

ZBIGNIEW W. SOLSKI

SCENOGRAFICZNE  
KONSEKWENCJE  
DRAMATU  
PISANEGO  
JAKO KATALOG

W *Kartotece* Tadeusza Różewicza w inscenizacji Michała Zadary we Wrocławskim Teatrze Współczesnym (2006)<sup>1</sup> pojawia się scena, w której postaci sztuki ustawiają pionowo na podłodze różnobarwne segregatory w rzędzie, jeden za drugim. Gdy wszystkie personalne teczki są już ustawione, aktorzy na chwilę zamierają w bezruchu. Nie ma w tym widowisku przestrzennego rozdzielania sceny od widowni, trudno też odróżnić aktorów, upodobnionych strojem do publiczności. Zaciera się granica między fikcją a rzeczywistością, więc skąd można wiedzieć, jaka jest faktyczna zawartość teczek? Może w tej stercie papierów są prawdziwe oświadczenia i donosy... Ktoś delikatnie pchnął pierwszy segregator, pozostałe – jak kostki domina – przewróciły się jeden po drugim. Aktorzy śmieją się i klaszczą. Zabawa się udała, bo wyrócili się wszystkie elementy układanki.

Nie ma tej sceny w Różewiczowskim tekście, jest ona wkładem reżysera w podjętą przez niego grę ze strukturą klasycznego już dramatu. Zadara, z „żelazną konsekwencją” realizujący wskazówki zapisane przez autora w didaskaliach, poddaje jednak *Kartotekę* własnej dekonstrukcji. Każdy z epizodów sztuki został przez niego zatomizowany, powielony i po wielekroć powtórzony. Elementy, wyrwane z linearnego ciągu zdarzeń, miały zapewne w intencji reżysera tworzyć nowe i przypadkowe relacje. Służyć temu też miała „instrukcja obsługi przedstawienia” z uwagą, że *spektakl grany jest przez dwie godziny; przerwy, początek i koniec – według uznania widzów*<sup>2</sup>. I w tym punkcie pojawiła się zasadnicza trudność, niestety nieprzewidywana w tym skądinąd interesującym eksperymencie. Otóż w praktyce okazało się, że uzyskanie aleatorycznego efektu w prawdziwym życiu jest niezwykle trudne i zdanie się na tzw. spontaniczne reakcje widzów niczego nie daje. *Bo aby wytworzyć zdarzenia przypadkowe – zauważa Iannis Xenakis – trzeba być albo dzieckiem, albo głupcem – lub też wypracować je przy pomocy metod matematycznych*<sup>3</sup>.

Takie intuicyjne działania, dające się opisać jedynie w kategoriach chaosu deterministycznego, możliwe są dopiero po wcześniejszym wytworzeniu uchwytnej całości. Tworzy się ją przez *zmienny sposób powtarzania czegoś, co zostało ustalone jako rodzaj „tożsamości”*<sup>4</sup>. Jeśli owa „tożsamość” nie osiągnęła wystarczającej samoistości – a to przydarzyło się właśnie Zadarze – wówczas nie sposób osiągnąć efektu zaskoczenia. W tej grze przewidywalnego z nieprzewidywalnym wymagana jest subtelna równowaga, w tym spektaklu silnie zakłócona. Zbyt krótkie i rwane ciągi zdarzeń układają się w świadomości widza w sekwencje sprawiające wrażenie całkowicie przewidywalnych, tak jak przy niewielkiej liczbie rzutów kostką tworzą się ciągi liczbowe ze złudną przewagą jednej czy dwóch liczb. Prawdopodobnie – jak sądzi Xenakis – *jest to problem entropii, można przejść od uporządkowania do nieuporządkowania, ale nie*

odwrotnie<sup>5</sup>. Zadara naruszył tę zasadę i jego *Kartoteka* – wbrew deklaracjom reżysera – bardzo oddaliła się od Różewiczowskiej koncepcji „dramaturgii otwartej”.

U Różewicza ciąg zdarzeń niepowiązanych logiczną zasadą skutkowo-przyczynową wykazuje (nierozpoznawalny na pierwszy rzut oka) porządek chronologiczny, odczytywany dopiero gdzieś na poziomie podświadomości lub przy drobiazgowej analizie. W tym tkwi przyczyna, dla której w *Kartotece* podskórnie wyczuwamy działanie spolaryzowanej siły w nieograniczonym i swobodnie płynącym strumieniu świadomości; w takiej wektorowej przestrzeni przypadek może się zdarzyć. Natomiast u Zadary każdy z elementów *Kartoteki* został wyizolowany, policzony, zwielokrotniony i uwięziony w cyklu powtórzeń, dając w ten sposób wrażenie zamknięcia i wewnętrznego zablokowania; drzwi otwarte podczas całego spektaklu podsycają tylko te odczucia.

