

Głowa nie od parady

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Z typowym dla siebie sarkazmem mówił o recenzjach polskich krytyków: „Dobrze, że ich echa nie doszły do Ameryki, bo zniszczyłyby moją karierę”. Grano go na całym świecie, bo potrafił być uniwersalny. W Polsce – rzadziej. Powrócił do teatru jako współautor scenariusza nieśmiertelnego *Rejsu*. Zmarł nagle w Egipcie podczas wakacji.

■ O pisaniu dramatów mówił mi: „To najokrutniejsza forma sztuki, która się sprawdza natychmiast”, i dodawał: „W Ameryce nauczyłem się, że dialog musi być tak dobry, jak tylko potrafię. Pisząc dla teatru, nie myślę, że resztę zrobią aktor i reżyser. Wiem, że muszę dać z siebie wszystko. W Nowym Jorku nie chodzę na premiery, za wiele mnie to kosztuje nerwów – czekanie na śmiech, kiedy nikt się nie śmieje, i na płacz, kiedy się śmieją. Wolę oszczędzić sobie tych bolesnych chwil. Czekam na recenzje w barze naprzeciwko”¹.

O polskim współczesnym teatrze był krytycznego zdania. Kierując jury gdyńskiego festiwalu R@Port w 2012 roku, dopytywał się, kiedy wreszcie zobaczy spektakl, który będziemy mogli nagrodzić. Wybrał *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki, choć też miał krytyczne uwagi. Poprosiłem go o rozmowę na tematy teatralne dla „Rzeczpospolitej”. Powiedział wtedy: „Polski teatr jest zavalony publicystyką. Ze swojej strony staram się pisać sztuki o rzeczach osobistych, które stają się uniwersalne. Muszą być żywe charaktery. Jeżeli ktoś kuleje – mówi inaczej od kogoś, kto jest wspaniale zbudowany. No, ale to jest sztuka, która wymiera”².

Na Broadwayu

Nawet gdy z siebie i z nas szydził, jednocześnie leczył z kompleksów, bo był najczęściej wystawianym na świecie polskim dramaturgiem. Gdy w 1981 roku *Kopciuch* odniósł sukces w Londynie – spróbował go pokazać w Nowym Jorku. W amerykańskiej inscenizacji z 1983 roku, zrealizowanej przez wielkiego broadwayowskiego producenta Josepha Pappa, grał Christopher Walken. Poszło bardzo dobrze, więc zaproponowano mu pieniądze za następne sztuki. W *Polowaniu na karaluchy* wyreżyserowanym przez Arthura Penna wystąpił Malcolm McDowell znany z *Mechanicznej pomarańczy*. Głowacki podkreślał: „Wszystkie sztuki w Ameryce napisałem na zamówienie teatru. Zawsze miałem wolną rękę w wyborze tematów. Tak powstało *Polowanie na karaluchy* dla sceny w Woodstock i *Antygona w Nowym Jorku* dla Arena Stage w Waszyngtonie. Ponieważ jako świeży emigrant potrzebowałem pieniędzy, żeby mieć z czego żyć, siłą rzeczy zrobiłem się dramaturgiem. Pisałem już wcześniej, ale to Ameryka zrobiła ze mnie zawodowego dramaturga. Ponieważ

wiedziałem, jak trudno jest wystawić sztukę w Nowym Jorku, więc się do tego przykładalem. Jak coś dobrze poszło w Nowym Jorku, sztuki zaczynali grać w Europie, a i w Tajpej czy Teheranie. Nowy Jork to baza, gdzie ludzie obserwują teatr. Jak tam jest dobrze, to w ogóle jest dobrze”³.

