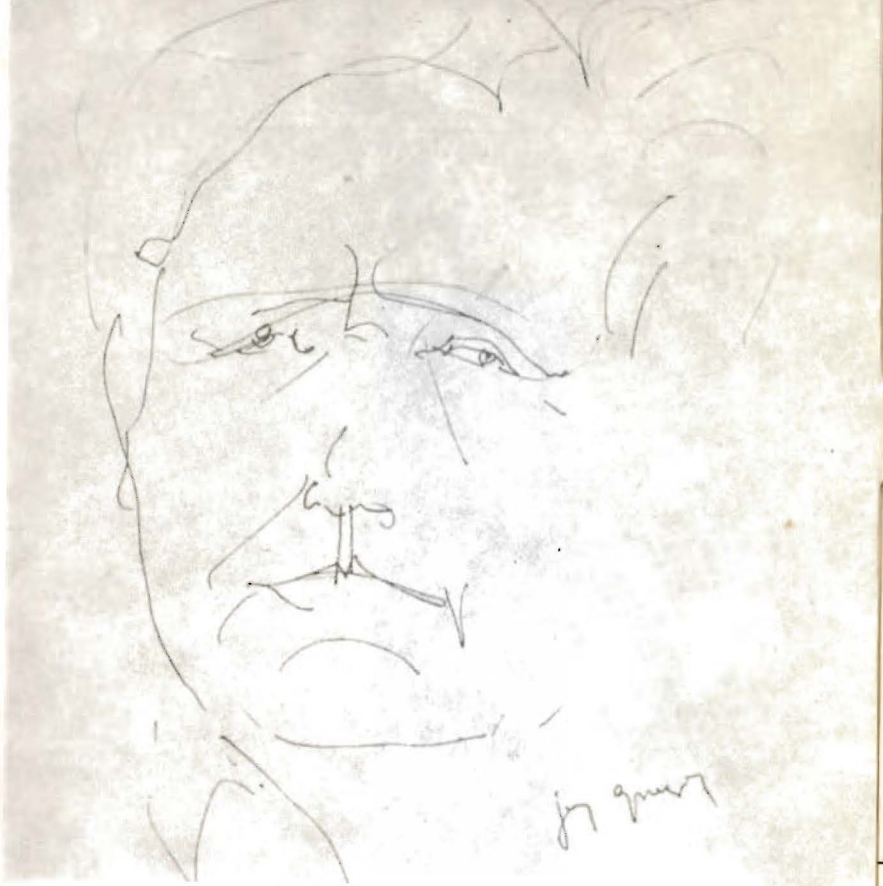


TEATR IM. WILAMA HORZYCY W TORUNIU

Tadeusz Różewicz

BIAŁE MAŁŻEŃSTWO



Tadeusz Różewicz. Rys. Jerzy Grzegorzewski

Tadeusz Różewicz — wybitny poeta, dramaturg, prozaik. W październiku 1991 roku obchodził 70-lecie urodzin. Otrzymał wtedy tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego.

Poeta Tadeusz Różewicz
Wrocław

Wielce Szanowny Panie,

gdybyśmy umieli składać rymy,
to złożylibyśmy je dla Pana z najpiękniejszych słów...
Nie potrafimy jednak. Zapewniamy więc nieudolnie
prozą, że jest nam Pan szczególnie bliski jako Człowiek i Poeta. Jakie to szczęście, że Pan po prostu
JEST! Jakie to szczęście, że od tylu lat chce Pan
z nami rozmawiać swoją Poezją, swoim Teatrem...
Jakie to szczęście, że zawsze — a szczególnie w trudnych chwilach — można pomyśleć o Tadeuszu Różewiczu... Jakie to szczęście wreszcie, że pozwala nam Pan wierzyć w słowa: Was bleibt aber, stiften die Dichter.

Z wyrazami głębokiego szacunku
Zespół i dyrekcja Teatru im. Horzycy

Tekst depeszy gratulacyjnej wysłanej Tadeuszowi Różewiczowi z okazji 70-lecia urodzin Poety.

Z Tadeuszem Różewiczem z okazji premiery „Białego małżeństwa” w Sztokholmie rozmawiał Józef Kelera.

Józef Kelera: 23 kwietnia odbędzie się w Królewskim Teatrze w Sztokholmie szwedzka prapremiera „Białego małżeństwa”. Ta ostatnia twoja sztuka ma już swoją historię. Grano ją w paru renomowanych teatrach w kraju i za granicą, pisano o niej dość sporo — zanim jeszcze weszła na scenę i po kolejnych premierach — ale rzadko pisano rozsądnie, często napastliwie. Czy mógłbyś teraz powiedzieć, co cię skłoniło do napisania tej sztuki?

