

Marcin Kościelniak

**„ŻADNEJ METAFIZYKI. IDIOCI!”
Teatr postdramatyczny – ateizm – polityka**

1

Propozycję lektury *Aktu przerywanego* Tadeusza Różewicza w kategoriach teatru postdramatycznego przedstawili Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, dostrzegając w tekście „transgresje między światem przedstawionym a przedstawiającym, między sceniczną fikcją a rzeczywistością materialnego wymiaru teatru, ciał aktorów, głosów etc.”¹ Pisząc o zmanifestowanym w tekście „otwarcu teatru na rzeczywistość”, zaznaczali, że nie chodziło Różewiczowi o „rzeczywistość mimetyczną na scenie przy pomocy określonych stylów i konwencji odtworzoną”, lecz „rzeczywistość pleonastycznie rzeczywistą, a więc umożliwiającą wyeksponowanie [...] materialnego wymiaru teatru, żywej obecności aktorów, rzeczywistości czasu”², słowem tego, co kryje się w centralnej dla teatru postdramatycznego, czerpiącej z doświadczeń happeningu i performansu estetycznej kategorii „tu i teraz” jako koła zamachowego żywej obecności wykonawców i widzów w odczarowanym układzie scena-widownia. Za najważniejszy Borowski i Sugiera uznają ten aspekt „realności” w tekście Różewicza, który zasadza się na projektowaniu „performatywnego typu odbioru” przez czytelników i teatralnych widzów na drodze „dokonywanych przez nich «tu i teraz» kognitywnych działań”³ – o czym pisał jeszcze w 1972 Helmut Kajzar stwierdzając, że „*Akt przerywany* może być postrzegany jako koncepcja dzieła, które może się rozwinąć i zakończyć dopiero dzięki fantazji czytelnika i widza”⁴.

Rzeczywiście, nietrudno dostrzec w *Akcie przerywanym* takie perspektywy. Kontestując praktyki „teatru awangardowego”, Różewicz wyraża pragnienie, by

¹ M. Borowski, M. Sugiera, *Między przedstawieniami. „Akt przerywany” jako efekt strategii autora-rapsoda*, [w:] *Re:Wizje Różewiczowskie*, red. J. Puzyna-Chojka, Gdańsk 2008, s. 22.

² Ibidem, s. 23.

³ Ibidem, s. 37.

⁴ H. Kajzar, [bez tytułu], [w:] program teatralny *Aktu przerywanego* w reż. H. Kajzara w Deutsches Theater w Getyndze w 1972.

teatr nie był „u d r a m a t y z o w a n y m odbiciem «prawdziwego życia»”, dystansuje się od „naiwnej zazwyczaj (d r a m a t y c z n e j, Boże, zmiłuj się) akcji”.⁵ Dramatyczność rozumie jako zespół realizowanych na gruncie praktyki literackiej konwencji, które (jak przyznaje) czynią spektakl teatralny możliwym, ale oddalają teatr od efektu realności. Do tych konwencji należy akcja dramatyczna, dialog sceniczny, zasada mimesis⁶ – słowem te elementy dramatu, które od lat osiemdziesiątych XIX wieku znajdują się w stadium kryzysu, należącego (zgodnie z projektem Hansa Thiesa Lehmana) do genealogii teatru postdramatycznego.⁷ Odrzucenie tych konwencji, a więc zerwanie z zasadą, zgodnie z którą teatr jest udramatyzowaną reprezentacją pozascenicznej rzeczywistości, oznacza zdaniem Różewicza przyjęcie zasad „brutalnego realizmu scenicznego”⁸, umożliwiających wypełnienie sceny gęstą w swej materialności rzeczywistością.

Najbardziej konstruktywne propozycje realizacji tego projektu w *Akcie przerywanym* to zrównanie czasu scenicznego z rzeczywistym⁹ czy wprowadzenie na scenę bohatera, który nie ma nic wspólnego z akcją, przebywa na scenie bez żadnych uzasadnień, dzięki czemu tylko (czy raczej: aż) jest – „tu i teraz”.¹⁰ Kluczowa jest otwarta struktura *Aktu przerywanego* i scenicznego widowiska projektowanego w jego ramach: brak ciągłości fabularnej, zerwanie więzów dramatycznych, zarzucenie logiki przyczynowo-skutkowej.

