TADEUSZ RÓŻEWICZ

AKT PRZERYWANY

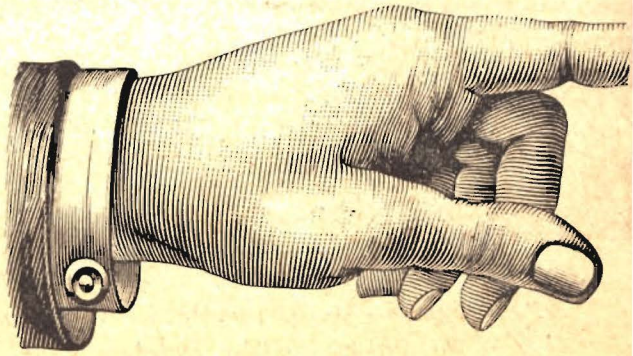
Dyrektor i Kierownik artystyczny: FELIKS ŻUKOWSKI
Wicedyrektor: HENRYK ZYNER

Kierownik literacki: KRYSTYNA BOBROWSKA
Kierownik muzyczny: PIOTR HERTEL

TEATR IM. STEFANA JARACZA W ŁODZI

TADEUSZ RÓŻEWICZ

AKT PRZERYWANY



TADEUSZ RÓŻEWICZ

WYZNANIE AUTORA

Lipiec i sierpień spędziłem w mieście. Urlopowe szaleństwo nie ogarnęło mnie. Lato stulecia spędziłem w „warsztacie". Termometr wskazywał w słońcu + 40, 45, 46 stopni. Miasto było rozpalone do białości, ciche i wyludnione. W tej atmosferze zabrałem się do pisania mojej pierwszej komedii. W „zamierzeniu" miała to być komedia bulwarowa. Współczesna. A chwilami nawet nowoczesna. Na scenach naszych morduje się klasyków przy pomocy różnych pseudoawangardowych chwytów. Nie zastąpi to jednak teatru współczesnego. Ale nie tu miejsce na krytykę omyłek naszego teatru. Wracam na „swoje śmieci". Otóż moja praca nad *Aktem przerywanym* nie doprowadziła do realizacji pomysłu. Jedynie 1 i 2 scena zostały napisane w myśl pierwotnych założeń. Następne dwie sceny były już aktem kapitulacji. Mimo, że w uwagach i didaskaliach wyjaśniłem rolę „Obcego Mężczyzny", nie udało mi się rozwiązać tej sceny sytuacyjnie. Być może było w tej scenie miejsce na pantomimę. O ile w czasie pisania pierwszych scen byłem „zdecydowany", to przy pisaniu sceny 3 i 4 straciłem pewność siebie, zapał i dobre samopoczucie. Sztuka moja nie jest w obecnej formie przeznaczona ani dla teatrów, ani dla telewizji, ani dla radia. Wielkie ilości uwag, wtrętów, rozważań teoretycznych i polemik (z ewent. dyskutantami) czynią z tej komedii raczej szkic opowiadania. Być może przyszli, szczęśliwsi ode mnie, dramaturgowie będą mogli skorzystać z pomysłów zawartych w didaskaliach (i uwagach polemicznych) tej sztuki. Niech ich nie myli żartobliwa forma, w jakiej podaję pewne sformułowania dotyczące roli dialogu, słowa, ciszy, gestu, czasu na scenie. Być może nasi krytycy i teoretycy teatru (dramatu) zechcą kiedyś podjąć prace, które przed wojną rozpoczęli Witkacy i Chwistek. Teatr nasz, a właściwie polskie sztuki współczesne oparte są na „dramaturgii" tzw. „flirtu salonowego". Różne postacie powiązane węzłami (takimi i owakimi) wymieniają zdania na temat różnych swoich przeżyć, uczuć, itp. Trzeba czytać choćby Chwistka *Teatr przyszłości*, szkic zamieszczony w *Zwrotnicy* w roku 1922 (!). Mówię to zresztą tylko dla kilku „sprawiedliwych". Nasz teatr (nasz dramat) nie dlatego jest zły, że jest „nowoczesny"; jest zły, ponieważ jest nijaki. Jest to teatr bez koncepcji i bez idei. Maluczko, a na naszych największych (i najmniejszych) scenach ujrzymy adaptacje sceniczne: *Pana Tadeusza, Pana Balcera w Brazylii, Chłopów...* Nie jestem typowym autorem dramatycznym, jestem raczej „człowiekiem dochodzącym do teatru". Myślę jednak, że również moje propozycje (pomyłki i osiągnięcia) mogą powstrzymać upadek ambicji, który cechuje nasz repertuar teatralny w nadchodzącym sezonie. Ani adaptowanie na scenę *Czerwonego kapturka*, ani książki telefonicznej, ani „męczenie" naszych klasyków nie stworzy współczesnego teatru polskiego. Wbrew „zachwytom" gości zagranicznych, teatr nasz nie posiada własnego oblicza. Może warto o tym pomyśleć i porozmawiać?

