

Didaskalia w 'Kartotece' Tadeusza Różewicza

«Stage Directions in Tadeusz Różewicz's 'Kartoteka' ('The Card Index')»

by Robert Looby

Source:

Second Texts (Teksty Drugie), issue: 6 / 2011, pages: 201-214, on www.ceeol.com.

The following ad supports maintaining our C.E.E.O.L. service

eBooks on Central, East and Southeast Europe



Izbori i konsolidacija demokracije u Hrvatskoj
Elections and the Consolidation of Democracy in Croatia
By **Goran Čular**
Fakultet političkih znanosti, Zagreb, 2005
(in Croatian)

more on:
www.dibido.eu

Robert LOOBY

Didaskalia w *Kartotece* Tadeusza Różewicza

Niniejszy artykuł proponuje eksplikację (*close reading*) tekstu didaskaliów w *Kartotece* Tadeusza Różewicza nie tyle jako użytecznych, Nieliterackich instrukcji dla reżysera i aktorów, ile całkowicie zintegrowanych elementów artystycznej całości. Przytoczone dalej argumenty przemawiają za przyjęciem tezy, iż dzięki didaskaliom czytelnik sztuki Różewicza stwarza sobie pewien obraz autora implikowanego. Niektórzy krytycy zapewne woleliby mówić w tym miejscu o pojęciu „narratora”, ale jest rzeczą istotną dla mojej argumentacji, by automatycznie nie utożsamiać stworzonej przez czytelnika wizji autora didaskaliów z rzeczywistym Tadeuszem Różewiczem, niezależnie od tego, jak zbliżone wydawałyby się ich poglądy¹. Issacharoff przyjmuje, że didaskalia w tekście sztuki stanowią „głos autorowski”, niemniej przyznaje, iż zwłaszcza w dramacie eksperymentalnym mogą one nabrać charakteru „quazi-autonomicznej funkcji”². Różewiczowi często przypisuje się przekazanie znacznej części kontroli nad swoimi sztukami reżyserom: poświadczają ten fakt Piotr Kruszczyński i Magdalena Łazarkiewicz, chociaż np. Zbigniewowi Brzozie Różewicz odmówił zgody na wystawienie jednej z jego realizacji³. Halina Filipowicz pisze, że „Różewicz zgadza się z Witkacym, iż «Literacka strona przedstawienia jest tylko nieznaczną częścią sztuki prezentowanej na scenie, gdzie autor dostarcza jedynie formalnego szkieletu, na którym

1 Zob. G. Maziarczyk *The narratee in contemporary british fiction. A typological study*, Lublin 2005, zwłaszcza rozdział II.

2 M. Issacharoff *Stage codes*, w: *Performing Texts*, ed. M. Issacharoff, R.F. Jonesa, University of Philadelphia Press, Philadelphia 1988, s. 62, 63.

3 J. Kilian i in. *Mój Różewicz*, „Teatr” 2001 nr 10, s. 14-24.

oparta jest twórcza praca reżysera i aktorów»⁴. Sam Różewicz wypowiada się na temat *Kartoteki* następująco: „Reżyser miał tutaj wolną rękę, mógł stworzyć pewne obrazy na zasadzie happeningu”⁵, chwalać dalej w tym samym tekście studentki grupy teatralne za ich zdolność do popełniania błędów⁶. Będę argumentował w niniejszym artykule, że ta „wolna ręka” jest pojęciem nieco iluzorycznym, a co za tym idzie, że łatwe założenie, iż didaskalia dosłownie odpowiadają poglądom Różewicza, nie zawsze się potwierdza.

Większa część niniejszego artykułu to próba zrekonstruowania autora implikowanego na podstawie didaskaliów i ich wzajemnego oddziaływania na siebie z dialogiem. W końcowej części artykułu rozważam konsekwencje, jakie dla realizacji scenicznej i dla publiczności stanowi konstrukcja autora implikowanego i zarysowuję możliwe dalsze kierunki prowadzenia badań nad tym zagadnieniem. Postawione zostaje tutaj pytanie: w jaki sposób reżyser może przekazać publiczności charakter czy też osobowość autora implikowanego?

Komentatorzy wskazują na istnienie dwóch „porządków odczytania” u Różewicza⁷. Ewa Wąchocka mówi o dwóch różnych stylach przemieszanych w jego dziełach – „artystycznym i pozaliterackim” – i stwierdza, iż „pokaźna część materiału mieści się w didaskaliach, gdzie zabiera już głos we własnym imieniu”⁸. Mamy tutaj przykład nieco zbyt upraszczającego zrównania „prozy” występującej w tekście sztuk z własnymi poglądami Różewicza, tak jakby można było po prostu usunąć didaskalia i wydestylować z nich esej na temat teatru. Marta Fik pisze, iż „z jego felietonów [...] [i] didaskaliów *Aktu przerywanego* [...] można ułożyć pewien manifest”, zacierając w ten sposób różnicę pomiędzy Różewiczem jako dziennikarzem a Różewiczem jako autorem implikowanym. Fik sceptycznie odnosi się do części tego „manifestu”. Jak twierdzi, didaskalia, które postulują nierealizowalne warunki, takie jak zgromadzenie olbrzymich tłumów, są utopijne⁹. Przypuszczenie, iż mogą one nie być „nieliterackie” wydaje się nie wchodzić w grę. Kazimierz Wyka pisze, że didaskalia takie jak „Do pokoju wchodzi Syn. Ale nie wchodzi tak, jak wchodzili ludzie w sztukach mieszczańskich

⁴ H. Filipowicz *Theatrical reality in the plays of Tadeusz Różewicz*, „The Slavic and East European Journal” 1982 vol. 26 no 4, s. 457-458. Zob. również M. Piwińska *Różewicz, romantyzm, awangarda*, „Dialog” 1969 nr 7, s. 120.