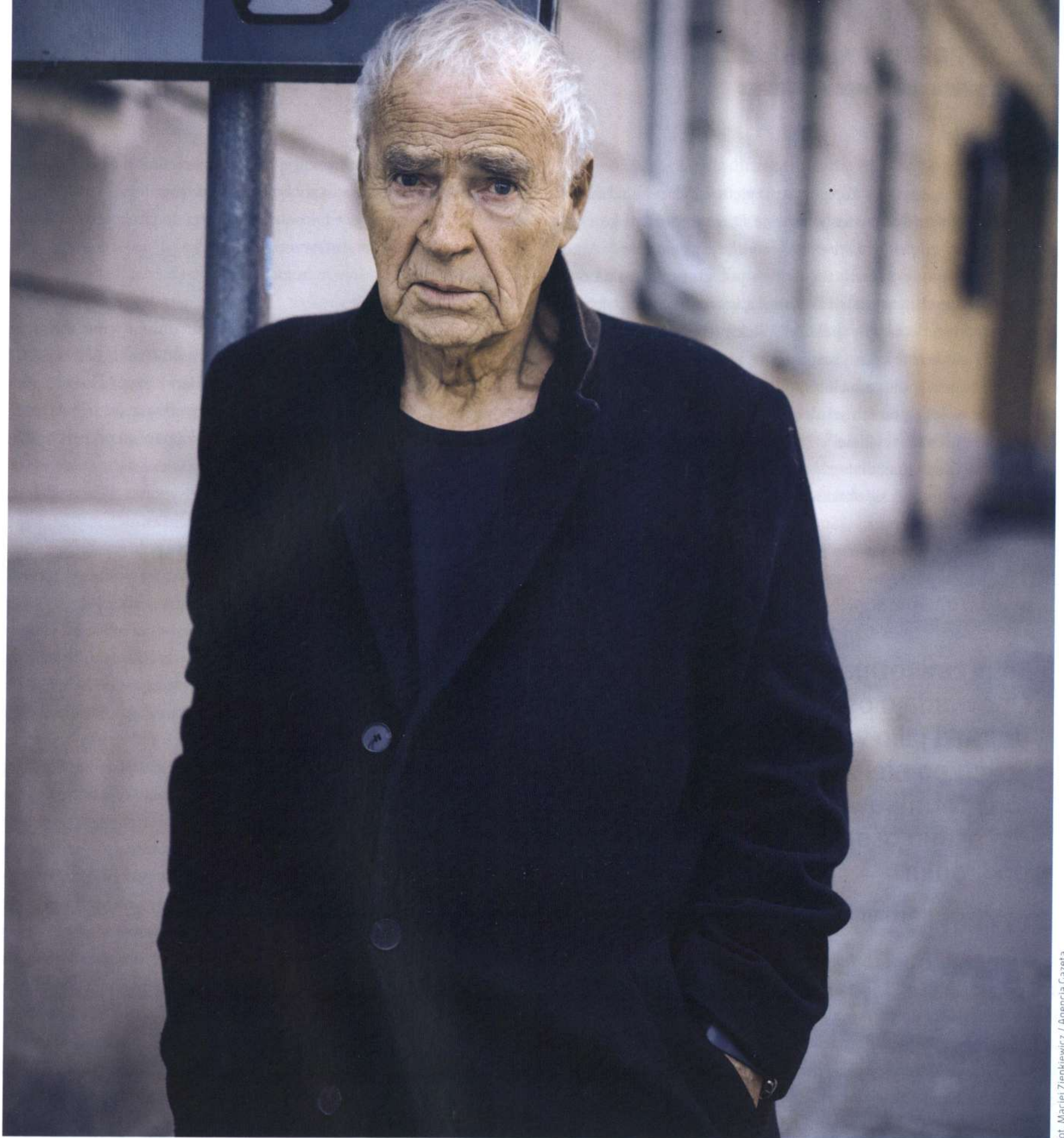
Głowacki był spełnionym teatralnym emigrantem, ponieważ poza tym, że odnosił sukcesy artystyczne, wpływały na jego konto duże tantiemy. „Tantiem pilnują agenci, nie są złe, ale za to bardzo różne – mówił mi w jednym z wywiadów. – To zależy od kraju i wielkości teatru. Off-Broadway płaci nie tak znów dużo. Zupełnie nie za dużo. Za *Polowanie na karaluchy* dostałem jakieś 30 tys. dolarów. Ale że poszły dobrze, wzięło to 50 teatrów. Wtedy to już są pieniądze. Jak *Karaluchy* były grane w Mark Taper Forum, dużym teatrze w Los Angeles, dostawałem, o ile pamiętam, 8 tys. dolarów tygodniowo. W pewnym momencie sztukę kupiło wydawnictwo teatralne Samuel French i oni zajęli się eksploatacją. Do nich płynęły pieniądze z wystawień, które przekazywali agentowi. Dostawałem czek, ale nie wiedziałem skąd. Sztuki, które odnoszą sukces, na ogół kupują do filmu. Niezależnie od tego, czy robią, czy nie – kupują. Większość moich sztuk została kupiona. Za *Polowanie na karaluchy* dostałem jakieś 75 tys. dolarów. Jeżeli film jest robiony – suma rośnie kilkakrotnie. Mnie nie kupowały wielkie studia, a dopiero one płacą gigantyczne pieniądze”⁴.

Tak się złożyło, że po wielu zapowiedziach – sztuk nie ekranizowano. Kiedy zapytałem pisarza, czy kupowanie praw do dramatu to forma blokowania konkurencji, odpowiedział: „Tak myślę. Na wszelki wypadek biorą, to są dla nich żadne pieniądze. Trzymają, sprawdzają, może ktoś zechce. Z *Czwartej siostry* teraz jakiś film się składa. Ale nie kontroluję tego, bo to zabiera dużo energii. A wyjdzie albo i nie”⁵.

Jak wiadomo, nie wyszło. Ale, mówiąc trochę w stylu Głowackiego, może i wyszło. Przygody z producentami filmowymi stanowią kanwę wielu intrygujących fragmentów książki *Good night, Dżerzi*.

