

Halina RAYSS

Przestrzeń w dramatach Tadeusza Różewicza

L'espace dans les drames de Thadée Różewicz

Пространство в драмах ТADEУША РУЖЕВИЧА

Problem przestrzeni w literaturze — i nie tylko zresztą w literaturze — staje się coraz bardziej modnym tematem licznych analiz i już ten fakt zdaje się starczać za uzasadnienie przedstawienia tego zagadnienia w twórczości takiego czy innego pisarza, takiej czy innej epoki etc. Dopiero bowiem moda w kulturze, a w każdym razie w jakiejś bardzo szerokiej jej dziedzinie nie uzasadnia się już na mocy oczywistości swojego własnego istnienia, przeciwnie — częstość pojawiania się jakiegoś zjawiska, podejmowania jakiejś problematyki niewątpliwie da się — w rozmaitych zresztą opcjach — zinterpretować i uzasadnić. Co więcej, wymaga takiego uzasadnienia.

I tak współczesne właśnie zainteresowanie problematyką przestrzeni — przypomnę za I. Sławińską — M. Eliade przedstawiał jako „opór wobec historii, bunt przeciw czasowi historycznemu”¹. Jego zdaniem gwałtowna zmienność zjawisk, ich nieustanne mutacje spowodowały potrzebę poczucia stabilizacji; zrezygnowano tedy czy też zniechęcono się diachronicznymi prezentacjami szeregu problemów i zastąpiono je ujęciami synchronicznymi — „zjawisko sprzężone najściślej z wyeksponowaniem przestrzeni jako kategorii podstawowej naszej epoki”².

Wyjaśnienie to, rzecz jasna, częściowo tylko uzasadnia popularność problematyki przestrzeni. Inna próba uzasadnienia, korespondująca za-

¹ M. Eliade: *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris 1949; cytuję za I. Sławińską: *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979, s. 336.

² Sławińska, *op. cit.*

równy z fenomenologiczną wizją świata jak i z szeregiem ujęć socjologicznych da się najogólniej sformułować w ten sposób, iż jest ona konsekwencją zsubiektywizowanych ujęć rzeczywistości. Zsubiektywizowanych w szerokim, a raczej wielorakim rozumieniu tego określenia. W ujęciach fenomenologicznych owa subiektywność będzie znaczyła przede wszystkim to, że ujęcie przestrzeni — jak zresztą ujęcie każdego innego problemu — ma charakter intencjonalny, jest tedy projekcją ego. Rzecz inna, że projekcje te właśnie mogą mieć walor powszechności bądź też posiadać znacznie bardziej złożone poziomy subiektywizacji, której punktem odniesienia z kolei może być czy to psychiczny ekwipunek ego czy też — paradoksalnie do ujęcia Eliadego — czas historyczny i socjologiczny kontekst. W tym właśnie duchu P. Francastel pisze, iż to, „co tworzy każda epoka nie jest po prostu pewnym przedstawieniem przestrzeni, lecz przestrzenią samą — to jest wizją świata, jaką posiadają żyjący w danym momencie ludzie”³. Podobnie „intencjonalny” czy subiektywny charakter ma przestrzeń w ujęciach socjologicznych — rozmaite grupy społeczne rozmaicie orientują się w przestrzeni w zależności od własnej samoorganizacji, systemu wierzeń, stylu pracy i wypoczynku. Zmiany zaś zachodzące w społecznych układach, rzutując na wszystkie te czynniki rzutują także na przemiany w przestrzennej orientacji ludzi i ich waloryzację układów przestrzennych. Nic tedy dziwnego, że problematyka przestrzeni staje się jedną z istotnych dziedzin wiedzy socjologicznej.

Rzecz jasna, można mnożyć uzasadnienia tego, dlaczego mianowicie obserwujemy współcześnie tak wielkie zainteresowanie problematyką przestrzeni, nie o to jednak idzie — takie rozważania należałoby co najmniej zaopatrzyć w zupełnie inny tytuł. A chociaż — jak stwierdziłam na początku — podjęcie tematu traktującego o przestrzeni w bardzo wąskim zakresie nie wymaga dalszych dodatkowych wyjaśnień i uzasadnień, dodam jednak, iż (niektóre przynajmniej) dramaty Różewicza prowokują niejako do podjęcia analizy przestrzeni. Stosowana przezeń — jak sam ją nazywa — technika collage’u w budowie dramatu nie tylko organizuje dialogi i sytuacje sceniczne, ale także już od pierwszego utworu („Kartoteka”) reorganizuje przestrzeń a także czas. „Bo tam — powiada — te problemy czasu i przestrzeni już dość jasno postawiłem”,⁴ Stawia je zresztą w kolejnych utworach ponownie, czy też rozwija i modyfikuje. Rzecz jednak nie w tym po prostu, że Różewicz daje coraz to

³ P. Francastel: *Twórczość malarska a społeczeństwo*. Szkice, Warszawa 1973, s. 121. Cyt. za D. Ratajczak: *Przeźrenie w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 17.

⁴ K. Braun, T. Różewicz: *Języki teatru (2), II. O dramacie*. Sztuki „literackie” i nieliterackie, „Odra” 1986, nr 2, s. 38.

nowe propozycje rozwiązań formalnych, ale w tym przede wszystkim, że owe formalne propozycje są ściśle związane z całą warstwą problemową, jaką zawiera „świat przedstawiony” w jego dramatach.

Najogólniej zaś można powiedzieć, że „świat przedstawiony” w dramatach Różewicza ukazuje epokę, czy też rozmaite aspekty epoki, z której — mówiąc językiem Heideggera — „uciekli Bóg i bogowie”⁵; co więcej, epoki, która nie odczuwa potrzeby obecności żadnej transcendencji. Epoki zdeintegrowanej, nie umiejącej i nie potrzebującej się integrować wokół wartości uniwersalnych. „Epoka, która straciła grunt, chyli się ku otchłani” — pisze Heidegger.⁶ Podobnie twierdzić będą i inni katastrofiści, jak chociażby Toynbee czy Jaspers. Podobnie, a może nawet bardziej dobitnie, dowodząc, że brak komunikacji z transcendencją wieści schyłek czy upadek jakiegoś kręgu kulturowego.

Różewicz nie tyle wieści schyłek — chociaż i to czyni także — co pokazuje z rozmaitych punktów widzenia ów świat zdeintegrowany, świat, którego cechą istotną jest niemożność totalna orientowania się w wertykalnej perspektywie. Owa totalna niemożność orientowania się w perspektywie wertykalnej oznacza w tym przypadku i brak orientacji na wartości uniwersalne, brak spojrzenia w górę i brak — nie mniej istotny i z tym pierwszym ściśle powiązany — brak zagruntowania, brak spodu (jak powiada Heidegger) czy też brak punktu archimedesowego, na którym można by się wesprzeć po to, by o poszukiwanie czy realizację owych wartości uniwersalnych móc się ubiegać.

Słowem, przestrzeń w dramatach Różewicza jest wyłącznie przestrzenią horyzontalną. Musi nią być, jeśli właśnie przedstawiają one świat zdeintegrowany, epokę niezagruntowaną i nieświadomą braku swego gruntu.

Ów horyzontalny charakter przestrzeni w dramatach Różewicza określony został — przynajmniej na razie — w najbardziej ogólnym sensie. Po pierwsze — na zasadzie negatywnej, to znaczy ze względu na nieobecność elementu integrującego, po wtóre — owa nieobecność ujawnia się w perspektywie aksjologicznej, czyli że horyzontalny charakter przestrzeni skonstatowany został właśnie w aspekcie aksjologicznym.⁷

⁵ M. Heidegger: *Cóż po poecie?*, [w:] id.: *Budować, mieszkać, myśleć, Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 168.

⁶ *Ibid.*, s. 169.

⁷ Pragnę podkreślić, że jest to perspektywa aksjologiczna, ponieważ nieuwaga w tej sprawie może prowadzić do daleko idących nieporozumień, jak to miało miejsce w przypadku analizy czasu u Faulknera przedstawionej przez Sartre'a (*Czasowość u Faulknera*, [w:] J.-P. Sartre: *Czym jest literatura?*, Warszawa 1968) i Z. Lewickiego (*Czas w prozie strumienia świadomości*, Warszawa 1975, rozdz. *Czas i człowiek u Faulknera*). Lewicki pomyślał swoją pracę jako polemikę z Sartrem (por. *ibid.*, s. 20), suponować jednak można śmiało, że

Inaczej mówiąc — ujawnia się w perspektywie znaczeń najogólniejszych, czy — jeśli użyjemy języka Sartre'a z jego rozważań o czasie⁸ — ujawnia metafizykę przestrzeni świata przedstawionego w dramatach Różewicza, albo — używając języka teoretyków dramatu — ujawnia świat poetycki tych dramatów.

W porządku zaś interpretacji mniej ogólnej, to znaczy takiej, która uwzględnia także odrębności kompozycyjne poszczególnych dramatów oraz różnorodność podejmowanej w nich problematyki nie da się znaleźć jednej zasady, wedle której organizowana byłaby ich przestrzeń. Wprawdzie mówi się o technice collage'u, którą Różewicz stosuje — mówi o niej zresztą sam Różewicz — po pierwsze jednak technika collage'u stosowana jest przezeń bardzo szeroko, obejmuje — powiedzieć można — wszystkie warstwy dzieła dramatycznego, a po wtóre technika collage'u jest techniką właśnie, jest sposobem budowania tekstu, czy sposobem konstruowania dzieła, efekty zaś posługiwania się taką techniką mogą być rozmaite. Tak więc w dramatach Różewicza znajdziemy **rozmaite formy** przestrzeni, ukonstytuowane przy pomocy tej samej techniki.

PRZESTRZEŃ FENOMENOLOGICZNA

A. A. Moles i E. Romer przestrzenną fenomenologiczną nazywają ten rodzaj przestrzeni, w którym podmiot — ego — jest centrum świata. A dokładniej — której centrum tworzy podmiot właśnie. Podstawowymi dłań kategoriami są: Ja, Tu, Teraz („Moi, Ici, Maintenant, je suis le centre du monde et toutes les choses s'organisent par rapport à moi dans une découverte fonction de mon audace”⁹).

jest to przede wszystkim inna zupełnie prezentacja rozumienia czasu u Faulknera, prezentacja o tyle nie polemiczna z Sartrowską, że bierze za punkt wyjścia do analizy czasu przede wszystkim formalne aspekty dzieła literackiego (np. czas narracji i czas konstytuujący przekazany w dziele obraz, s. 30), a przede wszystkim inaczej pojmuje — tak istotny dla filozofii Sartre'a — problem wolności. W konsekwencji Sartrowską propozycję analizy Faulknera, wychodzącą od metafizyki czasu Lewicki zastępuje analizą formalną i uzupełnia analizą socjologiczną. Oba te teksty należałoby traktować jako dwie odrębne propozycje odczytania czasu u Faulknera. Płaszczyzną zaś ich porównania mogłyby być odmienne sposoby pojmowania wolności i determinacji (a także funkcjonowania aksjologii, zważywszy na ścisłą zależność tej ostatniej od wolności i korzystania z tej wolności w ujęciu Sartre'a) przez obu autorów oraz miejsca, jakie zajmuje w ich badaniach formalny aspekt struktury dzieła — Sartre formalne osiągnięcia „wpisuje” w metafizykę dzieła, Lewicki fragmentarycznie ujętą ideę dzieła uzależnia od jego struktury formalnej.

⁸ Sartre, *op. cit.*, s. 98, 103.

⁹ A. A. Moles, E. Romer: *Psychologie de l'espace*, Paris 1972, s. 8.

Najbardziej czystym, powiedziałabym, przykładem tak pomyślanej przestrzeni jest „Kartoteka”. Istotną bowiem przestrzenią tego dramatu nie jest przecież prawie naturalistycznie zaprojektowany w didaskaliach pokój, w którym „Wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe” a tylko ich „rozmiary są trochę większe od normalnych”¹⁰. To tylko przestrzeń symboliczna, prawdziwą zaś przestrzenią tego dramatu jest przestrzeń, która konstytuuje się nieustannie w czasie dialogów¹¹. Konstytuuje się, to znaczy nie jest dana jako gotowa, ale jest w ciągłym stawaniu się i zmienności, podobnie jest nieokreślona jak Bohater, nazywający się i nazywany różnymi imionami, prowadzący dialogi w rozmaitych perspektywach czasowych, bądź też w szeregu innych dialogów wcale nie uczestniczący.

