

Tadeusz Różewicz – inspiracje Czechowowskie

Tadeusz Różewicz – Czechow’s Inspirations

Karolina Gregorczyk

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

Słowa kluczowe

Tadeusz Różewicz, Antoni Czechow, teatr otwarty, teatr wewnętrzny, dramat poetycko-realistyczny

Keywords

Tadeusz Różewicz, Antoni Czechow, open theater, internal theater, poetic-real drama

Abstrakt

W artykule *Tadeusz Różewicz – inspiracje Czechowowskie* została omówiona Różewiczowska koncepcja teatru/dramatu poetycko-realistycznego. Autorka wyjaśniła genezę powstania używanych przez dramaturga terminów: teatr literacki, teatr otwarty, teatr wewnętrzny oraz ich znaczenie w kontekście twórczości Antoniego Czechowa. Uporządkowała uwagi o rosyjskim pisarzu i jego pracy twórczej zamieszczone w didaskaliach dramatów Różewicza: *Akt przerywany* i *Przyrost naturalny*, a następnie zastosowała je w praktyce podczas analizy i interpretacji dramatów *Kartoteka*, *Kartoteka rozrzucona* oraz *Stara kobieta wysiaduje*. Artykuł został tak skonstruowany, aby czytelnik dostrzegł Bachtinowski dialog między Różewiczem a Czechowem w zakresie motywów podejmowanych w dramaturgii poetyckiej polskiego pisarza.

Abstract

In the article “Tadeusz Różewicz – Czechow’s Inspirations”, Różewicz’s concept of theater / poetic-realistic drama was discussed. The author explained the genesis of the emergence of terms used by the playwright: literary theater,

open theater, internal theater. Their genesis was discussed in relation to Antoni Czechow works.

She sorted out the remarks about the Russian writer and his creative work in Różewicz's dramas of: "Akt przerywany" i "Przyrost naturalny", and then applied them in practice during the analysis and interpretation of the "Kartoteka", "Kartoteka rozrzucona" and "Stara kobieta wysiaduje". The article has been constructed in such a way that the reader can see Bachtin's dialogue between Różewicz and Czechow in terms of the motifs undertaken in the poetical drama of the Polish writer.

Tadeusz Różewicz — inspiracje Czechowowskie

Czas zmian w teatrze współczesnym

Tadeusz Różewicz, kiedy debiutował jako dramaturg, był już znanym i cenionym od kilkunastu lat poetą¹. Zdążył wydać jedenaście tomików, miał ukształtowany światopogląd i wypracowany warsztat pisarski. Jego wizja świata zasadzała się na doświadczeniach byłego żołnierza Armii Krajowej oraz refleksjach wywołanych przeobrażeniami kulturowo-politycznymi lat pięćdziesiątych. Choć nie miał jeszcze zbyt dużej wprawy w pisaniu dramatów, zdawał sobie doskonale sprawę, że styl sztuk pierwszej połowy XIX wieku jest już przestarzały² – trzeba znaleźć nowe formy, inne sposoby dialogu z tradycją, aby jego języka nie pomyłono z poetyką dramaturgiczną Jerzego Jurandota, Jerzego Lutowskiego czy Leona Kruczkowskiego³. Swoją nadzieję pokładał w destrukcji formy, a nie w syntezie, jak na przykład Sławomir Mrożek. Różewicz sam stworzył swój program artystyczny. W trakcie rozmów i w artykułach⁴ bardzo często mówił o teoretycznych założeniach swojego teatru. Utrwalał swoje przemyślenia w dramatach nieliterackich⁵, między innymi w *Akcie przerywanym* i *Przyroście naturalnym*. Z pełną świadomością budował swój warsztat dramaturgiczny, wzorując się na poetyce Fiodora Dostojewskiego, Josepha Conrada oraz Antoniego Czechowa, a po części także Samuela Becketta:

¹ W tekście wykorzystano fragmenty niepublikowanej pracy magisterskiej pt. *Inspiracje Czechowowskie w dramatach Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza i Janusza Głowackiego* napisanej pod kierunkiem prof. Janusza Detki, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce 2015.

² „Nie można było pisać sztuk teatralnych tak, jak pisał je Asnyk... On pisał wiersze, ale i sztuki” (K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 22).

³ Ibidem, s. 22, 25.

⁴ Wszystkie cytowane wywiady z Tadeuszem Różewiczem zostały zebrane i wydane w jednej książce: T. Różewicz, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, Wrocław 2011.

⁵ Różewicz podzielił swoje sztuki na literackie i nieliterackie. Do tych pierwszych zaliczył między innymi *Grupę Laokoona* i *Białe małżeństwo*, ponieważ są one osadzone w tradycji literackiej i w historii sztuki. Większą rolę odgrywało w nich słowo niż sytuacja sceniczna. Natomiast sztuki nieliterackie nie mogły istnieć jako odrębne utwory dramatyczne, ożywiały dopiero w zetknięciu ze sceną i aktorami (K. Braun, T. Różewicz, op. cit., s. 18, 22).

[...] Ze względu na język Beckett jest dużo bliższy Czechow. Jest – moim zdaniem – nowym wcieleniem Czechowa. Beckett to Czechow drugiej połowy XX wieku. Jest to mój wynalazek. A takich wynalazków nie robi się przypadkowo. Trzeba na to grzebać całe lata w materii obu tych poetów. Bo Beckett jest poetą. Podobnie jak Czechow. Takie jest moje zdanie⁶.

Cenił także, debiutującego przed II wojną światową, polskiego dramaturga Jerzego Szaniawskiego. Uważał go, tak samo jak Becketta, za kontynuatora twórczości rosyjskiego pisarza:

Szaniawski był bardzo swoistym typem liryka. Był czystym lirykiem. Warto by sięgnąć do Czechowa, trafić do jego nastrojów. I znalazłby się po drodze *Most Szaniawskiego*. To wyglądanie przez okno, te oczekiwania. To przeciwieństwo Czechow. Tam się czeka na coś, co się może wydarzyć, a może nie wydarzy⁷.

W przypadku Tadeusza Różewicza mamy do czynienia z teatrem/dramatem⁸ realistyczno-poetyckim, czyli sumą elementów rzeczywistych, składających się na poetycką całość teatralną. Do tych komponentów należą:

- żywy aktor;
- realne postacie — najczęściej grupa zwykłych ludzi dająca obraz społeczeństwa;
- czas sceniczny zgodny z rzeczywistym, ale różniący się od czasu dramatycznego, który nie ma początku ani końca, co jest cechą tzw. teatru otwartego;
- obrazowanie miejsca za pomocą metaforyzowania konkretnych elementów scenograficznych, rekwizytów i kostiumów lub też konkretyzowania językowych środków artystycznych i stylistycznych;
- teatr wewnętrzny odzwierciedlający życie zwykłego człowieka;
- oszczędny, surowy, skondensowany, celny język imitujący mowę potoczną⁹;
- kolażowość gatunkowa oraz intertekstualność.