(Fragment przedmowy do **„AKTU PRZERYWANEGO"**
8 października 1963.

OSOBY:

Autor
Stanisław Kwaśniak

Piękna Dziewczyna, córka Konstruktora
Alicja Krawczykówna

Czerstwa kobieta, gospodyni w domu Konstruktora
Ewa Mirowska

Konstruktor
Antoni Lewek

Obcy
Ryszard Żuromski

Adaptacja i reżyseria: PIOTR PIASKOWSKI

Muzyka: EDWARD PAŁŁASZ

Asystent reżysera: RYSZARD ŻUROMSKI

Sufler: Ewa Iwińska

Inspicjent: Irena Przybylska

Scenografia: DANIEL MRÓZ

Kompozycja pantomimiczna: LEON GÓRECKI

Asystent scenografa: ANNA EKIERT

Premiera: maj 1971 r.

Pielęgniarka
Barbara Marszałek

Komisarz Policji
Mieczysław Szargan

Kierownik Centrali Skupu Odpadków
Henryk Staszewski

Parobek
Ireneusz Kaskiewicz

Święty Michał Archanioł
Andrzej Herder

Pierwszy Zastępca Konstruktora
Dymitr Holówko

TADEUSZ RÓŻEWICZ

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 stale 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 bardzo ważne dla budowy 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 wiadomości z gazet. Mogą też opowiadać sobie dowcipy. Ale wracam do głównego Bohatera. Mój *Bohater* (w pierwotnym zamyśle) miał się przeciwstawić nawet antybohaterom i bohaterom sztuk Becketta, których uważałem za zbyt aktywnych 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
Mów coś rób coś
posuwaj akcję
w uchu chociaż dłub
Bohater: milczy
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.