Teatralny projekt Różewicza ma zawiłości – „niekonsekwencje”, jak je (programowo) nazywa Różewicz. Jak pogodzić postulat „brutalnego realizmu scenicznego” ze zgłaszanym w tym samym utworze programem teatru realistyczno-poetyckiego? Jak ten program rozumieć? Projekt Różewicza ma też ograniczenia – i nie chodzi mi o te, których Różewicz był świadom, pisząc wielokrotnie o swojej kapitulacji. Tym ograniczeniem jest scena pudełkowa, na którą Różewicz projektuje swoje „widowisko”. Jest nim wyrażone w sposób apodyktyczny przekonanie, że „na początku teatru współczesnego było, jest i będzie słowo”¹¹ – przy czym najwyraźniej chodzi mu o słowo tekstu teatralnego, co zakłada istnienie rzeczywistości przedustawnej, typowej dla tradycyjnego teatru, a zasadniczo obcej sztuce performansu. Być może dostrzeżenie tych ograniczeń z dzisiejszej perspektywy sprawia, że utwór Różewicza nie ma już (w wymiarze estetycznym) tej rewelatorskiej i skandalizującej mocy, jaką miał w połowie lat sześćdziesiątych. *Akt przerywany* jako

⁵ T. Różewicz, *Akt przerywany*, [w:] idem, *Teatr*, t. 1, Kraków 1988, s. 405 i 410. Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, podkreślenia pochodzą od autora tekstu.

⁶ Por. ibidem, s. 390–392.

⁷ Por. H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przekł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004, s. 10–11.

⁸ T. Różewicz, *Akt przerywany*, op. cit., s. 393.

⁹ Ibidem, s. 393.

¹⁰ Ibidem, s. 409–413.

¹¹ Ibidem, s. 392.

tekst dla teatru i jako projekt teatralny nie budzi we mnie niepokoju, który wzbudzał u pierwszych recenzentów.¹²

Interesuje mnie (niepokoi) co innego: stojący za rozpadem formy dramatycznej *Aktu przerywanego* kryzys. Nie kryzys artystyczny, ale aksjologiczny, epistemologiczny i polityczny.

2

Różewicz wielokrotnie konceptualizował zasady swojego teatru. W *Akcie przerywanym* mówił o teatrze realistyczno-poetyckim (przeciwko teatrowi tradycyjnemu i awangardowemu). W *Przyroście naturalnym* mówił o „teatrze wewnętrznym” (przeciwko „teatrowi zewnętrznemu”). Dla teatru studenckiego Step w Gliwicach napisał tekst o „teatrze niekonsekwentnym”, którą to nazwę później – w rozmowie z Kazimierzem Braunem – łączył z ideą „teatru nieczystej formy” (przeciwko koncepcji Czystej Formy Witkacego¹³). Wreszcie w rozmowie z 1969 przyjął zaproponowaną przez Konstantego Puzynę formułę „dramatu otwartego”¹⁴, o tyle użyteczną, że – wpisując go (w sposób co najmniej problematyczny) w krajobraz eksplodującego wówczas kontrkulturowego „teatru otwartego” – ustanawiała jego pionierstwo poprzez odwołanie do wydanego jeszcze w 1957 tomiku wierszy *Poemat otwarty* i debiutanckiego dramatu *Kartoteka*. „Oczywiście tytuł *Poemat otwarty* nie był przypadkowym tytułem i zawierał w sobie pewne elementy, które rozwinęły się w następnych latach w «dramaturgię otwartą» (teatr otwarty)”¹⁵ – pisał w 1975.

W połowie lat sześćdziesiątych Różewicz detalicznie szkicował drogę rozwoju dramaturgii i teatru otwartego od *Kartoteki* do *Aktu przerywanego*.¹⁶ Tym genealogicznym tropem podążają Sugiera i Borowski, przywołując Grzegorza Niziołka, który właśnie z *Kartoteki* wysnuwał (postdramatyczny) paradygmat teatru Różewicza jako „miejsca żywej obecności i żywej mowy człowieka”, „miejsca zdarzenia”.¹⁷ Mamy tu zatem do czynienia z konsekwentnie (jednak) rozwijanym projektem estetycznym, dla którego – bez względu na proponowaną przez Różewicza nomenklaturę – źródłowe będzie doświadczenie kryzysu dramatu i teatru. Wymowny jest fakt, że zarówno *Kartotekę*, jak i *Akt przerywany* Różewicz nazywa nie dramatami, ale opowiadaniem.¹⁸

¹² Por. M. Borowski, M. Sugiera, op. cit., s. 32.

