

AKT PRZERYWANY

**TADEUSZ
RÓŻEWICZ**

Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wlkp.

Scena duża —

sezon 1976/77

Dyrektor i kierownik Artystyczny
Andrzej Kozhin

TADEUSZ RÓŻEWICZ

AKT PRZERYWANY

Komedia niesceniczna w jednym akcie



TADEUSZ RÓŻEWICZ
(55 lat)

wybitny poeta, dramaturg i prozaik. W czasie wojny uczestnik Ruchu Oporu. Po wojnie studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pierwszy tomik poezji pt. „Niepokój” wydał w 1947 r. Od tego czasu ukazało się kilkanaście zbiorów jego poezji, liczne dramaty i opowiadania. Pierwodruki jego sztuk na ogół ukazywały się w „Dialogu”. Tam też można znaleźć wiele esejów i artykułów poświęconych Tadeuszowi Różewiczowi.

UTWORY DRAMATYCZNE TADEUSZA RÓŻEWICZA:

Kartofeka
Świadkowie albo nasza mała stabilizacja
Grupa Laokoona

AKT PRZERYWANY
Śmieszny starszek
Przyrost naturalny
Wyszedł z domu
Spaghetti i miecz
Stara kobieta wysiaduje
Na czworakach
Do piachu
Białe małżeństwo
Dzidzibobo czyli miłość romantyczna czeka już pod drzwiami
Sobowót
Dramat rozbieżny
Czego przybywa czego ubywa

PUZYNA: ...akcja u pana jest — co zresztą sam pan czuje, sądząc z „Aktu przerywanego” i z drwin tam zawartych z konwencjonalnej fabuły, prawda? — otóż akcja jest często pretekstowa, albo idzie po prostu innym nurtem niż zasadniczy nurt poetycki czy dramatyczny. Choćby w „Starej kobiecie”. Słusznie pan mi powiedział wczoraj, że główny problem dramatyczny to jakby pęcznienie tej kobiety — jako pewnej ogólnej wizji, nie tylko postaci, osoby. A wątek fabularny jest do tego jakby tylko doszyty, luźno dofastrygowany.

RÓŻEWICZ: Tak to wygląda.

PUZYNA: Ale czy pan nie sądzi, że to źle? Przecież to akcja, fabuła właśnie powinna prowadzić do puchnięcia, rozrastania się baby, albo z tego puchnięcia wynikać. (...)

RÓŻEWICZ: Baba puchła, rosta. Dookoła śmieci, w niej śmieci, w pewnym momencie jak gdyby przestała się w tej wizji, w tym obrazie rozwijać i wyłączyła się, stała się prawie świadkiem innej historii, fabularnej nawet — tak by to nie można nazwać — czy historii z akcją pewnego typu, dość wątlą, mizerną niemniej zbliżoną do tego, co się ma na myśli mówiąc o przebiegu jakiejś akcji dramatycznej. A więc jest tutaj to zakłócenie, istotnie.

PUZYNA: (...) W ogóle z tego, co pan mówi, trzeba by wysnuć wnioski, że w istocie sztuki pana powstają na tej samej zasadzie co poematy, są po prostu trochę większą, bardziej rozbudowaną formą. A akcja sceniczna to konwencjonalny dodatek, uprzejmość wobec przyzwyczajen reżyserów i widzów. Czy tak?

RÓŻEWICZ: Nie na tej samej. Ale na podobnej, jeśli chodzi o stronę, nazwijmy to umownie, wizyjną.

PUZYNA: Chciałby to pan jednak zobaczyć na scenie.

RÓŻEWICZ: O tu właśnie ta sprawa niekonsekwencji. Na przykład pewne elementy — wróćmy znów do „Starej kobiety”, bo to sztuka ostatnia, więc bliska [rozmowa odbyła się w 1969 roku — MD], prócz oczywiście „Przyrostu naturalnego”. „Przyrost naturalny” zbliżony jest do „Aktu przerywanego”, ale jest jeszcze mniejszym zapisem, jeszcze jakąś rezygnacją: rezygnacją z dyskusji, która wewnątrz „Aktu” się jeszcze znajdowała. W „Przyroście” już nie dyskutuję. Ale wróćmy do „Starej kobiety”. Ja tam w pewnym momencie nabieram jakby ochoty, jakby nabieram chętki, dość podejrzaną dla mnie, ale chyba raczej usprawiedliwioną, pisaną sztuki teatralnej, która by była realizowana i grana. Sztuki dla teatru.

PUZYNA: Ta chętka przecież u pana cały czas się przewija. „Akt przerywany” jest po trosze wyznaniem takiej chętki.

RÓŻEWICZ: Ale nie bardzo jestem... Ja mam poczucie, że te chętki są grzeszne... Mam chętki, kto wie czy nawet nie dogodzić widzowi, reżyserom, scenografom, a nawet organizatorom widowni.

