

Krzysztof Korotkich  
(Białystok)

## APOKALIPSA W STYLU RADOSNEJ GROTESKI. ŚWIAT KOBIET W DRAMACIE WŁODZIMIERZA SZTURCA *POWRÓT SABINEK*

Tymczasem kobiety, które zdążyły już  
przywiązać się do swoich rabusiów...<sup>1</sup>

### I. Skąd Sabinki wracają?

**A**legoryczny i głęboko zmetaforyzowany świat dramatów Włodzimierza Szturca, wyrastający z przestrzeni mitycznej, wymaga specjalnego traktowania, szczególnie zaś dotyczy to *Powrotu Sabinek*. Prowokacyjny tytuł utworu nawiązuje niewątpliwie do wydarzeń z dziejów starożytnego Rzymu, kiedy wojska Romulusa porwały w celu „matrymonialnym” dzielne góralki, zwane Sabinkami.

Kanoniczną niemal wersję tego wydarzenia znajdujemy u Tytusa Liwiusza. Oto w dopiero co powstałym, rosnącym w siłę Rzymie dochodzi do demograficznej katastrofy, gdyż miasto i mieszkańcy cierpią na „brak kobiet, bo ani u siebie nie mieli nadziei potomstwa, ani nie mieli prawa zawierania związków małżeńskich z sąsiednimi ludami”<sup>2</sup>. Romulus rozsyła poselstwo do ludów sąsiednich. Te odmawiają. Ucieka się przeto do podstępów. Urządza „uroczyste igrzyska na cześć Neptuna-Opiekuna koni”<sup>3</sup>. W czasie owych rozgrywek dochodzi do porwania:

Zjechały się tłumy ludzi również i z chęci ujrzenia nowego miasta, a byli to przeważnie najbliżsi sąsiedzi, Ceninejczycy, Krustuminiowie oraz Antemnaci, a wreszcie także ogromny tłum Sabinów z dziećmi i żonami. Podejmowano ich gościnnie po domach; gdy przypatrzyli się położeniu miasta, jego murom i gęstym zabudowaniom, wyrazili zdziwienie, że państwo rzymskie wyrosło w tak krótkim czasie. Skoro nadszedł czas widowiska, a wzrok i uwaga uczestników były na nie

---

<sup>1</sup> J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1975, s. 448.

<sup>2</sup> Tytus Liwiusz, *Dzieje od założenia miasta Rzymu*, przeł. i opr. W. Strzelecki, Wrocław 2004, s. 23.

<sup>3</sup> Tamże.

skierowane, wtedy według umowy użyto przemocy: młódź rzymska na dany znak rzuca się i porywa dziewice. Przeważną część porwano na ślepo, jak komu która wpadła w ręce, ale kilka najurodziwszych, przeznaczonych dla najdostojniejszych senatorów, ludzie z gminu, wyznaczeni do tego, odnieśli im do mieszkań. Jedną wybitnie urodziwą i piękną porwał orszak niejakiego Talasjusza; a gdy wielu po drodze pytało, dla kogo ją niosą, raz po raz odpowiadano, że niosą ją dla Talasjusza, by jej ktoś nie zadał gwałtu. Stąd to podobno bierze swój początek okrzyk Weselny. Tak wśród popłochu przerwano widowisko, a rodzice porwanych dziewic wrócili do siebie, oburzając się na znieważenie prawa gościnności i wzywając pomsty boga, na którego uroczyste igrzyska przybyli, a zostali tak niegodziwie i wiarołomnie oszukani. Ale i branki nie miały lepszej nadziei co do swego losu, a wrzały oburzeniem. Lecz sam Romulus obchodził je kolejno, tłumacząc, że to stało się skutkiem pychy ich własnych ojców, którzy odmówili sąsiadom prawa zawierania związków małżeńskich. Zwracał im uwagę, że mimo to będą one prawymi znanymi, że będą dzielić z małżonkami mienie, prawo i potomstwo, które jest rzeczą najcenniejszą dla ludzi – niech tylko ochłoną z gniewu i niech skłonią serca ku tym, którym los oddał je w ręce: „Często w takich razach z poczucia krzywdy rodzi się uczucie, a one będą mieć tym lepszych mężów, że każdy będzie się starać, spełniwszy swój obowiązek, zaspokoić jeszcze ich tęsknotę za rodzicami i za ojczyzną”. Dochodzą do tego pieśczęty mężów, którzy usprawiedliwiali ten postępek miłosną namietnością, a tego rodzaju prośba jest zwykle najskuteczniejsza u serc kobiczych<sup>4</sup>.

Na ów obrazowy archetyp sytuacji Szturc nakłada jednak jeszcze jego malarskie przedstawienia-interpretacje, budując wielopiętrową, polisemiczną konstrukcję dramatyczną. Trudno zresztą określić jednoznacznie, czy [i czy w ogóle?] przekaz antyczny stanowi dla dramaturga fundament mityczny sztuki; znamy przecież także inne relacje historiografów, choćby Appiana z Aleksandrii<sup>5</sup>.

Owo „tragiczne” – powiedzmy z nutą ironii – wydarzenie stało się natchnieniem między innymi dla Pietera Paula Rubensa, który poświęcił Sabinkom kilka swoich malarskich dzieł. Sabinki w dramacie Szturca powracają z dwóch wymiarów – z jednej strony ukazują się jako dopełnienie mitu, odpowiedź na zagadkę związaną z dalszym losem porwanych góralek, z drugiej zaś strony należą już do świata współczesnego. Powracające z Ameryki Sabinki oczekują także od odbiorcy tekstu poszukiwania kolejnych tajemnych znaczeń ukrytych w tekście, a jednocześnie zabraniają zatrzymywania się na płaszczyźnie dosłowności w odczytaniu archemitu.

Rubens, zainspirowany wydarzeniem, przenosi je na kilka płócien, lecz – co jest jednak zastanawiające – nadaje im odmienne tytuły. Pierwsze ujęcia zostały zatytułowane *Porwanie Sabinek* i są dramatyczną wizją gwałtu dokonanego przez rzymskich żołnierzy na „pulchnych”, skapo odzianych niewiastach. Na tle pożogi i w błyskach mieczy dokonuje się tragiczny akt, pełen trwogi, dynamiki i napięcia. Tworzy jednak Rubens obok tego przedstawienia kolejne – zupełnie inne ujęcie tematu, ale już pod nowym tytułem *Pogodzenie Rzymian z Sabinkami*. To jakby przeciwwaga dla wymowy pierwszej sceny. Tutaj bowiem nie kobiety są ofiarami żołnierskiego temperamentu, lecz ich mężowie. France Baudouin zwraca uwagę na ewolucję, jaką przeżywa Rubens w ostatnich dziesięciu latach swego życia<sup>6</sup>. Poświęca się wtedy kontemplacji, medytuje nad **wojną i pokojem**. Ów cykl obrazów staje się analizą przemiany duchowej sabińskich niewiast,

<sup>4</sup> Tamże, s. 24-25.

<sup>5</sup> Zob. również Appian z Aleksandrii, *Historia rzymska*, t. I, przeł. i opr. L. Piotrowicz, Wrocław 2004, s. 19-20.

<sup>6</sup> F. Baudouin, *Pietro Paulo Rubens*, Translated by Elsie Callander, London 1989, s. 249-257.

ukazującą strukturę ich psyche, ewoluującej od **rozpaczy** bezbronnych ofiar aż po (chyba) nawet **radość** kobiet, które „zdążyły się przywiązać do swoich rabusiów”...

Drugą – po mitycznej, kulturowej – przestrzeni, z której powracają bohaterki Szturca, jest owa dosłowna i współczesna w dramacie przestrzeń: Ameryka. Apoteoza kraju wielkiego i doskonałego, jaką wyznają Sabinki, ich uwielbienie Ameryki i wszystkich jej mieszkańców nie prowadzi tylko do groteskowej deformacji świata, lecz ma sens intelektualny, co dosadnie ilustruje następujący dialog Sabineek:

CEZA: (...) Wiesz. Ameryka to piękny kraj. Szeroki i długi. Wszędzie telefony i prysznice, a na dodatek listonosz chodzi trzy razy dziennie. Nawet zwierzęta są tam kulturalne.<sup>7</sup>

AZA: Tak, tak. Jeden pies szczekał prawie trzy godziny na listonosza, nie wymieniając ani raz jego nazwiska!

