

Marta Przybylska (Łódź)

## GROTESKA W RYTMIE WALCA, CZYLI *VELIKI BRILJANTNI VALČEK DRAGO JANČARA*

Drago Jančar napisał *Wielki brylantowy walc* w 1985 roku. Sam autor powiedział, że nigdy nie zamierzał pisać dramatów politycznych, ale zawsze chciał, by jego dramaty wyrastały z określonych nastrojów społecznych i podkreślały wewnętrzne, psychologiczne konflikty lub też na odwrót – by przedstawiały konflikty rodzące się między postaciami, ale wynikające z nastrojów panujących w społeczeństwie<sup>1</sup>. Jeżeli wydarzenia zawarte w *Wielkim brylantowym walcu* odzwierciedlają atmosferę, jaka panowała w latach 80. w Jugosławii, to można ją nazwać co najmniej specyficzną. Nielatwo bowiem opowiedzieć wypadki sceniczne i trudno dostrzec porządek w historii słoweńskiego naukowca Simona Vebera.

Simon Veber jest historykiem piszącym rozprawę naukową o polskim uczestniku powstania listopadowego Sewerynie Drohojowskim. Kiedy pewnego dnia budzi się w szpitalu psychiatrycznym, jest przekonany, że koledzy, po piątkowym, suto zakrapianym alkoholem, spotkaniu, zrobili mu paskudny dowcip i że trafił tu przez pomyłkę. Próbuje wyjaśnić to wszystkim pielęgniarzowi Volodji, ale ten ignoruje tłumaczenia nowego pacjenta. Informuje go jedynie, że jest poniedziałek, a poniedziałek to dzień szczególnie w szpitalu: tego dnia przyjmowani są nowi pacjenci, na obiad jest zupa z podrobami, tego dnia wreszcie wszystko symbolicznie zaczyna się od nowa. Simon jeszcze nie wie, że dla niego też wszystko zacznie się od początku. Znalazł się bowiem w nader szczególnym miejscu.

Szpital nazywa się „Wolność wyzwala”, co wywołuje skojarzenia z napisem nad bramą Auschwitz „Praca czyni wolnym”, i nie są to skojarzenia bezpodstawne. Formalną władzę sprawuje Doktor, który wciela w życie swoje innowacyjne metody leczenia. Jego współpracownikami są: pielęgniarz Volodja, który wie o wszystkim, co się dzieje w zakładzie, oraz dwaj specjaliści od metafory – starszy i młodszy. Dzięki tym ludziom szpital działa jak dobrze naoliwiony mechanizm, w którego tryby dostaje się Simon Veber.

---

<sup>1</sup> Z rozmowy z Bożaną Rublek dla czasopisma „Start”, 3 II 1990 r.

Historyk początkowo zachowuje spokój, bo jest przekonany, że pomyłka szybko wyjdzie na jaw i zostanie wypisany do domu. Przecież jest „normalny”. Jeszcze nie ma świadomości, że ten, kto dostał się do środka, już stąd nie wyjdzie. Panują tu określone zasady – jeżeli trafi do zakładu pacjent, który myśli, że jest Napoleonem, to zadaniem lekarza nie jest „wyznanie” żeń Napoleona, ale sprawienie, by ów człowiek stał się cesarzem Francuzów „w całości”. Podobną zasadę stosuje się wobec Vebera. Lekarz w notatkach historyka wyczytał, że powstaniec na drodze do Wiednia złamał nogę w dwóch miejscach, leżał w rowie, nie mogąc się ruszyć, a nikt z przechodniów nie chciał mu pomóc. Wreszcie ktoś za obietnicę zapłaty zaniósł go do szpitala, gdzie tak słabo się nim opiekowano, że w złamanej nodze zaległy się robaki. Poza tym przeczytał dziennik Simona i znalazł w nim znaczący fragment:

Kljub temu, kljub misli na zdomstvo, na zlomljeno nogo, na jarek, kljub temu vsemu bi hotel biti Drohojovski, kljub takšni usodi bi si želel biti na njegovem mestu. Za trenutek upora, boja, tveganja, popolne predanosti, za smisel. Avtentično življenje, kaj avtentično, edino pravo življenje – biti vstajnik [Jančar 1996: 44]<sup>2</sup>.

