

SPÓR O KROPKĘ TADEUSZA RÓŻEWICZA

Drugie wydanie reprintu rękopisu *Kartoteki* Tadeusza Różewicza nadaje tej inicjatywie zupełnie nowe znaczenie: autograf najważniejszego dramatu w polskim teatrze XX wieku trafia pod strzechy. Autor, który szczególnie przez ostatnie lata życia publikował obok ukończonych utworów reprodukcje roboczych wersji, systematycznie podsuwał czytelnikom materialne ślady swoich rozterek i wahań, uwidocznionych w licznych poprawkach i skreśleniach. W ten sposób rodziła się zażyłość między nim a szeroką publicznością, która teraz – spragniona bliskości nie-obecnego Poety – upomniła się o książkę pierwotnie adresowaną do wąskiego grona literaturoznawców i bibliofilów. Wyjątkowość wznowionego tekstu wynika z obfitości odręcznych notatek i znaczenia *Kartoteki* w dramatopisarskiej i poetyckiej twórczości Różewicza.

[Żywe słowo]

Autograf tego dramatu – jak żaden inny rękopis Poety – odsłania szczególne właściwości Różewiczowskiej poetyki, którą dobrze zdają się charakteryzować dwa określenia: „organiczność” i „żywe słowo”. „Organiczność” lub „biologiczność” (por. „bio-poetykę” Tadeusza Drewnowskiego) wymagałaby jednak przywrócenia zatartych znaczeń. Gdy jeszcze niedawno używano tych słów, w podtekście myślano o tajemnicy; dla jednych była to tajemnica Stwórcy, dla drugich – Natury, ale zawsze tajemnica... Teraz, gdy złamano kod genetyczny i gdy życie znalazło się na cenzurowanym, skompromitowany mit poznawalności świata wrócił w nowej, uproszczonej wersji. Dlaczego? Zanikła umiejętność dziwienia się wraz z potrzebą sięgania poza to, co poznane. Na przekór nasilającym się od wielu dziesięcioleci tendencjom redukcji pełnego obrazu świata „organiczna” poezja Autora *Kartoteki* coraz bardziej zwracała się ku tajemnicy. Metafizykiem Różewicz stał się jakby mimo woli, z poetyckiej rzetelności: perfekcyjnego poszukiwania formy w niekończących się poetyckich wariantach i nieustannego włączania własnych prób literackich w całościową wizję rzeczywistości. Jego utwory – powstające długo, z głębokim namysłem i w olbrzymim napięciu – zyskały nieprzenikliwość, a stopień złożoności tej „prostej” poezji zrównał się z dziełami Natury.

Autograf *Kartoteki* pozwala dostrzec wyjątkową umiejętność Różewicza w zapisywaniu słowa mówionego, słowa żywego. W rękopiśmiennych zapiskach słowo Poety mieni się zmiennością, jakby Autor chciał pozazdrościć Naturze, u której nie ma dwóch identycznych płatków śniegu ani dwóch takich samych liści na jednym drzewie. Różewicz posługiwał się tradycyjnie piórem, niekiedy sięgał po długopis, ołówek, czasem po kredkę... Nie korzystał z magnetofonu czy wideo. Ręka Poety – jak najczulszy sejsmograf – rejestrowała najdrobniejsze drgania myśli, bez opóźnień, bez zatrzymania, aby odnaleźć zagubione gdzieś słowa, jakby bez wysiłku. Każda zapisana kwestia była znakomicie wpisana w konkretny kontekst sytuacyjny i bez poprawek mogłaby trafić wprost na scenę lub do druku. Mimo brulionowego zapisu nie była to literatura na niby, od początku była pisana „na czysto”. Skreślenia – i to liczne skreślenia – nie wynikały u Różewicza z niedostatku jego roboczych zapisów, z ich niedoskonałości, lecz z mozolnego komponowania kolejnych wariantów w złożoną strukturę... I nie chodziło tu tylko o strukturę powstającego

w danej chwili opowiadania, wiersza czy dramatu, lecz – jak najbardziej serio – o „opisanie świata”. Każdy obraz, każde zdanie Różewicz wpisywał w sieć niekończących się zależności. W jednych krytykach wzbudzało to podziw (Stanisław Burkot), a w innych irytację (Andrzej Falkiewicz).

