

## Okiem Poety, czyli o *Duszyccze* Jerzego Grzegorzewskiego i Tadeusza Różewicza

Tadeusza Różewicza i Jerzego Grzegorzewskiego łączy nie tylko *Duszyccze*, którą Różewicz napisał, a Grzegorzewski wprowadził na scenę, czy raczej zainstalował w przestrzeni teatralnej w styczniu 2004 roku, w Teatrze Narodowym w Warszawie. Można powiedzieć, że obaj są ludźmi teatru, choć tego statusu żaden z nich nie budował od początku swej twórczej drogi. Różewicz jest absolwentem historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (1949), Grzegorzewski najpierw ukończył PWSSP w Łodzi (1962), a następnie PWST w Warszawie (1966). Obaj wyjaśniają, dlaczego dokonali takich właśnie wyborów. Różewicz wyznaje w rozmowie z Kazimierzem Braunem:

„Sądziłem, że na historii sztuki nauczę się tych rzeczy, tych dyscyplin, których mi było brak. Ja po prostu miałem poczucie, że mam dużo większe zaległości z historii sztuki; z malarstwa, z architektury i tak dalej, niż z literatury (...)”<sup>1</sup>.

O Grzegorzewskim natomiast powie August Grodzicki, że: „Zaczynał, jak wielu reżyserów polskich, od malarstwa, z którego poszedł do teatru”<sup>2</sup>. Sam Grzegorzewski tłumaczy:

„W pewnym momencie pomyślałem sobie, że teatr pomoże mi w odszukaniu drogi do zaspokojenia moich wewnętrznych potrzeb, że może właśnie w tej formie sztuki będę mógł posługiwać się obrazami w sposób, który dotarłby do widza najpełniej”<sup>3</sup>.

Właściwiej byłoby powiedzieć, że to nie oni odnaleźli teatr, bo świadomie wcale do niego nie zmięrzali. To teatr ich odnalazł i stał się na długo przystankiem w drodze poszukiwań środków ekspresji dla reprezentacji niezwykle wnikliwych obserwacji skoncentrowanych na mechanizmach rządzących światem i człowiekiem oraz osadzenia tychże w formie i przestrzeni możliwie najbardziej wymownej.

Kategoria wymowności czy raczej wyrażalności staje się kluczowa zarówno w procesie penetracji pola semantycznego utworów Różewicza, jak i spektakli Grzegorzewskiego, stanowi ważny element w dyskusji o wyborze teatru jako przestrzeni, w której ujawniają się i przemawiają, nie zawsze za pomocą słowa, wydobywane na powierzchni sensy. Środki ekspresji, jakimi dysponuje teatr, dobrze wpisują się w poetycką wyobraźnię obu twórców. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że tym, co łączy Różewicza i Grzegorzewskiego, jest podobny profil teatralnej wyobraźni, dla której wspólnym mianownikiem okazuje się poetyckość. Można by nawet posunąć się dalej i podjąć próbę zdefiniowania

<sup>1</sup> K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 123.

<sup>2</sup> A. Grodzicki, *Reżyserzy polskiego teatru*, Warszawa 1979, s. 65.

<sup>3</sup> Wypowiedź Jerzego Grzegorzewskiego przywołana [w:] A. Grodzicki, *Reżyserzy polskiego teatru*, op. cit., s. 65.

czy dookreślania poetyki, w której poruszają się obaj twórcy teatru. Próba taka, zwłaszcza jeśli idzie o Grzegorzewskiego – trzeba to powiedzieć od razu – będzie działaniem zorientowanym na stawianie kolejnych pytań, na podglądanie symbolicznych spiętrzeń, obserwowanie mechanizmów ich konstruowania, mrużeniem oczu w celu uchwycenia ostrości w oglądzie śladów zostawionych w teatrze przez artystę, którego dzieła, wymykając się jednoznacznym klasyfikacjom, niełatwo dać się mierzyć dostępnymi narzędziami tak z dziedziny teorii literatury, filozofii, jak i szeroko rozumianej sztuki. A przecież chcąc pokazać, że twórczość sceniczną Jerzego Grzegorzewskiego można niewątpliwie przyporządkować kategorii poezji sceny (o ile wolno nam być mądrzejszymi od Poetów i zgadywać, czym jest Poezja), trzeba niechybnie zastosować właściwe argumenty dowodzące słuszności tak postawionej tezy. Dlatego też warto już na wstępie przywołać nieco przewrotnie słowa Piotra Gruszczyńskiego, który na zadane przez redaktorów „Dialogu” pytanie: „Jakie współczesne prądy i teorie mogą dostarczyć narzędzi pomocnych w wypracowaniu języka opisu i analizy teatru Grzegorzewskiego?”, odpowiedział następująco:

„Teatr Grzegorzewskiego jest teatrem autorskim, jego dzieła są totalne. Jeżeli więc chcemy je opisać, musimy je tak traktować. Jako w pełni suwerenne, korzystając ze wszystkich dziedzin, które od dawna zajmują się aprowizacją teatru, ale stojące jednak ponad poszczególnymi elementami. Myślę, że to raczej Grzegorzewski może pomóc współczesnym prądom i teoriom”<sup>4</sup>.

Aby zobaczyć *Duszyckę*, trzeba zejść na dół, spojrzeć w głąb, udać się do wnętrza. Tyle samo w tych stwierdzeniach metafory, ile dosłowności. Sceniczny żywot *Duszycki* obserwować bowiem można w podziemiach głównego budynku Teatru Narodowego w Warszawie, dokładniej w tunelu łączącym Salę Bogusławskiego i Scenę przy Wierzbowej. Piętrzenie symboli, tak charakterystyczne dla poetyki obrazowania Grzegorzewskiego, zaczyna się już tutaj. Zostajemy wprowadzeni w przestrzeń cichą i ciemną, oddaloną od świata zewnętrznego. Zstępując schodami wiodącymi do tunelu, rozglądamy się niepewnie. Odnosimy wrażenie, jakbyśmy za chwilę mieli być dopuszczeni do jakiejś wielkiej tajemnicy. Takie poczucie wzmacnia niezwykła intymność przestrzeni, którą tworzą dwa rzędy krzeseł przeznaczonych dla uczestników wydarzenia (nie na miejscu wydaje się tu termin widownia, gdyż odsyła on do tradycyjnie utrwalonych w wyobraźni widza mniej lub bardziej eleganckich rzędów foteli). Celnie zauważa Zbigniew Majchrowski:

„Ta przestrzeń ma swoją dramaturgię. Granica sztuki i życia jest zmienna, bywa unieważniana, a jednocześnie bardziej dominująca, bolesna. W (...) przedstawieniu *Duszycka*, granym w ciasnym tunelu pod Wierzbową, widz musi poczuć się zażenowany fizyczną bliskością aktorów, a jednocześnie poirytowany wąskim polem widzenia”<sup>5</sup>.

Zażenowanie, o którym pisze Majchrowski, ma swoje uzasadnienie nie tylko w bliskim kontakcie z aktorami – niemal ocierają się oni o kolana widzów i mówią do nich jakby twarzą w twarz. Jego bezpośredniej motywacji należy szukać również w tym,

<sup>4</sup> Pięć pytań o teatr Jerzego Grzegorzewskiego, „Dialog”, maj 2004, nr 5, s. 52.

<sup>5</sup> Z. Majchrowski, *Planeta*, „Dialog”, maj 2004, nr 5, s. 44.

