



Różewicz - postmodernista

Elżbieta Kalemba-Kasprzak

te pytania zostają uchylone przez świadomą pasywność bohaterki. Znika kamień probierczy, dzięki któremu realizował się kontakt z tym, co skrajnie nieuniknione — p o s t ę p e k, służący dawniej jako miara zajść (na płaszczyźnie rozwijającego się konfliktu formującej się osobowości i tragicznego porządku otaczającego ją świata).

Od tej chwili tragiczna historia tworzona wcześniej przez bohaterkę przestaje istnieć. Książkę zamknięto i nie ma już możliwości tragicznego zakończenia. Nacisk osiągniętej dopiero co przez bohaterkę „życiowości” rozrywa zarysowującą się właśnie artystyczną całość.

Bohaterka, występująca kolejno pod postacią zdolnego do refleksji automatu i postaci literackiej pojmującej jasno tragizm swego położenia — teraz ukazuje się w pozycji jakby całkiem „prawdziwego”, żywego, n i e będącego językową fikcją człowieka. W swym nowym wcieleniu nie ma już ona „historii”, nic nie ma wspólnego z żadną „fabułą”, otwiera się przed nią jedynie bezbrzeżna przestrzeń życia.

Sytuacja mechanicznego tworu czującego się człowiekiem staje się pod koniec opowieści wielce dwuznaczna, wysoce nieokreślona. Jedynym m o ż l i w y m sposobem znalezienia dłań zdarzeniowego gruntu staje się opowieść o n i e m o ż n o ś c i odnalezienia siebie w ramach tradycyjnych metod artystycznych. I właśnie dzięki przekroczeniu owej niemożności może się ukształtować ostatecznie zamknięta całość opowiadania Lema.

*Dmitrij Buck
przełożył Jerzy Jarzębski*

Różewicz — postmodernista

„Co mnie wiąże z teatrem?” — pytał kiedyś Tadeusz Różewicz; dziś można by zapytać, co wiąże krytyków z Różewiczem. Uporczywa i niewygodna obecność tego poety w polskiej dramaturgii jest chyba zgodnie z wczesną deklaracją jego samego równocześnie „ciągłą polemiką ze współczesnym teatrem oraz z recenzentami teatralnymi”. Ten trudno definiowalny dramat, nazywany przez swego twórcę rozmaicie — teatrem niekonsekwencji, teatrem „wewnętrznym” (w odróżnieniu od „zewnątrznego”), otwartym bądź zamkniętym, jest niewątpliwie próbą teorii nowego teatru, propozycją artystyczną będącą wyzwaniem dla reżysera, aktora i krytyka. Różewicz, który przyjmuje, że podstawowym elementem teatru jest słowo, prowokuje jako dramaturg wytwarzaniem ustawicznego napięcia między teatrem a dramatem;

prowokuje krytykę zarówno „literackością” swojego dramatu, jak i jego „teatralnością”. Istnieje w tych rozmaitych formach dramaturgicznych pewna hierarchia tradycyjnych gatunków — Różewicz dzieli swoje utwory na dramaty i komedie stosując zmienne kwalifikacje i wychodząc poza przyjęte granice gatunków. Kusi go wyraźnie konstrukcja współczesnej tragedii (*Do piachu*). Krytyka polska sytuuje go najchętniej jako kontynuatora awangardy i sytuuje w kręgu teatru absurdu i poetyki groteski.

*Laboratorium nieczystych form*¹ jest najnowszą książką o dramatach Tadeusza Różewicza, wydana w Stanach Zjednoczonych i adresowana do anglojęzycznego czytelnika. Jest to więc Różewiczowski teatr czytany i analizowany z perspektywy świata zachodniego, osadzony w kontekście europejskiej sztuki, choć pozostający polską literaturą „możliwą” w języku angielskim, co ważniejsze — obecną w przekładach D. Geroulda, A. Czerniawskiego, E. J. Czerwińskiego.

Tytułowa formuła książki, skompilowana z określeń pożyczonych od Tomasza Burka (nieczyste formy) i Tadeusza Drewnowskiego (laboratorium), dobrze oddaje nie tylko zawartość, ale i postawę autorki przyjętą w opisie i analizie dramatopisarstwa Różewicza. Można by ją określić jako (skądinąd bliską Różewiczowi) zasadę z ducha szlachetnej sztuki agonu.

