

**„Skłám, synu, a powiedz”.**  
**Opowiadanie w *Złodzieju* Wiesława Myśliwskiego**

“Lie, My Son, but Speak”:  
Storytelling in *The Thief* by Wiesław Myśliwski

*Anna Piniewska*  
Uniwersytet Warszawski, Polska  
e-mail: [a.piniewska@uw.edu.pl](mailto:a.piniewska@uw.edu.pl)  
ORCID: 0000-0002-8474-8037

**Abstract**

The purpose of the article is to analyze Wiesław Myśliwski’s drama *Złodziej* [*The Thief*] (1973), focusing on the concept of storytelling, understood in a multifaceted way: in terms of genre (the narration of events introduced into the dramatic element), the act of speaking itself, and as an attempt to capture one’s life in words. *Diegesis* is much more significant than *mimesis*. The article describes the meaning and functions of storytelling in the context of the plot, and, above all, the poetics of the work. It also explores issues such as free indirect speech, the relationship between speech and silence, and the final “disintegration of human speech”.

**Keywords**

*Złodziej* [*The Thief*], Wiesław Myśliwski, drama, free indirect speech, storytelling

Utworky dramatyczne Wiesława Myśliwskiego były deprecjonowane przez literaturoznawców oraz krytyków, często wręcz pomijane w refleksji nad twórczością pisarza (a właściwie częścią tej twórczości)<sup>1</sup>. Być może sytuacja ta zmieni się dzięki wydane-

---

<sup>1</sup> „Dziela dramaturgiczne nie przyniosły Wiesławowi Myśliwskiemu takiego uznania jak powieści [...] bywały nieraz traktowane jak słabiej rozwinięte, mniej samodzielne skrzydło jego twórczości” (Ewa Wąchocka, *Kwartet dramatyczny Wiesława Myśliwskiego*, w: *Myśl Myśliwskiego (studia i eseje)*, red.

mu w 2023 roku zbiorowi dramatów autora *Widnokreęgu*<sup>2</sup>. Ważne, że w ostatnich latach niewielki zbiór pojedynczych artykułów czy rozdziałów tematyzujących dramaty<sup>3</sup> się powiększył, niemniej w porównaniu z bibliografią dotyczącą prozy Myśliwskiego<sup>4</sup> nadal nie można uznać stanu badań za satysfakcjonujący i wyczerpujący. Wychodząc z założenia, że teksty te warte są opracowania, proponuję lekturę *Złodzieja* (1973)<sup>5</sup> – pierwszego i, jak sądzę, najważniejszego dramatu Myśliwskiego – która skoncentrowana będzie na formalnotekstowym ukształtowaniu utworu oraz zagadnieniu formy opowiadania w dramacie. Jak ten świat zostaje opowiedziany?<sup>6</sup> Zależy mi na wydobyciu wieloznaczności terminu „opowiadanie” – w zależności od kontekstu mówić będę o nim w wymiarze genologicznym (relacji o wydarzeniach wprowadzonej do żywiołu dramatycznego), samej czynności mówienia oraz w kategoriach – charakterystycznej dla Myśliwskiego – fundamentalnej narracji o człowieku i jego losie; o próbie ujęcia życia – w tym wypadku życia chłopca<sup>7</sup> – w słowa. Ta mnogość znaczeń skupiających się

---

Józef Olejniczak, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2018, s. 282). Bogumiła Kaniewska z kolei stwierdza, że Myśliwski „nie jest dramaturgiem” (Bogumiła Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1995, s. 16). Jan Pałacowski zaś pisze: „powieści Wiesława Myśliwskiego to dzieła monumentalne pod względem treści i formy, w wypadku dramatów mówić zaś trzeba o kształcie bardziej kameralnym, zwłaszcza w odniesieniu do zjawisk formalnych” (Jan Pałacowski, *A jeśli chodzi o moje pisanie...: o pisarstwie Wiesława Myśliwskiego*, Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego 2011, s. 99). Warto jednak zwrócić uwagę na formalny kształt dramatów Myśliwskiego – postaram się udowodnić, że poziom organizacji tekstu jest niezwykle istotny dla interpretacji i zarazem nieoczywisty.

<sup>2</sup> Wiesław Myśliwski, *Złodziej, Klucznik, Drzewo, Requiem dla Gospodyni*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2023. Wspomniane wydanie nie jest tożsame z poprzednimi wersjami dramatów: w przypadku *Klucznika* i *Drzewa* – jak informuje nota wydawnicza – zaszły poważne zmiany, wypadałoby więc w przyszłości porównać wersje tekstów.

<sup>3</sup> Kluczowe teksty zostały wskazane bądź zacytowane w niniejszym artykule.

<sup>4</sup> By zapoznać się z rekonstrukcją stanu badań na temat twórczości pisarza, zob. Dariusz Kulesza, *Ćwiczenia z życia. O twórczości Wiesława Myśliwskiego*, Kraków: Instytut Literatury 2022.

<sup>5</sup> Wiesław Myśliwski, *Złodziej*, „Dialog” 1973, nr 7. Niniejszy artykuł został napisany zanim ukazało się nowe wydanie dramatów, wszystkie cytaty pochodzą więc z wersji z 1973 roku. Sprawdzone, że nie ma żadnych różnic pomiędzy przytaczanymi kwestiami w dwóch wydaniach dramatu. Dalej wszystkie cytaty są oznaczone „(Z, nr strony)”.

<sup>6</sup> Nawiązuję do książki Bogumili Kaniewskiej: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2013.

<sup>7</sup> Celowo nie odnoszę się do zagadnienia nurtu chłopskiego w literaturze, nie sądzę bowiem, by w kontekście podjętych rozważań było to konieczne. Aby szczegółowo zapoznać się z koncepcją Berezy, zob.: Henryk Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1798; Andrzej Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1983. By zapoznać się ze współczesnymi opracowaniami tematu, zob. np.: Joanna Betkowska, *Polski dramat ludowy (1945–1989)*, rozprawa doktorska obroniona na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2019; Małgorzata Tarnowska, *Powroty literatury chłopskiej (2010–2019)*, „Mały Format” 12/2019, <http://malyformat.com/2019/12/powroty-literatury-chlopskiej/> [dostęp 26.09.2023]; numer 6 „Tekstów Drugich” z 2017 roku zatytułowany *Chłopskość*, zwłaszcza: Andrzej Skrendo, „Nocny złodziej jabłek” – *Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej*, s. 43–47. Natomiast Piotr Biłos w monograficznej pracy dotyczącej prozy Myśliwskiego na

w jednym leksemie koresponduje zresztą z wielopłaszczyznową kompozycją utworu; opowiadanie jako forma wprowadzona do dramatu pozwala zastanowić się nad rolą opowiadania-języka, co okaże się kluczowe w kontekście zakończenia dramatu.

\* \* \*

*Złodziej* to tragedia<sup>8</sup>, utwór realistyczny, spełniający arystotelesowską zasadę trzech jedności. Akcja toczy się w wiejskiej chacie w ciągu jednej nocy (podczas wojny)<sup>9</sup> i koncentruje się na jednym wątku, czyli złapaniu tytułowego *Złodzieja*, który ma zostać osądzony przez chłopską rodzinę. Okazuje się zatem, że tytułowy bohater „dany jest jako zadanie moralne”<sup>10</sup>, a pojmanie go przez mężczyzn staje się pretekstem do etycznej refleksji nad sprawiedliwością. Według Anny Tatariewicz:

*Złodziej* stanowi swego rodzaju kontynuację *Dziadów*. [...] Mickiewicz ukazał niedolę chłopów skazanych przez antyegalitarny ustrój społeczny na nędzę i okrutnie karanych za najdrobniejsze naruszenie obowiązującego prawa własności. W *Złodzieju* ci, nad którymi się pastwiono, sami mają zająć stanowisko wobec kradzieży popełnionej z nędzy<sup>11</sup>.

Nad losem *Złodzieja* rozprawiają przede wszystkim Ojciec, Szczepan i Walek, co wiąże się z wpisaniem w kompozycję dramatu podziałem postaci. Ewa Wąchocka, która cztery dramaty Myśliwskiego analizuje w kontekście kategorii muzyczności, uważa, że w *Złodzieju*:

Źródłem stymulujących interpretację, naddanych walorów brzmieniowych jest jeszcze sam język. Dramatyzacja problemu etycznego ma czytelne odbicie w organizacji materii dźwiękowej, procentującej owocnie na poziomie sensów i znaczeń. Uderzający jest przede wszystkim symetryczny podział postaci na dwie grupy („trójce”), tworzące nierówny na pozór układ sił<sup>12</sup>.

