

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowskiego 44

wydanie

Nr 3 1-15-02-1974 z dn.

Zamykać czy otwierać?

W teatrze tradycyjnym widz wiedział, że to co ogląda na scenie jest zawsze jakąś repliką rzeczywistości, w której żyje on i inni ludzie; wiedział również, że replika jest repliką a rzeczywistość rzeczywistością. W dawnym teatrze istniała po prostu uchwytna granica między inscenizacją a faktami, z jakimi publiczność stykała się przed przekroczeniem progu teatru. Od kiedy jednak zaczęliśmy mówić o happeningach, od kiedy inscenizatorzy zaczęli mieszać ze sobą plany widowni i sceny, a teoretycy sztuki stracili umiejętność definiowania istoty teatru, kwestia gdzie się zaczyna rzeczywistość spektaklu, a gdzie i kiedy kończy rzeczywistość, którą przynoszą ze sobą widzowie — ucześnicy prawdziwego życia — przestała być jasna. Więcej: w całkowitym jej unicestwieniu i ilkwidacji zaczęto upatrywać jedynie panaceum na odrodzenie teatru. Nie tak znów dawno Tadeusz Różewicz w rozmowie z Konstantym Puzyną (*Wokół dramaturgii otwartej, Dialog, nr 7/1969*), skarżył się, że reżyserzy, ulegając prawdom i konwencjom starego teatru, „zamykają” mu każdą sztukę. A tymczasem widz powinien odbierać je jako prezentacje wydarzeń wylaniających się z chaosu i w chaosie się rozplywających. Intencje Różewicza wyłożone *expressis verbis* w rozmowie z Puzyną są jasne. Czy są jednak również w pełni wykonalne?

Z przedstawień sztuk Różewicza, jakie dotąd oglądałem, najbardziej bliską dramaturgicz-

no-teatralnych zamierzeń ich autora wydała mi się inscenizacja *Kartoteki* w Grudziądzu. Krzysztof Rościszewski realizując Różewiczowski scenariusz niewątpliwie bardzo serio liczył się ze wspomnianymi przed chwilą intencjami poety. Grudziądzka *Kartoteka* — tak właśnie jak chce jej autor — nie wiadomo kiedy się zaczyna i kiedy kończy. Widzowie przy wejściu do teatru natykają się na szpitalne łóżko. Leżący na nim człowiek wykrzykuje strzepy zdań. Siedząca obok pielęgniarka robi na drutach i od czasu do czasu go uspokaja. Po teatralnym westybulu krąży dziennikarz i usiłuje z przechodzącymi ludźmi przeprowadzać wywiady. Ludzie idą do szatni; część z nich krąży później po foyer, część trafia do bufetu...

Tymczasem człowiek na szpitalnym łóżku miota się nadal. Przychodzi kilku pielęgniarzy którzy następnie przenoszą go na scenę. Zaciekawiona tym nowym zdarzeniem publiczność zapełnia widownię. Coś się zmienia. Wyraźnie zarysowuje się podział na obserwatorów i obserwowanych. Ale grupa obserwowana wylania się ze zbiorowiska obserwujących. A prócz tego okazuje się, iż na scenie początkowo mamy do czynienia nie tyle z grą, ile raczej z „cytowaniem” fragmentów rzeczywistości pozascenicznej. Rościszewskiemu chodzi najwyraźniej o to, by widz odniósł wrażenie, iż przekraczając teatralne progi nie pozostawił poza sobą sytuacji atakujących go na ulicy, w urzędzie, w domu, lecz przeciwnie, że sytuacje te weszły na widownię, na scenę, że są wszechobecne. Grudziądzka *Kartoteka* najpierw wchłania w siebie całą magmę najrozmaits-

szych elementów składających się na żywioł codzienności a potem — poprzez powtórzenie sytuacji rozpoczynających spektakl lecz w odwrotnej kolejności — rozplywa się w owym żywiole.

