

ABSTRACT. Solski Zbigniew Władysław, *Rękopis „Kartoteki”* [The manuscript of *Kartoteka (Card Index)*]. „Przestrzenie Teorii” 12. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 75-117. ISBN 978-83-232-2077-0. ISSN 1644-6763.

At the beginning of the 70s Tadeusz Różewicz presented the manuscript of *Card Index* to Professor Józef Kelera. It might have stayed a secret of friendship of the dramatist and the critic, however, Różewicz revealed the initials of his friend when in a commenatry to the play, he posed a question, whether there was a full stop after the last word in the manuscript or not? Posing this question, the author claimed the integrality of his masterpiece which was threatened by the widespread interpretations of *Card Index* as a play of a loose and dispersed structure. Appreciating the value of this question, I turned to Professor Kelera. This way I have had an access to the autograph of the play. In this manuscript has been preserved the play from before its final editing, which its author must surely have made during typing the text. Handwritten notes contain two unknown versions of the play with fragments which would not have been passed by the censors in the then Polish People's Republic. In the reading of the manuscript the functions of the word and its graphic shape appeared of equal importance, so this version of *Card Index* can be recognised as a masterpiece of literature.

Pani Teresie Wilczyńskiej-Hłasko

autor

Na ślad rękopisu *Kartoteki* natrafiłem w 2005 roku, czytając notkę, którą Tadeusz Różewicz zamieścił w *Teatrze niekonsekwencji* w ostatnim wznowieniu swoich dramatów (*Kartoteka*, D2: 141-142¹). Nawiązując do greckiej premiery *Kartoteki* w 1985 roku, poeta powraca do samego początku, przypominając prapremierowy spektakl w Warszawie:

Od premiery w Warszawie do premiery w Atenach mija ćwierć wieku. Tych, którzy oglądają w tym roku *Kartotekę* w Lublinie, Warszawie... nie było jeszcze na świecie, kiedy napisałem ostatnią stronę i po ostatnim słowie postawiłem kropkę (nie pamiętam zresztą, czy kropkę postawiłem, rękopis ma mój przyjaciel J.K., więc On może to sprawdzić).

¹ Wcześniej autor wspomniany tekst zamieścił wśród utworów prozatorskich: *Proza*, t. 2, Kraków 1988. W odniesieniu do książek Różewicza posługuję się następującymi skrótami: *Poezje zebrane*, Wrocław 1976 (PZ); *Utwory zebrane*, Wrocław 2003–2006: *Poezje* (P), *Proza* (PR), *Dramaty* (D); *zawsze fragment* recycling*, Wrocław 1999 (ZFR), *nożyk profesora*, Wrocław 2002 (NP), *szara strefa*, Wrocław 2003 (SZS), *Wyjście*, Wrocław 2004 (WJ), *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008 (KKW) oraz K. Braun, T. Różewicz, *Język teatru*, Wrocław 1989 (JT).

Uwagą o kropce, zamieszczoną na marginesie tekstu, Różewicz zaprasza do gry literackiej. Zwróciłem wówczas uwagę na jej trzy elementy:

– poeta odwołuje się do zapomnianej już prawie konwencji, w której przyznaje się pierwszeństwo rękopisowi nad wersją drukowaną: „jest to jedynie chyba słuszna droga postępowania – pisał przed laty Janusz Degler, odnosząc się do ówczesnych praktyk wydawniczych – gwarantująca odczytanie autentycznych zamierzeń twórcy nie skorygowanych przez wszechmocny ołówek korektora i nie zniekształconych przez pomyłki zecera i błędy druku”², gdy współcześni autorzy – w tym Różewicz – wykorzystują prace redakcyjne do dopracowania swoich utworów, stąd wersja drukowana (a nie rękopiśmienna) częściej okazuje się bliższa autor-skim intencjom;

– autor podaje jedynie inicjały osoby, której ofiarował rękopis *Kartoteki*, co zawęży krąg adresatów literackiej zabawy praktycznie do krytyków teatralnych i literackich. Dla nich ustalenie, że rękopis znajduje się w rękach Profesora Józefa Kelery, nie mogło stanowić większej trudności;

– подарowany rękopis mógł pozostać tajemnicą przyjaźni dramaturga i krytyka, ale przez publiczne ujawnienie tego faktu Profesor Kelera stał się depozytariuszem *Kartoteki* i czynnym uczestnikiem tej zabawy.

Wahając się nad przyłączeniem do gry, zastanawiałem się, co mogło być celem tej literackiej zabawy? Przypomnienie rękopisu jako tradycyjnego gwaranta autorskiej intencji zdaje się świadczyć o przypadku ograniczenia praw autora, co w 1985 roku mogło jeszcze wiązać się z cenzurą polityczną, gdy dziś kojarzy się raczej z komercjalizacją rynku wydawniczego. A w geście zwrócenia się autora do krytyków można dostrzec próbę odniesienia się do rozpowszechnionego w tym środowisku poglądu o „awangardowej” i w związku z tym luźnej i rozproszonej budowie *Kartoteki*. Sam autor mógł zresztą zasugerować takie rozumienie swojego utworu, umieszczając go w kręgu własnej koncepcji „dramaturgii otwartej”.

Tym tropem podążył Konstanty Puzyna w rozmowie z Różewiczem w 1969 roku, komentując studencki spektakl *Kartoteki*, zrealizowany w Genui: „Była to po prostu forma otwarta, bez wyraźnego początku i końca. Jak gdyby sztuka była tylko częścią jakiegoś szerszego, ciągłego nurtu twórczości, której poszczególne dramaty są tylko wycinkami, fragmentami, a nie zamkniętą całością”. Argumentację takiego kierunku myślenia doprecyzuje po latach Zbigniew Majchrowski: „zakończenie jest

² J. Degler, „Pismo teatralne” Stanisława Wyspiańskiego, [w:] J. Trznadłowski (red.), *Teatr i dramat. Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*, Wrocław 1967, s. 68.

otwarte, bo biografia w toku nie ma końca”³. Puzyna chciał wesprzeć Różewiczowski projekt „dramaturgii otwartej”, więc można było się spodziewać, że autor z aprobatą odniesie się do jego uwag. Tak jednak się nie stało, Różewicz sprostował słowa krytyka: „Oczywiście tak nie jest, że sztuka się w ogóle nie zaczyna i nie kończy, przynajmniej na papierze. Niezależnie od tego, jak sobie wyobrażamy domniemany początek i koniec sztuki”⁴.

Podobnie do krytyków dramat interpretowali realizatorzy, zamykając *Kartotekę* w swoich inscenizacjach w klamry własnych początków i zakończeń. Wanda Laskowska w prapremierowym spektaklu w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1960) tekst sztuki umieściła w ramie dwóch wierszy Różewicza. Wiele lat później po podobne rozwiązanie sięgnął Kazimierz Kutz w Teatrze Narodowym (1999)⁵; na początku i na końcu swego znakomitego przedstawienia dodał nieme scenki, w których wszystkie postaci dramatu skupiają się, jak na marach, nad leżącym w łóżku Bohaterem. Różewicz ze zrozumieniem odnosił się do takich reżyserskich usprawnień: „czuli widocznie brak i potrzebę wyraźniejszego początku i końca”⁶. Nie mógł natomiast przystać na uwagę Puzyny, choć wypowiedzianą w dobrej wierze. Przekornym pytaniem o kropkę autor upomina się o zagrożoną podobnymi interpretacjami integralność swojego dzieła.

Gra

Przez prawie rok nie mogłem zdecydować się na telefon do Profesora Kelery z pytaniem o kropkę, aż kiedyś nocą, kartkując zbiór opowiadań Franza Kafki, natrafiłem na słowa strażnika: „to wejście było przeznaczone tylko dla ciebie. Teraz odchodzę i zamykam je”⁷. Nazajutrz – było to latem 2006 roku – zadzwoniłem do Profesora; rzeczywiście okazało się, że nikt wcześniej nie podjął gry zaproponowanej przez autora *Kartoteki*⁸. W odpowiedzi na pytanie o kropkę, usłyszałem:

³ Z. Majchrowski, *Otwieranie Kartoteki*, [w:] T. Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997, s. 13.

⁴ K. Puzyna, T. Różewicz, *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog” 1969, nr 7, s. 101.

⁵ Z.W. Solski, *Spektakl telewizyjny – nowe spojrzenie. Na przykładzie „Do piachu” Tadeusza Różewicza*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 405-415.

⁶ K. Puzyna, T. Różewicz, *Rozmowy o dramacie...*, dz. cyt., s. 14.

⁷ F. Kafka, *Przed prawem*, [w:] tegoż, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1975, s. 86.

⁸ Według relacji Profesora Kelery tylko raz – na osobistą prośbę autora – rękopis został udostępniony prof. Halinie Filipowicz, ale ta sytuacja nie wynikała z podjęcia przez

Rękopis *Kartoteki*? Jest u mnie. Nie zaglądałem do niego od trzydziestu pięciu lat, ale zaraz sprawdzę. Sam jestem ciekaw, co jest z tą kropką? Nie dzwoni pan z komórki, to proszę się nie rozłączać. Wejdę tylko na piętro... *Po trzech minutach* Już trzymam w rękach autograf *Kartoteki*. Czy wie pan, jak on wygląda? Plik luźnych kartek z wariantami tekstu. Przepraszam, ale muszę mieć więcej czasu na filologiczne opracowanie. A tak na marginesie: kropki u Różewicza nie są mile widziane. Sprawę z kropką oczywiście wyjaśnię, ale będzie pan musiał trochę poczekać. Niebawem oddzwonię⁹.

Gdyby Różewicz zdeponował rękopiśmienną *Kartotekę* u zaprzyjaźnionego notariusza, to – można tak domniemywać – w odpowiedzi na telefon zaproszono by mnie do kancelarii i pozwolono naocznie przekonać się o istnieniu lub nieistnieniu kropki. Ale poeta swój depozyt złożył u zaprzyjaźnionego krytyka. Nic zatem dziwnego, że zamiast uzyskać dostęp do rękopisu, otrzymałem jedynie zapowiedź jego interpretacji. Profesor nie oddzwonił, więc nie usłyszałem jego komentarzy i analiz, ale spotkaliśmy się przypadkowo:

Przez moment widziałem Profesora Kelere, jak stał po drugiej stronie ruchliwej ulicy. Też mnie spostrzegł. Zanim porwał mnie strumień przechodniów, zauważyłem jeszcze, że Profesor wykonał w moim kierunku nieznaczny ruch ręką i uśmiechnął się. Uśmiech – jak powiada Helmuth Plessner – „komunikuje milczenie” i „skrywa lub strzeże czegoś”¹⁰. Milczenie Krytyka stopiło się z milczeniem Bohatera *Kartoteki*¹¹.

Odślaniam okoliczności dotarcia do Różewiczowskiego rękopisu, ponieważ wpłynęły one w istotny sposób na moją lekturę tekstu. W 2008 roku ukazał się nowy tomik Różewicza *Kup kota w worku (work in progress)*, w którym pojawiła się informacja o podobnym przypadku ofiarowania rękopisu. W uzupełnieniu parodii opowiadania Kornela Filipowicza Różewicz dołączył list do przyjaciela z 4 lutego 1970 roku. W *post-scriptum* czytamy: „Gdybyś już władał rękami – albo nogami – to mi przepisz, z łaski swojej, te trzy kartki na maszynie. Rękopis dla Ciebie” (KKW: 35). Rozdawanie autografów było w tamtych latach jedynym sposobem dotarcia do wybranych (z konieczności) czytelników z pełniejszym, a więc ujmującym obok słowa również graficzny kształt pierwotnej wy-

nią literackiej zabawy. Rękopis został ofiarowany Profesorowi tuż po sprowadzeniu się Różewiczów do Wrocławia, czyli na początku lat siedemdziesiątych.

⁹ Z.W. Solski, *Kropka Tadeusza Różewicza*, „Punkt po punkcie” 2006, z. 7: *Koniec*, s. 112.

¹⁰ H. Plessner, *Uśmiech*, [w:] tegoż, *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, wyb. oprac. i wstęp Z. Krasnodębski, Warszawa 1988, s. 201 i n.

¹¹ Z.W. Solski, *Kropka Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 118

powiedzi. W opowiadaniu *Próba rekonstrukcji* poeta odwołuje się do średniowiecznej tradycji iluminowania rękopisów:

Tak dużo mam pracy przy ozdabianiu dużych liter. Dopiero ozdobiłem „A” zielonymi gałązkami. Chciałbym tam namalować małego srebrnego osiołka, który szczypie trawę. Każda najskromniejsza ozdoba kosztuje mnie wiele wysiłku. Pragnę jednak uczynić coś dla moich czytelników (PR 1: 208).

Wówczas dopiero zapowiadano narodziny nowej sztuki przyszłości, która miała zająć miejsce na pograniczu poezji, sztuki graficznej i malarstwa. „Sztuka drukarska – pisał Jan N. Miller – ustąpi miejsca tej wyższej: technice przyszłości, autotypii jakiejś, reprodukcji autografu, utrwalającej rękopis w tysiącach egzemplarzy” i nie liczącej się z ograniczeniami zecerskiego rzemiosła¹². Dopiero na progu nowego tysiąclecia Zenon Fajfel zaproponował uzupełnienie słownika terminów literackich o nowe pojęcie „liberatura”¹³. W tym nowym rodzaju literackim „funkcje słowa oraz jego przestrzennego, materialnego czy graficznego ukształtowania są do siebie zbliżone”¹⁴, a przekraczaniu granic między gatunkami i sztukami ma towarzyszyć odczucie wolności: „*Liber, libra, libera, liberatura*”¹⁵. Poszukiwanie obszarów pośrednich między poezją a sztukami plastycznymi ma też wymiar teatralny, silnie utrwalony w europejskiej tradycji. Gotthold E. Lessing pisał: „Sztuka aktora jest czymś pośrednim między sztukami plastycznymi a poezją”¹⁶.

Tomik *Kup kota w worku* zdaje się spełniać dawne marzenia poety o iluminowaniu własnych utworów, bowiem obok tekstów opracowanych w tradycyjnym składzie drukarskim, mógł już w nim zamieścić reprodukcje rysunków, fotografii, rękopiśmiennych notatek i autografy wierszy. Podobne próby przeprowadzał już wcześniej, zwłaszcza w kilku poprzednich tomikach, ale siła graficznego przekazu w ostatnim tomie przyniosła zupełnie nową jakość: utopia Millerowskiej „sztuki przyszłości” spełniła się w rzeczywistości.

Tradycyjne techniki reprodukcji angażujące cały łańcuch podwykonawców z jednej strony mogły sprzyjać przypadkowym pomyłkom, ale z drugiej strony – przy sprawnie działającym systemie kontroli i dobrze

¹² J.N. Miller, *Poezja znakowania (Przestankowanie jako sztuka)*, „Twórczość” 1961, z. 3, s. 77.

¹³ Z. Fajfel, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5-6, s. 8-9.

¹⁴ A. Przybyszewska, hasło: „Liberatura”, *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, z. 1-2, s. 255-256.

¹⁵ K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)*, [w:] taż (red.), *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, Kraków 2002, s. V.

¹⁶ G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*. Wybór, przeł. O. Dobijanka, Wrocław 1956, s. 97.

wyszkolonym zespole fachowców – dawały autorowi możliwość zdystansowania się wobec własnego dzieła, co najczęściej owocowało podwyższoną jakością tekstu. Doceniamy to zwłaszcza dzisiaj, gdy nagminnie skracają się i upraszcza proces wydawania książki, pozostawiając autora osamotnionego i zdanego wyłącznie na własne siły.

Różewicz, oddając rękopis do przepisania – jak w opisanym powyżej zdarzeniu z Filipowiczem – otrzymywał swój tekst zobiektywizowany wnikliwą lekturą przyjaciela, którego poeta włączył w zwykle zrutynizowane prace redakcyjne. To ważny czynnik, bo tradycyjny cykl wydawniczy silnie ingerował w relacje autora i czytelnika. Oczarowany ówczesną techniką Stéphane Mallarmé pisał: „Odpersonalizowany, tom, w miarę jak odsuwa się odeń autor, nie domaga się bliskości czytelnika. Wiedz, że pośród ludzkich narzędzi, jest zupełnie sam: wykonany, jest. Ukryty sens przesuwają się i rozkłada w chórze kartek”¹⁷. Różewicz, nie podzielał technicznych fascynacji Mallarmégo, wykazuje dwoistość: nie rezygnując z zespołowej pracy redakcyjnej, w ostatnim tomie *Kup kota w worku* publikuje wiersze w ich skończonej formie (z punktu widzenia sztuki drukarskiej) i zestawia je z reprodukcjami rękopiśmiennych notatek. Umiejętnie wzmaga w ten sposób napięcie między wyraźnym a zatartym śladem swojej nieobecności. Autor – pisze Giorgio Agamben – „wyznacza punkt, w którym życie rozgrywa się w dziele. Rozgrywa, a nie wyraża; rozgrywa, nie zaś spełnia. Dlatego właśnie autor musi pozostać w swoim dziele niespełniony i niewyrażony”¹⁸.