RÓŻEWICZ: Ja zamknąłem „Grupę Laokoo-na”, ale gdzieś w jakiś uwagach mówię, że by ta „Grupa Laokoo-na” wykuta przeze mnie w marmoladzie, po prostu się rozlała. (...) Tymczasem znowu nastąpiło porozumienie z teatrem. Mówiło się o braku zakończenia i tamte dwie, trzy strony, powiedzmy nie najgorsze jakieś, dowcipne — dopisałem. To jest komedia, ale znów niekonsekwentna.

PUZYNA: Więc te dwie dodatkowe strony?

RÓŻEWICZ: Zmieniły zamysł. Zamknęły sztukę. A nie była zamknięta. Ona się powinna rozejść we wszystkich kierunkach.

PUZYNA: A jak to zrobić na scenie?

RÓŻEWICZ: Aaaaaa-można. Ja uważam, że można. Właśnie takie rzeczy sobie wyobrażam, jakkolwiek przepisów nie daję. Ja bym powiedział, żeby ten ewentualny realizator intencje raczej rozumiał niż przepisy. Żeby jemu samemu się to rozkładało. A jak, to już on musi kombinować. Ale reżyser zwykle woli zakończenie, i to z pointą, żeby „się śmie-li.”

RÓŻEWICZ: Twierdzą, że nie ma „końca”. W ogóle to jest wymyślone. Sztuczne.

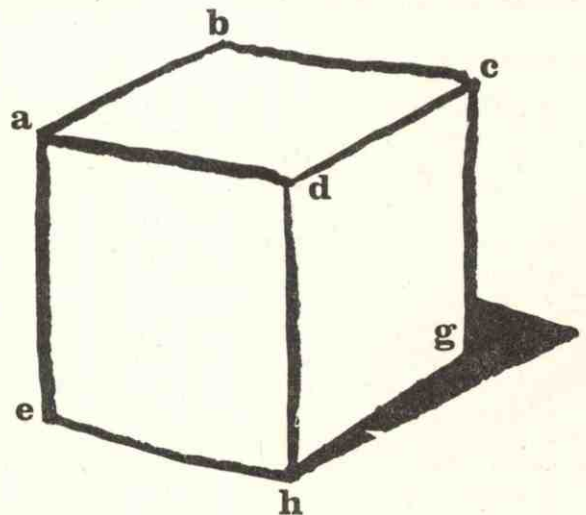
PUZYNA: Ostatecznie nie ma go także w życiu.

RÓŻEWICZ: No bo jakież to koniec życia — śmierć? To całkiem inna sprawa. To nie jest pointa do życia. Ale wracam do tego „końca”. Bo jednak Witkiewicz jest klasyczny, na koniec, Gombrowicz się „kończy”. A ja? Właśnie dla mnie to bardzo ważna kwestia, ta sprawa walki o „koniec” bez końca. O ten koniec, który nie jest końcem.

PUZYNA: Jest początkiem czegoś innego, na przykład.

RÓŻEWICZ: Tego czego nie ma już w tekście, nie ma w przedstawieniu. (...)

Fragmety rozmowy Konstantego Puzyny z Tadeuszem Różewiczem, zatytułowanej „Wokół dramaturgii otwartej” Dialog nr 7/1969



DIDASKALIA I UWAGI DO „AKTU PRZERYWANEGO” (fragmenty)

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. Czasem w chwilach słabości i załamania posługuję się tą, dawno utraconą, lewą nogą (akcja) i wtedy przypominam pewnych dramaturgów zagranicznych i krajowych. Oddając jednak Witkacemu, co jest Witkacego i Gombrowiczowi, co jest Witkacego, pragnę stwierdzić, że są to dla mnie klasycy. Wielcy klasycy, którzy zajęli swoje miejsca obok Słowackiego, Norwida, Krasińskiego, Wyspiańskiego, Fredry, Zapolskiej, Chwiśtka i innych. Kłaniam się tym wszystkim Wielkim i przechodzę dalej. O młodych nie piszę, bo nigdy nie wiadomo, co z tego wyniknie. Po tej (publicystycznej) przerwie, która jednak rzuca pewne światło na moją dramaturgię i jej (ukryte) korzenie, przystępuję do dalszego zapisu didaskaliów. Po wyjściu z pokoju młodej dziewczyny, która jest (prawdopodobnie) córką leżącego w gabinecie Konstruktor, na scenie jest spokój. (...) Po chwili przez scenę przechodzi Kobieta, która niesie jasne męskie odprasowane spodnie. Są to spodnie koloru kremowego, niebieskiego lub popielatego z mankietem. Szerokość nogawki przy mankiecie 29 do 34 cm. Kobieta w chwili wejścia na scenę ma sześćdziesiąt lat, gładko uczesane czarne włosy, przywidłą twarz, suknię zwykłą pozbawioną wyrazu i formy. Kobieta zatrzymuje się obok stolika z cukiernicą. Spędza muchę z cukru. (...)

Scena 1.

(...) W tym białym krajobrazie jest coś przejmującego. Czystego, ale równocześnie okrutnego. Na jednej z kostek cukru śpi czarna mucha. Mucha ta w pewnej chwili podrywa się do sennego ciężkiego lotu. Gdyby udało się do tej sceny wykorzystać prawdziwą muchę, miałyby to duże znaczenie dla rozwoju akcji. (...)

