

Włodzimierz Szturc

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
ORCID: 0000-0002-6778-8475

Wolność, historia, pacyfizm

O dramatach Stanisława Hadyny

Abstract

Freedom, History, Pacifism: Stanisław Hadyna's Playwrighting

This article discusses the dramatic output of Stanisław Hadyna, a folklorist and composer, known above all as the founder of Śląsk Song and Dance Ensemble. The author analyzes Hadyna's four unpublished dramas, written in 1969–1976, originally in English, then in Polish, and awarded at UNESCO competitions. Their protagonists include Thomas Paine, Martin Luther King, and Mahatma Gandhi. The article also draws on the documentation of the staging of one of these plays, *Declaration 76*, at Krakow's Juliusz Słowacki Theatre in 1977; during the decline of

the communist Polish People's Republic, it carried a courageous civic message. The author presents Hadyna's works as dramas of freedom and oppression in different historical periods; he interprets them as letters from a besieged world and, at the same time, as poetic treatises on the experience of loneliness and separateness. He emphasizes the homiletic dimension of these works, which are constructed as sermons written for many voices, and points to the Lutheran provenance of Hadyna's evangelical-spiritual vision of man. Hermeneutical analyses highlight the eclectic nature of the playwright's dramaturgical solutions and interpret his use of various theatrical and performative conventions (mystery play, *tableau vivant*, epic theater, happening) and religious traditions.

Keywords

Stanisław Hadyna, drama of civic attitudes, *Declaration 76*, homiletic drama, Polish drama after 1945, theater in Krakow

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest twórczości dramatycznej Stanisława Hadyny, folklorysty i kompozytora znanego przede wszystkim jako założyciel Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”. Autor analizuje jego cztery niepublikowane dramaty, których bohaterami są m.in. Thomas Paine, Martin Luther King czy Mahatma Gandhi, napisane w latach 1969–1976 najpierw po angielsku, później po polsku, i nagradzane na konkursach UNESCO. Omawia także dokumentację inscenizacji jednego z nich w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego (*Deklaracja 76*, 1977), która w ostatnich latach PRL niosła odważne obywatelskie przesłanie. Czyta sztuki Hadyny jako dramaty wolności i opresji w różnych czasach historycznych, interpretując je jako listy z obłąconego świata, a zarazem poetyckie traktaty o doświadczeniu samotności i osobności. Wydobywa homiletyczny wymiar utworów skonstruowanych jak kazania rozpisane na wiele głosów i wskazuje na luterzańską proveniencję zawartej w nich ewangeliczno-spirytualistycznej wizji człowieka. W hermeneutycznych analizach uwypukla eklektyczny charakter dramaturgicznych rozwiązań stosowanych przez Hadynę i interpretuje sposoby wykorzystania różnych konwencji teatralnych i performatywnych (misterium, *tableau vivant*, teatr epicki, happening) oraz tradycji religijnych.

Słowa kluczowe

Stanisław Hadyna, dramat postaw obywatelskich, *Deklaracja 76*, dramat homiletyczny, dramat polski po 1945, teatr w Krakowie

W 1968 roku Stanisław Hadyna z powodów politycznych stracił fotel dyrektora Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”¹. Od tej pory ustawicznie pisał odwołania i podania o przywrócenie go do dawnej funkcji, wyliczając otrzymane wysokie odznaczenia państwowe. Najprawdopodobniej jednak władza nie mogła zaakceptować wyraźnie deklarowanego wyznania religijnego (luteranizm o silnym zabarwieniu chrystologicznym) oraz wojennej przeszłości Hadyny, który niezmiennie popierał AK i szukał kontaktów z mieszkańcami innych krajów (Austria, Czechy, Anglia) w latach tułaczki podczas II wojny światowej².

Po 1968 nasiliła się działalność literacka Hadyny. Liczne opowiadania na temat odbytych podróży, zwłaszcza do Grecji, wspomnienia, relacje dotyczące powstania i artystycznych dróg „Śląska”, opowieści biograficzne (o Ludomirze Różyckim) i autobiograficzne stanowią główny nurt jego twórczości literackiej. Wtedy też powstały dramaty, których analiza będzie przedmiotem niniejszego tekstu. Przypuszczam, że Hadyna pisał właściwie sztuki o sobie, ale ukrył swoją tożsamość pod trudnymi do zrozumienia, nie tylko na scenie, ale i w lekturze, intelektualnymi konstrukcjami podszytymi wybujałą erudycją i skłonnością do cytowania archiwalnych dokumentów.

Kilka tropów biograficznych

Stanisław Hadyna (1919–1999) wcześniej rozpoczął edukację muzyczną. Po kilku latach nauki gry na fortepianie w cieszyńskiej filii Konserwatorium w Katowicach w 1938 roku zdecydował się jednak na studia psychologiczne i socjologiczne na Uniwersytecie Warszawskim, które podczas wojny kontynuował w konspiracji. Może dlatego w jego urzędowych aktach pojawiają się określenia „psycholog, artysta-muzyk”³. Po wojnie rozpoczął studia w zakresie kompozycji i dyrygentury

¹ Trudno jednoznacznie określić przyczyny usunięcia Hadyny ze stanowiska dyrektora zespołu, który zawdzięczał mu pierwsze miejsce na scenie folklorystycznej w Polsce. „Śląsk” był pod szczególnie troskliwą opieką i Sekretarza K w PZPR w Katowicach, Jerzego Ziętka, dbającego o rangę województwa. Pozbawiony stanowiska kompozytor mógł, co prawda, kontaktować się z zespołem, uniemożliwiono mu jednak działania artystyczne i organizacyjne. Dopiero w 1990, decyzją ówczesnej minister kultury i sztuki Izabelli Cywińskiej, Hadynie przywrócono funkcję dyrektora. Osiem ostatnich lat życia kompozytor poświęcił na podnoszenie – niskiego już wówczas – poziomu artystycznego „Śląska”.

² Rezultaty badań historycznych i biograficznych dotyczące wojennych doświadczeń Hadyny przedstawia Danuta Szczypka, „Losy wojenne Stanisława Hadyny – próba rekonstrukcji”, *Rocznik Wiślański* 11 (2021): 40–44.

³ Archiwum Zakładu Ubezpieczeń Społecznych w Krakowie, L.dz. 1500/75.

w Katowicach. Jego mistrzami stali się Ludomir Różycki i Artur Malawski⁴. Na zawsze pozostał ich uczniem, choć inspirowała go przede wszystkim muzyka Karola Szymanowskiego, której nowe brzmienia stosował we własnych kompozycjach opartych na melodiach ze Śląska Cieszyńskiego.