Kalina i „Orły Górskiego”

O ile zarówno *Antygona w Nowym Jorku*, jak i *Czwarta siostra* mają trwałe miejsce w świadomości widzów i ludzi teatru, warto przypomnieć



fol. Maciej Zienkiewicz / Agencja Gazeta

wcześniejsze dokonania teatralne Głowackiego. Jako autor sceniczny debiutował w 1972 roku *Cudzołóstwem ukaranym* w Teatrze STS. Punkt wyjścia stanowiło opowiadanie *Kuszenie Czesława Pałka*. Teatralną adaptację wyreżyserował Lech Hellwig-Górzyński z udziałem Kaliny Jędrusik i Jana Matyjaszkiewicza. Prostolinijny bohater, technik w fabryce kombajnów, stał się ofiarą rozgrywek miłosnych wykładowcy z kursów inżynierskich. Pozornie niewinne spotkanie z profesorem i jego żoną sprawiło, że beztrioskie popołudnie zaowocowało makabrycznym „moralniakiem”.

Potem był drukowany w „Dialogu” *Mecz*, pokłosie wyprawy Głowackiego na mistrzostwa świata w piłce nożnej do Monachium z „Orłami Górskiego”. Pod płaszczykiem opowieści o saloniku Prezesa zarządzającego piłką nożną – kryła się szydercza opowieść o bonzach gierkowskiej dekady, ludziach z awansu, którzy w socjalistycznej ojczyźnie stali się kapitalistami nowego typu.

Wyzwanie podjął Zygmunt Hübner, ówczesny dyrektor Teatru Powszechnego w Warszawie, który w 1977 roku powierzył reżyserię dokumentaliście Andrzejowi Trzosowi-Rastawieckiemu. Grali Franciszek Pieczka, Kazimierz Kaczor, Krzysztof Majchrzak, Leszek Herdegen. Łódzką inscenizację,

również w 1977 roku, przygotował w Teatrze Powszechnym Janusz Kondratiuk. *Mecz*, który w Powszechnym pokazywano równie często, co słynny *Lot nad kukułczym gniazdem*, wystawiano także w czeskiej Pradze i Brnie.

Przełomowa okazała się premiera *Kopciucha* w maju 1980 roku, na kilka miesięcy przed strajkiem w Stoczni Gdańskiej. Punktem wyjścia był scenariusz filmu dokumentalnego *Psychodrama*, napisany razem z Markiem Piwowskim, którego, nawiasem mówiąc, agenturalne przygody, kiedy wyszły na jaw – bardzo Głowackiego rozeźliły. Dramaturgię spektaklu napędzała intrygująca forma: oto dziewczyny z domu poprawczego pracowały nad spektaklem o Kopciuszku, a próby kręciła ekipa filmowa. W tle była pedofilia, tzw. trudne środowisko, co zawsze utworom Głowackiego dodawało obyczajowej barwy i pieprzyku, a nawet chilli. Na plan pierwszy wybijało się bezwzględne karierowiczostwo filmowego reżysera, który licząc na tanią sensację – chciał wygrać festiwal w Oberhausen. Nie obyło się bez uszczypliwych uwag na temat ówczesnej propagandy i manipulacji. W proteście przeciwko temu wszystkiemu zaszczuta główna bohaterka, grana przez Bożenę Adamek, na oczach wszystkich i kamery podcinała sobie żyły.

Tylko Kisiel

Dziś mało kto pamięta, że *Kopciucha* przyjęto w Polsce chłodno. Jak przypomina Elżbieta Baniewicz w książce *Dżanus*, docenił go tylko Kisiel, nazywając „polskim *Lotem nad kukułczym gniazdem*”. Autor był mniej zadowolony. Mówił: „W teatrze polskim miałem na ogół pecha. Gdy Powszechny wystawił *Kopciucha*, wyszedł z tego społecznie zaangażowany, interwencyjny spektakl. Wiele nieporozumień wynika stąd, że rzeczy śmieszne są śmiesznie grane, w dodatku we wszystkim musi być aluzyjność, polityczna lub społeczna krytyka. Błagam, grajcie mnie poważnie! Jeśli z moich sztuk chce się robić strasznie śmieszne komedie, nic z nich nie wyjdzie”⁶.