Rozpad dramatu współczesnego

Teatr otwarty Różewicza powstawał w opozycji do teatru zamkniętego, przewidywalnego, klasycznego, obejmującego dzieje teatru od antyku po współczesność, wliczając dramaty Dürrenmatta, Witkacego, a nawet Bec-

⁶ Ibidem, s. 70.

⁷ Ibidem, s. 26.

⁸ Różewicz naprzemiennie używał terminów: teatr i dramat.

⁹ K. Braun, T. Różewicz, op. cit., s. 50.

ketta¹⁰. Pisarz starał się, w ramach realnego prawdopodobieństwa, zrelatywizować zasady panujące w teatrze klasycznym w taki sposób, aby pozbyć się wszystkich sztucznych, skonwencjonalizowanych form narzuconych przez gatunek dramatyczny. Słusznie zauważyła Galina Sanaeva, autorka artykułu „Kartoteka” Tadeusza Różewicza i „Wiśniowy Sad” Antoniego Czechowa – geneza poetyki, że Różewicz, tak samo jak Czechow, odstępuje od tradycyjnego podziału gatunkowego. Bardzo często podtytuły utworów dramatycznych pisarza zawierają informacje naddane, które świadczą o niejednoznaczności gatunkowej: *Akt przerywany* to „komedia niesceniczna w jednym akcie”, *Przyrost naturalny* to „biografia sztuki teatralnej”; *Wyszedł z domu* to „tak zwana komedia”, natomiast *Straż porządkowa* to „opisanie dramaturgii”. Z kolei u Czechowa możemy znaleźć: „żart w jednym akcie” (*Niedźwiedź*), „etiudę dramatyczną w 1 akcie” (*Na wielkiej drodze*), „scenę-monolog w jednym akcie” (*O zgubnym wpływie palenia tytoniu*), „scenę z życia ziemian w czterech aktach” (*Wujaszek Wania*)¹¹.

Już na pierwszych stronach *Kartoteki* można zauważyć, że Różewicz z dystansem podchodzi nie tylko do tradycyjnego podziału gatunkowego, ale także rodzajowego. Na zmianę nazywał dramat opowiadaniem lub sztuką:

„Bohater” nasz często przestaje być bohaterem opowiadania i zastępuje go inni ludzie, którzy są również „bohaterami”. [...] Sztuka ta jest realistyczna i współczesna. [...] Światło nie gaśnie, nawet kiedy opowiadanie jest skończone. Kurtyna nie zapada. Być może opowiadanie jest tylko przerwane? Na godzinę, na rok...¹².

W obręb sztuki wprowadził także gatunki dziennikarskie w postaci wyinków prasowych. Ten zaplanowany kolaż miał za zadanie umiejscowić uniwersalną przestrzeń mieszkania Bohatera *Kartoteki* w czasie dramatycznym, współczesnym czytelnikowi/widzowi. W dramacie *Stara kobieta wysiaduje* obrazy wytworzone przez notatki, teksty dziennikarskie, które gromadził Różewicz przez lata, pełniły funkcję perswazyjną, miały uwiarygodnić przekaz, przekonać odbiorcę do przesłania sztuki – bezmyślne produkowanie dzieci może doprowadzić do tragedii. W *Kartotece rozrzuconej* artykułów prasowych jest o wiele więcej, znacznie odcinają się od tekstu właściwego dramatu. W przeciwieństwie do *Kartoteki* pojawiają się w nich wiadomości, które niczego nie wnoszą w przebieg akcji, nawet już nie komentują wydarzeń, czyli rzeczywistości. Różewicz chciał w ten sposób zasygnalizować współcze-

¹⁰ T. Różewicz, *Przyrost naturalny* [w:] Idem, *Teatr 1*, red. J. Keler, Kraków 1988, s. 428.

¹¹ G. Sanaeva, „Kartoteka” Tadeusza Różewicza i „Wiśniowy Sad” Antoniego Czechowa – geneza poetyki, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 154.

¹² T. Różewicz, *Kartoteka*, [w:] Idem, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997, s. 29.

sny problem, jakim jest medialny szum informacyjny, destabilizujący życie zwykłego człowieka.

Nie można jednoznacznie określić miejsca ani czasu dramatycznego *Kartoteki*. Dzięki realistycznej scenografii, ubraniom codziennym, artykułom, aluzjom, intertekstualnym nawiązaniom widz/czytelnik odnosi wrażenie, że Bohater przebywa w swoim prywatnym mieszkaniu (cały czas przecież o tym mówi), lecz inni traktują to pomieszczenie jako ulicę, miejsce publiczne. Zmetaforyzowanie przestrzeni i czasu powoduje wrażenie względności przedstawionego świata. Główny bohater *Kartoteki* też nie jest określony. Ma wiele imion, jedni traktują go jako dorosłego mężczyznę, inni, na przykład rodzice, jak dziecko, nastolatka. Każdy z przechodniów, zgodnie z zaleceniami dramaturga, może stać się główną postacią. Różewicz bardzo rzadko nazywał swoje postacie – najczęściej byli to Mężczyzna, Kobieta, Dziewczyna, Starsza Kobieta, Kelner, Konstruktor, Pan, Pani. Postacie sceniczne nie musiały wchodzić na scenę z konkretną intencją, wpływać na akcję dramatu, jak w przypadku *Mężczyzny z Aktu przerwano*, który się pomylił i wszedł do mieszkania Konstruktora a nie swojego, po czym wyszedł i już nie wrócił. W codziennym życiu także przecież spotykamy raczej przypadkowych ludzi, z którymi zamieniamy zaledwie parę słów i więcej się z nimi nie widzimy. Różewicz chciał w ten sposób pozbyć się sztucznej konwencjonalności, niemającej nic wspólnego z realnym życiem: „Wiele osób biorących udział w tej historii nie odgrywa tu większej roli, te, które mogą odgrywać główne role, często nie dochodzą do głosu lub mają, mało do powiedzenia”¹³. Różewicz krytykował recenzentów i pisarzy za powierzchowne traktowanie wypowiedzi Czechowa oraz na zwracanie uwagi tylko na nic nieznaczącą, według polskiego pisarza, intencjonalność struktury dramatycznej Rosjanina:

Ile to napisano, nagadano się na temat owej strzelby, co to zawieszona na ścianie w pierwszym akcie... musi wystrzelić w ostatnim... zbudowano na tym wiele powierzchownych teorii, powołując się ciągle na niego... Musi wystrzelić w ostatnim akcie? A jak nie wystrzeli, to co? Powołują się na to powiedzenie, ale dlaczego nie powołują się na mniej efektowne prawdy, które on powiedział¹⁴.

Uszczypliwie nawiązał do strzelby także w didaskaliach w dramacie *Stara kobieta wysiaduje*, gdy wprowadził na scenę Dziewczynę. Zastanawiał nad jej znaczeniem w strukturze tekstu:

[...] Podobnie jak w owym słynnym powiedzeniu genialnego Czechowa (powtarzanym przez krytyków itp.) o fuzji co to wisi na ścianie w I akcie

¹³ Ibidem.

¹⁴ T. Różewicz, *Przyrost naturalny...*, op. cit., s. 428-429.

i musi wystrzelić w ostatnim (czy coś w tym rodzaju). Otóż Dziewczyna (po- zornie ni przypiął, ni przyłatał) być może odegra swoją rolę w drugim albo trzecim akcie, chociaż nic pewnego, bo z dziewczynami może być różnie¹⁵.

