Irena Górska

Dramat jako filozofia dramatu

Na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza

ABSTRACT. Górska Irena, *Dramat jako filozofia dramatu. Na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza* [Drama as a philosophy of itself. Based on Tadeusz Różewicz's drama]. „Przestrzenie Teorii" nr 1, Poznań 2002, Adam Mickiewicz University Press, pp. 193-204. ISBN 83-232-1238-4. ISSN 1644-6763.

Tadeusz Różewicz's drama becomes philosophy in two ways. It poses the same questions as philosophy does (about the sense and the aim of human life) and it uses the same methods of expressing itself (it converses with other works, the world, the reader and the writer). Różewicz destroys the old drama rules to re-use them in order to construct some new ones and he rebuilds the world using these rules. However, the newly-built forms don't resemble the classical drama. The boundary between life and art disappears. Paradoxically, it turns out that destruction can be a tool to unite the world. In Różewicz's world everything loses its identity. On the level of genetic rules a fragment appears, whereas, on the philosophical level there is the idea of imperfection.

Horyzontem filozofii dramatu pozostaje wciąż biblijna opowieść o upadku Adama i Ewy[1].

Filozofia to słowo dziś nadużywane. Pojawia się w takich kontekstach jak filozofia reklamy, leasingu, komputera, filozofia usług internetowych czy sprzedaży itp. Dowodzi to faktu, że niejednokrotnie zapomina się o tym, czym w istocie ona jest. W powszechnym rozumieniu to przede wszystkim pytanie o sens życia.

> Problemem staje się nie to, czy coś określonego w życiu ma sens, ale czy w ogóle życie ma sens. [...]. Problemy filozoficzne sygnalizują, że rzeczy oczywiste stały się problemami. [...] Filozofowanie jest sposobem reagowania na głębokie niepokoje wynikające z potrzeb naszej codziennej orientacji w świecie i rodzajem pracy nad nimi[2].

Człowiek współczesny coraz częściej postrzega świat jako zagrożenie jego tożsamości. Powody tego niepokoju tkwią w naszej kulturze ukształtowanej przez naukę i technikę. Unaukowienie świata powoduje, że oczekujemy od filozofii jako nauki odpowiedzi na nurtujące nas pytania.

---

[1] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 249.

[2] *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnadelbach, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, s. 43.

Zadaniem filozofii we współczesnej kulturze naukowo-technicznej jest sprostanie wymogom naukowym. Królowa nauk nie może być tylko alternatywą wobec nauki. Filozofia jako nauka zbliża się ściśle do przedmiotu i oczarowana nim aż do samozapomnienia, poszukuje jego istoty, jego struktur i określających go prawidłowości. Fakt, że filozofię jako naukę stworzyli Grecy, pozwala sądzić, że w odróżnieniu od tego, jak dzieje się to w mitologii, nie chciała ona opowiadać poszczególnych wydarzeń, ale dążyła również, aby za pośrednictwem pojęć przedstawiać to, co w kosmosie uniwersalne, konieczne, trwałe i niezmienne; a ponadto znaczy przede wszystkim, że chciała być teorią (po grecku *theoria* – widzenie), tzn. wiernym odtworzeniem tego, co istnieje samo w sobie, bez żadnych subiektywnych dodatków[3].

Gdy podobną próbę podejmuje sztuka, zbliża się do filozofii. Człowiek, tworząc sztukę, równocześnie poprzez nią się wyraża, osiąga też ostrzejszą wizję rzeczywistości, która przez to ulega oswojeniu, staje się bliższa człowiekowi. Można zatem powiedzieć – za Ireną Wojnar – że sztuka ocala człowieka, a tworzenie jest dokumentem poznania: afirmacją. Człowiek jest nie tylko twórcą sztuki, ale równocześnie działaniu sztuki podlega – to sztuka go wyraża i współtworzy, jest wyrazem ludzkiej obecności w świecie[4]. Sztuka czy nauka mogą jednak istnieć „same w sobie". Inaczej jest z filozofią. Ta ostatnia bez autorefleksji jest niepełna – filozofia jest bowiem nieustannym przemyśliwaniem na nowo swych problemów, stałym kwestionowaniem uzyskanych wyników i próbą ich lepszego rozwiązania.. Przedmiotem jej zainteresowania są kwestie pozbawione ostatecznych rozstrzygnięć[5].