Wśród papierów znalazła się też pocztówka wysłana przez Simona do kolegi z instytutu: „Raziskava mi dobro napreduje. Neverjetne stvari. Koincidence, paralele. Pozdravlja te poljski vstajnik Drohojovski”<sup>3</sup> (Vbv, 44). Jednak na co dzień historyk nie identyfikuje się z bohaterem swej rozprawy naukowej, toteż Doktor uznaje, że pacjent „jest jeszcze daleko od powstańca Drohojowskiego” i że „do tego Polaka musi go doprowadzić w całości” (Vbv, 47). Na tej wiedzy Doktor opiera swoją teorię „leczenia” pacjenta. Ogląda nogę Vebera, po czym oznajmia mu, że trzeba ją uciąć. Kończynę ucina Volodja, który razem z Doktorem może podziwiać skutki terapii – Simon Veber staje się Sewerynem Drohojowskim, mówi po polsku, wspomina, jak leżał w rowie, a obok widział tysiące przechodzących nóg, pisze pamiętniki i staje się jednym z wielu mieszkańców szpitala „Wolność wyzwala”.

René Girard w swej książce *Kozioł ofiarny* zauważa, że społeczeństwo prześladowuje jednostki, które pochodzą z zewnątrz, nie dlatego, że się od niego różnią, ale dlatego, że różnice nie są wystarczająco wyraźne: „[...] to nie różnica staje się przyczyną obsesji prześladowców, lecz jest nią właśnie jej przemilczane przeciwieństwo: zatarcie się różnicy” [Girard 1987: 34–35]. Simon Veber był

<sup>2</sup> Dalej lokalizacja w tekście (Vbv, 44). Pomimo tego, pomimo myśli o emigracji, o złamanej nodze, o rowie, pomimo tego wszystkiego, chciałbym być Drohojowskim. Pomimo takiego losu, chciałbym być na jego miejscu. Dla chwili buntu, walki, ryzyka, całkowitego poświęcenia, dla samej idei. Prawdziwe życie, co tam prawdziwe – jedyne właściwe życie to być powstańcem. (wszystkie tłumaczenia w tekście – M. P.).

<sup>3</sup> Badania dobrze mi idą. Niewiarygodne rzeczy. Koincydencje, paralele. Pozdrawia Cię polski powstaniec Drohojowski.

nowy w szpitalu „Wolność wyzwala”, zaznaczał odrębność, zapewniając o swojej normalności, czym jednak nie różnił się od innych ludzi, którzy trafili wbrew swej woli do zakładu dla umysłowo chorych. Jego problem polegał na tym, że nie był typowym pacjentem, który słyszy głosy, cierpi na manię prześladowczą lub twierdzi, iż jest Napoleonem. Trafił do szpitala z pełną świadomością swej tożsamości, a został zmuszony do przyjęcia tożsamości, która została specjalnie dla niego „sfabrykowana” na podstawie jego własnych notatek i zapisków, by w ten sposób pasował do schematu, obowiązującego u Doktora i Volodji. Pisząc o koźle ofiarnym, Girard stwierdza, że choroba, obłęd, przypadkowe okaleczenia, deformacje i kalectwo jako takie, prowokują postawy prześladowcze, ponieważ uwydatniają różnice między wyglądem fizycznym jednostki a reszty społeczeństwa [Girard 1987: 29]. Przypadek Simona Vebera jest odwróceniem tego modelu: brak kalectwa i normalność doprowadziły do amputacji nogi. Dopiero ułomność pozwala mu zyskać akceptację władz szpitalnych, bo w byciu Drohojowskim jest odrębny, lecz zarazem jest już tylko jednym z wielu szaleńców, jacy przebywają w zakładzie. Staje się po prostu kolejnym „przypadkiem” medycznym, który został rozpatrzony i dopasowany do szablonu.