⁵ T. Różewicz *Teatr niekonsekwencji*, w: tegoż *Sztuki teatralne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 311.

⁶ Tamże, s. 314.

⁷ M. Sugiera *Różewicz – jakim go widzę? Dyskusja panelowa*, w: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993, s. 184.

⁸ E. Wąchocka *Autorskie „ja” w dramaturgii Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę*, s. 26, 27.

⁹ M. Fik *Sezony teatralne. Szkice*, Czytelnik, Warszawa, 1977, s. 26, 32.

z okresu dwudziestolecia¹⁰, skierowane są do czytelników raczej niż do aktorów i reżyserów, w celu pokazania, iż zupełnie nowa generacja wchodzi na scenę¹¹. Mało dyskutowano problem humoru i formy tego przekazu: Różewicz mógł przecież umieścić ten rodzaj obserwacji we wprowadzeniu, jak to uczynił George Bernard Shaw, lub w odrębnym eseju. On natomiast zdecydował, że włączy tę uwagę do dzieła sztuki. Aczkolwiek w tym kontekście Wyka odnosi się do Różewicza nie jako do dziennikarza czy też teoretyka dramatu, lecz jako prozaka, w dalszym ciągu nacisk zostaje położony raczej na to co Różewicz mówi o teatrze, niż jak to mówi i jaką personą posługuje się w didaskaliach. Co więcej, Wyka opisuje nierealizowalne wskazówki w sztukach Różewicza jako dramaturgiczne „występki”¹². Innymi słowy, odwraca się od nich uwagę. Twierdząc, że didaskalia nie występują tutaj jako podporządkowane „głównemu tekstowi”, co mogłaby sugerować Ingardenowska nomenklatura, i żadna dyskusja dotycząca tej sztuki nie może ich ignorować pomimo ich „niepewnego”¹³ statusu jako tekst.

Kim jest implikowany autor znajduje odzwierciedlenie w znaczeniu każdego tekstu, ale tylko czytelnik *Kartoteki* posiada bezpośredni dostęp do informacji o nim/niej. Być może najistotniejszym faktem jest to, iż tylko on dysponuje wystarczającą ilością informacji, aby wiedzieć, do jakiego stopnia brać na poważnie wyrażone poglądy. Czy wypowiedź (taką jak „*Można powiedzieć, że uczesany jest od wewnątrz*”¹⁴) należy odczytać dosłownie, czy też jako alegorię lub ironię, zależy od stworzonego sobie przez czytelnika obrazu autora implikowanego.

Czytelnik dramatu zauważy, że po wskazówce „*Na scenie zostaje Chór*” (s. 23) następuje polecenie, aby chór wkroczył (s. 25). To jest niewykonalne. Trudno sobie nawet wyobrazić, w jaki sposób miałyby to zostać odegrane. Nie można wkroczyć na scenę, której się nie opuściło. Polecenie, aby zabić chór i odrąbać głowę jednego z jego członków, jest wykonalne (ale oczywiście o wiele prawdopodobniejsze będzie jego odegranie). Cudowne ożywienie członka chóru nie stwarza problemu, dopóki jakaś szczególnie wymagająca ekipa realizacyjna rzeczywiście nie zabije aktora odgrywającego tę rolę. Czytelnik zostaje w ten sposób zaproszony do ponownego przemyślenia zagadnienia dramatu¹⁵. Ścięcie głowy stanowi jego sedno.

¹⁰ T. Różewicz *Grupa Laokoona*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 1, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 171.

¹¹ K. Wyka *Różewicza droga do prozy*, „Odra” 1974 nr 5, s. 53-54.

¹² Tamże, s. 54.

¹³ P. Pavis *From text to performance*, w: *Performing texts*, s. 89.

¹⁴ T. Różewicz *Kartoteka*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 1, s. 18. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

¹⁵ Zdaniem Burkota techniczne utrudnienie tkwi tutaj w przekraczaniu barier pomiędzy akcją i nieakcją (S. Burkot *Tadeusz Różewicz*, WSiP, Warszawa, 1987, s. 93).

To jest wydarzenie, akcja, finał. Samo pozostawanie, przebywanie, trwanie – to jest proza. I właśnie owa proza stwarza problemy. „Być albo nie być” wyrwane zostało z kontekstu dramatu wysokiego i ściągnięte na ziemię, do sypialni bohatera. W obliczu niemożności odegrania wejścia chóru na scenę, na której już się znajduje, reżyser staje przed wyzwaniem aby temat ten przedstawić na inne sposoby.

Aktorze grającej rolę „tłustej kobiety” ofiarowuje się opcję robienia swetra na drutach: ona „*Może robić na drutach sweterek*” (s. 22). Podobnie jak niejeden badacz literatury, można by spekulować na temat konsekwencji użycia zdrobnienia słowa „sweter”, które powoduje, iż wskazówka ta brzmi sarkastycznie. Z kolei użycie czasownika modalnego kusi, aby uważać to zdrobnienie za nieistotne. Ale dwie strony dalej znajdujemy wskazówkę „*Tłusta Kobieta robi na drutach sweterek!*” (s. 24). Gdyby była to powieść, a słowa zaznaczone kursywą należałyby do narratora, nie zawahalibyśmy się przed zinterpretowaniem wykrzyknika jako wyrazu stosunku narratora do czynności wykonywanej przez kobietę: wyobraźcie sobie! Robi na drutach w takim momencie! To z kolei rzuciłoby światło na skierowane do kobiety słowa bohatera, poprzedzające owe pełne wzburzenia sprawozdanie z jej obojętności. Opowiada jej wtedy o tym, co mogło mieć miejsce: „Mogłaś być dla mnie ogniem, źródłem i radością” (s. 24). Wykrzyknik oddający jej reakcję uświadamia nam, że bohater musiał mówić szczerze, ale sprawy komplikuje „implikowana wskazówka sceniczna w tekście głównym”¹⁶, wyrażona słowami bohatera „Teraz ryczysz” (s. 24), którym wydaje się jednak zaprzeczać fakt, iż niewzruszenie robi ona na drutach. Wskazówka sceniczna, która początkowo prezentuje się jako opcja, przekształca się następnie w polecenie. Wrażenie to zostaje wzmocnione przez późniejszą wskazówkę „związ robótkę” (s. 25).