Ujmowanie Różewiczowskiego dramatu jako filozofii z pewnością nie jest nadużyciem. Dramat ten jest własną filozofią, i to w dosłownym znaczeniu tego słowa, bo pytanie o reguły dramaturgiczne jest równocześnie pytaniem o reguły rządzące światem. Rozpad świata, tożsamości człowieka, a nawet języka jako środka porozumiewania się w Różewiczowskiej dramaturgii to nie tylko „chwyty" literackie, ale odzwierciedlenie świata przekształconego, a raczej zniekształconego przez wojnę, to obraz emocji i uczuć człowieka, który „ocalał prowadzony na rzeź". Owa rzeź się dokonała i dlatego twórca poszukuje nowych form, nowych reguł, które mogłyby wyrazić świat po katastrofie.

---

[3] Por. na ten temat: *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnadelbach, op. cit., s. 52-53.

[4] Por. na ten temat: I. Wojnar, *Bergson. O wielości stanów świadomości. Pojęcie trwania*, Warszawa 1985, s. 5.

[5] Por. H. Buczyńska-Garewicz, *O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 41.

Paralelność reguł dramatu i reguł świata to jedna płaszczyzna filozoficznego ujmowania dramatu. Druga sięga w głąb, wyraża się w konkretnych treściach poszczególnych utworów. Niemal każdy Różewiczowski dramat to pytanie o sens życia, bycie człowiekiem w świecie bez wartości i pytanie o te wartości. To nieustanne dociekanie, czy człowiek jest wciąż człowiekiem, czy zasługuje na to miano. To również ciągłe poszukiwanie prawdy, miłości, wiary... Różewicz zastanawia się, czy można odbudować rozbity świat. A czy można uratować rozbity dramat? Próby scalania dramatu to próby scalania świata.

Różewiczowskie mówienie o dramacie to wyrażanie autorskich sądów *explicite* w formie uwag teoretycznoliterackich, krytycznych komentarzy, prawdziwych i fingowanych rozmów rozsianych po całej twórczości tego autora, ale jest to również sposób bardziej wyrafinowany – mówienie o tekście poprzez sam tekst właśnie.

Inspiracją do napisania niniejszego szkicu stała się dawna formuła Michała Głowińskiego „powieść jako metodologia powieści"[6]. Również o dramacie Różewicza można mówić w kontekście metodologii, bowiem na różne sposoby dramat ten mówi o sobie – dzieje się to przez wprowadzanie do utworu rozważań bohaterów na temat tworzenia, refleksji o charakterze warsztatowym i psychologicznym jednocześnie, a także poprzez ujawnianie refleksji teoretycznej uobecnianej w stosowaniu określonych „chwytów".

Jednak w twórczości Tadeusza Różewicza niezwykle istotny jest fakt, że metodologia prowadzi nas ku filozofii. Pojęcie dramatu funkcjonuje tu bowiem w znaczeniu dosłownym jako dramat kondycji ludzkiej, ale również jako forma gatunkowa, która ma wyrazić świat po holocauście. Zatem trafna wydaje się konkluzja, że dzieło literackie staje się równocześnie dyskursem o dziele – swoją własną filozofią. Różewicz przygląda się regułom teatru i dramatu, ale też regułom rządzącym światem i wypróbowuje je w teatrze – stąd przenikanie się sztuki i życia, czy utożsamianie własnej biografii z biografią utworów, stąd też próba odpowiedzi na najważniejsze pytania filozofii – o sens i cel ludzkiego istnienia. To również chęć wyjaśniania, jak dramat mówi o świecie i samym sobie.

W twórczości autora *Kartoteki* konsekwencją układu, w którym dzieło – tekst literacki jest równocześnie dziełem – tekstem filozoficznym, jest rozpad. Literatura staje się zwierciadłem światopoglądu twórcy – gdy rozpada się świat, rozpada się też dramat, jego język i postacie. Rzeczywistość przestaje być wytłumaczalna, bo wartości, które stanowią o jej tożsamości, zostały zniszczone, nazwy stały się puste. Unicestwiona zostaje ludzka tożsamość, bo bycie człowiekiem przestało być proste w świe-

[6] M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.

cie pozbawionym pierwotnego porządku. Słowo „człowiek" straciło swój pierwotny, jednoznaczny sens, bo czy godzien miana człowieka jest ten, kto mordował w Oświęcimiu? Rozpadowi tożsamości człowieka i świata towarzyszy również rozpad języka – oznacza to, że przestaje on być komunikatywny. Traci funkcję narzędzia porozumiewania się. Mówienie zamienia się w bełkot lub „gadanie". Rozpadowi na płaszczyźnie treści (obejmującej świat przedstawiony, bohaterów, mowę) towarzyszy rozpad formy – negowanie reguł dramaturgicznych. Reguły klasyczne uobecniane są przez negację – nieobecność...