W Anglii to wiedziano, dlatego był sukces. Premierę w Royal Court Theatre zaplanowano, jak się okazało, na trzy dni przed wprowadzeniem stanu wojennego. Recenzent „Guardiana” pisał: „Jednym z tematów sztuki jest sposób, w jaki osoby pozostające przy władzy korumpują język”⁷. W Anglii pisarz stał się sensacją medialną i wyemigrował do

**To przewrotnie inteligentny tekst.
Opowiada o ostatecznym końcu
polityki jako wartości moralnej.
To, co po niej zostało, przypomina
łódź ratunkową: miejsca starczy
dla ośmiu osób, a dwanaście pcha się
do środka.**

Arthur Miller o sztuce *Fortynbras się upił*

Ameryki. Po nowojorskiej premierze słynny Frank Rich z „New York Timesa” uznał, że „Głowacki ma wyjątkową umiejętność wydobywania mrocznego absurdałnego humoru z języka terroru”⁸.

Sztuki Głowackiego były pisane w taki sposób, że Polakom kojarzyły się z rzeczywistością PRL-u, tymczasem dla niezorientowanych w naszych realiach krytyków i ludzi teatru z Zachodu miały coś z kafkowskiego klimatu osaczenia. Najbardziej paradoksalny był odbiór *Polowania na karaluchy*. Polscy emigranci widzieli na scenie ludzi ze swojego środowiska – aktorkę Ankę i pisarza Janka. Dla amerykańskiej krytyki i publiczności ważniejsze okazało się to, co było groteskowe i absurdałne: chociaż główni bohaterowie ponosili porażkę za porażką, nie narzekali i nie szukali litości, jak Polacy mają w zwyczaju – tylko szydzili w najlepsze z „american dream”. Rich uznał to za wielki atut i pisał o „bezczelnej, wspaniałej nowojorskiej sztuce”⁹.

Głowacki odnosił największe sukcesy dzięki *Antygoni* w Nowym Jorku. Jan Kott uznał ją za jeden z trzech najważniejszych utworów polskiej dramaturgii końca XX wieku, razem z *Emigrantami* Sławomira Mrożka oraz *Do piachu* Tadeusza Różewicza.

Bohaterami sztuki są bezdomni mieszkający w parku Tompkins Square na Manhattanie: rosyjski Żyd Sasza, Polak Pchełka, Portorykanka Anita. Wokół nich krąży sierżant policji. Z polsko-rosyjsko-żydowskiej historii pisarz zrobił współczesną, imigrancką wersję antycznej tragedii. Powody jej aktualności i licznych wystawień na świecie są przerażające, co nie jest, rzecz jasna, winą autora. Niestety: ciągle gdzieś kogoś mordują bez pochówku, starając się ukryć ludzką śmierć albo jej motyw. Cała kula

ziemska jest świadkiem masowej migracji, wszędzie daje o sobie znać problem wykorzenienia, wyobcowania, bezdomności – również tej duchowej. Dlatego sztuce Głowackiego bliżej do *Czekając na Godota* Becketta niż antycznej *Antygony*.

Teatr z Matriksa

Ze względu na problemy związane z imigrantami *Antygona* w Nowym Jorku budzi żywe zainteresowanie. W dniu pogrzebu pisarza TVP Kultura przypominała ją w inscenizacji Kazimierz Kutza. Jednak ostatnią wznowioną w druku sztuką, o czym zdecydował sam autor, była tragifarsa *Fortynbras się upił*, pierwsza sztuka, jaką napisał po przyjeździe do USA w 1983 roku. Rzecz dzieje się niby w czasach, które opisał Szekspir w *Hamlecie*, jednak nie w duńskim Elsynorze, tylko na dworze norweskim.

Głowacki zmienił Szekspirowską tragedię w polityczną tragifarsę, pokazując, że Dania, Hamlet, Klaudiusz są pionkami w grze sąsiedniego imperium. Sądząc po morzu, a nawet oceanie wódki, jaki wypijają bohaterowie Głowackiego – niekoniecznie miał na myśli Norwegię, tylko pewne państwo na Wschodzie. Na przykład Rosję. („Mówią, że wszystkie porozumienia kończą się tam, gdzie zaczyna się Norwegia”).

Sztuka przetrwała pieriestrojkę i zmiany ustrojowe, bo nie chodzi w niej o to, czym na kolejnym etapie historii ludzie się odurzają, tylko o to, że polityka i rządzenie stają się coraz bardziej teatrem cieni, grą o nieprzeniknionej strukturze, w której nie wiadomo do końca, kto jest pionkiem na szachownicy, a kto te pionki przestawia. Kiedyś powiedzielibyśmy, że oglądamy polityczną scenę zwielokrotnioną w lustrzanych odbiciach. Jednak biorąc pod uwagę, że Janusz Głowacki już trzy dekady temu zaproponował w didaskaliach multimedialną transmisję z pojedynku Hamleta i Laertesa – matriksowy, wirtualny wymiar politycznej rzeczywistości jest dziś jeszcze bardziej czytelny. Mamy do czynienia z fantomami, fikcją nowej generacji na szczytach władzy, pokazaną z całym szyderstwem, na jakie stać Głowackiego.

