

Marta Fik

TEATR TADEUSZA RÓŻEWICZA

„Sztuki «klasyczne» (od Greków aż do Dürrenmatta) tak ograniczyły widzenie naszych recenzentów, że ci traktują wszystkie sztuki (również współczesne) na «serio»”. Tadeusz Różewicz *Akt przerywany*.

„Razić mogą wieczne polemiki, napastliwość, agresywność, ciągle formułowane credo, nieustanne komentarze i kłótnie Różewicza z całym światem. Ale ten „Antychryst kultury” ascetycznie ograniczający poezję do świata zmysłów nie może nie być czujny — uzurpował, czy zagarnął sobie prawo sądzenia i burzenia świata — romantyczne prawo sztuki” kończy Marta Piwińska jeden ze swych esejów o twórczości autora *Świadków*. „Antychryst kultury”, odnowiciel słów, pojęć, poezji, teatru, jedyny (ostatni) polski dramatopisarz. Nieufny wobec tradycji, nieufny wobec teraźniejszości, naprawdę uczulony na współczesność. Twórca najtragiczniejszy, bo niewierzący w skuteczność Sztuki. „Czytam książkę Paustowskiego ... Powiada: «A ja wiem tylko jedno — że chcę pisać». Tak. A ja pisząc wiem tylko jedno, że nie chcę pisać”. Nihilista? Raczej Młodzieniec ze *Starej Kobiety*: „Bawcie się więc przyjaciele dalej. Igrajcie w «ogrodach poezji». Ja jeszcze zostanę pod murem. Na razie podejrzewam, że za murami znajdują się nie «ogrody», ale «śmietniki». Ja próbuję sadzić drzewa i kwiaty na «śmietnikach». Czy to jest nihilizm? To trudna, brudna zwykła robota”.

Tak to jest wedle Różewicza, tak to jest wedle krytyków literackich i wedle większości recenzentów (nie lubi ich poeta; tych ludzi — jak z satysfakcją podkreśla — głupich, płytkich, wypranych z poczucia humoru, nadętych i impotentów).

Jak jednak sprawa wygląda — na przykład w rejonach teatru — gdy spojrzeć na nią nie poprzez to, co się o Różewiczu oficjalnie myśleć i mówić powinno, lecz przywołując to tylko, co naprawdę postuluje jego dramaturgia. Gdy porównać te postulaty z realnymi możliwościami teatru (nie tylko „starego”). Pamiętając przy tym, iż większość ataków Różewicza wymierzona jest w pustkę. Bowiem wzorzec teatru, z którym przede wszystkim walczy, obalony został znacznie wcześniej i to przez samych ludzi sceny. Choć, owszem, istnieje pewna różnica. Reformatorzy teatralni walczyli zwykle z określonym modelem czy sytuacją teatru. Różewicz walczy z każdym jego rodzajem, lekceważąc najważniejsze atrybuty przynależne od wieków samemu pojęciu „teatr”.

„Miałem świadomość, że pracuję nad uśmiercaniem pewnych mód, snobizmów, nawyków w naszej poezji. Próbowano wmówić we mnie, że ogłosiłem śmierć «poezji». Zarzucono mi, że sam dalej produkuję «poezję»”. Teatralne próby Różewicza i jego teoretyczne wyznania także wymierzone są w mody, snobizmy, nawyki. Nie ogłaszają „śmierci teatru”, po prostu wszystko w nim — a także w dramaturgii — kwestionują. Czasem odmawiając w ogóle wartości, czasem konkludując nieprzydatność na dziś. Imponująco wygląda ów rejestr „przeżytych” teatralnych konwencji:

I. „Zacny teatr klasyczny (od Greków po Dürrenmatta)”. Teatr fabuły, tradycyjnych bohaterów i dialogów („wymiana myśli i przeżyć”). Teatr „zewnątrzny”, w którym „najważniejsza jest akcja, to co się dzieje na scenie, i to jest teatr klasyczny, i jeszcze teatr romantyczny”. Teatr, który „jest już teatrem «historycznym»; teatrem, którego proces zakończył się”, choć z drugiej strony „teatr intrygi czeka już za drzwiami”. Cały teatr jedności miejsca, czasu i „tego trzeciego” (nie wiedzieć czemu ironiczne i w krytykę wymierzone kwestie w tej materii, zawarte w *Na czworakach* krytyka ta potraktowała jako autorską ekspiację serio).

II. Równie jak klasycy „zacna” już „awangarda”.

„Oddając jednak Witkacemu, co jest Witkacego, i Gombrowiczowi, co jest Gombrowicza, pragnę stwierdzić, że są to dla mnie klasycy. Wielcy klasycy, którzy zajęli swoje miejsca obok Słowackiego, Norwida, Krasińskiego, Wyspiańskiego, Fredry, Zapolskiej, Chwistka i innych. Kłaniam się tym wszystkim Wielkim i przechodzę dalej”.

III. Teatr surrealistyczny i teatr absurdu.

IV. Pseudoawangarda i pseudonowoczesność.

Przerabianie „Szekspira na scenę”, „Zapolska na trapezie, wszystko w ruchu”. Teatr „wyzwolony” — teatr „grozy”. Różne eksperymentujące panie.

V. Adaptacja klasyków.

„Męczenie» naszych klasyków nie stworzy współczesnego teatru polskiego”, „nie wystarczy tu trepanacja *Dziadów* i *Mazepy*”.

VI. Polski teatr współczesny.

Oparty „o dramaturgię” tzw. flirtu salonowego”, „bez koncepcji i bez idei”. („O «młodych» nie piszę, bo nigdy nie wiadomo, co z tego wyniknie.”)

VII. Teatr problemowych dyskusji.

„Wymaga to wielkiej ilości słów. Dialogi. Gadanina. Dowcipy. Maksymy”. Monstrualne utwory „jak *Fizycy*, *Andorra*, *wiele* sztuk autorów amerykańskich, krakowskich, francuskich, warszawskich, austriackich (i innych). Wielogodzinne rozmowy na tematy polityczne, socjologiczne, religijne, seksualne — wmontowane w tradycyjne perypetie «dramatyczne» «bohaterów» stały się po prostu zmorą”.

VIII. Teatr faktu.

„Tematy moich sztuk nie rozwijają się w czasie, więc i akcja nie «rozwijają się». To jest problem! A nie jakieś montaż dokumentów, reportaże, sprawozdania z procesów (udramatyzowane?). Nie traktaty polityczne, obrazki obyczajowe”. „Można zlepić marnym literackim komentarzem dzieje morderstwa w Dallas”, „ale to wszystko jest jałową dziennikarską robotą. Przenoszenie widza w różne prawdziwe wydarzenia, które nie mają nic wspólnego z dramaturgią”.