W Różewiczowskim świecie wszystko traci swą tożsamość – na płaszczyźnie genologicznej pojawia się fragment, na filozoficznej – idea niedoskonałości. Redukując czas i przestrzeń, Różewicz chwyta to, co ulotne, pokazuje to, co fragmentaryczne i w ten sposób zbliża się do metafizyki (której zresztą sam uparcie się wyrzeka).

Poetyka niedoskonałości, fragmentu wydaje się najbardziej trafną formułą opisującą Różewiczowską twórczość, ponieważ optyka ta pozwala objąć wszystkie płaszczyzny tej dramaturgii – od genologii poprzez teorię literatury aż do filozofii, metafizyki...

> Pisze się fragmentami. Fragmenty są zatem kamieniami na obwodzie koła... Układam je w krąg: z okruchów składa się mój mały świat[7].

Fragmenty, okruchy, kamienie... Kamienie na obwodzie koła. Jak rozumieć tę metaforę? Czynność pisania obejmuje równocześnie trzy akty: budowanie części (fragmenty, kamienie), składanie całości (na obwodzie koła, w krąg), powoływanie bytu – stwarzanie („mój mały świat"). Kamienie to ułomki, okruchy, części... Koło zaś jest figurą idealną, najdoskonalszą z doskonałych, świat oznacza rzeczywistość sprowadzoną do wymiarów subiektywnego doznania. Metafora ta zdaje się mówić, że doskonałość składa się z małych niedoskonałości; z fragmentów budujemy zatem ideał – coś doskonałego. Każda metafora zawiera u swych podstaw sprzeczność logiczną, tylko ona może zatem wykraczać poza język utartych znaczeń i pojęć, a tym samym prowadzić do poznania istoty rzeczy. Fragmenty, które tworzą koło, nie mają początku ani końca – nie wiadomo bowiem, gdzie się zaczynają, a gdzie jest ich kres. Ciągle są powtarzane na obwodzie koła. Tworzą całość doskonałą. Czyżby więc pisanie fragmentami sprowadzało się do tego, by „w sposób najdoskonalszy być niedoskonałym?"[8].

Metafora koła zwraca uwagę na opozycję początku i końca. Powszechnie uważa się, że rzeczywistość dramatu zaczyna się i kończy wraz z pod-

[7] R. Barthes, cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmencie*, w: *Między tekstami*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 67.

[8] W. Hilsbacher, cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmencie*, s. 67.

niesieniem kurtyny, bo dramat to jedyny gatunek domagający się prezentacji scenicznej – stanowi on swoiste laboratorium, w którym tworzy się rzeczywistość symulowaną, pozorną, nieprawdziwą, która tylko odbija fragmenty rzeczywistości. Według Sławomira Mrożka nie znamy konsekwencji decyzji podejmowanych w życiu, natomiast zawsze wiemy, jak skończy się teatralne przedstawienie[9]. W świecie takim nie ma konsekwencji – dobro nie jest nagradzane, a wina karana. Działanie, które nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji, nie jest prawdziwym życiem, lecz – jak zauważa Mrożek – pozoracją, zabawą, grą[10]. To rzeczywistość, która zaczyna się wraz z podniesieniem kurtyny, kończy się, gdy ta opada. Jednak u Różewicza pojęcie początku i końca nie jest jednoznaczne, bo w teatrze autora *Kartoteki* nie ma kurtyny. Sztuki te wchodzą w życie, przenikają je i trwają niezależnie od zewnętrznych okoliczności. Wszystkie są fragmentami wielkiej całości. Dramat zmienia się w esej, traktat, sylwę, formę otwartą bez początku i końca, a ... nawet bez środka, bo każdy może dowolnie go wypełnić i to nie tylko w tradycyjny sposób – własną interpretacją – ale dosłownie własnym tekstem (jak np. w *Kartotece rozrzuconej).*

Początek i koniec to zatem pojęcia względne, dyskusyjne, tym bardziej że nawet w dosłownym wymiarze teatralnej sceny są niełatwe do sprecyzowania – życie bowiem przenika sztukę – sceniczna gra jest kontynuacją tego, co dzieje się w realnym świecie.