Tadeusz Różewicz: Zadajesz mi najtrudniejsze pytanie. Jak się człowieka w ten sposób przyciska do ściany takim pytaniem, to można na nie nie otrzymać odpowiedzi. Ja w rozmowach tego typu uznaję w zasadzie prawo pytającego do zadawania mi wszelkich pytań dotyczących mojej twórczości. Ale sobie zachowuję także prawo nieudzielania odpowiedzi na te pytania, na które albo nie mogę, albo nie chcę odpowiedzieć.

— Rozumiem...

— ... I jeszcze raz powtarzasz to pytanie, tak?

— Nie. Ja czekam. Bo na razie wygłosiłeś pewną formułę teoretyczną dotyczącą w ogóle twojej postawy wobec pytań. Ale nie jestem jeszcze pewien, czy chcesz, czy nie chcesz na to pytanie odpowiedzieć.

— Ja chcę odpowiedzieć i mam dobrą wolę, ale ja nie mogę odpowiedzieć. Nie jestem w stanie odpowiedzieć, dlatego tę sztukę napisałem. Mógłbym dawać pozorne odpowiedzi. Na przykład: mógłbym powiedzieć — pozorując odpowiedź — że w związku ze wzrastającą falą pornografii na świecie ja tą sztuką starałem się wstrzymać tę falę, przywrócić erotyzmowi i seksowi jego ludzkie oblicze. Bo w pornografii mają one oblicze nieludzkie. Bo tyłek nie jest ludzkim obliczem, jest czymś odwrotnym. A ja tu o ludziach mówię, z twarzami i sercami...

— Ale niektórzy recenzenci widzą tylko tylek właśnie w tej sztuce...

— No bo recenzenci — niektórzy, niektórzy! — to są dupy po prostu! Dlatego widzą tylko to...

— Skończyliśmy ten temat?

— Nie, nie. Rozwijajmy go. Sztuka była pisana w 1973 roku, od maja do października. Przygotowałem ją, jak zwykle, dużo wcześniej, w sensie zbierania materiałów. Źródłem albo raczej prąródłem, z którego ona wypłynęła, była dziwna historia, tragedia właściwie jednej z poetek polskich okresu modernizmu, której utwory znalazłem w „Chi-

merze”, reprezentacyjnym piśmie tego okresu. Było to jedno ze źródeł. Bo potem odszedłem bardzo daleko od tej postaci i jej utworu, jej ślad jest teraz bardzo nikły w mojej sztuce. Przeszło to wszystko na zupełnie inne osoby, inne układy. I kiedy zmarły niedawno znakomity historyk literatury profesor Kazimierz Wyka wziął do ręki tekst tej sztuki, od razu znalazł wszystkie warstwy, z których ja ten przekładaniec ułożyłem: począwszy od romantyzmu, od Mickiewicza (scena grzybobrania w „Panu Tadeuszu”), poprzez Fredrę, a dalej i Zapolską, i modernę — bo Przybyszewski ma tam swe miejsce — i Witkiewicza, aż do Różewicza-autora. No bo nie jest tak, że ja z nich wszystkich pozbierałem, co się da — sztuka jest moja i ja ją napisałem...

— Rozumiem punkt wyjścia, bodziec: coś, co cię bezpośrednio pchnęło do tej sprawy. Ale jest to twoje dzieło, które wynika z twojego odczucia świata, które rozwija twoją twórczość dramatyczną. W nurcie głównej problematyki twojej twórczości — jak byś tę sztukę umiejscowił? Czy ona od niej odbiega radykalnie, czy ona ją jakoś rozwija i kontynuuje?

— Odbiega... Nie leży na tej linii „do przodu”, „ciągle do przodu!”. Ona nie jest w rozwoju mojej dramaturgii, w technice mojego dramatu jakimś kolejnym krokiem naprzód. Ona jest może tańcem dookoła pewnych pomysłów. Jest w niej pewnie jakiś ruch i „w górę”, i „w dół”, i naprzód, i wstecz... a więc nawet dość symboliczny: dotyczący kopulacji...

— Rytmu życia...

— Rytmu życia, aktu powołującego życie itd... No, ale to pytanie „po co”, od którego zaczęliśmy rozmowę, łączy się oczywiście z pytaniem: „o czym to jest”, prawda? To jest logiczne. (—) Ja tłumaczyłem wprawdzie, że tekst mówi „o czym to jest”... Tu, oczywiście, łatwo przewidzieć replikę rozmówcy: że to te dobrze znane slogany, te frazesy wszystkich autorów — „nie ja mówię, mówi obraz, mówi utwór”...