CEZA: Najbardziej urocza jest jednak powierzchowność jego mieszkańców. Pewnego razu Deza poszła do fryzjera zrobić sobie afro *à la* kokerspaniel, potknęła się na progu gabinetu odnowy biologicznej i natychmiast uratował jej życie pewien rodowity Amerykanin, łapiąc ją w powietrzu! Czy tak?

DEZA: Tak, właśnie tak. A w dodatku wszyscy mówią po angielsku, co u nas jest – wybaczyć – dość rzadką umiejętnością (...) (s. 14)<sup>8</sup>.

Poza wyraźnie groteskową deformacją obrazu w tekście dialogu kryje się dość głęboka refleksja nad Ameryką jako kulturowym, gospodarczym i w ogóle mocarstwem, aż chciałoby się powiedzieć – „cesarstwem”. Jest ona jako państwo nie tylko wyraźną analogią do antycznego mocarstwa, dyktującego warunki reszcie świata. Ameryka w dramacie Szturca jest swoistą alegorią imperium – kontynuacją wszelkich treści, które wyraża się od wieków pod szyldem Wielkiego Rzymu... W ten właśnie sposób zaciera się granica między Rzymianami porywającymi Sabinki a Ameryką, wchłaniającą jak biblijny Lewiatan „biedne” kobietki. Kulturowe i duchowe emigrantki stają się po trzech latach nie tylko niewolnicami Ameryki, jej „powierzchnowego” uroku, ale tak jak mityczne bohaterki immanentną częścią społeczeństwa tego molocha – zdążyły się bowiem przyzwyczaić do swoich rabusiów – tym razem Amerykanów... Autotematyczny fragment dramatu ilustruje stan świadomości bohatererek:

BEZA: */do Sabina/* (...) Musisz się przecież nami nacieszyć, zanim znów zostaniemy **porwane w wir życia!**

SABIN: Porwane? Kiedy?

AZA: Ach! Beza żartuje. Widziała w galerii taki obraz jakiegoś malarza. Wyobraź sobie, że przedstawiał **porwane kobiety**; jakiś mitologiczny temat. Ale na mój gust one były za tłuste, a poza tym w centrum obrazu był wypolerowany koński zad. Cośmy się naśmiały! (s. 15)

<sup>7</sup> Zapewne aluzja do filmu *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* w reżyserii Boba Rafelsona z Jackiem Nicholsonem i Jessicą Lang (1981), nakręconego na podstawie książki Mallahana Caina.

<sup>8</sup> Tekst *Powrotu Sabineek* W. Szturca cytowany jest według maszynopisu Autora z roku 1995 (aneks). W nawiasie podaję numer strony. Wszystkie podkreślenia moje (K.K.). Dramat ma pełną perypetii historię. Jest *Powrót Sabineek* dramatem, którego autor nie opublikował w „Dialogu”, mimo nawet tego, że powstał jako wizja pewnej całości z *Kuszeniem Świętego Antoniego* (opublikowanym: „Dialog” 1996, nr 2). Także mój szkic jest rozwinięciem myśli wygłoszonych podczas sesji naukowej *Kobieta w literaturze* w Bydgoszczy (3-5 listopada 1998 r.), zorganizowanej przez prof. L. Wiśniewską, nie został on jednak wówczas opublikowany. Fragment dramatu (jego połowa) został opublikowany niefortunnie w lubelskim periodyku: „Ponadto. Pismo Naukowo-Literackie KUL-u”, Lublin 1999, nr 3. Następny, czyli 4 numer pisma, które miało zamieścić dalszy ciąg dramatu, nigdy się nie ukazał.

Rzeczywistość literacka jest więc zarówno efektem inspiracji mitycznym wydarzeniem, potem utrwalonym przez Rubensa, jak też transformacją współczesnego mitu Ameryki – weryfikacją legendy o wspaniałym kraju, który odgrywa w świecie współczesnym rolę podobną do tej, jaką pełnił niegdyś wszechwładny Rzym. A ponad to wszystko – ów dramat jest analizą duchowości kobiety, studium psychologicznym, ukazaniem przez zniekształcający pryzmat groteski<sup>9</sup>. Postawmy więc kolejne pytanie – kim są Sabinki powracające na scenę w XX-wiecznej sztuce?

## II. Sabinki-„babinki”

Wyraźnie nieproporcjonalnie ukształtowany skład osobowy dramatu zwraca uwagę przewagą występujących w nim kobiet. Jest ich sześć, mamy tu zaś już tylko dwóch mężczyzn i jedno, silnie podkreślane bezpłciowe lub androgyniczne **ono**, z końcówką rodzaju nijakiego – Sabinko. Mimo swej liczebności, Sabinki nie występują jako wyraźne indywidualności. Autor dokonuje bowiem zabiegu uniformizacji postaci, nadając im imiona według prostego schematu: Aza, Beza, Ceza, Deza, Faza, Oaza...

Imiona ich to jakby numery albo znaki z alfabetu, które same znaczą niewiele, albo nawet nie oznaczają nic... Każda kolejna Sabinka jest jakby powieleniem poprzedniej, jej klonem, dziedziczącym charakter i wszelkie „sabińskie” cechy. Powołując się na wskazówki autora, można by je krótko scharakteryzować:

Aza – lat ok. 100, ale dobrze zachowana – znawczyni mody i kolekcjonerka wykałaczek.

Beza – lat ok. 80, ale źle zachowana. Kobieta udręczona pracą charytatywną.

Ceza – lat ok. 60. Kobieta nowoczesna; w dobrej kondycji utrzymuje ją ciągła gimnastyka oraz podsycana witaminami radość życia.

Deza – lat ok. 40. Uwielbia etykietę, ale jest jednocześnie „modern” zupełnie, obsesja na punkcie fryzur.

Faza – lat ok. 20. Intelktualistka ze szczególnym fiksem na punkcie opery. Żyje w separacji ze swoim mężem, Turkiem z pochodzenia Nabuzdyganem Ibn Ramirezem.

Oaza – lat ok. 15. Intelktualistka ze szczególnym fiksem na punkcie opery. Pragnie zostać śpiewaczką.

Każda z bohaterek posiada jakąś pasję, ale gdyby się przyjrzeć dokładniej ich zainteresowaniom, można dojść do wniosku, że esencją życia Sabinek jest wyłącznie (!) kolekcjonowanie wykałaczek albo układanie fryzur. Przeżywając stale „uroczą pustość i powierzchowność”, potrafią się też zachwycać sztuką. Podziwiając obraz „jakiegoś malarza”, oceniły, jako świetne znawczynie sztuki, że „był źle powieszony”. Beza nawet wpisała się do książki pamiątkowej... Pseudointelktualistki o zawężonych horyzontach kulturowych bynajmniej nie poprzestają na kreowaniu w tym właśnie stylu swojego świata. Ich „totalitarne” zachowanie agresywnie oddziałuje na Sabina – przemykającego nieporadnie między ich niekończącymi się dialogami. Znamienne są zresztą okoliczności, w jakich poznajemy męskiego bohatera (więcej o tym w następnym rozdziale).