Profesora Kelerę odwiedzam co jakiś czas w jego domu, ale dopiero w lutym 2009 roku nasza rozmowa zeszła na *Kartotekę* Różewicza. W pewnej chwili Profesor przeprosił, wstał od stołu i wszedł po schodach na piętro. Gdy wrócił, trzymał w rękach rękopis *Kartoteki*. „Jestem teraz zajęty czym innym, więc musi pan sam odpowiedzieć na swoje pytania” – dodał. Tak nadszedł koniec gry i zaczął się czas interpretacji.

Skoroszyt

Rękopis *Kartoteki* Różewicz umieścił w pomarańczowym skoroszytcie. W każdym papierniczym sklepie można i dziś bez trudu kupić takie same teczki, których wielkość (A 4), grubość kartonu, krój czcionki i graficzny układ nadruku pozostają niezmiennie od lat. Pod napisem „Skoroszyt” w pierwszej z dwóch linii autor napisał odręcznie czarnym flamastrem: „Kartoteka”. Skoroszyt – spinający luźne i wymienne kartki –

¹⁷ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris 1945, s. 372.

¹⁸ G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 88.

wyduje się wyrażać ideę kartoteki, podkreślając funkcję deskrypcyjną tytułu dramatu¹⁹. Tu zaskoczenie: skoroszyt pozbawiony jest swojego mechanizmu – stalowych „wąsów” do spinania luźnych kartek; również odręcznie zapisane kartki w jego wnętrzu nie mają otworów po dziurkaczu. Autor posłużył się tylko skoroszytową teczką zbierającą luźne kartki bez gwarancji trwalszego uporządkowania. Uwagę zwraca intensywny kolor okładki. Czy jest to wynik świadomego wyboru, czy zbieg okoliczności? Ostry oranż prowokuje do pytań, choć wybór białej lub szarej teczki (sprzedawcy najczęściej proponują towar w takich właśnie barwach) mógłby powiedzieć równie wiele o jej właścicielu. Na kolorystykę prawdopodobnie nawiązującą do rękopisu natrafiamy w ossolińskim wydaniu *Sztuk teatralnych* Różewicza²⁰: biała obwoluta wypełniona dużymi czarnymi literami w kroju kursywy (przywołującymi skojarzenia z odręcznym pismem) i pomarańczowa wyklejka.

Pod słowem „kartoteka” można odczytać zapewne wcześniejszy zapissek ołówkiem: „»Burza« *C'est notre*”. Nie chodzi tu raczej o literacką aluzję do przezwiska mało znanego malarza (Pietera Muliera zwano Tempesta, czyli „burza”; o jego nieokiełznanym temperamentie wspomina Lessing w *Dramaturgii hamburskiej* – wówczas to słowo można by odczytać jako ironiczny pseudonim prototypu postaci Bohatera²¹) ani do tytułu sławnego dzieła (np. *Burzy* Shakespeare’a czy Strindberga), lecz o historyczne odniesienie do „Akcji »Burza«”. W tytule ten kryptonim akcji Armii Krajowej pojawia się u Różewicza tylko raz: *Dziennik z partyzantki (Akcja „Burza”)* (PR 2: 226²²). Teczka z materiałami poświęconymi „Akcji »Burza«”, która prawdopodobnie posłużyła później do pracy nad *Kartoteką*, rzuca światło na genezę obu sztuk. Dialogi partyzanta Wrony z Bohaterem i Walusia z Kilińskim wykazują wiele zbieżności; jest to praktycznie ta sama materia dramatyczna z odmiennie tylko rozłożonymi akcentami.

Moja wiedza o rękopisie opierała się na zdawkowej wypowiedzi Profesora Kelery: „plik luźnych kartek z wariantami tekstu”. Nie mogłem przypuszczać, że było to określenie metaforyczne, dlatego zaskoczyła mnie zwartość tekstu i jego uporządkowanie. W teczce natrafiłem na gęsto zapisany niebieskim atramentem blok kratkowanego papieru.

¹⁹ H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, [w:] tegoż, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 18.

²⁰ T. Różewicz, *Sztuki teatralne*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972; okładkę i obwolotę projektowali A. i L. Kaćmowie, red. A. Kubikowska, red. tech. M. Staniśewska.

²¹ Por. „BOHATER (...) Zaraz wam Wrona opowiem o Paryżu, tylko namaluję obraz. Wyciąga z kąta kawał papieru lub blejtram i maluje szybko »taszystowski« obraz” (fragment wykreślony, KR: 13).

²² Pierwodruk: „Śląsk” 2001, nr 10.

Kartki z bloku służące do sporządzania jednorazowych notatek lub do korespondencji przeznaczone są do wrywania, dlatego nie są zszyte, lecz sklejone na górnej krawędzi. Blok wzmacnia od spodu grubsza tekturka. Ten rodzaj asortymentu drukarnie produkują zwykle z odpadów.

Różewicz wypełnił blok od pierwszej do ostatniej kartki, zapisując je jednostronnie. Na pierwszej stronie w ozdobionej kredkami ramce znajdujemy napis: „Kartoteka (opowiadanie sceniczne)”, a poniżej dopisek: „Marzec 1958 r. Sierpień 1958”. Kartki łatwo odrywają się od bloku, zwłaszcza pierwsze, częściej przewracane. To na nich zachowały się ślady taśmy klejącej, którą autor usiłował scalić rozsypujący się blok. Zapewne temu samemu celowi służyła wprowadzona przez niego numeracja²³. Dzięki niej Profesor Kelera mógł w inwentarzowej notatce wskazać na luki w tekście²⁴.

Po przekartkowaniu całego bloku i odwróceniu ograniczającej go szarej tekturki czytelnika czeka niespodzianka: kolejnych piętnaście luźnych kartek. Na pierwszej stronie widnieje dopisek czerwonym flamastrem: „Odmiana tekstu – początek z 1957 r.”. Kartki mają, jak ich poprzedniczki, ten sam format i też są w kratkę, pochodzą więc z tego samego lub podobnego bloku. Nie są ponumerowane, ale ułożenie kartek – jak zapewnił Profesor Kelera – nie zmieniło się od chwili, w której otrzymał rękopis od autora. Można więc przyjąć, że kolejność stron nie jest przypadkowa i odpowiada autorskiej intencji²⁵. Zauważmy, że rękopiśmienny układ tekstu – „Kartoteka” i „Odmiana tekstu” – powtarza się w druku od 1972 roku (wówczas po raz pierwszy pojawiły się *Niepublikowane odmiany tekstu*) aż do ostatnich wydań dramatu.

Różnicę między zwartą „Kartoteką” a luźnymi kartkami („Odmiana tekstu”) w rękopisie podkreśla dodatkowy autorski zabieg: podwojenie tytułu na tylnej okładce pomarańczowej teczki. Jest to wskazówka, aby zwartą „Kartotekę” czytać „normalnie”, od przodu, a „Odmianę tekstu” – od tyłu; szara tekturka bloku wyznacza początek rozproszonej części. Efekt zróżnicowanego trybu czytania obu wyodrębnionych fragmentów dzieła zostaje wzmocniony przez przeciwstawny ruch odwracanych kartek. W zwartej części czytelnik zmuszony jest stronicę odwracać w osi wertykalnej: od dołu ku górze, gdy we fragmencie rozproszonym z utrwalonego nawyku przewraca je w osi horyzontalnej: od prawej do lewej strony²⁶.

²³ Autorska numeracja zaczyna się od s. 4 i kończy na s. 34.

²⁴ Treść notatki na małej kartce: „Brak: 14, 15, 28, 30”.

²⁵ Wprowadziłem własną numerację luźnych kartek w kontynuacji do wcześniejszego fragmentu utworu, ponumerowanego przez autora („Rękopis *Kartoteki*” – RK: 1-34): strony 35-50 jako „Rękopis *Kartoteki*. Odmiana tekstu” (RKO: 35-50).

²⁶ Prawdopodobnie tak wydedukowanej „instrukcji” znajduje potwierdzenie w odmiennym położeniu autorskich dopisków na odwrocie zapisanych kartek w obu częściach.

Mimo że trzymam w rękach typową okładkę skoroszytu i niczym nie wyróżniający się biurowy blok, to zaproponowany przez autora sposób czytania zmienia te zwykłe przedmioty w przestrzenną formę (chciałoby się powiedzieć: „rzeźbiarską”), która zyskuje zdolność „do składania obietnicy głębi”, do prowokowania „odwiedzin, eksploracji i penetracji”, do sugerowania „pełni i prawdy wnętrza”²⁷. W każdej lekturze – zauważa Michał P. Markowski – „czyta przede wszystkim nasze ciało, które zajmuje pozycję taką lub inną”²⁸, a „czytający przestaje być podmiotem lektury i przekształca się w scenę: ciało i świadomość przenikają asocjacje, cytaty, aluzje, fragmenty innych tekstów”²⁹. O ile jednak przy zruty-nizowanym czytaniu produktów przemysłu poligraficznego ciało otwiera się na to, co niejednostkowe i transindywidualne³⁰, to w przypadku lektury rękopisu *Kartoteki* czytelnik zdaje się niemal doznawać cielesnej obecności autora; podobnie jak to się dzieje w odbiorze dzieła plastycznego. Różewicz, wyrażając siebie poprzez taką teatralizację, niejako potwierdza swoją przynależność do grona niepowtarzalnych „filozofów-artystów”, którzy uczą patrzeć na swoją sylwetkę „jako związaną z doświadczeniem w takim samym stopniu (i bardziej jeszcze) jak ze sztukami pięknymi – pisze Jean-Noël Vuarnet, dodając, że – ich odwołanie do sztuki nie jest podyktowane estetyczną wolą, lecz koniecznością”³¹. Różewicz w ostatnim swoim tomiku mówi o tym wprost: „a może Ty, drogi Czytelniku, wejdiesz w moje stare buty i pomaszrujesz/dalej” (KKW: 104). Przewrotność tego zaproszenia do odwiedzenia świata autora ujawnia fotografia, pod którą poeta umieścił wspomniany zapisek. Widzimy na niej buty starannie ułożone na gazecie, aby nie pobrudziły krzesła; każdy z dwóch wykoślawionych i ubłoconych buciorów pochodzi z innej pary³². W takim obuwiu nawet zagorzały piechur żywiłby obawy, gdyby mu przyszło ocenić swoje szanse w zaproponowanej przez Różewicza wędrówce.

Czytelnik może zająć w dziele literackim tylko to puste miejsce, jakie pozostawił dla niego poeta. Powtarzając „nieekspresywny gest, którym autor poświadczył swoją nieobecność w dziele”, czytelnik – tak jak

W części zwartej, gdzie trudniej nanosić uwagi na tylnej części kartki, zapisków jest też mniej.

²⁷ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 250.

²⁸ M.P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, [w:] R. Barthes, *S/Z*, dz. cyt., s. 28.

²⁹ Tamże, s. 30.

³⁰ Tamże, s. 31.

³¹ J.-N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2000, s. 49.

³² Fot. J. Olek.

poeta – skazany jest na niespełnienie³³. W odczytywaniu tego, co zapisa-
no, trzeba się zatrzymać, gdy się natrafi na opustoszałe miejsce przeży-
cia czy doznania poety. „Próba odtworzenia osobowości autora – podkreś-
la Agamben – na podstawie dzieła jest bowiem równie nieuprawniona
jak próba uczynienia z jego gestu tajnego szyfru lektury”³⁴.

Wstępna konfrontacja rękopisu z wersją drukowaną po 1972 roku
sprawia wrażenie, że w trakcie prac redakcyjnych autor – zachowując
rękopiśmienny układ: tekst i jego odmiany – dokonał podmiany; rozpro-
szoną część przekształcił w zwartą, a zwartą – w rozproszoną. Przymiar-
ka do statystycznego ujęcia zmian redakcyjnych daje obraz już mniej
jednoznaczny. Nie jest to zwykła inwersja, bo obie części zostały wymie-
szane podczas zderzenia ze sobą lub zderzenia z niezależną od nich
dwojgą inną rzeczywistością. O takich zderzeniach opowiada wiersz *Pro-
pozycja druga...* (P2: 201-202), który Profesor Kelera wiązał z narodzi-
nami dramatu Różewicza, widząc w nim komentarz do powstania *Karto-
teki*. Wykorzystał wówczas tę ilustrację do zobrazowania swojej koncepcji
Różewiczowskiej „przestrzeni poetyckiej”, czyli „szczególnego obszaru pro-
mieniowania znaków i znaczeń”³⁵. Czy rzeczywiście w tym wierszu od-
najdziemy scenariusz działań autora? Zanim odpowiemy na to pytanie,
przyjrzymy się bliżej zawartości pomarańczowej teczki.

Rękopis zachował wersję sztuki przed jej ostatecznym montażem.
Dzisiaj, aby zmienić położenie wybranego fragmentu tekstu, wystarczy
zaznaczyć go kursorem i wydać polecenie kliknięciem myszki. W latach
pięćdziesiątych podobny efekt można było uzyskać jedynie za pomocą
nożyczek i kleju. Takich śladów w rękopisie nie znajdujemy, choć brak
czterech kartek (w części zwartej, gdzie można to ustalić) i pozostałości
po oderwaniu fragmentu jednej z luźnych kartek (RKO: 41) mogłyby
wskazywać na podobne czynności. Poeta prawdopodobnie dokonał mon-
tażu podczas przepisywania tekstu na maszynie, o czym świadczą liczne
zakreślenia tekstu czerwonym pisakiem. Autor wykorzystywał również
pisaki i kredki w innych kolorach, więc te oznakowania mogą być mylą-
ce. Niektóre skreślenia sugerują usunięcie zaznaczonego fragmentu,
inne – przeciwnie – wydają się znakiem aprobaty i zdają się sygnalizo-
wać, że wybrany segment tekstu został już przepisany „na czysto”; kon-
frontacja z wersją drukowaną niekiedy to potwierdza.

W części zwartej pojawia się zapisek „odtąd B” (RK: 7), a wśród luź-
nych kartek – oznakowanie „Wersja A. Z Kartoteki” (RKO: 43). W trak-

³³ G. Agamben, *Profanacje*, dz. cyt., s. 90.

³⁴ Tamże, s. 91.

³⁵ J. Kelera, *O poetyckiej strukturze dramatów Tadeusza Różewicza*, [w:] tegoż, *Teatr bez majtek. Szkice*, Warszawa 2006, s. 8 oraz 18-19.

cie opracowania tekstu poeta zastosował zatem rozróżnienie na dwie wersje *Kartoteki*: „A” i „B”³⁶. Choć zabieg ten ma znamiona działania doraźnego, wydaje się oddawać trwalszą tendencję do utrzymywania przez autora podczas całej pracy nad dramatem dwóch spolaryzowanych i konkurujących ze sobą zbiorów tekstów, jakby dwóch odrębnych kartotek, z których każda stara się zagarnąć dla siebie całość zebranego materiału. Parafrazując Antonina Artauda, określimy tę sytuację: *Kartoteka* i jej sobowtór. Określenie nawiązujące do ciąży bliźniaczej współgra ze słowami Różewicza: „Poeta-matka może być zapłodniony przez wszystkich i przez wszystko, w każdym miejscu i o każdej porze. Nasienie wchodzi tu przez otwarte rany” (PR 1: 216).

