



Dramat tożsamości

Bibliografia:

- Źródło: Tadeusz Różewicz, *Kartoteka*, [w:] *Dramat*, t. 1, Wrocław 2005, s. 7–12.
- Źródło: Tadeusz Różewicz, *Kartoteka rozrzucona*, [w:] *Dramat*, t. 1, Wrocław 2005, s. 63–65.
- Źródło: Andrzej Skrendo, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 53–54.
- Źródło: Erika Fischer-Lichte [czyt. erika fiszer lichte], *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2008, s. 23–27.
- Źródło: Richard Schechner [czyt. riczard szekner], *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006, s. 27–30.

Dramat tożsamości



Widownia Teatru im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze

Źródło: Piotr Matyga, licencja: CC BY-SA 4.0.

'Świat jako teatr' jest bardzo starym toposem kulturowym. Chociaż wszyscy pewnie zgadzamy się z tą formułą, to jednak mamy w zwyczaju traktować teatr jako sferę odrębną od tzw. normalnej rzeczywistości. Teatr to dla nas domena aktorskiej gry, odgrywania roli, tworzenia fikcji. Potwierdza to nasz codzienny język. Jeśli mówimy, że ktoś powiedział albo zrobił coś w sposób teatralny, na ogół nie jest to ocena aprobatywna. A to dlatego, że to, co teatralne, kojarzy nam się z udawaniem, nieprawdą i nieszczerością. Nie zmienia to faktu, że funkcjonując w przestrzeni społecznej, cały czas gramy takie czy inne role. Właściwie od bardzo dawna w myśleniu o teatrze istniały tendencje do traktowania teatralności jako czegoś jednak bliskiego życiu codziennemu. Dramaturgia od kilkudziesięciu lat z wielką konsekwencją podąża tymi tropami. Próbuje zbliżyć się do rzeczywistości i jednocześnie oddać wszystkie jej komplikacje.

Aby zrozumieć poruszane w tym materiale zagadnienia, przypomnij sobie:

- czym był realizm w dramacie.

Kartoteka Różewicza

Polecenie 1

- Porozmawiaj z rodzicami lub opiekunami, a także kolegami oraz koleżankami z klasy, na temat granic pomiędzy sztuką a rzeczywistością. Następnie odpowiedz na pytania i wykonaj polecenia.
- Przedstaw swoje pierwsze skojarzenia związane z pojęciami 'sztuka' i 'rzeczywistość'. Jakie emocje wywołują w tobie te określenia?
- Jak sądzisz, dlaczego ludzie przeważnie lepiej myślą o tym, co rzeczywiste niż o tym, co artystyczne?

Tadeusz Różewicz należy do tych nielicznych pisarzy, którzy swoją klasę potwierdzają na wielu polach, we wszystkich rodzajach i gatunkach literackich. Oczywiście najbardziej jest znany jako poeta, ale zasłynął również jako dramaturg i prozaik. Właściwie większość jego dramatów uchodzi za utwory wybitne albo przynajmniej bardzo ważne: *Kartoteka* (1960), *Grupa Laokoona* (1962), *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* (1964), *Wyszedł z domu* (1965), *Stara kobieta wysiaduje* (1969), *Na czworakach* (1972), *Białe małżeństwo* (1975), *Śmierć w starych dekoracjach* (1979), *Do piachu* (1979), *Pułapka* (1982), *Kartoteka rozrzucona* (1997).

Różewicz w swoich utworach, reprezentujących różne rodzaje i gatunki literackie, podejmuje tę samą – do pewnego stopnia – problematykę, jednak rozważa ją w rozmaitych kontekstach i perspektywach. Tym samym cała twórczość tego pisarza ma wyraźny rys konsekwencji, mimo że pod każdym względem autor stara się być twórcą niekonsekwentnym. Trzeba to rozumieć tak, że Różewicz pragnie, aby wszystko, co napisał, było nieoczywiste, nieprzewidywalne i dalekie od wszelkiego artystycznego czy ideowego dogmatyzmu.

Nie zmienia się zatem u Różewicza jedno: uparta skłonność do przekraczania zastanych konwencji. Tak jak na obszarze poezji eksperymentalne poszukiwania tego autora spowodowały istną rewolucję w polskiej poezji, tak na terenie dramatu jego pomysły równie mocno wpłynęły na ogólną ewolucję polskiej dramaturgii.



Źródło: Michał Kobylński, licencja: CC BY-SA 2.5.

Kartoteka jest efektem gry z poetyką dramatu realistycznego i mieszczańskiego. Różewicz uderza w bodaj wszystkie najważniejsze założenia tych konwencji. W *Kartotece* radykalna redukcja obejmuje ograniczenie akcji, specyficzną tożsamość bohatera, surowe dekoracje. Akcja jest ograniczona do osobliwego minimum: bohater przez większość czasu leży na łóżku, prawie nic nie robi i niewiele mówi. Główna osoba dramatu Różewicza ma bardzo nieoczywistą i nieokreśloną tożsamość – informacje na jej temat są zupełnie sprzeczne, inni bohaterowie zwracają się do niej różnymi imionami, podobnie niejasny jest wiek głównej postaci z dzieła Różewicza. Pozostaje ona dziwnie apatyczna, depresyjna i wyobcowana.

Różewicz, inaczej niż dramaturdzy realistyczni, nie stara się naśladować rzeczywistości. Nie ukrywa sztuczności sztuki, ale tę sztuczność eksponuje. Znosi granice między tym, co prawdziwe i fikcyjne, możliwe i nieprawdopodobne, teraźniejsze i przeszłe, publiczne i prywatne. *Kartoteka* ma kompozycję otwartą, składa się z sekwencji obrazów, niepowiązanych ani chronologią ani logiką przyczynowo-skutkową. Kompozycja ta przypomina pod tym względem kolaż. Materia sztuki jest bardzo [intertekstualna](#), mnożą się cytaty i aluzje, a przy tym okazuje się bardzo wielojęzyczna, ponieważ pojawia się tu nie tylko język wysokiej literatury, lecz także język gazety, reklamy i potoczności.