Matriksem jest na pewno całe zamieszanie wokół ducha ojca Hamleta, zainscenizowane przez Norwegów, by wywołać niepokój w Danii. A jeśli w tej enigmatycznej rzeczywistości da się wyłonić głównych bohaterów, są nimi ludzie tzw. drugiego planu: szef służb specjalnych i Ośmiooki, jego asystent. To właśnie takie postacie zawiadują kukiełkami w politycznym teatrzyku, w którym objęcie władzy oznacza śmierć. W przenośni i dosłownie. Władca jest bowiem fantomem, kukłą, aktorem rujnującym swoją reputację dla tych, którzy rządzą realnie.

Fortynbras przeżył, bo grał idiotę, zapitego błazna. Kiedy władza i wizja naprawy świata zaczynają go kusić – w najbliższym otoczeniu pojawiają się klony, które, wydawało się, wyeliminował z zawodów. Jak w komputerowej grze. A może komputerowej wersji matrioski i wańki-wstańki. Poczucie bezsensu studzi ironia. Duch zabitego ojca Fortynbrasa kpi z syna, że wierzył w fałszywego ducha starego Hamleta – a jemu, materialście, uwierzyć nie chce. Mówi: „Spójrz na mnie dialektycznie. Żeby zrozumieć, kim się jest, trzeba wpięć zrozumieć, kim się nie jest”. W tych słowach jest klucz do rozprawy z iluzjami o omnipotencji. Antycelebrycko brzmi żart: „Wszyscy znają księcia Hamleta, to najbardziej znany Duńczyk na świecie”. Używam kategorii „celebryta”, mając na myśli rzecz jasna polityków, którzy, ku przerażeniu artystów, skradli wszystkim show.

Po nowojorskiej premierze sztuki *Fortynbras się upił* pozostały zdjęcia autora z wielkim Arthurem Millerem, autorem *Śmierci komiwoja-*

żera, ale i recenzja. Miller napisał: „To przewrotnie inteligentny tekst. Opowiada o ostatecznym końcu polityki jako wartości moralnej. To, co po niej zostało, przypomina łódź ratunkową: miejsca starczy dla ośmiu osób, a dwanaście pcha się do środka. A jednak w sztuce Głowackiego jest jakaś nadzieja. Może dlatego, że autor prowokuje do śmiechu – o ile nie rozerwie się przy tym szwów i nie wykrwawi na śmierć”¹⁰.

I strasznie, i śmiesznie

Fortynbras się upił nawiązujący do *Hamleta* to jedna z tych sztuk Głowackiego, o których mówił: „Świat jest gigantyczną biblioteką. Lubię odnosić się do tego, co już napisano: mitów, archetypów, bajek. Lubię pisać po drugiej stronie już zapisanego tekstu”¹¹. Dotyczyło to również post-czechowowskiej *Czwartej siostry* utrzymanej w ulubionym stylu pisarza – „i strasznie, i śmiesznie”.

Głowacki czuł, że świat się zmienia i o dzisiejszym strachu przed wojną i wojskiem nie można mówić w dawny sposób. Polem bitwy stało się współczesne miasto, metropolia, gdzie swój udział we władzy na równi z politykami mają gangsterzy. Nie da się ukryć, że pisarz miał słabość do blichtru największych światowych stolic – pewnie również dlatego, że skupiają większą uwagę widza niż na przykład miasta polskie.

Po Nowym Jorku z *Polowania na karaluchy* przyszedł więc czas na Moskwę doby transformacji z molocho komunizmu w kapitalistyczny Babilon. Tam borykają się z niełatwym losem bohaterki przypominające te z *Trzech sióstr*, ale jeszcze bardziej zdegradowane. Zdegradowany jest też męski świat. Czwartą siostrą okazuje się być brat Kola, ukrywający się w kobiecym przebraniu przed armią. W mocno groteskowym świecie trafia z deszczu pod rynnę. Najpierw udaje młodocianą prostytutkę i bierze udział w ceremonii przyjęcia Oscara za film dokumentalny o upadłych dziewczętach. Potem życie staje się parodią sztuki i Kola trafia do burdelu w Nowym Jorku. Jak zauważyła Elżbieta Baniewicz w *Dżanusie – Czwarta siostra* jest przewrotną kontynuacją motywu *Kopciuszka* i *Kopciucha*.

Szyderca i romantyk

Właściwie można powiedzieć, że Głowacki w swoim kostiumie playboya z lat gierkowskiej dekady i amerykańskiej emigracji czasów Reagana – był do szpiku kości teatralny. Składało się na to zainscenizowane, precyzyjnie niedbałe rozpięcie koszuli, pozwalające eksponować imponująco owłosiony męski tors. Zaaranżowana po rzymsku fryzura o platynowej barwie sprawiała, że, w przeciwieństwie do wielu swoich rówieśników, pisarz nie narzekał na obojętność ze strony dam.

