

# Sławomir Świontek

---

## Dramaturg jako krytyk : (Różewicz i inni)

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 37, 327-336

---

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SŁAWOMIR ŚWIONTEK

## DRAMATURG JAKO KRYTYK (RÓŻEWICZ I INNI)

W roku 1615 Miguel de Cervantes, publikując *Entremeses*, wkłada w usta bohatera jednego ze swoich intermedii (dyrektora wędrownego teatrzyku kukielkowego) takie oto słowa:

[...] nikt nie może zobaczyć tego, co teatr pokazuje, jeżeli ma w sobie domieszkę niechrześcijańskiej krwi, bądź też jest dzieckiem z nieprawego łoża. Kto zatem jest dotknięty jedną z tak bardzo rozpowszechnionych słabości, niech się nie spodziewa, że zobaczy cokolwiek z tych przedziwnych rzeczy, jakie w moim teatrzyku się przedstawia<sup>1</sup>.

Efektom takiego dictum stało się, iż siłą swojej wyobraźni – mniejsza o to, czy kierowaną nieczystym sumieniem, czy też fałszywą ambicją – publiczność widziała to, czego jej się w ogóle w teatrze nie przedstawiało. Sytuacja taka może stanowić diagnozę współczesnej krytyki teatralnej z pominięciem – oczywiście – szczytnych wyjątków.

Nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności jest fakt, że na ogół nie owe „wyjątki” kształtują powszechną świadomość teatralną. Gdy natomiast chodzi o historyka teatru, to ten zobowiązany jest do dotarcia do wszystkich recenzji dotyczących badanego przez siebie spektaklu, a w ich zbiorze znajduje najczęściej to, co w teatrze w ogóle nie miało miejsca. Dodatkowym nieszczęściem jest to, że historyk teatru nie ma możliwości weryfikacji tego faktu.

Stwierdzenia powyższe nie są jakąś krytyką krytyki i historii teatru; unaoczniają jedynie fakt, że ci, którzy poświęcają się badaniom nad historią tej sztuki, zajmować się winni przede wszystkim istniejącą w danym okresie świadomością teatralną i kulturową odbiorców teatru (a do nich należą teatralny krytyk), bowiem skazani są na źródła będące

---

<sup>1</sup>M. de Cervantes Saavedra, *Teatr cudów*. [w:] Cervantes. *Intermedia*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1967, s. 10.

świadectwem odbioru a nie rzeczywistego przebiegu badanego dzieła sztuki, do którego nie mają możliwości bezpośredniego dotarcia<sup>2</sup>.

To, co kształtuje społeczne konsekwencje oddziaływania sztuki teatralnej na przemiany świadomości wynika najczęściej nie tyle z realizacji artystycznych zamierzeń artystów teatru, ile z wyobraźni odbiorców teatralnych wprawianej w ruch przez teatralne widowisko w sposób niezamierzony niekiedy przez intencje jego twórców. Obecność widza na spektaklu w czasie stawania się widowiska sprawia, że odbiorca może nie tyle wpływać na sam jego przebieg (choć i to w teatrze ma miejsce i przez twórców jest wykorzystywane), ile staje się przyczyną uruchomienia pewnego odbiorczego mechanizmu konotacyjnego, formującego rzeczywistą warstwę znaczeniową spektaklu, co z kolei posiada wpływ na przemiany społecznej świadomości kulturowej.

Nie są to spostrzeżenia nowe; autorzy dramatyczni – i to ci najwięksi lub ci, którzy sami byli jednocześnie artystami teatru – od dawna zdawali sobie z tego sprawę. Zacytujemy chociażby Shakespearę<sup>3</sup>, który królowi Aten, Tezeuszowi, oglądającemu dość prymitywny w swojej naiwności spektakl reprezentowany przez miejskich rzemieślników, każe wypowiedzieć następujące słowa:

Najlepsze z widowisk tego rodzaju są tylko omamieniem, a najgorsze stają się dobrymi, jeśli je wyobraźnia podniesie. [...] Jeśli nasza wyobraźnia tak zechce o nich trzymać jak oni sami o sobie, mogą się wydać doskonałymi<sup>3</sup>.

