



TEATR
współczesny

**IMIENIA EDMUNDA
WIERCINŚKIEGO**

TADEUSZ RÓŻEWICZ, 1947

KOPIEC

Usypali nad nim kopiec
z przyjazdów i odjazdów
z czasu i przestrzeni
z ludzi rzeczy zdarzeń
masła kawy gazet
z zielonych pluszowych albumów
bromu kwiatów
i sztucznego śmiechu

Prawie wszyscy się zjechali
na stole liść miedziany leży
tu popiół sypią

Matka rozgrzebuje kopiec
i wydobywa młodą głowę
z jasnego promienia
z pachnącymi tytoniem
szerokimi ustami

to On
po którego nie wybiega się
przed dom
który nie zasnął w malinach
który nie przyjedzie jutro

Matka żywcem pogrzebana
w powietrzu przy stole
porusza niemrawo
palcami.

(wiersz z tomu „Czerwona rękawiczka”)

Dyrektor i kierownik artystyczny
ANDRZEJ WITKOWSKI

TADEUSZ RÓŻEWICZ, 1958

JEST W TYM

Jest w tym coś cudownego, że moje opowiadanie mogę zaczynać wiele razy, że nie potrzebuję nawiązywać do poprzednio napisanych rozdziałów; że mogą występować inni, ciągle nowi bohaterowie, że opisuję skutki, których przyczyny dopiero powstają. Zaczęte dialogi mogą być doprowadzone do połowy, pytania pozostaną bez odpowiedzi. Odpowiedzi dotyczą pytań jeszcze nie zadanych. Mogą tu występować opisy drzew albo opisy wozów tramwajowych. Dopiero teraz odczuwam lekkość, chęć prowadzenia tej rzeczy, chęć dalszego tworzenia. Można tu będzie wykorzystać różne notatki. Najpierw będzie się wydawało, że jest to zupełnie przypadkowa zbieranina obrazów, myśli, słów, aż w pewnej szczęśliwej chwili to wszystko zbiegnie się do środka. Błyśnie przed oczami przypadkowego przechodnia: Złote miasto.

(fragment prozy z tomu „Formy”)

TADEUSZ RÓŻEWICZ, 1959

Z didaskaliów do „KARTOTEKI”

Spisu osób nie podaję. „Bohaterem” sztuki jest człowiek bez określonego dokładnie wieku, zajęcia i wyglądu. „Bohater” nasz często przestaje być bohaterem opowiadania i zastępują go inni ludzie, którzy są również „bohaterami”. Wiele osób biorących udział w tej historii nie odgrywa większej roli, te, które mogą odgrywać główne role, często nie dochodzą do głosu, lub mają mało do powiedzenia. Miejsce jest jedno. Deko-

racja jedna. Wystarczy jeśli w ciągu tych godzin przestawi się krzesło. Czas? Sztuka ta jest realistyczna i współczesna. Krzesło prawdziwe. (...) Przez otwarte drzwi przechodzą spieszenie lub wolno różni ludzie. Czasem słychać urywki rozmów. Czasem stoją i czytają gazetę... Wygląda to tak, jakby przez pokój bohatera przechodziła ulica. Niektórzy przysłuchują się przez chwilę temu, co mówi się w pokoju bohatera. Czasem wtrącają kilka słów. Przechodzą dalej. Akcja trwa od początku do końca bez przerwy.

(„Kartoteka”, Dialog 2/1960)

TADEUSZ RÓŻEWICZ, 1963

Z „AKTU PRZERYWANEGO”

Tylko nowy realistyczno-poetycki teatr może otworzyć — (nie drzwi, tego nie odważę się powiedzieć) — ale dziurkę w drzwiach, które prowadzą do wyjścia. Nie gardzimy w tym wypadku drobnymi szczegółami, małymi nawet mikroskopijnymi rekwizytami (których nie widać ze sceny). Nie gardzimy informacją zawartą w didaskaliach. Wprost przeciwnie, z informacji tej pragnę uczynić motor całego „przedstawienia” (niestety narazie nie ma lepszej definicji). Didaskalia muszą być zawarte w programie teatralnym. Są tak ważne dla mojego teatru jak narzędzia dla chirurga (oczywiście w czasie operacji). Są nawet ważniejsze od mojego życiorysu, spisu sztuk, premier, nagród, inscenizacji itp. raczej dekoracyjnych elementów. Teatr mój jest żywym organizmem, jest podobny do człowieka, inwalidy, który stracił w walce lewą nogę lecz ciągle czuje ból w tej nodze. Teatr ten stracił bowiem akcję dramatyczną (ową budowę, któ-

ra była celem zabiegów dramaturgów greckich elżbie-
tańskich i częściowo warszawskich a nawet kraków-
skich) ale ten utracony, podstawowy członek ciągle
mi sprawia ból. Czasem w chwilach słabości i zała-
mania posługuję się tą, dawną utraconą, lewą nogą
(akcja) i wtedy przypominam pewnych dramaturgów
zagranicznych i krajowych. Oddając jednak Witkace-
mu co jest Witkacego pragnę stwierdzić, że to dla
mnie klasyk, który zajął swoje miejsce obok Słowac-
kiego, Norwida, Krasińskiego, Wyspiańskiego, Fredry,
Zapolskiej, Chwistka i innych. (...)