Ale najważniejsza była głowa. Ksywka pisarza nie wzięła się tylko z uproszczenia nazwiska. Głowa Głowackiego była w ciągłym ruchu. Tak było w środku i na zewnątrz. Kiwała się lekko od wewnętrznych wibracji, jakby chciała zbalansować wewnętrzny śmiech. Bo Głowacki nieustannie ironizował, starając się łapać dystans do rzeczywistości. Może było w tym coś z podskoków boksera, który nie chce stać w miejscu, by świat i ludzie nie zaskoczyli go i nie znokautowali. Trzymał sarkastyczną gardę. A gdy udzielał wywiadów, lubił być zblazowany, niedbały, i cyzelował taki wizerunek przy autoryzacjach, przerabiając zdania na jeszcze bardziej kolokwialne i zadziorne. Kreował się na cynika, a przecież swojej żonie Olenie Leonenko, aktorce i piosenkarce, recytował podczas spacerów nad Wisłą *Jesienina*. Tylko ona wie, co znaczyło w praktyce autoironiczne wyznanie pisarza: „Jak większość cyników, łatwo się wzruszam albo i płaczę”.

Z *Jesieninem* to była dłuższa historia. Głowacki nie tylko recytował żonie wiersze rosyjskiego poety, ale napisał też dla swojej muzy scenariusz spektaklu, granego w zaprzyjaźnionym Teatrze Ateneum w Warszawie. Można było go odebrać jako opowiedziany, zaśpiewany i zatańczony przez Leonenko projekt barwnego filmu zainspirowanego wspomnieniami najwybitniejszych rosyjskich twórców. Z perspektywy Majakowskiego widzieliśmy *Jesienina* – wiejskiego cudaka chodzącego po petersburskich salonach w łapciach. Gorki przywoływał poetę wraz z Duncan w Berlinie, który był współczesnym Babilonem. Po Kü’dammie spacerowali mężczyźni w makijażu, a w spelunkach ministrowie rządu spółkowali z męskimi prostytutkami. Niemal jak w książce o Kosińskim. Każdy obraz miał mocną pointę: pijana Isadora rzucała w męża butelką po wódce albo tłumaczyła zdemolowanie paryskiego hotelu... jego ekscentrycznością. Tak naprawdę Głowackiego interesowała, jak zwykle, historia o szaleństwie trzech dekad rozpoczynających XX wiek, które obrodziły genialną sztuką, rewolucją, dwoma totalitaryzmami i wojnami światowymi. I żaden z tych elementów nie byłby możliwy bez drugiego. To był temat Głowackiego: miłość i ludzkie okrucieństwo. Ale i okrucieństwo historii, polityki, mediów.

Kto wie – może był romantykiem uciekającym w sarkazm przed światem, który staje się coraz bardziej brutalny? Stężenie okrucieństwa było w jego twórczości tak duże, jakby starał się nas i siebie na nie zaszcześcić. Choćby w powieści *Good night, Dżerzi*, inspirowanej znajomością z Jerzym Kosińskim. Warto dodać, że *Jesieninem* debiutował jako reżyser słuchowiska w Polskim Radio i otrzymał za to nagrodę... za debiut właśnie. Śmiał się z tego bardzo. Wcześniej inni reżyserowali jego teksty na antenie radiowej – m.in. *Choinkę strachu*.

Umrzeć ze śmiechu

Znany z ironicznych żartów, nie faulował nimi, tylko potrafił okazać sympatię. Taki żart to było w zasadzie wielkie wyróżnienie. W czasie gdyńskiego festiwalu R@Port miałem przyjemność pracować wraz z Jackiem Kopcińskim, naczelnym „Teatru”, w kierowanym przez Głowackiego jury. Co tu dużo gadać, mieliśmy lepsze spektakle poza sceną, zwłaszcza gdy na scenie nie działo się nic ciekawego.

Jednego wieczoru zaprosiła nas do nocnego programu *Trójka pod Księżycem* Barbara Marcinik. Był kolejny dzień festiwalu, dawało znać o sobie już pewne zmęczenie – zwłaszcza przed północą, kiedy miała zacząć się transmisja. Janusz zastanawiał się, czy chce dotrwać do programu, czy też wrócić do hotelu. Okazał się, jak zwykle, szarmancki i zaproponował, że weźmiemy udział w audycji, bo nie możemy Baszce zrobić zawodu. Ale później, rzecz jasna za jej zgodą, mieliśmy się urwać, a ja miałem mu towarzyszyć w drodze do hotelu jako nocna eskorta.