Halina Filipowicz zaczyna swoją książkę jakby dwa razy — po raz pierwszy od przypomnienia kontrowersyjnego odbioru *Białego małżeństwa* w Stanach (we wstępie) i po raz drugi (we właściwej już części analitycznej) — od uściślenia daty debiutu dramaturgicznego Różewicza, którym nie była *Kartoteka*, lecz zaniechane później przez autora dramaty *Będą się bili* (1948) i *Ujawnienie* (1950, nie drukowany). Już lektura pierwszego rozdziału upewnia nas o wielkiej rzetelności materiałowej i warsztatowej badaczki — wszelkiego typu świadectwa są tu traktowane z niesłychaną pieczołowitością, zarówno w ich wyszukiwaniu, jak wykorzystywaniu. Godna uznania jest także solidna lektura wariantów tekstów, sprawdzanie ich wersji rękopiśmiennych, porównywanie kolejnych wydań i podobne zabiegi filologiczne. Stanowisko metodologiczne autorki określa poniekąd kompozycja całości i tytuły kolejnych rozdziałów. Pierwszy (*Różewicz's Dramaturgy: Context and Method*) próbuje ustalić konteksty i metodę dramaturgii Różewicza poprzez analizę struktur poetyckich i języka dialogu. Sprawa stosunku dramatu Różewicza do jego poezji, przez niektórych badaczy uważana za zasadniczy problem, jest tutaj potraktowana

¹ H. Filipowicz *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, Contributions in Drama and Theatre Studies, no 35, Greenwood Press 1991.

jako punkt wyjścia szerokiego, intertekstualnego usytuowania form dramatycznych. Dialogowa natura niektórych poematów Różewicza antycypuje jego dramat, niektóre z nich sam autor uważa za gotowe formy dla sceny (*Spadanie* rzeczywiście było realizowane jako spektakl teatralny w Teatrze STU). Ale jednocześnie autorka zwraca uwagę na fakt, że Różewiczowskie formy dramatyczne pozostają często w sprzeczności z jego poezją, że oszczędności środków poetyckich nie zawsze odpowiada podobne ubóstwo środków teatralnych. Poezja jako kontekst dramatu jest ważna nie tylko wówczas, kiedy stanowi integralną część włączoną do sztuki (w sposób mniej lub bardziej jawny praktykuje to Różewicz stosunkowo często). Ważniejszy wydaje się tutaj fakt wymiany dokonującej się między poezją a dramatem (było to już przedmiotem wcześniejszych analiz, zwłaszcza K. Wyki). Halina Filipowicz, idąc tym tropem, wskazuje na wypróbowane w poezji przekraczanie granic jako na podstawę języka dramatów. Stara się więc pokazać, jak w otwartym dramacie dochodzi do zniesienia granic między dramatem a esejem, wierszem a prozą. Różewiczowski „wolny dialog sceniczny” w tym ujęciu, bardziej poetycki niż prozatorski, zależy raczej od ciągłej gry semantycznych odwróceń niż od wymiany informacji. Na tym właśnie poziomie — wymiany między wierszem a dramatem — działa Różewiczowskie laboratorium nieczystych form. (Frazeologia ta, bliska konotacyjnie „nieczystym siłom”, narzuca jakby metafizyczny tryb myślenia o formie.)

