

[w:] *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Eugeniusz Czaplejewicz: *Królestwo różnorodności*, Edward Kasperski: *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1996, ISBN 83-85490-63-9, s. 141-157

6. RÓŻEWICZ, GROTESKA I... POSTMODERNIZM

Realista, neoawangardysta czy szyderca?

Sprawa istnienia groteski w twórczości Tadeusza Różewicza była i pozostaje nadal sporna. Warto przypomnieć, iż do upowszechnienia i utrwalenia poglądu o jej „niegroteskowości” przyczynił się w niemałym stopniu sam pisarz, zaś wielu krytyków i badaczy poddało się jego sugestiom w tym względzie bezkrytycznie, z pełną wiarą. „Moje sztuki” — odpowiadał Różewicz na pytanie K. Nastulanki o linię rozwojową jego dramaturgii „począwszy od Kartoteki aż po ostatnie sztuki bliskie grotesce” — „nie mają nic wspólnego z groteską. Groteskę uważam za ułatwienie. — A siebie za realistę, co zresztą podkreślam wielokrotnie w *Akcie przerywanym*...”¹. Różewicz nie wyjaśnił zresztą w cytowanym wywiadzie Nastulanki z 1965 roku ani tego, co rozumie przez groteskę, ani też tego, dlaczego uważał ją za „ułatwienie”. Być może nie podobało mu się — w przeciwieństwie do „realizmu” — słowo groteska, być może zbyt natarczywie kojarzyło się z *Balem w operze* J. Tuwima, z teatrykiem *Zielona Gęś* K. I. Gałczyńskiego, z utworami współczesnego mu S. Mrożka. Fakt pozostawał faktem. Różewicz terminowi groteska nadawał zabarwienie ujemne, deprecjonujące, zaś relacje między groteską a realizmem ujmował w kategoriach albo — albo. Nie zauważał możliwości zmediatyzowania tych kategorii, istnienia zjawisk pośrednich i pogranicznych w typie „groteski realistycznej” bądź „realizmu groteskowego”.

Z drugiej jednak strony, było rzeczą aż nazbyt oczywistą, iż praktyka poetycka i dramatopisarska Różewicza z końca lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych wykraczała daleko poza kategorię realizmu w przyjętym wówczas teoretycznym i historycznoliterackim rozumieniu tego terminu. Z H. de Balzakiem, G. Flaubertem, L. Tołstojem, K. Dickensem, B. Prusem czy M. Dąbrowską w dziedzinie środków wyrazu, etosu i modelu świata niewiele miała ona wspólnego. Różewicz — w zderzeniu chociażby z dominującym w epoce Lukàcsowskim rozumieniem realizmu — w pojęciu to wkładał treści własne, zindywidualizowane, idiolektalne. Nie można zatem wykluczyć, iż gdyby skłoniono go wówczas do szczegółowego wyjaśnienia terminu, okazałoby się, iż wcale nie kłóci się on... z groteską. Tym bardziej, iż utożsamienie groteski z „ułatwieniem” — w świetle tego, co na

¹ *Dużo czystego powietrza. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka*, „Polityka” 1965, nr 17. Cyt. wg S. Burkot, *Stanisław Różewicz*, Warszawa 1987, s. 180.

jej temat pisali G. W. Kayser i M. Bachtin w poświęconych jej fundamentalnych pracach² — wypada uznać ze strony Różewicza za publicystyczną fanfaronadę. Był to prawdopodobnie gest triumfu i zademonstrowanie własnej wyższości nad Mrożkiem, którego utwory sceniczne, cieszące się ogromną popularnością, z groteską kojarzono w owym czasie nagminnie. Być może tedy jedyną treścią zdezwuowania groteski przez Różewicza była chęć zakomunikowania *urbi et orbi* „ja jestem inny”, „ja jestem trudniejszy”. Jeśli tak było, to z pewnością nie było to orędzie bezpodstawne.

Verba volant, scripta manent. Komentarz Różewicza postawił krytyków i badaczy w sytuacji ze wszech miar niezręcznej. Dowodząc istnienia groteski, popadali w konflikt z Autorytetem (miano poety uczonego i świadomego rzeczy przyłgnęło do omawianego pisarza dość wcześnie). Musieli, po pierwsze, uzasadnić, iż Różewicz własną twórczość dramatyczną odbiera i ocenia nietrafnie (sugerowałoby to ponadto dysonans między Różewiczem w roli autora oraz w roli czytelnika, odbiorcy i komentatora własnych tekstów), po drugie zaś, postawić się w położeniu tych, „co wiedzą lepiej niż sam zainteresowany”. Tak czy owak, komentarz Różewicza spowodował niemało zamieszania w odbiorze jego pisarstwa. Kategoria groteski, ogólnie biorąc, znalazła się w nim na cenzurowanym. Wielu krytyków i badaczy dokonywało niesłychanej ekwilibrystyki intelektualnej, ażeby ów problem zwekslować na tory uboczne, bądź też — paląc Bogu świeczkę i diabłu ogarek — w błogim poczuciu dobrze spełnionego obowiązku po prostu ominąć.

Niektórzy jednak próbowali się z nim w ten czy inny sposób uporać. Do bardziej interesujących wypadaloby zaliczyć propozycje M. Piwińskiej, która w znanej książce *Legenda romantyczna i szydery* usytuowała pisarstwo Różewicza (do końca lat sześćdziesiątych) w dwóch jej zdaniem znaczących dla niego kontekstach: awangardy artystycznej i literackiej XX wieku oraz w nurcie tzw. literatury szyderczej, eksponującej w szczególności postawę „antyromantycznego buntu” oraz wątek antytradycjonalistyczny w polskiej tradycji literackiej³. Stosunek Różewicza do awangardy XX wieku oraz identyfikowanie jego twórczości po przełomie październikowym z 1956 roku z tzw. neoawangardą (najbardziej konsekwentnie ostatnio przez T. Drewnowskiego⁴) wymagałyby

² W. Kayser, *Das Grotteske*, 2. Auflage, Oldenburg 1961; M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przekład A. i A. Goreniowie, Kraków 1975. Na temat groteski istnieje ogromna literatura przedmiotu, ale to właśnie te dwie prace decydująco wpłynęły na sposób rozumienia tego zjawiska.

³ M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, rozdział *Różewicza awangarda i tradycja*, s. 373-403.

⁴ „Dawny, przedwojenny jeszcze zwolennik awangardy krakowskiej, który pod ciśnieniem wojny od niej odstąpił, obecnie, w końcu lat pięćdziesiątych ucieka do przodu, sam staje się na nowo pisarzem awangardowym, współtwórcą neoawangardy”. I w innym miejscu: „W końcu lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych neoawangarda staje się nowym horyzontem Różewicza, bez którego nie sposób zrozumieć jego

jednak oddzielnego omówienia⁵, gdyż wykraczają one poza problematykę groteski w węższym rozumieniu. Zasluguje natomiast na uwagę i rozważenie propozycja usytuowania Różewicza w nurcie tzw. literatury szyderczej, wszelako bez intencji wpisania go w ten nurt bez reszty, oraz doszukiwania się w jego utworach wyłącznie „szyderstw” — i niczego więcej. Oto parę zdań na jej temat.

W pierwszym rzędzie mało przekonujący — nazbyt wąski, jednostronny i kolokwialny — wydaje się termin literatura szydercza. Niewątpliwie część polskiej literatury XX wieku postawę szyderczą manifestuje, jednakże bardziej właściwy byłby w tym kontekście termin nurtu parodystyczno-groteskowego, który z całą pewnością należy do najważniejszych — być może dominujących intelektualnie i ekspresyjnie — w całej polskiej literaturze mijającego stulecia. W nurcie tym mieszczą się takie wielkości krytyczne i pisarskie, jak Irzykowski (jako autor *Pałuby*), S. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz, S. Mrożek, a także wiele innych postaci, o których wspominała Piwińska w książce *Legenda romantyczna i szydercy* (i twórcy nowi, którzy pojawili się od czasu wydania książki⁶). Jeśli kanon groteskowy i parodystyczność rozumieć w tym szerokim, estetycznym i światopoglądowym znaczeniu, jakie zjawiskom groteski i parodii przypisano w ostatnich dekadach, to „podłączenie” autora *Kartoteki* i *Białego małżeństwa* do wspomnianego nurtu nie jest zabiegiem dowolnym lub gestem przypadkowym. Problem twórczości poetyckiej Różewicza przedstawia się w powyższej perspektywie jako bardziej (w porównaniu z dramatami) skomplikowany, jednakże i w tej dziedzinie występują interferencje i punkty stykowe. Zresztą poezji Różewicza nie dzieli od jego dramatów chiński mur.

Do niedostatków propozycji Piwińskiej (formułowano ją wiele lat temu, w innych okolicznościach historycznych i literackich, słowo „niedostatki” ma tu zatem znaczenie względne) należało również wyabsolutyzowanie roli odgrywanej przez „legendę romantyczną” w literaturze XX wieku oraz ważności „tradycji literackiej”. Kojarząc wszystko, co tylko się dało, z „romantyzmem” i „tradycją”, autorka również „antytradycjonalizm” wciskała w tryby „tradycji literackiej”, co zrównywało ostatnią z fatalizmem, czymś, w czym można się jedynie pogryźć i z czego nie sposób się wydobyć.

pracy. W swym pisarstwie Różewicz należy do jej prekursorów, a zarazem uczestniczy w jej światowym rozwoju i czerpie z niej podniety”, T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 131 i 140.

