



**STARA KOBIETA  
WYSIADUJE**



TEATR NOWY  
W POZNANIU

TADEUSZ RÓZEWICZ

**S T A R A  
K O B I E T A  
W Y S I A D U J E**

5 GRUDNIA 1970





Tadeusz Różewicz, wybitny poeta, nowelista, eseista i dramaturg współczesny, urodził się 9 października 1921 r. w Radomsku. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W 1938 r. debiutował na łamach prasy młodzieżowej jako poeta. W okresie okupacji hitlerowskiej był w oddziałach partyzanckich AK. Po wyzwoleniu mieszkał w Gliwicach a od roku 1963 przebywa we Wrocławiu.

Tadeusz Różewicz jest laureatem wielu nagród literackich, m.in. nagrody państwowej I stopnia za całokształt twórczości (1968). Ważniejsze wybory wierszy Tadeusza Różewicza: „Wybór wierszy” (PIW 1933), „Poezje zebrane” (WL 1936), „Niepokój”. Wybór wierszy z lat 1915–1961. (PIW 1963, 1964), „Wiersze i poematy” (PIW 1967). Dramaty poety wydane zostały w tomach: „Nic w płaszczu Prospera” (PIW 1962), „Utwory dramatyczne (WL 1966), „Teatr niekonsekwencji” (PIW 1970 — tu m. in. „Stara kobieta wysiaduje”).

TADEUSZ RÓŻEWICZ

### MOJA POEZJA

niczego nie tłumaczy  
niczego nie wyjaśnia  
niczego się nie wyrzeka  
nie ogarnia sobą całości  
nie spełnia nadziei

nie stwarza nowych reguł gry  
nie bierze udziału w zabawie  
ma miejsce zakreślone  
które musi wypełnić

jeśli nie jest mową ezoteryczną  
jeśli nie mówi oryginalnie  
jeśli nie zadziwia  
widocznie tak trzeba

jest posłuszna własnej konieczności  
własnym możliwościom  
i ograniczeniom  
przegrywa sama ze sobą

nie wchodzi na miejsce innej  
i nie może być przez inną zastąpiona

otwarta dla wszystkich  
pozbawiona tajemnicy

ma wiele zadań  
którym nigdy nie podda

1965



KONSTANTY PUZYNA

## OSTATNI DRAMATOPISARZ

Dla zwolenników „pisania na scenie” Różewicz jest od dawna ważnym sprzymierzeńcem. Już w „Kartotece” (1959) proponował dramaturgię otwartą, bez wyraźnego początku i końca, spektakl, gdzie każdy mógł wejść w środek, dopisać jakiś fragment czy koniec, rozszerzyć czy uzupełnić jakąś scenę. Aktorów zachęcał: czytajcie gazety, opowiadajcie sobie dowcipy, jakie chcecie. „Pamiętam — powiedział mi rok temu w redakcji „Dialogu” — wtedy wyszło na jaw, że nikt nie miał żadnego dowcipu do opowiedzenia”. Naturalnie. Oczekiwać własnych inicjatyw od ludzi na etatach może dzisiaj tylko poeta.

A nie ma co taić: teatr zawodowy także stał się u nas urzędem. Jest mniej zapewne biurokratyzowany niż gastronomia czy lecznictwo otwarte, błaha to jednak pociecha. Plany ma wyśrubowane, ludzie są zmęczeni. Zmiany w metodach produkcji muszą tu wzbudzić opory; będą, rzecz jasna, nie na rękę. Tworzyć wspólnie na scenie całe partie tekstu, zamiast zagrać gotową sztukę? Po co? Lecz teatr tradycyjny jest ponadto załgany. Chciałby uchodzić za wytwórnę, ale pracować jako rozlewnia: dowożą nam pisarze pienisty szampan literacki, my zaś tylko butelkujemy towar według gatunku w takie lub inne flaszki i rozprawiamy wśród odbiorców. Skoro jednak wciąż rozpaczliwie nawalają te dostawy — niema sztuk — to można by zacząć coś produkować na własną rękę? Choćby ubocznie, choćby z półfabrykatów? Choćby na razie, póki autorom za biurkami nie minie absolutna niemożność?

I tu wybuchła wrzawa. Zrozumiała. Ale znowu załgana. Gdybyż perswadowano, że „pisanie na scenie” to tylko nowy kłopot, że nie daje większej gwarancji sukcesu, niż stare metody, a na eksperymenty nas nie stać. Że praktykę taką uniemożliwia po prostu model organizacyjny naszych „normalnych” teatrów. Że, aby zmienić model, czy chociaż przydać mu elastyczności trzeba by wrzucić do kosza połowę obowiązujących przepisów, pozostałym zaś przywrócić trochę zdrowego sensu, co nie jest takie proste. To już przyznaję, byłyby kontrargumenty. W teatrach — przedsiębiorstwach „pisanie na scenie” i tak zresztą skazane jest na polowiczność. Nie zrodzi kolektywnej dramaturgii, ta bowiem, jak nazwa wskazuje, wymaga kolektywu, zaś biurokracja z reguły niszczy więzi ideowe tego typu i skutecznie hamuje ich powstawanie. Praktycznie biorąc, całe hasło zwiększa więc tylko nieco swobodę reżysera, podporządkowując mu całkowicie scenariusz widowiska i jego, jak mówią docenci, strukturalizację. I narzuca reżyserowi pełną za to odpowiedzialność. Czyli po prostu równa go w prawach i obowiązkach z reżyserem filmowym. Żadna to znowu rewolta. Ale tu właśnie wytacza się armatę załgania: Teorię Sztuki. Po raz setny powraca beznadziejne pytanie, czy istotą sztuki Teatru jest spektakl czy literatura dramatyczna?