Zadara zmaterializował metaforę kartoteki, wprowadzając scenę z różnobarwnymi segregatorami wywracającymi się jak kostki domina. Teczki (nieobecne w pierwotnym tekście *Kartoteki*) wprowadził też Różewicz w *Kartotece rozrzuconej*<sup>6</sup>. Może jest to reakcja na dynamiczne zmiany współczesnej techniki. Dzisiaj ogromna liczba danych z różnych dziedzin ludzkiej wiedzy została już wprowadzona do elektronicznych kartotek, a niektóre z nich są ogólnie dostępne przez Internet. Wystarczy kliknięcie myszką, aby dotrzeć do informacji o autorze, dziele itp. Niekiedy takie kliknięcie umożliwia bezpośrednie dotarcie do poszukiwanego obiektu (książki, fotografii, filmu, utworu muzycznego lub słownej wypowiedzi), pod jednym wszakże warunkiem, iż został zapisany w wersji elektronicznej. Dzięki rozwojowi informatyki kartoteki stały się jakby przeźroczyste i niemal eteryczne.

Tymczasem jeszcze niedawno posługiwanie się kartotekami wymagało nie tylko więcej czasu, lecz również zdecydowanie silniejszego zaangażowania własnego ciała: trzeba było wyjmować i wkładać szufladki (albo pudełka), wertować kartki, przeglądać załączniki, rozwiązywać i zawiązywać kokardki na teczkach itp. Każda z kartotek stawiała jej użytkownika przed innym zestawem czynności ruchowych; może należałoby zatem mówić o anatomii i fizjologii kartotek.

Świat zakurzonych szaf z milionami szufladek stopniowo odchodzi w przeszłość, a jeszcze w latach trzydziestych dwudziestego wieku sytuacja przedstawiała się inaczej – pisze o tym Walter Benjamin:

*Kartoteka zawłaszcza pismo trójwymiarowe, a więc stanowi zdumiewający kontrpunkt trójwymiarowości pisma w jego początkach – pisma runicznego i węzłkowego. (Już dziś, jak uczy aktualny naukowy sposób produkcji, książka jest przestarzałą formą pośrednictwa między różnymi systemami kartotek. Albowiem wszystko, co istotne, znajduje*

się w pudełku z fiszkami badacza, który ją napisał, a uczony, który ją studiuje, dostosowuje ją do własnej kartoteki)<sup>7</sup>.

Kartoteka, którą już dziewiętnastowieczni uczeni podpatrzyli u buchalterów w składach towarów i przenieśli do swoich naukowych pracowni, przeciwstawiła się linearności drukowanego pisma. Przyczyniła się do wytworzenia odbiorcy wrażliwego na nowy typ „pisma obrazkowego”. Rozbiła też dotychczas zamkniętą strukturę tekstu, zmieniając relacje między autorem i czytelnikiem; intertekstualność wyzwolona w kartkowaniu fiszek rozbiła fikcję homogenicznego autora, sprawującego dotychczas pełnię władzy nad językiem. Przestano traktować dzieło jako integralną całość i zaczęto je fragmentować, przekształcać i modyfikować. Skłonność owa przejawiała się niekiedy dosłownie: Karol Darwin np. niechętnie kupował książki w twardej oprawie, bo miał zwyczaj rozrywania ich podczas lektury i wklejania wybranych fragmentów do własnych notatek, a Aleksander Brückner, kierując się tymi samymi pobudkami, potajemnie uszkadzał książki w bibliotekach. Nie tylko czytano książki jak katalogi, lecz i prace naukowe pisano już według nowego wzoru: *Przeciętne dzieło dzisiejszego uczonego – zauważa Benjamin – chce być czytane jak katalog. Kiedy jednak książki będą pisane jak katalogi?* Autor *Ulicy jednokierunkowej*, kreśląc swe uwagi przed drugą wojną światową, prognozuje rychłe ukształtowanie się nowego typu literatury pięknej: *Poeci [...] będą mogli współtworzyć to pismo obrazkowe tylko wtedy, gdy odkryją obszary, gdzie [...] realizuje się jego konstrukcja: konstrukcja diagramu statystycznego i technicznego. Ugruntowując zmienne pismo międzynarodowe, odnowią swój autorytet w życiu narodów*<sup>8</sup>.