Czynnikiem, który prawdopodobnie wywarł silne piętno na ukształtowaniu poetyckiego warsztatu Poety, było doświadczenie scenariuszowej współpracy z bratem Stanisławem. Rozmowy przy rodzinnym stole z reżyserem filmowym o własnych propozycjach stały się dla Poety lekcją respektowania prawa współtwórców w nadawaniu dziełu ostatecznego kształtu. Uczestnicząc w dialogu i poszukując z bratem kompromisu, tworzył wariantowe rozwiązania tych samych scen. Doświadczenia tej braterskiej współpracy Różewicz przeniósł do dramaturgii teatralnej. Wielokrotnie cytowane jego wypowiedzi o potrzebie uwzględniania reżyserskich wykreśleń i uzupełnień wydawały się współgrać z głosami polskiej krytyki, która wówczas przyswoiła sobie ideę „dzieła otwartego” Umberta Eco. Nie do końca okazało się to fortunate dla Różewicza, bo Eco przesunął ciężar postrzegania utworu artystycznego na odbiorcę, który odtąd miał być odpowiedzialny za całościową wizję dzieła. Z tej perspektywy działania twórcy w dużej mierze utraciły na znaczeniu i przestały być rozpoznawalne. Sądono, że otwarcie Różewicza na realizatorów teatralnego spektaklu musiało wiązać się z osłabieniem czy wręcz z likwidacją struktury dramatu. Już od początku Poeta sprzeciwiał się takiej wizji: „tak nie jest, że sztuka w ogóle nie zaczyna się i nie kończy”.

Gdyby wówczas sięgnięto do koncepcji „formy otwartej” polskiego teoretyka, architekta i rzeźbiarza Oskara Hansena, czy wnioski nie byłyby inne? Znane fascynacje Różewicza historią sztuki mogły na ten trop interpretacyjny naprowadzić. Dla architekta upodmiotowienie użytkownika, uwzględnienie jego potrzeb, otwarcie na aktualne i przyszłe konteksty bynajmniej nie przyczyniało się do osłabienia konstrukcji budowli, przeciwnie, wprowadzone poprawki zdawały się istotnie wzmacniać strukturę dzieła. Do podobnych jak u Hansena wniosków paradoksalnie skłania niezwykle interesujący eksperyment Michała Zadary (*Kartoteka*, Wrocławski Teatr Współczesny, 2006). Reżyser, dosłownie odczytując wskazówki z didaskaliów, rozbił tekst, zwielokrotnił mikrosceeny, dołączył własne uzupełnienia... Widziałem efekty: w tych częściach przedstawienia, w których reżyserowi udało się zatimizować dialogi i wprowadzić swoje rozwiązania, widzowie popadali w apatię, ale gdy tylko wybrzmiewał w miarę obszerny fragment Różewicza – wszyscy ożywali. „Organiczne” teksty Poety wykazują się szczególną siłą oddziaływania, podobną do antycznych rzeźb. Choć rozbite i okaleczone, przemawiają z trudną do nazwania, ale silnie odczuwaną pełnią. Zadara zakończenie swojego spektaklu *Kartoteki* (dokładnie jak w teoretycznym modelu Eco) oddał w ręce publiczności. Rozczarowujący wynik tego eksperymentu wykazał, że uzyskanie aleatorycznego efektu jest niezwykle trudne. Potwierdziły się obserwacje Iannisa Xenakisa, że wytworzenie zdarzenia przypadkowego wymaga prawdziwego kunsztu a nawet „pomocy metod matematycznych” (*Determinizm – indeterminizm*, przeł. M. Harley, Warszawa 1988, s. 72).

Różewicz, opisując sytuacje kryzysowe (np. każda nowa *Kartoteka* była odpowiedzią na kolejny „przełom” polityczny w Polsce), przedstawiał rzeczywistość w stanie upadku i przeobrażenia. Unikając patosu, uproszczeń i zbyt łatwych pytań, mówił o sprawach najważniejszych, ale z perspektywy codziennej egzystencji „zwykłego człowieka”. W takim świecie rządzi przede wszystkim przypadek. Różewicz potrafił to mistrzowsko pokazać, ukrywając rzeczywistą strukturę swoich dramatów. Na powierzchni tekstu Poeta pozostawiał tylko drobne ślady, a to niby przypadkiem rozrzucone daty, a to jakby nieznaczącą liczbę imion Bohatera... Jeśli takie ślady dokładnie się przeanalizuje, zestawiając i kontrastując ze sobą wszystkie rękopiśmienne i drukowane warianty sztuki, dopiero wówczas – po przesianiu olbrzymiej liczby danych – można dostrzec, że Poeta np. wykorzystał konwencję dramy mieszczańskiej (czego