W innym miejscu autor implikowany raczej daje coś do zrozumienia, niż wyraża się wprost. Ponownie pojawia się też określony sposób użycia czasownika modalnego. Gdy spotykamy nauczyciela po raz pierwszy „*Zamiast wąsów ma okulary*” (s. 30). Może grać go, jak zaznaczone jest w didaskaliach, ten sam aktor, który gra rolę wuja bohatera – ma on długie wąsy (s. 14). W tym miejscu objawia się niesforność implikowanego autora. Jeżeli ten sam aktor ma grać obydwie role – a po co sugerować taki stan rzeczy, gdyby nie miało to mieć miejsca? – wąsy muszą być sztuczne. Gdy nauczyciel wchodzi na scenę, nie ma wzmianki o jego brodzie, ale gdy z niej schodzi, to „*z teczką i brodą*” (s. 34). Co za tym idzie, broda również musiałaby być sztuczna – ale czy na pewno? Takie pytanie mógłby zadać sobie zrozpaczony reżyser. Wskazówka sceniczna dotycząca wuja nie stwierdza, że ma on brodę, ale i temu nie zaprzecza. Z problemem tym wiąże się też kwestia „prawdziwej” wody: bohater „*Nalewa prawdziwą wodę do prawdziwej miednicy z prawdziwego dzbanka*” (s. 14). Kostkiewiczowa interpretuje ten fakt jako wskazujący na chęć uniknięcia przez Różewicza sztucznych efektów, pozostania w kręgu

¹⁶ M. Pfister *The theory and analysis of drama*, trans. J. Halliday, Cambridge 1988, s. 15-16.

realizmu (czego rzeczywiście domagają się didaskalia na początku sztuki)¹⁷. Niemniej jednak didaskalia i dialog również oddziałują na siebie wzajemnie. Bohater odzywa się do swego wuja słowami „Wujek jest prawdziwy! I kapelusz prawdziwy. *zdejmuje wujkowi kapelusz* I wąsy prawdziwe... i uczucia, i myśli prawdziwe” (s. 15). Wyraźnie widać tu ironię. Wujek nie jest prawdziwy. Jest aktorem. Meble też nie są prawdziwe pomimo instrukcji „*wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe*”, ponieważ następują po niej słowa „*ich rozmiary są trochę większe od normalnych*” (s. 7). Jeżeli są większe niż normalne, najprawdopodobniej musiały być zrobione specjalnie z okazji wystawienia tej sztuki. Czy można je w takim razie określić jako prawdziwe? Na samym początku sztuki autor implikowany droczy się z reżyserem. Rekwizyty są prawdziwe tylko w takim sensie, że wspomniana instrukcja wydaje się wykluczać pantomimiczne odegranie.

Publiczności brakuje jednego elementu układanki: woda może być prawdziwa albo nie, ale nie „bardziej” lub „z naciskiem” prawdziwa, podczas gdy taką właśnie jest dla czytelników świadomych powtórzenia. Kruszczyński użył w swojej realizacji szklanej miski, prawdopodobnie po to, by uzmysłowić publiczności prawdziwość wody, aczkolwiek mógł ją zdumieć fakt, iż wujek mył nogi w misce na sałatki¹⁸.

Didaskalia prezentują czytelnikowi trudnego autora implikowanego, niezadowolonego z reżyserów i zdecydowanego, aby utrudniać im życie. Szczególnie jaskrawym przykładem ogólnego niezadowolenia autora implikowanego z reżyserów i konwencji teatralnych jest wskazówka „*Jest chwila ciszy. Znów cisza*”¹⁹. Jednakże wskazówka ta nie występuje w wydaniu sztuki z 2005 roku, gdzie znajdujemy po prostu „*jest chwila ciszy*” (s. 29). Zajmę się pokrótce problemem zmieniających wariantów nieco później. Niezmienny stan nie może następować po identycznym niezmiennym stanie. Za pomocą tych dwóch didaskaliów autor implikowany defamiliaryzuje ciszę jako artystyczny chwyt. Jak długie są te dwa „momenty”? Jak długo trwa jeden? Rozważania te wydają się sugerować, iż didaskalia powinny podawać precyzyjny czas trwania zamiast bardziej konwencjonalnych, lecz niejasnych określeń. Jednakże wprowadzenie tej sugestii w życie byłoby wysoce autokratycznym autorskim przedsięwzięciem autora. Wydaje się zatem, że chodzi tutaj o coś więcej – reżyserzy powinni uwolnić się od martwej ręki autora; powinni sami tworzyć i eksperymentować, m.in. z czasem w dramacie. Nieco później, po wyjściu młodej Niemki, następuje „*I minuta ciszy*” (s. 29). Kontrast pomiędzy wspomnianymi dwoma „momentami” a jedną minutą intensyfikuje absurdalność żądań autora. Należy również pamiętać instrukcje z po-

¹⁷ T. Kostkiewiczowa „Kartoteka” Tadeusza Różewicza (*Analiza dramatu*), w: *Dramat i teatr*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1967, s. 89.

¹⁸ *Mój Różewicz*, s. 20.

¹⁹ T. Różewicz *Kartoteka*, w: tegoż *Sztuki teatralne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 27.

czątku sztuki. Oto one: „Światło nie gaśnie, nawet kiedy opowiadanie jest skończone. Kurtyna nie zapada. Być może opowiadanie jest tylko przerwane? Na godzinę, na rok...” (s. 7). Implikowany autor przechodzi od niejasności, poprzez precyzję, do niemożliwości wprowadzenia ciszy, po której następuje cisza.