Akt I rozpoczyna się silnym akcentem optymistycznym. Autor wielokrotnie podkreśla, że oto „**jest wiosna**”. Wprowadza w ten sposób do utworu atmosferę radości i nadziei; wiosenna refleksja nad życiem związana jest bowiem z witalnością, nowymi

<sup>9</sup> Mówiąc o grotesce we współczesnym dramacie, wspomnieć należy między innymi prace: E. Sidoruk, *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*, Białystok 1995. A także: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997 – szczególnie I rozdział: *Badacze groteski*.

planami i radością odrodzenia. W wiosennym apartamencie Sabina panują spokój, harmonia i szczęście. Euforycznie bohater ekscytuje się wolnością, śpiewając:

Niebawem zakwitną żonkile.  
To już trzecia wiosna,  
Jak **jestem sam**. I tyle  
Z tego mam. (s. 2)

Wydaje się, że nic nie jest w stanie zmącić spokoju czterdziestoletniego mężczyzny, relaksującego się w fotelu, popijającego „whisky and soda”. Lecz kiedy w tej oazie szczęścia zaczyna dzwonić telefon, porównać można by jego dźwięk do dzwonów żałobnych, zwiastujących rychłe niebezpieczeństwo. Sabin – nieświadom niebezpieczeństw – podnosi słuchawkę, w której rozbrzmiewa głos Sabinki, głos Azy:

AZA: Sabin, prawnusiu kochany. To ty? Wróciłyśmy, ja, twoja babcia Beza, twoja mamusia Ceza oraz wyobraź sobie, co to za szczęście, twoja żona, córki oraz niespodzianka w wózku! No, podróż miałyśmy cudowną, aeroplanem, który lata w powietrzu. Babcia Beza dostała torsji i wydalila całą sałatkę majonezową oraz zrazik. Na szczęście miałyśmy pampersy niemowlaka, więc babcię Bezę jakoś odczyściliśmy z zanieczyszczeń. Nie masz pojęcia, jak strasznie się z niej wydalilo. Twoja matka przebyła całą drogę z zamkniętymi oczami, a twoja żona płakała, widząc odalający się kontur amerykańskiego lądu. Halo! Jesteś tam?

SABIN: */prawie omdlały, odkłada słuchawkę. Ślania się, ale zbiera energię, by dopić swoją whisky i z udawaną radością woła/* Wróciły! Moje malutkie, śliczne, kochane pieszczotki wróciły. */Siada/* Nie, to jest halucynacja. (...) Omamy, albo dowcipy.

I gdy znów zadzwoni telefon – Sabin udaje, iż niczego nie słyszy... Potok słów, którymi zostaje zalany bohater, można porównać do bombardowania. Żadnej mianowicie nie znajdziemy w nich czułości, tym bardziej miłości. Jak przeraźliwe brzęczenie, zgrzyt żelaza na szkło – tak brzmi głos kobiety nie słyszanej od trzech lat... Sabinki zresztą uznają swą nieobecność za naturalną i nie próbują nawet się tłumaczyć Sabinowi – dlatego nie wróciły z „Kongresu Chrześcijańskiej Rodziny”. Nie opowiadają też o tym, co długo tak robiły, żadnych wrażeń, poza czczymi historyjkami i pustosłowiem:

BEZA: (...) Czy nie widziałaś moich okularów?

AZA: Miałas je za biustonoszem, bo bałaś się, że szkła pękną od wibracji aeroplanu. (s. 6)

Po udanej inwazji na dom Sabina kobiety zajmują się wyłącznie swoimi sprawami, żadna nie zauważa mężczyzny, przysypanego na łóżku ich ubraniami. Dopiero po pewnym czasie zostaje on „znaleziony” przez zaskoczone podróżniczki:

BEZA: (...) A! A! A! Tu jest mężczyzna! (s. 7)

Sabinki są przekonane, że cały świat należy do nich, a ponadto – uznają że musi on wyglądać tak, jak one. Dopasowują go do siebie, wykorzystując wszystko, co napotkają. Ważnym motywem dramatu, dobrze ilustrującym to zjawisko, jest często odzywający się w tekście telefon. Jest on symbolem łączności ze światem, jakby zamiennikiem okna ułatwiającego kontakt z rzeczywistością, zacierającego bariery i granice – jednak nie w świecie Sabine... Autor nie bez powodu rozpisuje wiele telefonicznych numerów! Wszystkie wszakże są do siebie łudząco podobne... Znaleźć można w tekście kolejno: 12-12-02, 22-01-01, 22-01-01 (ponownie!), 22-01-02, 22-01-01... Wydawać by się mogło, że zostało to zapisane tak, jakby bohaterowie umieli liczyć tylko do dwóch, jakby świat kończył się na trzech cyfrach: **0, 1, 2**. Nawet adres Sabina to **Niepodległości 2! O**

ironio! jakież niepodległości?! – chciałoby się kontynuować: niezależności, nieskrępowania, wolności? To już w przyziemnej egzystencji bohatera daleka przeszłość. Pozostała tylko tabliczka na drzwiach domu, rzewne wspomnienie „niepodległości” Sabina – wtrąconego teraz w całkowitą „podległość”. Owe trzy kolejne **cyfry sygnalizują, że świat jest ograniczony, zależny od Sabine**k. Tak, jak trudno im się wydostać z wąskich ram własnego prymitywu mentalnego, tak też niełatwo w tekście znaleźć cyfrę większą od 2! **Świat numerów w dramacie jest ekwiwalentem duchowego i intelektualnego wnętrza jego bohaterów...** Jednakże, trzeba to zaznaczyć, jeden jedyny raz na samym początku utworu pojawia się numer 17-02-02! Wyjątek ów, jakby potwierdzający regułę, może sugerować wprawdzie wiele znaczeń, ale najbardziej prawdopodobnym celem pojawienia się siódemki wydaje się zaakcentowanie w tejże właśnie chwili wiosennej atmosfery świata przedstawionego. Sielankowa, wiosenna oaza Sabina łatwo kojarzy się z symboliką siódemki, czyli ze szczęściem i nadzieją. Odsłania się w owym momencie bowiem jakaś nadzieja, ogarnia bohatera pełne szczęście, który w ten sposób prezentuje się w akcie I:

SABIN /czyta/: (...) „Pekińczyka oddam na utrzymanie w dobre ręce. Pies jest po szoku. Ewentualny opiekun proszony o poddanie się testom na wytrzymałość i przyniesienie świadectwa szczęścia. Katarzyna Ciuciuba. 17 02 02. Rano i wieczorem”. No, widzicie moje ptaszki! Pekińczyk po szoku. /*Robi sobie whisky and soda*/. No, to za pekińczyka! (s.1 – podkr. moje – K.K.).

Pełnię ironii autor wyraża poprzez multiplikację person rodzaju żeńskiego (prawie!, bo nie wiemy, kim jest Sabinko...), czyniąc z owych siedmiu przybywających do domu Sabina kobiet pozornie cudowną okoliczność życiową. Lawina gości wpływających do mieszkanka mogłaby zapowiadać samo szczęście, pełnię radości, gdyby nie to, że i siódemka stanie się ofiarą i znakiem procesu destrukcji symbolu, odwrócenia jego znaczenia, wywracania świata na opak. A może jest też tak, że przybywające do domu panie pozbawione zostają swojej „doskonałości” z powodu Sabina, który przecież jest **ósmym**, burzącym ład i porządek człowiekiem, nie pasującym do świata, z którego one pochodzą, świata, w którym nawet numery telefonów są „bardziej wymiarowe”:

AZA: Daj. Ja będę rozmawiać. Jaki numer?

DEZA: 22 01 01

AZA: Tylko tyle? W Ameryce miałyśmy 12 cyfr. No, trudno. 22 01 01. /*Sygnal*/. (s. 20-21).

Groteskowe przedstawienie świata nie kończy się na symbolicznych numerach, ale prowadzi do głębszego rozpoznania absurdalnych poczynań kobiet. Po „wylewnym” powitaniu w stylu „dzień dobry, co za spotkanie!” Aza komentuje wynędzniałą fizjonomię Sabina następująco:

AZA: Jaki wychudzony! Sama skóra i kość. I tysiejesz. Widać, że brak ci fachowej kobiecej ręki. Figlarzu. Ukrył się. Chciał nam zrobić niespodziankę. Popatrz, co ci przywiozłam z Ameryki. /*Wyciąga z walizy strój indiański z pióropuszem*/.

SABIN: Dziękuję.

