TADEUSZ RÓŻEWICZ

WYSZEDŁ Z DOMU

TEATR ŚLĄSKI
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

SZTUKI CZTERDZIESTOLECIA

Bohaterem Tadeusza Różewicza jest ...nieśmiały mieszkaniec polskiego miasteczka, który spiera się ze światem, rozpytując niezmordowanie, aż do znudzenia, wszystkich dookoła o filozoficzny cel i sens istnienia. Rozdarty między nadzieją i rozpaczą, między lękiem i zuchwałością, między naturą i kulturą, między wschodem i zachodem — mieszkaniec środka Europy jest wciąż przerzucany od skrajności do skrajności, od jednego przełomu do drugiego, nie będąc w stanie zatrzymać ciągłego balansowania. Twórczość Tadeusza Różewicza jest odważną próbą utrwalenia tej sytuacji historycznej pokolenia i narodu, a tym samym oświetlenia blaskiem poezji ewentualnej drogi — w przyszłość.

HENRYK VOGLER

Niepewność rozgraniczeń i ustaleń, ogólna depersonalizacja — oto na jakich osiach, wedle Różewicza, obraca się rzeczywistość ludzka XX wieku. Powtarza on wielokrotnie, że wiek XIX przyniósł śmierć Boga, wiek XX śmierć człowieka. Wiadomo, co trzeba rozumieć przez pierwszy człon tego twierdzenia. Człon drugi nie jest tak jasny. Może on oznaczać zbrodnie ludobójstwa, w stuleciu XX popełniane nagminnie. Ale chyba nie tylko to, ponieważ historia w swoim przebiegu nigdy bez zbrodni się nie obywała, a Różewicz nie jest naiwnym sentymentalistą. Człon drugi raczej oznacza śmierć człowieka przez jego depersonalizację, przez sprowadzenie osoby do kawałka somy w generalnym „przyroście naturalnym". A tymczasem: „Twarze ludzi i twarze zdarzeń nie powinny zmieniać swoich rysów."

Zmieniają je wciąż, przechodzą w głosy i w anonimy, kreacje podawcze tak dla Różewicza typowe, zamiast by postacią zostać. Co nieuchronnie prowadzi ku temu, że rzeczywistość stała się — tarczą, ale z pajęczyny. Jeżeli tak, gatunki literackie też nieuchronnie w pajęczynę się przemieniają. Tutaj zapewne mieści się ostateczna podstawa, w której imię zamiennik wypiera u pisarza gatunek.

Śmierć Boga. Śmierć człowieka. A więc może śmierć literatury.

KAZIMIERZ WYKA

Mówi zawsze od siebie i o sobie. Opowiada z monotonnym, niemal maniakalnym uporem swoją własną historię, będącą jednak równocześnie historią jego pokolenia i historią naszej współczesności, w szczególności tej od 1939 do ostatnich dni.

HENRYK VOGLER

HELMUT KAJZAR

CO TO JEST „WSZYSTKO"?

(PRZEDRUK Z: HELMUT KAJZAR, CO TO JEST WSZYSTKO, „NOWE KSIĄŻKI" 1979, S. 37—39.)

Sztuki Tadeusza Różewicza dzieją się zawsze w teatrze i życiu. Nigdy w wyobraźni. Nie żywią tajemnicy mistycznej iluzjonizmu, ani żadnej innej — poza tą jedną, której jesteśmy naocznymi świadkami, tajemnicy gry.

Na początku i na końcu nie ma kurtyny. Kurtyny wiszą cały czas w tym teatrze, niektóre są podniesione, niektóre podarte, inne znów są przezroczyste jak powietrze.

Zaczynamy widzieć i czytać. Wchodzimy do pokoju, w którym ktoś leży na łóżku. Ktoś śpi. Ktoś żyje. Tak, ten pokój może być teatrem. Częścią teatru. Ale nie przestaje być również pokojem, w którym ktoś leży, ktoś żyje. W tę prywatną przestrzeń wdzierają się przestrzenie społeczne. Otwarte i tranzytowe. Ten pokój podlega, ulega teatralnym katastrofom. Przestrzeń zawęża się, kurczy, rozbiera. Wzrok zbliża się aż do skory aktora. Scena rozpada się na kilka równoległych i równouprawnionych stref. Oto na scenę wchodzą ludzie nieprzewidziani w grze głównej. Ale każdy ze swoją sprawą. Dramatem. Ze swoim ciałem. Które także zostało podzielone na strefy. Strefy kontaktu. I nosi na sobie znaki i samo zamieniło się w znak. Osoby sztuk Różewicza poza wszystkimi grami, które prowadzą, walczą o kawałek przestrzeni czystej i nieskażonej. I zdobywają ją na chwilę. Bezwzględnie czystą i zamkniętą. Taką choćby, jak klatka artysty głodu, wożonego po jarmarkach i metropoliach sztuki. Klatka, w której bohater może być wolny jak powietrze. Przestrzeń, w której może być prawdziwy, w której wolno mu milczeć albo mówić wiersz.

W kartotekach niezliczoną ilość „fiszek" nanizuje się na stalowe pręty i tak, w imię porządku alfabetycznego lub przedmiotowego, organizuje się świat. Kartoteki są więc demokratyczne w swej zrównującej wszystko zachłanności. Wszystko zrównują i ranią. Nasze cechy jedyne zostają, unieważnione porządkującą ideą, a żelazne pręty łączą je wspólną raną (niczym laser tnący materiał).