nie oczekiwano po „nowoczesnym” autorze)... że dołączony do *Kartoteki* w 1972 r. fragment jest sequelem, który dopowiada miłosną historię... że *Kartoteka rozrzucona*, która u krytyków zyskała opinię najbardziej rozproszoną, jest faktycznie *Kartoteką* najbardziej uporządkowaną itd.. itd. Swoje doświadczenia teatralne w konstruowaniu skomplikowanych struktur Poeta bardzo wcześnie przeniósł do poezji i prozy. Tym można tłumaczyć wyjątkową łatwość adaptacji jego poematów i opowiadań na potrzeby sceny.

[Pierwsza i ostatnia *Kartoteka*]

W posłowniu *Primaaprilisowa kropka Tadeusza Różewicza* szczegółowo opisałem okoliczności, w jakich dotarłem do rękopisu *Kartoteki*. Przypomnę, Autor przewrotnym pytaniem o kropkę na końcu sztuki parokrotnie upominał się o lekturę autografu dramatu, który od lat siedemdziesiątych znajdował się u prof. Józefa Kelery (obecnie rękopis *Kartoteki* jest w zbiorach Ossolineum). Po ofiarowaniu Poecie publikacji *Kropka Tadeusza Różewicza* (2006) otrzymałem od Autora egzemplarz *Kartoteki* „wraz z wszystkimi kropkami • dwukropkami •• i wiele (•••) kropkami”. Przyjąłem to jako zachętę do dalszych badań. Po kolejnych artykułach, które napisałem już po zaznajomieniu się z rękopisem, Poeta wysłał do mnie Jana Stolarczyka z tomikiem wierszy. W tekście dedykacji ukryty był wielokropek. Kończąca go duża kropka • mogła oznaczać koniec literackiej gry, gdyby nie data „1 kwietnia 2010 r.”. Różewicz zareagował też na moją książkę (*Fizyki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Uniwersytet Opolski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Opole 2011) i posłowie (w pierwszym wydaniu reprintu *Kartoteki*) – tym razem otrzymałem pomarańczową karteczkę z notatką:

Panie Doktorze!
przybył do mnie Redaktor S. obudził
i powiedział żebym postawił •
(koniec!)

Tadeusz Różewicz
23.III.2011 r.

**Potwierdzam zgodność
faktów**

Jan Stolarczyk
2.03.2011 r.

Czytając o Redaktorze S., który – jak jedna z licznych postaci *Kartoteki* – wytrąca Bohatera ze snu, pomyślałem, że Poeta definitywnie zakończył swój poetycki performans z kropką, ale okazało się, że była to zapowiedź końca, który dopiero miał nastąpić. W tomie *to i owo* (Wrocław 2012) Różewicz zamieścił ostatnią *Kartotekę*. Składa się na nią kwadrat wykreślony starannie, od linijki... i kropka w pustym wnętrzu geometrycznej figury. Pod rysunkiem Poeta zamieścił komentarz:

Bohater - lat 91
sam ze swymi myślami których nie słyhać
wszyscy i wszystkie osoby wymarły - tzn.
postacie i uczestnicy *Kartoteki* i *Kartoteki*
rozrzuconej. Bohater leży na tapczanie,
patrzy na sufit, na suficie siedzi
mucha. Czarny punkcik, plamka...
itd.itd.

Nie-dopowiedziana kropka stała się muchą, która w każdej chwili może poderwać się do lotu... Kropka Różewicza już ostatecznie okazała się kropką fraktalną.

Czy ostatnia *Kartoteka* jest epilogiem, który „stary poeta” dopisał do opublikowanych rok wcześniej swoich młodzieńczych notatek? W tym krótkim zapisie Autor – „uśmiercając” **postaci z drukowanych odmian *Kartoteki*** – podsuwa pomysł na nową sztukę. Trzeba tylko zdobyć się na

odwagę, aby zarys wypełnić konkretną materią. Ta zwięzła instrukcja daje przecież czytelnikowi (reżyserowi domowego teatru wyobraźni) interpretacyjny klucz do lektury rękopisu *Kartoteki*.