Kiedy zasiadłem do pisania tej sztuki byłem w do-
skonałym humorze. Przyznam się, że pisząc didaska-
lia prawie się bawilem. Jakie było źródło tej beztro-
ski, tego optymizmu? Po prostu wraz z całą ludzko-
ścią odetchnąłem. Apokalipsa zasłoniła swoje oblicze.
Świat wydaje mi się od jakiegoś czasu konstrukcją
trwalszą i solidniejszą. Nie będę ukrywał, że na zmia-
nę mojego nastroju wpłynął akt polityczny o znacze-
niu ogólnoludzkim. Myślę o zakazie prób z bronią
jądrową. Wbrew głupim plotkom jestem człowiekiem,
który lubi się pośmiać, a że nie robiłem tego na
cmentarzu!... Przystąpiłem więc do pisania tej kome-
dii w pogodnym, beztroskim nastroju. Wydaje mi się,
że sytuacja sprzyja odnowie teatru, teatru-gry. Przy-
znam, że próbowałem w moich poprzednich sztukach
stworzyć właśnie taki nowy teatr. Nie udało mi się.
Oddychając apokalipsą nie mogłem bawić innych
(i „się bawić”). Sztuki moje były więc niezbyt do-
kładnymi realizacjami zamierzeń. Zmieniały się
w pewnej chwili w tak zwany „teatr prawdziwy”.
Do czego jednak prowadzi kontynuacja „teatru praw-
dziwego”? Do takich monstrualnych utworów jak
„Fizycy”, „Andorra”, wiele sztuk autorów amerykań-
skich, krakowskich, francuskich, warszawskich, au-
striackich (i innych). Wielogodzinne rozmowy na te-
maty polityczne, socjologiczne, religijne, seksual-
ne — wmontowane w tradycyjne perypetie „drama-

tyczne” „bohaterów” stały się po prostu zmorą.
Twórcy starają się zaskoczyć publiczność, wstrząsnąć,
rozśmieszyć a równocześnie rozpisują na głosy naiw-
ne historyjki, które wydarzyły się w rodzinie jakie-
goś adwokata, przemysłowca, uczonego itp. Dość bli-
sko teatru (z „ducha”) zabawy stoi B[eckett], jednak
krytycy teatralni robią z niego mistyka, nihilistę.
Tragika. Tymczasem jego sztuki to pyszna zabawa.
Powinny być grywane w teatrach muzycznych i stu-
denckich. Ale żeby to zrozumieć trzeba być optym-
stą. (...) Przecież zdrowo myślący człowiek nie posą-
dzi dorosłego, mądrego, ba! genialnego (prawie) dra-
maturga, że na serio traktuje „teatr” wsadzając sta-
ruszków-rodziców do kublów asenizacyjnych. Podob-
nie z inną sztuką gdzie „bohaterowie” są zakopani
w piasku. Rzecz oczywiście powinna zostać umiejscow-
iona w wielkiej piaskownicy wśród dziatwy, która
stawia babki w piasku, obrzuca się piaskiem i w ra-
zie konieczności robi „psi-psi” do piasku. Tymcza-
sem to wszystko umieszcza się w jakimś metafizycz-
nym piasku i robi się makabryczne (pozbawione
oczywiście sensu) widowisko. (...) Ci sami ludzie, któ-
rzy łykają gładko „Sen nocy letniej”, „Balladynę”,
„Fausta”, „Tristana i Izoldę”... ci sami ludzie nagle
stają się ubogimi realistami i szydzą z dramaturga-
-poety, który odważył się umieścić ludzi w kublach
asenizacyjnych, w ziemi, lub w urnie. Zgodzili się na
umieszczenie ludzi w piekle i niebie, nie mogą jed-
nak przelknąć ludzi, którzy bawią się rozmową na
śmietniku. Dziwne to zaiste!

(„Akt przerywany”, Dialog 1/1964)

TADEUSZ RÓŻEWICZ, 1966

„PRZYROST NATURALNY”

biografia sztuki teatralnej

Dzisiaj, dnia 31 października 1966 roku, jestem bliższy rezygnacji. Nie mam już chęci i potrzebnej energii, nie wierzę w potrzebę powołania do życia tej sztuki.

