KARTOTEKA

GRUDZIĄDZ
TEATR ZIEMI POMORSKIEJ

Dyrektor i kierownik artystyczny:
KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Dyrektor administracyjny:
EDMUND PNIEWSKI

Kierownik literacki:
BOŻENA WINNICKA

CHÓR: To jest teatr na miarę naszych wielkich czasów.
Czasy są niby duże, ludzie trochę mali.

Tadeusz Różewicz: Kartoteka

Tadeusz Różewicz

MOJA POEZJA

niczego nie tłumaczy
niczego nie wyjaśnia
niczego się nie wyrzeka
nie ogarnia sobą całości
nie spełnia nadziei

nie stwarza nowych reguł gry
nie bierze udziału w zabawie
ma miejsce zakreślone
które musi wypełnić

jeśli nie jest mową czoteryczną
jeśli nie mówi oryginalnie
jeśli nie zadziwia
widocznie tak trzeba

jest posłuszna własnej konieczności
własnym możliwościom
i ograniczeniom
przegrywa sama ze sobą
nie wchodzi w miejsce innej
i nie może być przez inną zastąpiona
otwarta dla wszystkich
pozbawiona tajemnicy

ma wiele zadań
którym nigdy nie podoła

Tadeusz Różewicz

KOMENTARZ

Jest w tym coś cudownego, że moje opowiadanie mogę zaczynać wiele razy, że nie potrzebuję nawiązywać do poprzednio napisanych rozdziałów; że mogą występować inni, ciągle nowi bohaterowie, że opisuję skutki, których przyczyny dopiero powstają. Zaczęte dialogi mogą być doprowadzone do połowy, pytania pozostaną bez odpowiedzi. Odpowiedzi dotyczą pytań jeszcze nie zadanych. Mogą tu występować opisy drzew albo opisy wozów tramwajowych. Dopiero teraz odczuwam lekkość, chęć prowadzenia tej rzeczy, chęć dalszego tworzenia. Można tu będzie wykorzystać różne notatki. Najpierw będzie się wydawało, że jest to zupełnie przypadkowa zbieranina obrazów, myśli, słów, aż w pewnej szczęśliwej chwili to wszystko zbiegnie się do środka. Błyśnie przed oczami przypadkowego przechodnia: Złote miasto.

Tylko cisza pozwoli mi na uporządkowanie obrazów. Tak, muszę bowiem doprowadzić moje opowiadanie do miejsca, gdzie może się skończyć. Skończyć lub zacząć. Cóż z tego, że jest nudne? Czy mam pokazywać jakieś modne sztuczki? Czy mam przemawiać głosem zboczeńca, pijaka, łobuza albo anioła? Nie będę sobie ułatwiał pracy ani wam lektury, życzliwi czytelnicy. Daję wam to, co każdy z was może dać mnie. Nie wymagajmy od siebie rzeczy interesujących. Często literaci opowiadają ciekawie o bohaterze swojego dzieła. „Stwarzam — mówią — bohatera, a on zaczyna żyć samodzielnie. Co będzie robił, nie wiem. On zaczyna mnie prowadzić, ja tylko zapisnję jego dzieje. Czasem zadziwia mnie różnymi niespodziankami. Żyje swoim życiem, często zmienia plan mojego dzieła"... Szczęśliwy jest twórca takiego samodzielnego bohatera. Ja jestem w gorszym położeniu. Mój bahter nie chce się do niczego mieszać. Nie sprawia mi niespodzianek. Siedzi i czeka. A nawet nie siedzi i nie czeka. Zastaję go zawsze w tym miejscu gdzie go zostawiłem. Jest cierpliwy, leniwy, sztuczny, ograniczony, posłuszny, wymyślony; nic nie robi, sprawia na mnie wra-

żenie sparaliżowanego człowieka lub przedmiotu. Oczywiście nie mam do niego żalu, bo to jestem tylko i zawsze ja. Mój bohater potrafi przez kilka lat powtarzać jedno albo dwa zdania. W tym czasie ludzie oddają legitymację, gadają cudzymi głosami, przyprawiają sobie nowe światopoglądy, tworzą nowe szkoły poetyckie i nowe kryteria estetyczne... tymczasem mój „bohater" mówi: „Ja wiem, że ty się nie zmienisz. A może się zmienisz".

Ten świat, który tu próbowałem złożyć, nie jest wygodny ani wesoły. Wszystko jest równie prymitywne, jak pojęcie zła i dobra.

