

## Dwie rękopiśmienne wersje *Kartoteki* Tadeusza Różewicza\*

ABSTRACT. Solski Władysław Zbigniew, *Dwie rękopiśmienne wersje „Kartoteki” Tadeusza Różewicza* [Two manuscript versions of Tadeusz Różewicz's *Kartoteka* (The Card Index)]. „Przestrzenie Teorii” 13. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 29-54. ISBN 978-83-232-22176-0. ISSN 1644-6763.

This article discusses two handwritten versions of Tadeusz Różewicz's *Kartoteka* (The Card Index) from the manuscript of the play which since the 70s is to be found in Professor Józef Kelery's archive. The range of differences between the manuscript and the printed version of the drama is comparable as between *Kartoteka* (The Card Index) and *Kartoteka rozrzucona* (The Scattered Card Index).

In the manuscript the author distinguished *Kartoteka* (The Card Index) and *Odmiana tekstu* (The Kind of Text). A similar division into *Kartoteka* (The Card Index) and *Odmiana tekstu* (The Kind of Text) was used by the poet when the works were printed in 1971. Loose pages from *Odmiana tekstu* (The Kind of Text) contain unordered fragments of the play of written in 1957. These are mainly variants of conversations of the Hero with the Choir in which the author referred to the then vivid debate on the poetic drama. Mieczysław Kotlarczyk was made a hidden partner of discussion and disguised the Choir as actors of Teatr Rapsodyczny (The Rhapsodic Theatre). On the other hand, *Kartoteka* (The Card Index) of 1958 is a well-ordered and coherent paginated text by the author himself. In this version the author divided the play into three acts, putting most emphasis on the scene of the Wielki Egzamin (A Big Exam). He also removes unrealistic motifs, among other things, the scene when the Choir participates. The poet writes about the peerelowska (Polish People's Republic's the reality with the passion of a political commentator, referring to political harassment).

W rękopisie *Kartoteki*<sup>1</sup> Tadeusz Różewicz wydzielił „Kartotekę” (il. 1<sup>2</sup>) i „Odmianę tekstu” (il. 2). Podobny podział (na *Kartotekę* i *Odmianę tekstu*) poeta zastosował po raz pierwszy w drukowanej wersji sztuki z 1972 roku. „Kartoteka” z 1958 roku jest tekstem zwartym, z ponumerowanymi przez autora stronami. Natomiast „Odmiana tekstu” – to plik luźnych i nieponumerowanych kartek; możemy przypuszczać, że przynajmniej część tego materiału zawiera tekst ze wcześniejszej redakcji sztuki z 1957 roku. Podejmuję próbę rekonstrukcji obu rękopiśmiennych wersji *Kartoteki* z 1957 i 1958 roku.

\* Niniejszy tekst jest fragmentem powstającej książki *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*.

<sup>1</sup> Z.W. Solski, *Rękopis „Kartoteki”*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 75-117.

<sup>2</sup> Reprodukcyjne dwóch stron autografu *Kartoteki* Tadeusza Różewicza zamieszczono dzięki uprzejmości Autora oraz profesora Józefa Kelery, któremu Poeta podarował rękopis na początku lat siedemdziesiątych.

## Rękopiśmienna *Kartoteka* z 1957 roku

Odtworzenie najwcześniejszej wersji *Kartoteki* z luźnych kartek, które autor opatrzył adnotacją „Odmiana tekstu – początek z 1957 roku”<sup>3</sup>, nie jest łatwe. Tylko w wypadku dwóch pierwszych stron, które wykazują ciągłość tekstu, możemy mieć pewność, że rzeczywiście zostały zapisane w 1957 roku, a więc reprezentują pierwotną wersję *Kartoteki*. Pozostała część mogła powstać w tym samym czasie co *Kartoteka* z 1958 roku lub nawet później (ostatnia sygnatura T.R. pochodzi z 1960 roku). W tej sytuacji znaczenie dwóch pierwszych stron „Odmiany tekstu” wyraźnie wzrasta, więc skupmy na nich uwagę<sup>4</sup>:

*Bohater leży odwrócony plecami do świata. Jest chwila ciszy. Po chwili.*

BOHATER Kupa gnoju.

Cisza trwa ok. 1 minuty

BOHATER Bydło

Cisza 1 minuta

BOHATER Bydlęta, świnię, gnoje, pawiany, onaniści, oszuści, mankownicze, złodzieje, sadyści, zbrodniecy, matoly, woły. Cholera. Pederasći. *Cisza*. Idioci, kretyni, matolki, byki, węże, pluskwy, krowy.

BOHATER Niech wszystko diabli wezmą! Żeby się ziemia zapadła! Rozleciała! Wysadzić to wszystko! Wysadzić! Wysadzić, mówię. *Przewraca się na łóżku. Zapala papierosa, patrzy w sufit*. Leżę! Leżę. Szefowie rządów i sztabów pozwolili mi dzisiaj leżeć.

*Do pokoju wchodzi Olga* (RKO: 35)

Spółród wszystkich wariantów rozpoczęcia dramatu w tej wersji Bohater wykazuje się największą pasywnością: „leży odwrócony plecami do świata”. To poetyckie określenie należałoby chyba doprecyzować: postać prawdopodobnie jest skulona (może nawet w pozycji embrionalnej) i obrócona tyłem do publiczności dotyka niemal twarzą ściany. W innych rękopiśmiennych odmianach Bohater „zakłada skarpetkę” (RK: 1) lub „dłubie w nosie prawie minutę” (RK: 1), szykuje się zatem do drogi lub prowokacyjnie demonstruje „niedziałanie”. Zakładanie skarpetki i dłubanie w nosie wymagają raczej pozycji siedzącej, postać musi zatem zająć miejsce na krawędzi łóżka. W *Kartotece* z 1960 roku Bohater początkowo leży, patrząc w sufit, ale już po chwili „wyciąga rękę”, aby

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Autor nie opatrzył tekstu tytułem, ale na niezapełnionej przez tekst pustej części kartki umieścił centralnie dwa krzyżyki: # #.

sprawdzić jej gotowość do pracy: „[ręka] robi wszystko, co pomyśle” (D1: 8)<sup>5</sup>.

W *Kartotece rozrzuconej* autor zdaje się łączyć gesty ze wszystkich wcześniejszych wariantów: „W wózku [szpitalnym] siedzi Bohater I (...) W łóżku leży Bohater II okryty kołdrą, wystawia tylko rękę, koło [zakrytej] głowy ma damską stopę (...). Z drugiego końca kołdry wystaje stopa Bohatera II” (D 1: 63). Spotęgowanie ruchu nie dynamizuje jednak tej sceny, przeciwnie, Stary Bohater, choć siedzi, to unieruchamia go inwalidzki wózek, a Młody Bohater, mimo że porusza rękoma i nogami, to zdaje się unosić w stanie nieważkości. Scena ta w swej wymowie, choć autor zastosował przeciwstawne środki, przybliżyła się do wariantu z 1957 roku.

Spotkania Bohatera z Olgą nie będziemy już omawiać, zrobiliśmy to wcześniej<sup>6</sup>. Zauważmy tylko, że w tekście na luźnych kartkach postać ta już więcej nie powraca. Rozwinięte studia depresji małżeńskiej znajdujemy natomiast w sztukach *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* i *Wyszedł z domu*. Czy część wyrwanych z bloku kartek nie zasililo tamtych dramatów? Po wyjściu Olgi z pokoju Bohatera na scenę wkracza chór, którego opis jest bardzo zbliżony do wersji drukowanej. Ze względu jednak na kilka drobnych, ale istotnych różnic, przytoczę go w całości:

Wchodzi chór starców. Jest ich trzech. W czarnych, wymiętych ubraniach, bez krawatów. Jeden jest w kapeluszu. Są to pensjonariusze domu starców. Siadają na rozkładanych krzeselkach, które przynieśli ze sobą. Starzy ledwo się trzymają „kupy”, natomiast tekst recytują bardzo dźwięcznie, wyraźnie, jasnymi młodzieńczymi głosami (bez groteski). Chór starców wykorzystuje każdą dłuższą przerwę w akcji, aby udzielać nauk, dawać przestrogi, budzić otuchę w Bohaterze. Przeważnie chór recytuje poetów oraz różne złote myśli, aforyzmy. (...) Mimika! Ruchy rąk – jak w Teatrze Rapsodycznym. (RKO: 35-36, por. D 1: 8-9)

Szczegóły opisu, na które zwracamy uwagę, nie znajdują się już w wersji drukowanej. Tak np. znika informacja o czarnym ubiorze starców. Podobnie w wersji drukowanej autor rozjaśni kostium Wujka i Chłopa z tekstu z 1958 roku (RK: 18, 28, por. D1: 14, 52); depresyjna czerń cofa się, powoli ustępuje przed światłem. W omawianym wariantcie postaci trzech Starców poeta kształtuje na wzór aktorów Mieczysława Kotlar-

<sup>5</sup> 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, *Języki teatru*, Wrocław 1989 (JT).

<sup>6</sup> Z.W. Solski, *Rękopis „Kartoteki”*, dz. cyt., s. 88-90.

czyka; mają mieć tę samą mimikę i wykonywać te same gesty. Tak samo mają być też ubrani<sup>7</sup>. Młody, bo stworzony niemal od nowa w 1957 roku, zespół Teatru Rapsodycznego u Różewicza zamienia się w „pensjonariuszy domu starców”, którzy „ledwo trzymają się kupy”. Czemu miałyby służyć to sztuczne postarzenie? Chyba tylko parodii zużytej konwencji teatralnej. Gdy tuż po wojnie Kotlarczyka powszechnie uznawano za bezkompromisowego eksperymentatora i nowatora, a propagatorzy socrealizmu oskarżali go o uprawianie teatru typu brechtowskiego<sup>8</sup>, to po 1957 roku Teatr Rapsodyczny, tracąc pozycję „jedynego” obrońcy słowa poetyckiego, zamienił się w oczach młodej krytyki w „świątynię polonistyki”<sup>9</sup>.

