

# **„Kartoteka” Tadeusza Różewicza i „Wiśniowy sad” Antoniego Czechowa – geneza poetyki.**

Galina Nikolaevna Sanaeva

## **Galina NIKOLAEVNA SANAIEVA**

### *Kartoteka Tadeusza Różewicza i *Wiśniowy sad* Antoniego Czechowa – geneza poetyki*

Tadeusz Różewicz – klasyk, reformator poezji i nowator w dramaturgii – już dawno wpisał się nie tylko w kontekst polskiej literatury współczesnej, ale i światowej. W swojej twórczości czerpie obrazy z greckich mitów i tragedii starożytnej, nawiązuje nie tylko do twórczości najróżniejszych poetów i filozofów, ale też do biografii konkretnych postaci historycznych oraz zwykłych ludzi. Jego bohaterowie cytują Mickiewicza, Słowackiego, Lessinga, mówią słowami Szekspira i Kierkegaarda. Twórczość polskiego poety żywi się literaturą różnych epok, kierunków i szkół. Zajmuje przy tym miejsce pomiędzy pytaniami, które sama sobie zadaje, oraz odpowiedziami, które usiłuje sformułować, to znaczy pomiędzy tekstem a jego interpretacją. Tworząc swoje dzieła, pisarz tak czy inaczej nawiązuje dialog ze współczesnymi autorami oraz ze swymi poprzednikami. Polski poeta ma „ulubieńców” w różnych obszarach kulturowych. Są nimi: Szekspir i Bacon w kulturze angielskiej, Rilke, Goethe, Kafka, Celan, Wittgenstein – w niemieckiej, zaś w rosyjskiej – Tołstoj, Dostojewski i Czechow.

Sam Różewicz niejednokrotnie mówił i pisał o tym, jak bliski jest duch jego utworów dziełu rosyjskiego dramaturga Antoniego Czechowa. Wielu krytyków, analizując sztuki polskiego twórcy, odnajduje w nich dziedzictwo Becketta, Ionesco, Ibsena, Strindberga itd.<sup>1</sup> Jednak szczegółowa analiza dramatów Różewicza przekonuje, że jego dzieło kształtowało się nie pod wpływem teatru absurdu

---

<sup>1</sup> G. Niziołek *Słowo i ciało. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

czy filozoficznego dramatu, ile w znacznym stopniu pod wpływem jego „najlubiejszego pisarza rosyjskiego”<sup>2</sup>, czyli właśnie Antoniego Czechowa.

Niniejszy artykuł stanowi próbę nakreślenia perspektyw komparatystycznych w sferze twórczości dwóch dramatopisarzy – Tadeusza Różewicza i Antoniego Czechowa.

Różewicz przyznaje, że z autorami, których czyta, zawsze prowadzi dialog: „Zawsze ich pytam o coś. Ciągle, ciągle. [...] Czytanie u mnie było i jest do tej pory dialogiem. [...] Moja lektura jest dialogiem”<sup>3</sup>. Rzeczywiście, w procesie dialogu poznaje się istotę zjawisk, „rozmowa” z dziełem pozwala czytelnikowi bliżej wniknąć w zamysł artysty. Warto tu przypomnieć wypowiedź Michaiła Bachtina: „Życie z istoty swej jest dialogowe. Życ – to uczestniczyć w dialogu: pytać, słuchać, odpowiadać ponosić odpowiedzialność, aprobować itp”<sup>4</sup>. Termin „intertekstualność”, wywodzący się od Julii Kristevej i prac Bachtina oznacza badanie relacji pomiędzy tekstami. Badanie to odbywa się na dwóch poziomach: pierwszy obejmuje związki wewnętrzne tekstu, drugi zaś – zewnętrzne związki tekstu z innymi tekstami. Wiadomo, że Różewicz często zwraca się w swoich dramatach do własnej poezji, w prozie kontynuuje motywy zaczerpnięte z wczesnych dramatów. Te wewnętrzne związki stanowią ważny osobny temat dla badań krytycznoliterackich, jednak niemniej ważne (a może nawet najważniejsze) są związki zewnętrzne, które pomagają sprecyzować zamiar artysty, lepiej zrozumieć jego dążenia, filozoficzne podstawy jego twórczości i jej miejsce w kontekście literatury światowej.

Różewicz-dramatopisarz jest nowatorem, w swoich dramatach rezygnuje on z akcji, dając pierwszeństwo milczeniu i kontemplacji. Źródłem milczenia jest jego poezja i niezaprzeczalnie wątek ten okazuje się bardzo ważny w kontekście całej twórczości Różewicza. Pozbawiona metafor i rymów poezja Różewicza zademonstrowała, jak słowa tracą swój sens, pokazała dążenie autora do „oczyszczenia języka”. Jeśli w poezji prawie odruchowo unika on metafor, korzysta z „nagiego” słowa, to w dramaturgii (*Akt przerywany*, *Przyrost naturalny*) brzmi to już prawie jak manifest programowy teatru „wewnętrznego” z dominującą zasadą ascezy-milczenia. W taki sposób poezja, będąc swoistym wprowadzeniem do dramatu, otwiera przed czytelnikiem ważny temat całej twórczości – temat milczenia. Ten z kolei nie pojawił się znikąd. Już w *Przyroście naturalnym* znajdziemy interpretację didaskaliów Czechowa, związaną z koncepcją teatru „wewnętrznego” Różewicza. Podstawą takiego teatru ma być bezruch i milczenie. Różewicz ogłasza:

Do teatru „wewnętrznego” idę po śladach i znakach, które dają Dostojewski, Czechow, Conrad... To, co się dzieje w dramatach Czechowa, jest rzeczą drugorzędną, nie „intry-

<sup>2</sup> List J. Stolarczyka do autorki artykułu z 26.03.2003 roku.

<sup>3</sup> T. Różewicz *Od tego się zaczyna. Rozmowa z M. Robinsonem*, Dialog 1988 nr 1, s. 82.

<sup>4</sup> M. Bachtin *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekł. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 453.

## Dociekania

gi”, „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 sztuki (przedstawienia).<sup>5</sup>

Różewicz jest w stanie ciągłego poszukiwania sposobu realizacji teatru „wewnętrzny”. W swoim pierwszym dramacie (później Różewicz odmawia sztukom *Będą się bili* z 1949/1950 roku i *Ujawnienie* z 1950 jakiegokolwiek wartości, a za swój debiut w dramaturgii uznaje *Kartotekę*), *Kartotece*, autor pokazuje, że milczenie staje się źródłem mowy. Stara się przełamać stereotypowe wyobrażenie o dramacie jako o procesie ruchu. Zamiast tego dąży do wypełnienia przestrzeni dramatu pauzą. Bohater *Kartoteki* wprawdzie próbuje coś powiedzieć: czasem ze swojej woli (w rozmowie z Dziewczyną), czasem chce się zwierzyć (Wujkowi), ale coraz częściej to do niego ktoś się zwraca, zadaje mu pytania (Olga, Tłusta Kobieta, Wrona). Spotkanie z Rodzicami przekształca się w sesję sądową, Gość w Cyklistówce czyta jego biografię. Bohater w rozpaczliwej samotności wygłasza długie monologi, ale cokolwiek by nie próbował powiedzieć, jego mowa składa się jakby z fragmentów, fakty nie są uporządkowane, są rozrzucone. Owe monologi ktoś ciągle przerywa, ktoś nieustannie wtrąca się w dialogi; Bohater nie może się skupić na najważniejszym, na tym, co mówi. Dialog z Wujkiem doskonale to obrazuje:

BOHATER Smutny jestem, wujku. Wie wujek, kiedy byłem małym chłopcem, bawiłem się w konie. Zamieniałem się w konia i z rozwianą grzywą pędziłem przez podwórko i ulice. A teraz, wujku, nie mogę się zmienić w człowieka, choć jestem dyrektorem instytutu. Chciałbym rozkopać ziemię, wygrzebać kilka ziemniaków i upiec wujkowi. Ziemniaki mają szarą, szorstką łupinę. Są w środku białe, sypkie i gorące. [...] Jabłka wiszą na gałązkach. Czekają na moją rękę. Tak jak dziewczęta...

WUJEK Czemu, Kaziu, nie wracasz? Czekamy na ciebie wszyscy. I mama, i siostry.<sup>6</sup>

Ten dosyć charakterystyczny dla *Kartoteki* dialog jest godny uwagi z dwóch powodów: brak logiki w monologu Bohatera świadczy o wewnętrznym chaosie, a odpowiedź Wujka tylko podkreśla ten dysonans. Właśnie tu pojawiają się pierwsze skojarzenia z Czechowem. To właśnie u „nieskomplikowanego”, przynajmniej na pierwszy rzut oka, Czechowa Różewicz zapożycza (czy raczej uczy się) tego c z e g o ś, co pozwala stworzyć nową formę dramaturgii. Mówiąc o tym, Różewicz skarży się, że

często reżyserowie nie doceniają znaczenia milczenia i pauzy, nie doceniają także znaczenia ciszy po zakończeniu sztuki. Sztuka współczesnego dramatopisarza 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 uczy cenić to, co żyje między słowami, co jest podstawą każdego rodzaju twórczości.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> T. Różewicz *Przyrost naturalny*, w: tegoż *Teatr*, t. 1, wstęp J. Kelera, Kraków 1988, s. 428.

<sup>6</sup> T. Różewicz *Kartoteka*, w: tegoż *Teatr*, t. 1, s. 79-80.

<sup>7</sup> *Poezja – sztuka wyboru jednego słowa zamiast wielu.... Rozmowa z T. Różewiczem*, „Inostrannaja Literatura” 2002 nr 3. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia tekstów rosyjskich moje – G.S.