Wyrok na historyka zapada i nie ma już dla niego ratunku. Nie ocali go romans z cytującą Ezrę Pounda anglistką Ljubicą. Nie ocali go wiara w rozum i przekonanie, że dla wszystkich zjawisk musi znaleźć się logiczne wytłumaczenie. Częściowo Simon sam go na siebie wydaje, proponując elektrowstrząsy, pytając o to, jak wysoko trzeba uciąć nogę. Wyrazem podporządkowania jest przekształcenie Słoweńca Simona Vebera w Polaka Seweryna Drohojowskiego. Z historyka badającego losy powstańca staje się postacią historyczną. Przyjmuje wraz z nową tożsamością nowy język, nie tracąc przy tym zdolności rozumienia mowy ojczystej, dlatego na pytania zadawane po słoweńsku, odpowiada po polsku i nie dba o to, czy go rozmówca rozumie. Trudno stwierdzić, czy nowe kompetencje językowe są skutkiem ubocznym amputacji, czy tylko elementem składowym przyjętej tożsamości. Można tu przywołać sentencję autorstwa Ludwika Wittgensteina: „Granice mego języka są granicami mojego świata”, gdyż stając się Sewerynem Drohojowskim, Veber przenosi się do dziewiętnastego wieku, odrzucając współczesny świat wraz z jego postępem technicznym i rozwojem kulturalnym. Pozostaje obojętny na to, co się dzieje w szpitalu i koncentruje się na pisaniu wspomnień. Pod wpływem presji ze strony otoczenia godzi się na bezpowrotną utratę indywidualizmu i zostaje na nowo „zrobiony przez społeczeństwo” [Błoński 1995: 200], bo to „oni”, „wszyscy”, „inni” kształtują tożsamość przeciętnego człowieka. Historyk opuszczony, zdradzony i bezradny przyjmuje zaprojektowane dla niego szaleństwo i zostaje zmiżdżony przez maszynę Kombinat. Od tej pory nie ma już Simona Vebera, jest tylko Seweryn Drohojowski.

Jan Błoński, pisząc o dramaturgii Sławomira Mrożka, zastanawiał się nad postaciami, które nie wywodzą się ze stereotypów i stwierdził, że owe postaci: „Zjawiają się zwykle na krańcach świata, ale tam, gdzie się zjawiają, zaginają jakby ten świat, stopniowo zmieniając postępowanie i zachowania bohaterów” [Błoński 1995: 52]. Błoński miał tu na myśli postać chama. Miejsce dla takiego osobnika znalazło się nie tylko w dramatach Mrożka, lecz także w *Wielkim brylantowym walcu*. Tym chamem jest Volodja. Całe życie spędził w szpitalu psychiatrycznym i nie zna świata zewnętrznego, co więcej, świat poza murami wcale go nie interesuje. Volodja jest pierwszą osobą, którą poznaje Simon, kiedy budzi się w zakładzie dla umysłowo chorych. Nowy od razu zostaje uświadomiony, że Volodja to nie byle kto:

A ti sploh veš, kdo se zdaj tule in zdaj s tabo pogovarja? A ti sploh veš, kdo je to Volodja? A ne veš? Boš še že zvedel. [...] Volodja sedi tu in ti dela čast, ker tu sedi in je tvojo župo. In zapomni si: Nad Volodjo je samo še upravnik, dohtar. Ampak, dragi moj, on pride na vizito, pogleda, reče m-m, ja-ja in gre naprej. Potem pa je spet Volodja. Si si zapomnil?<sup>4</sup> (Vbv, 40).

Simon szybko przekonuje się, że Volodja jest wszędzie, wie o wszystkim, co się dzieje w szpitalu i ma na wszystko wpływ. Poza tym nie ma żadnych zajęć, więc z nudów zabawia się kosztem pacjentów. Historykowi tłumaczy, że pewien lekarz z Afryki zalecił mu jako lek na melancholię śmianie się aż do bólu brzucha przynajmniej raz dziennie. Jednak musi najpierw znaleźć powód do śmiechu, więc sam sobie szuka rozrywki. Bez Volodji nic się nie może stać, dlatego pacjenci boją się go, a część z nich chce się wkupić w jego łaski.