Tendencja ta przejawiała się m.in. we wprowadzeniu techniki *collage*'u oraz w wyniesieniu tekstu graficznego do rangi równorzędnej wobec dotychczas panującego wiersza sylabicznego. W polskiej poezji dopiero jednak tzw. wiersz Różewicza upowszechnił się na dobre, dzięki odideologizowaniu wiersza wolnego<sup>9</sup>. Pod koniec lat pięćdziesiątych w pełni już ukształtowany „kartotekowy” sposób pisania był u literatów na tyle rozpowszechniony, że zaczął przenikać do teatru. W 1958 roku Samuel Beckett pisze *Ostatnią taśmę*. Tadeusz Różewicz rok później publikuje *Kartotekę*, wyraźnie podkreślając literacki rodowód tej nowej „dramaturgii otwartej”, która, jak podkreśla autor: *Wywodzi się [...] z moich wcześniejszych doświadczeń poetyckich: poematu otwartego, który się właśnie tak nazywał – „Poemat otwarty”. Gdzie każdy mógł niejako wejść w środek ze swymi sprawami. Coś podobnego było także w „Kartotece”; tam też każdy mógł wejść w środek, dopisać jakiś fragment czy koniec, rozszerzyć czy uzupełnić jakąś scenę*<sup>10</sup>.

Od kilku pokoleń jesteśmy świadkami tryumfalnego pochodu kartoteki, która, niepostrzeżenie opuściwszy handlowe kantorki, przez naukowe

laboratoria i literackie salony dotarła na teatralną scenę, nie kończąc na tym swoich podbojów; Różewicz, nie widząc granic ekspansji tego technicznego wynalazku, z sarkazmem pisze: *Pana Boga wyobrażają sobie w kształcie / wielkiego pudła z brodą. / Manekin klęka. Czasem sprawia mu to / wielką trudność...*<sup>11</sup>

W potraktowaniu tematu kartoteki przez Becketta i Różewicza widać istotne różnice, mimo że obaj autorzy do realizacji swoich zamierzeń przystąpili niemal równocześnie. Znaczną część *Ostatniej taśmy* wypełnia szczegółowy opis kartoteki z księgą buchalteryjną, pudełkami i szpulami magnetofonowymi. Dokładnie przedstawione są procedury zapisu, weryfikacji i przechowywania informacji. Krapp, główny bohater sztuki, jest założycielem i wyłącznym użytkownikiem swojego zbioru, a jego kartoteka usytuowana jest w konkretnym, historycznym kontekście. Przesunięcie ram czasowych przedstawianych wydarzeń w sztuce nawet o kilka lat (z intencją stylizacji czy aktualizacji) okazuje się niemożliwe; ważny jest najmniejszy detal: typ magnetofonu, rodzaj taśmy i szczegółów ubioru. Zupełnie inaczej jest u Różewicza, u którego sposób funkcjonowania kartoteki najwyraźniej ukryty jest przed Bohaterem i pozostałymi postaciami dramatu. Informacje w didaskaliach są również na tyle zdawkowe, że próby rekonstrukcji kartotekowego systemu przez czytelnika lub potencjalnego realizatora zakończyłyby się fiaskiem.

Dyskretne funkcjonowanie Różewiczowskiego systemu rejestracji faktów zdaje się przypominać współczesne, „niezauważalne” elektroniczne systemy kontroli. Naoczność osób i zdarzeń w *Kartotece* – bez zapośredniczonego zapisu np. na Beckettowskiej taśmie magnetofonowej lub w notatkach – również nasuwa na myśl, znane dziś z Internetu, doświadczenie natychmiastowego kontaktu z poszukiwaną osobą lub rzeczą. Najnowsze osiągnięcia techniki odświeżają zarówno archaiczne, jak i dziecięce doświadczenia: *Każde dzieciństwo* – zauważa Benjamin – *w swym zainteresowaniu fenomenami technicznymi, w swej ciekawości dla wszelkiego rodzaju wynalazków i maszyn, wiąże zdobycze techniki ze starym światem symboli*<sup>12</sup>. Z tych względów galeria kartotekowych postaci Różewicza może jawić się jako przypadek wtórnej animacji, tak jak np. w „żywych szachach”, gdzie dla uatrakcyjnienia widowiska w abstrakcyjne figury wcielają się żywi aktorzy. Jest też inna możliwość: w sztuce Różewicza uzewnętrznia się najpierwotniejszy z możliwych typów kartotek, w których do zbioru włącza się reprezentacje rzeczywistych obiektów w skali 1:1, jak w „terakotowej armii” chińskiego cesarza Shi Huangdi z dynastii Qin (zmarł w 210 r. p.n.e.), gdzie każdego z wojowników przedstawiono w naturalnej wielkości i z zachowaniem wszelkich cech indywidualnych.