Charakterystyczne dla *Kartoteki* są również didaskalia, które wydają się zbyteczne, a czasami nawet „błędne”. Dowiadujemy się, na przykład, iż „Chór Starców [...] udziela nauk, daje przestrogi, budzi otuchę” (s. 9). Partie chóru podane są przez Różewicza i wygłoszone przez aktorów. Wydawać by się mogło, iż nie ma potrzeby, aby je jeszcze dodatkowo opisywać (a nie, jak zazwyczaj wygląda to w didaskaliach, opisywać, jak są wygłaszane). Czy chór rzeczywiście udziela nauk, daje przestrogi i budzi otuchę, zależy od jego słów. Podczas czytania serii słów zaczynających się na literę „g” („Guano [...] guzik”, s. 33), nastrój albo się podnosi, albo opada, albo dostrzega się, albo nie dostrzega ostrzeżenia oraz albo się uczy, albo nie. Nie zmienia tego żadne didaskalia. Stwierdzać, jaki wpływ chór ma na ludzi, to trochę tak jak żądać, abyśmy byli zachwyceni Słowackim, ponieważ wielkim poetą był, czego wyraźne echo odnajdujemy w dotyczącej Chopina konwersacji pomiędzy nauczycielem a pierwszym starym człowiekiem: „powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina” (s. 32). Didaskalia i dialog wyraźnie oddziałują na siebie wzajemnie, co sugeruje, iż nie można ich relegować do sfery nieliterackiej lub ignorować, gdy nie jest się w stanie do nich zastosować.

Wprowadzanie tego rodzaju didaskaliów jest sztuką samą w sobie. Różewicz od czasu do czasu sygnalizuje, co się ma wydarzyć. Pojawia się u niego, na przykład, taka zupełnie niekontrowersyjna wskazówka: „Ha! ha! ha! ha! *zaśmiewa się*” (s. 22). Jak zwykle, dramatopisarz instruuje aktorów nie tylko, żeby się śmiali, ale również, jak się mają śmiać. Czternaście stron dalej sytuacja ulega zmianie. Sekretarka mówi: „Ha, ha, ha, ha!”, po czym następuje zbędna, jak mogłoby się wydawać, wskazówka „*ozn. śmieje się*” (s. 36)²⁰. Początkowo mogłoby wydawać się, iż autor implikowany, przejawiający się w tej wskazówce scenicznej, ma niewygodowane zdolności rozumienia języka polskiego przez czytelnika: wszakże co „ha ha ha ha” mogłoby znaczyć innego niż śmiech? Zwłaszcza że bohater natychmiast pyta sekretarkę: „Z czego się śmiesz?” (s. 36). Jednak zważywszy na przypadki *non-sequitur*, w które obfitują sytuacje w sztuce Różewicza (na przykład: rodzice traktują bohatera jak dziecko, ludzie zwracają się do niego, używając różnych imion), wskazówka ta mogłaby okazać się konieczna.

Bardziej prawdopodobne jest jednak to, że wskazówka wywoła w czytelniku wątpliwości: zwykle nie trzeba nikomu mówić, iż „ha ha” oznacza śmiech. Zapewnianie o niewinności słowa wywołuje skłonność do poszukiwania ukrytego zna-

²⁰ Schultze i Matuschek zwracają uwagę na niedostępność słów „to znaczy” dla publiczności teatralnej. Zob. B. Schultze, H. Matuschek *Dramaty Różewicza w przekładach Henryka Bereski*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybur, przeł. J. Dąbrowski, Universitas, Kraków 2003, s. 133.

czenia. W *Kartotece* znaczenia są arbitralne do tego stopnia, że musi je dookreślić autor implikowany, który, jak już mieliśmy okazję zauważyć, nie zawsze jest w tym najbardziej pomocny. Reżyser, któremu mówi się, co znaczy „ha ha”, mógłby się zastanawiać, czy przypadkiem didaskalia określające, co mówi chór, nie są ważniejsze niż dialog, który przekazuje nam treść jego wypowiedzi.

Oznajmiając oczywistość, autor implikowany podkreśla konwencjonalność słów, a co za tym idzie, ich arbitralność. Możemy to również zaobserwować w didaskaliach takich jak, na przykład: „*[nauczyciel] Mówi. Zadaje pytanie*” (s. 30) oraz „*[bohater] wchodzi do szafy. Zamyka drzwi. Szafa zamknięta*” (s. 21). W związku z tą ostatnią wskazówką rodzi się pytanie: „a jaka miałyby być szafa, jeżeli nie zamknięta?” Można by debatować, czy autor implikowany zwraca uwagę na praktykę nadużywania motywu zamkniętych drzwi w teatrze. Być może w zbyt wielu sztukach występują postaci, które są świadkami wydarzeń, pomimo farsowego ukrycia się w szafie?

Temat arbitralności języka oraz konwencjonalności wszelkich etykiet rozbrzmiewa echem w dialogu następującym po epizodzie ze śmiechem. Owłosienie twarzy znowu ma tutaj do odegrania swoją rolę: „SEKRETARKA [...] A wąsy? Kiedy ci wyrosły wąsy, broda... BOHATER W poniedziałek” (s. 36). Mamy prawo zapytać w tym miejscu, czy bohater rzeczywiście posiada, tak jak nauczyciel i wuj, owłosienie twarzy. Zwłaszcza że wydaje się, iż przedstawiony jest w różnych okresach swojego życia. Z faktu, iż sekretarka tak mówi, nie wynika, że tak rzeczywiście jest. Bohater oznajmia przecież, że pewnego dnia wąsy nagle się pojawiły. Zdarzenie to można porównać do nagłego pojawienia się brody nauczyciela (wspomnianej tylko w ostatniej wskazówce scenicznej, która go dotyczy) lub opóźnienia informacji, że „«dobrze utrzymane» panie” mają polakierowane paznokcie, podanej dopiero w momencie, kiedy już zeszły ze sceny (s. 21). Takie zatajanie informacji jest chwytem powieściowym, a jego odegranie na scenie doprowadziłoby do pojawienia się trudności, do których omówienia powrócę później.