Innymi słowy zwraca się do swoich rozmówców krytykujących *Szkolę żon* molierowski Dorant, będący z pewnością swoistym porte-parole autora:

[...] jeżeli sztuki zgodne z prawdami nie podobają się, te zaś, które się podobają, nie są zgodne z prawdami, wynikałoby z tego niezbicie, że prawda muszą być fałszywe. Drwijmy więc z wymysłów, którymi pedanci chcą opanować smak publiczności. i, oglądając sztukę, troszczmy się tylko o wrażenie, którego sami doznajemy. Poddawajmy się całą duszą utworom, które nas chwytają za serce, i nie gubmy się w uczonych rozumowaniach po to, aby sobie przeszkodzić w odczuwaniu przyjemności<sup>4</sup>.

<sup>2</sup>Szerzej o tym: S. Ś w i o n t e k, *Pragmatyka krytyki teatralnej* (*Krytyka teatralna a historia teatru*), [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. U d a l s k i e j, Katowice 1979.

<sup>3</sup>W. S z e k s p i r, *Sen nocy letniej*, przeł. S. Koźmian, [w:] S z e k s p i r, *Dzieła dramatyczne*, t. II, Warszawa 1963, s. 83.

<sup>4</sup>M o l i e r, *Krytyka szkoły żon*, [w:] M o l i e r, *Dzieła*, przeł., opr. i wstępem opatrzył Boy, t. II, Warszawa 1922, s. 367.

Zarówno Shakespeare jak i Molière główny nacisk kładą na rolę odbiorcy w teatrze; pierwszy, odwołując się do jego wyobraźni mogącej „uszlachetnić” nie najlepsze nawet przedstawienie, drugi – do wrażeń wywoływanych przez spektakl, które powodują u odbiorcy odczucie przyjemności. Różnica między nimi polega na odmienności tego, czemu przeciwstawione zostają odczucia widza; Shakespeare przeciwstawia je intencjom i zamierzeniom artystycznym twórców teatru, natomiast Molière – sztywnym regułom doktryny (być może w tym – między innymi – upatrywać można zarówno podobieństwo jak i odmiennność modeli barokowego teatru elżbietańskiego i klasycznego teatru francuskiego).

W wieku XVIII, w którym doszło do ostatecznego wykształcenia się sceny pudełkowej, ograniczającej w sposób wyrazisty miejsce reprezentacji od widowni, stosunkowo rzadko znajdujemy w dramaturgii wypowiedzi podobne do cytowanych. Rola widza w takim teatrze (co zresztą odcisnęło się na powszechnej praktyce teatralnej całego niemal wieku XIX) zmieniła swój charakter ze względu na zmianę sposobów percepcji zdeterminowanej separacją sceny i widowni. Jednocześnie akcja dramatów zaczyna być konstruowana jako świat zamknięty, a wypowiedzi postaci dramatycznych rzadko poza ten świat w stronę widowni wykraczają; a jeśli to się zdarza, to przybierają one charakter bądź skonwencjonalizowanych wstawek spoza świata przedstawionego (np. kuplety w komedii XVIII-wiecznej), bądź wynurzeń postaci o charakterze moralizatorsko-dydaktycznym (np. w dramie mieszczańskiej, melodramacie czy w sztuce z tezą). Rzadko ma miejsce mówienie w teatrze w języku dyskursywnym o funkcji odbiorcy, jak to było chociażby w przytoczonych fragmentach z Shakespeare’a i Molière’a (choć spotkać można w tym względzie wyjątki w twórczości np. R. B. Sheridan, L. Tiecka czy C. K. Norwida). Brak przejścia między sceną a widownią staje się jednym z głównych tematów *Wyzwolenia* S. Wyspiańskiego (1902), kończącego się symbolicznym „zaryglowaniem wrót” sceny, wrót prowadzących ku rzeczywistości, w której tkwi przecież społeczny odbiorca teatru.

Dopiero właściwie dramaturdzy wieku XX, bogatsi o doświadczenia, eksperymenty i teorie teatralne przełomu wieków, zaczynają wplatać do swoich sztuk rozważania nad istotą samego teatru i roli publiczności w samym akcie jego zaistnienia.

Niech przykładami – najbardziej zresztą znanymi – będą tu takie utwory jak *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* L. Pirandella (1921) czy *Improwizacja paryska* J. Giraudoux (1937), gdzie Louis Jouvet, będący w utworze jedną z postaci dramatycznych, snuje rozważania na temat funkcji odbiorcy w teatrze oraz roli krytyka teatralnego (jako szczególnego przypadku odbiorcy) w życiu teatralnym oraz kształtowaniu świadomości teatralnej i społecznych typów odbioru teatru.