¹³ T. Różewicz, *Teatr niekonsekwentny*, [w:] idem, *Teatr niekonsekwencji*, Warszawa 1970; T. Różewicz, K. Braun, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 77.

¹⁴ *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*. Z T. Różewiczem rozmawia K. Puzyna, „Dialog” 1969 nr 7.

¹⁵ T. Różewicz, *Poemat otwarty i dramaturgia otwarta*, „Odra” 1975 nr 7–8.

¹⁶ Idem, *Teatr niekonsekwentny*, op. cit.

¹⁷ G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004, s. 8.

¹⁸ Por. T. Różewicz, *Kartoteka*, [w:] idem, *Teatr*, t. 1, op. cit., s. 69–70; idem, *Akt przerywany*, op. cit., s. 386.

W *Kartotece* najbardziej spektakularny jest kryzys postaci. Bohater Różewicza najchętniej leży i milczy; w ten sposób nie wypełnia elementarnych zadań, jakie przed bohaterem stawia (materializowany w wypowiedziach Chóru Starców) tradycyjny dramat: „nadawanie akcji określonego kierunku, przedstawianie fabuły, umożliwianie odbiorcy identyfikacji i zagwarantowanie mu mimetyczności”.¹⁹ Rozproszony, niekoherentny portret bohatera znajduje odbicie w rozproszonej, niedomkniętej strukturze fabularnej dramatu. „To się złożyć nie może” – głosi tytuł jednego z segmentów zbioru *Poemat otwarty*, patronującego teatrowi otwartemu Różewicza (od *Kartoteki* do *Aktu przerywanego*).

Na pytanie, dlaczego „to się złożyć nie może”, udzielano rozmaitych odpowiedzi. Odpowiedź w przypadku twórczości tak wielopiętrowej i misternej może być tylko wybiórcza. Nie udzielię odpowiedzi nowej. W zamian chciałbym stanowczo opowiedzieć się za jedną interpretacją, która ma moim zdaniem wciąż niespożytkowany potencjał i pozwala – w inny sposób, niż to proponują Sugiera i Borowski – umieścić teatr Różewicza w ramach szerokiego i wieloznacznego paradygmatu teatru postdramatycznego.

3

Kategorię teatru postdramatycznego najczęściej sprowadza się do kryteriów estetycznych. Winić za to należy samego Hansa Thiesa Lehmana, który kwestiom estetycznym poświęca w swojej książce najwięcej uwagi, tracąc nieraz z oczu to, co wyraźnie punktuje już w prologu. Pisząc tam, że chodzi mu o „stworzenie logiki estetycznej nowego teatru”, zaznacza dobitnie, że „wszelkie studia estetyczne zawsze kryją w sobie pytania natury etycznej, moralnej, politycznej, prawnej”.²⁰ Estetyka zatem równa się – jak w znanej formule Jacques’a Rancière’a – polityce.

Drugi błąd, jaki można popełnić, łączy się z literalną lekturą hasła „teatr postdramatyczny” jako teatr po dramacie. Tymczasem Lehmann – znów w prologu – zaznacza, że teatr postdramatyczny „sygnalizuje wciąż istniejący związek i nadal zachodzącą wymianę pomiędzy teatrem a tekstem”, a „teatr literacki” jest „źródłowym i autentycznym elementem teatru postdramatycznego”.²¹ Dlatego teatr postdramatyczny oznacza nie tylko formy teatralne, ale również (projektujące je) formy literackie, które – za Gerdą Poschmann – Lehmann nazywa „już niedramatycznymi tekstami teatralnymi”.²²

Rzecz w tym – i jest to kluczowe – że to, co u Lehmana jest postdramatycznością czy niedramatycznością, dotyczy nie tyle estetyki (dramatu czy teatru),

¹⁹ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J. P. Sarrazac, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 127.

²⁰ H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, op. cit., s. 11–12 [podkr. H. T. Lehmann].

²¹ Ibidem, s. 9–10.

