

Agnieszka SKÓRZEWSKA-SKOWRON

Pytania o tożsamość w czasach rozpadu – *Biała rękawiczka* Stefana Żeromskiego i *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej

Choć zestawienie dramatów tak odległych od siebie czasowo i stylistycznie może wydawać się na pierwszy rzut oka nieuprawnione, to jednak, ze względu na podobny temat – pytania o tożsamość – warto prześledzić, jak upływ ponad wieku zmienił sposób podejścia do niego. Poszukiwanie tożsamości w tekstach powstałych w innej rzeczywistości politycznej, społecznej, kulturowej i teatralnej okazuje się być jednocześnie podobne i różne.

Białą rękawiczkę Stefan Żeromski tworzył w latach 1920-1921¹. Sam tekst powstał na fali teatralnej popularności wcześniejszego dramatu *Ponad śnieg bielszym się stanę*. Został wystawiony w 1921 roku, w znakomitej obsadzie². Nie spotkał się jednak z uznaniem ani krytyków, ani publiczności i po 24 spektaklach tytuł zszedł z afisza. Osią akcji jest intryga prowadzona przez trzech złodziei chcących pomścić śmierć swojego kamrata oraz rodzeństwa chcącego pomścić śmierć ojca.

Dramat Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* powstał w 2008 roku. Również pisany był z bardzo konkretną myślą o scenie. Tekst powstał

¹ O dacie powstania dramatu Żeromskiego wyczerpująco piszą Justyna Kołodziejczyk i Beata Utkowska w artykule *Jak była szyta „Biała rękawiczka”*. *O zapomnianych i zaginionych wersjach dramatu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M.J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018.

² Premiera miała miejsce 8 marca 1921 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Reżyserem był Karol Borowski, za scenografię odpowiadał Wincenty Drabik, a w spektaklu grał m.in. Stefan Jaracz.

na zamówienie TR Warszawa i berlińskiego Schaubühne am Lehniner Platz³. W przeciwieństwie jednak do dramatu Żeromskiego, zebrał pozytywne opinie krytyków (m.in. nominacja do Nagrody Nike w 2009 roku) oraz publiczności i jest wystawiany do dziś. Akcja dramatu Masłowskiej rozgrywa się w starym, zagraconym warszawskim mieszkaniu, które zajmują cierpiąca na demencję staruszka, prowadząca bezbarwne i pozbawione sensu życie matka oraz zbuntowana córka.

Oba teksty dramatyczne powstawały w czasach, w których poczucie stałości zostało zachwiane (początek kształtowania się odrodzonego państwa polskiego, tuż po odzyskaniu niepodległości i wojnie polsko-bolszewickiej) lub w ogóle je zanegowano (świat globalnej wioski początku XXI wieku, po dekonstrukcjach postmodernistów). Pytanie, jakie stawiam obu tekstom dramatycznym, brzmi zatem: czy określenie tożsamości w obliczu rozpadu jest możliwe.

Na początku XX wieku rozchwianie tożsamości kulturowej wiązało się przede wszystkim ze zmianami, których doświadczała jednostka. Przełom XIX i XX wieku to czas, który, w przeświadczeniu zarówno twórców tamtej epoki, jak i w perspektywie współczesnych badań, ujawnia kształtowanie zupełnie nowej koncepcji człowieka. Proces ten związany był z zanegowaniem zarówno indywidualistycznego, jak i uniwersalistycznego opisywania świata. Z jednej strony odrzucono wyjątkową pozycję człowieka – okazywał się on przede wszystkim zwierzęciem, zdeterminowanym swoją biologiczną naturą lub rzuconym na pastwę mechanicznego postępu. Z drugiej strony przestano wierzyć w istnienie wspólnych, obowiązujących wszystkich wartości lub idei, pozytywny wpływ grupy na jednostkę. Poczucie braku norm wywoływało przerażenie, które przenika wiele utworów modernistycznych. Zostało ono spotęgowane przez doświadczenie wielkiej wojny lat 1914-1918, a w Polsce również przez zetknięcie z agresją bolszewicką. W takiej rzeczywistości powstawały dzieła Stefana Żeromskiego, między innymi omawiany tekst.

