



Dżanus

**Dramatyczne przypadki
Janusza Głowackiego**

Elżbieta Baniewicz

MARGINESY



Elżbieta Baniewicz

Dżanus

**Dramatyczne przypadki
Janusza Głowackiego**

COPYRIGHT © BY Elżbieta Baniewicz

COPYRIGHT © BY Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2016

MARGINESY



Realność absurdu

Bon vivant? Oscar Wilde Polski Ludowej? Mistrz darcia łącha i król rodzimego nudyzmu w jednym? Wybitny prozaik czy pisarz środowiskowy? Piewca młodzieżowego undergroundu, a może fenomenalny felietonista? Krytycy gorączkowo szukali porządkujących kategorii dla znanego i familiarnie nazywanego – Głowy. Czegóż to nie przeczytał o sobie Janusz Głowacki przez kilka dziesięcioleci pracy twórczej! Guru sfrustrowanych artystów, mag i dzierżawca dusz – mówili jedni. Mistrz absurdu, emigrant z sukcesem w kieszeni, amerykański pisarz o polskich korzeniach, dramaturg światowej sławy – podkreślali drudzy.

Lista epitetów jest długa, Głowacki „sprawdził się” jako wrażliwy ironista, czuły szyderca, autor żartów powtarzanych latami, ale też jako cynik, skandalista, nihilista, choć moralista. Był obiektem kobiecych westchnień, wyrocznią mody męskiej, ozdobą bankietów i premier... Mężczyzna hemingwayowski – podziwiano, pieszczoch losu – zazdrozczono, bohater anegdot – wspomniano z łezką w oku...

Wszystkie powyższe określenia zaczerpnęłam z tekstów prasowych, co nie znaczy, że ich obfitość objaśnia pisarstwo Głowackiego. Od zawsze budzi ono skrajne emocje i prowokuje także opinie. Podobnie jak osoba autora, niedoszłego aktora, dyplomowanego polonisty, który szlify literackie zdobywał jako reporter i felietonista warszawskiej „Kultury” czasów Janusza Wilhelmięgo, a dzisiaj jest pisarzem tłumaczonym na kilkadziesiąt języków, który mieszka w Warszawie i na Manhattanie. Był znaną postacią w wielu kręgach towarzyskich, „księstwo warszawskie” opisywał z lubością, co – zdaniem wielu – miało świadczyć o tym, że poza stołeczne kawiarnie nie wychyla nosa. W Nowym Jorku w krótkim czasie odniósł sukces,

o jakim każdy polski twórca może tylko marzyć: deszcz prestiżowych nagród, zaproszenia do wykładów na najlepszych uczelniach, otwarte łamy „New York Timesa” i salony tamtejszych elit artystycznych, co, jak mawiał Henryk Berezka, tylko potwierdza realność absurdu.

Głowacki jako twórca i jako tworzywo to stop niepowtarzalny, w którym prawda i zmyślenie, szczerość i kreacja zostały splątane w ciasny motek zależności. Pisarz o sylwetce koszykarza, uśmiechnięty z nonszalanckim wdziękiem, zapewne dlatego uważany za dziecko szczęścia (choć sam nie podziela tego zdania), od debiutu otoczony był podziwem i zawiścią, uznaniem i niechęcią, szacunkiem i złośliwością. Z kłębka pt. Janusz Głowacki każdy ma prawo wyciągać kolejne włókna i poddawać je analizie, bez gwarancji jednak, że dostrzeże złożoną strukturę całości. Nieprzekonanych i tak nie przekona, wiedzą swoje.

Ciekawe, że najpopularniejszym z określeń okazał się playboy. Nie mówię tu o prasie kolorowej, od której trudno wymagać głębi i gdzie każdy przystojniak występuje jako specjalista od kobiecej duszy. Skądinąd mało kto potrafi – jak Głowacki – mówić o płci pięknej tak dyskretnie i poetycko, unikając przy tym zwierzeń osobistych czy personalnych aluzji.

Ale to nie w „Gali” czy w „Życiu na Gorąco”, tylko w wydanym w 2014 roku leksykonie *Sto najważniejszych scen filmu polskiego* jego autor, Wiesław Kot, obok nazwiska Głowackiego umieszcza informację: „Pisarz, playboy”. Nie „scenarzysta”, nie „dramaturg”, „prozaik” nie legenda artystyczna... tylko „playboy”. Jakby taka kwalifikacja ontologiczna (pozwólmymy sobie na ironię) w jakimkolwiek stopniu objaśniała fenomen filmu Marka Piwowskiego *Rejs*, do którego Głowacki przyłożył rękę jako współscenarzysta i odtwórca epizodu aktorskiego. Ani autorowi książki, ani redaktorom Wydawnictwa Poznańskiego nie przyszło do głowy, że łaska uznanego krytyka filmowego jest tanim chwytem sięgającym czasów, gdy młody Głowacki chodził po Krakowskim Przedmieściu w rozpiętej koszuli ukazującej owłosioną pierś. Niekiedy, o zgrozo, zawiązywał jej poły w malowniczy węzeł nad paskiem spodni, siejąc zgorszenie wśród towarzyszy i towarzyszek z pobliskich urzędów centralnych, do których obowiązków należało pilnowanie socjalistycznej moralności. Prowokował i obśmiewał wszystko, co się dało, oraz przekłubał balon za balonem partyjno-mieszczańskiej powagi.



Chałupy przed procesem o nudyzm.

Ze słowem playboy zazwyczaj kojarzy się życie intymne, najlepiej połączone z obyczajową niesubordynacją, ale w niniejszej książce proszę się nie spodziewać rozwinięcia tego tematu. Czytelników zapraszam w podróż nie po domniemanych i prawdziwych romansach Janusza Głowackiego, ale po jego sposobie rozumienia i odczuwania świata.

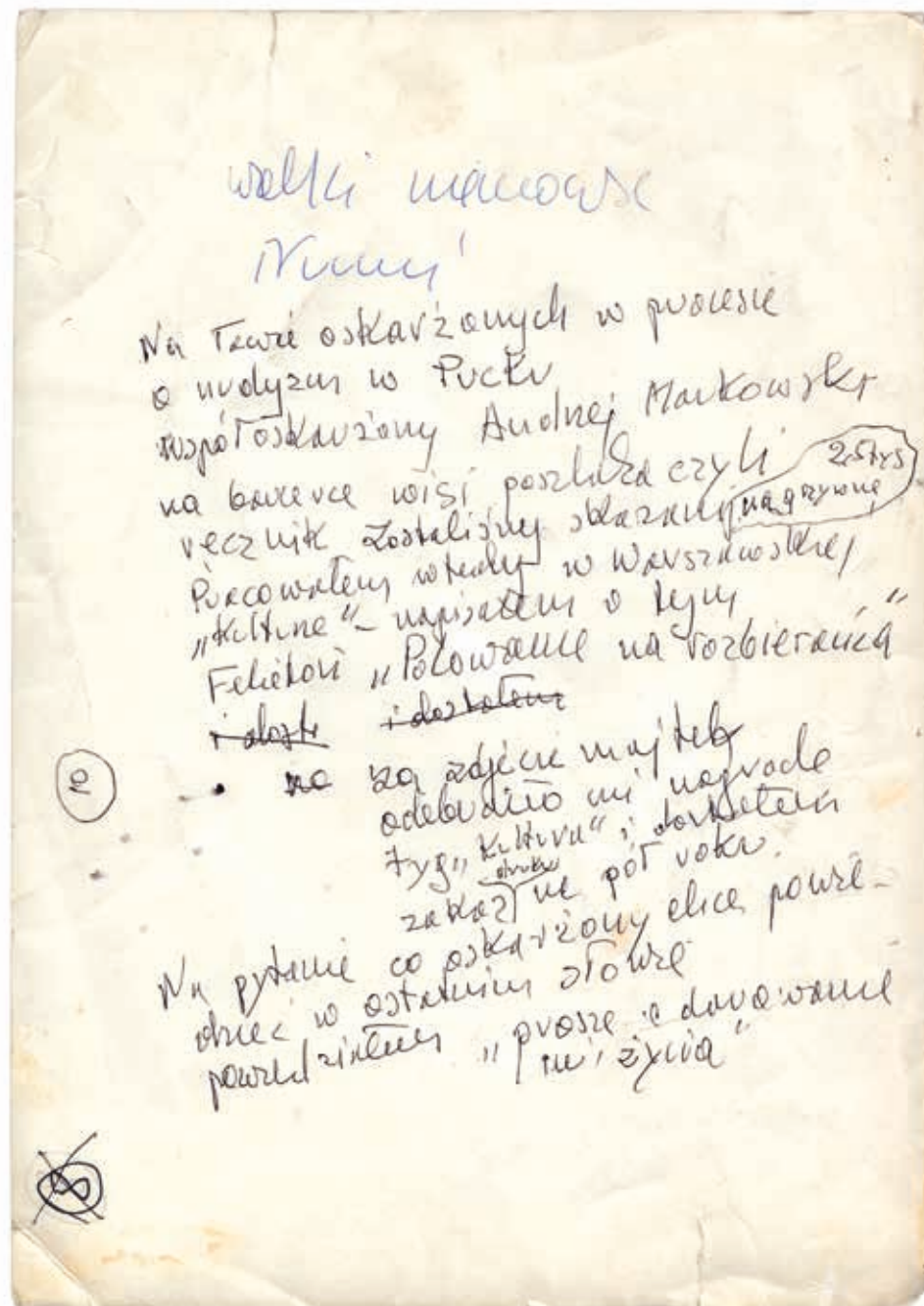
* * *

If I can make it here, I'll make it anywhere („Jeśli uda mi się w Nowym Jorku, uda mi się wszędzie”) – śpiewał Frank Sinatra. W filmie *Depresja mon amour* Janusz Głowacki, spacerując ulicami Manhattanu, przywołuje nie bez satysfakcji tę piosenkę. Jemu akurat się udało, choć w pierwszych