A jednak to w Kotlarczyku Różewicz dostrzegł jedynego liczącego się partnera w debacie o dramacie poetyckim w Polsce, bo jego teatr – zauważa Jacek Popiel – „rodził się w atmosferze buntu, reakcji na wszelki formalizm teatralny i z przekonania o konieczności wyjścia poza dotychczasowy teatr i sięgnięcia do innych sztuk”<sup>10</sup>. Kotlarczyk, będąc przekonany, że Gutenberg zamknął epokę oralności, chciał zwłaszcza, aby słowo, które zostało zreifikowane i zamknięte w przestrzeni widzialnej, wróciło do świata dźwięków<sup>11</sup>. Myśl ta dla Różewicza i po latach zachowała aktualność: „Teatr musi się stawać ciałem. Musi. W znaczeniu dosłownym. Starzejącą się aktorką czy aktorem, który okropnie mówi wiersz. Umiera. Wstaje z martwych” (JT: 65). Interesujące, że poeta rzucił rękawicę reżyserowi, a nie któremuś z kolegów po piórze. Nie jest to więc tylko parodia, no bo jak w kontekście prześmiewczego ataku wytłumaczyć dyspozycję, aby grać „bez groteski”? I jak jedynie parodystyczny chór miałby „budzić otuchę w Bohaterze”? Wydaje się, że tę odpowiedź należy związać z wejściem na scenę Chóru Starców, uformowanym na obraz aktorów Kotlarczyka. Już wcześniej z niepewnością odnotowałem formalne podobieństwa między dramaturgiami Różewicza i Karola Wojtyły<sup>12</sup>. Lektura rękopisu *Kartoteki* odsłoniła wspólne dla obu poetów źródło inspiracji.

<sup>7</sup> Informacja o braku krawatów nawiązuje do koszul Słowackiego; D. Michałowska, *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*, Kraków 2004, s. 139.

<sup>8</sup> J. Popiel, *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Kraków 2006, s. 88.

<sup>9</sup> Określenie Ludwika Flaszena, tamże, s. 139.

<sup>10</sup> Tamże, s. 191.

<sup>11</sup> K. Flader, *Promieniowanie rapsodyzmu. W kręgu myśli i praktyki teatralnej Mieczysława Kotlarczyka*, Warszawa 2008, s. 107.

<sup>12</sup> Z.W. Solski, *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, [w:] *Karol Wojtyła – poeta*, red. J. Głazewski, W. Sadowski, Warszawa 2006, s. 115.

Pod tekstem (jest to ostatni fragment na częściowo tylko zapisanej stronie) autor umieścił krótki cytat z Moliera:

KLEANT Słabo mi się jakoś zrobiło. Pozwól mi odejść, ojcze.

HARPAGON To minie. Idź prędko do kuchni i wypij dużą szklankę czystej wody<sup>13</sup>.

Na motyw szklanki czystej wody natykamy się w scenie egzaminu w akcie III *Kartoteki* z 1958 roku, gdzie Nauczyciel z uśmiechem zwraca się do Bohatera: „Niech się uspokoi, niech się napije wody, niech głęboko odetchnie, a potem niech wyciągnie kartkę z pytaniem” (RK: 24). W *Kartotece rozrzuconej* – szklanka wypełni się piwem (D 1: 116). Istotniejsze od rekwizytu są relacje ojca z synem. Nie we wszystkich wariantach *Kartoteki* Różewicz rozwija ten wątek. W trzyaktowej *Kartotece* z 1958 roku rodzice w ogóle nie są obecni; ich zjawienie się u syna, pozostającego gdzieś daleko poza domem, byłoby „nierealistyczne”. W pierwszej wersji drukowanej spotkanie Bohatera z widmami rodziców utrzymane jest w surrealistycznej konwencji; są jak z obrazu zapamiętanego z dzieciństwa, nie utracili więc swej młodości i dorosłego syna traktują jak dziecko. Dopiero w *Kartotece rozrzuconej* – jak u Moliera – dorosły syn staje twarzą w twarz ze starym ojcem. Zawiazki i częściowe rozwinięcia obu sytuacji odnajdujemy na dalszych stronach „Odmiany tekstu”, które weszły do *Kartoteki* z 1958 roku (i *Odmian tekstu* w 1972 roku).

Mimo braku tytułu te dwie pierwsze stroniczki wydają się początkiem pierwotnej wersji *Kartoteki*; wskazywałyby na to układ scen, powtarzający się z niewielkimi modyfikacjami w późniejszych wariantach<sup>14</sup>. Szczytkowy zapis może dać ogólne wyobrażenie o tematyce i konwencji sztuki (są już dość dobrze zarysowane sytuacja sceniczna i postaci Bohatera, Olgi i Chóru; pojawia się zwiastun „historii rodzinnej”), ale jest to stanowczo za mało, aby mieć wyobrażenie o strukturze całego dzieła. Autor „Odmianę tekstu” traktuje jak skład z wiersza *wyprzedaż w firmie Tadzio*: „mam dużo wierszy w szufladzie/mam dużo wierszy na składzie” (KKW: 96). A na wszystkich składach budowlanych i poetyckich liczy się szybki i łatwy dostęp do każdej z „cegiełek”, aby w każdej chwili można je było przenieść na plac „budowy”. Dlatego zgromadzone tu elementy powinny pozostawać w stanie rozproszenia, właśnie tak jak luźne i nieponumerowane kartki. O takim traktowaniu przez poetę „Odmiany teks-

<sup>13</sup> Molier, *Skąpiec*, akt pierwszy, scena V, przeł. T. Żeleński (Boy).

<sup>14</sup> W wersji z 1957 roku do pokoju Bohatera wchodzi kolejno Olga, Chór... (dalej tekst się urywa). W *Kartotece* „realistycznej” są to Olga, Przyjaciół z Dzieciństwa, Tłusta Kobieta... Tekst drukowany przynosi nieco inny układ sekwencji: Rodzice Bohatera, Chór, Olga...

tu” świadczy umieszczony na jednej ze stron odsyłacz do zwartej części *Kartoteki*<sup>15</sup>.

Czy z tego „składu” udałooby się jeszcze wyłowić kolejne kartki pierwotnej wersji *Kartoteki*? Jedyne w wypadku scen z udziałem Chóru Starców podjęcie takiego działania okazuje się możliwe. Stało się tak dlatego, że w „realistycznej” wersji *Kartoteki* z 1958 roku autor całkowicie wykluczył udział Chóru; dialogi Bohatera ze Starcami – odłożone do teczki – przetrwały w obszernych fragmentach. Charakter tych tekstów (peryferyjnych z punktu widzenia budowy dzieła) wynika z zadania nałożonego na Chór, który miał „wykorzystywać każdą dłuższą przerwę w akcji”. Z tego dość obfitego materiału Różewicz w druku wykorzystał niewielką tylko część. Skupię się na dwóch problemach: zmiennych relacjach między Chórem i Bohaterem oraz rekonstrukcji Różewiczowskiej wypowiedzi w dyskusji o dramacie poetyckim.

W kluczowej scenie *Kartoteki* z 1960 roku, wyznaczającej w konstrukcji dramatu oś podziału, Bohater opuszcza swój pokój. Jest to moment, w którym Chór zostaje sam na scenie. Taka sytuacja sprzyja pełnej ekspozycji i zademonstrowaniu możliwości Chóru. W wersji drukowanej Starcy nawet nie zauważyli, kiedy Bohater zniknął: „Na scenie zostaje Chór. Starcy gadają przez sen do siebie” (D1: 23). Jednak dzięki pasywności Chóru wyjście Bohatera stało się znaczące. A jak w tej samej sytuacji zachował się Chór w wariacie z 1957 roku? Chór, napominając Bohatera, wdał się z nim w dyskusję o dramacie poetyckim. Bohater wychodzi, zniecierpliwiony zbyt długą wymianą zdań. Na odchodne mówi do Starców: „Możecie zrobić nowy teatr poetycki. Receptę macie »poezją jest to wszystko co nie jest prozą«” (RKO: 40).

BOHATER (...) Odchodzę.

CHÓR STARCÓW Czy na długo?

BOHATER Na jakieś pięć dziesięć minut... nie wiem jeszcze. *Wychodzi z gazetą w ręce*

CHÓR STARCÓW Sami jesteśmy wielkie nieba  
komu tu radzić kogo lżyć  
kogo ostrzegać kogo golić  
a kogo lizać mamy?

*Chór starców rozpada się na 3 części. Każdy starzec mówi osobno*

STARZEC I Mówił, że wróci.

STARZEC II Mówił, mówił...

STARZEC III Wróci, albo i nie wróci.

STARZEC II Trzeba coś zrobić, radzić coś

STARZEC I Czekajmy, przecież ktoś się zjawi...

CHÓR STARCÓW Czekajmy.

<sup>15</sup> Napis: „na str. 20” i strzałka (RKO: 47).

*Mijają dwie, trzy minuty. Przerwę może wypełnić np. orkiestra mandolinistów.  
Chór zasypia. Silna detonacja*

CHÓR STARCÓW Co to, wojna? Co? Gdzie? Kiedy?

Chodzimy stąd chodzimy tam  
gdzie jeszcze jakiś ład  
co tu będzie się działo  
Bóg raczy wiedzieć  
Kto chce tu wchodzi  
czy go proszą czy nie  
byle co wychodzi  
kiedy chce  
nic się nie łączy nic nie wiąże  
każdemu chodzi o pieniądze (RKO: 40-41)

Teatralną kreację Chóru autor potraktował parodystycznie. Starcy zdają się czekać na Bohatera po Beckettowsku i choć wcześniej pobudzali Bohatera do czynu, teraz sami znudzeni zasypiają. Sytuację stara się ratować inspicjent, wysyłając w sukurs mandolinistów i pirotechnika. Z receptury *made in England* w polskich warunkach wyszedł tekst zakalcowaty. Różewicz w końcowej redakcji z bezkształtnej materii formuje dramat, zawężając zakres aktywności Chóru do minimum. W radykalnych cięciach tekstu poeta upodabnia się do Kotlarczyka<sup>16</sup>.