Bohater zatem nie chce wyjść z łóżka, z pokoju, klatki, domu, rozmawia z ojcem, matką, przyjaciółmi, wrogami, ma moralnego „kaca", bo dał się nabrać w poprzednim okresie, zamienia się w „szmatę", zestarzał się, bawi lalkami, kolejką, przypinają mu ordery, stracił pamięć, zamknął się z pielęgniarką i nikogo nie wpuszcza do pokoju, jest w lesie, zbiera grzyby, umiera, chce zacząć wszystko od nowa, był za granicą, zobaczył gipsową kopię orginału, jest czterdziestoletnią kobietą, dojrzewającą dziewczyną, starą kobietą w restauracji, impresariem, dyrektorem operetki... Bohaterowie sztuk odznaczają się dobrym apetytem (poza jednym Głodomorem, głodnym na swój głód). Wyjadają cukier z cukiernicy, kradną w dzieciństwie kiełbasę, lubią zupę pomidorową, marzą o zimnym i ciepłym bufecie, o sosach francuskich, nazwy potraw przypominają im dalekie podróże, gorganzola, tamaryszek, sos colbert, sos beszamelowy, genewski, kuchnia piemoncka, ale i zwykłe kotlety wypełniają im życie. Razem z sosem „a la Sierzputowski" idą cynadry, marchewki, flaczki, klopsy, szpik kostny, mięso mielone, mrożone, korniszony, czekoladki, napoleonki, rurki z kremem, lody, orzeszki, a nawet allodola farcito lub bolito czyli skowronek faszerowany lub gotowany. Potrawa ta, tak samo jak i brak apetytu Głodomora, są słupami granicznymi kultury europejskiej.

W co się ubierają? *„Występują w swych codziennych garniturach". „Wyobraź sobie kochanie kimonową sukienkę z wełny w pepitę... do stanika długa, biała, pikowana kamizelka..."* suknie ślubne, mundury celników, kelnerów, żołnierzy, partyzantów, szary płaszcz emeryta, spodnie z tłustą plamą na kolanie, suknie żałobne, fryzury, futra, rzeźnicze fartuchy, trykoty, ubrania ochronne, rytualne i rytualna nagość.

Jak my szarzy, przeciętni ludzie bez właściwości, noszący na sobie to wszystko, co nosi ludzkość. Kostiumy wymyślone, szyte stosownie do okoliczności i dla każdego stanu, dla bogatych i biednych inne.

Różewicz odkrywa i użytkuje w swoim teatrze wieloaspektowość gier i rytuałów, bytowania fizycznego i duchowego. Ich dezintegrację. Ich dialektyczne sprzężenie, i nazywa to teatrem niekonsekwencji. Jego bohaterowie dosłownie umierają przy zupie, przy stoliku kawiarnianym, w magazynie starych dekoracji operowych, byle gdzie. Zabrakło nam, im, rytuału umierania i grzebania. (Pogrzeb po polsku). Świat, scena, na którym grają — żyją, jest zarażony i zakażony (wszędzie muchy). Bohaterzy zabierają się więc do scalenia świata, skupiania, porządkowania na równi z ich autorem. Różewicz stawia u bram sceny Straż Porządkową konwencji, materii, intryg, interesów i czasu. Często złośliwie doprowadza do zderzeń przeciwieństw. I przygląda się katastrofie. Z jakich dynamicznych zgnieceń czerpie energię. Okalecza. Rozbija. Zacieśnia. Doprowadza do eksplozji. Zalania... Świat sztuk pęcznieje, rozpada się, pączkuje, gromadzi wokół linii wiersza, zbliża do granicy bolesności, pęka ze śmiechu i od śmiechu, robi grymasy, zasłania twarz, nakłada warstwy strojów ochronnych, słów i przestrzeni. Oddycha słowem.

Niektóre sztuki *„utopione są w oceanie ciszy"* a *„słowa jak wysepki"*. Ideałem byłby teatr telepatyczny, teatr bezsłownego porozumiewania się. (Pierwsze eksperymenty odbyły się w domu Poety jesienią 1977 roku). Dużo słów niewypowiedzianych. *„Ważne wiedzieć czego nie napisać, a nie co napisać"* — powiedział kiedyś w prywatnej rozmowie.

Opisy odautorskie, didaskalia, jak ma wyglądać scena. Jakie przedmioty konieczne do gry. Różewicz pisze sztuki na aktorów i rekwizyty i — jak się rzekło — ma ten dziwny, trudny do ontologicznych rozstrzygnięć pokój — scenę. Niektóre przedmioty sam rysuje. Dokładnie je widzi. Pisze sztuki na przedmioty i mówiących ludzi. Ludzi działających słowem jak przedmiotem. Nawet w *Do piachu* nie używa języka naturalistycznego czy indywidualistycznie — osobniczego. Język w jego sztukach jest zawsze instrumentem. Działającą osobo — rzeczą. Stąd tyle tu głosów słyszanych, usamodzielnionych... *„jakby mówiła noc... jakby mówiło miasto... jakby mówił dzień"*. Język przedmiotu może być słowem, ale bywa także graficznym znakiem lub muzyką. Sztuki zamieniają się w osoby. Sztuki mają więc swoje ostatnie słowa:

Kartoteka — „Bohater milczy".
Grupa Laokoona: „Czy ja wiem co?"
Świadkowie: „Rośnie zgiełk wielkiego miasta. Cisza."
Śmieszny staruszek: „...już milczę".
Epilog. Prolog: „Wymachuje rękami, nogami".
Spaghetti i miecz: „Skrzypce".
Wyszedł z domu: Ewa patrzy za nim, otwiera usta..."
Akt przerywany: „Raz, drugi, trzeci..."
Stara kobieta wysiaduje: „Kurtyna przecina nagle akcję sztuki i przedstawienia"'
Na czworakach: „A z ramion sążniste skrzydła wyrastają..."
Białe małżeństwo: Jestem... (opuszcza ramiona)... twoim bratem."
Do piachu: „Cisza, słychać śpiew leśnego ptaka."
Odejście Głodomora: „Dziękuję wam za cierpliwość i uprzejmość, na którą nie zasłużyłem... Koniec."

Gdy się czyta sztuki Szekspira uderza ilość zaklęć i błogosławieństw. W sztukach Różewicza uderza ilość dowcipów, kalamburów, wydrwień, poniżeń dowcipem. Rzeczywistość sprawdzana jest humorem i szyderstwem. Mity wysokie zostają zdegradowane. Jakby tym zabiegiem wyśmiania badać można było ich przemienność, zdolność metamorfoz. Siłę wzrostu i rozrodczości. Stara kobieta nagle zaczyna rodzić. Brzuch manekina ożył gniazdem myszy. Dyktator znalazł się w wychodku. Laureat dziecinnieje. Bohater odmawia czynu. Kochanek i mąż zamienia się w królika doświadczalnego. Syrenka zamieszkuje sypialnę dziewcząt z dobrego domu. Głodomór nie odczuwa głodu...

