

MARIA
BERKAN-JABŁOŃSKA*

280

MARIA BERKAN-JABŁOŃSKA

Na straży

Teatru Niekonsekwencji – o kilku, nie tylko teatralnych, próbach czytania *Straży porządkowej* Tadeusza Różewicza

Wiadomo dość powszechnie, że adaptacje sceniczne dzieł Tadeusza Różewicza nie cieszyły się na ogół jego akceptacją¹, bywały też dyskusyjne dla krytyków i widzów, m.in. ze względu na rozbrat z pierwowzorem literackim. Wspomnijmy tylko – bez rozwijania tego wątku – o inscenizacyjnych propozycjach Wandy Laskowskiej, Tadeusza Minca czy Krystyny Meissner². Z drugiej strony Marta Fik, zachwalając realizacje teatralne Jerzego Jarockiego, pisała:

[...] bez Jarockiego dramaturgia ta pozostałaby tym, czym jest w istocie (przy całej swej niesceniczności). Tworem niejako kalekim: dziełem artysty, który pisząc swe awangardowe sztuki w głębi duszy i gustów wcale nie jest awangardystą. Tworem niewykończonym: gdzie „nowatorstwo” ogranicza się zazwyczaj do pomysłu, do mgławicowej wizji [...]. Dla dramatu może być ledwie punktem wyjścia; wokół niej ulepić należy dzieło [...] konsekwentnie [...]. Odkryciem Jarockiego było to tylko, że zrozumiał, co należy w Różewiczu zmienić, by nadać mu właściwy format³.

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu.

¹ Tom wywiadów zebranych pt. *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem* (oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011) ujawnia w wielu miejscach zniechęcenie poety wobec inscenizacji sztuk jego autorstwa, przemieszane jednocześnie z postawą ciągłego oczekiwania na spełnienie wizji.

² „W dotychczasowej recepcji teatralnej Różewiczowskiego dzieła nie było chyba przedstawienia, które pozostałoby całkowicie wierne pomysłom inscenizacyjnym sformułowanym w didaskaliach” – zwracała uwagę Joanna Puzyna-Chojka, redaktorka książki *Re:Wizje Różewiczowskie*, Gdańsk 2008, s. 3.

³ Cyt. za: M. Bujanowicz, *Inszenizacje Kartoteki i innych utworów Tadeusza Różewicza w teatrze polskim*, www.culture.pl. (z recenzji w „Polityce” 1972, nr 7). W rozmowie z Beatą Gućalską Jerzy Jarecki przyznawał, że naraził się autorowi przy okazji inscenizacji *Putapki*: „Na zmiany miałem od autora pozwolenie. Ale myślę, że Różewicz spodziewał się zmian nieznacznych. Tymczasem struktura dramatu została w mojej adaptacji znacznie zmieniona.

Te problemy rozdźwięku między teatrem a dramatem narastały szczególnie od momentu, gdy Tadeusz Różewicz zdecydował się powołać do życia *Teatr Niekonsekwencji*⁴, a więc wykreował rzeczy niejednorodne rodzajowo, pozagatunkowe, często pozbawione minimalnych choćby wyznaczników teatralności, takich m.in. jak dialog czy bohater – działający lub nie działający, ale obecny na scenie. Dodatkowym zawikłaniem okazało się stosowanie przez Różewicza wymiennie terminologii odwołującej się na niemal równych prawach do obu form sztuki – dramatu i teatru. *Przyrost naturalny* nosi przecież podtytuł „biografia sztuki teatralnej”, *Straż porządkowa* to „opisanie dramaturgii”. Stąd też podjęte przez krytyków i literaturoznawców, niemal od pierwszych recenzji, próby klasyfikacji *Teatru Niekonsekwencji* (w tym *Straży porządkowej*, *Przyrostu naturalnego* czy *Aktu przerywanego*) jako eksperymentu, hybrydy, teatru niemożliwego, wewnętrznego, otwartego, postmodernistycznego, autotematycznego, metatekstu⁵. Sugerowano też jakąś zaplanowaną przez autora nieudolność, pozostającą w kontrze wobec dotychczasowych prób „bratania się” z mechanizmami teatralnymi, nawet jeśli były to próby prowadzące do dezintegracji klasycznych form. Anna Krajewska pytała: „Co zrobić ze sztuką, która jest pomysłem, śladem po...”⁶, a w innym swoim artykule żartobliwie dodawała:

Świeżo napisany przez autora dramat, wkraczając w swe samodzielne życie, od razu ulega deprawacji. Najpierw uzależnia się od teatru (reżyser ma pomysły), potem dopadają go krytycy (recenzent ma humory), na koniec osaczają go badacze⁷.

W moim szkicu odwołuję się tylko do *Straży porządkowej*, traktowanej właśnie jako ślad zamysłu autorskiego, przykład literackiego ubierania teatralnej wizji i twórczych poszukiwań marzyciela dramaturgii, z którym to eksperymentem musi sobie radzić widz i czytelnik nie zawsze profesjonalnie przygotowany do odbioru podobnej formy.