— Ale to prawda...

— Ale to jest jakaś prawda. Przecież uważny poszukiwacz — nie dziennikarz, ale ktoś, kto tę sztukę uważnie, z dobrą wolą zechce przeczytać, znajdzie w tekście rozwiązanie tej sfery znaczeń dość klarowne... Tam w ostatniej scenie tej sztuki, w obrazie XIII pt. „Jestem”, rozgrywa się taka scena, kiedy bohaterka sztuki niszczy wszystkie stroje kobiece, rzuca je do ognia, pali je i zostaje naga... Nie jest to znowu moda „nagość na scenie” — mnie te rzeczy nie są potrzebne w mojej dramaturgii... Cały czas przecież wyraźnie podkreślam, że dziewczęta występują w długich koszulach zapiętych pod szyję itd... Ale Bianka niszczy te swoje „akcesoria”, te formy, w które została we-

pchnięta przez obyczaj domowy, przez tradycję, przez to wszystko, co było jej przekleństwem, co wywołało kompleksy i obsesje — niszczy to, czyli niszczy formy, w które została „wrzucona” i robi krok... Tu jest dosłownie tak. „BIANKA — *Jestem (robi krok w stronę Beniamina) jestem (szepem) twoim bratem*”. To zakończenie przede wszystkim tłumaczy, że ona w ogóle jest — ja jestem, tu, na tym świecie, jestem kimś, jakąś istotą...

— Nie „nadzieniem” tych fatalaszków...

— Tak... A po wtóre — ona nie mówi: jestem twoją wierną żoną, z którą będziesz robił w łóżku, co zechcesz, i tak dalej, ale — w swojej naiwności — mówi „jestem”, zrozum, że ja też jestem, i wreszcie mówi — „twoim bratem”... To zakończenie wywoływało nieporozumienia...

— Tak, mnóstwo nieporozumień. I niezrozumień...

— ...przede wszystkim u realizatorów scenicznych...

— A w następstwie u recenzentów...

— Reżyserzy nie wiedzieli, co z tą sceną zrobić. Po tej komedii, ocierającej się chwilami o farsę — nagle dramat, właściwie tragedia, jakieś akcenty niby Ibsenowskie, niby Strindbergowskie... Sądzono, że to niekonsekwencja. Tymczasem cała ta sztuka konsekwentnie prowadziła do tego zakończenia... (—)

— *Jeżeli dobrze cię rozumiem, to ostatnie słowa Bianki są jak gdyby proklamacją jej ludzkiej jakości...*

— Kondycji ludzkiej, a nie płci. I w tym także — przypominam znowu, że sztuka pochodzi z roku 1973 — przeciwstawiałem się tym wieloletnim modnym wtedy manipulacjom na tym obszarze.

— *A zostało to zrozumiane przez część krytyków i recenzentów jako zabieg wręcz odwrotny...*

— Jako taki zabieg ginekologiczny... skandalizujący... Ale ja myślę, że do tych nieporozumień nie będę już wracał, bo i ci krytycy będą powoli dochodzili...

— *Będą dojrzewali... I będą starannie ukrywali po latach, wobec publiczności zwłaszcza młodszej, która nie będzie sięgała do ich starych szpargałów, będą starannie ukrywali, że kiedyś byli innego zdania. (—) domyślam się, że byłbyś przeciwny takiej kolejnej wulgaryzującej, a dość już rozpowszechnionej interpretacji, z której by wynikało, że, być może — poza tym wszystkim, o czym już mówiliśmy — *Bianka okazuje się także czymś w rodzaju „żelaznej dziewczyny”, albo że cierpi na frigidity...**

— Nie, to są nonsensy dla mnie...

— *Bo niby jakichś takich sugestii można by się — na upartej — chcieć doszukiwać w pewnych złośliwych uwagach Paulinki pod adresem Bianki.*

— Te rozgrywki między Bianką a Pauliną to są rozgrywki między dziewczyszkami, które sobie robią złośliwości, są

o siebie zazdrosne, ale równocześnie kochają się, leją łyż... Biankę odbierają Paulince...