[Filolog w laboratorium]

Publikując faksymile autografu *Kartoteki* w 2011 r., Autor nieco uchylił drzwi do swojego laboratorium dramaturga. Stało się to w momencie ożywienia badań nad rękopisami w Polsce. Spośród znacznej liczby takich publikacji, które poświęcono twórczości Poety, wyróżnia się, wydana już po Różewiczowskim reprimie, książka Jacka Łukasiewicza *TR* (Kraków 2012). Rozważania o podmiocie liryki Różewicza krytyk wiąże z występującą wyłącznie w rękopiśmiennych notatkach Różewicza sygnaturą „TR”, która okazuje się „nie tylko [...] podpisem, ale i oddzielnym od autora tekstowym *alter ego*”. „TR” – pisze Łukasiewicz – jest „podmiotową i osobową kreacją”, wobec której Autor zachowuje wyraźny dystans. Wywiedzione z lektury brulionów praktyki kreacyjne Różewicza przypominają mi dociekania Samuela Becketta o samopoznaniu, wyrażone przez niego w *Filmie*. O ile u Becketta podmiotowe i osobowe rozdwojenie okazuje się stanem wybitnie nietrwałym, o tyle u Różewicza napięcie między TR a osobą Poety miało (zdaniem Łukasiewicza) utrzymywać się przez całą jego twórczość.

Tuż po publikacji *Kartoteka: reprint* pojawiło się parę prasowych notek. Autorzy najczęściej pisali o konsekwencji Różewicza w publikowaniu rękopiśmiennych notatek i podkreślali walory plastyczne rękopisu, który przypominał im zwłaszcza tom *Kup kota w worku (work in progress)* (Wrocław 2008). Na tym tle odrębnie wybrzmiał komentarz Zbigniewa Majchrowskiego (Re: *Kartoteka*, „Teatr” 2011, nr 12):

[wydanie rękopisu *Kartoteki*] to wydarzenie podniecające dla każdego badacza czy krytyka współczesnej literatury. Przy całym wzruszeniu, jakie budzi widok brulionu, muszę jednak szczerze powiedzieć, że nie przypuszczam, aby z faktu jego udostępnienia wynikało coś istotnego dla odczytania na nowo najsłynniejszego dramatu Różewicza, a zwłaszcza dla jego dalszego scenicznego życia.

W swoją recenzję Majchrowski wmontował fragment listu do Konrada Swinarskiego, w którym Poeta zachęca reżysera do skreśleń w egzemplarzu reżyserskim. W nowym kontekście słowa te sprawiają wrażenie, że Autor z lekceważeniem odnosił się do swoich brulionowych tekstów. Majchrowski pominął przy tym pytania: dlaczego tak wiele z tych „wykreślonych” wypowiedzi ukazało się drukiem i dlaczego Autor gotowe teksty od kilku dekad systematycznie publikował wraz z ich rękopiśmiennymi wariantami? Następnie filolog stwierdza, że Różewicz rękopis *Kartoteki* „słusznie pozostawił w szufladzie”, aby w dalszej części artykułu zakomunikować, że „najciekawsze przedstawienia różewiczowskie powstały niekoniecznie w oparciu o jego teksty dramatyczne” i że w teatrze „Różewicz jest [...] traktowany raczej jako dostawca pewnej materii literackiej, z której można dogodnie formować własny teatralny scenariusz, niż jako dramaturg”. Skąd u czołowego polskiego różewiczologa tak wstrzemięźliwa ocena dramaturgicznego warsztatu Poety i skąd ten ledwie skrywany niesmak z opublikowania brulionowych wersji (jak sam filolog pisał) „najsłynniejszego dramatu Różewicza”? Co poruszyło Majchrowskiego w reprimie rękopisu *Kartoteki*, że zdecydował się na tak wyrazistą wypowiedź?

Kropka, drobna kropka... Pytaniem o kropkę na końcu swojego dramatu Różewicz podważył lansowaną od dziesięcioleci tezę o rzekomo luźnej i przypadkowej konstrukcji jego sztuk teatralnych. Pytanie to Poeta postawił już w 1988 r. (*Proza*, t. 2, Kraków 1988). Odpowiedziałem na nie w 2005 r., a do rękopisu *Kartoteki* udało mi się dotrzeć po trzech latach. Była to dla mnie fascynująca przygoda, ale... dlaczego nie zrobiono tego przede mną? Dlaczego tak długo nikt nie chciał przyjąć zaproszenia Różewicza do jego dramaturgicznego laboratorium?