Każdy widz wie, że spektakl: po to przecież, by go zobaczyć, przychodzi do teatru. Dramat mógłby sobie spokojnie przeczekać w domu, w wygodnym fotelu, bez kłopotu z biletami, mrozem, deszczem, tram-

wajem, taksówką. Każdy człowiek teatru też to wie. Wie ponadto, że na spektakl składa się wiele tworzyw a hierarchią ich ważności jest historycznie zmienna. Że dziś w każdym przedstawieniu układa się inaczej, raz problematykę wyznacza tekst literacki, raz działanie aktorskie, raz wizja plastyczna. Nie ma już reguł. Nawet krytycy to wiedzą. Ale bywają sytuacje, kiedy tam nagle wygodniej nie wiedzieć czegoś, co wiemy. Wszyscy mówicie takie chwile, prawda? Więc przeciwnicy gromią mnie, że lekceważę literaturę w teatrze, słowo — czyli właśnie istotę sprawy, tkankę myślową, treść. Jakby żywy balet nie rodził więcej myśli niż martwy tekst. I że tylko podsycam reżyserską grafomanię, której pełno wokół. Zapewne, grafomanią to grozi, bardziej niż inne rozwiązania. Co jednak mają do rzeczy grafomani? I dlatego ci literaccy, za biurkami mają być lepsi? Bośmy do nich przywykli?

W tej nieco żenującej polemice Różewicz przychodzi w sukurs samą swoją robotą. Jest dramaturgiem, nie reżyserem. O pocie tej miary nikt nie powie, że grafoman. Ani, że lekceważy słowo, on, tak na słowo wychulony. A niedawny wrocławski XI Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych nasuwa w dodatku myśli, że to jedyny nasz dramaturg jeszcze żywy. Tylko jego „Stara kobieta wysiaduje” (1968) i częściowo „Akt przerywany” (1965) ratowały w tym roku honor Festiwalu. Dwa spektakle dramaturgii otwartej, którą w połowie dopisali na scenie Jarocki i Braun, reżyserzy.

„Stara kobietę” zaliczyć trzeba do czołowych przedstawień sezonu. I do najwybitniejszych prac Jarockiego. Jeszcze Wam o niej opowiem — innym razem. „Akt przerywany” Teatru im. Osterwy w Lublinie nie reprezentuje tej klasy, ma jednak sporo świeżości i inwencji: aktorzy grają m.in. eseistyczne rozważania z didaskaliów, rozbudowują wspomnienia Różewicza w drwiące sceny pantomimiczne, improwizują część dialogów. Czyli można, jeśli się ludziom chce. Braun uzupełnia tekst wierszami Różewicza, a nawet dużymi fragmentami jego rozmowy ze mną o dramaturgii otwartej z „Dialogu” — (nr 7/1969), co oczywiście, jest ważną zaletą przedstawienia, szkoda tylko, że nikt mnie nie zagrał jako postaci. No, cóż zrobić. Są za to inne pomysły i gagi. Dość jednak nierówne, aktorstwo niestety także słabiutkie i w sumie pozostaje wrażenie pewnej pustki. Ale może nieuniknione. „Akt” bowiem, to sztuka o niemożności napisania sztuki. To nieudana komedia „dobrze napisana”, której różne części, warianty scen i gorzkie komentarze autora zszarpał Różewicz prowokacyjnie na kupkę, aby pokazać, że według tradycyjnych reguł można napisać tylko jeszcze jedną wersję starego schematu, która nic istotnego z naszego życia nie jest już w stanie uchwytać.

Oto więc jedna z przyczyn jałowości dzisiejszego dramatu: albo stare schematy, albo niemożność. Nacisk nowych treści, nowych więzi społecznych, nowych napięć na widowni — powinien wprawdzie rodzić nowe reguły. Rodzi jednak niemożność właśnie, ponieważ jest — prawdopodobnie — z a d u ż y. I za gwałtowne są kontrnaciski, usiłujące ten nacisk rozproszyć, przechwycić, utaić. Sprzeczne bodźce, zbyt silne, dają bezbruch. A poddaje im się łatwiej dramat literacki powoli i samotnie tworzony na papierze, niż dramat pisany na scenie, zespołowo, z podtrzymywaną wzajemnie pasją i z doraźnym, bliskim celem: premierą.

Tego wszystkiego Różewicz wydaje się świadom. „Sytuacja w teatrze współczesnym jest trudna, a nawet chwilami bez wyjścia — pisał już w „Akcje przerywane”. — I nie wystarczy tu trepanacja „Dziadów” i „Mazepy”, nie wystarczą groteskowe, sztubackie dowcipy, nawet nasza scenografia jest bezsilna.” On sam też jest zresztą bezsilny. Ale przynajmniej tego nie kryje.