Moje opowiadanie jest próbą złowienia i związania bohatera bez twarzy, bez wieku i bez zawodu. Każdy z was może dopisać początek lub koniec do tego opowiadania. Każdy z was może wejść w środek. Każdy z was może mi przerwać wpół słowa, może mnie wyśmiać. Przez ten zgiełk idziemy wszyscy do ciszy, do wyjaśnienia.

z tomu „Formy"

KARTOTEKA

ANONIM — NIKT I WSZYSCY

Bohater *Kartoteki* Tadeusza Różewicza został demonstracyjnie zakwestionowany cudzysłowem. I nie ma on już właściwie w sobie nic z bohatera. Pozbawiono go wieku, zajęcia i wyglądu. Nawet miejsca w sztuce. Odebrano mu język, wyróżniający go i określający, dając w zamian banały, stereotypy i cytaty — wyjęte z gazet, słowników, samouczków do nauki języka.

Mój „Bohater" (w pierwotnym zamyśle) miał się przeciwstawiać nawet antybohaterom i bohaterom sztuk Becketta, których uważałem za zbyt aktywnych i czynnych w dramacie — wyznaje autor. — „Bohater" miał zostać mimo obecności na scenie, całkowicie wyeliminowany z akcji.(...)

„Bohatera" tworzy tutaj zatem ciąg ludzi anonimowych lub zaledwie obdarzonych imionami. Są to przypadkowi ludzie z ulicy, z biura, sąsiedzi i nieznajomi, z którymi na równych prawach występować mogą zmarli, zwierzęta i ludzie upodobnieni do zwierząt, martwe przedmioty i upersonifikowane pojęcia abstrakcyjne. Zaludniają oni, depcą i tratnją, przemierzają we wszystkich kierunkach równocześnie przestrzeń uwolnioną przez „Bohatera", jego miejsce w dramacie i — nie obawiajmy się tego dodać — w życiu. Tu już nie chodzi o to, że „bohater" rozsypał się wewnętrznie i zaczął zależeć w całości od sytuacji (jak to było jeszcze u Witkiewicza i Peipera), lecz o to, że jego uformowanie i istnienie stało się wręcz niemożliwe. Przynajmniej w swoim jednostkowym, indywidualnym wymiarze. W liczbie pojedynczej, która zawsze do tej pory rządziła dramatem, spychając wszystkie inne postacie do ról pobocznych, posiłkowych, pojawiających się jedynie w epizodach. Ostro, wyraziście zarysowana indywidualność, stanowiąca koherentną całość, logiczną i konsekwentną nawet wtedy, gdy rozdzierały ją sprzeczności, a przy tym

walcząca „z całym światem" o swoje prawa — stanowiła zasadniczy kościec klasycznych sztuk, oś konstrukcyjną, bez której cała reszta byłaby tylko rumowiskiem scen, refleksji i sytuacji. Opętanie dramaturgii, jak i całej literatury pięknej, magią osobowości, wyjątkowej i niezwykłej, stojącej zazwyczaj w szczególnej pozycji, dzięki temu jakoby bardziej typowej, zdolnej do uogólniania losu wszystkich, trwa — a przynajmniej trwało — od wieków. I wciąż jeszcze wejście poszczególnej jednostki w życie, w zdarzenie, stanowi najlepsze, najbardziej naturalne zawiązanie akcji, natomiast śmierć bohatera nadal nagminnie „wieńczy" dzieło.

Nietrudno tu odnaleźć renesansowy mit „tytana", ogarniającego wszystko, bądź dziewiętnastowieczny ideał geniusza, który co prawda cierpi, ale i działa „za miliony".

Literatura współczesna powstająca w świecie rozdartym konfliktami — pisze Zbigniew Bieńkowski — skłóconym ideologicznie, nie ustabilizowanym moralnie, nękanym poczuciem nieustannego zagrożenia, nie ma skąd czerpać tworzywa do budowy modeli człowieka pełnego i jednolitego wewnętrznie.

Dlatego też na miejsce tak doniosłych poprzednio pytań „jak tworzyć" i „jak żyć", wchodzą teraz pytania, będące podstawowym zagadnieniem naszych czasów — czy tworzyć oraz czy istnieć?

Skoro zatem „bohater" stał się niemożliwy i wypadł z dramatu, nie mając o co ani z kim walczyć, zagarnięty przez tłum, przez gromadę, w której rozproszył się każdym słowem, myślą i uczynkiem, skoro — niczym w danych statystycznych — sprowadzony został do „przeciętnej", do roli niemego „świadka", współwyraziciela świadomości zbiorowej — właśnie epizody i postacie poboczne urosły nagle do rzędu jedynego i wyłącznego tworzywa sztuki. Odpadła również akcja, ujmowana odtąd także w cudzysłów, „owa budowla, która była celem zabiegów dramaturgów greckich, elżbietańskich i częściowo warszawskich, a nawet krakowskich, a która niczym utracony, podstawowy członek ciągle sprawia (...) ból". (T. Różewicz: *Akt przerywany*).