Od kilku tygodni praca nad tym widowiskiem to rozdarcie i odchodzenie. Ilość notatek, wycinków, szkiców, scen, ilość poszczególnych elementów widowiska rośnie bez przerwy. Dziś jednak stanąłem przed największą przeszkodą. Nie chodzi o trudności natury technicznej, chodzi o rzecz podstawową: czuję, że „czas”, „duch czasu” (wierzę w tego słynnego upióra, który dla nas, dramatycznych poetów, jest równie realny, równie uparty i mściwy jak „duch ojca Hamleta”)... a więc czuję, że „duch czasu” pragnie teraz dramatu (może tragedii), a nie komedii. Wszystkie moje pomysły komediowe nagle wydały mi się grzechami. Sam akt pisania komedii — aktem zdrady i stratą czasu. (...)

Rozwój tego widowiska postępował jakby dwutorowo. Z jednej strony moja wyobraźnia wytwarzała i gromadziła ciągle nowe „obrazy”, a z drugiej strony rosła „dokumentacja”, stos informacji. W ciągu lat od powstania we mnie tego pomysłu — pewne obrazy odchodziły lub po prostu, nie utrwalone w piśmie, ginęły bez śladu, podobnie zresztą było z wycinkami i notatkami, których część zaginęła, część leży w pokładach papierów, a tylko część dochowała się do dnia dzisiejszego, do chwili realizacji. Oczywiście w krainie sztuki (dramatu) rzecz rozwijała się od obrazu do obrazu, ale obrazy te rosły na kupie notatek i wiadomości, na tym gazeciarskim i statystycznym nawozie, z którego obrazy czerpały swoje soki (informacje).

11. 1. 1967

Komediopisarz współczesny to błazen, który brodzi w kałużach krwi, rzekach krwi, które płyną do niego z wielu stron świata. Nie zamierzam ukrywać trudności. Od kilku miesięcy nie mogę się przedrzeć do jedyne go kształtu, do własnej formy tej sztuki. Kaleczę sobie język i nogi o dowcipy.

Ta ciemność za oknem

ta groźna ciemność

Te dziwaczne wiadomości, które dochodzą tutaj — za pośrednictwem radia — z Chin. Znów porzuciłem sztukę i zabrałem się do czytania gazet, książek. Wreszcie... (to nie jest ważne). Czuję, że prowadzę rzecz w fałszywym kierunku. A może jestem prowadzony, pchany przez „rzecz” w fałszywym kierunku? Kiedy leżę w ciemności z otwartymi oczami, mam uczucie (czuję), że to właśnie pisanie jest pozbawionym sensu umieraniem.

13. 1. 1967

Wracam do pisania sztuki. Przeglądam notatki z 1966 roku: dramat „bez końca”. Nie chcę „kończyć” tej sztuki. Recenzenci nic nie widzą. Nie widzą zasadniczej różnicy: sztuki ABCDMYZ, nawet sztuki Witkacego i Gombrowicza mają „koniec”. Moje sztuki nie mają końca. To jedna z podstawowych różnic. (...) Inna sprawa: problem, który mi nie daje spać. Czas. Co wreszcie jest z tym przeklętym czasem w sztuce? Tematy moich sztuk nie rozwijają się w czasie, więc i akcja nie „rozwija się”. To jest problem! A nie jakieś montaż dokumentów, reportaże, sprawozdania z procesów (udramatyzowane?). Nie traktaty polityczne, obrazki obyczajowe! To nie sprawa Eichmanna, Piusa XII, Rosenbergów, Oppenheimera, Stalina, Churchilla. Ostatnie procesy, wojny, prowokacje, pamiętniki generałów, listy... to wszyst-