IX. Teatr „metafizyczny”.

X. Groteska.

„Ratunek wszystkich impotentów teatralnych”

XI. I dalej: „Różni autorzy krajowi i zagraniczni”...

Ta generalna negacja rozumiała jestu artysty, który nie wierząc niczemu, ufa, że można wszystko stworzyć od początku (a może kpi po prostu?). Swoista nietolerancja przystoi zresztą „nowatorom”, choć bardziej wyrozumiały był choćby Witkacy, odmawiający co prawda dziełom „realizmu” miana Sztuki, lecz nie odmawiający im skuteczności i nawet pewnych wartości. Czym jednak proponuje Różewicz zastąpić to wszystko, co zakwestionował? Nie idzie nawet o gatunkowy ciężar tych kontrpropozycji; sam poeta wyznaje, iż „wszystko co tworzy jest zaledwie przecuciem i intencją. Przeciwwstawienie własnej twórczości dramatopisarskiej Różewicza owym autorom — dawnym i współczesnym — którym „kłania się i idzie dalej” byłoby chwytem i niecelowym, i nie fair. A jednak trudno opędzić się pytaniu na ile to, co Różewicz robi czy pragnie robić jest istotnie krokiem prowadzącym „w dalej”?

3

Kiedy w roku 1958 pisał Różewicz — bez myśli o scenie, jak powiada — swą *Kartotekę*, jego stosunek „do teatru współczesnego był bezkompromisowy”. Zapewne nie tylko do teatru polskiego, skoro wspomina, że nawet Beckett zdał mu się za mało radykalny, gdy szło o „rozkład” bohaterów i akcji. Ale kiedy w roku 1960 weszła *Kartoteka* na scenę traktowało się ją przede wszystkim jako obrachunek z całkiem konkretnym typem teatru i dramatu: tym, który wykształciły lata pięćdziesiąte.

W *Kartotece* — co opisano już po tysiackroć — zawarte są w dojrzałej postaci wszystkie zasadnicze cechy Różewiczowskiej dramaturgii. Rwąca się „akcja”, będąca zresztą zaledwie pretekstem. Bohater o wielu wcieleniach. Pokój „jakby” ulica, natłok postaci związanych i nie związanych z akcją, miejsce na improwizację, bliską nawet „happeningowi”. Środki nowe, przynajmniej dla ówczesnego polskiego teatru oficjalnego (bo robili podobne rzeczy wcześniej młodzi, a propozycje Mirona Białoszewskiego szły jeszcze dalej). Co więcej — integralnie związane — z problematyką utworu, jedynego w twórczości Różewicza, z którego nie dałoby się wyciąć żadnego większego fragmentu bez zburzenia całości. *Kartotekę* określił autor jako „sztukę realistyczną i współczesną”, używając zresztą chętniej terminu „opowiadanie”. Była to w istocie rzecz „współczesna”. Jeśli pod tym nieprecyzyjnym pojęciem rozumieć — niezwykłą wręcz wrażliwość na panujące nastroje.

Niewiele bowiem było w polskiej literaturze dramatycznej powojennego trzydziestolecia utworów, które w tak bezbłędny sposób umiały wyrazić niepokój pokolenia. Dlatego zapewne nowatorska wówczas forma utworu stała się zaskoczeniem o wiele mniejszym niż można by tego oczekiwać. Jakby czekano na nią właśnie; nie szokowała, zdała się naturalną. Tego sukcesu nie powtórzył Różewicz już nigdy. Jeśli bowiem cele poety, inscenizatorów i świadomego odbiorcy były kiedykolwiek wspólne to właśnie wówczas, gdy dla zastanego, obcego mu teatru, radykalny w swym buncie pisarz przekształcał „ważny dla siebie czysto literacki tekst w tekst dla reżysera”. Może dlatego, że bunt ten wynikał z przyczyn dla widowni zrozumiałych i wyrażał sprawy bardziej — mimo wszystko — sprecyzowane niż potrzeba walki z wszystkim „w ogóle”.

W ciągu trzynastu lat, jakie minęły od tamtej premiery teatr polski zmienił się dość radykalnie. Choć można mu zarzucać w większości „nijakość” dokonano tu przecież sporo; na pewno więcej niż sądzi i dostrzega Różewicz. A przeciw drogi Różewicza oraz najwybitniejszych naszych inscenizatorów rozeszły się, zaś jedyny jego teatralny sojusznik — Jerzy Jarocki — poczyną sobie z tekstami tymi, wbrew pozorom, dość swobodnie. Najprzenikliwszy z polskich krytyków teatralnych po drugiej wojnie, skłonny jednak do stwierdzeń krańcowych, Konstanty Puzyna winą za

fakt ten obarcza ludzi sceny, strasząc ich dodatkowo możliwością zamilknięcia tego „ostatniego polskiego dramaturga, który jest jeszcze żywy”, o ile teatr nie wyjdzie z marazmu. Czy w istocie jednak wina jest jednostronna?

4

„Nie ma antyestetyki ... Jest natomiast nowa estetyka, lub jej poszukiwania. Podobnie zresztą, jak nie ma antypowieści czy antyteatru”. Wszystkie sztuki Różewicza są w zasadzie mniej lub bardziej konsekwentnymi próbami wykształcenia estetyki najbardziej, jego zdaniem, „poręcznej” dla oddania cech współczesnego świata (cywilizacji, ideologii, kultury, etc. etc.). Zanegowanie dawnego „bohatera” i „akcji” oraz wszelkie dalsze konsekwencje tego aktu, wyrażają nie tylko „chaos i rozbitcie” otaczającej nas rzeczywistości, lecz są także próbą konstruowania pewnych modelowych sytuacji w jakich znalazł się (zdaniem poety) Człowiek lub Ludzkość.

Wbrew opinii samego twórcy oraz admirującej go krytyki nie jest to zresztą cecha tylko Różewiczowskiej dramaturgii. Traktowanie spraw tak, jakby w całym dotychczasowym teatrze i literaturze scenicznej, istniał jakiś niezmienny bohater i akcja równoznaczna z intrygą, którym dopiero teraz wydaje się walkę — jest uproszczeniem lub wyrazem pychy. Przyznać wszakże trzeba, że walka ta jest jak nigdy radykalna.

By móc zastanowić się czemu radykalność ta służy, przypomnieć należy na czym polega. Mimo iż wobec bogatej literatury krytycznej o Różewiczu większość owych „przypomnień” brzmić będzie jak truizmy. Lecz przecież z truizmów zbudowane są czasem pewne mity.

„Nowy teatr realistyczno-poetycki” („teatr wewnętrzny”), który Różewicz postuluje już od dawna, nie został przez niego nigdy zdefiniowany wprost, z pewnością nie przez przeoczenie. Unikając więc również wszelkich definicji, można jednak pochwycić zasadnicze cechy tego teatru; robiono to zresztą często. Teoretycznie, w publicystycznym zapisie, w odautorskich komentarzach i didaskaliach wszystko rysuje się tu wyraźnie, logicznie (w Różewiczowskim oczywiście rozumieniu tego pojęcia) i sugestywnie.

Nowy bohater: dzisiejszy Każdy i dzisiejsi Wszyscy.

Jest to — *od Kartoteki* bohater bez wieku, twarzy, określonego zajęcia etc., choć z reguły osadzony w pewnych realiach. Historycznych (jak w *Kartotece, Spaghetti i miecz*), środowiskowych (*Grupa Laokoona*, fragmenty *Pogrzebu po polsku, Na czworakach*), rodzinnych (*Grupa Laokoona, Wyszedł z domu, cz. II Świadkowie, nawet Akt przerywany*) lub wszystkich po trochu. Tylko *Przyrost naturalny* i *Stara kobieta wysiaduje* nie mieszczą się w żadnej z tych kategorii, choć i ich „czas i miejsce” są jakoś wyznaczone: współczesną cywilizacją.