W ten sposób rumowisko stało się budową, anonim — bohaterem, brak akcji — jedyną do przyjęcia „akcją". (...).

W *Kartotece* wszystkie postacie zamiast odgrywać role biorą w sztuce jedynie „udział", nie dochodząc często do głosu bądź mając niezbyt wiele do powiedzenia. Ich rozpad wewnętrzny jest przy tym zupełny, co potwierdza sprowadzanie — jakże chętnie stosowane — całej osoby do jednego odruchu, gestu, zwrotu, grymasu. I mimo iż łatwo o taką interpretację, nie dopatrywałbym się w tym zabiegu dążenia do marionetyzacji. Należałoby tu raczej widzieć chęć pokazania rojowiska osób, które łączą się i składają w jedną postać — wielogłosową i bezkształtną zarazem. Jak gdyby na postumencie przeznaczonym dla bohatera postawiono zbiór kart ewidencyjnych (kartotekę). (..)

„Bohater" *Kartoteki* nie ma żadnego imienia. Nie tylko dlatego, aby nie było można go zidentyfikować. Na odwrót — pragnie on mieć jak najwięcej imion, pragnie tworzyć swoje oblicze „na kształt i podobieństwo wszystkiego", choć zdaje sobie sprawę, że „wszystko" zaciera rysy i słowa i prowadzi do zagubienia się w „niczym". Ten „Bohater" jest więc z góry, z założenia niejako „niczym", świadomie myląc to, co „własne" z „cudzym", a także istniejąc tylko poprzez innych, dzięki innym, w innych. Jego wymienność nie ulega zatem wątpliwości podobnie jak jego wielokrotność. Dla ojca jest siedmioletnim chłopcem, który ukradł złotówkę, dla matki czterdziestoletnim mężczyzną, dyrektorem administracyjnym operetki; Olga widzi w nim Henryka, ale bez zmrużenia powiek godzi się też na Wiktora; wujek nazywa go Stasiem, Władziem, Piotrusiem, Kaziem, Dzidkiem, jak gdyby nie tylko „Bohater" był coraz to inny, lecz również — wujek. „Tłusta kobieta" uważa go za Wacka, Jurka, Dzidka, Zbycha; dla dziewczyny piszącej list jest Jankiem, dla nauczyciela — maturzystą. „Myli się" także ojcu, który nazywa go Władkiem, Tadkiem, Wackiem. Zresztą i sam „Bohater" nie ma poczucia własnej tożsamości. „Ja mam na imię Wiktor" — mówi do Olgi. „Mam na imię Wacław" — przypomina „Tłustej kobiecie". I podejmuje jednakowo skwapliwie wszystkie role, jakie podsuwają mu inni. (...)

„Nieobecność", a raczej totalne zakwestionowanie bohatera, idzie tutaj w parze z brakiem akcji, z brakiem działań scenicznych, to zaś z kolei prowadzi do montowania widowiska z luźnych scen, do oparcia się na dowolnej i przypadkowej chronologii, równoczesności rozmaitych planów, ujęć i zdarzeń „podpatrzonych jak przez dziurkę od klucza". „Bohater" jest w tym samym czasie dorosłą osobą i dzieckiem, maturzystą i partyzantem. Wykonuje swe obowiązki służbowe, a zarazem śpi, jest na konferencji — i pod pierzyną. Z niczego nie umie zrezygnować, jak gdyby sprawdzał wszelkie dostępne do przeżycia w danej chwili „szanse". I wyczerpuje się w nich, nie osiągając w rzeczywistości niczego. Zaledwie wszystko przełyka, ale nie nadąża niczego strawić.

Józef Ratajczak: Co jest „skoro go nie ma"? Dialog nr 10/1970

KRYTYKA SPOŁECZNA CZY BŁAZEŃSKI TREN?