AZA: Ale tomahawka nie dostaniesz. Mężczyzna plus siekiera równa się gwałt i przemoc! (s.7-8)

Uwaga Azy mogłaby być trawestacją znanego ostrzeżenia i sloganu: „Dziecko plus zapalki równa się pożar”. I do tego ten osobliwy prezent – indiański strój – który jest dowodem szczególnych relacji panujących między Sabinem i „jego” kobietami... Widzą

w nim one nie mężczyznę, ale duże dziecko. Właściwie dlatego z ust Cezy pada takie stwierdzenie:

Sabina należy przebrać. **Niech jest i niech go w tym samym momencie nie ma. Sabina przerobić na dziecko**, włączając w to okoliczność, że ostatnio bardzo, ale to bardzo, kaprysi. *Isn't it?* (s. 41)

Musi tu paść pytanie – dlaczego trzeba „Sabina przerobić na dziecko?” Skąd ta infantyliczność męskości? Odpowiedź wydaje się jednak bardzo prosta. Otóż w świecie bohaterów dziecko samo może wybrać sobie płeć. Tak jak Sabinko – „owoc stosunku Fazy i Nabuzdygana Ibn Ramireza”, co Beza klaruje Sabinowi z isticz kobiecą, „łatwą logiką”:

Mamy duże, pulchne bejbi Twojej córki, która spędziła noc na Hawajach z pewnym tureckim śpiewakiem operowym. **Kastratem zresztą**. Nazwaliśmy je Sabinko-Babinko, **a jak będzie duże, to sobie samo płeć wybierze**. Tak się teraz robi na Hawajach. (s. 4)

Sabin – według kobiet – powinien przeżyć jak owad metamorfozę, ponownie stając się dzieckiem, a później oczywiście kobietą, powiększając grono Sabinek<sup>10</sup>. Ileż tu wyrazistych znamion mizoandryzmu... Autor wyraża bez ogródek awersję do tego, co męskie, przemycając ją chociażby w nazwie „nowej religii”, z dumą wyznawanej przez Bezę:

BEZA: A ode mnie masz książeczkę do nabożeństwa. Pewien **wyznawca mizerabilizmu** dał mi ją na pamiątkę. Śpiewa się pięć razy dziennie, każdą stronę sześć razy. To oddala zdrowe myśli. (s. 8)

Mizerabilizm jest swego rodzaju parafrazą mizoandryzmu – jest słowem wchodzącym w rezonans tak z mizoandryzmem, jak i mizoginizmem. Nie chodzi tutaj bowiem o szczególne wyeksponowanie któregoś ze słów, ale przywołanie atmosfery „wojny płciowej”, właśnie wywołanej w dramacie. Tak też mizoandryzm wydaje się jedynym logicznym wyjaśnieniem nazwy „nowej religii”. *Powrót Sabinek* Szturca to w istocie ironiczne i groteskowe skwitowanie epoki tryumfalnego feminizmu, epoki na modę *unisex*, ery niewieściejących mężczyzn i maskulinizujących się kobiet.

Kobiety w dramacie Szturca nie ograniczają się bynajmniej do przemocy psychicznej – z przyrodzoną łatwością oddziałują „bardzo fizycznie” na Sabina. Kiedy zdesperowany bohater, zmęczony ich inwazją, krzyczy: „Dość! Dość!”, Deza wprowadza w życie własne pojęcie spokoju:

DEZA: Ale uspokój się, Sabin! Miałeś przecież wiele czasu, by kontemplować ciszę. Masz tu coś na uspokojenie. Choć może nie, bo przecież wziąłeś przed chwilą na pobudzenie. Babciu Azo! Niech babcia przestanie malować paznokcie i pomoże mi opanować Sabina. Proszę **usiąść mu na piersi** i go uspokoić. Ja wiem, ja wiem, że to z nadmiaru emocji. To przywitanie, po tylu latach, no, no, już, już... (s. 10)

Groteskowość tego feministycznego pacyfizmu aż bije w oczy. Jest on przerysowaną formą agresji, prowadzącą do symbolicznego stłumienia oddechu. Świat mitów kultury antycznej i kultury masowej ulega tu kontaminacji i groteskowej hiperbolizacji. Ofiary stają się agresorkami, zaś mężczyzna-porywacz – niejako *à rebours* – wciela się w rolę niedorajdy i safandudy, ofiary losu, przypominającej nieco kreację żydowskich inteligentów, nowojorczyków w filmowym wykonaniu Woody'ego Allena. Neurastenia i

<sup>10</sup> Por. W. Szturc, *Federico Garcia Lorca: bo ja to już nie ja*, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 607-622.

bezradność męskiego bohatera kontrastują z pustą, jałową witalnością wcielających w życie swą „sexmisję”, płciową dominację Sabineek.

Po pewnym czasie kobiety przypominają sobie o akcji „uspokajania”, a wtedy Ceza pyta „zatroskana”:

CEZA: (...) Jak tam Sabin? Aza! Przecież **on jest sinawy**. Wstań.

AZA: A rzeczywiście. Nieco siny. Wstań, Sabin. Wstań! Usadźmy go w fotelu i natrzemy spirytusem ... (s. 11)

Zabiegi Sabineek przypominają *rytuały modliszek*, jest to jakby próba realizowania podświadomych popędów destrukcyjnych, po których pozostaje tylko balsamowanie zwłok – tutaj, nacieranie spirytusem.

W akcie II autor wprowadza jeszcze jednego mężczyznę – Franciszka Cajzlika – tym razem elektryka, który wezwany zostaje w celu usunięcia awarii, spowodowanej górnym „C” Fazy. Można na marginesie zaznaczyć, że właśnie pieśń **Fazy** oddziałuje destrukcyjnie na elektryczną **fazę**, która – mówiąc potocznie – po prostu „siada”. Franciszek Cajzlik jest przykładem wirtualnego mężczyzny, nosi w sobie jednak wszelkie stereotypy grubiańskiego, nieokrzesanego typu; udając dżentelmena, bez skrupułów zagarnia władzę w Sabinieckim domu... Natychmiast po wejściu do „apartamentu” zaczyna akcję uwodzicielską. Na przykład do Bezy zwraca się pozornie miło: „Proszę mi podać rękę do ucałowania” (s. 31), co jednak w rzeczywistości brzmi jak polecenie despoty. Zaraz też po tym prezentuje swą erudycję:

FRANCISZEK: Trud najwdzięczniejszy, gdy bólem płacony. Żeromski.

BEZA: Kto?

AZA: Mówi przecież, że Żeromski.

BEZA: Acha! Ten pisarz.

AZA: Głupia! Ten muzyk.

FRANCISZEK: Nie, pisarz. Dobrze pani mówi. Jeden taki z osiemnastego wieku, co zmarł na syfilis w tym, w Paryżu.

BEZA: Chodził pan do szkoły...

FRANCISZEK: E, robiło się to i owo. Tu i tam, to się coś tam wie. Napisał też taką grubą książkę o królu Faraonie. (s. 34)

Po pełnej prezentacji swoich możliwości intelektualnych kobiety i Franciszek rozpoznają w sobie doskonałych partnerów, przypadają sobie do gustu. Franciszek nawet wyraża własny zachwyt słowami:

FRANCISZEK: */Patrząc na Bezę i Azę/* Panie, widzę, całkiem dobrze zachowane.

AZA: A tak jakoś niegorzej. (s. 35)

Koalicja zawiązana między „damami” i elektrykiem (prawdopodobnie bez aluzji politycznych...) pozwoli na dalsze działania eksploatujące Sabina-mężczyznę<sup>11</sup>. Wreszcie zbulwersowane estetycznie światowe kobiety zauważają:

CEZA: Och, my Lord! Co za brud pod wanna. Sabin chyba nigdy nie myje podłoga (!).

AZA: Jutro posprząta. I to dokładnie, bo jutro, moje drogie, mamy prawdziwy bal! (s. 39)

<sup>11</sup> Chłopskie nieokrzesanie, siła, zmyślność połączona z grubiaństwem, megalomania pomieszana z kompleksem wyższości, „ubytki” w wykształceniu – to cechy, które jednak pozwalają widzieć w elektryku z *Powrotu Sabineek* dalekie echo popularnych wyobrażeń o Lechu Wałęsie, postaci wyobraźni masowej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.