Również w innych miejscach didaskalia odsłaniają arbitralność słów i konwencjonalność języka: „*[chór] Zamilkł jak «gromem rażony»*. Do pokoju weszła Sekretarka. Jest to ta sama osoba, która grała na początku Głos spod Koldry. Przez opięte «suknie» lub spodnie widać okrągłe pośladki” (s. 33). Ujęcie w cudzysłowie wyrażenia „gromem rażony” można wyjaśnić jako zastosowanie konwencji: zacytowana została cudza wypowiedź i z tego powodu została zaopatrzona w znaki cudzysłowu. Ale czy tak samo rzecz ma się z „sukniami”? A jeżeli tak, to dlaczego nie ujęto w znaki cudzysłowu słowa „spodnie”? Czy spodnie są w teatrze mniej „nacechowane” niż suknie? Takie zastosowanie konwencji służy również jako chwyt defamiliaryzujący odbiór metafory lub porównania („gromem rażony”): w pewien sposób różnią się one od innych wyrażen w języku. Wyraźnie widać to również we wskazówce scenicznej: „*Jest to tak zwana «babka na medal»*” (s. 27). Autor implikowany nie jest w tej dziedzinie konsekwentny: we wskazówce „*Jest cicho jakby makiem zasiał*” (s. 14) nie użyto znaków cudzysłowu, prowokując pytanie, co nadaje się do cytowania, a co nie. Jak zauważa Skrendo, użycie cudzysłowu przez Różewicza zaciera różni-

cę pomiędzy językiem a metajęzykiem²¹. (Należy w tym momencie wspomnieć pokrótce, iż sekretarka nie może wejść do pokoju, ponieważ Głos spod Kołdry nigdy go nie opuścił, czyniąc nonsensowną wcześniejszą wskazówkę sceniczną „*Bohater jest sam*”, s. 21. Można też nadmienić, że nie istnieje wskazówka dotycząca zejścia wuja ze sceny – on sam tylko oznajmia, że wychodzi. Autor implikowany stwarza wrażenie, iż nie interesują go takie szczegóły techniczne²²).

Znaki cudzysłowu użyte są również do opisanía tych czynności mężczyzny z przedziałkiem, które są zbliżone do czynności wykonywanych przez psa. Tak więc „*Pan z Przedziałkiem «aportuje» kość [...] pięknie «służy»*” (s. 19). Być może zatem celem cudzysłowu towarzyszącego wyrażeniu jest zasugerowanie pewnego rodzaju podobieństwa między zachowaniem człowieka-psa a konwencją ubioru. Mężczyzna pokazuje język „*po psiemu*” (s. 20). Sekretarka ma na sobie „*suknięę*” (s. 33). Wyraźne nawiązanie do psiego zachowania przejawia się we wskazówce „*[Bohater] Stoi przy krześle «na baczność»*” (s. 29).

Użycie cudzysłowu w didaskaliach opisujących zachowanie człowieka-psa sugeruje akceptowanie przez autora implikowanego faktu, że człowiek to człowiek, a nie pies (pies aportuje, podczas gdy człowiek „aportuje”). Z drugiej strony autor implikowany wydaje się utożsamiać z człowiekiem jako psem, a nie z człowiekiem jako człowiekiem, gdy pisze „*podnosząc pysk*” (s. 18) a nie „*twarz*” oraz „*łapą poprawia włosy i krawat*” (s. 19). Powstaje humorystyczny kontrast pomiędzy „*łapami*” symbolizującymi zwierzę a „*krawatami*” symbolizującymi cywilizację, chociaż ten pies był dobrze ułożony – stąd zapewne odniesienie do jego „*włosów*”, a nie do jego „*sierści*”. Gdy uwaga skupia się na bohaterze, w didaskaliach człowiek jest znów człowiekiem: „*BOHATER trzyma lewą rękę Pana z Przedziałkiem O! Jaka plamka!*” (s. 20).

Punkt widzenia narratora w tym epizodzie nieustannie się zmienia. Przypisaną zostaje postaci grubasa w środku zdania we wskazówce: „*Przechodzi przez pokój grubas w okularach. [...] Stoi na środku chodnika*” (s. 19), a nie na środku pokoju. W epizodzie z człowiekiem-psem autor implikowany dokłada starań, aby nazywać go „*Panem z Przedziałkiem*”, chociaż gdy opisuje części ciała mężczyzny, generalnie używa słów odnoszących się do psów. Jednak kiedy grubas, który nazywa człowieka-psa „*Bobikiem*”, wychodzi, autor implikowany również w stosunku do niego posługuje się imieniem „*Bobik*” („*O Bobiku zapomniał*”, s. 20), w charakterystycznie modernistyczny sposób przypisując punkt widzenia narracji innej postaci.

21 A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 171.

22 Zdjęcia z wystawionej w 1960 roku realizacji Laskowskiej pokazują kobietę na łóżku (tzn. nie Głos spod Kołdry) wraz z bohaterem podczas sceny grupowej, podczas gdy w scenie z grubasem bohater jest sam w łóżku, znacznie niższym niż zwykle łóżko. Łóżko bohatera jest też znacznie niższe niż zwykle w realizacji Kiliana z 1994 roku (W. Owczarski *Różewicz w teatrze Kantora*, „Dialog” 2008, s. 167 i *Mój Różewicz*, s. 16).

Później te punkty widzenia zlewają się we wskazówce „Przez pokój chodnikiem przechodzi kilka osób” (s. 34). Ścieżka stała się teraz częścią pokoju. W jednej z realizacji, zaakceptowanej przez Różewicza, ścieżka przecinająca pokój bohatera przedstawiona jest w formie ekranu telewizyjnego, ale dyskusyjne pozostaje zagadnienie, czy ten chwyt pozwala na oddanie zmieniającego się punktu widzenia²³.

