

## IV. „Pomysł w kształcie trójkąta”, czyli *Trzy lekcje lustra*

### 1. Nienapisany tekst dramatyczny i jego archiwum

Notatki do dramatu i brudnopisy *Trzech lekcji lustra* znajdują się w teczce opatrzonej sygnaturą akc. 17 886 oraz tytułem tego – nigdy ostatecznie nieukończonego – utworu. Datowanie tekstu w przybliżeniu ustalił Henryk Citko na lata 1988–1990; materiały umieszczone zostały w teczce wraz z listem dotyczącym udziału w festiwalu poetyckim w Rotterdamie w 1988 roku oraz zaproszeniem na wernisaż wystawy w berlińskiej Akademii der Künste w dniu 2 września 1990 roku.

Na pełne *dossier* składa się około 40 kart; większość z nich to często używane przez Herberta kartki A4, ale pojawiają się też zapiski na skrawkach papieru – fiszkach. Tym, co zwraca uwagę badacza jest wielobarwność rękopisów: zapiski robione są czarnym i fioletowym długopisem oraz czerwonym flamastrem. Zazwyczaj jednak nie można określić, czy użycie różnych kolorów jest zamierzone i służy większej transparentności zapisków, czy też mamy do czynienia z nawarstwiającymi się śladami kolejnych etapów pracy. Zaskakujące jest pojawienie się w tekście dialogów w języku angielskim, fraz w języku francuskim i uwag dotyczących umieszczenia w sztuce kwestii w języku niemieckim. Niestety, w związku z palimpsestowym charakterem zapisu, nagromadzeniem podkreśleń i strzałek oraz niestarannym pismem, odczytanie brudnopisu jest bardzo utrudnione.

Pośród notatek znaleźć można krótkie szkice dialogów (zazwyczaj teoretyczne rozważania na temat źródeł, modeli, paradygmatów i ideałów kultury), przede wszystkim jednak plany całego dramatu czy poszczególnych jego aktów: diagramy i schematy. Nie sposób odtworzyć fabuły sztuki, wydaje się jednak, że miała być szczątkowa: Herbert chciał prawdopodobnie stworzyć dramat konwersacyjny skupiony na rozważaniu zagadnień artystycznych i filozoficznych.

Partii dialogowych powstało i zachowało się bardzo niewiele, najczęściej są to jedynie początki rozmów, wymiany czterech – pięciu kwestii, z których przebiegu trudno wyrokować o dalszym rozwoju akcji. Tym, czemu Herbert poświęcił najwięcej uwagi, była sama struktura sztuki: trójaktowej, w której każdy kolejny akt miał być podporządkowany innym regułom estetycznym i dotyczyć nieco odmiennych kwestii. *Trzy lekcje lustra* to raczej tryptyk dramatyczny (*in spe*), niż dramat o rozwijającej się według Arystotelesowskich przykazań akcji.

Największy problem, na jaki natrafia się, badając *dossier*, polega na niemożności chronologicznego uporządkowania zapisów. Sam autor nie numerował stron i wycinków, na których notował pomysły (pojawiające się czasami w prawym górnym rogu cyfry odnoszą się raczej do kolejności aktów), foliację zaproponowaną przez archiwistów należy uznać za umowną. Praktycznie na każdej kartce praca koncepcyjna zaczyna się od nowa, powracają w różnych wariantach te same słowa i pomysły. Zachowane materiały dotyczące *Trzech lekcji lustra* to w zasadzie spory zbiór samych początków, planów, wstępnych szkiców – trudno jednak określić, która z kartek mieści inicjalny plan Herberta, i prześledzić proces ewolucji. To nie tyle przyrastanie archiwum na zasadzie odkładających się kolejnych słoików drzewa,

coraz potężniejszych i coraz bardziej oddalonych od rdzenia, ile akt nieustającego pisania, wymazywania – i pisania od nowa.

