Kol. Wanda Rawińska

TEATR IM. WILAMA HORZYCY

TADEUSZ RÓŻEWICZ

ŚWIADKOWIE

Toruń 1974

Dyrektor i kierownik artystyczny
MICHAŁ ROSIŃSKI

Z-ca Dyrektora
JAN GAJEWSKI

Kierownik literacki
ZDZISŁAW WRÓBEL

TADEUSZ RÓŻEWICZ

ŚWIADKOWIE

Toruń 1974

TADEUSZ RÓŻEWICZ

ŚWIADKOWIE

albo

NASZA MAŁA STABILIZACJA

Obsada:

ON — recytator poezji		— Stanisław Iżyłowski
ONA — recytatorka poezji		— Wanda K. Ostrowska
KOBIETA	małżeństwo	— Wanda Rucińska
MĘŻCZYZNA	małżeństwo	— Karol Dillenius
DRUGI	panowie w średnim wieku	— Tadeusz Tusiacki
TRZECI	panowie w średnim wieku	— Hieronim Konieczka

Scenografia
MIROSŁAW CZARNY

Reżyseria
HIERONIM KONIECZKA

Opracowanie muzyczne
GRZEGORZ KARDAŚ

Dziewiąta premiera sezonu 1973/74
21 Kwiecień 1974

„Moje opowiadanie jest próbą złowienia i związania bohatera bez twarzy, bez wieku i bez zawodu. Każdy z was może wejść w środek. Każdy z was może mi przerwać w pół słowa..."

TADEUSZ RÓŻEWICZ

JAN KŁOSSOWICZ

TEATR SYTUACJI

O swojej dramaturgii najlepiej napisał sam Różewicz: *„Teatr mój jest żywym organizmem, jest podobny do człowieka inwalidy, który stracił w walce lewą nogę lecz ciągle czuje ból w tej nodze. Teatr ten stracił bowiem akcję dramatyczną (ową budowę, która była celem zabiegów dramaturgów greckich, elżbietańskich i częściowo warszawskich a nawet krakowskich), ale ten utracony, podstawowy członek ciągle mi sprawia ból"*. Opinia ta nie jest jednak całkowicie pełna. Różewiczowi — dramaturgowi sprawia ból nie tylko utracona akcja, którą nazywa lewą nogą, ale teatr w ogóle. On jeden spośród zadowolonych z siebie, i teatru dramaturgów warszawskich, i częściowo krakowskich, spiera się i kłóci ze sceną. Denerwuje go teatralna maszyneria, teatralne chwyty i sposoby, wszelkie przyjęte reguły gry, choćby nawet polegały na stawaniu na głowie. I w teatrze i w dramacie wietrzy on ciągle powstające na nowo stereotypy, nakładające się jedne na drugie konwencje — kłamstwa i udania — zakrywające przed widzem rzeczywisty teatr. Dlatego każda kolejna premiera różewiczowego dramatu jest sama w sobie dramatem, jeszcze jednym zetknięciem ze sceną pisarza, który chce od niej naprawdę czegoś nowego. Twórcy, który jest ciągle niezadowolony, i z siebie i z innych. A to własne niezadowolenie traktuje rzeczywiście serio. Nie darmo odciął sobie nogę. Ale dlaczego to zrobił?

Różewicz nie respektuje akcji, we wszystkich swoich sztukach zastępuje ją szeregiem protez i lasek. Czasem wprost, jak w *„Akcie przerywanym"* — demaskuje ją i dezawuuje ostrzej niż ktokolwiek przed nim. Zresztą nie dezawuuje on tylko akcji. Właściwie żaden z tradycyjnie nienaruszalnych elementów dramatu i widowiska scenicznego nie ostaje się wobec jego destrukcyjnej pasji. Ale sama działalność destrukcyjna w teatrze jeszcze nic nie znaczy. Trzeba zapytać, po co się ją przeprowadza.