Te właśnie wymiany decydują, zdaniem autorki, o destabilizacji pojęć zamknięcia dramatu i estetycznej jedności, koherencji utworu. W gruncie rzeczy możemy przyjąć, że Różewicz w sposób całkowicie świadomy „bawi się” nie tylko teatralną maszyną sceny pudełkowej, ale i związanymi z nią technikami dramaturgicznymi. Zburzenie konwencji konstruowania fabuły i postaci, osiągnięte z łatwością, służy jednak czemuś więcej niż tylko zniszczeniu narracyjnych przyzwyczajeń realistycznego teatru. (To zresztą, jak zauważa autorka, robiono już wcześniej wielokrotnie.) Fabularyzowanie funkcji metajęzykowej i fatycznej języka dialogu jest istotnie praktyką dobrze już oswojoną w europejskim dramacie (Czechow, Beckett). Ten właśnie dramat, odziedziczony i współczesny oraz sztuka europejska jako właściwe, „naturalne środowisko” Różewicza, zostają wyodrębnione jako następne konteksty teatru poety. Punkty odniesienia stanowią tu w równej mierze Mickiewicz i Wyspiański, jak Witkacy i Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Brecht, Wilder, Sartre, Osborne, Dürrenmatt. To nazwiska, które znajdują bezpośrednie potwierdzenie w tekstach Różewicza; w zestawieniach i wolnych skojarzeniach interpretacyjnych autorka książki idzie znacznie szerzej i swobodniej (tak pojawia się np. J. Tardieu *The Lovers of the*

Metro — poem to be played, co jest już dla polskiego czytelnika nie tak oczywistym przykładem).

Najciekawszym bodaj pomysłem interpretacyjnym Haliny Filipowicz jest ustalenie kontekstu wzajemnych relacji sztuk Różewicza jako właściwego laboratorium nowego dramatu. To one decydują bowiem o porządku, w jakim autorka prezentuje je w dalszych rozdziałach — jako pewne ciągi dramaturgiczne raczej niż oddzielne sztuki.

Próba generalnej charakterystyki kontekstualnych wartości dramaturgii sprowadza się tutaj do określenia zasadniczej postawy estetycznej Różewicza–dramaturga. Autorka przywołuje tu opinię Geroulda, według której Różewiczowska *junk art* mogłaby być określona jako sprzeciw, bunt przeciwko ustalonym i czystym formom odziedziczonym po przeszłości i usytuowana w ramach tego, co J. Barth nazywa „tradycyjną rebelią przeciw Tradycji”. Istotnie, Różewicz często uważany jest za awangardowego twórcę, który po prostu odrzuca całą przeszłość, ale — zwraca uwagę Filipowicz — strategię Różewicza są w równej mierze destruktywne, co re-kreatywne. Sztuki poety wyglądające na formy amorficzne są w istocie bardzo silnie zakorzenione w literaturze przeszłości, w tradycji literackiej. Autorka mówi tu (za Majchrowskim) o „zarażeniu literaturą”. Przykładem tego są już *Echa leśne*, pierwszy tom poezji i prozy, którego tytuł jest powtórzeniem tytułu opowiadania Żeromskiego. Już tu dostrzega autorka ustalenie strategii, która zdominuje Różewiczowski dramat — zderzanie terażniejszości z przeszłością i niejako poddanie ich próbie przez odniesienie do znaczących faktów literackich ustalonych i obecnych w świadomości narodowej. Jest to droga coraz bardziej, z dramatu na dramat, angażująca Różewicza w dialog z przeszłością. Jest więc tak, że stara kultura została strzaskana przez wojnę, ale przed tym, który chciałby podjąć pozostałe po tej katastrofie fragmenty, otwierają się nagle nieskończone możliwości. Idea eksperymentu z formą jest w przypadku Różewicza wyrazem nie tyle impetycznego ataku awangardy — konkluduje Filipowicz — ile raczej cierpliwego działania nowatora, który tworzy nowe przez ciągle sprawdzanie starego.

Strategie nowatorstwa wyznaczają w dużym stopniu zasadę doboru sztuk i problemów w dalszych rozdziałach książki. I tak: *Do piachu*, *Kartoteka*, *Spaghetti i miecz* zostają usytuowane w ramach obalania i przewartościowywania mitu bohaterstwa (rozd. 2: *Subverting a Heroic Myth*). Różewicz posługuje się w tych sztukach nie tylko parodią i auto-parodią. Dominuje w nich strategia demistyfikacji, ostrzegająca przed paraliżującymi efektami narodowej mitologii kreującej postawy zbiorowego samouwielbienia. Zajmując się formą tych utworów, H. Filipowicz dostrzega przede wszystkim wysiłki autora dotyczące poszukiwania

nowych środków i sposobów wyrażenia ironii dramatycznej. Trafnie i przekonująco brzmi w tym wypadku uwaga dotycząca Walusia, bohatera *Do piachu* — jako przykładu konstrukcji ironicznej. W eliptycznej strukturze sztuki, pełnej niejasności sytuacyjnych i niepewności związanych z postaciami, Waluś pozostaje właściwie nie rozstrzygniętą tajemnicą, także i dla jej autora. Szkoda, że autorka nie podejmuje w tym momencie zagadnienia tragizmu.