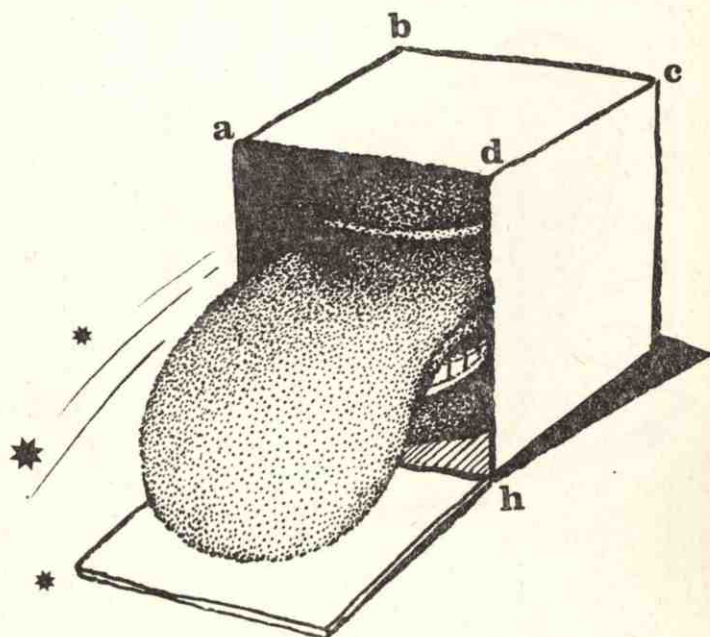
(...) Dziewczyna zerwała się od stołu. (...) W zwierzęcym grymasie obnażyła białe, prawie okrutne (w tym pustym pokoju) zęby. Mimo, że zdaje sobie w tej chwili sprawę z ryzyka (mogę po prostu ośmieszyć się w oczach naszych biednych recenzentów teatralnych) zbyt drobiazgowego opisu zębów Dziewczyny, uczynię to, ulegając nakazom mojego teatru. Dziewczyna ma dwie plomby. Są one jednak założone tak dyskretnie, że widz może je dostrzec jedynie przy pomocy lornetki (oczywiście nie teatralnej, ale polowej używanej przez wojskowych i odkrywców.) Proszę mi wybaczyć żarcik na temat rodzaju lornetki. Pozwala mi on złapać oddech. Odwlekam decydującą chwilę, ale przecież wiem, że Dziewczyna musi przemówić. Wprowadźcie mam chęć ją usunąć teraz ze sceny. Powinna przejść bez słowa. Jednak zabrakło mi odwagi i konsekwencji. Zaczynamy więc przedstawienie.

Scena 2.

Zegar wybija godzinę. Przez drzwi na lewo wchodzi starsza ale czerstwa i zdrowa Kobieta. Jej cera wskazuje na pochodzenie wiejskie. Rzeczywiście Kobieta urodziła się i spędziła dzieciństwo w górskiej wiosce w okolicach, gdzie jeszcze dzisiaj pojawiają się wilki. Jeszcze raz podkreślam, że nie jest to staruszka! Ma na sobie nocną, prostą koszulę. Na ramiona narzuciła ciepły, wełniany szal. Kobieta ta zajmuje się od dwudziestu lat gospodarstwem domowym Konstruktor. Po śmierci jego żony przez jakiś czas karmiła własną piersią biedną sierotę, córkę, która przed chwilą wyjechała na zawsze do Ameryki Północnej. „Gospośia” powinna właściwie „wpaść” do pokoju z okrzykiem „Boże! co się tu dzieje”. Ale, niestety, spóźniła się. Zresztą ma twarde sen i nie słyszała krzyku Dziewczyny. Mimo, że w pokoju nic się już nie dzieje od godziny, pozwólcmy jednak Kobiecie na wydanie tego tradycyjnego, wypróbowanego okrzyku. (...)

Scena 3

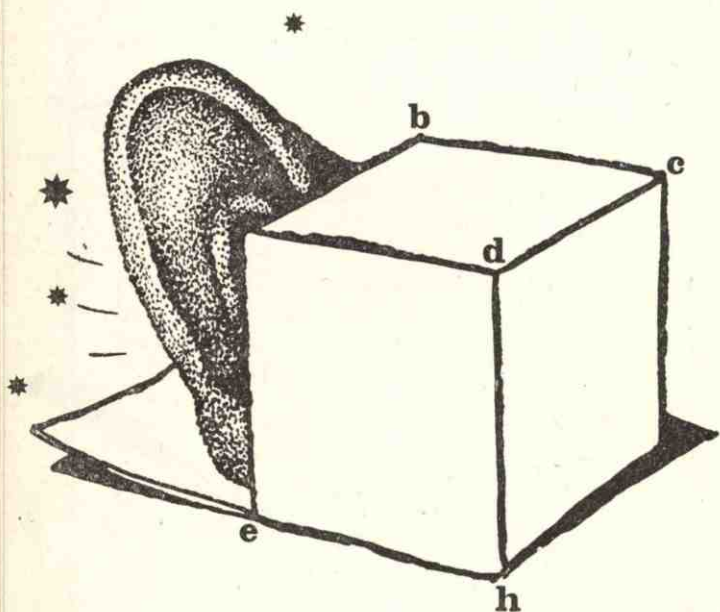
Ten sam pokój. Drzwi na prawo i drzwi na lewo są zamknięte. Drzwi środkowe, prowadzące do przedpokoju są nie domknięte. Na stole nie ma cukiernicy, widocznie została schowana przez Czerstwą Kobietę. Nie widać również much, które miały wystąpić w poprzednich scenach. Mimo, że scena jest w tej chwili pusta, napięcie wzrasta bez prze-