Niejednokrotnie wskazywano na to, że »akcja« „Kartoteki” zbudowana jest na zasadzie luźnych skojarzeń strumienia świadomości, a także, że tajemnicą dziwnego pomieszania jej postaci i zdarzeń jest poetyka snu. Nie tylko nie rozstrzygałabym, które z tych sformułowań jest bardziej trafne, ale daleka byłabym od tego rodzaju uściśleń. Gotowa jestem zaakceptować jedno i drugie jako nie sprzeczne z sobą w tym sensie, że obydwa w jednej ze swych warstw znaczeniowych zawierają przeświadczenie o intencjonalnym kierunku ruchu świadomości, dzięki którego konstytutywnej mocy powstają zdarzenia składające się na utwór. Chodzi tu oczywiście — dodam, by wyeliminować ewentualną niejasność poprzedniego sformułowania — o świadomość Bohatera. Innymi słowy — przestrzeń „Kartoteki” tworzy się w dialogach, zaś podstawą organizującą je w jedną całość jest świadomość Bohatera. To on jest centrum świata i wszystkie rzeczy (wszystkie postaci), wszystkie zdarzenia organizują się poprzez stosunek do niego.

Świadomość Bohatera to świadomość pewnego pokolenia, pokolenia, którego młodość przypadła na czas wojny, ciągle oscylująca wokół pewnych problemów i wydarzeń znaczących dla tego pokolenia właśnie. Jest to świadomość obsesyjnie wręcz powracająca do tych samych czy zbliżonych jakoś wątków. Niektóre z nich mają zresztą charakter bardziej uniwersalny, nie tylko są związane z doświadczeniami jednego pokolenia,

¹⁰ Wszystkie cytaty dramatów Różewicza — z wyjątkiem *Do piachu* — pochodzą z T. Róże wicz: *Teatr niekonsekwencji*, Wrocław 1979.

¹¹ Przy bardzo już szczegółowej analizie *Kartoteki* przydatna mogłaby okazać się Bachtinowska kategoria czasoprzestrzeni, zwłaszcza zaś to przekonanie Bachtina, że czasoprzestrzenie nakładają się na siebie czy przecinają wzajemnie. (Por. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982. s. 469 i n.) To współistnienie i nakładanie się czasoprzestrzeni w *Kartotece* wynika nie tylko i nie przede wszystkim z następstwa rozmaitych scen i dialogów, ale występuje w ramach poszczególnych scen i dialogów. Taki charakter ma już np. pierwsza scena rozmowy z rodzicami (s. 8—10).

lecz charakterystyczne są dla egzystencjalnej sytuacji człowieka — jak chociażby wątek „kobiet swojego życia”, czy — szerzej — kobiet, które w życiu się spotykają; tych, które fascynowały niegdyś, fascynują dzisiaj, bądź tylko otaczają, a właściwie otacza ich bezsensowna paplanina. Ale i te wątki charakterystyczne dla kondycji ludzkiej w ogóle przeplatają się, a raczej są przeplatane projekcją doświadczeń pokolenia — młoda dziewczyna fascynuje nie tylko swą młodością, świadomości Bohatera jawi się też jako ta, z której ojcem „polowali na siebie w lasach”, a babska paplanina, wśród wielu różnych skojarzeń (jak skojarzenie ze zwierzęcymi głosami np.) przywodzi i to, że właśnie w kręgu takich paplających i zaradnych kobiet wojnę przeżyli mężczyźni, którzy „mają chody i dobrze czują wiatr” (s. 19).

Twierdzenie, że rzeczywistą przestrzeń „Kartoteki” konstituują dialogi jest niewystarczające. Konstruuje ją także brak dialogów, nieobecność dialogów. Na wstępie w didaskaliach czytamy:

Wiele osób biorących udział w tej historii nie odgrywa tu większej roli, te, które mogą odegrać główne role, często nie dochodzą do głosu lub mają mało do powiedzenia [s. 7].

A w „Odmianach tekstu” znajdujemy taką sytuację sceniczną:

Pokój jest pusty. Później przechodzą przez niego różni ludzie. Tak, jak przez ulicę. Wchodzą jednymi drzwiami, wychodzą drugimi. Idą wolno lub szybko. Czytają gazetę. Niosą teczki, siatki, torby. Śmieją się, milczą lub rozmawiają. Między nimi mogą (ale nie muszą) być również ludzie, którzy występowali w tej sztuce [s. 51].

Do tak zarysowanej sytuacji scenicznej autor przywiązuje ogromną wagę i ma pretensję do reżyserów za pomijanie tych projektów¹². Tak paradoksalna, wydawałoby się, formuła, że przestrzeń konstruuje nieobecność dialogów tylko na pozór jest paradoksalna. Jeśli bowiem przyjmujemy, że dramat prezentuje egzystencjalną sytuację człowieka i — po wtóre — że tajemnicą przedstawionych w nim sytuacji, a ogólniej: tajemnicą świata przezeń przedstawionego jest intencjonalny charakter świadomości, to okaże się, że przecież typowe dla egzystencjalnej sytuacji człowieka jest nie tylko to, co się faktycznie wydarzyło, lecz także i to, co mogło się wydarzyć. Oczekiwanie na to, co może się wydarzyć, rezygnacja — świadoma bądź nieświadoma — z zaangażowania się w kontakt z innym człowiekiem. Jeśli cechą istotną egzystencjalnej sytuacji człowieka jest Mit-Sein, to właśnie ów Mit-Sein objawia się na tysiące różnych sposobów. Jest się nie tylko z ludźmi, ale obok nich, pośród

¹² T. Różewicz: *Teatr niekonsekwencji. Notatka napisana do programu studenckiego teatru „Step” w Gliwicach*, [w:] id.: *Sztuki teatralne*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1972, s. 311.

nich, na zewnątrz układów, które tworzą. I właśnie tę sytuację „bycia na zewnątrz”, nie angażowania się czy nie inicjowania zdarzeń, które mogłyby nastąpić, wyrażają cytowane wyżej didaskalia.

Jeśli więc powiadam, że w „Kartotece” przestrzeń konstytuuje także milczenie, to właśnie chodzi mi o to, że milczenie Bohatera, jego brak uczestnictwa w ruchu pojawiających się na scenie postaci wyraża czy też: oznacza takie nie-uczestniczenie jako jeden z konstytutywnych elementów Mit-Sein. I oczywiście świadomość tego nie-uczestniczenia. Milczenie jest tutaj rozumiane jako nie-obecność rozmowy (nie-obecność rozmowy zapisana w ten właśnie sposób, by podkreślić współzależność wzajemną rozmowy i milczenia, ich wzajemne współkonstituowanie relacji międzyludzkich. Nie-obecność obecną dla świadomości).

Przestrzeń czy rozmaite przestrzenie „Kartoteki” konstytuowane są intencjonalną mocą świadomości. I w tym także sensie powiedzieć można, że chociaż mówimy o przestrzeniach, to — jak czytamy w didaskaliach — miejsce akcji jest jedno. Jest nim świadomość, świadomość zmagająca się z problemami pokolenia i problemami związanymi z egzystencjalną sytuacją człowieka.

Ale określenie „miejsce akcji jest jedno” ma także wiele innych znaczeń. Jest i odwołaniem się — po trosze ironicznym — do antycznego kanonu trzech jedności (o czym niżej), i posiada treść ściśle informacyjną, że ewentualny spektakl nie wymaga zmiany dekoracji i „wystarczy, jeśli w ciągu tych godzin przestawi się krzesło”. Ma wreszcie pewien sens symboliczny.

Wyposażenie sceny przypomina pokój. Wedle Bachelarda:

Obraz domu to dla nas główna zasada integracji psychologicznej. [...] Wydaje się, że obraz domu badanego w najróżniejszych ujęciach teoretycznych staje się topografią naszej intymnej istoty.¹⁸

Dlatego w swej pracy aż dwa rozdziały poświęca prezentacji poetyki domu, bada pokoje, kąty, piwnice i strychy. Pokój w „Kartotece” to pokój, który chwilami sprawia wrażenie, jakby przezeń przechodziła ulica. Nie jest to więc dom z całą jego skomplikowaną topografią, ale pokój otwarty, który nie spełnia takich warunków, w których mogłaby zachodzić właśnie owa integracja osobowości. Jest to pokój bez okien i z otwartymi drzwiami — po trosze cela więzienna, ale nie zamknięta. Idąc tym tropem porównań powiedzieć można, że jest to Sartrowska „klatka bez krat”. Ta ostatnia była metaforą oznaczającą wolność nieodłącznie związaną z egzystencjalną sytuacją człowieka. Pierwsza — otwarty pokój, kojarzący się także z celą jest — przyjmijmy za Bachelardem — „topo-

¹⁸ G. Bachelard: *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, Kraków 1976, s. 362.

grafią naszej intymnej istoty”, a dokładniej — intymnej istoty Bohatera. Pokój, który nie chroni przed tym, co na zewnątrz i który nie umożliwia bezpiecznego obserwowania świata zewnętrznego. Nie daje perspektywy jego ewentualnego piękna, a jeśli już — raz — jest mowa o perspektywie świata zewnętrznego, to jest to perspektywa grozy. (W jednym z dialogów w „Odmianach tekstu”, sugerującym, że rozmowa przebiega w Budapeszteńskiej kawiarni, mowa jest o tym, że za oknem widać szubienice, nawet więc wtedy, gdy mowa o oknie nie ustępują skojarzenia więzienne, zwłaszcza że rozmowa w pewnym momencie nabiera charakteru przesłuchania). Brak okna tedy symbolizuje także strach przed światem zewnętrznym. Nie tylko dialogi informują o nieustannym i bezskutecznym poszukiwaniu poczucia bezpieczeństwa, stabilizacji czy intymności właśnie.

Jeśli powiadam, że jest to mieszkanie otwarte czy pokój otwarty, to formuła ta nie nasuwa w tym przypadku przyjemnych skojarzeń; każdy kto może wejść do pokoju, może nieść ze sobą potencjalne niebezpieczeństwo. Bohater poszukuje i innych miejsc intymnych, na ogół zresztą — na próżno. Gdy kładzie się do łóżka, to właśnie z łóżka rozlega się głos wzywający go na konferencję, rozmowa z rodzicami, gdy leży w łóżku, jest w istocie masochistycznym samooskarżeniem,¹⁴ gdy zasypia w łóżku, sekretarka w tym czasie zjada mu jabłko „z drzewa wiadomości dobrego i złego”. Słowem — nie jest to miejsce, w którym można poszukiwać, a zwłaszcza znaleźć azyl. Miejscem, które chroni.

Nie tylko formuła „miejsce jest jedno” wyraża nie pozbawione ironii nawiązanie do antycznej zasady jedności miejsca. Zresztą ona sama nie zawierałaby tej dozy ironicznego dystansu, jakiego nabiera wraz z przywołaniem innego elementu klasycznego kanonu — Chóru starców. Z antyczną dramaturgią łączy Chór starców tylko nazwa, już bowiem zaprojektowany w didaskaliach ich wygląd nie ma w sobie niczego z dostojnością:

Jest ich trzech. W wymiętych, trochę znoszonych garniturach. Jeden z nich w kapeluszu. Siadają pod ścianą na rozkładanych krzeselkach, które przynieśli ze sobą. Starcy poruszają się niemrawo [s. 8].

¹⁴ Różewicz w rozmowie z Braunem stwierdza, że scena ta jest odniesieniem do stalinowskich procesów, jest ich teatralną parodią. Wyraża przy tym żal, że nie została tak odczytana przez nikogo, kto zajmował się *Kartoteką*. (Por. Różewicz, Braun, *op. cit.*, s. 10). Skojarzenie to jest jednak trudne do uchwycenia, zważywszy, że jest to rozmowa z ojcem, łatwiej więc o porównanie z ojcem Freudowskim i z kształtowaniem się postaw sado-masochistycznych w stosunkach rodzinnych. Na marginesie zauważę, że świadomość sado-masochistyczna jest traktowana przez psychoanalizę jako psychologiczna podstawa struktur totalitarnych.