⁵ Neoawangardowy kanon stosowany przez dekady jako podstawa do interpretacji twórczości Różewicza ulega współcześnie stopniowej rewizji. Zob. B. Tokarz, *Indywidualność artystyczna a przełom grupowy, czyli o istocie przemian w poezji Różewicza i Nowej Fali* (w:) *Cezury i przełomy*, pod red. K. Krasuskiego, Katowice 1994, s. 108-123. B. Tokarz trafnie zauważa, iż Różewicz przełamuje ideologiczny, „afirmujący” model awangardyzmu T. Peipera i J. Przybosia, *ibid.*, s. 112, 119, 120-121.

⁶ O grotesce w nowszej prozie polskiej pisał m.in. G. Ritz, *Die Polnische Prosa 1956-1976. Modellierung einer Entwicklung*, Bern 1990, *ibid.*, *Die Groteske*, s. 267-370.

Oczywiście, stosunek Różewicza do różnego rodzaju tradycji literackich (nie tylko do romantycznej) i artystycznych jest sprawą w jego twórczości pierwszorzędą, ale ważniejsze — i bardziej znaczące — wydaje się, po pierwsze, określenie szczególnego sposobu użycia oraz istnienia ich w jego pisarstwie (różnego w rozmaitych okresach), po drugie zaś, fakt (i sposób także) „wrywania się” z ich objęć i przebijania się ku współczesności, co przecież zawsze było jego pragnieniem i dążeniem pisarskim.

W tym względzie nasuwają się następujące spostrzeżenia. Stosunek Różewicza do tradycji nie miał (chyba nigdy) charakteru kultowego, zachowawczego i kontynuacyjnego. Dominuje w jego twórczości postawa rewizjonistyczna, desakralizująca i demaskatorska (dramaty *Grupa Laokoon*, *Białe małżeństwo* czy *Do piachu...* należą tu jedynie do przykładów najwyrazistszych, ale nie wyłącznych). Ponadto w aspekcie stylistyczno-ekspresyjnym stosunek ten mieści się wśród założeń i praktyk stosowanych w nurcie parodystyczno-groteskowym, słowem, w jego historycznych kanonach. Tradycja w jej różnorodnych odmianach i ich formach jest dla Różewicza kikutem, straszydłem i manekinem, nigdy ołtarzem. Zwykle też jest ona wobec współczesności bezradna, bezużyteczna dla niej. We wspinałym płaszczu Prospera — odzieniu tradycji — skrywa się zatem nic. Toteż stosunek Różewicza do tradycji nie jest „antyromantyczny”, jak chce Piwińska. Nie jest on też „neoawangardowy”, jak chce T. Drewnowski⁷. Jest to właśnie stosunek typowo postmodernistyczny. Różewicz uosabia wariant nurtu parodystyczno-groteskowego szczególnie bliski postmodernizmowi.

Kwestia groteski rysuje się z tego punktu widzenia w nowym świetle. Nie chodzi tu bowiem o to, by rozwiązania Różewicza utożsamiać z tym, co już znane — dajmy na to, z którymś z typów groteski opisanym przez Kaysera czy Bachtina (by wymienić jedynie nazwiska badaczy, którzy zasłużyli się w tej dziedzinie najbardziej) — lecz by odnaleźć formułę, która do jego ze wszech miar oryginalnej twórczości przylega najbardziej. Nie jest

⁷ T. Drewnowski wskazuje, iż stosunek Różewicza do tradycji ulegał zmianie. W inny sposób tradycja pojawia się w twórczości Różewicza lat siedemdziesiątych, zwłaszcza w dramatach. Staje się ona tworzywem *Na czworakach*, *Białego małżeństwa*, *Odejścia głodomora*, *Pułapki*. „(...) Tradycja pojawia się tam mianowicie jako nowe ready mades — jako «gotowa wyobraźnia», «gotowe postaci», «gotowe światy». Swą koncepcję współczesnego śmietnika rozszerza Różewicz na tradycję, na dziedzictwo kulturalne”, jw., s. 272. T. Drewnowski — zgodnie z metodologicznym założeniem swej książki, sytuującym pisarza wobec neoawangardy — nie łączy tego z postmodernizmem, lecz postawę Różewicza objaśnia jego krytycznym, moralizująco-dydaktycznym stosunkiem do współczesności („Nie tylko współczesność bez duszy, bez idei, bez aktywności przemienia się w śmietnik. Również dawna kultura wala się po tym śmietniku”, jw., s. 272-273). Odbiór Różewicza w płaszczyźnie moralizująco-dydaktycznej należy do najbardziej utrwalonych w literaturze przedmiotu (Różewicz nieustannie kogoś lub coś „chłószcze”, „piętkuje”, „demaskuje”, „potępia”, „walczy z”, „lamentuje nad” itd.), zaś książka Drewnowskiego wyróżnia się na tym tle godną zauważenia powściągliwością i taktem. Zob. końcową uwagę tego szkicu dotyczącą legitymizacji satyry we współczesnej literaturze i dylematu pisarza satyryka.

to, trzeba przyznać, zadanie łatwe do wykonania. Warto jednak poczynić w tym kierunku chociażby drobne kroki naprzód.

Zdawałoby się, że właśnie Piwińska powinna się — mimo iż książka jej to pozycja dziś klasyczna — w omawianym kierunku posunąć najdalej. Jednak u autorki tej wystąpiło zastanawiające (i pouczające) cofnięcie. Otóż dominanty artystycznej i światopoglądowej dopatrzyła się ona u Różewicza w kategorii absurdu, nie zaś w kategorii groteski. Co więcej, autorka — pod niewątpliwym wpływem ciągle żywego jeszcze na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych egzystencjalizmu oraz tzw. teatru absurdu, opisanego i skodyfikowanego w znanej książce M. Esslin z 1961 roku⁸ — rozdzieliła i nawet przeciwstawiła sobie obie te kategorie, tj. absurd i groteskę. „Inaczej mówiąc — pisała Piwińska — przydatna jako środek opisu teatru absurdu, groteska nie wydaje się tożsama z absurdem, i tą ostateczną kategorią jest «nowy» absurd, nie «stara» groteska”⁹. W pogoni za „nowością” autorka zgubiła groteskę, podobnie jak deklarowany przez samego Różewicza realizm. Jedno i drugie zamieniła bez wahania na absurd, podpinając w ten sposób polskiego dramaturga pod renomowane nazwiska E. Ionesco i S. Becketta. Trudno dziś w pełni ocenić, czy z podpięcia wynikało więcej pożytku, czy więcej szkody. Kurtyna z napisem „teatr absurdu” zasłoniła odrębność i oryginalność Różewicza.

Dokonało się tedy za pośrednictwem kategorii absurdu swoiste „zegzystencjalizowanie” dramaturgii i teatru Różewicza. Nałożono nań w odbiorze doktrynerski i moralizatorski filtr egzystencjalizmu. Przypisano jego sztukom rezonersko-cierpiętniczy negatywizm, nihilizm, eschatologię rozkładu, śmierci i unicestwienia. Różewicz, niestrudzony tropiciel i demaskator metafizyki we wszelkich jej przejawach, zamienił się w tej wykładni w jej głównego orędownika i propagatora. Niezwykle pod tym względem znamienny był sąd cytowanej już Piwińskiej, która zresztą występowała jako jeden z głównych ideologów takiego odbioru, do dziś utrwalonego w różnego typu szkolnych i popularnych opracowaniach. „Różewicz — pisała — dialektykę, społeczeństwo i historię widzi w perspektywach ostatecznych, odprawia nad współczesnością, nad sztuką, nad człowiekiem i nad tym, co nieczłowiecze na pozór, nad naturą i nad abstrakcjami, sąd. I potępia niemal wszystko w imię życia, potępiając nawet piękno samo, że — «nieśmiertelne» — życiu zaprzecza, więc jest wieczną śmiercią”¹⁰. Doktrynersko-rezonujący odbiór sztuk Różewicza ujawnia już sama górnolotna stylistyka cytowanej wypowiedzi: widzenie (wszystkiego) „w perspektywach ostatecznych”,

⁸ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York 1961. Zob. tegoż autora *Znaczenie absurdu*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.

⁹ M. Piwińska, jw., s. 417.

¹⁰ Ibid., s. 426.

„odprawianie (nad wszystkim) sądu”, „potępienie nawet” i „potępienie niemal wszystkiego”, bycie „wieczną śmiercią”. Odbiór tego rodzaju — niezależnie od demonstrowanej z nim szkolnej wręcz naiwności w obcowaniu z literaturą i teatrem — zamieniał sztuki Różewicza w kicze, siebie zaś w mimowolną autoparodię krytyczną.