Autor *Kartoteki* uważał, że niejednoznaczność zachowania Dziewczyny bardziej skłoni widzów/czytelników do refleksji nad życiem człowieka i jego przypadkowością niż gdyby miała zachowywać się zgodnie z panującymi za- sadami dramatu klasycznego, tzn. brała udział w akcji scenicznej. Dlatego Różewicz prowokuje, interesuje się mniej efektownymi p r a w d a m i, w tym bezruchem i milczeniem, ponieważ dają one większe pole dla wyobraźni.

Bezruch też jest ruchem

Kluczowym terminem badań komparatystycznych nad znaczeniem dra- matów Różewicza jest „teatr wewnętrzny”, skonfrontowany z klasycznym, historycznym, czyli zewnętrznym. Pisarz zdefiniował ten termin w didaska- liach *Przyrostu naturalnego*, jednego ze swoich nieliterackich dramatów, na- tomiast zrealizował koncepcję teatralną dramatu wewnętrznego w *Kartotece* (1960). Głównym założeniem tego teatru jest zrezygnowanie z podstawo- wych elementów dramatu: z fabuły, intrygi, perypetii, rozwiązania, kulmina- cji i retardacji¹⁶, uznanie tychże elementów za sztuczne i nieprawdziwe, nie- oddające rzeczywistości, zastąpienie akcji sytuacją, czyli ruchu bezruchem, słowa milczeniem, zdarzenia pustką:

To, co się dzieje w dramatach Czehowa jest rzeczą drugorzędną, nie „in- trygi”, „rozwiązania”, ale „powietrze” tych dramatów pamięta się zawsze, czuje się zmysłami ich atmosferę, pustkę między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie. Bezruch, a nie ruch jest tam istotą sztuki¹⁷.

Widzowie/czytelnicy poznają Bohatera (główną postać *Kartoteki*) w mo- mencie, gdy leży z rękami złożonymi pod głową. Jest niedziela, mężczyzna ma dzień wolny od obowiązków zawodowych, nie ma zamiaru pracować, chce spać. Biernej postawie postaci sprzeciwia się Chór Starców, czyli przed- stawiciele dramatu antycznego, a szerzej: klasycznego. Nakłaniają go, żeby coś mówił, robił cokolwiek, może nawet w ucho dłubać, aby tylko coś się działo. Chcieliby widzieć w Bohaterze bohatera mitycznego, dokonującego wielkich czynów, ewentualnie, jeśli nie ma innego wyjścia, bohatera hamletowskiego, lermontowskiego lub beckettowskiego – jakiegokolwiek, który wpisywałby

¹⁵ T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje* [w:] Idem, *Teatr 2*, red. J. Keler, Kraków 1988, s. 16.

¹⁶ J. Keler, *Wstęp*, [w:] T. Różewicz, *Teatr 1*, op. cit., s. 11.

¹⁷ T. Różewicz, *Przyrost naturalny...*, op. cit., s. 428.

się w tradycję dramaturgiczną. Z punktu widzenia Starców zachowanie Bohatera nie ma żadnego znaczenia, ponieważ nie zmienia on swoim działaniem biegu historii. Różewicz wprowadzając bierną postać, stworzył nowy typ bohatera-Anonima¹⁸, który do tej pory był ignorowany przez artystów.

W świetle rozważań eschatologicznych akt leżenia bohatera oznacza bierność, śmierć. Dla zwykłego człowieka odpoczynek jest po prostu nieodłączną częścią życia, przywilejem świadczącym o jego wolności osobistej. To ważne dla mężczyzny, że ma prawo leżeć w niedzielę i w spokoju poznawać swoją rękę, poznawać siebie od nowa; że może to robić nawet w państwie komunistycznym. Różewicz uważał, że zwykły człowiek powinien poprzestać na czynnościach życia codziennego, ponieważ gdy stara się zrobić coś więcej, zawsze ktoś ginie. Jedną z niewielu czynności teatralnych, którą wykonuje Bohater, jest zabicie Starców. Po tym zdarzeniu zaczyna biegać, miotać się, bić się po twarzy. Gesty te świadczą o bezradności wobec tego, czego doświadczył, co zrobił i widział, oraz o zagubieniu wewnętrznym mężczyzny. Bohater zatrzymuje się dopiero wtedy, gdy napotyka ścianę:

Widzisz, głupcze! No, przebij głowę. Wal! Gdzie ty właściwie idziesz? Gdzie? Do tej idiotki?! Do szpitala, do ludzkości, do lodówki, do łososi, do wódeczki, do udka, do nóżki dwudziestoletniej, do cycuszka. Widzisz, no! Na, gryź, gryź własne palce. To dobry pokarm. Wszystko umiera pod twoją ręką, bo nie wierzysz. Osiołku, gdzie leżysz? Leżysz już 38 lat. Do słońca? Do prawdy? Do ściany. Stoję pod ścianą. Bracia moi, moje pokolenie! Do was mówię. Nie mogą nas zrozumieć, młodzi i starzy!¹⁹

Różewicz odzierał z metaforycznego znaczenia zmieniony związek frazeologiczny uderzać/walić głowę w ścianę (powinno być uderzać/walić głowę w mur), aby zobrazować bezradność postaci, jej niemoc. Bohater zadaje sobie retoryczne pytania, dokąd zmierza. W brutalny sposób odcina się od Płatonowa i innych bohaterów Czechowowskich, którzy nie widząc w życiu celu ani kierunku, skupiali się na jedzeniu, spotkaniach, miłościach. Ale także nie utożsamia się z egzystencjalistami francuskimi, szukającymi przyczyn swojej bezradności w siłach wyższych i pojęciach abstrakcyjnych. Bohater nie czuje się odsłonięty, nie ogranicza go wolna przestrzeń, wręcz przeciwnie: to ściany odgradzają go od innych. Czuje się przez nie osaczony. Dokądkolwiek by szedł, zawsze je napotyka – w sensie fizycznym, a także metaforycznym. Słowo ś c i a n a konotuje także treści związane

¹⁸ Różewicz wydał w 1961 roku tomik poetycki *Głos Anonima*, w którym opisał podmiot liryczny jako człowieka, który starał się ukształtować swoje rysy twarzy na podobieństwo wszystkich i zmienił się do tego stopnia, że przestał poznawać samego siebie. Zob. T. Różewicz, *Głos Anonima*, Katowice 1961.

¹⁹ T. Różewicz, *Kartoteka...*, op. cit., s. 50.

z doświadczeniami wojennymi. Kiedy Różewicz pisał *Kartotekę*, ukazał się dramat Jerzego Zawieyskiego pt. *Wysoka ściana*, w którym bohaterka Urszula, będąc łączniczką w czasie wojny, została złapana i była torturowana pod ścianą. Straciła wtedy dziecko. Ciągłe wspomnianie tego wydarzenia doprowadziło ją w efekcie do choroby psychicznej²⁰. Bohater także czuje się naczyniony doświadczeniami wojny, ma na rękach krew, której nie może zmyć.