Wiąże się z tym pytanie o strategię opisu *dossier*. Czy należy podjąć próbę zrekonstruowania finalnego zamysłu Herberta? A może założyć, że taki zamysł nie istniał, że pisanie było ciągłym wyruszaniem w drogę bez wyznaczonego celu, serią wypraw przerywanych po kilkunastu krokach, by móc wrócić do punktu wyjścia i spróbować innej trasy? Szukać w tych zapisach tego, co wspólne? Czy raczej pokazywać, jak dalece są niespójne? Wydaje mi się, że niemożliwe jest uspoźnienie interpretacji, wskażę więc jedynie kilka osobliwości, które sprawiają, iż warto badać ten zbiór.

## 2. Przeciw dogmatowi natchnienia

Jednym z najdziwniejszych świadectw procesu twórczego Zbigniewa Herberta jest pojedyncza kartka formatu A4 z podkreślonym czerwonym flamastrem tytułem *Jak pisałem „Trzy lekcje lustra”*. Trudno powiedzieć, czy jest to żart czy też swoisty „plan maksimum”, próba zaprogramowania dramaturgicznego sukcesu na skalę, jakiej autor *Lalka* nigdy nie doświadczył (za tą drugą tezę mógłby świadczyć fakt, że tekst dedykowany jest Ałowi Alvarezowi, angielskiemu poecie, krytykowi i powieściopisarzowi, który był wydawcą, komentatorem i głównym promotorem poezji Herberta w Wielkiej Brytanii od 1968 roku<sup>1</sup>).

Do tytułu prowadzi strzałka z adnotacją „New York Books Revue” (chodzi prawdopodobnie o „The New York Review of Books”), co zapewne dotyczy planowanego przez autora prestiżowego miejsca publikacji autokomentarza. Sam autokomentarz jest bardzo słabo czytelny, urwany po kilku zdaniach zaledwie:

JAK PISAŁEM „TRZY . LEKCJE . LUSTRA” → New York  
Books Revue

obojętną            autor	
1 Jest rzeczą całkowicie [.....] jak i gdzie pisarz	
3 Żaden [...] nie ma tego co Rzymianie nazywali genius loci. 4. Nie ma też zaklęcia które by ściągało	
5 Także	na ziemię dobre duchy
2 tworzy swoje dzieło. / Historyjki o moczeniu nóg w wodzie   zmarłych pisarzy.	... WYSTAWIĆ...
w czasie pisania i wążaniu jabłek mogą być pomocne	1) <u>ROYAL SHAKESPEARE</u>
dla	<u>COMPANY - LONDON</u>
/ poszczególnych pisarzy ale nie dają się wynająć[?] przez innych.	prapremiera
Inspiracja nie jest wcale tym co z zewnątrz przychodzi	odczekać \ 2) WARSZAWA
do autora całkowicie dobrowolnie, na zawołanie. Wymaga	½, 1 rok / ZAPASIEWICZ
Pisarz musi się zdobyć na czynność, która jest oczekiwaniem	3) Piccolo Teatro di Milano
maksymalnie na dostępną koncentrację, wewnętrzne	4) STEIN BERLIN

<sup>1</sup> Zob. B. Carpenter, *Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

uciszenie. z tytułem gotową  
i to sztuki konkretnej / z [.....] obsadą [...] – pomysł  
Pomysł napisania sztuki przyszedł mi nagle \ dekoracjami w kształcie  
trójkąta

(pomysły nie są  
(akc. 17 886, s. 6)

Herbert rozlicza się z mitem natchnienia poetyckiego (robiąc aluzje do zwyczajów pisarskich Friedricha Schillera<sup>2</sup>) i przeciwstawia mu pojęcie koncentracji, choć zarazem przyznaje, że pomysł na nową sztukę przyszedł mu do głowy nagle i że wyobrażeniem, które mu się narzuciło, była figura trójkąta jako model strukturalny<sup>3</sup>.