W przypadku *Kartoteki* zasadniczą sprawą okazuje się problem realizmu, a właściwie zagadnienie gry, jaką Różewicz prowadzi z realistycznymi konwencjami w przestrzeni dramatu otwartego.

Poetyka przypadku i postmodernistyczne zainteresowanie autotematyzmem określają, zdaniem autorki, formę *Kartoteki*. Inne wartości dostrzega ona w dramacie *Spaghetti i miecz*, przypisując temu utworowi rodzajów farsowy, zwraca jednocześnie uwagę na zjawisko transkontekstualizacji parodii.

Grupa Laokoona, *Wyszedł z domu* i *Na czworakach* tworzą następną grupę problemową (w rozdz. *Dismantling Domestic Drama*). Są one, jak zauważa autorka, oparte na zdemontowanym dramacie rodzinnym, przy czym decydujące jest tutaj nie bezpośrednie użycie kodów gatunkowych, ale przywołanie wizji doskonałego porządku, który zresztą w każdej z tych sztuk oznacza coś zupełnie innego. Ich dosadny, rubaszny humor oparty jest na technikach komicznych kultury popularnej.

Ten rozdział budzi chyba najwięcej wątpliwości interpretacyjnych. Największe trudności sprawia autorce *Na czworakach*. Jest — jak pisze — sztuką najbardziej odporną na analizę. Tym niemniej łatwo przystać na formułowane w książce propozycje zakwalifikowania tego utworu jako tragicznej komedii o nieuchronnym pakcie artysty z diabłem i o dziedzicznym kompleksie polskiej literatury, oraz sztuki fragmentu próbującej wykorzystać chaos jako swoją formę.

Najbardziej odkrywczym pomysłem H. Filipowicz jest jednak zestawienie (wbrew tradycyjnym i autorskim podziałom) trzech utworów: *Aktu przerywanego*, *Przyrostu naturalnego* i *Straży porządkowej* we wspólną całość postmodernistycznej trylogii (rozdz. 4: *A Postmodern Trylogy*). Właściwie ten rozdział wystarczyłby, żeby docenić wartość książki i prezentowanego w niej sposobu myślenia o dramaturgii Różewicza. Autorka zwraca uwagę na fakt, że poczynania Różewicza w obrębie języka dramatu antycypują jedno z podstawowych twierdzeń postmodernizmu, które mówi, że literatura i krytyka nie dają się odróżnić. Przy czym poeta nie zadowala się formami dramatu częściowego lub krytycznego. Badając ograniczenia i możliwości gatunków rozwija metafory dramaturgiczne, dla których jak dotąd nie ma jeszcze nazwy w krytyce. Interpretując *Przyrost naturalny*, *Akt przerywany* i *Straż porządkowa*