Role zostały więc misternie rozdzielone, Sabin zostaje spostonowany, stłamszony i zawłaszczony, a Franciszek intronizowany... On właśnie wydobywa bez pardonu całą kobiecość Sabinek, nieświadomie tworząc pewien ciąg kryptosemantyczny z wyrazów eksponujących tajemnicę ontologiczną bohaterek. Podczas jednej z jego opowieści pada następująca, niezwykle uderzająca formuła:

FRANCISZEK: (...) Przyjeżdżam na stację, wchodzę, naprawiam, jest, świeci, a tam jedna **babinka**, widać, że nie bardzo grubo ubrana, siedzi i marznie. (s. 36)

Wykreowana niezwykle zręcznie „babinka”, to – aż chciałoby się delikatnie „wyprostować” – po prostu „Sabinka”! Oczywiście nie może to być wyłącznie gra znaczeń, prosta zabawa słowami współbrzmiącymi – jest to bowiem projekcja pewnej autorskiej koncepcji dotyczącej relacji damsko-męskich. Autor kreując w ten sposób metamorfozy słów: babinka – sabinka – sabinko – babinko, daje wyraźny znać, w którym kierunku potoczą się losy dziecka. Dymorfizm płciowy dotyczy już tylko i wyłącznie kobiet, które są mniej lub bardziej „kobiece” – mężczyźni rozplývają się w niejasnych określeniach kulturowych, kształtach, w ideach, a wszystko w kontekście nieogarnionego logicznie ciążenia seksualnego tegoż świata ku „sabinkowości”.

Mężczyźni – wcielając się konwulsyjnie w rolę bezwolnych ofiar (Sabin) albo rzutkich *macho* (elektryk) – ulegają w istocie u Szturca u-bez-płciowieniu, stają się groteskowymi Androgynami. Świecka i groteskowa apokaliptyczność *universum* dramatycznego polega tu właśnie na intelektualnej miałości, umysłowym i płciowym zgłajchsztaltowaniu społeczeństwa, na dezindywidualizacji. Mężczyzna-androgyn w tekście Szturca to zaprzeczenie cech, które przypisywano takim postaciom w kulturze antycznej:

Androginię poety najpełniej, choć żartem, przedstawia Arystofanes. Bohaterem *Tesmofo-riów* jest znany starożytny poeta Agaton, który przyjmuje gości w kobiecym stroju, z lirą w rękę, otoczony przyborami toaletowymi i częściami kobiecej garderoby. Poeta jest piękny, co oznacza, że ma bladą twarz pozbawioną zarostu, wdzięczną, powabną postać, która czyni go podobnym do Afrodyty oraz niewieści głoś. Jeden z gości dziwi się, że poeta zestawia w swym stroju i otoczeniu elementy męskie z żeńskimi.

...Cóż ma do miecza zwierciadło?

...zali się na męża

chowasz? Gdzież tedy (...) krzowska, płaszcz, ciżmy lakońskie?

A może na niewiaścę? Gdzież tedy (...) cycuszki?<sup>12</sup>

Agaton w odpowiedzi wymienia sławnych poetów, takich jak Ibikos, Anakreont, Alkajos i Frynich, którzy przybierali kobiecy wygląd: trefili włosy, żyli na jońską wytworną modłę, przywdziewali piękne szaty. *Zgodnie z naturą tworzyć muszą wieszczce* – kończy Agaton swój wywód na temat androginicznej natury poetów.

Androginicznym poetą był Orfeusz. Cechowała go słabość fizyczna i pewna płochliwość, które czyniły go zniewieściałym. Otaczał się pięknymi chłopcami, wśród których byli: Attis, Cyprys i Hiacynt. Zachowały się wizerunki Orfeusza dokumentujące jego androginię. Podobny Orfeuszowi był poeta Tamyris, który miał zapoczątkować miłość do chłopców, a także rodak Orfeusza, tracki poeta Linos. Zniewieściałość widoczna jest również w postaciach muzyka tebańskiego Amfiona oraz kitaroda z Metymny – Ariona, o których można powiedzieć, że bardziej przypominali kobiety niż mężczyźni<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Cytat z *Tesmofo-riów* za: Arystofanes, *Wybór komedii*, przeł. S. Srebrny, Warszawa 1955, s. 140-143.

<sup>13</sup> L. Kostuch, *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003, s. 150-151.

W świecie dramatu Szturca bezpłciowy Sabinko zapowiada dominację złowrogiej kobiecości, umysłowej pustki, erę wyzutego z myśli matriarchatu. Ta groteskowa kar-nawalizacja mitu o porwanych Sabinkach niesie zupełnie poważne przesłanie. Łatwo domyślić się, jaką płć wybierze Sabinko, ale najpierw wyjaśnić trzeba, czym w drama-tie jest ta transgresyjna seksualność, jakie odgrywa znaczenie.

### III. Kolorowy erotyzm

Rozpływająca się wśród mizoandrycznych kobiet męskość Sabina wyraźnie została przez autora zakwestionowana. Zacząć należy od przywołania raz jeszcze wprowadzenia do aktu I, w którym z pieczołowitą konsekwencją rozpoczyna się kreślenie osobowości Sabina. Znaleźć tam możemy między innymi zagadkowe uwagi na temat kolorów:

*Scena przedstawia obszerny salon, w którym przeważa jaskrawo żółty kolor. Obicia mebli i ścian, dywan i lampy – żółte.* (s.1)

Dalej kolejno napotykaemy: forsycje kwitnące (na **żółto!**), kanarki (też **żółte!**), żonkile (**żółte** niewątpliwie), a nawet:

SABIN: Na Florydzie nosi się w tym roku szerokie kapelusze **ze sztucznej słomy**, co znakomicie odpowiada **kolorowi piasku** i barwie nieba. (s. 2)

Znaczenia symboliczne żółci zaczynają się odsłaniać dopiero w kontekście dramatu, kilkakrotnie wyrażane są *explicite* jako potwierdzenie przypuszczeń...

*Kiedy sztuka zaczyna się, nasz bohater jest zajęty przeglądaniem czasopism.* (s. 1)

Cóż czyta nasz bohater? Ogłoszenia o zdumiewającej treści:

„Jama brzuszna. Ginekologia – położnictwo...” /przelatuje/

„Gabinet ginekologiczny, monitorowanie...” /przelatuje/

„Dyskretny, dobrze wyposażony przez naturę, szuka mieszkania. Wykształcenie techniczne. Telefon 22-02-01. Odpowiem na każde wezwanie.” (s. 1)

Sabina nie interesują, odrzuca więc („przelatuje”) dwa pierwsze (wyraźnie „sfemi-nizowane”) ogłoszenia, z ciekawością zaznaczając dopiero to trzecie! Łatwiej teraz wy-jaśnić znaczenie dominującego w apartamencie koloru... Rudolf Gross pisze, że kolor ten oznacza „przyzwolenie na miłość”. Symbolika tego typu wywodzi się z Francji, gdzie „pojęcie *jouissance* (rozkoszy) łączyło się z barwą żółtą”<sup>14</sup>. Według badacza:

ten stan rzeczy został w niemieckim języku określony nieco łagodniej: *Żółtość oznacza nagrodę miłości. Złamać żółte róże znaczyło tyle, co osiągnąć szczyt szczęścia przez kochanków*. To samo znaczenie miały również żółte kwiaty i w tym sensie je ofiarowano...<sup>15</sup>

Ważne dla zrozumienia symboliki dramatu wydają się również dalsze uwagi na te-mat żółtego koloru, który dotąd jeszcze we Francji (!) jest:

– przynajmniej w przysłowiach – kolorem zdradzonych mężów: *Sa femme le peignait en jaune de la tête aux pieds*, coś w rodzaju „jego żona zrobiła go na żółto od stóp do głów”, czyli po prostu zdradziła męża<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 131.

<sup>15</sup> Tamże, s. 131.

<sup>16</sup> Tamże, s. 131.