Wspomniana już konkretyzacja metafor, związków frazeologicznych, zwłaszcza tych nawiązujących do ciała człowieka, ma fundamentalne znaczenie dla budowania obrazów scenicznych u Różewicza. Artysta przyznawał szczególne miejsce przedmiotom – zarówno w dramacie, jak i w inscenizacji teatralnej. Uważał, że dziurawa skarpetka, nawet niewidoczna dla widza, bo schowana w wyczyszczonych lakierkach, bardziej przemawia do wyobraźni, więcej niesie ze sobą treści o samym bohaterze, może być bardziej dramatyczna niż dziura w niebie inscenizowana na dużej scenie teatru narodowego²¹.

Cisza wypełniona milczeniem znaczy więcej niż puste słowa

Bohater *Kartoteki* niechętnie przyjmuje gości w swoim mieszkaniu, stara się podjąć rozmowę z tymi, którzy nie dożyli drugiej wojny światowej lub też są za młodzi, by mogli jej doświadczyć. Najczęściej spotyka na swojej drodze osoby znane z lat dziecięcych, młodzieńczych, ale także mu współczesne. Galina Sanaeva widzi w niespójnych, nielogicznych, urywanych dialogach między mężczyzną a odwiedzającymi go postaciami odzwierciedlenie chaosu wewnętrznego Bohatera. Przytacza przy tym jego rozmowę z Wujkiem:

BOHATER

Smutny jestem, wujku. Wie wujek, kiedy byłem małym chłopcem, bawiłem się w konie. Zamieniłem się w konia i z rozwianą grzywą pędziłem przez podwórko i ulice. A teraz, wujku, nie mogę się zamienić w człowieka, choć jestem dyrektorem instytutu. Chciałbym rozkopać ziemię, wygrzebać kilka ziemniaków i upiec wujkowi. Ziemniaki mają szarą, szorstką lupinę. Są w środku białe, sypkie i gorące. Chciałbym mieć w życiu swoją jabłonkę z gałązkami, listkami, kwiatkami, jabłkami... [...] Jabłka wiszą na gałązkach. Czeka ją na moją rękę. Tak jak dziewczęta...

WUJEK

Czemu, Kaziu, nie wracasz? Czekamy na ciebie wszyscy. I mama, i siostry²².

²⁰ J. Zawieyski, *Wysoka ściana*, Warszawa 1956.

²¹ T. Różewicz, *Akt przerywany*, [w:] Idem, *Teatr 1*, op. cit., s. 412.

²² Ibidem, s. 39.

Badaczka porównuje nielogiczną strukturę dialogu *Kartoteki* z sekwencją zdań wypowiedzianych w *Wiśniowym Sadzie*:

RANIEWSKA

A ty się nie zmieniłeś, Lionia.

GAJEW *trochę zmieszany*

Od kuli na prawo w róg. Rzną do środka!

ŁOPACHIN *spojrzawszy na zegarek*

No, na mnie czas.

JASZA *podaje Raniewskiej lekarstwa*

Może pani zażyje teraz pigułki...²³

Pomiędzy powyższymi dialogami rzeczywiście można zauważyć podobieństwo. Przede wszystkim dlatego, że są tylko pozorowane, tak naprawdę każda postać prowadzi monolog, co jest cechą charakterystyczną dla epickiego dramatu Czechowa. Różnica polega na tym, że postaci *Wiśniowego Sadu* po prostu nie słuchają siebie nawzajem, natomiast w *Kartotece* relacje między rozmówcami są bardziej złożone. Bohater zawsze bardzo ciepło przyjmuje Wujka w swoim mieszkaniu. Uważa go za najbardziej prawdziwego ze wszystkich osób, które do niego przychodzą. Wujek ma „wąsy prawdziwe, kapelusz prawdziwy, spodnie prawdziwe i serce prawdziwe”²⁴, ponieważ niczego nie udaje, ma stały, jasny, nieskomplikowany system wartości, nie klaszcze, nie podporządkowuje się. Bohater myje nogi Wujkowi, co oznacza, że darzy go szacunkiem. Zaczyna mu opowiadać o swoich marzeniach, nawiązując przy tym do treści dramatu *Dwa teatry* Szaniawskiego. Wciela się w postać Chłopca, który napisał jednozdaniową sztukę o gałęzi kwitnącej jabłoni i chciał, żeby Dyrektor przedwojennego teatryku realistycznego Małe Zwierciadło ją wystawił²⁵. Dyrektor nie rozumiał koncepcji teatru młodego dramaturga, Wujek także nie wiedział, co chce mu przekazać Bohater. Szum informacyjny na dwóch płaszczyznach: intertekstualnej (strukturalnej) i semantycznej, wynikający z odmienności doświadczeń i światopoglądów, spowodował, że nawet, jeśli chcą się usłyszeć, nie mogą. Zatem zakłócenia komunikacyjne nie wynikają z braku zainteresowania drugim człowiekiem, ale z niemożności dotarcia do niego za pomocą języka, rozmowy.

Bohater wielokrotnie w czasie „rozmów” z ludźmi nie będzie zrozumiany, jakby pomiędzy nim, który brał udział w wojnie, a innymi wyrosła niewi-

²³ A. Czechow, *Wiśniowy sad*, [w:] Idem, *Wybór dramatów*, red. A. Antoniuk, oprac. R. Śliwowski, przeł. N. Gałczyńska, J. Iwaszkiewicz, Wrocław 1979, s. 710.

²⁴ T. Różewicz, *Kartoteka...*, op. cit., s. 37.

²⁵ J. Szaniawski, *Dwa teatry*, Kraków 1971, s. 78.

działna ściana. Mężczyzna w trakcie rozmowy traktuje lekceważąco swojego dawnego przyjaciela, ponieważ ten nie miał okazji doświadczyć cierpienia wynikającego przed wybuchem drugiej wojny światowej i nie doświadczył tego samego co on sam. Bohater odpowiada na pytania rozmówcy rzeczowo, bez cienia nadziei na jakiegokolwiek zrozumienie ze strony znajomego:

BOHATER

[...] Pamiętasz fabrykę drutu? W piątek 1 września 1939 rano tam spadły pierwsze bomby. Szedłem po gazetę. Jakiś chłopak krzyczał, że wybuchła wojna. Drugi kopnął go w tyłek: „nie pieprz, gówniarzu”, ale za godzinę zbombardował (sic!) miasto. Nasza ulica się spaliła. Później to wszystko trwało jeszcze kilka lat. Była okupacja. W maju 45 roku wojna się skończyła. Zginęło podobno miliony ludzi.

PRZYJACIEL Z DZIECIŃSTWA

A co było z tobą?

BOHATER

Tak jak ze wszystkimi, różnie.

PRZYJACIEL Z DZIECIŃSTWA

To co, nie pójdziesz do Franciszkanów? Rekolekcje!²⁶.