W dialogach między Chórem a Bohaterem przewija się pytanie: „Czy dramat się rozgrywa/Gdy bohater śpi?”. Po raz pierwszy tę kwestię podjął Chór Starców zaniepokojony bezruchem mężczyzny wylegującego się w łóżku. Odpowiedzi nie usłyszymy, bo przebudzony Bohater wykrzyknie: „Ja nie śpię!” (RKO: 37). Po jakimś czasie to samo pytanie znowu powraca, ale tym razem w ustach Bohatera. Ponaglany przez Starców do działania chce w ten sposób odwrócić ich uwagę od swojej osoby:

BOHATER Lecz co się dzieje, gdy bohater śpi?

CHÓR STARCÓW Osób do grania jest nie mało.

BOHATER Kiedy bohater śpi przez pół godziny, a na scenie nie ma nikogo, co się wtedy dzieje?

CHÓR STARCÓW Nie ma teatru.

Bohater rozszerza zakres pytania o inne czynności równie mało absorbujące, a mogące służyć jego wygodzie:

BOHATER A jak bohater, ten główny, w połowie sztuki odejdzie.

CHÓR STARCÓW Gdzie?

<sup>16</sup> Jan Ciechowicz, pisząc o rapsodycznych *Dziadach* i porównując je z opracowaniami Wyspiańskiego i Schillera, zauważa, że „Kotlarczyk kreślił najwięcej (...), ocalając zaledwie 30 procent tekstu”; J. Ciechowicz, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992, s. 148-149.

BOHATER Nigdzie.

CHÓR STARCÓW Ktoś musi wiedzieć, gdzie on jest lub gdzie odchodzi.

BOHATER A jak bohater myśli przez piętnaście minut, dłubie w nosie?

CHÓR STARCÓW Eksperymentem nas pan nie przerazi

Nie takie głupstwa dzieją się w poezji

Nadrealizmu my się nie boimy (RKO: 39)

Gdy już mogło się wydawać, że sprawa spania aktora podczas spektaklu została rozstrzygnięta, przemawia sam autor: „Bohater też się może przespać. Dramat/toczy się bez niego, lecz on bierze w nim/udział” (RKO: 41). To rozstrzygnięcie zmienia w istotny sposób zachowania Chóru wobec Bohatera. Gdy w wariacie rękopiśmiennym *Kartoteki* Starcy ani na chwilę nie pozwalają mężczyźnie zasnąć, to w wersji drukowanej – przeciwnie – zachęcają Bohatera do drzemki, a nawet go usypiają.

Chór według wstępnych założeń miał „budzić otuchę w Bohaterze” i lektura tekstu drukowanego przekonuje nas do tego. Chór, usypiając Bohatera, śpiewa mu kołysankę (D 1: 10). Starzec II podaje mu nawet do łóżka filiżankę kawy i okrywa kocem (D1: 31). Starcy zachowują się dyskretnie i powściągliwie; gdy Sekretarka poprosi ich, aby nie budzili Bohatera głośną deklamacją *Ody do młodości*, grzecznie ściszą głosy (D1: 38). Na tak idyllicznym tle zaskakuje scena z wersji rękopiśmiennej, w której Chór Starców przeszukuje pokój i rewiduje Bohatera:

STARZEC I Co on trzyma ~~w ręce?~~

STARZEC II Co on tak ściska, tak mocno?

STARZEC III Rozewrzyjcie mu palce.

STARZEC I ~~podchodzi do Bohatera wyciąga~~ *Odgina mu powoli palec za palec – ciężko jakby odrywał obcęgi*

STARZEC II Co to?

STARZEC I ~~rozdaje kartki, czytają każdy swoją kartkę~~

STARZEC III ~~Życiorys!~~ Prośba ~~śmieje się~~ posłuchajcie...

[STARZEC II] A ty co masz? ~~Też życiorys~~ List do Świętego Mikołaja. ~~A ty? prośbę napisał~~

STARZEC I ~~czyta Kochany Święty Mikołaju.~~ Urodziłem się ~~jak~~ w roku 1920. Po ukończeniu szkoły ludowej ~~tutaj przekreślił...~~ (RKO: 44; por. D1: 18)

W wersji drukowanej role Starców przejęli Gość w Kapeluszu i Gość w Cyklistówce (indywidua kojarzone z funkcjonariuszami Służby Bezpieczeństwa<sup>17</sup>). W tej scenie Chór Starców, nadużywając swojej władzy opiekuńczej, jakby zupełnie wypadł ze swojej roli. Jak wytłumaczyć tę niepokojącą metamorfozę? Czy toksycznością międzyludzkich relacji, w których np. nadopiekuńczy rodzice lub nauczyciele zachowują się jak

<sup>17</sup> H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000, s. 67.



prokuratorzy? A może przesunięcie datowania tej sceny z 1957 na 1958 rok lepiej tłumaczyłoby klimat wzajemnej nieufności, bliski w nastroju powstającej wówczas „realistycznej” *Kartotece*. Tam każdy na każdego donosił, a sieć inwigilacji przekraczała wszelkie granice; naturalny egzaminator dokładnie wiedział, co Bohater powiedział kelnerowi w Budapeszcie, a co urzędnikom spisu powszechnego. Wszyscy zbierali dane do kartoteki tego samego urzędu. Jeśli korekta w datowaniu tej sceny okazałaby się słuszna, fakt ten nie podważyłby koncepcji dwóch *Kartotek*, lecz może jeszcze bardziej by ją uprawdopodobnił.

W rękopisie *Kartoteki* Różewicz podjął polemikę w sporze o polski dramat poetycki. W druku nie pozostawił po niej nawet śladu. Poeta, przenosząc dyskusję na deski sceny, agon rozgrywa między Bohaterem a Chórem. Parodystyczna charakteryzacja starców na aktorów Teatru Rapsodycznego sugerowałaby, że rzeczywistymi uczestnikami tej konfrontacji są Kotlarczyk i Różewicz. Ośmieszający kostium starców występujących w imieniu reżysera zapowiada ostrą polemikę, w której obie strony nie będą przebierać w słowach:

CHÓR STARCÓW A może wolisz teatr poetycki?<sup>18</sup>

BOHATER Kto gadał o poezji?

CHÓR STARCÓW Czterech gadało, może trzech

o poetyckim teatrze

ale nie mogli jakoś

powiedzieć uzgodnić co to jest poezja

BOHATER No i?

CHÓR STARCÓW Aż jeden zacytował specjalistę od tych spraw

„Poezją jest to wszystko co nie jest prozą”

potem gadali dalej o teatrze poetyckim

BOHATER Rzeczywiście mieli się oprzeć na cudzym głupstwie

CHÓR STARCÓW Nic sami nie mogli wynaleźć – głupstwo było zgrabne

BOHATER Szkoda słów (RKO: 38-39)

Widz/czytelnik może się poczuć rozczarowany, bo temperatura sporu okazuje się wyjątkowo niska. Chórowi przypadła rola mentora, a Bohaterowi – wychowanka, zdobywającego dopiero teatralne doświadczenie. Sytuacja ta w części tłumaczy duży stopień zgodności obu partnerów w dochodzeniu do tych samych praktycznych wniosków. Mniej w tych scenkach uszczypliwości i złośliwości niż humoru i ironii (również auto-

<sup>18</sup> W rękopisie nie pada określenie „dramat poetycki”, lecz wspomina się o „teatrze poetyckim”. Taki jest też tytuł inicjującej dyskusję wypowiedzi Wojciecha Natansona z 1946 roku; krytyk, wychodząc od obserwacji, że „w teatrze współczesnym krzyżują się prądy najsprzeczniesze”, stwierdził: „nowoczesna poezja dramatyczna jest zjawiskiem najciekawszym”. W. Natanson, *Nowoczesny teatr poetycki*, „Kamena” 1946, nr 6-7, s. 113.

ironii). Na tylnej stronie jednej z kartek Różewicz napisał czerwoną kredką: „Czekanie na uśmiech” (RKO: 39, odwrocie).

Bohater ożywia się, słysząc o poezji i z uwagą wysłuchuje krótkiej historii debaty o dramacie poetyckim w Polsce, która – jak pisze Wojciech Natanson – „dość leniwo snuje się tu i ówdzie – z przerwami, z ponownymi nawiązaniem, albo bez nich, ze staropolskim odkrywaniem od początku”<sup>19</sup>. W nurcie popaździernikowych rozrachunków z socrealizmem inspiracji zaczęto szukać u Eliota<sup>20</sup>, przy okazji przenosząc na polski grunt angielskie problemy wersyfikacyjne<sup>21</sup>. Spory koncentrowały się wokół pytań o to, czym są poezja i proza, i jaki może być ich związek z metonimią i metaforą. Spierano się bezskutecznie o używane terminy, również ten podstawowy. W 1991 roku Kelera stwierdzi: „nie znam żadnej zadowalającej definicji pojęcia »dramat poetycki«”<sup>22</sup>. Ożywienie w debacie wzbudziła, wielokrotnie cytowana<sup>23</sup>, paradoksalna wypowiedź Christophera Fry’a: „W rzeczywistości proza i poezja przez swe współistnienie chronią się wzajemnie przed niebezpieczeństwami. Jeżeli tracą się nawzajem z oczu, przestają być tym, czym są”<sup>24</sup>. Parafrazą tych słów – „poezją jest to wszystko co nie jest prozą” – posłużył się Różewicz w rękopisie dwukrotnie (RKO: 39 i 40) jako konkluzją całej debaty.

