

Via Dolorosa

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Rozedrgana i dojmująca *La Pasionaria* autorstwa Antoniny Grzegorzewskiej powstała dzięki programowi stypendialnemu „Dramatopisanie”, koordynowanemu przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

■ Mieszkająca od lat w Hiszpanii Antonina Grzegorzewska bohaterką swojego dramatu uczyniła Baskijkę Dolores Ibárruri – polityczkę, publicystkę, przewodniczącą (i jedną z założycielek) Komunistycznej Partii Hiszpanii, ikonę hiszpańskiej wojny domowej, autorkę słynnego rewolucyjnego hasła „¡No pasarán! Es preferible morir de pie que vivir de rodillas!” („Nie przejdą! Lepiej umierać, stojąc, niż żyć na klęczkach”). Grzegorzewska nie tworzy jednak szablonowej biografii, choć jej sztuka ma charakter przekrojowy. Pierwsze sceny przedstawiają młodość Dolores, jeszcze przed wybuchem Wielkiej Wojny, zaś końcowe fragmenty – przynajmniej te, którym można przypisać konkretną chronologię – nawiązują do zamachów terrorystycznych przeprowadzanych przez ETA w latach siedemdziesiątych.

Autorka początkowo przedstawia Ibárruri jako kobietę głęboko wierzącą, opłakującą czwórkę zmarłych dzieci, zawierającą Madonnie los pozostałej przy życiu córki. Bezpośrednim impulsem do poświęcenia się działalności politycznej jest dla niej śmierć jej męża – górnika, działacza socjalistycznego. Głównym, choć ukrytym asumptem do rewizji światopoglądu jest jednak zepsucie, gnuśność i przekupność kleru; lokalny ksiądz odmawia udzielenia wiatyku umierającemu dziecku z głodującej robotniczej rodziny. Z biegiem kolejnych miesięcy anonimowa Dolores staje się uwielbianą Pasionarią. Zaczyna pisać artykuły dla stołecznego pisma „Świat Robotnika”, kierowanego przez niejakiego Towarzysza Santiago, zaczytuje się w Marksie, coraz bardziej naraża się falangistom. Po zwycięstwie frankistowskich nacjonalistów i wybuchu II wojny światowej udaje się do ZSRR; tam w niezwykle wymownej scenie ubliża nieletniej, skarżącej się na swój los hiszpańskiej prostytutce. Równolegle do historii Dolores rozwijane są wątki dwóch braci wywodzących się z robotniczego środowiska – poety-rewolucjonisty Antonia, inspirowanego m.in. życiorysem Federica Garcíi Lorki, oraz Gabriela, działacza socjalistycznego, który trzydzieści lat po II wojnie światowej ginie w jednym z zamachów baskijskiej separatystycznej organizacji terrorystycznej.

W *La Pasionarii* wybrzmiewają rozmaite językowe style i rejestry. Skandowane ze szczytu rzeźby-mównicy płomienne odezwy splatają się z formą litanijną, fragmenty poezji sąsiadują ze stosunkowo naturalistyczną strukturą dialogową, a w końcówce utworu pojawiają się gniewne hasła wykrzyczane w trakcie rockowego koncertu. Co istotne, autorka nie stara się odtworzyć odmiennych matryc językowych, nie

zderza ich w celu wywołania efektu kakofonii. Porządki językowe zostały nieco wygładzone. W rezultacie podlegają spójnemu wewnętrznemu rytmowi. Owa pulsująca – czy jak określa to Grzegorzewska, „epileptyczna” – forma do pewnego stopnia zachowuje swoją koherencję. Dramatopisarka nie ustawia różnych praktyk językowych w jaskrawej opozycji, raczej stara się zewrzeć niejednorodne poetyki w uporządkowanym dramaturgicznym szyku.

Niezwykle istotna jest symboliczna tkanka sztuki. Niektóre z symboli są mocno zakorzenione w powszechnej odbiorczej świadomości. Weźmy na przykład powtarzające się powiązanie karminu krwi z czerwienią reprezentującą komunizm. Grzegorzewska wypełnia przy tym *La Pasionarię* obrazami, które obrastają w nowe znaczenia w procesie lektury. Chociażby z tego powodu warto zaznajomić się z wyróżnionym tekstem więcej niż jednokrotnie – w ten sposób można w pełni uchwycić drobne przesunięcia znaczeniowe. Owe hermeneutycznej praktyce z pewnością służy zapoznanie się z całością twórczości autorki; w omawianym utworze jak uporczywy pogłos wracają kody znane z poprzednich dramatów, przede wszystkim miłośność, krwistość istnienia, brutalny proces dosłownego i metaforycznego wybebeszania jednostki. Ciało jest tu ramą wszelkiego doświadczenia. Indywidualne doświadczenia młodej Dolores jako matki, która musiała pogrzebać czwórkę malutkich dzieci, zostają przekute w gniew Pasionarii dojrzałej, przykładającej swoją osobistą tragedię do zbiorowej traumy łączącej coraz szersze zbiorowości – Basków, Hiszpanów, mieszkańców kontynentu trawionego przez wojny. Hiszpania jawi się jako wielki grób, ziemia żarłocznie połykająca swoje ofiary.