M. Piwińska dostrzegała także — należy jej oddać w tym miejscu sprawiedliwość — iż Różewicz ukazuje życie ponadto w jego ambiwalencji, dwuznaczności, chaosie, jako ślepopłodne¹¹. Z tej trafnej obserwacji nie wyprowadzała jednakże wniosków dotyczących artystycznego i światopoglądowego statusu jego utworów. Nie zauważała w podanych właściwościach groteskowej wizji świata, przeciwnej zarówno harmonii i składności, jak i postawie ferowania „sądów nad”, „potępienia” i widzenia „w perspektywach ostatecznych”. Nie zauważała przede wszystkim wszechobecnej u Różewicza groteski w dziedzinie środków artystycznych i typowo groteskowego posługiwania się nimi przez dramaturga. Prezentacja życia „w jego ambiwalencji, dwuznaczności, chaosie, jako ślepopłodnego” wymagała bowiem estetyki zupełnie szczególnej, wolnej od postawy wyższościowej, „bycia ponad” i od tonu nieodwołanie wyrokującej kategoryczności.

Jeśli tedy spojrzeć na Różewicza z powyższej perspektywy, wywód ten można zakończyć stwierdzeniem, iż pisarz pozostawał poza zasięgiem moralizmu zarówno w jego postaci rodzimej, by tak rzec, akowsko-parafialno-opozycyjnej, jak też w postaci egzystencjalistycznej, kosmopolitycznej. Czy do końca, „na sto procent”, to już rzecz szczegółów, nie zaś dominanty, o której tu mowa.

Zwracał się natomiast w latach sześćdziesiątych — już na zgoła innej płaszczyźnie — przeciwko hegemonicznej w tej epoce w literaturze i świadomości kulturalnej ideologii nowoczesności, przeciwko modernizmowi (w szerokim rozumieniu, ukształtowanym w kontekście dyskusji nad postmodernizmem). Był to w konsekwencji również zwrot przeciwko „awangardyzmowi”, jako wiodącej idei w dziedzinie teorii i praktyki literackiej i artystycznej, a następnie przeciwko tzw. neoawangardzie, wikłającej się w sprzecznościach i gubiącej w chaotycznych poszukiwaniach „sztuki najnowocześniejszej”. Dewaluacja awangardyzmu stanowiła jeden z najżywotniejszych czynników ewolucji Różewicza w latach sześćdziesiątych.

Był on zatem jednym z pierwszych, którzy stopniowo, drogą krytycznych przemyśleń i zbierania doświadczeń przeczuli i uświadomili sobie pod koniec lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych zmierzch ideologii nowoczesności (modernizmu) oraz dali temu w miarę adekwatny wyraz artystyczny. Nie obyło się, rzecz jasna, bez zachwiań i kompromisów.

¹¹ Loc. cit.

Faktem jest, iż zbiór poetycki Różewicza *Twarz trzecia* (1968) stanowił w istocie rzeczy dojrzały zapis tych przecuć i uświadomień. Zawierał on zresztą wiele wierszy wcześniejszych (*Szkic do erotyku współczesnego, Za przewodnikiem, Spadanie, Non-stop-shows*). Wskazywało to, iż dokonujący się *in statu nascendi* przełom postmodernistyczny w poezji i literaturze polskiej nie był zjawiskiem koniunkturalnym, kalką mód paryskich. Dokonywał się intuicyjnie, po omacku, bez świadomości robienia „rewolucji”, „czegoś absolutnie nowego”. I to właśnie było symptomatyczne, gdyż rewolucyjna egzaltacja była jednym z głównych wyróżników wszelkich ruchów awangardowych i neoawangardowych.

Ważne było również to, iż przełom ów dokonywał się w sposób artystycznie płodny, w warunkach „boomu twórczego”, w nurcie głębokich i wszechstronnych artystycznych i światopoglądowych przewartościowań. Wybiegały one daleko w przyszłość. Nie zawsze rozpoznawała je współczesność poety i dramaturga, nie zawsze najbliższe nawet dekady.

Co jednak wspólnego miała z tym wszystkim groteska? Okazuje się jednak, że miała. Groteska — w szerokim, twórczym, światopoglądowym i odnowicielskim rozumieniu — jest estetyką i poetyką zmiany epok. Towarzyszy wszelkiego rodzaju zmianom formacji literackich, artystycznych i światopoglądowych. Mówi, niczym Wokulski odjeżdżającej Izabelli Łęckiej, *farewell* epokom odchodzącym, wita rodzące się, dopóki co jeszcze „ślepopłodne”. Z natury rzeczy jest turpistyczna, rozkładowa, anarchistyczna wobec zastanych porządków estetycznych, systematyki i hierarchii wartości literackich, obowiązujących norm i zasad postępowania. Ze stanowiska tradycji, ustalonych wzorów i panującego ładu jest, oczywista, „nieodpowiedzialna” i „nihilistyczna”. Nie spełnia też zazwyczaj przyjętych kanonów „dobrego smaku”. S. Gębala podkreślał na przykład, iż groteska Różewicza jest „celowo niesmaczna i drażniąca” i że cechy te, zauważane przez krytykę już w *Kartotece*, „osiągną kulminację w *Na czworakach*”¹². Miesza ona żywo, zwykle bez ładu i składu, rodzaje, gatunki, kategorie i własności uprzednio starannie posegregowane i rozmieszczone we właściwych przegródkach. Niweluje skale i stopnie. Skraca bezceremonialnie ustalone dystanse. Za nic ma sobie powagi, z którymi obchodzi się familiarnie, za pan brat. Za nic ma symbole i przedmioty kultu, do których z kolei odnosi się poufale lub zgoła bluźnierczo. Nie szanuje najświętszych chociażby artykułów wiary. „Nowy człowiek — zacytujmy znany wiersz Różewicza, krytyka nowoczesności, epoki modernizmu i awangardy — to ten tam/ tak to ta/ rura kanalizacyjna/ przepuszcza przez siebie/ wszystko”¹³ (*Rozmowa z księciem*, 1960). Zestawienie w równaniu „nowy człowiek” — „rura

¹² S. Gębala, *Z dziejów recepcji teatralnej „Kartoteki”* (w:) tegoż, *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978, s. 42-56. Cyt. wg S. Burkot, jw., s. 310.

¹³ T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 483.

kanalizacyjna” stanowi niewątpliwie gest poetyckiej groteski, głęboko prowokujący i profanacyjny, naruszający najświętsze artykuły wiary modernistycznego humanizmu, mianowicie optymistyczne nadzieje na stworzenie (wychowanie, ukształtowanie) nowego człowieka na miarę nowej, lepszej cywilizacji. Niskie konotacje wyrażenia „rura kanalizacyjna/ przepuszcza przez siebie/ wszystko” odsłaniają niewidoczną w blasku ideału strukturę „nowego człowieka”. Ukazują niewidzialne dotychczas dno autokreacji. Deziluzja jest puentą wiersza.

Groteska, powtórzmy, jest u Różewicza wszechobecna, nie tylko w sztukach, ale także w poezji, chociaż wydobycie i wykazanie jej istnienia w wierszach jest o wiele bardziej skomplikowane niż w dramacie czy prozie. Oto pierwszy z brzegu groteskowy obraz postaci ze sztuki *Stara kobieta wysiaduje*. „Przy jednym ze stolików siedzi Stara Kobieta. Okryta — albo pokryta jest wielką ilością garderoby: wiosennej, letniej, jesiennej i zimowej. Obwieszona jest broszkami, bransoletami, zegarkami, łańcuszkami, klipsami, kwiatami... Na głowie ma trzy różne nakrycia oraz wielką ilość różnokolorowych włosów. Twarz nieruchoma”¹⁴. Postać Starej Kobiety urzeczywistnia kanon groteskowy przede wszystkim poprzez nieprawdopodobną obfitość garderoby, następnie poprzez przeniesienie w porządek równoczesności sposobów czy stylów ubierania się, które obowiązują w następstwie i w kolejności pór roku. Garderoba letnia i zimowa w trybie normalności i realistycznego prawdopodobieństwa wykluczają się, natomiast w groteskowym obrazie u Różewicza zostają połączone i przemieszane ze sobą. Groteskową hiperbolizacją są trzy na raz różne nakrycia na głowie i owa „wielka ilość różnokolorowych włosów”. Do groteskowych dysonansów należy ostre zderzenie jaskrawości i pstrokatości ubioru oraz uosabianej przez postać *dignitas* Starej Kobiety. Postać jest groteskową marionetką, szokującym połączeniem rzeczy niemożliwych. Przynależy do nierealnierealnego świata sztuki, stanowi część teatralnego dyskursu, jest jednym z jego znaków. Nie naśladuje rzeczywistości — burzy jej ład, stawia nad nią znaki zapytania.

Konteksty groteski: nowy realizm poetycki

Akcentowane przez Różewicza wykluczanie się bądź — w wersji łagodniejszej — przeciwstawność groteski i realizmu wymaga z pewnością bliższego przyjrzenia się obu tym kategoriom, rozszyfrowania ich sensu, jak też racji samego ich zderzenia ze sobą. Dotyczy to również występujących w krytyce literackiej takich zamienników i substytutów groteski, jak absurd i satyra. Na początek wypada zająć się parą groteska — realizm.