Bohaterowie ci z reguły nie noszą imion. Czasem zwać się całkiem enigmatycznie (Pan I, Pan II, Kobieta, Mężczyzna, On, Ona), czasem określono ich wzajemne relacje (Ojciec, Matka, Syn, Dziadek), wiek (Starzec, Stara Kobieta, Staruszek, Młodzieniec, Dziewczyna), zawód (Nauczyciel, Pielęgniarka, Przewodnik, preferowani Kelnerzy i Strażnicy), jakieś szczegóły wyglądu czy reakcji (Żywa Pani, Tłusta Kobieta, Pan z przedziałkiem, Gość w cyklistówce). Są to wszak charakterystyki niezwykle ogólne i w większości bez znaczenia. Tylko Dziewczyny są tu zawsze „piękne i młode”.

Czasem bohater ma wiele imion, czasem imię symboliczne. Tam nawet gdzie zjawiają się imiona „własne” nie przeciwdziałają one procesowi „odindywidualizowania” bohaterów. Samo słowo „bohater” zda się zresztą problematyczne, skoro

określać ma po prostu osoby biorące udział w przedstawieniu, lub może lepiej — znajdujące się na scenie. Choć bowiem nie jest prawdą twierdzenie, iż w sztukach Różewicza brak „głównego bohatera” (zawsze prawie znaleźć można jednego lub paru, wokół których toczy się szcztątkowa „akcja” lub którzy pozostają w centrum naszej uwagi) — to bohater ten traci swą dawną funkcję. Jego czynności ograniczone są do działań podstawowych jak jedzenie, picie, siedzenie, dłubanie w zębach, wychodzenie do toalety, spółkowanie. Nie różnią się one zasadniczo od działań postaci „drugorzędnych”.

Oindywidualizowanie idzie w parze ze zmechanizowaniem. Wzajemne relacje między bohaterami w zasadzie nie istnieją: porozumienie jest całkowicie pozorne, często parodystycznie wykpione. Nawet wówczas, gdy bohaterowie czynią pewien wysiłek, by stan ów przewyciężyć.

Zmechanizowanie posuwa się coraz dalej. W *Kartotece* występują statyści — w *Śmiesznym Staruszk*u, *Starej Kobiecie* i in. także kukły, manekiny, lalki. Raz tylko proces jest odwrotny: manekin w części drugiej *Śmiesznego staruszka* zamienia się w żywą kobietę, zresztą bez dramaturgicznych konsekwencji.

„Bohaterów”, jakoś tam wyodrębnionych, nakrywa tłum. Ludzie całkiem anonimowi, przechodnie, biorący udział choćby umowny w tym, co się dzieje na scenie, albo też tylko na chwilę się tam zjawiający. Przysłuchujący się dialogom lub wobec nich obojętni, wygłaszający przypisane im przez autora fragmenty zdań całkowicie przypadkowych, improwizujących jakieś własne kwestie lub milczący. Od owego „tłumu” wolna jest w zasadzie tylko *Grupa Laokoona*. W *Przyroście naturalnym* tłum zmienia się w masę — ta jest „akcją” i bohaterem „dramatu”.

Początkowo zda się, iż „tłum” ten podporządkowany jest — mimo wszystko woli autora, lecz już w *Straży porządkowej* programowo ma umykać wszelkiej władzy: pisarza, reżysera, Stróżów Porządku. Zdarza się, iż na scenie zjawiają się postaci, którym przypisano „role” w innej części sztuki lub takie, które tylko „być może” wezmą w niej udział. W *Akcji przerywanym* stara się iść Różewicz w tym względzie najdalej, gdy wprowadza Obcego, o którym wiadomo co prawda, iż „za pięć dni skończy 42 lata”, lecz nie wiadomo jaka jest jego funkcja w „przedstawieniu”. Nie jest jednak autor w tym pomysle konsekwentny: choć początkowo rola nieznanego ma być całkowicie niejasna, dalsze didaskalia, przynoszą pewne dla pojawienia się tej postaci motywacje.

Już sama wielość i niesprecyzowanie postaci występujących w Różewiczowskich sztukach ma swe oczywiste konsekwencje dla tego, co zwać się zwykło „akcją”.

Akcja i brak akcji.

„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, która była celem zabiegów dramaturgów greckich, elżbietańskich i częściowo warszawskich, a nawet krakowskich), ale ten utracony, podstawowy członek ciągle mi sprawia ból. Czasem w chwilach słabości i załamania posługuję się tą, dawno utraconą, lewą nogą (akcja) i wtedy przypominam pewnych dramaturgów zagranicznych i krajowych” (*Akt*).

Owych „chwil załamania i słabości” jest w dramaturgii Różewicza więcej niż się o tym pisze. We wszystkich właściwie jego utworach istnieje pewien zarys „intrygi”. Tej „tradycyjnej”, dającej się np. „opowiedzieć”, co nie zawsze jest możliwe w wypadku pisarzy pozornie mniej radykalnych. Akcja jest tu rzeczywiście „pretekstem” (co zdarzało się w dramatopisarstwie polskim już i przed Różewiczem), lecz nie tylko, skoro układa się w pewną całość, aż zbyt gładko jak na potrzeby autora.

W *Akcie przerywanym* bezkompromisowość Różewicza w dziedzinie likwidowania „akcji” zda się iść najdalej. Naczelna teza teatru realistyczno-poetyckiego, by wszystko „jak w życiu” zasadało się na przypadku, braku owego łańcucha literackich „przyczyn i skutków” — z pozoru wydaje się tu zrealizowana. W *Akcie* nic nie może się naprawdę zawiązać ani rozwinąć. Lecz właśnie w owym dziele „konsekwentnie — jak powiada sam autor — nienapisanym” odejście od wszystkich „fabularnych” motywacji okazało się niemożliwe. Tyle, że motywacje te przeniesiono do didaskaliów; ale polecając didaskalia drukować w programie do przedstawień (także jako komentarz, uzupełnienie?).

„Zerwanie” z logicznym jako tako rozwojem wypadków czy obrazów jest więc w konsekwencji posunięte najdalej nie w *Akcie przerywanym*, a w *Straży porządkowej*, gdzie poprzestał zresztą Różewicz jedynie na „opisaniu dramaturgii”. („*Straż porządkową* zacząłem pisać w roku 1966. Wiedziałem — i wiem — o tej sztuce wszystko. Nie wiem tylko czemu jej do tej pory nie napisałem”). Tu właśnie, mimo iż *Straż porządkowa* „interweniuje konsekwentnie na rzecz normalnego rozwoju dramatu”, niszcząc wszelkie uboczne wątki, których pełno w innych Różewiczowskich sztukach — nie dzieje się nic w sensie jakiegokolwiek ewolucji.

„Jakiegokolwiek” bo słowo „akcja” ma dla Różewicza nie tylko sens równoznaczny z fabułą. „Akcja” w znaczeniu dawnym — to kompromis na rzecz „normalnego teatru”, ale jest jeszcze akcja „wewnętrzna” — tą były proces rośnięcia i pęcznienia *Starej Kobiety* w sztuce pod tym tytułem, „przechodzenie” tamże śmietniska „na widowie, do garderoby a nawet może przez okno na ulicę”. A także sytuacja podstawowa *Przyrostu naturalnego*, gdzie „chodzi o operowanie żywą rosnącą masą ludzką, która ze względu na ciasnotę niszczy wszystkie formy... W akcie III ściany pękają i przez otwory wlewa się potok ludzi. Sam proces pęknięcia [...] stanowi «akcję».”