Trudno pominąć polityczny kontekst, w jakim powstały sztuki Becketta i Różewicza. Krapp, jak jego twórca, był obywatelem państwa demokratycznego, podczas gdy Bohater *Kartoteki* – totalitarnego; pierwszy był dysponentem kartoteki, a drugi – jej ofiarą. Kartoteka może służyć budowaniu własnej tożsamości, lub, przeciwnie, jest wykorzystywana do destrukcji osobowości inwigilowanego człowieka, a nawet jego likwidacji. Podczas drugiej wojny światowej administracje Trzeciej Rzeszy i Związku Sowieckiego posługiwały się najnowocześniejszymi wówczas technikami statystycznymi do planowego wyniszczania wewnętrznych przeciwników i podbitych przez siebie narodów. Ofiary, które zapełniły obozy w Ettersbergu i Auschwitz, Workucie i Solówkach, drżały, wypełniając ankiety:

*Wasz strach jest wielki  
metafizyczny  
mój mały urzędnik z teczką*

*z kartoteką  
z ankietą...*<sup>13</sup>

Sporządzanie spisów ludności bywa dwuznaczne nie tylko wówczas, gdy ich pomysłodawcami są okupanci. W drugim roku wyjścia Narodu Wybranego z Egiptu Jahwe rozkazał Mojżeszowi dokonać obliczenia zgromadzenia Izraelitów (Lb 1). Wiedza narodu o własnej liczebności miała pomóc Narodowi Wybranemu w określeniu własnej tożsamości i realizacji Bożych planów<sup>14</sup>. Gdy Dawid, wzorując się na poprzedniku, nakazał Joabowi policzenie swoich poddanych – został przez Jahwe ukarany (2 Sm 24; 1 Krn 21). Kara wbrew oczekiwaniom króla nie spadła bezpośrednio na niego, lecz na zliczonych w spisie poddanych, których zdziesiątkowała zaraza. Okazało się, że liczenie zawsze wiąże się ze stratami. Wizerunek Jahwe jako absolutnego władcy utrudnia dostrzeżenie tej prawidłowości; w biblijnym przesłaniu nie chodziło bowiem o „zazdrosnego” Boga, lecz o fakt empiryczny, że procedury spisu osłabiają siły vitalne liczonych ludzi. Wszystkie nowoczesne społeczeństwa, w których, z troski o ograniczanie dużej umieralności dzieci, wdrożono oparte na statystykach programy „planowania rodziny”, borykają się obecnie z ujemnym przyrostem naturalnym; *kulminacją technicznego urzędnika świata* – zauważa Benjamin – *jest likwidacja płodności*<sup>15</sup>.

Pokusie zliczenia całej ludzkości Różewicz uległ podczas przygotowań do pracy nad *Przyrostem naturalnym*, ale jak biblijnemu Dawidowi nie udało mu się do końca zrealizować własnych zamiarów. Spisał jedynie „biografię sztuki teatralnej”. Pomysł dramatu narodził się z korespondencji

ze „specjalistą demografem”. Wydaje się, że Różewicz najwyraźniej serio traktował prasowe doniesienia o przeludnieniu planety, tak jak niegdyś razem z profesorem Kotarbińskim głosował 3 x tak, aby później dowiedzieć się, że *referendum zostało sfalszowane*<sup>16</sup>. W wizji poety *świat rośnie, kipi i rozmnaża się*<sup>17</sup>. Czy w rozmowie z Kapuścińskim w 2001 roku (*ja mówię o przyroście naturalnym / on o braku wody*) już odkrył, że źródło przyrostu naturalnego niepostrzeżenie wyschło?<sup>18</sup>. Dynamika sztuki była oparta na *ruchu, na rośnięciu żywej masy*<sup>19</sup>, chodziło w niej zatem o *operowanie żywą, rosnącą masą ludzką, która ze względu na ciasnotę niszczy wszystkie formy*<sup>20</sup>. Gdy w niezrealizowanym projekcie Różewicza centralną sceną miała być eksplozja „bomby demograficznej”, to w ukończonym przez Becketta *Wyludniaczu* była to demograficzna implozja, w której świat zapada się do środka.

Różnorodność zastosowań kartoteki wypływa zapewne z faktu, że będąc jedną z „metafor pojemnika”, jest poręcznym modelem ludzkiego ciała; jesteśmy bowiem istotami fizycznymi, które od reszty świata są oddzielone powierzchnią własnej skóry i dlatego – zauważają kognitywiści – *postrzegamy świat jako coś, co znajduje się na zewnątrz nas. Każdy z nas jest pojemnikiem z powierzchnią ograniczającą i z orientacją typu w – poza*<sup>21</sup>. Ludzie *żywi i umarli* – pisze poeta – *są jak pudełka tekturowe*<sup>22</sup>. Ciało ludzkie było też pierwszym urządzeniem arytmetycznym i w takiej roli występuje nadal w dziecięcych zabawach. W ekstensji kartoteki graniczne funkcje ludzkiej skóry zostają przeniesione na ochraniające jej wnętrze ramy, lub – w zależności od konstrukcji – okładki lub obudowy.