Ale nie umiałbym tej historii teatralnie opowiedzieć inaczej, niż tak, jak opowiedziałem” (*Od Kartoteki do Pułapki. Różewicz w teatrze Jerzego Jarockiego. Z reżyserem rozmawia Beata Gućalska*, „Dekada Literacka” 1999, nr 22).

⁴ T. Różewicz, *Teatr Niekonsekwencji*, Warszawa 1970. *Przyrost naturalny* i *Straż porządkowa* powstawały prawdopodobnie równolegle, a nawet poeta zakładał możliwość ich połączenia. Zob. H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, tłum. T. Kunz, Kraków 2000, s. 105.

⁵ Trudno tu wymienić prace poświęcone dramaturgii Różewicza. Kilka tylko przykładów: K. Puzyna, T. Różewicz, *Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog” 1969, nr 7; ciż, *Koniec i początek*, „Dialog” 1974, nr 6; M. Fik, *Teatr Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 1; przedruk w: *Sesony teatralne*, Warszawa 1977; J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, „Dialog” 1985, nr 4 i 5; K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989; T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990; E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999; H. Filipowicz, dz. cyt.; I. Górską, *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*, Poznań 2004; G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004; L. Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2007.

⁶ A. Krajewska, *Rozrzucanie dramatu...*, [w:] *Re:Wizje...*, s. 8.

⁷ Taż, *Bezbronność, czyli dramat absurdu po polsku*, [w:] *Igraszki trafu, teatru i tematów. Drobne scherza i scherzanda naukowe*, pod red. D. Ratajczakowej i B. Judkowiak, Poznań 1997, s. 119.

W teatrze śmiałków gotowych podjąć wyzwanie względem *Straży porządkowej* (może ze względu na objętość – ledwie trzy małe stroniczki tekstu) nie było wielu, ostatnią znaną mi próbą było przedstawienie w reżyserii Uli Kijak z 2011 roku (premiera 15 stycznia we Wrocławiu, w maju 2011 roku pokazane w Łodzi w ramach XXIX Festiwalu Szkół Teatralnych⁸), mające symptomatyczny podtytuł „kompromis z teatrem”. Przygotowane jako spektakl dyplomowy wrocławskiej Szkoły Teatralnej, wykorzystywało także inne utwory Tadeusza Różewicza. Nie interesuje mnie w dalszych rozważaniach – zaznaczę bardzo wyraźnie – koncepcja reżyserki czy kształt samego przedstawienia, ale generowany przez ten spektakl odbiór widzów, zapisany w postaci trzech recenzji opublikowanych na łamach internetowego magazynu teatralnego „Teatralia”. Zazwyczaj zgodnie podkreślano w nich performansowy charakter spektaklu Urszuli Kijak, ale oceny jego funkcjonalności i sensu były już różne. Zwłaszcza odmiennie wypadało odczytywanie początku inscenizacji, który polegał na prowadzeniu widza przez strażników korytarzem wśród aktorów – pełniących role żywych eksponatów i powtarzających mechanicznie kwestie zaczerpnięte z poezji Różewicza. Według Sandry Kmieciak⁹ tak wyraźnie zaznaczone wprowadzenie, choć dla widza ciekawe, dynamiczne i na pewno go aktywizujące, jest sprzeczne z intencją autora. Poza tym publiczność nie bardzo odnajdywała się wśród strażników, którzy wydawali się groźni, budzili lęk, a nawet bywali brutalni (w sztuce Różewicza są raczej przestrzegającymi porządku; zdecydowanymi, lecz nie agresywnymi kontrolerami układu zdarzeń). Zdaniem Kmieciak, także ruch wchodzenia aktorów na scenę i spychania z niej innych poprzez swoją powtarzalność przestał coś znaczyć.

Bezustanny ruch, wchodzenie i wychodzenie bocznymi drzwiami, trzaskanie nimi, krzyk, konspiracyjne szepty i spojrzenia, zakładanie i zdejmowanie butów, których stos leży pod podestem służącym za scenę – to główne środki wyrazu, jakimi operują aktorzy – komentowała. Jest to ruch sugerowany przez Różewicza – recenzentka o tym wie, ale jednocześnie jako widz przestaje dostrzegać w tym działaniu jakąś prawdę. Uważa, że: „[...] nadmiar niekonwencjonalnych środków odbił się na inscenizacji niekorzystnie”, a choć ona odczuła coś z „ducha Różewiczowskiego”, jej znajomi – mniej obeznani z poetyką autora *Teatru Niekonsekwencji* – „[...] po opuszczeniu teatru zapytali krótko: «ale o co chodzi»”. Dla części widzów zatem *Straż porządkowa* przestała istnieć jako konkretny utwór Różewicza, a skądinąd ciekawe pojedyncze etiudy aktorów nie złożyły się wśród żonglerki powtarzalnych zachowań aktorów na jakąś czytelną, sensowną całość. Dodatkową trudnością okazała się ambitna w zamierzeniu próba pokazania przez pryzmat *Straży porządkowej* poezji Różewicza *en général*, co na pewno nie sprzyjało pogłębionej refleksji nad konkretnym, głównym tekstem.