Na marginesie warto zapewne zaznaczyć, że Włodzimierz Szturc jako profesor komparatystyki przez kilka lat wykładał na francuskich uniwersytetach (Paryż, Tours), miał więc niejedną okazję ku temu, aby zaznajomić się także z tamtejszymi przysłowiami... Dopelnieniem znaczeń koloru żółtego powinno być jego ambiwalentne funkcjonowanie w symbolicznym słownictwie europejskim. I tak, na przykład, żółta koszulka kolarska jest znakiem zwycięskich zawodników, a z drugiej strony – żółty pulower występuje jako „tajemniczy” znak rozpoznawczy subkultury homoseksualnej w niektórych stolicach Europy<sup>17</sup>. Dopowiedzieć należy, że jedną z tych stolic jest wspomniany wyżej Paryż.

Homoerotyczne skłonności Sabina podkreślone zostaną kilkakrotnie. Najważniejszą sceną okaże się jednak dialog Sabina z Franciszkiem Cajzlikiem – prawdziwy manifest skłonności i zapatrywań erotycznych obu mężczyzn. Podczas zabawy urządzonej przez Sabinkę usłyszymy taką rozmowę:

DEZA: Sabin! Przestań polować na bizona i chodź tu!

/Sabin wyczołguje się w swoim stroju/

SABIN: /cicho/

Cii, cii, jest tam, nad rzeką w cieniu baobabu. Czterolatek. Spokojnie żuje złoto prerii. Nie można mu przeszkadzać. Cii, cii... Błada twarz nie płoszyć...

DEZA: Zwariował. Franciszku, odbierz mu pióropusz i przywiąż do prysznica.

SABIN: /głośno i lubieżnie/

Nie waż się mnie tknąć, błada twarz! Bo cię zabiję, albo przywiążę do pala, rozbiórę i będę smażył różgą. A jak już cię wysmagam, to cię przytulę, kotku!

FRANCISZEK: /wyjmuje rewolwer/

No spokojnie. Podejdz do łazienki. No już. Wszystko zniosę, ale ciot to nie lubię, jeszcze sadoomaso. (s. 50-51)

To ekspresyjne przedstawienie, pełne symbolicznych szczegółów, wymaga wejrzeń w ukryte znaczenia. W oczy rzucają się bowiem od razu Sabin-Indianin (czerwony) oraz Franciszek (biały). Taki podział ról wyjaskrawia pewne różnice, polegające pozornie na odmienności koloru skóry, w rzeczywistości zaś odwołuje się do mechanizmów seksistowskiej segregacji. Symboliczna wojna nie polega tu już na różnicy barw, lecz na odmienności erotycznych skłonności. Sabin jest inny, ponieważ Cajzlik nazywa go *ciotą*. Nie jest to wojna białych i czerwonych, ale – jak im się wydaje – ludzi „zdrowych” i „chorych” erotycznie. Homoerotyczne afiszowanie się Sabina to, w kontekście utworu, efekt dominacji demonicznych kobiet, mizoandrycznie formujących i deformujących świat, Sabine, którym nic nie jest w stanie się oprzeć. Sabin staje się (mówiąc najprościej) ich ofiarą, wyboru dokonuje bowiem nie on sam, ale los, na który również oddziałują Sabinki... Dramaturgia Szturca wydaje się więc – w sferze tematycznej – kontynuacją tego nurtu zainteresowań transgresyjną erotyką, który mniej lub bardziej jawnie rozwijali: Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Strykowski, Marian Pankowski (*Rudolf*), a kontynuuje współcześnie już bez ograniczeń Michał Witkowski<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Tamże, s. 132.

<sup>18</sup> Por. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicze nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 98-99:

„Problematyka homoseksualna jest u Iwaszkiewicza wszechobecna. Współokreśla jego gust literacki, który kształtuje się pod wpływem Prousta, Gide’a, Wilde’a czy wreszcie Kuzmina – wszyscy oni, każdy na swój sposób, są odpowiedzialni za wizerunek kultury homoseksualnej modernizmu. Problematyka ta łączy się z typowym dla Iwaszkiewicza dążeniem do estetyzacji, z kultem piękna; jednocześnie stale chroni go przed wewnętrznym zagrożeniem, jakim jest *l’art pour l’art*,

Seksualność Sabinek jednak również nie jest wcale jednoznaczna i wymaga kilku przywołań. Autor, pełen ironii, nie oszczędza ich (wątpliwego od początku) morale, sugerując wręcz, że posiadają skłonności do najbardziej niecnych praktyk. Gdy wyjawia się, iż nie mają pieniędzy, aby zapłacić elektrykowi za naprawę, próbują dojść z nim do porozumienia w inny sposób:

FRANCISZEK: To może rzeczywiście zapłacą panie w całości inaczej?

AZA: W naturze... (s. 38)

Certyfikat wątpliwej jakości moralnej, przypięty w tym miejscu bohaterkom, otwiera przed nimi drogę ku jasno określonej profesji. Obsesję erotyczną Sabinek jasno prezentuje Aza. W stanie upojenia alkoholowego bohaterka kilkakrotnie nawołuje: „Kotka!”, albo „Dajcie mi mojego kotka!”, „Kotku! chodź do mnie.” Wyuzdana i pożądliva bohaterka nieprzypadkowo nazywa swój obiekt kotkiem. Pragnąc doznań erotycznych, nie ma na myśli konkretnego mężczyzny, ale jego substytut wyobrażony według zasad symboliki seksualnej. Scena wymaga przypomnienia obrazu Henri Matisse’a, który na jednym ze swych płócien umieszcza kobietę, odzianą w długą, majestatyczną suknię<sup>19</sup>. Mimo patosu i powagi, na jej usta wkrada się tajemniczy uśmieszek, kojarzony łatwo z radością, szczęściem (rozkoszają!). Rozwiązanie zagadki uśmiechu znajduje się u stóp kobiety. Jest to mały kotek, któremu „przedziwnie” wyprężył się ogonek... Zatrzymajmy się jeszcze przy osobliwym wywodzie Franciszka, wygłaszającego także zdanie na temat kotków:

FRANCISZEK: */wprowadzając Dezę/*

Jak pączek róży, mówię pani. Jak pączek róży. A jaki pyszczek. Kiedy był mały [jak Sabinko – K.K.] kazałem mu obciąć ogonek. No bo mówię, na co kotu ogonek?

DEZA: No właśnie. Chwileczkę. Proszę za mną. */Przechodzą do toalety, Deza siada na muszli, po chwili jakby nigdy nic, spuszcza wodę i kontynuuje przemarsz/* To takie naturalne.

Pseudokultura sfeminizowanej klasy nuworyszy, udawanej burżuazji potrzebuje wyraźnej dominacji ciała, cielesności, aby w ten sposób z łatwością poruszać się w jednowymiarowym wymiarze materii, by zrealizować się w tym świecie najprościej, najwulgarniej, najprymitywniej... Cielesność podkreślana jest tu wielokrotnie, a nawet – można ośmielić się na stwierdzenie – unosi się nad sceną, jak motto, fatum, czarna chmura... Znajdujemy ją w postaci odwołań do wielokrotnie już przywoływanego obra-

---

kierując jego zainteresowanie ku zwykłym sprawom życiowym. Zachwyt Włochami, jaki Iwaszkiewicz dzieli z Szymanowskim, a także jego krzepcy, prości, tryskający zdrowiem bohaterowie, którzy przywodzą na myśl Whitmana – wszystko to są znaki imaginacji homoseksualnej. Tematyka homoseksualna przewija się zarówno w liryce, jak i prozie Iwaszkiewicza. (...)

U Iwaszkiewicza można wyróżnić przede wszystkim trzy fazy:

1. fazę wczesną, z silną tendencją do sublimacji i estetyzacji oraz zachowaniem wierności stylowi młodopolskiemu;
2. podjętą w latach trzydziestych, poniekąd oświeceniową próbę bezpośredniej tematykacji;
3. nową sublimację i estetyzację w utworach późnego okresu twórczości.