²² Ibidem.

ile polityki. Dla Lehmana „dramat” nie oznacza po prostu określonego rodzaju tekstu literackiego. Oznacza – o czym informuje jeszcze w prologu – „strukturę «normalnego» teatru”, „podstawę wielu jego sposobów przedstawiania”, „quasi-automatycznie funkcjonującą normę jego dramaturgii”.²³ Podobnie jest z tekstem. Kiedy Lehmann mówi, że „teatr dramatyczny oznacza całkowitą dominację tekstu”, zaznacza od razu, że nie chodzi mu po prostu o tekst wypowiedziany przez aktorów, ale o „«tekst» rozumiany jako łatwo dającą się odczytać całość narracyjną i myślową”, gdzie całość jest traktowana „jako model rzeczywistości”.²⁴ Dlatego „dramatyczny” może być, jak pisze, teatr, w którym dominuje muzyka i taniec.²⁵ Może być – pójdźmy dalej – teatr, który w ogóle nie posługuje się tekstem.

Swoje rozumienie paradygmatu dramatycznego i paradygmatu postdramatycznego Lehmann precyzuje w podrozdziale „Dramat i dialektyka”.²⁶ Tu, sięgając do *Poetyki* Arystotelesa, wyjaśnia, w jakim sensie używa słowa „dramat”: „dramat to struktura, która wprowadza logiczne (czyli właśnie dramatyczne) uporządkowanie we wprowadzający w pomieszczenie chaos i nadmierną pełnię bytu”; dramat to „para-logiczne uporządkowanie, w którym [Arystotelejskie] kryterium «przejrzystości» służy [...] zabezpieczeniu przed ingerencjami wprowadzającego w pomieszczenie chaosu”. Wreszcie dramatyczny Logos zakłada „umiejętność ujawnienia logiki pod oszustwem iluzji”, której „dramaturgia wskazuje na istnienie «praw» pod powierzchnią zjawisk”.

W momencie, kiedy przepada wiara w „jedność i całość Logosu”²⁷, znika teatr dramatyczny: „teatr założonego z góry sensu i syntezy”.²⁸ Wtedy, pisze Lehmann, rodzi się paradygmat postdramatyczny. Kiedy to nastąpiło i dlaczego? Lehmann precyzyjnie to określa, pisząc, że teatr postdramatyczny narodził się „pod wpływem rozpowszechnienia a następnie wszechobecności mediów w życiu codziennym [...] w latach siedemdziesiątych XX wieku”.²⁹ Jednak Lehmann nie jest konsekwentny choćby dlatego, że na „listę przedstawicieli teatru postdramatycznego” wciąga Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego³⁰, w których przypadku nie może być oczywiście mowy o „cezurze społeczeństwa medialnego”. Propozycja Lehmana jest tyleż atrakcyjna i interpretacyjnie elektryzująca, ile nieścista i otwarta. Chciałbym z tego skorzystać.

Chodzi mi – powtórzę – o to, by dla postdramatycznej logiki estetycznej teatru Różewicza znaleźć uzasadnienie polityczne. Tutaj zaś najlepszą będzie odpowiedź najbardziej oczywista.

²³ Ibidem, s. 26.

²⁴ Ibidem, s. 17–18 [podkr. H. T. Lehmann].

²⁵ Ibidem, s. 17.

²⁶ Ibidem, s. 46–51.

²⁷ Ibidem, s. 50.

²⁸ Ibidem, s. 22.

²⁹ Ibidem, s. 19.

³⁰ Ibidem, s. 21.

Heiner Müller twierdził, że „coraz więcej trudności sprawia mu ekspresja za pomocą formy dramatycznej”³¹; wyrażał tym samym (idąc za podsunietą przez Lehmana logiką) przekonanie, że struktura dramatyczna – zakładająca istnienie porządku w chaosie i praw pod powierzchnią zjawisk – nie jest w stanie obsłużyć jego rozumienia świata i sposobu umieszczenia w nim człowieka.

„Dzisiejszego świata” nie można przedstawić w teatrze, gdyż nie posiadamy żadnej powszechnie obowiązującej definicji, czym jest „dzisiejszy świat”. [...] Wiemy tylko coś o poszczególnych aspektach, małych cząstkach tej całości. Sądzę, że te strzępy teatr może przedstawić³²

– pisał Różewicz pod koniec lat sześćdziesiątych. Wracam do pytania: co stoi za tym rozpadem świata („to się złożyć nie może”)? I czy rozpad świata w *Akcie przerywanym*, napisanym w epoce małej stabilizacji, jest tym samym rozpadem, który obserwujemy w *Kartotece*, przesyconej reminiscencjami wojennymi, o której Halina Filipowicz pisała: „dla Bohatera i innych «ocalonych» pojawiających się w jego [Różewicza] twórczości – świat rozumiany jako scena logicznie uporządkowanych wydarzeń, skończył się podczas drugiej wojny światowej?”³³