Pojęcie początku i końca przywołuje więc ideę kompozycji otwartej, nieustannego odnawiania się tekstu w kolejnych odczytaniach, ale też opozycja ta – podobnie jak metodologia – prowadzi nas na grunt filozofii, gdzie zyskuje szczególny wymiar – przywołuje bowiem znaczące pary np.: obecność – nieobecność, spójność – rozpad, całość – fragment, harmonia – sprzeczność...

„Znalezienie początku, odkrycie prawdy, słowem odzyskanie obecności [...] jest dla filozofii *nieosiągalne*. Nie istnieje absolutny początek, absolutna tożsamość nie jest zaś ani absolutna, ani tożsama"[11]. Różewiczowski początek zdaje się być hipostazą, a „obecność stale się ze sobą rozmija i poprzedzana jest przez nieobecność, tożsamość nie jest ze sobą tożsama, lecz rozspaja ją i warunkuje różnica, sens wciąż umyka lub pleni się w rozproszeniu: żywioł filozoficzny i jej narzędzie – przedstawieniowy dyskurs – najskuteczniej zagradza jej dostęp do bytu"[12].

---

[9] Por. S. Mrożek, *Teatr a rzeczywistość,* „Dialog" 1989, nr 1, s. 89.

[10] Por. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce,* Poznań 1996, s. 97.

[11] B. Banasiak, *Dekonstrukcja – przemieszczenie metafizyki*, w: *Derridiana,* oprac. i wyb. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 225.

[12] B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii",* Warszawa 1997, s. 194.

Dla Różewicza początek to *słowo*, ale czy początek to moment rozpoczęcia gry scenicznej? Wszystko zaczyna się z mową, ale z mową wszystko też się kończy. Mowa zabija to, co niewyrażalne – ważniejsze okazuje się milczenie. W nim kryje się to, co najważniejsze. Słowo rani, zabija, nie pozwala dotrzeć do prawd ukrytych w milczeniu – mowa niweczy wszystko. Tylko poza słowami? między słowami? mieszka ocalenie, tam też kryje się pokora i ludzka godność. Wyrzeczenie się słów okazuje się bardziej wartościowe niż mowa.

W milczeniu kryje się metafizyka, która usiłuje odsłonić prawdę świata, ukazać rzeczywistość w jej autentycznej postaci. Jednak okazuje się to nie lada zadaniem, ponieważ przeszkodą na drodze ku tej prawdzie jest język – prawda kryje się bowiem w tym, co niewyrażalne. Paradoksalnie pochwała milczenia – jak mówił Nietzsche – kryje się w dyskursie. Opozycja mówić – milczeć zdaje się zatem mieć charakter metafizyczny[13]. Wysiłek mający na celu wyrażenie Nieobecnego, okazuje się daremny.

Różewiczowska koncepcja tworzenia – pisania wciąż jakby jednego tekstu – przypomina w pewnym stopniu Derridiańską ideę tekstu rozumianego jako część uniwersalnej tekstualności. Tekst zdaje się być dla Różewicza – podobnie jak dla dekonstrukcjonistów – fragmentem wielkiej siatki splotów, śladów, które są wspólne całej literaturze, a tym samym każdemu tekstowi z osobna.

> To, co początkowe, nigdy nie jest czymś nowym, nowe bowiem jest tylko czymś przelotnie tylko wczorajszym. Początek nie jest również czymś „wiecznym", ponieważ właśnie nie zostaje ani wystawiony, ani odstawiony z dziejów[14].

Nie mniej niejasne i niedefiniowalne, niż pojęcie początku, jest u Różewicza pojęcie końca. Zawsze jest to *tak zwany koniec* – dramaty tego artysty są nieustannym trwaniem, całością z fragmentów, niedoskonałością doskonałą. Problemem okazuje się tylko miejsce, w którym tę wielką całość trzeba złamać... Granica, jaka przebiega przez sztukę widowiskową, wprowadza podział na to, co realne i to, co kreowane, co spontaniczne i sztuczne, co prawdziwe i udawane i wreszcie na to, co estetyczne i nieestetyczne[15].

Opinii tej przeczy jednak praktyka twórcza Różewicza. W jego twórczości miesza się bowiem spontaniczność działań z tym, co zaplanowane, co jest tylko kreacją artystyczną, gra przenika rzeczywistość, a kategorie estetyczne dawno zatraciły swą pierwotną tożsamość. W *Straży porządkowej* twórca(?), reżyser(?), mówi do aktorów „Róbcie, co chcecie", równie

[13] Por. na ten temat: B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii"*, s. 200.