Żeromski w swoim dramacie już na wstępie przedstawia jego motyw przewodni, przywołując, ustami Ferdzia, jednego z bandy złodziejaszków, formułę teatru w teatrze⁴. Dla bohaterów Żeromskiego teatr jednak to nie miejsce ukazywania Prawdy, ale synonim udawania, zakładania fałszywych masek

³ Premiera miała miejsce w 2009 roku w Berlinie. Reżyserem był Grzegorz Jarzyna, za scenografię odpowiadała Magdalena Maciejewska, a w spektaklu grali m.in. Danuta Szaflarska i Andrzej Woronowicz.

⁴ „RYPSKI: Staniemy na tamtym miejscu, gdzie jego krew w piach padła, i pocieszymy go naszą znową.FERDZIO: Jak w teatrze... Ja i tu wszystko wiem dobrze”. S. Żeromski, *Biała rękawiczka*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 22, Warszawa 2017, s.13 (dalej jako BR).

dla osiągnięcia własnego celu. A maska w tym znaczeniu nie odsłania, zasłaniając, tylko zasłania, wprowadzając w błąd. Natomiast maska w swym pierwotnym znaczeniu nie „udawała twarzy”, a „uobecniała twarz”.

Należy w tym miejscu rozwinąć znaczenie greckiego terminu *prosōpon* (πρόσωπον), który w swoim podstawowym ujęciu oznacza twarz, oblicze – wyrażające „ja” człowieka, a także jego bycie w relacji do innego, pozycję społeczną, reprezentanta społeczności⁵. Termin ten zawiera w swoim znaczeniu to, co się widzi, co podpada pod zmysł wzroku. Związany jest on zatem z określeniem osoby w jej relacji wobec drugiego. Pojęcie *prosōpon* odsyła również do filozoficznego terminu „osoba”, którego znaczenie kształtowało się w trzech wielkich nurtach: teatrologicznym, ontologicznym i psychologizującym⁶:

nurt teatrologiczny nawiązał do pradawnego, potocznego: lica, oblicze, twarz, identyfikując się z maską aktora, z rolą przez niego odgrywaną, a wreszcie z samym aktorem jako człowiekiem; przede wszystkim stoicy przenieśli to z teatru na rzeczywistość świata, uważając, że opatrność wyznaczyła każdemu człowiekowi odrębną, określoną rolę w „dramatach światowym” i z tym konweniowały doskonale terminy: *prosōpon* i *persona*; było to więc określenie teatralno-życiowe⁷.

Termin ten dla starożytnych Greków nie miał zatem dwóch całkowicie odmiennych znaczeń: twarzy oraz tego, co udaje twarz. Maska mogła być *prosōpon* wyłącznie przez to, że kierowała swoje znaczenie ku obliczu.

Widać zatem, jak daleko bohaterowie dramatu Żeromskiego (a później także Masłowskiej) oddalili się od określenia swojej tożsamości na podstawie tego, kim rzeczywiście są, również w relacji wobec innych. Nakładanie maski oznacza tu działanie w kłamstwie, a nie w prawdzie.

W *Białej rękawiczce* bohaterowie próbują wyreżyserować swoje własne spektakle. Używam liczby mnogiej, ponieważ to nie tylko postaci z prologu stają się reżyserami. Dwie główne grupy, które tworzą potencjalną intrygę to:

- Rypski, Tasak i Ferdzio: chcą pomścić śmierć syna Rypskiego (Wacka), swojego kamrata w zbrodniach i składają przysięgę, że tego dokonają;

oraz

- Mieczysław i Ludwika: chcą pomścić śmierć ojca i składają przysięgę, że tego dokonają.

