

Teksty Drugie 2004, 4, s. 91-95



Laboratorium dramatu Tadeusza Różewicza.

Krystyna Ruta-Rutkowska

Laboratorium dramatu Tadeusza Różewicza

Trzeba powiedzieć, że dramaturgia Różewicza jest ciągle jeszcze niezbyt dobrze rozpoznana i opisana. O jego twórczości ukazało się (i nadal ukazuje) co prawda niemało rozpraw i artykułów, ale dramat nie jest w nich szczególnie eksponowany, a jeśli nawet bywa brany pod uwagę – to nie jako zjawisko osobne, wymagające uwzględnienia specyfiki gatunkowej. Tak naprawdę dramaturgia jest zwykle traktowana jako rozwinięcie poezji, nawet przez monografistów twórczości Różewicza. Nie dość się podkreśla, że jest on nie tylko promotorem doniosłej odnowy dwudziestowiecznej poezji, ale także – równie doniosłej odnowy dwudziestowiecznego dramatu. I to nie tylko polskiego; Różewicz – o czym świadczy chociażby zainteresowanie nim badaczy zachodnich – uczestniczy w wielkiej przemianie współczesnego dramatu europejskiego.

Dobrze więc, że ukazał się wreszcie przekład znakomitej książki Haliny Filipowicz pt. *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*¹.

Do niedawna jedynym większym omówieniem poświęconym wyłącznie dramaturgii autora *Kartoteki* była książka Stanisława Gębali z końca lat siedemdziesiątych.² Praca Filipowicz to pierwsza od wielu lat próba uchwycenia dramatu Różewicza jako zjawiska specyficznego³.

^{1/} H. Filipowicz *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2001. Wcześniej ukazał się przekład fragmentu książki zatytułowany *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna*, przeł. E. Guderian-Czaplińska, „Dialog” 1991 nr 10.

^{2/} S. Gębala *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978. Badacz co prawda opisuje wiele ważnych zjawisk charakterystycznych dla twórczości Różewicza, ale nie wypracowuje narzędzi odpowiednich do analizy dramatu, co nie pozwala mu na pokazanie jego formalnego nowatorstwa. Ciekawe i cenne spostrzeżenia znajdziemy często w artykułach, np. J. Kelery *Od Kartoteki do Pułapki*, w: T. Różewicz *Teatr*, t. 1, Kraków 1988 czy E. Wąchockiej *Autorskie „ja” w dramaturgii Tadeusza Różewicza*, w tejsze: *Autor i dramat*, Katowice 1999, by wymienić najbardziej interesujące. Ze zrozumiałych względów nie mogą one jednak zastąpić opracowania monograficznego.

Roztrząsania i rozbiory

Halina Filipowicz przełamuje wymienione dotychczasowe tradycje mówienia o dramatach Różewicza. Koncentruje się na specyfice tych utworów i próbuje określić ich miejsce w polskiej literaturze dramatycznej. Oczywiście, badaczka uwzględnia kontekst poezji Różewicza, ale po to, by rozpoznać szczególność Różewiczowskiego języka i pokazać, jak w dramatach staje się on narzędziem badania relacji między konwencją (literacką) a rzeczywistością oraz przekraczania ograniczeń gatunkowych i rodzajowych.

Kartoteka zobaczona w ten sposób odsłania zupełnie nowe aspekty. Okazuje się nie tylko rozliczeniem z doświadczeniem pokoleniowym, nie tylko rozprawą ze światopoglądem i formą dramatu romantycznego, ale także nową eksploracją problematyki *mimesis*; relacji między życiem a sztuką. Najbardziej istotnym elementem *Kartoteki* jest bowiem – według Filipowicz – ostentacyjne przekraczanie granic między rzeczywistością a grą.