Gdy pracował jako nauczyciel i animator życia kulturalnego w rodzinnym cieszyńskim regionie (przede wszystkim w Wiśle), poznał wielu ludowych tancerzy i śpiewaków, których później zaprosił do organizowanego w 1952 zespołu „Śląsk”. Praca wypełniała życie Hadyny bez reszty. Nie bez znaczenia było jego luterańskie pochodzenie, które wpisało go w formację intelektualistów, polskich patriotów wyznania ewangelickiego. Dlatego zwolnienie z dyrekcji „Śląska” po szesnastu latach kierowania zespołem było właściwie odebraniem mu sensu życia.

Deklaracja 76

15 listopada 1976 Hadyna został zatrudniony w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie na pół etatu na stanowisku kierownika muzycznego⁵. Pracował tam tylko cztery miesiące, do 15 marca 1977, czyli w okresie trwania prób jego dramatu o życiu Thomasa Paine’a, *Honorowy Obywatel Republiki*, który grany był później w teatrze jako *Deklaracja 76*.

Teatrem kierowała wówczas Krystyna Skuszanka, a głównym reżyserem był jej mąż, Jerzy Krasowski, rektor Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego. Krasowski chciał nadać teatrowi „obywatelski charakter” – oczywiście w charakterystycznym dla tamtych lat rozumieniu i na tyle, na ile było to możliwe⁶. Sztuka Hadyny otwierała wyrazisty nurt repertuarowy krakowskiej sceny, na który składały się przedstawienia o charakterze dokumentacyjnym, prezentujące różnorodność postaw i ideologii w historii i polityce. Kolejnym ogniwem były w tym nurcie utwory dotyczące rewolucji francuskiej (*Oskarżyciel publiczny*

⁴ Zob. Grzegorz Żmuda, „Hadyna Stanisław”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM: Część biograficzna*, t. 4, red. Elżbieta Dziębowska (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993), 8.

⁵ Archiwum Zakładu Ubezpieczeń Społecznych w Krakowie, L.dz. 1500/75.

⁶ Zob. np. Tomasz Miłkowski, „Legendy PRL: Jerzy Krasowski”, *Dziennik Trybuna*, nr 196 (2020), <https://e-teatr.pl/legendy-prl-jerzy-krasowski-3897>; Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981). Niedawno ukazał się zbiór referatów i wypowiedzi konferencyjnych, w których omawiano kulturę teatralną Krakowa w latach siedemdziesiątych xx wieku i koncepcję reżyserii jako aktu społecznego w pracach artystów Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie stanowiących ekipę Jerzego Krasowskiego. Zob. Ewa Kutryś, red., *Jerzy Golo Goliński – pedagog bez metody* (Kraków: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, 2020).

Fritza Hochwäldera⁷) oraz powstania listopadowego (między innymi *Sto rąk, sto sztyletów* Jerzego Żurka⁸ i *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* Jerzego Mikkego⁹). Jednocześnie kierujące teatrem małżeństwo miało świadomość, że nic tak nie przyciągnie publiczności jak sztuka popularna na wysokim poziomie. I to był zapewne jeden z powodów zatrudnienia Hadyny. Wielka popularność założonego przez niego prowincjonalnego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” jako konkurenta stołecznego „Mazowsza” (kierowanego przez reprezentantkę „przedwojennych inteligentów” – Mirę Zimińską-Sygietyńską), a także rozumienie folkloru jako siły jednoczącej społeczeństwo (w istocie folklor mógł zastąpić ceremonie kościelne) były dla Krasowskich ważne. Chcieli przecież stworzyć teatr dla szerokiej rzeszy uświadomionych przez socjalizm widzów, którzy mieli zastąpić tradycyjną mieszczańską publiczność. Powodów było jednak zapewne więcej – niewykluczone, że decyzja Skuszanki była również empatycznym gestem, przywracającym po latach milczenia głos artyście, który potrafił rozśpiewać i roztańczyć cały kraj.

Plakat i afisze *Deklaracji 76* zawierają treści, które porządkują informacje o roli Hadyny w pracy nad przedstawieniem¹⁰. Był autorem dramatu i muzyki, ale „opracowanie tekstu” przydzielone zostało Jerzemu Krasowskiemu (to znaczy – sam sobie je przydzielił). Jako kierownik muzyczny Hadyna otrzymywał niewielkie wynagrodzenie (ówczesne 1500 złotych), nie należały mu się jednak tantiemy od zagranych spektakli.

Krytyka odniosła się do inscenizacji z dystansem i dość stereotypowo. Zaproponowano przedstawienie jako teatr historii i myślenia politycznego (Jacek Kuna)¹¹, pisano o zastępowaniu psychologii symbolami, przechodzeniu od dialogu postaw do dialogu idei (Krzysztof Miklaszewski)¹², sugerowano, że całość sprawia wrażenie „absurdalnego dowcipu opowiadanego na serio”, a sposób ujęcia historii przypomina malarstwo Wojciecha Kossaka (Maciej Szybist)¹³. Komentowano też muzyczne walory przedstawienia: Miklaszewski chwalił

⁷ *Oskarżyciel publiczny* Fritza Hochwäldera, reż. Mieczysław Górkiewicz, prem. 5 grudnia 1980, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

⁸ *Sto rąk, sto sztyletów* Jerzego Żurka, reż. Jerzy Krasowski, prem. 15 lutego 1980, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

⁹ *Niebezpiecznie, panie Mochnacki* Jerzego Mikkego, reż. Jerzy Krasowski, prem. 23 listopada 1980, Teatr Telewizji.

¹⁰ *Deklaracja 76* Stanisława Hadyny, reż. i oprac. tekstu Jerzy Krasowski, prem. 26 lutego 1977, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Zob. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/19970/deklaracja-76>.

¹¹ Przedpremierowa notka w *Dzienniku Polskim*, 21 lutego 1977. Ta i następne informacje o recepcji oraz cytaty z recenzji pochodzą z wycinków zgromadzonych w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (ΑΛΙΒΤΣ), wycinki prasowe, sezon 1975/76, sygn. OPR-172.

¹² Krzysztof Miklaszewski, „Historia niczym komiks”, *Teatr*, nr 8 (1977).

¹³ Maciej Szybist, „Deklaracja 76”, *Echo Krakowa*, 21 marca 1977, 2, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=104792&from=publication>.