Prototypu tego wynalazku najczęściej poszukuje się w glinianych naczyniach do rachuby ze starożytnego Sumeru (ok. 3500 r. p.n.e.)<sup>23</sup>. Sumeryjskie pojemniki i żetony miały już abstrakcyjne kształty, odległe formą od ludzkiego ciała. Wśród przedmiotów kultu zachowały się jednak przykłady bardziej archaiczne. Platon wspomina w *Uczcie o sylenach siedzących w kapliczkach, których snycerze robią z pozytywką albo fletem w ręku; sylen się otwiera, a w środku posążki bogów*<sup>24</sup>. Tak jak cały panteon greckich bogów starożytni umieszczali w posążku półzwierzęcego Satyra, tak tajemnicze Trójcy Świętej średniowieczni rzeźbiarze z Pomorza Gdańskiego powierzali wnętrzu figury Matki Bożej; były to tzw. „madonny szafkowe”, które po otwarciu ujawniały ukryte w środku rzeźby Boga Ojca, ukrzyżowanego Syna i gołębicę, symbolizującej Ducha Św.

Okazuje się, że pierwotne kartoteki były używane nie tylko w handlowych rozliczeniach, lecz służyły również duchowym dociekanom. Nikomu wówczas nie przychodziło do głowy, aby „uduchawiać” religię przez jej „odmaterializowanie”. Różewicz, który wziął na siebie *niewdzięczną w poezji rolę matki-realistki*<sup>25</sup>, z upodobaniem wynajdywał przykłady ścisłych związków cielesności z mistyczną duchowością. Komentując

szczególony opis ukazania się zmartwychwstałego Jezusa nad Jeziorem Tyberiadzkim, w którym ewangelista podał dokładną liczbę złowionych wówczas ryb (J 21, 11), poeta zauważył: *Zdumiewający jest realizm tej sceny, która się dzieje w najbardziej metafizycznym „wymiarze”, po zmartwychwstaniu Jezusa*<sup>26</sup>. Dopiero na tak zarysowanym tle swoje właściwe znaczenie ujawnia pierwsza scena *Kartoteki*: jest to przygotowanie człowieka – poruszonego do żywego zamętem, w jakim znajdują się rzeczy tego świata – do walki z rozproszeniem w zinventaryzowaniu wszystkich elementów rzeczywistości; Bohater w swojej „arytmetyce” najwyraźniej sięga po archaiczną „technikę cielesną”<sup>27</sup>:

*BOHATER leży z rękami pod głową. Wyciąga rękę, trzyma ją przed oczyma. „To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka”. Porusza palcami. „Moje palce. Moja żywa ręka jest taka posłuszna. Robi wszystko, co pomyszę”*<sup>28</sup>.

Różewiczowska postać widzi swój świat podobnie do starożytnych jako odbicie w kosmicznej skali zasad technologii manualnej, różniąc się od myślicieli zachodnioeuropejskich (w tym Becketta), dla których rzeczywistość jest wytworem *mechanistycznego w nowoczesnym sensie* procesu technologicznego<sup>29</sup>. Paradoksalnie niektóre aspekty dzisiejszej technologii elektronicznej – zauważa J. David Bolter – *odwodzą nas od typu myślenia właściwego nieodległej przeszłości, a zbliżają do świata starożytnego*<sup>30</sup>.

Schemat wypracowany w sumeryjskich naczyniach do rachuby, który polegał na umieszczeniu na zewnętrznej osłonie pojemnika podstawowych informacji o właścicielu i zawartości naczynia, zachował się do dzisiaj we wszystkich kartotekach. Charakteryzując zawartość takiego zbioru, Erving Goffman pisze: *Każdy z kolejnych faktów może służyć za oryginał, którego przedrzeźnianiem będzie fakt następny. [...] w danym przypadku decyduje nie substancja, ale relacja (Cenna akwarela umieszczona – dla bezpieczeństwa – w tece reprodukowanych mistrzów jest, w tym kontekście, fałszywą reprodukcją)*<sup>31</sup>. Tak jak systemem z kartoteki może być wykorzystany do obniżenia wartości przedmiotu, tak również dzięki niemu daje się sztucznie podbić rynkową cenę depozytu. Na taki przypadek natrafił Benjamin wśród gazetowych ogłoszeń z 1870 roku: *Uwaga – Pan Wiertz składa ofertę bezpłatnego malowania obrazów dla miłośników malarstwa, posiadaczy autentycznych dzieł np. Rubensa czy Rafaela, którzy zechcą umieścić jego prace obok obrazów któregoś z tych mistrzów*<sup>32</sup>.