Świat sztuk Różewicza się rozrasta. Przeszło pięćset stron druku. Bohater zwielokrotnił się, zapełnia ziemię. Podróżuje, odwiedza restauracje, muzea, cmentarze, ruiny, dworce, plaże, las, buduje domy, przygotowuje się do wygłoszenia referatu, służy w wojsku, jest na emeryturze, robi zakupy, jest kelnerem, fryzjerem, gotuje obiad, pisze wiersze, nic nie robi, bierze udział w przemianach historii, etyki, sztuki, konsumuje, świadczy. Jest świadkiem. Zabija, płodzi. Kultura i biologia „przerastają" go. Są poza nim. To dwie bomby, które mu zagrażają i nad którymi nie potrafi zapanować. Łakomy i nienasycony skazany jest na minimum konsumpcji. Jest łatwowierny i społecznie oszukany obietnicami raju. Może wszystko albo nic. A może tylko znalazł się w fałszywym miejscu albo stracił rozeznanie w systemach wartości. Bohater czuje się w każdym razie nieszczęśliwy, obdarza sam siebie hojnie porcjami współczucia i na oślep ucieka w kierunku śmierci, żyjąc. Z uporem czepia się wszystkiego. Co to jest „wszystko"?

„Waluś usiadł przed budą, rozłożył na ziemi jakiś kawałek papieru i zaczął układać i pakować «wszystko». Były tam kalesony długie z tasiemkami, koszula trykotowa bez kołnierzyka, kłębek sznurka, łyżka, paczka papierosów, pięć kostek cukru w papierku, kawałek słoniny. Zdjął kamasze, założył świeże onuce, stare onuce złożył i wsunął do torby, kamasze sznurował kawałkami sznurka, który rwał mu się w rękach..."

Co to jest nic?

Każda sztuka pozostawia wzruszenie. Nie chcę tego inaczej nazywać. Wciąga nas w kartotekę wzruszenia.

W zdaniu „nie będzie tajemnicy" ukryło się inne, prawie symetryczne ciemne „będę milczał o tajemnicy". Różewicz poprzez akt negacji, choćby i nawet tego sam nie chciał, przywołuje to, co nieobecne. Przez jego gęste, ciemne sztuki, które chcą być pozbawione tajemnicy, prześwituje utopia, której sztuki te są negacją, utopia harmonii i piękna. Czasem Poeta decyduje się wprost ukazać, ucieleśnić ideę. Wtedy my bierzemy na siebie rolę niszczycieli i niedowiarków. Wtedy my i nasze sobowtóry zaczynamy wyśmiewać, opluwać, dostrzegać znamiona rozpadu, w pięknie. Jakbyśmy nie mogli, jakby nie było nam wolno...

Wróćmy jeszcze raz do początku, zacznijmy jeszcze raz przedstawienie. W *Kartotece* przychodzą do Bohatera żywi i umarli — żywi. W *śmiesznym staruszku* lalki i manekiny zaczyną naprawdę żyć. Na czworakach chodzący geniusz mówi jakimś obskurnie młodopolskim językiem, ale wstępuje w niebo, odlatuje na skrzydłach pieśni Kochanowskiego. Ewa z „Wyszedł z domu" połknęła czas i wszystkie zegary, stała się czasem. Stara kobieta wykrwawiła z siebie piękno. Wiersz. Waluś nigdy nie zobaczy grobów królewskich na Wawelu, ale nad jego grobem śpiewa leśny ptak. Naprawdę, naprawdę te pełne cudowności sztuki są świadectwem czasów, w których żyjemy. W ich nieprawdopodobieństwie został zaklęty realizm.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

NIC, CZYLI WSZYSTKO

Nasze współczesne Nic jest inne niż Nic w przeszłości. 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. Takie jest nasze Nic. Nic ludzi z drugiej połowy XX wieku. Jest to Nic konstruktywne i afirmujące. Nic dynamiczne i działające. Zupełnie obce nihilizmowi, aktywnie przeciwstawiające się „nicości".
Zapatrzony w czaszkę nadwornego błazna młodzieniec był zapatrzony w Nic wypełnione nicością. Vanitas vanitatum... Był zapatrzony w nicość z oczodołami... I kiedy Julian Przyboś zwalcza z werwą mój „nihilizm", „acedię", „desperacjonizm", „kokietliwe lamenty" i „szantażowanie śmiercią", to ma oczywiście na myśli owo Nic w przebraniu śmierci, kościotrupa. To są klątwy rzucane w imię staroświeckiego i obezwładniającego „optymizmu". Moje Nic nie ma nic wspólnego z acedią mnicha, nie ma kształtu czaszki. Ma kształt metropolii, ma kształt współczesnej cywilizacji. Moje Nic nie stoi nad dołem i nie załamuje rąk, razem ze mną zdziera kartki kalendarza. Ono jest samym życiem. Ono interesuje się sytuacją w Nigerii, gdzie tygodniowo umiera z głodu trzy 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 z nim w jedno. (...) To wyjaśnienie na marginesie pewnej polemiki, która nie zasłużyła sobie na miano polemiki. [...]

Z „PRZYGOTOWANIA DO WIECZORU AUTORSKIEGO"