Próba *Deklaracji 76* Hadyny, reż. Jerzy Krasowski, 1977

Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

kompozycje Hadyny, z kolei Kuna pisał, że całość spajają kolejne zwrotki ballady, śpiewane przez solistę warszawskiej Opery Kameralnej Jana Wolańskiego¹⁴. Więcej informacji o kształcie przedstawienia dostarczają trzy egzemplarze teatralne¹⁵ i fotografie znajdujące się w Archiwum Artystycznym i Bibliotece

¹⁴ W popularnym magazynie *Śpiewamy i Tańczymy*, nr 4 (1988) opublikowano omówienie recenzji oraz nuty dwóch songów z przedstawienia.

¹⁵ AAIBTS, sygn. 8208, 8209 i 8210. W każdym egzemplarzu spotykamy wiele skreśleń, często całych scen, dokonywanych „od linijki” – przypominających zabiegi redakcyjne znane z maszynopisów z prywatnego archiwum Hadyny. W jednym z nich pojawiają się naklejone na drukowany tekst zapisane atramentem kartki z nowymi dialogami, zastępującymi teksty oryginalne. Nie ma uwag co do rozwiązań scenicznych – co ważne np. dla sceny finałowej, która jest (według fotografii Plewińskiego, AAIBTS, sygn. F-901-36) oparta na zasadzie transparentu,



Próba *Deklaracji 76* Hadyny, reż. Jerzy Krasowski, 1977

Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Teatru im. Juliusza Słowackiego. W dokumentacji przedstawienia zachowało się sto dwadzieścia siedem czarno-białych zdjęć wykonanych przez Wojciecha Plewińskiego zapewne na próbach generalnych¹⁶. Ujmują one, niczym w filmowych stop-klatkach, przebieg spektaklu oglądanego z różnych perspektyw i miejsc.

to znaczy postaci są podświetlone z głębi sceny, a biały horyzont, na tle którego stoją, wywołuje wrażenie teatru cieni. Wielki dzwon zawieszony w głębi sceny, w jej centralnym punkcie, staje się osią symetrii ustawionych po obu jego stronach postaci. O takich rozwiązaniach egzemplarze teatralne sztuki nie informują. Nie ma w nich też podziału na „songi” i „akcje”, nie można odnaleźć dopisanych piosenek – świadczyć to może o tym, że nowa formuła scenariusza przedstawienia była tworzona „na scenie” – dlatego też obecność Hadyny na próbach była nieodzowna i to również tłumaczy powód zatrudnienia kompozytora na tak krótki okres.

¹⁶ Fotografie wykorzystane w artykule: ААІВТS, sygn. F-901-7, F-901-36.

Deklaracja 76 to jedyny z dramatów Hadyny, który został wystawiony, choć w postaci dalece odmiennej od wersji oryginalnej, do której jeszcze powrócę. Założenie dramaturgiczne tej sztuki ma charakter epicki, prymarną funkcję pełni więc w nim akcja nawiązująca do konkretnych wydarzeń historycznych przywoływanych zgodnie z wiedzą autora, dokumentowaną poprzez użycie cytatów z opracowań naukowych czy zbiorów archiwalnych. Akcję prowadzi główny bohater, Thomas Paine, postać rzeczywista i odgrywająca ważną rolę w kształtowaniu radykalnych ruchów społecznych i politycznych w rewolucyjnej Francji i w Stanach Zjednoczonych. Fabuła dramatu obejmuje wydarzenia związane z burzliwym procesem, który doprowadził do oderwania kolonii amerykańskich od imperium brytyjskiego i utworzenia Stanów Zjednoczonych Ameryki. W roku 1775 na Kongresie Kontynentalnym Stanów Amerykańskich ogłoszona została deklaracja wzywająca do walki zbrojnej o zachowanie wolności. Naczelnym wodzem armii został George Washington, zaś opracowaniem prawnej uchwały zwanej „Deklaracją Niepodległości Stanów Zjednoczonych” zajął się Thomas Jefferson. Akcja sztuki zaczyna się w momencie, kiedy do Filadelfii na obrady twórców nowego prawa przybywa z listem polecającym od Benjamina Franklina francuski rewolucjonista i jeden z ważniejszych radykałów 1789 roku, Thomas Paine. Z Polski zaś przybywają – jako ochotnicy do walki w słusznej sprawie – Kazimierz Pułaski i Tadeusz Kościuszko.

Sytuacje dramatyczne i dialogi, a może przede wszystkim monologu postaci, obciążone zostały informacjami na temat przebiegu wydarzeń historycznych. Sztuka Hadyny jest bowiem właściwie dramatem racji, w którym różne strony teatralnego agonu – od legitymistów przez republikanów po anarchistów – wygłaszają swoje deklaracje, skonstruowane w znacznej mierze z cytatów ze źródeł historycznych. Hadyna korzystał z opublikowanych notatek Robespierre’a, *Umowy społecznej* Rousseau, świeżo wydanych w USA listów, raportów i stenogramów posiedzeń francuskich i amerykańskich konwentów rewolucyjnych i niepodległościowych.

Tekst uzupełniają songi, w których kompozytor chciał zawrzeć coś z „tęsknej ballady”, pieśni o tęsknocie do kraju szczęścia: „do Kalifornii, do lepszego świata, do Palestyny, do Kanaanu”. Piosenka śpiewana w chwilach zagrożenia nosi tytuł *Keep smiling*. Jej przesłanie to słowa zapisane na skórze bębna kapeli Crisis 1 – a zarazem najważniejsze hasło bohatera dramatu: „Kocham człowieka, który potrafi się uśmiechać wśród kłopotów i który potrafi gromadzić siły z przeciwności, a dzielnym staje się z rozsądku”¹⁷.

Deklaracja 76 wykorzystuje wzorzec dramatu historycznego: podstawą treści są autentyczne wydarzenia, poddane jednak przetworzeniu poprzez

¹⁷ Stanisław Hadyna, „Od Autora”, program teatralny *Deklaracji 76* (Kraków: Teatr im. Juliusza Słowackiego, 1977), 7–16.

patetyczną retorykę wypowiedzi bohaterów. Wszystkie sztuki Hadyny mają podobne cechy formalne. Charakteryzuje je traktowanie postaci scenicznej jako nośnika określonego poglądu politycznego (ideologii) lub idei. Bohaterowie reprezentują jednoznaczne stanowiska etyczne i religijne (ewangelicki aspekt chrystocentryczny jest zawsze istotnym elementem ujawniającym religijność Hadyny w jego dramatach). Wszystkie teksty opatrzone są ponadto autorskimi komentarzami odsyłającymi do źródeł historycznych.