Dramaturgia „otwarta”

Z wielu metod „operowania akcją” w znaczeniu potocznym najwyraźniej wybiera Różewicz jedną: równoczesne nakładanie się poczynań różnych postaci. Już w *Kartotece* kwestie i nieliczne działania Bohatera mijają się i mieszają z kwestiami i „akcjami” nie związanych z nim bezpośrednio osób. W *Świadkach* metoda była inna, zderzono tu drastycznie to, co dane nam było obserwować na scenie z tym, co dokonywało się poza nią (właśnie to, co poza sceną było ową „akcją” w tym sensie, co w *Kobiecie* i *Przyroście*). W *Pogrzebie po polsku* „akcje” zwielokrotniały się, w odniesieniu do Kowalskich i Kitosza przekształcając się nawet w tzw. „intrygę” itd., itd., we wszystkich późniejszych utworach Różewiczowskich.

Każdy bohater z własną „akcją”, która w dodatku nie powinna mieć ni początku, ni środka, ni końca. Raczej szereg działań bez pointy, w które mógłby wejść także każdy widz czy czytelnik. „...dramaturgia otwarta, sztuka otwarta. To dla mnie sprawa istotna. Wywodzi się ona z moich wcześniejszych doświadczeń poetyckich: poematu otwartego, który się właśnie tak nazywał — *Poemat otwarty*. Gdzie każdy mógł niejako wejść w środek ze swymi sprawami. Coś podobnego było także w *Kartotece*: tam też każdy mógł wejść w środek, dopisać jakiś fragment czy koniec, rozszerzyć czy uzupełnić jakąś scenę”. Wejście z „zewnątrz” w dramat jest zresztą jedną tylko z cech i celów „otwartości”. Ważniejsza jest znowu sprawa owej „przypadkowości”, elementu improwizacji — „jak w życiu”. Zamieranie wątków „na miesiąc, na rok”, odradzanie się ich gdzieś, kiedyś — czasem po prostu w nowej sztuce.

Jak Prolog *Śmieszego staruszka* ożywający w *Przyroście naturalnym* i *Starej Kobiecie*, jak tożsame prawie wątki: dziennikarskich wywiadów, kombatantów, pilnujących „rozkładu jazdy sztuki” Strażników. Jak wreszcie owe powtarzające się

osoby czy epizody; opalające się dziewczyny, Kelnerzy nieraz w dwuznacznych rolach, obsesja domu — kawiarni etc. Prócz tego powtarzające się środki, owe opisane już po wielokroć montaż wierszy, „wyliczanek”, prasowych komunikatów...

Konstrukcja nie jest zresztą jednaka. Najbardziej „tradycyjne” — przynajmniej z pozoru — jak *Grupa Laokoona, Spaghetti i miecz, Wyszedł z domu* elementów składowych tzw. różewiczowskiego „collage'u” noszą najmniej. W sztukach pozostałych proporcje między poszczególnymi elementami są różne: dominanta „strumienia informacji” w *Starej Kobiocie*, wierszy i wyliczanek w *Kartotece*. Różny jest też stopień ich „otwartości”.

Parę słów, by zasygnalizować bodaj sprawę owego braku wyraźnego „początku i końca”, o co tak idzie dramatopisarzowi.

Brak „początku” rzadko jest równoznaczny z jakimś ponadczasowym „trwaniem” jak w *Starej Kobiocie*, czy części III *Świadków*. Częściej polega po prostu na zaskoczeniu bohatera czy bohaterów w pewnej określonej sytuacji, której przyczyny zostają jednak wyjaśnione bądź w późniejszym „dialogu” (*Kartoteka*, rozmowy kombatantów w *Spaghetti i miecz*), bądź przy pomocy swoistej retrospekcji (wersja *Kartoteki* z przyjaciелеm harcerzem, scena wywożenia Kowalskiego na taczkach w *Pogrzebie*), bądź w didaskaliach (*Akt przerywany*). Czasem wreszcie moment „wyjściowy” dla sytuacji osób w sztuce jest zarazem początkiem tego, co się „dzieje” na scenie (powrót Ojca z zagranicy w *Grupie Laokoona*, zaginięcie — czy prawdziwe? — w *Wyszedł z domu*).

Podobnie z zakończeniami Różewiczowskich dramatów, przy czym sprawę komplikuje tu fakt, iż częściowo — przynajmniej gdy wierzyć autorowi — są one kompromisem wymuszonym przez teatr. Czasem koniec jest jakoś równoznaczny z końcem „akcji” czy jej szczytków (jak w *Spaghetti, Pogrzebie* czy *Na czworakach*). Czasem „finał” oznacza po prostu powrót do sytuacji wyjściowej (*Wyszedł z domu, Kartoteka*). Czasem najbardziej nawet umownego zakończenia brak lub jest ono metaforyczne (*Akt przerywany, Śmieszny staruszek* — Prolog, *Świadków* cz. 3, *Stara Kobieta*).

„Otwartość” samej wewnętrznej kompozycji utworów też ma swe różne stopnie — choćby w zakresie obszaru, jaki oddaje Różewicz owym ingerencjom z zewnątrz, do których zachęca. „Luźność” budowy nie oznacza przypadkowości ani dowolności (przynajmniej w intencjach); na ogół sygnalizuje autor, gdzie spontaniczne w zamierzeniu wejście — widza czy reżysera — w dramat może nastąpić i w jakim zakresie.

Niektóre swe dramaty nazywa zresztą Różewicz wręcz scenariuszami, wiele traktuje jak scenariusz. Niekiedy poprzestaje na zapisie pomysłu czy „dramaturgii”; nierzadko didaskalia przypisane do danej sztuki, kryją w sobie jakby zapis czy narodziny innej (która być może nie powstanie). Skłonność do owych fragmentarycznych lub nie do końca w jakikolwiek, choćby amorficzny, kształt przyobleczonej notatki czy zapisków bierze się u Różewicza z okresowej niemożności czy niechęci do ujmowania wizji w słowa. W *Przyroście* pisze wprost: „Bardzo długo ociągałem się z pisaniem tej sztuki. Zacząłem w roku 1958, prawie równocześnie z *Kartoteką*. Właściwie nie «ociągałem się», ale nie mogłem się zdobyć na spisywanie i opisywanie tego — co już istniało w mojej wyobraźni — w kształcie zmiennym, ale realnym. Co rozrastało się. Nie mogłem zdecydować się na wzięcie do ręki sekatora-długopisu, na przystąpienie do przycinania obrazów i pomysłów, do smutnego opisywania widowiska (smutnego i trochę nużącego)”. Równocześnie w tekstach napisanych coraz więcej miejsca zajmuje obraz.