Na jakie życie się skazałem. Kto mnie skazał na takie życie. Ja tego nie wybierałem. Zostałem wybrany. Przez kogo? Spróbuję odpowiedzieć jasno na to pytanie. Nie pamiętam, kiedy i o czym napisałem mój pierwszy wiersz. Nie będę dorabiał „legendy". Nikt mnie nie „wybierał" ani nie „powoływał". Jedna pewna rzecz: pewnego dnia napisałem pierwszy wiersz. Czy od pierwszego wiersza pracowałem nad jego formą, kształtem? Nie pamiętam. Kiedy i dlaczego zacząłem pracować nad formą? Nie pamiętam. Kto mnie do tego zmusił? Nie pamiętam.
Doskonałość formalna, wszelka forma to mistyfikacja? Uprawiać można jeszcze poezję tylko przez ciągłą kompromitację. Niech ginie. Nieporadna, wystraszona, sprzedajna, w błazeńskiej czapce na głowie. Widzicie drogę krzyżową. Droga krzyżowa w wesołym miasteczku. Czy to jest droga współczesnej poezji?
Jakie śmieszne są dramaty poetów. Przecież zdają sobie z tego sprawę, że są niepotrzebni. Tylko niewidomy człowiek może jeszcze pisać wiersze i coś osiągnąć. Gaduła, błazen, egoista, komediant. Więc tyle. Po dwudziestu latach. Czy tak wygląda rachunek? Jeszcze nie zamknięty!
Ale czemu obawiają się nas władcy. Czemu nie boją się uczonych, astronomów, dentystów, śpiewaków, tancerzy, lekarzy... boją się najsłabszych. Boją się ludzi słowa. Tego zabrudzonego zdeptanego, wytartego słowa. Boją się. Wiedzą, że na początku jest słowo. Nie, to nie jest prawda! To fałsz.
Zostawcie mnie. Nie jestem poetą. Nie mam nic na ten temat do powiedzenia. Do końca grudnia muszę złożyć tom opowiadań w wydawnictwie. Podpisałem umowę. Przecież to jest moja praca, z tego żyję. Jestem człowiekiem pióra. To brzmi ładnie. Jest w tym coś z człowieka-ptaka. Tak, to prawda, że w utworze liczy się linijki. [...]

* * *

„Wyszedł z domu" Tadeusza Różewicza został opatrzony podtytułem „Tak zwana komedia". I podtytułu tego nie należy wywodzić jedynie z pomieszania konwencji stylów i gatunków. Wskazuje on bowiem zarówno na potoczne znaczenie ukazywanych działań — ich „śmieszność", jak i genologię — teatralną czy literacką. Dwusłowie „tak zwana" równoważy zaś wszystko, co niesamodzielne, zakorzenione w kulturze.

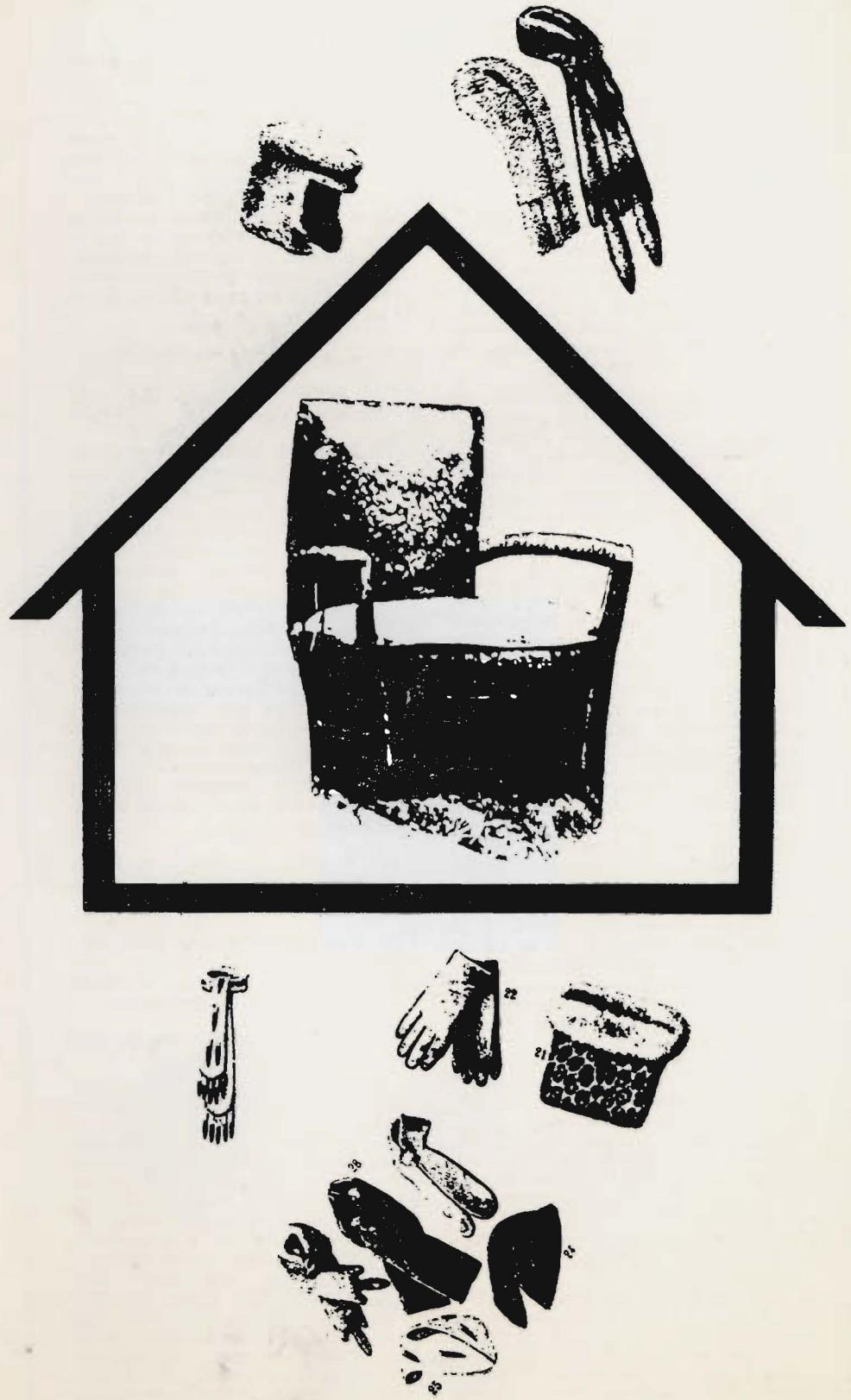
Izaak Passi w „Powadze śmieszności" pisze: „Śmieszne jest zestawienie tego, co nienormalne, z tym, co normalne [...]" Lecz nie jest śmieszne „[...] zestawienie nienormalności z normalnością z punktu widzenia badań patologicznych ze względu na ich własną naturę, na anatomię odchylenia. Zdrowie jest normą, choroba odchyleniem od normy, mimo to podręcznik medycyny nie stanowi kompendium śmieszności." Sztuka Różewicza kreuje grę szeregu zachowań, szeregu norm. Konflikt tkwi już w samej istocie normy; właściwym tematem „Wyszedł z domu" jest norma, która przestała być wyborem — antynorma.