W sensie dramaturgicznym *Deklaracja 76* i pozostałe sztuki wpisują się w model właściwy teatrowi i dramatowi „obywatelskiemu”, reprezentowany w polskiej literaturze między innymi przez *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego, *Tragedię Epaminondy* Stanisława Konarskiego czy *Powrót posła* Juliana Ursyna Niemcewicza. Pod względem teatralizacji politycznej dysputy dramaty Hadyny bliskie są także tradycji krajowego romantyzmu (Dominik Magnuszewski, *Radziejowscy*, 1845) lub realizmu krytycznego (Józef Ignacy Kraszewski, *Trzeci Maja*, 1874). Powiązać je można również z rozwijającym się w latach siedemdziesiątych XX wieku głównie we Francji (Nanterre) teatrem intelektualistów, zwolenników francuskiej partii komunistycznej i dziennika „Libération”, w którym w wielogodzinnych przedstawieniach aktorzy grali postaci z dziejów rewolucyjnej Francji, czytali teksty dokumentów z epoki i angażowali publiczność do udziału w żywej debacie po spektaklach. W różnych epokach dramaty historyczne były związane z konkretnymi zamówieniami politycznymi lub narodowymi – pisane jako dzieła okolicznościowe pełniły funkcję trybuny określonych poglądów społecznych.

„I Have a Dream”

Hadyna przygotowywał swoje dramaty na amerykańskie konkursy literackie organizowane między innymi przez UNESCO, tworzył je więc po angielsku, później dopiero tłumaczył na język polski. Pierwsza sztuka z roku 1969 to trylogia *Blessed Are the Peacemakers* (*Błogosławieni pokój czyniący / Mahatma Ghandi*); kolejna, *Shattered Dreams* (*Zdruzgotane sny*), powstawała od 1969 do 1972 i została poświęcona Martinowi Lutherowi Kingowi. Obie przyniosły autorowi nagrody w amerykańskich konkursach literackich. Następne teksty to *Identity* (*Dowód tożsamości*) z 1974 i wreszcie *Declaration 76* (*Honorowy Obywatel Republiki*) z 1976, który stał się podstawą krakowskiego przedstawienia¹⁸. Hadyna napisał

¹⁸ Krótki artykuł na temat dramatów Hadyny opublikowała Anna Humel, „Utworki sceniczne Stanisława Hadyny”, w: *Stanisław Hadyna – twórca niezwykły*, red. Daniel Kadłubiec (Chorzów: Śląska Fundacja Kultury, 2000), 25–33.

go z okazji dwusetnej rocznicy ogłoszenia Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych i można przypuszczać, że spodziewał się nie tylko kolejnej nagrody, ale przede wszystkim wystawienia w którymś z nowojorskich teatrów.

Okazjonalny tryb twórczości dramatycznej, polegający na traktowaniu dzieła teatralnego jako swego rodzaju podarunku na wyjątkową uroczystość, przekształca dramaty Hadyny w niesamodzielne dzieła sceniczne, kojarzące się z charakterystycznymi dla dawnego teatru apoteozami albo z wywodzącymi się z nich i popularnymi jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym *tableaux vivants*. Autor prawdopodobnie zdawał sobie z tego sprawę, dlatego próbował wpisać w didaskalia nowoczesne w jego czasach strategie reżyserskie. Pod tym względem najbardziej dynamiczne środki inscenizacji zaproponował w sztuce o Martinie Lutherze Kingu, nad którą pracował jeszcze w 1976 roku, nadając jej coraz bardziej wieloskładnikowy tytuł: „*I Have a Dream*” (*Martin Luther King, Jr.*) (*Freedom Concert...*). Wspomniane „nowoczesne środki” dotyczyły charakterystycznych dla teatru lat siedemdziesiątych XX wieku form angażowania publiczności, a więc miały być czymś w rodzaju happeningu, a nawet „działania” o charakterze rytualnym. Zaangażowanie aktorów oraz publiczności Hadyna widzi w ten sposób:

Dramat zaczyna się jak zwykle na ulicy, pośród normalnego życia, przechodniów, którzy spieszą za swoimi interesami, [...] wyszli na przechadzkę lub zdążają do Teatru.

Ci, którzy idą do Teatru myślą zapewne, że dramat rozpocznie się dopiero na scenie. Nie uświadamiają sobie, że zaczął się już dawno, że zostali wciągnięci do gry, że znaleźli się na scenie lub na widowni, choć są na ulicy.

Przed Teatrem, na wywróconej skrzyni, na wózku, lub na ciężarówce, albo na cokole pomnika lub na marmurowej barierze schodów stoi Mówca – Aktor – Kaznodzieja. [...] Mówca [...] ma wokół swoich zwolenników. Być może, że zwolennicy są uzbrojeni. A to oczywiście również aktorzy i statyści, ale nikt ze zdążających do Teatru o tym nie wie. Jest 10 minut przed rozpoczęciem Przedstawienia. Ludzie się śpieszą, ale niektórzy zapewne zatrzymują się, aby wysłuchać mowę [...]. Wśród słuchających są również statyści, którzy swoimi odezwaniami wspomagają lub zwalczają Mowę.

Jak było do przewidzenia, zjawia się Policja. Początkowo jest to policja złożona również ze statystów. Usiłuje ona rozpuścić zebranie i ująć Mowę, ale asysta Mówcy stawia opór. Policja zaczyna walić pałkami zebranych, ale tylko tych, którzy pośród zebranych są przygotowanymi na to statystami teatru, gdyż demonstracja jest sfingowanym połączeniem prowokacji, sztuki dell'arte i happeningu. Stąd duża dowolność działania statystów odgrywających policję

i statystów odgrywających demonstrantów. Im bardziej gra będzie odpowiadała realizmowi faktycznych walk ulicznych i pogromów, tym lepiej... W wypadku, gdyby neutralny tłum zaatakował „policję”, „policja” winna użyć broni i strzelać ślepymi nabojami na postrach. Niektórzy statyści mogą udawać zabitych lub rannych. Zajężdżają karetki pogotowia ratunkowego. Sikawek i gazów łzawiących nie należy używać – w każdym razie nie przed zakończeniem Przedstawienia wewnątrz Teatru.

W żadnym wypadku akcja przed Teatrem nie może utrudnić wejścia publiczności do Teatru, przeciwnie, winna raczej spychać ludzi w stronę Teatru i zmuszać ich do szukania ucieczki w jego murach, nawet jeśli nie mają biletów wstępu.

Plastyka zażyć ulicznych według najlepszych wzorów z Birmingham, Selmy, Kent, Paryża, Belfastu czy Gdańska – winna stworzyć atmosferę zastraszenia, gwałtu i buntu – która stanie się wprowadzeniem do Dramatu i jego tłem¹⁹.