⁸ Teatr PWST (Wrocław), *Straż porządkowa – kompromis z teatrem*, na podstawie tekstów Tadeusza Różewicza, reżyseria, opracowanie tekstu, opracowanie muzyczne: Ula Kijak. Premiera: 15.01.2011.

⁹ S. Kmieciak, *Puzzle z Różewiczem*, „Teatralia” Łódź, 24 maja 2011, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/maj_2011/240511_pzro.php [dostęp: 10.10.2013].

Mniej krytyczna wobec wrocławskiego przedstawienia była inna obserwatorka spektaklu – Jolanta Nabiałek¹⁰ – również opisująca swe wrażenia w „Teatrach”. Etiudy aktorskie widziała jako „szereg sprytnie i zgrabnie przeprowadzonych”, spektakl jako starannie wyreżyserowane „*work in progress*”:

Zimni strażnicy oprowadzają nas pośród żywych eksponatów, aktorów wyrwanych z kontekstu, uwięzionych w swoich rolach, w serii powtarzalnych, bezsensownych ruchów, cytujących jakieś wybrane monologi z Różewicza, niemające pośród tego tła najmniejszego znaczenia. Następnie trafiamy na widownię i jesteśmy świadkami równie wyreżyserowanej, bardzo okrutnej zabawy. [...] Krwiożercze napięcie panuje między osobami, które pozwalają równie krwiożerczej wyliczance decydować o życiu i śmierci.

W pewnej chwili pośpiech aktorów i niekończące się monologi nasuwały piszącej skojarzenia z walką o sławę, o pięć minut w świetle reflektorów, a więc teatr w teatrze. Jednocześnie ta nerwowość występów służyła, zdaniem Nabiałek, pokazaniu jak najwięcej z historii ludzkich:

[...] w spektaklu zmieściło się szereg myśli, które w normalnej, linearnej akcji, nie miałyby szans zaistnieć obok siebie. Jest historia o starości, celna krytyka konsumpcji, krótkie spojrzenie na współczesną młodzież i jej problemy. [...] Jest rzecz o ludzkiej samotności, [...] piękny monolog o obrazie Muncha [...].

Tym razem recenzentka nie pyta – „ale o co chodzi?” – tylko stwierdza, że odnajduje „cień wiary w istnienie [...] ludzkiej podmiotowości”.

Z kolei Karolina Gabryjańczyk¹¹ w kolejnym odczytaniu przedstawienia *Straży porządkowej* potwierdza obecność w spektaklu niekonwencjonalność początkowych zabiegów, które przypominają jej muzeum:

Eksponaty można słuchać i je oglądać, ale nie wolno ich dotykać, ani robić zdjęć. Eksponatami są żywi ludzie w kółko wykonujący te same ruchy. Dla przykładu Martyna Witkowska zagra dla ciebie jeden i ten sam utwór na niewidzialnej harfie, Łukasz Gosławski do znudzenia wchodził będzie i schodził po niewartych uwagi schodach, Marta Kędziora odbijać będzie się od ściany tak długo, aż nie zrobi się w niej dziura, a Marcin Gaweł z pewnością jeszcze raz ci opowie, jak czasoprzestrzeń nieskończenie się rozwarstwia, rozwarstwia, rozwarstwia...

Pisze też o dającym się odczuć wzajemnym powiązaniu aktorów i straży oraz o zaskoczeniu zdeorientowanego widza, wypraszanego w czasie przedstawienia za drzwi....

¹⁰ J. Nabiałek, *Różewicz in progress*, „Teatralia” Wrocław, 21 stycznia 2011. http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/styczen_2011/210111_ripr.php [dostęp: 10.10.2013].

¹¹ K. Gabryjańczyk, *Jakiego Różewicza widziałeś, czytelniku?*, „Gazeta Młodych”, 14.06.2011, <http://gazeta.mlodych.pl/artykul/772-jakiego-rozewicza-widziales-czytelniku> [dostęp: 10.10.2013].

Jeszcze jedno, tym razem parateatralne, „czytanie” *Straży porządkowej* sprowokowało komentarz na łamach „Teatraliów”. Katarzyna Mikołajewska była bowiem uczestniczką *Czytania Różewicza* (10.10.2011) w ramach praktykowanego w Teatrze Polskim we Wrocławiu poniedziałkowego czytania dramatu¹². Reżyser – Łukasz Korczak – widział rzecz tak:

Straż porządkowa pozwala sprowokować zdarzenie, które ma szansę być czymś więcej niż interpretacją tekstu. Tutaj teatr to wspólnota. Widz jest równie ważny jak aktor. Reżyser stwarza przestrzeń, ale zdarzenie tworzymy wszyscy. Każdy przychodzi z własną historią i z tego pejzażu powstaje „Straż porządkowa”¹³.