Mamy zatem autora implikowanego, który powiada, że sztuka powinna dążyć do naturalności (a w każdym razie unikać „efektów”) i posługiwać się prawdziwymi rekwizytami (woda), ale równocześnie uczestniczy w werbalnej farsie ze sztucznymi wąsami, brodą i podwójnymi rolami. Wydaje się, że on/ona wyraża zmęczenie konwencjami zarówno w teatrze i w języku oraz zniecierpliwienie mechaniką konstruowania sztuki teatralnej (sekretarka, która jest również – ale nie może być – Głosem Spod Kołdry). Można by oczywiście argumentować, że prawdziwy Tadeusz Różewicz pisał niedbale, ale wydaje się, iż w tym szaleństwie jest zbyt wiele metody. Autor implikowany zadaje sobie trud powiedzenia nam na przykład, że nie ma *dramatis personae* (i nie ma). Czyni to przypuszczalnie w tym celu, aby pokazać, że brak listy bohaterów nie jest rezultatem grzechu zaniedbania. Co więcej, historia wydawnicza sztuki też nie świadczy o niedbałości, ale raczej o tego samego rodzaju niesforności, którą widzimy w postaci autora implikowanego: kłopotliwe dwa okresy ciszy zostają zredukowane do jednego momentu w roku 2001, ale w pierwszej opublikowanej wersji nie ma kłopotliwego polecenia dla chóru, aby pozostał na scenie²⁴. Być może powinniśmy również pamiętać o słowach redaktora na początku *Głosu anonima*: „Pisownia, interpunkcja, «błędy» i układ ortograficzny – zgodnie z życzeniem Autora”, aczkolwiek tak postępując, zacieramy i tak niewyraźną granicę pomiędzy autorem implikowanym a autorem rzeczywistym²⁵. Można dojść do wniosku, że autor implikowany droczy się, podobnie jak Ring Lardner, który pisze: „Kurtyna zostaje opuszczona i podniesiona, żeby sprawdzić, czy działa”, aczkolwiek śmiem twierdzić, iż *Kartoteka* charakteryzuje się znacznie większą ostrością wizji²⁶. Autor implikowany wylaniający się ze sztuki Różewicza nie przejmuje się zanadto reżyserami, stawiając przed nimi wyzwania fizycznie nie do zrealizowania, a jego postawa pozbawiona jest żartobliwości Lardnera.

Dokładne określenie charakteru autora implikowanego mniej mnie jednak interesuje. Każdy czytelnik (reżyser, aktor itd.) może dojść do własnych wniosków na ten temat.

²³ *Mój Różewicz*, s. 16.

²⁴ T. Różewicz *Kartoteka*, „Dialog” 1960 nr 2, s. 11-12.

²⁵ T. Różewicz *Głos anonima*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 68. Że Różewicz wodzi za nos swoich egzegetów w sposób bardzo podobny do tego, w jaki autor implikowany nabiera reżyserów, przyszło mi na myśl, gdy przeglądałem różne wydania.

²⁶ Cyt. za *Stage Codes*, s. 63-64. Wskazówka sceniczna pochodzi ze sztuki *Cora, or Fun at a Spa*.

Przyjmuję tutaj założenie, że reżysera interesują didaskalia, chociaż Barnaś, sam będący dramatopisarzem, wyjawia: „Wiadomo, że pierwszą czynnością reżysera przystępującego do opracowania sztuki jest wykreślenie wszystkich uwag autora”, nawet jeżeli autor, jak Wyspiański, zadał sobie trud napisania ich wierszem²⁷. Alternatywą dla tego założenia jest przestudiowanie każdej realizacji scenicznej sztuki – zadanie wykraczające poza zakres niniejszego artykułu (przynajmniej 50 realizacji poza granicami Polski jedynie w latach 1960-1989). Byłoby rzeczą fascynującą dowiedzieć się, ilu reżyserów utrzymało ciszę trwającą przez całą jedną minutę w tym momencie sztuki, w którym wymagają tego didaskalia. Ciekawym zadaniem byłoby również policzenie średniej długości trwania ciszy, po której następowała dalsza cisza, w historii realizacji scenicznych *Kartoteki* – oczywiście tylko do (albo może jednak i później?) 2001 roku: wersja z *Utworów zebranych*, w której problem się nie pojawia, oparta jest na wydaniu krakowskim z 2001. Innym powodem, dla którego ograniczam się do tekstu sztuki, jest fakt, iż konstrukcja didaskaliów nie pozwala na ich pominięcie.

Jak już wspomniano wyżej, większość didaskaliów nie jest bezpośrednio dostępna dla publiczności. Samo w sobie nie jest to niczym niezwykłym. Shaw słynny jest ze swoich długich wprowadzeń, O’Casey wtrąca tam osobiste komentarze na temat stworzonych przez siebie postaci, a Beckett załącza didaskalia, które mogą dotrzeć do publiczności, ale wyłącznie powierzchownie: tylko czytelnik może w pełni zrozumieć znaczenie wskazówki „*Vladimir czyni użytek ze swej inteligencji*”, pojawiającej się po kwestii Estragona, który żąda, aby użył on swojej inteligencji²⁸. Wariant tego chwytu można znaleźć w *Białym małżeństwie* Różewicza, w wersji, który brzmi następująco: „BIANKA: Jaki ty masz ten bębenek miluśki (*jak z atlasu*), atlasowy...”²⁹.