¹⁴ T. Różewicz, *Teatr*, t. 2, Kraków 1988, s. 7.

Jeśli pominąć autointerpretacje publicystyczne, teoretycznym oraz literacko-teatralnym manifestem stał się w tej dziedzinie *Akt przerywany*. Nie ulega wątpliwości, że utwór ten, podobnie zresztą jak w pewnej mierze również *Teatr niekonsekwencji*, demonstrował specyficzne, Różewiczowskie rozumienie „realizmu poetyckiego” w opozycji do groteski, chociaż nie tylko do niej. „Jak z tego wynika — stwierdzał dramaturg — sytuacja w teatrze współczesnym jest trudna, a nawet chwilami bez wyjścia. Myślę oczywiście o jedynym teatrze realistycznym godnym tego miana — teatrze poetyckim. I nie wystarczy tu trepanacja «Dziadów» czy «Mazepy», nie wystarczają groteskowe sztubackie dowcipy, nawet nasza scenografia jest bezsilna. Tylko nowy realistyczno-poetycki teatr może otworzyć — (nie drzwi, tego nie odważę się powiedzieć) — ale dziurkę w drzwiach, które prowadzą do wyjścia”¹⁵. I dalej pisarz wyjaśniał. „Nie gardzimy w tym wypadku drobnymi szczegółami, małymi, nawet mikroskopijnymi rekwizytami (których nie widać ze sceny). Nie gardzimy informacją zawartą w didaskaliach. Wprost przeciwnie, z informacji tej pragnę uczynić motor całego «przedstawienia» (niestety, na razie nie ma lepszej definicji). Didaskalia muszą być zawarte w programie teatralnym”¹⁶.

Już powyższy cytat wskazuje, że dramaturg posługuje się słowem realizm w nietypowych dla niego znaczeniach. Ulega ono u niego redefinicji, zaś połączenie „teatr realistyczno-poetycki” nabiera zabarwienia oksymoronicznego. Oba te określenia „realizm” oraz „poetycki” zderzają się ze sobą. Realizm i poetyckość sankcjonują tu raczej odmienne poetyki i strategie dramatyczno-teatralne. Konfrontacja tych określeń z praktyką Różewicza rodzi podejrzenie, że poetyckość obejmuje elementy groteski, które uprzednio zostały przez dramaturga zdeprecjonowane jako „sztubackie dowcipy”. Jeśli to podejrzenie jest zasadne, właściwym określeniem dramatyczno-teatralnej poetyki Różewicza nie jest „realizm poetycki”, lecz „realizm groteskowy”. Teza ta wymaga uzasadnienia. Dlaczego więc realizm groteskowy?

Realizm w swej postaci klasycznej bywa zwykle mniej czy bardziej zmodyfikowaną postacią arystotelizmu, pragnącego przedstawiać rzeczy „takimi, jakimi one są naprawdę”. Kryzys realizmu wyłonił się jednakże w następstwie ambarasującego pytania, jakimi te rzeczy są naprawdę, jaka instancja gwarantuje ich tożsamość, określoność, poznawalność. Dopóki podmiot odautorski w literaturze spoglądał na świat z wyżyn Olimpu, dysponował wszechwiedzą, był wszechobecny, wygłaszał niepodważalne „prawdy” o życiu i ferował nieodwołalne osądy moralne, dopóty na świecie panował trwały ład, rzeczy wydawały się

¹⁵ T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, Kraków 1988, s. 389-390.

¹⁶ *Ibid.*, s. 390.

stabilne, ich związki trwałe, prawdy — łatwo uchwytny, przejrzyste, niezachwiane. Tymczasem w XX wieku olimpy zachwiały się i ostatecznie rozpadły. Wraz z nimi załamała się klasyczna, Arystotelesowska odpowiedniość „myśli i rzeczy”, słowa i rzeczy, istoty i określonego nią wyraźnie i jednoznacznie przedmiotu. „Istota” i „egzystencja” rozeszły się, każde w swoją stronę. Człowiek, jak u Musila, najpierw utracił właściwości, potem, po Oświęcimiu, utracił praktycznie wszystko, co było jeszcze do stracenia. W wierszu Różewicza *Opowiadanie o starych kobietach* niczym refren pojawiają się wersy „umiera bóg”, „umiera cywilizacja”, „umiera człowiek”¹⁷. W wierszu *Acheron w samo południe* zjawia się mara: nostalgicznie wywołany ze wspomnień umarły świat dzieciństwa, gdzie „las był lasem/ Bóg Bogiem/ Diabeł Diabłem/ jabłko jabłkiem”¹⁸. Te światy rzeczy zawsze równych sobie i zakrzepłych w swej określoności odeszły jednak bezpowrotnie. I wraz z nimi klasyczny realizm stracił rację bytu, podstawę istnienia.

Jakiego zatem realizmu domagał się pisarz w *Akcie przerywanym* i *Tetrze niekonsekwencji*? Czy powrotu do świata ze wspomnień dzieciństwa, w którym rzeczy zachowywały tożsamość i wszystko znajdowało się na swoim własnym, z góry ustalonym miejscu? Różewicz nie taki realizm miał na myśli. Powrót do dzieciństwa — a zatem do przeszłości — był niemożliwy.

Nie znaczyło to jednak, iż dyrektywa realizmu „przedstawiać rzeczy takimi, jakimi one są” jest pusta, utraciła aktualność i sens. Dyrektywa ta w nowych okolicznościach zwracała się jednak polemicznie — i parodystycznie — przeciwko samemu realizmowi. Doktryna realizmu w praktyce literackiej i teatralnej okazywała się bowiem w odczuciu dramaturga swoim własnym przeciwieństwem. Zamiast przedstawiać rzeczy „takimi, jakimi są”, postępowano zgoła odwrotnie. Przedstawiano je takimi, jakimi one nie są lub nie były. Powielano zużyte konwencje realizmu, odstające od doświadczeń egzystencjalnych, od rzeczywistości. Formy przedstawiania rzeczywistości wyalienowały się, oderwały od niej, usamodzielniały i zaczęły żyć własnym życiem. Zamiast więc ukazywać rzeczy, „jakimi są naprawdę” — zgodnie z doświadczeniami współczesnych ludzi, stanem faktycznym (jaki by on nie był: niesmaczny, drażniący, brutalny itd.) — przedstawiały jedynie same siebie, powielając siebie, utrwały zakrzepłe w nich wyobrażenia o świecie, petryfikowały prawdy dnia wczorajszego, zasłaniały nimi rzeczywistość aktualną, *in statu nascendi*. W praktyce tego rodzaju realizm zamieniał się w bezmyślny, kiczowaty „mimetyzm formalny”, w postępowanie poety lub dramaturga sprzeczne jaskrawo z jego założeniami. I ta właśnie

¹⁷ T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 189.

¹⁸ *Ibid.*, s. 126.

sytuacja stanowiła punkt wyjścia dla krytyki ze strony Różewicza. Jej alternatywą miał być ów wspomniany „nowy teatr realistyczno-poetycki”, tj. teatr odsłaniający umowność i negatywność realizmu, parodiujący zarówno jego utopijne założenia i dążenia („pokazanie wszystkiego” w hiperrealizmie), jak też bezmyślność oraz inercję (pokazywanie w teatrze stereotypów zamiast pokazywania, jak odstają one od rzeczywistości, od doświadczeń).

I *Akt przerywany*, i *Teatr niekonsekwencji* stanowiły parodystyczno-groteskowe pastisze różnych typów teatru (i dramaturgii), w tym oczywiście także teatru realistycznego w jego wydaniach radykalnych, awangardowych i neoawangardowych. Zabiegiem parodystyczno-groteskowym było już samo przesunięcie wątków dramatycznych z tekstu głównego do didaskaliów i czynienie tych ostatnich swego rodzaju tekstem głównym. *Dramatis personae* w *Akcie przerywanym* były zatem nie tyle konwencjonalne postaci dramatyczne (Konstruktor, Piękna Dziewczyna, Czerstwa Kobieta, Obcy Mężczyzna itd.), ile różne typy teatru zderzane ze sobą w poszczególnych scenkach omawianej sztuki (realistyczny, awangardowy, surrealistyczny, teatr absurdu, teatr groteski i inne), odsłaniane przez Różewicza parodystę w ich sztuczności i umowności, mechanice dramaturgicznej, przeroście formy nad treścią, nieprzystawalności do przedstawianego świata.