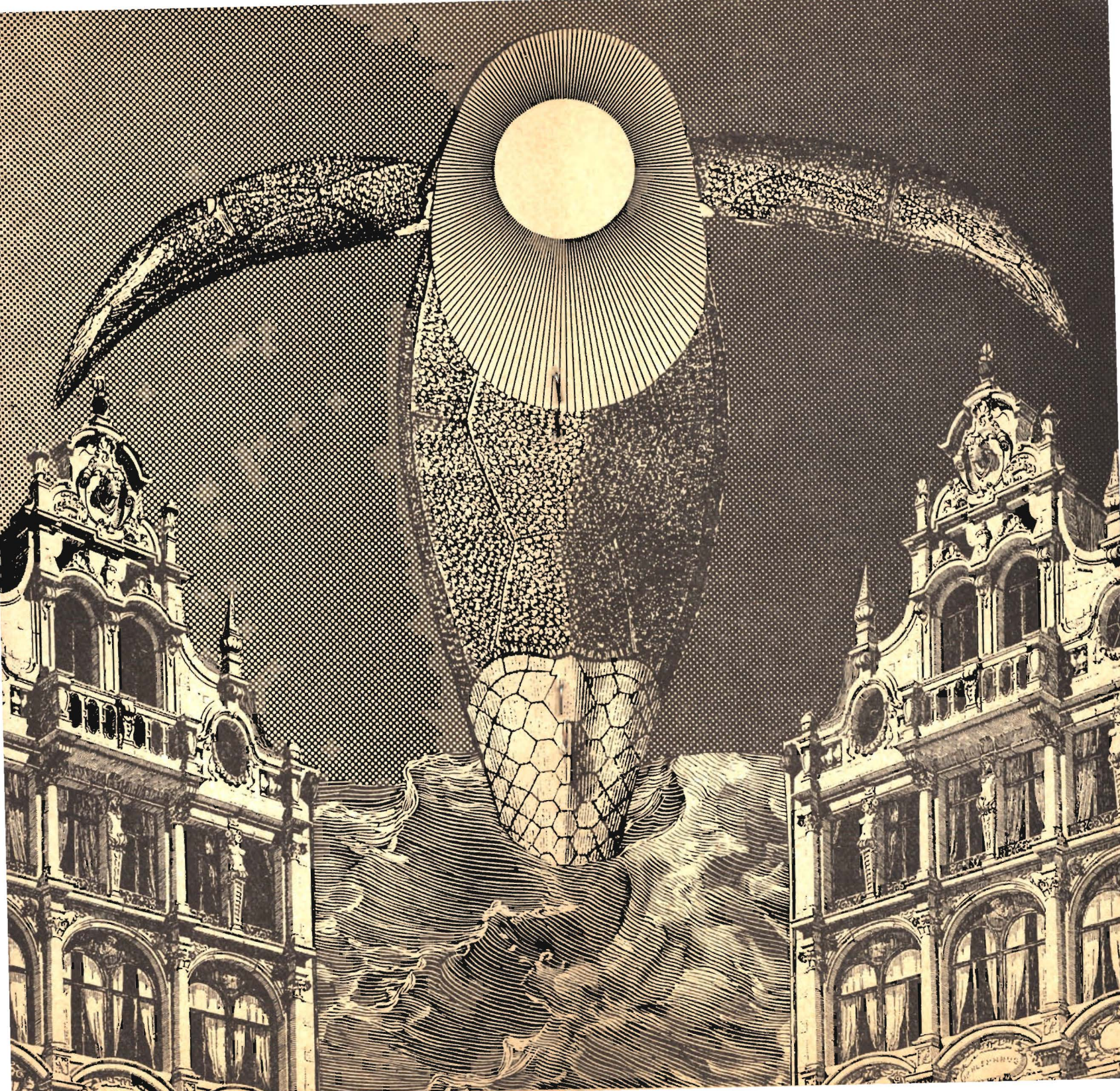
Nie zgubił teatru starego i nie stworzył nowego. *Kartoteka* to kompromis z teatrem.

Drugim kompromisem jest *Grupa Laokoona*. Grupa ta miała być rzeźbą w marmoladzie. Nie w marmurze, nie w gipsie, ale w zwyczajnej marmoladzie. Miała to być degrengolada estetów 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") upominał 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 ożywa. 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 „szmatą", 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 nieobyczajność jest sfabrykowane przez mściwe dziewczynki, które chciały Staruszkowi odebrać kanarka (ewent. innego ptaszka).

Staruszek zbierał laleczki-naguski, manekiny itp.

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.

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 popełniania 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 pięć minut, a może też trwać i pięć godzin. Wypracowania pisane przez zawodowych recenzentów nie mają wpływu na taki „bezinteresowny" teatr.

(Teatr niekonsekwencji – fragment)

TADEUSZ RÓŻEWICZ

Pierwszy chyba raz – od czasu jak piszę „sztuki teatralne" – odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem, scenografem, kompozytorem, aktorami... z całym teatrem. Ale jestem (tu i teraz) sam. Czuję konieczność bezpośredniego kontaktu z tymi ludźmi już w trakcie pisania. Właściwie mógłbym w tej chwili zacząć próby widowiska. Mogę zrezygnować z pełnego tekstu literackiego sztuki na rzecz scenariusza. Ale jestem sam i jestem zmuszony do pisania utworu literackiego, do opisywania tego, co łatwiej byłoby przekazać w bezpośrednim zetknięciu się z żywymi ludźmi. Nie mam ani „swojego" teatru, ani reżysera. Być może, za kilka lat znajdzie się przypadkowy reżyser, który weźmie sztukę na swój warsztat, a ja dostanę zaproszenie na „prapremierę". 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 opisywanie i opisywanie tego – co już istniało w mojej wyobraźni – w kształcie zmiennym, ale realnym. Co rozstało 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). Wielokrotne próby zapisu przerywałem, zniechęcony świadomością, że lepiej to wszystko