Również wygłaszany przez nich tekst nie spełnia tych funkcji, jakie spełniały kwestie chóru w dramacie antycznym; ich komentarze są bezsensowne, one także kontynuują ciąg komunikacyjnej atrofii, jaką znajdujemy w całej warstwie słownej dramatu. Chór nie dysponuje żadną wiedzą, w każdym razie nie dysponuje wiedzą koherentną, przytaczane przezeń klasyczne teksty z naszej literatury stają się groteskowym, pustym komunałem. Zaś „słownikowe” wyliczanie nazw ukazuje zupełną niemoc w zakresie sformułowania (wypowiedzenia i pomyślenia nawet) treściwej wypowiedzi. Nie jest to grono dostojnych ludzi mądrych, dysponujących wiedzą głębszą i bardziej wszechstronną, tajemną nawet i zakrytą dla pozostałych postaci dramatu; przeciwnie — jest to trójka nic istotnego nie mających do powiedzenia starsuszków. Chór — powiedziec można — zdemokratyzował się, i to zdemokratyzował się w tym znaczeniu, jakie nadają mu krytycy, czy też po prostu dociekliwi badacze konsekwencji rozpowszechnienia się zasad egalitaryzmu; to znaczy dostrzegający w tym procesie także rozpowszechnianie się przeciętności, trywialności i banału.¹⁵

Można by, rzecz jasna, wymieniać dalej różnice między Chórem starców a rolą chóru w dramacie antycznym. Wskażę tylko na rzecz dla podjętego przeze mnie tematu najistotniejszą — antyczny chór był mediatorem między universum, światem transcendentnym wobec świata przedstawionego i realną rzeczywistością widowni. Wypełniał przestrzeń „znajdującą się na bosko-ludzkim pograniczu, a także nawiązującą w swojej formule do elementów obrazowania mitycznego i rytualnego myślenia”¹⁶. Chór — obok ołtarza ofiarnego — był spośród rzeczy widzialnych najbliższy sfery transcendencji. Dramat antyczny, mimo prezentacji konfliktów i napięć nie niszczył, przeciwnie, wspierał przekonanie o trwałej harmonii świata i jego uniwersalnym porządku. Chórowi zaś przypadła w tym dziele rola szczególna, bo to on właśnie odsłaniał tajniki prawd uniwersalnych.

Inaczej jest z Chórem starców. Jeśli na początku mówiłem, że w najogólniejszej perspektywie przestrzeń dramatów Różewicza ma charakter horyzontalny, że trudno tam odnaleźć ślady wertykalnej perspektywy, to w przypadku „Kartoteki” wygląd i funkcjonowanie Chóru starców doskonale tę tezę ilustruje. Chór nie tylko nie mediuje między universum a Bohaterem czy widownią, ale także nic nie zdaje się wska-

¹⁵ Chodzi tu przede wszystkim o takich autorów, jak A. de Tocqueville i jego *O demokracji w Ameryce* oraz J. Ortega y Gasset, autor *Buntu mas*. Przy okazji dodam, że szereg zagadnień związanych z przeciętnym, szarym człowiekiem w twórczości Różewicza — także poezji i prozie — porusza H. Vogler w *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972.

¹⁶ R a t a j c z a k, op. cit., s. 17.

zywać na to, by taka mediacja mogła być brana w rachubę. Jest on zaprzeczeniem takiej mediacji. Można strawestować zdanie Rousseau „wszystko marnieje w rękach człowieka” i powiedzieć, iż wszystko marnieje w kontakcie z Chórem. Ale od razu należałoby dodać, że ów obdarty mocą marnującą wszystko Chór jest elementem równie zmarniałego otoczenia. Nie mediując „w górę”, ku jakkolwiek sformułowanym wartościom, chór nie dąży także „w dół”, nie jest negatywnym elementem pozytywnego planu. Jest właśnie „taki sam” jak jego otoczenie. Przystaje do jego ladajakości.

W tym samym planie przestrzeni fenomenologicznej umieściłabym inny dramat Różewicza, korespondujący z wątkiem Chóru starców, mianowicie „Śmiesznego staruszka”. Motyw starości — zauważę — nie tej dostojnej i szlachetnej, ale właśnie żalostnej i odrażającej nie raz jeszcze powróci w dramatach Różewicza.

K. Wyka pisze o tym dramacie, że jest „szczytowy przykład dominacji monologu postaci”¹⁷. Mimo że w dramacie dominuje monolog i że nikt, oprócz Staruszka i Pielęgniara nie wygłasza ani jednej kwestii, spis postaci dramatu jest dość długi:

Sędzia — piękna, młoda kobieta w łodze [...]. Manekin wielkości naturalnej. Po przerwie żywa aktorka. Asystent I — szpakowaty mężczyzna z wąsikami. Manekin. Asystent II — łysy starzec. Manekin. Obrońca — w łodze. Bez głowy. Dzieci i lalki [s. 138].

I oczywiście Staruszek i Pielęgniara. Ale oprócz tych dwu ostatnich postaci oraz dzieci (a także młodych dziewcząt, które w czasie przerwy ćwiczą na przyrządach gimnastycznych) wszystkie wymienione w tekście postaci to lalki i manekiny. A wszystko razem — dzieci, dziewczęta, lalki i manekiny — są symbolem obsesji staruszka. Symbolizują kierunek, podstawowy przedmiot zainteresowań świadomości Staruszka.

Proponowana w didaskaliach organizacja sceny jest zbiorem przypadkowych — wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka — elementów:

Kolegium sędziowskie siedzi za stołem. Po lewej ręce Sędziego siedzi Asystent II, po prawej Asystent I. Wszyscy zwrócenii twarzami do widowni. Staruszek stoi odwrócony tyłem do widowni [...] Obrońca siedzi obok Staruszka, tyłem do widowni. Po prawej stronie sceny, częściowo za kulisami, stoją przyrządy gimnastyczne. W czasie przerwy na tych przyrządach ćwiczą żywe, dobrze rozwinięte dziewczęta. [...] W czasie przedstawienia (ale już po przerwie) na scenie bawią się dzieci. Biegają, krzyczą, bawią się w chowanego, w „klasy” itd. Najmniejsze siedzą w piaskownicy i robią „babki”. Jedna z dziewczynek chodzi po scenie ze spacerowym wózkiem, w którym śpi lalka [s. 137].

¹⁷ K. Wyka: *Teatr w kartach rozrzucony*, [w:] id.: *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 72.

Właśnie ten symultaniczny układ sceny wiąże w jedną całość monolog Staruszka: jego obsesyjne zainteresowanie lalkami, małymi dziećmi i dziewczętami oraz ambiwalentne uczucia wobec nich, uczucia zainteresowania i strachu. Strachu, który wywołuje zarówno poczucie winy jak i nienawiść. Stąd na scenie kolegium sędziowskie. Oczywiście kolegium sędziowskie tylko jest i tylko na zasadzie swej obecności uczestniczy w wydarzeniach. Nie wiadomo nawet czy sąd się odbywa, czy odbywał się kiedykolwiek, czy wyłącznie jest wytworem imaginacji Staruszka jako sąd, który mógł się czy może się odbyć. Raczej można powiedzieć, że Staruszek w swojej własnej, sklerotycznej świadomości stoi przed powołanym przez nią sądem.

Trwa w tej świadomości walka, a raczej parodia tej walki, jaka rozgrywa się w świadomości normalnej między wyznawanym światem wartości i faktycznym działaniem, nie zawsze wobec tych wartości adekwatnym. Parodia polega na tym, że faktyczne konflikty, jakie świadomość normalna rejestruje, ulegają tutaj rozmyciu.

Tak samo rozmyta i chaotyczna jest sytuacja na scenie. Sędzia-manekin z pierwszego aktu ożywa w akcie drugim. Może to zarówno symbolizować nadzieję Staruszka na łaskawy wyrok, jak i jego osobliwy stosunek do lalek i manekinów; traktuje je przecież jak przedmioty a także jak żywe istoty. obrońca bez głowy to także symbol zarówno zniszczonej lalki, jak i kruchości obrony staruszka, tym bardziej, że pozostałe lalki z kompletu sędziowskiego nie noszą znamion rozkładu. Komplet sędziowski złożony z manekinów, w którym dodatku obrońca-manekin jest bez głowy, może także odsyłać do — nikłego zresztą — wątku politycznego w monologu Staruszka, napisów przeciw „Największemu Człowiekowi naszej epoki” (s. 145) umieszczanych w ubikacjach. Symbolizować może tedy i procesy, także zresztą określone potem nazwą wywodzącą się od nazwiska „Największego Człowieka” naszej epoki, a obrońca bez głowy — szczególną formę obrony stosowaną w tych procesach.

W czasie „zeznań” — czyli w czasie całego monologu — Staruszek stoi. I tutaj rzecz można interpretować wedle różnych modeli interpretacyjnych, i jako sytuację normalną w sądzie, czyli jako autoprezentację Staruszka, ale także jako parodię pozycji człowieka — postawa pionowa w świecie ożywionym jest typowa wyłącznie dla człowieka. Staruszek zaś może być z powodzeniem interpretowany także jako zaprzeczenie sloganu, iż „człowiek to brzmi dumnie”. Ponadto, dlatego, że stoi, pozabawiony jest „miejsca bezpiecznego”, takiego, jakiego szukał Bohater „Kartoteki”.

Dramat prawie w całości jest nieskoordynowanym monologiem Staruszka. Jednakże oprócz części mnologowej dramat posiada część, naz-

waną przez Różewicza Prologiem lub Epilogiem. Nie jest istotne czy jest to prolog czy epilog, ponieważ część ta niczego nie zaczyna ani niczego nie kończy. Sztuka jako całość pokazuje dwa aspekty „bycia” Staruszka, dwa aspekty jego trwania — skoro zaś jest to trwanie, nie zaś ciąg zdarzeń w czasie, tedy kolejność prezentacji różnych aspektów tego trwania nie ma istotnego znaczenia. Monolog prezentował Staruszka niejako „od wewnątrz”, pokazywał topografię jego obsesji: lęków i pragnień. Część będąca epilogiem czy prologiem pokazuje Staruszka „od zewnątrz” w tym znaczeniu, że ukazuje go — by się tak wyrazić — w miejscu najbezpieczniejszym ze wszystkich możliwych. Jest to miejsce, które ubezpiecza po trosze przed obsesjami i lękami, o których traktowała część monologowa. Ubezpiecza od zewnątrz i jednocześnie jest po trosze ironicznym symbolem „miejsca bezpiecznego”. Jest to pokój bez okien, pokój w jakiejś instytucji opiekuńczej, może w domu starców czy szpitalu dla psychicznie chorych. W każdym razie jest to pokój, który chroni przed światem zewnętrznym; na zewnątrz — jak wynika z dialogu z Pielęgniarką — jest zagrożenie, zagrożenie w postaci rozmażającej się i rozprzestrzeniającej ludzkości i w postaci zniszczonej i zanieczyszczonej przyrody.

Również „Akt przerywany” pomieściłabym w planie dramatów operujących przede wszystkim przestrzenią fenomenologiczną. W cytowanym już artykule K. Wyka pisze:

Równie szczytowy przykład dominacji całkowitej, tym razem didaskaliów, to „Akt przerywany” (1963). [...] O wymyślności Różewicza mówi to, że płaszczyzna didaskaliów [...] jest potrójna. Jest ona autobiograficzna, ma charakter stronniczy wyrwanej z dziennika pisarza notującego wydarzenia autentyczne, niejako poza sztuką zostaje umieszczona. [...] Druga płaszczyzna jest autotematyczna i zastępuje w stosunku do właściwego działania się dramatycznego, w tej postaci trwając do samego końca tekstu [...] Trzecia płaszczyzna [...] tam się znajduje, gdzie ów chwyt techniki dramaturgicznej tradycyjnie bywa lokowany: w obrębie scen o układzie dialogowym.¹⁸

Ta ogromnie rozbudowana część monologowa nie może być pominięta nie tylko wówczas, gdy tekst funkcjonuje jako tekst literacki. Różewicz w drugiej warstwie monologu didaskaliów zamieszcza uwagę — na poły ironiczną, ale w tej konwencji napisany jest cały utwór — z której wynika, że w przypadku realizacji scenicznej dramatu didaskalia winny być zamieszczone w programie (s. 256). Istotnie bowiem tekst o „układzie dialogowym” nabiera nowych znaczeń, jeśli funkcjonuje w kontekście didaskaliów. Dopiero wraz z nimi tworzy całość.