⁵ Zob. Cz. Bartnik, *Personalizm*, Lublin 2008, s. 65.

⁶ Zob. Cz. Bartnik, *Personalizm uniwersalistyczny*, „Personalizm” 2 (2002).

⁷ Cz. Bartnik, *Personalizm uniwersalistyczny*, s. 45. Zob. też Cz. Bartnik, *Personalizm*, s. 66.

Ale swoje przedstawienia tworzą również pozostali bohaterowie:

- stary Mielski, Dłutwa, Sikorski, Wąty, Szulc, Dr. Olszycki chcą pomnożyć swoje majątki i wejść do elity kraju;
- Antonina, siostra Tadeusza Mielskiego, chce wkupić się ze swoją miłością w łaski Mieczysława;
- Tadeusz chce wkupić się ze swoją miłością w łaski Ludwiki.

Każdemu z nich wydaje się, że jest reżyserem, że pozostali grają według jego scenariusza. W rezultacie doprowadza to do tragicznego finału, kiedy wszystko kończy się nie tak jak twórcy poszczególnych intryg zakładali. To, można rzec, „tragedia omyłek”, której koniec jest równie przewidywalny jak w „komedii omyłek”. W tej drugiej wszystko kończy się szczęśliwie, w tej pierwszej wiadomo, że koniec okaże się katastrofą.

Warto również zwrócić uwagę, że spektakl ten, zwłaszcza w wykonaniu grupy kryminalistów oraz rodzeństwa Martwiców, staje się jednocześnie obrzędem odkupieńczym – sądem nad złem dla winnych śmierci Wacka i hrabiego Martwicy, a przez to oczyszczeniem tych umarłych. Choć obaj byli winni, ich wina była, według bohaterów, niezawiniona, a więc tragiczna. Bohaterowie nie zdają zaś sobie sprawy z tego, że wina tragiczna nie może być przecież odkupiona. Spektakl-obrzęd stworzony przez nich nie spełnia zatem swojej funkcji.

Odkupieńczą rolę tworzonego przez postaci przedstawienia niweczy również to, iż właściwie żaden bohater nie jest sobą – nawet gdy kreuje on nową tożsamość, nie jest jej do końca pewny. Można wręcz powiedzieć, wykorzystując grę słów, że nie utożsamia się ze swoją nową tożsamością. Powtórzmy – maska kształtowanej przez postaci tożsamości ma zakryć to, kim są. Każdy, choć nie każdy z równą mocą i bez skrupowania, przyznaje, że nie jest tym, kim naprawdę jest.

Przychodzi tu na myśl odległe skojarzenie z biblijnym imieniem Boga „Jestem, który jestem”. Choć nie zakładam, że Żeromski również miał to skojarzenie podczas tworzenia dramatu, to jednak ten biblijny wtętu może pomóc w uchwyceniu różnicy (również na potrzeby omówienia drugiego tekstu) między BYCIEM a NIE-BYCIEM (ale nie w znaczeniu nieistnienia). Biblijne „Jestem, który jestem” stoi w opozycji do Żeromskiego „Nie jestem tym, kim jestem”. To pierwsze wyraża całkowite zintegrowanie tożsamości, przynależne tylko Bogu, bytowi prostemu (w znaczeniu filozoficznym, gdzie byt prosty to sam czysty akt, bez żadnej możności⁸). Bóg wie, kim jest, a Jego tożsamość nie zmienia się, trwa taka sama. Wszystkie inne byty, w ujęciu filozofii klasycznej,

⁸ Zob. m.in. P. Vardy, *Krótko o filozofii Boga*, przekł. B. Majczyna, Kraków 2004.