Na każdym poziomie poetyki tekstu dominują nieokreśloność i niespójność. Jest to zabieg celowy. Według Różewicza, taka poetyka lepiej niż konwencja realistyczna przedstawia konflikty i sprzeczności właściwe czasom współczesnym. Konwencja realistyczna opierała się na całościowej i klasycznej kompozycji, dzięki czemu nadawała się do obrazowania świata konwencjonalnego, stabilnego i przewidywalnego oraz do portretowania bohatera spójnego i jednoznacznego. Różewicz przekonuje, że ani współczesny świat, ani współczesny człowiek już tacy nie są. Dlatego autor maluje w *Kartotece* obraz świata maksymalnie sztucznego, rozdartego konfliktami i sprzecznościami, w którym nastąpiły rozpad międzyludzkich więzi oraz destrukcja wszelkich hierarchii i wartości.

Z tej pesymistycznej diagnozy Różewicz nigdy się nie wycofał i trzydzieści lat później 'przepisał' *Kartotekę* raz jeszcze w postaci *Kartoteki rozrzuconej*. Dramat ten powstał jako efekt cyklu otwartych prób prowadzonych przez samego Tadeusza Różewicza na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu w roku 1992. Sztuka ta ma jeszcze bardziej ekstremalną poetykę, wszystkie redukcje i dekonstrukcje z *Kartoteki* zostały w niej dosłownie podwojone. Jest nie tylko dwóch Bohaterów głównych, podwoili się członkowie rodziny, właściwie wszystkie postaci się rozmnożyły. [Zmultiplikowały](#) się przywoływane konteksty i języki. Zmieniły się też realia, ponieważ Różewicz akcję dramatu wpisał w realia przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W konsekwencji wszystko jest tu wymieszane bardziej jeszcze niż w pierwszej *Kartotece*: literatura - z życiem, publiczne - z prywatnym, przeszłość - z terażniejszością, a wzniosłość - z banałem.

Mów coś, rób coś...

” Tadeusz Różewicz

Kartoteka

Spisu osób nie podaję. 'Bohaterem' sztuki jest człowiek bez określonego dokładnie wieku, zajęcia i wyglądu.

'Bohater' nasz często przestaje być bohaterem opowiadania

i zastępują go inni ludzie, którzy są również 'bohaterami'. Wiele osób biorących udział w tej historii nie odgrywa tu większej roli, te, które mogą odgrywać główne role, często nie dochodzą do głosu lub mają mało do powiedzenia. Miejsce jest jedno. Dekoracja jedna. Wystarczy, jeśli w ciągu tych godzin przestawi się krzesło.

Sztuka ta jest realistyczna i współczesna. Krzesło prawdziwe.

Wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe. Ich rozmiary są trochę większe od normalnych. Zwykły, przeciętny pokój.

Stół. [Etażerka](#) z książkami. Dwa krzesła. Łóżko na wysokich nóżkach.

W pokoju nie ma okna. W ścianach naprzeciwległych są drzwi; jedne i drugie drzwi są stale otwarte. Łóżko stoi pod ścianą. Przez cały czas światło w pokoju jest jednakowe. Dienne, mocne światło. Światło nie gaśnie, nawet kiedy opowiadanie jest skończone. Kurtyna nie zapada. Być może opowiadanie jest tylko przerwane? Na godzinę, na rok...

Jeszcze jedna uwaga. Ludzie występują w swoich codziennych zwykłych ubraniach. Nie wolno ich stroić w żadne efektowne kostiumy, kolorowe szmatki itp. Oprawa plastyczna jest tu bez znaczenia. Jak najmniej barw i efektów. Przez otwarte drzwi przechodzą spiesznie lub wolno różni ludzie. Czasem słychać urywki rozmów. Zatrzymują się i czytają gazety... Wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica. Niektórzy przysłuchują się przez chwilę temu, co mówi się w pokoju Bohatera. Czasem wtrącają kilka słów. Przechodzą dalej. Akcja trwa od początku do końca bez przerwy.

BOHATER

*leży z rękami pod głową. Wyciąga rękę, trzyma ją przed oczyma
To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka.*

porusza palcami

Moje palce. Moja żywa ręka jest taka posłuszna. Robi wszystko, co pomyślę.

Odwraca się do ściany. Może zasypia.

Wchodzą rodzice Bohatera. Zatroskani. Ojciec spogląda na zegarek.

MATKA

Nie trzymaj rąk pod kołdrą, to brzydko i niezdrowo.

OJCIEC

Co z niego wyrośnie, jak będzie się tak długo wylegiwał. Wstawaj!
Chłopcze!

MATKA

Ma czterdzieści lat i jest dopiero dyrektorem administracyjnym operetki.

OJCIEC

Pleciesz! Przecież tam jeszcze ktoś leży. Widzę nogę. Zdaje się, że kobieta.

OJCIEC

Oszalałaś! Siedmioletni chłopiec... Wczoraj wyciągnął mi złotówkę...
Zerznę mu skórę! Przy tym wyjada cukier z cukiernicy.

MATKA

Ależ on ma kolegium! Referat i [koreferat!](#)

OJCIEC

Ukradł mi złotówkę. Gdyby powiedział: 'Tatusiu, proszę cię o złotówkę, chcę sobie coś kupić', dałbym. To musi być ukarane!

MATKA

Ciszej! Śpi.

OJCIEC

W kogo on się wdał?

Wchodzi Chór Starców. Jest ich trzech. W wymiętych, trochę znoszonych garniturach. Jeden z nich w kapeluszu. Siadają pod ścianą na rozkładanych krzeselkach, które przynieśli ze sobą. Starcy poruszają się niemrawo. Tekst natomiast recytują wyraźnie, dźwięcznie, młodzieńczymi głosami. Chór wygłasza tekst bez zbędnej mimiki.

Chór Starców wykorzystuje przerwy w akcji; udziela nauk, daje przestrogi, budzi otuchę.