rwy. Sytuacja jest naprężona. Wydaje się, że coś powinno nastąpić. Zamknięte drzwi gabinetu Konstruktor zaczynają ulegać deformacji, przybierają jakby większe rozmiary, urastają (być może) do roli symbolu. To wszystko oczywiście dzieje się wyłącznie w wyobraźni widza. W rzeczywistości drzwi pozostają drzwiami.

(...) Wprowadzam tutaj obcego mężczyznę (który nie jest związany w „sensie dramaturgicznym” z żadną osobą występującą w tej sztuce) Mężczyzna ten mieszka na bardzo podobnej ulicy, w bardzo podobnym domu, w identycznym prawie mieszkaniu, co Konstruktor. (...) Jak wiemy „obcy” odgrywał i ciągle odgrywa dużą rolę w różnych sztukach starych i nowych. Ale ten „obcy” w trakcie rozwoju naiwnej zazwyczaj (dramatycznej, Boże zmiłuj się) akcji okazuje się nagle ojcem, który zaginął na wojnie, synem marnotrawnym, wujem, który wrócił z Afryki (albo Ameryki), kolegą ze szkolnej ławy, samobójcą, którego odcięto lub wyłowiono i przywrócono do życia, agentem ubezpieczeniowym, złodziejem... itd., itd. Zacni klasycy i awangardowi (!) autorzy dramatów posługują się tym „obcym” bardzo umiejętnie, zaskakują widownię, płaczą wątki... pod koniec sztuki rozwiązują itd. Tymczasem mój „obcy” nie ma nic wspólnego z tym dramatem, który wam przedstawiam. W mieszkaniu Konstruktor znalazł się z powodów, które wyczerpująco już objaśniłem. Podobna ulica, podobny dom, podobne drzwi (...) Mógł się pomylić.

(...) Jest ubrany w modny płaszcz (nie wiem wprowadźcie, jakie są modne płaszcze, ale reżyser lub scenograf mogą zobaczyć w jakimś



tygodniku. (...) Usiadł przy stole, zapalił papierosa. Patrzy w „jeden punkt”. Nie widzi dokoła siebie „nic”. Wizytowy garnitur (być może frak) wskazuje na okoliczność, że mężczyzna wrócił z oficjalnego przyjęcia w ambasadzie albo z koncertu (może jest dyrygentem). Przykro mi pisać o pewnym drobiazgu, ale niestety zmusza mnie do tego poeta tego dramatu: Otóż ten (prawie) wytworny pan ma na lewej nodze dziurawą skarpetkę. Jest to relikwiarz bardzo dawnych czasów, kiedy kobiety cerowały skarpetki i uwielbiano Ibsena. Niestety nie mogę wyjaśnić, skąd ta dziurawa skarpetka znalazła się na nodze dobrze sytuowanego dyrygenta, czy też prokurenta. Oczywiście dziura w skarpetce jest mała i nie widać jej (absolutnie!), jest po prostu schowana w lakierku. „Jeśli tej dziury nie widać, to czemu Pan tyle o niej pisze” może mnie zapytać prostoduszny widz lub podstępny teoretyk teatru. Otóż to. W sztuce tej — piszę nie tylko o świecie widzialnym, ale również o świecie niewidzialnym (realnym). Oczywiście nasi realizatorzy wymagają, żeby zajmować się dziurą w niebie (ponieważ dziura w skarpetce jest za mała na dużą scenę teatru narodowego) Wolnego! Panowie! Czasem maleńka dziurka może być bardziej dramatyczna od dziury w niebie. (...)

Scena 4

Ten sam pokój w mieszkaniu Konstruktor. Obcy mężczyzna widocznie zorientował się, że jest w cudzym mieszkaniu, i wyszedł. Zostawił na stole butelkę po koniaku i kieliszek. Do pokoju wpada „jak bomba” (wspaniałe porównanie, ale jakże trudne do zrealizowania) mężczyzna w gumowym płaszczu, w gumowych butach, „za kolana”. Wygląda jak „z wody”. Ocieka. (...)



**BOHDAN
CYBULSKI (30 lat)**

Ukończył Wydział Wychowania Muzycznego w warszawskiej PWSM. Potem studiował polonistykę, którą po trzecim roku przerwał i rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii PWST w Warszawie. Jest teraz na czwartym, dyplomowym roku.