Volodja podszywa się pod Edka, który „swoje wie” [Mrożek 1997: 88] i „zna życie” [Mrożek 1997: 102], a z Volodją „można się dogadać” (Vbv, 42). Jednak w rzeczywistości z ludźmi pokroju pielęgniarza i totumfackiego rodziny Artura nie da się dyskutować. Dialog bowiem nie leży w naturze chama. Kiedy jest słaby, wówczas potrafi dostosować się do zasad, jakie panują wokół niego, lecz gdy wzrośnie w siłę, każdy, kto stanie mu na drodze, zostanie zniszczony. Simonowi Veberowi nie podobało się, jak Volodja traktuje pacjentów, więc ten uciął mu nogę. Ljubica uznała, że pielęgniarz jest szalony, więc Volodja ją zgwałcił, by nabrała dlań szacunku. Cham jest w stanie zaakceptować konformistów, którzy wolą nie zajmować zdecydowanego stanowiska w sytuacjach kryzysowych i opowiedzą się dopiero po stronie ostatecznego zwycięzcy. Dlatego nowy zarządca szpitala pozostawia przy swym boku Doktora. Jan Błoński za-

<sup>4</sup> A ty w ogóle wiesz, kto jest teraz tutaj i teraz z tobą rozmawia? A ty w ogóle wiesz, kto to jest Volodja? Nie wiesz? Jeszcze się dowiesz. [...] Volodja siedzi tu i robi ci zaszczyt, bo tu siedzi i je twoją zupę. I zapamiętaj sobie: nad Volodją jest jeszcze tylko kierownik, dochtór. Ale, mój drogi, on przyjdzie z wizytą, popatrzy, powie mmm i tak-tak i idzie dalej. Potem znów jest Volodja. Zapamiętałeś sobie?

uważa: „Cham jest nieprzenikalny. I nie ma na niego żadnego sposobu. Ale nie ma w nim też żadnego diabelstwa. Znajduje się nie tyle poza, ile przed dobrem i złem” [Błoński 1995: 53]. Cham dość długo potrafi wymykać się ocenie, nie rzucać się w oczy, a zarazem sterować wszystkim zza kulis. Zaletą jego charakteru jest spryt i zaradność. Volodja, podobnie jak Edek, jest niezbędny. Nic nie może stać się bez jego wiedzy i zgody. Jednocześnie jako jednostka został tak zaprojektowany, że „jest zdolny do wszystkiego, odnajdzie się w każdej sytuacji i każdej roli” [Chojka 1994: 27]: jako pielęgniarz, nadzorca, pochlebca, chirurg, wodzirej czy dyktator. Myślenie nie jest jego mocną stroną i nie należy do ulubionych zajęć, toteż nie rodzą się w nim wątpliwości, czy sobie z danym problemem poradzi. Bezrefleksyjność stanowi wręcz powód do dumy. Edek, zapytany o swoje zasady, czyta przepisane od kolegi „złote myśli” w rodzaju „ja cię kocham, a ty śpisz” oraz „zależy jak leży”, a Volodja ma swoje rymowanki, mówiące o tym, że alkohol i choroba nie idą w parze. Te „mądrości” dobrze charakteryzują wewnętrzny świat chama, ponieważ są dowodem praktycyzmu życiowego. Z nauki samej w sobie nie ma żadnego pożytku, dlatego na Volodji wiedza Doktora nie robi wrażenia, ale chce, by został przy nim jako pomocnik, bo może się przydać. Pielęgniarz docenia wagę tylko tych rzeczy oraz informacji, które można spożytkować w praktyce. Również jego podejście do innych ludzi można określić jako ściśle użytkowe, gdyż potrafi manipulować każdym, od kogo pragnie coś uzyskać. Potrafi stworzyć iluzję zażyłości i przyjaźni, aby wkrótce potem zaznaczyć dystans i podkreślić własną wyższość nad niedawnym kompanem. Pielęgniarz jest ignorantem, ale ignorantem szczególnego rodzaju. Z jednej strony bowiem podkreśla, że przez trzy lata nauki języka angielskiego niczego się nie nauczył, ale z drugiej strony od czasu do czasu wtrąca do rozmowy angielskie zwroty, przede wszystkim po to, aby zaimponować Ljubicy. Ponadto to on zdecydował, iż na balu goście będą tańczyć do wielkiego brylantowego walca Chopina i nie zamierza uznać racji pianisty, twierdzącego, że lepszy byłby walc wiedeński. Volodja posiada też intuicję: mianowicie doskonale wykorzystuje moment słabości lekarza, by przejąć władzę. Będąc świadkiem owej chwili słabości, utwierdza się w pogardzie dla inteligencji, reprezentowanej przez Doktora, Vebera oraz Ljubicę, i każde z nich na swój sposób doświadcza pogardy tyrana. Volodja jest chamem, lecz to nie przeszkadza mu posiadać ambicji. Dzięki temu, że nie nurtują go egzystencjalne problemy, udało mu się osiągnąć cel.