---

wstępie zaznacza, że przyporządkowanie pisarza do nurtu chłopskiego wiąże się z ujednoznacznieniem i uproszczeniem jego twórczości, co więcej, skutkuje mitem o lokalności i nieprzetłumaczalności jego dzieł. Por. Piotr Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2017, s. 23–25. Być może warto dodać, że z drugiej strony wpisanie kategorii chłopskości w aktualne kierunki badań literaturoznawczych może się okazać ciekawe, o czym świadczy publikacja Karoliny Wawer, w której narracje chłopskie skonfrontowane zostają w perspektywą postkolonialną. Por. Karolina Wawer, *Drugi plan. Twórczość Wiesława Myśliwskiego w perspektywie postkolonialnej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018.

<sup>8</sup> „W *Złodzieju* jak w klasycznej tragedii, najważniejsze wydarzenia – złapanie tytułowego *Złodzieja* oraz śmierć Michasia – rozgrywają się poza sceną” (Bogumiła Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, s. 71).

<sup>9</sup> O realiach wojennych, do których w *Złodzieju* nawiązuje Myśliwski, pisała m.in. Betkowska. Por. Joanna Betkowska, *Polski dramat*, s. 238–244.

<sup>10</sup> Marian Lewko, *Świat wewnętrzny bohaterów chłopskich w dramaturgii Wiesława Myśliwskiego*, w: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, red. Jan Paclawski, Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Kielcach 2001, s. 88.

<sup>11</sup> Anna Tatariewicz, *Myśliwski: Złodziej*, „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 23, s. 4.

<sup>12</sup> Ewa Wąchocka, *Kwartet dramatyczny*, s. 268.

Ze względu na podjęty przeze mnie temat istotny jest nie sam aspekt muzyczny, lecz układ sił, który się z niego wyłania. Tworzą go dwie grupy: Ojciec, Szczepan i Walek oraz Matka, Złodziej i Michaś. Wąchocka konkluduje, że pierwsza z grup, przedstawiciele „sądu” rozprawiający o losie schwytanego Złodzieja, jest wyrazicielem dyskursu moralnego, druga – reprezentuje postawę milczenia. Można by więc opozycję zaproponowaną przez badaczkę sprowadzić do stwierdzenia, że napięcie pomiędzy postaciami tworzy się na linii mowa–milczenie.

Każda z postaci milczy inaczej. Milczenie „zawsze [...] jest milczeniem czymś”<sup>13</sup>. Matka przez większość dramatu śpi, przez co badaczki podkreślają jej bierność, która mogła przyczynić się do finałowej katastrofy<sup>14</sup>, a nawet oskarżają tę postać o znieczulenie<sup>15</sup>. Niewywoływana do wypowiedzi również rzadko kiedy zabiera głos, w związku z czym rośnie waga wypowiedzianych przez nią słów, zwłaszcza ostatniej, wyjątkowo ekspresyjnej wypowiedzi relacjonującej tragedię poza sceną, do której odbiorca nie ma bezpośredniego dostępu. Część replik kobiety ma charakter ogólnych prawd moralnych, wypowiadanych bez kontekstu, co wiąże się z faktem, że jest ona reprezentantką chrześcijańskiego porządku i boskiego wymiaru sprawiedliwości<sup>16</sup>.

Milczenie Michasia początkowo wynika z układu fabuły, z jego nieobecności: na życzenie dorosłych wychodzi poza sceniczne centrum – chatę, np. by zebrać jabłka, pójść po wódkę. A być może z racji wieku i braku dojrzałości (niewinności?) trzeba, za Kaniewską, nazwać go „milczącym świadkiem sporu”<sup>17</sup>. Pozostali bohaterowie deprecjonują jego głos, co ma fatalne skutki, gdy próbuje zwrócić uwagę rodziny na nadchodzących Niemców. Nikt go nie słucha, w związku z czym najmłodszy syn sam próbuje ocalić Złodzieja.

Złodziej natomiast jest jedyną postacią, która nie wypowiada ani słowa<sup>18</sup>. W przedakcji (na polu), co wiemy dzięki relacji Ojca, Złodziej był wygadany, bluźnił, straszyl

<sup>13</sup> Eadem, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2005, s. 31.

<sup>14</sup> Iwona Gralak, *Funkcje rekwizytów w dramacie Wiesława Myśliwskiego „Złodziej”*, w: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, red. Jan Paclawski, Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Kielcach 2001, s. 264.

<sup>15</sup> Anna Tatariewicz, *Myśliwski: Złodziej*, s. 4.

<sup>16</sup> Marian Lewko, *Świat wewnętrzny*, s. 88.

<sup>17</sup> Bogumiła Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, s. 74.

<sup>18</sup> Co ciekawe, w dramacie jest kilka sytuacji, w których to Ojciec odbiera Złodziejowi prawo głosu, odpowiada za niego. Kiedy Szczepan sugeruje: „No, niech ojciec jego spyta, może ma zegarek” (Z, 10), mężczyzna w ogóle nie zadaje pytania, sam formułuje odpowiedź: „Zegarek? A skąd by miał zegarek? Na polu chciał ci wszystko oddać, to co miał? Obrączkę na palcu, a kieszenie puste i dziurawe. Jakby miał zegarek nie przychodziłby kraść [...]” (Z, 10). Podobna sytuacja ma miejsce w rozmowie z Walkiem, który mówi: „Ale jak? (wskazując na Złodzieja) Jak się nawet nie przyznał?” (Z, 19). Ponownie Ojciec nie dopuszcza do głosu Złodzieja: „A do czego miałby się przyznawać?” (Z, 19). Walek dalej tłumaczy Ojcu, że tak naprawdę rodzina nie ma żadnej wiedzy na temat złapanego człowieka, wówczas rodzic wypowiada znamienne słowa: „Nie wiemy synu, co on czuje. Wiemy, co zrobił. I wystarczy nam” (Z, 19).

chłopów, że ma nóż. Gdy tylko przekracza próg chaty, milknie. Mimo to jego pojawienie się zawiązuje akcję, warunkuje powstanie „ludzkiego sądu”, ponieważ bohater, jak już zaznaczono, „dany jest jako zadanie moralne”<sup>19</sup>. Zgodnie z klasyfikacją Anny Krajewskiej<sup>20</sup> milczenie złodzieja odczytuję przez pryzmat funkcji konstrukcyjnej polegającej na tym, że jest ono punktem kulminacyjnym akcji. W kontekście dramatu Myśliwskiego należałoby to stwierdzenie posunąć jeszcze dalej: bez milczącego Złodzieja akcja w ogóle nie byłaby możliwa; postać, a właściwie jej milczenie, jest osią konstrukcyjną całego tekstu.

Bohaterowie z pierwszej grupy, ci wielokrotnie zabierający głos, z kolei nieustannie podkreślają akt wypowiedzi oraz czynności mówienia (co jest zresztą charakterystyczne i dla prozy Myśliwskiego): „Nie opowiadał to nieboszczyk Kuraś” (Z, 6); „Sam ojciec wtedy mówił” (Z, 14); „Mówię, że przyniosłem” (Z, 16); „Opowiadali rano w sklepie” (Z, 8); „Ale mówię ci” (Z, 9); „Trzymając łufę na środku czoła, powiedzcie, nie zabiję cię” (Z, 28)<sup>21</sup>. Przykłady można by mnożyć, nawet niezależnie od treści wypowiedzi: „Tak się samo gada. Trzeba gadać, no nie?” – zasugeruje Szczepan (Z, 25). Na dowartościowanie opowiadania zwraca uwagę również Henryk Bereza: „mowa ma w *Złodzieju* wagę działania, Myśliwski odnalazł w *Złodzieju* pełnowartościowość mowy”<sup>22</sup>. Bogumiła Kaniewska z kolei dodaje, że: „na scenie «dzieje się» tylko dialog”<sup>23</sup>. Co więcej, w utworze zaznaczona zostaje nieufność wobec milczących (wobec braku słów): Ojciec, po przyprowadzeniu Złodzieja, próbuje zachęcić Matkę do rozmowy, Walek natomiast kieruje oskarżenie w stronę Złodzieja: „Milczysz. A kto milczy tak jak ty, musi mieć coś na sumieniu” (Z, 31). Wybrane postaci snują wiele opowiadań niejako przeciwko milczeniu.