CHÓR

Dzieckiem w kolebce, kto łeb urwał [Hydrze](#),
Ten młody zdusi Centaury,
Piekłu ofiary wydrze,
Do nieba pójdzie po laury.

OJCIEC

pochyla się na łóżkiem. Bierze w dwa palce ucho Bohatera, pociąga
Nie udawaj, że śpisz. Wstań, kiedy ojciec do ciebie mówi.

BOHATER

Stój! Stój! Kto idzie? Stój, bo strzelam! [Halt!](#)

MATKA

Mówi przez sen. Ach, ta straszna wojna.

OJCIEC

Chcę z tobą porozmawiać, łapserdaku.

BOHATER

siada na łóżku

Słucham.

OJCIEC

Dlaczego wyjadłeś cukier z cukiernicy?

BOHATER

To Władek.

OJCIEC

Nie kłam, opowiedz dokładnie, jak to było.

BOHATER

Coś mnie podkusiło, tatusiu. Jakiś diabeł, tatusiu!

OJCIEC

Gdybyś mi powiedział: "Tatusiu, daj cukru...".

BOHATER

A tatuś dłubał w nosie, podejrzałem tatusia...

OJCIEC

Wyrodku! Co z ciebie wyrośnie? Już donosi...

MATKA

Jak śmiesz do ojca... Nie poznaję cię, dziecko.

KOBIECY GŁOS SPOD KOŁDRY

Panie dyrektorze, czas na posiedzenie.

BOHATER

Zrozumiałem po trzydziestu latach ogrom swych win, a właściwie mych win. Tatusiu! Mamusiu! Tak, to ja zjadłem kiełbasę w Wielki Piątek dnia piętnastego kwietnia 1926 roku. Wstydzę się swego czynu. Zjedzenie kiełbasy uplanowałem o wiele wcześniej wraz z Jasiem i Pawełkiem. Mój niski postępek, kochany tatusiu, nie może być usprawiedliwiony. Zjadłem kiełbasę z łakomstwa. Nie byłem głodny. Dzięki twej trosce, tatusiu, miałem w dzieciństwie do syta chleba. Często otrzymywałem drobne pieniądze na łakocie. Mimo to zbłądziłem.

[...]

BOHATER

zapala papierosa, patrzy w sufit

Leżę. Leżę! Szefowie rządów i sztabów pozwolili mi leżeć i patrzeć w sufit. Sufit. Piękny, czysty, biały sufit. Kochani są ci szefowie. Można spędzić spokojnie niedzielę.

Do pokoju wchodzi Olga. Kobieta w średnim wieku. Staje w 'nogach' łóżka. Zdejmuje płaszcz. Płaszcz, torbę, szal itp. składa na łóżku.

OLGA

Przechodziłam i usłyszałam, że mnie wołasz...

BOHATER

Ja, ciebie?

OLGA

Minęło piętnaście lat, jak wyszedłeś z domu. Nie dałeś znaku życia.

BOHATER

Tak.

OLGA

Nie zostawiłeś adresu.

BOHATER

Nie miałem.

OLGA

Mówiłeś, że idziesz po papierosy.

BOHATER

Papierosy kupiłem.

OLGA

Piętnaście lat cię nie było! Co u ciebie? Co z tobą? Wytłumacz się, powiedz coś?

BOHATER

Opowiem ci dowcip.

OLGA

Dowcip. W takiej chwili! To jest okropne. On mi powie dowcip, po piętnastu latach...

BOHATER

Napiłbym się herbaty.

OLGA

Herbata w takiej chwili, kiedy ja pragnę rachunku z całego życia...
Zawiodłam się na tobie, Henryku!

BOHATER

Ja mam na imię Wiktor!

OLGA

Wiktorze, zawiodłam się na tobie. Jesteś świnią i oszustem.

BOHATER

ziewa

Już mi się nie chce gadać.

[...]

CHÓR STARCÓW

Rób coś, ruszaj się, myśl.

On sobie leży, a czas leci.

Bohater nakrywa twarz gazetą.

CHÓR STARCÓW
Mów coś, rób coś,
posuwaj akcję,
w uchu chociaż dłub!

Bohater milczy.

CHÓR STARCÓW
Nic się nie dzieje.
Co to znaczy?

BOHATER
Dajcie mi spokój.

CHÓR STARCÓW
Dzięki Bogu, nie śpi.

BOHATER
Mówicie, że muszę coś robić? Nie wiem...
ziewa

CHÓR STARCÓW
On znów zasypia, wielkie nieba!
Bez mąki przecież nie ma chleba.
W teatrze trzeba grać,
tu musi się coś dziać!

BOHATER
A czy wystarczy, gdy bohater drapie się
w głowę, patrzy w ścianę?

CHÓR STARCÓW

To już coś jest.

BOHATER

Nic mi się nie chce.

CHÓR STARCÓW

Toć nawet u Becketta

ktoś gada, czeka, cierpi, śni,

ktoś płacze, kona, pada, bździ

Rusz się, inaczej teatr zgubisz.

Źródło: Tadeusz Różewicz, *Kartoteka*, [w:] *Dramat*, t. 1, Wrocław 2005, s. 7–12.

Po przeczytaniu fragmentu dramatu wykonaj polecenia.

Ćwiczenie 1

Zastanów się nad informacjami z didaskaliów umieszczonych na początku dramatu. Jak sądzisz, dlaczego autor nie podaje spisu osób występujących w utworze? Uzasadnij swoje stanowisko.

Ćwiczenie 2

Zastanów się i wyjaśnij, dlaczego Różewicz zapisuje słowo 'Bohater' w cudzysłowie.

Ćwiczenie 3

Jak rozumiesz sprzeczność autokomentarzy mówiących, że – z jednej strony – sztuka jest realistyczna, z drugiej – że rozmiary przedmiotów i mebli są 'trochę większe od normalnych'?

Ćwiczenie 4

Omów, jaki jest związek między wymową dramatu a skromną dekoracją.

Ćwiczenie 5

Podaj, jakie argumenty przeciwstawia Różewicz Kartezjuszowi.