Grana przez aktorów policja ingeruje jeszcze wielokrotnie już we wnętrzu teatru, głównie na widowni; statyści, wprowadzeni pomiędzy widzów, „barykadują wszystkie wejścia i okna, zamieniając błyskawicznie Teatr w forteczę”²⁰. Na zewnątrz „policja złożona ze statystów przystępuje do oblężenia Teatru, w/g wszelkich reguł oblegania okupowanych przez demonstrantów instytucji...”. Hadyna dodaje, że jeżeli ten wariant jest niemożliwy do realizacji, wówczas widowisko należy zacząć od *Sceny drugiej: Oblężenia* i potraktować ją w sposób „akustyczny”, jednakże „z pełnym realizmem”. Sugeruje, że ze względów pożarowych warto zapewnić jakąś „furtkę zastępczą” dla widzów, którzy chcieliby wcześniej opuścić teatr. Jednak dopiero po przerwie publiczność może zorientować się, że znajduje się w zamkniętym, oblężonym teatrze. Przestrzeń akustyczną stanowią „echa docierających z zewnątrz okrzyków, odezwo, hałasów maszyn, megafonów, [...] strzałów, dźwięku wybijanych szyb”. Widać „pulsujące błyski reflektorów skierowanych w okna”. Po takim prologu rozpoczyna się akcja na scenie teatru na czterech planach (scena, panoramiczny ekran, iluzyjne przedłużenie sceny czyli projekcja filmu, widownia). Akcja ma rozgrywać się także na korytarzach teatru i na zewnątrz budynku.

Nie wnikając w dramaturgiczną celowość i teatralną użyteczność poszczególnych składników tego widowiska, chcę podkreślić stałą dyspozycję dramaturgii Hadyny do zwielokrotniania klisz obrazowych pojawiających się jako projekcje fotograficzne i filmowe. Trzeba też wspomnieć o próbach przeniesienia do

¹⁹ Stanisław Hadyna, *I Have a Dream*, maszynopis ze zbiorów prywatnych Aiszy Hadyny, 2. Na końcu tekstu wpisana jest data i miejsce: „Kraków, 29. VI. 1969, Polska”.

²⁰ Hadyna, *I Have a Dream*, 3. Kolejne cytaty z tej samej strony.

inscenizacji elementów okrutnej emocjonalnej gry z publicznością prowadzonej w happeningach japońskich i amerykańskich w latach sześćdziesiątych; były one rodzajem teatru paniki i lęku powstającego w wyniku zamknięcia widzów w obłąkanej przestrzeni i wymuszania ich histerycznego zachowania. Wystarczy prześledzić dzieje happeningu amerykańskiego od 1959 roku, a więc od wystąpienia Allana Kaprowa, japońskiej grupy Gutai czy niemieckiego happeningera Wolfa Vostella, by przekonać się, że matryca „zdarzenia panicznego” została bezrefleksyjnie przejęta przez Hadynę. Takie eksperymenty, poważnie i „egzystencjalnie” interpretowane, świadczyły o nowoczesności w latach sześćdziesiątych, ale dekadę później nie były już niczym nowym.

Dramaturgia i eklektyzm

Hadyna chciał przenieść scenariusz praktyk happenerów do instytucjonalnego teatru, ale było to z wielu powodów niemożliwe. Przede wszystkim dlatego, że dramaturgia happeningu jako zdarzenia niepowtarzalnego jest w zasadniczej sprzeczności z dramaturgią repertuarowego spektaklu. Oczywiście, zdarzały się próby połączenia tych dwóch typów widowisk (Peter Handke, Werner Schwab, Joël Pommerat), ale do tej tradycji Hadyna nie nawiązuje. Jego dramaty są retoryczne, opatrzone piętrowymi komentarzami, nie wykorzystują możliwości oferowanych przez metateatralność. Można je scharakteryzować jako konwencjonalne, edukacyjne, intelektualne, kaznodziejskie, a przede wszystkim – etyczne. W tym sensie mają charakter homiletyczny – stanowią rodzaj kazania rozpisanego na wiele konkurencyjnych głosów. To sztuki z luterancko zabarwioną tezą, że istotą historii i jej radykalnych ruchów jest dążenie do dobra i szczęścia rozumiane jako realizacja podstawowych idei chrystocentryzmu. Z luteranizmu płynie też homiletyczna retoryka monologów w dramatach Hadyny i to niezależnie od tego, czy dotyczą wolności w Ameryce, Indiach czy we Francji.

We wszystkich sztukach Hadyny obowiązuje zasada przeciwstawienia przekonania bohatera, określanego jako „Mędrzec-wódz”, cząstkowym racjom różnych ugrupowań społecznych, religijnych i politycznych. Samo przeciwstawienie jest dość częstym modelem dramaturgicznym, ale ewangeliczna aranżacja wypowiedzi „Mędrca-wodza” uruchamia jednocześnie jego trzy funkcje: ojca, nauczyciela i orędownika w znaczeniu biblijnym: *parakletos* (pokazujący właściwą drogę do realizacji dobra i szczęścia człowieka).

Hadyna nieprzypadkowo pisze wyraz „słowo” wielką literą. Logos jest tu jednak inaczej rozumiane i czczone niż w pracy Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka, w którym miało ono znaczenie narodowe i mesjaniczne zarazem.

Słowo u Hadyny związane jest z odpowiedzialnością, z przeniesieniem zasad głoszonych w Kazaniu na Górze na czyny postępujących wedle nich ludzi. Niektórzy, niezależnie od religii, stają się mistrzami – jak Mahatma Gandhi, Thomas Jefferson i Martin Luther King. Sposób realizacji Słowa w ich życiu ma charakter tajemniczy, ale jest wyrażany w logice działania i postawie obywatelskiej. Motywacja czynów „Mędrców-wodzów” jest ezoteryczna i praktyczna zarazem: Hadyna łączy bowiem dwie – możliwe do zespolenia w luterzańskim nurcie refleksji filozoficznej – wizje człowieka: ewangeliczną i spirytualistyczną. W tę wizję wpisać można zarówno bohaterów dramatów wyznających różne religie (hinduizm, luteranizm, mormonizm), jak i ateistów. „Mędracy-wodzowie” mają głębokie, intuicyjne wejrzenie w dzieje świata i odczuwają misję, ku której zostali powołani bez własnej zasługi, niejako *sola gratiae*. Taka misja jest w dramatach Hadyny ujmowana jako dzieło podniosłe, patetyczne, przedstawiane z towarzyszeniem pieśni chóru, a nawet z muzycznym podkładem (orkiestra). Na przykład Martin Luther King (jeden z „Mędrców-wodzów”) wypowiada następującą kwestię:

I have come to see that America is in danger of losing her soul and can so easily drift into tragic Anarchy and crippling FASCISM. Something must happen to awaken the dozing conscience of America before it is too late...²¹

Jego misję potwierdza Pieśniarz, który przy wtórze gitary, na proscenium, wykonuje piosenkę napisaną i skomponowaną przez Hadynę: „There was a man named King / But sorry, a king was not he / But if he was a true king / A better world it would be”²². W refrenie śpiew podejmuje Chór, przydając powagi misji bohatera. Ten rodzaj uwznioślenia jednak nie wystarcza – w następnych częściach Hadyna proponuje wykorzystanie muzyki symfonicznej, zwłaszcza IX Symfonii Antonina Dwořaka, jako tła dla deklaracji bohatera²³.