Zwróćmy uwagę na wypowiedź Majchrowskiego, która być może przybliży nas do odpowiedzi: „My, humaniści, nie przywdziewamy białych laboratoryjnych fartuchów, lecz stajemy przy katedrach w całej swej prywatności” (Różewicz i Niemcy, w: „Nasz nauczyciel Tadeusz”. Tadeusz Różewicz i Niemcy, pod red. A. Lawaty i M. Zybury, Kraków 2003). Zapamiętałem to zdanie, bo laboratorium znam nie tylko ze staży w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego, ale też z paroletniej pracy w biochemicznym laboratorium (pierwsze zajęcia dydaktyczne prowadziłem z chemii nieorganicznej). Przypuszczenie, że biały fartuch mógłby posłużyć do budowania własnej tożsamości jest interesujące jako postulat, ale jako zapis istniejącej praktyki zupełnie rozmija się z rzeczywistością (w tych środowiskach fartuch nie jest ubiorem odświętnym). Filolog poszukuje spektakularności w laboratorium, w którym wykładowca ubiera fartuch, aby uchronić się przed żrącymi czynnikami, a w takich miejscach nie zapomina się o kwasach i zasadach. Zachowanie dystansu wobec spektakularności zawsze było warunkiem wstępnym w podjęciu pracy laboratoryjnej i to niezależnie od reprezentowanej dyscypliny; tak było przecież u Stanisławskiego, Osterwy, Grotowskiego... i Różewicza.

[Ślepa uliczka]

W diagnozie Majchrowskiego z 2011 r. opublikowane dramaty Różewicza utraciły swoją aktualność, nie wspominając o rękopisie *Kartoteki*: „to, co [Autor] słusznie zostawił w szufladzie, jest w znacznej mierze historycznym już sporem z pewnym modelem dramatu poetyckiego, czy też teatru rapsodycznego”. Czytając tekst krytyka, wyszedłem na chwilę, aby zaczerpnąć świeżego powietrza... Szewc z dumą ozdobił swoją witrynę: „Wrocław 2016. Europejska Stolica Kultury!” Poza tym ulica nie różniła się od ulic w innych polskich miastach: co drugi szyld zapraszał do sklepu z używaną odzieżą, inne też z drugiej ręki, anglojęzyczne... I nagle zobaczyłem napis, którego wczoraj tu nie było: GARMAŻERKA NARODOWA. Zatrzymałem się przed drzwiami... Co mnie czeka? Werble? Trąbki? Łopoczące flagi? Wchodzę... Cisza, ściany czyste, żadnych plakatów, ulotek... Skromnie, czysto, schludnie... Właściciel też powściągliwy, nie zachęca, nie agituje... A za szybą chłodniczej lady: gołąbki, pierogi, naleśniki... Spróbowałem, w 2016 r. polscy patrioci robią świetne pierogi! Słowo „narodowe” w PRL-u pozbawione godności i po przełomie 1989 r. wypchnięte poza sferę *sacrum*, powróciło w *profanum*.

Uściślijmy, rękopis *Kartoteki* zawiera dwie zupełnie odmienne wersje dramatu, różniące się od siebie i od tekstu opublikowanego w 1960 r. W *Kartotece* z 1957 r. Różewicz bez ogródek opisał skorumpowanie środowisk opiniotwórczych (dziennikarzy i literatów), ich spolegliwość i dyspozycyjność wobec Urzędu Bezpieczeństwa. Odważył się też wprost oskarżyć totalitarny system o prześladowanie niewinnych ludzi. Żaden peerelowski cenzor nie dopuściłby takiego tekstu do druku i to było przyczyną, dla której czytelnicy (i widzowie) nie poznali pełnego przesłania *Kartoteki*, a nie podejrzania Majchrowskiego o „nadmiar słów”. *Kartoteka* z 1958 r. daje jeszcze więcej do myślenia, bo pojawia się w niej Mieczysław Kotlarczyk jako poważny partner w dyskusji o polskim teatrze. W latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku jego wizja teatru została całkowicie skompromitowana (choć niektóre elementy nowej strategii Kotlarczyka zdawały się



zapowiadać „realistyczny i poetycki” teatr Różewicza). Była to porażka tym dotkliwsza, że tuż po wojnie Teatr Rapsodyczny był jedyną polską sceną, która realizowała ideę teatru poetyckiego



w opozycji do oficjalnej doktryny realizmu socjalistycznego. Wybór na papieża Karola Wojtyły (aktora Teatru Rapsodycznego) przywrócił pamięć o tragicznej postaci reżysera, a dzięki publikacjom m.in. Jana Ciechowicza, Jacka Popiela i Katarzyny Flader-Rzeszowskiej rozpoczął się żmudny „proces rehabilitacyjny” Kotlarczyka.