Informacjom na stronie teatru towarzyszył komentarz: „Genialny pomysł na realizację czytania, genialny sposób na zainteresowanie Różewiczem”. Tymczasem opinia recenzentki jest bardziej umiarkowana, bowiem oparta na zarzucie jednak zasadniczym – tekst *Straży porządkowej* nie został w ogóle odczytany, skupiono się bowiem na czytaniu regulaminu czytania i ponawiano tę lekturę od początku za każdym razem, gdy wchodził ktokolwiek spóźniony (czytanie regulaminu – obejmujące 14 punktów – trwało w tej sytuacji pół godziny). Idea spotkania opierała się na pewnego rodzaju grze psychologicznej z widzami, którego „podrażniono”, wprowadzono w stan napięcia prowokujący do działania, zmuszono do pokonania tremy bądź nieśmiałości. A działanie polegało na tym, by w obecności aktorów-strażników wejść na scenę, odpowiedzieć na kilka pytań i przejść za kurtynę, bez prawa do powrotu, dopóki nie podniesie się kurtyna (planowany czas zdarzenia teatralnego wynosić miał około godziny) lub wszyscy nie opuszczą widowni. Za złamanie zasad karą miało być przedłużenie czasu czytania sztuki, które jednak w istocie nigdy nie nastąpiło. Recenzentka stwierdza:

W połowie stawki i ja wybrałam się na drugą stronę – po pierwsze z ciekawości, a po drugie, aby móc teraz opisać, co ukryte zostało za kurtyną. I coś czekało śmiazków po przejściu teatralnego quizu? Przede wszystkim zieleń trawy i towarzystwo pozostałych widzów [...].

Trawa z rolki, owoce, gra w badmingtona, jak powiedział jeden ze strażników – widzowie zyskali „bezcenny czas”. Recenzentka zastrzega, że cel i skutki performansu będą dla każdego odmienne, niemniej widoczne jest jej wahanie, czy ta prowokacja – może i wartościowa, może i zmuszająca uczestników spotkania do refleksji – pozostawiła coś jeszcze z Różewiczowskiej idei wpisanej w *Straż porządkową* oraz czy słowo autora naprawdę jest tak mało istotne...

¹² K. Mikołajewska, *Dlaczego nie przeczytano dramatu Różewicza?*, „Teatralia” Wrocław, 21 października 2011, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/pazdziernik_2011/211011_dnpd.php [dostęp: 10.10.2013].

¹³ Ł. Korczak, *Od reżysera*, <http://www.teatrpolski.wroc.pl/archiwum/2011-2012/straz-porzadkowa> [dostęp: 10.10.2013].

Analiza tych kilku komentarzy, dla których teatralne inscenizacje były impulsem, pokazuje, jak sędzę, że wprowadzenie na scenę *Straży porządkowej* kończy się jednak dla widza niejasno – stawia go zazwyczaj w sytuacji dyskomfortu. Jeśli uważnie przeanalizować wybrane recenzje przedstawienia, to stwierdzić w nich można pewną bezradność w formułowaniu wniosków – amorficzny kształt inscenizacji¹⁴ *Straży porządkowej* odbija „nieskładanie się w całość” także refleksji po spektaklu; brakuje odpowiedzi na pytanie: cóż z przedstawienia wynika dla mnie-widza poza mniej czy bardziej trafnym dostrzeganiem niekoherencji scen? Na podstawie przywoływanych recenzji można by uznać, że myślenie o dramaturgii Różewicza jako teatrze awangardowym, postmodernistycznym, zdeintegrowanym wystarcza za odpowiedź o sens. Mam również wrażenie, że dramatu – nie gatunkowo pojętego, ale egzystencjalnego – autorzy komentarzy nie doświadczyli, choć pragnęli. Nie podejmowano też próby rzetelnego sięgnięcia do literackiego pierwowzoru, jakby obowiązywało założenie, że publiczności wystarczy ów „duch Różewiczowski”. Być może jest to efektem pewnego bezwiednego czasem schematyzmu w czytaniu utworów autora *Kartoteki*, którego skutki dostrzegł z kolei recenzent „Gazety Wrocławskiej” Krzysztof Kucharski:

Niestety u Różewicza ważne jest każde słowo i nie można udawać, że się je mówi albo grać jego wygłaszanie. Trzeba je po ludzku powiedzieć, bo odległość między widzem i aktorem wynosi czasami kilkanaście centymetrów i nie ma już tu miejsca na jakiś teatr, a tym bardziej sztucznie brzmiące słowo czy zdanie. Nie można w tym spektaklu zagrać straży porządkowej. Trzeba nią być. Wszyscy się zbyt starali, żeby było bardzo naturalnie, a wyszło w połowie przynajmniej sztucznie. [...] Prowokacja polega na naturalności¹⁵.

Myślę, że o tę naturalność częściowo chodziło Różewiczowi, gdy stwierdzał, że „realizm się nie starzeje, ale nowatorstwo wytwarza schematy”¹⁶, a w rozmowie z Konstantym Puzyną, dopowiadał, że jego teatr powinien być wielki i mały:

[...] cała ziemia skurczyła się straszliwie. Wobec tego my ją możemy zmieścić w tym naszym teatrze. Będzie ogromny, choć będzie wielkości poczekalni u lekarza, a nie katedry¹⁷.