We wszystkich trzech fazach mamy do czynienia z homoseksualnością w formie sublimacji. W pierwszej przenosi ona homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej sama staje się tematem. Trzecia faza w skomplikowanej formie nawiązuje do pierwszej. W zależności od funkcji sublimacji musimy modyfikować naszą lekturę. Zwłaszcza dla pierwszej fazy przyjmuje ona formę poszukiwania znaków tekstu homoseksualnego.”

<sup>19</sup> Autor dramatu oglądał ów obraz Matisse’a, o czym nieraz wspomina, podkreślając celność symboliki i kunsztowną ironię, jaką posłużył się malarz.

zu Rubensa, na którym „nieco przytłuste” kobiety kojarzą się łatwo (nawet bohaterkom!) z cielesnością – ciałem – mięsem (o zgrozo!). Wiszą na ścianie, jak na haku, jak mięso – końskie czy też bawołu... Sabinki wypowiedzą się tak krytycznie właśnie na temat oglądanych bohaterek obrazu:

AZA: (...) były za tłuste, a poza tym **w centrum obrazu był wypolerowany koński zad**. Cośmy się naśmiały! (s. 15)

Za chwilę odpowiada jej, a czytelnikowi dopowiada, podkreślając nieprzypadkowość skojarzeń, Oaza:

OAZA: (...) W końcu **koński zad** to takie piękne lśniące i silne **ciałko**.

Równie dobrze mogłyby więc Sabinki oglądać i zachwycać się obrazem wołu wiszącego na haku. Albowiem u Szturca tak rzymski archetekt, jak i jego malarskie trawestacje, wcielenia ulegają groteskowej metamorfozie, karykaturyzacji. Rzymscy wojownicy porywają Sabinki, by zdobyć żony, by płodzić dzieci:

Gdy się dookoła Rzymu naprawdę uspokoiło, Romulus zapowiedział, że urządzi wielkie uroczystości, igrzyska i festyny. Rozesłał zaproszenia do całej okolicy. Matki, żony i córki namawiały swoich mężów i ojców, aby przyjąć zaproszenie. Mężczyźni też mieli ochotę. Chcieli przecież zobaczyć to nowe miasto, o którym cuda opowiadano. Przyszli. Zaczęła się zabawa. Ustawiono stoły, wyniesiono stągwie wina, kobiety wzięto do tańca. Nagle Romulus dał znak i każdy z jego ludzi porwał kobietę, przy której stał. Wszczął się nieopisany zgiełk, noc zapadała i mężowie wrócili do domu bez żon, ojcowie bez córek.

Gminy poszkodowane zebrały się razem i ruszyły zbrojnie na Rzym. Prym wiedli Sabiniowie, dzielni górale, którzy najwięcej ucierpieli, bo kobiety ich słynęły z urody i im Rzymianie porwali najwięcej Sabinek. Sam Romulus miał Sabinkę za żonę. Na czele wojsk stał król sabiński, Titus Tatius. Zamek obronny Rzymu zdobyto i walka zawrzała w ulicach miasta. Tymczasem kobiety, które zdążyły już przywiązać się do swoich rabusiów, wypadły na miasto i rzuciły się między walczące szeregi. Krzykiem, łzami, prośbami zaklinały ojców, braci i mężów, aby zaprzestali wojny. Obaj królowie nakazali zawieszenie broni i poszli na naradę. Wrócili pogodzeni. Sabiniowie połączyli się z Rzymem w jedno państwo. Romulus władał zgodnie z Titusem Tatusem.<sup>20</sup>

Natomiast u Szturca to Sabinki-Amazonki tyranizują mężczyzn ze świata Nowoczesnego Rzymu; mężczyzn, którzy utracili seksualną i płciową tożsamość. Groteska wulgaryzuje tu wizję świata pogrążonego w chaosie, ale w swej istocie wyzutego z tragiczności.

Groteska, podobnie jak tragizm, oparta jest na konflikcie nieprzystawalnych porządków, które prowadzą do zniszczenia jakiegoś dobra, zarazem będąc czymś koniecznym. Ale tragizm jest możliwy tylko w świecie, który jakoś uważa się za *rozumny i inteligentny* (choćby takim nie był). Dostępny jest też wyłącznie ludziom rozumnym, którzy ten rozumny mechanizm świata są w stanie zobaczyć. Tragizm może zaistnieć tam zwłaszcza, gdzie istnieje jakiś metafizyczny ład i gdzie konflikt porządków wartości jest właściwością metafizyczną tego uporządkowanego świata, jego niezbywalną cechą. Groteska – przeciwnie – jest właściwością świata zdeformowanego, który wypadł z torów, w którym porządki wartości nie tyle splatają się w tragicznym konflikcie, ile mieszają się bezładnie. Jeśli ta właściwość umysłu upowszechnia się, jak np. w *Nosorożcu* Ionesco, cała rzeczywistość ludzka nabiera groteskowego charakteru. W tych okolicznościach groteska często współlistnieje z absurdem.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> J. Parandowski, dz. cyt., s. 448.

<sup>21</sup> M. Saganiak, *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak, Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002, s. 211 (podkr. – K. K.).

Wątki homoerotyczne to w istocie krzywe zwierciadło, w którym przegląda się świat XX-wiecznego mężczyzny: pokątnie czerpiącego satysfakcję z transgresyjnych form ekspresji erotycznej, a zarazem cierpiącego, bo wyalienowanego ze społeczności, gdzie panuje albo wzorzec patriarchalnego supermana, dzikusa i tyra (elektryk), albo ledwie maskowana wszechwładza wzorca matriarchalnego, owych Sabinek, zdobywających ostatnie szanse niepewnych siebie Sabinów, herosów-nieudaczników, którym przyjdzie ostatecznie poddać się władzy kobiet.<sup>22</sup>

Estetyczna i moralna abnegacja idzie w parze z eskalacją głupoty bohaterów; Franciszek zamienia się w zwierzę (**bawoła!**) nie tylko podczas zabawy, ale faktycznie staje się elementem zdemoralizowanego świata, w którym ów zanimizowany „dżentelmen” mówi:

FRANCISZEK: Bo pani wygląda na kuszącą. /Oaza zbliża się. Franciszek, nie wyciągając ręki z kieszeni z rewolwerem, doskakuje do Oazy i całuje ją w usta/. (s. 52)

Iście animalny popęd realizuje się tutaj bez skrupułów, a ostatecznym argumentem przyzwalającym na ekscesy staje się niezawodny („falliczny”) rewolwer. W oparach takiej miłości Sabin zostaje lokajem, niewolnikiem przywiązany do prysznica. Zniewolenie psychiczne ewoluuje, w końcu zaś znajduje wyraz w zniewoleniu ciała. „Totalitaryzm” sabińskiego świata wpisany jest w kondycję realnego świata; wyjaskrawia jego mechanizmy, z całym absurdem rozpasanej kołtunerii i dulszczyzny, przyjmowanych coraz pewniej za normę społeczną w pobożnym kraju.

W sfeminizowanym świecie dramatu Szturca znajdujemy jednak, mimo wszystko, małą furtkę nadziei... Jest nią Sabinko, które teoretycznie może sobie wybrać płeć, „gdy dorośnie”. Ironia autora nie pozwala jednak łudzić się długo tą myślą, bowiem wojenne stosunki panujące w sabińskiej rodzinie „zaprawiają” i znieprawiają też najmłodszego członka osobliwej rodziny. Znajdujące się pod niewyobrażalnym wpływem kobiet dziecię – Sabinko, kształtowane jest jak kolejny „klon”, reduplikacja swoich opiekunek. Będzie powtórzeniem „anielic”, krzyczących:

AZA: Koniaku! Sabin. Kurwa, koniaku, nalewaj!

(...)

BEZA: /krzyczy/

Koniaku i kabaczka!

SABINKO: /w wózku przejeżdża/

Dupa, dupa, dupa! (s. 48-49)<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Por. B. Warkocki, *Skradziony list, czyli homoseksualna tajemnica wobec kanonu literatury polskiej*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 295-318.