„Akt przerywany” jest tekstem traktującym o pisaniu dramatu współczesnego, a dokładniej — o pisaniu dramatu, który byłby zupełnie

¹⁸ Ibid., s. 73.

nową nieznaną jeszcze formą dramatyczną. Tekst pisany jest — jak już zaznaczyłam — nie całkiem serio, z ironicznym i autoironicznym dystansem. Można o nim powiedzieć, że jest to autoprezentacja świadomości konstruującej przestrzenie scenicznych wydarzeń, różne ich wersje i odmiany. Nie zawsze opis sceny zawarty w drugiej warstwie didaskaliów pokrywa się z projektem jego realizacji zawartym w trzeciej warstwie tekstu. Przytaczane są także projekty scen, z których autor zrezygnował oraz parodystyczne wizje tego, jak pomyślane przez niego sceny funkcjonowałyby w teatrze awangardowym i surrealistycznym. Didaskalia wreszcie zawierają opis przedmiotów, które znajdują się na scenie, a których nie można dostrzec gołym okiem, takich jak kłębek siwych włosów na półce, mucha, która siada na kostce cukru czy wreszcie dyskretnie założona plomba w zębie dziewczyny. Różewicz cały czas zongluje pół żartem, pół serio rozmaitymi chwytami tradycyjnie stosowanymi przez teatr i dramat i nierzadko przekracza granice możliwości prezentacji scenicznej.

Zongluje przy pomocy wątków i elementów spotykanych także w innych jego utworach. Tak więc owe szczegóły, drobne rzeczy przewijają się przez całą jego twórczość w różnych jej warstwach i są wywołującymi odrazę znakami rozkładu czy brzydoty. Wyka nazwał „Do piachu” Anty-Grottgerem naszej dramaturgii.¹⁹ „Akt przerywany” (a może ogólniej — dramaturgię Różewicza) właśnie ze względu na operowanie szczegółem brzydkim można usytuować na antytetycznym krańcu do klimatu poezji Gałczyńskiego, urzeczonego urodą „małych rzeczy foremnych”. Przestrzeń przedstawioną w drugiej i trzeciej warstwie „Aktu...” znaczą rzeczy małe, brzydkie i nieforemne, a jeśli już foremne nawet, to kojarzące się także z brudem czy niszczeniem.

„Akt przerywany” jest projektem możliwego, ale jeszcze nie gotowego dramatu, w nowej, jeszcze nie w pełni odkrytej formie. Utwór, jako nowa wersja formy dramatycznej jest „na zewnątrz”, jest nieobecny jeszcze w swym wykończonym kształcie. To co prezentuje tekst, to szereg propozycji, zmienianych, modyfikowanych, wycofywanych i zastępowanych innymi. Pokazywany jest cały proces twórczy, tak, jakby zostało utrwalone „stawanie się” zamiaru literackiego. Przy czym prezentacja zamiaru literackiego in statu nascendi jest jednocześnie gotowym, zrealizowanym zamiarem. Ten rodzaj „odsłaniania wnętrza” jest chyba generalną tendencją współczesności, i to nie tylko w dziedzinie literatury. Beaubourg paryski został także przecież zaprojektowany jako osobliwe wyprowadzenie na zewnątrz tych wszystkich elementów, które tradycyjnie od wieków architekt ukrywał przed okiem

¹⁹ Wyka a: *Ścierwo bandyty i ziemia ojczysta*, [w:] *ibid.*, s. 68.

widza. Dzieło sprawia wrażenie nie ukończonego jeszcze, ale właśnie takie niewykończenie, uzewnętrznienie rzeczy dotąd ukrywanych było celem całego przedsięwzięcia.

Różewicz odsłania wewnątrz w dwojakim znaczeniu — po pierwsze prezentuje (to prawda, że z humorystycznym dystansem) stawanie się utworu dramatycznego, a ponadto — po wtóre — takiego utworu dramatycznego, w którym stałe elementy tradycyjnej poetyki były „na zewnątrz” tego utworu, nie stanowiły jego części strukturalnych. O czasie powiada, że w jego utworze czas mierzy się tylko zegarkiem — nie uznaje czasu literackiego; modyfikuje możliwe miejsce akcji i samą akcję — jej niedoprecyzowanie i wprowadzanie coraz to nowych jej wersji jest także ściśle związane z dwuznaczną kłopotliwością treści sugerowanych w tytule.

PRZESTRZEŃ KARTEZJAŃSKA

Przestrzeń kartezjańska — jak określają ją A. A. Moles i E. Romer — zawarta jest w „Spaghetti i miecz”, „Grupie Laokoona” i „Do piachu”. Spróbujmy jednak wyjaśnić, na czym polega owa przestrzeń kartezjańska.

Autorzy „Psychologie de l'espace” przeciwstawiają przestrzeń kartezjańską przestrzeni fenomenologicznej, organizowanej na zasadzie, wedle której „le Moi est le centre du monde”. W przestrzeni kartezjańskiej nie ma takiego centrum. To przestrzeń, która jawi się bezstronnemu obserwatorowi, w której wszystkie elementy są jednakowo ważne i żaden z nich nie jest w jakiś szczególny sposób wyróżniony.

Każdy z zamieszkujących tę przestrzeń ludzi zajmuje tam miejsce mniej lub bardziej rozległe, mniej lub bardziej specyficzne, mniej lub bardziej obszerne, jednakże wszyscy są równi a priori z punktu widzenia bezstronnego obserwatora.²⁰

Oczywiście w dziele literackim nigdy nie jest tak, by przestrzeń pozbawiona była przedmiotów bardziej ważnych, wybieranych przez tę czy inną postać albo tę czy inną postać określających. Generalnie jednak wszyscy i wszystko jest równe „z punktu widzenia bezstronnego obserwatora”. Przedmioty są mniej lub bardziej znaczące, ludzie odgrywają mniejszą lub większą rolę, niemniej o wszystkich można powiedzieć, że razem wypełniają, a raczej konstytuują jakąś przestrzeń.

Właśnie w wymienionych trzech dramatach panuje charakterystyczny dla przestrzeni kartezjańskiej egalitaryzm ludzi i rzeczy: żadna z postaci nie odgrywa roli wyróżnionej, całość świata przedstawionego nie jest

²⁰ Moles, Romer: *op. cit.*, s. 9; tłum. moje.

prezentowana przez pryzmat świadomości któregoś z bohaterów, ani też wprowadzonej do dzieła postaci autora.

„Spaghetti i miecz” oraz „Grupa Laokoona” to dramaty — można powiedzieć za Wyką²¹ — włoskie. Jednakże każdy z nich prezentuje odmienny aspekt problematyki, w jaką motywy włoskie zostają uwikłane. Tym, co je łączy, jest przedstawiony w nich problem stereotypów myślowych, narodowej magalomanii oraz groteskowa forma. Są to dramaty — jak powiada ich autor — napisane tak, by ludzie się śmiali²².

Sceniczny mikrokosmos w każdym z nich nie został usytuowany w jednym miejscu. W „Grupie Laokoona” pierwsza scena rozgrywa się w przedziale wagonu w szczególnym momencie — kontroli celnej na granicy w Zebrzydowicach. Pozostałe miejsca scenicznych wydarzeń to mieszkanie inteligenta oraz wystawa przygotowanych na konkurs pomników Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej i wieszczka Juliusza Słowackiego w czasie posiedzenia jury. Słowem — pozostałe sceny „Grupy Laokoona” dzieją się w kraju, w środowisku inteligencji twórczej.

Zebrzydowice i parę innych określeń geograficznych (Pan I — inteligent — wraca z Włoch, Pan II nie-inteligent — z Pragi) to jedyne dane konkretne pierwszej sceny, a zarazem socjologiczna topografia podróży Polaków — reszta roztapia się w groteskowym nieokreśleniu. Kontrola celna staje się kontrolą „wnętrza” wracającego do kraju inteligenta; celników nie interesuje drugi z pasażerów przedziału, wyraźnie obawiający się kontroli celnej nie-inteligent. Kontrola celna staje się po trosze przesłuchaniem inteligenta, po trosze zaś udzielaniem mu pouczeń moralnych przez dziwnych celników nie-celników, w każdym razie funkcjonariuszy państwowych na służbie. W ostatnich sekwencjach sceny padają słowa, iż w kraju panuje frustracja, alienacja, dezintegracja. Można do tego dodać, na podstawie lektury całego dramatu, iż wszystko jest czymś innym, a czymś innym być się wydaje. Przekraczając granicę wchodzi się w plan groteskowego nieokreślenia, atrap funkcji, słów i przedmiotów. Mieszkanie inteligenta jest w prawdzie urządzone „z pewnym smakiem”, ale jednocześnie w jego opisie znajdzie się zwrot „na ścianach ni to ni owo” (s. 59). Wyróżniony w jego opisie szczegół, to sztuczne kwiaty, które traktowane są jak żywe. Są symbolem nieautentyczności, rozmycia granic między „być” i „wydawać się”, a jednocześnie są odpowiednikiem tytułowej grupy Laokoona, którą Ojciec widział we Włoszech, o której pięknie i doskonałości nieustannie się mówi, a która zarazem była gipsową kopią oryginału oddanego do restauracji.

²¹ Wyka: *Abces na kartku partyzanta*, [w:] *op. cit.*, s. 57.

²² Braun, Różewicz: *Języki teatru* (4), III. O teatrze, „Odra”, 1986, nr 4, s. 44.

Miejsce konkursowej wystawy jest najbardziej nieokreślone, można powiedzieć, że scena zaprojektowana została jako ekspozycja pustki:

Przestrzeń jest podzielona stojącymi białymi „ekranami” lub wiszącymi po przeciwległych stronach szarymi kotarami. Między ekranami (lub kotarami) jest pusto. Na podłodze (w przypadkowym miejscu) stoi kwitnąca pelargonia lub inny kwiat (w doniczce) [s. 77].

Naturalny kwiat w tej przestrzeni manifestuje też nieautentyczność, występuje bowiem w roli stałego elementu dekoracyjnego imprez oficjalnych. Brak rzeźb między kotarami (ekranami) symbolizuje estetyczną pustkę całej tej imprezy; przypomina po trosze królewski ubiór z baśni Andersena „Nowe szaty króla”, tym bardziej, że obradujące „dzuri” przede wszystkim zwraca uwagę na hierarchię instytucjonalną wypowiadających się osób²³.

O ile „Grupa Laokoona” ukazuje przede wszystkim przestrzeń socjologiczną od granicy do wnętrza kraju, „Spaghetti i miecz” pokazuje Polaków po obu stronach granicy. I osobliwą topografię, wedle której po obu jej stronach się orientują. Po jednej stronie:

Scena przedstawia wnętrze stodoły (lub obory) przerobionej na kawiarnię lub wnętrze kawiarni przerobionej na coś innego. [...] Kelnerzy i kelnerki w strojach ludowych z okolic Łowicza [s. 169].

Po drugiej stronie jest to:

[...] willa w Sorrento. Przez otwarte okna widać błękitny przestwór nieba i morza. Bez końca bez początku. [...] na paterze leżą winogrona, pomarańcze, figi (zielone), oliwki... W kryształowym kielichu opalizuje wino „lacrima Christi”... [s. 177].