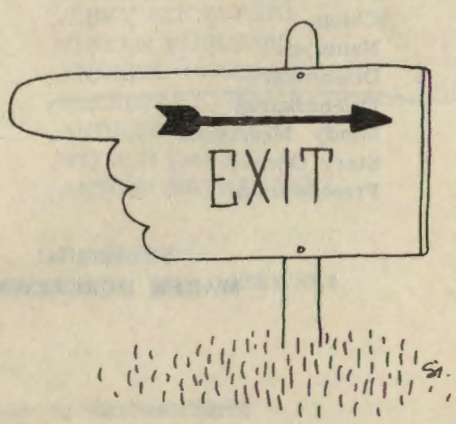
Kartoteka wyszła spod pióra autora, który przestał być „realistą wprost" i sformułował *Propozycję drugą* ataku na rzeczywistość. Twierdząc zatem, że bohater *Kartoteki* jest pustym miejscem w chaosie, które może być zajęte przez każdego, nie sugeruję w żadnym razie, że sztuka budzi jakieś poczucie solidarności z tym bohaterem, chęć „wżycia się" czy podstawienia. Odwrotnie, budzi — powinna budzić — niechęć, lęk, pragnienie ucieczki: nie widzowie „wchodzą" w puste miejsce sceny, ono samo ma się rozrastać, obejmować niechęcią widownię, odszukiwać samą siebie w zajętych krzesłach.

Oto więc *Kartoteka* z jej tezą, iż „wszystko jest na zewnątrz", z jej bohaterem, który chciał być — tu następuje nie kończące się wyliczenie, kim i czym — a teraz nic już nie chce i niczym nie jest. Czy sztuka ta ma jednoznaczne ostrze krytyczne? Chyba nie. Brak

tu bowiem dostatecznego materiału dla określenia jej treści pozytywnych. Nie wiemy, czy fakt, że „wszystko jest na zewnątrz" mamy sam w sobie traktować jako zło, czy też bieda zaczyna się dopiero wówczas, gdy świat zewnętrzny okazuje się źle zorganizowany, płynny i pozbawiony sensu? Czy źródłem zła (obumierania, „czasu śmierci") jest chaos rzeczywistości, czy też rozpad osobowości ludzkich? Zapewne — jak mawiano w szkole — jedno i drugie, ale w jakim powiązaniu i zależnościach?

Czy zatem *Kartoteka* jest krytyką społeczną czy też błazeńskim trenem? I — zwłaszcza — czy uprawnia w ogóle do stawiania pytań ze sfery etyki? I — wreszcie — jaki właściwie zakres obejmuje kreacja bohatera? Czy naprawdę jego synonimem jest „każdy"?

Krzysztof Wolicki: „Różewicza droga na scenę", Dialog nr 9/1963



Tadeusz Różewicz

KARTOTEKA

Osoby:

Bohater	JERZY ZASS
Matka	JANINA MRAZEK
Ojciec	HENRYK DŁUŻYŃSKI
Sekretarka	IRENA TELESZ
Chór	ZOFIA TARSKA
Olga	GIZELA PIOTROWSKA
Wujek	STANISŁAW DAWCZYK
Pan z Przedziałkiem I	~~ZBIGNIEW NOWAK~~ JACEK JASIK
Pan z Przedziałkiem II	STANISŁAW SIEKIERSKI
Kelnerka	TERESA JABŁOŃSKA
Pani	BARBARA ŁASKA
Tłusta Kobieta	INA MASIEJEWSKA
Kelner	LESZEK POLESSA
Dziewczyna	WANDA KALINOWSKA
Chłop	JERZY KOCZYŃSKI
Nauczyciel	STEFAN BURCZYK
Dziennikarz	ANDRZEJ CIARKA
Dziennikarka	~~ELŻBIETA STRZAŁKOWSKA~~ Łukaszewicz
Młody Mężczyzna	ANDRZEJ CIARKA
Stary Górnik	WITOLD GAŁĄZKA
Przechodzień	ANTONI RATAJEWSKI

Scenografia:
MAREK DURCZEWSKI

Reżyseria:
KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Asystent reżysera:
IRENA TELESZ

Przedstawienie prowadzi:
BARBARA ŁASKA

Kontrola tekstu:
TERESA JABŁOŃSKA

W przedstawieniu wykorzystano fragmenty I koncertu fortepianowego Jana Brahmsa. Muzykę do wiersza Tadeusza Różewicza napisał Stanisław Nowacki

Czwarta premiera w sezonie 1973/74
listopad 1973 r.

TECHNIKA COLLAGE'U

Bohater w *Kartotece* nie ma imienia, nazwiska, wieku, zawodu. W *Grupie Laokoona* nie ma tytułowej rzeźby. Zastępuje ją gipsowy odlew w Muzeum Watykańskim i rozmiękczony, ośliniony, ośmieszony „odlew" w mózgach pięknoduchów. W *Naszej małej stabilizacji* rozmawiają dwaj panowie: Drugi i Trzeci. Nie ma tego Pierwszego, który leży gdzieś w pobliżu, czołga się, przewraca, umiera i niezwykle szybko rozkłada, nie doczekawszy się pomocy, choć nie jest ani kamieniem, ani psem, ani kawałkiem szmaty, ani foką, ani pniem, tylko właśnie nim, Pierwszym, człowiekiem. Ale na scenie go nie ma.