Ryszard Nycz Różewiczowski rozpad świata wpisywał w horyzont postmodernizmu, będącego wyrazem „współczesnego doświadczenia ludzkiego losu”, jako „procesu przypadkowego, chaotycznego, bezcelowego” (w konsekwencji „dekonstruującego tradycyjne reguły budowy fabularnej” dramatu³⁴). Rzecz jest o tyle zasadna, że związek paradygmatu teatru postdramatycznego z postmodernizmem jest więcej niż ścisły (to jeszcze jeden powód – tym razem poważny – by kwestionować wpisanie w ten paradygmat Grotowskiego i Kantora). A jednak postmodernizm jest kluczem mało precyzyjnym. Trafniejsze, mocniejsze, skuteczniejsze jest inne stosowane przez Nycza w stosunku do twórczości Różewicza określenie, trwale tu zresztą z postmodernizmem związane: nieobecność transcencji.³⁵

„Nie Nic”³⁶ – oto motto nakreślone przy tytule *Kartoteki* w rękopisie z 1958. Tadeusz Drewnowski Różewiczowski „nic” z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wiązał wprost z sytuacją „człowieka po utracie Boga”.³⁷ Później, jeśli wierzyć Różewiczowi, jego „nic” przeobraziło się w zgodzie z duchem czasów i zy-

³¹ Ibidem, s. 16.

³² Cyt. za: T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 154.

³³ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przekł. T. Kunz, Kraków 2000, s. 65. Trudno zgodzić się z tym, że w *Kartotece* doświadczenie wojny stanowi już tylko tło – przeciwnie, zajmuje ono miejsce eksponowane, przynajmniej równoważne doświadczeniom okresu stalinowskiego; por. T. Różewicz, *Kartoteka*, op. cit., s. 71, 73, 81, 84, 91–94, 106, 110–119.

³⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 206.

³⁵ Ibidem, s. 201.

³⁶ T. Różewicz, *Kartoteka: reprint*, Wrocław 2011, s. 1 (zestyt).

³⁷ T. Drewnowski, op. cit., s. 173.

skało „kształt metropolii”, „kształt współczesnej cywilizacji”. „Moje Nic nie ma nic wspólnego z acedią mnicha, nie ma kształtu czaszki”³⁸ – przekonywał.

Jednocześnie jednak w wierszu *Wiedza* pisał: „umarli umrą / i nie zmartwychwstaną”.³⁹ W wierszu *Cierń* pisał: „nie wierzę tak otwarcie / głęboko / jak głęboko wierzyła / moja matka”.⁴⁰ W wierszu *Kamieniołom* pisał o „dziwacznych metafizycznych ssakach” modlących się do „zawieszonego na zworniku” „kopalnego boga”⁴¹, obraz opustoszałej katedry komentując słowami: „N i c . Miejsce po czymś”.⁴² W poemacie *Złowiony* pisał, że i on „płynął jakiś czas w bogu”, póki nie dostrzegł, że „bóg został wymyślony” i odtąd płynął tam, gdzie „czeka cierpliwie n i c ”.⁴³

Tym samym w utworach publikowanych pod koniec lat sześćdziesiątych odnawiał strzelisty akt założycielski swojej twórczości, ustanowiony w wierszu *Lament*:

Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.⁴⁴

„Śmierć Boga okazuje się [...] początkiem śmierci człowieka, śmierci kultury, śmierci poezji” – stwierdzał Aleksander Fiut, proponując, by na „całe dzieło Różewicza” spojrzeć jak na „fenomenologię świadomości człowieka, który utracił wiarę”, nie-wiarę uznać za „najbardziej zasadniczą oś światopoglądu Różewicza”.⁴⁵ „Nic” jest raz brutalnie eksponowane (jak w *Kartotece*), kiedy indziej (jak w *Akcje przerywanym*) znika pod kostiumem spiętrzonych parodii – jednak za każdym razem to doświadczenie utraty wiary, nieistnienia Boga, braku transcendencji stoi u źródeł tej twórczości. Zasila jej otwarte, niekonsekwentne, nieczyste post-struktury. Prowokuje dramatyczne i komiczne wyładowania.