A więc z jednej strony miejsce, które symbolizować może zarówno generalną przeróbkę całego systemu społeczno-politycznego, jak i ukazy-

²³ Wielokrotnie podkreślano, że cały plan — nazwijmy go — estetyczny dramatu obraca się wokół kiczu, że bohaterowie prezentują ten poziom świadomości, który nie wznosi się ponad kicz i stereotyp. Nie jest to interpretacja nie uzasadniona, zwłaszcza gdy chodzi o scenę obrad jury. Sądzę jednak, że dramat sygnalizuje także problem szerszy, problem analizy i „rozumienia” dzieła artystycznego. Analiza rozbija integralną całość dzieła artystycznego, jego „rozumienie” jest czymś innym, niż wskazaniem wszystkich jako wątków, ewokowanych treści... Można przypuścić, że wszelka analiza, nawet ta najbardziej inteligentna ma także swój aspekt groteskowy przez to właśnie, że jest analizą, to znaczy, że jest przekładem na inny język czegoś, co z natury rzeczy jest nieprzekładalne czy też — nie jest przekładalne w całości. Że rozumienie dzieła jest pewną formą komunikacji między dziełem a odbiorcą, ma ona jednak intymny charakter i tylko w planie odbiorca—dzieło może się realizować, wszelkie zaś próby wytłumaczenia, na czym mianowicie osobowość tego kontaktu polega, będą miały w jakimś aspekcie charakter dialogów z *Grupy Laokoona*.

wać modę na przerabianie, adaptowanie, rustykalny wystrój wnętrz. Może wreszcie być aluzją do „Stodoły” — popularnego w czasie gdy powstało „Spaghetti i miecz” klubu studenckiego. Słowem — miejsce scenicznych wydarzeń jest połączeniem awangardy, prymitywizmu a także historyczną pamiątką:

[...] tam, gdzie stoi bufet, stała barykada, [...] między stolikami przebiegały okopy [...] koło wieszaka stała kawaleria [s. 169].

Owa siermiężna awangarda polskiej strony zestawiona zostaje z ekskluzywnym dostatkami zagranicy. Otwarty na zewnątrz piękny pokój harmonizuje z pięknym pejzażem — jest to groteskowa prezentacja schematycznych wyobrażeń o przestrzeni szczęścia i dostatku za granicą, która to przestrzeń okaże się przestrzenią równie schematycznej, powiedziec można: obowiązkowej tęsknoty za krajem polskich emigrantów. I tak np. „błękitny przestwór morza” stanie się także elementem ilustracji współczesnej wersji legendy o Wandzie — potrzebna jest tedy woda, w której Wanda mogłaby się utopić.

Jednocześnie obie części dramatu są kpinią z „przestrzeni bohaterских walk” i sposobu myślenia o tych przestrzeniach. Można powiedzieć, używając metaforyki z innych dramatów Różewicza, że miejsce „bohaterских walk” opisane zostało przez mentalność nie wykraczającą poza poziom opowieści o „Czerwonym Kapturku” czy „Jasiu i Małgosi”, a ponadto mentalność owa włączyła do swojego ekwipunku również Dantego i Hegla. Nie po to przecież, by usytuować się jakoś wobec chytrności dziejowego rozumu, skonstatować jego moc niszczycielską. Przeciwnie, Dante i Hegel również zostali „oswojeni”, przerobieni „na coś innego” — piosenkarka Piesia śpiewa fragmenty „Piekle” i „Fenomenologii ducha” a słuchacze szalejąc z entuzjazmu na jej cześć z kolei śpiewają „Sto lat”. Niepodobna skonstatować czy niegdysiejsi bohaterowie rzeczywiście byli bohaterami i czy historia z nich zadrwiła. Historia bowiem, podobnie jak i terażniejszość, uległa deprecjacji.

Problem wojny podejmuje także trzeci z zaklasyfikowanych do grupy dramatów z przestrzenią kartezyjską, mianowicie „Do piachu”. Różni się on w sposób istotny od innych dramatów w tej grupie pomieszczonych, jak i w ogóle od innych dramatów Różewicza. Najmniej tu poszukiwać formalnych, to prawie opowiadanie²⁴, tyle, że przedstawione przy pomocy technik zaczerpniętych z dramaturgii.

Przestrzeń zaprojektowana w didaskaliach nie odbiega od projektów przestrzeni w dramacie realistycznym, a rozwój scenicznego dziania się nie zmienia jej konkretnego, realistycznego charakteru. Można wpraw-

²⁴ W *Scierwo bandyty...* Wyka wskazuje na analogie między prozą Różewicza o tematyce wojennej i *Do piachu*. Por. *ibid.*, s. 66.

dzie mówić o hiperrealistycznej tendencji dzieła, w tym sensie mianowicie, że nie ukrywa, przeciwnie — eksponuje zwyczajne, nieraz drastyczne czynności codziennego życia partyzantów. Jest to dziewięć obrazów z lat wojny; jeden z nich tylko dzieje się we dworze, inne — w lesie. Dziewięć różnych miejsc, które wyznaczają topografię partyzanckiego życia — ziemianka, droga we mgle, polana i obozowisko partyzantów, a w nim miejsce, gdzie odbywają się pogadanki polityczne i gdzie ćwiartuje się świnię, gdzie się je i odprawia mszę polową i gdzie jest szalas czy buda spełniająca funkcję więzienia i miejsce dla obozowiska istotne — latryna. I wreszcie miejsce, na którym zostanie wykonany wyrok na partyzancie.

Tak charakterystyczne dla Różewiczowskiej dramaturgii niedookreślenie wydarzeń, pełniące nierzadko funkcję ludyczną tutaj służy wyeksponowaniu grozy wojennych stosunków między ludźmi: nie wiadomo w końcu, czy Waluś — ten, jak go nazywa Wyka: partyzancki biedak — był w istocie winien gwałtu, czy też jego własna niezaradność i splot okoliczności (których też dokładnie nie znamy) doprowadziły do tego, że go skazano na śmierć i wykonano wyrok.

Miejsca scenicznych wydarzeń sąsiadują ze sobą, niektóre wręcz nakładają się na siebie. A jednocześnie dialogi w tych miejscach prowadzone odsyłają do nie przedstawionych już bezpośrednio miejsc akcji partyzanckich i angielskich zrzutów (faktycznych i oczekiwanych), wyroków wykonywanych na ludności cywilnej, rekwizycji i zwyczajnej grabieży — szczególny pejzaż wojny i statusu w niej partyzantów: ludzi, którzy przynależą do formacji wojskowej i w imieniu wojska zaopatrują się w żywność i zwyczajnie — ludzi uzbrojonych i z tej racji mających przewagę nad ludnością cywilną. W odległym tle, w dialogach pojawiają się miejsca symbolizujące narodowe sanktuarium, ale w których mogą także skryć się, zmieszani z tłumem dezertery, dość sprytni, by uciec i jakoś starać się przeżyć wojnę, choć niedawno jeszcze układali wiersze o bohaterstwie i poświęceniu. I wreszcie l'entourage wojskowy i polityczny, który ma swój początek w nowych układach personalnych w oddziale i jego dowództwie (w związku z podporządkowaniem się dowództwu AK oddziałów NSZ), ale który odsyła do szerokiego teatru działań wojennych i na najwyższym szczeblu zawieranych traktatów. Tak określa całą tę złożoną sytuację Komendant: „[...] z lewej komuna, z prawej NSZ, a ja w środku” (s. 165).

Tytuły dramatów Różewicza są świetnym kluczem odmykającym rozmaite warstwy znaczeniowe ich treści²⁵. „Do piachu” jest przede wszystkim

²⁵ Na tę właściwość tytułów Różewiczowskiej dramaturgii zwraca uwagę Wyka w *Teatr w kartach...*, s. 72.

kim oznaczeniem sprawy Walusia, ale to przecież także bliska, potencjalna perspektywa innych partyzantów — krąży cały czas na marginesach rozmaitych ich wypowiedzi. Tytuł w końcu przywołuje czy sugeruje, że owa perspektywa wiąże się nie tylko z tą czy inną akcją planowaną w najbliższym czasie, ale właśnie z całym, wyżej wspomnianym wojennym i historycznym l'entourage.

Jeśli Hegel i jego „Fenomenologia ducha” zostały strywializowane przez świat „Spaghetti i miecz”, to „Do piachu” odsłania pewne autentyczne aspekty Heglowskiej historiozofii. Ukazuje te mechanizmy, które — wedle Hegla — sprawiają, że rozum historii jest chytry, że wykorzystuje jednostki ludzkie do swoich własnych celów. Historia przeto „nie jest areną szczęścia” — perspektywa pójścia do piachu jest perspektywą dla tych, którym przytrafi się znaleźć w planie historycznych działań. W dramacie widać wprawdzie mechanizm, tak istotny w Heglowskiej historiozofii, czytelny jest także morał zeń wynikający — zdanie o szczęściu w historii — ale (nawet na obrzeżach dramatu) nie widać śladu dziejowego rozumu. Nie ma rozumu jako zasady porządkującej wydarzenia i nie ma nawet cienia jego teleologicznego charakteru. Historia nie tylko nie jest areną szczęścia jednostek, nie jest także areną, na której spełniałby się jakiś sens czy cel. Jest chaosem, w którym daremnie poszukiwalibyśmy jakiegoś ukrytego porządku.

AGRESJA ŚWIATA ZEWNĘTRZNEGO

Trzy kolejne dramaty „Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja”, „Stara kobieta wysiaduje” oraz „Odejdzie Głodomora” można by zaliczyć również do tej grupy dramatów, które nazwałam dramatami z przestrzenią karczyjską, to znaczy takich, w których postaci i ich otoczenie tworzą pewien układ. Wyróżniam je jednak w grupie oddzielnej, ponieważ właśnie ten układ nie jest układem tak stabilnym, jak to było w dramatach omawianych wyżej. To prawda, że sceniczne wydarzenia „Spaghetti...” czy „Do piachu” wraz z ich otoczeniem odsyłały na zewnątrz tego otoczenia, ale to, co zewnętrzne (au dehors) i to, co wewnętrzne, czyli pokazane bezpośrednio (au dedans) tworzyły właśnie ten stabilny układ. Natomiast w tu wyróżnionych dramatach obserwujemy — kształtującą się zresztą różnie w rozmaitych utworach — osobliwą agresywność tego, co na zewnątrz. Agresywność rejestrowaną nie tylko w warstwie słownej, w dialogach czy działaniach osób, ale realizującą się także naocznie, poprzez empiryczną zmianę przestrzennego układu. Istotnym elementem scenicznych wydarzeń jak i układu przedmiotów na scenie jest napór tego, co na zewnątrz.

Najmniej dobitnie ta szczególna agresja „zewnętrzna” w jej własnie naocznym, empirycznym wymiarze pokazana została w „Świadkach”. Zresztą dramat ten — takie jest zdanie jego autora²⁶ — nie musi być prezentowany w stricte teatralnej wersji, do jego prezentacji scenicznej wystarczy, jeśli będzie tylko recytowany. Zatem i ową agresję zewnętrzności zarejestrować można przede wszystkim w warstwie słownej. Czy inaczej — w warstwie słownej przede wszystkim otrzymujemy informacje o agresji zewnętrznej, organizacja sceny w mniejszym stopniu w niej uczestniczy. Część pierwsza zresztą nie potrzebuje wcale takiej organizacji, jest to bowiem na proscenium na dwa głosy recytowany wiersz o małej stabilizacji, jej — powiedziałabym — ontyczna analiza.

Druga część przedstawia pokój, który mógłby odpowiadać Bachelardowskiej „przestrzeni szczęścia” — pokój zalany słońcem z oknem otwartym na piękny pejzaż. W istocie „przestrzeń szczęścia” okazuje się przestrzenią wątpliwego moralnie bezpieczeństwa, mieszkanie broni przed angażowaniem się w to, co dzieje się na zewnątrz. Sielankowy obrazek za oknem, który opisują sobie wzajemnie Kobieta i Mężczyzna zmienia się w obraz makabryczny. Chociaż jednak narasta groza opisu, nie zmienia się jego konwencja, nie zmieniają się zachowania bohaterów — ani przez chwilę nic nie wskazuje na to, by chcieli ingerować w to, co dzieje się na zewnątrz. Trwają w swej „małej stabilizacji”, nie czyniąc nic, by naruszyć jej kruchość.