Wplatając w ramy dzieła tego rodzaju rozważania, dramaturg, nie wypadając z roli autora utworu, podejmuje również w szczególny sposób rolę krytyka teatralnego (czy nawet krytyka krytyki teatralnej, jak to ma miejsce w przypadku Giraudoux). W takich przypadkach autor dramatyczny spełnia jedynie pewne funkcje krytyki; prezentując własne poglądy na teatr, daje wyraz aktualnej lub rodzącej się świadomości teatralnej danego czasu.

Rzadziej możemy zetknąć się z realizowaniem przez dramaturga takiej funkcji krytyki, jaką spełnia recenzja teatralna omawiająca i oceniająca jakiś konkretny spektakl. Taki przypadek, kiedy recenzja wpleciona jest w strukturę utworu dramatycznego, istnieje najczęściej wówczas, gdy w dramacie wkomponowano konstrukcję „teatru w teatrze”, a postaci dramatyczne komentują w swoich wypowiedziach prezentowany im spektakl teatru wewnętrznego.

Do wszystkich tych wypadków ujawniania się dramaturga w swym dziele w funkcji krytyka teatralnego należy podejść z pewnym – zasadniczym zresztą – zastrzeżeniem. Wypowiedzi krytycznoteatralne pojawiające się w dramacie są zazwyczaj włożone w usta postaci dramatycznych, które przecież nie muszą i najczęściej nie reprezentują osobistych poglądów i przekonań autora.

W pewnych dziełach możemy z dużym stopniem prawdopodobieństwa, a nawet niekiedy pewności, stwierdzić tożsamość poglądów twórcy z sensem wypowiedzi jego bohaterów. Tak jest w przypadku Molière'a, który z pewnością wypowiada własne sądy ustami Doranta w *Krytyce szkoły żon* lub wówczas, kiedy występuje sam jako jeden z bohaterów, pod własnym zresztą nazwiskiem, w *Improwizacji w Wersalu*. Tak jest najprawdopodobniej w przypadku Giraudoux, formułującego własne sądy w wypowiedziach Louisa Jouvet. Można przypuszczać – na podstawie konfrontacji z innymi pismami Norwida – że jego własne

pojmowanie teatru znalazło wyraz w kwestiach mówionych przez Gotarda Pszonk-kina w komediodramie *Aktor*.

Małe prawdopodobieństwo zgodności (lub jej brak) poglądów autora z wypowiedziami o charakterze krytycznoteatralnym stworzonych przez niego postaci zaobserwować można przede wszystkim w dramaturgii XX-wiecznej<sup>5</sup>. A. Czechow w *Czajce* wyraźnie dystansuje się ironicznie do takich wypowiedzi własnych bohaterów komentujących przedstawiany im monodram. Z podobnym dystansem autora do sądów o teatrze stworzonych przez siebie postaci spotkać się można w utworach – przykładowo – Pirandella, Anouilha, Ghelderode'a czy Geneta.

Stopień odpowiedniości (lub jej braku) poglądów autora z wypowiedziami o charakterze krytycznoteatralnym postaci dramatycznych możemy niekiedy stwierdzić porównując tekst utworu z innymi niedramatycznymi i pozaartystycznymi pismami dramaturga (takimi np. jak: artykuły programowe, szkice dyskursywne, korespondencja, pamiętnik czy rzeczywista krytyka teatralna, jeśli autor takową się parał). Konfrontacja taka jest możliwa, jeśli takimi źródłami dysponujemy; zawsze jednak będzie ona miała charakter świadectwa pomocniczego.

Drogą najwłaściwszą, a w przypadku braku takich źródeł – konieczną, muszą być badania o wiele bardziej skomplikowane. Należałoby bowiem wyjść od rekonstrukcji autorskiego programu artystycznego immanentnie wpisanego w jego twórczość, by następnie określić stosunek tak zrekonstruowanego programu indywidualnego twórcy z istniejącymi w danym czasie a społecznie akceptowanymi normami i konwencjami dramatyczno-teatralnymi; innymi słowy – dokonać konfrontacji między społeczną świadomością teatralną danego czasu a indywidualną świadomością artystyczną autora, która znalazła swój wyraz w dziełach. Dopiero w ten sposób dokonana konfrontacja umożliwiłaby prawomocne zestawienie jej wyników z programem krytycznoteatralnym prezentowanym przez postaci dramatyczne oraz określenie stopnia przystawalności ich sądów z poglądami twórcy.