Czy *Kartoteka* jest owocem „cięży” bliźniaczej czy mnogiej? O zapisku ołówkiem na okładce, sugerującym powiązanie zawartości teczki m.in. ze sztuką *Do piachu*, już wspomnieliśmy. Dopiski na marginesie tekstu „Przymiarka. Przyrost naturalny” (RK: 28, odwrocie) i „Będziemy świadkami...” (RK: na szarym kartonie, po s. 34), zapowiadają narodziny sztuk o tytułach już rozpoznawalnych, mimo nie do końca wykrystalizowanej formy. Rękopis służył poecie jako podręczny notatnik; na pierwszej stronie znajdujemy nie do końca czytelny wykaz częściowo zrealizowanych zadań poetyckich³⁷. Pojawiają się też rysunki bezpośrednio związane z tekstem *Kartoteki*, jak np. „Plan sceny” (PR: 17, odwrocie) lub go komentujące (PR: 2 i 42, odwrocie), a także sygnowany autograf wiersza z datą 1960 roku (PR: 42, odwrocie). Część uwag zapowiada sceny, które odnajdziemy dopiero w drukowanej wersji sztuki. Wśród dopisków dorzuconych przez autora w ostatniej chwili znajdujemy i ten: „Wskazówka dla scenografa. Krzesła stoły tzn. wszystkie meble są prawdziwe – ~~zupełnie~~ proste. Tylko ich rozmiary są trochę większe od normalnych. Łóżko jest ~~wysokie~~ na wysokich nogach, stół staroświecki” (RK: 1). Profesor Kelera passus „Wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe. Ich rozmiary są trochę większe od normalnych” (D 1: 7) uznał za kwintesencję Różewiczowskiej koncepcji realizmu poetyckiego³⁸.

Czy sobowtór towarzyszy *Kartotece* od początku? Bliźniacza forma dość trafnie oddałaby odczucia poety, o których pisał 30 marca 1958 roku w „Dzienniku Gliwickim”: „*Kartoteka* jest rozdarta. W formie, w treści, we mnie” (PR 3: 334). Jeśli wiersz *Propozycja druga...* rzeczywiście jest biografią sztuki, to powinniśmy w nim odnaleźć zapis całego procesu twórczego:

³⁶ Wersje „A” i „B” pozostają dla nas nieuchwytnie, bo odnoszą się do nieznanego nam maszynopisu *Kartoteki*.

³⁷ „tom wierszy √, tom op[owiadań] √, scen[ariusz] √, szt[uka] +, szt[uka], Ks[siążka] o [Staffie?], Pamiętnik” (RK: 1).

³⁸ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pulapki”* (T1: 10-11)

Utwór
skończony
trzeba złamać
a kiedy się zrośnie
jeszcze raz łamać

Kończąc w marcu 1958 roku pierwszy akt *Kartoteki*, poeta dysponował wcześniejszą wersją sztuki z 1957 roku. Dziś jest to plik luźnych kartek z późniejszą adnotacją „Odmiana tekstu” (RKO: 35). Strony nie są ponumerowane, ale kartki w bloku, jeśli obchodzić się z nimi w miarę ostrożnie, zachowują swoje położenie, więc ta pierwsza wersja z 1957 roku mogła przybrać uporządkowaną i skończoną formę. Wydarzenie z bloku pierwszych zapisanych kartek i ich rozrzucenie odpowiadałoby pierwszemu „złamaniu”. Zauważmy, że słowa „skład” i „łamanie” pochodzą ze słownika sztuki drukarskiej. Fazę zrastania i scalania się sztuki w nową całość należałoby związać z etapem pracy nad tekstem w 1958 roku. Wówczas powstała trzyaktowa wersja *Kartoteki* – „sztuka realistyczna” (RK: 1). W opowiadaniu *Rozmowy ciąg dalszy* Różewicz pisał: „wziąłem na siebie niewdzięczną w poezji rolę matki-realistki” (PR 3: 254). Porównując tę nową wersję z plikiem luźnych kartek z 1957 roku, trzeba stwierdzić, że z roli „matki-realistki” poeta wywiązał się z niezwykłą sumiennością, odrzucając fragmenty utrzymane w konwencji „cudowności” czy nawiązujące do koncepcji „dramatu poetyckiego”. W tej fazie autor z głównego tekstu usuwa np. wszystkie sceny, w których występuje Chór Starców. Pod skreśleniami natrafiamy na słowa brzmiące jak autokomentarz: „Żadnej metafizyki. Idioci!” (RK: 10). Zmienia się graficzny układ zwłaszcza pierwszych stron i znika rozpoznawany wcześniej „Różewiczowski wiersz”; autor wyraźnie stara się pisać „prozą”, choć w dalszych partiach sztuki nie jest już tak konsekwentny.

Może za niejasnymi motywami autora, który porzucił formę dramatu poetyckiego dla teatru epickiego, skrywał się Eros. O podobnych przypadkach wspomina Virginia Woolf: „Prawdopodobnie to właśnie chęć pisania o kobietach kazała mężczyznom stopniowo porzucić formę dramatu poetyckiego, który ze względu na swoją gwałtowność niewielki mógł z nich zrobić użytek, i stworzyć w jego miejsce powieść, jako bardziej pojemne naczynie”³⁹. W „realistycznej” *Kartotece*, zamykając scenę spotkania Bohatera z Tłustą Kobieta, Różewicz po Freudowsku – tak jak to już zrobił z Kierkegaardem⁴⁰ – parodiuje Mickiewicza: „Bohater pod-

³⁹ V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 1997, s. 103.

⁴⁰ Por. „Nic dziwnego, że Kierkegaard wspominał później z żalem o swej młodości, której nigdy nie użył. Później jeszcze jakaś Regina Olsen puściła w trąbę naszego myśliciela. Gdyby mu się wtedy trafiła jakaś dobra dziewczyna, wszystko by poszło inaczej. Przespaliby się” (RK: 13, por. D 1: 52).

chodzi do pieca *Do prawdziwego pieca*. Otwiera drzwiczki *Prawdziwe drzwiczki*. Bierze kawałek drewna lub spalonego drewna i wypisuje nad łóżkiem, dużymi literami słowo...”. Widz/czytelnik wychowany na romantycznej literaturze mógłby oczekiwać, że Bohater napisze na ścianie imię „Gustaw” lub „Konrad”. Tymczasem na murze pojawia się wulgarny napis „dupa”. W poruszeniach erotycznie upierzonej duszy Bohatera jest bardzo dużo gwałtowności i żadnego wdzięku. Ale Bohater „po chwili zmazuje literę »a« i stawia na to miejsce kropkę lub kreskę” (RK: 6). „Dup-” implikuje ciąg słów już pozbawionych jednoznaczności: duperele, duplika, duplikat, dur, duraluminium, dureń...

W „dramacie realistycznym” z 1958 roku Różewicz z pasją niemal publicystyczną odniósł się do palących problemów Polski popaździernikowej. Dalszy fragment cytowanego wiersza wydaje się nawiązywać do obrania przez poetę realistycznej stylistyki w przekształcaniu tekstu:

usunąć elementy łączące
przypadkowe
które pochodzą z wyobraźni
pozostałe powiązać
milczeniem

Kolejne, już drugie „łamanie”, powinniśmy związać z fazą przygotowania i opracowania maszynopisu. Rękopis dostarcza w tym zakresie jedynie częściowych informacji; finalny efekt pracy poety znamy już z wersji opublikowanej w „Dialogu”. Dalsze słowa wiersza wydają się komentarzem do przejścia od fazy „realistycznego dramatu” z 1958 roku do końcowej wersji drukowanej:

po skończeniu utworu
usunąć fundament
na którym się opiera
– ponieważ fundamenty
ograniczają ruch –
wtedy konstrukcja
uniesie się
i będzie
przez chwilę leciała
nad rzeczywistością
z którą wreszcie
się zderzy
zderzenie
będzie początkiem nowego życia
utworu nowego
który jest obcy rzeczywistości

Na tym etapie Różewicz usuwa z opracowywanego tekstu jego realistyczny fundament, przywracając fragmenty „poetyckie” i „metafizyczne”. W ten sposób m.in. na scenę ponownie wkracza Chór Starców. Na marginesie tekstu pojawia się uwaga z 1960 roku „Kakoj Ty Prozaik” (RKO: 42, odwrocie). Sztuka zatracza też swą wcześniejszą, publicystyczną ostrość. Otaczającą rzeczywistość poeta komentuje tym razem z większym dystansem i w cieplejszej tonacji. Zauważył to na prapremierowym spektaklu Kazimierz Wyka: „[tekst] okazał się bardziej ciepły (...) po prostu i całkiem po ludzku wzruszający” (D2: 142).

Cztery warianty jednej sceny

Spróbujmy odnieść się do wspomnianych przemian *Kartoteki* na przykładzie wybranej sceny. W dramacie z 1958 roku pierwszą osobą wchodzącą do pokoju, w którym Bohater rozmawiał sam ze sobą, jest Olga. W wersji z 1960 roku scena ta została przesunięta do dalszej części sztuki; na peryferyjnym miejscu znalazła się też w *Kartotece rozrzuconej*. Porównajmy rękopiśmienne odmiany tej sceny z wersjami drukowanymi:

Wariant z 1957 roku

Do pokoju wchodzi Olga – kobieta w średnim wieku.

OLGA (Stoi przy łóżku i patrzy w milczeniu na Bohatera)

BOHATER Nastaw wodę, głodny jestem.

OLGA Minęło piętnaście lat, jak wyszedłeś z mojego pokoju. Nie odezwałeś się, nie zostawiłeś adresu.

BOHATER Prawda! Co tu robisz o tej porze.

OLGA Przechodziłam i usłyszałam, że wołasz, więc wstąpiłam. Co u ciebie słychać? Co robiłeś?

BOHATER Żyłem.

OLGA *recytuje twardym miarowym głosem* Jesteś świnią i oszustem.

Wchodzi Chór Starców (RKO: 35)

Gdy czytamy tekst z luźnej kartki, nasuwa się pytanie: w czyim pokoju przebywa Bohater? Słowa Olgi „wyszedłeś z mego pokoju” sugerują, że mężczyzna po dziesięciu latach nieobecności wrócił do kobiety i stara się zachować pozory, że nic nie zaszło, dlatego zwraca się do niej: „Nastaw wodę, głodny jestem”. Aby postawić ją przed faktem dokonany, prawdopodobnie przeprowadził się do niej w godzinach, w których – jak się spodziewał – jej nie zastanie, stąd jego zdziwienie i uwaga „co tu ro-

bisz o tej porze⁴¹. Związek z Olgą nie jest przez niego traktowany jako coś trwałego, dlatego mężczyzna przygotowany jest na kolejną przeprowadzkę. Może do tej sytuacji odnosi się zdanie z „Odmiany tekstu”: „BOHATER *zbudził się* Zaraz, chwileczkę... Zaraz wyciągnę walizkę” (RKO: 42). Rozmowa Bohatera z Olgą nie potrzebuje własnego zakończenia, bo przerywa ją wejście Chóru Starców. Tu kolejne pytanie: czy Olga widzi Starców? Czy też jako twory wyobraźni Bohatera tylko przez niego są postrzegani?

Wariant z 1958 roku

Do pokoju wchodzi niemłoda dziewczyna, Olga. Tluste włosy.

OLGA *staje przy łóżku, patrzy bez słowa na Bohatera*

BOHATER Olga, co tu robisz.

OLGA Słucham ~~jak wyzywasz ludzi twojego głosu~~

BOHATER Nic ciekawego.

OLGA ~~Wyszedłeś dziesięć~~ Już będzie dziesięć lat jak wyszedłeś z mojego mieszkania, ~~ani~~ Nie napisałeś. Nie odezwałeś się.

BOHATER A po co?

OLGA *mówi surowo, właściwie recytuje* Jesteś oszustem i świnią. Przed piętnastu laty głaskałeś mnie po piersiach i błagałeś żebym ci dała. Wiesz co! Kładłeś mi rękę na kolanie, na udzie i wyżej. Trzymałeś mnie w ramionach i mówiłeś, że się ze mną ożenisz, jak skończy się wojna. Kołysałeś mnie jak dziecko, gładziłeś po głowie i mówiłeś, że się ożenisz, że będziemy mieli dzieci i dom... domek z ~~ogrodkiem~~ małym podwórkiem.

BOHATER Minęło piętnaście lat, a ty masz ciągle łupież? ~~w tłustych włosach? może jadłaś cebulę.~~ I nie wyczesalałaś go od tamtego czasu.

OLGA ~~Świnia.~~ Kochałam cię i ~~zestarzałam~~ a ty ~~mi~~ kłamałeś ~~wtedy~~

BOHATER ~~Nie kłamałem.~~ Myślałem, że wszyscy umrzemy, czemu ci nie miałem opowiadać o domku i dzieciach, było przyjemniej. ~~I tak~~ Tobie też.

OLGA Ale przeżyliśmy.

BOHATER ~~Właśnie. Ale jeszcze jedno: wtedy wierzyłem, że cię kocham.~~ Trzeba się było z tym liczyć...

OLGA Muszę już lecieć, mam bilet do kina *wychodzi szybko z pokoju.* (RK:1-2)

Drobną poprawką „wyszedłeś z mojego mieszkania”, w miejsce wcześniejszej kwestii Olgi „wyszedłeś z mojego pokoju”, autor radykalnie

⁴¹ Jeśli czytamy ten fragment w kontekście całej „Odmiany tekstu”, sprawa się nieco komplikuje, bo na dalszych stronicach pojawia się postać Sekretarki („Kobiety głos spod kołdry”, RKO: 43 i 49, oraz RK: 23, odwrocie). Czy bohater mógł sprowadzić się do Olgi wraz ze swoją nową kochanką? Nie jest to przecież niemożliwe. A może jednak to nie jest pokój Olgi, tylko kobieta zachowuje się tak, jakby była nadal u siebie. Problem jest chyba pozorny, bo autor zaznaczył, że „Odmiana tekstu” powstawała od 1957 roku, więc z dużym prawdopodobieństwem postać Sekretarki pojawiła się w końcowej fazie pracy nad dramatem.

zmienił ramy sytuacyjne. W tej wersji kobieta wchodzi do pokoju samotnego mężczyzny. Jest to własny pokój Bohatera, co nie oznacza, że może czuć się w nim bezpiecznie. Jeden z urzędników mierzących ten lokal zauważył, że „tu może zamieszkać jakaś rodzina” (RK: 8). Wśród skreśleń znajdujemy też słowa Bohatera: „Czy to jest w porządku? Nie zrobiłem nic złego i boję się? (...) *Wyciągają go z pokoju, on opiera się i mówi: Pusty pokój...*” (RK: 27).

Bohater chce być sam i szuka samotności; „tak obrzydli mi ludzie, że zostałem sam – wyznaje postać jednego z Różewiczowskich opowiadań – Ale i sam sobie byłem nienawistny” (PR 1: 120). Olga, wchodząc do pokoju i słysząc złorzeczącego na cały świat Bohatera, komentuje: „słucham jak wyzywasz ludzi”. Bohater nie jest z nikim związany, nie chce się też ponownie wiązać z Olgą, więc próbuje się tłumaczyć: „wtedy wierzyłem, że cię kocham”. W „stanie »ostrego widzenia«” (PR 1: 118) dostrzega u byłej dziewczyny tłuste włosy i łupież, wyczuwa zapach cebuli; „wstręt buduje się przez nierozpoznanie swych bliskich” – zauważa Julia Kristeva⁴². Rozdrażniony obecnością kobiety mężczyzna wychwytuje najdrobniejsze oznaki jej cielesności, aby doszukiwać się w nich obrzydliwości. W ten sposób „wypracowuje swoje terytorium, ograniczone przez wstręt”⁴³. Swoim zachowaniem Bohater przypomina Franza z *Pułapki*:

usta Felice otwierają się coraz szybciej, szerzej... Franz widzi złote błyszczące zęby

FRANZ nie trzeba szafy ani krzesła nic nie trzeba (...) chyba nie wyobrażasz sobie że ja będę spał we wspólnej sypialni pod jednym okryciem we wspólnym łóżku... ja w nocy pracuję! Nawet oddech ukochanej istoty jest jak huk lokomotywy... (T2: 342)

Przewija się tu wezwanie, aby „zdobyć własny pokój”, bez którego nie sposób pisać i bez którego nie można osiągnąć głębszego zrozumienia rzeczywistości⁴⁴. Spotkanie dawnych kochanków kończy wyjście Olgi z pokoju. Wykupiony bilet do kina wybawia kobietę z niezręcznej sytuacji. Jest to rozwiązanie w skutkach podobne do wejścia Chóru Starców z wcześniejszej wersji, lecz przykładnie „realistyczne” i oczyszczone z wszelkiej „metafizyki”.

W wariacie trzecim z 1960 roku (D 1: 11-12) autor zmienił tonację, wyraźnie ją ocieplając. Bohater jest teraz bardziej przyjazny dla ludzi, więc przepisując wariant drugi na nowo, poeta wycina te sformułowania, w których postać „widzi zbyt ostro” (PR 1: 117); tak np. znikła kwestia:

⁴² J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 11.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Por. V. Woolf, *Własny pokój*, dz. cyt., s. 132.