improwizować razem z zespołem. Dopiero z chwilą kiedy zdałem sobie jasno sprawę, że jestem skazany wyłącznie na zapisywanie, przystąpiłem do pisania tej sztuki. (Zastanawiam się, czy ograniczyć się wyłącznie do tekstu literackiego sztuki, czy też opisywać „historię" tego widowiska, jego biografię).

(„PRZYROST NATURALNY" – fragment)

LEON CHWISTEK

● *Jeżeli teatr dawny powstał z misteriów religijnych, to z tego nie wynika, że dzisiejszy musi mieć jakikolwiek związek z misteriami religijnymi. Przeciwnie jest jasne, że jeśli ma chodzić o jakiś teatr porównywalny z dawnym, musi on powstać w zupełnie nowych warunkach – na podstawie tych dawnych, które teraz właściwie powstaniu jego najbardziej sprzyjają.*

Jeżeli mam odpowiedzieć na pytanie, czy dany dramat uważam za dobry, nie zastanawiam się nad tym, jakie problemy są w nim poruszone, nie zajmuję się analizą psychologiczną osób itp, ale przebiegam w myśli poszczególne sceny i pragnę je ocenić jako takie, a więc niezależnie od scen poprzedzających i tych, które po nich następują. Jeżeli śledzimy dramat uważnie od początku do końca, wmyślając się w intencje autora, nie możemy wyrobić sobie o nim jasnego zdania, mimo woli treść pochłania naszą uwagę.

● *Teatr jest miejscem rozrywki artystycznej. Polityczne wynurzenia jednostek, choćby nie wiem jak skomplikowane, nie mają nic wspólnego ani z rozrywką, ani ze sztuką. Chodzi o zupełnie inne rzeczy. Chciałbym powiedzieć: chodzi o ruch, światło, barwy, o słowa żywe i proste, chodzi o wrażenia nowe, niespodziewane.*

● *W dobrym dramacie poszczególne sceny powinny być zbudowane w ten sposób, żeby ich wartość estetyczna nie zależała od znajomości scen pozostałych. Pomimo to powinny tworzyć jednolitą całość.*

Gdyby ktoś potrafił z takich właśnie scen zbudować jednolitą całość, to byłby moim zdaniem ideał współczesnego dramatu.

● *Słowo w teatrze? Proszę. Ale niech je nie wypowiada upozowany bohater, a np krowie wymię (Anatol Stern)*

„Teatr przyszłości" – ZWROTNICA 1922

Obcy – Jerzy Zelnik Michał Archanioł – Marian Glinka Warszawa 1967 r (PWST)

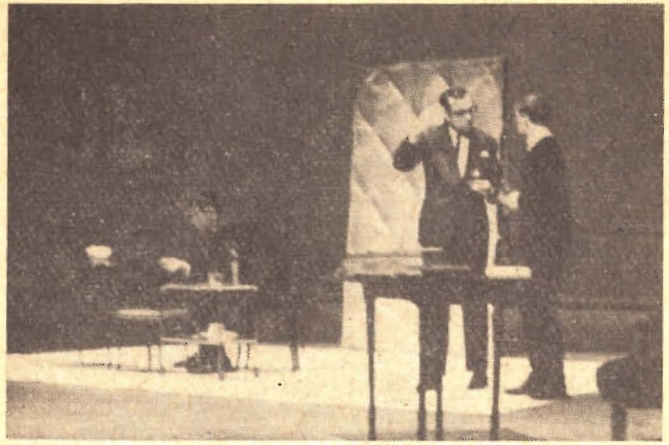
PIOTR PIASKOWSKI

PROPOZYCJE LEONA CHWISTKA

W „Teatrze przyszłości" – eseju zamieszczonym w „Zwrotnicy" (Nr 1 i 2 z 1922 r.) – powołując się na świętego Augustyna, który w „Wyznaniach" skarży się na nudę teatru naturalistycznego – Chwistek rozważa sytuację współczesnego teatru:

O teatrze zwykło się mówić, że powstał z „oparów kultu"; z upadkiem ducha religijnego – upadł teatr. Czy należy więc tworzyć surogaty owego „ducha", półmistyczne nastroje, aby utrzymać się na poziomie wielkiego teatru? Nie.