Ćwiczenie 6

Wyjaśnij, co znaczy słowo 'kartoteka'. Omów związek między powszechnym rozumieniem tego określenia a historią opisaną w dziele Różewicza.

Polecenie 2

Przygotuj charakterystykę Bohatera. Zwróć uwagę na te elementy konstrukcji dramatu Różewicza, które mogą utrudniać opis głównej postaci.

Kartoteka rozrzucona

” Tadeusz Różewicz

Kartoteka rozrzucona

BOHATER I

To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka. Moje palce. Mój palec!
ogłąda palec

Aha, jak to było??... Moja żywa ręka jest taka posłuszna. Robi wszystko, co pomyśli głowa.

drapie się

To będzie kciuk, a to palec wskazujący, a to środkowy, ale jak się nazywa ten mniejszy od środkowego w stronę małego palca... nie pamiętam... moja głowa... a! serdeczny, serdeczny... mój palec serdeczny...

WNUCZKA

w dżinsach i kurtce sportowej

Dziadek! Niech Dziadek mi opowie o wojnie. Bo mamy napisać wypracowanie o tym, jak Zakon Krzyżowy brodził we krwi północnego pogaństwa.

BOHATER II

gładzi kobiecą stopę

To jest moja ręka... moja noga, moja nóżka... moje paluszki u nóżki.

Matka i Ojciec mówią głosami 'teatralnymi,' sztucznymi, 'przeżywają tekst'

MATKA II

Nie trzymaj rąk pod kołdrą. To brzydko i niezdrowo.

OJCIEC II

Co z niego wyrośnie, jak będzie się tak długo wylegiwał... Wstawaj, Chłopcze!

MATKA II

Ma czterdzieści lat i jest dopiero posłem na sejm...

OJCIEC II

Osłem!

Tu rodzice mówią głosami zwykłymi. Matka wpada w ton 'pieszczotliwy'

U stóp Bohatera I siedzi Wnuczka.

WNUCZKA

Dziadek...

BOHATER I

Co?

WNUCZKA

Ja chyba mam AIDS.

BOHATER I

No to co? Ja też mam.

WNUCZKA

Może założmy fundację.

BOHATER I

Fundację?

WNUCZKA

Mam już numer konta w Bezpiecznej Kasie Oszczędności. Uważaj 1, 2, 3, 8, 6, przez 2, 3, 4, 5, 7, 1, 8, 9, 12. Powtórz.

BOHATER I Co?

2, 3, 8, 1, przez 12, 9, 7, 6 coś tam łamane spuszcza dodaję.

Pojawia się skin.

OJCIEC I

do Matki I 'nad głową' Bohatera I

Ręczę ci, że on się brzydko pod kołdrą bawi. Sam ze sobą.

WNUCZKA

Dziadek? Wolisz skinów czy punków?

BOHATER I

Co? Co to jest? To?

WNUCZKA

On jest skinem. To mój chłopak.

BOHATER I

Co, co? Tak krótko ostrzyżony to skin.

Skin zabiera Bohaterowi I czapkę.

BOHATER I

Zabrał mi czapkę.

SKIN

Tusia, Tusia, ha, ha, ha.

BOHATER I

Co, on ma chrypkę?

SKIN

Chciałem ją... prosić o rękę.

BOHATER I

do Wnuczki

Pokaż rękę. Nie nogę. To za wcześnie. Podaj rękę...

[...]

Scena z Olgą

Od początku sceny Bohater I w wózku, koło niego Wnuczka – gimnastykuje się, od czasu do czasu puszcza balon z gumy do żucia.

OLGA

wchodzi przez bramę Szkoły Wdzięku w kapeluszu z woalką, torebką w ręce; nuci tango Milonga, zbliża się do Bohatera I

Przechodziłam i usłyszałam, że mnie wołasz...

BOHATER I

na wózku inwalidzkim/szpitalnym

Ja, ciebie?

OLGA

Minęło piętnaście lat, jak wyszedłeś z domu. Nie dałeś znaku życia.

BOHATER I

Tak.

OLGA

zagląda do torebki

Nie zostawiłeś adresu.

BOHATER I

Nie miałem.

OLGA

Mówiłeś, że idziesz po papierosy.

BOHATER I

Papierosy kupiłem.

W tym czasie wnuczka gimnastykuje się.

OLGA

Piętnaście lat cię nie było! Co u ciebie? Co z tobą? Wytłumacz się, powiedz coś.

BOHATER I

Opowiem ci dowcip.

opowiada dowcip o panience z okienka pocztowego stemplującej listy albo inny dowcip

OLGA

Dowcip. W takiej chwili! To jest okropne. On mi powie dowcip, po piętnastu latach...

BOHATER I

Napiłbym się piwa.

pije przez rurkę z kroplówki

OLGA

Piwo w takiej chwili, kiedy ja pragnę rachunku z całego twego życia... Zawiodłam się na tobie, Henryku!

BOHATER I

Ja mam na imię Wiktor!

OLGA

Wiktorze, zawiodłam się na tobie! Jesteś świnią i oszustem.

BOHATER I

ziewa

Już mi się nie chce gadać.

OLGA

Cicho tam... Żebyś choć jedno słówko...

BOHATER I

W tych warunkach nic nie osiągnę.

[...]

BOHATER II

czyta gazetę

'Butelki przed nalaniem piwa muszą być dokładnie wymyte. Pracownicy rozlewni często nie zadają sobie trudu, aby skontrolować, czy butelki są czyste. Rezultat jest taki, że spotyka się w napełnionych butelkach różne «ciała obce», zdarza się nawet, że w piwku pływają muchy. Pisaliśmy już w poprzednim naszym artykuliku na temat piwa o barbarzyńskim niemal stosunku do tego napoju pracowników detalu. Handel piwem dostarcza nie lada okazji do oszustw. W jaki sposób np. ze stulitrowej beczki piwa zrobić studwudziestolitrową?'

CHÓR STARCÓW

W bardzo prosty sposób.