Ale co dzieje się w centrum przedstawienia? Naturalnie centrum wypełnia sobą Bohater... Nie zmienił pozycji; nadal leży na łóżku; łóżko stoi na środku sceny; obok przechodzą rozmaite postacie. Sytuacja jest analogiczna do tej, jaką oglądali widzowie przy wejściu do teatru? Analogie podkreśla fakt, iż publiczność rozpoznaje wśród przechodzących nie tylko aktorów. Poprzez otwarte do foyer drzwi widać gromadkę dzieci. Prowadzi je nauczycielka. Gromadka ta wchodzi na scenę. Niektórzy z małych recytują — jak na szkolnej akademii — Różewicza wiersze o okupacji. Analogiczne jest to, że uprzednio obok łóżka Bohatera przechodzili autentyczni widzowie, a teraz przechodzą autentyczne dzieci.

A jednak następna sytuacja jest inna. Wnętrze sceny (scenografię zaprojektował Marek Durczewski) przypomina szpitalną salę operacyjną. Nad Bohaterem zawieszono kilka reflektorów i teraz leży on już jako pacjent. Odsłania swe wnętrze a chirurgowie zaglądają do niego. Wejście dzieci na scenę, choć tak autentyczne, staje się więc w owym kontekście również metaforyczne. Działa jak skalpel w ręku chirurga. Wywołuje u pacjenta krwotok wyobraźni. Do rzeczywistości czasu teraźniejszego dopisuje się teraz czas przeszły. Podświadomość Bohatera wyrzuca z siebie coraz to nowe fragmenty jego życiorysu. Obraz rośnie wszczepiając i w głąb. Ponieważ zaś Rościszewski nadal chce być wierny autorowi, który z kolei chce widzieć współczesność w tragicznej perspektywie rozpadu wartości i idei — stara się o uprzytomnienie widzom zarów-

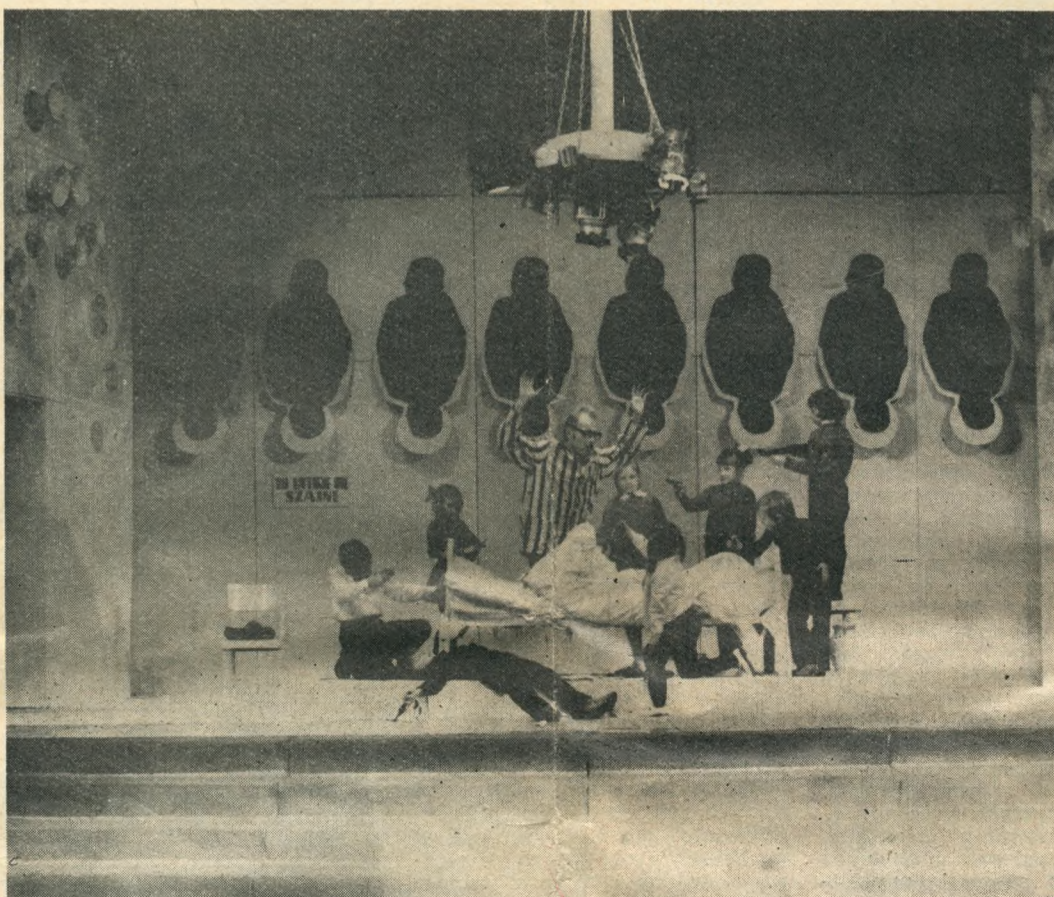
no wymiarów tej perspektywy jak i jej sensu.