Bohater ma rację. Przyjaciel z dzieciństwa nie przejmuje się usłyszaną wiadomością. Nie robią na nim wrażenia sześciocyfrowe liczby. Zachowuje się wręcz, jakby ich nie usłyszał. Człowiek, który nie widział „furgonów porąbanych ludzi”²⁷, nie jest w stanie wyobrazić sobie ogromu zniszczeń i śmierci, jakie niesie ze sobą wojna. Wykracza to poza jego możliwości pojmowania świata. Bohater jest skazany na samotne dźwiganie ciężaru doświadczenia wojennego. W końcu zniechęcony i zmęczony nieustanną g a d a n i ą, która do niczego nie prowadzi, mówi do Dziennikarki:

BOHATER

[...] Niech pani to wszystko wydrukuje. Wszystko. Nie będę opowiadał o przeszłości ani o zamiarach na przyszłość. To właściwie nie istnieje. Ale najważniejsze jest to, co dzieje się ze mną w tej chwili. [...] No, jeśli to naprawdę jest wywiad o mnie, to ja powiem prawdę. Powiem, co czuję i co myślę. Co się ze mną dzieje. Ja, widzi pani, leżę²⁸.

Wypowiedź trafia w sedno problematyki Czechowskich dramatów. Siostry Prozorow oddawały się marzeniom, planom na przyszłość, wspomi-

²⁶ T. Różewicz, *Kartoteka...*, op. cit., s. 63–64.

²⁷ T. Różewicz, *Ocalony*, [w:] Idem, *Wiersze i poematy*, red. H. Michalski, Warszawa 1967, s. 21.

²⁸ T. Różewicz, *Kartoteka...*, op. cit., s. 70.

nały ojca oraz czasy dzieciństwa, były bardzo nieszczęśliwe, ponieważ czuły, jakby stały w miejscu i nie umiały o tym rozmawiać.

Różewicz uważał, że we współczesnym świecie język był nadużywany i nie odgrywał zbyt dużej roli w komunikacji. Zdawał sobie jednak sprawę, że bez języka, nawet niedoskonałego i prymitywnego, teatr współczesny nie mógłby istnieć. Dlatego starał się go używać oszczędnie, ale też w taki sposób, aby niewiele znaczył dla bohaterów i dla przebiegu akcji, zgodnie z zasadą realizmu scenicznego²⁹.

Nie zmienia to jednak faktu, że Bohater czuje potrzebę, aby rozmawiać o przeszłości, ale nie potrafi znaleźć słów, które by najlepiej opisały, jak wyglądała wojna, jakich strasznych zbrodni ludzie musieli się dopuścić, żeby przeżyć:

BOHATER

Boże! Żeby tylko mnie pani zrozumiała. To wszystko jest takie proste. Zabiorę pani kilka minut i odejdę, ale mam obowiązek coś pani powiedzieć, a pani ma obowiązek mnie wysłuchać. Chcę powiedzieć, że to dobrze, że pani jest. [...] Młoda z czystą, jasną twarzą, z oczyma, które nie widziały... nie widziały. [...] Widzi pani, ja jestem uwalany w błocie, we krwi... pani ojciec i ja polowaliśmy w lasach.

DZIEWCZYNA

Polowali? Na co?

BOHATERA

Na siebie. Z karabinami, ze strzelbami... nie, nie będę opowiadał... teraz lasy stoją ciche, prawda? [...] Musisz być dobra, czysta, wesola. Musisz nas kochać. My wszyscy byliśmy w strasznej ciemności pod ziemią. Chciałem jeszcze raz powiedzieć, ja, dawny partyzant, życzę pani szczęścia [...] ³⁰.

To jest kalekie wyznanie człowieka, który więcej przemilczał niż powiedział; który z jednej strony chciałby opowiedzieć o błędach młodości, żeby następne pokolenie ich nie popełniało, z drugiej jednak nie chce bezcześcić nieskalanego wojną obrazu świata Dziewczyny. W ten pełen liryzmu monolog wpisana jest iście Czechowowska niemożność, tragizm wynikający z rozdarcia wewnętrznego pomiędzy poczuciem obowiązku a brakiem umiejętności spełnienia go. Różewicz najbardziej cenił w twórczości Czechowa właśnie wymowne milczenie, napięcie wywołane niedopowiedzeniem napędzającym postępujące po sobie sekwencje sytuacji:

²⁹ T. Różewicz, *Akt przerywany...*, op. cit., s. 392.

³⁰ T. Różewicz, *Kartoteka...*, op. cit., s. 51–52.

Często reżyserowie nie doceniają znaczenia milczenia i pauzy, nie doceniają także znaczenia ciszy po zakończeniu sztuki. Sztuka współczesnego dramaturga trwa, dopóki trwa akcja. Ale po przedstawieniach Czechowa, po ich zakończeniu, przez pewien czas trwa echo. Trzeba jeszcze długo przysłuchiwać się, jak ono powraca i co ze sobą przynosi. Czechow uczył cenić to, co żyje między słowami, co jest podstawą każdego rodzaju twórczości³¹.

To właśnie w tej znamiennej ciszy, cięższej od lekko wypowiedzianych słów, Różewicz widział swoje miejsce we współczesnej dramaturgii.

Polski dramaturg nie ograniczał się jedynie do powielania Czechowskich wzorców. Bardzo często konfrontował zachowanie straconego pokolenia z postawą inteligencji carskiej Rosji. Przede wszystkim Różewicz postawił sobie za cel wypełnić Czechowskie milczenie swoim własnym³². Polski poeta konsekwentnie realizował w dramatach literackich ten postulat. Bohatera z pierwszej odsłony tekstu *Kartoteki* nie paraliżuje brak celu, sensu życia, brak perspektyw na przyszłość, tylko on sam i jego ułomny język. Różewiczowski leitmotyw poetycki „nazw pustych i jednoznacznych”³³, pojęć, które straciły na znaczeniu po wojnie, zapoczątkowany w tomiku poetyckim *Niepokój* (1947), dramaturg z Radomska wprowadzał w przestrzeń języka teatralnego za pomocą między innymi kłopotliwego milczenia. Dodatkowo, aby pokazać beztroskość, brak odpowiedzialności za wypowiedzane słowa, którymi posługują się współcześni ludzie, poeta stosował liczne wyliczenia rzeczowników w różnych przypadkach: „Niechże wuj, proszę wuja. Zaraz wujkowi... *Bohater uradowany krząta się żywo koło Wujka* wujek... wujka... wujkowi... wujka... wujkiem... O! wujku... we wujku...”³⁴, a także aliteracje i paronimy:

CHÓR STARCÓW

Kozioł
koziołek
koziorożec
kozodój
kupa
kupała
kuper³⁵

³¹ Poezja – sztuka wyboru jednego słowa zamiast wielu... Rozmowa z T. Różewiczem, przeł. G. Sanaeva, „Inostrannaja Literatura” 2002, nr 3.

³² T. Różewicz, *Przyrost naturalny...*, op. cit., s. 429.

³³ T. Różewicz, *Ocalony...*, op. cit., s. 21.

³⁴ T. Różewicz, *Kartoteka...* op. cit., s. 36–37.

³⁵ Ibidem, s. 57.