Przy Witkacym wiadomo z góry — chodziło mu o Czystą Formę, ale Różewicz? Spośród kawałków i strzępków, z których skleja on swoje arcysztuczki, jeden chyba tylko element pozostaje nienaruszalny — słowo. Tylko czy autor *„Kartoteki"* po to burzy akcję, postać, sceniczną rolę, niweluje sceniczne działania, żeby gadać? Przecież i słowo jest też kłamstwem. Jest kliszą, kalką. Dialogi i monologi Różewicza w połowie są przytoczone. Są zlepkiem stereotypowych zwrotów. A więc może jego teatr jest teatrem słów wykpiwanych, słów demaskowanych, które wypowiadają pozbawieni przemyślnie możliwości innego rodzaju scenicznego działania aktorzy? Czy można tę definicję ciągnąć dalej? Czy teatr Różewicza jest też teatrem pojęć zaprzeczonych? Pojęć i praw oczywistych ale stawianych w nawias, oglądanych ze wszystkich stron i odkładanych za kulisy? Chyba nie. Jest na to zbyt gwałtowny, zbyt gniewny. Po prostu za bardzo zaangażowany w podstawowe problemy dzisiejszego świata. Różewicz w istocie poświęca wszystko dla przekonania widza o kilku prostych prawdach. Dla zmuszenia go, aby przestał wierzyć a zaczął się zastanawiać. Żeby rano innym okiem popatrzył na swoje skarpetki i na maszynkę do golenia zanim ją weźmie do ręki. Różewicz chce być w swoim teatrze burzycielem ustalonych, zakłamanych, codziennych pojęć i przyzwyczajeń. Chce na nowo, jak dawni awangardziści potrząsnąć widzem, złapać go za kołnierz i zawołać patrz, patrz i zobacz, jaki jesteś naprawdę, od innej strony, od podszewki. Śmiej się! Śmiej się z samego siebie.

Ba, ale znowu wydaje mi się teraz wątpliwe, żeby chciał on to uczynić, w ostatecznym rozrachunku, w sposób tylko werbalny. Teatr Różewicza nie jest teatrem słów i pojęć, jest tak samo jak teatr Becketta teatrem s y t u a c j i. Sytuacji określonych nade wszystko pod względem społecznym, nawet psychologicznym i obyczajowym. Dlatego tak ważna jest w tym teatrze sceneria. Sceneria opisana w didaskaliach osadzających dialog w miejscu, w którym ma być wypowiedziany. Dopiero na precyzyjnie przygotowanym scenicznym terenie pozwala sobie Różewicz na puszczenie wodzów wymowie. Dopiero wtedy pewny jest znaczenia swoich myślowych zakrętasów i słownych zabaw.

(„Dialog" 3/66)

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".

(...) „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.

(...) 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 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 „praw-

dziwy") upomniał się o swoje prawa i powstała prawie prawdziwa komedia z dekoracjami i przerwą. Z marmolady wylazło grono postaci. Gdyby się bodaj „rozlazło".

„Swiadkowie" (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.

(...) *„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 popełniania błędów i omyłek. Klęski 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 i pięć godzin. Wypracowania pisane przez zawodowych recenzentów nie mają wpływu na taki „bezinteresowany" teatr.

(„Odra", Październik 1967)

MARTA PIWIŃSKA

LUDZIE — AUTOMATY

W sielankowej atmosferze imitacji szczęścia w pierwszej scence *„Naszej małej stabilizacji"* dwa automaty, Mężczyzna i Kobieta, wykonują cały szereg sielankowych funkcji, na które zostali nastawieni: jedzą, śmieją się, czule rozmawiają. Idylla. Ale idylla niedoskonała. Od czasu do czasu w ludziach — automatach coś się zacina. Wtedy Kobieta krzyczy, że dłużej nie może tak żyć, Mężczyzna zamiast sielankowych widoków szczęścia „ogląda" za oknem sadystyczną scenę mordowania kotka. Spięcia jednak szybko zostają usunięte, automaty same się „regulują" i w ochronnej otoczce mieszkania, lodówki, śmietanki wraca równowaga: sielankowe gesty, uśmiechy, frazesy.

Dwa ludzkie automaty w następnej scence nastawione są na nieopuszczanie pod żadnym pozorem swoich foteli, które gwarantują im maksimum bezpieczeństwa: „...stosunkowo wygodne miejsce, rozległe widoki, reprezentacyjne suknie, garaż." Coś tam się i w tych automatach zacina, jakieś nieprzewidziane odruchy, spowiedzi generalne, narzekania na krępujące więzy — w zasadzie jednak mechanizmy nie zawiodły. Funkcja nieopuszczania foteli została spełniona. Tylko dialog był czasem zbyt „zaangażowany". W wersji doskonałej brzmi on jak wymiana informacji między dwoma robotami encyklopediami:

TRZECI Pies?
DRUGI Tak.
TRZECI Seter?

DRUGI Wyżeł.
TRZECI Krótkowłosy?
DRUGI Szorstkowłosy.
TRZECI Jamnik?
DRUGI Gładkowłosy.
TRZECI Długowłosy.

(Nasza mała stabilizacja)

A więc świat homunculusów, w których od czasu do czasu budzą się ludzkie odruchy i są natychmiast „wygłaszane". Jakie są te ludzkie odruchy? Właściwie jest to zawsze jeden i ten sam odruch. Strach. Strach przed utratą miejsca na owym z trudem wywalczonym fotelu, przed utratą tego, co się „uzbierało", „uskładało", „zdobyło". Strach przed tym, że w jednej chwili to wszystko może się rozlecieć bez śladu. Strach przed katastrofą. Może przed — nie nazwaną nigdzie po imieniu — wojną?