„Minęło piętnaście lat, a ty masz ciągle łupież?”. Oczyszczając tekst z mizantropijnych naleciałości wersji z 1958 roku, poeta sięga po – w drugiej redakcji pominięte – motywy z wariantu pierwszego. Pierwotną kwestię Olgi „usłyszałam, że wołasz” przesuwa na początek sceny, nadając jej nowe brzmienie: „Przechodziłam i usłyszałam, że mnie wołasz...”. W wariacie pierwszym Bohater nie reaguje na słowa kobiety „nie zostawiłeś adresu”, teraz – odpowiada „Nie miałem”. Ma obecnie własne mieszkanie, więc słowo „adres” nie jest dla niego – jak w poprzedniej sytuacji – pustym dźwiękiem. Słowa „nastaw wodę, głodny jestem”, powracają w sformułowaniu „napiłbym się herbaty”. W wariacie trzecim Różewicz przywraca obecność Chóru Starców. Komentując zachowania Bohatera, Chór przeszkadza Oldze, która tupie na niego nogą. To istotny przypadek, bo postać „realistyczna” weszła w bezpośrednią interakcję z tworem „poetyckiej fantazji”. Trzecia redakcja ujawnia zatem syntezę stylistyk „poetyckiej” i „realistycznej”, przynosząc nową Różewiczowską propozycję – „realizm poetycki”.

Korekcyjne cięcia w wariacie drugim są bardzo precyzyjne, więc ramy sytuacyjne nie uległy w trzeciej redakcji istotnej zmianie, nie naruszają też zakończenia. Olga, wychodząc z pokoju, śpieszy się, bo kupiła bilet, choć tym razem nie do kina, lecz do operetki (w której pracuje Bohater). Autor nasycy sceniczną sytuację groteskowymi elementami nie występującymi w poprzednich wariantach: Bohater wyszedł z domu po papierosy i wrócił po piętnastu latach, a kobieta w reakcji na żądanie, by mężczyzna zdał jej „rachunek z całego życia”, ma usłyszeć dowcip. Bohater bawi się niezręcznościami sytuacji spotkania po latach z dawną miłością, ale, inaczej niż wcześniej, nie jest przykry dla Olgi i nie stara się jej upokorzyć. Bohater, upodabiając się do postaci ze sztuki *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja*, ma już ułożone życie. Pracuje, ma gdzie mieszkać, jest z kobietą, z którą dobrze mu się układa; słowa „Teraz zawsze jestem sobą. Tak długo wędrowałem, zanim doszedłem do siebie” kieruje właśnie do niej (D1: 37). Tą nową miłością Bohatera jest Sekretarka. Olga nie zdaje sobie sprawy z istnienia rywalki, ale widz/czytelnik, pamiętając o Głosie spod kołdry, z napięciem śledzi rozwój sytuacji, zwłaszcza wówczas, gdy Bohater zwraca się do swej miłości sprzed lat: „Nie masz pojęcia Olu, jak się cieszę, że mogę leżeć, obcinać paznokcie, słuchać muzyki. (...) Może wejdiesz do łóżka. Porozmawiamy”.

W *Kartotece rozrzuconej* scena z Olgą pojawia się bez większych zmian (D 1: 94-95, por. D 1: 11-12). Autor adaptuje tekst *Kartoteki* do nowej sytuacji. Bohater w czwartej wersji występuje w dwóch wcieleniach. Bohater I, do którego zwraca się Olga, siedzi na wózku inwalidzkim/szpitalnym. Scena nie może zatem zakończyć się zaproszeniem kobiety do łóżka. Bohater I przyjmuje Olgę z większym emocjonalnym

dystansem; gdy Bohater w *Kartotece*, aby nie urazić dawnej sympatii, wycofuje się z zamiaru opowiedzenia dowcipu, który miał być odpowiedzią na pytanie o przyczyny jego odejścia przed piętnastu laty, Bohater I bez żenady opowiada kawał o panience z okienka pocztowego. Autor za dbał o umieszczenie epizodu z Olgą w kontekście sąsiednich obrazów. Olga wchodzi przez bramę Szkoły Wdzięku. Jest to dekoracja ze sceny Egzaminu; ostatnią zdającą była Miss Krotoszyna. Słowa kobiety z tłustymi włosami „przechodziłam i usłyszałam, że mnie wołasz...” nabierają innego znaczenia niż we wcześniejszych wariantach; Olgę najwyraźniej zwabił szyld szkoły. Bohater w *Kartotece*, aby odwrócić uwagę Olgi od krępującego go tematu rozmowy, zwraca się do niej „napiłbym się herbaty”. W ten sposób chce skłonić kobietę do oddania się czynności zaparzania naparu. W *Kartotece rozrzuconej* Bohater I, mówiąc do siebie „napiłbym się piwa”, sam się obsługuje: „pije przez rurkę z kroplówki”. Następną sceną (podobnie jak w *Kartotece*) rozgrywa się wokół lektury prasowego artykułu o konsumpcji piwa.

Każda z kolejnych wersji jest rozwinięciem poprzedniej. Niektóre wykreślone lub pominięte fragmenty w kolejnym opracowaniu odzyskują swoje miejsce w tekście sztuki. Dotyczy to również drobnych poprawek, powstających zwykle w trakcie pisania; znajdujemy w rękopisie skreślenia pozwalające na odczytanie znajdującego się pod nimi tekstu i skreślenia trwale eliminujące odrzucone wyrazy i zdania. Źródłem dokonywanych przez autora zmian za każdym razem okazuje się wręcz reżyserska analiza wybranego elementu teatralnej sceny: sposobu wejścia postaci, trzymania przez nią rąk, zawieszenia głosu, obecności lub nieobecności określonych osób i przedmiotów itp. Na jednej z rękopiśmiennych stron znajdujemy podpatrzone z życia obrazki – precyzyjne studia dykcji i gestu:

Wchodzi osioł i mówi: Ja bracie z nią tak i tak. W poprzek i z tyłu. Mówię ci bracie, tam w górze musi coś być. Jak bym nie wierzył, że w górze coś jest bracie, to (...) pies całe życie.

Dzień dobry pani, wie pani, mój mąż lubi zawsze po obiedzie się zdrzemnąć. Cóż to za nadzwyczajny człowiek.

Mam do ciebie mały romans, pożycz pięćset złotych. Oddam Ci w środę.

Mnie nic nie obchodzi. Spać i jeść i tentego. To jest życie.

Gość w samodziłowej marynarce. Wchodzi z ręką w kieszeni. Potem zakłada rękę po napoleońsku. Za siebie. Na piersi itd. tzn. „nie wie co robić” z rękami.
(Fragment wykreślony, RK: 33)

Jeden z takich drobnych szkiców „Co pięć minut bez względu na sytuację dramatyczną wchodzi jakaś baba...” zamyka „Odmiany tekstu” w drukowanej wersji *Kartoteki* (D1: 56). Reżyserską inwencję Różewicz bezpośrednio spożytkował dopiero podczas prób *Kartoteki rozrzuconej*.

Warianty ułożone chronologicznie w narastających przyrostach objętości (w proporcji 1:2:3) i w zwiększającej się liczbie wprowadzanych do gry elementów scenicznych wskazują na ciągły rozwój. Podobne analizy u Becketta przynoszą wynik odwrotny⁴⁵. Ten obraz tekstu kilkakrotnie przepisywanego i cyzelowanego, który wyłania się z zestawienia wariantów sceny spotkania Olgi z Bohaterem, nie oddaje wrażeń z lektury całego rękopisu *Kartoteki*. Niektóre ze scen, szczególnie z Wujkiem i Górnikiem, w rękopisie i w druku nie różnią się praktycznie od siebie. Ukazują się od razu w skończonej formie, choć niestaranność pisma i niekonsekwencje w interpunkcji wskazują, że powstawały w pośpiechu. Z kolei utrzymane w konwencji pastiszu rozmowy Bohatera z Chórem Starców w druku zostały znacznie okrojone. Autor uwolnił tekst od balastu zdezaktualizowanych filipik w sporze o kształt dramatu poetyckiego w Polsce. Ważne okazuje się nie tylko wypełnienie dialogami ram sytuacyjnych dramatu, lecz w równej mierze pozostawianie „białych pól», bowiem – jak pisał Mallarmé – uderzają pierwsze⁴⁶. Różewicz, nie dopełniając do końca niektórych stron rękopisu, na marginesie powstającego dzieła zanotował: „Białe plamy wyobraźni” (RKO: 42).

Spróbujmy wyciągnąć przed nawias omówionych wariantów sceny z Olgą elementy wpływające na odmiennosc kolejnych redakcji sztuki. Zacznijmy od roli światła, co wiąże się z koniecznością rozszerzenia kontekstu naszych rozważań. W wersji drukowanej autor już na samym początku określa warunki oświetlenia sceny: „W pokoju nie ma okna. (...) Przez cały czas światło w pokoju jest jednakowe. Dienne, »jarzeniowe«, dosyć mocne światło. Światło nie gaśnie, nawet kiedy opowiadanie jest skończone” (por. D1: 7). Pomieszczenie bez okien wypełnia zatem światło zimne, o niebieskawym zabarwieniu⁴⁷. Autor w ten sposób podkreśla, że chodzi mu o światło sztuczne, specjalnie przez kogoś zapalone. W *Nowej dramaturgii* Różewicz wyjaśnia cel podobnych zabiegów: „Kiedy »coś« się rusza w świetle napięcie jest mniejsze niż kiedy »coś« się rusza w ciemności (...) w ciemności rośnie ogromnie i przeraża (...) jedyną radą na rozładowanie grozy jest zapalenie światła w świetle »coś« okazuje się byle czym” (KKW: 40). Uwagą tą poeta zdaje się odwoływać do często spotykanego zachowania rodziców, którzy zostawiają w dzie-

⁴⁵ A. Libera, *Wstęp*, [w:] S. Beckett, *Dramaty. Wybór*, przeł. A. Libera, Wrocław 1995; K. Krzyżan, *Widz wewnętrzny w jednoaktówkach Samuela Becketta*, [w:] *Uwzględniając widza: od Pirandella do Bergmana*, red. W. Baluch, M. Sugiera, Kraków 2001, s. 65-66; M. Esslin, *Późne sztuki Samuela Becketta*, przeł. G. Sinko, „Dialog” 1976, nr 12, s. 129-131.

⁴⁶ S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, wprowadzenie M.P. Markowski, Kraków 2005.

⁴⁷ W późniejszych wydaniach poeta usuwa słowo „jarzeniowe”, co w praktyce scenicznej przekłada się na usunięcie z reflektorów niebieskiego filtra.

cinnym pokoju zapaloną lampkę, aby dziecko bojące się ciemności mogło spokojnie zasnąć. Pokój Bohatera został oświetlony jak dziecięcy pokój, a meble „nieco większe od normalnych” (można to ocenić jedynie z perspektywy dziecka) są jedynie dodatkiem do wcześniejszej aranżacji wnętrza. Pojawia się pytanie: kto zapalił to światło? Gdy wspomina się dziecko, od razu szukamy wzrokiem kogoś, kto tym dzieckiem się opiekuje.

W odmianie z 1957 roku (luźne kartki) autor nie skierował ani jednej uwagi do oświetleniowców, natomiast w trójaktowym wariacie sztuki z 1958 roku o oświetleniu pokoju dowiadujemy się dopiero w ostatniej scenie: „Teraz dzień światła zgasło”. Postać Bohatera leżącego w mroku na łóżku oświetla „punktowy” reflektor (RK: 34)⁴⁸. Źródłem dziennego światła w całym tym wariacie sztuki okazuje się okno, o którego istnieniu dowiadujemy się w Akcie II. Wspomniana scena rozgrywa się w budapesztańskiej restauracji, której okno otwiera się na widok szubienicy – widomy znak prześladowań ofiar komunistycznego reżimu (RK: 17, por. D 1: 44)⁴⁹. Jeśli „punktowy” reflektor miałby być (zgodnie z sugestią autora) wykorzystany jedynie w końcówce sztuki, to i tak światło wpadające przez okno daje reżyserowi wskazówkę, aby do „dramatu. komedii w wielu odsłonach. opowiadania” (RK: 1, fragment przekreślony) wprowadzić zmienny rytm dnia, który podkreśliłby motyw duchowej wędrówki Bohatera. W oknie, znacznie wyraźniej niż w otwartej przestrzeni, widać bowiem zmiany słonecznego światła w zależności od pory dnia; gra światłocieni staje się w nim bardziej dynamiczna i niepokojąca. W okiennym oświetleniu, przy nawet najbardziej realistycznym nastawieniu, obserwator dostrzeże efekty ekspresjonistyczne. Wydaje się zatem, że w trzyaktowej *Kartotece* światło raczej wyostrzało niż łagodziło tragiczną wymowę scen, które autor odnosił do wydarzeń z historii Polski i Europy. Podobne ekspresjonistyczne oświetlenie – już zupełnie nie ograniczane konwencją realistyczną – Różewicz zastosował w *Kartotece rozrzuconej*, o czym świadczą tym razem szczegółowe i liczne odautorskie wskazówki.

Sztuczne światło w drukowanej wersji *Kartoteki* – niezmiennie i niezależnie od ruchu słońca na nieboskłonie – przenosi widza/czytelnika w przestrzeń pasażu. W realnym teatrze oznaczałoby to grę *Kartoteki* przy palących się przez cały czas światłach nie tylko na scenie, ale też na widowni. Charakter pasażowego wnętrza, określony wcześniej przez niegasnące na scenie/widowni światło, dopełnia już tylko formalna autorska

⁴⁸ W alternatywnym wariacie zakończenia siedzącego na krawędzi łóżka Bohatera oświetlają rozbłyśki fleszy z aparatów fotoreporterów (RKO: 39).

⁴⁹ Scena w budapesztańskiej restauracji bez większych poprawek weszła do *Odmian tekstu* w wydaniach *Kartoteki* od lat siedemdziesiątych; por. D1: 42-44.

uwaga: „wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica”⁵⁰. Zatarcie granicy między dniem i nocą sprawia, że Bohater *Kartoteki* traci poczucie rzeczywistości i myli jawę ze snem. Przestrzeń pozbawiona zewnętrznych ograniczeń traci centrum, a ludzkie wartości swoją hierarchię i znaczenie. Opowieść można tu rozpocząć i skończyć w dowolnym punkcie. Nic zdaje się nie ograniczać wolności myśli. Doprecyzowując charakter przestrzeni pasażu, Ryszard Różanowski pisze, że jest on „przejściem, któremu brak strony zewnętrznej. Dlatego będą się tu nieustannie przeplatać wątki czysto myślowe i biograficzne w tradycyjnych syntezach typu »życie i dzieło«, traktowane w sposób rozłączny”⁵¹.

Różewicz, oddając widzowi/czytelnikowi drukowaną wersję *Kartoteki*, otwiera przestrzeń „zamierzonej bezdrożności”⁵², ale sam ją opuszcza. Widoczne w rękopisie rozmycie granicy między życiem a dziełem, w druku przyjmuje postać wyraźniejszego odgraniczenia. Autor, zacierając za sobą ślady, usuwa własne komentarze. Bohatera (w pewnej części) pozbawia też autorefleksyjnych zdolności, uwalniając w ten sposób stworzoną przez siebie postać od własnych rozterek (zwłaszcza religijnych). Postępuje tak, jakby chciał „wyeliminować cały jawny komentarz i uzyskać wyłonienie się znaczenia wyłącznie przez szokujący montaż materiału”⁵³. Dopiero w *Kartotece rozrzuconej* Różewicz zrezygnuje z antysubiektywistycznych praktyk i wróci do zainicjowanych w rękopisie autokomentarzy. Obserwujemy powrót autora do tekstu dramatu. Tendencja ta uwidoczni się szczególnie w prologu i (spełniającym funkcję epilogu) ustępie „Sen”. *Kartoteka rozrzucona* pojawia się w nowym kontekście. Po kategoriycznych deklaracjach o śmierci autora zjawiska w najnowszej dramaturgii – zauważa Ewa Wąchocka – „świadczą mogą o czymś zgoła odwrotnym, bo istnieniu szczególnej władzy nadawcy nad prezentowanym światem, jak również o (...) dążeniu do osiągnięcia efektu jego jawności”⁵⁴.

Po ogólnych uwagach o świetle w *Kartotece* powróćmy do sceny z Olgą. O wariacie z 1957 roku niewiele możemy powiedzieć, ale oświetlenie w odmianie z 1958 roku już jest możliwe do częściowej rekonstrukcji. Kobieta wchodząca do pokoju staje przed mężczyzną w świetle wpadającym przez okno. Boczne oświetlenie w silnych słonecznych promieniach sprawia, że część jej postaci byłaby ostro oświetlona, a część pozostawa-

⁵⁰ Uwaga, że przez pokój Bohatera przebiega ulica, pojawiła się już co prawda w rękopisie, ale wówczas chodziło o pokój niezamieszkały, o pokój pusty (RK: 27, por. D 1: 55), a więc nie o Benjaminowski pasaż.