— *To jasne... Z innej beczki: w jednym z takich bardzo skrótowych komentarzy do twojej dramaturgii, który wypadło mi kiedyś wykonać na określone zamówienie — dla redakcji „Le théâtre en Pologne” — pisząc zatem o „Białym małżeństwie” w paru zdaniach, co nielatwe, i mając na uwadze całą twoją twórczość, próbowałem ująć rzecz, czy też esencję rzeczy w ten sposób, że śledzimy tu pewien wariant konfrontacji „człowieka biologicznego” z „człowiekiem społecznym” — wariant szczególny o tyle, że ta konfrontacja kształtuje się wyraziście poprzez ten tak stylowy i śmieszny konwenans przeszłej „pięknej epoki”. To jest formuła bardzo pośpieszna i obarczona garbem „syntezy” niedonoszonej. Ale ciekaw jestem, skoro już tak gawędzimy, czy byłbyś skłonny przyznać jej jakąś zasadność, czy raczej ją skreślić?*

— Nie... Dla mnie to jest formuła ciekawa, ale jako koncepcja krytyka. Nie moja. Ona jest ciekawa „sama w sobie”, ale ja przy pisaniu tego i komponowaniu a nawet przy wybieraniu pewnych konwencji językowych nie miałem takiej idei. Nie, nie miałem...

— *Rozumiem. Ale czy taki punkt widzenia nie mieściłby się jakoś ogólniej, w „pejzażu” twojej twórczości?*

— Ja bym, wiesz, powrócił jeszcze raz do tego, że to „Białe małżeństwo” ma bardzo specjalne miejsce w mojej dramaturgii. Jak wiesz, dla mnie pisanie sztuki jest równocześnie ustosunkowywaniem się do moich poprzednich sztuk... Każda ostatnia jest jakąś próbą rewizji wobec poprzednich, tak zwykle bywa. Ale tu, w tym wypadku, sprawa była jeszcze bardziej złożona niż zwykle. Nawet niezależnie od motywów czysto zabawowych, które tu zagrały dość mocno, które mają zresztą zawsze swój udział w moich komediach i pociągają za sobą również pewne konsekwencje w tekście, w kompozycji... też niezamierzone często z początku, aczkolwiek przypadkowych rzeczy u mnie raczej nie ma... a więc obok mechanizmu tych motywów czysto zabawowych, których potencjał jest tutaj spory, jest jeszcze coś szczególnego w genezie tej sztuki... Ustosunkowując się znowu i raz jeszcze do moich sztuk poprzednich, ja tym tekstem próbowałem jak gdyby znaleźć w dramaturgii jakieś nowe miejsce... Wiesz, teatr przechodzi tak szybkie przemiany, dosłownie w moich oczach, no bo chodzę na te wszystkie spotkania, przeglądy, festiwale, jestem ich świadkiem, i to świadkiem zaangażowanym... A mój teatr, to teatr pisany, to tekst literacki!... Ten teatr, którego jestem świadkiem, idzie w takich kierunkach..., tak wertykalnie wznosi się z ziemi do nieba..., ginie dla mnie w jakichś chmurach mistycznych... I tu ja, ze swojej natury czło-

wiek, który lubi dotykać ziemi — w sensie symbolicznym: rzeczywistości...

— *Chciałeś sprowadzić teatr na ziemię...*

— Tak... I to nawet, wiesz, przyjmując na siebie odium i ciężary tych wszystkich przezwisk — bo już nie nazwisk — teatru komercyjnego, teatru zawodowego i tak dalej, bo przecież liczyłem się z tym, że taka sztuka wymaga jednak oprawy i bazy tego nieszczęsnego tradycyjnego, zawodowego, płatnego i tak dalej teatru. A więc tu się składają na powstanie tej sztuki różne bardzo dziwne elementy, wiesz... moment psychiczny... jakaś refleksja dotycząca sytuacji teatru. Ja nie wiem... być może, jest to przegrana... ja nie jestem pewien...

— *No, nie sądzę, żeby to była przegrana.*

— W konwencjach potocznych, tak zwanego powodzenia, to nie, to jest wielka wygrana. Ale wiesz, jak to jest: co tam w środku, a co na powierzchni... Nie będę rozwijał tego tematu, Józef, bo on jest za trudny, za trudny jest, a nie chciałbym tak o nim mówić powierzchownie. (...)

Odra, Nr 6/1976



Tadeusz Różewicz. Fot. Jan Botkiewicz



Tadeusz Różewicz. Fot. Renate Von Mangoldt

Marta Piwińska

„CUKIERNIA CIAST TRUJĄCYCH”

(...) Różewicz zachował swe upodobania socjologiczne, a wiadomo, że zawsze miał słabość do portretowania wyższych sfer, zwłaszcza sfer o ambicjach artystycznych. Jak w *Grupie Laokoona*, *Spaghetti* i gdzie indziej, tu także przedstawił coś w rodzaju salonu. Literackiego salonu moderne w kulturalnym „małym dworku” zabawnie wrysonowanym, trochę na planie Witkacego, ale i na innych jeszcze planach. Z plotek Boya o „niebezpiecznych związkach” Narcyssy i z wieści o owych pełnej, sarmacko-średniowiecznej wręcz tępoty dworach, gdzie Żmichowska bywała nauczycielką domową. Trochę ze *Śniegu*, a trochę z bardziej swoj-

skiej sprośności. Na dworek padają jeszcze do tego romantyczne cienie Kusiciela, w Czarnym-Borze Myśliwego, obok zaś mamy niby soplicowskie, lecz sromotnie „zmodernizowane” grzybobrzenie.