Dialogi chóru z Bohaterem usiane są aluzjami do rozważań krytyków. Napomnienie Chóru „ludziom trzeba ciekawej akcji/trzeba dowcipów zderzeń słów” (RKO: 38) odnosi się do paradoksalnej natury „poezji”, której istotę Kreczmar rozumiał jako „element skoku myślowego, ryzykownej metafory, zagadkowej aluzji”<sup>25</sup>, a Kelera wiązał z „nurtem kreacyjnym dramatu”<sup>26</sup>. Uwaga Bohatera „Diabły anioły są znów w modzie” (RKO: 38), przypomina o religijnej problematyce sztuk Eliota i Fry’a. A do aspiracji niepodległościowych, które leżały u podstaw narodzin idei teatru poetyckiego w Polsce, nawiązuje poprawka autora: „możecie ode-

<sup>19</sup> Kali, *Proza, poezja, dramat*, „Teatr” 1957, nr 2, s. 14.

<sup>20</sup> B. Taborski, *T.S. Eliot – pionier nowoczesnego dramatu poetyckiego*, „Teatr i Film” 1957, nr 4, s. 20-21, nr 5, s. 21-22 oraz nr 6, s. 20-21; I. Sławińska, *Dramaty T.S. Eliota*, „Dialog” 1958, nr 5, s. 87-98.

<sup>21</sup> G. Sinko, *Angielskie kłopoty z wierszem*, „Dialog” 1962, nr 3, s. 85-102.

<sup>22</sup> J. Kelera, *O poetyckiej strukturze dramatów Tadeusza Różewicza*, [w:] tegoż, *Teatr bez majątek. Szkice*, Warszawa 2006, s. 5; por. Z.W. Solski, *Ikony krawędzi w nowoczesnym dramacie poetyckim*, [w:] M. Lis, Z.W. Solski, *Ikony niewidzialnego*, Opole 2003, s. 145-160.

<sup>23</sup> K. Puzyna, *Szkoła dramaturgów. Szansa poezji*, „Dialog” 1956, nr 7, s. 97-106, por. Kali, *Proza, poezja, dramat*, dz. cyt.; G. Sinko, *Angielskie kłopoty z wierszem*, dz. cyt.

<sup>24</sup> Ch. Fry, *Dlaczego piszę wierszem*, przeł. A. Trzeciakowska, „Dialog” 1956, nr 7, s. 109.

<sup>25</sup> J. Kreczmar, *Kłopoty słownikowe*, [w:] tegoż, *Stare nieprzestarzałe*, Warszawa 1989, s. 113.

<sup>26</sup> J. Kelera, *O poetyckiej strukturze dramatów Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 7.

grać teatr poetycki polską sztukę narodową” (RKO: 40). Na ślad ponadhistorycznej kategorii „dramatu poetyckiego” Ireny Sławińskiej (1958), charakteryzującej się m.in. tym, że „dotyka sprawy zasadniczej – ładu świata”<sup>27</sup>, natrafiamy w kwestii Chóru: „Co to, wojna? Co? Gdzie? Kiedy?/ Chodzimy stąd chodzimy tam/gdzie jeszcze jakiś ład” (RKO: 41). Z tej nadmiernie rozszerzonej definicji naśmiewa się Bohater: „może tu nadejść jakiś tyran grecki, albo cesarz, albo król hiszpański, wszystko może być metaforą, aluzją do zdarzeń minionego okresu. Możecie urządzić cyrk, kabaret, albo koncert życzeń” (RKO: 40). Różewicz, przedrzeźniając wieloletnie wysiłki krytyków, przedstawia wreszcie własną „definicję” dramatu poetyckiego utrzymaną w konwencji ludowej zagadki:

STARZEC III (...) Mucha w „piwku”! Nawet nie w piwie ale w „piwku”. Co to jest?

STARZEC Może to teatr poetycki? (RKO: 48, zdanie wykreślone)

„Roztrząsania teoretyków są mniej jasne niż walka” – zauważa Jerzy Kreczmar (1961) – możliwe wieloznaczności „bojowego terminu »dramat poetycki«” będą krytyków prześladować; „nie prześladowają zapewne tych, co pod takim zawołaniem prowadzą walkę w teatrze”<sup>28</sup>. Zgodność Bohatera i Chóru w formułowaniu krytycznych ocen teoretycznej koncepcji dramatu poetyckiego nie zrodziła się ze słabości jednej ze stron, lecz z walki, w której idee weryfikowane są na scenie: natychmiast i nieodwołalnie. Ukrytym źródłem napięcia i późniejszej konfrontacji okazały się nie tyle różnice między Bohaterem i Chórem (czy raczej między Różewiczem i Kotlarczykiem), lecz nazbyt duże podobieństwa, które utrudniają pocie określenie własnej tożsamości w „męce odróżnienia się”<sup>29</sup>.

W pierwotnej wersji Chór Starców swoją nadopiekuńczością wyrażenie zdominował Bohatera, a jego próby przeciwstawienia się tej dominacji spełzły na niczym:

CHÓR STARCÓW Ty znów zasypiasz  
co to znaczy?

BOHATER Trzech starych  
w uchu mi wciąż skrzeczy  
Idźcie do diabła  
staruszkowie

CHÓR STARCÓW Diabły anioly są znów w modzie  
ale my ciebie dziś strzeżemy  
bez nas

<sup>27</sup> I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] *taż, Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 227 i 233.

<sup>28</sup> J. Kreczmar, *Kłopoty słownikowe*, dz. cyt., s. 114.

<sup>29</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1982, s. 35-36.

dramaturgię postawisz na głowie albo połóżysz  
Rusz się działaj zrób coś mów  
ludziom trzeba ciekawej akcji  
trzeba dowcipów zderzeń słów  
On znów zasypia wielkie nieba (RKO: 38)

W analogicznej scenie w wersji drukowanej, to Bohater bierze górę nad Starcami:

CHÓR STARCÓW Ty znów zasypiasz.

Co to znaczy?

BOHATER Ja z nimi skończę! (...) *Bohater przebija [nożem] dwóch Starców, trzeciemu urzyna głowę* (D1: 27).

Mord Chóru Majchrowskiemu wydaje się „witkacowską grą z konwencją teatralną” w „demonstracyjnym niweczeniu iluzji scenicznej”<sup>30</sup>. O krok dalej idzie Ewa Patryga, dla której zabicie starców przedstawia się jako dopełnienie losu chóru jako „persony w likwidacji”<sup>31</sup> oraz kresem tej „pustej i niemożliwej do wypełnienia konwencji” we współczesnej dramaturgii<sup>32</sup>. Czy nie jest to o jeden krok za daleko? Młody teatr zbyt często w swoich wypowiedziach sięga po chóralną artykulację.

Starcom – tak jak na egzaminie maturalnym – znów przypadła rola ofiary (w antycznym teatrze zarezerwowana dla herosów), na której można wyładować tłumioną od dzieciństwa agresję; wyznał to sam Bohater: „ze wstrętem myślę, że planowałem również zgładzenie tatusia” (D1: 10). Czy Różewicz bawi się psychoanalizą jak kolejną literacką konwencją, czy też wykorzystał ją do autoterapeutycznych praktyk? Tego nie wiemy, ale faktem jest, że w Różewiczowskiej ilustracji Freudowskiej tezy „zabójstwa ojca”<sup>33</sup> pojawił się dwuznaczny ślad, bo oto w charakteryzacji Chóru z 1960 roku autor starannie zaciera rysy twarzy aktorów Kotlarczyka. Stosunek do postaci ojca naznaczony jest ambiwalencją, więc poza autoagresją i nienawiścią do Chóru jako rywala, pojawia się u Bohatera też spora doza czułości<sup>34</sup>. Takie „zabójcze wydarzenia” są tyleż mityczne, co założycielskie, bo stają się nie tylko zwornikiem „pragnienia, zwanego odtąd edypalnym”, lecz i „cięciem ustanawiającym znaczące”. W zakończeniu *Totemu i tabu* Freud przypomina słowa

<sup>30</sup> Z. Majchrowski, *Otwieranie „Kartoteki”*, [w:] T. Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997, s. 17.

<sup>31</sup> E. Patryga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004, s. 19.

<sup>32</sup> Tamże, s. 337.

<sup>33</sup> S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 241-375.

<sup>34</sup> S. Freud, *Dostojewski i ojcostwo*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*, Warszawa 2009, s. 236.

Goethego: „Był na początku czyn”<sup>35</sup>. Czy sceniczne zabójstwo Starców nie pozostaje w jakimś ukrytym związku z narodzinami i wykształceniem się Różewiczowskiego języka teatru? Czy – mówiąc językiem psychoanalizy – w jego twórczości „zewnątrzność utworzyła się przez projekcję tego, co wewnętrzne”? Poeta wzbogacił przecież wówczas własny teatralny słownik: „Dzielię więc teatr na teatr »zewnątrzny« i teatr »wewnętrzny«” (D2: 129) i odnalazł nowe inspiracje u Dostojewskiego, Czechowa i Conrada. Kontekst zdarzeń, w jakich pojawiły się pojęcia „teatr zewnętrzny” i „teatr wewnętrzny”, nie pozwala na traktowanie ich jako prostych zamienników „teatru realistycznego” i „teatru realistyczno-poetyckiego”<sup>36</sup>.

Zabójstwo rywala jest „wydarzeniem historycznym, ustanawiającym kod społeczny”; w naszym przypadku byłoby to przywrócenie zaburzonej równowagi w zachowaniach Chóru wobec (reprezentującego autora) Bohatera. Odpowiednikiem tego rytualnego gestu „w płaszczyźnie podmiotowej historii każdej jednostki – zauważa Kristeva – jest pojawienie się języka”, który kładzie „kres wewnętrznemu chaosowi”. W tej sytuacji „język poetycki” – w próbie symbolizacji »początku« – „prowadzi do pogodzenia z tym, od czego są oddzielone zarówno zabójstwo, jak i nazwy”<sup>37</sup>. Dlatego w poetyckim teatrze Różewicza „Chór starców ożył” (D1: 30).