Różewicz w *Kartotece* występuje przeciwko teatralnej tradycji? A więc Rościszewski ujawnia, że chodzi tu nie tylko o przebrzmiałość konwencji. Na przykład przez włożenie bełkotliwych kwestii Chóru Starców w usta pielęgniarki uwydatnia, iż degeneracja chóru jako formy scenicznej wypowiedzi jest synonimem upadku — opiekuńczej w ludzkiej egzystencji — kategorii opatrności. Są w sztuce Różewicza nieomal rodzajowe scenki z *Wujaszkiem, Tłustą Kobieta, Olgą*? A więc w grudziądzkiej *Kartotece* rodzajowość zostaje spotęgowana; Różewicz dezintegruje ludzką osobowość widzi w „urzeczwianiu się” najintymniejszych sfer człowieczej wrażliwości? A więc Rościszewski inscenizuje akt płciowy, w którym kopulacja ma charakter li tylko mechaniczny, dokonuje się mimochodem i nie przeszkadza Bohaterowi i Sekretarce wypowiadać podczas jej trwania słów świadczących, iż oboje krążą myślami w zupełnie innych regionach, że są nieczułymi automatami. Różewicz ukazuje niespójność wyobrażeń różnych pokoleń na temat wojny? A zatem w grudziądzkiej *Kartotece*, w scenie konfrontacji Bohatera z Młodą Niemką, reżyser wprowadza bawiące się jeszcze w pif-paf!... dzieci, by wykazać, iż istnieje również pokolenie, dla którego wojna jest tylko pretekstem do zabawy. Rościszewski naprawdę chce być w zgodzie z intencjami autora. A jednak...

Różewicz we wspomnianej wcześniej rozmowie z Puzyną oświadczył między innymi, że ideałem sceniczną realizacją *Grupy Laokoona* — byłaby dlań taka realizacja, w której sztuka na końcu zamieniłaby się w „marmoladę” „(...) figury i dialogi, i słowa, i obraz i wszystko — mówi o zakończeniu *Grupy Laokoona* — powinno się rozmaczać.” Cytowana wypowiedź koresponduje z ogólniejszą we współczesnej sztuce tendencją do artykułowania wizji dezintegracji świata poprzez dezintegrację form sztuki. Różewicz postępuje w swych dramatach tak, jakby proces rozpadu rzeczywistości chciał jednoczyć z procesem rozpadu form teatralnych lub zgoła wszelkich form, z jakich składać się musi każdy, a więc także i teatralny, komunikat. Przy założeniu, iż rzeczywistość społeczna znajduje się w stanie permanentnego rozkładu, można przecież także założyć, iż przez rozkład swojej złożoności komunikat taki staje się bardziej adekwatny, bliższy samej istocie życia. Wszystko się tu zgadza? Niezupełnie. Zasada bowiem wszelkiego komunikatu jest spoiwość jego ogniw. Odrzucenie tej zasady prowadzi do tautologii. Równanie: rozpad rzeczywistości — rozpad formy komunikowania się, daje wynik zerowy.