Wprowadzenia Shawa i komentarze O’Caseya mogłyby być czytane na głos albo przynajmniej rzucane na ekran w tyle sceny. Jest to jeden ze sposobów przekazania publiczności istnienia postaci autora implikowanego. Coś podobnego dzieje się w *Dramacie rozbieżnym* Różewicza. Lektor siedzi na krześle na scenie i czyta głośno, co robią postaci dramatu. Lektor jest jednak ujęty w didaskaliach, a sztuka zawiera „normalne”, pisane kursywą wskazówki, takie jak „*przykłada ucho do drzwi*” i „*czyta*”, ta ostatnia odnosząca się do czynności lektora³⁰. W realizacji *Na czworakach* z 1972 roku również występował aktor odczytujący na scenie didaskalia³¹,

²⁷ K. Barnaś *Spotkanie z „Godotem”*, „Życie Literackie” 1956 nr 51, s. 10.

²⁸ S. Beckett *Waiting for Godot*, Londyn 1956, s. 17.

²⁹ T. Różewicz *Białe małżeństwo*, w: tegoż *Białe małżeństwo i inne utwory sceniczne*, Kraków 1975, s. 59. Nie występuje w wydaniu sztuki z 2005 roku (*Utwory zebrane*), gdzie znajdujemy: „Jaki ty masz ten bębenek miluśki, atlasowy” (*Dramat*, t. 3, s. 47).

³⁰ T. Różewicz *Dramat rozbieżny*, w: tegoż *Utwory zebrane. Dramat*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 179.

³¹ M. Fik *Reżyser ma pomysły*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 219.

a według Drewnowskiego w ten sposób często wystawiany jest *Akt przerywany* (podtytuł głosił, kiedyś – ale już nie teraz, iż jest to „nie-sceniczna komedia w jednym akcie”)³². Można by się upierać, że publiczność otrzymująca lub kupująca program przed spektaklem (ale mogąca zaglądać do niego w trakcie przedstawienia) również otrzymuje didaskalia w tej jawnej formie. Na przykład program do realizacji scenicznej *Kartoteki* z 1960 roku wyraźnie pokazuje, że istnieje postać „bohater”³³, chociaż Różewicz zadbał o to, by opatrzyć to słowo cudzysłowem w swoich początkowych didaskaliach, pisząc: „*Spisu osób nie podaje*” (s. 7). W sztuce bohater nazywany jest natomiast różnymi imionami i tylko czasami, ironicznie, występuje jako „nasz bohater”.

Jeżeli reżyser decyduje się na odczytanie didaskaliów podczas przedstawienia, rodzą się pytania, które dotyczą każdej postaci na scenie: jakiego tonu głosu powinno się użyć? Ironicznego? Humorystycznego? Z dystansowanego? Czy powinien być modulowany w każdym momencie zgodnie z sytuacją na scenie? Czy aktor powinien deklamować, szeptać, krzyżeć, śpiewać? Czy reżyser powinien obsadzić w tej roli mężczyznę, czy kobietę? Czy aktor powinien pojawić się na scenie, a jeżeli tak, to jak powinien być ubrany? Odpowiedzi na te pytania zależą od tego, w jaki sposób reżyser i aktor interpretują sposób odczytania didaskaliów – dzieje się tak w znacznie większym stopniu niż w przypadku dialogu, ponieważ nie istnieją didaskalia dotyczące didaskaliów. Na przykład wskazówki sceniczne w *Kartotece* mówią nam, iż postaci noszą swoje normalne, codzienne ubrania, ale nie odnosi się to do hipotetycznej postaci odczytującej owe wskazówki.

Powyższe kwestie wymagają od reżyserów i aktorów realizacji opartej na ich zrozumieniu autora implikowanego, ale wiele z tych pytań (zwłaszcza typu: czy w zamierzeniu realizacja ma mieć ironiczny wydźwięk?) można zadać, nawet gdy autor implikowany nie jest fizycznie obecny w realizacji. Innymi słowy, nawet jeżeli reżyser optuje za bardziej tradycyjnym rodzajem realizacji scenicznej, w której raczej stosuje się do didaskaliów, niż je odczytuje, powinien/powinna w zasadzie zrekonstruować postać autora implikowanego.

Didaskalia w *Kartotece* sprawiają reżyserowi szczególną trudność, ponieważ są niekonsekwentne. Najbardziej oczywistym przykładem jest prawdopodobnie kurtyna. Na początku sztuki zostajemy poinformowani, że kurtyna nie opadnie. Można zrozumieć tę informację jako odnoszącą się tylko do końca sztuki, ale istnieje jeszcze wskazówka, mówiąca, że nie ma przerw, co sugeruje, że informacja o kurtynie odnosi się do całej sztuki – kurtyna nie opadnie. To zalecenie zostaje unieważnione po scenie, w której bohater czyta listy: „*Można opuścić kurtynę, można nie opuszczać kurtyny*” (s. 23).

³² T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, WAiF, Warszawa 1990, s. 203. W ten sposób postąpiono przy realizacji polskiej wersji radiowej *Ostatniej taśmy Krappa*, w rezultacie powtórzona wskazówka „cisza” brzmiała raczej hałaśliwie.

³³ T. Różewicz *Kartoteka*, w: tegoż *Sztuki teatralne* (fotografia pomiędzy stronami 16 i 17).

Kurtyna może opaść lub nie. Nawet najzdolniejszy i posiadający niezwykle żywą wyobraźnię reżyser nie może spowodować, aby zdarzyło się to równocześnie. Halina Filipowicz twierdzi, że powtarzanie się epizodów kładzie nacisk na proces pisania, tak jakby Różewicz wypróbował różne sceny przed publicznością³⁴, podczas gdy Anna Krajewska utrzymuje, iż „gra na scenie powtarza akt pisania”³⁵. Zgoda, ale tylko w części. Gdy kurtyna opadnie, opcja niepozwolenia na to, by opadła zostaje zablokowana do końca przedstawienia. Poza podzieleniem sceny na *n* części, nie istnieje inny sposób realizacji równoległych możliwości tak łatwo stwarzanych w akcie pisania i odbieranych w trakcie aktu czytania³⁶. Reżyser zmuszony jest do podjęcia decyzji, która zasłania proces zachodzący „poza” sztuką.