Słowo i obraz. To wszystko, co Różewicz sądzi o potrzebie odrodzenia słowa, ma swe oczywiste konsekwencje w dramacie. Obnażanie wyrazów — stereoty-

pów, zdań — stereotypów, dialogów — stereotypów etc. Słowa tworzone od początku, wyrażające to tylko, co konkretne, podstawowe. Niemożność porozumienia przy pomocy słów — rozmijanie się kwestii poszczególnych bohaterów, urywane, chaotyczne monologi rozpisane na głosy, które nie tylko w *Świadkach* „można grać, ale można i deklamować”. Wreszcie tylko monolog. Ale monolog to nie teatr; dlatego właśnie pisze sam poeta o *Śmiesznym staruszku*: „To jest scenariusz sztuki. Z tego trzeba zrobić sztukę”. Jak zrobić? Po prostu „zrozumieć, że nie jest to monolog, lecz sztuka składająca się z kilku obrazów”.

Efekty plastyczne, świetlne i akustyczne, ruch, pantomima, balet, muzyka... Tekst poboczny, didaskalia stają się najpierw partnerem, później rywalem, następnie pogromcą słowa — tego słowa, któremu nie dowierzano zresztą od początku. „Nie gardzimy informacją zawartą w didaskaliach. Wprost przeciwnie, z informacji tej pragnę uczynić motor całego «przedstawienia» (niestety, na razie 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)” (*Akt*). Rodzaje informacji zawartych w Różewiczowskich didaskaliach są różnej rangi i rodzaju. Sporo w nich uwag „tradycyjnych”, bez znaczenia. Enigmatycznych wskazówek — czasem czysto literackich. Często celowo umieszcza się tu szczegóły, o których wiadomo, że są nie do zrealizowania na scenie lub ujdą tam uwagi. Sporo drugorzędnych informacji, wskazujących na właściwy sposób interpretacji utworu dotyczących scenerii, światła, muzyki. Lecz prócz nich coraz więcej wskazówek opisujących to, co ma się dziać obok: w międzyczasie lub niezależnie od głównego wątku. Ten rodzaj didaskaliów rozwija się. W *Kartotece* dotyczy tylko działań postaci związanych i nie związanych z bohaterem, ewentualnych improwizacji etc.

W *Śmiesznym staruszku* obraz stanowić ma już drugi jakby (i równocześnie) plan „przedstawienia”. Przy czym wyraźnie dokonuje się tu ów podział na tzw. „żywe obrazy”, ilustrowane jakby monolog, dopełniające go lub w skrócie sygnalizujące sytuację (ten typ znajdzie kontynuację w *Wyszedł z domu*) oraz obrazy autonomiczne, które są „przedstawieniem «samym w sobie», nie łączą się ze sprawą Staruszka” (a co ma pewien odpowiednik w *Pogrzebie po polsku*).

Ten typ didaskaliów nie dotyczy *Aktu* — tam w zasadzie wszystko, co znajduje się w tekście pobocznym jest komentarzem, uzupełnieniem, programowaniem szczupłych kwestii. Komentarz ten przerasta ilościowo i znaczeniowo tekst „główny” (by użyć starej nomenklatury, tu oczywiście nieadekwatnej). A jednak nie jest to budowanie wizji plastycznej, raczej nastroju, akcentowanie pewnych elementów dla Różewiczowskiej teatralnej rzeczywistości istotnych. Jak chwile milczenia: „dramat rozgrywa się w ciszy. W oceanie ciszy, a słowa są tylko maleńkimi (koralowymi) wysepkami rozrzuconymi w tej nieskończonej przestrzeni”. Kwestia czasu: „jako realista nie uznaję żadnego «czasu» teatralnego, filmowego, powieściowego itp. Czas mój jest identyczny z czasem, który wymierzają nasze zegarki”, etc. Ponadto wszystkie zawarte w didaskaliach *Aktu*, elementy opisu tego, co i jak ma być pokazane na scenie mają raczej charakter polemiczny i szyderczy wobec ograniczeń teatru. Nie teatru „starego”, lecz teatru w ogóle, w którym nie sposób przekazać spraw dających się jakoś zasygnalizować w literaturze czy w poezji. Didaskalia te potwierdzają więc raczej wyższość słowa nad obrazem.

Odwrotnie *Straż porządkowa*, jednoaktówka *Zacieranie rąk* (niby preludium do *Na czworakach*) czy wreszcie *Przyrost naturalny*. Już fakt, iż poprzestaje tu Różewicz jedynie na próbie zapisu czy opisu rodzenia się wizji jest znamieny, tak, jak znamienne były cytowane wyżej wypowiedzi o piórze — sekatorze. Ale nawet w rozpiętym na głosy *Przyroście* słowom wyznaczono rolę podrzędną. Tak, jak sytuacji

sceniczne w *Akcie* nic nie znaczą bez literackiego opisu w didaskaliach, tak tu kwestie nic nie znaczą bez wizji. „Dialog miał tylko wchodzić w pewnych momentach i komponować poszczególne fazy tego procesu, który odbywał się wewnątrz zamkniętej przestrzeni” pisze Różewicz w objaśnieniach do *Przyrostu*, w innym miejscu odmawiając słowu nawet owej roli komponującej: „głosy i słowa nie mają nic wspólnego z akcją”.

W *Straży Porządkowej* podział jest jeszcze wyraźniejszy; zezwalające na „udział w przedstawieniu” „dwa rodzaje przepustek” uprawniają poszczególne osoby bądź „wyłącznie do rozmów” (do monologów, dialogów itd.) bądź „do działania, do czynów”.

Nie idzie tu zresztą tylko o hierarchię ważności. Brak zaufania do „gadantin”, rozwlekłych dialogów, literackich ozdobników i metafor z jednej strony, z drugiej chęć, by (jako realista) nie nadawać słowom większej roli niż ta, jaką pełnią w życiu, doprowadzić mogły do dwu właściwie dramatopisarskich postaw. Całkowitej ascezy — tak wyraźnej w Różewiczowskiej poezji — lub do zaanektowania przez dramat także rejonów pozasłownych. Tendencja druga dominuje u Różewicza coraz wyraźniej, najpełniejszy wyraz znajdując w *Starej Kobiecie*.

5

Wszystko co napisano wyżej, wskazuje, iż w istocie intencje Różewicza nie wiele mają wspólnego z nihilizmem ani jakąś totalną destrukcją. Łamiąc określone konwencje buduje, czy usiłuje Różewicz budować jakiś nowy teatr.

Czasem ulega kompromisom: „nawet zdarzyło mi się, że dopisywałem, kiedy reżyserowi coś nie wychodziło, i dialogi dopisywałem i małe scenki w czasie prób”. Czasem odczuwa — programowo zresztą — bezradność: „wynika również z niewiedzy i bezradności, które są także jedną z cech dramaturgii otwartej”. Generalnie wierzy jednak pisarz, iż intencje jego mogą zostać podjęte, zaś przyszli „dramaturgowie będą mogli skorzystać z pomysłów zawartych w didaskaliach i uwagach polemicznych”. A realizację tych pomysłów uważa za możliwą; „Aaaaaa — można. Ja uważam, że można. Właśnie takie rzeczy sobie wyobrażam, jakkolwiek przepisów nie dają”.

Wiare tę dzielają w większości krytycy. Sceptycyzm niektórych wpływa raczej w mało pochlebnej oceny ambicji polskiego teatru, który boi się ryzyka i wszelkich poczynań zbyt śmiałych. Który nie dorósł i być może (jeśli nie przewycięży inercji i lenistwa) nie dorośnie do tej dramaturgii.