posiadają element możliwości, czyli potencjalności – zamiast mówić o sobie „jestem”, mówią: „staję się”. U bohaterów Żeromskiego „stawanie się”, a więc kreowanie swojej tożsamości, jest tragiczne, bo oparte na podwójnej negacji: „nie jestem tym, kim byłem”, z odrzuceniem tego „kim byłem”, prowadzi do zanegowania również tego, „kim obecnie jestem”. Najwyraźniej ujawnia się to w postaci Tadeusza, którego można określić wyrażeniem: nie jestem dorobkiewiczem (jak mój ojciec), a arystokratą, ale ponieważ mój ojciec jest dorobkiewiczem, ja nie jestem arystokratą⁹. Nie jestem tym, kim jestem. Jestem tym, kim nie jestem. Idąc tropem biblijnym, można uznać, że to stwierdzenie *à rebour* słów z Księgi Wyjścia: „jestem, który nie jestem”. U podstaw tożsamości bohaterów leży zatem kłamstwo i odwrócenie. A to z kolei przymioty diabła, który jest ojcem kłamstwa. W *Białej rękawiczce* Żeromski opowiada zatem o nieautentyczności. „Pokazuje, że podmiot nigdy nie może być autentyczny, zawsze bowiem uwikłany jest w role, intrygi, maski, które musi przybierać”¹⁰. Cały czas gra w teatrze, który jest udawaniem a nie odsłanianiem Prawdy. Bohater, szukając siebie, nigdy sobą nie jest. I choć dąży do poznania Prawdy o sobie, kończy na tworzeniu kłamstwa.

Kształtowanie swojej tożsamości w świecie rozpadu dotychczasowych wartości wydaje się zatem, według Żeromskiego, zadaniem zgoła tragicznym. Z góry skazanym na niepowodzenie. Temat ten podejmował autor w wielu swoich tekstach. Tomasz Sobieraj zauważa:

Słynną formułę bezdomności Judyma (...) uznano za wyznacznik przynależności do paradygmatu antropologicznego kultury nowoczesnej, cechującego się bezdomnością, sieroctwem, tułactwem, odcięciem od miejsca stałego zakorzenienia w świecie, brakiem trwałej wyjściowej tożsamości, skazaniem na autokreację i tworzenie własnej osobowości od nowa¹¹.

Dalej badacz charakteryzuje bohaterów Żeromskiego:

Jeśli człowiek epoki przednowoczesnej zajmował stałe miejsce w stabilnej strukturze społecznej, która wyznaczała charakter jego losu prywatnego i publicznego, to ludzie

⁹ Ta negacja oczywiście jest na różnych poziomach. Wyznanie „tak, jestem dorobkiewiczem” wcale nie oznacza uznania tego, kim się było. To raczej wyraz tęsknoty za tym, że choć ma się pieniądze, nigdy nie będzie się arystokratą.

¹⁰ M. Zdunik, *Dramaty (nie)sceniczne. O dramaturgii Stefana Żeromskiego*, <http://blog.polona.pl/2015/11/dramaty-niesceniczne-stefana-zeromskiego/> [dostęp: 25.09.2018].

¹¹ T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2005, s. 408.

nowocześni doznają płynności swego istnienia, żyjąc w społeczeństwie gwałtownie modernizującym się, podległym nieustannym zmianom¹².

Ale, co ważne, również w kontekście dramatu z XXI wieku, autorowi *Białej rękawiczki* nie przychodzi jeszcze na myśl, że można przestać szukać. Jego bohaterowie są skazani na tworzenie własnej osobowości od nowa w świecie zmiany, ciągle z nadzieją, że powrót do spójnej tożsamości jest możliwy, a jednocześnie ciągle doświadczając jej rozpadu. To jest tragizm, choć oczywiście *Białej rękawiczki* tragedią się nie nazywa¹³.