Podobnie ma się sprawa z ruchem chóru. Przedstawiając rzecz w porządku chronologicznym, chór wchodzi, wychodzi, pozostaje na scenie, wchodzi, opuszcza pokój. Interesujący jest fakt, iż problematyczna wskazówka („*Na scenie zostaje*”) pojawia się dokładnie w momencie, gdy kurtyna zapada lub nie zapada. Jest to również moment, w którym wcześniejsza wskazówka, aby odegrać sztukę „*od początku do końca bez przerwy*” (s. 8) zostaje unieważniona słowami: „*Po tej przerwie do pokoju wraca Bohater*” (s. 23). Czytelnik łatwo sobie z tym poradzi: drugi wariant (ściślej mówiąc: wszystkie główne permutacje i kombinacje) pozostaje w jego/jej pamięci jako mniej uczęszczana ścieżka. Ale reżyser musi wybrać, którą drogą poruszać się będzie publiczność i przynajmniej przez czas trwania sztuki część publiczności nieznaną jej wcześniej pozostanie nieświadoma, iż taki wybór został dokonany. Ci, którzy znają sztukę, będą widzieli, że jest to w dużym stopniu wersja reżysera, a nie autora.

To samo dotyczy problemu owłosienia twarzy postaci. Wątpliwości i pytania mogą zostać rozwiane podczas czytania dramatu przed realizacją sceniczną i obsadzeniu ogolonego na gładko mężczyzny, którego twarz tolerować będzie klej, w roli wuja/nauczyciela, ale gdy decyzja zostanie podjęta, publiczność widzi po prostu wąsatego wuja i nauczyciela z brodą, który może być albo nie być tym samym aktorem. Publiczność nie jest świadoma komplikacji i niejednoznaczności związanych z ich owłosieniem.

oprócz problemu niekonsekwentnych didaskaliów, pojawia się również kwestia wskazówek, których znaczenie wypływa z czysto graficznych symboli, na przykład: „*detonacja winna być potężna! Tak żeby wystraszyć widownię*” (s. 10). Z punktu

³⁴ H. Filipowicz *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 63.

³⁵ A. Krajewska *Dyskurs dramatyczny w twórczości Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 82.

³⁶ Filipowicz wydaje się nie zauważać problemu kurtyny: ponieważ pisze: „Nie ma podniesienia kurtyny ani końcowego zaciemnienia” (H. Filipowicz *Laboratorium form nieczystych*, s. 63). Jeżeli chodzi o ścisłość, kurtyna musi zostać podniesiona – przynajmniej w tych wariantach sztuki, w których opada ona na stronie 22.

widzenia tego, co reżyser potrzebuje wiedzieć, wykrzyknik nie jest konieczny. Przekazuje on nam raczej informację, iż autor implikowany uważa za mało prawdopodobne, by reżyserzy zrealizowali wystarczająco silny wybuch. Żadne natężenie wybuchu nie przekáže widowni znaczenia wykrzyknika. Zwiększając siłę wybuchu, reżyser nie przekáže publiczności dialogu prowadzonego przez autora implikowanego z tradycją teatralną. Reżyserzy i aktorzy zostają zmuszeni do dialogu z autorem implikowanym. „Wy to nazywacie eksplozją?” wydaje się mówić autor implikowany. „No cóż, wystraszyło to jednak publiczność, nieprawdaż?” – brzmi odpowiedź.

W *Kartotece* didaskalia są nie tyle niewykonalne (jak to ma miejsce u Ringa Lardnera, który wymaga od jednej z postaci, by wyszła na scenę przez kran), ile nie do zignorowania. Jeżeli reżyser zlekceważy wskazówkę Różewicza „kurtyna nie opada” i jednak pozwoli kurtynie opaść, to podporządkowuje się zaleceniu „kurtyna może opaść”. Autor implikowany Różewicza wydaje się dawać reżyserom ogromną swobodę. Ale niezależnie, w którą stronę się obróć, zawsze na niego trafią. Każdy wybór pomiędzy dwoma opcjami wyklucza tę drugą. Publiczność „a” widzi jak kobiecy Głos spod Kołdry wychodzi, aby powrócić później jako sekretarka; publiczność „b” widzi jej kształt leżący pod kołdrą przez cały czas trwania sztuki; publiczność „x” widzi, jak kurtyna opada w połowie sztuki; publiczność „y” tego nie widzi. To nie te w najwyższym stopniu wymienne aspekty (dekoracje, reżyser, obsada, oświetlenie, aranżacja teatru w przestrzeni fizycznej) prowadzą do fragmentacji doświadczenia publiczności, ale to, co zazwyczaj uważane jest za najbardziej stały element – czyli tekst.

W gestii reżysera i aktorów pozostaje to, czy publiczność usłyszy, jak autor implikowany śmieje się pod nosem z trudności, jakie reżyser napotyka, próbując manewrować Głosem spod Kołdry, lub czy zobaczy, jak autor implikowany wzrusza ramionami i mówi: „dalej, Panie Reżyserze, wykończ się! Co mnie obchodzi twoja nic niewarta kurtyna?”

Przełożyła *Zofia Kolbuszewska*

Abstract

Robert LOOBY

The John Paul II Catholic University of Lublin

Stage Directions in Tadeusz Różewicz's *Kartoteka* (*The Card Index*)

This article attempts to reconstruct the implied author of Tadeusz Różewicz's *Kartoteka* (*The Card Index*) on the basis of the stage directions and their interaction with the dialogue. It can be noticed that the instructions transmitted to the reader in italics are at times absurd, contradictory or unperformable (undoable). The implied author may not have any spoken lines but he is present in the script, entering into a kind of dialogue with the director and with contemporary theatre practice. The article examines the implications this has for productions of the play that wish to convey this aspect to an audience that does not have ready access to the text.