\* \* \*

Krystyna Ruta-Rutkowska zwraca uwagę na niekompletność i „punktowość” refleksji na temat formy „opowiadania w dramacie”<sup>24</sup>, którą definiuje jako werbalne bądź diegetyczne przedstawienie zdarzeń<sup>25</sup>. Nie ma tutaj miejsca na ogólne genologiczne analizy, proponuję więc – idąc za rozważaniami Ruty-Rutkowskiej – studium przy-

<sup>19</sup> Marian Lewko, *Świat wewnętrzny*, s. 88.

<sup>20</sup> Anna Krajewska, *Milczenie w dramacie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1978, nr 5 (41), s. 140–152.

<sup>21</sup> Trzy pierwsze cytaty to wypowiedzi Szczepana, kolejne Ojca i Walka.

<sup>22</sup> Henryk Bereza, *Myślenie*, w: idem, *Taki układ*, Warszawa: Iskry 1981, s. 291.

<sup>23</sup> Bogumiła Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, s. 71.

<sup>24</sup> Brak refleksji również nad relacją opowiadania w dramacie a teichoskopią; Ruta-Rutkowska tę drugą nazywa „specjalną formą opowiadania”. Wydaje się jednak, że to niewyczerpujące stwierdzenie, a ta skomplikowana kwestia wymagałaby osobnego opracowania, dlatego też dalej nie podejmuję rozważań nad tym, czy w dramacie Myśliwskiego mamy do czynienia z teichoskopią. Za zwrócenie mojej uwagi na tę kwestię dziękuję dr Magdzie Nabiałek.

<sup>25</sup> Krystyna Ruta-Rutkowska, *Opowiadanie w dramacie*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Zofia Mitosek, Kraków: Universitas 2004, s. 355.

padku: refleksję nad funkcją opowiadań w *Złodzieju*. Opowiadanie jako jedna z form podawczych dramatu (zależna od struktury monologu i dialogu)<sup>26</sup> może służyć różnym celom – też w zależności od umiejscowienia w partiach dialogowych bądź didaskaliach – i wpływać tym samym na dyskurs dramatyczny<sup>27</sup>. Oczywiście, epizację dramatu można tłumaczyć tym, że Myśliwskiemu bliżej do prozy; nie jest to jednak odpowiedź ani wnikliwa, ani zadowolająca. Według Ruty-Rutkowskiej opowiadanie nie musi być wcale odczytywane jako zaprzeczenie dramatyczności, w końcu „w dramacie zawsze dużo się opowiadało”<sup>28</sup>. Co istotne, literaturoznawczynie podkreśla (za Anne Ubersfeld), że forma ta wpływa na kształt sytuacji komunikacyjnej<sup>29</sup>, warto więc przyjrzeć się temu, jaką rolę opowiadanie w dramacie wyznacza jego nadawcom i odbiorcom.

Myśliwski w jednym z wywiadów stwierdza:

Po napisaniu *Palacu* znowu myślałem o opowiadaniu. Miał to być właśnie *Złodziej*. Szybko się jednak zorientowałem, że nie ma w nim miejsca na narrację odautorską, że opowieść całkowicie się wyczerpuje w strukturze dialogu<sup>30</sup>.

Niemniej w strukturze tej pojawia się wiele krótkich opowiadań, które – ze względu na brak nadrzędnego i porządkującego głosu narracyjnego oraz odmienną formę – funkcjonują na całkowicie innych prawach. Opowiadanie w dramacie Myśliwskiego rozumiem jako skonstruowane przez *dramatis personae* (głównie samodzielnie, rzadziej grupowo) krótkie historie dotyczące wiejskiej rzeczywistości, sprawozdania z wydarzeń przeszłych, rzadziej bieżących, ponieważ opowieści te przede wszystkim mają uprawomocnić podjęcie jakiejś decyzji, a zatem uzasadnić potencjalny rozwój akcji. Tak dzieje się na przykład wtedy, gdy postaci zastanawiają się nad dalszym losem *Złodzieja*. Odpowiedzi szukają w analogicznej historii o tym, jak przed wojną Banduła złapał złodzieja (Z, 15). Ojciec przypomina sobie również, jak czytał o ucinaniu palców złodziejom, co z kolei powoduje wspomnienie-opowieść o Kacprze Bezdwochpalcy (Z, 18). Ta funkcja opowiadań wiąże się również z, ujmując rzecz ogólnie, poglądami bohaterów, którzy przywołują daną opowieść, by poprzeć nią swoją opinię, a więc by wykazać, że postrzegają świat tak, jak robią to inni (w ramach chłopskiej wspólnoty). Taka sytuacja ma miejsce, gdy Szczepan i Ojciec rozmawiają o pianiu kogutów, a Ojciec – by uzasadnić swoje zdanie – opowiada o Skoczylu i jego zwierzęciu (Z, 9–10).

Okazuje się zatem, że część dramatycznych opowiadań funkcjonuje na zasadzie ogólnych prawd czy reguł mających rządzić wiejską społecznością. Dzięki nieustannie opowiadany historiom wiedza czytelnika o wiejskim uniwersum się pogłębia:

<sup>26</sup> Stefania Skwarczyńska, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, w: eadem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa: PAX 1953, s. 143.

<sup>27</sup> Krystyna Ruta-Rutkowska, *Opowiadanie*, s. 355

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 358.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 372

<sup>30</sup> *Miałem nad sobą niebo*, z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 24–26.12.2007, s. A19.

dotyczy to zarówno portretów głównych bohaterów (opowieść o planach związanych z małżeństwem Szczepana, które ostatecznie nie doszło do skutku), jak i przeszłości wsi oraz jej tradycji (co działo się przed wojną). Czasy wojny stanowią istotną cezurę wpływającą na to, co i w jaki sposób się opowiada (a także na samych opowiadaczy, którzy w różny sposób ją tematyzują)<sup>31</sup>. W tej perspektywie wypowiedzi Walka, a przede wszystkim jego wielki monolog z elementami opowiadania, stają się kluczowe, do czego odniosę się w dalszej części artykułu.

\* \* \*

Mimo że w mikrokosmosie scenicznym mamy do czynienia jedynie z sześcioma postaciami, to opowiada się aż o siedemdziesięciu osobach (lub sześćdziesięciu dziećmi, gdy uznamy, że Stach Niedziela jest tożsamy ze Stachem) oraz zbiorczo o sześciu rodzinach. Mnogość samych opowiadań, jak i przywoływanych w nich osób i wydarzeń, z pewnością sprzyja tworzeniu panoramy chłopskich doświadczeń, a jednocześnie ma znaczenie w planie poetyki utworu. Wielość opowiadań i ich (przeważnie, choć nie zawsze) krótka treść, funkcjonowanie w ramach replik dialogowych, a także fakt, że forma ta pozwala dynamicznie kształtować relacje pomiędzy postaciami (opowiadaczami i słuchaczami), „dramatyzuje” akcję i buduje napięcie. W odniesieniu do osób, które się wspomina lub których wypowiedź się przytacza, będę używać terminu *głos*; leksem *postać* nie wydaje się odpowiedni. Nie tylko dlatego, że osoby nie są wymienione w didaskaliach; zdarza się przecież, że niewskazani na początku dramatu czy też niewypowiadający żadnych kwestii mogą ostatecznie zyskać status postaci. Głosy u Myśliwskiego – zwracam też uwagę na ich liczebność i funkcjonowanie jako zbiorowość – nie mają wpływu na fabułę jako taką, nie wchodzi „tu i teraz” w żadne relacje z wymienionymi w didaskaliach *dramatis personae* i, co najistotniejsze, nie pełnią żadnej funkcji w świecie przedstawionym (poza byciem głosem, częścią opowiadania). Rozważania Wąchockiej dotyczące głosu w dramacie odnoszą się do literatury najnowszej, w której dekonstrukcja postaci wiąże się z kryzysem tożsamości sfragmentaryzowanego podmiotu, niemniej rozpoznania te można przenieść na refleksję dotyczącą *Złodzieja*:

Z powodu redukcji elementów fabularnych, ale także deskryptywnych, nie mówiąc o psychologicznych, bohaterów nowszych dramatów trudno postrzegać jako osoby, częściej przypominają raczej

<sup>31</sup> W tym kontekście ciekawa jest konceptualizacja przestrzeni chłopskiej chaty (oraz sadu) przez bohaterów. Ojciec, uspokajając Michasia, mówi: „Sadu nie trzeba się bać, synku. [...] Nieraz cię szukać trzeba było, boś się w liściach chował. A pamiętasz, jak się wojna zaczęła, uciekliśmy pod jablonki i nic się nikomu nie stało. Choć kule były jedna koło drugiej, w obejście, w rzekę, w pola, a w sad ani jedna” (Z, 9). Tutaj domowa przestrzeń jawi się jako bezpieczna idylla, w której nie obowiązują prawa historii. Walek z kolei zwraca się do Ojca: „To tylko wam się zdaje, że ta wojna to przechodzi gdzieś tam górą, bokiem, doliną, i dusze wasze omija, bo omija waszą chałupę” (Z, 23).

byty językowe (tekstowe) aniżeli ludzki podmiot [...]. W miejsce postaci albo jako jej czysto umowna reprezentacja w najnowszym dramacie pojawia się więc głos<sup>32</sup>.