Nie ma w dramatach Różewicza dialogów. Są monologi postaci, które siebie wzajemnie nie słuchają, albo jest bełkot mechanicznych, bezmyślnie podsuwanych, zwyczajowych frazesów. A nawet ten tak zubożony dialog pełen jest luk, pauz, pustych miejsc, które wypełniają recytacje haseł z encyklopedii, słowników, dzieł klasyków, fragmenty gazet.

Nie ma w dramatach Różewicza także akcji. Nic w nich nie narasta, nic nie rozwija się dynamicznie. Są zestawione z rozmaitych sytuacji jak collage. Budowę collage'u stosował już zresztą Różewicz w swoich wierszach (*Świat 1806* — *Collage* i *Fragmenty z dwudziestolecia* z tomu *Zielona róża*), najpełniej jednak wykorzystał ją w swych dramatach. (...)

Collages lub tak zwane kompozycje to zestaw gotowych elementów z papieru, blachy, sznurka, metalowych rupieci — elementów nie związanych z sobą, przypadkowych, z których jeden „dziwi się" drugiemu. „To — pisze Max Ernst — skojarzenie dwu realności, pozornie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie pozornie nie sprzyjającej ich porozumieniu". I dodaje: „Za odmianę collage'u można uważać także systematyczne łączenie w jednym dziele myśli dwóch lub kilku autorów". W dramatach Różewicza cytaty gonią cytaty i każdy z nich w nieoczekiwanym sąsiedztwie innych nabiera jakiegoś złowrogiego sensu. Recytacja słów w układzie alfabetycznym brzmi jak terrostyczna pogróżka. Kompozycje robi się prawie ze wszystkiego. Warunek jest tylko jeden: wolno zestawiać rzeczy raz już użyte. Najczęściej wytworzone mechanicznie. (...)

Marta Piwińska: „Różewicz albo technika collage'u", Dialog nr 9/1963

TADEUSZ RÓŻEWICZ:

Słowo *collage* często pada w związku z moją twórczością, chciałbym się jednak zastrzec przed pewną przesadą w tym względzie, w jaką wpadają krytycy. Przy pewnej dozie złej woli można bowiem interpretować taką technikę jako dość staroświeckie chwyty, przeniesione z „awangardowej" plastyki, a więc trochę mechaniczne i anachroniczne. Nie jest to jednak technika przypadkowego montażu, naklejania na płótno jakichś wycinków, szmat itp. Są to elementy wobec dramatu służebne, które ulegają w nim jakby przerobowi, zmieniają się w kontakcie z innymi elementami,... z wierszami przede wszystkim, z obrazami poetyckimi, z odautorskimi propozycjami i notatkami reżysera. Nie są obcym ciałem wklejonym w dramat, stają się częścią organiczną, zmieniają funkcję, a nawet materię swoją. Chciałbym tu przypomnieć bardzo ważny dla mnie wiersz, tekst o starej kobiecie, która wyszła z domu i nie powróciła. Nazywał się *Białe groszki*:

20 sierpnia wyszła z domu
i nie powróciła
osiemdziesięcioletnia staruszka
chora na zanik pamięci
ubrana w granatową sukienkę
w białe groszki

ktokolwiek wiedziałby
o losie zaginionej
proszony jest

To zwykły zapis komunikatu radiowego, tylko w pewnym miejscu ja go przeciąłem, jakby podciąłem mu żyły i nastąpił rodzaj liryczno-dramatycznego krwotoku z tych żył. Gdybym ich nie przeciął, tylko do końca naśladował spikera, byłby to zwykły komunikat. Moment przecięcia stworzył sytuację dramatyczną w tym wierszu. Na tym polega jego „otwarcie".

„Dialog" nr 7/1969

ROZMOWY O DRAMACIE

PUZYNA: Wydaje mi się, że to, co jest u pana, to przemieszanie środków i możliwości, ta wielotorowość kształtowania materii w dramacie i ta otwartość, niezakończenie sztuki, wyrastają chyba z odczucia szerszego; z odczucia dzisiejszego świata jako czegoś zupełnie przeciwstawnego np. światu klasyków XVII i XVIII-wiecznych — światu uporządkowanemu, jak ogrody strzyżone.