## Nikolaevna Sanaeva *Kartoteka Różewicza i Wiśniowy sad* Czechowa...

Tematy swobody, bezruchu, wewnętrznego chaosu, samotności i beznadziejności w świecie współczesnym są wspólne dla *Kartoteki* i *Wiśniowego sadu* Czechowa. Nawet niejednoznaczna koncepcja czasu u Różewicza w znacznym stopniu podobna jest do koncepcji czasu u rosyjskiego dramaturga. Dla Bohatera czas, w którym żyje, nie ma sensu – autor pokazuje nam pauzę w jego życiu. Tak samo jest i z bohaterami Czechowa: łańcuch historii teraźniejszość – przeszłość – przyszłość odzyskuje całość, świadcząc o długim wzajemnie uwarunkowanym procesie. Bohaterowie *Wiśniowego sadu* czekają, zastanawiają się, ale nie działają (i właśnie tu obecna jest pauza), zastanawiając się tylko nad własnymi nieudanymi losami i starając się odnaleźć prawdę. To, co mówi się na głos, rozdziela ich, swoboda bohaterów Czechowa, pozbawionych obowiązków i zajęć, staje się dla nich nie do wytrzymania. Ta zewnętrzna swoboda na swój sposób podobna jest do swobody Bohatera przy wszystkich towarzyszących jej wewnętrznych ograniczeniach (obraz Matki, Chór Starców, Nauczyciel). Trwożliwe poczucie „pogranicznego” istnienia towarzyszy czytelnikowi.

Różewicz wyraża emocje współistnienia dwóch pokoleń – wojennego i powojennego, pokolenia bohaterów i słabeuszy. Proces przeceniania wartości już zaczął zachodzić, zastał leżącego na łóżku Bohatera w jego pokoju, w samym środku Chaosu. Z kolei Czechow, gromadząc swoje smutne „panoptikum” bohaterów, przy zewnętrznej jedności, pokazuje wewnętrzną destrukcję, która jest wyrażona głównie przez absurdałne dialogi bohaterów:

GAJEW: Rżnę w róg! Siostrzyczko, kiedyś oboje sypialiśmy tu, w tym pokoju, a teraz, rzecz dziwna, mam już pięćdziesiąt jeden lat.

ŁOPACHIN: Tak, czas płynie.

GAJEW: Kogo?

ŁOPACHIN: Mówię, że czas płynie.

GAJEW: A tutaj czuć paczulą.<sup>8</sup>

RANIEWSKA: A ty się nie zmieniłeś, Lonia.

GAJEW: (*trochę zamieszany*) Od kuli na prawo w róg. Rżnę do środka!

ŁOPACHIN: (*spojrzawszy na zegarek*) No, na mnie czas.

JASZA: (*podaje Raniewskiej lekarstwa*) Może pani zażyje teraz pigułki...<sup>9</sup>

RANIEWSKA: [...] Dziękuję ci, Firs, dziękuję, mój stareńki. Takam rada, że jeszcze żyjesz.

FIRS: Przedwczoraj.

GAJEW: On źle słyszy.

ŁOPACHIN: Ja już niedługo, po czwartej, muszę jechać do Charkowa. Jak przykro!<sup>10</sup>

<sup>8</sup> A. Czechow *Wiśniowy sad*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, w: tegoż *Dzieła*, red. i wstęp N. Modzelewska, t. 10: *Utworthy sceniczne*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1960, s. 576.

<sup>9</sup> Tamże, s. 582-583.

<sup>10</sup> Tamże, s. 577-578.

Dialogi przekształcają się w monologi, w zestaw replik skierowanych do nikogo. Prawie wszystko, co mówi się w *Wiśniowym sadzie*, można dopełnić didaskaliaми „na stronie”, prawie każdy bohater żyje w sferze niezrealizowanego, potencjalnego. Stąd i obfitość scen pożegnań i spotkań, cała atmosfera sztuki Czechowa jest pełna dworcowej bieganiny. W pierwszym akcie rzeczy są rozkładane, a w ostatnim – pakowane. Didaskalia mówią, że poza sceną jest kolej, ale dokądże zmierzają pasażerowie sztuki Czechowa? Żadne przemieszczanie się im nie pomaga, wszędzie jest im źle. O takiej właśnie atmosferze dramatów Czechowa piszą krytycy: „W teatrze Czechowa nic się nie dzieje: konflikty się zawiązują, ale nie rozwiązują się, losy splątują się, ale nie rozplątują się. Akcja tylko udaje że jest akcją, efekt sceniczny – efektem, konflikt dramatyczny – konfliktem”<sup>11</sup>.

Najsilniejsze uczucie Bohatera to chyba uczucie pustki, wewnętrznego chaosu, braku woli, niemożliwości zmiany czegoś. Wydarzenia w dramacie nie są skończoną całością, są one tylko częścią tego, co ma początek, nie przedstawiony na scenie i koniec, który też pozostaje poza sceniczną przestrzenią i czasem. Bohater czegoś oczekuje, zastanawia się, ale nie działa. Dla określenia takich sprzecznych sytuacji w rosyjskim literaturoznawstwie powstał specjalny termin „prąd podwodny” (Władimir Niemirowicz-Danczenko).