autorka pokazuje ich pokrewieństwo, nie tylko stylistyczne, ale i substancjalne. We wszystkich tych trzech dramatach zasadniczą metaforę sytuacyjną tworzą kreacja i prokreacja traktowane jako procesy wymienne. W *Akcie przerywanym* punkt ciężkości umieszczony jest raczej w tekście pobocznym niż głównym (który stanowi zaledwie 1/3 całości), tak że sztuka jawi się przede wszystkim jako medytacja nad naturą konwencji. *Przyrost naturalny* w jeszcze większym stopniu eksponuje postmodernistyczną wrażliwość przez podkreślenie znaczenia estetycznej autorefleksji. Autorka uważa tę sztukę za jedną z najbardziej śmiałych kompozycji XX-wiecznego teatru. Zaplanowana przez autora dezintegracja dramatu to niestałość i chwiejność formy doprowadzone konsekwentnie do stanu chaosu w *Straży porządkowej*. Jest w tym permanentne poszukiwanie relacji między rzeczywistością a konwencją, jest konfrontacja życia i tekstu i niemożność ustalenia ich wzajemnej tożsamości. Różewicz nie formułuje teorii, w zasadzie jego dramaty są teoriami teatru. Jego problemem jest technika dramaturgiczna i pytanie: jak pisać dramaty po Witkacym i Beckettie w cywilizacji powojennej. Problem stosunku Różewicza do XX-wiecznej tradycji dramaturgicznej jest złożony i wieloznaczny (także we własnych komentarzach autora, vide: *Języki teatru*). Autorka książki wskazuje na pewne wspólne cechy dramaturgii współczesnej — dostrzega je w kontynuowaniu podstawowych aspektów modernizmu, np. abstrakcyjne poczucie utraty, fragmentaryczność, odwoływanie się do podświadomości, zainteresowanie kwestią czasu, wraz z technikami, które tym zjawiskom nadają specyficzną formę. Zarówno Czechow, jak Beckett mieszczą się w tym kontekście, chociaż, kiedy jedyny raz Różewicz odwoła się do cudzego autorytetu, to będzie to Leon Chwistek, którego *Teatr przyszłości* cytuje we wstępie do *Aktu przerywanego*.

Aspekt cywilizacyjny dylematu dramaturgii współczesnej pojawia się natomiast w dyptyku *Świadkowie...* i *Stara kobieta wysiaduje* (rozdział: *Our Little Stabilization*). Autorka zestawiając te dwie sztuki bierze przede wszystkim pod uwagę ich podobieństwo strukturalne, które wynika z takiego potraktowania realistycznego planu wyrażania i tak prowokacyjnego użycia teatralnych środków, że uniemożliwia to poniekąd ustalenie płaszczyzny interpretacyjnej. Zachodzące na siebie tematy i obrazy pozwalają z jednej strony traktować obydwie sztuki jak sztuki z tezą, z drugiej zaś — temat życia widzianego z perspektywy śmierci i krzyżujące się antynomie zmuszają widza do nieustannej hermeneutycznej aktywności.

Pogrzeb po polsku, *Odejscie głodomora*, *Pulapka* i *Białe małżeństwo* tworzą ostatnią grupę problemową dramatu zrodzonego z literatury (rozdz. *Drama Born of Literature*).

Tragifarsa *Pogrzeb po polsku* jest w opinii autorki parodystycznym odwróceniem *Kartoteki*, wprowadzającym nas w świat na opak rządzony przez prawo odwracania i burzenia. Świat, w którym nigdy nie ma pewności, co jest próbą, a co przedstawieniem, świat (także w rozumieniu sceny), w którym autor chce osiągnąć zbyt wiele naraz.

Paradoks artysty i twórczości zostaje podjęty w *Odejściu głodomora*, w sztuce o wolności artysty i naturze procesu twórczego, wymykającym się pełnej racjonalizacji. Fascynacja Kafką owocuje także w następnym dramacie, *Pułapce*. Aczkolwiek także „zrodzona z literatury”, daje się ona, inaczej niż pozostałe sztuki Różewicza, interpretować w kategoriach psychologicznych, chociaż, jak ostrzega badaczka, jest to psychoanaliza traktowana ironicznie i mająca za punkt odniesienia historię. To, co według autorki interesuje Różewicza w tej sztuce (a także w powiązaniu z Kafką), to relacja między sztuką a życiem. Zwracając uwagę na to, że zakończenie sztuki jest sceniczną pułapką na widza, który traci kontrolę nad konwencjami, Filipowicz przyznaje Różewiczowi mistrzostwo otwartych zakończeń. „Literackość” genezy kolejnych sztuk jest wyraźnie stopniowalna, nic więc dziwnego, że punktem dojścia i kulminacją wszelkiej „literackości” jest w tym układzie kompozycyjnym *Białe małżeństwo*. Intertekstualne osadzenie tej sztuki każe autorce traktować ją wręcz jako sztukę o języku. W interesującej analizie pokazuje, jak stopniowo w rzeczywistości scenicznej język kieruje uwagę na siebie; tożsamość bohaterów staje się funkcją języka, wreszcie język zyskuje prymat nad bohaterami i staje się protagonistą dramatu.