Lahko bi končali za danes. Vse smo uredili. Vse smo pospravljali. Vsi smo notri. Lepo se razumemo. Ni bilo lahko. Trdo in umazano delo je za mano. Priznam, nekoliko sem utrujen... Lep ples je bil. Enkrat se še zavrtimo, pa spat<sup>5</sup> (Vbv, 107).

Jego wypowiedź jest wyliczeniem podpunktów, które zrealizował, ponieważ swoje ambicje sformułował jako plan do wykonania w najbliższym czasie. Odczuwa satysfakcję, która jest ukoronowaniem męczącego dnia. Kolejny raz tworzy iluzję i tym razem dotyczy ona jego rządów, pozornie mających przybrać postać dyktatury oświeconej. Mieszkańcy szpitala jeszcze nie zdają sobie sprawy, że tam, „gdzie rządzi cham, nie ma sztuki, słychać tylko świst knuta i rżenie ofiar” [Błoński 1995: 72].

Anne Ubersfeld stwierdziła, że teatr przedstawia działania ludzi, natomiast przestrzeń teatralna jest miejscem tych działań, obrazem (czasem obrazem w negatywie) i odbiciem odwróconym przestrzeni rzeczywistej [Ubersfeld 2002: 109]. Przestrzeń jest miejscem, które należy skonstruować, by tekst mógł zaistnieć. Widz jest przyzwyczajony do tego, że naśladuje ona jakieś realne miejsce, „mające własne granice, powierzchnię, głębokość, przedmioty, wypełniające ją, jak gdyby fragment świata został w swej całości przeniesiony na scenę. [...] Zawsze występują w teatrze struktury przestrzenne określające nie tyle konkretny świat, co wyobrażenie ludzi o stosunkach przestrzennych panujących w społeczeństwie, gdzie żyją, oraz konflikty, które znajdują się u podłoża tych stosunków” [Ubersfeld 2002: 112].

Drago Jančar na miejsce akcji swego dramatu wybrał szpital psychiatryczny, którego siedziba znajduje się w dawnym dworze. Mimo iż został on przystosowany do pełnienia nowych funkcji, to można dostrzec ślady przeszłości: na ścianach wiszą jeszcze gdzieś tam stare obrazki i widać strzępki tapety. Jednak dominuje kolorystyka bieli i zieleni, kojarząca się z barwami szpitalnymi. Na dole znajduje się duża przestrzeń, pełniąca funkcje jadalni, a później także sali balowej. Z kolei na galerii umieszczono sale pacjentów, do których dostępu bronią solidne drewniane drzwi z ciężkimi zasuwami. Wygląd szpitala odpowiada mniej więcej wyobrażeniom przeciętnego człowieka. Natomiast sama przestrzeń odzwierciedla stosunki międzyludzkie, panujące wewnątrz oraz symbolicznie odnosi się do sfery psychicznej bohaterów. Ponadto miejsce to przypomina żarłoczny organizm, wsysający każdego, kto się w nim pojawi, bowiem nad wszystkim dominuje kategoria „wewnętrzności”, czyli „bycie w”. Mieszkańcy są otoczeni szpitalnymi murami, które wyznaczają granicę ich świata. Wszystko to, co znajduje się na zewnątrz, nie ma znaczenia, bo nie przybiera konkretnej formy. Jediną podstawą istnienia jakiegokolwiek zewnętrznego

---

<sup>5</sup> Możemy kończyć na dziś. Wszystko zrobiliśmy. Wszystko posprzątaaliśmy. Wszyscy jesteśmy w środku. Dobrze się rozumiemy. Nie było łatwo. Trudną i brudną mam robotę. Przyznaję, jestem nieco zmęczony... Taniec był ładny. Jeszcze raz się zakręcimy i do spania.

