

**Tadeusz Różewicz**

**ŚWIADKOWIE**

ALBO NASZA MAŁA STABILIZACJA



# TEATR MAŁA SCENA

Dyrektor i kierownik artystyczny  
**MIECZYŚLAW GÓRKIEWICZ**

Kierownik literacki  
**WITOLD NAWROCKI**

TADEUSZ  
RÓŻEWICZ

KURTYNY  
W MOICH  
SZTUKACH

Kurtyny  
w moich sztukach  
nie podnoszą się  
i nie opadają

nie odsłaniają

rdzewieją  
gniją chrzęszczą  
rozdzierają

pierwsza żelazna  
druga butwiejąca szmata  
trzecia papierowa

opadają  
kawał za kawałem

na głowy  
widzów  
aktorów

kurtyny  
w moich sztukach  
zwisają  
na scenie  
na widowni  
w garderobie

po zakończeniu  
przedstawienia  
lepią się do nóg  
szeleszczą syszą

---

TADEUSZ  
RÓŻEWICZ

## TEATR NIEKONSEKWENCJI

*(Uwagi na marginesie)*

Kiedy w roku 1957 zacząłem myśleć o „Kartotece”, nie myślałem o teatrze, o publiczności, o reżyserach, o aktorach. Koncepcja tej sztuki narodziła się z bezkompromisowej postawy wobec współczesnego teatru. Dopiero w czasie dalszego pisania (kiedy zarysowały się możliwości realizacji teatralnej), zacząłem pewne elementy tej sztuki adaptować dla teatru. W rezultacie „Kartoteka” została napisana na zasadzie pewnego kompromisu z „teatrem”. Są tam jednak ważne elementy, których ani nie wyzyskali realizatorzy, ani nie zauważyli krytycy. W sztuce, którą ukończyłem w roku 1958/59, daję reżyserowi dwie propozycje i piszę wyraźnie w didaskaliach: *„Wiele osób biorących udział w tej historii nie odgrywa tu większej roli, te, które mogą odgrywać główne role, często nie dochodzą do głosu... przez otwarte drzwi (jedne i drugie drzwi są otwarte), przechodzą śpiesznie lub wolno różni ludzie. Czasem słychać urywki rozmów. Czasem stoją i czytają gazetę... Wygląda to tak, jakby przez pokój bohatera przechodziła ulica. Niektórzy przysłuchują się przez chwilę temu, co mówi się w pokoju Bohatera. Czasem wtrącają kilka słów...”*

Nie widziałem u nas realizacji, w której reżyser skorzystał z tych propozycji. A przecież to były elementy dramaturgicznej sztuki, równie ważne jak „Chór starców”. Reżyser miał tutaj wolną rękę, mógł stworzyć pewne obrazy na zasadzie happeningu. Te możliwości nie zostały w swoim czasie wyzyskane. Od roku 1959 czekam na wprowadzenie przez reżysera owych obcych osób, które prowadzą przypadkowe rozmowy lub czytają na głos różne wiado-

mości z gazet. Mogą też opowiadać sobie dowcipy. Ale wracam do głównego Bohatera. Mój „Bohater” (w pierwotnym zamyśle) miał się przeciwstawić nawet anty-bohaterom i bohaterom sztuk Becketta, których uważałem za zbyt aktywnych i czynnych w dramacie. „Bohater” miał zostać, mimo obecności na scenie, całkowicie wyeliminowany z akcji.

„Kartoteka” została więc napisana na zasadzie kompromisu z teatrem. „Bohater” wziął udział w „akcji”, zaczął wygłaszać monologi, dał się wciągnąć w dialog z innymi osobami sztuki... A był pierwotnie zaplanowany inaczej:

Owszem, był obecny na scenie, ale odmówił wzięcia udziału w przedstawieniu. Wszyscy mówili o nim — w jego obecności — wszyscy wspólnymi siłami układali „kartotekę” jego życia. To, że leży na łóżku, chowa się do szafy, staje pod ścianą, krzyczy i deklamuje — to właśnie kompromis. Z tego pierwszego, czystego zamiaru pozostały ślady, np. wymiana zdań między „Chórem starców” i „Bohaterem”:

Chór starców: Rób coś ruszaj się myśl  
on sobie leży — a czas  
leci

Bohater: (nakrywa twarz gazetą)

Chór starców: Mów coś rób coś  
posuwaj akcję  
w uchu chociaż dłub

Bohater: (milczy)

Chór starców: Nic się nie dzieje  
co to znaczy?

Rusz się, inaczej teatr  
zgubisz!

I bohater „Kartoteki” ruszył się.

Wprawdzie nie posuwał akcji, ale ożywił się. Zaczął rozmawiać, krzyczeć żartować, kpić... jednym słowem poszedł na kompromis.

Nie zgubił teatru starego i nie stworzył nowego. „Kartoteka” to kompromis z teatrem.

Drugim kompromisem jest „Grupa Laokoona”. Grupa ta miała być rzeźbą w marmoladzie. Nie w marmurze, nie w gipsie, ale w ordynarnej marmoladzie. Miała to być degrengolada estetyków



i pseudonowatorów wyrzeźbiona w marmoladzie. Miała to być „kloaka maxima” zdechłej estetyki. Ale w trakcie „pracy nad sztuką” ręka dramaturga zaczęła kleić z marmolady jakieś „postacie”, zaczęła kleić „akcję”.