W *Wiśniowym sadzie* Czechowa, podobnie jak i w *Kartotece*, odzwierciedla się dysharmonia i przeciwstawienie zewnętrznego – wewnętrznemu (pustka – chaos). Przy swym zewnętrznym formalnym uporządkowaniu (*Wiśniowy sad* jest klasycznym dramatem pod względem struktury, w odróżnieniu od *Kartoteki*, w której nie ma wyraźnego podziału na obrazy), w dramacie rosyjskim panuje wewnętrzny rozdźwięk. Sad jest głównym i uniwersalnym obrazem-symbolem sztuki. Sad – połączenie pojedynczego i powszechnego. Sad – doskonałe społeczeństwo, w którym każde drzewo jest swobodne, rośnie osobno, ale razem tworzą one społeczeństwo właśnie. „Cała Rosja jest naszym sadem” – mówi Trofimow. A więc, sad został wyrąbany. Siły odśrodkowe okazały się potężniejsze od sił dośrodkowych. Najważniejsze – wspólny system korzeni – zostało zrujnowane. Na bohaterów Różewicza i Czechowa pada cień nieznaney i budzącej lęk przyszłości, cień, który nie pozwala im zakorzenić się w dniu dzisiejszym. W *Kartotece* i *Wiśniowym sadzie* został przedstawiony „bohater czasu”. Według Różewicza, wyobrażenie o współczesnym człowieku może wyrazić tylko dramat, podstawą którego jest bezruch (leżenie, siedzenie itd), a więc dramat pozbawiony tradycyjnej akcji. Nowy dramat stawia nowe zadania, z których jedno Różewicz realizuje – destrukcję formy.

Powróćmy na moment do didaskaliów *Kartoteki*:

*Przez otwarte drzwi przechodzą śpiesznie lub wolno różni ludzie. Czasem słychać urywki rozmów. Zatrzymują się i czytają gazety... Wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica. Niektórzy przysłuchują się przez chwile temu, co mówi się w pokoju Bohatera. Czasem wtrącają kilka słów. Przechodzą dalej. Akcja trwa od początku do końca bez przerwy.*<sup>12</sup>

<sup>11</sup> P. Wajl, A. Genis *Rodnaja rzecz*, Moskwa 1999, s. 263.

<sup>12</sup> T. Różewicz *Kartoteka*, s. 70.

Didaskalia już na samym początku sztuki wywołują wrażenie chaosu, odosobnienia, obojętności. W swojej koncepcji „wewnętrznej” dramaturgii Różewicz nadaje im duże znaczenie. Czasem mogą one aspirować do statusu odrębnego utworu. W taki sposób Różewicz polemizuje z opinią, że „podobne narratywne didaskalia, wyrażające to, co nie może być przekazane poprzez środki sceniczne, oczywiście w spektaklu w żaden sposób nie ujawniają się i zostają tylko jako pewien obcy beletrystyczny dodatek”<sup>13</sup>. Znaczenie didaskaliów wcześniej w dużym stopniu było niedocenione, nadawano im status marginalnego komentarza autora, środka technicznego. Nowatorem niewątpliwie był Czechow. Zamiast wskazówek dotyczących czasu, miejsca i działań didaskalia w jego dramatach stają się samodzielną częścią, często charakteryzującą bohaterów oraz ich stany psychologiczne: „Didaskalia w Czechowowskiej dramaturgii dość często zdolne są do zastępowania właściwej akcji dramatycznej”<sup>14</sup>. Didaskalia Różewicza też nie pełnią swojej bezpośredniej funkcji: raczej decentralizują akcję, niż organizują scenę, rozłączają repliki bohaterów, dekoncentrują uwagę czytelnika, zamiast łączyć w jedność słowo i ruch. Z didaskaliów Różewicz korzysta także jako z funkcjonalnych wskazówek dla reżysera: „*Po przeczytaniu ostatniego listu Bohater zakłada na nogi pantofle i wychodzi z pokoju. Po chwili wychodzi za nim Thusta Kobieta. Na scenie zostaje Chór. Starcy gadają przez sen do siebie. Można nie opuszczać kurtyny. Po tej przerwie do pokoju wraca Bohater*”<sup>15</sup>. Do didaskaliów Różewicz włącza czasem nawet epizody akcji bohaterów, które mogłyby zostać w tekście głównym. Z tych didaskaliów czytelnik dowiaduje się o nowych postaciach, których spisu autor nie zamieszcza przed tekstem. Niektórzy uważają to za przesadę:

Nadużycie didaskaliów przez dramatopisarzy, którzy liczą na stworzenie utworu nie tylko dla sceny, lecz także dla czytania (czasem nawet przede wszystkim dla czytania – *Lesedrama*), doprowadza do hipertrofii didaskaliów, przez którą tracą swoją utylitarną rolę i stają się częścią utworu dramatycznego.<sup>16</sup>

Ale dramaturgia Różewicza dopuszcza transformację didaskaliów w osobny prozatorski komentarz, często niezwiązany z akcją. Różewicz poświęca tak dużo uwagi „przypisom” właśnie w związku ze swoją koncepcją dramaturgii „otwartej”, która pozwala w pewnym stopniu na wolne traktowanie przez reżysera i aktora tekstu dramatu podczas przedstawienia: „Jurorzy mogą iść od przegrody do przegrody kolejno – lub przechodzić raz na lewą, raz na prawą stronę sali. Mogą też i nie przechodzić”<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> G. Bodiazchijew *Riemarka*, w: *Literaturnaja enciklopedija*, t. 9, Moskwa 1935, s. 601.