Na ławie oskarżonych w procesie o nudyzm w Pucku, współoskarżony Andrzej Markowski, na barierce wisi poszlaka, czyli ręcznik. Zostaliśmy skazani na grzywnę dwa i pół tysiąca złotych. Pracowałem wtedy w warszawskiej „Kulturze”, napisałem o tym felieton *Polowanie na rozbierańca*. Za zdjęcie majątek odebrano mi nagrodę tygodnika „Kultura” i dostałem zakaz druku na pół roku. Na pytanie: „Co oskarżony chce powiedzieć w ostatnim słowie?”, odpowiedziałem: „poproszę o darowanie mi życia”.

miesiącach pobytu miał uczucie, że znalazł się w sytuacji bohatera *Zamku* Kafki, usiłującego wejść tam, gdzie nikt nieposiadający tajemnej wiedzy dostać się nie ma prawa. Jednak nieznanemu imigrantowi, mówiący z akcentem, z egzotycznego dla mieszkańców Nowego Jorku kraju, w kilka zaledwie lat stał się cenionym amerykańskim pisarzem. Jego dramaty zdobyły uznanie najpierw wybitnych producentów, reżyserów i aktorów, następnie wpływowych krytyków z najbardziej opiniotwórczych pism, którzy decydują o trwaniu lub śmierci sztuk. Były one wystawiane od Nowego Jorku, Los Angeles po Moskwę, od Paryża po Tajpej i od Buenos Aires po Madryt i Bonn czy Seul. Żaden polski dramaturg nie odniósł tak spektakularnego sukcesu.



Prawdziwą karierę zrobił tam jako pisarz tylko Jerzy Kosiński, ale to inna, dramatyczna historia opisana zresztą przez Janusza Głowackiego w powieści *Good night, Dżerzi*.

Frank Sinatra nie wiedział, bo i skąd miał wiedzieć, że nawet jeśli komuś „uda się wszędzie”, to w Polsce niekoniecznie. „Kto się w Polsce rodzi, sam sobie szkodzi” – mówi przysłowie. Tylko czasem działa reguła: jeśli cię doceni zagranicą, to i rodacy pokochają. U nas sukces, zwłaszcza światowy, musi zostać najpierw wybaczone, bowiem oznacza, że ktoś wyłamał się z cierpiętniczego polskiego losu. I wygrał – zamiast jak wszyscy niezasłużenie, a dumnie przegrać. Pisarz nie może nie cierpieć, skoro cierpi naród, a ten w chwili wprowadzenia stanu wojennego, który zastał Głowackiego w Londynie, cierpiał w dwójnasób. Tymczasem pisarz, zamiast pokazywać światu nasze rany, przeniósł się do Ameryki i budował swą karierę. Do tego, zamiast używać patosu i domagać się współczucia, nie wyzbył się swego poczucia humoru oraz przewrotnego widzenia rzeczywistości.

Zaczął sztuką powstałą w kraju, gdzie przyjęto ją dość chłodno, i tylko jeden Kisiel zauważył, że *Kopciuch* to „polski *Lot nad kukułczym gniazdem*”. Po premierze w londyńskim Royal Court Theatre pisał W.L. Weeb z „Guardiana”: „Jednym z głównych tematów sztuki jest sposób, w jaki osoby pozostające przy władzy korumpują język”, a ona sama staje się „obrazem manipulacji «artystów» i mediów”, czyli „totalitarnej opresji języka i władzy”. Oraz „jednym z najlepszych przykładów gry zespołowej w tym roku w Londynie” – dodawała Pam Schweitzer z „Timesa”. W Nowym Jorku było jeszcze lepiej. „*Kopciuch* to niezwykle inteligentny i prowokujący tekst. Głowacki ma wyjątkową umiejętność wydobywania mrocznego, absurdałnego humoru z języka terroru. Tak tworzy wyrafinowaną komedię w duchu Kafki” – stwierdził główny krytyk Nowego Jorku Frank Rich na łamach „New York Timesa”. Nic więc dziwnego, że *Kopciucha* grano z sukcesem na wielu scenach świata jako rzecz uniwersalną i świetnie napisaną.

Następna sztuka *Polowanie na karaluchy* odczytana została u nas jako obraz ciężkiej doli rodaków za oceanem: ominął ich stan wojenny i szykany władz, ale los im nie sprzyjał. W Nowym Jorku zrozumiano ją inaczej. Emigranci Głowackiego, aktorka Anka i pisarz Janek, choć stracili wszystko prócz akcentu, nie oskarżają świata o niepowodzenia, nie chcą litości, za to obśmiewają ziemię obiecaną, co dla amerykańskich widzów stało się

odkryciem. Znów Frank Rich nie krył zachwytu: „Kwintesencja zuchwałości... zachwycające [...] nie tłumiąc polskich koszmarów autora, posuwa się dalej, zmieniając się w bezczelną, wspaniałą nowojorską sztukę. Polska zaduma nad amerykańskim mitem”. Dla Clive’a Barnes’a z „New York Post” *Polowanie* to „...jedna z najsmieszniejszych komedii... ostra... słodka... poruszająca... całkowicie zachwycająca”, więc kończył recenzję słowami: „Jeśli pan Głowacki nie ma jeszcze zielonej karty, sugeruję władzom imigracyjnym, że w pełni na nią zasłużył. Powinniśmy go zatrzymać”. Po serii podobnie entuzjastycznych opinii sztuka zdobyła wiele prestiżowych nagród i kilkadziesiąt scen. Krytycy amerykańscy uznali ją za najlepszą w roku 1987.

Podobne miejsce na szczycie rankingów zajęła cztery lata później *Antyгона w Nowym Jorku*. Tym razem oceny amerykańskich i polskich krytyków okazały się zgodne (w miarę). Przynajmniej dlatego, że „Dialog” opublikował sztukę wraz z esejem Jana Kotta. Jego opinia: „Za najwybitniejsze polskie sztuki współczesne uważam *Do piachu...* Różewicza, *Emigrantów* Mrożka i *Antygonę w Nowym Jorku* Głowackiego” – cytowana była w każdej recenzji. Porównanie z *Na dniu* Gorkiego także. Piszący u nas wylewali morze łez nad losem bezdomnych z nowojorskiego parku i wielkim „sercem Janusza”, które dostrzegł Kott, ale przynajmniej rezultat był spektakularny: „Teatr” uznał *Antygonę w Nowym Jorku* za jedną z najlepszych sztuk ostatniego dziesięciolecia.

Niemniej to, co zauważyli krytycy amerykańscy (znów Clive Barnes): „Bezdomność według Głowackiego to nie tylko brak dachu and głową. To stan duszy”, przeszło w Polsce koło uszu i koło wrażliwości. Zdania: „Zabawna, smutna i imponująca sztuka, która doskonale potwierdza ekscentryczną wnikliwość dramaturga” polski recenzent by nie sformułował. Krytyk „Timesa” zauważył: „Teatr Arena Stage w Waszyngtonie wystawił tę dziwną komedię, opartą na greckim micie, ale przetykaną licznymi zjadliwymi komentarzami na temat dwóch bezwzględnych światów: Rosji rządzonej przez KGB i Manhattanu”. Juliusz Tyszcza, przebywając na stypendium w USA, to samo przedstawienie obśmiał w tekście „Jak zrobić dobrze?” i potraktował je jako czysto komercyjną zabawę.

Z *Czwartą siostrą* poszło u nas fatalnie, została właściwie zmiażdżona po wrocławskiej i warszawskiej premierze. Zabrakło podpórki umysłowej sformułowanej przez autorytet intelektualny klasy Jana Kotta? Już same

tytuły recenzji – *Ruski cyrk, Sztuka mięs, Rosja z drugiej ręki* – mówią o nikłym zrozumieniu sztuki. Zarzucano autorowi ni mniej ni więcej tylko „szowinizm i pogardę dla Rosjan” (Piotr Gruszczyński w „Tygodniku Powszechnym”). Jacek Wakar w „Życiu” napisał: „Zabrakło umiejętności”. Inni współczuli aktorom, że muszą grać w tak złej sztuce. Zupełnie inaczej rozumiano utwór w Moskwie („Nikt nie napisał lepiej o latach pięćdziesiątych w Rosji”) i w Paryżu (Bernard Thomas z „Canard Enchaîné” pisał: „Chaotyczny świat, w którym groteska styka się nieustannie z tragedią. Świat humoru i nadmiaru, dążący zwariowanym krokiem do dolara, rozwalony, samobójczy, budujący się wokół morderstwa i seksu. [...] Ciężka podróż, gorzka, lecz bohatercko, z talentem i zapałem prowadzona w głąb tego piekła usytuowanego o jeden etap Tour de France od nas”). Obraz świata coraz bardziej nieprzewidywalnego i przerażającego, gdzie zasady prawa i wartości etyczne zostały zakwestionowane, nie przeraził polskich krytyków. Zawarta w *Czwartej siostrze* diagnoza szaleństwa świata ziściła się 11 września 2001 roku, gdy samoloty uderzyły w wieże Manhattanu, więc nowojorski producent obawiając się okrutnej aktualności sztuki przesunął premierę z października na wiosnę następnego roku. W marcu 2002 roku pisano za oceanem: „Nieustannie zaskakujące i zjadliwie zabawne. Głowacki stworzył portret narodu pędzącego na oślep, żeby dogonić Zachód”, „Najciekawsze są momenty nieodpartej absurdalności, która pokazuje, że nic nie dorówna połączeniu smutku i głupoty, które szczerze serwuje nam życie...”, konstatował Ben Brantley z „New York Timesa”.