<sup>23</sup> Przypomina to nieco prowokacje Różewicza. Zob. A. Skrendo, *Tragizm Różewicza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 858:

[u Różewicza] nie ma tragedii, bo topi się ona w potoku wulgarności i skatologii, jest – bo ob-sceniczne gesty Różewicza mają sens ironiczny. Ta ostatnia kwestia jest bardzo ważna. Różewiczowskie gesty skierowane przeciw kategorii tragizmu (lub >estetyce wzniosłości i tragizmu<) zwykle bywają opatrzone jakimś niejednoznacznym zastrzeżeniem; są wielokrotnie ponawiane, ale też nieustannie kwestionowane. Zachodzi u Różewicza jakieś ciągle podważanie możliwości istnienia tragizmu, które następnie samo zostaje podważone, ale tylko po to, aby można było dokonać podważenia podważenia podważenia, które natychmiast przechodzi w podważenie podważenia podważenia podważenia. Końca (ani początku) tych gestów nie widać. Każdy z nich posiada swoją modalność, mają one też swoją historię. Różewicz w różny sposób i z różną siłą stosował >technikę sztubackich dowcipów<, ale pozostawał – i do dziś pozostaje – jej wierny.

Zagadka przyszłej płci dziecka powoli rozwiązuje się w tekście, przy wymownym, niemal manifestacyjnym doborze słów kolejnych interlokutorów... Profetyczna wypowiedź Sabinko jest wskazówką – pesymistycznym akcentem w kontekście wymowy całego dramatu. Będzie ono bowiem mówiło (już mówi!) „sabińskim” językiem, wulgarnym slangiem rozplenionej, lecz zdezwuowanej kobiecości – Sabinko będzie kobietą!

#### IV. Imperium Elizy...

Bardzo śmiało autor nazywa swój dramat „komedią dla drobnomieszczan w trzech aktach”. Po przeczytaniu samego utworu trudno jednak przyjąć ową hipotezę i zgodzić się, że jest to komedia, że owe trzy akty służą rozbawianiu (drobnomieszczan?!). Może jeszcze dałoby się powiedzieć, że to komedia, ale czarna, albo raczej – wprost – horror ról płciowych i społecznych... Lekką ręką prowadzony wątek kryminalny pozwala ponadto przypisać dziełu cechy pospolitego kryminału – dopiero co rozgrywającego się w „apartamencie Sabina”. Cajzlik zostaje przecież zabity „zatrutą wykałaczką”, a główny bohater pozostaje sam na sam z trupem i (najprawdopodobniej) zapewne jako podejrzany o morderstwo wikła się w kolejne perypetie – właśnie kryminalne! Niełatwo dlatego zgodzić się z tezą Szturca o komediowości sztuki, a zatem szukać trzeba w niej dramatycznego „podstępu”, ironii prowadzącej wydarzenia wprost do klasycznej katastrofy rozegranej w groteskowym *entourage'u*. Właśnie perfidne, lecz kunsztowne manewry autora burzą w końcu ten – z trudem konstytuujący się – ład. Bo chociaż Sabinki opuszczają swego „mężczyznę” ze słowami:

AZA: (...) Nie wiem, czy się jeszcze spotkamy. Ale masz telefon – dzwoń. (s.56)

– to owo „uwolnienie Sabina” ma gorzki smak i niejednoznaczny wydźwięk.

W przesłanie dzieła zostaje wpleciona nuta niepewności, rzucająca cień na przyszłe szczęście Sabina. Motyw telefonu kolejny raz okazuje się niezwykle ważny, znów wpływa na naszą interpretację tekstu. Jakże bowiem można pominąć następującą scenę? Gdy w słuchawce telefonicznej Sabina, dzwoniącego na policję, aby „zgłosić trupa”, rozlega się na koniec melodia *Dla Elizy* Beethovena – trudno uwierzyć, że to zwykły przypadek. Uproszczeniem byłoby podejrzewanie autora o przypadkowy wybór akurat tego motywu muzycznego<sup>24</sup>. Łatwo bowiem można „wpasować” Elizę w lukę powstałą między imionami Dezy i Fazy. Aż się prosi, żeby wpisać pomiędzy „D” i „F” owo „E” – jak Eliza, „E” brakujące w logicznym (alfabetycznym) ciągu zuniformizowanych „nazw-imion” dramatycznych bohaterek: Deza, **Eliza**, Faza...

Godzien podkreślenia wydaje się w tym miejscu raz jeszcze przewrotny tytuł dramatu. Czytelnik, doświadczony tekstem, ośmiela się powiedzieć, że **to nie zwykły powrót Sabineek, ale ich inwazja**. Agresja Sabineek, mitycznych bohaterek, przywołuje inne, wsławione „historycznie” kobiety – Amazonki. Te niepokonane i niezwykle waleczne zastępy wojowniczek rzucają w pewnym stopniu światło na charaktery Sabineek, uwydatniając ich ekspansywne charaktery. Jest więc to inwazja kobiet, która nie znajduje końca, istnieje bowiem proto-kobiecy Sabinko-babinko i nachalna, „telefoniczna”

<sup>24</sup> Podkreślam ten fakt, należy przywołać zjawisko zsymplikowania Beethovenowskiego utworu w wielu urządzeniach medialnych (m.in. telefony, faksy – odtwarzające beznamiętnie melodię czekającym na połączenie)...

(czyli w jakimś stopniu uniwersalna), wciskająca się w zmysły, w myśli, w mózgi męskich Sabinów, ostatnich Mohikanów ginącej płci... Eliza<sup>25</sup>.

Oto determinanty smutnego, groteskowego losu Sabina, któremu apokaliptycznie odśladania się myśl, iż został osaczony, iż został także skazany na wymarcie przez sprawujące regencję kobiety, które właśnie objęły nieograniczoną władzę. Taka jest wymowa tej feministyczno-groteskowej nie-boskiej i nie-męskiej komedii krakowskiego dramaturga – ostatniego, który może uciekł Sabinkom. Choć, sugeruje pisarz, wszyscyśmy powstałi z nie-określonego płciowo i społecznie Sabinko – i wszystkim nam zagraża metamorfoza w ekspansywne Sabinki...

<sup>25</sup> Zasadę konstrukcyjną logicznie skonstruowanej maszyny kosmosu dramaturgicznego u Szturca trzeba by – inaczej niż we wszelkiej maści tekstach hermetycznych – nazwać zasadą chaosu i deformacji. To świat, w którym jeden z konstytuujących go elementów (kobiecość) zagarnia wszystkie inne (dziecięcość, męskość). Por. też: C. G. Jung, *Gnostyckie symbole jaźni*, przeł. J. Prokopiuk, w: tegoż, *Rebis, czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 378-379:

Symbolika koła i czwórca jawi się w tym momencie jako kompensująca zasada ładu, która zjednoczenie zwalczających się przeciwieństw prezentuje jako dokonane i tym samym toruje drogę zdrowemu uspokojeniu („zbawieniu”). Psychologia zrazu nie ma żadnej możliwości stwierdzenia czegoś ponadto, że symbol całości oznacza całość indywiduum. Z drugiej jednak strony, musi ona nie tylko przyznać, ale wręcz podkreślić, że symbolika całości posługuje się obrazami czy schematami, które od dawna i w najróżnorodniejszych religiach wyrażają podstawę świata i Bóstwo. Tak np. koło jest znanym symbolem Boga, podobnie też krzyż (w pewnym określonym sensie) i czwórca w ogóle, jak to widać na przykładzie wizji *Ezechiela*, *Rex gloriae* z czterema ewangelistami, w gnostycyzmie – Boga Barbelo w poczwórnej postaci, *kolorbas* = cała czwórka, dwójnia (*tao*, *Hermaphroditus*, Ojciec-Matka itd.), a wreszcie na przykładach ludzkiej postaci (dziecko, syn, *Anthropos*) i indywidualnej osobowości: Chrystusa i Buddy, by wymienić tylko najważniejsze motywy. Wszystkie te obrazy w doświadczeniu psychologicznym okazują się wyrazami zjednoczonej całości i człowieka.