[14] M. Heidegger, *Przyczynki do hilozofii. (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996, s. 58.

[15] Por. J. Wachowski, *Performer a aktor*, w: *Aktor w świecie i teatrze*, Poznań 1998, s. 131.

dużą swobodę co do tekstu i działań otrzymują postacie w *Kartotece rozrzuconej*. Taka postawa twórcy jest nie do pomyślenia w klasycznym dramacie.

> W tym napięciu na granicy udawania i rzeczywistości aktor będąc „istnieniem podmiotowym", z czym wiąże doznanie siebie jako centrum procesów kreacyjnych, staje się istnieniem przedmiotowym, co wynika z doświadczenia siebie jako przedmiotu sztuki. Jego „psychosomatyczność" z jednej strony należy do niego, a z drugiej do teatru, którego jest narzędziem[16].

Również literatura traktowana jest jak przedmiot – staje się elementem świata i poddawana jest takiej samej obróbce, jak rzeczy. Różewiczowska dramaturgia niezwykle wyraźnie ilustruje ten proces. Nie jest ona już tylko narzędziem opisu świata, ale staje się rzeczą i nie jest to bynajmniej zwykła reifikacja. Autor niszczy zasadniczą tkankę dramatu, odziera go z reguł, konwencji, słów po to, aby z tych roztrzaskanych form stworzyć nową konstrukcję, nowy sposób mówienia o świecie, aby wreszcie w regułach rządzących dramatem znaleźć odbicie praw rządzących rzeczywistością. Granice świata stają się więc jednocześnie granicami dramatu. Należy jednak podkreślić, że granice te są bardzo płynne, bo tak jak w życiu wszystko jest możliwe, tak też wszystko może się zdarzyć na scenie Różewiczowskich sztuk.

Podobnie jak w obrębie poszczególnych utworów podąża Różewicz od konkretu do metafory, tak również w perspektywie całokształtu tej twórczości możemy obserwować pewne relacje pomiędzy tym, co namacalne, najbardziej uchwytne, a tym, czego nie da się już dokładnie opisać, sprawdzić. Tak więc prowadzi nas Różewicz od płaszczyzny doświadczenia życiowego ku płaszczyźnie światopoglądowej, obecnej niemal w całej jego twórczości. Wyrazem tego światopoglądu jest właśnie poetyka fragmentu, rozpadu, niedoskonałości...

Rozważania na temat genologii uchwytne są nie tylko w obrębie samych tekstów, ale też w licznych wypowiedziach autora, refleksjach teoretycznych o własnej literaturze. Ta płaszczyzna genologiczna, metajęzykowa wiedzie nas jeszcze dalej – porzuciwszy dekonstrukcję, dekompozycję, eksperymentowanie z własną twórczością, prowadzi nas Różewicz ku estetyce, filozofii, zwłaszcza epistemologii. Ten ostatni moment przejścia zdaje się być szczególnie istotny, bo paradoksalnie pokazuje, jak rozbijanie służy scalaniu. Można zatem bez przesady stwierdzić, że dekompozycja służy wyrażeniu poglądów filozoficznych, ukazaniu stosunku do estetyki, jednak kryje się za nią również nieodparta chęć poznania świata, człowieka, dotknięcia rzeczywistości, odbudowania świata po katastrofie.

[16] J. Wachowski, op. cit., s. 131.

Wypowiedź literacka staje się wypowiedzią filozoficzną, sztuka zawiera równocześnie refleksję artystyczną. Przyczyn tego zjawiska należy upatrywać w upadku tradycyjnych konwencji. Sytuacja ta jest odzwierciedleniem kryzysu w postrzeganiu świata, myśleniu o metafizyce; gdy załamuje się obraz świata, załamują się konwencje.