Turpistyczna poetyka dramatu zostaje zestawiona ze starannie wyselekcjonowanymi kulturowymi cytatami. W jednej ze scen, zgodnie ze wskazówkami wytyczonymi w didaskaliach, Dolores pojawia się w kostiumie wspólnego projektu Elsy Schiaparelli i Salvadora Dalego, stanowiącym aluzję do wydarzeń *la guerra civil*. W czarnej sukni o wąskim kroju odznaczają się wybrzuszenia materiału, które układają się w zarys szkieletu. Drugą część utworu otwiera koncert fortepianowy D-dur Maurice’a Ravela, przeznaczony do wykonania jedną ręką. Ów utwór został skomponowany dla pianisty Paula Wittgensteina, okaleczonego w trakcie I wojny światowej. Pojawiający się w tej scenie fortepian udekorowany czaszkami przypomina trumnę. Trudno o bardziej czytelny obraz bezprecedensowych przemian dokonujących



Dolores Ibárruri w 1936 roku

się w aktualnym nurcie europejskiej sztuki. Jednym z lejtmotywów dramatu jest konstruktywistyczny *Pomnik III Międzynarodówki* autorstwa Władimira Tatlina, czyli słynna „wieża” – w przytaczanym kontekście funkcjonuje ona jako mównica. W scenie bombardowania pojawia się zaś sugestia odwzorowania innego projektu radzieckiego artysty, rzeźby *Letatlin*, wyobrażającej szkielet maszyny latającej.