Normą kultury jest pamięć. W całej twórczości Różewicza do rangi obsesji podsieniony zostaje problem bezużyteczności kulturowych paradygmatów. Normę zastąpiła estetyczna i etyczna dowolność. Świat pojęć i wartości, równouprawniając wielość znaczeń, zatracił swą funkcjonalność, przejrzystość. Postaci „Wyszedł z domu", uczestnicząc w beznadziejnej grze o aksjologiczną tożsamość, egzystują w takim nieprzejrzystym świecie.

Henryk utracił pamięć. W czasie spaceru „[...] potknął się na skórce banana, a raczej poślizgnął się i upadł. Upadając uderzył podstawą czaszki w głowę pomnika [...]" Sytuacja Henryka staje się w momencie utraty pamięci istnieniem w „bezgłosie", istnieniem poza wyborem mówienia i milczenia. Dorosły człowiek, który uczy się rozróżniać części ciała i któremu zamierza udzielić się lekcji sytuacji geopolitycznej, jest siłą rzeczy „komiczny". Jednak dorosły człowiek, który ze swego bezgłosu wyrwany zostaje do z góry ustalonych odpowiedzi, „komicznym" nie jest Lecz również nie może być „tragicznym". Chociaż każdy bezgłos jest szansą otwarcia ku jakiejś mowie („[...] mogę teraz przeżyć swoje życie raz jeszcze, od początku", twierdzi Henryk), to w świecie Różewiczowskim zapomnienie jest tylko jedną z form pamięci. Pamięci nie tyle wywiedzionej z rzeczywistości, co w nią wrzuconej. Pojęcia pozwalające zorientować człowieka w rzeczywistości, stają się mu niepotrzebne, wypełniają studnię życia. Są „egzystencją", która nie stanie się nigdy „esencją".

Henryk jest ważny dla innych jedynie poprzez swą nieobecność. Jego bezimienność zagraża normom obowiązującym w „domu". Wychodząc poza mechanizm, „wychodząc w domu", ujawnia istnienie jakiegoś świata (mniejsza o to, czy żywych, czy umarłych) poza nim. Powrót Henryka unieważnia całą potencjalną sferę wartości obok „domu" (miasta, kraju, kontynentu). Dla równowagi świata (choć jest to świat dotknięty inercją) powrót ten jest jednak konieczny. Henryk odzyskuje swe miejsce w świecie, odzyskuje swoje „nic". „Nic", które „grozi" i „skazuje", lecz zarazem „ułaskawia".

PIOTR ZACZKOWSKI



ODKRYWANIE RÓŻEWICZA

Rozmowa z reżyserem Janem Maciejowskim i choreografem Leszkiem Czarnotą, nagrana 1 lutego 1985 roku, po pierwszej próbie choreograficznej.

EWA MOROŃ: *Wybór sceny kameralnej na realizację sztuki „Wyszedł z domu" rodzi natychmiast pytanie: dlaczego nie na dużej?*

JAN MACIEJOWSKI: *Od strony technicznych możliwości teatru można było robić tu i tu. Dyrektor dał nam prawo wyboru. Baśka od razu powiedziała: na dużej, bo tam można zrobić scenografię. Ty też (do Leszka Czarnoty) zareagowałeś tak samo. Ja zaprotestowałem. To da się zrealizować tylko w sytuacji, kiedy rzecz rozgrywa się między nami.*

Na małej scenie nie można zbudować dekoracji, która otoczy aktorów i nie da się ich usytuować w jedną stronę. Trzeba na to miejsce wchodzić z różnych stron i od razu jesteśmy w świecie, w którym wszystko się o siebie zahacza, przenika. Wydaje nam się, że znaleźliśmy się w sytuacji Różewicza.

Różewicz pokazuje nam świat, w którym przestajemy być ludźmi, a stajemy się atrapami, funkcjami, które mamy do wypełnienia: bo ja pełnię tu funkcję ojca, ja pełnię tu funkcję syna, ja pełnię tu funkcję człowieka, który wykonuje swój zawód.

Mało tego, przedmioty stają się ważniejsze od nas, zaczynają jakby żyć własnym życiem, kierują nami: coś z nas przechodzi w przedmioty. Ta sytuacja także jest wygodniejsza do osiągnięcia na małej scenie.

Poplątanie, destrukcja świata, zatracenie wartości w sztuce Różewicza prowadzić muszą do tego, że nasza robota staje się ze sobą bardziej splątana. Ja muszę odbierać od Leszka sprawy ruchu i dalej nimi budować przedstawienie. Dla kompozytora muzyką staje się nie tylko dźwięk instrumentu, ale i rytm kroków, dźwięk przedmiotów, bez mała oddech aktora. Coraz bardziej zbliżamy się do siebie i wymieniamy swoimi funkcjami. A to jednocześnie prowadzi nas w stronę teatru współczesnego: do wyciągnięcia wniosków z jednej strony z tego, co zostało napisane przez autora, a z drugiej strony z tego, co nas otacza w świecie.

LESZEK CZARNOTA: *Dzisiaj na próbie odniosłem wrażenie, że cały dramat rozgrywa się poza sceną. Mimo, że jest to mała scena, czułem, że wszystko odbywa się tam, poza. Że jest to jakaś sublimcają tych naszych wszystkich poczynań. Tu się wszystkie nitki złączyły. Myślę, że praca jest ciekawa i bardzo frapująca.*

E.M.: Wczoraj rozmawialiśmy o Pana wrażeniach w chwili zetknięcia się z tym, co przez reżysera i zespół już zostało na scenie zrobione. Mówił Pan o konieczności dopasowania własnej wyobraźni do tego, co już jest... Sam pan przecież reżyseruje...

L.C.: Kiedy sam jestem reżyserem, to — tak jak teraz przy „Carmen" — moja wizja nachodzi stopniowo, coś dochodzi, coś odpada... Tutaj przyjeżdżam i pewne ramy, pewien schemat zostaje mi narzucony. Muszę to pokochać, polubić, ale również — dopasować się do autora, do myśli reżyserskiej. Zawsze tekst jest tylko pretekstem.

E.M.: A tekst Różewiczowski szczególnie prowokuje wyobraźnię...