Część trzecia dzieje się już nie w przestrzeni zamkniętej, której ściany tworzą jakieś zabezpieczenie przed tym, co na zewnątrz. Zabezpieczenie nawet w ironicznym tego słowa znaczeniu, jako utrudnienie, nawet pozorne, ingerowania tam, gdzie dzieje się zło, utrudnienie w niesieniu pomocy komuś, kto jej potrzebuje. Miejsce dziania się trzeciej części to „taras kawiarni. Prawie pusty” (s. 117). Stoi na nim tylko „kilka stolików. Krzesel nie ma”. I dwa, nieco oddalone od siebie fotele, w których siedzą Drugi i Trzeci. Nie tylko przestrzeń jest otwarta, to znaczy nie odgradzona ścianami od tego, co na zewnątrz, inny też jest klimat samego początku tego fragmentu. Składają się na nią nie słoneczny blask i sielankowa muzyka, lecz właśnie nie wykończony w pełni, zrujnowany jakby pejzaż kawiarni i wycie syreny alarmowej. Zmniejszył się też obszar „przestrzeni bezpieczeństwa”, przedtem był to pokój, teraz są to zaledwie fotele: Drugi i Trzeci pod żadnym pozorem nie chcą opuścić foteli. A jednocześnie znacznie wzrosło zagrożenie bronionych przestrzeni małej stabilizacji, zagrożonych analogicznie jak w części drugiej — przez kogoś czy coś, co potrzebuje pomocy. Bowiem obraz „tego” też jest niewykończony, Drugi i Trzeci raz mówią o nim, jakby to był pagórek,

²⁶ Różewicz: *Teatr niekonsekwencji. Notatka...*, s. 313.

zwierzę, może człowiek. Można przypuszczać, że to właśnie Pierwszy jest tym, kto potrzebuje pomocy, czy — z punktu widzenia Drugiego i Trzeciego — zagraża ich małej stabilizacji. Formą samoobrony w części drugiej była obojętna relacja, znacząca także udawanie przed sobą, że w pejzażu nie zaszło nic szczególnego; tutaj trudno pozostać obojętnym, „coś” porusza się i cuchnie, formą samoobrony staje się kurczowe trzymanie się fotela i udawanie przed sobą i interlokutorem, że coś, co im zagraża, nie zagraża im wcale i właściwie nie wiadomo, czym to „coś” jest.

Zasygnalizowany w „Świadkach...” ruch tego, co na zewnątrz, kurczenie się przestrzeni bronionych zostaje rozwinięte w „Stara kobieta wysiaduje”. Narasta aktywność zewnętrznego, a także zmienia się jego natura. W „Świadkach...” rozszerzały się tereny zła moralnego w dwojakim sensie: i poprzez zmianę perspektywy socjologicznej, z której to, co „zewnętrzne”, było prezentowane — mieszkanie rodziny i miejsce, które mieszkaniem nie jest, z wyraźnym znaczeniem „bronionych foteli” — i rodzaj czy stopień tego zła: w części drugiej mamy do czynienia z okrucieństwem dzieci, okrucieństwem po trosze przynależnym do ich natury, ich niepełną świadomością tego, że zadają cierpienia, w trzeciej — istotą cierpiącą jest człowiek, a bezpośrednią, być może, przyczyną tego cierpienia jest właśnie Drugi i Trzeci. W „Świadkach...” zło nacierające z zewnątrz jest natury moralnej, pochodzi z inercji wewnętrznej bohaterów, jego źródłem jest także ich postawa niesprzeciwiania się złu. W każdym razie w tym dramacie skażeniu ulegli tylko ludzie.

Inaczej jest w „Stara kobieta wysiaduje”. Agresja tego, co na zewnątrz to agresja zwyrodniałej i zdewastowanej przyrody. Świat tego dramatu jest taki, że niepodobna odnaleźć w nim pięknego pejzażu. Wydarzenia sceniczne pierwszego aktu również zaplanowane zostały w kawiarni. To prawda, kawiarnia ma kolrowe stoliki, elegancko ubranych kelnerów, kelnerzy wszakże są również funkcjonariuszami zniszczenia; w kawiarni pełno jest śmieci i to kelnerzy właśnie współuczestniczą w jej dewastowaniu. Czystość i elegancja współlistnieją tu z brudem i zniszczeniem. Okna są zamknięte (dowiadujemy się z dialogu, że rosnące niegdyś za oknami modrzewie zostały wycięte), a gdy wreszcie spróbowano je uchylić, rozciągający się na zewnątrz śmietnik zaczął wdzierać się do wnętrza.

Ta szczególna kawiarnia jest tedy (i to tylko w części sztuki) ostatnim miejscem, które chroni przed agresją śmietniska. To właśnie śmietnisko, śmietnisko „bez końca” stanowi otoczenie tej dziwnej kawiarni. Ale symptomy zepsucia i dewastacji są i wewnątrz — ich znakami jest i panujący zaduch i owi dziwni kelnerzy, którzy sprzątając śmiecią, czyszcząc — brudzą, a zwłaszcza tytułowa Stara kobieta, odziana dziwacznie,

na sposób kojarzący się ze śmietnikiem właśnie. Zwłaszcza zaś znakiem jej wynaturzenia, odwrócenia normalnego porządku jest jej nieopanowana potrzeba płodzenia — teraz, gdyż kiedyś nie miała na to czasu. Stara kobieta jako przyszła matka jest tworem wewnątrznie sprzecznym i niezgodnym z tym, co nazwane bywa porządkiem natury. Ale właśnie w świecie tego dramatu Stara kobieta przystaje do pejzażu zniszczenia, zepsucia i rozpadu. Ekspandujący śmietnik i głęboka potrzeba płodzenia starej kobiety tworzą porpołu harmonijny układ.

Śmietnik w ruchu niszczy przedziały na *au dehors* i *au dedans*, eliminuje „miejsca bezpieczne”: kolejna odsłona pokazuje już tylko jedną ścianę kawiarni — miejsce bezpieczne zmieniło się w ruinę. Stało się elementem wszechogarniającego śmietniska. Zlikwidowana została opozycja *au dehors* i *au dedans*, śmietnik rozciąga się po horyzont; wszystko objęła degradacja i wynaturzenie. Nie ma już plaży, młode dziewczęta zachowały jeszcze gesty charakterystyczne dla plażowiczów, lecz opalają się na kupie śmieci, starzec rozmazuje na twarzy sadze, sądząc, że pada śnieg...

Zmienia się nie tylko otoczenie, zmienia się także układ socjologiczny ludzi, którzy są na śmietniku. To, co było tylko w załączkowej formie w odsłonie pierwszej, kelnerzy, którzy byli także funkcjonariuszami zniszczenia, teraz zostali zastąpieni, a właściwie uzupełnieni postaciami reprezentującymi zniszczenie w formie niezamaskowanej. Pojawiają się żołnierze — nie zindywidualizowani, różni, z różnym stosunkiem do wojennego rzemiosła, jak to było w „Do piachu” — lecz zuniformizowani reprezentanci tej siły zniszczenia. Współcześni rycerze współczesnej apokalipsy w już apokaliptycznym pejzażu. Mimo że nie ma już przestrzeni bezpieczeństwa, a kawiarnia stała się częścią śmietniska, pejzaż się nie ustabilizował — śmieci ciągle przybywa. I przybywają ludzie pogłębiający destrukcję, właśnie owi żołnierze, anonimowi tak dalece, że niepodobna rozstrzygnąć czy walczą, czy się witają. Na śmietniku ustawia się nowe granice, wyznaczają pola walk — przygotowuje się dalsze niszczenie czy unicestwienie i tak już wynaturzonego życia.

Dychotomia *au dehors* i *au dedans* konstytuuje się na nieco innej zasadzie w trzecim z zaliczonej do tej grupy dramatów, w „Odejściu Głodomora”. Powstaje w jarmarcznym pejzażu miejskim społeczności, która nie musi głodować — na mocy decyzji Głodomora: pragnie on zamaniestować swoją szczególną zdolność do głodowania, pokazać w ten sposób swoją jedyność i niepowtarzalność. Dlatego zamyka się w klatce i urządzony zostaje czterdziestodniowy spektakl głodowania. Klatka jest przedmiotem jednym z wielu bez publiczności i bez Głodomora; „dopiero to, co siedzi w klatce, co jest w klatce zamknięte nadaje klatce sens, a nawet godność...”. To, co w klatce zamknięte, to, co wewnątrz

niej kreuje dopiero dychotomię *au dehors* i *au dedans*. Przestrzeń jednowymiarowa (jednowymiarowa w stosunku do możliwej, lecz nie istniejącej jeszcze dychotomii wewnętrzności i zewnętrzności) właśnie przez akt wyboru klatki i zamknięcia się w niej kreuje podział na *au dehors* i *au dedans*. W świecie przedstawionym tego dramatu przestrzeń nie była dana jako dychotomiczna, taką uczyniła ją decyzja Głodomora. Dramat nie zaczął się wprawdzie od tego aktu decyzji, jednakże wiemy z dialogów, że widowisko głodowania było po wielokroć powtarzane. Miało rytm cykliczny, i po wielokroć zamykający się w klatce Głodomór kreował w jednowymiarowej przestrzeni przestrzeń dychotomiczną. Tak było do tej pory, odejście Głodomora w zakończeniu dramatu przerywa ten rytm cykliczny, przerywa i kreację dychotomicznej przestrzeni.

Głodowanie nie zostało podjęte przez Głodomora po to, by zbawić świat, czy po to, by powściągnąć swą hedonistyczną naturą. Przeciwnie — jest ono manifestacją hedonizmu *à rebours*. Głodomór głoduje, bo lubi głodować. Jest to hedonizm w samoumartwieniu nie epikurejski nawet, albowiem i ten nakazywał umiar w przyjemnościach, ale cyrenajski — Głodomór marzy o głodowaniu bez końca, o wykorzystaniu każdej chwili na głodowanie.

Klatka jest miejscem, z którego może zmanifestować światu niezwykłość swojej natury, swoją jedyność i niepowtarzalność. Manifestacja ta nie ma ponadto żadnego innego celu:

[...] ja zamknięty w klatce nikomu nie obiecuję przemienienia, uwolnienia, wybawienia ani rozwiązania... siedzę w klatce i chcę, żeby ludzie uświadomili sobie swoją niedolę, żeby równocześnie jakoś się zabawili moim kosztem, żeby się rozerwali... ja nie karmię pseudomistycznych głodów i nie budzę ich w naszej młodzieży... Nie czekajcie, nie ma tajemnicy i nie będzie. [s. 481].

Nie skupienie, nie powstrzymanie się od przyjemności w jakimś celu — by odkupić grzechy, odpokutować winy, poświęcić się medytacji — jest celem głodowania. „*Es waren andere Zeiten*” — te słowa kilkakrotnie padają w dramacie. Powiedzieć można, że teraz jest też inna przestrzeń. Niedgysiejsi pokutnicy czy pustelnicy wybierali przestrzeń na zewnątrz skupiska ludzkiego. Zmieniali miejsce w układzie horyzontalnym, po to jednakże, by zetknąć się jakoś z przestrzenią wertykalną. Zmiana w przestrzeni horyzontalnej była pretekstem jedynie do — nazwijmy to tak — intencjonalnej zmiany przestrzeni w innym zupełnie wymiarze. W świecie przedstawionym Różewiczowskiego dramatu nie ma miejsca na wertykalny układ przestrzenny („tajemnicy nie ma i nie będzie”).

Przestrzeń, którą wybierali pustelnicy była poza ludźmi, prze-

strzeń w dramacie Różewicza jest pośród ludzi, każda z nich bowiem służy innemu rodzajowi czynności — przestrzeń poza ludźmi służyła postowi, przestrzeń pośród ludzi służy głodowaniu. Być może — jak sugerują niektóre partie dramatu — i u podstaw postu i u podstaw głodowania znajdował się jeden wspólny motyw: ambicja. I to ambicja właśnie, świadomość, że nie jest jedynym głodomorem każe Głodomorowi odejść, przerwać spektakle publicznego głodowania.

KOŁO I JEGO CENTRUM

„Pogrzeb po polsku” wydany został tylko w pierwszym zbiorowym wydaniu dramatów Różewicza²⁷, nie znalazł się już w „Teatrze niekonsekwencji”. Rzecz jasna, o każdym z dramatów powiedzieć można, że jest inny od pozostałych, że na jakiejś innej zasadzie został zbudowany i z powodzeniem bronić tego stanowiska. Lub odwrotnie — poszukiwać konsekwencji w Różewiczowskim „Teatrze niekonsekwencji”, pewnych stałych wątków, podobnie kreowanych postaci czy dialogów. Gdy mowa o przestrzeni, to — nie przecząc temu, że możliwy jest wybór innego klucza do jej interpretacji — sytuowałabym go w porządku analizy zaproponowanej przez Pouleta²⁸. Poulet poszukuje — w rozmaitych epokach rozmaicie się kształtującej — przestrzeni konstytuującej się na zasadzie koła z jakimś owego koła centrum.