„Na półce — stwierdzał fragment *Didaskaliów* i uwag w *Akcie przerywanym* — leży kilka siwych włosów, których nie widać z widowni. Po pokoju latają dwie lub trzy muchy, które nie odegrają jednak większej roli w rozwoju akcji”¹⁹. Jedna z postaci ma na lewej nodze „dziurawą skarpetkę”, jednakże dziury nie widać, gdyż „jest po prostu schowana w lakierku”²⁰. W opowiedzianej przez dramaturgii przedhistorii sztuki (realizm wszak odnosi się do świata, który zawsze jakąś przedhistorię posiada) zjawia się Obcy Mężczyzna, rozgląda się, wypija ze smakiem koniak, wychodzi jeszcze przed rozpoczęciem akcji i więcej już nie wraca. I scenki z niewidzialnymi siwymi włosami, i muchy, i dziurawa skarpetka, i Obcy Mężczyzna stanowią groteskowo wymieszane ze sobą i sparodiowane znaki teatru skonwencjonalizowanego, powielającego formy zużyte, zautonomizowane, działające samoczynnie, *Deus ex machina*, w oderwaniu od motywacji ekspresyjnej, sytuacyjnej i realistycznej w dosłownym rozumieniu słowa. Znaczą one jedynie same siebie, informują o fakcie użycia ich w przeszłości w takim czy innym typie teatru. Muchy mogą być aluzją do sztuki Sartre’a, dziurawa skarpetka do Ibsena, włosy do Czechowa, Obcy Mężczyzna do teatru absurdu. Występują u Różewicza jako znaki nadmiaru znaków, znaki

¹⁹ T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, s. 387.

²⁰ *Ibid.*, s. 412.

semantycznie — referencyjnie i treściowo — puste. Przywołują dramatyczne i teatralne interteksty, na tym się ich rola kończy.

Realizm „nowego teatru realistyczno-poetyckiego” polegał więc na tym, iż parodiował on zasłaniające doświadczenie i rzeczywistość formy teatru starego, w tym także — trzeba to podkreślić — teatru groteski. Przedmiotem parodii i groteski u Różewicza była ograna, mechaniczna i skonwencjonalizowana groteska, zubażana do gestu „przesady”, pozbawiona idei i motywacji²¹. Z kolei realizm parodiujący — na tle parodiowanego — przejawiał się nie tyle w produkowaniu znaków nowych, ile w redukcji zbędnych i bezużytecznych. Jego ideą przewodnią była reakcja na sytuację, nie zaś jej naśladowcza reprodukcja. Dążył do odsłonięcia świata zasłoniętego i niewidzialnego, nie zaś — do powielania go.

W całą dramatyczno-teatralną twórczość Różewicza wpisuje się rozeznanie, że język — inaczej niż w założeniach realizmu klasycznego nie jest i nigdy nie może być neutralnym i przezroczystym środkiem przekazu jakiegokolwiek wiedzy lub prawdy o świecie i że w tym względzie jest on zawsze tak czy inaczej nacechowany. Konsekwencją tego rozeznania jest zatem to, iż nie można odnieść się do prawdy o świecie nie odnosząc się jednocześnie do samego sposobu jej zakomunikowania i że możliwość samego dostępu do niej zależy od wyboru języka i od stosunku do niego. Poznanie języka — w tym wypadku języka literatury i teatru — oznacza poznanie jego ograniczeń i możliwości, jak też krytykę języka zastanego. I *Akt przerywany*, i — w mniejszym stopniu — *Teatr niekonsekwencji* — manifestują tego rodzaju postawę dramatopisarską. I w tym właśnie znaczeniu Różewicz jest nie tyle realistą, ile metarealistą. Jego orientacja na konkret („nie gardzimy... drobnymi szczegółami, małymi, nawet mikroskopijnymi rekwizytami”) jest w istocie rzeczy zwodnicza, tylko pozornie „realistyczna” w klasycznym rozumieniu tego słowa. To znaczące, że Różewicz mówi o „mikroskopijnych rekwizytach”, nie zaś o przedstawianej rzeczywistości. Wyraża tym świadomość, iż przedstawienie teatralne nie jest rzeczywistością ostateczną, zamkniętą w sobie i samowystarczalną, lecz że stanowi ono znak czegoś poza nim samym, otwarty na rozumienie i przeżywanie, orientujący autora i widza w otaczających ich realiach. Rekwizyty teatralne (i słowa poetyckie jako ich odpowiedniki) były znakami realiów, nie zaś ich namiastką, tworem zastępczym. Różewiczowi zarazem nie chodziło — inaczej niż to się niekiedy twierdzi — o zastąpienie metajęzyka językiem przedmiotowym, przylegającym do rzeczy. Przywoływał metajęzyk nader często po to, by podjąć z nim

²¹ O czasie „tarcia żółtek” w garnuszku przez Czerstwą Kobietę w *Akcie przerywanym*: „Wszelka przesada tak w jednym, jak i drugim kierunku zepchnęłaby spektakl do poziomu groteski — która jest o b e c n i e (podkr. — E.K.) ratunkiem wszystkich impotentów teatralnych”, *ibid.*, s. 408.

parodystyczną grę, unieszkodliwić go w jego funkcji barykadowania dostępu do rzeczy, do życia doświadczanego w jego stawaniu się, niegotowości i nierozstrzygalności.

Parodia i groteska stanowiły tedy w jego praktyce pisarskiej złamanie tabu pilnującego zastanego sposobu widzenia i odczuwania zjawisk. Strzegło ono spraw uznanych za najświętsze, lecz w istocie rzeczy problematycznych, utrzymujących świętość nie z siebie samych, lecz właśnie dzięki owemu tabu, wzbraniającemu do nich dostępu. W tej perspektywie należałoby odczytać groteskowo-realistyczne sztuki *Białe małżeństwo* i *Do piachu...* Do znamion groteski realistycznej Różewicza należało bowiem jej głębokie i silne zakotwiczenie w strukturach świadomości i emocjonalności, sięganie w ich pokłady tajne, chronione, nietykalne. W tym właśnie znaczeniu była „realistyczna”, „prawdziwa”. Odnosiła się do mniemań i odczuć rzeczywistych, nie zmyślonych. Pisarzy przywoływał kondensujące je znaki strzeżone i zastrzeżone, poddawał je próbie, sprawdzeniu, poetyckim i dramatycznym „wykrywaczom kłamstw”. Gdy było to umotywowane, nicował je, wydobywał ich bezzasadność, dowolność i przypadkowość. Dokonywał ich przewartościowania, dewaluacji, przesunięcia w otoczenie „stosowne do rzeczy”. Groteska — w tym także przesada, hiperbolizacja, jak chociażby scenka „przybywania podróżnych” w przedziale kolejowym w *Przeroście naturalnym* — umożliwiała zastosowanie skrótu, wglądu w istotę rzeczy, osiągnięcie intensywności i wyrazistości ekspresji. Gestem profanacji było włączenie do ścisku „majestatycznego Arcykapłana”, który, przewrócony przez ścisk na podłogę, „a potem rzucony na siatkę bagażową głądzi dalej namaszczonym głosem o godności matki, grzeszności środków antykoncepcyjnych, o «kalendarzyku»”²². Znaki, jakie Różewicz parodiował i poddawał próbie groteski, nie były kulturowo i społecznie błahe, tanie („Arcykapłan”, „godność matki”, „grzeszność środków”). Groteska ukazywała ich bezsens, inercję, odporność na przeczące im doświadczenie. Jej działanie było często u Różewicza równe sile *katharsis*.

Jako środek artystyczny, groteska uwydatniała nie dającą się zasypać przepaść między sztuką i rzeczywistością, „faktycznością (prawdziwością) tego, o czym się mówi” i umownym sposobem mówienia²³. Rzeczywisty problem przyrostu naturalnego ludzkości i zmyślona,

²² T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, s. 421-421. Profanacja stanowiła istotny i znaczący składnik poetyki nurtu parodystyczno-groteskowego w literaturze polskiej (i nie tylko rodzimej). Na ten temat zob. E. Kasperski, *Pusty konfesjonał. O Białym małżeństwie T. Różewicza*, „Bez Dogmatu”, 1994, nr 6, s. 19-21, oraz tegoż, *Gombrowicz bluźnierca (O Pornografii)*, „Bez Dogmatu” 1994, nr 7-8, s. 15-18. Wiele trafnych uwag na temat *Białego małżeństwa* można znaleźć u T. Drewnowskiego, jw., s. 273-278. Drewnowski proponuje odczytanie *Białego małżeństwa* jako psychoanalitycznego dramatu stacyjnego o seksie w 13 obrazach (s. 274), ale byłaby to chyba lektura zbyt serio. Wydaje się, że lektura tego utworu w aspekcie parodystyczno-groteskowym lepiej odpowiada jego właściwościom niż lektura psychoanalityczna, faktycznie degradująca go do rangi tekstu naśladowczego i epigońskiego, pisanego „pod Freuda”.

²³ Ten aspekt groteski wydobył w szczególności G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies and Contradiction in*

nieprawdopodobna scena narastającego ścisku w przedziale kolejowym zależność tę demonstrowała wystarczająco jasno. Jak się wydaje, Różewicz był w pełni świadomy tego „zawieszenia” swego pisarstwa między artystyczną kreacją i odtwarzaniem bytu zastanego, jego autonomią i zarazem zawistością, dowolnością „groteski czystej” i jej realistyczną, osadzoną w rzeczach i doświadczeniu motywacją, konstrukcją artystyczną oraz jej dekonstrukcją, stanowiącą zaprzeczenie, suplement i owoc pierwszej. Tę świadomość zawieszenia — niemożności osiągnięcia prawdy bez sztuki i sztuki bez prawdy, a zarazem niemożności ich syntezy, utożsamienia ze sobą — wyrażała zresztą znakomicie formuła *Teatru niekonsekwencji*. Groteska była z tego stanowiska postacią „prawdy w nieprawdzie” i „nieprawdy w prawdzie”. Odzwierciedlała przekonanie, iż jednowymiarowa sztuka jest niemożliwa, iż prawda i fałsz występują w niej z natury rzeczy w pomieszaniu ze sobą, nigdy do końca w postaci czystej i we wzajemnej izolacji.