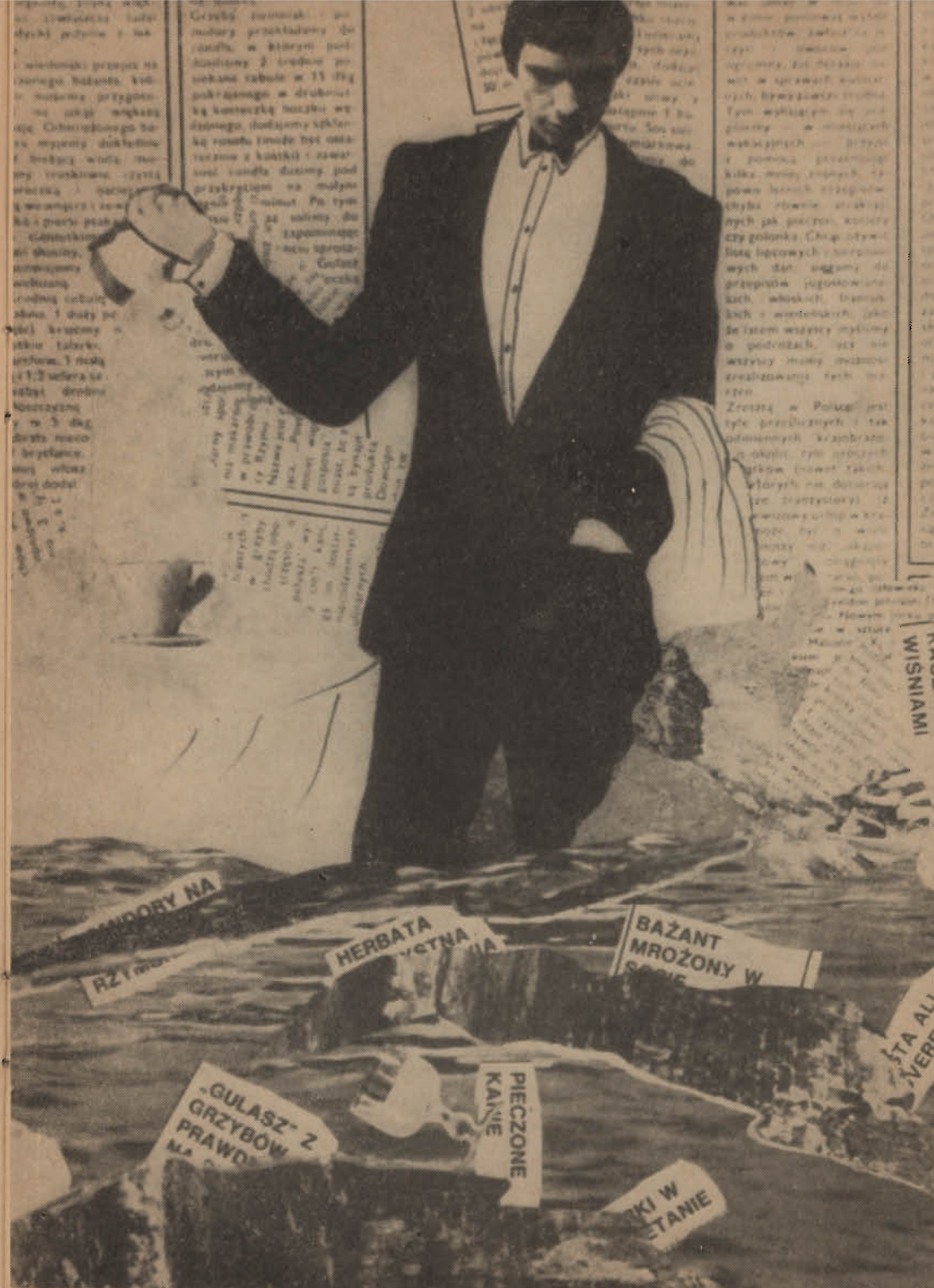
Przeciwnie, próbuje zrobić ze słabością siłę. Począwszy od „Kartoteki” prowadzi uporczywą destrukcję tradycyjnych reguł dramatu. Drwi z nich, przdrzeźnia, rozбивa wiązania, wyławia z gruzu obtuzowane szczytki i mieszając różne obce ciała składa nowe całości: dziwne, otwarte, kalekie collages. Z podartą akcją, z niby-konfliktami, z zamarym chichotem. Zawsze współczesne, nie lękające się satyry, publicystyki, plotki ze sklepu, szarych realiów codzienności: to właśnie Różewicz ukuł termin „nasza mała stabilizacja”. Są w tych kompozycjach wycinki z gazet i cytaty z encyklopedii, i jakaś zwykła scena, zgrabna, zamknięta, a obok inna z dialogiem ledwie naszkicowanym, byle jakim, i własne znakomite wiersze, gdzie każde słowo jest wyważone, niezbędne, jedyne i pantomima zapisana w didaskaliach, i białe plamy czekające na reżysera. Luźny scenariusz jaki tworzą, wygląda na chaotyczne usypisko form, lecz w istocie przestrzega pewnej zasady; „kontrapunktu obrazów poetyckich”, którego logika jest „także logiką pewnego rynku wewnętrznego, rzeczy utajonych, przeczuć nawet, intencji...”

Peño tu jednak kompromisów, Różewicz sam się przyznaje do niekonsekwencji, „braku techniki (przed którą się broni) grzesznych chętek, aby dogodzić reżyserom, scenografom, a nawet organizatorom widowni”. Więcej: przyznaje się również do niewiedzy i bezradności, które są także jedną z cech dramaturgii otwartej”. Bo montaż Różewicza podszyty jest cały ironią: wobec reguł dramatu, wobec teatru, wobec materii literackiej, wobec siebie wreszcie, i świata. Zbyt już poplątanego. Stąd bezradność. Całe przecie nasze życie — pisał w „Poemacie otwartym” (1955) — to takie „składanie, które się złożyć nie może.”

W „Starej kobiecie”, najgłębszej i najbogatszej sztuce Różewicza od czasu „Kartoteki”, destrukcja reguł i heterogeniczność form zaszła chyba najdalej. Może — do kresu? Bo Różewicz sam wydaje się dziś znużony swoim ironicznym śmietniskiem, które w „Kobiecie” jest i tematem, i kształtem. Nową sztukę „Przyrost naturalny”, już tylko naszkicował w arykule (1968). Jako projekt do konkretyzacji bezpośrednio w teatrze. „Wielokrotne próby zapisu przerywałem zniechęcony świadomością, że lepiej to wszystko improwizować razem z zespołem.”