W rękopisie Różewicz używa wyłącznie określenia „teatr poetycki”, mimo że opisuje wszystkie wątki sporów wokół Teatru Rapsodycznego i „dramatu poetyckiego”. Gdy w latach czterdziestych podjęto wysiłek odrodzenia polskiej sceny, aby zachować ciągłość tradycji narodowej i europejskiej, pisano o „nowoczesnym teatrze poetyckim”. Dopiero później, wraz z bezpośrednimi próbami zaadaptowania doświadczeń zachodnioeuropejskiego dramatu, pojawił się w polskiej krytyce termin „dramat poetycki”. Trochę to przypominało wyważanie otwartych drzwi, bo większość problemów, z któ-

rymi zmagał się np. Thomas S. Eliot, w Polsce już dawno rozwiązał Stanisław Wyspiański. Nasi krytycy zdawali się tego nie zauważać i nadal prowadzili spory. Znakomicie sytuację scharakteryzował Jerzy Kreczmar: możliwe wieloznaczności „bojowego terminu «dramat poetycki»” będą krytyków prześladować; „nie prześladowają zapewne tych, co pod takim zawołaniem prowadzą walkę w teatrze” (*Kłopoty słownikowe*, w: *Stare nieprzestarzałe*, Warszawa 1989).

Oprócz brulionu *Kartoteki* jest jeszcze drugi rękopiśmienny dokument związany z postacią założyciela Teatru Rapsodycznego: *Podstawy sztuki żywego słowa* Kotlarczyka z odręcznymi

uwagami Jerzego Grotowskiego (egzemplarz znajduje się w archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu). Polemiczne dialogi Różewicza są obszerne, a dopiski Grotowskiego enigmatyczne, mimo to chyba warto prześledzić ewentualny wpływ Kotlarczyka na największego dramaturga i na największego reformatora teatru w powojennej Polsce. Jeszcze ciekawiej może przedstawiać się analiza dyskretnego związku między pierwotnymi założeniami „nowoczesnego teatru poetyckiego” a dokonaniem Różewicza i Grotowskiego. Sprawa jest otwarta.

[*Second hand*]

Różewicz zdawał sobie sprawę, że prezentacja brulionów *Kartoteki* z „cenzuralną bombą” wymaga osłony i życzliwości, dlatego w latach siedemdziesiątych depozytariuszem swoich notatek uczynił zaprzyjaźnionego krytyka. Prof. Kelera zwykł mówić

o Poecie: „mój starszy brat”, dodając, że „jest to ktoś mądrzejszy ode mnie, ktoś, kto potrafi wskazać drogę”. Nieskrywanie swojego podziwu dla autora, o którym się pisze, nie bywa dziś częste. W niektórych środowiskach polskiej krytyki literackiej utrwalił się inny obyczaj, tam obowiązuje (mniej lub bardziej jawnie) „zasada Falkiewicza”. Według niej „krytyk nie postępuje za artystą w przyswajaniu jego konstrukcji, przyswaja ją jedynie w tych fragmentach, które



pasują do konstrukcji własnej, stworzonej zgodnie z rodzajem własnych pragnień i oczekiwań” (*Nie przeczytane*, w: *Fragmentsy o polskiej literaturze*, Warszawa 1982). „Zasada Falkiewicza” jest szczególnym przypadkiem szerszego zjawiska „lęku przed wpływem”, które zostało opisane przez Harolda Blooma (1973).