L.Cz.: Dopiero po latach pracy uzmysłowiłem sobie, że pewną formę ja narzucam i proszę aktorów, żeby mnie nie naśladowali. Mam taki wyostrzony sposób pokazywania i zawsze, jak ktoś mnie naśladuje, wiem, że jest niedobrze, że jest to przerysowane. Tutaj na szczęście, aktorzy umieją przetransponować moje sugestie na swój własny język. To są oni.

E.M.: Czy to często się zdarza?

L.Cz.: Różnie to bywa. Na razie jestem zadowolony.

J.M.: Jesteśmy w takim momencie, kiedy strasznie potrzebny byłby nam kompozytor. Z jednej strony jakby coś nas zatrzymuje, a z drugiej strony istnieje ogromna ciekawość tego, czego on nam jeszcze doda. I jak na to będziemy musieli zareagować. Jeżeli to rzeczywiście ma być robota zespołu ludzi, to wzajemnie siebie podniecamy, wzajemnie do czegoś zobowiązujemy. Docieramy do czegoś lepiej i pełniej, bo z różnych stron. Ze Zgrają zakładaliśmy, że jego muzyka ma powstawać na próbach. Ilustracja muzyczna może prowadzić do powstania znakomitego utworu muzycznego — to zależy od rangi kompozytora — ale nie może prowadzić do powstania przedstawienia teatralnego.

E.M.: W takiej koncepcji spektaklu muzyka ilustrująca byłaby szczególnie sztuczna i obca.

J.M.: Kompozytor zapytał mnie: dlaczego chce pan, żeby to była muzyka na flet. Rzadko kto wymyśla muzykę na jeden instrument.

E.M.: Czy zadecydowała barwa tego instrumentu?...

J.M.: Powodów jest kilka. Flet jest instrumentem, kojarzącym się z osobą magika, który za pomocą tego instrumentu gdzieś kogoś prowadzi — niekoniecznie szczury, ale jakiś tłum — jest jakby aranżerem, magikiem-stwórcą powołującym. To jedno, co wiąże mi się z tym instrumentem i grającym człowiekiem. Drugie: flet jest instrumentem erotycznym z samego nawet kształtu. W antyku kobietom nie wolno było grać na flecie, tylko kobiety upadłe mogły grać na tym instrumencie. Ale to nie wszystko, co dotyczy magiczności fletu. Flet jest instru-

mentem najbardziej ludzkim, najbardziej związanym z przeżyciem człowieka. Dźwięk powstaje z oddechu człowieka. A czymże jest mój oddech, jak nie moim uczuciem. Nie da się oderwać tego instrumentu od tego, co się we mnie dzieje. Inne instrumenty dęte (dodał Zgraja) nie mają aż takiego związku z oddechem grającego. We flecie tylko ok. 30% powietrza wchodzi w samo zadęcie. Straszna ilość powietrza się marnuje. To oznacza, że wysiłek mojego oddechu, nawet moja zadyszka, mój stan biologiczny, jest strasznie związany z tym instrumentem. Gram tu jakby swoją emocją. Dlatego też wydawało mi się, że ten instrument jest szczególnie powołany do tego, żeby mówić o rzeczach intymnych. Tu Zgraja — flecista wydawał się ucieszony. Ale jak na próbach zaczął komponować swoją muzykę z głosów aktorów, to mówił: ja coraz mniej widzę miejsca dla fletu, to jest coraz bardziej wypełnione czym innym i flet już nie zawsze jest potrzebny. Tymczasem to też ma swój sens. Flet staje się rarytasem. I w szczególnych momentach czymś niezwykłym. Jakby wywołującym i powołującym tę rzeczywistość, a w momencie, kiedy tę rolę spełni, sprawa dźwięku może przejść na inne instrumenty ludzkie, na przedmioty. Głosy niech sobie grają swoje.

E.M.: Czy rozpoczęcie pracy nad plastyką ruchu i wprowadzenie muzyki nie spowodowały zamętu w tym, co już zostało zrobione?

J.M.: Wobec tych wszystkich konieczności, które w tej chwili stają przed nami, mało przydatne staje się to wszystko, czego nauczyliśmy się dotąd, zwłaszcza mało przydatne staje się to, czego nauczył się aktor. Nagle najprzydatniejsza i dająca najwięcej wyrazu jest ludzka bezradność aktora wobec tego, co ma powiedzieć, wobec tego, co ma zrobić. Nasze błędy i nasza nieumiejętność dają tu najwięcej. Nie to, co najczęściej bywa bronią aktora: ja jestem sprawny, ja to potrafię, a problemy techniczne wtrenuję w siebie na próbach. Nie. Wcale nie to. Tak jak bohater, który nie umie sobie poradzić, który nie widzi innego wyjścia, jak wyjść z domu, tak i my po prostu nie potrafimy tego zrobić. Musimy stanąć w podobnej jak bohater sytuacji.

L.Cz.: Trudno określić teatr Różewicza, ale my wszyscy stajemy się jacyś tacy różewiczowscy, zakompleksieni, gdzieś tam pokręceni. Tacy pełni znaków zapytania: w którym kierunku pójść.

E.M.: Na czym to polega, że Różewiczowskiego bohatera nie da się na sposób teatralny ukształtować?

L.Cz.: On z nas się wywodzi, to przecież jest człowiek, który zagubił swoje drogi i nie wie, gdzie pójść.

J.M.: On po prostu konstatuje sytuację, w której się znaleźliśmy i dlatego, żeby tę konstatację przedstawić, musimy się z całą ostrością w tej sytuacji znaleźć.

L.Cz.: Sztuka stała się, moim zdaniem, niezwykle aktualną.