świata jest to, że co tydzień do szpitala przybywają nowi pacjenci. Pojawiają się „z” i od razu wpadają „w”. Jest to działanie jednokierunkowe, ponieważ nie ma drogi powrotnej. Rosnąca liczba tych, którzy są „w” powoduje metaforyczne rozszerzanie się małego imperium Volodji, dzięki czemu ma on coraz większą władzę. W szpitalu „Wolność wyzwala” paradoksalnie wyraźne jest wrażenie izolacji, zamknięcia i odcięcia od wszystkiego, co nie jest „w”. Jan Błoński zauważa, że w wielu sztukach XX wieku przestrzeń została „zsubiektywizowana”, co oznacza, iż zdarzenia są widziane tak, jak widzi je postać centralna. Tym samym widzowi dane jest tylko to, co dane zostało bohaterowi [Błoński 2003: 131]. W przypadku dramatu słoweńskiego pisarza można mówić o przestrzeni obiektywnej, czyli wspólnej dla wszystkich postaci, niezależnie od wyboru perspektywy. Przeszłość subiektywna jest otwarta, przestrzeń obiektywna – zamknięta [Błoński 2003: 132]. Los bohaterów, znajdujących się w drugiej z nich, został przypieczętowany. Pozostaje im tylko czekać na rozwój wypadków, bo bunt i tak nie zmieni ich sytuacji, będzie jedynie buntem pozornym.

W przestrzeni alienacji postacie nie znalazły się w następstwie swoich działań, ale w następstwie działania mechanizmów, których przyczyna i znaczenie muszą pozostać niedocieczone, niezrozumiałe przynajmniej w dramatycznym uniwersum. Jest trochę tak, jakby postacie zostały wypchnięte z przestrzeni „zwykłej” w przestrzeń przedstawioną: jakby znalazły się w osobliwym anus mundi, czasem paskudnie banalnym, czasem groźnie groteskowym. Prawa, które rządzą światem, nigdy się tam jawnie nie odsłaniają: przeciwnie, muszą pozostać niepojęte [Błoński 2003: 132–133].

Poza tą przestrzenią wszystko biegnie swoim torem, ale bohaterów *Wielkiego brylantowego walca* to nie dotyczy. Znajdują się bowiem poza głównym rytmem życia, dlatego świat zewnętrzny się o nich nie upomni. Na zawsze pozostaną uwięzieni w szpitalu „Wolność wyzwala”.

Jednym z problemów tekstu teatralnego jest jego stosunek do czasu. W teatrze istnieją jego dwa rodzaje: czas przedstawienia oraz czas przedstawianej akcji [Ubersfeld 2002: 135]. Trudności w analizie tego zagadnienia związane są z tym, że na scenie spletają się ze sobą różne znaczenia czasu, ponieważ „czas w teatrze jest zarazem obrazem czasu historii, indywidualnego czasu psychiki ludzkiej i obrzędowej cykliczności” [Ubersfeld 2002: 146]. Taka definicja znajduje odzwierciedlenie w konstrukcji czasu w *Wielkim brylantowym walcu*. Akcja dramatu rozpoczyna się w poniedziałek i w poniedziałek się kończy. Żaden inny dzień tygodnia nie zostaje wymieniony, a jedyny dodatkowy wyznacznik czasowości stanowi wzmianka o tym, że jest listopad, dlatego nie można mieć pewności co do tego, że wydarzenia rozegrały się w ciągu siedmiu dni, a nie na przykład w ciągu kilku tygodni. Ważna jest bowiem sama powtarzalność schematów. Życie w zakładzie dla umysłowo chorych biegnie ustalonym rytmem, a urozmaicenie następuje raz w tygodniu – kiedy pojawia się ktoś nowy. Czas

zatem nie ma postaci odcinka, na którym można zaznaczyć przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, lecz zatacza kręgi. Jedynym punktem odniesienia są kolejne poniedziałki, co do których też nie można mieć pewności, że naprawdę są w poniedziałek, ponieważ istnieje duże prawdopodobieństwo manipulowania czasem. Głównemu bohaterowi „wypadły” z pamięci dwa dni, co można tłumaczyć na dwa sposoby: Veber tyle czasu leżał nieprzytomny po tym, jak nadużył alkoholu, albo w rzeczywistości nie zgubił żadnego dnia, a jedynie wmówiono mu, że jest poniedziałek, bo wtedy w szpitalu wszystko symbolicznie zaczyna się od nowa. Periodyzacji pilnują Doktor i Volodja – to oni informują pacjentów o początku kolejnego tygodnia, toteż nie można mieć gwarancji, iż nie naruszają porządku rzeczy. Czas w dramacie Jančara biegnie kolidując, dlatego przywołuje na myśl wirowy ruch walca.