Oba przykłady wykazują zasadnicze znaczenie w konstrukcji kartoteki „układów ramowych”. To, dopiero dzięki informacjom na okładce teczki czytelnik może zapisać na kartkach zdarzeniom przypisać określony status, np. rozpoznać w danej scenie oryginalny materiał dokumentalny lub literacką fikcję.



Tymczasem w sztuce Różewicza nie ma w ogóle ram: początek i koniec akcji nie są wyraźnie nacechowane, również imię Bohatera pozostaje nieznane. Swoją *Kartotekę* Różewicz paradoksalnie pozbawił podstawowych elementów kartoteki, odpowiadających zazwyczaj za utrzymanie dzieła w całości. Zachował się jak archiwista w okupowanym kraju: przedstawicielom władzy, jak kazano, wręczył zawartość teczek, ale jej okładkę (z prawdziwym nazwiskiem) wsunął do szuflady. Reżyserzy w realizacjach *Kartoteki* wprowadzają często własne „układy ramowe” np. Wanda Laskowska prapremiery spektakl ujęła klamrą zbudowaną z cytowanych wierszy poety (1960), a Kazimierz Kutz na początku i na końcu przedstawienia powtórzył tę samą niemą scenę, w której wszystkie postaci dramatu skupiają się przy łóżku Bohatera jak nad umierającym, bo przecież *umiera się w kręgu znajomych twarzy*<sup>33</sup> (1999).

Mimo obaw części interpretatorów, *Kartoteka* broni się sama – w lekturze jest spójna. Tajemnicę jej wewnętrznej integralności odkryła Dobrochna Ratajczakowa, zwracając uwagę na „ukrytą nadwyżkę informacyjną” w zestawieniach dat zawartych w tekście dramatu wprost lub w postaci aluzyjnej. Po sporządzeniu szczegółowego diagramu okazało się, że luki w biografii Bohatera tworzą strukturę quasifraktałną, reprezentującą zbiór Cantora, którego istotą są niekończące się zwielokrotnienia według wzoru: odcinek dzieli się na trzy równe części i usuwa element środkowy<sup>34</sup>. Architektonicznym szkieletem dramatu okazały się zatem elementy tektoniczne z charakterystycznym rytmem pauz; właściwie to puste przestrzenie są odpowiedzialne za nośność konstrukcji. U podstawy Różewiczowskiej tektoniki leży przewaga formy pustej nad pełną.

Z niezwykłą precyzją wyważona struktura *Kartoteki* od samego początku poddawana była przez realizatorów wymagającym próbom, do czego przyczynił się sam autor, publikując odmiany tekstu sztuki<sup>35</sup>. Miały one, choćby tylko częściowo, zapełnić luki w biografii Bohatera wywołane interwencjami cenzury politycznej i autocenzury autora, niezdolnego do przezwyciężenia wojennej traumy. *Kartoteka* świadczy (i to jest jej główne przesłanie) o niemożności dokończenia „pracy żałoby” i odblokowaniu tego psychicznego procesu, dzięki któremu „postać” (*Gestalt*) mogłaby się zamknąć<sup>36</sup>.

W postaciach *Ostatniej taśmy* Becketta i obu *Kartotek* Różewicza można rozpoznać rysy wyróżnionych przez Benjamina użytkowników kartotek: „kolekcjonera” i „alegorystę”. Kolekcjoner, wykazujący wyraźne inklinacje do symbolu, *jednoczy to, co pokrewne i wzajem przynależne, dzięki czemu potrafi czasem udzielać wyjaśnień o rzeczach na podstawie łączących je powinowactw lub chronologii*. Natomiast alegorysta (stanowiący do pewnego stopnia przeciwieństwo kolekcjonera), rezygnując

z objaśniania rzeczy pokrewieństwami, wyzwała je z ich kontekstów i od początku kwestię wyjaśnienia ich sensu pozostawia własnemu, głębokiemu namyslowi<sup>37</sup>. U Becketta młody Krapp, który tworzy zbiór magnetofonowych nagrań, jest kolekcjonerem, ale gdy pod koniec życia dokonuje oceny swojej pracy – okazuje się alegorystą. Na upływ czasu Różewicz reaguje jakby odwrotnie: w *Kartotece przeważa postawa alegoryczna*, gdy w *Kartotece rozrzuconej* – kolekcjonerska.