Gdy jednak patrzeć na to, co zdarza się od czasu do czasu w teatrze, argument o braku odwagi wydaje się fałszywy — przynajmniej w dziedzinie formy. Zaś w dziedzinie treści?

Jest rzeczą pewną, że Różewicz ma umiejętność inspirowania twórców tak wybitnych, jak Jerzy Jarocki (we współpracy z Wojciechem Krakowskim), a także mniej wybitnych, lecz uchodzących za artystów awangardowych. Czy jednak jego dramaturgia w swym pełnym kształcie jest do zrealizowania w teatrze? Czy nie warto przyjrzeć się jej — wymienionym poprzednio — elementom pod tym kątem?

Najprościej — mimo wszystko — rzecz wygląda z **B o h a t e r e m i A k c j ą**.

Bohater bez określonej osobowości; wielość bohaterów, rozkład tradycyjnej akcji; z tym radzi sobie teatr dość dobrze od dawna. Oczywiście połowicznie — ufać jednak wolno — że pójdzie w tym kierunku jeszcze dalej.

Intencje Różewicza są, rzecz jasna, całkiem inne niż intencje Macieja Słomczyńskiego, adaptatora Ulissesa Joyce’a. „Rozkład” bohatera i akcji ma być u Róże-

wicza dosłowny. Ma on stać się sam w sobie procesem głównym, celem — nie środkiem. Ale czy jest to w ogóle do osiągnięcia na scenie? Jeśli tak — z jakim skutkiem? W teatrze, którego naturą (wszystko jedno co to za teatr) jest pewna jednoznaczność, konkretyzacja, ucieleśnienie.

Pisał Jan Kosiński w jednym ze swych artykułów: „Otóż wydaje się, że na scenie trudno o czysty przyzwoity abstrakcjonizm, a to ze względu na równoczesność oddziaływania jednoznacznych treści pojęciowych. [...] Wystarczy, żeby na scenie była zbrodnia, a najniewinniej użyta czerwień rymuje się z krwią”. Zda się, iż to wszystko, co pisze Różewicz o akcji i bohaterze ma się do konkretnego przedstawienia trochę tak, jak abstrakcyjny projekt scenograficzny do jego funkcjonowania w spektaklu.

Różewiczowscy „ludzie”, „osoby”, „tak zwane osoby” przyoblekają po prostu skórę i osobowość kolejnych wykonawców. Nabierają cech indywidualnych, ba, na ogół przekształcają się w tradycyjne postaci z psychologicznego dramatu, może uduchowione nieco. Różewicz o aktorstwie nie pisze w zasadzie nic, prawie w ogóle nie używa słów „aktor” czy „wykonawca”. Jego uwagi dotyczące gry, nie wychodzą poza szablon zwykłego „mieszczkańskiego” teatru. Tylko z rzadka (jak w *Straży Porządkowej*) daje wskazówki sugerujące jakiś nowy styl gry, bardzo zresztą ogólnie; „Aktorzy nie powinni zwracać specjalnej uwagi ani na siebie, ani na innych, ani na to, co grają”.

Więc nie gra, a trwanie, wykonywanie czynności mniej lub bardziej istotnych (od ucierania kogał-mogła po „zdrady, torturowania, zbrodnie”). Tłum, zachowujący się naturalnie; nie do obsadzenia statystami, ale aktorami dużej rangi, by rzecz nie wypadła minoderyjnie i sztucznie.

A k c j a — rozbita na fragmenty, dzianie się kilku spraw równocześnie; to metoda stosowana dziś przez reżyserów dość nagminnie. „Otwartość” akcji — znów w teatrze problematyczna; każda sprawa ma tu swą pointę, każdy „koniec” da się dorobić. Nic nie pomoże niespodziane zawieszenie czynności, zabawy z kurtyną (bardzo zresztą, wbrew temu co pisze Różewicz — „witkacowskie”) etc. etc. Moment zapalenia światła na widowni, czy otwarcie drzwi prowadzących na korytarz oznacza nieuniknienie, że coś się jednoznacznie kończy. Koniec ów coś jednoznacznie znaczy itd. Różewicz wie o tym zresztą: „ta sprawa jednorazowej jednoznaczności w teatrze, narzucona przez interpretację, również jest jednym z elementów mojego rozchodzenia się z teatrem. Bo to mi przeszkadza”. Sprawa jest zresztą bardziej skomplikowana, sięga nie tylko „jednorazowej interpretacji” — także sposobu reagowania publiczności, który jest wszak inny niż sposób reakcji i percepcji czytelnika. Publiczności, którą w zasadzie Różewicz pragnie zostawić po tradycyjnej stronie rampy, choć zaprasza czasem (nieobowiązująco) do wzięcia udziału w dramacie. Lub pragnie objąć owym dramatem — jak w pierwotnym zamyśle *Starej Kobiety*, jak w *Pogrzebie po polsku*, gdzie „akcja sztuki przenosi się częściowo do garderoby. Widzowie komentują w bufecie, toalecie i szatni sztukę”. Nie jest to wszakże wskazówka inscenizacyjna, a tak zwane autorskie „pobożne życzenie”. O istocie stosunku publiczności do „dramaturgii otwartej” nie mówi się tu prawie nic. A bez tego niewiele jest przecie warta owa „otwartość”.

Sprawy aktora, akcji, publiczności — to zresztą kwestie, które być może mogłby rozwiązać tzw. teatr „poetycko-realistyczny”, gdyby taki powstał. A trudno przesądzić, że powstać nie może, choć nic nie zapowiada go jeszcze, zaś zasadniczy rozwój teatru idzie w nieco innym kierunku. Aktorstwo nie będące grą, bezkształtność formy itd., wszystko to może stać się przedmiotem zabiegów (laboratoryjnych prawie)

jakiejś grupy artystów, z wspaniałymi — kto wie? — efektami. Ale „teatr Różewicza” kryje w sobie ponadto słabości czy trudności poważniejszej natury.

Słowo

Pisał w szkicu o Różewiczu Jan Błoński: „Ośmielałem się mniemać, że między imperializmem, impotencją, imperatywem katerycznym oraz ineksprymablami istnieje różnica. I proszę, aby Różewicz nie udawał, że nie ma”.

Różewicz nie udaje. Jego dramaty w intencjach przywrócić mają właśnie pojęciom tym właściwą hierarchię i rangę. To można wyczytać nie tylko z jego teoretycznych programów, lecz także ze sztuk. Ale na scenie owe rozliczne słowa „wylizanki” zaczynają swój własny żywot. Więcej: stają się jakby interpretacyjnym mottem: „kordebalet, kordegarda, kosmetyka, kosmiczny, kopulacja”. Wszystko staje się jednakże. Tyle, że nic nie wynika z tej składanki. Wcale nie w filozoficznym, a najbardziej dosłownym sensie.