5

„Żadnej metafizyki. Idioci! Leżę i to wszystko”⁴⁶ – czytamy na pierwszej stronie rękopisu *Kartoteki* z 1958. Brak metafizyki, brak Logosu sprawia, że bezużyteczny staje się dla Różewicza dramat jako struktura, która żywi się wiarą w logikę, zabezpiecza przed chaosem. („Chodźmy stąd chodźmy tam / gdzie jeszcze

³⁸ T. Różewicz, *Nic, czyli wszystko* [w:] idem, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 148–149. Tekst jest odpowiedzią na atak Juliana Przybosia. Zob. J. Przyboś, *Zapiski polemiczne*, „Poezja” 1967 nr 6.

³⁹ T. Różewicz, *Wiedza*, [w:] idem, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 225.

⁴⁰ Idem, *Cierń*, [w:] idem, *Poezja*, t. 2, op. cit., s. 265.

⁴¹ Idem, *Kamieniołom*, [w:] idem, *Poezja*, t. 2, op. cit., s. 144.

⁴² Idem, *Zamek na lodzie*, [w:] idem, *Poezja*, t. 2, op. cit., s. 137 (w notatce tej Różewicz komentuje wers „Kamieniołom katedry milczał”, z którego powstał wiersz *Kamieniołom*).

⁴³ Idem, *Złowiony*, [w:] idem, *Poezja*, t. 2, op. cit., s. 239.

⁴⁴ Idem, *Lament*, [w:] idem, *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 10.

⁴⁵ A. Fiut, *Po śmierci Boga (o twórczości Tadeusza Różewicza)*, „Teksty Drugie” 1993 nr 3, s. 31, 34.

⁴⁶ T. Różewicz, *Kartoteka: reprint*, op. cit., s. 1 (zeszyt). Słowa „i to wszystko” są przekreślone.

jakiś ład”⁴⁷ – stwierdza w rękopisie *Kartoteki* Chór Starców, reprezentant teatru dramatycznego, bezlitośnie przez Różewicza kompromitowanego.) Dramat informuje o „istnieniu «praw» pod powierzchnią zjawisk”, o istnieniu „oddzielnego od codziennej rzeczywistości modelu” – rozpad struktury dramatycznej u Różewicza („to się złożyć nie może”) byłby konsekwencją zaniku tej wiary („nie”).

„Żadnej metafizyki. Idioci! Leżę i to wszystko”. Dopiero w tej formule dotykamy tego, co skrywa się za zaproponowaną przez Różewicza w *Akcie przerywanym* formułą „brutalnego realizmu”. Nie chodzi tu (tylko) o realizm jako konwencję estetyczną – ale o realizm jako epistemologię. „Brutalny realizm” oznacza brak transcendencji. W tak rozumianej Różewiczowskiej formule „brutalnego realizmu” jako odrzucenia metafizyki nowe uzasadnienie zyskuje postulat otwarcia teatru na rzeczywistość. Nowe uzasadnienie zyskuje także twierdzenie Lehmana, że teatr postdramatyczny odrzuca iluzję. „Tu i teraz” z deklaracji estetycznej staje się deklaracją polityczną. Wszak sam Różewicz o źródłach swojego pisarstwa pisał: „pozbawiony byłem bogów, skazany byłem (sam się skazałem) na wymiar wyłącznie ludzki. Tu i teraz”.⁴⁸

Znakomitym przykładem zastosowana tej logiki jest przeprowadzona przez Różewicza w *Akcie przerywanym* lektura dramatów Becketta. „Rzecz oczywiście powinna zostać umiejscowiona w wielkiej piaskownicy wśród dziatwy, która stawia babki z piasku, obrzuca się piaskiem i w razie czego robi «psi psi» do piasku” – mówi tam o potencjalnej inscenizacji *Szczęśliwych dni*, ironizując: „Tymczasem wszystko umieszcza się w jakimś metafizycznym piasku”.⁴⁹ Różewicz kpi z „metafizycznych jamników”, uprawiających teatr dla „maluczkich (którzy wierzą np. w Michała Archanioła, Lucyfera itd.)”, godzących się „na umieszczenie ludzi w piekle i niebie”, co „prowadzi do... ciemnego pokoju, w którym dzieci straszają się duchami”.⁵⁰ Jego projekt inscenizacji *Szczęśliwych dni*, stworzony wedle reguł „brutalnego realizmu”, łączy zasady estetyki performansu (materialność w miejsce znakowości) z odrzuceniem metafizyki (materializm w miejsce transcendencji).