Wyzwolenie się Różewicza spod wpływu Kotlarczyka (jeśli wcześniejśza fascynacja rzeczywiście miała miejsce) dokonało się w szerszej perspektywie radykalnych przemian estetyki teatralnej. Zderzyły się wówczas dwie odrębne koncepcje dramatu poetyckiego, z których pierwszą uformowali po pierwszej wojnie m.in. Giraudoux i Eliot, a drugą stworzyli po drugiej wojnie światowej m.in. Beckett i Ionesco. W pierwszej formule „poezja” zlokalizowana była w warstwie słownej, a w drugiej wynikała z sytuacji i gry rekwizytu. Była to prawdziwa rewolucja poetyckiego języka teatru, w której przemówiło nieme dotychczas ciało. Zestawienie rękopisu *Kartoteki* z wersją drukowaną wyraźnie pokazuje, jak poeta odcina się od zdezaktualizowanych form poetyckiego dramatu.

## Rękopiśmienna *Kartoteka* z 1958 roku

W części zwartej *Kartoteki*, datowanej przez autora na 1958 rok<sup>38</sup>, brakuje kilku kartek. Wydaje się, że mimo tych uszczerbków są szanse na wyrobienie sobie zdania o całości tej wersji dramatu.

<sup>35</sup> S. Freud, *Totem i tabu...*, dz. cyt., s. 375.

<sup>36</sup> Por. E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999, s. 57.

<sup>37</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia, esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 62.

<sup>38</sup> Na tytułowej stronie pojawiają się dwie sygnatury: „Marzec 1958 r.” i „Sierpień 1958”.

## Kartoteka (opowiadanie sceniczne)

Poeta rozważał jeszcze inne możliwości podtytułu: „dramat”, „komedię w wielu odsłonach” i „opowiadanie”, do czego nawiąże w *Rozmowie*: „już w tej sztuce dramat ześlizgiwał się w komedię” (PR 3: 240). W rękopisie wstępne odautorskie uwagi nie są jeszcze tak rozwinięte, jak w wersji drukowanej:

Spisu osób nie podaję. Wiele osób biorących w opowiadaniu nie odgrywa tu większej roli, inne, które powinny odegrać główną rolę nie dochodzą do głosu. Miejsce jest jedno. Dekoracja jedna. Wystarczy jeśli się czasem przestawi krzesło. Bohaterem sztuki jest człowiek bez określonego wieku i zajęcia. Inne osoby nie znają się nawet ze sobą. (...) Wskazówka autorska: Sztuka jest realistyczna. Krzesło prawdziwe (RK: 1).

Bardzo ważna (a nieobecna w druku) jest informacja o czasie akcji sztuki: „Być może działo się to w latach 1925–1958”. Zapiski na marginesach należałoby raczej związać z fazą przepisywania rękopisu na maszynie.

### Akt pierwszy

Sztuka zaczyna się monologiem Bohatera złorzeczącego na cały świat. Mężczyzna początkowo leży na łóżku i patrzy w sufit. Po chwili zakłada skarpetki. Najwyraźniej szykuje się do wyjścia. Zatrzymuje go wejście Olgi, z którą Bohater był związany podczas wojny. Między dawnymi kochankami wywiązuje się sprzeczka. Kobieta wychodzi, śpiesząc się na seans filmowy, na który wcześniej kupiła bilet. W pokoju pojawia się Przyjaciół z Dzieciństwa, który utopił się w rzece jeszcze przed wojną (scena ta nie odbiega znacznie od drukowanej wersji w *Odmianach tekstu*). Po wyjściu tej postaci pojawia się Tłusta Kobieta, którą Bohater jako młody chłopak podglądał w kąpielni. Podobnie jak w *Kartotece* mężczyzna nie zrażony obecnością kobiety czyta na głos teksty dobrane jednak według innego klucza niż te znane z druku, są to bowiem wzory przemówień, listów i telegramów, których adresatami są głównie poeci i publicyści obchodzący swoje jubileusze, jak Laurenty ze sztuki *Na czworakach*. Scena kończy się dość nieoczekiwanie:

TŁUSTA KOBIETA *zagląda pod łóżko i wyciąga stary nocnik* Biorę to jako odškodowanie. Między nami kwita.

BOHATER To jest dziurawy nocnik.

TŁUSTA KOBIETA Dam go do naprawy. Albo zatkam szmatką. *Wychodzi z nocnikiem*. Nie będę musiała zimą wybiegać z łóżka w nocy (RK: 6).

Bohater wyjmuje z pieca<sup>39</sup> nadający się do rysowania kawałek węgla i parodiując Gustawa/Konrada z *Dziadów* Mickiewicza na ścianie zostawia wulgarny napis. Kładzie się na łóżku i dalej czyta na głos wzornik listów. Po paru minutach ciszy do pokoju wchodzi Chłop (ps. Wrona), z którym Bohater służył w partyzantce. Podczas ich rozmowy urzędnicy spisu powszechnego wchodzą na chwilę i mierzą pokój. Pojawia się Dziennikarka, która przeprowadza wywiad z Bohaterem. Ich rozmowę przerywa dwukrotne wejście Młodego Mężczyzny. Po zakończonym wywiadzie Dziennikarka wchodzi do łóżka i zmęczona zasypia. Obudzi się dopiero w Akcie III. Bohater i Chłop dalej rozmawiają. W tym miejscu tekst się urywa.

☞ Brak dwóch końcowych stron (RK: 14-15).

Z Aktu I do *Kartoteki* (1960) zostały włączone – na ogół po znacznym przetworzeniu – monolog Bohatera z początku dramatu oraz sceny z Olgą, Tłustą Kobietą i Urzędnikami. Sceny, począwszy od wejścia Wrony, w swojej treści i układzie nieznacznie różnią się od swoich wersji w *Odmianach tekstu*.

## Akt II opowiadania

Bohater siedzi na krześle. Ciemny zarost na jego twarzy „ma wskazywać, że czas mija”. Coś mamrocze pod nosem. Wejście Kelnera zmienia przestrzeń pokoju w budapesztańską restaurację. Bohater wygląda przez okno. W wirującej karuzeli widzi szubienicę. W XIX wieku tak zapewne działały „centryfugi”, „stosowane z zapalem i niemałym okrucieństwem” w leczeniu melancholików<sup>40</sup>. W rozmowach obu mężczyzn pojawiają się czytelne aluzje do krwawych wydarzeń na Węgrzech w październiku 1956 roku. Przez kawiarnię dwukrotnie przechodzą dziewczyny, jedna w białym, a druga w czarnym kostiumie kąpielowym. „Przez restaurację można przejść na basen” – wyjaśnia kelner. Po wyjściu dziewcząt i kelnera do pokoju wchodzi Wujek, odwiedzający siostrzeńca przy okazji powrotu z pielgrzymki do Częstochowy. Bohater ucieszony widokiem krewnego stara się go ugościć. Przygotowuje dla niego miednicę z wodą do umycia nóg. W pokoju pojawia się nieoczekiwanie Stary Górnik. Po-

<sup>39</sup> Pojawienie się pieca w pokoju Bohatera świadczy nie tylko o jego staraniach, aby zagospodarować zajmowany lokal, ale też o zasiedzeniu się w tym miejscu; por. „Zimno było zawsze moim wrogiem. Zimno nie pozwalało mi na rozwinięcie wszystkich zdolności. Zimno dotykało ciała i paraliżowało wszystkie plany, dążenia”, *Przerwany egzamin* (PR 1: 212).

<sup>40</sup> A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 96.

znał Bohatera, gdy jako dziennikarz zwiedzał kopalnię w towarzystwie aktywistki związków zawodowych. Bohater jest dla niego oszustem. Mężczyzna wstydzi się przed Górnikiem swojej pisaniny. Wujek i Górnik rozmawiają o popaździernikowych obrachunkach. Wychodzą. Do pokoju wpelza Pan z Przedziałkiem, któremu dzięki lizusostwu w czasach stalinowskich żyło się całkiem dobrze.

Na ten akt składają się: scena z budapesztańskiej restauracji oraz epizody z udziałem Wujka, Starego Górnika i Pana z Przedziałkiem. Dwie pierwsze sceny znalazły się w *Odmianach tekstu*, a trzecia weszła w skład *Kartoteki* (1960). Wersje rękopiśmienne i drukowane tych fragmentów są bardzo do siebie zbliżone. Najwięcej różnic występuje w scenie z Panem z Przedziałkiem, w której nie pojawia się jeszcze postać Grubego i nie wspomina się o niemieckiej okupacji. Wprowadzenie w wersji drukowanej figur sługi i pana nawiązuje do *Czekając na Godota* Becketta. Inaczej też autor rozwiązał podanie kawy, bez odwołań do „poetyki snów”; jest to równocześnie końcowy fragment Aktu II:

BOHATER *Śmieje się* Dość! Naprawdę jesteś uprzejmy. Nie wygłupiaj się. *Podsuwa krzesło* Siadaj. Zaraz zrobimy kawę. *Stawia na stole dużą puszkę „Neski”.* *Obaj panowie piją kawę z małych filiżanek.* *Pan z przedziałkiem czasem przerywa picie i ogląda uważnie swoje ręce.* Bohater też. (RK: 21)

### Akt III

W tym akcie autor wydziela w tekście sceny/obrazy, ale dopiero w *Kartotece rozrzuconej* z konsekwencją powróci do tej praktyki.

### Wielki egzamin

Na „egzamin dojrzałości” Bohatera składa się łańcuch pięciu scen, w których Bohatera przepytuje (przesłuchuje?) gimnazjalny nauczyciel<sup>41</sup>. Podstawą przeprowadzanego testu są „gotowe” pytania na fiszkach, których treść dla egzaminatora bywa niekiedy zaskoczeniem. Obaj, egzaminowany i egzaminator, wybiegają co jakiś czas z pokoju. Dla rozładowania emocji? Na papierosa? Czy po to, by swoje dalsze postępowanie skonsultować z przełożonym? Nie wiadomo. Klimat jak z *Procesu* Kafki.

<sup>41</sup> Na odwrocie jednej ze stron autor dopisał później scenę, w której role się odwracają. Tym razem to Bohater egzaminuje nauczyciela. Obecność Sekretarki, nie występującej w pozostałych scenach, każe raczej ten epizod wyłączyć z *Kartoteki* trójaktowej (RK: 23, odwrocie; por. D1: 33).