„Jakie to obrzydliwe rzeczy teraz ludzie ludziom opowiadają ... jellita zadkowego wychodzenia... gdzie te wschody i zachody słońca? Różanopalca jutrzeńka z palcem w nocniku!” (*Stara Kobieta*). Można zgodzić się z poglądem, iż czas wschodów i zachodów słońca w sztuce minął. Można uznać odkrywczość i odwagę twórcy, który prawdę tę wyraża bezwzględnie, a nawet brutalnie. Czy jednak stereotyp jutrzeńki gorszy jest od stereotypu ekskrementów i penisa?

6

Walka, jaką podjął niegdyś Różewicz z wielosłowiem, fałszywą metaforą i pustką, dawno już przekształciła się w jego twórczości dramatycznej w manierę. Nie podlegają jej w warstwie słownej zaledwie fragmenty sztuk. A w warstwie pozasłownej?

7

Obraz.

Chociaż należy Różewicz do autorów grywanych przez teatry coraz częściej i chętniej, wśród licznych realizacji jego utworów zaledwie kilka zasługuje na baczniejszą uwagę. Tylko trzy stały się wydarzeniami: *Kartoteka* Laskowskiej i Kosińskiego w Warszawie oraz *Moja córeczka* i *Stara Kobieta* Jarockiego i Krakowskiego w Krakowie i Wrocławiu. Żadna nie szła wiernie za autorską wizją inscenizacyjną, mimo, iż wizja ta ma dla Różewicza nie mniejsze — a czasem większe — znaczenie niż dialog.

Różewicz kolejne przedstawienia na ogół akceptuje, choć nie bez goryczy: „Ja jestem tu panem w swoim wierszu, w swoim domu. A ze sztuki często mnie eksmitują, albo nagle się okazuje, że sam stoję na zewnątrz i przez okno zaglądam do własnej sztuki”. Z jego punktu widzenia każda zmiana musi zdawać się nie tylko wypaczeniem, ale i krzywdą dla dzieła. Rzecz zrozumiała. Ale czy uczucie tej krzywdy winna podzielać publiczność i krytycy?

Dokładnie przez Różewicza w didaskaliach opisywane „wizje” pełnią przeróżne funkcje. W uproszczeniu ująć je można w sześć przynajmniej grup:

A. Działania postaci i sceny pantomimiczne mają charakter prawie happeningu. Tak jest np. w *Straży porządkowej*, gdzie autor powołuje do życia różne „osoby”, ale „nie odpowiada za ich losy”, zaś wydawane przez Straż czarne przepustki zezwalają owym osobom na „zbrodnie, zdrady, jedzenie, torturowanie, picie”.

B. Działania te mają stać się „przedstawieniem samym w sobie”. W *Śmieszny staruszeku*, np. w czasie „przerwy” na przyrządach gim-

nastycznych ćwiczą „żywe, dobrze rozwinięte fizycznie dziewczęta”, zaś w drugiej części przedstawienia „na scenie bawią się dzieci. Biegają, krzyczą, bawią się w chowanego, w klasy”. Zagłuszają słowa Staruszka. Jest ich moc, małych, średnich i większych. Podobnie jak w Różewiczowskim pomysle wystawienia *Radosnych dni* Becketta: „Rzecz oczywiście powinna zostać umiejscowiona w wielkiej piaskownicy, wśród dziatwy, która stawia babki z piasku, obrzuca się piaskiem i w razie konieczności robi «psipsi» do piasku” (Akt).

C. Obraz jest „uzupełnieniem” tekstu. Np. w *Spaghetti i miecz*, gdzie „do salonu wbiega grono beztroskiej młodzieży... grają w siatkówkę, domino, warcaby, tańczą”. Ich działania nie są jednak „autonomiczne” w stosunku do tekstu, bo służyć mają wytworzeniu „w salonie atmosfery zmysłowej”.

D. Obraz „ilustruje” tekst. Jak we fragmentach *Śmiesznego Staruszka*. Charakteru owych „żywych obrazów” zresztą Różewicz nie określa, wskazuje tylko na ich niezbędność.

E. Obraz ma charakter metafory. Jest to rodzaj spotykany najczęściej. Czasem dotyczy epizodów, jak oba „Sny na jawie” w *Na czworakach* lub partie końcowe *Starej kobiety*, kiedy „Z nieba od czasu do czasu lecą papierki, pierze, sadze, confetti... W powietrzu unoszą się też kolorowe baloniki, do których przyczepione są brudne szmaty, podate torby, stare skarpetki a nawet dziurawe kalesony”. W *Wyszedł z domu* urasta do dwu wielkich scen baletowo-pantomimicznych, a ich symbolika jest nad wyraz przejrzysta. W pierwszej — stado zalotników odprawia „taniec samców”. Aktorzy i statyści. Młodzieńcy i starcy. Piszczą, kwiczą, rżą jak ogiery, porkują. „Dwóch się gryzie ze sobą w ciszy. Jeden liże drugiego po twarzy.” Nieustające świetne efekty. Tłok, ruch, kotłowanina. Małpie i psie maski, fioletowe i różowe zady piawianów, wywieszzone wilgotne, różowe języki. Pożądanie.

Pantomima druga. Przyjęcie. Najpierw kulturalne: „W półmroku jak we śnie — ale na jawie — scena zaczyna się zaludniać gośćmi w oficjalnych, galowych strojach... Wśród gości biali i kolorowi... lekkim wykwinętym rozmowom towarzyszy muzyka na harfie i rożku angielskim”. Lecz już wkrótce na widok suto zastawionych stołów „na scenę wpada skłębiona fala gości... Pierwsze szeregi padają na ziemię, po ciałach fala za falą idą następne szeregi [...] ludzkie mrowie pokryło bufet. W ciszy słychać mlaskanie, syczenie, zgrzytanie, łamanie kości [...] pewnemu dystyngowanemu staruszkowi wpadła sztuczna szczeka do sosjerki (to nie jest śmieszne)”. Na koniec nie pozostawiająca wątpliwości pointa: „Z infernalnego kłębowiska, w zupełnej ciszy, wydobywa się głos grzmiący: «człowiek to trzcina myśląca»”.

F. Obrazy, działania, pantomimy, efekty akustyczne, świetlne etc. układają się w pewien ciąg logiczny, mający swą własną dramaturgię, a nawet „akcję”, zaś między warstwą „słowną” i „wizualną” istnieje rzeczywista równowaga i znacząca zależność. Tak jest w *Starej kobiecie* i tak byłoby zapewne w *Przyroście naturalnym*, gdyby wyszedł on poza etap „biografii sztuki teatralnej”.

Mimo wszystkiego, co tak przekonująco napisano na temat odkrywczosci Różewicza w dziedzinie zderzania słownej i pozasłownej materii utworu, wystarczy odrobina fantazji, by wyobrazić sobie jak to może wyglądać na scenie. Tylko nielicznych kształt naprawdę „Różewiczowskiego” spektaklu nastrajać może optymistycznie. Gdy wyłączyć — na razie — z rozważań *Przyrost* i *Starą Kobietę* stwierdzić trzeba z przykrością, że obraz zda się albo całkowicie zbędny czy stereotypowy (typy C, D), albo — co tu kryć — w fatalnym guście (głównie E). Zaś obrazy typu A i B wywołać mogą w teatrze przede wszystkim uczucia chaosu i bałaganu. Przy środkach — nie tylko konwencjonalnej — sceny rzecz nie do uniknięcia. A przecież

bałagan — nie mający tu nic wspólnego z „wizją świata” nie może być programem ani podmiotem żadnej, najbardziej nawet amorficznej sztuki.