Najciekawsza adnotacja znajduje się jednak po prawej stronie kartki. O ile premiera polska w reżyserii zaprzyjaźnionego z poetą Zbigniewa Zapasiewicza wydaje się całkiem prawdopodobna<sup>4</sup>, o tyle prapremiera w Royal Shakespeare Company i realizacje w pozostałych czołowych teatrach europejskich (Piccolo Teatro de Milano Giorgio Strehlera i Schaubühne Petera Steina) to wyobrażenia z gatunku życzeń niemożliwych do spełnienia. Ta lista kryje w sobie jednak istotną wskazówkę: repertuar wymienionych teatrów w drugiej połowie XX wieku był bardzo klasyczny, a styl przywołanych reżyserów konserwatywny, wierny literze tekstu dramatycznego, zamiast przełamywania teatralnych konwencji nawiązujący do historycznych stylów aktorskich czy scenograficznych. Wygląda więc na to, że autor eksperymentalnych, minimalistycznych sztuk, takich jak *Drugi pokój*, tym razem zapragnął stworzyć tekst w pełni wykorzystujący środki tradycyjnego teatru (na rzecz tej tezy przemawia pojawiające się na jednej z kartek hasło „Anty-Beckett”). Być może późny powrót do dramatu miał zaowocować stworzeniem sztuki podsumowującej całość dotychczasowych doświadczeń i refleksji Herberta dotyczących pisania dla sceny.

### 3. Trójkąty i triady

Do tradycji teatru nawiązywać miała sama zewnętrzna struktura dramatu – harmonijna, symetryczna, symbolizowana przez wspomniany w autokomentarzu trójkąt. W Herbertowskich zapiskach znaleźć można całe mnóstwo trójkątów (równobocznych, równoramiennych; z wierzchołkiem skierowanym ku górze, z wierzchołkiem skierowanym w dół) i triad – chciałabym się przyjrzeć kilku z nich.

W historii dramatu powstało co najmniej kilka – wyprowadzonych z idei zawartych w *Poetyce* Arystotelesa – modeli struktury dramatycznej opartych na kształcie trójkąta. Najsłynniejszy z nich to model niemieckiego powieścio- i dramatopisarza Gustava Freytaga. Stworzony przez niego schemat ukazuje konstrukcję idealnej sztuki (tragedii lub komedii) składającej się z pięciu aktów, z ekspozycją, rozwojem akcji, punktem kulminacyjnym w połowie III aktu, rozwiązaniem akcji i *dénouement*, czyli szczęśliwym zakończeniem lub katastrofą<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Według licznych źródeł biograficznych, Schiller miał w zwyczaju pisać późną nocą – żeby nie zasnąć, trzymał nogi w misce z lodowatą wodą. W szufladzie biurka przechowywał gnijące jabłka, których odurzający zapach wprowadzał go w twórczy nastrój.

<sup>3</sup> Tym samym natrafiamy na drugi w archiwum Herberta zapis komentujący przebieg pracy nad utworem dramatycznym (por. notatkę o powstawaniu *Drugiego pokoju* omówioną w I rozdz. III cz. tej książki).

<sup>4</sup> Zapasiewicz po raz pierwszy podjął się inscenizacji w 1977, ale regularnie reżyserować zaczął w 1984 r. W tym samym roku wystawił spektakl *Pan Cogito szuka rady*, po którym nastąpiły kolejne przedstawienia poetyckie oparte na tekstach Herberta. W latach 1987–1990 był dyrektorem naczelnym i artystycznym warszawskiego Teatru Dramatycznego.

<sup>5</sup> G. Freytag, *Technika dramatu*, tłum. M. Leyko, w: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, red. E. Udaleńska, t. 2: *Od Hugo do Witkiewicza*, Warszawa 1993.



o rozpisanie napięć pomiędzy aktantami?, czy w ten sposób rozrysowana została tematyka dominująca w poszczególnych aktach?