T. Mann zauważył kiedyś, iż groteska jest nawet czymś więcej niż prawdą, mianowicie realnością w postaci skrajnej²⁴. Nie jest ona zatem czymś dowolnym, nieumotywowanym, przeciwnym rzeczywistości. To chyba miał na myśli Różewicz występując przeciwko grotesce pojętej jako „ułatwienie” i pozbawiona motywacji „przesada”. Jego groteska (nazywana niefortunnie „realizmem poetyckim”) była właśnie „czymś rzeczywistym” w ekstremalności zobrazowania (przedstawienia) i użytych w nim literackich i teatralnych środków wyrazu. Oscylowała między biegunami groteski realistycznej i realizmu groteskowego, posługujących się elementami poezji, absurdu, komizmu, naturalizmu, satyry czy nawet surrealizmu.

I nie było tu ważne, iż groteskowe ze swej istoty obrazy, sytuacje i sceny nie nosiły szyldu z napisem „to jest groteskowe”. „Manekiny mają ludzkie twarze, realistyczne. Należy unikać wszelkich elementów groteskowych” — pisał Różewicz w didaskaliach do *Śmiesznego staruszka*²⁵. Deklarowaną intencją wypowiedzi było przekonanie czytelnika i ewentualnie widza o „realizmie” sztuki, wyłączenie groteski z potencjalnego pola odbioru. Ale czy nadanie manekinom tworzącym kolegium sądowe „twarzy ludzkich, realistycznych” nie było typowym zabiegiem groteskowym, pomieszaniem sztuczności i znieruchomienia figury manekinu z realistycznym wyglądem jego twarzy? Instrukcja Różewicza miała na względzie nie tyle wyłączenie groteski, ile przeciwnie, włączenie w jej obręb elementów realistycznych. Dążyła do — przez kontrast do groteski skonwencjonalizowanej, grającej samą przesadą — spotęgowania efektu groteskowego, zwiększenia pola rażenia utworu. W

Art and Literature, Princeton 1982, s. 178.

²⁴ Th. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, cyt. wg G. Harpham, *ibid.*, s. 131.

²⁵ T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, s. 222.

Śmiesznym staruszką groteską było bowiem samo sytuacyjne założenie sztuki. Tworzyło je składanie zeznań przed sądem złożonym z manekinów, dwuznaczne erotycznie współzamieszkiwanie bohatera (staruszka!) z lalką, chronienie się w ten sposób przed zagrażającą ludzkości rozrodznością i przeludnieniem. Określnik gatunkowy „komedia” w podtytule monodramu stosował się do utworu mającego faktycznie znamiona komicznej, połączonej z elementami absurdu, groteski realistycznej.

Powstaje jednak pytanie, czy wolno groteskę Różewicza łączyć z postmodernizmem, czy też są to zjawiska bez związku ze sobą. Niewątpliwie tradycje groteskowe w literaturze, teatrze i sztuce są trwalsze, głębsze i starsze niż współczesna ponowoczesność. Nie do końca pokrywają się one z poetyką, estetyką i światopoglądem tej ostatniej. Nie ma również powodu, by z Różewicza czynić wzorcowego postmodernistę. Należałoby tu mówić — zachowując pożądaną w tego rodzaju sytuacjach trzeźwość i ostrożność — o prekursorstwie i cechach zbieżnych jego pisarstwa z paralelnie, począwszy od lat pięćdziesiątych i szczególnie w latach sześćdziesiątych, formującą się ideologią i estetyką ponowoczesności. Twórczość Różewicza daje bowiem wiele świadectw takiego paralelizmu. I nie są to świadectwa jedynie z dziedziny uprawianej przez niego groteski. Do twórczości poetyckiej (*Twarz trzecia*, a także wiele utworów wcześniejszych), należałoby tu w pierwszym rzędzie dołączyć ideę „teatru niekonsekwencji”, wyartykułowaną w sposób programowy w *Akcie przerywanym*, powstałym w 1963 roku.

Idea „niekonsekwencji” wyrażała przede wszystkim rozczarowanie i niewiarę Różewicza do neoawangardy (do niej, chyba nie całkiem zasadnie, zaliczanego). Ta niewiara odnosiła się w pierwszym rzędzie do radykalizmu neoawangardy, ideału stworzenia sztuki absolutnej, kasującej wszystko, co „przed”. „Przyznam — pisał Różewicz w *Akcie przerywanym* — że próbowałem w moich poprzednich sztukach stworzyć taki właśnie nowy teatr (podkr. — E.K.). Nie udało mi się. Oddychając apokalipsą, nie mogłem bawić innych (i «się bawić»). Sztuki moje były więc niezbyt dokładnymi realizacjami zamierzeń. Zamieniały się w pewnej chwili w tak zwany «teatr prawdziwy»²⁶. Różewicz A. D. 1963 roku był więc w pełni świadom dokonywanego przez siebie zwrotu. Rezygnacja z „teatru prawdziwego” w kontekście rozważań i ocen zawartych w *Akcie przerywanym* oznaczała odwrót od teatru czystego, absurdu, metafizyki, eschatologii, intelektualnego rezonerstwa, nadrealizmu, hiperrealizmu, mechanicznej groteski, trepanacji klasyków. Dążenia awangardowe i neoawangardowe stały się dla Różewicza już nie wytyczną i normą własnych zamierzeń, co przedmiotem gry, zabawy, parodii. Dystansuje się wobec teatru serio, powagi

²⁶ Ibid., s. 403-404.

egzystencjalnej, moralizującej doktryny. Zwraca się przeciwko „metafizycznym jamnikom”, nihilistom, mistyce. „Teatr — stwierdza — nie jest udratyzowanym odbiciem «prawdziwego życia»”²⁷. Deklarował tedy „wyrzeczenie się konsekwencji, pójście na kompromis”, powrót do „teatru tradycyjnego, pseudoawangardowego”²⁸. Zwrot, jaki dokonywał się, zmierzał do ponowoczesności.

Styki z absurdem i satyrą

Kwestia absurdu i absurdalności u Różewicza wydaje się bardziej złożona i trudna do rozstrzygnięcia. Bezasadne wydaje się w pierwszym rzędzie wzajemne przeciwstawianie sobie absurdu i groteski. W literaturze przedmiotu ukształtowały się w tym względzie dwa odrębne stanowiska. Jedno z nich podkreśla związek groteski z realizmem, drugie — z absurdem. Pierwsze akcentuje, że groteska nie odwraca się bynajmniej od rzeczywistości, lecz że jest ona jej odmiennym widzeniem i przedstawieniem. Istotą realizmu groteskowego w ujęciu Bachtina jest wydobywanie pierwiastka swobody twórczej, przełamanie presji gotowych form, wzorów, przedmiotów naśladowania, obowiązujących norm i konwencji, wyjście poza krąg literatury oficjalnej i uznanej. Groteska zastygłym bądź stygnącym formom sztuki przeciwstawia stojącą się i niegotową jeszcze rzeczywistość i z tego punktu widzenia zwraca się, jak to zaznaczał Różewicz w *Akcie przerywanym*, nie tylko ku „światu widzialnemu, ale również ku światu niewidzialnemu (realnemu)”²⁹, tj. ku światu nie postrzeżonemu jeszcze i nie odkrytemu. Dla groteski światem tym jest nieustanna zmienność życia, rozpadanie się i powstawanie jego kolejnych kształtów, chwytywanie momentu przemiany w otoczeniu właściwych mu sprzeczności i — zgodnie z określeniem Różewicza — niekonsekwencji. Przecząc rzeczywistości zastanej i krzepnącej w ustalonych formach języka, literatury, sztuki i kultury, groteska uwalnia od narzucanego przez nie światooobrazu. Rozbija jego sztywność, jednoznaczność, wyidealizowane kształty. Podważa jego zasadność, spójność, konsekwencję. Wydobywa nieodpowiedniość formy i wypełniających ją materii, ich nietożsamość, skłócenie.

W tym sensie groteska stanowi także krytykę i samokrytykę literatury, sztuki i kultury. Uniecznia nawarstwiający się w nich pierwiastki normatywizmu, automatyzmu oraz konieczności, pierwiastki przymusu i represji. Umożliwia tym samym „powrót do źródła” — powrót do wolności, afirmacji życia w jego sprzecznościach, różnorodności i przemijaniu, w jego naturalnej zmysłowości i cielesności — poza obszarami panujących konwencji,

²⁷ Ibid., s. 405.

²⁸ Ibid., s. 393.