Ostatnia część dramatu zogniskowana jest wokół zabójstwa Martina Luthera Kinga, które kończy sztukę. Wykorzystano tu dramaturgiczne napięcie charakterystyczne dla ostatnich dni życia Chrystusa, kiedy wiedział już, że zostanie pojmany i zgładzony, by spełniło się Pismo. Chrystologiczna apoteoza Martina

²¹ Hadyna, 72. Nawet w tekście polskim autor zachowuje angielskie cytaty z dokumentów lub relacji z publicznych wypowiedzi Martina Luthera Kinga.

²² Hadyna, 73.

²³ Warto dodać, że Hadyna dołączył cytaty z IX Symfonii e-moll (*Z Nowego Świata*) Antonina Dwořaka do Deklaracji 76, co w bezpośredni sposób nawiązywało do biografii czeskiego kompozytora, który zdecydował się na wyjazd i objęcie posady kierownika Narodowego Konserwatorium w Nowym Jorku. Pomiędzy biografią czeskiego kompozytora a życiorysem Hadyny rysuje się pewne podobieństwo, sugerowane przez muzyczną oprawę spektaklu.

Luthera Kinga jest przede wszystkim wykładem teologicznej i teleologicznej interpretacji historii, wedle której wszystkie wydarzenia służą zbawieniu. Ostatnią scenę rozpoczyna odpowiednik ewangelicznej sceny urągania, po nim następuje obrazowe przedstawienie światła wiedzy i miłości właściwe alegorycznej figuracji roli Chrystusa w świecie. Patetyczne misterium ma zostać dopełnione wielką i przejmującą pieśnią chóru. Ostatecznie dialogi sztuki przypominają dialogi dramatów i powieści romantycznych, w których pojawia się postać Nieznajomego, człowieka cienia.

GŁOSY *krzyczą na przemian: Wynoś się! Z Atlanty! Z Birmingham!
Z Montgomery! Wynoś się z naszego świata!*

(Z murów pada strzał. King zatacza się. Przewraca. Ciemność. Zostaje tylko na ziemi paląca się pochodnia. Przychodzi Mr. x. Podnosi pochodnię... z wahaniem...)

GŁOS Kto ty właściwie jesteś?

x To bez znaczenia / Ważne jest światło, które jest ocaleniem /
w ciemnościach. / O tym chciałem powiedzieć, o tym...

(Podnosi pochodnię i oświetlając sobie drogę szybko odchodzi w głąb sceny ku horyzontowi. Podnosi się jak w prologu szum tysięcy głosów i szelest tysięcy stóp idących w Wielkim Pochodzie. Widać migające światło wielu pochodni... które maleją w perspektywicznej dali i nieruchomieją na firmamencie, jak gwiazdy...)²⁴.

O eklektycznym charakterze dramaturgicznych pomysłów Hadyny świadczy na przykład poprzedzająca finał scena, do której autor wprowadza kilka rysów obrzędowości zaczerpniętej z religii Indii. Do stosu przygotowanego do złożenia ognistej ofiary podchodzą Harilal i Sarasvati, czyli syn Mahatmy Gandhiego i jedna z trzech najważniejszych bogiń hinduizmu. W ich rozmowie pojawiają się wyrażenia i stylistyka wersetów zaczerpniętych z Ewangelii:

SARASVATI spóźniłeś się... ON zginął...

HARILAL ale nie umarł!

Dlaczego tak się stało?!

SARASVATI nie pamiętasz słów Szri Kriszny?

„Człowiek szlachetny paść musi pod ciosami złych, jak pada drzewo sandałowe, przepajając wonią siekierę, która je powalała”.

(Podchodzą w milczeniu do stosu. Stają z obu stron. Przechodzą.)

²⁴ Hadyna, *I Have a Dream*, 211.

Pojawia się MARTIN LUTHER KING. W ręku trzyma niezapaloną sztafetę. Odpala ją od płomienia stosu i podnosi pochodnię do góry.

GŁOS z murów King! Zgaś tę pochodnię!

KING Nie mogę. Powiedziano bowiem: jesteście światłem świata, nie można go schować pod korzec!

GŁOS z murów co trzymasz w drugiej ręce?

M.L. KING sól...

GŁOS z murów rzuć tę sól!

M.L. KING nie mogę... Rzeczono bowiem: jesteście solą ziemi...²⁵

Autor nie zważa na specyfikę przywołanego symbolu w źródłowej kulturze, lecz podporządkowuje go chrześcijańskiej egzemplifikacji i to w ujęciu moralizatorskim, niekiedy wręcz katechizmowym.

Estetyka eklektyzmu najbardziej widoczna jest w dramacie *Mahatma Gandhi* (inny tytuł – *Błogosławieni Pokój Czyniący*). Poprzedzają go dwa motta w języku angielskim, które w typowy dla Hadyny sposób zapowiadają religijny charakter proponowanych rozwiązań. Pierwsze to cytata z niezlokalizowanej wypowiedzi Gandhiego: „All true art must help the soul to realize its inner self”, a drugie – lakoniczne zdanie „z Einsteina”: „Generations to come will scarcely believe that such a one as this ever in flesh and blood walked upon this earth”. Jakby te motta nie wystarczały – w zakończeniu wstępnych didaskaliów pojawiają się dwa kolejne, tym razem związane z siłą woli i znaczeniem idei jako mocy przemieniającej świat. To nieoznaczone cytaty z *Parsifala* Richarda Wagnera („Höchsten Heiles Wunder! / Erlösung dem Erlöser!”) i Thomasa Paine’a – bohatera późniejszej *Deklaracji* 76 („There is no power like the power of an Idea whose time has come”). W dodatku w zakończeniu dramatu odnajdujemy towarzyszącą wszystkim sztukom Hadyny maksymę: „Zwyciężają jedynie ci, którzy sami zamienili się w sól i wolność”²⁶.