U nas kryteria ocen są odmienne. Gdy Teatr Mały wystawił nową współczesną wersję *Kopciucha* w 2004 roku, karząca ręka recenzentki sprawiedliwości dopadła autora „po całości”: „Januszowi Głowackiemu jako dramaturgowi [...] w ogóle pisze się zbyt łatwo. Jego diagnozy, zawarte w kolejnych sztukach, nie wykraczają na ogół poza umysłowe ramy stuwierszowego felietonu. Widać to było w *Antygonie w Nowym Jorku*, w pełni rozkwitło w *Czwartej siostrze* – jak sądzę jednej z najgłupszych sztuk opublikowanych po 1945 roku, a teraz Teatr Narodowy, na zakończenie sezonu, pokazał w Teatrze Małym tegoż *Kopciucha*. Po co?” – pisał Tomasz Mościcki w „Życiu”.

Janusz Głowacki drażnił i drażni nadal. Gdyby chociaż był kurduplem z palcami poślizniętymi od papierosów, co świadczy najlepiej o mękach

duszy, można byłoby mu odpuścić. A tu nie dość, że wysoki i przystojny, to jeszcze utalentowany. I szczęście mu sprzyja. Każdemu uczciwemu patriocie musi się to wydać podejrzane. Jakim cudem warszawski playboy mógł zostać cenionym pisarzem w Ameryce i na świecie. Któż mu to załatwił? Departament stanu? Wpływowe kobiety? Żydzi? Masoni? Pederaści? A może cyklisci albo inni wegetarianie? Sam to sobie załatwił? Tylko jak? Ten środowiskowy pisarz? Felietonowy prześmiewca? Specjalista od bananowej młodzieży i „księstwa warszawskiego”? Cynik, ironista, ozdoba bankietów? Niepojęte. I nie chodzi o tak niegodne uczucia jak zazdrość i zawiść, tylko o sprawiedliwość. Przecież mamy wielu znakomitych pisarzy, którym sukces należał się o wiele bardziej.

Sam autor sprawy nie ułatwiał, z niczego się nie tłumaczył, sztuk nie objaśniał. Nigdy bowiem nie należał do zakonu „zawodowych jęczenników”, jak mawiał o rodakach Kazimierz Wierzyński. Nie skarżył się i nie cierpiał publicznie, za to mówił rzeczy przewrotne, czasem okrutne, z uśmiechem na twarzy. Tak jak „za komuny” budził zawiść artystów pióra i filmu, tak dziś wkurza miejscowych recenzentów. Wtedy był w Bristolu i Europejskim, w Kamieniołomach i SPATIF-ie tudzież innych lokalach dziennych i nocnych, gdzie spotykał piękne dziewczyny, niekoniecznie surowego prowadzenia się, o ksywkach Paszcza, Paskuda, Czar Starówki... Obracał się w towarzystwie Jana Himilbsbacha i Zdzisława Maklakiewicza, bohaterów słynnego *Rejsu*, najbardziej gombrowiczowskiego z polskich filmów, ukazującego statek szaleńców – nas – płynący znikąd donikąd. Swego stylu bycia i myślenia nie zmienił, nadal lubi towarzystwo żartownisiów i prześmiewców. Ceni humor. Humor nie znaczy tylko śmiać się, ale wiedzieć więcej. Humor to światopogląd, który daje komfort dystansu do rzeczywistości i siebie, demaskuje hipokryzję i oportunistę, pozostając wyrazem wolności oraz braku pokory.

A u nas w cenie ciągle jest patos, widzenie życia w wielu tonacjach jednocześnie wydaje się podejrzane, burzy spokój poznawczy. Poważny pisarz, obarczony od wieków powinnością spełniania patriotycznych obowiązków, staje się wybrańcem narodu cierpiącego, ciemzonego przez obcych, naznaczonego śmiercią poległych za wolność. Bo naszą misją jest niezłomne trwanie przy trumnach przodków. Oni nie po to złożyli daninę krwi w słusznej sprawie, byśmy dziś mieli żyć wygodnie, dostatnio, wedle

reguł demokracji, jak inne cywilizowane nacje. Istotą polskości pozostaje życie naznaczone powagą śmierci, pamięcią krwi i mroku. Pisarza, który chciałby żyć własnym życiem, zanegować kult męczeństwa albo tylko zobaczyć rzeczywistość taką, jaka jest, echa narodowego zabobonu dopadną i ściągną w swojskie piekło. A jeśli przyzna się do grzechu śmiertelnego – że woli odnieść sukces, niż pełnić szczytną misję ofiary – zostanie oskarżony o cynizm i wszelkie wszeteczeństwa.

Janusz Głowacki nigdy nie chciał być wieszczem, nikogo nie nauczał, nie moralizował i wskazówek nie dawał. Zamiast namaszczonej powagi używał ironii. To trudne pojęcie jest dla jego myślenia kluczowe i wymaga dłuższej dygresji, ponieważ wymyka się definicjom, choć wielu teoretyków literatury próbowało je sformułować. Ironia przyszła na świat wraz z Sokratesem, ona była substancją jego istnienia. Filozof udawał niewiedzę, by demaskować swoich oponentów, zwłaszcza sofistów. Ostrze swej ironii kierował na zewnątrz przeciw partnerowi dysputy, tak by sprowadzić rozumowanie do *reductio ad absurdum*. *Eironeia* dla Greków „oznaczała nie tyle sposób mówienia, ile ogólnie sposób bycia, i słowo to aż do Arystotelesa było słowem obelżywym, łączącym «lisią chytrą» z «piętnem plebejskości». Od Arystotelesa *eironeia* zaczęła oznaczać «udawaną skromność»¹. Narodziła się zatem z kłamstwa, udawania, oszustwa.

Z kolei ironia retoryczna to wypowiedź, której autor przekonuje audytorium, narzucając mu postulowane przez siebie oceny i stanowiska, za pomocą specyficznej figury słów, technik posługiwania się mową. Może w tym celu posługiwać się tak zwaną antyfrazą, czyli mówi jedno, a daje do zrozumienia co innego. Albo też używa specyficznej figury myśli, której efekt wynika z logicznej konstrukcji wypowiedzi ukrywającej prawdę i niekoniecznie musi zawierać zwroty ironiczne.

Ironia romantyczna, za której twórcę uznaje się Friedricha Schlegla, ma charakter ściśle literacki. „Dotyczy przede wszystkim pozycji narratora, który patrzy na świat i ludzi ze stanowiska wszechwiedzącego, co pozwala mu tam, gdzie ludzie widzą tylko szczegóły, dostrzegać wyższą całość”². To również płaszczyzna specyficznego porozumienia autora i odbiorcy, konieczny jest współudział czytelnika, intelektualnego partnera, który potrafi dotrzeć do właściwych sensów zamaskowanej przez autora myśli. Ironia

romantyczna zbliża się do świadomości ironicznej, podobnie kwestionuje jednoznaczne byty i poglądy. Czyni to na terenie fikcji literackiej, gdzie tworzy się światy „jak gdyby”. Podmiot literacki raz jawi się jako twórca tekstu, innym razem jako jego burzyciel, polemista, oponent. Wymaga więc od odbiorcy czułego, otwartego intelektu, kulturalnego obycia z wieloma kodami zachowań i konwencji literackich, by ta ryzykowna zabawa intelektualna mogła się udać. Dlatego ironią potrafią bawić się naprawdę tylko arystokraci ducha i myśli.

Ironia rozumiana jako postawa to sposób myślenia, w który wpisane jest poczucie kontrastu między zjawiskami świata zewnętrznego i wewnętrznego, a zarazem przejaw osobowości twórcy postrzegającego rzeczywistość jako pełną konfliktów i antynomii. Cyprian Kamil Norwid nazywał ją „koniecznym bytu cieniem”. Była dla niego stałym elementem ludzkiej egzystencji, jak również narzędziem obrony przed salonowym konwenansem oraz sposobem zdobycia niezależności duchowej, przeciwstawiania się prostackim umysłom, które rozumieją świat jako czarno-biały, bez światłocienia. Z kolei Juliuszowi Słowackiemu ironia i autoironia, zawarta zwłaszcza w poematach, przysparzała na emigracji raczej wrogów niż przyjaciół, ponieważ wchodziła w jawny konflikt z postawą wieszczą, duchowego przywódcy, nauczyciela narodu – Adama Mickiewicza³.

Duński myśliciel doby romantyzmu, Søren Kierkegaard, napisał w 1837 roku niezwykłą rozprawę doktorską *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, która przez cztery lata nie mogła się doczekać recenzji na uniwersytecie w Kopenhadze. Jej ostatnia teza: „Tak jak filozofia zaczyna się od wątpienia, tak życie istoty godnej miana człowieka zaczyna się od ironii”⁴, jak i cała rozprawa, nie wydawały się możliwe do przyjęcia. Mało kto chciał wówczas uznać ironię za warunek myślenia i źródło wartości ludzkiego życia.

Dziś też nie do wszystkich przemawia teza wielkiego Duńczyka. Przy pomocy ironii porozumiewają się inteligenci obdarzeni umiejętnością abstrakcyjnego myślenia, gdy trafiają na podobnie usposobionego partnera dialogu, bez właściwego odbiorcy ironia nie działa. Stosują ją ci, którzy patrzą na ludzi i świat z dystansem i lubią widzieć podskórne sensy, drugie dna, podszewkę zjawisk lub różne strony tej samej rzeczy czy zjawiska jednocześnie.

Przy czym ironia nie jest pojęciem czy sposobem widzenia rzeczywistości danym raz na zawsze, niezmiennym. To nieustanny wysiłek wydobycia prawdy człowieka, w zależności od danej sytuacji, w jakiej go spotykamy. Podobnie prawda rzeczy czy zdarzeń ujawnia się w zależności od towarzyszących im okoliczności. Ironia to żywa reakcja człowieka w konkretnych okolicznościach, to stały ruch myśli, lekki jak powietrze i jak ono niezbędny do życia; nigdy stagnacja czy gotowa, ustalona świeckim czy religijnym dekalogiem struktura. To spojrzenie z ptasiej, innym razem z żabiej perspektywy kogoś, kto pozostaje zawieszony obok lub patrzy z oddalenia.