ko zawsze może liczyć na zainteresowanie dyrektorów, recenzentów, publiczności... to są jednak dla dramaturgii sprawy drugorzędne. (...) Dla mnie zagadnieniem jest nie „początek”, „środek” i domniemany „koniec” dramatu, ale trwanie pewnej sytuacji. Dzielę teatr na „teatr zewnętrzny” (w tym teatrze najważniejsza jest akcja, to co się dzieje na scenie), i to jest teatr klasyczny i jeszcze teatr romantyczny... aż do teatru współczesnego, do Dürrenmatta, Witkacego, dopiero u Becketta jesteśmy świadkami nie tylko pozornej akcji, ale i rozkładu tej akcji na scenie... ten rozkład jest u niego akcją. Żeby jeszcze dokładniej określić: teatr „zewnętrzny” jest już teatrem „historycznym”: teatrem, którego proces zakończył się — nie mówię o interpretacji tych tekstów przez reżyserów i krytyków. Dzielę więc teatr na teatr „zewnętrzny” i teatr „wewnętrzny”. Do tego teatru „wewnętrznego” idę po śladach i znakach, które dają Dostojewski, Czechow, Conrad.... To, co się dzieje w dramatach Czechowa, jest rzeczą drugorzędną, nie „intrygi”, „rozwiązania”, ale „powietrze” tych dramatów pamięta się zawsze, czuje się zmysłami ich atmosferę, pustkę między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie. (...) Chwile ciszy między słowami, między zdarzeniami... budują często i posuwają „akcję” dramatu. (...) Chwile milczenia w moich sztukach są wypełnione myślami anonimowego mieszkańca wielkiego miasta, anonima żyjącego w metropolii, anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem i ciągle rosnącym polis. Poeta i polis? Poeta i nekropol?

(„Przyrost naturalny”, Dialog 4/1968)

TADEUSZ RÓŻEWICZ

STARA KOBIETA WYSIADUJE

Reżyseria

JERZY JAROCKI

Scenografia

WOJCIECH KRAKOWSKI

Muzyka

WŁODZIMIERZ SZCZEPANEK

KRZYSZTOF MEYER

Ruch sceniczny

STANISŁAW BRZOZOWSKI

W pantomimach walki

WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI

Asystent reżysera

ANDRZEJ BIELSKI

28

Premiera czerwiec 1969

OSOBY

STARA KOBIETA

KELNER, MŁODY

KELNER CYRYL, STARY

(PIĘKNA) DZIEWCZYNA

LEKARZ

SKRZYPEK

ŚLEPIEC

I DZIEWCZYNA, KŁOTO

II DZIEWCZYNA, LACHEZIS

III DZIEWCZYNA, ATROPOS

MŁODZIENIEC

PAN DYSTYNGOWANY

POLICJANT, STRÓŻ PORZĄDKU

ZAMIATACZE

Inspicjent

KAZIMIERZ OSTROWICZ

— MAJA KOMOROWSKA

— INA NOWICZ

— MARIA ZBYSZEWSKA

— EDWARD LUBASZENKO

— ELIASZ KUZIEMSKI

— ELEONORA SOWIŃSKA

— JERZY Z. NOWAK

— MIECZYSLAW OSTRORÓG

— ANDRZEJ BIELSKI

— ILONA BARTOSIŃSKA

— ANNA DROŹDŹOWNA

— MAŁGORZATA SZUDARSKA

— EUGENIUSZ KUJAWSKI

— ZBIGNIEW HORAWA

— ZDZISŁAW KUŹNIAR

— BRONISŁAW BRONSKI

— KAZIMIERZ OSTROWICZ

Sufler

JADWIGA FIGIEL

Kierownik techniczny
ANDRZEJ ROGULSKI

*

Kierownicy pracowni:
Krawieckiej:
EUSTACHIA LEŚ
JÓZEF PODOLSKI

*

Malarskiej i modelarskiej
WŁADYSŁAW DACH

*

Stolarskiej
JÓZEF STEPEK

*

Akustyk
MACIEJ PROSEK

*

Światło
JERZY KONIECZNY

TADEUSZ RÓŻEWICZ, 1968

Z didaskaliów do sztuki „STARA KOBIETA WYSIADUJE”

...Śmietnisko „jak morze” od brzegu do brzegu. Śmietnisko aż po horyzont. (...) Olbrzymi śmietnik. Poligon. Nekropol. Jednak plaża. Plaża nadmorska. ...Na plac zamiatacze wpychają wóz z odpadkami, makulaturą, złomem. Tym razem w śmieciach znajduje się większa ilość ludzi. Zamiatacze zwalają to wszystko na kupę. Teraz plaża, kawiarnia, plac boju zamienia się w jedno wielkie śmietnisko. Życie jednak toczy się tu normalnie, wszystkie instytucje (włącznie z kościołami i służbą zdrowia) działają — stosunkowo — sprawnie. Odbывают się posiedzenia, zjazdy, bankiety, wizyty... Ludzie pracują, bawią się, opowiadają dowcipy, plotkują. Chwilami słychać ożywione głosy, a nawet śpiew.