To przesunięcie akcentów w rozważaniach okazuje się bardzo istotne, daje bowiem autorce punkt wyjścia do ujęcia dramaturgii Różewicza jako „laboratorium” nowego dramatu i do pokazania procesów zachodzących w tymże laboratorium. Najważniejsze wydają się jej dwa: pierwszy to badanie ograniczeń istniejących konwencji dramatycznych, co łączy się z nieustannym poszukiwaniem nowych środków wyrazu. Drugi to stopniowe i konsekwentne oddzielanie słowa od „dziania się” aż po uczynienie języka właściwą materią dramatu.

Pierwszy z tych procesów najbardziej wyrazistą postać przyjmuje w „trylogii postmodernistycznej”, na którą składają się *Akt przerywany*, *Przyrost naturalny* i *Straż porządkowa*. Już w *Akcie przerywanym* widać znamienne dla całej trylogii przemieszczenie – dramat ów koncentruje się na pokazywaniu tworzenia świata przedstawionego, a nie na materii rzeczywistości. Utwór ten „zapowiada postmodernistyczną wrażliwość z jej autotematycznym nastawieniem”⁴. Grę polegającą na rozpoznawaniu i kwestionowaniu autorytetu panujących konwencji dramatycznych proponują również *Przyrost naturalny* i *Straż porządkowa*. Wszystkie te gry i demonstracje służą badaniu relacji między rzeczywistością a utrwalonymi sposobami jej przedstawiania; między rzeczywistością a gatunkiem. Stanowią próbę zmierzenia się z antynomią doświadczenia i jego reprezentacji; życia i tekstu.

^{3/} W wersji angielskojęzycznej książka H. Filipowicz ukazała się w r. 1991 (*A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, Westport). Została wówczas omówiona przez Elżbietę Kalembę-Kasprzak (*Różewicz – postmodernista*, „Teksty Drugie” 1992 nr 3). Recenzentka eksponuje bardzo ważne cechy pracy Filipowicz – zwłaszcza znakomity pomysł interpretacyjny, polegający na uwzględnieniu kontekstu wzajemnych relacji sztuk Różewicza jako właściwego „laboratorium” nowego dramatu. Docenia też najbardziej odkrywczą część książki Filipowicz, poświęconą „trylogii postmodernistycznej”, w której uczona analizuje *Akt przerywany*, *Przyrost naturalny* i *Straż porządkową*.

^{4/} H. Filipowicz *Laboratorium...*, s. 119. W dalszej części wywodu przy cytatach będę podawać w nawiasach numery stron książki.

Oczywiście nie tylko „trylogia postmodernistyczna” jest terenem podobnych eksploracji. Znajduje je badaczka w wielu dramatach Różewicza, poczynając od pierwszej części *Swiadków albo naszej małej stabilizacji*, gdzie postacie z uderzającym dystansem recytują swoje role, dzięki czemu „uwidoczniony jest problematyczny status rzeczywistości tworzonej na naszych oczach” (s. 131), aż po *Naczworakach*, gdzie obserwujemy nie rozwój fabuły, ale procesu pisania. Stałą cechą pisarstwa Różewicza jest bowiem zmaganie się z tworzywem (literackim) oraz ostentacyjne pokazywanie tegoż zmagania. Dlatego jego utwory tak często przyjmują postać dzieła w toku, eksponują swoją procesualność i niedokończenie. W „trylogii postmodernistycznej” jest to szczególnie intensywne. Dokonuje się tu radykalne zerwanie z ideą dzieła skończonego, spełniającego się w realizacji reguł gatunku. Najbardziej konsekwentny pod tym względem jest *Przyrost naturalny* – to wręcz zrównanie procesu tworzenia dzieła z samym dziełem; podstawienie tegoż procesu w jego miejsce.