Ma za sobą dwie reżyserie w profesjonalnych teatrach: „Igraszki z diabłem” Jana Drdy

w teatrze gorzowskim i operetkę Jacques'a Offenbacha w Warszawskiej Operze Komeralnej. Jest ponadto założycielem i reżyserem studenckiego teatru WGT (Warszawska Grupa Teatralna)



**MARCIN
JARNUSZKIEWICZ
(29 lat)**

Skończył Wydział Projektowania Plastycznego na ASP w Warszawie. Teraz jest studentem III roku Wydziału Reżyserii warszawskiej PWST.

Scenografią zajmuje się od 1970 roku. W latach 1972—1974 był scenografem w telewizji.

„Akt przerywany” jest jego dziesiątą pracą scenograficzną w teatrze. Był autorem m.in. scenografii do „Balladyny” w Teatrze Narodowym (w reżyserii Adama Hanuszkiewicza) i do „Buffalo Billa” w Teatrze Powszechnym (w reżyserii Zygmunta Hübnera).



**JACEK
KASPRZYK (24 lat)**

W 1975 roku ukończył Wydział Dyrygentury w PWSM. Od dwóch lat jest dyrygentem w warszawskim Teatrze Wielkim. Przewodził kierownictwo muzyczne „Don Giovanniego” Mozarta.

Współpracuje stale z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji.

Nagrywał w rozgłośniach Polskiego Radia w Krakowie i w Katowicach.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

AKT PRZERYWANY

Komedia niesceniczna w jednym akcie

Reżyseria i opracowanie tekstu: Bohdan Cybulski

Scenografia: Marek Jarnuszkiwicz

Opracowanie muzyki: Jacek Kasprzyk

Asystent reżysera: Jolana Bocheńska

Asystent scenografa: Michał Puklicz

Osoby

Autor: Jan Wojciech Krzyszczak

Konstruktor: Mikołaj Müller

Czerstwa Kobieta I: Janina Bocheńska

Czerstwa Kobieta II: Marek Pudętko

Piękna Diewczyna I: Eleonora Walkner

Piękna Diewczyna II: Krystyna Wójcik

Obcy Mężczyzna: Janusz Malec

Pielęgniarka I: Teresa Jabłońska

Pielęgniarka II: Lidia Jeziorńska

Komisarz: Grzegorz Stachurski

W-szy Zastępca Konstruktora: Wiesław Wołoszyński

Pierwszy Robotnik: Mariusz Szaforz

Druzi Robotnik: * * *

Michał Archanioł: Elżbieta Woronin

Chór Anielski: * * *

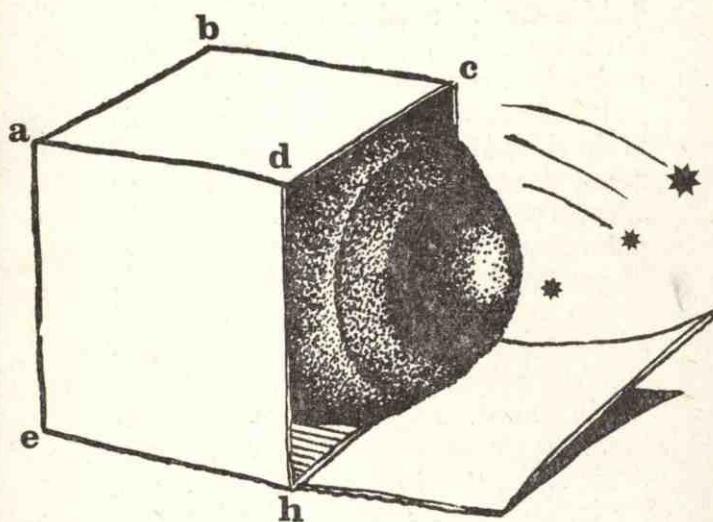
Premiera wrzesień 1976

Światło: Grzegorz Stomczewski, Adam Zdanowicz

Inspicjent: Elżbieta Woronin

Sufler: Mariusz Szaforz

W I rzędzie od dołu, siedzą kolejno od lewej: Krystyna Wojcik, Janina Borneńska, Lidia Jeziorska, Marek Pudełko. W II rzędzie siedzą od lewej: Wiktor Wotoszyński, Grzegorz Stachurski, Eleonora Wallner, Mariusz Szafarz, Elżbieta Woronin. Stoją od lewej: Mieczysław Müller, Bohdan Cybulski, Jan Wojciech Krzyszczak.



Realizm w „Akcie przerywanym”!

Jest ogromny. Jest aż absurdalny. Wskazuje jak teatr realistyczny może być bliski teatrowi absurdu. Wskazuje także jak rzeczywistość może... być? wydawać się? absurdalna. A co dopiero sztuka teatralna, ta rzeczywistość fikcyjna! Świat sztucznie pozlepiany, złapany w sidła i zamknięty w klatce teatru. Tu najbardziej zwykła logika przybiera znamiona absurdu:

„Kobieta trze żółtka w garnuszku. Jak długo? Tak długo, dopóki nie utrze tych żółtek.”