RÓŻEWICZ: Tak. To, co pan mówi o tej wielowątkowości, o używaniu wszelkiego typu materiału w tych sztukach — to wynika jednak również z pewnych trudności technicznych. Używanie różnego typu elementów dialogu, wiersza, wiersza-cytatu, gazety — nie wynika wyłącznie z jakichś niekonsekwencji. Wynika również z niewiedzy i bezradności, które są także jedną z cech dramaturgii otwartej.

PUZYNA: Tak. I słusznie, że są, ponieważ także wyrażają coś, w co jest uwikłany współczesny człowiek. Niemożność poradzenia sobie równocześnie z wielu różnymi sprawami na świecie.

RÓŻEWICZ: I dlatego te skłócenia mogą za sobą nieść z jednej strony zdynamizowanie wewnętrznej dramaturgii i obrazów — te skłócenia — przez kontrasty, przez wyobcowanie, przez zderzenia, ale z drugiej strony niosą niebezpieczeństwa zniszczenia struktury dramatu. I z tego sobie zdaję sprawę. Następuje np. przerost elementu dziennikarszczyzny i on psuje sztukę. Ale to też wynika jeszcze właśnie z tego nieprzerwanego ruchu, który gdzieś się tam zaczął. Ponad teatrem.

PUZYNA: Grozi tu też niszczenie czegoś innego — mianowicie wewnętrznego dramatyzmu jako narastania napięcia, rozwoju konfliktów w czasie. Bo to jest istotna dynamika dramatu. Samo zderzanie obrazów często bywa — statyczne. Obrazy się zmieniają, ale nic się nie dzieje, stoimy w miejscu. W poemacie to nie szkodzi, w teatrze — to groźne.

RÓŻEWICZ: I często to się rozsypuje w taką kupę właśnie. Jest to niebezpieczeństwo, na pewno. I tu najważniejsze jest, że ja muszę wiedzieć, powinienem wiedzieć, w którym miejscu te elementy przyciąć, przyhamować i zniszczyć, żeby się łączyły, żeby mi nie pożarły siebie. A ja w wielu wypadkach nie mam „techniki" — zresztą nie chcę jej mieć. Zastrzegam, że nie chcę. Być może to niedobrze.

PUZYNA: To podstawowa sprawa dla dramaturgii otwartej. Wiedzieć, gdzie powinno nastąpić to cięcie, które wywoła krwotok, a nie rozsypie konstrukcji.

RÓŻEWICZ: I żeby mi potem nie mówili — no to, bracie, dołącz teraz z powrotem to, coś uciął, bo tu nie ma końca.

PUZYNA: Na temat tego wiersza o kobiecie, co wyszła i nie wróciła, nikt nie powie, że powinien pan dopisać koniec.

RÓŻEWICZ: A, nie!

PUZYNA: I to jest zwycięstwo właśnie.

RÓŻEWICZ: I „zwycięstwo" i taka jakaś pewność. Ja jestem tu panem w swoim wierszu, w swoim domu. A ze sztuki często mnie eksmitują, albo nagle się okazuje, że sam stoję na zewnątrz i przez okno zaglądam do własnej sztuki. Także mi się anegdotyczne rzeczy zdarzają. Nie chciałbym, żeby to, co teraz mówię, zostało podchwycone — jak to się często zdarza — przez powierzchownych krytyków: że ja w ogóle nic nie wiem, a jak się nie wie, czym się różni teatr poetycki od realistycznego, to z tej niewiedzy nic zbudować nie można.

PUZYNA: O, właśnie. Myślę, że jest tu jeszcze jeden element, o którym warto wspomnieć — element ironii. W tego typu montażu, w tego typu zestawieniach, może ona nie być w ogóle wyrażona słowami. Może zawierać się w samym poczuciu bezradności, które autor obnaża. Jest to ironia i wobec świata i wobec materii dramatu.

RÓŻEWICZ: Wobec materiału, świata, teatru, wobec własnych możliwości technicznych i wobec niebezpieczeństwa wykończenia sztuki wedle jakiegoś przepisu, recepty.

PUZYNA: I wobec perspektywy zamknięcia

się dramaturgii, która już była i którą się wciąż powtarza, jak zdartą płytę.

RÓŻEWICZ: A nie jest to przekora! To jest chęć otwarcia dramaturgii i teatru. Może to była zresztą „puszka Pandory".

PUZYNA: Myślę, że w tym całym zamierzeniu dramaturgicznym traktowanym jako propozycja do podjęcia — najcenniejsze jest właśnie jej otwarcie, a więc możliwość ciągłych poszukiwań.