I jak się tu połapać wśród ech i pułapek! Różewicz dalej operuje gotowymi elementami, ale ich nie układa obok siebie; nakłada, puszcza w ruch, uprawia jakąś metaliteraturę. Można to wszystko rozłożyć, rozmontować, lecz cała sztuka polega na złączeniu, na przepływaniu jednego w drugie, prześwitywaniu i prześmiewaniu echa z ech, na wielu widzeniach naraz, wieloplanowości, wielości w jednym. I jak niby nic, jak coraz źlej on to robi, jak coraz mniej widać szwy i spojenia, jego rękę! Niewykluczone zresztą, że ta sztuka, już wirtuozerska w swym mistrzostwie niedostrzegalnym, zostanie znów zganiona za błahość. Ot, Różewicz żarty nieprzyzwoite sobie stroi i pisze dramat o podejrzanych podlotkach z końca zeszłego wie-sobą dójek, dziadków, kucharek, zbyczających ziemian ukłaku... A tam właśnie nieprzyzwoite „korowody” gonących za dają się w aluzje do malarstwa symbolicznego (Malczewski?), co znów owe młodopolskie „korowody” śmiesznie ukonkretnia. Za chwilę jednak w fallicznych maskach, w marionetkowej i zwierzęcej stylizacji, odnajdziemy jednocześnie malarstwo Wojtkiewicza i zjadliwą publicystykę „młodych” Ojciec-byk... Wacław Nałkowski rodzimych „tryglodytów” dzielił na ludzi-byki, ludzie-świnie i ludzi-drewna...

Dworek Różewicza jest „chory” i „zdrowy”, ziemiański i schyłkowy. Oglądamy w nim wszystko, co późnodziwienastowieczne. Także ów postromantyzm, który (niepostrzeżenie?) przechodził w „neo”, odżywał i odnawiał się draścycznie w „niemożliwej” niedojrzałości co bardziej szczerych i co gorszych wierszy młodopolskich. Takich, które recytują owe podlotki, noszące „żmichowskie” imiona Pauliny i Bibianny, i takich, jak te straszne wiersze z *Poganki*.

Oglądamy tam prawdziwą secesję, która była przecież nienawistną reakcją na przytulność biedermeierowską i która — w polemice z domem, ciepłem, rodziną, pluszem, zagraceniem, rozsądkiem, ułożeniem-sobie-życia — stwarzała wymyślnie piękne i bardzo niewygodne meble oraz wymyślnie nieżyłociwe, antyżyciowe postawy psychiczne. Oglądamy ją rozmaicie. Różewicz wziął z moderny bardzo dużo, zrobił z niej wręcz swój najnowszy dramat, ale raczej z malarstwa niż z literatury. Literatura — pisał gdzie indziej — była, niestety, potwornym nadużyciem słowa. Pokazał to nadużycie w salonie, w „zwinionych jak połów w czerepie” tęsknotach do piękna dekadencjonalnej śmierci. Ale zadziwiająco łagodne, jak na Różewicza, jest to „wyszyczenie” Praw-

dę mówiąc, on, autor *Małej stabilizacji, Regio. Rajskiego ogródka*, prozy poetyckiej *Złowionego*, sam stamtąd się wywodzi. Modernistyczna jest jego natura i niechęć do do-
rażnego politykowania, demistyfikacje, prowokacje, autopro-
wokacje, acheront, głębie i „he, he”, ukryte romantyczne
sumienie i erotyczne fascynacje powyciągane na front.
„Wszędzie włosy... jakie to nudne z tymi włosami...” Jak
u Muncha, jak na winietach *Chimery*, prawda?