Różewicz miał podobny stosunek do języka co Czechow i w tak samo prześmiewczy sposób do niego podchodził. W dramatach rosyjskiego pisarza także zawsze znajdzie się osoba, która sama komentuje bezproduktywną gadaninę znajomych. Na przykład w *Płatonowie* tę funkcję pełni Mikołaj, a w *Trzech siostrach* Solony:

WIERSZYNIN

[...] Dziwne tylko, że dworzec kolejowy leży o dwadzieścia wiorst od miasta... I nikt nie wie, dlaczego.

SOLONY

A ja wiem.

Wszyscy na niego patrzą

Bo gdyby dworzec był blisko, to by nie był daleko, a skoro jest daleko, to znaczy, że nieblisko.

TUZENBACH

Dowcipny z pana człowiek, panie kapitanie³⁶.

Różnica między poetyką Czechowa a Różewicza polega na tym, że rosyjski dramaturg manifestuje głupotę ludzką poprzez niepotrzebne nikomu, ocierające się czasami o absurd gadulstwo, a polski pisarz poprzez minimalizację dialogów. Zatem Różewicz prowadził bachtinowski dialog z Czechowem, rozumiany jako wypowiedzenie, które odwołuje się do wartości zamieszczonych w innym wypowiedzeniu, ale charakteryzuje się nowymi, niepowtarzalnymi cechami³⁷. Różewicz nawiązywał do Czechowa i modyfikował jego twórczość zgodnie z własnymi potrzebami, dzięki czemu kontynuował tradycję dramatopisarską Rosjanina.

Didaskalia jako główny element dramatu epickiego

Antoni Czechow nie zdawał sobie zapewne sprawy, jak bardzo zrewolucjonizuje współczesny dramat na świecie, zastępując w niektórych przypadkach akcję przyczynowo-skutkową następującymi po sobie nieprzewidywalnie sekwencjami zdarzeń. Sekwencja ta charakteryzowała się nieuzasadnioną, niespodziewaną, wprowadzoną bezpośrednio przez autora informacją o sytuacji z zewnątrz, która miała bardzo duży wpływ na postacie. W przypadku Czechowa zmuszała biernych bohaterów do działania, puentowała całą sztukę i nadawała pozory akcji, w *Trzech siostrach* był to na przykład pożar,

³⁶ A. Czechow, *Trzy siostry*, [w:] Idem, *Wybór dramatów*, red. A. Antoniuk, oprac. R. Śliwowski, przeł. N. Gałczyńska, J. Iwaszkiewicz, Wrocław 1979, s. 569.

³⁷ *Bachtin. Dialog. Język, Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 343.

a w *Wiśniowym Sadzie* zamknięcie na klucz Fieraponta. Najczęściej Czechow wprowadzał sekwencje zdarzeń na początku aktu lub na końcu, ewentualnie w środku sceny, zgodnie z powierzoną im funkcją. Robił to za pomocą rozbudowanych didaskaliów, noszących znamiona epickości:

Pokój Olgi i Iriny; na prawo i na lewo dwa łóżka zasłonięte parawanami: dochodzi trzecia w nocy; za sceną bije dzwon alarmowy – na pożar, który zaczął się już dawno; widać, że w domu jeszcze nikt się niekładał; na kanapie leży Masza ubrana jak z wykle w czarną suknię; wchodzi Olga z Anfią³⁸.

Na podstawie didaskaliów widać, że kiedy je autor pisał, myślał kategoriami prozaika, nie dramaturga. Opisy miejsc i postaci znacznie wykraczają poza wskazówki inscenizatorskie, w ogóle poza możliwości inscenizacyjne. Jak przedstawić na scenie skutki dawno już ugaszonego pożaru i to w miejscu, które jest tylko wspomniane w dialogu? Albo w jaki sposób przekazać widzom informację o tym, że bohaterowie jeszcze nie zdążyli się położyć, nie ingerując w treść dialogów i nie odstawiając pantomimy? Zmęczenie można zagrać, ale niedokonaną czynność już nie.

Z kolei Różewicz nie tylko jeszcze mocniej zaakcentował znaczenie didaskaliów opisowych w dramacie epickim, ale także nadał im dodatkowe metatekstowe funkcje, wręcz uznał je za najważniejszy element dramaturgiczny:

Nie gardzimy informacją zawartą w didaskaliach. Wprost przeciwnie, z informacji tej pragnę uczynić motor całego „przedstawienia” [...]. Didaskalia muszą być zawarte w programie teatralnym. Są tak ważne dla mojego teatru, jak narzędzie dla chirurga (oczywiście w czasie operacji). Są nawet ważniejsze od mojego życiorysu, spisu sztuk, premier, nagród, inscenizacji itp. raczej dekoracyjnych elementów³⁹.

W *Akcie przerywanym* didaskalia zajmują trzy czwarte dramatu, natomiast *Przyrost naturalny* składa się wyłącznie z nich. Pisarz zamieszczał w nich informacje o wykonywanych czynnościach postaci przed przedstawianą sytuacją sceniczną, o tym, jaki mają zawód, a jaki kiedyś mieli, o czym myślą, a tego nie pokazują innymi słowy, zamieszczał informacje, których nie da się przenieść na deski teatru bez pomocy narratora:

Ojciec dziewczyny jest na (zasłużonym) urlopie wypoczynkowym i zdrowotnym. Przed tygodniem zabetonowano pod jego kierownictwem ostatni keson pod filar ostatniego przęsła. Praca nad budową najdłuższego mostu łą-

³⁸ Ibidem, s. 621.

³⁹ T. Różewicz, *Akt przerywany...*, op. cit., s. 390.

czącego Europę środkowo-wschodnią z Europą południowo-zachodnią trwała dziesięć lat⁴⁰.

Prócz opisów do tekstu pobocznego Różewicz wprowadzał między innymi swoje refleksje na temat stanu współczesnej dramaturgii, komentarze na temat wystawianych spektakli Becketta, a także wyrażał niezadowolone z powodu ograniczeń, jakie narzuca mu przestrzeń sceniczna. Metatekstowe komentarze pozwalały mu, wręcz z laboratoryjnym zacięciem, szukać innych rozwiązań inscenizacyjnych. Jednym z zabiegów, który wprowadzał w strukturę swoich dramatów, jest wariantywność zachowań bohaterów (opis czynności, które mogłyby być zrobione, ale nie są), scen i całych aktów, a także wprowadzanych do tekstu artykułów prasowych. Na przykład dramaturg, gdy reżyserował *Kartotekę* w 1992 roku, proponował aktorom, aby w ramach ćwiczeń sami szukali interesujących materiałów prasowych i wprowadzali je w obręb sztuki. Nie zaburzało to w żaden sposób konstrukcji dramatu, na tym właśnie polegał teatr otwarty. Wszystkie sceny były odrębnymi, niezależnymi całościami. Każdy mógł zmieniać ich kolejność. Różewicz nazywał te elementy dramatu klockami, które można dowolnie przedstawiać⁴¹. Oczywiście w przypadku pisarza położenie wszystkich scen było przemyślane. *Kartoteka* składa się z dwóch odsłon tekstu. W pierwszej z nich Bohater stara się porozumieć z niektórymi postaciami z przeszłości, ale nie znajduje z nimi wspólnego języka. Nie musi nic robić, ponieważ czuje się spełniony zawodowo, odnalazł cel swojej wędrówki, odkrył samego siebie. Natomiast w drugiej Bohater jest zwykłym człowiekiem, który wprawdzie ma doświadczenia wojenne, ale nie chce się nimi dzielić, mimo że inni go słuchają. Zachowanie Mężczyzny przeżywającego przeszłość (przypomina Bohatera z pierwszej odmiany tekstu) bardzo go irytuje, tak samo jak Wrony – przyjaciel z czasów partyzanckich, którego przez przypadek zabił. Główny bohater nic nie robi, ponieważ nie ma celu w życiu. Mimo że władze komunistyczne starają się wzbudzić wśród wszystkich obywateli poczucie obowiązku wobec państwa, Bohater nie poddaje się presji otoczenia, nie czuje potrzeby dbania o rozwój kraju (nie ma tego bezpośrednio w tekście, ale można się domyślić z kontekstu wypowiedzi). Między tymi dwoma odmianami tekstu nie ma strukturalnie dużej różnicy, zmieniona jest kolejność scen, akcent pada na inne sytuacje sceniczne. To jednakże wystarczy, aby przesłanie obu wariantów tego samego dramatu różniło się znacznie od siebie. Przy tak otwartym, dwuznacznym zakończeniu od razu powstaje pytanie: która postawa Bohatera – bardziej romantyczna czy też Czechowska – jest tą właściwą?