Dla Tomasza Manna ironia była sposobem godzenia w sztuce czy przez sztukę sprzeczności życia, przy pełnym ich ujawnieniu, a nie rozwiązaniu w duchu moralizatorstwa. Rozumiał ją jako narzędzie poznania i środek wyrazu artystycznego bo, jak pisał w *Czarodziejskiej górze*: „A jeżeli życie nas interesuje, to właściwie interesuje nas śmierć”⁵.

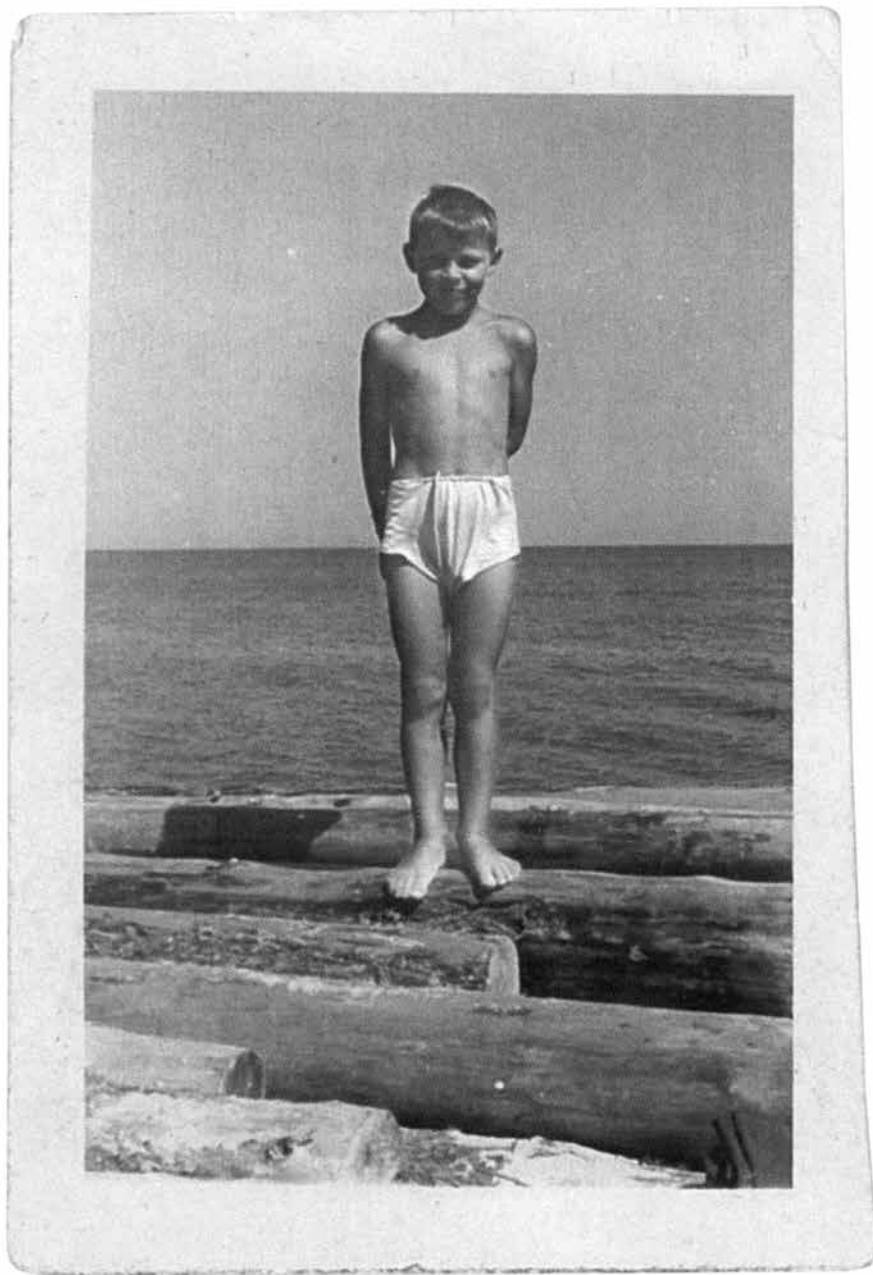
Pisarstwo Janusza Głowackiego, wypełnione ironią w każdym tego słowa rozumieniu, wyraźnie skierowane jest do inteligentów, do ludzi świadomych swych ról w teatrze życia, a nadto obdarzonych poczuciem humoru. Wątrobiarze i ludzie pozbawieni wewnętrznego luzu, „wzdęci godnościowo”, z zasady je odrzucają; wobec ironii pozostają bezradni. Bronią się przez atak, jak cytowany wyżej recenzent warszawski potępiają w czambuł wszystko, co napisał.

I w Polsce, i na emigracji Głowacki widział człowieka okiem bezwzględny i czułym, precyzyjnym i zdecydowanie zezowatym. Interesowali go ludzie postawieni wobec konkretnych wyborów: od egzystencjalnych po polityczne. Świadom, że rzeczywistość pokazana *in crudo* nie gwarantuje prawdy, zmierzał do niej szlakiem groteskowych zniekształceń, by tragiczne aspekty życia pokazywać w tonacji buffo, zgodnie ze współczesną wrażliwością, która nieufnie podchodzi do patosu i form wzniosłości.

Narażał się na ataki i odrzucenie całkiem świadomie, ale zachowywał się jak wolny człowiek, zarówno w kraju zniewolonym jedynie słuszną wiarą, jak i w stolicy światowej demokracji, znacznie dziś wypaczonej przez pieniądze i media. Pisał pod włos oczekiwani publiczności, wybijał ją z uśpienia i jeszcze odnosił sukcesy. I tu, i tam.

Życie pisze scenariusze tak nieprawdopodobne, że gdyby powstały w głowie scenarzysty, nikt by nie nakręcił filmu tak ostro kwestionującego

prawa racjonalnego rozumu i doświadczenia. W książce starałam się pokazać pełen nieoczekiwanych zwrotów akcji scenariusz, jaki dla jednego z najinteligentniejszych pisarzy współczesnych napisało życie. Wprawdzie starał się płynąć pod prąd wydarzeń, czego świadectwem cała jego twórczość, ale nie zawsze miał w ręku atuty reżysera, jak choćby możliwość zmiany obsady głównych ról czy zaangażowanie lepszego scenarzysty.



Dziesięcioletni Janusz na plaży.

Lata nauki, lata wędrówki

Po upadku powstania ludność cywilna musiała w październiku 1944 roku opuścić zrujnowaną Warszawę. Janusz Głowacki jako sześciolatek wraz z matką (i żółwiem) wyszedł z domu przy ulicy Madalińskiego, w którym spędził dzieciństwo. Po długiej tułaczce znaleźli schronienie w Łodzi. Tam Janusz skończył szkołę podstawową. Z początkiem lat pięćdziesiątych wrócił z rodzicami do zniszczonej, nie całkiem jeszcze odgruzowanej stolicy. Trafił do słynnego Gimnazjum nr 1 im. Bolesława Limanowskiego na Żoliborzu, które powstało w miejscu szkoły podstawowej, założonej przy kolonii Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na początku lat trzydziestych. Była to świecka szkoła skupiająca młodzież inteligencką i robotniczą oraz wybitnych pedagogów. Patronowało jej Robotnicze Towarzystwo Przyjaciół Dzieci (później TRD) kultywujące najlepsze tradycje PPS-u. Wyróżniała się nowoczesnymi metodami oraz wysokim poziomem nauczania.

Po wojnie rys społecznej solidarności przyświecający jej założycielom ułatwił zapewne podporządkowanie szkoły nowej ideologii; stała się instytucją niejako wzorcową, wizytowali ją słuszni towarzysze i radzieccy pisarze, zaś przed lekcjami śpiewano *Międzynarodówkę*. Wraz ze śmiercią Stalina w marcu 1953 roku zaczął mijać wielki strach, zaczęła się odwilż. Uczniowie „scynicznieli do tego stopnia, że już niechętnie dawali się odtąd nakłonić do form uczestnictwa w zinstytucjonalizowanej religii” – pisała koleżanka szkolnej niedoli Głowackiego – Renata Gorczyńska.¹ „Do ZMP nigdy nie należałem [...] w całej czterdziestopięciosobowej klasie do ZMP nie należał tylko Tomek Łubieński i ja. Z tym, że on był synem posła katolickiego na sejm, [...] w czasie lekcji wychowawczych obaj jako niezrzeszeni wychodziliśmy na korytarz”² – wspominał sam Głowacki. Nawet z tych należących nie wszyscy wierzyli w oficjalną ideologię, co dobrze widać



po losach absolwentów liceum. Dość wymienić nazwiska – Leny Kolarskiej-Bobińskiej, Macieja Wierzyńskiego, Tomasza Łubieńskiego, Bronisława Geremka, Andrzeja Paczkowskiego, Jarosława Abramowa-Newerlego, Zbigniewa Religi, Zbigniewa Zapasiewicza, Andrzeja Strejlau – by uprzytomnić sobie, że żoliborska szkoła wychowała ludzi myślących samodzielnie, często wybitnych.