„Po pokoju latają dwie lub trzy muchy, które nie odegrają jednak większej roli w rozwoju akcji.”

Rzeczywistość złapana i zamknięta w dramacie może być jednak skomplikowana, zróżnicowana, bogata. Dramat zostaje w ten sposób otwarty w nieskończoność, zwłaszcza od strony dramaturga. Może rozciągnąć się na wiele wariantów tych samych sytuacji. Może wychodzić daleko poza granice percepcji widza:

„Na półce leży kilka siwych włosów, których nie widać z widowni”.

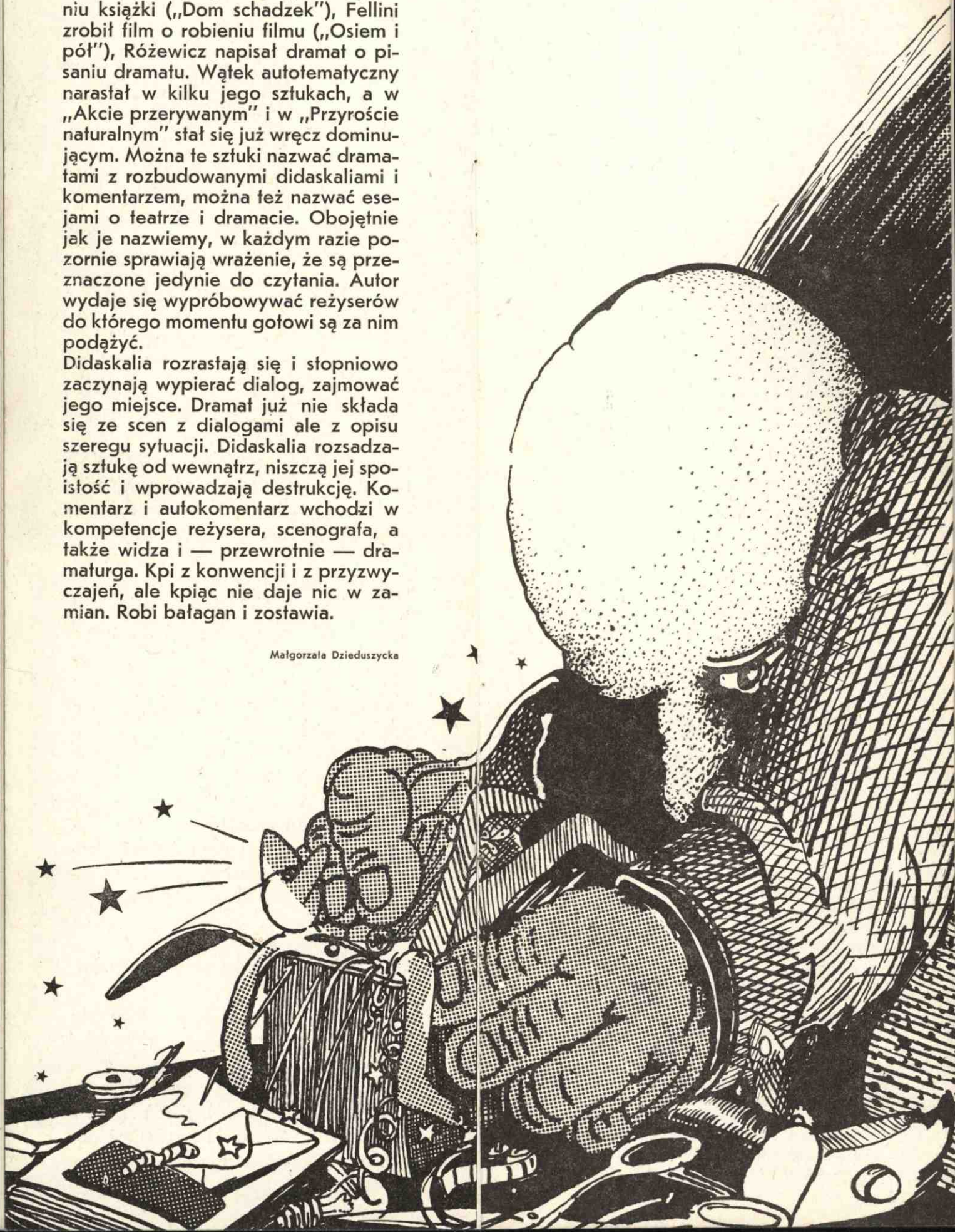
„Dziewczyna ma dwie plomby. Są one jednak założone tak dyskretnie i umiejętnie, że widz może je dostrzec jedynie przy pomocy lornetki.”

Oczywiście może to być też kpina z realizmu. Interpretacja nasza jest dowolna, albo otwarta.