Różewicz wyraźnie sygnalizował, że doprowadzając do rozkładu formuły sceniczne, demontując to, co było schematem dawnego porządku teatralnego, zaczyna proces odwrotny – ściągania; po doprowadzeniu w *Przyroście*

¹⁴ Z jednej strony skupienie realizatorów na formie, na kształcie scenicznym akceptowalnym dla widza – poprzez zabiegi nieciągłości, wyliczanki, poetykę fragmentu, dezintegrację bohatera – daje mu poczucie, że coś z Różewiczowskiej metody opisu rzeczywistości w spektaklu udało się zawrzeć, ale z drugiej strony, nie znajduje wskazówek pozwalających szukać kierunku, gdzie może być w tym sens...

¹⁵ K. Kucharski, *Dyplom wrocławskiej PWST*, „Gazeta Wrocławska” 2011, nr 15.

¹⁶ T. Różewicz, *Zamykanie i otwieranie*, [w:] tenże, *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 302.

¹⁷ K. Puzyna, T. Różewicz, *Wokół dramaturgii otwartej...*, s. 102.

naturalnym do niepohamowanego rozrostu pomysłów, obrazów nadmiaru, pączkowania materii, która zagraża podmiotowości jako fundamentowi racjonalnej cywilizacji i sztuce, która się nie może uformować w kształt dostępny innym podmiotom poza autorskim, w *Straży porządkowej* poeta daje sygnały jakiejś zmiany, choć jeszcze potraktowanej sceptycznie.

Wydaje się, że również krytycy i literaturoznawcy osiągnęli już w odniesieniu do *Teatru Niekonsekwencji* jakiś stan wyczerpania. Z jednej strony sformułowano wiele bardzo trafnych uwag o przekraczaniu granic gatunkowych, postmodernistycznych zabiegach, transgresji i dekonstrukcji formy, z drugiej zaś, oczywista staje się niemożność nazwania w sposób satysfakcjonujący kierunku działań Różewicza, jako że zawsze w lekturze będzie się dotykać wytworzonej przez poetę konsekwentnie i celowo owej niekonsekwencji właśnie, szczeliny, pęknięcia, wewnętrznych nieprzystawalności...

To, co niegdyś spodobało się Różewiczowi w założeniach teatralnych Helmuta Kajzara, to zaproponowany przez reżysera termin „metacodzienność”. W podobnych kategoriach interpretował swoje sztuki – jako te, które „wchodzą w życie, przenikają je i trwają niezależnie od zewnętrznych okoliczności”¹⁸. Irena Górska widziała tę łączność jako zasadę jego wizji teatralnej, w której „pytanie o reguły dramaturgiczne jest równocześnie pytaniem o reguły rządzące światem”¹⁹. A w dalszej kolejności chodzi również o to, jak ta ważna dla Różewicza forma staje się kierunkiem myślenia odbiorcy, jak zmienia jego myśl i życie?

W obliczu tych rozmaitych sygnalizowanych pokrótce trudności w odbiorze *Straży porządkowej* chciałam przyjrzeć się temu, co wyniknie, jeśli oddamy głos tylko czytelnikom, i to nie „zawodowym”, ale przeciętnym, dysponującym zazwyczaj ograniczonymi jeszcze kompetencjami w zakresie warsztatu literaturoznawczego czy teatrologicznego. Różewicz wspominał w jednym z wywiadów, że jego przygoda z teatrem w młodości była specyficzna, bo polegała na czytaniu dramatów i ich wyobrażaniu, rozgrywaniu w wyobraźni... Poprosiłam więc o przeczytanie *Straży porządkowej* grupę około czterdziestu osób, reprezentujących poziom gimnazjum, liceum i pierwszych lat studiów polonistycznych²⁰, a następnie o zapisanie swych refleksji. Co wynika z lektury młodzieży? Jak czytają dziś tekst powstały kilkadziesiąt lat temu, w zupełnie innych warunkach społeczno-kulturowych?

Stosunkowo mało, w porównaniu z analizami badaczy i krytyków, pojawiło się pytań o formę, o gatunek. Minęło odczucie awangardowości *Teatru Niekonsekwencji*, uczniowie dostrzegali co prawda fakt łamania dawnych konwencji teatralnych, ale istotność kwestii przynależności utworu do dramatu czy epiki zdecydowanie zeszła na dalszy plan. Można, rzecz jasna, złożyć to na karby słabej orientacji w zakresie poetyki, uznać, że kompetencje generują określony zakres pytań, ale przyczyna, dla której zagadnienia genologiczne

¹⁸ Cyt. za: I. Górska, dz. cyt., s. 11.

¹⁹ Tamże, s. 8.