Mahatma Gandhi to dramat osaczenia, egzystencjalnej trwogi i niewoli, z której wydobędzie ludzi ktoś naznaczony charyzmą i mocą ducha. Autor wykorzystuje dramaturgię charakterystyczną dla powieści szkatułkowej: w ciąg dyskusji o „dobroci” koniecznej dla samostanowienia Indii wmontowuje różne intermedia i rodzajowe dramatyzacje grane na różnych poziomach sceny. Całość kompozycji przywodzi na myśl sukcesyjną scenę misteryjną (lub „dramat

²⁵ Hadyna, 210.

²⁶ Stanisław Hadyna, *Mahatma Gandhi*, maszynopis ze zbiorów prywatnych Aiszy Hadyny, 2, 4.

stacji”), ponieważ wstawione w utwór „przedstawienia w przedstawieniu” nie tylko wyznaczają tok akcji, ale też odsłaniają koloryt lokalny, wprowadzając różne grupy społeczne (Hindusi, Anglicy, żołnierze, brytyjscy kolonizatorzy, bramini). Cechą charakterystyczną montażu jest częściowe powtórzenie ogólnego założenia dramaturgicznego w pojedynczych scenach.

Hadyna często nie przypisuje wypowiedzi konkretnym postaciom, zakłada również możliwość słownej improwizacji. Jego stałą zasadą pisarską jest posługiwanie się przysłowiami i maksymami, cytatami z różnych tekstów uznawanych za święte lub natchnione, co sprawia, że dramat nie przedstawia jednolitego dyskursu religijnego czy społecznego, ale jest mieszaniną języków czerpanych z różnych kultur. Często pojawiające się w słowniku Hadyny uogólnienia, porównania i metafory powodują, że tekst układa się w poetycki traktat, którego dynamika świadczy o rosnącym skupieniu na sobie, ale i o silnej potrzebie przekazania – w formie utrwalonych w kulturze refleksji – doświadczenia osobności i samotności. Nie była to wówczas strategia odosobniona: liczne dramaty powstające w latach PRL miały charakter poetycki, podłoże metafizyczne, odwoływały się do tradycji romantycznej i biblijnej (na przykład utwory Romana Brandstaettera).

Dramat tożsamości

Ostatni tekst teatralny Hadyny odnaleziono po śmierci artysty. Dramat *Identity*, pisany w jego domu w Wiśle, opatrzony jest datą 28 sierpnia 1974²⁷. W tym najbardziej dojrzałym teatralnie utworze kompozytora na plan pierwszy wysuwa się postać, która we wcześniejszych dramatach była figurą Nieznajomego.

Bohaterem jest x, a więc postać wpisana w tradycję dramaturgii losu, reprezentowaną przez średniowiecznego Jedermanna (Everymana), Norwidowego Quidama czy po prostu Bohatera z *Kartoteki* Różewicza. Autor wprowadza tę postać w didaskaliach: „Nie znam jego nazwiska, co tym łatwiej zrozumieć, gdyż nie zna go on sam. Twierdzi, że je zapomniał. Że zapomnia[ł] KIM JEST. Dlatego nie pozostaje mi nic innego, jak określić go niewiadomą x”²⁸.

Niejasność tożsamości zostaje wzmocniona przez wyłączenie tej postaci z toczącej się akcji: Hadyna ustawia x na proscenium, na tle „ciemnej i nie-

²⁷ Stanisław Hadyna, *Identity* (pol.), maszynopis ze zbiorów Daniela Kadłubca. Na potrzeby niniejszej pracy tekst został przekazany do Miejskiej Biblioteki Publicznej w Wiśle. Za udostępnienie wszystkich zbiorów dotyczących prac literackich Hadyny – także tych rękopiśmiennych – dziękuję dr Renacie Czyż, do 2021 dyrektorce tej biblioteki.

²⁸ Hadyna, *Identity*, 1.

odgadnionej sceny”. Podział na bohatera x, wiecznego outsidera, i bohaterów identyfikowanych jako osoby z jego kręgu (rodzina i Dziewczyna, współpracownicy, Sekretarka) lub jako osoby zagrażające (żandarmi, milicja, gestapo, „czyli ci wszyscy, którzy uważają, że człowieka określa dowód tożsamości”) jest podstawą dramaturgicznej koncepcji. W postaci „kogoś x” Hadyna przedstawia człowieka wewnętrznie wolnego, który traktowany jest jako wróg, gdy traci dokument tożsamości. Za przeciwnika mają go mundurowe formacje wojskowe i ugrupowania polityczne, „funkcyjni oprawcy” wykrzykujący rozkazy i polecenia: „Ausweis! Kennkarte? Arbeitskarte! Lebensmittelkarte! Karte! Dowód! Legitymację! Paszport! Certificate! Identity card!”²⁹. Krzyki funkcjonariuszy i socjotechnika przesłuchań konstruuje w tym dramacie atmosferę przemocy, lęku, egzystencjalnego niepokoju przenoszonego w świat emocji bohatera x. Jego przestrzeń wewnętrzną rozbija eskalacja opresji prowadząca do izolacji.

Identity to dramat intelektualisty i artysty zarazem w świecie zniewolonym do tego stopnia, że jego kreatorzy – politycy i funkcjonariusze – muszą zniewalać innych, aby uzyskać poczucie własnej wartości. Być może Hadyna chciał ukazać na scenie syntezę doświadczeń pokolenia Václava Havla albo generacji pacyfistycznych dramatopisarzy amerykańskich, sędzę jednak, że mówi przede wszystkim o sobie, o własnym zagubieniu w świecie brutalnej polityki reprezentowanej przez władzę – niezależnie od kraju. Hadyna przenosi obrazy politycznego brutalizmu w wymiar symboliczny, bliski sposobom stosowanym przez teatry alternatywne lat siedemdziesiątych xx wieku (na przykład krakowski Pleonasmus) lub dramaturgię Helmuta Kajzara (*Trzema krzyżakami*, *Włosy błazna*). Właśnie takie skojarzenia budzi scena dramatu, w której Policjant odbiera bohaterowi dowód tożsamości, a drugi funkcjonariusz przybija ten dowód do ściany. „Wszyscy żandarmi odwracają się tyłem do widowni, wyciągają broń i rozstrzelują dowód osobisty x”³⁰.