Rościszewski chciał „otwierać” *Kartotekę* przez poszerzenie jej także o sceny nie włączone przez autora do pierwszej redakcji utworu. W publikowanej w *Dialogu* Nr 2/1960 wersji sztuki Młoda Niemka pojawiała się tylko raz, Tłusta Kobieta dwukrotnie, nie było postaci Wrony, Młodzieńca, Górnika. W grudziądz-

(dokończenie obok)



Scena
zbiorowa,
pośrodku
Jerzy
Zass
(Bohater)

Zamykać czy otwierać

(dokończenie ze str. 14)

kiej inscenizacji Górnik i Wrona występują, skontaminowano postaci Dziennikarza i Młodzieńca, dodano po jednej scenie Wujasz-kowi i Tlustej. Ale w ostatecznych konsekwencjach dodawanie nowych kart do życiorysu głównego bohatera utworu doprowadziło do tego, że powstająca z coraz to nowych elementów rzeczywistość zaczęła nabierać odmiennych cech jakościowych. Przede wszystkim zaczęła tracić swą amorficzność, polegającą na zastąpieniu przez autora czasu historycznego czasem subiektywnym. Poszerzenie scenariusza kartoteki spowodowało rozsadzenie granic podmiotowości, stanowiącej o sposobie w jaki bohater utworu przeżywa świat. Spowodowało, że występujące w spektaklu postaci usamodzielnily się i w pewnym momencie zaczęły

egzystować samoistnie. Rozbijanie konwencji fabuły — jako formy mogącej ogarnąć całość życia głównej postaci sztuki — poprzez przyrost nowych scen i sytuacji doprowadziło w grudziądzkiej inscenizacji na zasadzie sprzężenia zwrotnego, do formowania się mini-fabuł i osadzanie się w nich mini-bohaterów. Sytuacje początkowo odbierane przez widzów jako egzemplifikujące dezintegrację świadomości „operowanego” na scenie pacjenta, w trakcie spektaklu przegrupowały się w samoistne ciągi wydarzeń, w kilka sąsiadujących ze sobą życiorysów. Pod koniec przedstawienia życie głównego bohatera stało się sumą wzajemnie dopełniających się życiorysów wielu ludzi. I układ otwarty, jakby nie wytrzymując ciężaru własnej otwartości, przechylił się w kierunku kompozycji zamkniętej.

Rola Bohatera w grudziądzkiej *Kartotece* jest sprawnie grana przez Jerzego Zassa. Wymienić można jeszcze parę innych udanych ról (Matka Janiny Mrazek, Ojciec Henryka Dłużyńskiego, Sekretarka Ireny Telesz), lecz najistotniejsze są wnioski płyną-

ce z analizy struktury inscenizacyjnej tego spektaklu.

Różewicz uprawia dramaturgię otwartą, chce by teatr jej nie zamykał, a tymczasem inscenizatorów sztuk autora *Starej Kobiety* zawsze coś ciągnie w odwrotnym kierunku. Po prostu teatr wciąż jeszcze nie zatracił instynktu samozachowawczego. Bo jeśli w ogóle warunkiem istnienia teatru jest komunikowanie się sceny z widownią, to aby owo zjawisko wywołać wcale nie wystarczy otworzyć scenę wobec widowni i odwrotnie. Naturalnie warunkiem komunikacji są również — o czym ogólnie wiadomo — konwencje. Aby otwierać, trzeba zamykać. I nawet by uzmysłowił widzowi, że otaczająca go rzeczywistość — jak chce tego Różewicz — znajduje się w stanie rozpadu, teatr musi uciec się do organizacji. Rościszewski otwierał *Kartotekę* na wszelkie możliwe sposoby i nagle okazało się, że stworzona przez niego inscenizacja otwarta, jeśli tak rzecz można, niespodziewanie zamknęła się od środka.

JERZY NIESIOBĘDZKI