Osiemdziesiąt siedem lat później Masłowska już nie ma nadziei na to, że powrót do spójnej tożsamości jest możliwy. Ona już wie, że jedyną stałą jest zmienna. Jacek Kopciński, omawiając *Między nami dobrze jest*, zauważa:

Stan świata, w którym żyją postacie Masłowskiej, a zarazem stan ich umysłów, dobrze oddaje Baumanowska metafora „płynnego życia”, w której kluczową rolę odgrywa obraz odpadów. Życie w świecie współczesnym to „byt ku wysypisku śmieci”, a pokój bohatera Masłowskiej jest istnym śmietniskiem starych opakowań i ulotek reklamowych¹⁴.

Bohaterki tego dramatu często mówią o swoim życiu w formie negacji. Współczesne życie to życie na niby: nie-jedzenie, nie-ubieranie się, nie-podróżowanie.

BOŻENA

Zgadza się jak nic. Pamiętasz, jak nie byłam we Francji i moja noga nigdy już tam nie postanie? (...) (*oglądając album ze zdjęciami*) Tu nie byliśmy. I tu też nie byliśmy. A to właśnie nie my. (...)

HALINA

Takim to dobrze. Nie żyć. Umierać.

¹² Ibidem, s. 414.

¹³ Pojęcie tragizmu bez tragedii omawia B. Dziemidok w swoim artykule *Teoria tragizmu w estetyce Młodej Polski (1890–1918)*, [w:] *Studia z dziejów literatury polskiej 1890-1918*, red. K. Krzemieniowa-Ojak, K. Rosner, Warszawa 1972.

¹⁴ J. Kopciński, *Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku. „Między nami dobrze jest”*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, t. 2, wyb. i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów B. Mieszkowska, Warszawa 2013, s. 39.

BOŻENA

No a co? Każdy chce jakoś nie żyć¹⁵.

Warto zauważyć, że to ta sama negacja, co u Żeromskiego: nie jestem tym, kim jestem. Jestem tym, kim nie jestem.

Autorka tak scharakteryzowała spektakl w wywiadzie dla „Rzeczpospolitej”:

Jeśli da się sztukę streścić w kilku zdaniach – jest o tym, czego Polsce i Polakom brakuje. Czego nigdy nie mieli albo co im zabrano. Widzą to u innych narodów, m.in. Niemców. I podwójnie cierpią, tęsknią, zazdroszczą. Powstał portret tożsamości negatywnej. Złożonej z ran, kompleksów, niespełnień i uprzedzeń. Sztuka o tym, jak nie akceptujemy siebie i chcielibyśmy być inni. Po kataklizmie wojny i komunizmie¹⁶.

U Masłowskiej pojawia się zatem ta sama konstatacja, jaką znajdujemy w dramacie Żeromskiego: brak akceptacji dla tego, kim jestem i próba stworzenia nowej wersji siebie. Co, bez przyjęcia bagażu przeszłości, okazuje się niemożliwe.

Jacek Kopciński zauważa, że ze słów Osowiec Staruszki wynika, iż pierwszego dnia wojny dosłownie rozsypał się świat trwałych wartości¹⁷. Od czasów wojny bohaterowie tego dramatu żyją w nierzeczywistym świecie, ćwicząc się w pozornym zaspokajaniu swojego konsumenckiego głodu.

Można zatem powiedzieć, że żyją na cmentarzu (w końcu Warszawę często określa się miastem trupów, zwłaszcza dzielnice, które w czasie wojny znajdowały się w granicach getta). Tu ujawnia się kolejne podobieństwo z *Białą rękawiczką*. To cmentarz, miejsce, gdzie rozpoczyna się i kończy akcja dramatu z 1921 roku. Cmentarz staje się zatem w obu sztukach metaforą rzeczywistości, w której bohaterowie są zmuszeni do budowania swojej tożsamości.

Pozostaje pytanie, czy da się zbudować coś trwałego i wartościowego na śmierci? Przeszłość należy przyjąć, ale nie może ona determinować teraźniejszego JESTEM. Bo swoistym cmentarzem jest również mieszkanie bohaterek dramatu Masłowskiej: to śmietnik, w którym swoje miejsce znalazło to, co należy już do przeszłości, a czego się nie wyrzuca i z czego buduje się swoją teraźniejszość.