⁵¹ R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 13-14.

⁵² Th.W. Adorno, *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 330.

⁵³ W. Suchocki, *Ostatni styl? Ku secesji śladem Benjamina*, „Teksty” 1980, nr 1, s. 81.

⁵⁴ E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999, s. 15.

łaby w cieniu. Ostry światłocien rozбивa spójność ludzkiej sylwetki, rozszczepiając ją i rozdwajając jak na obrazach Georges'a Braque'a. Gdy część postaci ginie w cieniu, to w strefie oświetlonej uwidoczni się każdy szczegół, np. drobna zmarszczka przy ustach lub – dostrzeżony przez Bohatera – łupież we włosach. W wariancie drukowanym z 1960 roku Olga wchodzi do pokoju oświetlonego górnym światłem, które harmonijnie „rzeźbi” jej sylwetkę i nie eksponuje niedostatków urody. Kobieta może zatem zaprezentować się korzystnie i ponętnie, co od razu zauważy Bohater, zapraszając ją do łóżka. W *Kartotece rozrzuconej* Olga, pojawiając się w dolnym świetle rampy („brama Szkoły Wdzięku” może sugerować takie oświetlenie), wygląda sztucznie i groteskowo.

Olga w pierwszych dwóch rękopiśmiennych wariantach pojawia się jako jedna z postaci pierwszoplanowych, podczas gdy w kolejnych wersjach drukowanych gra już tylko epizodyczną rolę; jej miejsce zajęła Sekretarka. Związki Bohatera z kobietami z wariantu na wariant ulegają ewolucji – jak się wydaje – zbieżnej z obserwacjami, których dostarcza życie. Psychologiczne badania z lat siedemdziesiątych zdają się wskazywać, że „pierwsze małżeństwo spełnia rolę ekranu dla schizoidalnego wycofywania się i dziwactw, drugie zaś jest ekranem dla tendencji depresyjnych”⁵⁵. Tym obu fazom mogłyby odpowiadać dwie nieudane próby związania się ze sobą Bohatera i Olgi. Zwróćmy uwagę na występujące w obu dialogach natężenie uczuć negatywnych, częste załamania komunikacyjne i niezgodność sygnałów werbalnych i pozawerbalnych⁵⁶. Dopiero kolejny związek – jak sugerują badania empiryczne – stwarzałby szansę na satysfakcję, bowiem „rozwód i ponowne wstąpienie w związek małżeński w przypadku słabych jednostek może stanowić przejście od stosunków interakcyjnych rodzących depresję do związku bardziej efektywnego”⁵⁷.

W przypadku Bohatera satysfakcjonującą partnerką okazała się Sekretarka. Pojawienie się nowej miłości zmienia stosunek Bohatera do świata i wprowadza do dramatu cieplejszy ton. Bohater i Sekretarka (w trzecim wariancie) są nierozłączni, odczuwając te same emocje, śniąc razem i stapiając się w jedno ciało; „Eros ma taką samą funkcję jak Thanatos – podkreśla Różewicz – nie darmo zagnieździł się w łóżku wicedyrektora Operetki Narodowej...” (JT : 38). Czy postać Sekretarki pojawiła się w wersji drukowanej *Kartoteki*, czy też była już obecna we wcześniejszych odmianach tekstu? Rękopis nie daje jednoznacznej odpowiedzi⁵⁸.

⁵⁵ M.K. Hinchliffe, D. Hooper, F.J. Roberts, *Melancholia małżeńska*, przeł. K. Dudziak, H. Szafraniec, Warszawa 1987, s. 72.

⁵⁶ T.L. Tyra, *Melancholia rodzinna*, Białystok 1999, s. 57.

⁵⁷ M.K. Hinchliffe, D. Hooper, F.J. Roberts, *Melancholia małżeńska*, dz. cyt., s. 72.

⁵⁸ Por. przypis nr 38 (s. 11).

Niewątpliwie pełny wpływ kobiety na Bohatera ujawnia dopiero wersja z 1960 roku, przyczyniając się do istotnej przemiany w emocjonalnym zabarwieniu całej sztuki.

W trzech kolejnych wariantach *Kartoteki* poeta modyfikuje wnętrze pokoju Bohatera, zmieniając jego oświetlenie i wyposażenie. U podstawy tych działań jawi się idea zamieszkiwania, którą Różewicz zdaje się rozumieć jako stan duchowy. Tak też zamieszkiwanie jawi się u Bachelarda: „Zamieszkiwać to przebywać gdzieś duchowo, a nie tylko fizycznie. (...) Jest to kwestia interioryzacji miejsca, a nie znajdowania się w miejscu. Dom jest wpisany w nas”⁵⁹. U kresu swojego rozwoju, przechodząc przez kolejne wcielenia, Bohater wyzna: „doszedłem do siebie” (D1: 37). Zamieszkanie okazuje się też wydarzeniem interakcyjnym, domagającym się własnej sceny. W pierwszych trzech wariantach pokój Bohatera jest pokojem przechodnim, w zachowanej amfiladzie przedwojennych mieszkań czynszowych, domów i dworów. W wersji z 1957 roku jest to pokój wspólny, który Bohater zamieszkuje prawdopodobnie z Olgą (lub może już z kimś innym). Bohater mieszka kątem u obcych ludzi lub osób niegdyś mu bliskich (co potęguje odczucie ich obcości). Sceniczne wyobrażenie pokoju może nie odnosi się zatem do konkretnego mieszkania, lecz do ogólnej sytuacji Bohatera tułającego się po sublokatorkach. Sytuacja bezdomnego mężczyzny zawiera w sobie zawiązek dramatu *Wyszedł z domu*. W wersji z 1958 roku Bohater mieszka już we własnym pokoju-pracowni. W tym czasie nie jest z nikim związany. Natomiast wersja z 1960 roku ukazuje Bohatera, jak własny pokój dzieli z kobietą (Sekretarką). W tym sensie warianty pierwszy i trzeci okazują się zbliżone do siebie, bo w obu przypadkach jest to pokój wspólny, w którym Bohater mieszka za pierwszym razem z kimś obcym, a za drugim z kimś bardzo zażyłym.

Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja w wariacie czwartym (*Kartoteka rozrzucona*), gdzie „sens zamieszkiwania” okazał się czymś zbyt oczywistym i przez to przesunął na drugi plan. Dlatego łóżko Bohatera znalazło się w głębi sceny. Leży na nim teraz Bohater II. Bohater I nie dba już o dom, szykując się do „odlotu” jak Laurenty w sztuce *Na czworakach*; obie te postaci różni tylko wehikuł – inwalidzki wózek zamiast skrzydeł Ikara. Granice pokoju Bohatera w *Kartotece* wyznaczały ściany i sufit, gdy granice pokoju w *Kartotece rozrzuconej* określa warczenie psów: „Na scenie są wypchane psy, które szczekają – czytamy w didaskaliach – Psy biorą udział we wszystkich (prawie) scenach” (D1: 63). Tabliczki „Uwaga, zły pies” można dziś znaleźć na płotach obok wałacych się chałup i na wysokich murach nowobogackich rezydencji.

⁵⁹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 221.

Pomarańczowe okładki

Naruszamy konwencję, opisując rękopis *Kartoteki* tak, jakby był dziełem plastycznym, bowiem przyjęło się, że w lekturze dzieła literackiego przemilcza się jego materialność, niezależnie od tego, czy zapisano je na glinianych tabliczkach, papirusie, pergaminie czy brzozej korze. Tymczasem np. rozwijanie egipskiego zwoju czy odwracanie kart średniowiecznego kodeksu w odmienny sposób angażuje ciało i umysł piszącego/czytającego. W Różewiczowskim rękopisie – jak w utworze liberackim – forma graficzna tekstu staje się równoprawnym nośnikiem znaczeń⁶⁰. Ruchy ciała związane z czytaniem autografu *Kartoteki* rękopisu – odbiegające od współczesnej standardowej lektury – niosą z sobą pewien potencjał ekspresji, trudny co prawda do wykorzystania na scenie pudełkowej, ale w filmie – już wystarczająco wyrazisty i atrakcyjny. Po gesty równie nieekspresywne (z punktu widzenia tradycyjnych technik teatralnych) sięgnął Beckett w *Ostatniej taśmie*, opierając niemal całą gestykę swojego bohatera na obsłudze szpulowego magnetofonu. Anna Krajewska, mając na uwadze penetrowanie przez współczesnych twórców właśnie tego rodzaju przestrzeni, mówi o przesunięciu akcentu w dyspozycji wykonawczej dramatu (określenie Jerzego Ziomka), która nie musi obecnie odwoływać się wyłącznie do teatru. Dziś – zauważa Krajewska – „filmowa dyspozycja wykonawcza dramatu coraz częściej staje się faktem”. Dyspozycją wykonawczą dramatu w tych okolicznościach byłaby „wizualizacja”, rozumiana jako „nakaz oglądania silniejszy niż w innych rodzajach literackich”⁶¹. Spróbujmy zatem spojrzeć na lekturę rękopisu *Kartoteki* jak na swoisty spektakl, niekoniecznie teatralny.

Na taką perspektywę lektury wskazuje autor, przyjmując rolę obserwatora powstającej sceny:

Nie, chciałbym się zdrzemnąć.
Bohater też się może przespać. Dramat
toczy się bez niego, lecz on bierze w nim
udział. Cóż, że nie gada słowa
są i tak czymś bardzo powierzchownym. (RKO: 41)

Nasycając *Kartotekę* elementami swojej biografii (JT: 20), Różewicz sięga nie tylko do wspomnień, lecz również do swoich najświeższych doświadczeń, również tych, które towarzyszą mu bezpośrednio w procesie pisania. Rodząca się postać dosłownie żywi się egzystencją piszącego/czytającego, odczuwając zmęczenie i senność swojego twórcy. Słowa „chciał-

⁶⁰ Por. P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; tegoż, *Książki i strony*, Warszawa 2000.

⁶¹ A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 96.

bym się zdrzemnąć”, z zachowaniem ich odautorskiej proveniencji, nie zostały włączone do druku, zachowując cechy i funkcje komentarza.

Na płynnej granicy snu i czuwania, na granicy didaskaliów i dialogu pojawiają się słowa „żeby nie zasnąć”:

Od przebudzenia do zaśnięcia. Teraz dzienne światło zgasło, [skierować] reflektor na łóżko. Bohater leży tam. Żeby tylko nie zasnąć

Żeby tylko nie zasnąć
O moja nogo... (RK: 34)

Kto wypowiada słowa „żeby tylko nie zasnąć”? Autor? Powołana na tę chwilę postać autora? „Autor” mówi: „żeby nie zasnąć” i postać za nim słowo w słowo powtarza (jakby ucząc się od autora/reżysera właściwej intonacji): „żeby nie zasnąć”. A może po prostu Bohater samodzielnie dwa razy wypowiedział to samo zdanie?

Jeszcze inny i bardziej zmienny był los zdania „trzeba prowadzić kartotekę”, które w równie bezpośredni sposób odnosiło się do sytuacji autora. Po raz pierwszy pojawiło się ono w wariantcie rękopiśmiennym z 1958 roku:

KELNER Tak, ja też piszę wiersze i nie wstydę się tego⁶².

[Fragment wykreślony:]

DWIE PANNY ~~wykrzykują~~ wbiegają do pokoju Ja też, ja też.

BOHATER Biedne idiotki. Wszyscy piszą wiersze. Albo będą pisali.

Dziewczęta podnoszą się z koca i żywo rozmawiając, opuszczają razem z kelnerem pokój.

BOHATER Właściwie to nie wiem, co dalej robić. Jak się żyje, to trzeba jeszcze grać. Trzeba prowadzić kartotekę.

Do pokoju wchodzi stary człowiek w starym kapeluszu i starym, czarnym, ale czystym, ubraniu. Ma długie wąsy. (RK: 18)

Zdanie „trzeba prowadzić kartotekę” Bohater wypowiada sam do siebie w budapesztańskiej restauracji, tuż po wyjściu kelnera i dziewczyn w kostiumach kąpielowych. We wcześniejszej rozmowie z kelnerem ujawnił, że jest poetą i tylko czasem pisze do gazet. Kartoteka w tamtych latach (dziś jest to komputer) była codziennym narzędziem pracy ludzi pióra. Beckettowski Krapp, pracujący nad swoim *opus magnum*, miał własną kartotekę, gdy we wschodniej części Europy wszystko, co jednostce mogło służyć do życia lub pracy, zostało znacjonalizowane⁶³. Nie było praktycznie prywatnych kartotek, więc ich prowadzenie okazywało się

⁶² Słowa „i nie wstydę się tego” obecne jeszcze w drukowanej *Kartotece* w 1972 roku znikają w ostatnich wydaniach dramatu, por. D1: 44.

⁶³ Jeszcze w latach osiemdziesiątych podczas stanu wojennego rekwirowano maszyny do pisania.

grą politycznie dwuznaczną. Współodpowiedzialność za stalinowskie kłamstwa i zbrodnie rozlała się na wszystkich zarażonych literackim bakcylem.

To samo zdanie o kartotece pojawia się w „Niedrukowanych odmianach tekstu” z 1972 roku, ale tym razem w rozmowie z widmem Wrony (towarzysza z partyzantki postrzelonego przez Bohatera):

BOHATER Tak, Wrona, zwyciężyłeś.

CHŁOP To ta panienka, co śpi, i ten, co te sto złotych pożyczył, to oni są już nowi ludzie? Socjalistyczni.

BOHATER To są sprawy złożone.

CHŁOP Pan podchorąży zawsze się wymigiwał.

BOHATER Właściwie to nie wiem, co dalej robić. Jak się żyje, to trzeba jeszcze grać. Trzeba prowadzić kartotekę.

Do pokoju wchodzi stary człowiek w starym kapeluszu i starym, ale czystym ubraniu. Ma długie wąsy

Gubi się kontekst literackiej profesji Bohatera. W kolejnych wydaniach *Kartoteki* autor zdanie o kartotece definitywnie usuwa (Por. D1: 52). To ważna korekta przywracająca postaci Bohatera nieokreśloność *Everymana* i niewinność ofiary totalitarnego systemu.

W opowiadaniu *Próba rekonstrukcji* – jakby w komentarzu do powstającej *Kartoteki* – Różewicz przywołuje swoje zmagania w tworzeniu postaci. Ich opis do złudzenia przypomina aktorskie techniki pracy nad rolą, w których kładzie się nacisk na zdobycie umiejętności w traktowaniu postaci jak samodzielnych istot obdarzonych własnym życiem oraz w panowaniu nad nimi. Wówczas pojawią się postaci w życiu aktora/autora „nie tylko w ciszy wieczornej, ale i w ciągu dnia, kiedy świeci słońce, i na hałaśliwej, ruchliwej ulicy, i w tłumie, i pośród różnych codziennych trosk”⁶⁴. Teatralizacja, w której poeta odgrywa nie jedną, lecz role wszystkich postaci ze swojego życia, przywodzi też na myśl „technikę dwóch krzeseł” w terapii *Gestalt*. Twórca tej metody Fritz Perls najpierw prosił swoich pacjentów, aby wyobrazili sobie, że na pustym krześle, które stawiał przed nimi, siedzi określona osoba i do niej się zwracali, a potem proponował zamianę ról⁶⁵. Poeta w „pracy żałoby” w podobny sposób zapełnia luki pamięci wywołane traumą wojennych przeżyć:

Co rano budziła się ze mną moja przeszłość. (...) Ale dzisiaj przebudzenie było zupełnie inne. Cała przeszłość odeszła, a dokoła mnie była tylko teraźniejszość. Smuga światła słonecznego na ścianie, odgłos kroków na ulicy, jakieś dalekie sygnały. Po przebudzeniu znalazłem się na bezludnej wyspie, pozbawiony

⁶⁴ M. Czechow, *O technice aktora*, przeł. J. Gazda, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5, s. 23.