Koło przedstawione w „Pogrzebie po polsku” szczególnej jest natury i osobliwe jest jego centrum. Podstawowymi jego elementami są: znane od szekspirowskich czasów prezentacje „teatru w teatrze”, ściśle z nią związane zjawisko teatralizacji zjawisk świata przedstawionego i znana z innych dramatów prezentacja „czegoś jako czegoś innego” czy też „przerabianie czegoś na coś innego”.

„Teatr w teatrze” — jak pisze E. Rzewuska — niegdyś immanentnie związany z elementami intrygi przedstawionych wydarzeń, we współczesnym dramacie i teatrze służy ekspozycji problemu wszechogarniającej alienacji, tak iż podlega jej materia dramatu i sztuki aktorskiej.²⁹

U Różewicza bez wątplenia „teatr w teatrze” łączy się z ekspozycją tego właśnie problemu w rozmaitych aspektach. Jednym z nich jest nie tyle i nie tylko alienacja sztuki aktorskiej, ale teatru jako całości:

²⁷ Cytaty z tego dramatu pochodzą z Różewicz: *Sztuki...*

²⁸ G. Poulet: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977. Por. cz. II, *Pisarze i przestrzeń*.

²⁹ E. Rzewuska: „Osobny” teatr Miłona Białoszewskiego, [w:] *Autor, podmiot literacki, bohater. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983, s. 183.

jego przeznaczenia, funkcjonowania, doboru programu etc. Dramat przedstawia z jednej strony sprawy związane z tytułowym pogrzebem, z drugiej jednak te właśnie sprawy prezentuje na zasadzie „teatru w teatrze”. Mnóstwo materiału — zarówno dialogowego jak i zapisu w didaskaliach — poświęcone zostało „odsłanianiu kulis”, pokazywaniu teatru „od wewnątrz”.

O podobnym zjawisku mowa była wyżej, przy okazji „Aktu przezywanego”, z tym jednakże, że rzecz przedstawiał kreowany autor i dotyczyła ona procesu tworzenia nowoczesnego dramatu. Tutaj nie ma kreowanego autora, a coraz szersze kręgi „tego co zakryte” i o czym zazwyczaj w dramacie i w czasie spektaklu teatralnego się nie mówi — cała teatralna machina i maszyneria — ukazuje się wyobraźni odbiorcy. Olbrzymia scena („równa powierzchni staromiejskiego rynku”, s. 200) skomplikowany system kurtyn, szwedzka klimatyzacja i tak są czymś niskim w zestawieniu z zapleczem, gdzie „[...] cały czas dyżurują: ginekolodzy, chirurdzy, laryngolodzy, okuliści, urolodzy, reumatolodzy, wenerolodzy...” (s. 201); znajduje się tutaj także „basen kąpielowy i korty tenisowe” a także solarium. Zresztą zestaw tego, co mieści się na zapleczu i tak nie jest kompletny. Owo gigantyczne nagromadzenie cywilizacyjnych ulepszeń jest tej natury, że w końcu nie wiadomo czy ten wyimaginowany gmach został wzniesiony po to, by w nim przedstawiać widowiska teatralne, czy też przedstawienie teatralne jest czymś ubocznym w tym wielofunkcyjnym gmachu. Jednocześnie cywilizacyjny rozmach łączy się z prymitywizmem — wspaniałe urządzenia psują się i trzeba je zastępować ręcznie sterowanymi mechanizmami; w podziemiach gmachu zagnieździła się opozycja — sztuki awangardowej.

Kulisy odsłoniły całe kręgi architektoniki gmachu, który, nie wiadomo już, czy jest teatrem, czy może „czymś innym”, ukazały zarazem prymitywizm i tymczasowość tej konstrukcji. Tak wygląda najdalszy krag, najszersza perspektywa miejsca przedstawionego, „makrokosmosu teatralnego” w groteskowym wymiarze — bo sprowadza się on do architektonicznych kulis nie dzieła teatralnego nawet, ale gmachu teatru, który tak bardzo został udoskonalony, że przestał być teatrem, a w dodatku ktoś go podkopuje.

Tymczasowość i „bycie czymś innym” zarysowuje się i w bliższych układach: porządku przedstawienia pilnują Strażnicy — nie wiadomo, czy to dawni strażacy, którzy przekroczyli progi swych kompetencji, czy nowa profesja w tym nowoczesnym teatrze. Pojawiają się autorzy, recenzenci, adaptatorzy — wszystko to na marginesie tytułowego tematu, tak, że temat ten pojawia się wreszcie w jakimś kolejnym planie „teatru w teatrze”, też odkrywając nowe aspekty teatralności. To, co od biedy można by nazwać konfliktem dramatycznym, obraca się wokół

sprawy wyboru, a raczej niespodziewanej początkowo konieczności uzgodnienia konwencji ceremonii pogrzebowej — wyboru między ceremoniałem świeckim i kościelnym pogrzebu. Strony konfliktu też w jakimś sensie występują w maskach — Sekretarz klęka do modlitwy a węgierski kapucyn okazuje się miejscowym proboszczem. Kompromisy z powodu pogrzebu wymagają z kolei od strony świeckiej ponownego nałożenia masek, ale także w efekcie uczynienia z „czegoś czegoś zupełnie innego”: akademii poświęcona pamięci zmarłego staje się zgromadzeniem potępiającym jego dwulicowość, zaś jego niegdysiejsze zasługi okazują się sabotażem.

Mamy tu do czynienia z prowizorycznością gmachu, spektaklu, postaw światopoglądowych bohaterów, z prowizorycznością ich win i zasług. Nawet śmierć jest jakby prowizoryczna, bo niegroźna i odarta z wszelkiej powagi. I w konsekwencji całego mnóstwa spraw — marginesowych wobec tego, co zapowiada tytuł — ona sama jest jakby na marginesie. Jest to jakby centrum niecentralne, centrum zneantyzowane czy samoneantyzujące: Kowalski siedzi przy stole, dławi się jajkiem, zaś jego ostatnie słowa „Galilae vicistii” zostają zrozumiane w ten sposób, iż „w zasadzie mówi po łacinie [...] o Galileuszu” (s. 210). Mimo że mowa jest o śmierci, o różnych porządkach ceremonii, nie ma tu miejsca na sacrum i profanum. Kręgi rozchodzą się tylko w horyzontalnej perspektywie, nie ma śladów wertykalizacji. Wprawdzie padają słowa: Galilae vicistii, lecz nikt ich nie rozumie a wyobrażenie spraw niebieskich tak dalece przykrojone jest do ziemskiego ich obrazu, iż nawet przypuszcza się, że protekcja jest również ważna po tamtej stronie bytu.

POŁĄCZENIE PRZESTRZENI KARTEZJAŃSKIEJ I FENOMENOLOGICZNEJ

„Wyszedł z domu” i „Na czworakach” tak zostały skomponowane, że łączą obie formy przestrzeni, w innych dramatach występujące oddzielnie — przestrzeń kartezjańską i fenomenologiczną. Przestrzeń fenomenologiczną w rozmaitych jej odmianach czy zasadach konstytuowania. Może się ona konstytuować poprzez skupienie się, wyłączenie jakby z rzeczywistości któregoś z bohaterów, a także dzięki pewnej identyczności uczuć bohaterów, ich współodczuwanie albo też konstytuuje ją sen.

W „Wyszedł z domu” już w pierwszym akcie mamy do czynienia z tymi dwoma typami przestrzeni. Wprawdzie przez cały czas dramatu — wyjąwszy Intermedium — projektowana w didaskaliach dekoracja przedstawia mieszkanie, a właściwie pokój w mieszkaniu, jednakże inaczej ten sam pokój w każdym akcie funkcjonuje. Problem podstawowy

aktu pierwszego to oczekiwanie żony na powrót mężczyzny, poczucie samotności, obawa przed samotnością (ukazujące się zresztą także i w groteskowym aspekcie pod koniec aktu, kiedy to okazuje się, że mąż spóźnia się zaledwie parę godzin). Jednym z istotnych problemów tej części utworu jest również problemu czasu, a raczej — subiektywnego stosunku kobiety do obiektywnego procesu starzenia się. Inaczej — dramat prezentuje subiektywne przeżywanie zachodzących na mocy konieczności procesów biologicznych; poczucie samotności, także związanego z tymi uczuciami oraz świadomość ambiwalentnego stosunku do nich otoczenia.

Zwrot ku subiektywności zaznaczają w dekoracji pokoju (nie uwzględniane już w opisie i funkcjonowaniu aktu drugiego) zegary, które stoją, czasem zresztą ruszają po to jednak, by znów się zatrzymać. Świadomość ambiwalentnego stosunku otoczenia do przeżyć bohaterki oznaczają Głosy Kobięce i Męskie, powtarzające lub poprawiające wypowiedziane przez nią kwestie. Są jakby komentrzami, wyrażającymi czy to próbę zrozumienia, czy też ironiczny dystans — zdemokratyzowany relikw antycznego chóru.

Pokój w mieszkaniu jest w tej części dramatu i miejscem, gdzie Ewa przeżywa swą samotność, ale jest także znakiem jej ontycznego uzupełnienia — Ewa (kobieta) może spełniać się tylko w rodzinie: wedle drobnomieszczańskich gustów urządzony pokój (jeśli to określenie gustu ma jeszcze jakąś treść socjologiczną w naszej szerokości geograficznej) z nieodłącznym fotelem i kapturami męża oraz palmą stanowi jakby wyposażenie tej postaci: jest przyczyną poczucia samotności i pustki, jeśli fotel jest pusty, i aktywności — już bez autorefleksji — gdy mąż „wypełnia” fotel, jego miejsce w mieszkaniu.

Do głębszych, pozaświadomościowych układów psychiki odsyłają dwie sceny baletowe. Jedna z nich jest erotycznym tańcem samców — to sen Ewy. Jest on wyraźną ekspozycją Freudowskiej psychoanalizy, odsłaniającą pokłady libido. Druga scena baletowa obrazuje bankiet — początkowo eleganckie przyjęcie kończące się chaotycznym i gwałtownym szturmem stołu. Ona też odsyła do podświadomości — już nie tylko Ewy, ale i Henryka — jej treść jednakże jest także natury socjologicznej. Wprawdzie i ten sen (czy taniec) odwołuje się do jednego z pierwotnych, naturalnych popędów człowieka — głodu — ale to pierwotne dążenie ukazane zostało w uwikłaniu w motywację natury społecznej i kulturowej. To taka forma podświadomości, która jest spłowem i pierwotnych dążeń, i projektów związanych z Superego; bankiet jest tu znakiem edukacji społecznej, wymagającej dążenia do sukcesu, do robienia kariery.

Wyjawszy scenę bankietu, o całym akcie drugim można powiedzieć,

że dzieje się w przestrzeni kartezajńskiej, w której wszystko jest „równe a priori z punktu widzenia bezstronnego obserwatora”. Jest to przestrzeń mieszkania wypełniona przedmiotami przynależącymi do standardowego wyposażenia rodziny. Rodzina została ukazana jako taki układ stosunków społecznych, które pozbawiają osoby wchodzące w te stosunki ich subiektywności, jest miejscem pierwotnej, czy też podstawowej obróbki przystosowującej człowieka do schematycznych zachowań, właśnie takich, jakich wymaga odeń społeczeństwo, czy też takich, jakie są wymagane. Przestrzeń mieszkania nazwać można „pustym miejscem” zarówno ze względu na banalny wystrój jego wnętrza, jak i na taki rodzaj relacji w rodzinnym układzie, w którym nieobecne są personalistyczne więzy, ów szczególny rodzaj serdecznej intymności, które to uczucia w tradycji kultury europejskiej — i nie tylko europejskiej — z pojęciem rodziny bywają łączone. Przeciwnie, sztuka kompromituje tę tradycję, a dokładniej: kompromituje przekonanie, że cokolwiek z tej tradycji zostało zachowane w żywej postaci, a nie w postaci pustych, pozbawionych jakichkolwiek treści gestów.