Czytelnik ma więc u Myśliwskiego do czynienia z szeregiem podrzędnych w stosunku do *dramatis personae* bytów tekstowych, które nie są zindywidualizowane (brak jakiegokolwiek charakterystyki i psychologizacji). Jeszcze raz podkreślę: same nie mają wpływu na rozwój wydarzeń. Mogą zaistnieć jedynie jako przytaczane przez bohaterów głosy. Głosy, które – dopiero gdy zmaterializują się w wypowiedzi danej postaci i zostaną wpisane w teraźniejszy kontekst – nabierają znaczenia. Co więcej, słowo *głos* konotuje jeszcze jedną sferę znaczeń, też związaną z podjętym tematem i formą dramatu ludowego: Głos „kieruje [...] ku oralności, słowu mówionemu, tradycyjnie nazywanemu «kulturą żywego słowa»”<sup>33</sup>. Kaniewska zauważa, że w kulturze oralnej „mowa przechowywała tradycję”<sup>34</sup>, a część opowiadań w *Złodzieju* z pewnością pełni taką funkcję.

Jaka jest więc konstrukcja opowiadań? W jaki sposób głosy są przytaczane? Odpowiedź z pewnością jest nietypowa (w kontekście materiału dramatycznego), ponieważ w dużej części opowiadań wykorzystana jest mowa pozornie zależna. Jej obecność w dramacie nie została dotychczas opracowana naukowo i, co ważniejsze, konstrukcji tej rzadko kiedy używa się w badanym rodzaju literackim – charakterystyczna jest przecież dla epiki. Dla Myśliwskiego jednak stosowanie mowy pozornie zależnej jest istotnym chwytem, zarówno w *Złodzieju* (tutaj na największą skalę), jak i innych utworach dramatycznych<sup>35</sup>.

W omawianym utworze mamy do czynienia z wieloma fragmentami zawierającymi wskazówki (pozwalające rozpoznać mowę pozornie zależną) na zewnątrz przytoczenia<sup>36</sup>. Ojciec lub Szczepan – zanim wprowadzą w obręb swojej wypowiedzi cudze

<sup>32</sup> Ewa Wąchocka, *Osoba i głos. Postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2(8), s. 28–30.

<sup>33</sup> Marcin Telicki, *Czytanie/mówienie/pisanie. Różewicz wobec oratory i tekstu („Czytanie książek” z tomu „Płaskorzeźba”)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 02, s. 118. Skojarzenie głosu w dramacie Myśliwskiego z kategorią oralności w tym przypadku zdaje się zasadne z kilku powodów. Wiadomym jest, że kultura chłopska (niezwykle istotna dla dramaturgii pisarza) wyraza z kultury oralnej, co podkreśla również Myśliwski. Por. Wiesław Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa–Bochnia: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza 2003, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=3631&from=publication> [dostęp 26.09.2023].

<sup>34</sup> Bogumiła Kaniewska, *Opowiedziane*, s. 170.

<sup>35</sup> Zagadnieniu mowy pozornie zależnej w dramacie przyglądałam się w swojej pracy magisterskiej, podkreślałam więc, że zagadnienie to wymagałoby odrębnego, monograficznego opracowania, a w artykule tym chcę jedynie zauważyć występowanie tej formy w utworze Myśliwskiego i odpowiedzieć na pytanie, jakie znaczenie dla chłopskich opowiadań ma wybór tej konstrukcji.

<sup>36</sup> O wskazówkach – na zewnątrz przytoczenia i wewnątrz – które pozwalają zidentyfikować wypowiedź w mowie pozornie zależnej pisał (za Charles’em Ballym) Wóycicki. Por. Kazimierz Wóycicki, *Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)*, „Przegląd Humanistyczny” 1922, R. 1, z. 1, s. 75–100, <https://polona.pl/item/z-pogranicza-gramatyki-i-stylistyki-mowa-zalezna-niezalezna-i-pozornie-zalezna,Njc4NzI4MDY/4/#info:metadata> [dostęp 26.09.2023].

słowo – sygnalizują przejście odpowiednimi czasownikami. Słowa związane z czynnością mówienia pojawiają się w tekście bardzo często; również w przypadku wprowadzania wypowiedzi w mowie pozornie zależnej wykorzystuje się takie słownictwo (a nie leksemy odsyłające do czynności myślenia czy odczuwania). Oto lista przykładowych słów wprowadzających cudzy głos: *mówić, prosić, błagać, wołać, gadać, pytać* itp. Czytelnik ma do czynienia z brakiem znaczącym. Warto bowiem postawić pytanie, dlaczego mowa pozornie zależna w *Złodzieju* wyrażona jest tylko jako konstrukcja mówiona, a nie myślana, nawiązując – za Joanną Jeziorską-Haładaj – do dwóch typów mowy pozornie zależnej: „wypowiedzianej” oraz „myślanej”<sup>37</sup>. Autorka *Tekstowych wykładników fikcji* postuluje, by mowę i myśl pozornie zależną badać osobno, skoro wiąże się z nimi odmienna problematyka. Jeziorska-Haładaj więcej uwagi poświęca drugiemu typowi, mnie z kolei interesuje przede wszystkim mowa pozornie zależna „wypowiedziana”, ponieważ to ona występuje w opowiadaniach w *Złodzieju*. Ojciec lub Szczepan – zanim wprowadzą w obręb swojej wypowiedzi cudze słowo – sygnalizują przejście odpowiednimi czasownikami związanymi właśnie z czynnością mówienia. Poniższy cytat z opowiadania Szczepana o Szymku jest egzemplifikacją tego typu wypowiedzi:

Sam Szymek za niesienie krzyża nie wie już, ile brać. Pyta się, a ileście księdzu dali? A z Panem Jezusem srebrnym czy drewnianym? Bo przez tę wojnę wszyscy gorzej grzeszni, to srebrny pewniejszy, ale droższy. Nos się dziadowi czerwony zrobił od gorzałki, a uchla się, to się przechwała, że wie naprzód, kto we wsi umrze. Ksiądz nie wie, a on wie, Pan Bóg nie wie, a on, Szymek, wie! I ho, ho, mógłby nie jedno powiedzieć, jak to jest na tamtym świecie! (Z, 16).

Zuniwersalizowane zdanie dotyczące grzeszności ludzi podczas wojny można uznać za jedną z zasad rządzących wiejskim uniwersum.

Zastosowanie w dramacie jedynie mowy pozornie zależnej wypowiedzianej koresponduje z rolą opowieści oraz samego aktu mówienia. Co więcej, łączy się z ustaleniem dotyczącym głosów (a nie postaci) jako zredukowanych i pozbawionych psychologii. Nie można wyrazić ich odczuć i myśli, ponieważ – jako byty tekstowe – nie posiadają ich.

W kontekście mnogości dramatycznych głosów (ale nie wielogłosowości) równie istotnym kontekstem może być koncepcja mowy pozornie zależnej chóralnej<sup>38</sup>, o której Michał Głowiński pisze w *Powieści młodopolskiej*. W rozdziale dotyczącym prze-

<sup>37</sup> Joanna Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013, s. 169–170. Zdają sobie sprawę, że Jeziorska-Haładaj pracuje na zupełnie innym materiale badawczym (na reportażu i powieści autobiograficznej) i że zajmuje się przede wszystkim mową „myślaną”. Konstrukcja „wypowiedziana”, można powiedzieć, stanowi punkt odniesienia. Niemniej myślę, że warto odwołać się do tego podziału i terminologii, by „przechwycić” termin *mowy pozornie zależnej wypowiedzianej* i podkreślić, że u Myśliwskiego występuje jedynie ta odmiana.