Podsumowując swoje wywody autorka podkreśla, że sensu sztuk Różewicza nie można ograniczać do walki z odziedziczonymi konwencjami fabuły i bohatera. Toteż szczególnie ważne wydaje się tutaj zwrócenie uwagi na postmodernistyczną postawę poety, na ten aspekt krytyki jego dramatów, który traktuje tekst jak otwarty proces. Takie spojrzenie na dramaturgię Różewicza pozwala przede wszystkim uniknąć kolejnego borykania się z wyeksploatowanymi już kategoriami absurdu i groteski. Pozwala także spojrzeć na problem „otwarcia” i „zamknięcia” w twórczości poety jako na pozorną jakby opozycję — w gruncie rzeczy jego dramaty operujące na przemian otwartą i zamkniętą formą tworzą ciąg dramaturgiczny, którego spójność nie musi się pokrywać z ciągłością dyskursu.

W planie treści omawiana książka jest wykładem „metafizyki formy”. W planie wyrażania charakteryzuje się poprzez retorykę zmiennych racji i paradoksalnych wniosków, zderzanych ze sobą argumentów zewnątrz- i wewnątrzliterackich. Ta poetyka kontrowersji — będąca świadectwem i temperamentu, i erudycji autorki — jako strategia

agresywna wobec odbiorcy ma swoje dobre i złe strony. Dobre zdecydowanie przeważają. *Laboratorium nieczystych form* to ważna książka, otwierająca nowe, nie tylko postmodernistyczne, perspektywy krytyczne.

Elżbieta Kalemba-Kasprzak

Tadeusza Różewicza obrona konieczna

1. Tadeusz Drewnowski w żadnej ze swoich prac, także w książce, której pragnę poświęcić kilka uwag, nie unika autora i biografii, literaturę konsekwentnie ujmuje jako kluczowy składnik i dopełnienie życia twórcy, a nie — tego życia — odrębny i wyizolowany sektor. Uprawiany przez niego typ krytyki określić można, bardzo nieścisłe, słowem *persona listy z n y*. Wywodzi się ona z założenia, że autor to osoba, a nie figura, instancja, uprzedmiotowione „ja”, czy wręcz — intruz w tekście, że zatem twórca i dzieło wzajemnie się obchodzą, a więc, że interesując się dziełem, winniśmy interesować się autorem: jego życiorysem, fizyczną i duchową kondycją, miejscem w świecie współczesnej mu (lub tylko już nam współczesnej) literatury.¹ Przyjęte założenia ofiarowują monografistę szansę spotkania z konkretnym, aktywnym człowiekiem, sposobność pełnego niespodzianek dialogu, a równocześnie nakładają na monografistę szczególnie zobowiązania i odpowiedzialność, które są przecież o wiele bardziej realne wobec rzeczywistej jednostki niż wobec abstrakcyjnej kategorii.

We wstępie do książki *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza* natrafiamy na takie oto słowa:

Po raz pierwszy zabrałem się do książki o pisarzu żyjącym. Moje studium pozostawiam otwarte. Zdaję sobie aż nadto sprawę, że przyszłość może zarówno potwierdzić, jak częściowo czy całkowicie ją zdezawuować. Takie jest ryzyko istotniejszego pisania o żyjących i czynnych pisarzach.

Ale są i satysfakcje. W moim przypadku do nich należały długie godziny rozmów z poetą, zwłaszcza w jego wrocławskiej pracowni. Bliższe poznanie poety i obcowanie z rodzącą się wielką poezją okupywały niepokój i ryzyko, jakie towarzyszyły tej książce.²

Tylko ten fragment wystarczy, byśmy wiedzieli, że Ktoś pisze o Kimś, a nie nikt o nikim.

¹ Jeszcze inaczej ten rodzaj krytyki nazwać można (aczkolwiek mało precyzyjnie) epiką krytyczną. Takie określenie proponuje T. Burek w szkicu *Marszruty i manowce świadków epoki (świadectwo nieomówione)*, w: *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989.

² T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990. Następne przytoczenia pochodzą z tegoż wydania.