Ta sama figura geometryczna pojawi się raz jeszcze na jednej z fiszek:

SZTUKA FALICZNA Trójkąt



(akc. 17 886, s. 7)

To dosyć zaskakujące określenie być może łączy się z pojawiającym się w notatkach jako hasło nazwiskiem Freuda (także w wersji „contra Freudem”). Nie można wykluczyć, że Herbert zamierzał w jakiś sposób odnieść się do Freudowskiej triady id – ego – superego, często przedstawianej jako trójkąt i będącej ważnym narzędziem interpretacyjnym stosowanym do analizy dramatu (nie tylko współczesnego)<sup>6</sup>.

„Trójkątność” sztuki miały też wzmacniać rozmaite wynotowane przez Herberta triady, na przykład Rafael – Mozart – Shelley (a więc malarstwo – muzyka – poezja), Grecja – Francja – kraje celtyckie (trzy różne „kolebki kultury”), wiersz [...], heksametr, tercyna. Przede wszystkim jednak tematyka aktów miała odpowiadać (według określenia samego autora) triadzie organizującej trzy części *Boskiej komedii* Dantego. Na różnych kartkach jednak ich kolejność inaczej się prezentuje. Przykładem ciągle zmieniającej się koncepcji sztuki może być taki fragment zapisu:

Akty

- I. Cierpienie O SZTUCE
- II. PISANIE- O cierpieniu
- III. Miłość- O MIŁOŚCI

↑

Dantejska trójca

(akc. 17 886, s. 11)

Pojawia się także informacja, iż akt I dzieje się rankiem, akt II – w południe, a akt III – wieczorem.

Również obsada sztuki miała być tercetem. Z rozmaitych planów i szkiców dialogów daje się wypreparować następującą trójkę: Stary Aktor, Młody Aktor, Donna con Speglio [Specchio?] / Persona z lustrem. Na niektórych kartkach aktorzy oznaczani są jako Aktor I i Aktor II, pojawia się też Ona (wszystko wskazuje na to, że chodzi o Personę z lustrem), jeden raz wspomniany jest Reżyser.

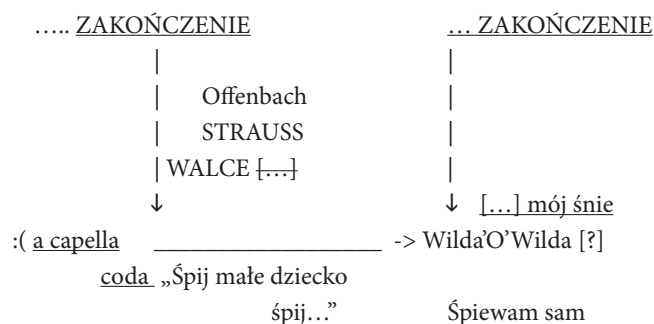
Obsada, a także strzępy dialogów (mam na myśli zarówno ich tematykę, jak i formę, czasami nasuwającą domysły, że postaci nie wypowiadają się we własnym imieniu, lecz mówią cudzym tekstem; dotyczy to także fragmentów dialogów napisanych po angielsku: bardzo prostych, banalnych, niczym z rozmówek polsko-angielskich), porozrzucane po całym brudnopisie pojedyncze słowa i frazy (wśród których niezwykle często pojawiają się takie słowa, jak teatr, artysta, sztuka) oraz personalia dramaturga (wielokrotnie powracający, także w złożeniach typu „pochwała Szekspira”, autor *Hamleta*) i postaci literackich (Prospero z szekspirowskiej *Burzy*, bohater regularnie adaptowanej na scenę satyrycznej powieści Ilii Erenburga *Lejzorek Rojtszwaniac*) – wszystko to odsyła do tematyki dramatyczno-scenicznej. Można zaryzykować tezę, że Herbert chciał stworzyć tekst nie tylko dla teatru, ale o teatrze i z akcją dziejącą się w teatrze.

Ponieważ nie sposób w ramach tego rozdziału dokonać transliteracji wszystkich dialogów sztuki (i raczej nie ma ku temu potrzeby), przytoczę jeden z nich – bardzo reprezentatywny, jeśli chodzi o formę i treść:

<sup>6</sup> Por. Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.