W „trylogii postmodernistycznej” można zaobserwować także drugi z wymienionych procesów, które autorka uznaje za najważniejsze w dramatach Różewicza – rozdzielenie słowa i „dziania się”. Słowo (dialog) przestaje pełnić funkcję dramatyczną, tj. przestaje służyć konstrukcji akcji; autonomizuje się. Autonomizacja słowa w tej dramaturgii przejawia się zresztą na różne sposoby. Badaczka zwraca uwagę, że już w *Grupie Laokoona* język postaci tworzą klisze językowe, które mają zarazem charakter klisz myślowych. Można by jedynie dodać, że w związku z tym same postacie stają się konstrukcjami o charakterze *clichés*, bo przecież to zachowania językowe są główną tkanką bohatera dramatu⁵. Takie wyeksponowanie tekstowego statusu postaci każe zwrócić uwagę na materię języka, jest zatem gestem o podwójnym znaczeniu: antyantropomimetycznym i autotematycznym.

W utworach z „trylogii postmodernistycznej” obserwuje Filipowicz podobną operację przeprowadzoną w stosunku do akcji (czy szerzej: „dziania się”); w końcu zamiast na niej koncentrujemy się tu właśnie na języku – ostentacyjnie nieprzezroczyście. Język ów nie kreuje wydarzeń, ale prezentuje różne, natychmiast zresztą odrzucane, możliwości ich konstruowania (jak w *Akcie przerywanym*), albo wręcz niemożność takiej konstrukcji (wskutek nieprzylegania schematu akcji jako takiej do pomysłu – jak w *Przyroście naturalnym*). Halina Filipowicz konstatuje, że tutaj „dramaturgiczna energia” przemieszcza się z „dziania się” do języka.

W kolejnych dramatach Różewicza proces ten narasta i dzięki niemu intensyfikuje się intertekstualność. Widać to już w *Pogrzebie po polsku*, gdzie ostrej satyrze towarzyszą językowe i obrazowe odniesienia literackie, przywołujące tradycję romantyczną, młodopolską, teatru absurdu, a nawet antycznej tragedii. Tekst *Pogrzebu* rozwija się więc niejako dwupoziomowo, przy czym odniesienia do literatury stanowią poziom ważniejszy niż odniesienia do rzeczywistości; to one wyznaczają najbardziej znaczeniową tkankę utworu.

^{5/} Zob. E. Fuchs *Śmierć postaci scenicznej*, przeł. P. Konic, „Dialog” 1989 nr 11-12; R. Abirached *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paryż 1994.

Roztrząsania i rozbiory

W literaturę uwikłane są również dwa dramaty „kafkowskie” – *Odejście Głodomora* i *Pułapka*. Filipowicz podkreśla ich olbrzymią pojemność znaczeniową. Pokazuje, jak eksponują one swój antymimetyzm; swoje osadzenie w świecie literackim (pierwszy przez odesłanie do opowiadania Kafki, drugi – do jego biografii i korespondencji), a jednocześnie podejmują inne problemy. Wnikanie w aurę pisarstwa Franza Kafki to w końcu również wnikanie w istotę tworzenia, a ten temat Różewicz podejmuje przecież nieustannie.

Jako swoiste apogeum takiej intertekstualnej dramaturgii traktuje autorka *Białe małżeństwo*, które „[...] zamiast do przezroczystości językowej, zmierza raczej do językowego zagęszczenia” (s. 182). Z językowych klisz, parodii i trawestacji, zaczerpniętych z literatury młodopolskiej (często drugorzędnej) oraz z życia codziennego epoki *fin de siècle*’u, złożony jest cały świat przedstawiony tego utworu; również tożsamość postaci jest tu funkcją języka (w sposób znacznie bardziej jaskrawy niż w *Grupie Laokoona*). Wskutek tego „na plan pierwszy wysuwa się samo medium języka” (s. 187), a odbiorca zmuszony jest nieustannie dystansować się w stosunku do „dziania się”.