²⁰ Nie różnicowałam odpowiedzi wiekowo; była to praca dla chętnych, na etapie liceum wypowiadali się uczniowie klas humanistycznych, niewiele różniący się dojrzałością i intelektualnymi możliwościami od studentów I czy II roku studiów. Za pomoc w zgromadzeniu materiałów dziękuję nauczycielom: mgr Agnieszce Sosze, mgr Elżbiecie Waliszek, dr. Wojciechowi Woźniakowi.

i teoretycznoliterackie pozostają na uboczu rozważań młodych czytelników (w przeciwieństwie do lat sześćdziesiątych) może być też inna. W ich wypowiedziach odnajduję raczej głos pokolenia, które przestało myśleć dawnymi klasyfikacjami, nie widzi nic zaskakującego w genologicznej niejednorodności, przyzwyczajone stale do hybrydowych kształtów. To, co stanowiło problem dla pierwszych krytyków *Straży porządkowej*, nie jest zauważalne czy warte uwagi dla młodych czytelników XXI wieku. Dużo częściej natomiast interesują ich odczytywane w tym utworze sygnały spontaniczności i kreatywności, a także relacja chaosu i porządku, a jeszcze bardziej – wariantowości i konieczności. Kategorie te odniesione są nie tyle do problematyki kreacji typowo teatralnej, ile życia. Oczywiście, w pracach, które do mnie dotarły pisało o *Straży porządkowej* jako ewentualnym scenariuszu planowanego spektaklu, o opisie mechanizmu powstawania dramatu w głowie autora, np.:

Straż porządkowa jest rozsądkiem, intuicją autora. Tekst odnosi się do pojawiania się różnych nowych pomysłów w głowie autora w trakcie pisania dramatu, który musi zdecydować o ich wcieleniu w życie lub zignorowaniu. [...] straż porządkowa kontroluje wpływ spontanicznych pomysłów [...]²¹.

Dużo częściej jednak niż o kwestiach odrzucenia konwencji teatralnych czytelnicy wspominali o uderzającym ich niespójnym, chaotycznym i sprzecznym opisie zdarzeń, zastanawiali się nad celami amorficzności utworu. Uderzał ich też brak widza (Różewicz posługuje się takimi terminami, jak: aktor, scena, przedstawienie, reżyser, dekorator, aktorzy, ale wprost nie pojawia się termin „teatr”, poza sugestią, by rzecz nie zamieniła się w „jakiś teatr absurdu”), ale już utożsamienie widza i uczestnika mieściło się, wedle piszących, w wyobrażeniu widowiska interaktywnego, castingu... „Pomysł jest rodzajem scenariusza, ale bardziej gry towarzyskiej niż spektaklu” – pisała jedna z uczennic, a tym tropem szło jeszcze kilkoro uczniów, wskazując cechy opisu gry: „każdy jej uczestnik powinien znać obowiązujące zasady”. Autor, projektodawca stwarza zarysy nadające formę, resztę dopełniają uczestnicy gry. Rola strażników nie była w takich interpretacjach widziana jako brutalna ingerencja – tak jak na przykład w spektaklu Uli Kijak – lecz została sprowadzona do funkcji skutecznych na ogół moderatorów gry, mistrzów gry, którzy mają pojęcie o kierunku akcji. Reguły i zasady ubarwiają fabułę, wzbogacają ją o nowe elementy, które mogą zaskoczyć uczestnika zarówno przyjemnie – ma jakieś nowe szanse, lub nieprzyjemnie – schodzi ze sceny. Stosowano też określenie „instrukcja do gry”, zawierająca takie zasady, jak: ilość graczy („liczba nieograniczona, ale przynajmniej jeden”), cel gry, niebezpieczeństwa, nagrody, elementy porządkujące, także konieczne rekwizyty – znaki przepustek: kartki żółte lub czarne, dające określone uprawnienia, zyskiwane na drodze losowej. Podkreślano w analizach współistnienie zestawu reguł i losowości właśnie jako czynnika budującego napięcie. Pojawiło się też porównanie *Straży porządkowej* do gry

²¹ Wszystkie cytaty z prac uczniów. Nazwisk nie podaję, prace mogły być – wedle uznania piszących – anonimowe.

RPG, w której uczestnicy odtwarzają pewne interesujące ich role, o różnym znaczeniu, natomiast nie znają do końca świata innych graczy, choć czyjeś odległe działania mogą wpływać na kierunek całości gry. I znów między ograniczonym mikroświatem jednostki a nieogarnianym światem całości, nad którym jednak czuwają powołane osoby, kontrolujące główne zarysy, rodzą się ciekawe emocje. Padały również w pracach uczniów terminy, które bliskie były twórcom teatralnym: teatr psychologiczny, społeczna terapia, interaktywne widowisko. Widziano nawet w opisie dramaturgii rodzaj „laboratorium” życia społecznego (myślę, że całkiem niezależnie od koncepcji Haliny Filipowicz²²). Jeden z uczniów stwierdzał:

[...] o ile gra pojedynczego aktora jest odbiciem emocji, o tyle interakcje między postaciami są odbiciem zachowań społecznych [...]. W skali laboratoryjnej zobaczyć będzie można niemalże każdy mechanizm społeczny zachodzący w prawdziwym świecie.