J.M.: Z tym, że nie ma w niej ulubionej przez cmokierów aktualności, to znaczy, że „ona się nam kojarzy", zawiera aluzje, a stała się niezwykle aktualna w odczuciu sytuacji osoby ludzkiej. Świat, w którym żyjemy, doprowadził do rozbicia wszystkiego, co nas łączyło — rozbicia rodziny, rozbicia wartości. Różewicz to nam pokazuje. No więc nic dziwnego, że kiedy to nam jest uświadomione ogarnia nas przy tej okazji stan nieco schizoidalny.
Chciałem powiedzieć o jeszcze jednej rzeczy. Po raz pierwszy robię Różewicza. Nigdy go nie robiłem, choć oglądałem dużo jego przedstawień. Natomiast bardzo mi się podobały jego powojenne wiersze i nowele, okupacyjne i tuż pookupacyjne. Zawsze sobie myślałem, że „Kartoteka" jest bardzo ważnym utworem mówiącym o naszym okresie, natomiast nie zawsze doceniałem to, czym dramaty Różewicza są w robocie teatralnej. Dopiero teraz nabieram coraz większego uznania dla Różewicza — dramaturga. W tej chwili — pracując nad tym — z całą pewnością stwierdzam, że nie jest to teatr literacki, a znakomicie dla sceny napisany utwór, z którego nieustanie wynika znacznie więcej niż wtedy, kiedy go się czyta. Jestem pełen uznania i podziwu dla wyobraźni teatralnej Różewicza. Dopiero w pracy widać, że to, co on proponuje, zawiera coraz więcej odniesień, coraz głębiej w nas wkracza. To, co czasem wydaje się tylko prestidigitatorską zręcznością, raptem okazuje się czymś niesłychanie głębokim, dojmującym, trafiającym w nas ostro i gorzko. A dodatkowo jeszcze okazuje się, że Różewicz umie nieustannie balansować na granicy śmieszności i tragiczności. Dawno — wchodząc w tekst — nie byłem tak zafascynowany i dawno nie nie miałem takiego poczucia, że ten autor wie więcej, wie lepiej i nieustannie rozszerza mi perspektywy, i spojrzenia. W końcu dla mnie —rzemieślnika mającego do czynienia z tym zawodem od dawna, jest to zaskoczeniem. Że to jest aż tak. Dotychczas raz natrafiłem na autora, który w trakcie roboty ciągle mnie zaskakiwał — to był Szekspir. Raptem zetknąłem się z autorem, o którego twórczości myślałem, że są to trochę igraszki. A tu nie — nie ma tu żadnych igraszek. Jest tu takie danie nam w mordę, że ojej.

L.Cz.: Inaczej, kiedy czyta się tekst autora, a inaczej — kiedy się go rozkłada już na czynniki. Mnie Różewicz również fascynuje...

J.M.: Ale ty już nad Różewiczem pracowałeś i nie odczuwasz tego tak jak ja. Raptem człowiek po kilkudziesięciu latach pracy w zawodzie myśli, że wie coś na temat autora, a tu...

L.Cz.: Dla mnie, zajmującego się teatrem bardziej od strony ruchu, niż od strony literackiej, Różewicz ma jeszcze jedną zaletę. Z dramatów Różewicza można również robić mimodramy. Powinien napisać scenariusz dla pantonimy. Znakomicie można go ruchowo opowiedzieć. On czuje teatr ruchu.

J.M.: Masz rację. To, z czym masz teraz do czynienia, to są dwa świetnie napisane scenariusze.

E.M.: Czy ruch wnika w całą materię dramatu, czy tylko w te — jak to panowie nazwaliście — „scenariusze"?

J.M.: Dawniej to, co wiązało się z rytmem ruchu, to była opera czy operetka. Tam było to zawsze na na zasadzie wkładki. Myślę, że u Różewicza jest to nie do pomyślenia. Fakt, który zaistniał w sferze ruchu, musi przejść przez przedstawienie. Sprawą wielkiej wagi jest teraz to, żebym do tego, co proponuje choreograf, umiał znaleźć sensy i emocje u aktora. Aby to rodziło się organicznie.
Najprostszy przykład: Różewicz buduje sytuację, w której bohater ma wymioty, ale są to bardzo specjalne wymioty — wymioty słów, które ktoś w niego przedtem wrzucił, nauczył na pamięć na zasadzie zwierzątka. Jak mam poradzić sobie z sytuacją, w której trzeba dokonać wymiotu słów? Mam do czynienia z czymś, co aluzją wywodzi się ze stanu fizjologicznego, a tym stanem nie jest. Muszę sięgać do jakiegoś odniesienia i musi to być prawdziwe. Na takie problemy napotykam bez przerwy. To jest właśnie u Różewicza fascynujące.

L.Cz.: Cały czas ocieramy się o pewną formę i realizm. Realne nasze odruchy i formę. A propos tej sceny, którą dzisiaj robiliśmy: tam się w pewnym momencie rodzi muzyka — w dialogu aktorów słyszę muzykę.

J.M.: Tu rodzi się następny problem, następna wielka wartość do zdobycia: Różewicz—poeta.
To znaczy, człowiek o szczególnym uczuleniu na słowo, na wartość słowa, ale również na jego barwę i dźwięk, na jego wartość brzmieniową. Mało, rozróżniający to w zapisie graficznym. Co mam robić ja sam, co ma zrobić aktor, aby odróżnić, że tu oto mówi wiersz Różewicza, a tu gra swoją rolę. Jak to zrobić? Czy zaznaczyć wyraźną cezurę, czy granica ma być nieuchwytna, czy też to w ogóle pominąć? Cały czas dotykamy tego zagadnienia, jak słowo, kolokwialne, zasłyszane na ulicy, zmienia się, dewaluuje, a zaraz potem odkrywa swoją wartość. A równocześnie to wszystko nieustannie sprowadza nas w krainę absurdu.
Reżyserzy już do tego dochodzili, że mamy tu do czynienia nieustannie z techniką collage'u. Mało, z przetwarzaniem się rzeczywistości, z przetwarzaniem słowa w znak, znaku w brzmienie, a później jeszcze z takim zestawieniem, które to wszystko w ogóle unicestwia i dewaluuje.

L.Cz.: Jesteśmy na tym etapie, kiedy tych znaków zapytania mamy jeszcze bardzo dużo.

J.M.: Ogarnęła mnie zgroza, kiedy, przeglądając programy z kilku przedstawień, zobaczyłem, że te dwie sceny skreślono. Dla mnie przedstawienie bez tych scen jest w ogóle niemożliwe. Nie wyobrażam go sobie.

E.M.: Atmosfera zamknięcia, zatarcia granicy aktor—widz stwarza na naszej małej scenie zupełnie inną, nową sytuację. Świadomie przecież ją Pan wybrał.

J.M.: To, że nie musimy podejmować wysiłku dotarcia do widza w dwudziestym rzędzie, możliwość mówienia szeptem — stwarza dla przedstawienia olbrzymią szansę.