Zasiedliśmy przed Trójkowym mikrofonem o godzinie duchów i chociaż wiele osób w kawiarni gdyńskiego teatru przypominało już zombie, Janusz ożywił się, włączył swój medialny szósty bieg. Przyciszonym, kokieteryjnie męskim głosem zaczął czarować redaktorkę i radiosłuchaczy. Będąc wyczulony na jego sposób żartowania, odsuwałem się od mikrofonu, by nie zakłócać radiowej transmisji śmiechem lub chichotem. Niestety, oddalając się od stołu coraz bardziej – nagle straciłem równowagę i... spadłem wraz z krzesłem z kawiarnianej scenki, gdzie mieściło się zaimprovizowane radiowe studio.

Do hotelu wracaliśmy lekko zmęczeni, ale rano Janusz z mojej nocnej wywrotki uczynił temat porannej anegdoty i miałem okazję podziwiać, jak w wielu formach potrafi opowiedzieć ten sam żart wszystkim gościom

festiwalu przychodzącym na śniadanie. Po latach wspominam to jako wesołą wariację inspirowaną jego ulubionym powiedzonkiem, że nie ma nic tak śmiesznego jak nieszczęście, co powtarzał, zaznaczając źródło cytatu, czyli Samuela Becketta.

Piewca bananowej młodzieży

Ze szkoły teatralnej wyrzucono go za zupełny brak zdolności i cynizm. Tłumaczył z uśmiechem, że zawiniła jego nieśmiałość. Ukończył polonistykę, ale jego uniwersytetem był SPATiF, gdzie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spotykały się gwiazdy teatru, kina, pisarze, tajniacy, prostytutki. Równie zażarcie dyskutowano o Schopenhauerze i o kursie dolara. Jego wujem był Kazimierz Rudzki, aktor, dżentelmen, mistrz ironii. W latach siedemdziesiątych, gdy publikował prowokacyjne felietony w „Kulturze”, opiekował się nim redaktor naczelny Janusz Wilhelmi. Głowacki lubił po nim powtarzać: „Nigdy nie ufaj swoim pierwszym reakcjom, mogą być uczciwe”.

Za swój debiut uważał opowiadanie *Wielki brudzio*. W 1964 roku, w sierpniowych czasach Gomułki, pisał o kapitalistycznym zbrataniu dzieci czerwonej burżuazji i prywatnej inicjatywy. Potem narzekał, że stał się specjalistą od bananowej młodzieży i celebrytów. Sportretował ich w scenariuszu *Polowanie na muchy* dla Andrzeja Wajdy, sfilmowanym z udziałem Małgorzaty Braunek. Wyżej ceniono podszytą okrucieństwem *Trzeba zabić tę miłość* z Jadwigą Jankowską-Cieślak. Pokazał czasy, gdy człowiek podbijał dumnie kosmos, tymczasem grany przez Himilbacha cieć wysadzał dynamitem budę z psem, doprowadzając do groteskowego samobójstwa. Głowacki wybił na pierwszy plan ludzkie barbarzyństwo i okrucieństwo, sprowadzał nas na ziemię.

Z czasem przestrzeń Parnasu, na którym zasiadał, zawężała się. Odeszli przyjaciele od stolika w „Czytelniku” – Gustaw Holoubek i Tadeusz Konwicki. Bywało, że spychano go w przestrzeń kawiarnianej anegdoty, poprzez którą pokazał siebie i Polskę XX wieku w autobiografii *Z głowy*. To prawda: uwielbiał podglądać życie, świat, Polskę i Polaków, co pokazał już jako współscenarzysta filmu *Rejs* i jego uczestnik. Ale przecież nie kończyło się na krwistych i pieprznych anegdotach – wyrastały z nich felietony *Powrót hrabiego Monte Christo* czy opowiadania z tomu *Wirówka nonsensu*.

Ostatnio pisarz obserwował Polskę, demonstracje i kontrdemonstracje z perspektywy baru w warszawskim hotelu Bristol. W książce *Przyszłem*, o tym, jak pisał scenariusz do filmu o Wałęsie Andrzeja Wajdy, poprzez przewodniczącego „Solidarności” sportretował polskie społeczeństwo, które idealizuje swoje bohaterstwo i moralną czystość, a jednocześnie uwielbia babrać się we własnych brudach.

Tutaj krótka wycieczka w przeszłość. Warto pamiętać, że gdy wszyscy zachwycali się zrywem „Solidarności” i Lechem Wałęsą w 1980 roku, Głowacki jako świadek strajku w Stoczni Gdańskiej bez patosu napisał *Moc truchleje* – o prowokatorach w kierownictwie robotniczego protestu i zastraszonego, kolaborującego z SB robotnika, który dojrzewa do wolności. Już wtedy Andrzej Wajda prosił go o napisanie scenariusza o Lechu Wałęsie. To, co jednak otrzymał – reżyser miał odrzucić ze „względów obyczajowych”.

Po premierze filmu Wajdy *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, na podstawie scenariusza Głowackiego, zarzucano mu, że stworzył apologię, a powinien krytykować mroczne punkty w biografii twórcy „Solidarności”. Pewnie wszystkich nie zadowolił. Zwolennikom Wałęsy mogła się nie podobać scena przesłuchania i podpisania lojalności, zaś krytykom to, że zabrakło treści zawartych w teczkach IPN-u – o płatnym donoszeniu na kolegów.