Tytuł dramatu *Wielki brylantowy walc* odnosi się do utworu Fryderyka Szopena, powstałego w 1834 roku. Słoweński pisarz wybrał walc polskiego kompozytora i jest to wybór nieprzypadkowy, gdyż łatwo dostrzec podobieństwo losów Fryderyka Szopena i Seweryna Drohojowskiego: obaj byli Polakami, obaj wyemigrowali z ziemi ojczystej w latach 30. i już nie wrócili.

Drago Jančar w ciekawy sposób wprowadza walc w treść swojej sztuki. W pierwszym akcie Doktor przynosi Emerykowi zeszyt z kompozycjami Szopena, wśród których znajduje się owo dzieło muzyczne. Zatem początkowo jest ono tylko rekwizytem, konkretną obecnością, ale też figurą retoryczną, odsyłającą do świata zewnętrznego. W aktach drugim i trzecim walc należy już do warstwy muzycznej, bo jego fragmenty gra Emeryk w ramach ćwiczeń, a później zebrani goście próbują tańczyć do tych kilku taktów, granych przez pianistę. Dopiero w samym finale wielki brylantowy walc rozbrzmiewa w pełni, wykonany przez... Fryderyka Szopena, który właśnie przybył do zakładu. W *Weselu* Wyspiańskiego i w *Tangu* Mrożka w scenie finałowej bohaterowie tańczą w rytm muzyki, jednak w dramacie słoweńskiego pisarza walc paraliżuje postaci – wszyscy stoją nieruchomo, nikt nawet nie drgnie, a „wielki brylantowy walc rozbrzmiewa także potem, kiedy opada kurtyna... i cały czas... we wszystkich pomieszczeniach” (Vbv, 108), podobnie jak tango „La Cumparsita”. Bezruch mieszkańców zakładu podkreśla tylko ich zniewolenie w miejscu, które, o ironio, nazywa się „Wolność wyzwala”. Simon Veber zauważył, że pomiędzy zewnętrżnością i „w” są drzwi (Vbv, 78), jednak stanowią barierę nie do pokonania i to nie ze względów fizycznych, lecz czysto mentalnych. Pacjenci nawet nie próbują ucieczki, nikomu nie przychodzi taki pomysł do głowy. Również Veber nie podejmuje żadnych prób wydostania się na zewnątrz, a wyłącznie pertraktuje z Doktorem, a także domaga się od żony, by go stąd zabrała. Podświadomie sam od pierwszej chwili przyjmuje punkt widzenia, jaki obowiązuje w szpitalu. Zgoda na uczynienie zeń kaleki jest ostatecznym dowodem jego zniewolenia. Finał



*Wielkiego brylantowego walca* to nie chocholi taniec, to nawet nie tango konformisty z chamem, to po prostu niemoc w czystej postaci, która zagarnia i niszczy kolejne jednostki.

Groteska jako kategoria estetyczna jest nie tylko rozwiązaniem artystycznym, lecz kryje się za nią mniej lub bardziej wyrazista koncepcja świata [Głowiński 2003: 8]. Najistotniejsze dla niej są dysonanse, które nie są dziełem przypadku. Bez nich groteska nie jest możliwa. Michał Głowiński zauważył, że groteska kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugą stronę zjawisk, często niespodziewane lub nawet zaskakujące, te, na które w jego obrębie nie zwraca się uwagi (często z powodów ideologicznych) [Głowiński 2003: 10]. Natomiast Lee Byron Jennings stwierdza, że aby można było mówić o grotesce, musi powstać złożona relacja, wywierająca na odbiorcy wrażenie, iż ma on do czynienia z czymś, co normalnie nie byłoby możliwe [Jennings 2003: 46]. W te założenia doskonale wpisuje się dramat Drago Jančara, w którym bohater trafia do szpitala psychiatrycznego. Simon Veber jest zbyt normalny jak na pacjenta zakładu dla umysłowo chorych, dlatego trzeba dopiero z niego uczynić wariata. Cała sztuka polega na tym, by podopieczni wytrwali w swym szaleństwie do końca życia. Szpital, który nie leczy chorób psychicznych, lecz je utrwała, budzi jednocześnie rozbawienie i lęk. Łączy bowiem cechy przerażające i śmieszne [Jennings 2003: 46]. Dziś niesłabnącym powodzeniem cieszą się tzw. „dowcipy o wariatach”, jednak z drugiej strony, myśl, że nagle może znaleźć się w szpitalu psychiatrycznym, wywołuje u przeciętnego człowieka strach. Nie bez powodu funkcjonuje określenie: „to nienormalne” w odniesieniu do wszystkiego tego, co odbiega od norm społecznych i budzi odruchowy sprzeciw lub niepokój. Każdy swojej normalności będzie bronił jak ostatniego bastionu, dlatego miejsce, w którym zdrowych ludzi „projektuje się” na szaleńców, a nimi zajmują się inni szaleńcy, powoduje, że odbiorcę ogarnia panika.