⁶⁵ P. Clarkson, J. Mackewn, *Fritz Perls*, przeł. J. Giczela, Gdańsk 2008, s. 158-159.

wszystkiego, co nagromadziłem w ciągu trzydziestu siedmiu lat życia. (...) Musiałem budować świat od początku. Musiałem stwarzać wszystkich swoich przyjaciół i nieprzyjaciół. (PR 1: 194)

Powodzenia w odzyskiwaniu własnej pamięci i tożsamości zależą od postępów w tej swoistej terapii *Gestalt*: „Teraz muszę odtworzyć W... Jego ubranie, kamaszki, uczesanie, pryszczki na twarzy, uśmiech i słowa. Nie mogę nic uronić, ponieważ obraz świata będzie niepełny” (PR 1: 197). Tworzona przez poetę postać „W” budzi obrzydzenie. Poeta uczył „W”, że nie należy muchom wrywać nóżek, ale „W” nie mógł go zrozumieć i gdy na następnych pięć lat poeta zamienił się w muchę, to „W” nie tylko wrywał mu nóżki, ale zamknął go w butelce (PR 1: 197). Podobnie Perls zachęcał do odgrywania negatywnych ról z sennych koszmarów, zwłaszcza tych, których „najbardziej się brzydymy lub boimy, bowiem często przedstawiają one najbardziej wyobcowane części osobowości”⁶⁶. Każda myśl poety wybiegająca w przyszłość szuka oparcia w odtworzonej do najdrobniejszego szczegółu przeszłości: „Ale zanim doszedłem do tego krzesła, na którym siedzę i piszę, zanim doszedłem do dzisiejszego dnia (...) musiałem wrócić na swoje podwórko, do tego domu, który spłonął we wrześniu 1939 roku (PR 1: 200). Praca wyobraźni w wypełnianiu białych plam pamięci, przeplata się i przenika z życiem poety: „W tej chwili myślę o drugim śniadaniu. A przecież jeszcze nie odbudowałem swego światopoglądu” (PR 1: 197). Różewicz, poddając postać poety z opowiadania autoterapeutycznej rekonstrukcji, zdaje się o pół kroku wyprzedzać postępy dynamicznie rozwijającej się w tamtych latach psychoterapii *Gestalt*⁶⁷.

Nasuwa się pytanie o podobieństwo Bohatera do postaci poety z *Próby rekonstrukcji*. Przytoczone wcześniej dwa zdania z rękopisu *Kartoteki* „chciałbym się zdrzemnąć” i „trzeba prowadzić kartotekę” – utrzymane w subiektywnej stylistyce przywołanego opowiadania – zostały przez autora (choć z pewnymi wahaniem) wykreślone z drukowanego tekstu, a wraz z nimi znikły (w dużej części) wątki autotematyczne i piętno silniejszego autobiografizmu. Tak znaczna redukcja metarefleksji wyróżnia *Kartotekę* z 1960 roku na tle pozostałych jej wariantów, a może nawet całej twórczości Różewicza. Jednym z podstawowych jej motywów jest bowiem własny proces twórczy, a poznanie i towarzyszące temu działania diagnostyczno-oceniające wydają się u autora *Kartoteki* zjawiskiem nieprzerwanym i ciągłym⁶⁸.

⁶⁶ Tamże, s. 187.

⁶⁷ G. Houston, *Gestalt. Terapia krótkoterminowa*, przeł. O. Waśkiewicz, Gdańsk 2006; S. Ginger, *Gestalt. Sztuka kontaktu*, przeł. W. Drabik, Warszawa 2004.

⁶⁸ E. Wąchocka, *Autor i dramat*, dz. cyt., s. 56.

W rękopisie usunięte w druku fragmenty są jednak obecne i musimy się z tym liczyć podczas lektury. Choć elementy świata przedstawionego pochodzą z przestrzeni życia autora, to nie są bez przetworzenia włączane w tkankę powstającego utworu. „Krzesło”, na którym Różewicz „siedzi i pisze” bezpośrednio pojawi się dopiero w *Kartotece rozrzuconej* (pod postacią szpitalnego wózka). Pozycja leżąca, którą przyjmuje Bohater, jest pozycją równie dobrą do pisania; tak np. pracował Leon Petrażycki, bo, jak powiadał, „leżąca pozycja sprzyja lepszej pracy umysłu”⁶⁹. Niegasnące światło w pokoju Bohatera jest może refleksem nocnej pracy poety; na uwagę „Teraz przy sztucznym świetle muszę jakoś brnąć dalej” natrafiamy m.in. w *Próbach rekonstrukcji* (PR 1: 198).

Dla wielu twórców własna pracownia była obiektem artystycznej kreacji, w tym również dla cenionych przez poetę Johanna W. Goethego i Ludwiga Wittgensteina. Także Beckett w *Ostatniej taśmie* szczegółowo opisuje krzątanie Krappa w aranżacji pokoju. Nawet gdy artyści nie wykazują inwencji w tym zakresie, zdarza się, że znajduje się ktoś w ich otoczeniu, kto weźmie na siebie taką rolę i – jak Pelasia w sztuce Różewicza *Na czworakach* – przemieni pokój poety w muzeum. Zwyczaj nawiedzania miejsc, w których narodziły się znane dzieła literatury i sztuki, jest żywy w europejskiej kulturze. Różewicz wierny tej tradycji w „złotej Pradze” wędrował śladami autora *Procesu*, szukając właściwego tła dla *Odejscia Głodomora* i *Pułapki*. I odnalazł w cieniach i szarościach kamieniołomu na Strahovie (PR 2: 318-319). Poeta nie zaprasza do pracowni, w której tworzył *Kartotekę* (po kilku przeprowadzkach byłoby to zbyt kłopotliwe), ale wystawił jej autograf jako fant w literackiej loterii. Ślepym trafem rękopis trafił na chwilę w moje ręce.

W *Nowej dramaturgii* Różewicz podpowiada, jak korzystając z jego „wynalazku czytania na plecach własnych”, można skutecznie uniezależnić teatr wyobraźni od architektonicznych i cielesnych ograniczeń:

sztuka w trzech aktach tajnych i fajnych
absolutnie sceniczna do przedstawiania
na plecach własnych czyli na leżąco
bez względu na porę roku i budynek
w którym odbywa się przedstawienie (KKW: 50)

Pomarańczowe okładki skoroszytu, pożółkłe kartki odwracane z lękiem, aby ich nie pomieszać, a nawet szara tektura oddzielająca dwie „kartoteki” (zwartą i rozproszoną) okazują się funkcjonalną „scenografią” w jednoosobowym teatrze widza/czytelnika podczas „czytania na plecach własnych” trzyaktowej *Kartoteki* z 1958 roku.

⁶⁹ A. Kojder, *Przedmowa*, [w:] L. Petrażycki, *O nauce, prawie i moralności. Pisma wybrane*, Warszawa 1985, s. L.

Czy arkusz szarej tektury w środku rękopisu nie jest graficznym odpowiednikiem podziałów występujących w sztuce? Na prapremierowym afiszu Teatru Dramatycznego w Warszawie *Kartotekę* zapowiadano jako „sztukę w 2 częściach”; w tekście opublikowanym w „Dialogu” mówi się jeszcze wyraźniej o przerwie i opuszczeniu kurtyny. Dwuczęściowość dramatu (zaznaczoną najsilniej w opuszczeniu kurtyny, która ostatecznie jednak nie opada) odwołuje się do czteroaktowych sztuk Czechowa i dwuaktówek Becketta, gdzie parzystość podziału dramaturgicznej materii splata się z niedosytem zakończenia i odczuciem sytuacji bez wyjścia.

W środku sztuki (ale dopiero w jej wersji drukowanej) Bohater staje przed ścianą. Doznania widza/czytelnika rękopisu, natrafiającego w swojej lekturze na szarą i chropowatą powierzchnię tektury, przypominają pojawienie się tej przeszkody w dramacie:

BOHATER (...) *Chodzi wzburzony po pokoju. Zaczyna nawet biegać. Przystaje. Uderza siebie dłoń w prawy i lewy policzek. Podchodzi do ściany. Opiera ręce o ścianę* Widzisz głupcze! No, przebij głową. Wal. Gdzie ty właściwie idziesz? (...) *Osiółku, gdzie leziesz? Leziesz już 38 lat. Do słońca? Do prawdy? Do ściany. Stoję pod ścianą. Bracia moi, moje pokolenie! (...) Tu. Tu! Nie trzeba zawiązywać! Nie trzeba zawiązywać oczu! cisza* Chcę patrzeć do końca. (D1: 27)

Autor wiąże obraz postawionego pod ścianą mężczyzny (aluzja do cyklu *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego) z retrospekcją z czasów niemieckiej okupacji i zderza go z postacią wchodzącej na scenę młodej i nie pamiętającej wojny niemieckiej turystki. Ale mur, przed którym stanęło pokolenie Różewicza w 1939 roku, tak naprawdę zniknął z polskiej rzeczywistości dopiero w 1993 roku.

Nie tylko Bohater budzący się z koszmarów wojennych wspomnień blednie jak ściana, ale wraz z nim cały świat przesuwa się w szarą strefę. Wojenna trauma jest tylko jednym z możliwych źródeł depresji; na tę tajemniczą chorobę można zapaść w ogłuszającej wrzawie i w przenikliwej ciszy, wśród tłumu ludzi i ciesząc się samotnością na łonie przyrody, po przegranej i po odniesionym sukcesie⁷⁰. Melancholijny smutek jest nieodłącznym towarzyszem ludzkiej myśli⁷¹:

cztery szare niewiasty
Brak Bieda Troska Wina
czekają gdzieś daleko
(...)

⁷⁰ A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 15-93.

⁷¹ Por. G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007.

budują dla człowieka
drugi dom
labirynt
w ślepej uliczce (SZS: 7)

Wielokrotnie odwracane pomarańczowe okładki skoroszytu, jak skrzydła egzotycznego ptaka, zagarniają i zabarwiają przestrzeń, przemieniając się w swoistą kolebkę⁷² czy kołyskę⁷³ dla tworzonych/dotwarzanych przez wyobraźnię postaci. Intensywny oranż kontrastuje z szarością pokoju Bohatera, na którą wskazują didaskalia wersji drukowanej: „Oprawa plastyczna jest tu bez znaczenia. Jak najmniej barw i efektów” (D1: 7). W powojennej Polsce wszystko było szare: ubrania ludzi, fasady domów, ulice, dzielnice i całe miasta. Embrion rozwijającej się postaci Bohatera korzysta w rękopisie z wyjątkowego w Peerelu dobrodziejstwa ciepłych barw, przypominając Laurentego, który otulony pomarańczowym płaszczem kąpielowym trwa rozmarzony w edeńskim „śnie na jawie” (T2: 63).

Tajemnicze wnętrze wytworzone ruchem przewracanych okładek skoroszytu przypomina Czerwony Pokój z powieści Strindberga. Był to szachowy pokój o czerwonym wystroju w salonie Bernsa w Sztokholmie. W nim spotykali się młodzi artyści, „którzy uciekali ze swoich samotnych pokoików i izdebek, by znaleźć się w ciepłe, spotkać ludzką istotę i trochę porozmawiać”⁷⁴. Żywe i ciepłe barwy sprzyjają zwykle rozmowom i nawiązywaniu nowych kontaktów. Pomarańczowy kolor ścian – znacznie lepiej niż szary – mógłby korespondować z pierwszą (wykreśloną) wersją didaskaliów *Kartoteki* z 1958 roku:

Prawdziwym Bohaterem sztuki jest jeden młody człowiek bez określonego wieku i zajęcia. Inne osoby brały lub nie brały odgrywały lub nie odgrywały roli w jego życiu są z nim związane silniej, słabiej; nie, nie znają się nawet ze sobą. Nie znały się ze sobą. Spotykały się tylko w tym człowieku. Bohaterze. (RK: 1)

Pokój Bohatera prawdopodobnie miał być pierwotnie miejscem spotkań, które spełniają się „tylko w tym człowieku”. I nie zatracił do końca tej funkcji, mimo że autor jeszcze w tej samej redakcji przemienił go we „własny pokój” Bohatera, służący za samotnię i pracownię. Widz/czytelnik poddany magii żywego koloru w dziesiątkach modyfikacji, prób, powtórzeń, skreśleń i interpretacyjnych pułapek odszukuje kierunek ewo-

⁷² „Dzieckiem w kolebce...”, RKO: 36 (por. D 1: 9).

⁷³ Por. „Przed »rzuceniem w świat«, co głoszą metafizycy, człowiek jest złożony w kołyskę domu”; G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1967, s. 26.

⁷⁴ A. Strindberg, *Czerwony pokój. Sceny z życia artystów i pisarzy*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Warszawa 1994, s. 63.

luującej sztuki i śledzi jej stopniowe emocjonalne ocieplenie. Choć Bohater w każdej kolejnej wersji tekstu zdaje się postrzegać rzeczywistość w coraz żywszych barwach, to właściwie do końca swoich przemian przejawia skłonność do monochromatycznego widzenia, dlatego Sekretarka łagodnie go strofuje: „Mój złoty, ludzie nie są szarzy!” (D1: 37). Podobne zahamowania emocjonalne zdradza Bohater I w *Kartotece rozrzuconej*, nie mogąc „doliczyć się” swoich palców: „ale jak się nazywa ten mniejszy od środkowego w stronę małego palca... nie pamiętam... moja głowa... a! serdeczny serdeczny... mój palec serdeczny...” (D1: 63).

W sztukach plastycznych barwa jest jednym z głównych środków wyrazu. Zainspirowana tymi doświadczeniami współczesna psychologia wykorzystuje barwę w terapii i charakterologicznej diagnostyce. Tak np. kolor pomarańczowy okładek rękopisu wskazywałby na osobę predysponowaną do prowadzenia kartoteki, bo miałyby się wykazywać „kompetencją”, „zamiłowaniem do porządku”, „produktywnością”, „twórczością”, „cechami rozproszonego myślenia” i „dobrym działaniem w pracy zespołowej”⁷⁵. Postać Bohatera, która sama mówiła o sobie „Jak się żyje, to trzeba jeszcze grać. Trzeba prowadzić kartotekę”, została zatem przez autora szczególnie dobrze wyposażona; nawet cecha „rozproszonego myślenia” okazuje się właściwą predyspozycją do „pracy na fiszkach”.

O terapeutycznych właściwościach oranżu w leczeniu zaburzeń gastrycznych mówi się w medycynie alternatywnej, powołując się na starohinduskie nauki o energiach czakramów. Nie przeprowadzając weryfikacji tych nieugruntowanych, a obecnie bardzo rozpowszechnionych poglądów, przytoczmy niektóre z nich. Czakram odpowiedzialny za procesy trawienne przyjmuje barwę pomarańczową, więc stymulowanie tym właśnie kolorem wzmacnia i przywraca równowagę organizmu w procesie przyswajania pokarmów⁷⁶. Okazuje się, że może tu chodzić również o „pokarmy” duchowe, bo jak zauważa Petrażycki w swojej emocjonalistycznej psychologii, „wiele elementów fizjologicznych, w tej liczbie akcje zewnętrzne »ideowych« i w ogóle kulturalnych emocji, ma charakter atawistyczny”. Tak np. „emocje sądów teoretycznych, zaprzeczenia i twierdzenia, wywołują podobne zjawiska fizjologiczne (wyraz twarzy, ruchy głowy itd.), jak emocje obrzydzenia [wobec] jadła i apetytu”⁷⁷.

Zaburzenia trawienne towarzyszą egzystencjalnym doznaniom, opisanym m.in. przez Kierkegaarda w *Bojaźni i drżeniu*. Passus o duńskim filozofie pojawia się w *Kartotece* bezpośrednio po słowach Bohatera:

⁷⁵ S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999, s. 103-104.

⁷⁶ A. Wilson, L. Bek, *Jesteś kolorem. Joga, aura i energia*, przeł. T. Tarkowska, Warszawa 1993, s. 26 oraz 37-39.

⁷⁷ L. Petrażycki, *Emocjonalne zarażenia*, [w:] tegoż, *O nauce, prawie i moralności...*, dz. cyt., s. 443-444.

„Całą pustkę, cały strach współczesnej ludzkości noszę w brzuchu. Czy myślicie, że żołądek normalnego człowieka to wytrzyma. Nie, dostaje się rozstroju” (RK: 13, D1: 52). Zauważmy, że Beckettowski Krapp cierpi na podobne dolegliwości. W „akcji emocji strachu” – pisze Petrażycki – ludzki organizm mobilizuje się jak do prawdziwej ucieczki, a przed jej rozpoczęciem „ważna jest także (...) lekkość ciała i pozbycie się zbytecznego ciężaru, [dlatego] w przypadku silnego strachu następuje odpowiednie działanie muskulatury kiszek i pęcherza”⁷⁸.