⁴⁰ Ibidem, s. 388.

⁴¹ K. Puzyna, *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, [w:] T. Różewicz, *Wbrew sobie...*, op. cit., s. 44.

Różewicz nie dawał odpowiedzi, nie uważał siebie za moralistę, nie narzucał czytelnikowi/widzowi poglądów, nie zostawiał go też z poczuciem niedosytu lub niepewności, jak to bywa na przykład w dramatach z otwartymi zakończeniami Becketta. To sam czytelnik/widz musi zdecydować, która o d s ł o n a bohatera jest mu bliższa i rozliczyć się sam ze sobą.

Teatr (nie)konsekwentny

Peter Szondi uważał, że Czechow przegrał z klasyczną dramaturgią, podał się jej, choć tak naprawdę go nie przekonywała. Poetycka tematyka, którą poruszał rosyjski dramaturg, mijała się z wykorzystywaną przez niego realistyczną formą dramatu. Rozbieżność między tradycyjnymi dramaturgicznymi środkami wyrazu a współczesną problematyką badacz nazwał kryzysem teatru⁴². Różewicz także odczuwał dysonans między treścią, którą chciał przekazać, a formą wypowiedzi. Nie czuł się dobrze z myślą, że on, „mieszkaniec największego cmentarza w dziejach ludzkości”⁴³, pisze komedie. Wiele razy chciał porzucić dramaturgię, bo nie umiał tworzyć sztuk, które odzwierciedlałyby rzeczywistość i nie mówiły o rzeczach błahych. Jedyne co podtrzymywało go w postanowieniu, aby pisać w tej realistycznej a zarazem komediowej tonacji, to słowa Czechowa, które Różewicz zamieścił w *Przyroście naturalnym*:

[...] Trzeba napisać taką sztukę, w której ludzie przychodziliby, wychodzili, jedli obiad, rozmawiali o pogodzie, grali w winta... Niech na scenie będzie wszystko tak samo skomplikowane, a jednocześnie tak samo proste, jak w życiu. Ludzie jedzą obiad, tylko jedzą obiad, a w tym samym czasie tworzy się ich szczęście lub rozbija się ich życie⁴⁴.

Życie składa się ze zwyczajnych czynności i to trzeba pokazywać w teatrze prawdziwym, realistycznym, a nie abstrakcyjne problemy, nawet jeśli ktoś uważa je za zupełnie nieistotne.

Polski dramaturg doskonale zdawał sobie sprawę z niesceniczności swoich dramatów. W przeciwieństwie jednak do Czechowa, Różewicz mówił o tym otwarciu w didaskaliach. W toku czytania komentarzy można znaleźć wiele uwag na ten temat, na przykład: „Na półce leży kilka siwych włosów, których nie widać z widowni”⁴⁵. Autor *Kartoteki* z premedytacją wprowadza elementy naturalistyczne, nad którymi trudno zapanować na scenie, ponieważ wie, że nie go pod tym względem nie ogranicza:

⁴² P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976, s. 18.

⁴³ T. Różewicz, *Przyrost naturalny...*, op. cit., s. 420.

⁴⁴ Ibidem, s. 425-426.

⁴⁵ T. Różewicz, *Akt przerywany...*, op. cit., s. 387.

Na jednej z kostek cukru śpi czarna mucha. Mucha ta w pewnej chwili podrywa się do sennego ciężkiego lotu. Gdyby udało się do tej sceny wykorzystać prawdziwą muchę, miałyby to duże znaczenie dla rozwoju akcji. Niestety ograniczone środki nie pozwalają na dużych scenach współczesnych teatrów zawodowych na takie eksperymenty⁴⁶.

W większości przypadków niemożność inscenizacyjna wynikała z reguł teatralnych, które autor sam sobie narzucał, chociażby wspomniany wcześniej zakaz używania prymitywnego środka komunikacji, jakim jest język, zwłaszcza dialog na scenie. Jeśli już jakieś rozmowy miałyby być przeprowadzane, to za zamkniętym i drzwiami. Ograniczając się w ten sposób, Różewicz nie potrafił przedstawić na przykład myśli zamkniętego w sobie i unieruchomionego gipsem Konstruktor. Inną trudność sprawiała mu walka z czasem. Bardzo chciał, aby zgodnie z prawami realistycznej inscenizacji czas sceniczny równał się rzeczywistości. Z tego też powodu niektóre czynności musiałyby trwać bardzo długo i nie starczyłoby czasu na akcję właściwą. Dlatego Różewicz musiał iść na ustępstwa, które nazywał niekonsekwencjami w stosunku do swoich założeń, traktując je jako swoją teatralną porażkę.

Różewicz na początku swojej przygody z teatrem, gdy wprowadzał swoje uwagi metatekstowe w didaskaliach, traktował trudności inscenizacyjne jako wyzwanie, akt buntu przeciwko zamkniętej, przewidywalnej strukturze dramatu; jako element swojego programu teatru otwartego. Z czasem zdał sobie sprawę, że rozwodzenie się nad teoriami dramaturgicznymi, których z przyczyn przede wszystkim technicznych nie da się zrealizować, do niczego dobrego nie prowadzi. Po napisaniu *Na czworakach* wrócił do teatru zamkniętego, do teatru słowa.

Epickie didaskalia pełnią jeszcze jedną ważną funkcję. Dopóki Różewicz nie interesował się inscenizacją swoich dramatów, dopóty nie potrzebował aż tak rozbudowanych opisów. W momencie, gdy starał się przenieść swoje teoretyczne założenia na deski teatru, poczuł potrzebę rozmowy z innymi ludźmi:

Pierwszy chyba raz – od czasu jak piszę „sztuki teatralne” – odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem, scenografem, kompozytorem, aktorami... z całym teatrem. Ale jestem (tu i teraz) sam. Czuję konieczność bezpośredniego kontaktu z tymi ludźmi już w trakcie pisania⁴⁷.