²⁹ Ibid., s. 412.

hierarchii wyrachowania, udanego serio, skrytego konformizmu. Przecząc, parodiując, nicując, oczyszcza niejako przedpole, oswaja z chropowatością bytu, uprzytamnia możliwość pojawienia się dla niego alternatywy.

U Różewicza elementy optymistycznego komizmu groteskowego są obecne nieprzerwanie, choć przebłyskują zwykle w postaci jakby przygaszonej, cząstkowej, w ograniczeniu. Komizm ten tonują zjadliwy krytycyzm, dyskursywność, zintelektualizowanie, przeniesienie na poziom metarefleksji. Ogranicza go negatywizm i pewien doktrynalizm, pierwiastki indywidualizmu, metyfizyki i moralizatorstwa. Właściwy realistycznej grotesce czynnik afirmacji życia wydaje się u Różewicza osłabiony, pozbawiony rozmachu i swobody. Tłumią go echa wojennego katastrofizmu oraz apokaliptyczna wyobraźnia. Jego śmiech, nieodzowny komponent postawy parodystyczno-groteskowej, raczej unicestwia niż wyzwala. Nie mieści się w tradycjach kultury plebejskiej i karnawałowej. Śmiech ten różnicuje, wyodrębnia, czasem potępia. Stawia wtedy śmiejącego się poza i ponad obiektem śmiechu. Dramatyczno-teatralna groteska Różewicza tyleż rozśmiesza, co przeraża, tyleż spoufala, co odsuwa na dystans, tyleż zniża i degraduje, co definitywnie pograża, tyleż porywa śmiałością i fantazją, co epatuje. Jej uniwersalizm światopoglądowy wydaje się pełen wahnięć i wyjątków. Zawęża go dochodzący momentami do głosu egotyzm i stronniczość.

O grotesce tej ogólnie można powiedzieć, że jest ona nasycona świadomością kulturową, wyrafinowanie intelektualna, uczona. Bywa przewrotna (i kokieteryjna) w swych dążnościach do drażnienia i prowokowania publiczności literackiej i teatralnej. Jej realizm często graniczy o miedzę z naturalizmem, spokrewnią się i ustawicznie z nim podmienia. Nie stroni od brutalizmów i rubaszości. Przejawia się w niej ledwo co zawoalowany turpistyczny i postekspresjonistyczny antyestetyzm. Jej stosunek do sfery oficjalności odznacza się ambiwalencją. Ostentacyjnie odpychają, ale poddaje się zarazem jej oddziaływaniu od wewnątrz, w sposób nie końca uświadamiany: poprzez właściwą sobie poetykę spektaklu i skandalu, drażnienia, ekshibicjonizmu, postawę negatywizmu, tropienia i tępienia pustki... Demaskacja pustki nie zawsze bywa formą wyzwolenia lub chociażby ucieczką od niej. Wydaje się niekiedy pewną formą uzależnienia.

Jeśli zatem w formach groteski poszukiwać (za Bachtinem) optymizmu, to groteska spokrewniona z absurdem zdaje się go wykluczać. Można zresztą przyjąć, że już sama kategoria absurdu i absurdalności ten pierwiastek pesymizmu immanentnie wyraża i uświadamia. Dotyczy to w szczególności absurdu egzystencjalistycznego i postegzystencjalistycznego, jak też niektórych jego późniejszych odmian. Jednak nie tylko pesymizm jest wyróżnikiem absurdu. Wielu badaczy wskazywało na zawarte w nim

doświadczenie braku sensu i nieprzenikalności świata dla rozumu. Definiując zdominowaną przez absurd groteskę jako „świat wyobcowany” (*die entfremdete Welt*)³⁰, Kayser łączył go z odczłowieczeniem, lękiem, grozą i przerażeniem. Groteska oznacza tu świat spotworniały i przepoczwarzony, zdeformowany, bezosobowy, anonimowy, odpychający i zarazem obezwładniający, paraliżujący wywoływany przez siebie strachem, udaremniający wszelki sprzeciw i opór. Groteska tego rodzaju ze śmiechem niewiele miała wspólnego. Optymizm nie wchodził w grę.

Konsekwencją absurdalności — także u Różewicza — jest niemożność opanowania wyobcowanego i usamodzielnionego w swej alienacji świata, niemożność wydostania się zeń, przekroczenia jego granic. Wyraża ona świadomość presji i osaczenia, zagrożenie, lęk, chęć ucieczki i zarazem poczucie bezsilności. Bunt lub opór okazują się równie daremne, jak bierność, powolność, zdanie się na los. Patosem tego rodzaju groteski nasyczonej absurdem okazywał się zwykle patos „ściśniętego gardła”, milczenie, szamotanie się z rozpaczą.

Nie ulega wątpliwości, iż groteska absurdalna sporadycznie występowała w twórczości Różewicza. Można ją odnaleźć w sztukach *Kartoteka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Do piachu...*, *Pułapka* czy w „tak zwanej komedii” *Wyszedł z domu*. Nie wydaje się jednak, by, jak to niekiedy sugerowano, głównym rysem Różewiczowskiego absurdu była „przypadkowość losu” czy „przypadkowość istnienia”³¹. Istotnie, przypadkowość istnienia w wykładni egzystencjalistycznej prowadziła do wniosków nihilistycznych (A. Camus), jednakże logiczna konieczność wyciągnięcia takiego wniosku w niej się nie kryła. W interpretacji postmodernizmu ta sama konstatacja uzasadniała pojednanie się z losem, liberalizm i permissywizm. Poszczególne wykładnie zależą tu od tego, czy przypadkowości istnienia nadaje się sens metafizyczno-eschatologiczny (tak właśnie postępowali egzystencjaliści), czy przeciwnie, upatruje się w niej argument przeciwko wszelkiej metafizyce. Różewicz, przeciwnik „jarników metafizycznych” był bliższy temu drugiemu stanowisku. Orientacja antymetafizyczna wskazywała na bliskość do ponowoczesności.

Wyróżnika Różewiczowskiej absurdalności należy zatem poszukiwać gdzie indziej. Zakotwiczała się ona przede wszystkim w cesze nazwanej tu doświadczeniem braku sensu oraz w upodmiotawianiu się i aktywizacji bezsensu, w przybieraniu przezeń znamion siły sprawczej. Monolog Ewy ze sztuki *Wyszedł z domu* zaczyna się od słów znanej modlitwy „Panie nie jestem godna, Panie powiedz tylko słowo/ a uzdrowiona będzie dusza moja”, przechodzi następnie w tok refleksyjnych się pytań: „jaki «panie» jaka «dusza»/ panie? ja

³⁰ W. Kayser, jw., s. 136.

³¹ M. Piwińska, jw., s. 417, 419. Absurd „oparty na przypadkowości”, autorka przeciwstawia opartemu na konieczności tragizmowi.

pana nie znam/ co pan tutaj robi panie”, by wybuchnąć w samokrytycznym wyznaniu „co ja wygaduję/ pana mi się zachciało/ do pana mówię/ do ściany/ panie panie panie a pana nie ma! trudno”³². Różewiczowski absurd wyraża nieobecność sterującego ludzkim losem centrum („pana”), pustkę środka, pustkę autorytetu i transcendencji. Ta nieobecność jest zarazem w doświadczeniu ludzkim czymś realnym, doskwierającym, bytem niebytu. Nieobecność urealnia się, bywa siłą sprawczą. I to właśnie stanowi absurd — i groteskę w jednym.

Groteskę zestawia się często z satyrą i karykaturą, co uzmysławia potrzebę rozgraniczenia tych — ze sobą spokrewnionych i zachodzących na siebie — zjawisk. Nasuwa się pytanie, czy jest to pokrewieństwo bliskie, czy dalsze. Cechą wspólną groteski i satyry jest bez wątpienia hiperbolizacja pierwiastka negatywnego, choć inaczej się ona zazwyczaj wyraża w grotesce (w deformacji rzeczywistości), inaczej w satyrze (w sądach wartościujących, w ocenianiu zjawisk). Inne są także jego zastosowania (funkcje) i tu, i tam. Satyra zwykle podporządkowuje się dydaktyce (nie zawsze) i przybiera charakter rodzajowy, ograniczony. Trudno wyobrazić sobie „satyrę na wszystko”, a z kolei groteska rzadko zamyka się w ramach obrazka rodzajowego. Wypada zgodzić się, że stanowi ona koncepcję estetyczną całościową i samodzielną, wolną od zobowiązań utylitarnych. Ładunek znaczeniowy (sens, wizję świata, pogląd na życie) przekazuje immanentnie, poprzez właściwą jej poetykę i estetykę. Wyraża go w programowej różnorodności i niezborności pierwiastków składowych wypowiedzi, w ich przemieszaniu ze sobą, niezwykłości zestawień, w ich dowolności, bezkształtności, otwartości, niedokończeniu. Formuje go w dialogu, polemice, zderzaniu znaczeń, w aurze gry, zabawy, śmiechu, przechodząc od sensu do nonsensu i odwrotnie. Postrzega rzeczy na opak³³. Z tego względu groteska przeciwstawia się na równi klasycyzującemu estetyzmowi i estetyzującemu realizmowi, co dydaktycznej satyrze i tendencyjnej karykaturze. Akcentuje, by tak rzec, formalny i aksjologiczny prymat swobody twórczej oraz odstępstw od reguły (licencji) nad ograniczeniami. Satyra, przeciwnie, reaguje zazwyczaj na naruszenie jakiegoś znaczącego porządku wartości i domaga się (niekoniecznie wprost) jego przywrócenia i potwierdzenia. Logika artystyczna satyry jest logiką negacji negacji — głównie w sferze aksjologicznej. Groteska natomiast jest negacją ontologiczną zastanego porządku. Drogi satyry i groteski rozchodzą się tutaj, choć mogą się one wymieniać — i zwykle to robią — doświadczeniami i repertuarem chwytów.