Pewne zamieszanie i ożywienie trwa kilka minut. Każdy mówi co mu ślina na język przyniesie. Można nucić nawet stare szlagiery, czytać ogłoszenia w gazetach, sprawozdania, nieaktualne podręczniki filozofii i historii itd. Głosy te wydobywają się z kupy śmieci. ...Ruchy Starej Kobiety słabną, to znów stają się gorączkowe. W czasie tych poszukiwań opadają z niej nakrycia głowy, sztuczne włosy, ozdoby, biżuteria, bransolety, naszyjniki, pończochy, buciki. Stara Kobieta zaczyna znalezionym kijem rozgrzebywać śmieci. W pewnej chwili zatrzymuje się, nieruchomieje. Odrzuca kij i klęka. Rozrzuca śmieci coraz szybciej, z zaciekłością. Rwie i rozrywa ziemię pazurami. Dyszy ciężko. Pochyla się nad wykopaną jamą. Powtarza niewyraźnie jedno słowo.

(„Stara Kobieta wysiaduje”, Dialog 8/1968)

TADEUSZ RÓŻEWICZ,

marzec 1969

WYWIAD, KTÓREGO ZE MNĄ NIE PRZEPROWADZONO

- O czym będzie Pańska następna sztuka?
- O śmierci.
- Publiczność nie będzie chciała tego ani oglądać ani słuchać.
- Wiem o tym, ja sam czuję już obrzydzenie do tego tematu.
- Publiczność może po prostu opuścić przedstawienie.
- Tak. To możliwe.
- I nie powstrzyma to Pana od pisania o śmierci?
- Nie. Będę to pisał.
- Nudząc się... i nudząc innych?
- Tak. Nudząc się będę pisał. Znudzony i udręczony od pierwszego zdania.
- Publiczność odrzuci sztukę. Ludzie mają dość śmierci...
- Nie jestem pewien.
- Czy nie zależy Panu na publiczności?
- Bardzo mi zależy.
- Więc czemu Pan nie zmieni tematyki?
- Przecież do tej pory pisałem wyłącznie o życiu...
- Czy to kokieteria?
- Prawdopodobnie... choć to jest prawda.
- Czy Pana nie męczy ubóstwo i monotonia tematu śmierci?
- Bardzo mnie męczy.
- Więc czemu Pan nie rzuci się na życie, na ruch, na światło... Czy to wymaga więcej wysiłku? Wiedzy, umiejętności?
- Chyba tak, ale przecież cała moja twórczość to ruch do światła...
- A więc Pan nie ma odwagi na konfrontację z życiem, z ludźmi; czy to nie jest pewien rodzaj asekurancetwa i wygodnictwa?
- Tego mi nie można zarzucić.
- Pisanie o śmierci nie wymaga od Pana ani wysiłku ani wiadomości, jednym słowem jest wygodniejsze?

- Na to pytanie nie mogę odpowiedzieć.
- Czy nie ma pan ambicji poruszenia „wielkich” tematów, tak jak to robili Brecht, Weiss, Hochhut? Wielkich tematów politycznych?
- Owszem, mam takie ambicje.
- Więc czemu Pan znów powraca do starej nudnej zużytej śmierci a nie napisze Pan politycznego dramatu o Chinach, Ameryce, Rosji, Afryce, Gdańsku, Berlinie, Izraelu, Egipcie?
- Widocznie nie potrafię.
- A czy Pan próbował?
- Tak, ale to kończyło się przeważnie na kilku dialogach, scenach... czasem przechodziło niepostrzeżenie w komedię...
- Bez Pana woli?
- Tak, bez mojej woli.
- Czy Pan chce powiedzieć, że „ktoś” Panem kieruje w czasie pisania?
- Raczej nie... mam jednak wrażenie, że nie zawsze panuję nad kierunkiem. Od pierwszej mojej sztuki, którą zacząłem pisać w roku 1958... jakaś siła spychała mnie w bok...
- Myśli Pan o *Kartotece*?
- Tak... już w tej sztuce dramat ześlizgiwał się w komedię... Teraz po dziesięciu latach, czytałem ciekawą wypowiedź Dürrenmatta... on mówi o niemożliwości napisania dramatu... nie pamiętam dokładnie jego wypowiedzi, ale taki jest sens... główna teza... ja to zrobiłem przed dziesięciu laty... u nas się mówi o plagiatowości naszej dramaturgii współczesnej... to jest ślepotą i głupotą... krytyka za granicą widzi, to co jest w naszej dramaturgii nowe, odrębne, tymczasem nasze krytyka mówi o plagiatowości... jest to ślepotą połączoną z głupotą i złośliwością... wprawdzie jest trzech czterech krytyków, którzy widzą te problemy jasno... ale oni rzadko się odzywają... no i nie konfrontują naszych dramatów ze współczesną dramaturgią europejską i światową, może mają za mało wiadomości a może czasu...
- Rozgadał się Pan... widać ten temat bardzo leży Panu na sercu.
- Tak... bo nie cierpię, kiedy różni impotenci fałszują w swoich książkach obraz naszej dramaturgii, teatru.
- Czy może Pan wskazać tych impotentów?
- Mogę.
- Proszę.
- Może za rok, dwa... Chcę teraz pracować nad nową sztuką, nie mogę wywoływać dokoła siebie atmosfery skandalu, nie chcę aby mnie ci ludzie włączyli po różnych swoich pismach, muszę się skoncentrować. Straciłem prawie rok... przez ludzką... no i własną głupotę.