Podczas jednej z dłuższych nieobecności Bohatera nauczyciel egzaminuje starszego mężczyznę. „Wielki egzamin” obrazuje stan permanentnego zagrożenia ludzkiej jednostki, poddawanej niekończącej się weryfikacji, w której ma się rozstrzygnąć jej przydatność do życia w nowym, socjalistycznym społeczeństwie. Podobne ujęcie pojawia się w powstałym w tym samym czasie opowiadaniu; o ile jednak w opublikowanym *Przerwanym egzaminie* poeta, bazując na fikcyjnym koncepcie zmiany matu-ralnego regulaminu<sup>42</sup>, decyduje się na snucie alegorycznej opowieści, to w rękopisie *Kartoteki* przedstawia wprost peerelowską rzeczywistość lat pięćdziesiątych, choć w krzywym zwierciadle. Rozpoczyna się egzamin:

BOHATER *Czesze się. Zakłada krawat. Porządkuje garderobę. Wyciąga spod łóżka czerwony, stary chodniczek, rozwija go od drzwi, przez cały pokój. Jednym słowem krząta się, sprząta. Zmienia skarpetki itd. Do pokoju wchodzi nauczyciel gimnazjalny. Starszy. Ubrany ubogo lecz starannie. Siada przy stole. Wyciąga z teczki papiery. Kilkadziesiąt białych kartek papieru. Kartki są złożone. Są to tzw. „tematy”.*

NAUCZYCIEL *przeciera okulary* Pan już składał egzamin dojrzałości?

BOHATER Tak, przed dwudziestu laty.

NAUCZYCIEL A później?

BOHATER W roku 1945.

NAUCZYCIEL Więc od roku 1945 pan nie zdawał?

BOHATER Nie, panie profesorze.

NAUCZYCIEL Wyszedł pan z wprawy, co?

BOHATER Trudno mi powiedzieć, panie profesorze, jestem zwykłym, prostym człowiekiem i nie mogę zdawać bez przerwy. Chcę też coś mieć z tego życia.

NAUCZYCIEL Kelner mi mówił, że pan pisze wiersze... a pan mówi, że jest zwykłym człowiekiem. Winien pan zrozumieć, że ~~pan kręci~~. Niech tych rzeczy nie można pogodzić.

BOHATER Kelner też pisze.

NAUCZYCIEL Owszem, ale on jest po egzaminie.

BOHATER Zdał?

NAUCZYCIEL Oczywiście. Nic nie wie.

BOHATER Panie profesorze, czy mogę wyjść na chwilę? Mam boleści.

NAUCZYCIEL Proszę, tylko niech pan nie ucieknie.

BOHATER *wybiega (!) z pokoju* (RK: 22)

Kim jest nauczyciel o dobrodusznym wyglądzie, skoro dysponuje wynikami inwigilacji Bohatera z jego pobytu w Budapeszcie? Nauczycielem współpracującym z tajnymi służbami, czy tajnym funkcjonariuszem, który na potrzeby śledztwa przywdział kostium gimnazjalnego profeso-

<sup>42</sup> „Wielki zamęt wywołała pewna zmiana w organizacji egzaminu dojrzałości. Egzaminatorami byli obecnie wszyscy ludzie, bez względu na wiek, zajęcie i stan umysłowy” (PR 1: 210).

ra? Celem wdrażanego w peerelu edukacyjnego projektu nie było podnoszenie umiejętności społeczeństwa, lecz jego zniewolenie przez ogłupienie formułkami z dzieł Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina<sup>43</sup>. Poddana takiemu „praniu mózgu” postać z *Przerwanego egzaminu* wyznaje: „Teraz dopiero nie umiem odpowiedzieć, ale dawniej miałem wiele odpowiedzi. Niektóre nawet były trafne i zostały wysoko ocenione przez komisję egzaminacyjną” (PR: 213). W rękopisie *Kartoteki* sprawa wydaje się bardziej przejrzysta. Odpowiedź „Zdał. Nic nie wie” znaczyłaby tyle, że „maturzysta” okazał się nieprzydatny dla prowadzących śledztwo. Do sali egzaminacyjnej wchodzi anonimowy abiturient:

NAUCZYCIEL *Zdejmuje marynarkę. Robi kilka przysiadów... Gimnastykuje się. Jest to tradycyjna, staroświecka „szwedzka gimnastyka” uprawiana przez naszych „ojców”. Po wykonaniu kilku ćwiczeń profesor ubiera się. Zasiada za stołem. Do pokoju wchodzi starszy mężczyzna w długiej jesionce, w samodziiałowej cyklistówce. Zdejmuje czapkę. Ociera czoło.*

NAUCZYCIEL *Patrzy na kartki z tematami.* Proszę, niech pan weźmie jakiś temat.

OBCY *bierze kartkę rozwija ją.* *Po chwili. Czyta głośno.* „Dlaczego nie płaczesz?” Jestem dorosłym człowiekiem, proszę pana, rzeczywiście już dawno nie płakałem, ale to moja wina. Ja wiem, że człowiek powinien płakać, ale...<sup>44</sup>

NAUCZYCIEL *Śmiało.* No.

OBCY *Właściwie trudno mi to opowiedzieć. Ja chciałbym się ożenić. Mnie się zdaje, że tylko kobieta może mnie uratować. Ja też się chciałem zmienić. Myślałem o życiu. Czasem różne myśli człowiekowi przychodzą do głowy.*

NAUCZYCIEL *Niech pan położy ręce na stole! Tak. Za paznokciami żałoba. Szyja czarna. W uszach wosk. Proszę zdjąć buty.*

OBCY *Tego nie zrobię.*

NAUCZYCIEL *Kiedy myleś nogi?*

OBCY *Tydzień będzie w sobotę.*

NAUCZYCIEL *Czyżby? Załóż prędko skarpetki na te racice. Słuchaj Franek, teraz pójdziesz do domu, a jutro niech tu twoja matka przyjdzie.*

OBCY *Kiedy, proszę pana, ja naprawdę myłem.*

NAUCZYCIEL *Trzeba nad sobą pracować. Zrozum Franek, że na świecie zachodzą olbrzymie zmiany. Bomby, atomy, sztuczne księżyce, sztuczne zapładnianie kobiet, a ty od trzydziestu lat nóg nie myjesz.*

OBCY *kłania się po uczniowsku i wychodzi zawstydzony.* (RK: 23)

W totalitarnym państwie kompetencje jego organów były zatarte, a wszystkie jego instytucje wykazywały podobny stopień represyjności. Wizyta w szkole czy na badaniach okresowych w przychodni zdrowia

<sup>43</sup> Do początku lat dziewięćdziesiątych nawet na płatnych kursach zawodowych, np. dla spawaczy, obowiązkowym przedmiotem był „wstęp do marksizmu”.

<sup>44</sup> Por. PR 1: 112.

mogły być wykorzystane do selekcji niewygodnych jednostek. Do karnego obozu pracy równie łatwo można było trafić z sali egzaminacyjnej, jak np. z sali rozpraw do zamkniętego oddziału psychiatrycznego. Niektóre z egzaminacyjnych pytań, jak np. „dlaczego nie płaczesz?“, sprawiają nawet wrażenie, jakby je konsultował sądowy psychiatra.

Bohater *Przerwanego egzaminu*, tracąc nadzieję i zaufanie do wszystkich ludzi, drży przed każdym napotkanym człowiekiem jak przed „egzaminatorem”. Bohater *Kartoteki*, jak się wydaje, wykazuje się większą umiejętnością w odróżnianiu funkcjonariuszy totalitarnego państwa od zwykłych i nieszkodliwych osób. Nie chcąc podporządkować się absurdalnym procedurom, stawia opór „nauczycielowi”: „Biedny stary bałwan. Egzaminator. ~~Zrozum~~, że Zrozum osiołku, że ja chcę się schować. Zdałem egzamin raz na zawsze. Żebyś wiedział, kochany, zdałem! Zdałem u Wrony” (RK: 24). Słowa „chcę się schować” mają podwójne znaczenie; mogą odnosić się do ucieczki przed represjami totalitarnego państwa, jak też mieć egzystencjalny wymiar wewnętrznej ucieczki przed sobą czy ludźmi. Bohater zręcznie wykorzystuje chwilową nieobecność nauczyciela, aby podmienić niewygodne pytanie:

BOHATER *do siebie* Skończ już. Skończ całą historię. Przecież to się nigdy nie skończy. *Wyciąga kartkę. Czyta* „Co robiłeś w środę dnia 16 sierpnia 1928 roku, koło południa?” *Bohater składa prędko kartkę i wrzuca ją między inne. Wyciąga drugą* (RK: 25)

Przez cały egzamin Bohater traktowany jest przez nauczyciela jak dziecko. Przynosi to zamierzony (?) skutek, bo jeśli na początku egzaminu Bohater był jeszcze dojrzałym mężczyzną „bez określonego wieku”, to już pod koniec sprawdzianu rozpoznajemy w nim nastolatka:

BOHATER Jesteśmy młodzieżą ery atomowej, panie profesorze.

NAUCZYCIEL I co z tego?

BOHATER Straciliśmy wiarę w ideały, zostaliśmy oszukani, nudzimy się. (...)

NAUCZYCIEL Ale czegoś pan chyba pragnie, wierzy w ogólne ideały, więc proszę mi powiedzieć, tak jak swojej siostrze, babci.

BOHATER Ja pragnę zdać ten egzamin dojrzałości i pragnę skończyć prędko studia (...)

Ja mogę iść również na wydział ekonomiczny, na filologię klasyczną, archeologię oraz stomatologię... Ja muszę prędko skończyć. Ja mam już siedemnaście lat i pragnę założyć rodzinę, ja kocham panie profesorze... Ja muszę mieć dochody.

NAUCZYCIEL Ja też kocham i nie mam dochodów tylko dużą rodzinę.