W opresyjnym świecie pojawiają się marginalizowani i wyrzuceni z kraju Żydzi, Czarni, imigranci do Stanów Zjednoczonych, skolonizowani mieszkańcy Ameryki, uciskani Hindusi – x staje się syntetyzującą ich losy figurą, w dodatku figurą Ukrzyżowanego. Chociaż x zbiera na swój krzyż cierpienia uciemiężonych ludzi, nie ma w tym dramacie mesjanistycznej nuty. Hadyna bardzo przestrzega aksjologicznej szczeliny pomiędzy sztuką a religią, w dodatku chrystocentryczną³¹.

²⁹ Hadyna, 4.

³⁰ Hadyna, 4.

³¹ Cytaty z Ewangelii, które tak często znajdujemy w dramatach Hadyny, nigdy nie podważają wykładni luteranckiej. Autor jest najwyraźniej dramaturgiem o charakterze apostołskim, nie poddaje dyskursu religijnego krytyce, nawet w literaturze.

Oddzielenie porządku religijnego od artystycznego zostaje jaskrawo ujawnione w finale. Znakomite skądinąd rozwiązanie akcji przez wprowadzenie sceny nabożeństwa jako rytuału oczekiwania na odjazd pociągów do wolnych krain (nabożeństwo odprawiane jest w Świątyni Czcieli Rozkładu Jazdy) zostało powiązane z ekstatycznym wpatrywaniem się postaci w kolejowy semafor. Hadyna jednak zaleca, by semafor, który stoi w świątyni „w żadnym przypadku” nie miał „formy krzyża albo znaków pochodnych”. Wielki Rozkład Jazdy trzyma oburącz, jak Biblię, Zawiadowca. Akcja nabożeństwa przypomina „mysteryjny musical typu rapsodycznego”, ale nie ma charakteru religijnego i nie deformuje „obrzędki kościelnej”. Kolejne odjazdy pociągów prowadzą do wyczerpania się sytuacyjnej tkanki przedstawienia. Na scenie pozostaje widoczny malejący krąg światła i wszystko znika w ciemności.

Światem ustawionym w opozycji do opresyjnej rzeczywistości jest w tym dramacie przestrzeń oniryczna, której bohaterem jest mały chłopiec, „dziecko x”. Sceny fantastyczne obrazujące dzieciństwo lub przeszłość³² podporządkowane są wspomnieniom bohatera, bardzo wyraźnie odwołującego się do młodości samego Hadyny. Najważniejszą postacią snów jest Matka, która przypomina o czasie rajskiego spokoju (ogrodu), a także ostrzega przed krainami nowej cywilizacji, brukiem i wieżowcami Ameryki, światem nowoczesnej architektury i pieniądza³³. Postać Matki nie tylko oznacza matkę autora, ale także staje się archetypem opiekunki, osoby bliskiej, wybaczącej i ochraniającej. Dziecinny świat z ogrodu Matki jest prawdziwą legitymacją³⁴ bohatera, jego dowodem osobistym, który nie zostanie nigdy zniszczony, ani – jak ten z początku sztuki – rozstrzelany.

Hadyna spletał w swoich dramatach tematy historyczne z teologią, łączył postaci z różnych czasów i wielu wyznań, by w tej szerokiej perspektywie ukazać dramaturgię wolności i politycznej opresji. Swobodnie korzystał z rozmaitych źródeł historycznych, tradycji i konwencji dramatopisarskich. Utwory Hadyny wysyłane na amerykańskie konkursy były też rodzajem listu z obłąkanego świata, manifestacją

³² Można tu dostrzegać łączenie snu i rzeczywistości w jeden ciąg dramaturgiczny stosowany w ekspresjonistycznych scenach dramatów Tadeusza Micińskiego, a przede wszystkim w *Sprawie Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej.

³³ Hadyna, *Identity*, 12–14.

³⁴ Odnoszę wrażenie, że „legitymacja”, która ma znaczenie symboliczne jako postawa człowieka, jego prawdziwy dowód tożsamości, odpowiada znaczeniu słowa „symbolon” w listach św. Pawła. Symbolon – jak w greckim pojęciu pochodzącym od odbicia piłki w stronę tego, kto tę piłkę ku nam rzucił – u św. Pawła znaczy właśnie legitymowanie się całą swoją postawą życiową i myślami jako uczeń Chrystusa. Symbol taki nie jest tym samym czym symbol literacki (ekwiwalent stanu emocjonalnego, jak chciał Stéphane Mallarmé), lecz należy do wspólnej części ontologii i etyki, tak ważnej w teologii św. Pawła.

wspólnoty ideałów dwóch narodów (Polski i Stanów Zjednoczonych) o historii opartej na nowoczesnych konstytucjach i romantycznych porywach podejmowanych w imię wolności osobistej i narodowej. Może trzeba je czytać jako dokumenty postawy humanistycznej, pacyfistycznej i obywatelskiej zarazem. Jako pamiątkę z czasów goryczy, która przyciemniła życie Hadyny po 1968 roku. Najbardziej cenne jest jednak zapisane w jego dramatach egzystencjalne doświadczenie bólu „Innego”, artyści i intelektualisty zarazem, rozumianego nie tak głęboko, jak na to zasługuje.



Bibliografia

- Fik, Marta. *Trzydzieści pięć sezonów: Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.
- Humel, Anna. „Utworky sceniczne Stanisława Hadyny”. W: Kadłubiec, *Stanisław Hadyna*, 25–33.
- Kadłubiec, Daniel, red. *Stanisław Hadyna – twórca niezwykły*. Chorzów: Śląska Fundacja Kultury, 2000.
- Szczyпка, Danuta. „Losy wojenne Stanisława Hadyny – próba rekonstrukcji”. *Rocznik Wiślański* 11 (2021): 40–44.
- Żmuda, Grzegorz. „Hadyna Stanisław”. W: *Encyklopedia muzyczna PWM: Część biograficzna*, t. 4, redakcja Elżbieta Dziębowska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993.

WŁODZIMIERZ SZTURC

prof. dr hab., wykłada na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Teatru i Dramatu) i w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Wykładał w Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) w Paryżu i w Université François-Rabelais w Tours. Jest historykiem teatru i dramatu oraz dramaturgiem i autorem sztuk teatralnych. Zajmuje się literaturą XIX wieku, kulturami starożytnymi i rytuałami, historią idei romantycznych oraz przemian mitów w kulturze i literaturze europejskiej od XVIII wieku do dziś. W centrum jego refleksji o ideach i literaturze polskiej znajduje się twórczość Norwida, Słowackiego i Wyspiańskiego.