Czyli pisać na scenie. Tak, ale z kim? Zespołu Różewicz przecież nie ma. „Jestem sam i jestem zmuszony do pisania utworu literackiego, do opisywania tego, co łatwiej byłoby przekazać w bezpośrednim kontakcie z żywymi ludźmi.” Szuka teraz współników poza „normalnym” teatrem: pertraktuje z Grotowskim, z teatrami studenckimi. Trafnie szuka. Tym bardziej, że „normalni” grywają go niechętnie, rzadko, bez przekonania. Nie dla nich taka robota. Może nie dla nich. Ale przypadek Różewicza wart jest naszej wspólnej uwagi. Hasło pisania na scenie głoszą, jak widać, już i pisarze. Ci, którzy jeszcze czegoś chcą. Którzy odrzucili reguły starego dramatu, próbowali budować poprzez destrukcję i, aby pójść dalej, potrzebują obecnie pomocy Teatru, Różewicz potrzebuje jej szczególnie. A jeśli się całkiem zniechęci, jeśli zamknie się w swojej liryce, jak we własnym dziecinnym pokoju, nareszcie u siebie — stracimy ostatniego dramaturga, który jest jeszcze żywy. Zostaną debiłaty: debaty jubilatów i debili. No, można co prawda i tak.

Polityka 1970 nr 27





TADEUSZ RÓŻEWICZ

### CMENTARZYK OKRESU MAŁEJ STABILIZACJI (notatka z roku 1965)

Była ostatnia niedziela października. W dzienniku telewizyjnym w patetyczno-sentymentalnym stylu mówił spiker o światłach, zniczach, lampeczkach, które zapłonęły na grobach... itd., skończył wreszcie frazesem, iż „na grobach rozkwitły prawdziwe kobierce białych chryzantem”.

Potem był program „rozrywkowy”. Chłopaki z grzywkami na oczach i dziewczyny pozbawione wdzięku i głosu. „Pomysł” reżysera był popłuczyną po jakimś amerykańskim music-hallu. Młodzi — widocznie w myśl wskazówek tegoż „reżysera” — poruszali się jak automaty. Abstrakcyjna i zupełnie pozbawiona sensu dekoracja zawadzała na scenie. Oczywiście i lustra odgrywały w tym spektaklu swoją twórczą rolę. Czarna dziewczucha zbudowana jak dębowa szafa z „dawnych dobrych czasów”, mizdrzyła się i „aranżowała” jak mogła swoją piosenkę, stała między dwoma doryckimi kolumnami, które wyraźnie falowały, a nawet marszczyły się. Po niej wystąpiła inna aktorka, która wprawdzie też miała kiepskie warunki głosowe, ale jeszcze niedawno miała wygląd zdrowy. Istna to była rzepa, choć nieduża, no i sprawiała mężczyznom przyjemność pokazywanymi okazjonalnie wdziękami. Niestety zamieniła się w upiornego duszka z zakurzonej garderoby. Potem wystąpił jakiś bubek z przyklejonymi włosami, wytartą już dobrze „młodością”, która była jedynym jego atutem. Miliony ludzi gapiło się równocześnie na ten nieszcześnie program „rozrywkowy”.

Z ciastkiem, czekoladką albo papierosem w ustach siedzieli przed małym ekranem i wpatrywali się w mętne obrazy pozbawione wdzięku, pomysłowości i urody. Ale i te nędzne obrazy wypełniały jakoś pustkę powstałą po obiedzie.

Szum motorów wypełniał ulice. Przez staroświeckie chmury przebiegało się słońce, jasne oko dnia pięknego. Żłota, złocista jesień 1965 roku. Na cmentarzu panował nastrój pogodny, gospodarski, chwilami wesół. Ludzie krzatali się zapobiegliwie między grobami, grobowcami, mogiłkami, krzyżami, figurami. Alejami płynął nieprzerwanie barwny korowód. Gdzie tam owe ponure obrazy romantycznych albo ekspresjonistycznych poetów, gdzie owe tańce śmierci, zapachy rozkładu. Na alejkach ani śladu śmierci, zwłok, nekrofilii itp. brzydko pachnących rzeczy. Cmentarz był oświetlony i pełen radości, jak jakiś ogródek jordanowski, żeby nie powiedzieć wesołe miasteczko. Samochody i motocykle zajeżdżały i odjeżdżały bez przerwy. Ludzie ładnie ubrani, pogodni i dobrze odżywieni, a nawet wypasieni, chodzili godnie koło kwater swoich zmarłych. Szczególnie miłe wrażenie robiły dzieci w wózejkach. Te wysokie błyszczące wózecki wypełnione po brzegi koronkowymi kółderkami i poduszkami. Starsze dzieci biegały między grobami w kolorowych rajtuzach i roznosiły światło i kwiaty. Jakiś pan, ubrany w tyrolski kapelusik, „pstrykał” zdjęcia rodzinie zebranej dokoła suto

zastawionego kwiatami i światłami grobu. Starsi z trudem powściągali ożywienie dziatwy, która ma dziwną właściwość, że wszystko robi lub chce robić w podskokach. Tylko jacyś starsuszkowie kłękają z trudem i modlą się poruszając bezzębnymi ustami. Skupienie jest pozorne. Panuje raczej atmosfera wzajemnej obserwacji, życie pozagrobowe schowało się zawstydzone pod darń i kamienne płyty. Życie doczesne płynie bystro, puszy się, prezentuje jak na pokazie mody. Człowiek czuje się tu dorze i mimo woli rozgląda się, czy gdzieś między drzewami nie stoją bufety z gorącymi kiełbaskami, piwem, ciastkami.