Robbe-Grillet napisał książkę o pisaniu książki („Dom schadzek”), Fellini zrobił film o robieniu filmu („Osiem i pół”), Różewicz napisał dramat o pisaniu dramatu. Wątek autotematyczny narastał w kilku jego sztukach, a w „Akcie przerywanym” i w „Przyroście naturalnym” stał się już wręcz dominującym. Można te sztuki nazwać dramatami z rozbudowanymi didaskaliaми i komentarzem, można też nazwać esejami o teatrze i dramacie. Obojętnie jak je nazwiemy, w każdym razie pozornie sprawiają wrażenie, że są przeznaczone jedynie do czytania. Autor wydaje się wypróbować reżyserów do którego momentu gotowi są za nim podążyć.

Didaskalia rozrastają się i stopniowo zaczynają wypierać dialog, zajmować jego miejsce. Dramat już nie składa się ze scen z dialogami ale z opisu szeregu sytuacji. Didaskalia rozsadzają sztukę od wewnątrz, niszczą jej spójność i wprowadzają destrukcję. Komentarz i autokomentarz wchodzi w kompetencje reżysera, scenografa, a także widza i — przewrotnie — dramaturga. Kpi z konwencji i z przyzwyczajień, ale kpiąc nie daje nic w zamian. Robi bałagan i zostawia.

Małgorzata Dzieduszycka



Prapremiera polska „Aktu przerywanego” odbyła się w Lublinie 28 lutego 1970 roku. Rozmawiamy z reżyserem tamtego przedstawienia, obecnie dyrektorem Teatru Współczesnego we Wrocławiu, Kazimierzem Braunem:

- Czemu Pan wybrał wtedy „Akt przerywanego”?
- To była taka sprawa: ja się z Różewiczem „nosiłem” długo i oglądałem go długo. Jeszcze w czasie studiów reżyserkich byłem na słynnej premierze „Kartofki” w Małej Sali Teatru Dramatycznego w reżyserii Laskowskiej. Szalenie to przedstawienie przeżyłem. Sam zacząłem reżyserować niedługo później, ale dookoła Różewicza chodziłem przez 10 lat. A zacząłem chyba dlatego od „Aktu przerywanego”, że byłem akurat na etapie, być może spóźnionej, ale autentycznej kontestacji teatru, jaki uprawiałem. Wiem, że to było we mnie w jakiś sposób autentyczne. Chodziło mi o kontestację teatru i siebie samego jako reżysera. Miałem już poza sobą okres „młodego zdolnego”. Robiłem teatr i dość szybko zorientowałem się, że coraz jest gorzej i miałem tysiąc wątpliwości, co w ogóle robić. Byłem zbuntowany przeciwko teatrowi, jaki jest. Pisałem sobie pierwsze rozdziały „Teatru wspólnoty”. Ale równocześnie — nie wypieram się tego, bo była to jakaś specyfika tego co myślałem i co robiłem — nigdy nie twierdziłem, że w ogóle nie należy robić teatru. Myślałem natomiast, i może jeszcze będę myślał, że należy teatr bardzo radykalnie zmieniać. „Akt przerywany” nie był więc spotkany po to, aby ostatecznie teatr zniszczyć, tylko, żeby przy jego pomocy odbudować siebie w teatrze, czy znaleźć się na nowo. I to w teatrze, który byłby autentyczny we mnie, czy ze mnie, ponieważ zapis autorski nie dostarcza teatru żadnego lub prawie żadnego. Zatem była to próba wzięcia odpowiedzialności za to, co naprawdę zrobię w teatrze.
- Jak to przedstawienie zostało przyjęte?
- Powszechnie się podobało, tzn. miało sukces prasowy i powodzenie na festiwalach. Jednocześnie miało też swoich oponentów, to jest tych, którzy twierdzili, że Różewicz napisał rzecz, esej z dialogami o niemożności uprawiania dramaturgii, a ja na tej podstawie zrobiłem widowisko o możliwości uprawiania teatru.
- Ale chyba o to panu chodziło?
- O to mi chodziło. Żeby jakby z niczego, z odbicia od takiego nieteatralnego, czy antyteatralnego tekstu zrobić przedstawienie.
- Czy myśli Pan, że tamta realizacja byłaby dzisiaj przestarzała?
- Myślę że takie przedstawienie może się zestarzeć. Były wtedy w nim rzeczy, nie wiem czy nowe, ale aktualne i modne też, jak się okazało. Ale to przedstawienie

dzisiaj na pewno nie mogłoby tak wyglądać. Wtedy był to mój rozrachunek z teatrem, zwłaszcza z „teatrem inscenizacji”, jak go nazywam, który sam uprawiałem. Tam w pewnych momentach miałem na myśli Skuszanekę i Krassowskiego, w innych Szajnę, jeszcze w innych Axera, no i siebie samego wielokrotnie.