BOHATER *Wyciąga rękę do Profesora* Mam nadzieję, że pan zrozumiał młodzież atomową? *Profesor ogląda jego rękę jakby chciał powróżyc z linii dłoni.*

NAUCZYCIEL Proszę pana prócz atomowej młodzieży mamy również atomowych staruszków, atomowe babcie, atomowe teściowe. Młodzież nasza winna

zrozumieć, że prawo wyłączności przestało istnieć. Ja na przykład jestem nauczycielem ery atomowej. Mój fryzjer jest fryzjerem ery atomowej i tak dalej. Niechże więc pan skończy z tym gładzeniem o atomowej młodzieży. Życie o wiele lepiej, wygodniej i swobodniej niż my w waszym wieku. To jest cała różnica. ~~Proszę wyciągnąć~~ Niech pan wyciąga temat! (RK: 25-26)

Odmłodzenie Bohatera przebiegło stopniowo i niezauważalnie. Podobnej, choć odwrotnej przemianie uległ też egzaminator<sup>45</sup>. Na początku był jedynie starszym, energicznym panem, aby pod koniec egzaminu przeobrazić się w postać bardzo zbliżoną do Śmiesznego Staruszka (ze sztuki pod tym samym tytułem), co pokazuje ostatnia scena „Wielkiego egzaminu”, rozgrywająca się już po wyjściu Bohatera:

BOHATER Panie profesorze, ja muszę wyjść na chwilę.

NAUCZYCIEL Proszę.

BOHATER *wybiega z pokoju*

NAUCZYCIEL *Wyciąga kartkę<sup>46</sup>, czyta temat: „Czy czujesz ~~pociąg do młodziutkich dziewczyn~~chęć do pisania brzydkich słów na ścianach”? Odkłada kartkę, bierze następną. Czyta: „Czemu dnia 2 maja 1923 roku, będąc przejazdem w Radomiu, wytarłeś zakurzone kamaszki w hotelową storę?” Nauczyciel wzrusza ramionami. Zbiera ze stołu kartki, chowa do teczki i wychodzi szybko z pokoju (RK: 27).*

### Odczyt

Kolejnym ze wcieleń Bohatera – po malarzu, poecie i dziennikarzu – miał być prelegent (postaci o tej profesji występują m.in. w sztuce *Wyszedł z domu* i opowiadaniu *Moja córeczka*). Wykreślony fragment odnosi się zapewne do odwołanego wykładu:

BOHATER *Wchodzi. Rozgląda się. Poszedł. Zostawił mnie. Przychodzą i uciekają. Zostawili mnie. Ja też chciałem zapytać o pewne sprawy. Czy to jest w porządku? Nie zrobiłem nic złego i boję się? Czuję się źle (...) zołądek. Proszę zwrócić uwagę na mnie (RK: 27).*

Bohatera wyciągają z pokoju. Opiera się, chce coś powiedzieć.

Autor rezygnuje z dalszej segmentacji tekstu.

Pusty pokój. Przechodzą przez niego ludzie: „Tak jak przez ulicę – podkreśla autor w didaskaliach – wchodzą jednymi drzwiami, wychodzą

<sup>45</sup> Śladem tej przemiany nauczyciela w wersji drukowanej jest uwaga: „wychodzi z tęczką i brodą” (D1: 34); gdy wchodził do pokoju Bohatera nie miał nawet wąsów (D1: 30).

<sup>46</sup> Dopisek na marginesie zawiera wariantowe tematy: „Co czytałeś na ścianie miejskiego ustępu?” oraz „O czym myślisz, patrząc na kobietę z tyłu?” (RK: 27).

drugimi”. Troje z przechodniów zostaje w pokoju: Kobieta, Mężczyzna i Chłopak. Komentują sztukę i zachowanie Bohatera: „Jaka to zarozumiałość w takim człowieku! Gadałby i gadał!”, „Trawa mowa”, „Gdyby każdy chciał opowiadać (...) Przecież i tak jest tylko ograniczona ilość modeli życia”. W łóżku przebudziła się Dziennikarka (zasnęła w Akcie I), kokietuje Chłopaka. Rozmawiają o współczesnej poezji. Dziennikarka cytuje „sławnego laureata”: „»ludzie to kupa zwierząt pełzająca w gównie. Ja zakochałem się w samochodzie«. ~~Dlaczego nie w samolocie?~~”

☞ Brak jednej strony (RK: 28).

Bohatera przesłuchuje nie nazwany z imienia oficer śledczy, starając się podchwytliwymi pytaniami i zmiennym tempem rozmowy wydobyć z niego konspiracyjne kontakty.

☞ Brak jednej strony (RK: 30).

Na scenę wchodzi co pięć minut babcia i irytującym głosem poucza wnuczka: „Nie nudź babci. Masz brudne ręczki” (RK: 33). Pod skreśleniami można odnaleźć kilka podobnych (wariantowych?) mikroszenek. Sztukę w tej wersji kończy monolog Bohatera leżącego w łóżku. Mężczyzna, budząc się na chwilę, mamrocze:

Żeby tylko nie zasnąć  
O moja noga mój palec  
mój palec ja jestem  
dla siebie ważniejszy  
niż cała Azja  
Afryka  
byle nie zasnąć  
bo się prześpi życie... (RK: 34)

Bohater ponownie zasypia, już przez sen wspomina o więzieniach i politycznych prześladowaniach.

Usnął, choć starał się nie zasnąć i czuwał, w każdej chwili gotowy do ucieczki.

Ułamki z początkowej części Aktu III („Wielki egzamin”) zasiliły *Kartotekę* (1960), a jego dalszy fragment wszedł do *Odmian tekstu*, z pominięciem sceny przesłuchania i końcowego monologu Bohatera.

\*

Chór we wcześniejszej wersji, obecny prawie cały czas na scenie, stanowił rodzaj parawanu, który ułatwiał wprowadzanie potrzebnych lub usuwanie zbędnych osób i przedmiotów. Stwarzało to warunki do płynnego prowadzenia narracji. Rezygnacja z chóru w tej redakcji *Karto-*

teki sprawiła, że wejście i wyjście każdej postaci nagle stawało się widoczne, a w wielu przypadkach nazbyt widocznie. Puentowanie działania każdej postaci nie zawsze ma dramaturgiczne uzasadnienie. Autor takim przypadkowym efektem starał się przeciwdziałać w dwojaki sposób: (1) nakładając jedne sceny na drugie (np. dziennikarka wchodzi do łóżka i zasypia w Akcie I, a budzi się w Akcie III lub Chłop uczestniczy w rozmowach Bohatera z Dziennikarką i Młodym Mężczyzną) oraz (2) wprowadzając długie pauzy. W tym drugim przypadku wyjście postaci traci swoje zawyżone znaczenie, roztapiając się w wydłużonych interwałach ciszy i bezruchu. Cisza nie dodaje tu znaczenia, lecz, przeciwnie, odbiera je (por. JT: 170). Skutkiem ubocznym takiej praktyki stała się dewaluacja pauz. W tej nowej sytuacji nie są już punktami oczekiwania (*Wartestellen*), które do płynnej materii dramatu wniosłyby granice podziału, porządek i rytm. Wprowadzenie w takich okolicznościach do sztuki formalnie wyodrębnionych obrazów, takich jak „Wielki egzamin” czy „Odczyt” wydaje się naturalne. Dlaczego autor, po wahaniu, odstąpił jednak od tego zamiaru?

Różewicz stanął przed perspektywą skrojenia sztuki od początku. Zgodnie z tą nową, zarysowującą się dopiero logiką, powinien konsekwentnie zastąpić akty scenicznymi obrazami. Czy jednak przez taką przebudowę coś istotnego nie zostałoby definitywnie utracone? Jeśli spojrzymy na całość dramatu, to dwa pierwsze akty, ukazujące Bohatera w inicjacyjnej wędrówce (jej etapy to podradomskie lasy, Budapeszt 1956 rok, paryskie pasaży, kopalnia węgla), przygotowują do rozstrzygnięcia w egzaminie dojrzałości. Bohater, który starannie przygotowywał się do egzaminu (posprzątał pokój, rozwinął nawet czerwony chodnik przed egzaminatorem) w trakcie sprawdzianu uświadomił sobie, że ten swój życiowy egzamin ma już za sobą. Decydujące dla całej sztuki słowa padają mimochodem, bez retorycznego wyakcentowania: „Zdałem egzamin raz na zawsze. Żebyś wiedział, kochany, zdałem! Zdałem u Wrony” (RK: 24). Egzamin trwa dalej, zewnątrz nic się nie zmienia, mężczyzna nadal odpowiada na pytania. Ale w wewnętrznym odczuciu egzamin stracił już dla niego sens i został przerwany, mimo że Bohater nie wykonał żadnego znaczącego gestu.

Pojawienie się w tekście, choćby tylko przelotne, obrazów „Wielki egzamin” i „Odczyt” uzasadnia pytanie o związek tej wersji *Kartoteki* z koncepcją dramatu stacyjnego, który (historycznie) był polem konfrontacji dwóch nurtów realistycznego i ekspresjonistycznego. Estetyka omawianego tekstu Różewicza bliższa jest realizmowi, z lekka tylko ciężąc ku ekspresjonizmowi; klimatem przypomina wczesne płótno Edwarda Muncha „In der Schenke” (D2: 202-204). W schemacie *Stationen-Drama*, w którym samotna jednostka przebywa drogę – fizyczną i du-

chową jednocześnie – chodzi o ukazanie procesu przemiany duchowej człowieka<sup>47</sup>. Choć Bohater *Kartoteki* z 1958 roku stale wydaje się w drodze, to w kulminacyjnym punkcie, którym jest „Wielki egzamin”, potwierdza swoją niezmienność. Stąd rodzi się pytanie, jaki jest charakter drogi, którą Bohater przemierza?