Groteska jest przejawem buntu, niezgody na istniejący stan rzeczy, dlatego stanowi narzędzie walki z systemami totalitarnymi. Umożliwia wskazanie odbiorcy ograniczeń właściwych dla obowiązujących w danym czasie sądów i wyobrażeń. Najlepiej funkcjonuje w czasach, w których szczególnie widoczny jest kontrast pomiędzy rzeczywistością realną a wykreowaną przez ideologów i przekazywaną na zewnątrz. W tym kontekście szpital psychiatryczny jest metaforą państwa totalitarnego z jego zamknięciem i izolacją oraz z obywatelami pozbawionymi praw i swobód, dla których nazwa „Wolność wyzwala” jest jedynie okrutnym żartem. Zadowolona jest tylko nowa władza, bo zrealizowała swój plan – coraz więcej ludzi znajduje się „w” i „w” pozostanie.

Gorzki jest wydźwięk dramatu Drago Jančara: przed Kombinatem nie ma ucieczki, bo dosięga wszystkich i wszędzie, jest wszechmocny i wszechogarniający. Jednak historia wybrała dla Słoweńców wariant optymistyczny. W grudniu

1990 roku w Słowenii odbył się plebiscyt, a jedyne pytanie brzmiało: „Czy Republika Słowenia ma zostać samodzielnym i niepodległym państwem?”. „Tak” odpowiedziało 88% osób uprawnionych do głosowania. W następnym roku sen się ziścił i Słowenia zyskała status samodzielnego państwa, co stanowi najlepszy dowód na to, że Kombinat można pokonać i że nie zawsze historia musi zataczać koła w rytmie szalonego walca.

### Bibliografia

- [Błoński 1995] – J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- [Błoński 2003] – J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- [Chojka 1994] – J. Chojka, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Marek Rożak, Gdańsk.
- [Girard 1987] – R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- [Głowiński 2003] – M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk.
- [Jennings 2003] – L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk.
- [Mrożek 1997] – S. Mrożek, *Tango*, Noir sur Blanc, Warszawa.
- [Mrożek 1998] – S. Mrożek, *Spotkanie*, [w:] idem, *Dziela zebrane. Opowiadania 1953–1959*, t. 9, Noir sur Blanc, Warszawa.
- [Ubersfeld 2002] – A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Marta Przybylska

### GROTESQUE AT THE RHYTHM OF WALTZ – THE GREAT BRILLIANT WALTZ BY DRAGO JANČAR

(Summary)

Drago Jančar wrote his play in 1985 shortly before the political transformations which led to Slovenia's secession from Yugoslavia. *The Great Brilliant Waltz* is a captivating drama about the impact a totalitarian regime makes on people's lives. The central theme of the play is the conflict between individuals and a repressive institution. The psychiatric hospital depicted in it becomes a metaphor for life in a totalitarian state whose authorities exert complete control over the citizens' minds. The author created three main characters with three different personalities: Simon Veber, Volodja and the Doctor. The most important one is Simon Veber – a historian who becomes one of the victims of the totalitarian system. Drago Jančar asks questions such as: Why do free individuals lose their freedom? Why do intelligent people submit to the authority of someone who wants to destroy their lives and minds – their entire world? He leaves these questions unanswered. He simply shows how it is possible for totalitarianism to grow in strength.