Gdy w budapesztańskiej restauracji Bohater zwróci się do Kelnera „Jestem strasznie ciężki i otumaniony po tym żarciu” i usłyszy w odpowiedzi „Muszę przyznać, że ja też...” (RK: 17, D1: 44), to widz/czytelnik uwagę o ciężkostrawności odnosi nie tyle do dań miejscowej kuchni, lecz raczej produktów Kadarowskiej propagandy. Niechęć Bohatera do przyswajania wytworów współczesnej kultury w pełni objawi się w anorektycznych reakcjach Głodomora (postaci zapożyczonych z opowiadania *Ein Hungerkünstler* Kafki).

Jeśli pomarańczowy kolor choć w połowie wykazywałby przypisywane mu przez joginów lecznicze właściwości, to autor, umieszczając rodzącą się postać Bohatera w „kołysce” nasyconych żywą barwą okładek teczek, skutecznie osłaniał ją przed depresyjnymi wpływami naszej cywilizacji. Kłopoty z rozróżnianiem barw i trawieniem są somatycznymi objawami melancholii. Bezruchem i wylegiwaniem się w łóżku Bohater odreagowuje chaos i pośpiech otaczającej go rzeczywistości:

~~Jestem w powietrzu. Teraz muszę się ruszać (...)~~

~~Teraz muszę się już bez przerwy poruszać. Ruszyłem z miejsca. Już nigdy się nie zatrzymam (...)~~

Nie mogę sobie przypomnieć, nic nie pamiętam. Mam bardzo dużo spraw do załatwienia. Wie wujek! Kręcę się od rana jak bąk (RKO: 47).

Ale przedłużająca się apatia może okazać się symptomem zbliżającego się ataku depresji. Próba samobójcza (opisana w wersji drukowanej; D1: 21) to tylko potwierdza. Przybył nam zatem kolejny objaw tej samej cywilizacyjnej choroby.

Nowy znak interpunkcyjny

Po wstępnym omówieniu rękopisu *Kartoteki* – w zastępstwie zajętego Profesora Kelery – spróbujmy odpowiedzieć na pytanie Różewicza, czy po „napisaniu ostatniej strony”, „po ostatnim słowie” poeta postawił kropkę, czy też nie? (D 2: 141). Źródłem autorskich wątpliwości był brak

⁷⁸ Tamże, s. 441.

kropki po ostatnich słowach sztuki z jej wersji z 1960 roku. Poeta wyraźnie odwołuje się do prapremiery sztuki, więc pytanie nie dotyczy *Kartoteki* uzupełnionej w latach siedemdziesiątych o *Odmiany tekstu*. To ważna konstatacja, bo (przypomnijmy) w ten sposób Różewicz, na przekór rozpowszechnionym wśród krytyków poglądom, wyraźnie sugeruje, że jego pierwsza drukowana wersja sztuki ma status dzieła w pełni skończonego, a kropka w rękopisie miałaby to tylko potwierdzić. W gruncie rzeczy zakładnikiem tej swoistej gry autora i krytyka (w jednej osobie) jest tekst *Kartoteki* z 1960 roku w takiej postaci, w jakiej został opublikowany. To dopiero faktyczny brak kropki w druku wytwarza niezbędny kontekst do pełnej oceny obecności (lub nieobecności) kropki w rękopisie. Opóźnijmy więc jeszcze na chwilę konfrontację tekstu drukowanego z rękopisem, aby przeanalizować konsekwencje braku kropki w wersji drukowanej⁷⁹.

Zacznijmy od wstępnych uwag o kropce. Jako twór geometryczny punkt jest niewidoczny, ale w kropce, zauważa malarz Wassily Kandinsky: „znalazł swą formę materialną przede wszystkim w piśmie – należy do języka i oznacza milczenie. W mowie potocznej punkt jest symbolem przerwy, nieistnieniem (element negatywny), a jednocześnie jest pomostem pomiędzy jednym i drugim zaistnieniem (element pozytywny). Takie jest jego wewnętrzne znaczenie w piśmie”⁸⁰. Kropka przez poetę poddawana jest nieporównywalnie ściślejszym rygorom myśli niż plamka intuicyjnie rzucona przez malarza na płótno. W piśmie kropka jest zawsze znakiem końca i wyraźnego domknięcia opisywanej całości. Najczęściej w takiej funkcji kropkę stawia się na końcu zdania oznajmującego. Ale przecież kropka, umieszczana po wyrazach skróconych, również odwołuje się do pełnego brzmienia słów. Tak samo kropka po cyfrach, oznaczających liczebniki porządkowe, oznajmia: „coś zostało już policzone”. W każdym z tych przypadków kropkę odnosi się do całości, mniej lub bardziej określonej. Najwyraźniej reguły interpunkcyjne dotyczące kropki sformułowano w duchu arystotelesowskim: „końcem jest to – czytamy w *Poetyce* – co z natury rzeczy samo następuje po czymś innym, z reguły lub na zasadzie konieczności, a po nim już nie ma niczego”⁸¹. Gdy jedna kropka oznacza koniec możliwy logicznie do przewidzenia, dwukropek, przeciwnie, zapowiada dalszy ciąg wypowiedzi, to wielokropek, sygnalizując przerwanie działania, wypowiedzi lub myśli, otwiera furtkę dla przypadku.

⁷⁹ Por. Z.W. Solski, *Kropka Tadeusza Różewicza*, dz. cyt.

⁸⁰ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna: przyczynek do analizy elementów malarzkich*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 19.

⁸¹ Arystoteles, *Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 22-23.

Zatrzymajmy się teraz na końcówce ostatniej sceny *Kartoteki* z 1960 roku:

DZIENNIKARZ Ale przecież pan kocha ludzkość?

BOHATER Oczywiście.

DZIENNIKARZ A dlaczego?

BOHATER Jeszcze nie wiem. Trudno mi powiedzieć, jest dopiero piąta rano, niech pan wpadnie koło południa, może już będę wiedział.

DZIENNIKARZ *chowa notes do kieszeni* Niewiele się tu dowiedziałem.

BOHATER Za późno pan przyszedł.

DZIENNIKARZ Do widzenia.

Bohater milczy (D 1: 105)

Jest to końcowy fragment rozmowy Dziennikarza z Bohaterem, do której przyjdzie nam odnieść się w szerszym kontekście, ale obecnie skupmy się na ostatnich słowach. We wszystkich wydaniach *Kartoteka* kończy się brakiem kropki. Ale czy rzeczywiście? Czy odświeżenie pamięci o zmiennych konwencjach dramaturgicznego zapisu nie podważa tego rozpoznania?

Związek dialog-didaskalia bywa różny, w zależności od epoki⁸². W ostatnim zdaniu didaskaliów *Kartoteki* „Bohater milczy”, kropki nie ma, ale po słowach schodzącego ze sceny Dziennikarza jest kropka. W „tekście pobocznym” obserwujemy zatem brak kropki, gdy w „tekście głównym” jest ona jak najbardziej widoczna. Znaczenie dialogu – a tym samym kropki na jego końcu – może wydać się większe z tej racji, że „słowa wypowiediane przez osobę przedstawioną w dziele teatralnym stanowią pewnego rodzaju czyn osoby mówiącej”⁸³. Jednakże wskazówki sceniczne są samodzielną wypowiedzią autora; „wszystko jest tekstem głównym i zasadniczym w dramacie” – zauważa Sławińska⁸⁴. W odniesieniu do teatru antycznego okazuje się to złudne, bo wówczas zapisywano wyłącznie dialog. Didaskalia do tekstu wprowadzili dopiero późniejsi o kilka stuleci tłumacze i komentatorzy. Pierwsze pisemne uwagi sceniczne nie były zatem dziełem poety, lecz krytyka⁸⁵. Taka sytuacja utrzymała się w średniowiecznych misteriach i teatrze elżbietańskim. Inaczej już było w teatrze nowożytnym, w którym autor, utraciwszy bezpośredni związek z realizacją sztuki, swoje inscenizacyjne uwagi zwykł

⁸² A. Ubersfeld, *Czytanie dramatu I*, Warszawa 2002, s. 19.

⁸³ R. Ingarden, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wyb. i oprac. J. Degler, t. 2, Wrocław 2003, s. 110.

⁸⁴ I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, dz. cyt., t. 1, s. 97.

⁸⁵ J. Axer, *Nota o didaskaliach w tragedii greckiej*, [w:] tegoż, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 40.

przekazywać aktorom na piśmie. Na charakter didaskaliów i ich relacje z dialogiem miała wpływ dwoista natura dramaturga, na którą zwrócił już uwagę Denis Diderot: „Nasuwa się przypuszczenie, że dramat winien być dziełem dwóch uzdolnionych ludzi; jeden by go projektował, drugi pisał rozmowy”⁸⁶. Odautorskie uwagi nie ograniczały się zatem wyłącznie do poziomu technicznego, lecz zawierały w sobie również odniesienia do planu sztuki.

W tekstach postdramatycznych, do których wypadaloby chyba zaliczyć Różewiczowski scenariusz *Edward Munch „In der Schenke”* (D2: 202-204), relacja między tekstem głównym a pobocznym ulega zakłóceniu, aż do całkowitego zatarcia granic między nimi⁸⁷. W przypadku autora *Kartoteki* wydaje się, że ten nowy, nieodróżniony tekst teatralny wywodzi się z didaskaliów, które w ten sposób niejako wysuwają się na plan pierwszy, spychając całkowicie w cień tekst główny. Autor, rezygnując jakby z próby dotarcia do widza poprzez słowa dialogu, głównym adresatem tekstu czyni realizatorów.

Czy można jednak wymazać z pamięci związki krytyki z wprowadzeniem didaskaliów do tekstu sztuki? Ważnym odbiorcą Różewiczowskich wskazówek scenicznych – na równi z realizatorami – jest krytyk, współuczestniczący w odbiorze utworu (nierzadko jeszcze przed jego sceniczną realizacją) i współtworzący jego znaczenia. Tym krytykiem/odbiorcą może być również sam autor. Wówczas – pisze Wąchocka, odnosząc się do współczesnych trendów światowej dramaturgii – „[tekst poboczny] przeradza się w środek gry z konwencjami, służy polemice literackiej lub teatralnej (...) aspiruje, by być sceną do wyrażania poglądów na teatr względnie do formułowania programu”⁸⁸. W świetle nasilających się tendencji do podkreślania znaczenia didaskaliów w dramacie – jako odautorskiej wypowiedzi i więc przez to szczególnie cennej, bo przekazującej bezpośrednio intencje autora – brak kropki po ostatnim zdaniu tekstu pobocznego *Kartoteki* nabiera znamion faktycznego zakończenia dramatu.

Czy można wyróżnić indywidualne cechy Różewiczowskiego zapisu wskazówek scenicznych⁸⁹? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, ograniczając się do przykładów z ostatniej strony *Kartoteki*:

⁸⁶ D. Diderot, *O poezji dramatycznej*, [w:] *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*, przekł. i oprac. E. Rządowska, Wrocław 1958, s. 91.

⁸⁷ K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 35.

⁸⁸ E. Wąchocka, *Autor i dramat*, dz. cyt., s. 52.

⁸⁹ Por. J. Degler, „*Pismo teatralne*” *Stanisława Wyspiańskiego*, dz. cyt., s. 61-82.

DZIENNIKARZ *notuje. Namyśla się, rzuca nagle pytanie* Jakie są pana poglądy polityczne?

(...)

BOHATER *prawie wesoło* Oczywiście, oczywiście.

(...)

BOHATER *śmieje się* Nic.

(...)

DZIENNIKARZ *chowa notes do kieszeni* Niewiele się tu dowiedziałem.

(...)

DZIENNIKARZ Do widzenia.

Bohater milczy

Na jednej kartce doliczyliśmy się pięciu brakujących kropek. Nie wydaje się to niczym szczególnym. Uwagi inscenizacyjne ze swej natury mają charakter szkicu czy luźnej notatki na marginesie tekstu głównego. Sprzyja to rozluźnieniu reguł interpunkcyjnych. Tekst didaskaliów, wyróżniany w druku zwykle kursywą, autorzy niekiedy starają się wtopić w tekst główny. Wówczas brak kropki daje możliwość zasugerowania równoczesności zdarzeń i ich płynnego przechodzenia jedno w drugie.

Jest to myśl dość śmiała, ale w braku kropki dałoby się rozpoznać dodatkowy znak interpunkcyjny, charakterystyczny wyłącznie dla didaskaliów. Wybrane przez nas przykłady z *Kartoteki* zdają się taki wniosek do pewnego stopnia usprawiedliwiać. Wydaje się, że Różewicz znak „brak kropki” rezerwuje wyłącznie dla jednej sytuacji: informacji o skończonym działaniu, którego kres przed obserwatorem pozostaje ukryty. Nieobecność kropki po słowach „prawie wesoło”, czy „śmieje się” nie oznacza przecież, że Bohater zachowa wesołość do końca sztuki. Braku kropki w zdaniu „chowa notes do kieszeni” nie odczytamy też jako wskazówki, że Dziennikarz zastygnie w bezruchu, jak Napoleon, z ręką za pazuchą (por.: zachowanie „gościa w samodziłowej marynarce”, RK: 33). W każdym z tych przypadków koniec czynności zostaje przesłonięty przez kolejne działanie czy ściślej: uwagę widza/czytelnika zaczyna absorbować nowo wprowadzony element, nie pozwalając śledzić do końca czynności stopniowo wygaszanej.

O ile spotykany tu i ówdzie brak kropki w didaskaliach, mieszcząc się w dotychczasowych konwencjach zapisu, nie wyróżnia w niczym tekstu Różewicza, to w zastosowaniu przez niego znaku „brak kropki” na końcu sztuki możemy już dostrzec próbę bezpośredniego wskazania na niewidoczny punkt geometryczny. Zza skonwencjonalizowanych form interpunkcyjnych zaczyna przeświecać wewnętrzna treść. Różewiczowski „brak kropki”, jeśli tylko wyzwolimy ten znak z praktycznej celowości, okazuje się wyrazem rezygnacji z prób przedstawiania niewyraźnego.

Czyżby „brak kropki” wykazywał jakieś dalsze pokrewieństwo, np. z byciem Martina Heideggera⁹⁰ i Bogiem Jeana-Luca Mariona⁹¹? Ten znak przekreślenia nie jest zwykłym znakiem skreślenia, bo „wskazuje – jak powiada Heidegger – cztery strony kwadratu i ich skupienie – w miejscu skrzyżowania się linii”⁹². Tadeusz Rachwał, sięgając po ową dekonstrukcyjną praktykę skreśleń i doprecyzowując jej znaczenie, pisze: „przekreślenie słowa nie jest jego anihilacją, lecz otwarciem pewnej przestrzeni, w której pełna (wypełniona/dopełniona) artykulacja słowa jest niemożliwa”⁹³. Znak negacji całkowicie nie usuwa więc tego, co zostało zaprzeczone, lecz raczej przywołuje w obecnym nieobecne. Różewiczowski „brak kropki” nie unicestwiałby kropki, lecz intensyfikował jej nie-obecność. Czyżby kropka, jak to bywa z rzadkim gościem, u Różewicza jednak była mile widziana? W zestawionych przykładach poeta posługuje się nią nad wyraz oszczędnie, przydając jej znaczenia i wartości.

Rozważmy alternatywne zakończenia *Kartoteki*. Autor mógłby na końcu zdania „Bohater milczy” postawić wielokropek, dwukropek lub kropkę. Wielokropek oznaczałby, że milczenie zostało w jakiś sposób przerwane. Dwukropek sugerowałby dalszy ciąg wypowiedzi. A kropka z kolei zamknęłaby milczenie Bohatera w sztywne ramy początku i końca, upodabniając je do zwyczajowej „minuty ciszy”, którą czci się pamięć zmarłych. Brak kropki nadaje milczeniu Bohatera wieloznaczności i głębi, nieznanym wcześniejszym rozwiązaniom, gdyż „głębia» milczenia polega właśnie na semiotycznej nieokreśloności”⁹⁴.

Zastanówmy się, czy milczeniu Bohatera autor nie przeciwstawia działania, które to milczenie mogłoby przesłonić? Didaskalia o tym nie wspominają, ale sytuacja rozgrywa się na scenie, która sama w sobie

⁹⁰ M. Heidegger, *W kwestii bycia*, przeł. M. Poręba, [w:] tegoż, *Znaki drogi*, przeł. S. Bładzi i in., Warszawa 1999; „Przekreślenie ma zrazu jedynie zapobiegać (...) niedającemu się niemal wykorzenić nawykowi przedstawiania sobie „bycia” jako czegoś samostnego, stojącego naprzeciw człowieka i dopiero wtórnie czasem doń przychodzącego” (s. 350).