RÓŻEWICZ: Przez otwarcie powiększamy obszar.

PUZYNA. A dramat bardzo potrzebuje rozszerzenia obszaru.

RÓŻEWICZ: Myślę, że dramat potrzebuje dzisiaj powiększenia obszaru we wszystkich chyba elementach — od scenografii, muzyki, światła; słowa, gestu, do kształtu widowni itp. Dramat powinien olbrzymieć, nie w sensie „teatr mój widzę ogromny" — kto wie zresztą, czy nie w tym sensie, przenośnie mówiąc. Kto wie, czy nie w tym sensie?

PUZYNA: Mógłby być ogromny nie poprzez rozmiary sceny, a poprzez wagę zagadnień. I ich zgęszczenie, intensywność, siłę wyrazu.

RÓŻEWICZ: A nie poprzez jego wymiar zewnętrzny. Może być mała scenka, nie musi być katedra. Ten teatr ogromny, który my widzimy, oczywiście siłą rzeczy się rozrósł o te pięćdziesiąt przeszło, czy sześćdziesiąt lat, od tamtego teatru ogromnego. Ale chodzi teraz o inne aspekty i wymiary. Inne sprawy. Inny świat.

PUZYNA: Tak, a jednocześnie wielkie widowiska...

RÓŻEWICZ: ...się skończyły. A teatr mimo to jakby się powiększył. A cały światek i ziemia skurczyła się straszliwie. Wobec tego my ją możemy zmieścić w tym naszym teatrze. Będzie ogromny, choć będzie wielkości poczekalni u lekarza, a nie katedry. Choć czasem kształty, wymiary... ale to znów jest inne zagadnienie.

Fragment rozmowy odbytej w redakcji „Dialogu" w dniu 22.V.1969 r. z udziałem Tadeusza Różewicza i Konstantego Puzyny, Dialog nr 7/1969

Tadeusz Różewicz

ŚCIANA

Ciężki i pusty leżę znów pod ścianą. Nie obchodzi mnie to, że sąsiedzi mają rozrywkę. Grube stare kobiety złożyły ręce na brzuchach i patrzą na mnie. Kiwają głowami, mówią do siebie i patrzą na mnie. Ja siedzę przez kilka lat pod ścianą, nagle wstaję i biję w nią głową. Na czworakach trzymając trójkątny pysk w przednich łapach mówię do ściany. Podkręcam wąsy z drucików i zapałek, potrząsam łańcuszkiem. Śpiewam do ściany. Wszędzie są zasadzeni męczennicy, w październiku, w listopadzie wypuszczają białe pędy z ziemi, tłoczą się i plączą pod nogami. Żywi męczennicy zderzają się z umarłymi. Wybuchają sprzeczki, leją się łzy, słowa. Wreszcie wszyscy razem wmurowują w ścianę tablicę z napisem.

Kładę się pod ścianą. Śpię długo między zeschłymi liściami, starymi afiszami, buteleczkami. Czasem biorę garść ziemi i popiołu i posypuję sobie głowę. Chcę coś powiedzieć do tych kobiet albo do siebie. Milczę, bo cóż można powiedzieć. Za moimi plecami stoi dom, w którym żyłem dziesięć lat. Zostawiłem w nim otwarte wszystkie kurki i przewody. Rośnie tam płomień. Oswojone sprzęty zaczynają się niepokoić i dziko spiętrzać, fotografie i książki pełne cichych snów zaczynają syczeć i skręcać się. Obrazy i owoce, ściany i okna wysuwają języki ognia. Wybuchają nagle i ryczą. Teraz mógłbym skorzystać z tego, że zwrócono na mnie uwagę, i uprzedzić tych ludzi. Nie powinni zbytnio ufać przedmiotom, zwierzętom, krajobrazom a nawet ciszy. Nie powinni ufać zbytnio muzyce, słowom a nawet myślom. Krajobrazy i słowa wybuchają, płoną, spalają ludzi.