---

<sup>5</sup>Choć nie brak tego rodzaju zdystansowania się autora do sądów o teatrze wypowiedzianych przez bohaterów w dramaturgii dawniejszej. Niech przykładami tu będą: *Rycerz Ognistego Pieprzu* (*The Knight of the Burning Pestle*, 1609) Beaumonta i Fletchera lub dramaturgia Ludwiga Tiecka.

Tak na przykład we wspomnianej już *Czajce* ironiczny dystans dramaturga do wypowiedzi o teatrze postaci dramatu wpływa z krytycznego stosunku Czechowa do koncepcji teatralnych, które bohaterowie ci reprezentują (chodzi o akademicki teatr XIX-wieczny oraz o ekspresyjno-symboliczny teatr modernizmu), a których zaprzeczeniem jest dramaturgia twórcy *Wiśniowego sadu* i wpisany w nią program artystyczny.

O całkowitej chyba tożsamości poglądów dramaturga z wyrażanymi przez niego sądami w dziele dramatycznym możemy mówić wówczas, gdy sądy te nie są wypowiedzane ustami bohaterów, ale zapisane zostają w postaci tzw. tekstu pobocznego (didaskaliów), który sam stanowi element utworu artystycznego, a jednocześnie jest z pewnością słowem odautorskim, a tym samym wyrazem świadomości teatralnej autora piszącego dla teatru swojej epoki. W tym przypadku bowiem anulowane zostają wątpliwości wynikłe z ewentualnej i zazwyczaj istniejącej rozbieżności między tym, co zostało wyrażone za pomocą środków artystycznych, a rzeczywistymi poglądami autora.

W przypadkach krańcowych tekst poboczny zawierający uwagi na temat sztuki dramatyczno-teatralnej rozrasta się do tego stopnia, że może stać się wykładem programu artystycznego dramaturga, rozprawką krytycznoteatralną, bądź rozprawą z istniejącymi w danym czasie tendencjami w dramaturgii i teatrze, rozprawą wynikającą zazwyczaj z faktu, iż dramaturg kwestionuje możliwość realizacji scenicznej swojego dzieła na danym etapie ewolucji możliwości scenicznego wyrazu.

We współczesnej dramaturgii polskiej z tego rodzaju przypadkiem spotykamy się w twórczości dramatycznej Tadeusza Różewicza.

W roli krytyka teatralnego występuje Różewicz pisząc przedmowę do *Aktu przerywanego*, zatytułowaną zresztą *Wyznanie autora*. Jest to krytyka dosyć szczegółowa. Przytoczmy dwa fragmenty:

Nasz teatr (nasz dramat) nie dlatego jest zły, że jest »nowoczesny«, jest zły, ponieważ jest nijaki. Jest to teatr bez koncepcji i bez idei [...]

Ani adaptowanie na scenę Czerwonego kapturka, ani książki telefonicznej, ani »męczenie« naszych klasyków nie stworzy współczesnego teatru polskiego. Wbrew »zachwytom« gości zagranicznych teatr nasz nie posiada własnego oblicza<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>T. R ó ż e w i c z, *Akt przerywany*, [w:] T. R ó ż e w i c z, *Sztuki teatralne*. Wrocław 1972, s. 272. Następne cytaty z *Aktu przerywanego* podane są według tegoż wydania.

W sposób parodystyczno-ironiczny posługuje się tutaj autor frazeologią zaczerpniętą z języka krytycznoteatralnego, przy czym ironia wynika tutaj nie tylko z chęci kompromitacji tego języka, ale również z przeświadczenia, że przy obecnym stanie świadomości teatralnej nie można o teatrze mówić inaczej. (Jako przykłady innego mówienia przytoczone są nazwiska Chwistka i Witkacego). W tym sensie ironia skierowana jest również w stronę samego piszącego, a przy tym wpływa z przekonania, że sformułowane oceny – dzięki zniesieniu ironii przez autoironię – są właściwe. Wykorzystuje tutaj Różewicz swoistą możliwość, jaką daje zastosowanie stylu ironicznego polegającego na zaprzeczeniu poprzez stwierdzenie, przy czym obydwa sensy – ten stwierdzany i ten zaprzeczony – mogą być w pewnych wypadkach w równym stopniu akceptowane. „Niech [...] nie myli żartobliwa forma, w jakiej padają pewne sformułowania [...]” (s. 272) – pisze. Wytworzona zostaje w ten sposób swoista dialektyka sensów pozornie jedynie sobie zaprzeczających.