BOHATER II

'Trzeba klientom pijącym piwo w kuflach zaaplikować większą porcję piany. Klienci, zamiast pełnego kufła piwa, otrzymują kufel napełniony tylko w jednej drugiej albo w jednej trzeciej.

głos Bohatera nabiera mocy, staje się patetyczny

Owszem, piwo powinno posiadać tak zwany kołnierz piany. Chodzi jednak o to, aby zawartość kufła odpowiadała normie. Dlatego też

wszystkie kufle czy szklanki powinny być cechowane. Powinny posiadać kresczkę oznaczającą 250 czy 500 cm sześciennych... Niestety, nie myje się nawet dokładnie kufla do piwa. Wnętrze wielu kufla pokryte jest warstwą tłuszczu, a tłuszcz to wróg nr 1 złocistego napoju. W handlu piwem występuje karygodny brak odpowiedzialności. Z tym trzeba skończyć. Trzeba karać...!



W kuflach za mało ◆ Na zapleczu bałagan ◆ Książka skarg schowana

Pijalnie piwa na cenzurowanym

Amatorzy piwa w naszym mieście nie mają zbyt wielu możliwości wypicia kufla 'pełnego' w godziwych warunkach. Lokali serwujących ten napój jest coraz mniej, a przy tym wygląd niektórych piwiarni i obsługa klientów budzą spore zastrzeżenia. Ostatnio inspektorzy PIH skontrolowali dwie tego typu placówki.

W prywatnej pijalni piwa przy ul. Jagiellońskiej w Leśnicy zamówili cztery kufle złocistego napoju. Po zmierzeniu ich zawartości okazało się, że łącznie brakowało blisko ćwierć litra.

Kufle, w których podawano piwo, były poobijane, wyszczerbione. Fatalnie prezentowało się zaplecze lokalu. W pojemnikach trzymano czerstwe, zapleśniałe pieczywo, stare kiszane ogórki, nad którymi unosiła się chmara much.

Personel 'zarobił' więc około 35,50 zł, a poza tym gościom nie wydano reszty.

Przeciwko właścicielce placówki i współwłaścicielowi skierowano sprawę do kolegium ds. wykroczeń.

Nie lepiej było w pijalni piwa o wdzięcznej nazwie 'Oaza' w Siechnicy, która podlega Gminnej Spółdzielni 'Samopomocy Chłopskiej' w Świętej Katarzynie. W dwóch kuflach piwa podanych inspektorom PIH przez bufetowego brakowało 0,185 litra napoju wartości 27,20 zł. Sprzedawano też piwo w butelkach, ale nie umieszczono żadnej wywieszki o jego cenie. Brakowało również dowodu zakupu tego piwa. Książka skargi wniosków znajdowała się [...]

Źródło: Tadeusz Różewicz, *Kartoteka rozrzucona*, [w:] *Dramat*, t. 1, Wrocław 2005, s. 63–65.

Po przeczytaniu fragmentów dramatu wykonaj polecenia i odpowiedz na pytania.

Ćwiczenie 7

Porównaj odpowiadające sobie fragmenty *Kartoteki* i *Kartoteki rozrzuconej*. Jakie znaczenie mają modyfikacje z *Kartoteki rozrzuconej*?

Ćwiczenie 8

Wyjaśnij, jaka jest funkcja – włączonych do dramatu – fragmentów gazet i reklam.

Dramat wbrew dramatowi - analiza *Kartoteki*

” Andrzej Skrendo

Przodem Różewicz

Debiut dramaturgiczny Tadeusza Różewicza, *Kartoteka*, wychodzi w roku 1960. Autor ma już wtedy prawie 40 lat, a za sobą kilkanaście ważnych książek, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich. Do dramatu – choć pewne próby podejmował już wcześniej – dochodzi

zatem najpóźniej. Fakt, że Różewicz zostaje dramaturgiem, nie zmienia jednak zasadniczo jego twórczości: nadal stanowić ona będzie rozpoznawalną całość, w której centrum stoi poezja. Czy to znaczy, że dokonania Różewicza jako dramaturga są mniej ważne niż jako poety? W żadnym razie! Już w pierwszej swojej sztuce zaproponował on spójny i oryginalny sposób myślenia o dramacie. Rzecz tylko w tym, że istnieją uzasadnione powody, by sądzić, że dramaturgiczna atrakcyjność i teatralna oryginalność jego sztuk wynika przede wszystkim stąd, że ich autorem jest poeta. Z tego punktu widzenia nie powinno dziwić, że Różewicz z upodobaniem tłumaczy osobliwości swych dramatów tym, że są one w istocie utworami poetyckimi. O *Kartotece* powiada, że niejako wyszła z wierszy, poematów lub utworami, które mają strukturę poetycką, nazywa dramaty *Wyszedł z domu*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Białe małżeństwo* – a wyliczenie to można by kontynuować. Nie powinno też dziwić, że swój teatr Różewicz nazywa 'realistyczno-poetyckim'. Jego celem jest bowiem poezję uczynić 'realistyczną', a dramat – 'poetyckim' w specyficznym, jego własnym, rozumieniu obu tych słów. Czym jest teatr realistyczno – poetycki, Różewicz tłumaczy w *Językach teatru*:

'ja jestem rzeczywiście realistą i jak stawiam jakąś budowlę, to stawiam ją z realnych cegieł. Muszę mieć poszczególne cegły, poszczególne składniki realne. Nawet jeszcze niektóre ściany są realne, z cegieł, z zaprawy murarskiej. Ale ostateczny kształt zmienia się w coś w rodzaju poematu'.