O ile przestrzeń mieszkania nazwać można było „pustym miejscem” w sensie metaforycznym, przestrzeń Intermedium już dosłownie jest pustą przestrzenią czy przestrzenią zdewastowaną. To „plac za miastem. Ni to cmentarz, ni śmietnik” (s. 213). Cmentarz czy śmietnik jest miejscem scenicznych wydarzeń, jest zarazem metaforą miejsc „na zewnątrz” mieszkania. Podobnie jak przestrzeń mieszkania jest miejscem pustym także ze względu na szczególny rodzaj relacji międzyludzkich. Te zaś cechuje osobliwa nieokreśloność — nieokreśloność informacyjna, nieokreśloność ludzi przekazujących informację w końcu nieokreśloność samego przedmiotu informacji. Słowem — na zewnątrz mieszkania rozciąga się miejsce, gdzie nieokreśleni funkcjonariusze nieokreślonej władzy realizują nieokreślone — bo ciągle zmieniające się i sprzeczne — instrukcje, a mówią o tym w sposób niedokładny, pełen niedopowiedzeń i sprzeczności. Jest to też miejsce, gdzie pogrzebane zostały — być może, bo to też nie jest pewne — jakieś tradycje czy wartości. Jakieś, lecz nie wiadomo jakie i nie wiadomo także, czy zostaną odgrzebane i rehabilitowane, czy zagrzebane właśnie, a ślady po nich zatarte.

Tak więc „Wyszedł z domu” jest napisanym poetyckim językiem studium socjologicznym o samotności ludzi, o ich braku zakotwiczenia w tradycji. Polem do penetracji tych problemów jest rodzina, dlatego i przestrzeń prezentacji współczesnych dramatów współczesnej rodziny jest rozmaicie sytuowana — od przestrzeni (nazwanych tu przestrzenią fenomenologiczną) ukazujących wewnętrzne napięcia jej członków poprzez przestrzeń mieszkania do wymarłego układu przestrzennego jej społecznego l'entourage.

Również przestrzeń w „Na czworakach” jest przeplatanką przestrzeni fenomenologicznej i kartezyjskiej. Zachowana zostaje zasada jedności miejsca scenicznych wydarzeń w tym sensie, że cały czas przebiegają one w mieszkaniu pisarza (gabinecie pisarza). A jednocześnie gabinet pisarza staje się „pełną światła i motyli łąką” (s. 329), to znowu zmienia się w pejzaż pełen grozy, w którym bohaterowie „toczą bój na szczytach” (s. 332) by rozmyć się w „taktach [...] cyrkowej muzyczki”. Te metamorfozy przestrzeni dokonują się pod wpływem przeżyć Laurentego, głównego bohatera dramatu. Sam pejzaż — łąka czy bliżej nie opisywany pejzaż grozy — wyrażają jego stan psychiczny, nieprzekładalny już na język dyskursywny nastroj. Postaci, które ten pejzaż wypełniają, to postaci — można powiedzieć — z natury rzeczy przynależne do otoczenia pisarza: i tego realnego, empirycznego i utworzonego na mocy wyobrażeń o istocie „bycia pisarzem”; inny pisarz, rywal w pisarskiej karierze czy sławie i faustowski Mefisto, demon zła i twórczej mocy. Tutaj jednak zupełnie niedemoniczny pułd czy kundel.

Różewicz odsłania domową codzienność starego pisarza, a także samą istotę „bycia pisarzem” pokazuje bez metaforycznych koturnów. Właśnie tak, jak to wyraża tytuł — na czworakach. Moc niegdysiejszych sił zła i natchnienia uległa deprecjacji. To samo spotkało niegdysiejsze spory i konflikty. Zmaganie się z rywalem stało się żalonym mocowaniem słabych starców, którzy w istocie rzeczy wspierają się wzajem i „za wszelką cenę starają się utrzymać postawę pionową”, zaś demoniczne siły przekształciły się w domowego czworonoga.

Ale i na jawie sceniczne wydarzenia rozgrywają się po trosze na czworakach. Postawa na czworakach jest znakiem deprecjacji w normalnym otoczeniu gabinetu pisarza. W otoczeniu — jak powiedziała by, być może, Różewicz³⁰ — które równie dobrze mogłoby funkcjonować w dramatach Zapolskiej czy Fredry, staje się znakiem rujnującym jego naturalistyczny charakter. Znakiem o wielu znaczeniach. Jest bowiem oznaczeniem tracenia sił witalnych przez starego pisarza, jest także znakiem jego ekscentryczności. Jest także symbolem erotyki; w dwojakim znaczeniu — erotyki „po prostu”, czyli tej sfery ludzkiej natury, która ma fundament w biologii i erotycznego związku starca z młodą dziewczyną. Wreszcie postawa „na czworakach” jest znakiem deprecjonującym rytuał wręczania oficjalnych odznaczeń, całą sferę „dostosowywania się”: wyboru konwencji wzajemnych kontaktów pisarza i oficjalnych przedstawicieli jakiejś oficjalnej instytucji. W końcu staje się znakiem ogół-

³⁰ Różewicz przyrównuje przede wszystkim *Spaghetti i miecz* oraz *Grupę Laokoona* do dramatów Fredry czy Zapolskiej. Por. Braun, Różewicz: *Języki teatru* (5), III. *O teatrze*, „Odra” 1986, nr 5, s. 45, 46.

nego przystosowywania się do aury czy stylu panującego w otoczeniu; postać, która jest uosobieniem zdroworozsądkowości, Pelasia, też zaczyna chodzić na czworakach, nawet nie zauważając tej zmiany.

Mieszkanie, (gabinet pisarza) jest miejscem jego prywatnego życia, życia — na czworakach. Ma być także miejscem, które chroni. Ma być, to znaczy, że nie jest nim, a w każdym razie nie chroni skutecznie. Po części tylko osłania przed światem zewnętrznym, nie chroni jednak przed rozmowami domowników na jego temat, zwłaszcza na temat jego stanu zdrowia. Nieco metaforycznie można powiedzieć, że jest bronioną przez gospozię twierdzą, w której chodzi się na czworakach. W akcie drugim twierdza, w której chodzi się na czworakach, zmienia się w twierdzę, w której chodzi się w kapciach — po śmierci pisarza mieszkanie zostało zmienione w muzeum. Wszystko pozostało nie zmienione, a właściwie wszystko zostało usytuowane tak, żeby sprawiało wrażenie, iż nic nie zostało zmienione. Życie w nim nadal moderuje gospościa, zaś znakiem fizycznym owego moderowania jest właśnie chodzenie w kapciach.

Dramat kończy się Snem na jawie — onirycznym pejzażem mieszkania pisarza. Nazywam go onirycznym pejzażem nie zaś przestrzenią fenomenologiczną, ta bowiem wymaga istnienia jakiegoś podmiotu, w odniesieniu do którego jest konstytuowana. Sen na jawie natomiast nie ma odniesienia do takiego podmiotu, niepodobna określić, czyj to miałyby być sen. Przedstawia on jakąś rzeczywistą nierzeczywistość. Tak, jak poprzedzający go akt udawał tylko naturalność otoczenia pisarza, czyli był rzeczywistą nierzeczywistością życia pisarza, tak Sen... jest groteskowym komentarzem do życia na czworakach i przestrzeni muzeum. Jak pisze Różewicz w didaskaliach:

Między meble „zakradły się” jakieś kolorowe skrzynie, stołki, drabinki, obręcze, przypomina to trochę sprzęt cyrkowy używany do pokazów tresury dzikich zwierząt lub piesków [s. 362].

Jest to groteskowa wizja procesu twórczego i kreowania twórcy. Nie natchniony poeta i muza czy twórca i Mefisto, ale omnipotentna Pelasia, już nie strażnik mieszkania, ale sadystyczny treser twórcy przymusza go do pisania. Jest to wizja procesu twórczego, który okazuje się nie tyle męką wewnętrzną czy stanem natchnienia, co zewnętrznym przymusem zadawanym przez sadystyczną gospozię — wizja polemiczna wobec archetypicznych, można powiedzieć, obrazów twórczości, funkcjonujących w tradycji naszej kultury. Rzeczywista nierzeczywistość (sen) jest zarazem rzeczywistą rzeczywistością (istotą) procesu twórczego.

RÉSUMÉ

En général on peut dire des drames de T. Różewicz qu'ils sont dépourvus de perspective verticale, c'est-à-dire qu'il y manque une orientation de valeur universelle. En même temps l'incapacité de s'orienter dans cette perspective est un des problèmes essentiels contenu dans ces oeuvres.

Les recherches formelles de Różewicz, (il utilise la technique du collage, technique polémique envers l'ensemble des conceptions de la dramaturgie traditionnelle), font que l'espace dans ses drames est organisé en différents principes de composition. *La Cartothèque* (*Kartoteka*) *Le vieillard Comique* (*Śmieszny Staruszek*), et *Acte Interrompu* (*Akt przerywany*) présentent un espace phénoménologique, constitué par le caractère intentionnel de la conscience (le héros dans *La Cartothèque* et *Le Vieillard Comique*, et l'auteur créé dans *Acte Interrompu*), *Les Spaghetti et le Glaive* (*Spaghetti i miecz*), *Le Groupe de Laokoon* (*Grupa Laokoona*) ainsi qu' *Au Sable* (*Do piachu*), sont des drames opérant dans un espace cartésien, composé en commun par des objets et des personnages, et dans lequel il n'y a pas de centre tout à fait bien distinct, un espace dans lequel tous sont égaux du point de vue de l'observateur impartial. *Les Témoins ou notre petite stabilisation* (*Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*), *La Vieille Femme couve* (*Stara kobieta wysiaduje*) et *Le départ de Glodomor* (*Odejście Glodomora*) auraient pu être aussi considérés comme drames ayant un espace cartésien, cependant leur trait caractéristique est la pression de ce qui est à l'extérieur, et la stabilité de l'action des drames est contrasté avec l'instabilité de leur espace. Dans *Il est sorti de la maison* (*Wyszedł z domu*) et *A quatre pattes* (*Na czworakach*) nous avons affaire à la réunion des espaces cartésien et phénoménologique; ce dernier est constitué de diverses ambiances, des états de conscience et de subconscience des héros. Enfin *Enterrement à la polonaise* (*Pogrzeb po polsku*) est aussi une certaine forme d'espace cartésien, cette fois-ci composé à partir du cercle et de son centre, et dans cet espace a été composé la forme du „théâtre dans le théâtre”.

РЕЗЮМЕ

В общих чертах о пространстве в драмах Ружевича можно сказать, что оно лишено вертикальной перспективы, т.е. отсутствует в них направленность на универсальные ценности. Одновременно невозможность ориентироваться в этой перспективе является одной из существенных проблем, заключенных в произведениях автора „Картотеки”.

Формальные эксперименты Ружевича, применяемая им техника collage — полемизирующая с рядом приемов традиционной драматургии — приводят к тому, что пространство в его драмах строится на различных композиционных принципах. К „Картотеке”, „Смешном старичке” и „Прерываемом акте” предстает пространство феноменологическое, организованное при помощи интенционального характера сознания (героя в „Картотеке” и „Смешном старичке”, образа автора в „Прерываемом акте”). Драмы „Спагетти и меч”, „Группа Лаокона” в „В песок” оперируют картезианским пространством, создаваемым совокупно как предметами, так и персонажами, в котором отсутствует какой-либо выделенный центр, пространством, в котором с точки зрения беспристрастного наблюдателя все равны. „Свидетели”, „Наша маленькая стабилизация”, „Старая

женщина высиживает” и „Уход Заморыша” можно было бы также отнести к драмам с картезианским пространством, однако их отличительной чертой является давление внешнего — стабильность действия в этих пьесах контрастируется с нестабильностью их пространства. В „Вышел из дома” и „На четвереньках” мы имеем дело с соединением картезианского пространства с феноменологическим, причем последнее строится при помощи различных настроений, сознания и подсознания героев. И, наконец, „Похороны по-польски” — это тоже некая форма картезианского пространства, но в этом случае она сложена по принципу круга с центром, в который вкомпонирована форма „театра в театре”.