<sup>14</sup> T. Iwlewa *Postmodernistskaja drama A.P. Czechowa (ili jeszcze raz ob awtorskom słowie w dramie)*, w: *Drama i teatr*, Twer<sup>3</sup> 1999, s. 6.

<sup>15</sup> T. Różewicz *Kartoteka*, s. 87.

<sup>16</sup> G. Bodiazchijew *Riemarka*.

<sup>17</sup> T. Różewicz *Grupa Laokoona*, w: *tegoż Teatr*, t. 1, s. 153.

## Dociekania

Naśladowując Czechowa, Różewicz odstępuje od klasycznego podziału na gatunki. Często podtytuły dramatów Różewicza zapowiadają metamorfozy na poziomie struktury oraz języka. *Akt przerywany* to „komedia niesceniczna w jednym akcie”, *Przyrost naturalny* – „biografia sztuki teatralnej”, *Wyszedł z domu* – „tak zwana komedia”, *Straż porządkowa* – „opisanie dramaturgii”. U Czechowa mamy: *Niedźwiedź* – „żart w jednym akcie”, *Na wielkiej drodze* – „etiuda dramatyczna w 1 akcie”, *O zgubnym wpływie palenia tytoniu* – „scena-monolog w jednym akcie”, *Wujaszek Wania* – „sceny z życia ziemian w czterech aktach”. Ale Różewicz idzie dalej: on nie tylko wychodzi poza granice klasycznego paradygmatu, tworząc gatunkowe „neologizmy”, ale też zmienia swój stosunek do całego systemu bohaterów.

Nowatorstwo Czechowa polegało na tym, że dramaturg ten odrzucił ustalony model dramatu z wyraźnym konfliktem i głównym bohaterem, rezygnując z tradycyjnej dla wczesnego dramatu fabuły: „Fabuła jest możliwa tylko pod warunkiem stałego życia. Ona żąda pełnych, zakończonych losów ludzkich oraz wniosków z tych losów. Fabuła – to znaczy «bajka» – ma do czynienia z podsumowywanym wydarzeniem. Dlatego rzeczywiście umiera ona w literaturze końca XIX wieku i to przede wszystkim u Czechowa”<sup>18</sup>. U Różewicza zaś znikają bohaterowie: w *Śmieszny staruszek* rolę Asystentów I, II, Sędzi i obrońcy odgrywają manekiny (czasem „wielkości naturalnej”, czasem „bez głowy”). Tylko Pielęgniarski i Staruszek są „żywymi aktorami”. W *Dramacie postaw moralnych* postaci (podobnie jak u Mrożka w *Emigrantach* AA, XX) zamiast imienia oznaczeni są literami A, B, C. W *Czego przybywa czego ubywa* uczestniczą JA i ON, a w *Dzidziobobo czyli miłość romantyczna czeka już pod drzwiami* tylko ON i ONA. Polski dramaturg rozdziela role między „tak zwanymi osobami występującymi w sztuce”, „przypadkowymi dziećmi i kukłami”, które zostały „zaplątane w tak zwaną „akcję”<sup>19</sup>. W większości wypadków Różewicz nie poprzedza swoich dramatów spisem osób, bohaterowie jego sztuk są anonimami albo mają kilka imion naraz, ich biografie są jakby „rozpisane na fiszki”<sup>20</sup>. Analizując strukturę *Kartoteki*, Zbigniew Majchrowski zauważył: „Kalejdoskop scen układających się w wrywkową biografię Bohatera przypominać może fragmentaryczną kompozycję *Kordiana*. Kordian był jednak bohaterem podróżującym, a Bohater Różewicza najchętniej nie zmieniałby pozycji leżącej”<sup>21</sup>. Rzeczywiście, przedstawienie Bohatera w taki sposób daje autorowi możliwość prowadzenia dialogu z tradycją. Pozwala też jednocześnie na totalną destrukcję wizerunku Bohatera jako przedstawiciela dzisiejszego świata i wątpliwe w zdolność współczesnego człowieka do życia w harmonii z samym sobą. Tu też Różewicz ucieka się do tak zwanego Brechtowskiego efektu obcości, który rewolu-

<sup>18</sup> B. Alpers *O Czechowie*, w: tegoż *Iskanijska nowoj sceny*, Moskwa 1985, s. 188.

<sup>19</sup> T. Różewicz *Grupa Laokoona*, s. 153.

<sup>20</sup> J. Kelera *Od „Kartoteki” do „Pulapki”*, wstęp do: T. Różewicz *Teatr*, t. 1.