<sup>38</sup> W kontekście mowy pozornie zależnej chóralnej ciekawie jawi się uwaga Ruty-Rutkowskiej na temat antycznego chóru, którego jedną z funkcji było właśnie opowiadanie; relacja chór – mowa po-

kształceń pozycji narratora dużą rolę odgrywa zagadnienie przytoczenia i tego, w jaki sposób język postaci funkcjonuje w obrębie narracji. Mowa pozornie zależna chóralna ma za zadanie przede wszystkim przekazać opinię tłumu na dany temat. Najważniejsze zatem jest to, że – w przeciwieństwie do typowej mowy pozornie zależnej – chóralna nie ma na celu uchwycenia wyjątkowości czy jednostkowości przytaczanych słów. Nie stosuje się jej, by oddać zindywidualizowany język bohatera i dotrzeć do jego psychiki, lecz (zgodnie z jej etymologią) by zrekonstruować uniwersalny język danej zbiorowości, której prawdy wyraża:

Narrator bardziej niż w przypadku zwyczajnej mowy pozornie zależnej ujawnia się jako organizator wypowiedzi, nie można mieć tutaj wątpliwości, że układ pochodzi od niego. Chóralność mowy pozornie zależnej ujawnia się na tle kontekstu, daną wypowiedź można przypisać tylko określonej społeczności. [...] Mowa pozornie zależna chóralna nie występuje tylko po to, by przekazywać powszechne mniemania danej społeczności na jakiś temat, czasem służy podkreśleniu, że narrator jest jednym z tłumu, o którym opowiada, że nie ma pomiędzy nimi dystansu<sup>39</sup>.

Oczywiście – głównie ze względu na różnicę rodzajów literackich – rozpoznać Głowińskiego nie należy jednoznacznie przekładać na tekst dramatu; chciałabym jednak zwrócić uwagę na analogie występujące pomiędzy tą koncepcją a użyciem mowy pozornie zależnej przez Myśliwskiego. Mowa pozornie zależna w opowiadaniach w *Złodzieju* nosi bowiem znamiona chóralności. Przede wszystkim u autora *Kluczni-ka* przytoczenia nie są różnojęzyczne. Już wcześniej zostało powiedziane, że osoby, których słowa się przywołuje, nie są pełnoprawnymi postaciami; ich jedyna funkcja sprowadza się do bycia głosem. Głosy te są wykorzystywane przez bohaterów na własny użytek; wplatanie w ich opowiadania. Wolno zatem nazwać opowiadających mężczyzn „organizatorami wypowiedzi”, w związku z czym nie można – w odniesieniu do owych głosów – mówić o psychologizacji ani o próbach dotarcia do ich emocji poprzez naznaczone indywidualizmem przytoczenia. Jedną z technik mowy pozornie zależnej w dramacie Myśliwskiego daje inny skutek niż w jej typowej odmianie: przywoływane głosy tworzą obraz wiejskiej społeczności, wspólnoty, w której nie liczy się jednostkowość, a ogólne prawdy czy reguły rządzące chłopskim światem.

Równie istotną wydaje się uwaga Głowińskiego dotycząca narratora, który nie dystansuje się od tłumu i świata przedstawionego. Tak samo dzieje się w przypadku głównych opowiadaczy, czyli mieszkańców wsi, w której toczy się akcja *Złodzieja*. Są oni przede wszystkim członkami pewnej wspólnoty, wiejskiego uniwersum. Chóralność w dramacie realizowałyby się przede wszystkim w tych wypowiedziach, w których dochodzi do zatarcia granicy pomiędzy głosem przytaczanym i przytaczającym. Widać to w następującym przykładzie:

---

zornie zależna chóralna w dramacie wymagałaby osobnego studium. Por. Krystyna Ruta-Rutkowska, *Opowiadanie*, s. 358.

<sup>39</sup> Michał Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969, s. 124.

Szczepan: A cóż my, ojciec, znaczymy dla Boga? Orzemy, siejemy, kosimy i tak w kółko [...]. Sam ojciec wtedy mówił, że co ma Bóg o naszych świniach pamiętać, jak o ludziach zapomniał. Wojna to dla wszystkiego wojna. A przypomniał nas sobie [Bóg – AP], to złodzieja nam przysyła? (Z, 14).

Wprowadzenie głosu Ojca w obręb wypowiedzi Szczepana jest wyraźnie zaznaczone leksemem *mówił*. Zastanawia jednak kolejne zdanie: „Wojna to dla wszystkiego wojna”. Czytelnik nie jest w stanie ocenić, od kogo pochodzi powyższy, ogólny w swojej wymowie, wręcz aforystyczny sąd; mógłby on bowiem zostać wypowiedziany przez obu bohaterów. Słowa te funkcjonują jako generalna zasada panująca w wiejskim uniwersum, w tym przypadku zakorzeniona w ludowej religijności. Z drugiej strony, nawet gdy granica pomiędzy dwoma głosami jest wyraźna, przytaczana wypowiedź nie ma charakteru indywidualnego, lecz znów wyraża sąd, pod którym podpisać by się mogła cała zbiorowość. Nie ma wówczas większego znaczenia, do kogo „należy” cudze słowo. Odnosi się ono bowiem do uniwersalnych tematów. Dla przykładu, inną frazę przywołaną w mowie pozornie zależnej w opowiadaniu i funkcjonującą na podobnych zasadach są słowa: „O, przez sen Pan Bóg nieraz daje człowiekowi znak. Ale człowiek i na sny swoje za głupi” (Z, 13).

\* \* \*

Odniesienie się do Boga jest nieprzypadkowe, sfera sacrum odgrywa w dramacie istotną rolę, o czym mówi już wystrój chłopskiej chaty: „Nad łóżkiem wielki obraz w rodzaju «Ostatnia wieczerza», «Pan Jezus w ogrójcu» itp. [...] Nad ławą drugi obraz podobny jak nad łóżkiem [...]. Na stole duży cynowy krucyfiks” (Z, 5). Didaskalia zatem konstruuje izbę chłopską (tło sceniczne) jako przestrzeń sacrum. Niezwykle istotną sceną w tej perspektywie jest czytanie Starego Testamentu przez Ojca. Biblijną historię w tym kontekście również traktuję w kategoriach opowiadania (relacji o wydarzeniach). Akt lektury poprzedza dokładne, rytualne wręcz przygotowanie. Ojciec wybiera fragment z szóstego rozdziału jednej ze starotestamentalnych ksiąg, w którym Stwórca jawi się jako bezwzględny i wszechmocny; czyta również o Noem, który znalazł łaskę Pana, ponieważ był „mężem sprawiedliwym”. Pytanie o sprawiedliwość to jedno z wielkich zagadnień dramatu, a wybraną przez Ojca opowieść niewątpliwie można wpisać w refleksję nad tym pojęciem. Walek odrzuca biblijną wizję i z oburzeniem komentuje: „Pierdółki jakieś będzie nam tu ojciec wyczytywał, a nie wiemy, co z człowiekiem zrobić”<sup>40</sup> (Z, 21). Szczepan tłumaczy Ojcu:

Bo mówiłem, żeby tamto przeczytać. Od tamtego by się tak nie wściekł. A na takiego korabia ile by desek trzeba. A tu dziury w płocie nie ma czym zabić i kury Szymczków przełazą i ogórki dziobią [...]. Mnie zresztą to wszystko jedno. Mogę słuchać i o tym, i o tamtym. Chociaż same tylko kary i kary, jakby się już nawet wysrać nie można było bez kary na tym świecie. A na tamtym pewno tak samo (Z, 21).

<sup>40</sup> Słowa te odnoszą się do (sygnalizowanego wcześniej) sądu nad Złodziejem.

„Tamto” odnosi się do wcześniejszej sugestii Szczepana: „A może o tamtym ojciec by poczytał, co mu syny pomarły” (Z, 20). To dość lakoniczne stwierdzenie mogłoby odnosić się do kilku historii z Biblii, jednak opowieść o Hiobie wydaje się najbardziej prawdopodobna. Dlaczego Szczepan uznał, że bardziej zasadne jest odczytanie tego fragmentu niż opowieści o Noem? Być może istnieje paralela pomiędzy próbą, na którą został wystawiony Hiob, a tą, której muszą sprostać mężczyźni? Próbą osądzenia drugiego człowieka? Osądzenia siebie?<sup>41</sup>

W przywołanych powyżej słowach Szczepan trywializuje opisane w Biblii wydarzenia, sprowadza je do konkretności i praktycznej rzeczywistości; nie odnosi się do ich parabolicznej wymowy. Wspomina jedynie to, co dla niego istotne: motyw kary. Starsi synowie umotywowali swoją niechęć wobec słowa Bożego jego nieprzystawalnością do okupacyjnej rzeczywistości: oczywistym dla nich jest, że sprawiedliwość z Pisma Świętego nic nie znaczy w obliczu wojny. Wzburzony Walek wraca do chaty ze słowami: „Już lepiej było go zabić, ojciec [...]. Może za to, że musimy być sprawiedliwi” (Z, 22). Bohater jako pierwszy jawnie buntuje się przeciwko sztucznie ufundowanej rozprawie nad Złodziejem i masce sędziego: „Bo nas widać nie stać, żeby stawić jej [sprawiedliwości – AP] czoła. Nam tylko opowiadać sobie o niej, opowiadać coraz piękniej i piękniej” (Z, 23). Tym razem implikowany jest pesymistyczny wymiar aktu wypowiedzi – opowieści. Czym innym wydają się wyabstrahowane pojęcia i słowa (w tym nieprzystające do rzeczywistości słowo święte) niż konkretna sytuacja i konkretny człowiek. Pozostaje jedynie (choćby zmyślone) opowiadanie o sprawiedliwości.