— Czy Pan przejmuję się tym, co o Panu piszą w gazetach?

— Tak, bardzo...

— Zachowuje się Pan tak, jak by Panu nie zależało na tych opiniach...

— Owszem, tak się zachowuję... dyskutuję w myślach... argumentuję w rozmowach... tak, to wszystko nie dociera prawie na łamy prasy.

— Ale czasem jakieś wypowiedzi można przeczytać...

— Ja te rzeczy robię niechętnie... nie jestem teoretykiem... powiem coś w roku 1958 na temat poezji albo teatru a potem cytują i cytują, aż do śmierci... tymczasem tamte wypowiedzi nie są już aktualne. To nie jest tak jak przed „potopem”... jakaś grupka ogłosiła manifest i trzymała się tego „manifestu” jak rzep psiego ogona... ale odbiegamy od tematu...

— Niestety! Poddał się Pan emocjom.

— Czemu natomiast, ja poddaję się emocjom od pierwszych dni mojej twórczości. Nigdy nie byłem obojętny na żaden głos.

— A więc o czym będzie Pana nowa sztuka?

— O śmierci.

— Poprzednia też była o śmierci.

— Myśli Pan o *Starej kobiecie*?

— Tak.

— To jest sztuka o śmierci i życiu, o śmieciach i słońcu, o starości i o śmieciach... o rodzeniu... o jedzeniu...

— A ta nowa sztuka, którą Pan zamierza napisać...

— Ta nowa będzie o śmierci... ale nie wiem, czy to będzie smutne.

— Ktoś napisał, że Pan sprawił *Starą kobietą* kłopot potencjalnym realizatorom.

— Nie wiem. Przecież nikt tego nie wystawia. Zdaje mi się, że zanim moja *Stara kobieta* ujrzy scenę... to pojawiają się różne inne repliki tej sztuki...

— Czy Pan myśli, że ktoś skorzysta z Pańskich śmieci?

— Nie wiem... ale obawiam się, że mogę zostać epigonem swojego epigona... tak jak to mi się zdarzyło kiedyś w poezji.

— Jest Pan pesymistą!

— Tak. Jestem.

— Czy w związku z tym nie ma Pan chęci uciec w śmiech, młodość, przygodę, miłość, awanturę, komedię?

— Mam wielką ochotę uciec w młodość, miłość, awanturę... oczywiście na scenie...

— A czemu Pan tego nie robi?

— Owszem... na moich komediach ludzie się śmieją...

— A Pan?

— Ja też.

— Podobno to nie jest „przyjęte”, aby autor śmiał się na swoich sztukach, komediach...

— Nie wiem co jest przyjęte dla „autora”... ja się śmieję...

— A na jakich swoich sztukach Pan się śmiał najbardziej?

— Na *Spaghetti i miecz*, potem na *Grupie Laokoona* i na *Śmiesznym staruszką*. Nie śmieję się jako „autor” tylko jako „widz”. Śmieję się z tego, co i jak przedstawiają aktorzy. Jako autor jestem smutny... wstydę się?

— Czego?

— Nie wiem. Czuję się skrępowany.

— Czy dlatego nie bywa Pan na premierach swoich sztuk?

— Chyba tak.

— Ale aktorom i całemu zespołowi jest przykro kiedy autor nie zjawia się na zaproszenie...

— Wiem o tym, może to się kiedyś zmieni... Wydaje mi się, że premiera jest drugim przedstawieniem... sztuka staje się przedstawieniem w przedstawieniu...

— Może więc Pan zjawi się na premierze tej nienapisanej jeszcze sztuki?

— Może.

— A o czym będzie ta sztuka?

— O śmierci.

— Musi się Pan z tym liczyć, że teatry nie będą chciały takiej sztuki realizować a publiczność może nie chcieć oglądać...

— Liczę się z tym.

— I mimo wszystko będzie Pan pisał?

— Tak.

— Czy w tym nie ma ducha przekory?

— Nie.

(...)