Teatr (ten „prawdziwy”) upomniał się o swoje prawa i powstała prawie prawdziwa komedia z dekoracjami i przerwą. Z marmolady wylazło grono postaci. Gdyby się bodaj „rozlazło”.

„Świadkowie” (albo „nasza mała stabilizacja”), to nie sztuka teatralna, to poemat w 3 częściach. Można to grać, ale można i deklamować.

„Spaghetti i miecz” to sztuka nie tylko o partyzantach, kombatantach, Włochach, ale i o jedzeniu makaronu.

„Śmieszny staruszek”? To jest scenariusz sztuki. Z tego trzeba zrobić sztukę.

Jak grać w teatrze „Śmiesznego staruszka”?

Z chwilą, gdy doszło do tej ewentualności, należy zrozumieć, że nie jest to monolog, lecz sztuka składająca się z kilku obrazów. Występują w niej lalki, żywe dziewczęta, aktorzy a nawet kanarek. Sędzia, ten piękny manekin kobiety (w drugim akcie) — pod wpływem zeznań, wyznań i żarliwości staruszka stopniowo ożywia. Wreszcie staje się pod hipnozą jego spojrzeń, piosenek (aluzji do kolan itp.) żywą kobietą, pełną współczucia a nawet kokieterii.

Staruszek to człowiek-szmata, ale nie zawsze był „szmata”, miał chwile, kiedy był Napoleonem, działaczem, mężczyzną, satyrykiem. Mają w tej sztuce miejsce dwie prowokacje, dwa fałszywe oskarżenia. Jedno natury politycznej: Staruszek zostaje oskarżony przez młodocianego szantażystę, że na ścianie publicznego szaletu rysował nieobyczajne obrazki oraz napisy skierowane przeciw dostojnikom oraz Największemu Człowiekowi naszych czasów.

Również oskarżenie Staruszka o nieobyczajności jest sfabrykowane przez mściwe dziewczynki, które chciały Staruszkowi odebrać kanarka (ewent. innego ptaszka).

Staruszek zbierał laleczki-naguski, manekiny itd.

Ten „konik” w życiu starego człowieka odgrywa podobną rolę, jak w życiu

innych wędkarstwo, zbieranie fajek, złotych monet. Nie jest to jakieś „obrzydliwe” zboczenie. Odrzucam fałszywe oskarżenia recenzentów teatralnych. Nie będę tutaj wyliczał kolejno wszystkich obrazów, jakie winny zostać (na scenie) pokazane. Jeszcze raz powtarzam: to nie monolog.

„Wyszedł z domu” to sztuka o czasie (i mówiąc z pewnymi ostrożnościami — o jedzeniu zupy pomidorowej).

W tej sztuce ciało kobiety jest zegarem. Dwie godziny oczekiwania zmieniają się w „wieczność”.

Bezkompromisową i konsekwentnie napisaną sztuką jest „Akt przerywany”. Jest to sztuka raczej konsekwentnie nie napisana. Można ją dowolnie wydłużać. Może trwać godzinę, dwie a nawet trzy.

Co mnie wiąże z teatrem? Z teatrem wiąże mnie chęć napisania sztuki prawdziwie realistycznej i równocześnie poetyckiej. Nie jest to sprawa prosta, ponieważ nie wiem, czym się różni teatr poetycki od realistycznego. Czy sztuka poetycka ma być poprzerastana żyłami realistycznymi, czy też realne mięso dramatyczne winno być przerośnięte żyłami „poezji”.

Całą swoją twórczość traktuję równocześnie jako ciągłą polemikę ze współczesnym teatrem oraz recenzentami teatralnymi.

Dlaczego cenię eksperymentalne i studenckie zespoły teatralne? Ponieważ są zdolne do popełnienia błędów i omyłek. Klęskę w „teatrze wielkim” traktuje się ze śmiertelną powagą. Jakaś drewniana „klasyczna” piła, którą zarzynają prostoduszną (choć patriotyczną) publiczność stolicy, trwa cztery godziny. Skrzypią krzesła, ale nikt nie opuszcza sali. O ileż łatwiej jest opuścić spektakl amatorski. I to jest jedna z największych wartości humanistycznych i humanitarnych tego niedoskonałego i niezawodowego teatru. W takim teatrze sztuka może trwać trzydzieści pięć minut, a może też trwać i pięć godzin.

Wypracowania pisane przez zawodowych recenzentów nie mają wpływu na taki „bezinteresowny” teatr.

Tadeusz Różewicz

Obsada:

Część pierwsza

Ona — SABINA CHROMIŃSKA

On — PAWEŁ NOWISZ

Obcy — x x x

Część druga

Drugi — MARIAN SKORUPA

Trzeci — PAWEŁ NOWISZ

Część trzecia

Recytatorzy — x x x

Reżyseria  
HELMUT KAJZAR

Scenografia  
ANNA RACHEL

Arię skomponowała  
JANINA HŁADYŁOWICZ