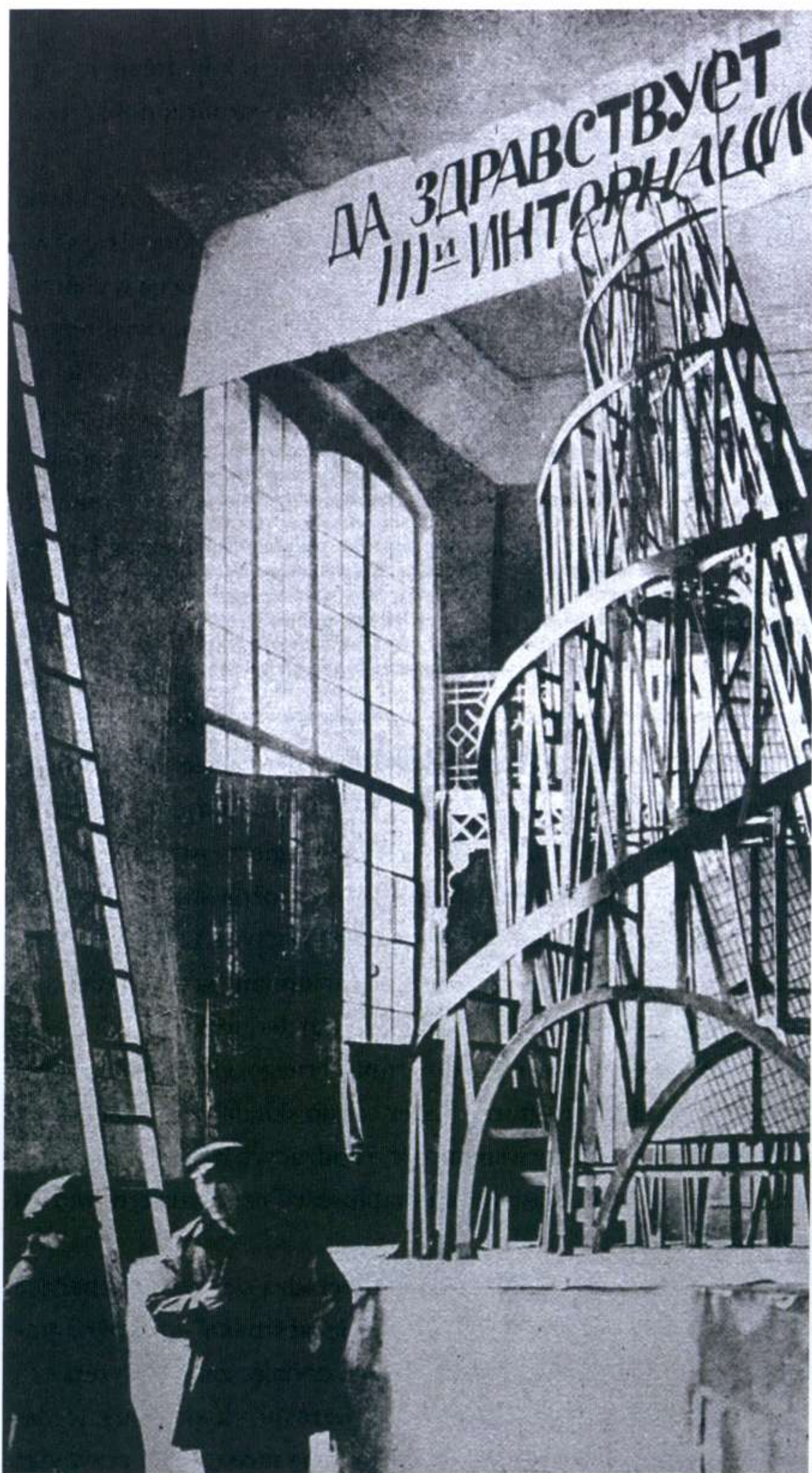
Bodaj najważniejszym nawiązaniem do ówczesnej sztuki jest *Święto wiosny* Igora Strawińskiego. Ów „taniec śmierci z jego orgiastyczno-nihilistyczną ironią”, jak opisywał go Modris Eksteins, pojawia się już w pierwszej scenie. Wykorzystanie słynnego baletu ustawia dalszą perspektywę dramatu. Grzegorzewska akcentuje pierwszą część utworu Strawińskiego – „Adorację ziemi”. Eksteins pisał o tym muzycznym dziele jako kamieniu milowym w historii kultury, odnosząc się do Wielkiej Wojny: „Sztuka stała się faktycznie jedynym dostępnym odpowiednikiem wojny; naturalnie nie ta tworzona według poprzednich zasad, lecz ta, w której porzucono reguły kompozycji, a której celem stała się prowokacja, wydarzenie, doświadczenie”¹. Litewski historyk wskazuje tym samym doświadczenie wspólne dla modernistów, nie tyle formacyjne, co stanowiące swoiste ukoronowanie prądu. *La Pasionaria* w pewnym sensie odtwarza te założenia, szczególnie przy wzięciu pod uwagę jej „epileptycznego”, niespokojnego metrum i fenomenologicznego opisu doświadczenia rozdartej ludzkości. Najważniejszym spoiwem współczesnego dramatu i baletu z początku XX wieku są jednak wspólne tematyczne obszary – żywioł ziemi oraz pojęcie ofiary, w dramacie Grzegorzewskiej reprezentowanej przede wszystkim przez śmierć niewinnych dzieci, funkcjonujących poza orbitą ideologicznych

sporów (kolejny lejtmotyw – chłopiec uwięziony w kopalnianym leju; akcja ratunkowa zmienia się w przedłużany w nieskończoność proces ekshumacji).

Znaczenie żywiołu ziemi akcentowała sama autorka w rozmowie z Kamilą Paprocką-Jasińską: „*La Pasionaria* – sztuka, którą piszę w ramach stypendium »Dramatopisanie« – [...] będzie północna w charakterze, a dominującym żywiołem będzie w niej Ziemia, świadomość wnętrza Ziemi jako podziemnego świata zbiorowych grobów. Ziemia jako lita skała, której nie można rozbić, ale też ekshumacje, rzeczywistość kopalni, wydobywanie na powierzchnię kości, minerałów”². W pierwszej części utworu Grzegorzewska obficie czerpie z symboliki agrarnej. Rytm życia mieszkańców miasta Gallarta wyznaczają kolejne katolickie święta; ci, którzy zajmują się uprawą pola, żyją w zgodzie z kalendarzem zasiewów i zbiorów. Istotną cezurą duchowego i mentalnego przebudzenia Dolores jest Wielki Piątek – czas umartwiania, będący jednocześnie zapowiedzią odrodzenia. Baskijka jakby od niechcenia zapowiada mężowi, że „będzie karczować sierpem”. Z kolei polityczna propozycja zdobywającego coraz silniejszą pozycję Towarzysza Santiago zostaje opisana jako „zaoranie ubitej gleby ostrym pługiem, bez baczenia na niepożądaną faunę, którą można szatkować żywcem przy takiej operacji”. Działacz dodaje przy tym, że człowiek jest istotą lubiącą rytuał – w tym przypadku rozumiany jako powtarzane w nieskończoność wsączanie w głowy obywateli rewolucyjnych treści. Jednostka zostaje przyrównana do gruntu ornego, gotowego na przyjęcie ziarna: symbolika agrarna nader często składa się na polityczny uzus językowy (wystarczy wspomnieć o budzących błogie skojarzenia „podatnych gruntach”, „zasiewaniu wątpliwości” czy bardziej odważnej „kiełkującej rewolucji”).