<sup>21</sup> Z. Majchrowski *Otwieranie „Kartoteki”*, wstęp do: T. Różewicz *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 12.



cyjnie „rozbija” wewnętrzną jedność i harmonię bohatera przy pomocy pewnego dystansu. Dzięki efektowi „obcości”, autor otwiera przed czytelnikiem nowe, nieznanne przedtem cechy rzeczywistości. Właśnie tu pojawia się główna różnica pomiędzy Różewiczem-dramaturgiem a Czechowem. W dramatach rosyjskiego dramaturga jest odwrotnie – sam autor staje się jakby bohaterem. Czechow „przenosi się” do swoich bohaterów, a nie patrzy na nich z zewnątrz.

Dialogi w *Wiśniowym sadzie* o niczym nie informują. To jest właśnie Czechowski styl dramatów – „Ludzie jedzą obiad, tylko jedzą obiad, a w tym samym czasie tworzy się ich szczęście lub rozbija ich życie”. Konflikt dramatu i właściwy nastrój bohaterów jest jakby ukryty przed czytelnikiem. Główny dialog *Wiśniowego sadu* nie rozwija się w replikach bohaterów, ten dialog ujawnia się w codziennym toku ich życia, w drobiazgach, dźwiękach i atmosferze dramatu. Dlatego brak tradycyjnej akcji dramatycznej w sztukach Czechowa wydaje się logiczny. Dialog składający się z replik „na stronę” jest charakterystyczny dla dramatu absurdu. Maksymalnie osłabiony konflikt, przesunięty do sfery psychologii bohaterów wyraża się przy pomocy słowa. Tą właściwość poetyki Różewicz odziedziczył po Czechowie. Różewicz deklaruje w rozmowie z Konstantym Puzyną: „Ja chcę wszystko – i to jest najgorsze! – w słowie, przy pomocy słowa robić. I to komunikatywnego, zrozumiałego, potocznego nawet”<sup>22</sup>. W tym miejscu ujawnia się zasadnicza różnica traktowania tematu „słowa” i jego znaczenia w poetyce dramaturgii Różewicza i Czechowa. Czechowski bohater da się poznać poprzez to, co mówi – w *Wiśniowym sadzie* mówi się dużo, nielogicznie, często absurdalnie:

RANIEWSKA: Dziecinny! Mój miły, cudny pokoju... Sypiałam tu, kiedy byłam malutka...  
(*placze*)

Teraz także jestem jak dziecko... (*całuje brata, Warię, potem znowu brata*)

A Waria jest taka samiusieńka – podobna do mniszki. Duniaszę też poznałam...  
(*całuje Duniaszę*)

GAJEW: Pociąg spóźnił się dwie godziny. Nieźle, co? Ładne porządki?

SZARLOTA: (*do Piszczyka*) Mój pies jada orzechy.<sup>23</sup>

Wewnętrzny chaos bohaterów odzwierciedla ich mowa. Mówiąc o znaczeniu słowa dla poetyki Czechowa, amerykańska pisarka Joyce Carol Oates przenikliwie zauważyła: „Zarówno dramaty Becketta, jak i Czechowa są dramatami tracenia woli, uratowanie się w nich nie jest możliwe, tak, jak to zdarza się podczas snu. Jedynym zajęciem ludzkiej duszy jest słowo”<sup>24</sup>. Właśnie dlatego Czechow korzysta tak często z didaskaliów „dźwięku”. Tragiczne poczucie końca, braku sensu całego życia przejawia się w atmosferze całej sztuki, a zwłaszcza w didaskaliach ostatniej sceny:

<sup>22</sup> *Wokół dramaturgii otwartej. Rozmowy o dramacie. Rozmowa T. Różewicza z K. Puzyną*, w: S. Burkot *Tadeusz Różewicz*, WSiP, Warszawa. 1987, s. 220.

<sup>23</sup> A. Czechow *Wiśniowy sad*, s. 568.

<sup>24</sup> J.C. Oates *Čechov and the Theater of the Absurd*, w: tejże *The Edge of Impossibility. Tragic Forms in Literature*, Vanguard Press, New York 1972.

## Dociekania

*Słysząc, jak na klucz zamykają wszystkie drzwi, jak potem odjeżdżają powozy; zapada cisza; wśród tej ciszy rozlega się głuchy stukot siekiery o drzewa, stuk samotny, smutny, rozlegają się kroki; z drzwi na prawo ukazuje się Firs, jak zawsze, jest w tużurku [...] słysząc odległy dźwięk, rzekłbyś z nieba, niby dźwięk pękającej struny, zamierającej, smutny; zalega cisza i tylko słysząc, jak daleko w sadzie siekiery rąbią drzewa.<sup>25</sup>*

Różewicz naśladuje tradycję czechowowskiej poetyki, ale kierują nim inne przesłanki niż rosyjskim dramatopisarzem. Czechow poprzez swoje dramaty wyraża poczucie kryzysu, przecież *Wiśniowy sad* to sztuka o ludziach, którzy usiłują się działać, ale nie osiągają swojego celu. Rozmyślając w zadumie o swoim nieudanym losie, bohaterowie zdają sobie sprawę, że wszystko było na próżno a najlepsze lata oddali służbie pozornym ideałom. To staje się dla nich dramatem i właśnie tam pojawia się Czechowowska pauza i milczenie („niby dźwięk pękającej struny”), gdy rozmyślając nad własnym losem, bohaterowie próbują odnaleźć prawdę. Wygłaszane na głos słowa ich rozłączają.