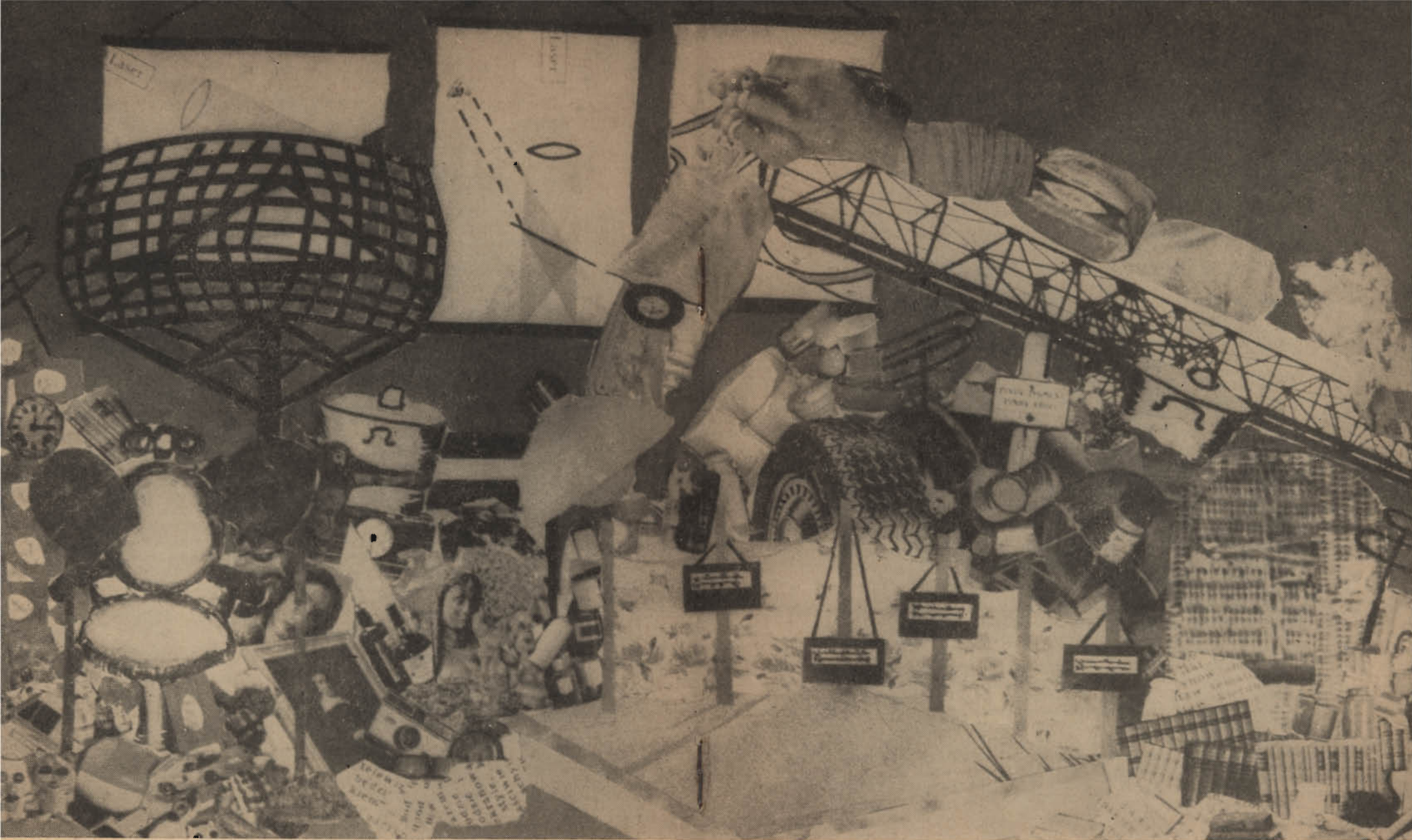
Temperatura życia podnosiła się z godziny na godzinę. Przybywało światła i kwiatów. Radosny nastrój trwał i można było oczekiwać, że pełni wigoru ludzie nagle zatańczą i zaśpiewają. Ale to było złudzenie. Trwał spacer żywych między grobami. Trwała rewia jesienno-zimowej mody. A więc kapelusiki damskie, wysokie, przypominające męskie meloniki, płaszcze z ortalionu i laminatu, futra i kożuszki z zaprzyjaźnionych krajów socjalistycznych.

Wzdłuż ogrodzenia stały motocykle i samochody. Było ich tu dwa razy więcej niż przed rokiem. A przed dziesięciu laty stał tu jedynie stary rower grabarza. Grabarz jeździ teraz samochodem, na razie „warszawą”, ale z uwagą przygląda się „mercedesom” i „volkswagenom”. Niektóre groby są tak przeladowane wieńcami i światłami, że upodobiły się do urodzinowych tortów. Czarno ubrany starszy człowiek wyciera starannie kolorową latarenkę, a potem owalną fotografię kobiety. Kobieta na fotografii jest ufryzowana i ma skupiony wyraz twarzy. Nagrobki i płyty nagrobne są coraz bogatsze a nawet reprezentacyjne. Na czarnych i białych kamieniach pojawiły się złożone napisy. Zawierały one nie tylko datę urodzin i zgonu nieboszczyka, ale również tytuły zdobyte tu, na ziemskim padole. W ciągu ostatnich lat wzrosła wyraźnie liczba nieboszczyków z tytułami magistrów i doktorów.