*Kartoteka rozrzucona*, której tekst został uformowany podczas prób otwartych autora z aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu w 1992 roku, jest utworem diametralnie różnym od wersji pierwotnej. Nie ma w niej śladów gry z cenzurą, gdyż nie było to już potrzebne w państwie demokratycznym. Wbrew rozpoznaniom niektórych krytyków<sup>38</sup>, jest kartoteką jak najbardziej uporządkowaną: przez nikogo nie kontrolowaną, choć poddany rytmowi marzenia sennego, strumień doniesień prasowych spina mocna kłamra *Prologu* i *epilogu* (nazwanego nieprzypadkowo *Śnem*); autor na początku i na końcu sztuki zwracając się wprost do widza (czytelnika), odsłania też swoją twarz (i imię). *Kartoteka rozrzucona* zawiera więc podstawowe elementy typowej kartoteki. W końcowym *Śnie*, podobnie jak w ostatnim trenie Kochanowskiego<sup>39</sup>, wewnętrzny świat snu spotyka się z zewnętrznym światem faktów, przynosząc poecie ukojenie. „Praca żałoby” w tym utworze została doprowadzona do końca: *Na tym skończył się sen. Dlaczego to Państwu przeczytałem? Można śnić o pracy, jeśli się o niej intensywnie myśli*<sup>40</sup>.

Przestawione pokrótce sztuki Różewicza czy Becketta stawiają potencjalnego realizatora teatralnego przed pytaniem: czy scenograficzna dosłowność w ukazaniu organizującej te teksty kartoteki nie przesłoni ich wewnętrznej struktury? Nie oczekujemy jednoznacznej odpowiedzi. Każda gotowa recepta może okazać się zawodna.

<sup>1</sup> Wrocławski Teatr Współczesny, T. Różewicz, *Kartoteka*; Reżyseria i oprac. tekstu: Michał Zadara; scenografia: Robert Rumas; kostiumy: Julia Kornacka; dźwięki: Barbara Wysocka; choreografia: Tomasz Wygoda; światło: Ewa Garniec; premiera: grudzień 2006.

<sup>2</sup> Cytat z programu spektaklu – patrz: przypis nr 1.

<sup>3</sup> I. Xenakis, *Determinizm-indeterminizm*, przeł. M. Harley, Warszawa 1988, s. 72.

<sup>4</sup> Tamże, s. 5.

<sup>5</sup> Tamże, s. 44-45.

<sup>6</sup> Różewicz bada wytrzymałość słowa. [...] Wyrzuca dużą scenę z *Tłustą Kobiętą* i poprzedzając ją scenę *Pana z Przedziałkiem* i *Grubego*. Zostawia scenę z *Gościem w Cyklistówce* i *Gościem w Kapeluszu*, którzy wymierzają pokój Bohatera i „grzebią” w jego życiorysie. Tu powstaje jedno z pięknie w pierwotnym tekście sztuki. [...] Aktorzy wypełniają „szczeliny” działaniami pantomimicznymi. Powstaje „scena z teczkami”. [...] Różewicz pilnuje, żeby nie była to realistyczna scenka z lustracji; M. Dębicz, *Notatki z prób*