Kolejne etapy oficjalnej edukacji Janusza Głowackiego to roczny (1955/1956) pobyt na Wydziale Historii Uniwersytetu Warszawskiego i nieco dłuższy na Wydziale Aktorstwa w Szkole Teatralnej przy Miodowej w Warszawie, skąd został wyrzucony „za zupełny brak talentu i cynizm”. Niemniej w procesie *Bildung*, czyli wychowania, edukacji, formowania charakteru i umysłu przyszłego pisarza znaczny udział mieli przede wszystkim artyści teatru. Studiował na jednym roku z Elżbietą Czyżewską, Jerzym Karaszkieviczem, Krzysztofem Kowalewskim i te przyjaźnie przetrwały całe życie. Ważnym ich etapem był Studencki Teatr Satyryków, gdzie się wszyscy spotykali towarzysko. Jerzy Karaszkievicz był aktorem sts-u, współscenarzystą *Rejsu*, człowiekiem bardzo dowcipnym, skupiającym wokół siebie dobrą energię. Elżbieta Czyżewska wprawdzie pierwsze kroki stawiała w teatrze studenckim, ale od razu stała się gwiazdą filmu i teatru. W latach sześćdziesiątych wyemigrowała do Nowego Jorku, Gdzie w 1982 znalazł się tam Janusz Głowacki, przyjacielskie kontakty ożyły.



Szkoła teatralna była wówczas miejscem, gdzie spotykało się środowisko młodych artystów z całej Warszawy. Więcej, teatr jako instytucja dostarczająca wzruszeń i refleksji, a w jeszcze większym stopniu będący sposobem rozumienia świata (każdy jest aktorem w teatrze życia), stał się istotnym elementem osobistego doświadczenia i ważnym składnikiem światopoglądu. Słynny dystans pisarza do ludzi, idei i zdarzeń, pozwalający mu na ironię, ma związek z rozumieniem miejsca człowieka na scenie życia, oglądanego

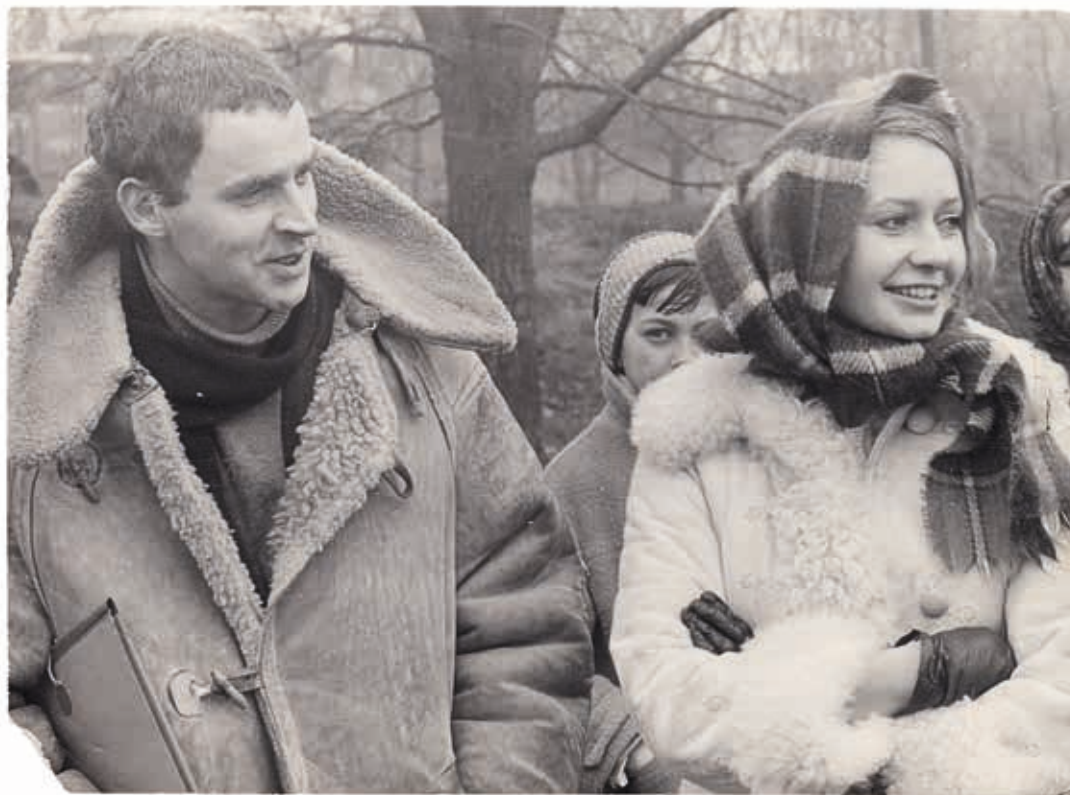
Z ojcem Jerzym Głowackim.



od wewnątrz i z zewnątrz, w konfrontacji z innym i przez innych, nie zawsze w zgodzie z własnym o sobie wyobrażeniem, więc często komicznie.

Dla bohatera słynnej powieści edukacyjnej Johanna W. Goethego – *Lata wędrówki i lata nauki Wilhelma Meistra* – teatr był ważnym miejscem kształtowania osobowości.³ Młody entuzjasta teatru nie okazał się geniuszem aktorstwa ani reżyserii, ale próba zrozumienia pracy tej po cygańsku wolnej czeredy komediantów doprowadziła go do równowagi uczuć i racjonalnego myślenia. Dla młodego Głowackiego teatr jako instytucja i jako sposób życia stał się siłą uskrzydającą i wyzwalającą. Wymagał wiedzy o kulturze wielu epok, znajomości różnych estetyk, ale też stałej czujności, zmieniania masek, całej strategii mimikry, oglądania siebie i innych z dystansu, panowania nad światem (czasami manipulacji) oraz własnymi reakcjami. Teatr rozumiany szeroko, jako sposób widzenia świata i uczestniczenia w nim, stał się istotnym składnikiem myślenia przyszłego pisarza.

Wprawdzie po nieudanej próbie zostania aktorem Janusz Głowacki przeniósł się na polonistykę, ale nie zerwał towarzyskich więzów z ludźmi sceny i nią samą, tym bardziej że koledzy robili kariery, grali w przedstawieniach i filmach, o których się dyskutowało. Sam pod koniec studiów



Z Elżbietą Czyżewską na planie *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy.

zaczął dorabiać pisaniem recenzji teatralnych dla radia, nie z przekonania, „tylko żeby jak Monte Christo się odegrać na tych, co mnie skrzywdzili. [...] i zacząłem w recenzjach ścigać swoich profesorów. W tej dziedzinie wkrótce zasłynąłem z okrucieństwa i bezczelności”⁴.

Se non è vero, è ben trovato („Jeśli to kłamstwo, to dobrze wymyślone”). Akurat to stwierdzenie jest niezupełnie prawdziwie, choć szczypta dezynwoltury zawsze dodaje wypowiedzi pikanterii. Dlaczego? Zaczniemy od drugiego końca. Krytyką teatralną zajmowali się w tamtym czasie Jan Kott, Andrzej Wirth, Zygmunt Greń, Konstanty Puzyna, Edward Csató, Stefan Treugutt, Jerzy Pomianowski, recenzje pisali Roman Szydłowski, Jaszcz, Karolina Beylin, August Grodzicki, więc znalezienie się w tym różnorodnie myślącym gronie dla dwudziestokilkulatka nie było bagatelką. Powiedzieć,



Elżbieta Czyżewska,
Irena Lassota, Jakub Karpiński,
Magda Dudzińska i ja nad rzeką
Hudson na Manhattanie górnym,
w tle przywieziony z Francji
klasztor, 1986 rok.

że pisanie recenzji było zemstą na profesorach, co to się nie poznali na aktorskim talencie autora, to powiedzieć ledwie ćwierć prawdy; pisanie dla radia było nobilitacją, i nie ma co tego faktu przemilczać.

Zwłaszcza że życie umysłowe, przynajmniej w porównaniu do czasów dzisiejszych, toczyło się bardziej serio, gra szła o większą stawkę, bo i ryzyko było większe, skoro niewiele można było powiedzieć otwartym tekstem. Spory estetyczne były zarazem sporami światopoglądowymi. Cenzura dość skutecznie tropiła nieprawomyślność, stosowne służby były raczej czujne, nieliczni tylko mogli wyjeżdżać za granicę, większość obywateli skazana została na to, co tu i teraz, więc wszystko gotowało się pod jedną pokrywką. Może dlatego czasy te pamięta się jako ciekawe.

W teatrze zawsze było wolno więcej, ponieważ każdego gestu, intonacji czy miny aktora nie da się ocenzurować. Mowa Ezopowa trafiała do widowni



To ja na pierwszym roku szkoły teatralnej – amant, 1957 rok.

zgodnie z zapotrzebowaniem, aluzję wychwytywano chętnie, nawet gdy jej nie było. Teatr często bywał wentylem bezpieczeństwa, przez który uchodziły żywe, społeczne emocje. Dlatego pisanie o nim miało sporą rangę społeczną i autor recenzji dla radia wiedział o tym świetnie, choć po latach skrętnie ukrywa swe teoretyczne i niekonwencjonalne przygotowanie do zawodu dramaturga. Woli opowiadać, jak dzwoniło do radia z pretensjami, że jakiś szczeniak obraża artystów. „Kiedyś napisałem coś złośliwego o Ninie Andrycz w sztuce O’Neilla *Pożądanie w cieniu więzów*. No, co będę mówił, wyobrażacie sobie, jak pani Nina zagrała prostą amerykańską farmerkę. Pani Nina była wtedy żoną premiera Cyrankiewicza, no i przyszli do radia jacyś dwaj tajniacy z UOP, czy coś tam. Ale szefową redakcji była Janina Titkow, matka reżysera Andrzeja Titkowa i żona byłego sekretarza kw. I jakoś mnie wybroniła. «Warszawka» sztukę O’Neilla w związku z rolą pani Niny przemianowała na *Powiązanie w cieniu rządów*”⁵.