³² T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, s. 323-324.

³³ Ten motyw „świata na opak” wydobywały w szczególności analizy groteski dokonywane przez M. Bachtina, jw., zwłaszcza rozdział VI.

Problem wzajemnego stosunku groteski i satyry u Różewicza pojawił się w rozważaniach S. Burkota. „Jeśli za podstawę struktury groteskowej przyjąć zestawienie ze sobą elementów lub części heterogenicznych, które wzajemnie się objaśniają, odkrywając absurdalność rzeczywistości, to utwory Różewicza nie są groteskowe. Rzeczywistość nie podlega u niego takim ocenom — jest jaka jest. Absurdalna wizja świata okazuje się właściwością kultury, konwencji społecznych, a nawet psychiki ludzkiej. Pasje demaskatorskie realizują się bardziej w postawie satyryka. Groteskę jako postawę światopoglądową uznać trzeba za zasadniczo obcą Różewiczowi”³⁴. Burkot dostrzegł u Różewicza przede wszystkim „pasję poznawczą” oraz „posuniętą aż do okrucieństwa potrzebę demaskowania wszelkich kłamstw, rozbijania skostnień w świadomości zbiorowej. Ironia pisarza kieruje się zatem ku tym przestrzeniom ludzkiej egzystencji, nad którymi władzę rozciąga tragizm”³⁵. Tyle Burkot. Pisarstwu Różewicza przypisano w wywodzie badacza satyrę, ironię, tragizm, natomiast groteskę uznano za „obcą” mu.

Związki logiczne między poszczególnymi składnikami przytoczonej wypowiedzi Burkota nie są w pełni jasne. Nie jest jasne, dlaczego struktura groteskowa „odkrywająca absurdalność rzeczywistości” wyklucza pojawienie się groteski w utworach Różewicza. Argument, iż rzeczywistość według niego jest jaka jest nie ma tu nic do rzeczy. Nie jest też jasne, dlaczego ta sama „absurdalna wizja świata” — jako właściwość kultury, konwencji i psychiki — ma z kolei wyrażać się w postawie satyryka, a nie w grotesce. Ta sama cecha absurdalności raz jest składnikiem groteski jako takiej, drugi raz natomiast tę samą groteskę z pisarstwa Różewicza eliminuje. Trudno dopatrzeć się sensu w takim rozumowaniu. Jeśli bowiem absurdalność jest zarazem i składnikiem groteski, i cechą utworów Różewicza, to Burkot dowiódł czegoś zupełnie przeciwnego niż dowieść zamierzał. Dowiódł mianowicie, iż groteska jest Różewiczowi bliska, nie zaś „obca”.

³⁴ S. Burkot, *iw.*, s. 103.

³⁵ *Loc. cit.*

Nie wyklucza to oczywiście tego, iż satyra pojawia się u Różewicza. Rzecz sprowadza się jednak do tego, czy „pasje demaskatorskie”³⁶ pisarza stanowią jej zadowalający wyróżnik. Wiele wskazuje na to, iż jest on mało precyzyjny i treściowo ubogi.

Z Burkotem można zgodzić się co najmniej w tym, iż satyra rzeczywiście była nieobca Różewiczowi. Jej części są rozsiane w całej jego twórczości, choć bynajmniej jej nie wyczerpują i nie eliminują także groteski. I groteska, i satyra przenikają się u niego wzajemnie, zachodzą — tam, gdzie to było możliwe — na siebie zakresami. Analiza szczegółowa tego interesującego skądinąd problemu wykracza poza przedmiot i charakter tych rozważań. Z pewnością należałoby z tego punktu widzenia ponownie odczytać i zinterpretować Różewiczowskie *Uśmiechy* (1955) i inne wcześniejsze utwory. Kluczowe znaczenie ma tu jednak pytanie o satyrę w twórczości pisarza po roku 1956. Intencje satyryczne można na przykład wykryć w sztukach *Grupa Laokoona* czy *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*. Ku biegunowi satyry ciążą przede wszystkim krótkie scenki zebrane w *Teatrze niekonsekwencji* (typu *Rajski ogródek* albo *Co tu macie*).

Problem satyry ma jednak u Różewicza znaczenie głębsze. Nasuwa się bowiem pytanie, jak w ogóle u pisarza tego formatu jest możliwy satyryczny stosunek do otoczenia i rzeczywistości. Do uprawiania satyry niezbędne jest pewnego rodzaju uprawnienie, pełnomocnictwo, tytuł do tego, by „demaskować”, „piętnować”, „pouczać”. Zawsze przecież można zwrócić się do satyryka z apelem, by — zamiast demaskować, piętnować i pouczać innych — zajął się samym sobą, ewentualnie swymi najbliższymi. Inaczej mówiąc, postawa satyryka zakłada zazwyczaj w tym czy innym stopniu, iż pozytywnie wyróżnia się on od tych, których czyni obiektem satyry, przeciwko którym zwraca swoje pióro. Uznaje się on (niekoniecznie świadomie, rozmyślnie) za lepszego i wyższego od nich. Dokonuje tym samym postawienia się „poza” i „ponad”, czyli aktu dyskryminacji. Przyznaje sobie uprawnienia sędziego i cenzora w sytuacji, w której formalnie nikt o to do niego się nie zwraca. Tę ambarasującą uzurpację satyryk usprawiedliwia zwykle altruizmem, tym, że troszczy się o dobro ogółu, nie własne. Przywołuje jakiś utrwalony i wspólny system

³⁶ W opracowaniu S. Burkota moralizująco-dydaktyczny odbiór Różewicza, o którym była mowa wcześniej (zob. przypis 57) osiąga swój paroksyzm, co w jakiejś mierze wynika z chęci przystosowania opracowania do potrzeb szkolnych, ale co bynajmniej takiego odbioru w pełni nie usprawiedliwia — o ile celem szkoły jest czynienie uczniów dojrzałymi, a nie udzielinianie dzieci. „Różewicz — pisze Burkot — w całej twórczości (...) ze szczególną pasją walczy przeciwko heroizacji martyrologii wojennej, przeciwko (...)”; „dwa dramaty Różewicza szczególnie ostro atakują ową skłonność pamięci ocalałych do (...)”, *ibid.*, s. 100-101. Trudno, oczywiście, odkryć grę, zabawę, parodię i groteskę u pisarza, który nieustannie, bez wytchnienia coś „szczególnie ostro atakuje” i „ze szczególną pasją walczy przeciwko”. Podobne interpretacje niezamierzenie stają się parodią tezy, którą zamierzają wbić czytelnikowi do głowy. To, że Różewicz nieustannie, „ze szczególną pasją walczy przeciwko” i „szczególnie ostro atakuje” nie dowodzi bynajmniej potępienia wojny i pacyzizmu, lecz czegoś wręcz przeciwnego: zaciętrzewienia i zapiekłej agresywności poety, porażenia etosem wojny. Żaden to wzór dla szkoły.

wartości, który — w tym, co stanowi przedmiot i cel satyry — został spostponowany. W nim też znajduje zazwyczaj uprawnienie dla satyry. I oczywiście dla siebie samego.

Rzecz jednak w tym, iż piarstwo Różewicza „opiewa” rozkład i zanik wszelkich systemów wartości. Przypomnijmy przywoływane już wcześniej frazy poetyckie z wiersza *Opowiadanie o starych kobietach*. Umiera bóg. Umiera cywilizacja. Umiera człowiek. Do powyższego wyliczenia można by dodać jeszcze wiele innych „umiera” (łącznie z banalizacją motywu nieustannego umierania w twórczości poety, z jego monotonią i ekspresywną martwością). Rodzi się zatem pytanie, w czyim imieniu, z tytułu jakich uprawnień, w imię jakich wartości występuje w utworach Różewicza satyryk? Czy satyra — o ile towarzyszy jej niezmiennie ton moralizujący — nie zdradza pęknięcia w jego postawie twórczej? I czy parawan „niekonsekwencji”, przynajmy, jakże wygodny dla zakrywania pęknięć, jest nim także dla fałszu? Odpowiedzi na ten pytania — o ile w ogóle odpowiedzi takie istnieją — należą jednakże już do innego porządku rozważań.

przedruk [w:] *Poetyka*, Tom 3, *Materiały do ćwiczeń*, seria druga, *Opracowania*, Wyboru dokonała i wstępem opatrzyła Danuta Ulicka, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Warszawa 1997, ISBN 83-9-7121-8-0, s. 111-120