Tadeusz Różewicz

PRZYPIS DO TEKSTÓW TADEUSZA RÓŻEWICZA

Zebrane tu teksty mają m. in. pokazać, że pewne obrazy i tematy, pojawiające się w najwcześniejszych utworach Różewicza, stały się przewodnimi motywami jego twórczości. Należy do nich motyw Starej Kobiety, Matki, występujący w wielu utworach poetyckich, w kilku pamiętnych opowiadaniach i w wystawianym dramacie. Do motywów takich należy również obraz i pojęcie „śmietnika” (np. „śmietniki Burriego”), obraz walki wśród śmieci (np. zmaganie Jakuba z Aniołem prowadzone na śmietniku), czynność rozgrzebywania śmietnika. Jest rzeczą godną uwagi i zastanowienia, że wiersz „Kopiec”, napisany w roku 1947, został zamknięty tym samym obrazem, którym autor zamyka sztukę „Stara kobieta wysiaduje”, napisaną w roku 1968. Cecha ta mówi o spoiwości świata utworów Różewicza.

Zamieszczone w programie wypowiedzi o teatrze, z pozoru tak bardzo niekonsekwentne i pełne wahań, zdają się powyższemu twierdzeniu przeczyć. Np. w „Akcje przerywanym” autor przystępuje do budowania komedii („wydaje się, że sytuacja sprzyja odnowieniu... teatru-gry”), lecz we fragmencie dziennika pt. „Przyrost naturalny” twierdzi, że „«duch czasu» pragnie teraz dramatu (może tragedii), a nie komedii”. Np. w roku 1963 widzi w dramaturgii Samuela Becketta pyszną okazję do scenicznego zabawy (której nie dostrzegli ani krytycy, ani inscenizatorzy), a w roku 1967 notuje, że jego własne pisanie „jest pozbawionym sensu umiarem”. Postępowanie takie może być świadectwem rozterki i niemocy twórczej autora, ale może także świadczyć o niezwykłym wyczuleniu na to, co on sam nazywa „duchem czasu”.

„Z jednej strony moja wyobraźnia wytwarzała i gromadziła «obrazy», a z drugiej rosła «dokumentacja», stos informacji (...) w krainie sztuki (dramatu) rzecz rozwijała się od obrazu do obrazu, ale obrazy te rosły na kupie notatek i wiadomości, na tym gazeciarskim i statystycznym nawozie, z którego obrazy czerpały swoje soki.”

A więc twórczość otwarta na wszystkie impulsy zewnętrzne, która, jak czuły odbiornik, łowi aktualne komunikaty, prasowe notatki, obiegowe terminy, modę i głupstwo czasu — i włącza je w swój hermetyczny świat. Z jednej strony — intymne wyznanie, rozpoczęte przed 25 laty, którego toku nie zakłócił ani system nakazów socrealizmu, ani gwałtowne wydarzenia polityczne; z drugiej — żywa „gazeta”, „kronika”, ba, „śmietnik” tego czasu. „Poemat otwarty”.

Tytułem, którym Różewicz opatrzył jeden ze swych tomów poetyckich, można zdefiniować jego twórczość.

Dzieło zamknięte, oddane bez reszty swojej małej (bo prywatnej) prawdzie i dzieło poroztwierane na wszystkie przeciągi, na „wichry dziejowe”; jak te dwie cechy ze sobą pogodzić? Trzeba się cofnąć na teren liryki, wrócić do punktu, z którego twórczość Różewicza wyszła.

Najbardziej znamienne przesunięcie akcentu, jakie się dokonało w poezji współczesnej, polega na przejściu od wyjątkowości do typowości podmiotu lirycznego. Romantyk i poeta młodopolski pisali wiersze, ponieważ byli ludźmi wyjątkowymi — cierpieli dotkliwiej, czuli mocniej niż inni. Jeszcze poeci Awangardy wiedzieli jaśniej, widzieli lepiej, oglądali świat bardziej zgodny z odkryciami nowoczesnej optyki niż pozostali śmiertelnicy. I oto zjawiała się poezja, w której „ja” liryczne znalazło się na poziomie odbiorcy utworu lirycznego. „Daję wam to, co każdy z was może dać mnie” — mówi poeta Różewicz w tomie „Formy”, i mówi nie tylko w swoim imieniu.

To dążenie do typowości ma dzisiaj różne stopnie i rozmaite oblicza — może być równoznaczne z „solidarnością”, ze współ-czuciem poety z gatunkiem człowiek; może oznaczać zainteresowanie się poezji zjawiskiem języka (który jest przecież rzeczywistością obiektywną, jest „wspólną własnością”); ale może być też realizowane w sposób najbardziej bezkompromisowy — i wtedy oznacza zdanie się na zasób pojęć, słów, wiadomości, przeżyć i doświadczeń statystycznego słuchacza wieczorów autorskich, statystycznego współczesnego Polaka. Wtedy prawda, którą dzieło wyraża, jest tyle prywatna, co powszechna; tyle intymna, co podlegająca prawu statystyki. Tak właśnie stało się u Różewicza; jego twórczość liryczna jest w poezji polskiej (i chyba nie tylko polskiej) zjawiskiem wyjątkowym. Zawarła w sobie to wszystko — ale i nic ponadto — co mieszkawiec następnego stulecia będzie musiał o nas wiedzieć.