Białe małżeństwo ukazuje secesję salonową i tę głębszą,
z której tamta się rodziła, na której pasożytowała. Różewicz
jak gdyby tu odtworzył nienapisaną, to jest przekrzyżowaną
raczej, zdewaluowaną wartość, wydobył postawę psychiczną
zamurowaną w sztampie. *Białe małżeństwo* co chwilę pęka
w obyczajowych szwach, a wówczas gwałtowną deformacją,
pogardliwym zezwierzęceniem, agresywnym snem, marze-
niem rozchimerzonym do sadyzmu przeblyskuje ta praw-
dziwa secesja, chichocząca, mściwa, smutna, pełna jadu,
manieryczna, odkrywca. Secesja malowanych lalek i ma-
nekinów, dziecięcych „ceremonii”, tańców miłości i śmierci,
błędnych kół. Sztuka zimna, robiona z hysterii, jak nie-
miecki ekspresjonizm podszyty przecież „cieplarnią” białych,
dziecinnych księżniczek Maeterlincka. *Cukiernia ciast tru-
jących* Wojtkiewiczza, jego *Cyrk* i wiersz Różewicza *Sąd...*
Bianka uparcie gryzmołi pensjonarską, obsesyjną grafomań-
ską, wariacko świeżą „poezję” — i to już nie są cytaty.
To pastisze (w tym nieoczekiwany cytat-pastisz z *Poganki*,
parafrazujący nagle *Nie-Boską...*). Ale szczególne pastisze,
rekonstruujące jakby samego ducha tej poezji, która, spod
śmiecia, przeblyskiwała jakimis̄ przejmującymi i nieznoś-
nymi prawdami, umęczona przez własny bełkot.
Przez ile banału, sztampy, przez ile zniszczeń trzeba przejść,
by odkopać spod tysiącleci nawarstwionych słów „odi et
amo”, które „wymyka się” Bianco... Przez ile sztuczności,
śmieszności, okrucieństwa pretensjonalnego i bezwzględne-
go, przybyszewszczyzny, chimer dobrnąć można było do fi-
nałowej sceny. Bianka przed lustrem zdejmuje rękawiczki,
ubranie, kapelusz, naga obcina sobie nierówno, do samej
skóry włosy, by powiedzieć Benjaminowi: „jestem twoim
bratem” — niemożliwe, możliwe wszystko razem tylko w
niedojrzałej determinacji. Naga Albertynka? Trochę. Bo ta
sama belle epoque, te same kostiumy zrzucone, pod wpły-
wem tego samego — czyli pewnych znanych ruchów i zda-
rzeń współczesnych. Różewicz jednak wywołał nie analogię
lecz jakby fenomenologię, „to samo” niedojrzale odważ-
ne, infantylnie wzniosłe. To samo w kontestacji, w ruchach
kobiecych dziś i, to samo wtedy, w niespokojnym, samo-
okaleczającym się na przekór światu, bełkotliwym, natchnio-
nym, śmiesznie łamiącym się z formą ducha moderny, Młodej
Polski.

Secesję nazywano „stylem erotycznym”, więc w jednej
z najpiękniejszych scen Różewicz każe się jej spowiadać za
Madonny Muncha i za własne grzechy. Ustami Bianki, Ojca,
Dziadka, Matki, Kucharci epoka wyznaje przed zgrzytają-
cym konfesonalem, że zamiast rozmyślać w eremie, prac-
cować u pluga, zasiadać w panteonie — „wszystko widziała
nieczysto”. Ta pełna rzadkiego komizmu scena przechodzi
jednak w zakamuflowane wyznanie nieprzyzwoitej wręcz tę-
sknoty do czystości, męczeńskich wieńców i heroiczych
cnót, do „nagiej duszy” od ciała wyzwolonej, odświeżonej
i, ach, dziewczą szpadą (sztuki?) pokonującej różne byki
i potwory. Panieńskie marzenia... Ile trzeba było dystan-
su — dystansu stulecia i dystansu do dojrzewających pa-
nien — by móc je wydstać ze śmieszności i wstydlivosti.
Secesja: ostatnia epoka serio podejmująca to, co się daje
po piętnastym roku życia podjąć kabołyńsko lub w cudzy-
słowie. Ile razy Różewicz ujmuje słowa w cudzysłowie!
I wiadomo dlaczego. Secesyjność, podlotkowatość — to, mię-
dzy innymi, taki cudzysłów.

Między innymi. Bo tylko człowiek pozbawiony erotycznej
wyobraźni nie zastanawiał się czasami, o czym też Hesja
z Melą mówią w sypialni. „Wczesny Munch jest opętany
procesami cielesno-psychicznymi wiążącymi się z pokwita-
niem” — pisze Weiss; podobnie opętani byli inni. Podlotki
Różewicza — trochę Zosia i Amelka z *Małego dworku*,
trochę Maria i Magdalena z domu Kossakówny, a wszy-
stko w sosie „pogańskim” — są przede wszystkim stylowe.
To właśnie te wstrętne, złośliwe, dokuczliwe i fascynujące,
niewinno-obsesyjne dziewczątka, odkryte przez modernę.
To także straszne „przebudzenie się wiosny” i wzruszające
w swej powadze „pozy dziecięce”, które malował Wojtkie-
wicz. Śmieszny rajski ogródek cierniowy adolescencji. In-
fantylizm. Tamtej epoce, naszej epoce, Różewicz zarzuca
(?) infantylizm. Ale tamten był jakby lepszy. Białe małżeń-
stwo! Wzniosły, wymyślny idiotyzm. W *Rajskim ogródku*
współczesny infantylizm wydaje się Różewiczowi głupi i o-
krutny bez wzniosłości. Jak ten parobek przebrany w czar-
ny smoking i koronki. U Różewicza także oglądamy meble,
kostiumy, obyczaje, lampy i salony, które ostatnio lubimy.
Ale niektóre postacie jego dramatu bardzo tego nie lubią. (...)