¹⁵ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, [w:] *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, t. 2, wyb. i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów B. Mieszkowska, Warszawa 2013, s. 630-631 (dalej jako MDJ).

¹⁶ Cyt. za: <http://www.nina.gov.pl/projekty/mi%C4%99dzy-nami-dobrze-jest-grzegorz-jarzyna-dorota-mas%C5%82owska> [dostęp: 27.09.2018].

¹⁷ Zob. J. Kopciński, op. cit., s. 40.

Warto wskazać na jeszcze jedną analogię w omawianych tekstach. W dramacie Masłowskiej pojawia się co jakiś czas postać Mężczyzny, reżysera filmu *Koń, który jeździł konno*. Na końcu okazuje się, że życie Staruszki, Haliny i Dziewczynki to fikcja literacka – scenariusz, który pisze reżyser. Widz/czytelnik gubi się, co jest prawdą, a co jest fikcją. Czy mężczyzna stworzył bohaterki, czy tylko opisał ich historię? Czy one istniały (istnieją)? A może są jedynie fantazmatem? Mała Metalowa Dziewczynka jest świadkiem śmierci swojej babci pod gruzami kamienicy w czasie wojny. Żyła więc, czy nie żyła? Takie pytanie są charakterystyczne dla rzeczywistości ciągłej zmiany. Żyję jeszcze, czy już nie żyję? Jeśli nieprawdą jest, co wiem o sobie, swoim pochodzeniu, to kim jestem? To ja sam tworzę spektakl, czy jestem tworzony? Podobne pytanie mogą zadawać sobie bohaterowie dramatu Żeromskiego. Na ile moje intrygi są moje, a kiedy stają się intrygami kogoś innego i zmieniają bieg mojego spektaklu? Nic tu nie jest pewne, nic nie jest prawdziwe.

Obok rozważań nad istotą tożsamości osobowej ważny w obu dramatach jest również problem tożsamości narodowej. Dorota Masłowska mówiła o tym wprost w przywoływanym już cytacie. Stefan Żeromski, kreując teatralną intrygę, umieszcza ją w konkretnej, politycznej, społecznej i gospodarczej przestrzeni drugiej Rzeczypospolitej, będącej w procesie kształtowania swojej tożsamości.

W *Białej rękawiczce* zadane zostały pytania, które zwerbalizowano, gdy Polacy wreszcie mogli je sobie postawić, bez strachu o własne życie. Przede wszystkim pojawia się refleksja nad tym, kto tworzy elitę kraju, a więc wpływa na kształt narodowej tożsamości. Żeromski ukazuje wyczerpanie się formuły arystokratycznych – szlacheckich rodzin, budujących majątek kraju, kreujących jego kulturę i moralność. Rodziny szlacheckie okazują się być biedne i zdegenerowane (stary Martwic pracujący jako urzędnik i oszukujący, by pozyskać pieniądze na zabezpieczenie bytu dzieci – syna z prawowitego związku i córki, będącej owocem romansu). Pretendujący z kolei do nowej elity kraju dorobkiewiczze, mieszczenie, tacy jak Mielski, Dłutwa, dr Olszewski, bardziej próbują być jak dawna arystokracja, niż tworzyć nową jakość polskiego obywatela. Nie jest łatwo również odpowiedzieć na pytanie, który z bohaterów zasługuje na podziw, a który na potępienie. Ludwika, dziecko z nieprawego łoża, pozbawiona środków do życia po śmierci ojca i wyjeździe przyrodniego brata, zatrudnia się jako kobieta do towarzystwa. Gdy jej brat dowiaduje się o tym, chce, zgodnie z tradycją, pomścić swój honor („W tobie płynie ta sama krew co we mnie”, BR 45), zaś Ludwika wyrzuca mu: „Tyś taki sam jak tamci wszyscy” (BR 45). Nikt tu nie jest bez winy. Awans społeczny w nowej rzeczywistości nie zależy od przymiotów ducha, ale od sprytu, przebiegłości i nikczemności. Nowa tożsamość odbudowywanej po latach niewoli Polski kształtuje się wśród intryg,