Wydaje się, że przekraczanie przez współczesną literaturę i sztukę granic gatunków, stylów, konwencji stanowi największe wyzwanie dla estetyki. Od czasu pierwszych manifestów dadaistycznych i surrealistycznych pojęcie sztuki nieustannie się poszerza, a fakt ten – jak zauważa Jacek Wachowski – prowadzi do całkowitego zanegowania jej istoty. Tradycyjne pojęcie sztuki zanika – łamanie konwencji stało się nowym językiem ekspresji, swoistą modą[17]. Andrzej Szahaj twierdzi wręcz, że to właśnie współczesna sztuka jest wzorem do naśladowania dla nauki, filozofii, a nawet religii, że to ona uczy nowego stosunku do świata. Teza ta zdaje się być szczególnie istotna w kontekście rozumienia sztuki, która – według tego badacza – stała się współcześnie katalogiem cytatów czy magazynem rekwizytów, z których każdy może w dowolny sposób korzystać, nie licząc się z obowiązującymi dotychczas stylami i konwencjami[18]. Z pewnością taką sytuację „wyczerpania" można przenieść na literaturę (dowodzi tego właśnie twórczość Tadeusza Różewicza), ale trzeba zapytać, co dzieje się z nauką, filozofią, a tym bardziej z religią? Odpowiedź nie wydaje się tu już tak oczywista. Nauka nie może oglądać się wyłącznie na to, co było i czerpać ze skostniałych form. Nieustanny rozwój wymusza na niej postęp cywilizacyjno-techniczny. Zaś co do religii i filozofii, to chociaż są one dziedzinami życia towarzyszącymi człowiekowi od zarania dziejów, to współcześnie z pewnością nie wydaje się zasadne, by mówić o nich jako o „katalogach cytatów". Zgodzić się natomiast trzeba ze stwierdzeniem A. Szahaja, że zarówno nauka, religia, jak i filozofia uległy współcześnie estetyzacji.

Różewicz jest twórcą, który podejmuje chyba najintensywniejsze próby pokazania, co dzieje się poza estetyką i w najbardziej znaczący sposób czyni to na polu dramaturgii. Artysta ten dowodzi, że poza tradycyjnym rozumieniem estetyki i jej tradycyjnymi pojęciami też może istnieć teatr, tyle, że jest to już zupełnie inny teatr...

Obalając stare konwencje, autor *Kartoteki* tworzy swoje własne, bo poza konwencjami teatru nie ma, bo nie może on istnieć poza umową dotyczącą teatralności scenicznego świata. Konwencje można przekształcać, przenosić w przestrzenie pozateatralne, ale nie można ich likwidować –

---

[17] Por. J. Wachowski, *Performer a aktor*, s. 121.

[18] Por. A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu z postmodernizmem*, Wrocław 1996, s. 170.

oznaczałoby to bowiem zlikwidowanie teatru. Przecież sam Różewicz, mówiąc o chęci wyrzeczenia się akcji dramaturgicznej – choć czyni takie próby – to się jej nie wyrzeka. Nie należy zatem bezgranicznie wierzyć poecie – trzeba przyjąć, że rozbieżność między deklaracjami i postulatami stawianymi własnej twórczości a praktyką pisarską to jeden z elementów gry z odbiorcą.

Dramat staje się dyskursem filozoficznym nie tylko dlatego, że reguły nim rządzące można utożsamić z regułami rządzącymi światem, ale również przez swój dialogowy czy też dialogiczny charakter.

Zjawisko dialogowości można ujmować co najmniej w kilku aspektach; dramat Różewicza to przede wszystkim dialog z regułami konwencji, to polemika z własnymi tekstami ujawniająca się m.in. w przetwarzaniu tychże tekstów lub ich elementów, przywoływaniu tych samych lub podobnych kreacji postaci, czy też w uobecnianiu niezmiennych motywów itp... Na dialogowy charakter dramatów autora *Kartoteki* wskazuje też perspektywa autotematyczna – kształtowanie własnych „chwytów", wypracowywanie własnej autorskiej konwencji dramaturgicznej, która jest równocześnie tekstem i mówieniem o tekście, o sobie i świecie...

Dialog to wreszcie spór o kształt rzeczywistości i wizję świata – dialog autora? podmiotu? ze sobą, współczesnością i przeszłością. Forma dramatu – dialogowa już z założenia – wskazuje też pośrednio na pokrewieństwo z mającymi takąż formę dziełami filozoficznymi (np. dialogami Platona). Cechą filozofii jest bowiem szeroko rozumiane pojęcie dialogu, a ten Różewiczowski – uruchamiany w różnych ujęciach i na różnych poziomach dzieła – bez przesady pozwala mówić o dramacie w wymiarze filozoficznym właśnie.