Pojawiły się wiersze. Ale raczej o tradycyjnym kroju. Awangardowych jeszcze na płytach nagrobkowych się nie widuje. Proste drewniane krzyże schodzą jakby z drogi strojnym nagrobkom i chowają się po kątach cmentarza. Światła i kwiatów przybywa. Trzaskają drzewiczki samochodów.

Odra 1968 nr 12







TADEUSZ RÓŻEWICZ

## „NIC”, CZYLI WSZYSTKO

Nasze, współczesne Nic jest inne niż Nic wieku XIX. Struktura naszego Nic jest przeciwieństwem nicości. Nasze Nic istnieje i jest agresywne. Nasze Nic nie jest przeciwstawne w stosunku do świata realnego, do „rzeczywistości”. Ono jest rzeczywistością. Nic ludzi drugiej połowy XX wieku. Jest to Nic konstruktywne i afirmujące. Nic dynamiczne i działające. Obce nihilizmowi, aktywnie przeciwstawiające się „nicości”.

Zapatrzonej w czaszkę nadwornego błazna młodzieniec był zapatrzonej w Nic wypełnione nicością. Vanitas vanitatum... I kiedy pan zwalcza z werwą mój „nihilizm”, „desperacjonizm”, „kokietliwe lamente” i „szantażowanie śmiercią”, to ma oczywiście na myśli owo Nic w przebraniu śmierci, kościotrupa. To są klątwy rzucane w imię podejrzanego (dla mnie), staroświeckiego i obezwładniającego „ optymizmu”. Moje Nic nie ma kształtu czaszki. Jest aktywne, optymistyczne. Ma kształt metropolii, ma konsystencję współczesnej cywilizacji. Moje Nic nie stoi nad grobem i nie załamuje rąk, ale razem ze mną zdziera kartki kalendarza. Jest samym życiem. Interesuje się sytuacją w Nigerii, gdzie tygodniowo umiera z głodu 3 tysiące niewinnych istot. Ono czyta gazety, słucha radia, ogląda telewizję, śledzi rozmowy między generałem Gowonem i pułkownikiem Ojukwu. Moje Nic walczy z pesymizmem i optymizmem jako oddzielnymi zjawiskami. Optymizm i pesymizm łączą się w nim w jedno.

To wyjaśnienie na marginesie pewnej polemiki (która nie zasłużyła sobie na miano polemiki). Nie odpowiadałem wcześniej na wyzwiska i zaczepki, bo mnie chodzi o zjawiska. Mnie nie chodzi o to, aby pokonać moich „przeciwników”, ja tylko pragnę przedstawić możliwie jasno moją sytuację w dramacie i w poezji współczesnej. Jeśli ich sytuacja jest lepsza i przyjemniejsza, jeśli jest płodniejsza dla polskiej dramaturgii i poezji, to powinni się cieszyć, że znaleźli się w tak znakomitej sytuacji, i tworzyć dalej. Pedagogika nigdy nie była moim „konikiem”. Pedagogika nie ma nic wspólnego z twórczością, a nawet jest jej przeciwieństwem. „Jest to nauka o tym, co było, nie o tym, co jest”. Są to rzeczy tak oczywiste, że ich powtarzanie zostało wywołane niewiedzą albo złą wolą moich przeciwników.

Odra 1969 nr 4

KURTYNY  
W MOICH SZTUKACH

*Kurtyny  
w moich sztukach  
nie podnoszą się  
i nie opadają  
nie zastaniają  
nie odstaniają*

*rdzewieją  
gniją chrzestczą  
rozdzierają*

*ta pierwsza żelazna  
druga szmata  
trzecia papierowa*

*odpadają  
kawał za kawałem*

*na głowy  
widzów  
aktorów*

*kurtyny  
w moich sztukach  
zwisają  
na scenie  
w garderobie  
na widowni*

*jeszcze po zakończeniu  
przedstawienia  
lepią się do nóg  
szeleszczą  
piszczą*

1967



Nie mogłem wczoraj budować tej sztuki. Od rana uciekałem w czytanie gazet. Kręciłem się po pokoju. Czytałem Chestertona (okropnie się zestarzał), poprawiałem swój nieudany wiersz, czytałem Porębskiego „Kubizm”, pisałem listy, poszedłem do „Wrzosówki”, słuchałem radia: sytuacja w Chinach, orędzie prezydenta do Kongresu amerykańskiego, wojna w Wietnamie, śmierć Z. Cybulskiego. Wieczorem oglądałem ilustrowane tygodniki z roku 1966. Oglądałem w TV „Kobry”, chciałem posiedzieć z ludźmi, na dole w „światlicy”. Znow wróciłem do słuchania radia. O północy: monolog. Wyrzucam sobie przyzwyczajenie do pisania wierszy. Wstaję. Zapalam światło. 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. Namawiany — a daję się czasem namówić — przez dyrektorów lub reżyserów dopisywałem dla świętego spokoju jakiś koniec. Np. w „Grupie Laokona”, „Spaghetti i mieczu”. Inna sprawa: problem, który mi nie daje spać. Czas. Co wreszcie jest z tym przekłętym czasem w sztuce? Tematy moich sztuk 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! To nie jest sprawa Eichmanna, Piusa XII, Rosenbergów, Oppeheimera, Stalina, Churchilla. Ostatnie procesy, wojny, prowokacje, pamiętniki generałów, listy... to wszystko zawsze może liczyć na zainteresowanie dyrektorów, recenzentów, publiczności... to są jednak dla dramaturgii sprawy drugorzędne. Nowa dramaturgia — po Witkacym i Beckettie — to problem nowej techniki dramaturgicznej, a nie „wystrzałowy” temat... pokazać można impotencję Cezara albo Rudolfa Valentino, Namiestnika w domowych pantoflach na drewnianym koniku, Bormana grającego na flecie, rewolucję w domu obłąkanych... można zlepić marnym „literackim” komentarzem dzieje morderstwa w Dallas... można robić wiele różnych rzeczy. Ale to wszystko jest jałową dziennikarską robotą. Przenoszenie widza w różne prawdziwe wydarzenia, które nie mają nic wspólnego z dramaturgią. 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, milczeniem między słowami, oczekiwaniem. Bezruch, a nie