co ma przybyłym do zakomunikowania R (Jan Englert) oraz jego *alter ego* Świadek (Waldemar Kownacki). Znajdujemy się oto – zgodnie z dialektyką Różewicza – *na powierzchni poematu i w środku*; co więcej, Poeta otwiera, czy raczej rozdziera, przed nami swoją duszę. Odślania „duszyczkę, z której zwłóczyło się ciało”. Niczym Beckettowski Krapp u kresu życia (a może w środku lub po życiu, któż to wie na pewno?) zatrzymuje się i pochyla nad kliszami czy też kadrami pamięci. To drugie określenie wydaje się nawet bardziej uzasadnione, wzięwszy pod uwagę to, że Grzegorzewski osadza wśród rekwizytów kamerę filmową, która rejestruje i odtwarza sceny z życia postaci. Poeta, przygarbiony, pochylony, przysiadła na zainstalowanym w murze łóżku i, obsługując szpulę magnetofonową, która przemawia ochryłym głosem kontrabas, oddaje się retrospekcji. Nie próbuje spojrzeć przybyłym w oczy. Jego twarz w dużym stopniu oślania kapelus. Ta wyraziście skomponowana mowa ciała, w połączeniu z wymuszoną przez ciasną przestrzeń tunelu fizyczną bliskością, sprzyja budowaniu wrażenia, że stajemy się świadkami niezwykle intymnego wyznania. Trzeba zauważyć, że wybór kontrabas jako instrumentu, który przemawia w spektaklu równoległe do głosu ludzkiego, nie jest przypadkowy. Jak wspomina Stanisław Radwan, kompozytor muzyki do większości spektakli Grzegorzewskiego:

„Kontrabas jest dziwnym i tajemniczym instrumentem, na którym można zagrać wszystko. Można go używać w tylu funkcjach, że nie daje on możliwości znużenia barwą”<sup>6</sup>.

Na uwagę zasługują z pewnością, dopełniająca całości kompozycji przestrzeni, intensywna – choć monochromatyczna – kolorystyka wnętrza. Dominują bowiem wyłącznie czerwień (cielesność? powierzchowność?) na pierwszym planie i błękit (duchowość? głębia?) w tle. W przestrzeni czerwonej, z „pobrzmiwającym” w oddali błękitem, odbywają się monologi R z sobą samym, wygłaszane są wypowiedzi Świadka oraz toczą się ich dialogi z kobietami dotyczące permanentnego, a przez to tym bardziej bolesnego, rozstrzygnięcia o granicach tego, co fizyczne i duchowe, o ilościowej i jakościowej obecności tych nieustannie ścierających się pierwiastków w życiu Poety-Człowieka – słowem – o krwawiczej, bo wciąż otwartej, sączącej się, niemożliwej do zdefiniowania i ujarznienia świadomości śmiertelnej natury człowieka i nieśmiertelnej sztuki, którą winien on powoływać do życia z odmětów swojej skarłatej duszy... duszyczki. Jak zauważa Elżbieta Morawiec:

„Sprzężone ze sobą te dwa tematy – sztuki i śmierci – obecne były w całej jego twórczości, szczególnie dramatycznie, osobiście nacechowane w ostatnich spektaklach w Teatrze Narodowym, poczynając od *Morza i Zwierciadła* Audena (2002), *Hamleta* według *Studium o „Hamlecie”* Wyspiańskiego (2003), *Duszyczki* (2004) (...)”<sup>7</sup>.

Grzegorzewski, idąc za Różewiczem, przejrzystość wydobywa tę nieprzejrzystość źródła, z którego rodzi się sztuka. Obaj, dramaturg i reżyser, przemawiają w tej sprawie jednym – choć każdy własnym – głosem Poety. Pojawia się zatem pytanie: jak brzmi

<sup>6</sup> S. Radwan, *Klocki Grzegorzewskiego*, „Didaskalia”, czerwiec–sierpień 2005, nr 6, s. 14.

<sup>7</sup> E. Morawiec, *Mistrz światła i wizji*, „Didaskalia”, czerwiec–sierpień 2005, nr 67–68, s. 6.

ten głos? Co tworzy jego ton i barwę? Którędy się wydobywa? Co decyduje o tym, że głos, który słyszymy, jest właśnie głosem Poety?