W rękopisie *Kartoteki* z 1957 Bohater mówił: „ja jestem tylko nudnym realistą / co siedzi albo leży sobie / i na nic nie czeka”.⁵¹ W *Akcie przerywanym* Różewicz powtarza: „Czekając na *Godota* może być odczytana jako znakomita komedia. Ale na to trzeba być rzeczywiście realistą, człowiekiem na serio, który «nie czeka na *Godota*»”.⁵²

⁴⁷ Ibidem, s. 7 (luźne kartki).

⁴⁸ Idem, *Do źródeł*, [w:] idem, *Proza*, t. 2, op. cit., s. 116.

⁴⁹ Idem, *Akt przerywany*, op. cit., s. 405.

⁵⁰ Ibidem, s. 404–405.

⁵¹ Idem, *Kartoteka: reprint*, op. cit., s. 5 (luźne kartki).

⁵² Idem, *Akt przerywany*, op. cit., s. 404. „chcę wam powiedzieć / że nie ma tajemnicy / nie czekajcie” – czytamy w wierszu *Obcy człowiek* z pochodzącego z tego okresu tomu *Rozmowa z księciem* (idem, *Poezja*, t. 1, op. cit., s. 513).

Utrata metafizyki nie jest u Różewicza przyjmowana jednak „jako znakomita komedia” – jest doświadczeniem traumatycznym. Za „nie wierzę w ciała zmarłych wstanie”, stoi inna rewelacja: „człowieka tak się zabija jak zwierzę”.⁵³ Jeśli zatem brak transcendencji znajduje się u źródeł twórczości Różewicza – u tych samych źródeł leży martwe ciało.

Jest to ewidentne w przypadku *Do piachu*, utworu, którego pisanie – przypomnę – Różewicz rozpoczął już w 1955, zatem jeszcze przed *Kartoteką*, powiązanego z nią motywem partyzanckim. W finale mamy wstrząsający obraz egzekucji Walusia, który robi pod siebie ze strachu, następnie dobijany jest trzema strzałami, aż „krew i strzępy mózgu” bryzgają na buty i nogawkę spodni dokonującego egzekucji Kilińskiego.⁵⁴ Ten obraz martwego, „rozstrzelanego”, pokawałkowanego ciała wraca w *Kartotece* w niesamowitym (także w sensie freudowskim), zagadkowym obrazie „egzekucji” Chóru Starców: „Bohater przebija dwóch Starców, trzeciemu urzyna głowę. Układa teraz Chór starców na podłodze”.⁵⁵ Obraz ten powraca w wyjściowej pozycji samego Bohatera *Kartoteki*, który najchętniej leży i milczy (w założeniu Różewicza bohater miał się nie poruszyć i nie odezwać ani słowem) – nasuwając niepokojący obraz biernego, martwego ciała, które wypadło z porządku symbolicznego.

„To się złożyć nie może.” W obrazie pokawałkowanego ciała, pozostawionego wobec „Nic”, ta deklaracja nabiera jeszcze innego uzasadnienia. Być może tutaj – w wypatroszonym z transcendencji ciele, którego nie czeka „przemiana” – można odnaleźć źródła kondycji Różewiczowskiego bohatera: anonima.⁵⁶

W tym świetle bardziej zrozumiałe są reakcje tych krytyków, u których zasada „brutalnego realizmu” budziła gwałtowny sprzeciw. Jan Błoński w kontekście „bezsensownego” *Aktu przerywanego* łajał Różewicza za uwielbienie rozpadu, za wzór do naśladowania dając mu Becketta, u którego umieranie miałyby się zawsze łączyć „z rozpaczliwym oczekiwaniem czy poszukiwaniem wartości”.⁵⁷ Małgorzata Dziewulska pisała: „nie oglądamy dramatu, oglądamy duchową rzecz”, pierwotny gest „nieszczęsnego” pisarza nazywając „gestem opętańca, nie

⁵³ Idem, *Ocalony*, [w:] idem, *Poezja*, t. 1, op. cit., s. 21.