Jeśli teatr współczesny ma wielkością dorównać daw nemu, to nie powinien być dalszym ciągiem tamtego, ale musi powstać w nowych warunkach, sięgając do tych składników, które najlepiej mogą mu służyć. Przy ocenie dramatu należy pominąć analizę psychologiczną postaci, fabułę oraz problematykę dzieła. Rozpatrując, czy dany dramat jest dobry, należy prześledzić poszczególne sceny i ocenić je w oderwaniu od scen poprzedzających oraz tych, które po nich następują. Śledząc uważnie anegdotę dramatu, nie jesteśmy w stanie wyrobić sobie o nim jasnego sądu; mimo woli treść pochłania naszą uwagę. A przecież wynurzenia bohaterów, choćby nie wiem jak skomplikowane, nie mają nic wspólnego z rozrywką. Teatr jako sztuka to wyłącznie ruch, światło, barwa, słowo żywe i proste, wrażenie niespodziewane



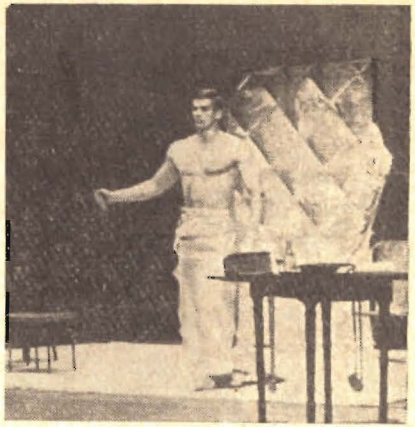
Obcy – Jerzy Zelnik. Autor – Michał Pawlicki, Tłumacz – Wojciech Boratyński Warszawa 1967 (PWST)

i nowe. Usunięcie jedności miejsca, czasu i akcji było pierwszym krokiem współczesnego dramatu. Czas pomyśleć o następnym: o usunięciu jedności akcji i osób. Należy również usunąć z dramatu bohatera, zwłaszcza parę bohaterów. Najciekawszymi chwilami w teatrze to akt pierwszy, niekiedy drugi – ekspozycja. Poznajemy wtedy nowych ludzi, nie wnikając jeszcze w tok anegdoty. Gdyby dramaturgowi udało się przeciągnąć ekspozycję na całą sztukę i gdyby sztuka ta była kompozycyjnie całością, mielibyśmy do czynienia z dramatem doskonałym.

Słowu w nowym dramacie należy wskazać właściwe miejsce. Wprawdzie może ono zachować swoją treść, treść nawet patetyczną, tylko niech je nie wypowiada upozowany bohater. Zdobycze variété i kabaretu powinny stać się własnością teatru. Współcześni winni tworzyć nowy teatr: „teatr gry i zabawy".