Różewicz, który od samego początku dał się poznać jako poeta ascezy, ma inną filozofię. Przedstawiciel pokolenia Kolumbów, osoba, u której „na początku była wojna”<sup>26</sup> myśli zgodnie z filozofią Adorno. Różewicz (kiedyś rewolucyjnie) wygłasza:

poezja nie zawsze  
przybiera formę  
wiersza  
  
po pięćdziesięciu latach  
pisania  
poezja  
może objawić się  
w kształcie drzewa  
odlatującego  
ptaka  
światła<sup>27</sup>

Kryzys języka i mowy w twórczości Różewicza ma perspektywę, której źródłem jest doświadczenie „ocalonego” od wojny i doświadczenie poetyckiego „oczyszczenia” języka. „Były to pierwsze lata po wojnie. Mówili tak dużo, że wreszcie to wszystko, co mówili, pomieszało się zupełnie. I przez całe lata, pod koniec każdej dyskusji (rozmowy), nikt nie wiedział, o co chodzi”<sup>28</sup>. Rzeczywiście słowo traci swoje znaczenie. Bohater Różewicza – to zbiorowy obraz człowieka XX wieku, który zwątpił we wszystkie ludzkie wartości, stracił wiarę w religię, w ludzi, w prawdę.

<sup>25</sup> A. Czechow *Wiśniowy sad*, s. 660.

<sup>26</sup> J. Błoński *Poeci i inni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 221.

<sup>27</sup> T. Różewicz \*\*\* (*poezja nie zawsze...*), w: tegoż *Płaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, s. 11.

<sup>28</sup> T. Różewicz *Nowa szkoła filozoficzna*, w: tegoż *Proza. Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 117.

## Nikolaevna Sanaeva *Kartoteka Różewicza i Wiśniowy sad* Czechowa...

Dla Różewicza i jego Bohatera świat uporządkowanych wydarzeń, wyraźnych pojęć i logiki skończył się już podczas Drugiej wojny światowej. Te wartości zostały zgniecione przez tok historii i to jest źródłem konfliktu wewnętrznej pustki Bohatera i chaosu wokół niego. Nowy porządek trzeba tworzyć na nowo z tych szczątków, które zostały w pamięci. Bohater przeżywa na nowo proces nominacji jak małe dziecko:

BOHATER: *leży z rękami złożonymi pod głową. Wyciąga rękę, trzyma ją przed oczyma.* To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka. *porusza palcami* Moje palce. Moja żywa ręka jest taka posłuszna. Robi wszystko, co pomyszę.<sup>29</sup>

Bohater jest przerażony faktem własnego istnienia, przeraża go życie jako takie. Przecież „akcja” *Kartoteki* zaczyna się właśnie opisem działań Bohatera: „wyciąga rękę”. Temat fizjologii w dramacie Różewicza stanowi odrębny ważny rozdział.

W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* Różewicz przedstawia „formułę” wyrażania siebie i swoich bohaterów za pomocą słowa:

Opowiadałem, mówiłem, opisywałem. Opowiadam, mówię, opisuję; będę opowiadał, opisywał, mówił do końca moich dni. Piszę, pisałem, będę pisał, będę układał słowa; już wiem, że tych słów będzie jeszcze więcej i nie będę już ich zatrzymywał, zabijał, niech wypływają, wychodzą ze mnie, niech płyną. Nie pamiętam zaklęcia. Będę tonął w słowach. Utoniemy w słowach. Piszmy, ogłaszajmy, drukujmy coraz więcej i więcej wierszy.<sup>30</sup>

Czasem czytelnik odnosi wrażenie, jakby bohaterom Różewicza brakowało słów. Chór Starców cytuje Kochanowskiego, Mickiewicza, bohaterowie wliczają w porządku alfabetycznym dowolnie dobrane słowa:

CHÓR STARCÓW    Trąd  
                          trądzik  
                          trefl  
                          trele  
                          Tremblowa  
                          trębacz  
                          trener  
                          tresura<sup>31</sup>

Właśnie tu ukazuje się problem zanikania sensu słowa wymawianego przez człowieka. Różewicz akcentuje ten problem na różny sposób: używa aliteracji, paronimów, a także raz za razem podkreśla brak funkcji komunikatywnej między

---

<sup>29</sup> T. Różewicz *Kartoteka*, s. 70.

<sup>30</sup> T. Różewicz *Uczeń czarnoksiężnika*, w: tegoż *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PIW, Warszawa 1971, s. 115.