ruch jest tam istotą sztuki (przedstawienia). Ile to napisano, nagadano się na temat owej strzelby, co to zawieszona na ścianie w pierwszym akcie... musi wystrzelić w ostatnim... zbudowano na tym wiele powierchowych teorii, powołując się ciągle na niego... Musi wystrzelić w ostatnim akcie? A jak nie wystrzelił, to co? Powołują się na to powiedzenie, ale dlaczego nie powołują się na mniej efektowne prawdy, które on powiedział. Mniej efektowne, ale istotniejsze i dla jego sztuk, i być może dla współczesnej dramaturgii: „przeważnie jedzą, piją, zalecają się do siebie, plotą głupstwa... jedzą obiady, a w tym samym czasie...”

Jakże często między słowami wypowiedzianymi przez „bohaterów” jego sztuk znajduje się zwrot „chwila milczenia”. I jak wiele u niego te „chwile milczenia” ważą. Dla mnie prawie tyle, co wszystkie słowa w dramacie wypowiedziane. Chwile ciszy między słowami, między zdzeniami... budują często i posuwają „akcję” dramatu. Ważne jest to, czym są wypełnione te „chwile milczenia”, czym są wypełnione przez „bohaterów” jego sztuk, przez autora i przez widzów-słuchaczy. Przeszło sto lat minęło od jego urodzin. Chwile milczenia były wypełnione życiem i oczekiwaniami jego pokolenia. Chwile milczenia w naszych sztukach, w naszych dramatach są i muszą być wypełniane innymi myślami, innymi przeżyciami, inną pamięcią, innym zwątpieniem i inną nadzieją. 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?

W końcowej scenie „Wiśniowego sadu” Ania woła: „Żegnaj dawne życie”. A Trofimow jej opowiada: „Witaj, nowe życie!”. I taki jest sens twórczości Czechowa, jego teatru, jego komedii. A nasi „bohaterowie”? Zastanówmy się nad tym, co żegnają i witają „bohaterowie” Becketta, Dürrenmatta, Hochhutha, Weissa, Mrożka, Pintera, Albee’go. A co „witają” i „żegnają” „bohaterowie” Witkacego, Ionesco, Gombrowicza? A może „bohaterowie” Sartre’a, Camusa, Geneta mają odwagę z „czystym sercem” zawołać „Witaj, nowe życie”? W jednej z ulubionych ksiązek mojej „okupacyjnej młodości”, w „Lordzie Jimie” Conrada, jest scena, która dla mnie stanowi „jądro ciemności” tego wielkiego poematu o honorze, zdradzie, tchórzostwie i miłości.

„...W każdym razie był tam pies, snuł się wciąż tam i z powrotem między nogami, w niemy skradający się sposób charakterystyczny dla psów tamtejszych — i mój towarzysz potknął się o niego. Pies uskokczył w bok milczkiem, a człowiek rzekł głosem trochę podniesionym śmiejąc się z lekka: — Niech pan spojrz na tego nędznego psa — po czym prąd ludzi pchających się do sali rozdzielił się natychmiast. Oparłem się na chwilę o ścianę, a nieznajomy zdołał dotrzeć do schodów i znikł. Widziałem, że Jim odwrócił się gwałtownie. Zrobił krok naprzód zagroził mi drogę. Byliśmy sami, patrzył we mnie z nieugiętym postanowieniem... Pies, usiłujący właśnie prześliznąć się przez drzwi, siadł śpiesznie i jał sobie wygryzać pchły. — Czy pan do mnie mówił? — spytał Jim bardzo cicho...”

Mimo romantycznego gestu w chwili śmierci, mimo wspaniałej walki, mimo tragicznej miłości, dla mnie prawdziwy dramat Jima rozegrał się w dość podłej, jarmarcznej scenerii, pełnej zgiełku sali sądowej... W przejściu. Na korytarzu. Ktoś krzyknął na parszywego psa, na realnego parszywego psa przybłądę... A Jim pomyślał, że to chodzi o niego. „Czy pan do mnie mówił? — spytał Jim bardzo cicho...” to jest dla mnie najbardziej tragiczny moment w życiu Lorda Jima. W tym, w tej scenie, są elementy teatru „wewnętrznego”, o którym myślę i mówię.