PRAWDZIWE ATRAPY

Na wystawach leżą bułki i chleby rumiane, pachnące. Między bułkami karteczka z napisem „atrapy". Są to chleby i bułki zrobione z tektury i papieru. Atrapy są podobne do prawdziwych chlebów. Dla ludzi, którzy się śpieszą, są nieuważni lub krótkowzroczni, atrapy są prawdziwymi chlebami. Głodni wyciągają ręce po chleby i dopiero wtedy przekonują się, że te chleby nie karmią. W kawiarni za wielkimi szybami siedzą ludzie. Są prawdziwi. Nawet najwięksi znawcy człowieka, Kapłani, i Wywiadowcy, nie mają zastrzeżeń. Tych ludzi można ożenić, oszukać, wybadać, pogrzebać. Są prawdziwi. Głowy i paznokcie kobiet są malowane, jednak są to żywi, prawdziwi ludzie. Nawet sztuczne rozmowy nie powinny mylić obserwatora. To są prawdziwi, żywi ludzie. Siedzą na krzesłach wypchani swoim doświadczeniem, światopoglądem, wykształceniem. Czekają na przyszłość, trawią teraźniejszość. Mówią. Słowa ich są prawdziwe. Wszystko jest prawdziwe. Kelnerka, z białym fartuszkiem pod brzuchem, z ustami namalowanymi pod nosem, jest prawdziwa. Ciastko jest prawdziwe. Prawdziwa jest woda sodowa w butelce. Prawdziwe są szklanki, pieniądze, odbicia w lustrach, torebki, nogi, nosy i sedes w toalecie. Można się poruszać pewnie w tym prawdziwym świecie. Można tego wszystkiego dotykać. Można wąchać, przestawiać, przenosić, przerabiać.

Z tomu „Spojrzenia"

Tadeusz Różewicz

KTO JEST POETĄ

poetą jest ten który pisze wiersze
i ten który wierszy nie pisze

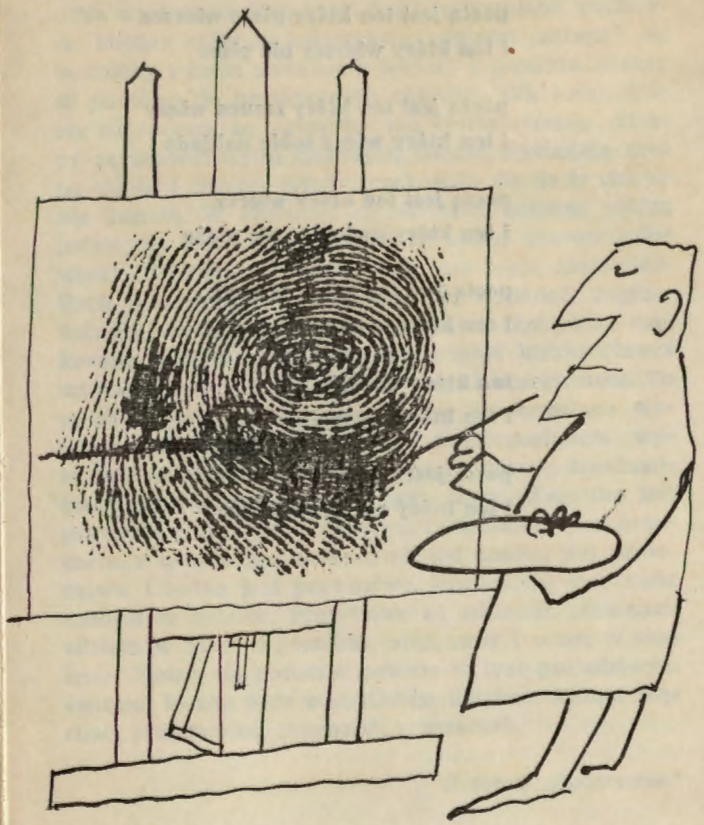
poetą jest ten który zrzuca więzy
i ten który więzy sobie nakłada

poetą jest ten który wierzy
i ten który uwierzyć nie może

poetą jest ten który kłamał
i ten którego okłamano

ten który upadał
i ten który się podnosi

poetą jest ten który odchodzi
i ten który odejść nie może



Kierownik techniczny:

ANDRZEJ KOPER

Kierownicy pracowni:

stolarskiej: WŁADYSŁAW BARWIK, malarskiej: JÓZEF ZAMYŚLEWSKI, krawieckiej męskiej: LEON SŁOMA, krawieckiej damskiej: GABRIELA OLSZEWSKA, rekwizytorskiej: HENRYK SENKBEIL, perukarskiej: ELŻBIETA NITKOWSKA, główny elektryk: TADEUSZ SZIMING.

Kierownik działu organizacji widowni:

ROMUALD BUCZKOWSKI

Kasa teatru czynna od czwartku do niedzieli w godz. 10—12 i 17—19, tel. 34-76. Zamówienia na bilety indywidualne i zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Widowni, tel. 34-77 w godz. 8—15.

Redakcja programu:

BOŻENA WINNICKA

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

ZE ZBIORÓW
JERZEGO TROSZEWICZA
WARSZAWA

GrZGraf. 469 - 16.10.73 - 1000