<sup>31</sup> T. Różewicz *Kartoteka*, s. 84.

## Dociekania

ludźmi. Dramatopisarz prowadzi grę z rzeczywistością, której celem jest demonstracja alogizmu i absurdu życia. Odmawiając bohaterom mowy, Różewicz łączy przypadkowe elementy na nowo. Wymaga od czytelnika wysiłku, by ten zastanowił się nad problemami nie tylko codziennymi, ale i wyższego rzędu. Bohater ujmuje atmosferę i sens całej sztuki w zdaniu: „Całą pustkę, cały strach współczesnej ludzkości noszę w brzuchu”. Ale jednak przykry osad przeszłości istnieje w dramatach Różewicza nie w pesymistycznym celu podporządkowania się mu, a dla jego pokonania. To jest jeden z głównych tematów tej twórczości.

Pod względem stylistyki *Kartoteka* i *Wiśniowy sad* także okazują się bardzo sobie bliskie. W *Wiśniowym sadzie* jest sporo błędów składniowych, neologizmów, skomplikowanych konstrukcji językowych. W *Kartotece* metatekst na tle skomplikowanej stylistycznej organizacji tekstu jest jednym dopełnieniem (a czasem i treścią) typowych „głuchych” dialogów Czechowa, swoistego stylu, który łączy komiczne i dramatyczne elementy. Klasycznym przykładem takiego stylu Czechowa jest dialog w pierwszej akcie sztuki:

ŁOPACHIN: Mój ojciec był chłopem pańszczyźnianym u pani dziadka i ojca, lecz pani, właśnie pani, zrobiła kiedyś dla mnie tak wiele, że zapomniałem o wszystkim i kocham panią jak kogoś z rodziny... więcej niż kogoś z rodziny

RANIEWSKA: Nie mogę usiedzieć w miejscu, w żaden sposób nie mogę... (*zrywa się i chodzi bardzo podniecona*) Nie przeżyję radości... Śmiećcie się ze mnie, żem taka głupia... Szafeczko moja najkochańsza (*całuje szafę*) Stoliczku mój...

GAJEW: A tu w czasie twojej nieobecności umarła niania.<sup>32</sup>

Zamiast odpowiedzi na szczere słowa Łopachina, Lubow Andreewna zwraca się do mebli – dramat uczuć ustępuje miejsce dramatowi myśli – wszak słowo u Czechowa nie posiada już konkretnej wartości. Tak samo u Różewicza:

OLGA Minęło piętnaście lat, jak wyszedłeś z domu. Nie dałeś znaku życia.

BOHATER Tak.

OLGA Nie zostawiłeś adresu.

BOHATER Nie miałem.

OLGA Mówiłeś, że idziesz po papierosy.

BOHATER Papierosy kupiłem.

OLGA Piętnaście lat cię nie było! Co u ciebie? Co z tobą? Wytłumacz się, powiedz coś.

BOHATER Opowiem ci dowcip.<sup>33</sup>

Nierozzerwalność symboliki i realiów stanowi podstawę dla porównywania nie tylko *Kartoteki* i *Wiśniowego sadu*, ale dramaturgii Różewicza i Czechowa w całości. Podobieństwo szeregu cech poetyki obu dramatopisarzy, polskiego i rosyjskiego, nie wyklucza rozbieżności ich światopoglądów. Związane są one z różnicą pokoleniową oraz odmiennością kulturową. Czechow nakreśla problem, oddaje całą

<sup>32</sup> A. Czechow *Wiśniowy sad*, s. 578.

<sup>33</sup> T. Różewicz *Kartoteka*, s. 74.

**Nikolaevna Sanaeva** *Kartoteka Różewicza i Wiśniowy sad* Czechowa...

atmosferę kryzysu, wewnętrzną tragedię świadomości, ale jego bohaterowie żyją przeszłością, nie mając perspektyw. Prawie 60 lat później Różewicz podejmuje próbę „scalenia” świata, próbuje nakreślić perspektywy wyjścia z kryzysu. Filozoficzne podstawy, humanizm twórczości Tadeusza Różewicza i Antoniego Czechowa oraz symbolizm łączy twórczość obu dramaturgów, a także daje możliwość interpretacji związków intertekstualnych dwóch pisarzy.

## Abstract

**Galina SANAEVA**

**Gorki Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (Moscow)**

### **Tadeusz Różewicz's *The Card Index*, Anton Chekhov's *The Cherry Orchard*: The Genesis of a Poetics**

This article aims at revealing, describing and analysing the distinctive features of resemblance of Tadeusz Różewicz's and Anton Chekhov's poetics. Różewicz's 'inside' theatre and the plays of Chekhov share the same climate of a crisis epoch, uncertainty about future, inner vacuum, feebleness and disorientation of their characters. *The Cherry Orchard* and *The Card Index* [*Kartoteka*] are 'non-acting' plays, and the playwrights consciously fight with theatre conventions and traditions. The author exposes resemblances between the two plays created in two different epochs – in terms of their stylistic, structural and genre-related aspects.