- „Kartoteki rozrzuconej”, [w:] T. Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Kraków 2001, s. 147.
- <sup>7</sup> W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 26.
- <sup>8</sup> Tamże.
- <sup>9</sup> W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 309.
- <sup>10</sup> T. Różewicz i K. Puzyna, *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog” 1969, nr 7, s. 102.
- <sup>11</sup> T. Różewicz, *Tarcza z pajęczyny*, [w:] tenże, *Proza*; tenże, *Utwory zebrane*, Wrocław 2003, t. 1, s. 243.
- <sup>12</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, postłowie Z. Bauman, Kraków 2005, s. 507.
- <sup>13</sup> T. Różewicz, *Strach*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1976, s. 402.
- <sup>14</sup> Skierowane do Mojżesza słowa Jahwe: *Nie będziesz spisywał pokolenia Lewiego według liczby głów i nie policzysz ich razem z resztą Izraelitów* wskazują na represyjny charakter czynności związanych ze spisem, z którego wyłączono Lewitów, aby nie niepokojeni strzegli Przybytku Świadców (Lb1, 49-50).
- <sup>15</sup> W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 611.
- <sup>16</sup> T. Różewicz, *Serce podchodzi do gardła*, [w:] tenże, *wyjście*, Wrocław 2004, s. 27-28.
- <sup>17</sup> Tenże, *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej*, w: tenże, *Dramaty...*, t. 2, s. 125.
- <sup>18</sup> Tenże, *Splakane supermocarstwo (sobota 20 stycznia 2001)*, [w:] tenże, *Szara strefa*, Wrocław 2003, s. 78.
- <sup>19</sup> Tenże, *Przyrost naturalny...*, s. 124.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 121-122.
- <sup>21</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstęp T.R. Krzeszowski, Warszawa 1988., s. 52.
- <sup>22</sup> T. Różewicz, *Elegia prowincjonalna*, [w:] tenże, *Poezja...*, t. 1, s. 261.
- <sup>23</sup> W trakcie transakcji handlowej do kulistego naczynia z mokrej gliny wkładano żetony gliniane tzw. *calculi* odpowiadające liczbie np. sprzedanych zwierząt hodowlanych. Po starannym zalepieniu naczynia w świeżej jeszcze glinie odciskano pieczęć właściciela. Na glinianej skorupie obok imienia właściciela umieszczano też dodatkowe informacje o zawartości naczynia. Tak zabezpieczone naczynie przechowywano jako dowód dokonanej sprzedaży; G. Ifrah, *Dzieje liczby czyli historia wielkiego wynalazku*, przeł. S. Hartman, Wrocław 1990, s. 102-103.
- <sup>24</sup> Platon, *Uczta*, przeł. wstęp W. Witwicki, Warszawa 1975, s. 127.
- <sup>25</sup> T. Różewicz, *Rozmowy ciąg dalszy*, [w:] tenże, *Proza...*, t. 3, s. 254.
- <sup>26</sup> Tenże, *Kartki wydarte z dziennika*, [w:] tenże, *Proza...*, t. 3, s. 364.
- <sup>27</sup> G. Ifrah, s. *Dzieje liczby, czyli historia wielkiego wynalazku...*, 25-29.
- <sup>28</sup> T. Różewicz, *Kartoteka*, tenże, *Dramat...*, t.1, s. 8.
- <sup>29</sup> J. David Bolter, *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. T. Goban-Klas, Warszawa 1990, s. 56.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 49.
- <sup>31</sup> E. Goffman, *Frame analysis. Uwagi końcowe*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty” 1876, nr 5/6, s. 230.
- <sup>32</sup> W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 245.
- <sup>33</sup> T. Różewicz, *Twarze*, w: tenże, *Poezja...*, t. 2, s. 286.
- <sup>34</sup> D. Ratajczakowa, *Dwie sztuki Tadeusza Różewicza, „Kartoteka” i „Do piachu” jako przykład sukcesu i porażki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literaturoznawcza, 1996, t. 3.

- <sup>35</sup> W *Sztukach teatralnych* z 1972 r. poeta opatruje te fragmenty tytułem *Niepublikowane odmiany tekstu*, co wówczas mogło sugerować istnienie realnych ograniczeń w wypowiedzi autora; ale już w *Teatrze* z 1988 r. natrafiamy na *Odmiany tekstu*.
- <sup>36</sup> Por. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.
- <sup>37</sup> W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 239.
- <sup>38</sup> S. Gębala, *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrożek*, Bielsko-Biała 2005, s. 59; M. Bukowska-Schielmann, *Pre-tekstowość Kartotek Różewicza*, [w:] E. Wąchocka (red.), *Od symbolizmu do post-dramatu*, Warszawa 1996, s. 138.
- <sup>39</sup> J. Kochanowski, *Tren XIX – albo Sen*, [w:] tenże, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 615-620.
- <sup>40</sup> T. Różewicz, *Kartoteka rozrzucona*, [w:] tenże, *Dramaty...*, t. 1, s. 127.

Zbigniew Władysław Solski

### ***Scenography and the Consequences of Writing Drama as Catalogue***

In reference to what Walter Benjamin wrote in the 1930's, Solski wrote about a catalogue, which he considered as a form of three-dimensional writing. Solski uses the idea of three-dimensional writing in the context of runic and knot writing systems. In the 19th century, catalogue was used by bookkeepers, and their form of data registration was later used by scientists. The form can be considered as different from linear printed form of writing. Also, it can be used as a form of pictorial writing system. It changes the relationship between writers and readers. Readers don't have to consider writers as the only people having control over language, because they can use catalogues as inter-textual writing. At the turn of the 1950's, 'catalogue writing' was a popular form of data registration, and it was used by stage designers. In 1958, Samuel Beckett wrote 'The Last Tape', and Tadeusz Różewicz later wrote 'The Catalogue'. Contemporary digital media contribute to further popularization of 'open dramaturgy'. Stage designers have to solve difficult problems. They have to consider 'open dramas' in the context of scenographic directness. They are challenged to show the catalogue-like structure of specific dramas and keep their design clearly readable. There are different forms of scenography, but they all seem to include the element of failure, when used in the context of 'open dramas' and/or 'catalogue-like dramas'.