(akc. 17 886, s. 3)

Z tych zapisków można wywnioskować, że Herbert wyobrażał sobie inscenizację swojego tekstu jako coś w rodzaju śpiewogry – z ariami i piosenkami przeplatającymi dialogi w poszczególnych aktach. Ponieważ takie użycie muzyki zostało przewidziane we wszystkich aktach (nie tylko teatralnym/o sztuce), należy wykluczyć realistyczną motywację (aktorzy nie są więc aktorami teatru muzycznego, a muzyczne wstawki nie stanowią części spektaklu). Planowana inscenizacja miała podkreślać umowny, kreacyjny charakter dramatu – nie zaś dążyć do realizmu.

Daleki od realności charakter przewidziano też dla oprawy wizualnej spektaklu. Herbert dokładnie zaplanował gamę kolorystyczną scenografii w poszczególnych aktach, opisując je nazwami farb malarskich: akt I to „jaune brillant” (odcień żółci), akt II – karmin [?] (lub odcień o nazwie rozpoczynającej się od „kadmowy”), akt III – głęboki błękit – „cobalt violet”. Mężczyźni aktorzy mają nosić „zwykłe”, a zarazem eleganckie ubrania z materiału w paski; Persona z lustrem ma mieć żółtą („jaskrawo słonecznikową”) sukienkę i luźny kok na karku (rysunek fryzury, być może peruki). Herbert pozostawił również takie uwagi dotyczące kostiumów, jak „wszystkiego za dużo”, i zanotował: „zrobić rysunki kostiumów i dobrać kolor dekoracji”.

Tak szczegółowe uwagi sceniczne zaskakują, zwłaszcza na gruncie teatru polskiego, w którym władza reżysera i scenografa jest zdecydowanie większa, niż chociażby na scenach brytyjskich. Trudno przypuszczać, by ktokolwiek z wymarzonych inscenizatorów tekstu zechciał podporządkować się wskazówkom poety. Kontrast pomiędzy ascetycznymi „sztukami na głosy” Herberta a rozbudowanym i anachronicznym aparatem scenicznym *Trzech lekcji lustra* jest uderzający. Znowu więc pojawia się pytanie o to, w jakim stopniu tekst miał być afirmacyjny, a w jakim polemiczny. O „antyteatralności” dialogów w I części sztuki mówią Aktorzy. Plany i schematy pozostawione przez autora sugerują jednak sztukę i spektakl nieustająco odnoszące się do tradycji, kanonu, „kolebki kultury”.

Wydaje mi się, że na temat teatru w *Trzech lekcjach lustra* (a raczej szkicu do sztuki) można spojrzeć tak, jak Stanisław Balbus postrzega Szekspirowskie wątki w *Trenie Fortynbrasa*:

Herbert komunikuje się z nami za pomocą tematu „Fortynbras – Hamlet”, nie zaś komunikuje nam coś na temat Fortynbrasa i Hamleta. Dialog intertekstualny polega tu na szukaniu w kulturze przeszłości postawy utwierdzającej aktualne stanowisko poety. Ale nie tylko, gdyż również na odwrót: dopiero dokładne „wysłuchanie” Szekspira i „przełożenie” go na język współczesny pozwala w tej współczesności ostro dostrzec i sformułować niejasno się dotąd rysującą (acz dotkliwie odczuwaną) problematykę<sup>8</sup>.

Herbert najprawdopodobniej nie chciał nam zakomunikować niczego nowego na temat teatru – stąd ostentacyjne zanurzenie tekstu w „starych dekoracjach” i jeszcze starszej muzyce. Planował natomiast skomunikowanie się z czytelnikami i widzami za pomocą łatwo rozpoznawalnych person-symboli kulturowych: Szekspira i Beethovena, Dantego i Rafaela. Co miało kryć się pod powierzchnią tego intertekstualnego dialogu? Niestety, chyba nigdy się tego nie dowiemy.

<sup>8</sup> S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 360.