To właśnie strach paraliżuje Mężczyznę, Kobietę, Drugiego i Trzeciego, o nim mówią recytatorzy w poetyckim prologu *„Naszej małej stabilizacji"*. Strach wywołał paraliż, zmienił ludzi w automaty, których jedyną funkcją jest zachowanie stanu istniejącego. Nie podlega mu tylko rodzina z *„Grupy Laokoona*, ale to są już automaty wyższego rzędu, funkcjonują doskonale, nic się w nich nie budzi i nie zacina. „Wyalienowali się", wyspecjalizowali w produkowaniu kultury, oślepli, ogłuchli, nie wydają już z siebie ludzkich głosów, są już tylko „z blachy i rdzy, syczą i brzęczą". I tylko oni — ze wszystkich postaci w dramatach Różewicza — są komiczni. Marionetki doskonałe — znajdują się już nawet poza granicą groteski. Sztukę tę określano jako satyrę środowiskową. To już nie jest satyra — to likwidacja.

„Różewicz albo technika collage'u", „Dialog" 9/1963

FRIEDRICH LUFT

POZOSTAŃCIE ŻYWI

Projekt Różewicza, zatytułowany *„Świadkowie, czyli nasza mała stabilizacja"*, sięga daleko głębiej. Daje wyraz pisarskiej trosce. Pragnie ostrzec przed duchowym zeskorupieniem. Jeśli człowiekowi powodzi się nieco lepiej, jeśli osiągnął wreszcie swoją „małą stabilizację" w trudnych dotychczas warunkach, wówczas zakłada nogę na nogę, jego wola głuchnie, jego tęsknota niedomaga i znika jego rozmach.

„Pozostańcie żywi" — zdaje się poprzez rampę wzywać moralista Różewicz. Czyni to z pomocą czterech środków dramaturgicznych. Na początku w bezpośrednim songu. Potem maluje skromną, ograniczoną sielankę dobrobytu: młoda para wprzęga się w szczęście dwupokojowego mieszkania, stwierdzając po pewnym czasie, że w tym dorobkiewiczowskim bytowaniu utraciła niepokój, będący motorem działania. Dalej mamy intermedium filmowe i przejście do nowoczesnego Tartaru. Dwie Kafkowskie postacie siedzą naprzeciwko siebie w kawiarni. Deliberują o osamotnieniu, o teraźniejszości, o jeszcze gorszej przeszłości, o nieuleczalności bólu i tęsknoty.

Wiadomo dokładnie, o co idzie Różewiczowi, co go dręczy; przeciwko czemu się broni.

„Die Welt" (10.VI.1963)

Inspicjent:
ADELA KOZŁOWSKA

Kontrola tekstu:
ANTONINA WOJNIUSZ

Oświetlenie:
EUGENIUSZ OTREMBA

Kierownicy pracowni krawieckich:
STEFAN SNOPEK
HELENA CYBULA

Pracownia kapeluszy damskich:
HELENA REDDIGK

Kierownik pracowni perukarskiej:
EUGENIUSZ ORŁOWSKI

Kierownik pracowni stolarskiej:
JAN SYPEK

Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej
EDMUND ZIENTARSKI

Prace farbiarskie:
ELEONORA MURAWSKA

Rekwizytor:
MICHAŁ STASZKIEWICZ

Pracownia szewska:
JAN BOROWIEC

Brygadier sceny:
ZYGMUNT TRZCIŃSKI

Cena zł 4,—

AKTUALNY REPERTUAR TEATRU

Adolf Rudnicki
NIEKOCHANA
Reż. Michał Rosiński
Scen. Antoni Tośta

Stanisław Wyspiański
WYZWOLENIE
Reż. Michał Rosiński
Scen. Antoni Tośta

Otto Zelenka
TWÓJ NA WIEKI
Reż. Maria d'Alphonse
Scen. Ewa Nahlik

Vaclav Čtvrtek
PRZYGODY ROZBÓJNIKA RUMCAJSA
Reż. Teresa Żukowska
Scen. Krystyna Lachowicz-Fedorowicz

Francis Veber
PODŁUŻNA WALIZKA
Reż. Maria d'Alphonse
Scen. Ryszard Strzembała

Giovanni Boccaccio
DEKAMERON
Reż. Ryszard Krzyszycha
Scen. Antoni Tośta

ZGT — Zam. 766 — 29.3.74 — N-14/498 — 800