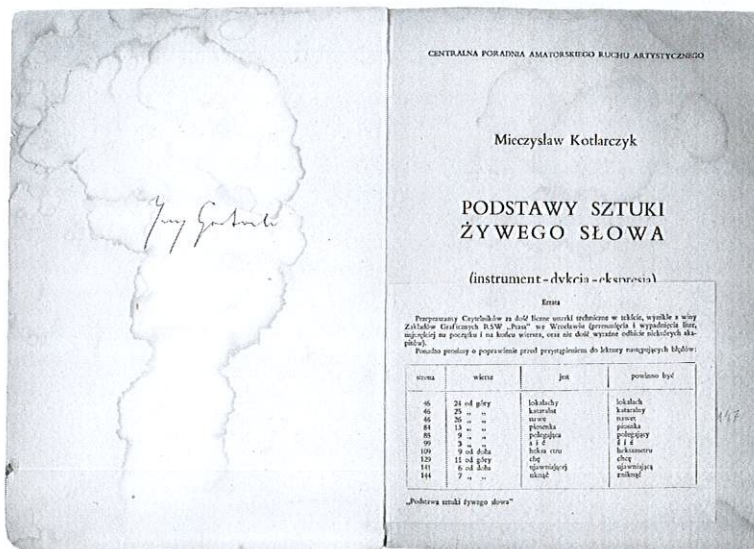
Zapytany przeze mnie o kropkę w autografie *Kartoteki* prof. Kelera podjął próbę filologicznego opracowania autografu sztuki. Po paru latach przekazał mi rękopis, a wraz z nim zadanie opisanie brulionu *Kartoteki*. Zmusiło mnie to do wypracowania w *Fiszkach Tadeusza Różewicza* ryzykownej techniki performatycznej. Odwołując się do moich młodzieńczych doświadczeń reżyserskich i dramatopisarskich, starałem się pozostawać wobec inscenizacyjnych propozycji Różewicza w „półdystansie”, aby – w przeciwieństwie do niektórych poprzedników – nie ulec pokusie interpretowania działań Poety gotowymi formułkami.

Fiszkami Tadeusza Różewicza, które zostały opublikowane niemal równocześnie z reprintem rękopisu *Kartoteki*, zainteresował się Majchrowski: „czy w tej nie tylko benedyktyńskiej [...] pracy znajdują inspiracje przyszli inscenizatorzy?”. Może nieco dziwić lekki ton filologa o pracowitych benedyktynach, ale czy to określenie nie pochodzi z second handu? W latach czterdziestych dwudziestego wieku zastanawiano się w Polsce, jak po wojennych zniszczeniach konkurować z narodami, które poniosły mniejsze straty. Zablysnął wtedy trener Feliks Stamm: „nasi chłopcy, którzy przeszli przez obozy koncentracyjne i zsyłki, nie mają najmniejszych szans w dyscyplinach wymagających wytrzymałości i siły, więc uczyć ich boksu, gdzie wystarczy refleks”. Spalone biblioteki i trudne warunki życia sprawiły, że w humanistyce szukano podobnych prowizorek, więc niekiedy wybierano felieton i formy poetyckie zamiast gruntownych analiz, ale nikt nie ironizował na temat solidnego przygotowania.

[„Zamiennik gatunkowy” i memy]

Zasadniczym celem, który przyświecał mi w pracy nad *Fiszkami Tadeusza Różewicza*, było rozwiązanie problemu „zamiennika gatunkowego”, sformowanego przez Kazimierza Wykę (*Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Tadeusza Różewicza*, w: *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977). **Dwa rękopiśmienne warianty *Kartoteki* zdecydowanie rozszerzyły możliwość takich badań.** Rozwiązanie wydawało się leżeć na wyciągnięcie ręki, w opublikowanej w podobnym czasie koncepcji „replikatorów kulturowych” Richarda Dawkinsa (1976). Biolog replikatory nazwał „memami”; miały one w kulturze spełniać taką samą rolę jak „geny” w biologii.

Zadanie udało mi się tylko częściowo wykonać, więc wspominałem o nim dopiero w zakończeniu monografii. W książce posługiwałem się przede wszystkim pojęciem „fiszka”, które wyprowadziłem z „kartotekowej” techniki pisarskiej Różewicza. Opisywanie tych samych zjawisk różnymi metodami i końcowe korelowanie różniących się wyników jest w humanistyce jedynym sposobem na zobiektywizowanie badań; humaniści mogą przyrodnikom tylko pozazdrościć „próby zerowej”. Rękopis *Kartoteki* dostarcza licznych przykładów na tworzenie przez Różewicza własnego, poetyckiego „genotypu”. Takie „fiszki” (czyli „memy”) Poeta wyodrębniał



w brulionie sygnaturą TR, co pięknie zinterpretował Łukasiewicz. Śledzenie w wyobraźni, jak takie mikroelementy poetyckie wędrują między różnymi utworami Różewicza, było dla mnie zadaniem niełatwym, podobnie jak spisanie końcowych wyników obserwacji; w tym celu musiałem m.in. zaadaptować teorię zbiorów Geoga Cantora.