W taki sposób jawi się Różewicz w roli krytyka teatru w *Wyznaniu autora* poprzedzającym *Akt przerywany*. Po tej „przedmowie” następuje część zatytułowana *Didaskalia i uwagi*, przy czym – co niezwykle istotne – mają one być według autora „motorem całego przedstawienia” i czymś tak ważnym „jak narzędzia dla chirurga (oczywiście, w czasie operacji)” (s. 275). Wyrażone tu zostało życzenie autora, by didaskalia te traktowane były jako integralna część dzieła dramatycznego, a nawet więcej – jako integralna i istotna część samego spektaklu. W tym więc momencie kończy się rola Różewicza jako krytyka teatralnego, a autor zaczyna nam się jawić w funkcji dramaturga, który w obręb samego dzieła dramatycznego wpisuje krytykę teatralną. Bowiem całość didaskaliów różewiczowskich – zarówno tych poprzedzających sam „tekst właściwy dramatu”, jak i tych, które są interpelowane w tekst – jest właściwie krytyką aktualnej świadomości teatralnej, w jaką wyposażeni są uczestnicy i kształtujący życie teatralne. Tak więc ironiczna polemika Różewicza dotyczyć będzie dramaturgów, artystów teatru (głównie inscenizatorów i scenografów), krytyków teatralnych oraz publiczności.

Dramat zaczyna się od krytyki świadomości dramaturgów i odbiorców preferujących tzw. „dramat tradycyjny”. W ironiczny sposób zinterpretowane zostaną elementy konstrukcyjne takiej dramaturgii, kolejno: opisy didaskaliałne, sztuczność zawiązania akcji poprzez taki lub inny typ prezentacji *Vorgeschichte*, sposób konstruowania bohate-



ra, czy wreszcie środki wypowiedzi dialogowej mającej wyrażać tzw. „stany wewnętrzne” postaci dramatycznych (ss. 272 – 274).

W wielu partiach didaskaliów powraca w „publicystycznych przerwach” – jak mówi dramaturg – motyw krytyki wobec współczesnych sposobów inscenizacji lub tradycji, z których one wyrosły. Dotyczy to przede wszystkim teatru awangardowego i teatru surrealistycznego, które zresztą – poza krytyką zawartą w didaskaliach – doczekały się swojej parodii w scenie drugiej dramatu w postaci osobnych obrazków scenicznych, mających odpowiedzieć na pytanie; „w jaki sposób rozwijałaby się dalej akcja w każdym z tych typów teatru”.

Ironia poety dotyczy również różnego rodzaju świadomości odbiorczej, poczynając od tej przeciętnej do snobistycznych zwolenników teatru „eksperymentalnego”:

Po chwili – [w której na scenie nic się nie dzieje] która w zależności od reżysera i recenzenta może trwać minutę do 5 minut (pięć minut można stosować tylko w wypadku bardzo wyrobionej lub zupełnie niewyrobionej widowni).

(s. 275)

W podobnie ironiczny sposób traktuje Różewicz w didaskaliach potencjalnych realizatorów scenicznych swojego dramatu, przed którymi stawia problem teatralnego rozwiązania sceny ucierania żółtek:

Kobieta trze żółtka w garnuszku. Jak długo? Tak długo, dopóki nie utrze tych żółtek. Może to trwać pięć minut, a z przerwami nawet do 12 minut. Tu znów jest miejsce, w które może ingerować (potencjalny) reżyser. W zależności od wielkości sceny i dyrektora teatru może scenę ucierania żółtek skracać lub wydłużać – jednak w granicach określonych przez autora. Wszelka przesada tak w jednym, jak i w drugim kierunku zepchnęłaby spektakl do poziomu groteski – która jest obecnie ratunkiem wszystkim impotentów teatralnych.