W każdym jednak z powyższych skojarzeń „grywalność”, potencjał gry zobaczonej w „opisaniu dramaturgii”, jak podkreślano – wymagającej spon-taniczności i kreatywności, jednocześnie upublicznionej, tj. szeroko dostępnej – prowadziły do pytania dla uczniów najciekawszego: co się za tym kryje? Interesowała więc czytelników kwestia celu już nie samej gry, ale odautor-skich intencji. *Gros* odpowiedzi szło w jednym zazwyczaj kierunku – cho-dziło o metaforę życia. Oto kilka ilustrujących ten tok myślenia przykładów:

- Jeśli miałbym określić treść utworu, to opisałbym ją jednym słowem – to jest życie;
- opis ten może być alegorią ludzkiego życia;
- opisał tam [autor – M.B.] pewien schemat teatru życia;
- *Straż porządkowa* [...] jest podobna do codziennego życia każdego człowieka. Wszyscy są czemuś lub komuś podporządkowani, opie-rają się na jakichś regułach [...];
- przytoczonego utworu nie można próbować zdefiniować dosłownie, gdyż jest to ukryta pod postacią obrazu poetyckiego definicja czło-wiecznego świata;
- świat właśnie taki jest;
- to uniwersalny wzór, w który można wpisać życie człowieka,;
- nasze życie jest tym spektaklem;
- cały ten tekst przypomina mi życie każdego człowieka. Codziennie musimy grać swój spektakl, lecz nie zawsze możemy być tym kim chcemy.

Komentowano tę wyrażnie, zdaniem uczniów, wpisaną w tekst Róże-wiczowski równoległość dramatu głównego i wątków pobocznych.

„*Straż porządkowa* zmusza do spojrzenia [na świat jak – M.B.] na jakiś wycinek rzeczywistości. Zostaje tu przekroczona granica między sztuką

²² Chodzi o tytuł jej, cytowanej wcześniej, książki *Laboratorium form nieczystych...*

a życiem” – pisał jeden z uczniów. Literaturoznawcy, teatrologi dużo częściej pytają, co jest dość naturalne, jak ta granica przebiega, młodzi czytelnicy w toku lektury utworu Różewicza skupiają się przede wszystkim na rozpoznaniu faktu wzajemnego przenikania się życia i sztuki.

W pracach zastanawiano się oczywiście nad rolą tytułowej straży porządkowej, przypisując jej rozmaite znaczenia: władza, prawa biologiczne, cywilizacja w opozycji do wolnościowych tendencji jednostek, normy społeczne, moralność, sumienie, także rutyna i stabilizacja jako punkty zaczepienia w rozmaitych niekontrolowanych działaniach i pomysłach „Ja”. Nie kwestionowano natomiast zasadności jej istnienia, uznając powszechnie, że jest niezbędna dla uniknięcia dezintegracji i chaosu.

Oczywiście można było natrafić w tych uczniowskich propozycjach na odczytania bardzo zawężające – kreacja straży porządkowej nasuwała skojarzenia z PRL (służby specjalne, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk), z oporem wobec komunizmu, a nawet z gettem w czasie wojny. Jedna osoba sugerowała związki z tradycją oświecenia i ludzi Kościoła.

Zadziwiające jednak, jak wiele osób podkreślało podskórną walkę chaosu i porządku. Pytano w kilku miejscach w podobnym duchu, szukając sensu ingerencji straży: „Czy wolne społeczeństwo tworzy swoimi poczynaniami chaos na świecie?”, ale zarazem dostrzegano, że „sami strażnicy są świadomi faktu, że to człowiek odpowiada za rozwój zdarzeń”. Kilkoro uczniów zafrapowało także, że straż jest przedmiotem drwiny, że „jest tak naprawdę niepotrzebna”, „nie jest w stanie zapanować nad osobami, które wdzierają się na scenę i głośno, bezwstydnie uzewnętrzniają się”. Wyczuwali, że żadna ze stron nie jest uprzywilejowana, że jest to dość bezstronna relacja... Taka konstrukcja relacji straży i aktorów-uczestników o rozmaitych kompetencjach zapewnia przepływ rozmaitych informacji i przeżyć, nie tworzy stałych danych, „można za każdym razem powiedzieć coś innego przez sztukę – dopuszczając do głosu różne osoby” (i to rozpoznanie z lektury utworu Różewicza jest zbieżne z fragmentem wrocławskiego przedstawienia, ale też wychodzi ku obrazowi narastania świata z *Przyrostu naturalnego*). Jednocześnie jednak schemat wyznaczony przez straż ogranicza ten głos jednostki (nie tylko w jej prawach, ale jak pisano w pracach, w ramach przeznaczenia, trwania życia: „[...] dla niektórych życie to tylko kilkuminutowa scena”). Między jednostką a całością, między celowością a losowością czy wariantowością, między odrębną historią i rutyną – te zjawiska intrygowały, choć werbalizowane były nie zawsze konsekwentnie i precyzyjnie, jednak w konfrontacji tego, co jest sferą jednostki, a sferą prospołeczną, tj. pilnowaniem praw całości, uczniowie wyczuwali „dramat” życia, oś dramaturgiczną. A jest to chyba ciekawa perspektywa, bowiem zgodna po trosze ze sceną z *Lorda Jima*, przytaczaną przez Różewicza w finale *Przyrostu naturalnego* jako przykład „dramatu życia” i teatru wewnętrznego²³.