Głos Poety jest chropowaty. Bywa stłumiony, popękany. Dzieje się tak najpewniej dlatego, że Poeta dąży do uchwycenia i ukazania Prawdy. W zetknięciu z Prawdą, rozumianą tu jako wartość absolutna, Poeta traci mowę, staje się bezbronny i nieudolny, ubogi w środki wyrazu, za pomocą których mógłby swoim doświadczeniem, olśnieniem, podzielić się ze światem. Poeta, poruszając się w materii języka, nie-dopowiada, nie-domyka, robi pauzę, rwie słowa, urywa w pół słowa, nie znajduje słowa, opuszcza słowo, milknie. Jest to jednak zawsze milczenie znaczące, którego pole semantyczne staje się równie pojemne jak słowa, a nawet pole to poszerza lub poza nie wykracza. Dążenie do milczenia, zarówno w wypadku Grzegorzewskiego, jak i Różewicza, reguluje zasada redukcji, jakże bliska również Samuelowi Beckettowi. Inspiracje jego twórczością dają się również zauważyć w *Duszyccze*. Stanisław Radwan, wspominając swoje pierwsze spotkanie z reżyserem w jednej z łódzkich kawiarni, zauważa:

„Przeżyłem swego rodzaju szok. Na stoliku (...) leżał egzemplarz *Wesela* w tanim wydaniu. W tym egzemplarzu różnymi kolorami kredek wszystko było wykreślone. Wszystkie kwestie! (...) praca ta polegała na minimalizowaniu, redukcji tekstu do niezbędnych, najistotniejszych rzeczy (Grzegorzewski słynął także przecież z tego, że jego przedstawienia były krótkie)”<sup>8</sup>.

Każdy, kto zna warsztat pracy autora *Et in Arcadia Ego*, który to poemat stał się integralną częścią omawianej realizacji Grzegorzewskiego, wie, że praca Różewicza nad tekstem zawsze jest sztuką wykreślania, destylowania słowa, przedstawiania, redukowania, ujmowania – nigdy dopowiadania. Być może właśnie dlatego nie będzie przesadą stwierdzenie, że spośród inscenizatorów to właśnie Grzegorzewski jest bodaj najbliższy myśli Różewiczowskiej, i to na wielu płaszczyznach. Nie tylko w *Duszyccze*, lecz także w *Złwionym* czy w *Śmierci w starych dekoracjach* mówi głosem własnym, głosem poety ze sceny, bez względu na to, czy przekłada na język teatru poezję czy prozę. Dla Grzegorzewskiego tekst czy teksty (nie tylko Tadeusza Różewicza) stanowią partyturę, na podstawie której komponuje on własny utwór, mówi prawdziwie o sobie, od siebie, filtruje przez siebie. Takiej metodzie tworzenia spektaklu z pewnością wyjątkowo sprzyja konstrukcja samego poematu z 1977 roku, który niemal wymusza na odbiorcy myślenie obrazami. Wypada w tym miejscu przywołać słowa Roberta Cieślaka, autora znakomitego studium o poezji Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych *Oko poety*, do którego to tomu tytuł niniejszego artykułu jest świadomym (bo koniecznym) nawiązaniem:

„To wyjątkowe dzieło jest literacką wersją plastycznego palimpsestu, techniki polegającej na nierównomiernym przecieraniu różnych warstw farby. Taką »przecierką« są asocjacyjnie przywołane retrospekcje, układające się bez zachowania związku przyczynowo-skutkowego w ciąg swobodnych skojarzeń, właściwych strumieniowi świadomości – technice narracyjnej prozy psychologicznej. Przyjęcie formy palimpsestu literackiego powoduje, że każdy z przywołanych

---

<sup>8</sup> S. Radwan, *Klocki Grzegorzewskiego*, op. cit., s. 12.

motywów jest fragmentaryczny, lecz jednocześnie równy znaczeniem wobec każdego innego. Pełen obraz tworzy się na przecięciu wątków i tematów<sup>9</sup>.