Bohater zatem wygłasza świadectwo: „Zabiłem. Ja, Walek! (chwytając Ojca za ramiona i potrząsując nim) Zabiłem!” (Z, 26) i w niezwykle ekspresyjny sposób opowiada o wojennych oprawcach, Niemcach, Polakach-zdrajcach, których pozbawił życia (jednocześnie, jak sam wyznaje, zabił swoje sumienie). Postać – pomimo wcześniejszego buntu wobec sądenia drugiego człowieka – wchodzi w kompetencje Boga. Odmawia Mu sprawiedliwości, a więc musi ją wymierzyć zamiast Niego:

Taki Edi, żydowskie dzieci o ściany rozbijał. Partyzantów nie strzelał, tylko wieszał za nogi i tak umierali. I Pan Bóg mu włosa nie zdjął z głowy. Aż poszedłem dopiero ja. Ja, i zabiłem [...]. Ja przez Boga wyznaczony, który sam zląkł się zabijać. Ja rozgrzeszony aż do niewinności każdą śmiercią, którą im zadałem. Ja! Ja! Ja! [...] Wciąż trzeba zabijać. Boże, Boże. Jeśli jeszcze potrafisz być Bogiem, daj mi choć trochę przeznaczenia mojego (Z, 26–28).

Jedno z wojennych opowiadań Walka próbującego wejść w kompetencje sędziego zasługuje na szczególną uwagę ze względu na wprowadzenie mowy pozornie zależnej (jedyne raz w wypadku tej postaci): „Albo taki Herr Pawelec, nie umiał, szubrawiec, słóweczka po polsku, ale kiedy zobaczył pistolet w sobie wymierzony przemówił. Nie zabijaj. O, nie, Herr Pawelec, wdziejaj buty łotrze. Na ciebie szkoda kuli” (Z, 26). Przytoczone słowa Pawelca zwracają uwagę przede wszystkim dlatego, że jest

<sup>41</sup> Pytanie, czy postaci sądzą Złodzieja, czy może również siebie, stawia także Marian Lewko, jednak w innym kontekście – monologu Walka dotyczącego sumienia. Por. Marian Lewko, *Świat wewnętrzny*.

to treść piątego przykazania; pozbawiona jakiegokolwiek komentarza, umieszczona w odrębnym zdaniu, co sprawia, że wybrzmiewa dosadniej. Opowiadania w *Złodzieju* służą w dużej mierze do przekazywania uniwersalnych prawd rządzących wiejską społecznością i omawiany przykład wpisuje się w tę regułę; co więcej jest niezwykle wyraźny, ponieważ czytelnik ma do czynienia z fragmentem Dekalogu.

\* \* \*

Gdy zza chaty postaci usłyszą nadchodzących Niemców, Michaś – w związku z opowieściami Walka – poprosi, by brat wyciągnął pistolet. „Głupi, uwierzyłeś” (Z, 34) – odpowie pijany Walek. Zdaje się, że słowa te kierowane są nie tylko do najmłodszego bohatera, lecz także do czytelnika<sup>42</sup>. Wprowadzanie elementu opowiadania do dramatu jeszcze bardziej angażuje odbiorcę, eksponując jego rolę słuchacza – milczącego świadka opowieści. Jednocześnie w takim układzie komunikacyjnym łatwiej nim zmanipulować. Ruta-Rutkowska, za Manfredem Pfisterem, mówi o „ukrytej akcji” – opowiedzianej, a nie przedstawionej (a zatem mieszczącej się w sferze *diegesis*, nie *mimesis*): „czynnikiem modelującym materię «akcji ukrytej» staje się opowiadające medium”<sup>43</sup>. Walek zatem – jako opowiadacz – zaangażował czytelnika/słuchacza w swoje historie o zbrodniach dokonanych w imię sprawiedliwości. Historie, do których ów słuchacz nie ma dostępu, ponieważ zostały jedynie opowiedziane, nie bezpośrednio zainscenizowane. Odczytuję więc wypowiedź Walka („Głupi, uwierzyłeś”) jako ramę interpretacyjną, która każe czytelnikowi poddać w wątpliwość wcześniejsze ustalenia na temat postaci i jej słów; na temat „ukrytej akcji”. A zatem sprawiedliwość wymierzona przez chłopą staje się jedynie mitem, zmyśleniem. Nie będzie mógł ustanowić samego siebie panem (Panem?) wymierzającym sprawiedliwość ani sędzią<sup>44</sup>. To samo dotyczy pozostałych bohaterów: w końcu żadne z opowiadań nie pomogło postaciom rozstrzygnąć, jak ukarać Złodzieja; nie znaleźli oni motywacji do podjęcia działań w historii, tradycji czy, ogólnie rzecz biorąc, w przeszłości. Choć Anna Tatar-kiewicz pisała: „W *Złodzieju* ci, nad którymi się pastwiono, sami mają zająć stanowisko wobec kradzieży popełnionej z nędzy”<sup>45</sup>, to *de facto* postaci nie są w stanie tego zrobić. Co więcej, jeśli kilkustronicowe wyznanie Walka to jedynie zmyślenie, niespełniony

<sup>42</sup> Dopełniając: słowo dramatyczne jest zawsze dwugłosowe, niemniej tutaj jego potencjał zostaje bezpośrednio wyzyskany.

<sup>43</sup> Krystyna Ruta-Rutkowska, *Opowiadanie*, s. 359.

<sup>44</sup> Ów awans społeczny (realny i fantazmatyczny) czy próby wcielenia się w rolę pana to obecne w twórczości Myśliwskiego motywy (*Palac*, *Klucznik*). Interesująca jest perspektywa wprowadzona w *Kluczniku*, o którym Dariusz Kulesza pisze (odnosząc się do wersji z 1978 roku): „Wyjątkowość tego dramatu polega między innymi na tym, że jego tragiczny finał nie bierze się z chłopskich prób przekraczania «przyrodzonego» losu (*Palac*). Tym razem źródłem katastrofy okazuje się nie tyle chłopski wysiłek, ile pańskie obdarowanie. Kaprys pana, losu i historii” (Dariusz Kulesza, *Więcej niż cykl. O twórczości Myśliwskiego po raz pierwszy*, „Nowy Napis” 27.11.2019, <https://nowynapis.eu/czytelnia/artukul/wiecej-niz-cykl-o-tworczosci-mysliwskiego-po-raz-pierwszy> [dostęp 26.09.2023]).

<sup>45</sup> Anna Tatar-kiewicz, *Myśliwski: Złodziej*, s. 4.

fantazmat, to również przywołane opowiadanie o Herr Pawelcu uznać należy za nieprawdziwe. Przykazanie „nie zabijaj” jest jedynie częścią wymyślonej i opowiedzianej przez bohatera historii, a w ten sposób po raz kolejny (po scenie czytania Biblii) obnażona zostaje fałszywość tła scenicznego i zakodowanych w nim sakralnych wartości. A skoro opowiadania stają się zmyśleniem, nie dziwi końcowy rozkład mowy ludzkiej:

Litania Ojca, monolog Walka, jak i opowieść, z którą włącza się Szczepan, powinny być mówione jednocześnie, nakładając się na siebie w sposób polifoniczny, jako trzy równorzędne, niezależne i niekontaktujące ze sobą wątki dialogu [...]. Chodzi bowiem przede wszystkim o to, aby stwarzało to wrażenie dialogu zdeintegrowanego, symbolizującego rozkład mowy ludzkiej, stającej się jedynie bełkotem każdego z osobna, każdego dla siebie, z której pozostaje tylko szum, coś w rodzaju chóru nie mogących się ze sobą porozumieć głosów (Z, 33).