⁹¹ J.L. Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996. „Gdy myśl filozoficzna wypowiada pojęcie tego, co nazywa »Bogiem«, to takie pojęcie funkcjonuje dokładnie jak idol. (...) Myśl krzepnie i pojawia się bałwochwalcze pojęcie »Boga«, w którym bardziej niż Boga myśl osądza siebie samą” (s. 38). „Niemożliwe do pomyślenia zmusza nas, abyśmy zastąpili bałwochwalczy cudzysłów »Boga« samym Bogiem, na którym nie pozostanie żadna skaza poznania. Aby to wypowiedzieć, przekreślamy Boga chwilowo krzyżem św. Andrzeja” (s. 78).

⁹² M. Heidegger, *W kwestii bycia*, dz. cyt., s. 350.

⁹³ T. Rachwał, *Filozofia przypadku*, [w:] *Interpretacje i style krytyki*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1988, s. 130.

⁹⁴ J. Jadacki, *O pojęciu milczenia*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 28.

prowołuje zdarzenia. Milczenie Bohatera jest przecież swego rodzaju odpowiedzią na słowa pożegnania schodzącego ze sceny Dziennikarza, który nie słysząc odwzajemnionego „do widzenia”, mógłby na taki przypadek roztargnienia lub impertynencji zareagować, choćby drobnym grymasem twarzy. Gdyby zabiegał o kolejne spotkanie z Bohaterem, to milczenie rozmówcy wzbudziłoby w nim zapewne niepokój. Ale Dziennikarz wychodzi rozczerowany wynikiem przeprowadzonego wywiadu. Czy w tych okolicznościach przyglądałby się Bohaterowi? Należałoby w to raczej wątpić.

Milczenie dezorientuje natomiast publiczność, która nie wie, czy przedstawienie trwa, czy już się skończyło. Wybawieniem byłaby kurtyna, której wykorzystanie w *Kartotece* Różewicz dopuszcza w nietypowej funkcji: wyznaczeniu nie początku i końca, lecz raczej środka przedstawienia: „można opuścić kurtynę – czytamy w didaskaliach między dwoma lustrzanymi scenami z Tłustą Kobieta – można nie opuszczać kurtyny” (D 1: 23). Autor *Kartoteki* zdaje się oczekiwać od publiczności, że to ona sama zdecyduje, kiedy opuści teatr. W tej prowokacji jest jakiś zwierciadlany refleks sytuacji ze środka sztuki, kiedy Bohater na chwilę opuścił scenę.

Działania zbiorowości są zazwyczaj sumą indywidualnych wyborów, więc sala pustoszałaby stopniowo. Teatralny spektakl rzecz jasna skończyłby się wraz z wyjściem ostatniego widza. Ale na scenie pozostaje jeszcze Bohater. A może już tylko aktor? Jego obecność decyduje o trwaniu czegoś, co już przedstawieniem nie jest. Milczenie Bohatera nabiera właściwości „milczenia granicznego”⁹⁵, które nie opisuje przeżycia, ale samo jest przeżyciem udreki i niepokoju samotności.

Widz *Kartoteki*, który opuszcza teatr, nie ma pewności, czy po jego wyjściu coś jeszcze się nie zdarzy. Koniec sztuki, prowokując do wykroczenia poza teatr, pozostanie dla widza nieuchwytny. Mimo że w *Kartotece* granica między rzeczywistością a teatrem nie jest tak brutalnie przekraczana jak np. w zakończeniu *Pułapki*, gdzie Oprawcy wchodzą na scenę i po zakończonym spektaklu wpychają aktorów „jak stado do bydłowego wagonu” (T 2: 416), to w milczeniu Bohatera rozpoznajemy ten sam efekt deziluzji. Brak tak zwanego „tradycyjnego zakończenia”, czyli opuszczenia kurtyny, jest dziś praktycznie rozwiązywany w sposób najprostszy: aktor schodzi do garderoby, gdy przekona się, że widownia jest już całkowicie pusta. Aktora nierzadko wspomaga operator świateł, stopniowo wygaszając reflektory nad sceną i włączając oświetlenie widowni. Od czasu napisania *Kartoteki* teatr zdołał wykształcić kilka wariantów zakończeń „bez zakończenia”, rozpoznawanych przez współczes-

⁹⁵ R. Zaborowski, *Milczenie u Homera*, [w:] *Semantyka milczenia...*, dz. cyt., s. 139.

ną publiczność na równi z opadającą kurtyną. Beckett np. w swoich późnych sztukach używa w didaskaliach dwóch różnych wyrażen *fade out* („wyciemnienie światła”) i *light off* („wyłączenie światła”), zmniejszając lub zwiększając – w zależności od potrzeb – nacisk na binarne relacje światła i ciemności⁹⁶.

Pytanie o kropkę

Usunęliśmy ostatnią przeszkodę na drodze do konfrontacji Różewickowskiego pytania o kropkę z rękopisem sztuki, sięgnijmy więc do końcówki zwartej części *Kartoteki* (z 1958 roku):

[BOHATER] (...) byle nie zasnąć
bo się prześpi życie.
Czy naprawdę już nikogo
nie ma w więzieniach?
Nikogo niewinnego? (RK: 34)

W zamykającym sztukę monologu Bohatera nie ma kropki, ale jest znak zapytania. Ostatnie zdanie „Czy naprawdę już nikogo/nie ma w więzieniach?/Nikogo niewinnego?” potwierdza nasze wcześniejsze przypuszczenia, że za pytaniem o kropkę stały względy natury politycznej. W 1960 roku, ale i w latach późniejszych, taka wypowiedź wyeliminowałaby tekst z druku lub scenicznej realizacji. Jesteśmy u celu, a jednak nasuwają się wątpliwości, bo choć na końcu rękopisu natrafiliśmy na znak zapytania, to autor nie postawił go po kwestii Bohatera lub Dziennikarza, a to ich rozmowa – jak pamiętamy – kończy wersję drukowaną. Może powinniśmy wykazać więcej staranności i poszukać w rękopisie właściwego fragmentu, licząc się z tym, że poeta usunął końcowy monolog podczas prac redakcyjnych.

Końcowe strony *Kartoteki* z 1958 roku poeta pisał w pośpiechu, sądząc z niestaranności pisma i niekonsekwentnej interpunkcji. Okoliczności te wpłynęły też na zapis partii dialogowych, w których identyfikacja postaci nie zawsze jest oczywista. Trzy stronicie przed końcem tej wersji sztuki natrafiamy na dialog dwóch bliżej nieokreślonych postaci. O tym, że jednym z uczestników rozmowy jest Bohater, dowiadujemy się z didaskaliów. Bezpośrednia identyfikacja drugiego rozmówcy okazuje się zbyt trudna. Czy jest to poszukiwany przez nas Dziennikarz? W wersji *Kartoteki* z 1958 roku występuje Dziennikarka, ale o Dziennikarzu nie ma najmniejszej wzmianki. Czy odnaleziony tekst byłby dopiero zapowiedzią

⁹⁶ T. Wiśniewski, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006, s. 187.

pojawienia się takiej postaci? Rozmowa Bohatera z nieznanym rozmówcą (nazwaliśmy go „NN”) jest stosunkowo długa, ale ponieważ jest to jedyny ślad w naszych poszukiwaniach, przedstawiam ją w całości:

[NN] Pan sobie przypomni, co pan robił dnia 1 lipca tego i owego roku?

[BOHATER] Rano, rano proszę pana?

[NN] A niech mi pan powie, czy pan kocha ojczyznę? Czy oddałby pan za nią życie?

[BOHATER] Kiedy? Teraz. Teraz? Nie. Ale później, po śniadaniu.

[NN] A co pan mówił w środę dnia 3 grudnia 1938 roku do Józefa G... na ławce w parku miejskim? Proszę sobie dobrze przypomnieć.

[Bohater milczy]

[NN] A jakich wodzów pan kocha?

[BOHATER] Wszystkich mam w dupie.

[NN] Naprawdę?

[BOHATER] No, przesadziłem, są mi obojętni.

[NN] Ale przecież ma pan jakieś ideały?

[BOHATER] Nie.

[NN] I jak pan może żyć bez ideałów?

[BOHATER] Tak sobie.

[NN] No, tak, ale przyszłość...

[BOHATER] Pytał mnie pan o wodzów?

[NN] Tak.

[BOHATER] Teraz sobie przypominałem, że jednego bardzo cenię.

[NN] Kogo?

[BOHATER] Hetmana Wielkiego Litewskiego księcia Radziwiłła i bardzo lubię Loren.

[NN] Całą?

[BOHATER] Nie, pewne części np. biust.

[NN] Przypuśćmy, że ma pan ten biust, czy to by panu przyniosło zadowolenie?

[BOHATER] Tak.

[NN] I nie miałby pan innych pragnień?

[BOHATER] Nie wiem.

[NN] Pan wie, że ludzkość nagromadziła nieprzebrane skarby duchowe i że może pan z tej skarbnicy czerpać pełną garścią? Czy pan czytuje Dantego?

[BOHATER] Nie.

[NN] A Homera?

[BOHATER] Też nie.

[NN] A Goethego?

[BOHATER] Czytałem kiedyś.

[NN] Co?

[BOHATER] Nie pamiętam.

[NN] A Platona?

[BOHATER] Zapomniałem. Ale wiem, że to idealista.

[NN] A może pan czyta Biblię?

[BOHATER] Nie.
 [NN] A Marksa?
 [BOHATER] Nie.
 [NN] A co?
 [BOHATER] Ja, „Przekrój”.
 [NN] Za co pan by oddał życie? Za jakie wartości?
 [BOHATER] A za żadne! Chyba, że przy ludziach ze wstydu.
 [NN] A za honor?
 [BOHATER] Nie mam honoru, straciłem go z pięć razy. Zresztą nie wiem, co to jest?
Wchodzi obcy, łysy pan. Podchodzi szybko do Bohatera, wymierza mu policzek i wychodzi.
 [NN] Czy pan czasem nie jest skończonym bydlęciem?
 [BOHATER] Myślę, że nie.
 [NN] Nie?! A czym pan jest?
 [BOHATER] Jestem zwykłym człowiekiem, który żyje. (RK: 31-32; por. D 1: 38-40)

W rozmowie z reżyserem Braunem poeta utyskiwał, że nikt z krytyków i recenzentów przez trzydzieści lat nie rozpoznał w dialogach *Kartoteki* „teatralnej parodii procesów politycznych” (JT: 27-28), podając przykład rozmowy ojca z synem o wyjadaniu cukru z cukiernicy (D 1: 30). Jeśli polityczna aluzja w opisie chłopięcych wybryków może wydawać się rzeczywiście nazbyt odległa, to obszerny fragment z rękopisu nie pozostawia już wątpliwości, że chodzi w nim o komediowe zdemaskowanie przesłuchań z okresu tzw. kultu jednostki. Kim jest obcy, łysy pan, który wymierza policzek Bohaterowi? Czy nie drugim śledczym, którego zadanie polegało na uświadomieniu przesłuchanemu, że oprócz kawy i uprzejmej rozmowy musi liczyć się z bardziej radykalnymi formami perswazji? W postaci NN najprościej byłoby rozpoznać „porucznika oko” (KKW: 49), ale w podobny sposób swoje pytania formułują również gimnazjalny nauczyciel, kelner czy ankieterzy Spisu Powszechnego. Styl prowadzenia rozmowy z drugim człowiekiem z sal przesłuchań przeniknął do szkół, kawiarni i prywatnych domów. Postać NN może być protoplastą Dziennikarza z wersji drukowanej; mimo że ani jedno zdanie z rękopisu nie zostało wykorzystane w nowej redakcji, to w dziennikarskim wywiadzie z „prostym człowiekiem” zachował się ten sam duszny klimat i to samo dławiące powietrze. Bohater udaje, że nie rozumie rozmówcy, kluczy, ukrywa swoje poglądy pod maską nihilisty, a w chwili przyływu odwagi zdobywa się na przytyk pod adresem komunistów, ironicznie utrzymując, że z wodzów najbardziej sobie ceni hetmana, który zdradził w czasach szwedzkiego potopu. Jak współcześnie zapis tej rozmowy zostałby zinterpretowany, gdyby ktoś go wyjął z jakiejś „teczkimimaitepeipen”? W rubrykach Instytutu Pamięci Narodowej nie ma

przecież kategorii „zwykłego człowieka, który żyje”. A właśnie po tym zdaniu autor postawił kropkę.

Do tej pory nie braliśmy pod uwagę luźnych kartek w „Odmianie tekstu”, ale może nie mieliśmy racji. W odróżnieniu od pośpiesznie spiswanej *Kartoteki* z 1958 roku końcowa strona rękopisu wyróżnia się starannością pisma – najwyraźniej została przepisana z wcześniejszych notatek. Na tej stronie autor umieścił monolog Bohatera i scenę z młodą dziewczyną, która po wejściu do pokoju zamówiła pół czarnej i ptysia. Rozmowa Bohatera z Dziewczyną dobiega już końca:

(...) *Rozlega się dzwonek*

BOHATER Pani nie widzi człowieka, co? Nie widzi pani, że tu obok umiera człowiek

DZIEWCZYNA Pan?

BOHATER Pewnie, że nie pani. (RKO: 50)

Ostatniej strony poeta nie zapisał do końca, więc decyzja o przerwaniu właśnie w tym momencie przepisywania całej sceny (jej pełną wersję odnajdziemy w drukowanej *Kartotece* D 1: 45-46) nie była zapewne przypadkowa. Czy nie natrafiamy tu na podobne cięcie, o którym poeta wspomniał w rozmowie z Puzyną, komentując swój wiersz *Białe groszki* (P 2: 140)? Wówczas mówił: „To zwykły zapis komunikatu radiowego, tylko w pewnym miejscu ja go przeciąłem, jakbym podciął mu żyły i nastąpił rodzaj liryczno-dramatycznego krwotoku z tych żył. (...) Moment przecięcia stworzył sytuację dramatyczną w tym wierszu”⁹⁷. Po najistotniejszych w tym fragmencie słowach „Nie widzi pani, że tu obok umiera człowiek” w rękopisie nie ma kropki, choć kropka pojawia się po ostatniej wymianie zdań między Bohaterem a Dziewczyną: „Pan? Pewnie, że nie pani.” Czyżby w tej odmianie sztuka miała zakończyć się zapowiedzią samobójczej (?) śmierci Bohatera z pokolenia „zarażonego śmiercią”? W tym przypadku źródłem depresyjnego nastroju Różewiczowskiej postaci okazuje się nie wojenna trauma, lecz przesyt życiem; „Najgorsze jest to, że nie mam już nic do załatwienia – wyznaje Bohater – Nie mam ważnych spraw” (RKO: 50 i D 1: 45). Gdy wszystko idzie jak z płatka – zauważa Petrażycki – „wszystkiego ma się dosyć (...) i życia ma się dosyć i myśli się o samobójstwie”⁹⁸.

Ostatnia strona rękopisu przynosi jeszcze jedną niespodziankę, zapiśki drobnym pismem z planem nie napisanych jeszcze fragmentów dramatu, w tym końcowej sceny zatytułowanej „Prosty szary zwykły człowiek w Polsce”:

⁹⁷ K. Puzyna, T. Różewicz, *Rozmowy o dramacie...*, dz. cyt., s. 103.

⁹⁸ L. Petrażycki, *O filozofii*, [w:] tegoż, *O nauce, prawie i moralności*, dz. cyt., s. 136.

ostatnia scena
grupa dziennikarzy
robi zdjęcia z [użyciem] fleszów
szaremu człowiekowi
który dłubie w uchu (nosie) (RKO: 50)

W tym wariacie trudno doszukać się jakichkolwiek znaków interpunkcyjnych, rozstrzygnięcie znajduje się poza tekstem, na scenie: w oślepiających rozbłyskach fleszów aparatów otaczających Bohatera fotoreporterów.

Gdzie więc jest ta poszukiwana Różewiczowska kropka nad „i”? W znaku zapytania po słowach: „Czy naprawdę już nikogo/nie ma w więzieniach?/Nikogo niewinnego?” Czy też ta kropka zlała się z kropką po zdaniu: „Jestem zwykłym człowiekiem, który żyje”? Może w ogóle nie ma tej kropki jak w kwestii: „tu obok umiera człowiek” Czy też w tym pytaniu chodziło o spojrzenie bez mrużenia oczu w ostre rozbłyski światła, które w powidokowym wrażeniu daje efekt „czarnych słońc”?

Osolin 2009