„Daję wam to, co każdy z was może dać mnie” — a skoro tak jest: nie ma żadnego wyraźnego powodu, żeby pisanie zaniechać, ale też nie ma dostatecznie silnego impulsu, żeby pisać nadal; nie ma przyczyny, która by nić zerwała, ale też nie ma przyczyny, która by ją dalej snuła. Im bardziej typowy podmiot liryczny, tym bezwład większy. Bezwład staje się wyróżnikiem i podstawą poetyki. Formułując paradoksalnie, niechęć do pisania staje się motorem pracy pisarskiej.

„Jest w tym coś cudownego, że moje opowiadanie mogę zaczynać wiele razy, że nie potrzebuję nawiązywać do poprzednio napisanych rozdziałów (...) Można tu będzie wykorzystać różne notatki” — pisał Różewicz w 1958. Ale w 1967

mówił już inaczej: „Kiedy leżę w ciemności z otwartymi oczami, mam uczucie (czuję), że to właśnie pisanie jest pozbawionym sensu umieraniem”. Słowa te zbiegły się ze znanymi wystąpieniami publicystycznymi, w których wieścił koniec poezji i śmierć Poety.

Produktem obumierania i rozpadu poezji jest Różewiczowska dramaturgia. To, co w zapisie słownym stawało się bezkształtną miazgą, pokazane na scenie, przedstawione zgodnie z prawami świata widzialnego, może odzyskać kształt. „Wygląda to tak, jakby przez pokój bohatera przechodziła ulica. — pisze autor w didaskaliach do „Kartoteki” — Bohaterem sztuki jest człowiek bez określonego dokładnie wieku, zajęcia i wyglądu. Bohater nasz często przestaje być bohaterem...” Tym nie mniej trzeba w teatrze tego bohatera pokazać. „Chwile milczenia w moich sztukach — pisze w „Przyroście naturalnym” — są wypełnione myślami anonimowego mieszkańca wielkiego miasta, anonima żyjącego w metropolii.” Właśnie tak, jak w jego utworach poetyckich, jak w jego coraz dłuższych i już tragicznych w tej długości poematach. Tylko, że tego anonima trzeba jednak którędyś na scenę wpuścić, czymś zająć, w czymś umieścić, pokazać go w kontaktach z otoczeniem. To była szansa.

Od amorficznej jeszcze „Kartoteki”, poprzez dramaty, jak niezbyt wnikliwie ale i nie bez słuszności zauważyła krytyka, montowane techniką kolażu („Można tu będzie wykorzystywać różne notatki...”), do sztuki „Stara kobieta wysiaduje”, do specjalnego typu konstrukcji, którą byłbym skłonny nazwać „konstrukcją otwartą”. Trzeba sobie wyobrazić całość złożoną z mocnego szkieletu i ruchomych, wymiennych elementów. Twórcą tego szkieletu może być tylko Różewicz (tak jak tylko osobnik imieniem Franz Kafka mógł napisać „Proces”), twórcą większości elementów ruchomych jest także Różewicz. Ale zdarzyć się może, że autor któregoś miejsca swej konstrukcji nie wypełni, lub wypełni niedostatecznie, lub też element przez niego użyty nie zadowoli inscenizatora. Wtedy inscenizator może się podjąć wypełnienia konstrukcji na własną odpowiedzialność i we własnym imieniu.

Sztuka o Każdym i konstrukcja, którą może wypełnić Każdy. Każdy — kto pozna prawa, jakimi rządzi się świat Tadeusza Różewicza i zrozumie jego granice. Moim zdaniem, jest to najciekawsza cecha tego dramatu, dramatu, który uważam za utwór wybitny. W tej dialektyce własnego, jedynego i niepowtarzalnego, z powszechnym tkwi tajemnica oryginalności pisarstwa Różewicza i największa szansa jego dramaturgii.

Andrzej Falkiewicz

Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15
 Dyrekcja i Administracja Teatru
 Wrocław, ul. Rzeźnicza 12

Telefon

Centrala 432-76
 Dyrekcja 387-73
 Org. Widow. 437-62

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8 do 15. Telefon 437-62. Bilety indywidualne w kasie teatru od godz. 10 do 13 i od 16 do 19.15. Przedaż biletów: „Orbis” — Rynek 38 codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. 10—18.

Cena zł 3,—