Ziemia rodząca nowe życie szybko przeradza się w ziemię będącą masową mogiłą. „Będziemy tworzyć ziemię od środka” – mówi pogrążona w rewolucyjnej gorączce Pasionaria, dodając zaraz: „Przeciwko ziemi nie można się buntować”. Poetyka wzrostu – kwitnienia, wydawania owoców – zrazu zostaje wywrócona na nice („kości przybywa szybciej niż da się je wydobyć”). Ziemia w dramacie jest przedstawiona jako czująca, prawie świadoma istota. Żarłocznie połyka kolejne ofiary, „mlaska językiem”, bezpowrotnie wchłania kolejne bezimienne ciała. W retoryce ateistycznych republikanów nie ma miejsca na odwrotną względem ziemi przestrzeń – niebo. „Zaczynamy od kneblowania, bo ciężko się pracuje przy zbyt wielu krzykach i zawrocie głowy psalmów, zostawmy je na to rozczarowujące niebo, w którym obleżą nas robaki i zgnilizna” – peroruje Towarzysz Santiago. Nienasycona ziemia – to zapowiedź wiecznego milczenia.

W tym „dyptyku w stanie wojny”, jak autorka określa strukturę dramatu w inicjujących go didaskaliach, funkcjonuje jeszcze jedna ważka opozycja: oś góra – dół. Po raz kolejny warto przywołać obraz chłopca zakleszczonego w kopalnianym leju. Wygląd pułapki został zaprojektowany jako przezroczysta tuba; w niej widoczne będą zwałowiska czarnej ziemi, które stopniowo zasypują ciało ofiary, a także sącząca się krew. Skoro ziemia-dół jest milczeniem, symboliczna „góra” może być tylko krzykiem. Wspomniany Tatlinowski *Pomnik III Międzynarodówki* służy jako ambona, z której szczytu przemawia ogarnięta kontestatorskim szałem Pasionaria. Grzegorzewska zaznacza w didaskaliach, że potencjalny widz nigdy nie powinien widzieć momentu wdrapywania się Dolores na szczyt mównicy ani schodzenia z niej. W miarę radykalizowania się poglądów Ibárruri jej podmiotowość



Pomnik III Międzynarodówki Władimira Tatlina (1920)

ulega rozmyciu. Kobieta coraz bardziej stapia się z określonym kulturowym artefaktem, a jej mowa, oddająca uprzednio mroczną emocjonalność matki pogrążonej w niewygasłej żałobie, przeradza się w zlepek propagandowych frazesów, ekspresyjnych zawołań i osobistej spowiedzi. (Podobny zabieg obserwujemy w przypadku mieszczek, sąsiadek Dolores, które w toku akcji zmieniają się w Matrioszki i przywdziewają nakrycia głowy przypominające kopuły moskiewskiego soboru Wasyla Błogosławionego).

Przywołane już określenie „dyptyk w stanie wojny” nie odnosi się wyłącznie do zbrojnego konfliktu frankistów i republikanów. Zresztą Grzegorzewska – co dość zaskakujące, zważywszy na polityczną ekspresję utworu – odżegnuje się od postulatu odczytania sztuki w kategoriach czysto ideologicznych. Z pewnością *La Pasionaria* nie jest dramatem, który można gładko przetłumaczyć na język współczesnego polskiego dyskursu publicznego. Ów dualizm sięga głębiej niż tylko warstw światopoglądowych i związanych z nimi militarnych starć. W centrum zainteresowania dramatopisarki stoi przede wszystkim „zbędne uświęcone mięso”, bezsensowna ludzka ofiara. Doświadczenia tysięcy zostają wpisane w antynomię sacrum i profanum. Świętość pozostaje jednak sferą boleśnie niedotykalną. Jediną realnie dostępną

dla człowieka sferą jest wulgarne, mięsne profanum. „Śmierć na każdym kroku, samo życie” – powie w pewnym momencie mąż Pasionarii. Owa fraza, mogąca w innym kontekście zyskać walor niezobowiązującego bon motu, doskonale podsumowuje wymowę ciężkiej gatunkowo, wspartej na przeciwstawnych biegunach sztuki.