Pozostaje sprawa *Starej Kobiety i Przyrostu*. *Przyrost* zasadza się prawie wyłącznie na „dzianiu się”. Do przedziału kolejowego wchodzi młody mężczyzna, potem kobieta, przybywa ludzi: starców, sportowców, kobiet ciężarnych, dzieci. Przestrzeń sceniczna wypełnia się coraz szczelniej. Ściany wyginają się. „Żywa masa w zamknięciu jest tak ściśnięta, że zaczyna kipieć”. W *Starej Kobiocie* opis wizji plastycznych i działań zajmuje trzecią część „tekstu”. Narastanie owych działań jest pełne napięcia i niezwykle konsekwentne. Wiele rzeczy dzieje się równocześnie „w śmieciach, pod i ponad śmieciami”. Opalają się dziewczyny, walczą nieznajomi, zamiatacze bez wytchnienia zwalają na śmietnisko kukły i żywych ludzi. W końcu „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”...

W przeciwieństwie do innych utworów scenicznych Różewicza jakkolwiek ingerencja w didaskalia jest tu zabiegiem łamiącym strukturę i sens tej sztuki. A przecież wymagania jakie stawia, przekazać można tylko w druku lub w kinie. Kinie, które musi być Różewiczowi obce.

8

Można oczywiście rzecz załatwić połowicznie. Stosując się do niektórych uwag, omijając inne lub sygnalizując zasadnicze „intencje”. Wszak sam pisarz powiada: „Ja bym powiedział, żeby ten ewentualny realizator intencje raczej rozumiał niż przepisy”.

Lecz nie jest całkiem szczerzy. Tak samo jak nie jest szczerzy, gdy godzi się dla swych sztuk na nazwę „scenariusz”. Gdy zachwala tzw. „pisanie na scenie”.

Kiedy czytać uważnie jego teksty, okazuje się, że swoboda jaką pozostawia Różewicz inscenizatorom jest niezwykle ograniczona i marginalna. Jakieś anegdotki czy dopisane słowa, jakiś dobór eleganckich potraw do bufetu, czasem niesprecyzowane, „żywe obrazy”.

„Myślę, że dramat potrzebuje dzisiaj powiększenia obszaru we wszystkich chyba elementach — od scenografii, muzyki, światła, słowa, gestu, do kształtu widowni itp.”. „Powiększenia obszaru” — a nie pomocy od wszelkich czysto teatralnych dziedzin. To nie koegzystencja, to zaanektowanie całości teatru przez dramaturga. Kiedy Różewicz wyznaje „Chcę, żeby moje sztuki były grane tak, jak je napisałem” to ma na myśli także wierność wobec didaskaliów. Naruszenie jakiegokolwiek zalecenia inscenizatorskiego jest równorzędne z naruszeniem tekstu nazywanego tradycyjnie „głównym”.

I choć nie ma powodu nie ufać zwierzeniu poety, gdy w *Przyroście naturalnym* pisze: „lepiej to wszystko improwizować razem z zespołem”, to jednak warto się zastanowić czy zespół ten spełniałby w istocie rolę współpracownika czy może tylko maszyny do pisania?

9

Ocena Różewiczowskich „wizji” z punktu widzenia ich wartości estetycznej czy nawet technicznych możliwości teatru nie ma, rzecz jasna, waloru kryteriów obiektywnych. Odmówienie dziełu większych wartości estetycznych jest w końcu sprawą subiektywnych gustów, zaś „techniczne możliwości” ulegają jak wiadomo ewolucjom.

Ale między tym, czego żąda Różewicz w sensie „inscenizacyjnym”, a charakterem jego tekstów tkwi także pewna immanentna jakby sprzeczność.

„Różewicz — Dramat powinien olbrzymieć, nie w sensie «teatr mój widzę ogromny» — kto wie zresztą, czy nie w tym sensie.

Puzyna — Mógłby być ogromny nie poprzez rozmiary sceny, a poprzez wagę zagadnień.

Różewicz — A nie przez jego wymiar zewnętrzny. Może być mała scenka, nie musi być katedra.

Puzyna — Tak, a jednocześnie wielkie widowiska...

Różewicz — ... się skończyły. A teatr mimo to jakby się powiększył. A cały światek i ziemia skurczyła się straszliwie. Wobec tego my ją możemy zmieścić w tym naszym teatrze. Będzie ogromny, choć będzie wielkości poczekalni u lekarza, a nie katedry.”

Nie przez przypadek więc wszystkie prawie „dramaty” Różewicza osadzone są w dość tradycyjnej scenerii. Przeważają wnętrza typowe, szablonowe, ze zwykłymi meblami (tylko w *Kartotece* są one „trochę większe od normalnych”). Jedyne intermedium *Wyszedł z domu* i druga część *Starej Kobiety* mają za tło plener. Zamknięcie warunkuje sens większości sztuk. Świat zewnętrzny docierać ma tu tylko poprzez tajemnicze „Głosy” czy akustyczne efekty, których się zwielokrotnia z reguły megafon. Nawet w *Kartotece* nie mówi się wprost o ulicy, a tylko o tym, że przechodzący wciąż ludzi sprawiają, iż „wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica”.

Więc w istocie teatr wielkości poczekalni u lekarza. Czy naprawdę Różewiczowi wystarcza?

Ziemia się skurczyła, lecz wizja jednak się rozrosła. W mieszczańskim pokoju czy niewielkiej kawiarni pomieścić pragnie poeta sceny, które z trudem wytrzymałby teatr w najbardziej dosłownym sensie ogromny. Czy warto dlań burzyć wszelkie konwencje? Gdyby nawet okazało się to możliwe, czy byłoby potrzebne?

Kartoteka, *Stara Kobieta*, część trzecia *Świadców*, nawet *Przyrost naturalny* są w jakimś stopniu argumentami na rzecz pisarza. Lecz reszta? Czyż nie kryje się tam raczej materiał na (świetne) współczesne komedie. Komedie mogą jak wiadomo nie tylko śmieszyć, ale i przerażać. Nie wymagają w tym celu żadnych kunsztownie konstruowanych „nadbudów” i rusztowań. Ani wielkiej teatralnej reformy. Nie muszą też wyrastać samotnie na olbrzymim cmentarzu, kryjącym zwłoki całej dotychczasowej dramaturgicznej i scenicznej sztuki.

NOTATKA BIBLIOGRAFICZNA

Cytaty ze sztuk: T. R ó z e w i c z, *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972.

Cytaty z wypowiedzi Różewicza: *Margines ale...* «Odra», 1969, i 1970; — *Dużo czystego powietrza*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka, «Polityka», 1965 nr 17; — *Wokół dramaturgii otwartej*, «Dialog», 1969, nr 7.

Cytaty z wypowiedzi innych autorów: J. B ł o Ń s k i, *Rozważania na czasie*, «Dialog», 1967, nr 4; — J. K o s i ń s k i, *Coś o scenografii*, «Dialog», 1958, nr 1; — M. P i w i ń s k a, *Różewicz, romantyzm, awangarda*, «Dialog», 1969, nr 7; — K. P u z y n a, *Ostatni dramaturg*, «Polityka», 1970, nr 24.