Dialog twórcy *Kartoteki* wyraża się w sprzecznościach – ironii, paradoksach, w sposobie mówienia o świecie, sposobie obrazowania i w nieprzystawalności proponowanej wizji świata do istniejącej rzeczywistości. Dialogiczny charakter dramatu i jego dialogowa forma dają zatem szerokie spektrum możliwości interpretacyjnych i dzięki temu w wypowiedzi literackiej pozwalają widzieć równocześnie wypowiedź filozoficzną:

> Sztuka wciąż ujawnia się jako fascynujące źródło ludzkiej samowiedzy, pogłębienie filozoficznych dociekań nad wzajemnymi uwarunkowaniami człowieka i jego wytworów, liczne bowiem dzieła ludzkiego geniuszu artystycznego okazały się nieoczekiwanie bliskie filozoficznym próbom określenia sensu i wartości życia, stały się dla filozofii zwierciadłem wzbogacającym[19].

Ale czy każdy proces twórczy artysty jest sztuką? Czym jest sztuka współczesna? Gdzie są jej granice? Wydaje się, że od chwili powołania do

[19] I. Wojnar, *Bergson. O wielości stanów świadomości. Pojęcie trwania*, op. cit., s. 5-6.

życia przez Marcela Duchampa *ready-mades* mówienie o sztuce staje się coraz trudniejsze. Myślenie o sztuce współczesnej musi zatem przywoływać jako kontekst twórczość Duchampa, musi też podejmować nieustanną próbę odpowiedzi na pytanie, czy działalność tego twórcy jest jeszcze sztuką czy już nie. *Ready-mades* dały bowiem początek nowemu rodzajowi twórczości artystycznej i dlatego – mówiąc o sztuce – zjawiska tego nie można pominąć[20].

Zmianie istoty sztuki towarzyszy równocześnie zmiana kategorii, w których o niej myślimy – dlatego nie sposób opisywać Różewiczowskich dramatów za pomocą narzędzi określających dramat klasyczny, aby jednak wskazać na nowe kategorie opisu i nowe sposoby mówienia o świecie, trzeba odnieść je do tego, co dziś już historyczne. Narodziny nowego dramatu są wyrazem innego myślenia o świecie – sposób postrzegania rzeczywistości staje się przekładalny na kategorie, które uobecniają się w procesie twórczym.

We współczesnej sztuce – przede wszystkim w literaturze – granice dzieła, dyskursu artystycznego, teoretycznego o sztuce i filozoficznego zacierają się – mówienie o dramacie jest mówieniem o sobie i sztuce w ogóle, pisanie dramatu jest wypowiedzią na temat statusu świata i człowieka. Dzieło staje się dialogiem często sprzecznych, wewnętrznych głosów.

> [...] krytyk nie może przy pomocy jakiejkolwiek „metody" czy strategii „zredukować" języka dzieła do jasnych i wyraźnych idei. Jedyne, co może zrobić, to „w innej formie powtórzyć sprzeczności dzieła"[21].

Teoretyk, pisarz i filozof mówią zatem jednym głosem – Różewicz rozmawia sam ze sobą (fingowane wywiady np. w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego...*), ale dyskutuje też z własnymi dziełami w ich obrębie (np. *Akt przerywany, Kartoteka rozrzucona*) i z własnymi sądami na temat praktyki pisarskiej, przecząc niejednokrotnie tej ostatniej własną twórczością. Różewiczowski świat to świat absurdów i sprzeczności – to świat, w którym starość nie chce być pokorna, skromna, cicha (*Białe małżeństwo*), Bohater nie chce grać danej mu roli (*Kartoteka*), porządkowanie jest rozgarnianiem śmieci, a zaśmiecanie śmietnika srogo karane (*Stara kobieta...*), poeci mają dość laurów i sławy (*Na czworakach*), a gospodynie domowe czytają wielkich filozofów i dyskutują o sztuce (*Grupa Laokoona*). To rzeczywistość, w której jedynie autentyczne jest ludzkie życie, choć tak ulotne, kruche i często upodlone (*Do piachu*)...

---

[20] Por. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 56.

[21] J. H. Miller, *Steven's Rock and criticism as cure, II*, w: *TNT*, s. 206, cyt. za: A. Burzyńska, *Granice wyrażalności: Dekonstrukcja i problem interpretacji*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 52.

Autor mówi o sobie, filozof o sobie i dramat o sobie – i właśnie dramat staje się początkiem filozofii w twórczości Różewicza – tu artysta idzie najdalej – tak jak filozof pokazuje sprzeczności rządzące światem, nieustannie szuka odpowiedzi na podstawowe pytania, a jego dramaturgia – tak jak filozofia – poza wszelkimi doktrynami rozważa siebie i świat...