zazdrości, chciwości, byleby tylko przestać być tym, kim się jest, a zacząć być kimś innym. A przecież Żeromski był przekonany, że rozwój społeczeństwa, narodu może dokonać się tylko przez duchowe i moralne samodoskonalenie się człowieka¹⁸, inaczej wszystko kończy się zgłiszczami i śmiercią, jak w *Białej rękawiczce*.

Podobnie ma się rzecz z bohaterami dramatu Masłowskiej. Jak pisała Justyna Sobolewska, sztuka ta to „makabryczna komedia o Polakach, którzy nie wiedzą, kim są, a może ich w ogóle nie ma”¹⁹. Z jednej strony mamy ironiczne wspomnienie o czasach, „gdy świat rządził się jeszcze prawem Boskim, wszyscy ludzie byli Polakami” (MDJ 651), z drugiej równe ironiczne ukazanie postawy Europejczyka-kosmopolity. Mała Metalowa Dziewczynka mówi: „Ja to już dawno zdecydowałam, że nie jestem żadną Polką, tylko Europejką, a polskiego nauczyłam się z płyt i kaset, które zostały mi po polskiej sprzątacze” (MDJ 654). Jednocześnie bohaterowie mają to samo co u Żeromskiego pragnienie awansu społecznego przez bogactwo.

Dramat Żeromskiego to ostrzeżenie dla rodaków stojących u progu niepodległości, by uważnie wybierać wzory, w oparciu o które kształtuje się nową, wolną polską tożsamość. Jak wskazują badacze, utwór Masłowskiej pozornie tylko jest wyłącznie krytyką narodowych wad. Baluch konstatuje:

Krytyczny obraz stosunku Polaków do własnej tożsamości w odczuciu samej autorki jest bardziej pytaniem, badaniem tego zagadnienia aniżeli diagnozą. W tym sensie pozostaje krokiem na drodze do afirmacji polskości²⁰.

Obydwa zatem dramaty stawiają pytanie o polską tożsamość nie po to, by krytykować, ale by sprowokować odbiorcę do poszukania odpowiedzi, a szerzej – by zwrócić uwagę na to, w jaką stronę nie warto iść. Natomiast jednoznacznej konkretyzacji narodowej tożsamości w tekstach tych nie znajdziemy.

Na koniec warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno podobieństwo. Oboje autorzy są znani najbardziej ze swoich powieści, a jednocześnie oboje sięgnęli po dramat jako przestrzeń dla swoich poszukiwań. Zastanawiając się co jakiś czas przy różnych okazjach, dlaczego forma dramaturgiczna jest tak atrakcyjna w momentach kryzysu, przywołuję zazwyczaj cytaty z *Próchna* Wacława Berenta:

¹⁸ Zob. T. Sobieraj, op.cit.

¹⁹ *Polska to brzydka dziewczyna*. Rozmowa z Dorotą Masłowską, „Dziennik” 31.03.2009, cyt. za: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/polska-to-brzydka-dziewczyna.html> [dostęp: 27.09. 2018].

²⁰ W. Baluch, *Po-między-nami: słaby dyskurs w dramacie współczesnym*, Kraków 2011, s. 192.

literatura neoromantyczna, zerwawszy wszystkie związki z życiem, stała się alembikiem na książkach i dziennikach; poezja – tego alembiku destylatem. **Dramat jedynie pozostał prawym dzieckiem życia** [podkr. moje – A.S.S.]²¹.