L.Cz.: Ta mała scena ma wiele zalet, ale i wad. Jedną z nich jest ta szalona bliskość kontaktu aktora z widzem.

J.M.: Masz ciągle tę świadomość, że aktor ma awers i rewers, że jest oglądany z przodu i z tyłu równocześnie.

●

Dalej rozmowa zaczyna wkraczać już w coraz bardziej szczegółowe problemy dopiero co rodzącego się spektaklu. Dziś jeszcze, po pierwszej próbie choreograficznej, a przed wprowadzeniem muzyki do prób, realizatorzy przyszłej premiery mają zbyt dużo wątpliwości. Ciągle szukają. Od dnia premiery dzieli nas jeszcze dwadzieścia jeden dni. ■

Rozmawiała Ewa Moroń

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE, RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 59-89-76, organizacja widowni: 58-89-67, kasa biletowa: 59-93-60.

Główny księgowy IWONA SZYNDEL, kierownik muzyczny HALINA KALINOWSKA, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLASIŃSKI.

Kierownik techniczny STANISŁAW HOŁÓWKA. Kierownicy pracowni technicznych: elektroakustycznej ANDRZEJ JAWORSKI, oświetlenia EUGENIUSZ GRZONDZIEL, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, krawieckiej młodzieżowej ALFRED BLUKACZ, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JÓZEF WILK, stolarskiej ANTONI JURKIEWICZ, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK, rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ROMAN KLYTA.

W REPERTUARZE TEATRU

DUŻA SCENA:

PETER SHAFFER
AMADEUSZ
Scenografia: BARBARA ZAWADA
Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI
Opracowanie muzyczne: PIOTR HERTEL

JULIUSZ SŁOWACKI
KORDIAN
Scenografia: MARCIN JARNUSZKIEWICZ
Muzyka: EUGENIUSZ KNAPIK
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ
DWÓR NAD NARWIĄ
Scenografia: BARBARA STOPKA
Muzyka: EUGENIUSZ KNAPIK
Reżyseria: BOGDAN TOSZA

MICHAŁ BAŁUCKI
DOM OTWARTY
Scenografia: BARBARA STOPKA
Reżyseria: EWA KUTRYŚ
Muzyka: ADAM KACZYŃSKI
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI

W PRZYGOTOWANIU:

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
NIEPODLEGŁOŚĆ TRÓJKĄTÓW
PRAPREMIERA
Scenografia: ANDRZEJ SADOWSKI
Muzyka: EUGENIUSZ KWAPIK
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

SCENA KAMERALNA

SŁAWOMIR MROŻEK
GARBUS
Scenografia: WIESŁAW LANGE
Muzyka: HALINA KALINOWSKA
Reżyseria: BOGDAN TOSZA

IRENEUSZ IREDYŃSKI
DACZA
Scenografia: BARBARA STOPKA
Opracowanie Muzyczne: ANDRZEJ JAWORSKI
Reżyseria: BOGDAN TOSZA

RYSZARD FRELEK
JAŁTA
Scenografia: WIESŁAW LANGE
Muzyka: HALINA KALINOWSKA
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

Przedsprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków w godzinach od 10.30 do 13.30 i od 15.30 do 18.00; w niedziele od 16.00 19.00 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.

REDAKCJA PROGRAMU: EWA MOROŃ
REDAKCJA PLASTYCZNA: JERZY MOSKAL
WSPÓŁPRACA TECHNICZNA: STEFAN BARCZAK, MICHAŁ GRĄGLEWSKI
WSPÓŁPRACA GRAFICZNA: DANUTA KNOSAŁA

Skład programu wykonała linotypistka W. Kubacha. Strony do druku zmontował zecer M. Grąglewski. Druk wykonali maszyniści typograficzni: J. Chabrowski i H. Piechulik.

TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA
ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

●

PREMIERA
W LUTYM
1985 ROKU
NA SCENIE
KAMERALNEJ;
SEZON TEATRALNY
1984/85

DYREKTOR
I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
JERZY ZEGALSKI

●

ZASTĘPCA DYREKTORA
KRYSTYNA
SZARANIEC

●

KIEROWNICTWO
LITERACKIE
EWA MOROŃ
ANDRZEJ LINERT

S Z T U K I C Z T E R D Z I E S T O L E C I A

TADEUSZ RÓŻEWICZ

WYSZEDŁ Z DOMU

OBSADA:

Henryk	●	BERNARD KRAWCZYK
Ewa, jego żona	●	EOGUMIŁA MURZYŃSKA-GŁYBIN
Gizela, ich córka	●	JOANNA BUDNIOK-MACHERA
Beniamin, ich syn	●	WIESŁAW SŁAWIK
Głos męski	●	GRZEGORZ PRZYBYŁ
Głosy kobiece	●	TERESA KAŁUDA MARIA STOKOWSKA- -MISIURKIEWICZ MARIA WILHELM
Panie z kawiarni	●	MARIA STOKOWSKA- -MISIURKIEWICZ MARIA WILHELM
Sierżant	●	ANTONI GRYZIK
Stary	●	EMIR BUCZACKI
Młody	●	ADAM BAUMANN
Sanitariusze	●	EMIR BUCZACKI ADAM BAUMANN
Grubas	●	JERZY KORCZ HENRYK TARCZYKOWSKI

oraz KRYSTYNA MOLL, ANNA WESOŁOWSKA-PIECHOCIŃSKA, KRYSTYNA WIŚNIEWSKA-SŁAWIK, LEOKADIA STARKE, MAREK BIELECKI, ANDRZEJ DOPIERAŁA, WOJCIECH GÓRNIAK, JERZY GŁYBIN, JACENTY JĘDRUSIK

SCENOGRAFIA:
BARBARA ZAWADA

REŻYSERIA:
JAN MACIEJOWSKI

MUZYKA:
KRZYSZTOF ZGRAJA

CHOREOGRAFIA:
LESZEK CZARNOTA

ASYSTENT REŻYSERA: GRZEGORZ PRZYBYŁ

INSPICJENT:
ZDZISŁAW OGOS

KONTROLA TEKSTU:
LEOKADIA STARKE

22 Ti

ZGK 2, z. 5083-85 — 2000 — K-15

Cena zł 30,—