A druga strona medalu – sam teatr – też domaga się dygresji. Obudzony z socrealistycznego marazmu stał się ważnym miejscem dla inteligencji, zwłaszcza że po Październiku 1956 roku niemal każda premiera była wydarzeniem, począwszy od arcydzieł romantycznych. *Dziady* Adama Mickiewicza wystawione po raz pierwszy od wojny przez Aleksandra Bardiniego w Teatrze Polskim w roku 1955, ze Stanisławem Jasiukiewiczem i Ignacym



Moja pierwsza rola w filmie – dokument o alkoholizmie wśród młodzieży, 1960 rok.

Gogolewskim grającymi rolę Gustawa-Konrada na zmianę, przez cenzurę przechodziły z oporami. Natomiast rok później *Kordian* Juliusza Słowackiego w Teatrze Narodowym, z Tadeuszem Łomnickim w tytułowej roli, mógł być grany w całości i bez skreśleń, jak zdecydował reżyser Erwin Axer. Oba spektakle gromadziły tłumy i komentowane były niezwykle poważnie.

Dramaty Bertolta Brechta, Friedricha Dürrenmatta, Samuela Becketta, Eugène'a Ionesco, Maxa Frischa i wielu innych autorów zachodnich, z impetem weszły na afisz. Warto też pamiętać, że właśnie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych na scenach pojawiły się sztuki awangardowych autorów dwudziestolecia międzywojennego: Stanisława Ignacego Witkiewicza i Witolda Gombrowicza. Z końcem lat pięćdziesiątych debiutowali Tadeusz Różewicz i Sławomir Mrożek. Teatry pełniły rolę salonów stolicy, także dlatego, że prawdziwe zniknęły, bywanie na premierach stało się niejako obowiązkiem i powinnością inteligencji. Teatr był bowiem oknem na świat, dawał obraz innego życia, analizował inne problemy i zagadnienia niż te serwowane na pierwszych stronach krajowych gazet. Na przykład świadomie realizowanym programem Teatru Współczesnego pod dyrekcją Erwina Axera było „utrzymać Polskę przy Europie”. Axer jako dyrektor dbał więc o to, by europejskie sztuki współczesne wchodziły na afisz kilka miesięcy po ich premierach na Zachodzie. Chętnie też uzupełniał repertuarowe zaległości, choćby wystawiając *Nasze miasto* Wildera, utwory George'a Bernarda Shawa, czy Bertolta Brechta. Podobnie postępowali inni dyrektorzy w całym kraju, ścigali się na nowe treści i nowe formy, jakby ktoś im skrzydła przypiął.

Zarówno estetyka owych przedstawień, bulwersująca i nieoczekiwana, jak i ich tematyka dawały nową jakość ówczesnemu życiu umysłowemu, ale o tym Głowacki, pisząc o zemście na profesorach, już nie wspomina. Jakby to było oczywiste i znane, a może po prostu zbyt odległe od osobistego porządku postrzegania biografii. Niemniej pisanie recenzji w tym czasie było fantastyczną szkołą teatru. Mienił się on bowiem wielością estetyk oraz problemów.

Teatr Współczesny przy Mokotowskiej w tamtym czasie stał w awangardzie – *Karabiny Pani Caar* i *Operę za trzy grosze* Brechta wyreżyserował Konrad Swinarski po powrocie z Berliner Ensemble, *Kariere Arturo Ui* z wybitną kreacją Tadeusza Łomnickiego, podobnie jak *Trzy siostry* Czechowa – sam Erwin Axer. Łódzki Teatr Nowy Kazimierza Dejmka po latach

ortodoksyjnej wiary w socjalizm, czego sztandarowym przykładem stała się *Brygada szlifierza Karhana* czeskiego pisarza Vaška Kani, w okolicach października zbuntował się *Łażnią* Władimira Majakowskiego, a zwłaszcza przedstawieniem *Ciemności kryją ziemię* według tekstu Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego. Niedługo potem w Narodowym Dejmek stał się specjalistą od pięknych widowisk staropolskich. Dramatyczny zasłużył na określenie „dom Dürrenmatta”; wystawiono tam *Romulusa Wielkiego z Janem Świdorskim*, *Wizytę starszej pani* i *Fizyków* ze znakomitymi rolami Wandy Łuczycykiej. Sukcesem Haliny Mikołajskiej, też w Dramatycznym, stała się podwójna rola dobrej Szen-Te i złego Szui-Ta w *Dobrym człowieku z Seczuanu* Brechta. Artystka wyreżyserowała również prapremierę *Iwony Księżniczki Burgunda* Gombrowicza z Barbarą Krafftówną w roli tytułowej. W Nowej Hucie Krystyna Skuszanka i Jerzy Krassowski wraz z Józefem Szajną formułowali nowy język teatru. W raczkującej telewizji, a także w Dramatycznym (*Frank V Dürrenmatta* z Idą Kamińską) i w Ateneum (*Testament psa* Suassuny) pracował Konrad Swinarski.

Koniec lat pięćdziesiątych to początek złotego okresu polskich scen, w którym Janusz Głowacki uczestniczył jako widz i krytyk. Teatr stał się jednym z podstawowych doświadczeń formacyjnych jego pokolenia. Podobnie jak w przypadku Wilhelma Meistra, bohatera ciągle niespolszczonej w pełni powieści Goethego, obcowanie z teatrem na różnych poziomach uczestnictwa można zaliczyć do najważniejszych przeżyć egzystencjalnych. Dziś powiedzielibyśmy, że było to doświadczenie *par excellence* performatywne, gdyż performatyka, modny kierunek badań akademickich, zawłaszczyła refleksję o kulturze tak bardzo, że wielu nie potrafi się już bez niej obejść.⁶

Innym ważnym składnikiem doświadczenia *Bildung* była dla polskiej inteligencji literatura. Pamiętajmy, że po roku 1956 trafili do księgarń dotąd zakazani autorzy: Faulkner i Hemingway, Salinger i Kafka, Camus i Sartre, Saganka i Simone de Beauvoir; pożyczano sobie stare wydania Prousta i Schulza, nie mówiąc o kryminałach Chandlera branych „tylko na noc”. Podejrzewam, że w rodzinnym domu Głowackiego – matka, absolwentka filozofii i polonistyki, pracowała jako redaktor w wydawnictwach Czytelnik i Iskry, ojciec zaopatrywał w książki instytuty naukowe i sam pisał bajki oraz kryminały – nie było problemu z dostępem do bestsellerów literackich. W inteligenckich domach czytało się wtedy dużo, wręcz nie wypadało nie

znać najnowszych książek. Dyskutowano o nich na plażach i w kawiarniach, w redakcjach i na łamach prasy. Także dlatego, że nie było telewizji z serialami naśladującymi „samo żyćko” ani internetu, zaś rola mediów była nieporównywalnie mniejsza niż dziś.

Wybór studiów polonistycznych, gdzie się przede wszystkim czyta i klasykę, i „współczesność”, nie był zatem całkiem przypadkowy. Przewodnikiem po ówczesnych lekturach, gwiazdą wśród profesorów warszawskiego wydziału był niewątpliwie Jan Kott. Wykładowca-hipnotyzer, uwodziciel intelektualny, porywająco mieszał prawdę i zmyślenie, życie i literaturę. Często z naruszaniem sfery faktów, przemieniał w literaturę przygody swoje i bliskich, albo dopowiadał i dopisywał inne zakończenia arcydzieł, bo ważniejsza była dobra pointa niż zgodność z utworem. Zresztą, konia z rzędem temu, kto powie, co w literaturze jest zmyśleniem, a co prawdą. Jan Kott – inteligencja w stanie wrzenia – odciskał na swych studentach niezatarte piętno. Podważał wszelkie aksjomaty, drwił z autorytetów i uczył, żeby studiować życie, jakie jest. Inteligentni słuchacze – a jest ich legion – nauki profesora, jego książki i teksty ogłaszane w prasie przyjmowali z wdzięcznością, tudzież dobrym dla siebie skutkiem.

Zwłaszcza gdy znajdowali ich teoretyczną, ba, filozoficzną podbudowę. Jednym z ważniejszych tekstów formacyjnych dla polskiej inteligencji, nie tylko młodej, wydaje się *Kapłan i błazen* Leszka Kołakowskiego, opublikowany jesienią 1959 roku w „Twórczości”, najbardziej opiniotwórczym czasopiśmie tamtego czasu. Autor, omawiając dialektykę wielu postaw wobec obowiązującej doktryny, pisał: „Porządek może być hasłem policji i hasłem rewolucji. [...] Ideałem policji jest ład wyczerpującej kartoteki, ideałem filozofii – ład pracującej wyobraźni umysłowej. Zarówno kapłan, jak i błazen dokonują pewnego gwałtu na umysłach: kapłan obrozą katechizmu, błazen igłą szyderstwa. Na dworze króla jest więcej kapłanów niż błaznów – podobnie jak w jego państwie jest więcej policjantów niż artystów. [...] Opowiadamy się za filozofią błazna, a więc za postawą negatywnej czujności wobec absolutu jakiegokolwiek, nie w rezultacie konfrontacji argumentów, albowiem w tych sprawach wybory główne są wartościowaniem. Opowiadamy się za możliwościami wartości pozaintelektualnych, zawartymi w tej postawie, której niebezpieczeństwa i absurdalności grożące są nam znane. Jest to opcja za wizją świata, która daje perspektywę uciążliwego

uzgadniania w naszych działaniach wśród ludzi żywiołów najtrudniejszych do połączenia: dobroci bez pobłażliwości uniwersalnej, odwagi bez fanatyzmu, inteligencji bez zniechęcenia i nadziei bez zaślepień”⁷.