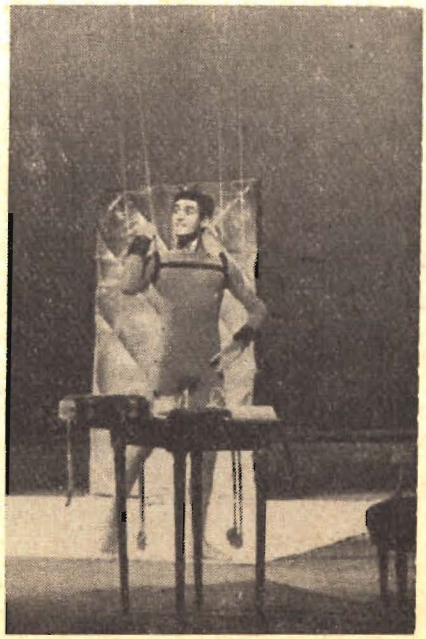
* * *

„Akt przerywany" jest konsekwentną realizacją tych niekiedy żartobliwie serwowanych założeń teoretycznych. Realizacją często prowadzoną daleko po za intencje Chwistka, z powagą, która nadaje jej walor persyflażu. Zabawne przejęcie się teoriami krakowkiego formisty widać najwyraźniej w „Didaskaliach i uwagach". Realizują one ideał teatru Autora – „teatr realizmu poetyckiego". Jest to teatr oderwanych działań, półgestów, zabłąkanych postaci, które nie pozostają z sobą w żadnym związku. Wydają się być uczestnikami improwizacji na sobie tylko znany temat. Nie pada słowo. Wszystko dzieje się w ciszy. I chociaż w sztuce trudno dopatrzeć się spraw traktowanych serio, to jednak „dramat" ten jako propozycja tekstu teatralnego jest próbą poważną i nową. Różewicz bowiem jako pierwszy uznaje w niej podrzędność dramatu wobec dzieła teatralnego i na tę pozycję się godzi. Jest to spory wyłom w dotychczasowej tradycji teatru europejskiego, teatru, któremu formę narzucał i narzuca dramaturg czerpiący wzory z dziewiętnastowiecznej tradycji „sztuk dobrze napisanych". Forma oraz chęć konfrontowania tego tekstu z chwilą obecną, skłoniła mnie do powtórnej pracy nad „Aktem przerywanym". Obecna bowiem praca jest próbą rozwinięcia i przetworzenia wątków zawartych w przedstawieniu, które zrealizowałem w 1967 r. wraz ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Al. Zelwerowicza w Warszawie w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich w Nancy.



Michał Archanioł – Marian Glinka Warszawa 1967 (PWST)

Obcy – Jerzy Zelnik Warszawa 1967 (PWST)



W REPERTUARZE

Cena zł. 2,50

Duża scena przy ul. Jaracza 27

Antoni Czechow
CZAJKA
Sofokles
KROL EDYP
Maksym Gorki
JEGOR BUŁYCZOW I INNI
Zygmunt Krasiński
IRYDON
Stanisław Wyspiański
WESELE
Edward Albee
WSZYSTKO W OGRODZIE
Stefania Grodzieńska – Jerzy Jurandot
BALLADA O TAMTYCH DNIACH.

W przygotowaniu

Peter Karvaš
NOC DWUDZIESTA (prapremiera światowa)

Na scenie Teatru „7,15"

Feridun Erol, Roman Gorzelski, Piotr Hertel
ŁEZTERN
Marcel Achard
KARTOFEL
wg Aleksandra Fredry
GWAŁTU CO SIĘ DZIEJE
Adaptacja: Lech Komarnicki

W przygotowaniu:

Jerzy Jurandot
RACHUNEK NIEPRAWDOPODOBIEŃSTWA (prapremiera)
Muzyka: Jerzy Wasowski

W stałym repertuarze dla dzieci i młodzieży:

Bolesław Prus
PLACOWKA
Adaptacja: J. Kwapisz

F. E. Burnett
TAJEMNICZY OGRÓD
Adaptacja: Z. Rzuchowski i Z. Wróblewski

Henryk Sienkiewicz
W PUSTYNI I W PUSZCZY
Adaptacja: J. Mazanek

Maria Konopnicka
O KRASNOLUDKACH I SIEROTCE MARYSI
Adaptacja: J. Mazanek, St. Brucz, Z. Skowroński

L. M. Montgomery
ANIA Z ZIELONEGO WZGÓRZA
Adaptacja: A. Konic

Opracowanie graficzne programu: Daniel Mróz

Adresy:
Duża scena ul. Jaracza 27
Teatr „7,15" – ul. Traugutta 1
Dyrekcja i sekretariat: ul. Kilińskiego 45 tel. 375-85
Kasy teatru przy ul. Jaracza 27 – tel. 266-18 i „7,15" – tel. 272-70
otwarte codziennie w godzinach 10–13 i 16–19
Biuro Organizacji Widowni ul. Kilińskiego 45, tel. 315-33 przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe w godz. 8–16

W PONIEDZIAŁKI TEATR NIECZYNNY

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY
Zakłady Typograficzne zam. 373 – nakład 3000 S5-2907