(s. 290)

Celem tej sceny – jak zresztą wielu innych w dramacie – jest zakwestionowanie w ogóle możliwości istnienia teatru, zarówno w jego tradycyjnej, jak i współczesnej postaci. Ironia dotyczy tutaj spraw związanych z samą istotą teatru, jak i sposobów jego realizacji, przy czym nie oszczędza ona samego autora, który dla teatru ją stworzył. Tak więc:

- a) zakwestionowana zostaje zasada konstrukcji akcji dramatycznej jako ciągu następstw, bowiem scena ta niczego do tzw. akcji nie wnosi;
- b) zironizowane zostają sposoby kształtowania czasu scenicznego

pojmowanego jako jedno z podstawowych tworzyw dzieła teatralnego jako sztuki przedstawiającej „dzianie się” w czasie;

c) przedmiotem ironii stają się wszelkie potencjalne zabiegi reżyserskie, które usiłowałyby w jakikolwiek sposób tę scenę rozwiązać czyli scenicznie zaprezentować;

d) ironii podlega również własna dyrektywa autorska wyznaczająca czas trwania sceny w sposób arbitralny, przy czym staje się to powodem szyderczych uwag o ewentualnych realizatorach, którzy w równie arbitralnie chcieliby scenę wydłużyć lub skrócić;

e) ironia dotyczy również twórców dramatycznych i teatralnych, którzy za pomocą scenicznych działań pragną osiągnąć w teatrze wymiar symboliczny nadając przedstawianym scenom znaczenie szersze („głębsze”), niż posiadają one same w sobie i odrywają w ten sposób teatr od realizacyjności; zresztą cały dramat, jakim jest „Akt przerywany”, stanowi zaprzeczenie tego rodzaju tendencji i usiłowań.

Im właśnie przeciwstawiony zostaje model teatru proponowany przez Różewicza, który poeta nazywa w didaskaliach teatrem „realistyczno-poetyckim”.

Ma to być teatr, w którym sceniczne „dzianie się” pozbawione zostaje wszelkich sensów znaczeniowych, jakie sankcjonowały istnienie dotychczasowej produkcji dramatyczno-teatralnej. Jeśli teatr ma być „zwierciadłem życia” – zdaje się mówić Różewicz – musi być sztuką konsekwentnie i krańcowo realistyczną, a na scenie powinno przedstawiać się to, czego scenicznie przedstawić się nie da, np. ukrytą w bucie bohatera dziurę w skarpetce lub latającą w powietrzu i siadającą na kostce cukru muchę itp. Poetyckość takiego teatru zasadza się natomiast na apelu do wyobraźni widza, który w akcie swojego odbioru powoływać ma do istnienia siłą własnej wyobraźni to, co w danej realnej sytuacji scenicznej istnieje, choć nie może być wyrażone środkami teatralnymi.

Jednak wyobraźnia widza przyzwyczajona jest raczej do odczytywania „głębokich znaczeń” w tym, co jest jej przedstawiane, a nie jest zdolna ani przyzwyczajona do powołania tego, co istnieje w sposób rzeczywisty. Niemożność przedstawiania lub wyobrażania rzeczywistości jest więc cechą teatru jako sztuki, której istnienie uzależnione jest od odbioru w czasie jej stawania się. Stąd bierze się ironia poety obejmująca swoim zakresem zarówno scenę jak i widowisko teatru w tej postaci, w jakiej on aktualnie istnieje.

Niezbyt daleko jesteśmy tutaj od cytowanego na początku Cervantesa z jego *Teatrem cudów*. Autor *Don Kiszota* zakpił sobie z wyobraźni odbiorców teatru, którzy skłonni są widzieć w teatrze to, czego on wcale nie przedstawia.

Shakespeare i Molière usiłowali apelować do wyobraźni widzów po to, by usankcjonować wartość przedstawianej przez teatr fikcji.

Różewicz kwestionuje zasadność istnienia teatru w ogóle – rozumianego jako działalność artystyczna i jako wynik interpretacji odbiorczych. Z tego zdaje się wyrastać ironia poety odnosząca się nie tylko do świadomości teatralnej współczesnych twórców i odbiorców teatru, ale obejmująca również własny program artystyczny jako dramaturga nie mogącego sprostać temu, co stanowiło od wieków istotę teatru.