Podstawowa trudność polegała na zastosowaniu w literaturoznawstwie nowej definicji gatunku jako puli „memów”. Jest to szerszy i ważny problem w kulturze, na który zwrócił uwagę Michel Foucault: w genealogii splatają się ze sobą narodziny i pochodzenie, emergencja i geneza, ale trzeba je od siebie oddzielić i odróżnić (*Nietzsche, genealogia, historia*, w: *Filozofia, historia, polityka*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000). To nowe pojmowanie gatunku (jako puli „memów”) wiąże się oczywiście z genezą. O ile w „tradycyjnej” nauce o gatunkach literackich (która wiele zawdzięcza osiemnastowiecznej biologii, opierającej się na anatomii i morfologii) analizę można przeprowadzać, posuwając się od dominanty do coraz bardziej rozproszonych elementów, o tyle w tym wypadku badanie przebiega w odwrotnym kierunku. Pokonanie takiej drogi – bez matematycznych narzędzi, którymi obecnie dysponują np. przyrodnicy – jest możliwe tylko częściowo. Na rzeczywistą strukturę *Kartoteki* wskazał inspirujący artykuł Dobrochny Ratajczakowej, w którym autorka wykazała obecność struktur fraktalnych w dramatach Różewicza (*Dwie sztuki Tadeusza Różewicza, „Kartoteka” i „Do piachu” jako przykład sukcesu i porażki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, 1996, nr 3).

Warto przypomnieć, że w biologii, w której koncepcja gatunku jako puli genów wykładana była od wielu lat, jeszcze do lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku w praktyce oznaczano gatunki, posługując się metodami uformowanymi w osiemnastym wieku. Ostatnio podjęto dyskusje o „humanistyce cyfrowej” w odpowiedzi na oczekiwania współczesnych badaczy i znaczny postęp w digitalizacji zbiorów. Jeśli takie informatyczne narzędzia staną się dostępne, weryfikacja koncepcji gatunku literackiego jako puli „memów” stałaby się zapewne łatwiejsza. Pojawilyby się też zupełnie nowe możliwości interpretacyjne wariantów *Kartoteki*.

Kiedy to się stanie? Nie wiadomo, ale już teraz można praktycznie każdą informację przemienić w zbiór liczb i zwizualizować. Skomplikowane wzory matematyczne nagle – pod postacią obrazu – stały się dostępne dla humanistów. Zamiast interpretować strukturę dramatu przy pomocy figur z „tradycyjnej” geometrii euklidesowej (stały zabieg od czasów pitagorejczyków), śmiało można sięgnąć do geometrii fraktalnej. Dramaty Różewicza mają budowę fraktalną... Sprawa jest otwarta.

[Zaproszenie]

Teatr jest medium, w którym dokonuje się aktualizacji obrazów przeszłości, i w takiej funkcji jego istnienie znajduje społeczne usprawiedliwienie, a artyści zwykle odnajdują swoje powołanie. Praktyczną podstawą do podejmowania takich działań jest zrozumienie pierwotnych kontekstów poetyckiego dzieła. Aktualność artystycznej wypowiedzi rodzi się ze zderzenia starannie zrekonstruowanego historycznego tła z próbami opisu współczesnych wydarzeń. I do takiej ponadczasowej aktualności zdają się tęsknić artyści w cytowanych przez Majchrowskiego wypowiedziach o Różewiczu. Czy zamiast przytaczać słowa przeniknięte bólem niespełnienia, nie byłoby właściwiej dostarczyć artystom wiedzy, której najwyraźniej są spragnieni? Czy teatrologiczny przekaz o destrukcji i rozproszeniu jest właśnie tym, czego oczekują? A może jednak warto wsłuchać się w pytanie Różewicza o kropkę na końcu *Kartoteki*? Sprawa jest otwarta.

Zapraszam wszystkich chętnych do lektury reprintu młodzieńczej *Kartoteki* Tadeusza Różewicza. Jest to zupełnie wyjątkowy dar „starego poety”.