Dlatego mowa Poety, również tego przemawiającego ze sceny, jest często niezrozumiała, rwana, poskładana z elementów wzajemnie się wykluczających (jak pragnienia duszy i pożądlivości ciała), z części, które do siebie nie przystają, które szukają całości, a gdy jej nie znajdują, trwają obok siebie w milczeniu i drżą, a z tego drgania układa się muzyka – mowa ciszy. Jest ona, jak chciał Norwid, „głosów zbieraniem”. Wydaje się zatem uzasadnione mówienie o technice redukcji i minimalizacji tworzywa w procesie twórczej ekspresji Różewicza i Grzegorzewskiego. Mają one charakter przymusu, stanowią swego rodzaju imperatyw osadzony w kryterium wiarygodności i są determinowane przez podejmowaną problematykę. Zabieranie głosu w sprawach ostatecznych, takich jak prawda, sens życia i śmierci, miłości, sztuki i zależności między nimi, próba wyrażenia granicznych emocji, jawi się jako sondowanie tego, co niewyraźalne, niezwykle trudne do zwerbalizowania. Podejmowanie wspomnianych zagadnień jest próbą ich oświetlenia, pokazania fragmentu, odcieni (skrajnie różnych w zależności od perspektywy patrzenia i ostrości widzenia), wypunktowania, również przez afirmowanie swoistego braku. Znamienne mogą być tu słowa z *Mozaiki bułgarskiej z roku 1978* Różewicza, znakomicie oddające specyfikę poetyki sankcjonującej nic i brak dla ukazywania pełnowymiarowego obrazu: „(...) brak kamyka w mozaice/przywraca kamykowi/kształt/puste miejsce/po kamyku skupia na/sobie uwagę (...)”<sup>10</sup>. Trzeba też oddać słusność Józefowi Kelerze, który, podejmując próbę dookreślenia poetyckiej struktury dramatów Różewicza, pisał:

„Żadna całość nie daje się przecież ani złożyć, ani ogarnąć, ani uporządkować linearnie. Co więcej – żadna taka całość nie chce zaistnieć dramatycznie, by nie fałszować i nie zubażać rzeczywistości”<sup>11</sup>.

Również dlatego usankcjonowana jest w języku scenicznym Grzegorzewskiego (Różewicza, Becketta) obecność autonomicznej retoryki przestrzeni, ruchu, światła, muzyki, rekwizytu, a tym samym konstruowanie wielowymiarowego, wielopoziomowego komunikatu odsyłającego do symboliki i alegorii, do obrazu poetyckiego, którego wymowność ostatecznie dokonuje się w procesie konkretyzacji spektaklu w świadomości odbiorcy. Skłonność czy umiejętność myślenia oraz przemawiania obrazami to kolejne cechy wspólne poetyckiej wyobraźni twórców. Podczas wieczoru autorskiego Tadeusza Różewicza w 1994 roku w Teatrze Miejskim w Gdyni Zbigniew Majchrowski powiedział:

„Różewicz (...) ma niezwykle wycucie metafory w teatrze, jest właściwie twórcą współczesnej metafory teatralnej. W jego sztukach już samo ukształtowanie przestrzeni scenicznej ma dramaturgię”<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> R. Cieślak, *Duszczyka – czytanie..., oglądanie... (próba wizualizacji)* [w:] Program spektaklu *Duszczyka* (Teatr Narodowy, Warszawa).

<sup>10</sup> T. Różewicz, *Mozaika bułgarska z roku 1978* [w:] idem, *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1999, s. 16.

<sup>11</sup> J. Keler, *O poetyckiej strukturze dramatów Tadeusza Różewicza* [w:] idem, *Teatr bez majątek. Szkice*, Warszawa 2006, s. 15.

<sup>12</sup> Z. Majchrowski, *Przyszli, żeby zobaczyć poetę*, „Odra” 2011, nr 10, s. 47.

Takim komentarzem opatrzeć można również twórczość Grzegorzewskiego. W scenicznych strofach *Duszycki*, podobnie jak w poemacie, darmo szukać linearnego porządku zdarzeń. Retrospekcje mieszają się z czasem rzeczywistym, nakładają się na obrazy z przeszłości, kobiety pojawiają się w rytmie budzących się wspomnień. Istnieje swoista równoległość myślenia R i Świadka. Ta równoczesność odpowiada też, a może przede wszystkim, biegunowości ludzkiej kondycji oscylującej nieustannie wokół tego, co z ciała, i wokół tego, co z ducha, powracającej do pytań o to, czy człowiek to wyłącznie mięso nadziewane duszą, czy dusza uwięziona w pułapce ciała? Dziś, gdy cielesność wydaje się niemal jedynym synonimem człowieka, a nawet człowieczeństwa, gdy nachalność i wszechobecność (i jakże często bylejakość) przekazu wizualnego zaprzeczają logocentrycznym korzeniom naszego bytu i kultury, pytania, które stawiane są w *Duszycku*, brzmią już nie tyle refleksyjnie, ile dramatycznie. W epoce rosnącego wciąż szumu informacyjnego i obezwładniającego hałasu, przerażającego pędu, w którym wszyscy, chcąc nie chcąc, uczestniczymy, porażająco brzmią słowa Poety, zapisane już w 1977 roku:

„jestem martwy a jeszcze nigdy nie byłem taki ożywiony ruchliwy (...) słowa zatrzymały się na wacie którą mam w uszach mętny osad znaczenie tylko dźwięki ostre i drażniące docierają do wnętrza głowy mózgu”<sup>13</sup>.

Szczególnego wymiaru nabierają też kluczowe zagadnienia: czym jest sztuka, gdzie się rodzi, jaką przejść musi drogę, zanim się ujawni? Kim jest twórca? Czym jest twórczość? Gdzie jest Prawda? A nawet więcej: czy i komu potrzebna jest Prawda i po co? Kto dziś szuka wraz z Poetą „szczelin w tych murach ze słów”<sup>14</sup> i pyta, „czy to co teraz mówi jest już dotknięciem prawdy”<sup>15</sup> znacząco ujętej w cudzysłów? Jak się miewa „obryzliwość drogi”, która „prowadzi do poezji”<sup>16</sup>, czy to wciąż, jak powiada Różewicz za Thomasem Stearnsem Eliotem, „ziemia jałowa”<sup>17</sup>? Czy wytrzyma próbę czasu diagnoza interpretacyjna postawiona przez Cieślaka, który stwierdzał:

„(...) poezja, która, aby być prawdziwa, musi rodzić się z »martwego punktu« traumatycznego doświadczenia, ale też dostrzec w nim komentarz na temat ocalenia duchowej przestrzeni bytowania, stanu zawsze okupionego powiązaniem aktu twórczego z istnieniem ściśle cielesnym, fizjologicznym”<sup>18</sup>.

Szkoda, że po Jerzym Grzegorzewskim nikt już po *Duszyckę* nie sięgnął, nie przepytał rzeczywistości postawionymi w poemacie pytaniami. Szkoda, bo wygląda na to, że pytać nie ma komu. Wszak nie co dzień pojawia się „w polskim świecie teatralnym taka planeta, która nazywa się Grzegorzewski”<sup>19</sup> – jak to pięknie i celnie wyraził Tadeusz Różewicz. Jakże trudno o poetę w czasach, kiedy wszyscy piszą wiersze. Niełatwo również

<sup>13</sup> T. Różewicz, *Duszycka* [w:] idem, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 359.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 374.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 361.

<sup>17</sup> Zob. T. S. Eliot, *Jałowa ziemia* [w:] *Wybór poezji*, tłum. Cz. Miłosz, Wrocław 1990, s. 99.

<sup>18</sup> R. Cieślak, *Duszycka – czytanie..., oglądanie... (próba wizualizacji)*, op. cit.

<sup>19</sup> T. Różewicz, *Planeta Jerzy Grzegorzewski* [w:] idem, *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 300.

o poetów teatru i poezję sceny, którą bez wątpienia tworzyli Tadeusz Różewicz i Jerzy Grzegorzewski.

### Summary

#### **From the poet`s perspective – about a *Soul* by Jerzy Grzegorzewski and Tadeusz Różewicz.**

The aim of this article is to discuss the assumption that the poetic category is what links stage works of Grzegorzewski and the writing of Różewicz. By analyzing the language of the theatrical expression in *Soul* by Grzegorzewski, the author attempts to describe poetical devices such as reduction, silence, gestures, color, light and pause as non verbal means of expression in the theatre.



*Fot. K. Ojrzyńska*

Warsztaty Douglasa Rintoula, *Razem*, fot. Katarzyna Ojrzyńska (maj 2011, Sopot, BACK 2)



Warsztaty Douglasa Rintoula, *Zadanie z tyczkami*, fot. Katarzyna Ojrzyńska  
(maj 2011, Sopot, BACK 2)