Doświadczenie drogi autor potraktował z atawistyczną dosłownością. Inna jest siła drogi – pisze Benjamin – „kiedy ktoś nią idzie, a inna, kiedy leci nad nią aeroplanem (...) Tylko ten, kto idzie drogą, doznaje jej panowania”<sup>48</sup>. Bohater na początku sztuki zakłada na nogi skarpetki, by na końcu oglądać obolałą (?) stopę. Dla Wujka wracającego z pielgrzymki szykuje miednicę z wodą do moczenia nóg; u Różewicza scena ta nabiera cech rytualnego obrzędu. Gdy w wariantowej scenie egzaminu Bohater, przejmując inicjatywę, zaczyna przepytować nauczyciela, jego pierwsze pytanie będzie dotyczyło nogi: „No niech pan powie co to jest? *Podbiega do sekretarki podnosi jej spódniczkę do góry* A to co? Noga? A cóż to za noga. Co z tą nogą można zrobić. Ona służy do chodzenia? Prawda” (RK: 23, odwrocie). Jest to jednak obraz realistyczny, bo w latach pięćdziesiątych Polska była krajem ludzi pieszych, zwłaszcza w obszarach wiejskich.

Akcentowanie „nogi”, „nóg”, „chodzenia” może mieć jeszcze inne, ukryte znaczenie; „czytałem o roli nogi w życiu seksualnym w książce Freuda – wspomina postać z *Nowej szkoły filozoficznej* – wywody uczonego wydały się nam takie śmieszne, że wyuczyliśmy się ich ze Zbyszkiem na pamięć” (PR 1: 104). Mówiące ciało – odkryte przez psychoanalizę – mówiące więcej niż się wie i co można by przewidzieć, wytwarza nadwyżkę znaczenia, a ta nadwyżka domaga się interpretacji. W *Rewolucji języka poetyckiego* Kristeva przedstawia wizję narodzin poetyckiego języka z doświadczeń własnej cielesności:

Te statyczne myśli, wytwory leniwego poznania odsuniętego od historycznego wrzenia, nie ustają w szukaniu prawdy języka poprzez formalizację wypowiedzi, zawieszonych w powietrzu, a prawdy podmiotu poprzez słuchanie opowieści śpiącego ciała – ciała w spoczynku, wycofanego ze swego społeczno-historycznego uwikłania, oddzielonego od bezpośredniej praktyki<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> M. Bataillon, „*Die Wandlung*” Tollera jako przykład dramatu stacyjnego (*Stationen-Drama*), [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim. Materiały z kolokwium zorganizowanego przez Centre d'Etudes Germaniques Uniwersytetu w Strasburgu oraz Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du Centre National de la Recherche Scientifique Strasbourg 27 XI–1 XII 1968*, wyb. L. Sokół, przeł. A. i K. Choińscy, E. Radziwiłłowa, Warszawa 1983, s. 110.

<sup>48</sup> W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 12.

<sup>49</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris 1974, s. 11; cyt. za M.P. Markowski, *Przygoda*

Z takiego samego punktu wyszedł Różewicz w kształtowaniu własnego poetyckiego języka; mówi o tym stworzony przez niego Bohater: „No i co z tego, że leżę. Nie nudzę się. Jestem niewspółczesny. Żadnej metafizyki. Idioci. Leżę i to wszystko. Jak wstanę i zacznę działać to będę zaraz kim innym niż jestem w rzeczywistości. W rzeczywistości leżę i nie wiem co będzie za rok” (RK: 1).

O ile w *Kartotece* z 1957 roku w scenie spotkania z Olgą można było jeszcze doszukiwać się inspiracji powrotem do Itaki (Bohater prawdopodobnie zamieszkał w pokoju dawnej kochanki), to wprowadzone przez autora poprawki w nowej wersji sztuki (kobieta odwiedza mężczyznę w jego własnym mieszkaniu) przecinają takie spekulacje. Nie jest to zatem droga okrężna Odysa, ani spiralna Eneasza, który za sobą zostawił ruiny, aby w nowym miejscu wybudować Nową Troję. Nie jest to droga Abrahama, przecinająca pustkowiec jak strzała. Nie jest to droga do Damaszku, bo Bohater nie doznaje nagłego nawrócenia, ani też droga do Emaus, choć żarliwość, z jaką Bohater całuje po rękach Chłopa i przygotowuje wodę do obmycia nóg Wujka mogłaby wskazywać na ukryte pragnienie spotkania Nauczyciela. Nie jest to też obraz powrotu syna marnotrawnego.

Porwane odcinki dróg Bohatera nie dają się w nic złożyć, chyba jedynie w *Holzweg*; nie używamy tego określenia w rozumieniu Heideggera<sup>50</sup>, lecz pierwotniejszym, w jakim zastosował je Marcin Luter jako przeciwieństwo *der rechte Weg* (1495). Droga Bohatera jest drogą ucieczki i prowadzi donikąd. Podobne stany ducha analizował Lévinas w młodzieńczym artykule *O ucieczce (De l'évasion)*. Skłonność takiego podmiotu do ucieczki wynika z potrzeby odejścia od własnego bycia, od siebie samego; „nie jest ucieczką »do« lecz raczej »od«, bez nastawienia na cel, bez dążenia w konkretnym kierunku; jest wymknięciem się sobie samemu – bytowi”<sup>51</sup>. Potrzeba ucieczki rodzi się nie z braku, odczucia niewystarczalności, tęsknoty za czymś, czy za kimś, lecz odwrotnie, z przesytu życiem. Źródłem takiej potrzeby – pisze Lévinas – „nie jest brak bycia, lecz przeciwnie, jego pełnia. Potrzeba ta nie jest nakierowana na całościowe wypełnienie ograniczonego bycia, na rozkoszowanie się, lecz raczej na wyzwolenie i ucieczkę”<sup>52</sup>.

---

*ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. XIII-XIV.

<sup>50</sup> Heidegger, przemierzając leśne bezdroża, podąża śladami drwali, wczuwa się w nich i przyjmuje ich cele – wyrąbywanie przecinek i prześwitów, nie można więc mówić o bezcelowości jego wędrówki.

<sup>51</sup> M. Adamiak, *O kobiecie, która nawiedza myśl. Kobieta jako figura inności w koncepcji podmiotu Emmanuela Lévinasa*, Warszawa 2007, s. 23.

<sup>52</sup> E. Lévinas, *De l'évasion*, „Recherches Philosophiques” 1935–1936, t. 5, s. 388.



Na określenie tej ucieczki w mroczne pokłady własnej psychiki Lévinas wprowadził neologizm „ekscedencja” (*excedence*), przeciwstawiony „transcendencji”. Gdy transcendencja odwołuje się do przekroczenia światowej i ludzkiej rzeczywistości, ekscedencja jest ruchem donikąd, zapadaniem się w głąb jądra ciemności, gdzie nie ma ani Boga, ani ludzi; „człowiek w depresji to radykalny, smutny ateista” – zauważa Kristeva<sup>53</sup>. Tekst z 1958 roku jest najbardziej mroczny ze wszystkich wariantów *Kartoteki*: „Żadnej metafizyki Idioci” – wyrzuca z siebie osamotniony Bohater (RK: 1). Bohaterowi, który nie wie, czego chce, a tylko wie, czego nie chce, towarzyszy cierpienie; mówi o tym jego sobowtór z opowiadania *Przerwany egzamin*:

Cierpię straszliwie, jak potępieniec. Tak okropnie cierpię, że już dłużej nie sposób jest wytrzymać. Przebiję się tu na twoich oczach tym nożem. – Chwyćmy deserowy nożyk (...) Spójrz na to ciastko, które leży przede mną. (...) Chętnie rozsmarowałbym to ciastko z kremem na głowie. Ból swój pragnę wypowiedzieć (...) wyznam ci wszystko... Wyobraź sobie, że czuję nienawiść do własnego stolca. Tego jeszcze nie było! Wszystko było? Trudno! (PR 1: 215)

Trzy lata przed *Mdłościami* Sartre’a Lévinas pisze o obrzydzeniu jako jednym ze sposobów istnienia człowieka. Obrzydzeniu sobą towarzyszą nudności, to wypełnienie bytem powoduje odruch wymiotny, od którego nie sposób się uwolnić. Kiedy opanowuje mnie wstręt – zauważa Kristeva – „właściwie nie ma on określonego przedmiotu. To, co wstrętne, wy-miot (*abject*), nie jest jakimś przedmiotem (*un ob-jet*) na przeciw mnie, któremu »ja« nadaję nazwę lub który sobie wyobrażam”<sup>54</sup>. W zmysłowej fenomenologii Lévinasa obok kategorii nudności pojawiają się również wstyd i nagość. Bohater zapytany, za jakie wartości oddałby życie, odpowiedział: „A za żadne! Chyba, że przy ludziach ze wstydu” (RK: 32).

Trwający w samoobrzydzeniu Bohater nie jest na razie zdolny do samodzielnego wyzwolenia się z egzystencjalnej pułapki. Ale na taką szansę wskazuje Obcy, wspólnie zdający z Bohaterem egzamin: „Ja chciałbym się ożenić. Mnie się zdaje, że tylko kobieta może mnie uratować. Ja też się chciałem zmienić. Myślałem o życiu. Czasem różne myśli człowiekowi przychodzą do głowy” (RK: 23). Na podobną refleksję zdobywa się inny sobowtór Bohatera w opowiadaniu *Nowa szkoła filozoficzna*: „Myślałem, że człowiek może być sam. (...) Teraz biegnę, aby być blisko ludzi. Jak to dobrze być popychanym, jak to dobrze obracać się

<sup>53</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>54</sup> *Taż*, *Potęga obrzydzenia...*, dz. cyt., s. 7.

w spoconej, niecierpliwej masie ciał” (PR1: 120). Bohater *Kartoteki* z 1958 roku dopiero przeczuwa nadejście prawdziwej przemiany. Przez jego pusty pokój już przechodzą różni ludzie, „tak jak przez ulicę” (RK: 27). Czy pod naporem tej niecierpliwej, ludzkiej masy rozpierzchnęły ścieżki Bohatera wyprostują się w Benjaminowską „ulicę jednokierunkową”<sup>55</sup>?

---

<sup>55</sup> Walter Benjamin w dedykacji swojej książki wyjaśnia sens owej „jednokierunkowości”: „Jest to ulica Asji Lacis od imienia tej, która jako inżynier przebiła ją w autorze”; W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, dz. cyt., s. 5.