Nie wahano się w pracach, co wydaje mi się cenne, przyznawać do niezrozumienia. Zadawano sporo pytań, wskazując na takie fragmenty utworu,

²³ O interpretacji tej sceny w kontekście *Przyrostu naturalnego* zob. G. Niziołek, dz. cyt., s. 118–119.

które wydawały się uczniom wzajemnie sprzeczne, szczególnie ostatnie zdanie w utworze: „Aktorzy nie powinni zwracać specjalnej uwagi ani na siebie, ani na innych, ani na to co grają” budziło wątpliwości²⁴.

Mając w pamięci kontrowersyjne lub nie zawsze udane próby teatralne i niekiedy dość hermetyczne refleksje literaturoznawcze²⁵, w obecnym szkicu w pełni świadomie zrezygnowałam ze szczegółowej analizy *Straży porządkowej* na rzecz głosu młodego czytelnika. Chodziło mi o odejście od rozważań na temat formy utworu i przeniesienie punktu ciężkości z perspektywy artefaktu intelektualnego na cel literatury, którym chyba jednak jest budowanie, inicjowanie świata wartości. A zatem też o sprawdzenie, jakie sensy ponad czterdzieści lat od chwili swego powstania ma szansę wytwarzać *Straż porządkowa* potraktowana jako element, moduł *Teatru Niekonsekwencji*. Niektóre spostrzeżenia odnotowane w pracach uczniów są słabiej zakorzenione w tekście *Straży porządkowej*, inne wskazują na uważną lekturę, na próbę czytania między słowami, między propozycją literacką a ich własną rzeczywistością jako odbiorców... Okazuje się, że utwór Różewicza zachował pewien prowokacyjny potencjał – możliwe że dzięki nietypowej, nieklasycznej formie, dużemu stopniowi abstrakcyjności sytuacji, która posłużyła dla opisu dramaturgii – zachęca do podjęcia gry i pozostawia znaczną swobodę interpretacyjną czytelnikom o różnych kompetencjach czytelniczych, pozwala im odwołać się do mediów i doświadczeń aktualnych w ich rzeczywistości społecznej i kulturowej, wytwarza więc taki przekaz, którego podstawą jest analogia, wspólnota pokrewnego doświadczenia, jak ujęła to jedna z autorek prac, „batalii życia”.

Przywoływana wcześniej Irena Górską nazywała dramaty z trylogii postmodernistycznej „dramatami potencjalnymi”, to znaczy wpisanymi w tekst dygresji, komentarzy, didaskaliów, esejów, niesamodzielnymi porządkami teatralnymi, wymagającymi wsparcia przez poza *stricte* dramatyczne elementy. W ślad za Haliną Filipowicz uznawała także, że z powodu obalenia klasycznych reguł „dramatu tu nie ma. Są tylko elementy dramaturgii, jej odpryski, fragmenty”²⁶. Być może jednak właśnie jego „śladowe istnienie” okazuje się z perspektywy młodego odbiorcy „potencjalnie” ciekawsze i wymagające dopełnień, w wyniku czego ostatecznie odpryski dramaturgii ze *Straży porządkowej* w czytaniu uczniowskim nabierają życia... A „teatr wewnętrzny” łączy się naturalnie z ideą „dramaturgii otwartej” – w kontekście ponawianej obecnie dyskusji na temat czytelnictwa brzmi to pociesząco.

²⁴ W spektaklu jest mniej pola dla niejednoznaczności, bowiem teatr wymaga jednak jakiejś wizji całościowej, która byłaby dostępna dla widza, natomiast w analizie dramatu pisanego stawianie pytań okazuje się drogą budowania interpretacji. Jedna z prac studenckich została skonstruowana na zasadzie pytań i odpowiedzi.

²⁵ Moja uwaga nie oznacza dezaprobaty dla poszczególnych propozycji literaturoznawczych, niektórych niezwykle ważnych, trafnych i istotnych dla myślenia o dramaturgii Różewicza, oznacza natomiast fakt, że repetycja pewnych problemów dotyczących formy może zawęzać krąg odbiorców.

²⁶ I. Górską, dz. cyt., s. 74.

SUMMARY

Maria Berkan-Jabłońska

Guarding the Theater of Inconsistencies – on several, not just theatrical attempts to read Tadeusz Różewicz's *Straż porządkowa* ("Security Guard")

The article is a contribution to the reflection on the contemporary reception of Tadeusz Różewicz's drama, based on one of his works included in the Theatre of Inconsistency – *Straż porządkowa* ("Security Guard"). Based on several theater projects, the subsequent statements of reviewers, and historical and literary material, the author notices an impasse in reading and reception of Różewicz's "open theater". Opinions and actions of experts have been, somewhat perversely, confronted with ideas of interpretation of non-professional audience: university and secondary school students. A small surveyed sample, which is a kind of socio – cultural experiment, will note the change (perhaps justified by the generation) that occurred in the rules of reception of *Straż porządkowa*.