\* \* \*

Myśliwskiego – przede wszystkim ze względu na twórczość prozatorską – wiąże się z dowartościowaniem funkcji języka; powstawały publikacje na temat wielkiej roli słowa<sup>46</sup> i wszechogarniającej pierwszoosobowej opowieści fundującej fikcję pisarza<sup>47</sup>. Zagadnienie języka w *Złodzieju* na tle dorobku pisarza, tak samo jak odniesienie pierwszego dramatu do pozostałych, wymagałoby odrębnego opracowania, tu jedynie sygnalizuję tę problematykę. Za Dariuszem Kuleszą można traktować twórczość Myśliwskiego jako cykl (w znaczeniu genologicznym) lub jeden wielki projekt (w aspekcie semantycznym czy ideowym)<sup>48</sup>. Jak jednak czytać rozkład mowy (i mówiącej wspólnoty) w obliczu zastanego stanu badań nad rolą słowa, który można symbolicznie wyrazić przykładowymi cytatami z powieści: „Od słowa zaczyna się życie i na słowach kończy. Bo śmierć to tak samo tylko koniec słów”<sup>49</sup>; czy: „Bo cóż ważniejsze jest od słów, wszystko się ze słów bierze, i nawet najkrwawsza bitwa toczy się o słowa, które po niej zostaną”<sup>50</sup>?

W najnowszej książce dotyczącej twórczości Myśliwskiego, *Ćwiczeniach z życia...*, Kulesza więcej uwagi poświęca utworom dramatycznym niż w swoich poprzednich publikacjach. Na całościowe odczytanie dramaturgii autora *Widnokregu* pozwala kategoria historii, z którą nie potrafią sobie poradzić bohaterowie czterech dramatów

<sup>46</sup> Por. np. Bogumiła Kaniewska, *Słowo*, w: eadem, *Opowiedziane*, s. 165–212; Anna Myjak-Pyrcia, *Siebie opowiadam. Tożsamość bohatera powieści Wiesława Myśliwskiego*, Sandomierz: PAIR Myjakpress 2000, s. 47–59; Joanna Betkowska, *Polski dramat*, s. 230.

<sup>47</sup> Por. np. Piotr Biłos, *Powieściowe światy*.

<sup>48</sup> Dariusz Kulesza, *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrozek*, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2016. Ze względu na omawiany tutaj wątek na uwagę zasługują dwa podrozdziały: *Więcej niż cykl. O twórczości Wiesława Myśliwskiego po raz pierwszy* (ibidem, s. 107–136) oraz *Notes albo widok ze szczytu. O twórczości Wiesława Myśliwskiego po raz drugi* (ibidem, s. 149–170). Także Henryk Bereza uważa, że dramaty Myśliwskiego stanowią „integralną całość” z jego prozą (por. Henryk Bereza, *Suwerenność*, „Twórczość” 2001, nr 1, s. 36).

<sup>49</sup> Wiesław Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008, s. 409.

<sup>50</sup> Idem, *Widnokrąg*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2019, s. 328.

(w opozycji do powieściowych protagonistów, zdaniem badacza)<sup>51</sup>. Gdyby jednak za kryterium refleksji nad dorobkiem Myśliwskiego przyjąć nie semantykę i treść, a formalne opracowanie tekstów, to okaże się, że dzieła dramatyczne znacznie się od siebie różnią, także w kontekście poetologicznej refleksji nad znaczeniem i funkcją mowy<sup>52</sup>. W tej perspektywie *Złodziej* zdaje się wyróżniać spośród innych tekstów pisarza: w pierwszym utworze dramatycznym Myśliwskiego okazuje się bowiem, że mowa ulega rozkładowi<sup>53</sup>.

O rozkładzie mowy wspomina się w didaskaliach, kiedy mężczyźni – sprowokowani przez Walka<sup>54</sup> – sięgają po alkohol. Z czasem Ojciec zaczyna bełkotliwym głosem odmawiać litanie, a synowie zagłuszają go swoimi chaotycznymi wypowiedziami. Witold Sadowski zauważa, że:

Nie są to jednak wyłącznie trzy równoczesne monologi. Mową mężczyzn rządzą bowiem trzy odrębne wzorce gatunkowe: litanie w modlitwie Ojca, gawęda w wykonaniu Szczepana i apokalipsa ustami Walka. [...] Jeżeli [gatunki – AP] miały być instrukcjami odbioru, to ich kakofonia pozostawia czytelnika bez instrukcji. Jeśli są oparte na określonych założeniach światopoglądowych, to szachując się nawzajem, pozbawiają tekst spójnego obrazu świata<sup>55</sup>.

Z jednej strony więc zmyślane opowiadanie, a z drugiej – stojący w opozycji do wcześniejszych rozważań na temat uniwersalizujących i wspólnotowych prawd – niespójny obraz świata. O ile wcześniej głosy trojga bohaterów pod względem formy wypowiedzi były podobne, to – włączając w to wielki monolog Walka – tutaj ulegają rozbiciu w wielogatunkowej kakofonii.

\* \* \*

Jak zatem odnieść dotychczasowe rozważania o dramatycznych opowiadaniach do ustaleń dotyczących konfabulowanego monologu Walka oraz do „rozkładu mowy ludzkiej”? Na początku mogło się wydawać, że akt opowiadania (przede wszystkim

<sup>51</sup> Dariusz Kulesza, *Ćwiczenia*, s. 161–185.

<sup>52</sup> Gdy zestawi się samo użycie mowy pozornie zależnej, która ma duże znaczenie nie tylko w *Złodzieju*, ale też w *Requiem dla Gospodyni*, widać, że w tym drugim dramacie pełni ona zupełnie inne funkcje, co pozwala stwierdzić analiza formalna: metafizyczny kontakt Bolesia i Gospodyni, artykułowany właśnie m.in. w konstrukcji pozornie zależnej, świadczy o mocy (dwugłosowego) słowa; o językowym porozumieniu przekraczającym ramy śmierci. Por. Anna Piniewska, *Splot głosów. Mowa pozornie zależna w „Requiem dla gospodyni” Wiesława Myśliwskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 18, s. 149–164.

<sup>53</sup> W tym kontekście warto przypomnieć wskazaną opozycję mowa–milczenie: milczenie Matki, Michasia i Złodzieja stanowi kontrast dla zagłuszających się wzajemnie już nie słów, a dźwięków.

<sup>54</sup> Na Złodzieju bohater wymusza wypicie wódki. Z kolei gdy Ojciec nie pozwala Michasiowi dołączyć, to Szczepan każe rodzicowi pić wódkę z garnka.

<sup>55</sup> Witold Sadowski, *Sluchacze Myśliwskiego*, w: *Wspólnota. Formy – historie – horyzonty*, red. Marcin Telicki, Elżbieta Winiecka, Agnieszka Rydz, Agata Stankowska, Poznań: UAM Wydawnictwo Naukowe 2021.

w mowie pozornie zależnej) jakby sytuował się, metaforycznie rzecz ujmując, na drugim biegunie; jakby miał tę mowę ocalać. Przemawiałaby za tym rola opowiadanych przez bohaterów historii oraz dowartościowanie samego aktu mówienia. Mowa – zgodnie z myślą Berezy – zastępowała działanie. Punkt widzenia zmieni się jednak, gdy uznamy zmyśloną wypowiedź Walka za kluczową<sup>56</sup>; za (paradoksalnie) akt demistyfikacji. Okaże się wówczas, że wszystkie opowiadania mogły być co najwyżej próbą ocalenia mowy, jak sądzę, z góry skazaną na porażkę.

Wspomniane słowa „Głupi, uwierzyłeś” odczytuję właśnie jako obnażenie funkcjonowania mechanizmów opowiadań w dramacie Myśliwskiego. Opowiadań często wyrażonych w mowie pozornie zależnej, które miały uprawomocnić podjęcie jakiejś decyzji czy też wskazywać na słuszność poglądów postaci. Agnieszka Czyżak zwraca uwagę, że w samozwańczym sądzie „Ojciec [...] próbuje znaleźć legitymizację dla swojego postępowania w zbiorze tradycyjnych chłopskich wartości”<sup>57</sup>. Jeżeli słowa „nie zabijaj” – będące jedną z tych niezaprzeczalnych prawd, w dodatku odsyłające do Pisma Świętego – uzna się za część zmyślonej opowieści, wówczas może się okazać, że głoszone w mowie pozornie zależnej „uniwersalne” treści też nie przystają już do rzeczywistości. Co więcej: że wspólnota, która je wygłaszała, nie jest prawdziwą wspólnotą.