Dramat jako forma literacka, ale przede wszystkim jako materia teatralna, odsłania istotę teatru. Teatru pojmowanego nie jako udawanie, ale jako ukazywanie tego, co najistotniejsze, a więc prawdziwego życia. Można w teatrze uciekać się do mistyfikacji, ale ma on rzeczywistą moc wpływania na odbiorców, kiedy zbliża się do czystego aktu, do owego JESTEM – wiecznie trwałego, a jednocześnie nieskończonego. Wówczas maska rzeczywiście prowadzi do odkrycia osoby.

W toku analizy okazało się zatem, że dramaty Żeromskiego i Masłowskiej, zdawałoby się tak odległe od siebie, łączy bardzo wiele. Poszukiwanie tożsamości to proces, który nigdy się nie kończy, niezależnie od tego, czy dokonuje się on w nowoczesności, ponowoczesności czy hipernowoczesności²². Dążenie do integracji jest wpisane w ludzką naturę, pragnącą w końcu BYĆ, a nie ciągle stawać się. Przybliża zaś do tego paradoksalnie ciągle kwestionowanie tego, czym się staje. Nieustanne pytanie, czy ja, to ja, czy ktoś, kogo gram. Nieustanne oddzielanie tego, co we mnie nieistotne, przypadkowe, od tego, co mnie tworzy, co jest moją istotą. A zakładanie maski po to, by ukazać Prawdę, a zakryć to, co nieistotne, to właśnie, nomen omen, istota teatru. Nic więc dziwnego, że dramat dla autorów poszukujących staje się w końcu tak atrakcyjną formą, zwłaszcza w obliczu krzyosu.

Jaka jest zatem odpowiedź na pytanie postawione na początku obu tekstom dramatycznym? Zarówno w tekście z początku XX wieku, jak i w tym z początku XXI wieku widzimy, że określenie tożsamości w czasach rozpadu nie jest możliwe. Żaden z autorów tego nie czyni. Oboje pokazują jednak, że możliwe jest poszukiwanie. To ono, rozumiane jako proces, staje się istotą tożsamości. Przy czym u Żeromskiego proces ten ma jeszcze w sobie nadzieję na dotarcie do jakiejś tożsamości. Natomiast u Masłowskiej pozostaje samo poszukiwanie. Niezależnie zaś od tego, co znajduje się bądź, nie na końcu drogi, każdy musi przebyć ją sam.

²¹ W. Berent, *Próchno*, wstęp i oprac. J. Paszek, Wrocław 1998, s. 102.

²² Na temat hipernowoczesności zob. m.in. M. Trepczyński, W. Zakrzewski, *Hipermodernizm – perspektywa po-modernistyczna i po-postmodernistyczna*, [w:] *Refleksje na temat ponowoczesności*, red. M. Lubecki, Kraków 2012, s. 77-115.

THE SEARCH FOR IDENTITY IN THE FACE OF DISINTEGRATION – *WHITE GLOVE*
BY STEFAN ŻEROMSKI AND *IT IS GOOD BETWEEN US* BY DOROTA MASŁOWSKA

SUMMARY

Stefan Żeromski's drama *White glove* (1921) and Dorota Masłowska's drama *It is good between us* (2008), although written in different times, both undertake a similar theme of searching for identity and determining it in the face of change. It applies to the individual and national identity. Żeromski and Masłowska, although they created their dramas in a different political, social, economic and cultural reality, are trying, through their dramas' characters, to find the answer to the question "who am I". In both texts, the question is posed in a cemetery - a dumpster, a place of rejection, full of objects and matters from the past, which must be rejected in order to reach the essence of one's identity. While in *White Glove* there is still hope that the attempt to determine identity can be successful and some essential constant is possible, Masłowska clearly shows that the only constant is change. However, the change is not understood negatively. On the contrary – Masłowska believes that if the existence is being built on the immutable past, it becomes a source of frustration. It is not possible to determine the identity in the face of disintegration. But the search, the process (with hope, in Żeromski's, or without it, in Masłowska's case) becomes the essence of identity. And everyone has to travel this road alone.