Można uznać, że jest to definicja genealogiczno-strukturalna – mówi o pochodzeniu elementów dramatu i o ich wzajemnych zależnościach w obrębie tekstu dramatycznego. Żeby dobrze tę definicję

zrozumieć, trzeba pamiętać o jej sensie polemicznym. Realizm nie ma tu nic wspólnego z dramatem mieszczańskim lub obyczajowo-psychologicznym. Poetyckość nie oznacza symbolizmu, nie łączy się również z tym, co zwykle nazywamy dramatem poetyckim. Te negowane gatunki nazywa niekiedy Różewicz teatrem zewnętrznym, swój własny teatr uważa za wewnętrzny. Teatr wewnętrzny, czyli teatr poetycko-realistyczny, to teatr, który z akcji dramatycznej usuwa to wszystko, co uznane zostało za nadmierne, niepotrzebne, nazbyt [akcydentalne](#), skonwencjonalizowane. Zdarzenia, które przedstawia, nie dają się ująć w postaci streszczenia fabuły, mieszczą się jakby poniżej tego poziomu. Poetyckość (metonimia, metafora) to nowa zasada, która je łączy, a poezja (w dramatach ważną rolę odgrywa mowa poetycka) pozwala opowiedzieć o tym, co niewidoczne i co dzieje się niejako poza sceniczną akcją. Monolog, zwłaszcza monolog poetycki, jest ważniejszy niż dialog, który staje się domeną komunikacji zakłóconej i powierzchownej.

Radykalizm Różewiczowskiego myślenia o teatrze wynika z wiary, że to, co istotne i co jest rzeczywistym zdarzeniem dramatycznym, ujawni się dopiero wtedy, gdy zostaną rozbite utarte wyobrażenia na temat dramatu i teatru (trwają one tylko siłą [inercji](#) i są jedynie skorupą). Przede wszystkim chodzi o to, żeby przekroczyć opozycję między – by tak rzec – teatrem [mimetycznym](#) a [figuratywnym](#). Poetyckość nie jest sferą wyobrażeniową, do której trzeba się wzniesić, wybiegając ponad materię społeczną, albowiem tak pojęta – jest oszustwem, sferą, w której oddajemy się niezobowiązującej estetyce piękna i wzniosłości, a w istocie tylko [kompensujemy](#) i [sublimujemy](#) swą bezradność. Z kolei teatr mimetyczny wcale nie dotyka materii egzystencji, od której usiłujemy

się oderwać, ulatując w czystą krainę ducha w teatrze 'figuratywnym' (poetyckim, symbolicznym, surrealistycznym etc.), lecz jest wypełniony niepotrzebną gadaniną, zbędnymi zdarzeniami, powierzchownymi efektami komediowymi lub tragicznymi. Słowem, celem Różewicza jest teatr, który będzie nową formułą doświadczenia egzystencjalnego i nową formułą inscenizacji, który opowie o tym, co realistyczne poza realizmem i który będzie dramatem wbrew dramatowi i wbrew teatrowi.

Co to znaczy być dramatem wbrew dramatowi? Czym jest ta skorupa, którą trzeba roztrzaskać, aby ukazać rzeczywiste zdarzenie, a nie zdarzenia pozorne, które wydają się dzięki trwaniu pewnych konwencji przedstawiania? Trzeba zlikwidować akcję pojętą jako spójna całość oparta na wyrazistej motywacji (psychologicznej, realistycznej etc.), dzieląca się na wyraziste fazy, biegnąca ku określonemu celowi. Tak pojęta akcja nie jest wyrazem porządku, lecz raczej swego rodzaju chaosem, to znaczy pozornym porządkiem narzuconym na rzeczywiste doświadczenie świata. W efekcie dramat traci akcję, w tym sensie, że nie ma ona początku, środka i końca, ku niczemu nie zmierza, nie kończy się, lecz urywa, nie zmienia się, lecz trwa. Tak powstaje dramat otwarty.

Źródło: Andrzej Skrendo, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 53–54.

Po przeczytaniu fragmentu książki odpowiedz na pytania.

Ćwiczenie 9

Wyjaśnij, jak rozumiesz autokomentarz Różewicza określający jego teatr *realistyczno-poetyckim*? Co znaczą w tej formule określenia *realistyczny* i *poetycki*?

Ćwiczenie 10

Określ, na czym polega właściwe poetyce dramatów Różewicza usuwanie wszystkiego, 'co uznane zostało za nadmierne, niepotrzebne'.

Ćwiczenie 11

Wyjaśnij, dlaczego ten autor wybiera monolog zamiast dialogu.

Ćwiczenie 12

Uzasadnij, dlaczego Różewicz odrzuca tradycyjne koncepcje poetyckości i mimetyzmu.

Ćwiczenie 13

Określ, co znaczy formuła 'dramat otwarty'.

O performance'ach

Nowatorska poetyka dramatów Różewicza stanowi pewien problem dla czytelników: zarówno dla tych nieprofesjonalnych, jak i dla tych profesjonalnych. Trudno zresztą powiedzieć, czyja sytuacja jest trudniejsza. Ci pierwsi, tak zwani zwykli czytelnicy, najczęściej pozbawieni są szczegółowej wiedzy na temat historii dramaturgii, która to wiedza czasem pomaga w zrozumieniu funkcji rozwiązań artystycznych. Ci drudzy wprawdzie taką wiedzę posiadają, czasem jednak i owa wiedza okazuje się wsparciem niewystarczającym, a ponadto spoczywa na nich – jako na historykach literatury i profesjonalistach właśnie – obowiązek przekonującego objaśnienia danego utworu literackiego. Pod tym względem twórczość dramaturgiczna Tadeusza Różewicza należy do najtrudniejszych do wyjaśnienia zjawisk artystycznych w całym wieku dwudziestym. W pewnej mierze wynika to z tego, że Różewiczowi udaje się niejako wyprzedzać historię sztuki i samodzielnie wypracowywać rozwiązania, które inni artyści wymyślają znacznie później. Różewicz lubi takie sytuacje i dlatego z wyraźną uciechą przyznaje, że on sam dotarł do epoki postmodernizmu wcześniej niż inni i gdy wreszcie nadeszła sztuka postmodernistyczna, on ze swoim pisarstwem jest już gdzieś indziej, w jakiejś następnej epoce.