Białe małżeństwo to zatem – stwierdza badaczka – dramat nie tyle o polskiej mentalności przełomu wieków czy obecnym w niej modelu miłości, ile – właśnie – o języku. Fakt, że językowe modele, pochodzące z tak różnych rejestrów, zmieszane są tu bez żadnej hierarchii, każe jej dostrzec w dramacie celową konstrukcję świata pozbawionego centrum i władzy języka. Autorka przywołuje również kontekst krytyki feministycznej, w którym utwór ten zwykle był postrzegany na Zachodzie^{6/}. Dochodzi jednak do wniosku, że dopiero połączenie perspektywy języka z perspektywą *gender* pozwala dotrzeć do istoty *Białego małżeństwa*. Jego tematem jest co prawda seksualność przełomu wieków, ale „dzianie się” prowokują zderzenia literackich i językowych stereotypów, rządzących zachowaniem postaci. Język anektuje tu bowiem całą dramatyczność i stanowi prawdziwie znaczeniotwórczą energię tekstu.

Na *Białym małżeństwie* badaczka zresztą kończy swoje rozważania, by sformułować wnioski ogólne o dramaturgii Różewicza. To pisarstwo, które – nie zrywając z przeszłością – nie reanimuje jej wzorów, ale ich pozostałości, szczątki i fragmenty wykorzystuje do tworzenia nowych form, które mieszają „z sobą całkowicie nieprzystawalne elementy w duchu karnawałowej samowoli i prowokacji” (s. 200). Tak powstają tytułowe „formy nieczyste”, które „poszerzają możliwości dramatu” i stanowią o specyfice twórczości Różewicza. Zapewniają mu też szczególne, osobne miejsce w naszej literaturze dramatycznej. Właściwie – nie tylko w naszej. Pisarz ten jest niewątpliwie jednym z ciekawszych poszukiwaczy nowej formy i nowego języka dramatu europejskiego. Filipowicz sytuuje go pośród ta-

^{6/} Również w Polsce ukazało się kilka feministycznych bądź „feminizujących” omówień *Białego małżeństwa* – np. M. Janion *Gdzie jest Lemańska?* oraz *Maria Komornicka, in memoriam*, w tejsze: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; A. Skolasińska „*Białe małżeństwo*” *Tadeusza Różewicza. W poszukiwaniu polskiej inności*, „Teksty drugie” 2000 nr 6.

Ruta-Rutkowska Laboratorium dramatu Tadeusza Różewicza

kich twórców, jak Apollinaire, Cocteau, Tzara, Aragon, Breton, Beckett, Witkacy, Gombrowicz, Ionesco.

Trzeba powiedzieć, że Halinie Filipowicz udaje się pokazać dramaturgię Różewicza jako zjawisko bogate i specyficzne, realizujące własny projekt artystyczny. Dzięki przyjętej perspektywie autorka nie koncentruje się na poszukiwaniu odpowiedniego wzorca gatunkowego czy adekwatnej nazwy – powiedzmy – dla *Przyrośtu naturalnego* (to dramat, który zwykle prowokował do takich rozważań i wobec którego badacze okazywali po prostu bezradność), ale pokazuje, co się dzieje w tym tekście i na czym polega jego innowacyjność; pokazuje też, jakie jest jego miejsce wśród innych dramatów pisarza. Takie postępowanie pozwala jej też scharakteryzować całe dramaturgiczne laboratorium Różewicza i określić jego miejsce wśród – by tak rzec – innych laboratoriów współczesnego dramatu.

Wielką szkodą jest natomiast fakt, że autorka nie mogła zaktualizować książki, gdyż *Kartoteka rozrzucona* dałaby na pewno materiał do interesujących rozważań. Jest to w końcu – przynajmniej w chwili obecnej – jakieś zwieńczenie dramaturgii Różewicza, a zarazem powrót do początku. I jest to zarazem najlepszy przykład, że o jej charakterze decyduje w głównej mierze „literacki *recykling*”, składanie utworów z tego, co już złożone; programowe tworzenie „dramaturgii śmietników” (s. 45).

Krystyna RUTA-RUTKOWSKA