⁵⁴ Uderzające są ustanawiające bezpośrednie pokrewieństwo *Do piachu* i *Kartoteki* obrazy: Walusia rozstrzeliwanego przez Kilińskiego i Wrony przypadkowo zabitego przez Bohatera. Zarówno Bohater jak i Kiliński uznawani są za alter ego Różewicza.

⁵⁵ Idem, *Kartoteka*, op. cit., s. 91.

⁵⁶ Wbrew zwyczajowej, podsuwanej przez Różewicza interpretacji, która wzorem dla figury anonima czyni bezimiennego mieszkańca współczesnej metropolii (por. idem, *Akt przerywany*, op. cit., s. 409–410).

⁵⁷ J. Błoński, *Rozważania na czasie*, „Dialog” 1967 nr 4, s. 79.

humanisty”.⁵⁸ Te reakcje – pomijając oczywiście stojący za nimi negatywny osąd – są moim zdaniem świadectwem głębokiego zrozumienia twórczości Różewicza.

Trudno bowiem powstrzymać się od refleksji, że zwolennicy pisarstwa Różewicza są często jego zwolennikami nie dlatego, że dostrzegają wartość w jego geście odrzucenia transcendencji, ale przeciwnie: dlatego że nie godzą się na taką interpretację jego twórczości. Bohater *Kartoteki* – pisał Tadeusz Drewnowski – „jak przystało na bohatera stworzonego przez poetę-materialistę i ateistę, czekał [...] na duszę”.⁵⁹ „Najpierw ciało” – konstatawał Zbigniew Majchrowski materialistyczne źródła Różewiczowskiej antropologii, zaraz dodając jej „konieczne uzupełnienie”: „bez ciała nie ma ofiary”⁶⁰ (obok cielesności trywialnej dostrzegając tu ciało „wyrrywające się ku transcendencji”⁶¹). Zasada „brutalnego realizmu” (ateizmu) stoi w sprzeczności z romantyczno-chrześcijańską tradycją polskiego teatru – czego świadom był Różewicz, formułując w *Akcie przerywanym* passus o dziurze w skarpetce: dziurze „za małej na dużą scenę teatru narodowego”, gdzie preferuje się „dziurę w niebie”.⁶² Czy dopatrując się w „bluźnierczych” gestach Różewicza próby „apoteozy” – ocalenia podważonych norm, dzięki czemu możliwe staje się ponowne scalenie świata i odbudowanie wspólnoty – badacze nie postępują w zgodzie z charakterystyczną dla polskiego teatru strategią afektywną?

Sens polityczny teatru postdramatycznego – pisze Lehmann – zasada się na odrzuceniu podstawowej funkcji teatru dramatycznego: „próby kształtowania lub wzmacniania przez teatr społecznej więzi, pewnej wspólnoty, która emocjonalnie i mentalnie łączy scenę i widownię”.⁶³ Opiera się na odrzuceniu afektywnej zasady „emocjonalnego rozpoznania i poczucia przynależności”.⁶⁴ Na tym, moim zdaniem, polega polityczny sens teatru otwartego Różewicza.

Różewicz jako ateista, materialista, realista – oto fenomenalne źródło jego twórczości. Jeśli tylko przystaniemy na deklarację „brutalnego realizmu” Różewicza, w jego teatrze postdramatycznym dostrzeżemy wyłącznie rozpad. Żadnego mitu. Żadnej wspólnoty. Żadnego pocieszenia. Żadnej przemocy. Żadnej metafizyki.

⁵⁸ M. Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, Warszawa 1985, s. 53 (tekst datowany na 1979).

⁵⁹ T. Drewnowski, op. cit., s. 147.

⁶⁰ Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*” (czytając Różewicza), Warszawa 1993, s. 151.

⁶¹ Idem, *Paradoks o Różewiczu*, „Dialog” 1986 nr 11, s. 116.

⁶² T. Różewicz, *Akt przerywany*, op. cit., s. 412. Rację miał Czesław Miłosz, pisząc, że w twórczości Różewicza trzeba widzieć reakcję poety-ateisty na polski katolicyzm (C. Miłosz *Noty o Różewiczu*, „Rzeczpospolita” 1996 nr 239, dodatek „Plus Minus” nr 41). Por. M. Kościelniak, *Polscy akcjonisi. Przyczynek do genealogii i teorii polskiej sztuki krytycznej*, „Teksty Drugie” 2015 nr 6.

⁶³ H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, op. cit., s. 17.

⁶⁴ Ibidem.