Pewnie Głowacki znalazł się między młotem a kowadłem. Starał się ważyć słowa, ale ważnych komunikatów nie pomijać. W książce *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy* Głowacki przypominał, że w PRL-u „bezpieka lała się z kranu” i „był to skundlony świat”. I kolejny cytat: „Lech Wałęsa twierdzi, że na sto procent nigdy nie wziął od SB ani grosza. Nie to nie. Ale jakby wziął, to co? Bieda, dzieci, żona nie pracuje, chcą łobuzy płacić, niech płacą. Zrobią kiepski interes [...]. Oczywiście SB to wróg śmiertelny, ale przyjaciele rzadko chcą nam za coś płacić”. Może nie podobać się ironia, którą pisarz obleka swój wywód, a być może nawet zasłania cynizmem brak złudzeń. Ale meritum sprawy jest bezdyskusyjne.

Wniosek z lektury nasuwa się oczywisty: gdy w 1980 roku większość Polaków piała z zachwytem na cześć Wałęsy – Głowacki nie dołączył do chóru zachwyconych. Odważył się na wyrażenie niepopularnych spostrzeżeń. Z kolei trzy dekady później nie chciał być w grupie tych, którzy najpierw kreowali Wałęsę na zbawcę ojczyzny i forsowali go na prezydenta, a teraz o tym zapominają i potępiają go w czambuł.

Ponieważ Głowacki był dżentelmenem, nie wywlekał też na forum publiczne kwestii poważnych nieporozumień z Andrzejem Wajdą dotyczących filmu i scenariusza. A był taki czas, że jeśli nawet panowie się jeszcze nie rozeszli, to na pewno sprawa wisiała na włosku. I to bynajmniej nie z powodu bałwochwalczego stosunku do Wałęsy, tylko z racji rozsądnego ujęcia proporcji tego, co złe i dobre w jego dorobku.

Wciąż płyniemy

Choć w postdramatycznym polskim teatrze o sztukach Głowackiego nie chce się pamiętać, jest w nim obecny jako współscenarzysta *Rejsu*, który 1 lipca pojawił się w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w formie narodowego czytania. Jak podkreślał przed premierą reżyser Bartosz Szydlowski, o wielkości dzieła świadczy jego uniwersalność. Powiedział: „Od pięćdziesięciu lat przeglądamy się w *Rejsie* i kiedy tylko przychodzi nam myśl, że to archiwalne dzieło, rzeczywistość płata nam figla, udowadniając, że nadal kołyszemy się na pokładzie frachtowca »Neptun«”¹². Głowacki nakreślił portret społeczeństwa, które zgubiło azymut i posługuje się sfalszowaną mapą. A wolność? „Być może wolny wychodzi z tego seansu widz – odpowiedział Szydlowski. – Dostrzega skuteczność meblowania naszych głów, absurdalność efektów. Śmieje się i to go oczyszcza. Ja też się śmieję na *Rejsie*, ale więcej mam w sobie smutku. Przecież »nikt nas nie pragnie...«”¹³.

Wszystko skończyło się pechowo. Teatr Nowy w Łodzi miał wystawić *Antygonę w Nowym Jorku* pod szyldem Festiwalu Czterech Kultur. Głowacki miał ją oglądać w swoje urodziny 13 września. Nie doczekał. Spektaklu nie ma na afiszu. Jednak krakowski *Rejs* ma przed sobą długie życie. Znalazł się m.in. w programie bydgoskich Prapremier. ■

1 ■ W Nowym Jorku na recenzję czekam w barze naprzeciwko, [z J. Głowackim rozmawia J. Cieślak], „Rzeczpospolita” z dnia 27 lutego 2008.

2 ■ Tamże.

3 ■ Tamże.

4 ■ Tamże.

5 ■ Tamże.

6 ■ J. Bończa-Szabłowski, *Blagam, grajcie mnie poważnie!*, „Rzeczpospolita” z dnia 26 sierpnia 2017.

7 ■ E. Baniewicz, *Dżanus. Dramatyczne przypadki Janusza Głowackiego*, Warszawa 2016, s. 10.

8 ■ Tamże.

9 ■ Tamże, s. 11.

10 ■ J. Cieślak, *Tragifarsa Janusza Głowackiego*, „Rzeczpospolita” z dnia 26 czerwca 2014.

11 ■ E. Baniewicz, *Strach się bać*, „Twórczość” nr 3/2000.

12 ■ J. Cieślak, „*Rejs*” w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie: *Na tropie polskiego ducha*, „Rzeczpospolita” z dnia 1 lipca 2017.

13 ■ Tamże.