> Sztuka, wymykając się pojęciowemu, identyfikującemu myśleniu, przynosi pewną prawdę o świecie, ale jest to prawda niebezpośrednia, która musi być poddana wtórnej refleksji filozoficznej, aby mogła uzyskać status poznawczy. Dlatego nieodzownym dopełnieniem każdego autentycznego odbioru sztuki jest, zdaniem Adorno, filozoficzna refleksja. Tylko ona bowiem może „uwolnić" zawartą w sztuce prawdę, inaczej prawda sztuki pozostaje niema. Żeby jednak filozofia mogła pełnić taką rolę, jej pojęcia i kategorie muszą być ciągle konfrontowane z praktyką artystyczną, muszą być poddawane samorefleksji i samokrytyce wykazującej nieadekwatność pojęciowego, identyfikującego myślenia[22].

Można zatem powiedzieć, że to filozofia jest językiem sztuki, bez niej okazuje się niemożliwe dotarcie do prawdy, którą sztuka zawiera, dzięki refleksji filozoficznej sztuka może przemówić[23].

Literatura współczesna jest metaliteraturą, która w pisaniu szuka sposobu umożliwiającego zrozumienie świata, a to ukierunkowanie sprawia, że literatura staje się filozofią. Podstawową cechą myślenia filozoficznego jest jego autorefleksyjność, tzn. filozofia rozważa sama, czym jest. Inne dyscypliny nie muszą rozważać swej istoty, wystarczające jest samo ich istnienie – mogą one uwzględniać element autorefleksji, ale nie jest to konieczne, a co istotniejsze, bywa wtedy określane jako ich filozofia, np. filozofia sztuki czy filozofia historii. Autorefleksja nie tkwi więc w istocie nauk – inaczej jest tylko z filozofią. Choć współcześnie wskazuje się na liczne związki filozofii i nauki to właśnie autorefleksyjność jest cechą różniącą te dziedziny życia.

Rozumieć dramat – jak twierdzi ksiądz Józef Tischner – to zrozumieć, że człowiek jest istotą dramatyczną, że dramat to ludzka egzystencja, codzienne bytowanie, mozolny wysiłek trwania. Pojmowanie ludzkiego życia w kategoriach dramatyczności pozwala pojęciu dramatu przywrócić pierwotny sens[24]. Ksiądz Tischner ujmuje filozofię dramatu jako filozofię ludzkiej egzystencji. Ludzkie życie jest dramatem, a raczej zespołem pewnych sytuacji dramatycznych, sytuacji, które wciąż każą nam wybierać między dobrem a złem. Co dokładnie takie nieustanne wybory znaczą, tego nie wiemy. I chociaż niewiedza ta nie przeszkadza nam żyć wśród ludzi, to wydaje się niezbędna dla naszego trwania. W niej bowiem

---

[22] G. Dziamski, op. cit., s. 30.

[23] Por. I. Lorenc, *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki,* Warszawa 1990, s. 73-75.

[24] Por. J. Tischner, op. cit., s. 11.

tkwi sens i tajemnica, a właśnie ta tajemnica sprawia, że wciąż chcemy żyć i wciąż wybieramy.

Różewiczowskie ujęcie dramatu formalnie różni się od Tischnerowskiego, bo filozofia ta jest filozofią reguł – reguł świata i dramatu jako gatunku. W pewnym jednak sensie dramat autora *Kartoteki* wpisuje się w ujęcie filozofa z Podhala. Obraz człowieka, jaki się z tej dramaturgii wyłania, to obraz człowieka rozdartego, wiecznie poszukującego, skazanego na nieustanne dokonywanie wyboru... Poszukującym jest również sam autor – wciąż szuka słów i nowych form, w których z kolei mógłby odnaleźć utracony świat.

> Dramat otwiera możliwość tragedii. Istotę tragedii stanowi zwycięstwo zła nad dobrem. [...] Zniszczyć zło, to wymierzyć sprawiedliwość złu. Ale w tragedii dzieje się coś innego. [...] Tragedia kończy się wydarzeniem, w którym dobro ukazuje swą bezsiłę w sporze ze złem. [...] Ktokolwiek bierze udział – jakikolwiek – w dramacie, ten ociera się o możliwość tragedii; ma jakieś uczestnictwo w tragiczności[25].

[25] Tamże, s. 53-54.