W *La Pasionarii* wymiar ludzkiego życia zostaje zredukowany do pośmiertnego „procesu między mięsem a kością”. Rzeczywistość może być tylko „podglądana z dołu”, jak mówi w swoim rozpaczliwym monologu pognębiona prostytutka Esperanza/Nadzieźda – na kłęczkach, w postawie zupełnie przeciwstawnej tej, do której zagrzewała stojąca na barykadach Dolores. Sama Esperanza została zdefiniowana jako wielka cielesna rana („Mam dziury w zębach. Pluję krwią” – powie ulicznica, co spotka się wyłącznie z paszkwilanką ripostą słynnej już Pasionarii). Istnienie jest tylko kopalnianym urobkiem, odpadem produkcyjnym. Pyłem – chciałoby się rzec, mając w pamięci chorobę zawodową przedstawionych w dramacie górników, choć myśli mimowolnie dryfują ku symbolice biblijnej. „Życie” należy już do innej domeny. Centra handlowe, świątynie, wszelkie powojenne miejsca spotkań i celebracji życia wyrosną z ziemi „otwartej grobami”, ale jednocześnie gotowej na przyjęcie nowego porządku. Gnacie łączy się z żyznością – to ważna, choć oczywiście niewygodna prawda utworu.

La Pasionaria zostanie zrealizowana przez szczeciński Teatr Współczesny. Cieszę się, że świetnie skomponowany, niezwykle ciekawy literacko dramat ma gwarancję zaistnienia na scenie, niemniej spodziewam się, że może to być jego jedyne wystawienie. Autorka w didaskaliach konkretyzuje warunki potencjalnej inscenizacji: określa scenografię, muzykę, kostiumy, zdarza jej się sugerować sposób gry aktorów, co odstrasza współczesnych reżyserów. Ciekawe więc, z jakim odbiorem spotka się dość hermetyczna sztuka Grzegorzewskiej? Autorka nie tworzy przecież jednowymiarowego portretu nieustraszonej rewolucjonistki wiodącej lud na barykady. Po emigracji do Związku Radzieckiego żarliwa działaczka zmieniła się w wyrachowaną doktrynerkę. Ibárruri jest jedną z osób odpowiedzialnych za los kilku tysięcy hiszpańskich dzieci przesiedlonych w latach trzydziestych do ZSRR, które ostatecznie wylądowały na ulicach (jak wspomniana wcześniej Nadzieźda, dawniej Esperanza). Po zakończeniu II wojny światowej Pasionaria blokowała możliwość powrotu dzieci do ojczyzny. O takich sprawach warto mówić, zwłaszcza że świadomość pewnych wydarzeń jest stosunkowo niewielka. Nie powinno to zresztą dziwić. W sztuce Dolores do spółki z Towarzystwem Santiago skutecznie zadbali o wymazanie niewygodnych faktów. Niszczerki wypływają ścinki kolejnych kompromitujących dokumentów. Końcowe sceny rozgrywają się wśród łóżek polowych wyobrażających cmentarz, wokół rosną kopce poszatowanej bumagi. Jeden z bohaterów uruchamia dmuchawę do liści. Rozproszone ścinki fruną w stronę widzów.

La Pasionaria rzuca sporo światła na zapomniane wydarzenia dwudziestowiecznej historii, a jednocześnie stanowi gorzkie memento na dzisiejsze czasy. „ETA to nie mój styl, ale ci młodzi chłopcy umieją walczyć, umieją podnieść pięść, a gdy w coś bardzo się wierzy, trzeba działać bez skrupułów” – powie Dolores. Taka narracja brzmi niepokojąco znajomo. ■

1 ■ Autorka używa tego sformułowania w emitowanej online debacie przeprowadzonej pod auspicjami Instytutu Teatralnego; źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=eRFRGGGoTZBM>.

2 ■ M. Eksteins, *Święto wiosny*, tłum. K. Rabińska, Poznań 2014, s. 379.

2 ■ *Kobieta jest raną*, [z A. Grzegorzewską rozmawia K. Paprocka-Jasińska], „Teatr” nr 9/2020.