Różewicz opowiada wiele naraz baśni. Przede wszystkim
tę, która obie epoki niepokoi, baśń „młodzieżową”. O bun-
cie, zagubieniu ciał i dusz, głupio zawieszonych między dzie-
cięctwem i dorosłością, a niechętnych obu. O epoce, w któ-
rej nieporadnie i śmiesznie przeżywa się najważniejsze
problemy i podnosi rewolty, jakich się już wtedy, gdy moż-
na by poradniej, nie przeżywa ani nie podnosi. Opowiada
także straszną baśń erotyczną o walce płci, o kompletnej
niemożności porozumienia, którą opisywał Przybyszewski.

Strindberg, cała ta formacja, której dramatem była nieczy-
stość. Wywleka radośnie ponure prawdy, potwierdzone przez
doktora Kinseya, że fakt, iż w ogóle dochodzi do połączenia
mężczyzny i kobiety, jest cudem. Bo sztuka Różewicza za-
wiera w sobie, między innymi, komedię erotyczną. Czyli
nie komedię, z pieprzykiem, komedię o romansie etc., lecz
humor użyty jako jedyny obok liryzmu sposób artystyczne-
go opanowania trudnej problematyki, która inaczej wypa-
da albo zgrzytliwie — jak w modernie właśnie, albo po
kaznodziejsku — jak u godnego skądinąd szacunku Fromma.

Ale najważniejsza, straszna baśń, mityczny wątek Róże-
wicza, to „mały dworek”. Polski biedermeier, gdzie nie ma
ani Austrii, ani Rosji, ani Prus, ani Polski, ani klas, ani
potrzeb, ani społeczeństwa; dworek izolowany, samowy-
starczalny, ze spiżarnią, kuchnią, kucharcia, sypialnią —
a bez otoczenia, fikcyjnie i pogodnie sobie bytujący. Tylko
dziewczętom coś w głowie się przewraca. Stabilizacja, raj-
ski ogródek, belle époque. I infantylny bunt. Czy dziś rów-
nie bezsilny, jak tamten? Ale to już inna sprawa. W każ-
dym razie biedermeier wychodował w zacisznych domach
secesję: zmię na własnym łonie, straszne dzieci odmawia-
jące litanie do szatanów.

Dialog, nr 3/1974

Tadeusz Różewicz

Dezerterzy

I

ja człowiek
małej wiary
modlę się za spokój
tych dusz śmiertelnych
za cienie
które nie mogą
znaleźć miejsca
wiecznego spoczynku
między pustym niebem
i jałową ziemią
ojczystą

czekam na pomnik
nieznanego żołnierza dezertera
ze wszystkich armii
ze wszystkich wojen

pomnik wzniesiony
pod ziemią
pomnik wzniesiony oczami
matek żon siostr kochanek
pomnik wzniesiony
ze wstydu strachu
miłości nienawiści
pomnik bez imienia i nazwiska

Odważa dezertera
jest ciężka do zniesienia
dla bliźnich
kto uciekł z pola chwały
kto uciekł ze szlachtuza
nie znajdzie przebaczenia
u współczesnych
i potomnych

kto uchylił się od zabijania
sam siebie zabił
i pogrzebał żywcem
w niepamięci
uwieńczony liściem dębowym
na gałęzi drzewa
albo na latarni

powieszony w kwiecie wieku
dezenter
Fahnenflüchtiger
Landesverräter
ucieka do końca świata

*„biada temu
kto w kwiecie lat
nie ukowszy swej żądzy życia
padł ofiarą
sztyletu wraźego
biada jemu i biada nam
jego współrodakom
lub współobywatelom
dusza jego nie zazna pokoju
przebywa wśród nas
znieważona i urażona”*