Podobnie sprawy się mają ze zbieżnościami pomysłów Różewicza z tym, co w historii sztuki nazywa się [performance'em](#). 'Różewiczolodzy' już dawno próbowali wyjaśniać tajemnice dzieła Różewiczowskiego za pomocą tej bardzo dziś popularnej konwencji artystycznej. Sam pisarz, ma się rozumieć, jest z tych analogii bardzo zadowolony, bo świadczą o aktualności jego tekstów. Czym jest jednak performance? W ujęciu najszerszym performance to wszelkiego rodzaju praktyki społeczne: rytuały, zabawy, sporty, rutynowe zachowania w życiu codziennym, wszystkie role społeczne,

zawodowe, klasowe i płciowe. Krótko mówiąc: wszystko, co wiąże się z działaniem, powtarzalnością lub odgrywaniem jakichś scenariuszy postępowania. Rytuály takie jak matura, odgrywanie roli ucznia albo matki, popisy w grupie znajomych, strojenie się przed lustrem – wszystko to w³asnie performance.

W ujęciu węższym performance to praktyki artystyczne. Granice między oboma ujęciami nie s³ą wyraźne, ponieważ w performansie artystycznym chodzi w³asnie o to, żeby powi³azać sztukę z rzeczywistością i codziennym doświadczeniem. Najw³azniejszy jest bezpośredni kontakt z widzem. Mniej chodzi o zrozumienie, a bardziej o reakcję odbiorcy, o przeżycie przez niego takiego doświadczenia, które go zmieni. W³asnie w przypadku performance'u w ogóle nie działają tu tradycyjne rozróznienia w rodzaju: aktor – widz, przedmiot – podmiot, ogl³adany – ogl³adający. Tego rodzaju usi³owania wynikają z pragnienia performerów do likwidacji przepaści między językiem a rzeczą, sztuką a rzeczywistością, tym co publiczne i tym co prywatne. Performerzy i komentatorzy performance'ów (znaczące, że często s³ą to te same osoby) chętnie przekraczają granice między sztukami, dyscyplinami naukowymi, a wszystko po to, żeby zmierzyć się ze światem, który jest w³asnie pełen sprzeczności, niejasności i zamętu.

” Richard Schechner

Performatyka. Wstępy

Filozoficzne [antecedencje](#) performatyki obejmują kwestie, którymi zajmowano się w starożytności, w okresie renesansu i w latach 1950–1970, czyli w okresie bezpośrednio poprzedzającym usamodzielnienie się performatyki. Dawni filozofowie, zarówno na Zachodzie, jak i w Indiach, rozważali zależności między codziennym życiem, teatrem i tym, co 'prawdziwie rzeczywiste'. Na Zachodzie, związek sztuk i filozofii naznaczył, wedle greckiego filozofa **Platona**, długotrwały spór między poezją a filozofią. Ten starożytny Grek uważał, że to, co prawdziwie rzeczywiste, idealne, istnieje tylko w postaci czystych idei. W swoim *Państwie* (ok. 370 p.n.e.) Platon wywodził, że zwykłe byty s³ą jedynie cieniami, rzucanymi na ścianę mrocznej jaskini niewiedzy. (Można się zastanawiać, czy Platon

wiedział o lalkowym teatrze cieni, tak popularnym w Azji od najdawniejszych czasów.) Sztuki – także sztuki wykonawcze – naśladowują te cienie i stąd podwójnie oddalają się od rzeczywistości. Jakby tego nie dosyć, Platon nie ufał teatrowi, ponieważ odwołuje się on raczej do emocji niż do rozumu, sycąc emocje, którym powinno się raczej pozwolić uschnąć. Platon wyklął poezję łącznie z teatrem ze swego idealnego państwa. Dopiero jego uczeń **Arystoteles** przywrócił sztuki do łask. Arystoteles twierdził, że najrzeczywistsze jest w rzeczywistości [inherentne](#) jako plan lub potencjał, coś w rodzaju kodu genetycznego. W swojej *Poetyce* wywodził, że poprzez naśladowanie działań i poprzez odegranie logicznego ciągu skutków wynikłych z działań można uczyć się tych inherentnych form. Daleki od tego, by unikać uczuć, Arystoteles pragnął je pobudzać, zrozumieć i oczyścić ich niszczycielski skutek.

Filozofowie indyjscy rozumieli to zupełnie inaczej. Pisząc mniej więcej w tym samym czasie co Grecy, uważali, że cały wszechświat, począwszy od zwykłej rzeczywistości, aż po dziedzinę bogów, jest *maja* i *lila* – złudzeniem, grą, teatrem na wielką skalę. Teoria *maja-lila* uznaje, że to, co najrzeczywistsze jest rozigrane, zawsze zmienne i złudne. (...)W renesansowej Europie szeroko rozpowszechnione pojęcie, że świat jest wielkim teatrem nazywanym *theatrum mundi*, dobrze ujmuje **William Shakespeare** w [Jak wam się podoba](#), gdzie jeden z bohaterów, Jakub, powiada: 'Świat jest teatrem, aktorami ludzie, / Którzy kolejno wchodzą i znikają. / Każdy tam aktor niejedną gra rolę'. (...) Dla ludzi w *theatrum mundi* codzienne życie było teatralne i na odwrót: teatr dawał roboczy model tego, jak żyć.

Najnowsza wariacja na temat *theatrum mundi* powstała niedługo po II wojnie światowej i trwa do dziś. W 1949 roku [Jacques Lacan](#) opublikował artykuł *Scena lustrzana*, doniosłe studium

psychoanalityczne, w którym dowodzi, że sześciomiesięczne niemowlęta rozpoznają się w lustrze dla 'innych'. W 1955 roku [Gregory Bateson](#) napisał *A Theory of Play and Fantasy* [czyt. e teory of plej end fantazi] (*Teorię zabawy i wyobraźni*). Bateson podkreśla wagę tego, co nazywa 'metakomunikacją' – przekazu, który mówi odbiorcy, że oto wysyła się przekaz określonego rodzaju.

Komunikacja społeczna odbywa się poprzez system nawiasów. Idee Batesona rozwinął [Erving Goffman](#) w serii prac o naszych występach w życiu codziennym, z których najbardziej wpływową stał się *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opublikowany w roku 1959.