Didaskalia stały się łącznikiem komunikacyjnym między pisarzem a reżyserem i aktorami, dlatego są tak szczegółowe. W ich treści można znaleźć

⁴⁶ Ibidem, s. 389.

⁴⁷ T. Różewicz, *Przyrost naturalny...*, op. cit., s. 420.

bezpośrednie, ale też i pośrednie wskazówki inscenizacyjne. Takie samo znaczenie didaskaliom przypisywał Czechow. Różnica między nimi polegała na tym, że Różewicz pisał o przeszłości postaci, ich nawykach, cechach charakteru, o szczegółach w wyglądzie i zachowaniu, na podstawie czego można było z łatwością zarysować ich portret psychologiczny, natomiast Czechow ograniczał się do opisu przestrzeni, scenografii i zachowań bohaterów. Obaj dramaturdzy starali się jak najdokładniej przedstawić swoje wyobrażenia inscenizacyjne na poziomie tekstu, wewnątrz dramatu, dlatego nie czuli się w obowiązku ingerować w inscenizację ich utworów. Bardzo się denerwowali, gdy aktorzy prosili ich o radę lub też grali nie tak, jakby sobie tego życzyli autorzy tekstów. Czechow najczęściej powtarzał zdanie: „Przecież tam jest wszystko napisane!”⁴⁸. Nie znaczy to, że dramaturdzy nie interesowali się działaniami *stricte* teatralnymi, wręcz przeciwnie: Czechow na myśl o kostiumach i scenografii „cieszył się jak dziecko”, z kolei Różewicza ciekawił proces powstawania spektaklu z techniczno-naukowego punktu widzenia:

[...] teatr mnie interesuje jako maszyna, którą chciałbym rozbierać, oglądać, być na próbie, ale żeby to niekoniecznie było związane z moimi sztukami. To jest dla mnie sprawa drugorzędna. Mnie bardzo interesuje, „jak to się robi”. Bez chęci, broń Boże, zostania reżyserem. Może w wyobraźni, może w marzeniach⁴⁹.

Oczywiście, Różewicz chciał spróbować swoich sił jako reżyser, jedynie ilość czasu, jaki trzeba poświęcić na przygotowanie spektaklu, zniechęcała go. Dopiero w 1992 roku zdobył się na to, aby wystawić *Kartotekę*. Pomny wcześniejszych doświadczeń jeszcze raz postanowił zmierzyć się z teatrem otwartym. Zgodnie z jego założeniami zdemontował wszystkie sceny i poskładał je od nowa, wprowadził nowe elementy, zamieścił więcej artykułów prasowych jako cytatów rzeczywistości, które dosłownie zalewały tekst dramatu, innymi słowy – uwspółcześnił jego przekaz. Na pierwszy plan wysunęły się sceny z drugiej odsłony tekstu, nasycone elementami Czechowowskimi. A zatem w nowej – *Kartotece rozrzuconej*, Różewicz już bardziej jednoznacznie wybrał bohatera naszych czasów, jednocześnie konsekwentnie realizując swój manifest.

Różewicz prowadził dialog z konwencją Czechowowską przez lata. Pisarz widział w Czechowie prekursora teatru otwartego, który potrafił z odwagą i ufnością otworzyć się na nieznaną, który nie doszukiwał się fatalistycznych zakończeń. Działania jego bohaterów, choć nikłe i bezproduktywne, miały jakiś sens, ponieważ niosły za sobą zmiany na lepsze, przynajmniej nadzieję

⁴⁸ Czechow *we wspomnieniach swoich współczesnych*, przeł. S. Bądkowska, S. Podhorska-Okołów, Warszawa 1960, s. 500.

⁴⁹ K. Puzyna, *Rozmowy o dramacie...*, op. cit., s. 49–50.

na pozytywną przyszłość, czego nie można powiedzieć o innych sztukach, zwłaszcza egzystencjalistów:

W końcowej scenie *Wiśniowego sadu* Ania woła: „Żegnaj, dawne życie”. A Trofimow jej odpowiada: „Witaj, nowe życie!” I taki jest sens twórczości Czechowa, jego teatru, jego komedii. A nasi „bohaterowie”? Zastanówmy się nad tym, co żegnają i witają „bohaterowie” Becketta, Dürrenmatta, Hochhutha, Weisa, Mrożka, Pintera, Albeeego. A co „witają” i „żegnają” „bohaterowie” Witkacego, Ionesco, Gombrowicza? A może „bohaterowie” Sartre’a, Camusa, Genêta mają odwagę z „czystym sercem” zawołać „Witaj, nowe życie”?⁵⁰

Różewicz, uważany za jednego z największych pesymistów wśród pisarzy, bardzo krytyczny interpretator rzeczywistości, kochał Czechowa za to, że ten wierzył w człowieka i potrafił tę wiarę przełożyć na formę dramatyczną.

Bibliografia

- Bachtin. *Dialog. Język, Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
- Czechow A., *Trzy siostry*, [w:] *Wybór dramatów*, red. A. Antoniuk, oprac. R. Śliwowski, przeł. N. Gałczyńska, J. Iwaszkiewicz, Wrocław 1979.
- Czechow A., *Wiśniowy sad*, [w:] *Wybór dramatów*, red. A. Antoniuk, oprac. R. Śliwowski, przeł. N. Gałczyńska, J. Iwaszkiewicz, Wrocław 1979.
- Czechow *we wspomnieniach swoich współczesnych*, przeł. S. Bądkowska, S. Podhorska-Okołów, Warszawa 1960.
- Keler J., *Wstęp*, [w:] T. Różewicz, *Teatr 1*, red. J. Keler, Kraków 1988.
- Poezja – sztuka wyboru jednego słowa zamiast wielu... Rozmowa z T. Różewiczem*, przeł. G. Sanaeva, „Inostrannaja Literatura” 2002, nr 3.
- Puzyna K., *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, [w:] T. Różewicz, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, Wrocław 2011.
- Różewicz T., *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997.
- Różewicz T., *Akt przerywany*, [w:] *Teatr 1*, red. J. Keler, Kraków 1988.
- Różewicz T., *Przyrost naturalny* [w:] *Teatr 1*, red. J. Keler, Kraków 1988.
- Różewicz T., *Stara kobieta wysiaduje*, [w:] *Teatr 2*, oprac. J. Kelera, Kraków 1988.
- Różewicz T., *Głos Anonima*, Katowice 1961.
- Różewicz T., *Wiersze i poematy*, oprac. H. Michalski, Warszawa 1967.
- Sanaeva G., „Kartoteka” Tadeusza Różewicza i „Wiśniowy sad” Antoniego Czechowa – geneza poetyki, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.
- Szaniawski J., *Dwa teatry*, Kraków 1971.
- Szondi P., *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976.
- Zawieyski J., *Wysoka ściana*, Warszawa 1956.

⁵⁰ T. Różewicz, *Przyrost naturalny...*, op. cit., s. 429-430.