Dla wielu był to tekst przełomowy, podobnie jak *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka, szczególnie że wyszedł spod ręki jednego z czołowych marksistów⁸, którzy właśnie zwątpili w doktrynę i staną się za chwilę rewizjonistami ze wszelkimi tego faktu konsekwencjami: wyrzucenie z Uniwersytetu w 1968 roku, emigracja i tak dalej. Kołakowski werbalizował w języku filozofii, zatem w kategoriach najbardziej poważnych, spetryfikowaną strukturę narzuconego społeczeństwu sposobu myślenia. Najbardziej obrazoburczy był fakt, że zbuntował się dotychczasowy wyznawca i propagator krytykowanej obecnie doktryny. Za to niepodległa myśl zyskała prawo bytu. Nie tyle oficjalnego, to naruszałyby porządek władzy, ile społecznego na pewno. Kołakowski podpowiadał także stańczykowski ton i refleksji, i stylu życia. Nic już nie mogło być serio, bo to serio zostało podszyte nieufnością, żartem, absurdem. Wprawdzie już wcześniej Sławomir Mrożek (a za nim wielu innych) tropił i wykpiwał w swych rysunkach, opowiadaniach, a później w dramatach absurdu życia powszedniego, to jednak usankcjonowanie postawy błazna przez filozofa było gestem znacznie radykalniejszym.

Życie na niby w czasie okupacji niemieckiej, opisane precyzyjnie w książce Kazimierza Wyki pod tym tytułem, trwało w najlepsze po wojnie. Większość społeczeństwa w niewielkim stopniu identyfikowała się z państwem rządzone przez komunistów. Urzędnicy pracowicie budowali plany pięcioletnie, odbywali zebrania partyjne i pisali sążniste sprawozdania, liczyli metry sznurka do snopowiązałek, którego w żniwa zawsze i tak brakowało. Partia i służby pilnowały prawomyślności, a życie normalnych ludzi biegło swoim torem. Symbioza obu bytów odbywała się wedle zasady – Panu Bogu świeczkę i diabłu ogarek. Co innego mówiło się oficjalnie, co innego w domu, co innego obywatel pisał, co innego mówił, a jeszcze co innego myślał. Nie każdy widział w tym specjalne sprzeczności, kto je widział bardzo ostro, chciał emigrować, uciekać przez zieloną granicę, kajakiem przez Bałtyk do Szwecji, albo urwać się z orbisowskiej wycieczki. Większość uważała, że komunizm jest na zawsze, a żyć trzeba, ale wielu udało się zachować przyzwoitość i właściwą skalę wartości. Matka pisarza powtarzała wers wiersza Rilkego „Przetrwaj, to wszystko”.

W tym miejscu warto przybliżyć lata wędrówek Janusza Głowackiego. Nie były to podróże edukacyjne dla dzieci z wyższych sfer, słynne *grand tours* do Włoch czy Francji, by poznać zabytki i arcydzieła Europy, przeżyć inicjację w kręgu śródziemnomorskiej kultury, ergo stać się człowiekiem o wymaganym statusie. Przedwojennej inteligencji nie przychodziło do głowy, by Polskę umieszczać poza dziedzictwem Michała Anioła, Leonarda da Vinci, Botticellego i wielu twórców renesansu, którzy wskrzesili grecką przeszłość. Barokowe kościoły i jezuickie kolegia rozciągnęły ją dalej na wschód. Niekiedy ogniem i mieczem, ale to już inna historia.

Niedługo po wojnie okazało się, że Polska została odgradzona żelazną kurtyną, czyli praktycznie z Europy wykluczona. Komu nie podobało się podporządkowanie jej wpływom wschodniego mocarstwa, musiał trzymać fason i się nie poddawać, czyli budować hierarchie nowe i dość specyficzne. Ponieważ miejsce na szczytach oficjalnego życia (partyjnego) było dla większości myślących obywateli nie do przyjęcia, pachniało zdradą ideałów demokracji i skretynieniem, góra przeniosła się na dół. Zgodnie z tym, co mówił bohater filmu Krzysztofa Zanussiego *Bez znieczulenia*: po japońsku jama to góra, po polsku – dziura. Prawdziwe życie zeszło jeśli nie do podziemia, choć i tam także, to na pewno wytworzyło alternatywne miejsca i własne hierarchie.

Wkracząc w dorosłość, przyszedł pisarz wędrował więc nie po muzeach i miastach Europy, ale po warszawskich nocnych klubach, kabaretach i teatrach. Główny przystanek nazywał się Trójkątem Bermudzki, z racji tego, że wielu w nim ginęło, niektórzy na kilka lat, inni na zawsze. Obejmował swym zasięgiem studencki klub Hybrydy na Mokotowskiej, położony niemal vis à vis Bar Przechodni zwany „Pod Góralami” oraz przychodnię chorób skórnych i wenerycznych (gdzie leczono je za darmo). W klubie, obok studentów, spotykała się ówczesna elita Warszawy: cinkciarze, obywatele zarażeni hazardem, badylarze, panowie z przeszłością i sporymi pieniędzmi, córki Koryntu oraz wszelkiego rodzaju kolorowe ptaki ze sfer artystycznych – piosenkarze, aktorki, filmowcy... A tak to towarzystwo opisywał sam Głowacki: „Bez problemu uchodził też za studenta pięćdziesięcioletni utracjusz, rotmistrz Andrzej Rzeszotarski, przepuszczający tajemniczego pochodzenia pieniądze i zajmujący pierwsze miejsce na nieoficjalnej wtedy liście najbogatszych Polaków. Za rotmistrzem snuł się jak cień eseista i aktor Adam Pawlikowski, nazywany Dudusiem, którego

szlachetny profil, znany z filmu *Popiół i diament*, przyciągał dziewczyny i uświetniał zabawy Rzeszotarskiego w jego pięćsetkami wytapetowanym mieszkaniu. Rotmistrz miał czerwonego długiego forda z odkrytym dachem i olbrzymiego kierowcę o ksywce Cegła. Jak duch z lepszego świata przesuwiał się tym fordem po Nowym Świecie, wzbudzając rozpaczliwą tęsknotę i zazdrość nas, studiujących nędzarzy”⁹.

Nieopodal w Alejach Ujazdowskich przy placu Trzech Krzyży mieścił się kolejny przystanek owych wędrówek edukacyjnych – SPATIF, restauracja aktorów i nie tylko. „...w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to było miejsce jedyne w swoim rodzaju. Przemieszanie intelektualistów, cinkciarzy, aktorów, tajniaków, członków KC, dysydentów i prostytutek. Omawiano tu Schopenhauera, cenę dolarów, szanse uzyskania niepodległości i okradzenie bogatego Szweda przy barze. Po kilku półlitrówkach rozmowy, zaczynające się w tonacji Cyda, łagodnie ewoluowały w stronę Marmieladowa. Tajniacy żalili się na niską jakość aparatury podsłuchowej, do szatni wnoszono pijanych mistrzów olimpijskich, a prostytutki patrzyły na to z wyższością osób obdarzonych prawdziwym talentem”¹⁰. Droga (zwana „szlakiem hańby”) na Stare Miasto obejmowała restaurację Melodia vis à vis komitetu partii, pałacyk na końcu ulicy Foksal, gdzie mieściła się kawiarnia architektów SARP, na Foksal zapraszała też słynna Kameralna, gdzie bywał Marek Hłasko. Następnym przystankiem były Kamieniolomy w Hotelu Europejskim oraz działający najdłużej w nocy lokal filmowców, tak zwany Ściek przy Trębackiej, na tyłach Ministerstwa Kultury.

Zamiast pilnie studiować starocerkiewnosłowiański czy zawiłości gramatyki rodzimego języka student Głowacki udawał się na tak zwane Bermudy, by pobierać lekcje życia i żywego języka w knajpach, prywatnych mieszkaniach pisarzy, kolegów. U przypadkowo spotkanych ludzi na ulicach czy bazarach także, bowiem wszędzie mogło się zdarzyć coś nieoczekiwanie zabawnego albo przerażającego, co mogło posłużyć literaturze.

Zaglądał też na plan filmowy, by na przykład u Stanisława Barei w filmie *Żona dla Australijczyka* zagrać niewielką rolę. Albo do STS-u tworzono przez przyjaciół ze szkoły teatralnej i innych uczelni, gdzie wystąpił już w roku 1956 w programie *Czarna przegrywa, czerwona wygrywa* Jerzego Markuszewskiego i Wojciecha Solarza oraz w programie *Myslenie ma kolosalną przeszłość* rok później.¹¹



Siedzimy z Agnieszką Osiecką na spotkaniu literackim w Berlinie.

Większy sukces i prawdziwe pieniądze, jak wspomina sam Głowacki, zdobył w kabarecie Jerzego Majdrowicza Klaps, który działał w kinie Palladium po ostatnim seansie. Został wraz z „legendarnym playboyem, Olkiem Naleśnikiem, żoną jazzmana Izą Zabieglisną oraz śliczną blondyneczką Ingą” zaangażowany do numeru tanecznego „Rock and roll sputnik, czyli sputniki rock and rolla”¹², by pokazać, jak się tańczy do muzyki Billa Halleya na trzeźwo, choć wszyscy przed wejściem na scenę wychylali po jednym(?) głębszym. Występy zostały ocenione wysoko; zdjęcie recenzenta teatralnego tańczącego z Izą Zabieglisną zawisło na wystawie sklepu z wędlinami na Nowym Świecie.

Nie były to najgorsze uniwersytety dla pisarza, który chciał pisać o życiu i ludziach w sposób do tego przystający, a nie o takim, jakie dekretowała oficjalna propaganda. Owo malownicze, egzotyczne środowisko skupiało ludzi, mimo wszystko wolnych, nieskażonych partyjną ideologią ani nowomową.