II

poeta modli się za duszę
nieznanego dezentera

módlmy się
wierzący w Boga
i wierzący w Nic
za śmiertelne dusze
błąkające się
po polach i lasach łąkach
po ulicach miast
po kościołach i cmentarzach
módlmy się za dezenterów
pierwszej i drugiej wojny światowej
wieczne odpoczywanie
racz im dać Panie
Módlmy się za dezenterów
wojen obronnych i napastniczych
wojen sprawiedliwych i niesprawiedliwych
módlmy się za tych co porzucili
znaki mundury
broń i sztandary

„Nie zabijaj”
powiedział Pan
i milczy
„Gott mit uns”

powiedział człowiek
i ruszył na wojnę
z krzyżem
w rękę

Wzywam Was
na Apel Poległych
Dezenterzy
ze wszystkich armii świata
niech kompania honorowa
odda salwę
w wasze serca głowy
zawiazane oczy
niech wasi bracia
rozstrzelają jeszcze raz
wasze imiona
wasze cienie
apoteoza wodzów
generałów rzeźników
ludobójców trwa

oni ustanawiają wojnę
prawo do życia
prawo do śmierci
a matki rodzą dalej
rodzą bohaterów
rodzą dezenterów
rodzą ludzi
biedne istoty
jedyne ssaki ubrane
w operetkowe kostiumy
pod pstrymi sztandarami
szykują się do ostatniego
wystąpienia
na teatrze wojny

Tadeusz Różewicz

BIAŁE MAŁŻEŃSTWO

osoby:

Bianka — MARIA KIERZKOWSKA

Paulina — MAŁGORZATA CHOJNOWSKA

Ojciec — JERZY GLIŃSKI

Matka — MARZENA TOMASZEWSKA-GLIŃSKA

Kucharcia — ANNA ROMANOWICZ-KOZANECKA

Beniamin — GRZEGORZ WIŚNIEWSKI

Dziadek — WOJCIECH SZOSTAK

Ciotka — GRAŻYNA KORSAKOW

Pan Feliks — RYSZARD BALCEREK

Czarny Myśliwy — JACEK RADZIŃSKI

Młode kobiety — MAŁGORZATA ABRAMOWICZ,
KAMILA MICHALSKA

Kobieta — TATIANA PAWŁOWSKA

Młodzi mężczyźni — ZBIGNIEW PRZYBYLSKI,
PAWEŁ TCHÓRZELSKI

Dojarka — TERESA STĘPIEŃ-NOWICKA

Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI

Scenografia: BARBARA ZAWADA

Ruch sceniczny: WOJCIECH KĘPCZYŃSKI

W spektaklu wykorzystany jest walc J. Brahmsa (op. 39, nr 15).

Korepetycje muzyczne: Barbara Zadroga

Asystent reżysera: Wojciech Szostak

Inspicjent: Anna Popławska

Sufler: Regina Fydrych

Spektakl grany jest z jedną przerwą.

Premiera 7 grudnia 1991 roku.

TEATR IM. WILAMA HORZYCY W TORUNIU

Dyrektor i kierownik artystyczny
KRYSTYNA MEISSNER

Wicedyrektor
ZENON BUTKIEWICZ

Kierownik literacki
ANNA BŁASZCZAK

Zespół techniczny.

kierownik techniczny — Jacek Gajewski, brygadzysta sceny — Piotr Drost, akustyk — Leszek Dobosz, światło — Waldemar Boruń, garderobiane — Krystyna Tadajewska, Irena Baumgart, fryzjerka — Krystyna Stankowska, rekwizytor — Maria Górna

Zdjęcia pomieszczone w programie pochodzą z *Notatnika Teatralnego* nr 2/91. Reprodukcje Wojciech Reszkiewicz. Redakcja programu Anna Błaszczak

„Dan, 24.III.1974. Mistrzu Różewiczu!
Mistrz napisałeś był komedią wielmi zabawną,
której rokuję, że w annałach Sceny Narodowej
na wieki pozostanie, zaś jej tęże (= zaśjateżę,
czyli jestem w białej ciąży) z ogromną satysfak-
cją przeczytawszy. Mistrz jesteś Twórcą Wszech-
bytu Ironicznego. By ideom swoim zadość uczy-
nić, nawet wzorem Wieszczka Mickiewicza na
grzybobranie się udałeś, a tam Grzyba nad
Grzyby Sromotnego znalazłeś. Dlaczego kpisz
z Micińskiego? Zabraniam. Wena Twoja niechaj
na Niwie Seksu Polskiego i Formy Ponad/sek-
sualnej dalsze rodzi przedsięwzięcia ku chwale
etc etc.

KJW

Naprawdę b. się podobała. Napiszę list praw-
dziwy”.

(List Kazimierza Wyki do Tadeusza Różewicza po lekturze
Białego małżeństwa.)