Mniej więcej w tym samym czasie filozof [John Langshaw Austin](#) opracował swoje pojęcie 'performatywności'. Wykłady Austina o performatywności opublikowano pośmiertnie w 1962 roku pod tytułem *Jak działać słowami*. Według Austina performatywy są to wypowiedzi w rodzaju zakładów, obietnic, ochrzczeń itp., które w istocie dokonują tego, o czym mówią.

Źródło: Richard Schechner [czyt. riczard szekner], *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006, s. 27–30.

Po przeczytaniu fragmentów książki, odpowiedz na pytania.

Ćwiczenie 14

Wyjaśnij, dlaczego Platon nie ufał teatrowi.

Ćwiczenie 15

Określ, na czym polegała rehabilitacja teatru przeprowadzona przez Arystotelesa.

Ćwiczenie 16

Wyjaśnij, jak pojmowali rzeczywistość starożytni filozofowie indyjscy.

Ćwiczenie 17

Okrśl, jakie były poglądy na temat teatralności w renesansowej Europie.

Ćwiczenie 18

Co jest teatralnego w koncepcjach Lacana, Batesona, Goffmana i Austina?

Ćwiczenie 19

Podaj przykłady performatyw w rozumieniu Austina funkcjonujących w życiu codziennym.

” Erika Fischer-Lichte

Estetyka performatywności

W sztukach plastycznych elementy przedstawienia dominowały już w [action painting](#) i [body art](#), potem zaś w rzeźbach światłem czy instalacjach wideo. Albo sam artysta prezentował się przed publicznością – podczas akcji malowania czy wystawiając na jej spojrzenia swoje specyficznie przysposobione i/lub działające ciało; albo też zmuszano oglądającego, by obchodził eksponaty i wchodził z nimi w interakcję, podczas gdy inni go obserwowali. Tym samym widzowie zamiast oglądać wystawę brali udział w przedstawieniu. Często też chodziło o doznanie szczególnej atmosfery kolejnych przestrzeni, specjalnie przygotowanych dla zwiedzających. To przede wszystkim tacy artyści plastycy, jak [Joseph Beuys](#), [Wolf Vostell](#), grupa [FLUXUS](#) czy [Wiedeńscy Akcjonści](#), tworzyli w latach sześćdziesiątych nowe formy sztuki akcji i performansu. Od początku lat sześćdziesiątych do dziś [Herman Nitsch](#) przeprowadza słynne akcje rozrywania jagnięcia, które nie tylko wykonawców, ale również pozostałych uczestników zmuszają do kontaktu z przedmiotami objętymi zakazem tabu, umożliwiając im jedyne w swoim rodzaju sensualne doświadczenie. Uczestników swoich akcji Nitsch angażuje również cieleśnie, ba, narzuca im rolę wykonawców. Oblewani krwią, nieczystościami i innymi płynami mogą się w nich tarzać, własnymi rękami wyrywać wnętrzności jagnięcia, jeść surowe mięso czy pić wino.

(...)

W muzyce zwrot performatywny zaczął się już na początku lat pięćdziesiątych od [eventsi pieces Johna Cage'a](#), gdzie na wydarzenie dźwiękowe składały się rozmaite działania i odgłosy wytworzone przez samych słuchaczy, podczas gdy muzyk – na przykład pianista [David Tudor](#) w *4'33'* (1952) – nie wydobywał żadnego dźwięku z fortepianu. W latach sześćdziesiątych coraz częściej kompozytorzy już w partyturach umieszczali wskazówki dla instrumentalistów, sugerując im, jakie widoczne dla słuchaczy działania powinni wykonać podczas koncertu.

(...)

W literaturze podobny zwrot performatywny widać choćby na poziomie struktury samych dzieł, na przykład w tak zwanych powieściach-labiryntach, które z czytelnika czynią autora, gdyż oferują mu materiał do samodzielnego wykonania. Ale nie tylko. Widać go także w ogromnej liczbie publicznych czytań, gromadzących rzesze czytelników, chcących posłuchać głosu poety/pisarza, jak na przykład w czasie legendarnego już występu [Güntera Grassa](#) prezentującego fragmenty *Turbota*, któremu towarzyszył instrumentalista, wybijając rytm na bębenu (...). Także w teatrze doszło w latach sześćdziesiątych do zwrotu performatywnego. Jednym z głównych problemów w tej dziedzinie stało się nowe określenie relacji między sceną a widzami. W czasie pierwszych 'Experimenta' (3-10 czerwca 1966 r. we Frankfurcie nad Menem) na scenie Theater am Tum odbyła się prapremiera *Publiczności zwymyślanej* [Petera Handkego](#) w reżyserii [Claus Peymanna](#). Nowy teatr miał się tu narodzić za sprawą ustanowienia

nowych zasad kontaktu między wykonawcami a publicznością. Teatr stracił rację bytu jako miejsce przedstawiania 'alternatywnych światów'. Nie należało oczekiwać już od niego, że przedstawi fikcyjny świat, który będą oglądać i starać się zrozumieć widzowie.

(...)

W centrum znajdowała się raczej relacja między wykonawcami i oglądającymi ich działania widzami. Ci pierwsi ustanawiali i testowali rozmaite formy relacji, w bezpośredni sposób zwracając się do widzów i wymyślając im od 'miernot', 'ateistów', 'niechlujów', 'zbójów' i 'szmat', zaś pozycjami własnych ciał definiowali jednocześnie przestrzenne relacje z widownią. Siedząca tam publiczność dawała się sprowokować i odpowiadała konkretnymi reakcjami: bijąc brawo, wstając z miejsc, opuszczając teatr, głośno komentując, wchodząc na scenę, wdając się w przepychanki z wykonawcami, itp.

Źródło: Erika Fischer-Lichte [czyt. erika fiszer lichte], *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2008, s. 23–27.

Polecenie 3

Po przeczytaniu fragmentów książki wypełnij poniższe pola.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.

Źródło: Contentplus.pl sp. z o.o., licencja: CC BY 3.0.