Głębokie zanurzenie się w różnorodnych nurtach żywej mowy dla początkującego pisarza było nie do przecenienia. Znakomity słuch językowy i wyostrzona zdolność obserwacji stały się jego siłą już od debiutanckiego

opowiadania *Na plaży* zamieszczonego w *Almanachu Młodych 1960/61* wydanym przez Iskry. Trzeba wspomnieć, że w tym samym czasie student Janusz Głowacki pisał pracę magisterską o dramatach Stanisława Przybyszewskiego tworzonych w pełnej patosu młodopolskiej manierze. Różnorodność stylów, z jakimi obcował w tym samym czasie (pracę magisterską pisał stylem „uczonym”, opowiadania – własnym), z pewnością przełożyła się na zdolność pisania wieloma językami. Pozwoliła później tworzyć jednocześnie felietony, opowiadania, scenariusze filmowe, następnie dramaty, czyli swobodnie przechodzić z jednego medium w inne, ukazywać odległe od siebie środowiska społeczne. Nie tyle mówić, ile wymyślać na nowo z okrucich żywej mowy, sloganów partyjnych, gazetowych komunałów, z języka ulicy czy uniwersytetu język ćwierćinteligenta zagubionego między oficjalną nowomową a własnym doświadczeniem. Układać prawdziwe, a nie papierowe dialogi do filmu.

Dziś ktoś, kto ma pracę, siedzi za biurkiem cały dzień, w PRL-u w godzinach pracy wszyscy coś załatwiali, a to zakupy, a to lekarza i tym podobne. Dla artystów zaś trwała nieustanna *moving fiesta* po knajpach, urzędach i ulicach Warszawy. Parada snobizmu zasilanego pieniędzmi szarej strefy trwała ku zgryzocie dzierżących stery nawy państwowej, gdyż ten karnawałowy korowód pozostawał poza kontrolą cenzury. Tu pisarz bratał się z cinkciarzem, kelner pożyczal pieniądze artyście, a panienki spod hotelu przemieniały się w damy, poślubiając hrabiów z samochodem na zagranicznej rejestracji. I nikt się nie przejmował oficjalną ideologią.

W tym barwnym, acz kapryśnym towarzystwie trzeba było się odnaleźć, to znaczy być twardym i nieprzeniknionym. Żaden patos, prawda, współczucie, broń Boże sentyment, nie wchodziły w grę. Liczyła się zdolność żywej reakcji, celnej riposty, dobrego żartu. Atrakcyjność towarzyską najlepiej zapewniała maska cynika, kogoś szarmanckiego, lecz bezczelnego, obdarzonego fantazją i poczuciem humoru. Na przykład playboya bez mercedesa i willi.

Rodzice pisarza pochodzili z przedwojennej inteligencji, warstwy zdecydowanie lekceważonej przez nowy ustój. Nie byli więc, delikatnie mówiąc, krezusami, ale przynajmniej starali się pielęgnować dawne wartości. Podobnie jak nad losami Wilhelma Meistra czuwali członkowie Towarzystwa Wieży, podpowiadając drogi postępowania i cele edukacji, bez czego jego



Z Mamą Heleną Głowacką.

życie mogłoby się potoczyć w złą stronę, opiekuńczo-formacyjne funkcje w stosunku do Janusza Głowackiego pełniła rodzina. Zwłaszcza matka, Helena Głowacka.

Podsuwała lektury, kształciła jego wrażliwość i ludzką, i pisarską. Gdy był chory, godzinami czytała mu *W poszukiwaniu straconego czasu* i kolejne tomy *Komedii ludzkiej* Balzaca. I najważniejsze: „kochała literaturę, jak się kiedyś kochało. A w głowie zawrócili jej Proust, Flaubert, Stendhal” – jak wielokrotnie wspominał syn.

Wreszcie latami spisywała jego teksty. Dyktował je, bo wtedy, jak aktor wypowiadający kwestie, słyszał ich fałsz lub prawdę i natychmiast zamieniał słowa albo ich miejsce w zdaniu. Jednak gdy zaczął dyktować bardziej nieprzyzwoite zwroty, odmówiła. Wtedy ucichły plotki, że to matka za syna pisze, bo jako żywo przedwojenna studentka Manfreda Kridla i Juliusza Kleinera podobnych okropieństw napisać by nie mogła.

Rodzonym bratem matki był Kazimierz Rudzki. Aktor o specyficznym sposobie uprawiania zawodu, a zwłaszcza niezapomniany konferansjer licznych programów estradowych. „Rudzki – to styl”. „Rudzki konferansjer to cała epoka polskiego kabaretu”. „Publiczność przychodziła na Zimińską, a wychodziła pod wrażeniem Rudzkiego”¹³. Środki wyrazu, jakie tam wypracował przeniósł do teatru – przede wszystkim zasadę kontrastu. Umiejętnie wykorzystywał swój oryginalny wygląd: wysoki, o długiej, smutnej twarzy, z wyróżniającym się w niej potężnym nosem i dużymi, wąskimi ustami. Cechowało go stłumienie mimiki i ostrożność ruchu. Smutną twarz potrafił jeszcze „usmutnić”; przy nieruchomej masce znaczenie miało każde lekkie wygięcie ust, drgnienie powiek, poruszenie oka, szyi oraz komiczna lub błaha treść przekazywanego tekstu – na przykład *Trędowatej* Heleny Mniszek czytanej w telewizji. Erwin Axer, przyjaciel z przedwojennego Instytutu Sztuki Teatralnej, tak wspominał Rudzkiego: „Twarzy używał jak maski. Nie był pod tym względem odosobniony. Kenneth Tynan, kiedy był na Knocku¹⁴, porównał go z Guinnessem i stawiał z nim w jednym rzędzie. Można było dostrzec podobieństwo do Bustera Keatona, Harolda Lloyd’a, a także Jouveta. Zbieżności nie wynikały z obserwacji tych wielkich komediantów, ale, jak sądzę, z przyrodzonych właściwości fizycznych i charakteru. [...] Stał się jednym z najciekawszych i najbardziej wyrafinowanych aktorów komicznych naszego teatru – przy szerszym znaczeniu słowa



Matka Janusza Głowackiego – Helena Rudzka z bratem Kazimierzem Rudzkim.

komizm. Był to wytrawny komizm niedopowiedzeń i analogii, posiadający swoje podwójne, nie zawsze komiczne dno”¹⁵.

Matka i wuj Janusza Głowackiego byli dziećmi Bronisława Rudzkiego. Człowieka statecznego i zamożnego. Przed wojną prowadził sklepy z instrumentami muzycznymi, gramofonami i płytami na Marszałkowskiej (nr 87 i 146) i przy Nowym Świecie (nr 32). Firma założona w 1906 roku była przedstawicielem wytwórni płytowej Columbia na Polskę. Dziadek pisarza miał też pomysły – na tamte czasy – niekonwencjonalne. Namówił kilku pisarzy, między innymi Stefana Żeromskiego, by nagrali na płyty po kilka własnych opowiadań. Niestety spłonęły one w czasie powstania. Przez pułkownika Walerego Sławka namówił marszałka Józefa Piłsudskiego do nagrania na płyty kilku przemówień. Dwa: o śmiechu i do dzieci, zachowały się, cudem ocalone, w bibliotece Uniwersytetu w Yale. W latach osiemdziesiątych, gdy wystawiano w Yale Repertory Theatre *Antygonę* w Nowym Jorku, z dumą udostępniono te nagrania wnukowi Bronisława Rudzkiego.

Ojciec pisarza, Jerzy Głowacki, był spokrewniony z arystokratycznym rodem węgierskim, jego matka Berta z domu Lechoczky de Kiraly pochodziła z tej części rodziny, która przeniosła się do Polski (czego dowodem jest istniejący grobowiec na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie). W opowiadaniu *Kongo na Kubusia Puchatka* z debiutanckiej *Wirówki non-sensu* kilkoro kuzynów rozpoznało się w postaciach bohaterów, co poskutkowało zakazem pochówku pisarza w rodzinnym grobowcu... na zawsze.

Na amerykańskich lotniskach codziennie lądują setki utalentowanych artystów, ale tylko nielicznym udaje się coś osiągnąć. Dlaczego właśnie Janusz Głowacki, nieznany w Nowym Jorku pisarz, zainteresował Arthura Penna, Dianne Wiest, Malcolma McDowella czy Christophera Walkena? Talent? Czy jakieś siły nieczyste?

Pełna zwrotów akcji opowieść o losach pisarza, którego stan wojenny zastał w Londynie i który postanowił nie wracać. Zamieszkał w Nowym Jorku. Uznany w Polsce autor – jego *Polowanie na muchy* wyreżyserował Andrzej Wajda, z Markiem Piwowskim stworzył *Rejs* i napisał scenariusz do *Trzeba zabić tę miłość* Janusza Morgensterna – za oceanem z początku klepał biedę, walczył z przeciwnościami losu, mozolnie wgrzyzał się w struktury establishmentu nowojorskiego światka artystycznego. W kilka lat zdobył uznanie. Jego *Antygonę w Nowym Jorku*, *Polowanie na karaluchy* czy *Czwartą siostrę* grano na całym świecie. Stał się jednym z najczęściej nagradzanych dramaturgów, tłumaczonym na kilkadziesiąt języków, o którego zabiegali najwięksi reżyserzy.

Elżbieta Baniewicz pasjonująco opowiada o tych latach, ale stawia też pytanie: jak trzeba myśleć i pisać, by chciano cię czytać i słuchać nie tylko w ojczyźnie?

Książka świetnie udokumentowana i wspaniale zilustrowana.

Elżbieta Baniewicz – krytyk teatralny, autorka monografii reżyserów – Kazimierza Kutza i Erwina Axera, oraz aktorów – Anny Dymnej i Janusza Gajosa, oraz dwóch tomów esejów o polskim teatrze. Od 1972 roku publikowała m.in. w „Teatrze”, „Kulturze”, „Théâtre en Pologne”. Od 1990 pracuje w miesięczniku „Twórczość”. W 2015 roku uhonorowana brązowym medalem Zasłużony w Kulturze Gloria Artis.

www.marginesy.com.pl



9 788365 1586513

cena 49,90 zł
PATRONAT MEDIALNY



lubimyczytać.pl



ROOM