Fundamentalne dla mojej analizy przytoczenie to słowo zaczerpnięte z księgi świętej. Jednak, jak wynika ze sceny czytania Biblii, synowie uznają je za nieadekwatne do opisu wojennych realiów. To właśnie gatunek litanii pojawia się, gdy didaskalia informują o „rozkładzie mowy ludzkiej”. W chłopskim imaginarium litania jest „wrazem nie tylko nazywającym, lecz także uświęcającym i uzasadniającym porządek rzeczywistości”<sup>58</sup>. W dramacie Myśliwskiego sfragmentaryzowana *Litania loretańska* nie pełni żadnej z powyższych funkcji. Modlitwę wypowiada pijany Ojciec, nie rozpoczyna jej we właściwy sposób, jest ona zagłuszana przez słowa Walka oraz Szczepana, co sprawia, że czytelnik (lub potencjalny widz) odbiera nakładające się na siebie głosy jako „bełkot” i „zdezintegrowany dialog”. Sadowski słusznie zauważa, że „jednym z powodów rozpadu modlitwy jest rozpad modlitewnej wspólnoty”<sup>59</sup>.

Mowa pozornie zależna występująca w obrębie opowiadań miała w *Złodzieju* pełnić podobną funkcję do litanii<sup>128</sup>: bohaterowie posługiwali się tą formą językową, by „uzasadnić porządek rzeczywistości”, wyrazić najważniejsze przekonania na jej temat oraz rządzące nią zasady. „Zadaniem” tej konstrukcji było to, by wiejskie uniwersum jawiło się w kategoriach wspólnotowych, jako świat od dawna funkcjonujących

---

<sup>56</sup> Podkreślę raz jeszcze, że Szczepan i Ojciec w swoich opowiadaniach używali mowy pozornie zależnej wielokrotnie; konstrukcja ta była dla nich podstawowym sposobem przytoczenia danej historii i włączenia w nią cudzych głosów. Walek tylko raz konstruuje wypowiedź w mowie pozornie zależnej, co już może świadczyć o tym, że jest to sytuacja niezwykle istotna i wyróżniająca się na tle pozostałych przykładów.

<sup>57</sup> Agnieszka Czyżak, *Przeciw śmierci. O twórczości Wiesława Myśliwskiego*, Poznań: Wydawnictwo PSP 2019, s. 43.

<sup>58</sup> Witold Sadowski, *Słuchacze*, s. 199.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 198.

wartości, spójnej wizji dobra i zła, która nie pozostawia winy bez kary. Pomimo tak wielu przywoływanych opowiadań bohaterowie nie znaleźli ani żadnej uniwersalnej zasady, ani indywidualnej historii, która wskazałaby im, w jaki sposób ukarać Złodzieja. Nie doszło do rozstrzygnięcia, co świadczy o tym, że zastąpienie działania mową na nic się nie zdało. W przeszłości, we wszystkich opowiadaniach, nie znaleziono wytłumaczenia dla terażniejszej (w perspektywie czasu akcji dramatu) sytuacji. Dawny system wartości, idea chłopskiej wspólnoty – być może w ogóle, być może w obliczu wojennych realiów – już nie obowiązują. Organizacja tekstu na poziomie podmiotu dramatycznego sugerowałaby taką świadomość. Czy celowo więc postaci przytaczały tak wiele historii, by „zagadać” tę bolesną kwestię – „opowiadać coraz piękniej i piękniej” (Z, 24)? By podjąć próbę zmiany rzeczywistości za pomocą słów? By – odnosząc się do frazy z *Kamienia na kamieniu* – prawdziwiej opowiadać niż było?<sup>60</sup> Odpowiedź kryje się w słowach Ojca: „Skłam, synu, a powiedz” (Z, 23).

## References

- Bereza Henryk, *Myślenie*, w: idem, *Taki układ*, Warszawa: Iskry 1981.
- Bereza Henryk, *Suwerenność*, „Twórczość” 2001, nr 1, s. 36–40.
- Bereza Henryk, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1978.
- Betkowska Joanna, *Polski dramat ludowy (1945–1989)*, rozprawa doktorska obroniona na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2019.
- Biłos Piotr, *Powieściowe światy Wiesława Myślińskiego*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2017.
- Czyżak Agnieszka, *Przeciw śmierci. O twórczości Wiesława Myślińskiego*, Poznań: Wydawnictwo PSP 2019.
- Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969.
- Gralak Iwona, *Funkcje rekwizytów w dramacie Wiesława Myślińskiego „Złodziej”*, w: *O twórczości Wiesława Myślińskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, red. Jan Paclawski, Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Kielcach 2001.
- Jeziorska-Haładyj Joanna, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013.
- Kaniewska Bogumiła, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myślińskiego*, Poznań: UAM Wydawnictwo Naukowe 2013.
- Kaniewska Bogumiła, *Wiesław Myśliwski*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1995.
- Krajewska Anna, *Milczenie w dramacie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1978, nr 5 (41), s. 140–152.
- Kulesza Dariusz, *Ćwiczenia z życia. O twórczości Wiesława Myślińskiego*, Kraków: Instytut Literatury 2022.
- Kulesza Dariusz, *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrozek*, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2016.

<sup>60</sup> Wiesław Myśliwski, *Kamień*, s. 361.

- Kulesza Dariusz, *Wiecej niż cykl. O twórczości Myśliwskiego po raz pierwszy*, „Nowy Napis” 27.11.2019, <https://nowynapis.eu/czytelnia/artykul/wiecej-niz-cykl-o-tworczosci-mysliwskiego-po-raz-pierwszy> [dostęp 26.09.2023].
- Lewko Marian, *Świat wewnętrzny bohaterów chłopskich w dramaturgii Wiesława Myśliwskiego*, w: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiąt rocznicę urodzin pisarza)*, red. Jan Paclawski, Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Kielcach 2001.
- Miałem nad sobą niebo*, z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 24–26.12.2007, s. A18–A19.
- Myjak-Pycia Anna, *Siebie opowiadam. Tożsamość bohatera powieści Wiesława Myśliwskiego*, Sandomierz: PAIR Myjakpress 2000.
- Myśliwski Wiesław, *Kamień na kamieniu*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008.
- Myśliwski Wiesław, *Klucznik*, „Dialog” 1978, nr 6, s. 32–60.
- Myśliwski Wiesław, *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa–Bochnia: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza 2003, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=3631&from=publication> [dostęp 26.09.2023].
- Myśliwski Wiesław, *W środku jesteśmy baśnią: mowy i rozmowy*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2022.
- Myśliwski Wiesław, *Widnokrąg*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2019.
- Myśliwski Wiesław, *Złodej*, „Dialog” 1973, nr 7, s. 5–34.
- Myśliwski Wiesław, *Złodej, Klucznik, Drzewo, Requiem dla Gospodyni*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2023.
- Skrendo Andrzej, „*Nocny złodej jablek*” – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 43–47.
- Paclawski Jan, *A jeśli chodzi o moje pisanie... O pisarstwie Wiesława Myśliwskiego*, Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego 2011.
- Piniewska Anna, *Splot głosów. Mowa pozornie zależna w „Requiem dla gospodyni” Wiesława Myśliwskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 18, s. 149–164.
- Ruta-Rutkowska Krystyna, *Opowiadanie w dramacie*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Zofia Mitosek, Kraków: Universitas 2004.
- Sadowski Witold, *Sluchacze Myśliwskiego*, w: *Wspólnota. Formy – historie – horyzonty*, red. Marcin Telicki, Elżbieta Winiecka, Agnieszka Rydz, Agata Stankowska, Poznań: UAM Wydawnictwo Naukowe 2021.
- Skwarczyńska Stefania, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, w: eadem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa: PAX 1953.
- Tatarkiewicz Anna, *Myśliwski: Złodej*, „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 23, s. 4–6.
- Telicki Marcin, *Czytanie/mówienie/pisanie. Różewicz wobec oratury i tekstu („Czytanie książek” z tomu „Ptaszkorzeźba”)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 02, s. 114–121.
- Wawer Karolina, *Drugi plan. Twórczość Wiesława Myśliwskiego w perspektywie postkolonialnej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018.
- Wąchocka Ewa, *Kwartet dramatyczny Wiesława Myśliwskiego*, w: *Myśl Myśliwskiego (studia i eseje)*, red. Józef Olejniczak, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2018.
- Wąchocka Ewa, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2005.
- Wąchocka Ewa, *Osoba i głos. Postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2(8), s. 27–42.
- Zawada Andrzej, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1983.