TADEUSZ RÓŻEWICZ

**OPOWIADANIE  
O STARYCH KOBIECIACH**

Lubię stare kobiety  
brzydkie kobiety  
złe kobiety

są solą ziemi  
nie brzydzą się  
ludzkimi odpadkami

znają odwrotną stronę  
medalu  
miłości  
wiary

przychodzą i odchodzą  
dyktatorzy błądzą  
mają ręce splamione  
krwią ludzkich istot

stare kobiety wstają o świcie  
kupują mięso owoce chleb  
sprzątają gotują  
stoją na ulicy z założonymi  
rękami milczą

stare kobiety  
są nieśmiertelne

Hamlet miota się w sieci  
Faust gra rolę nikczemną i śmieszna  
Raskolnikow uderza siekierą

stare kobiety są  
niezniszczalne  
uśmiechają się pobłaźliwie

umiera bóg  
stare kobiety wstają jak co dzień  
o świcie kupują chleb wino rybę  
umiera cywilizacja  
stare kobiety wstają o świcie  
otwierają okna  
usuwiają nieczystości  
umiera człowiek  
stare kobiety  
myją zwłoki  
grzebią umarłych  
sadzą kwiaty  
na grobach

lubię stare kobiety  
brzydkie kobiety  
złe kobiety

wierzą w życie wieczne  
są solą ziemi  
korą drzewa  
są pokornymi oczami zwierząt

tchórzostwo i bohaterstwo  
wielkość i małość  
widzą w wymiarach właściwych  
zbliżonych do wymagań  
dnia powszedniego

ich synowie odkrywają Amerykę  
giną pod Termopilami  
umierają na krzyżach  
zdobywają kosmos

stare kobiety wychodzą o świcie  
do miasta kupują mleko chleb  
mięso przyprawiają zupę  
otwierają okna

tylko głupcy śmieją się  
ze starych kobiet  
brzydkich kobiet  
złych kobiet

bo to są piękne kobiety  
dobre kobiety  
stare kobiety  
są jajem  
są tajemnicą bez tajemnicy  
są kulą która się toczy

stare kobiety  
są mumiami  
świętych kotów  
są małymi  
pomarszczonymi  
wysychającymi  
źródłami owocami  
albo tłustymi  
owalnymi buddami

kobiety umierają  
z oka wypływa  
łza  
i łączy się  
na ustach z uśmiechem  
młodej dziewczyny

1963





TEATR NOWY W POZNANIU

DYREKTOR TEATRU: ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI

SEZON 1970/71

TADEUSZ RÓŻEWICZ

## STARA KOBIETA WYSIADUJE

Sztuka w 2 częściach

### OBSADA:

STARA KOBIETA	BRONISŁAWA FREJTAŻANKA
KELNER, młody	ALEKSANDER IWANIEC
KELNER CYRYL, stary	MARIAN POGASZ
(piękna) DZIEWCZYNA	* * *
LEKARZ	WIRGILIUSZ GRYŃ
SKRZYPEK	JÓZEF ZEMBRZUSKI
SLEPIEC	PIOTR SOWIŃSKI
I DZIEWCZYNA, Kłoto	WANDA NEUMANN
II DZIEWCZYNA, Lachezis	BARBARA GRABOWSKA
III DZIEWCZYNA, Atropos	MALGORZATA ZAŁUSKA
MŁODZIENIEC	MICHAŁ GRUDZIŃSKI
PAN, dystyngowany	STEFAN DREWICZ
POLICJANT, Stróż Porządku	ZBIGNIEW ROMAN
ZAMIATACZ I	EUGENIUSZ KOTARSKI
ZAMIATACZ II	WIESŁAW NOWICKI

ORAZ PRZYPADKOWE DZIECI, LALKI, OSOBY, KUKŁY,  
ZAPŁATANE W TAK ZWANĄ „AKCJE”

REŻYSERIA: BOGDAN HUSSAKOWSKI  
SCENOGRAFIA: ELŻBIETA OYRZANOWSKA  
WSPÓLPRACA REŻYSERSKA: PIOTR SOWIŃSKI

INSPICJENT: JOLANTA WARZECHA  
SUFLER: BOŻENA DRYGAS



W REPERTUARZE:

A. FREDRO: GWAŁTU CO SIĘ DZIEJE  
L. M. MONTGOMERY: ANIA Z ZIELONEGO WZGÓRZA  
W. SZEKSPIR: HAMLET  
B. JASIEŃSKI: BAL MANEKINÓW  
P. C. MARIVAUX: IGRASZKI TRAFU I MIŁOŚCI  
C. K. NORWID: PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY  
J. SZANIAWSKI: PTAK  
H. WORCELL — T. KARPOWICZ: WIDZĘ STĄD SUDETY  
T. RÓŻEWICZ: STARA KOBIETA WYSIADUJE

W PRZYGOTOWANIU:

W. BOGUSŁAWSKI: KRAKOWIACY I GÓRALE

PREMIERA • 5 GRUDNIA 1970

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH:  
Bogdan Iwankowski — Kierownik techniczny,  
Antoni Hasiński i Zofia Turguła — Pracownia  
krawieckie, Aleksandra Turguła — Modystka,  
Jan Kruszwicki — Perukarnia, Władysław  
Makowski — Stolarnia, Damazy Guzikowski —  
Malarz, Stefan Zandecki — Pracownia  
dekoracyjno-tapicerska, Władysław Mackle-  
wicz — Modelarnia, Sylwester Korzeniowski —  
Pracownia obuwnicza, Florian Grodzki —  
Ślusarnia, Mieczysław Krugielka — Scena, Lech  
Kielan — Elektrotechnika.

CENA 4,— ZŁ



TEKST „STAREJ KOBIETY...” ZOSTAŁ W NASZYM  
PRZEDSTAWIENIU ROZSZERZONY.

W PROGRAMIE REPRODUKOWANO PROJEKTY KOSTUMÓW,  
I DEKORACJI DO II AKTU „STAREJ KOBIETY”, OPRACOWANE  
PRZEZ ELŻBIETĘ OYRZANOWSKĄ.

Bezpłatny