- Dla większości widzów nie mogło to być czytelne. Co na to publiczność?
- Dla publiczności to było bardzo atrakcyjne przedstawienie. Ta atrakcyjność teatralna właśnie raziła takich smakoszy spod ciemnej gwiazdy. A przedstawienie miało u widzów duże powodzenie. Grałiśmy na pustej scenie, co wtedy nie było może rzeczą nową dla kilkudziesięciu osób, dla wielu to było coś nowego. Były tam pokazane kulisy pracy teatralnej, kłótnie aktorów, opowiadanie sobie dowcipów na próbach. Dowcipy były zresztą najczęściej improwizowane. Były też improwizacje zafiksowane, aby pokazać jak się improwizuje na próbie sytuacyjnej. Poza tym była obfita inscenizacja, z tym że ja naprawdę patrzyłem na nią z przymrużeniem oka. Ta inscenizacja była demaskowana, np. wchodziły anioły, a więc kadzidła, dzwony itd. a potem aktor wchodził i mówił „Dość aniołki” i aniołki się odwracały, schodziły ze sceny i widać było, że skrzydła mają przypięte na pasach. Czyli była to inscenizacja rozbijana.
- A jak przyjął to przedstawienie Tadeusz Różewicz?
- On zdawał sobie sprawę, że przedstawienie jest przekorne w stosunku do niego i jemu to się szalenie podobało. Dla niego to też była jakaś sprawa-prapremiera bądź co bądź. Przyjechał do Lublina na próbę i mniej więcej po półtorej godziny akcji widać było, że jest coraz bardziej zadowolony. Zapytał, czy to jeszcze będzie trwało. Otóż to jeszcze trwało pół godziny i on był naprawdę zachwycony, że to tak długo trwa. Dodałem trochę tekstu z wywiadu Puzyry w „Dialogu”, ale poza tym to był ciągle ten sam tekst „Aktu przerywanego”.
- Czy w pańskim przedstawieniu był jakiś schemat fabularny?
- Szalenie prosty. Przychodzi do teatru reżyser, spotyka się z aktorami, są próby czytane, potem sytuacyjne, potem przychodzą dekoracje i kostiumy, jakoś się to przedstawienie montuje, a jednocześnie rozбивa.
- Czy myśli Pan, że to jeszcze teraz jest nowoczesna dramaturgia?
- Nie.
- A wtedy?
- Tak. Wtedy w pewnym nurcie myślenia o teatrze przez pisarza to była rzecz nowa i nie spotykana, ja nie znam rzeczy tak napisanych. Nie znam takiej rzeczy na świecie.

Rozmawiała Małgorzata Dzieduszycka

RÓŻEWICZ: (...) W poprzedniej rozmowie, o ile Pan sobie przypomina, ciągle podkreślałem, że w moich sztukach nie ma „końca”, i to był jeden z elementów „otwarcia”. A teraz w „Do piachu” i w „Białym małżeństwie”, obrazy od początku dążą do końca, dosłownego końca, gdzie kończą się losy bohatera czy bohaterki sztuki już nie w cudzysłowie. O dziwo, z tamtego, użyjmy dla wygody słowa „śmietnika”, wyłonił się bohater. W „Do piachu” jest bohater, który żyje w sztuce od pierwszej sceny aż do swego tragicznego końca.

PUZYNA: On już się wyłaniał w „Kartotece”, w „Mojej córeczce”.

RÓŻEWICZ: Ale się ukrywał, uciekał jakby się wstydził trochę statusu bohatera. „Moja córeczka” była scenariuszem filmowym...

PUZYNA: Czyli jako propozycja teatralna była raczej sprawą Jarockiego.

RÓŻEWICZ: Tak... ale wróćmy do mnie. Więc to, co miało być otwarte, zaczęło się po trzynastu latach jakoś zamykać. Jak się to stało, nie będę w tej chwili analizował, o tym mówią teksty.

.....

RÓŻEWICZ: Głównym pytaniem byłoby zatem, dlaczego w roku 1972 czy 1973 nagle znów coś się zamyka (...). Otóż jak Pan sobie przypomina, ogłosiłem kiedyś taki mały manifest, choć manifest to za poważnie brzmi, bo teraz już się manifestów nie pisuje, ale taką propozycję po tytule „Teatr niekonsekwencji”, i to też nie było przypadkowe. Teatr otwarty nie był przypadkowym pojęciem, „poemat otwarty” też, tak samo uwagi pod nazwą „Teatr niekonsekwencji”, pisano dla studenckiego teatru w Gliwicach. Mianowicie ja otworzyłem furtkę, żeby nie uwikłać się w swoje sprawy najbardziej otwarte, ale równocześnie już dogmatyczne i konsekwentne. Tą furtką „niekonsekwencji” wszedłem w kilka małych sztuk zamkniętych bardzo ściśle, wprawdzie mają one po parę stron, na przykład „Dzidzi-Bobo” ma pięć stron, ale jest zamknięte całkowicie, albo „Sobowtór”. Więc zapytałbym może tak: czemu autorze-dramaturgu, zaczęłaś pewne sprawy zamykać i chcesz bohatera za rękę doprowadzić do końca wymyślonego dla niego, wykncypowanego, który byłby dobrą pointą? Takie pytanie postawiłbym sobie — i wiem, że niełatwo na nie odpowiedzieć.

PUZYNA: Może pewną odpowiedzią jest znużenie bezkształtem? Bo teraz, odkąd wszystkie stare struktury zostały rozbite, zjawiała się jak zawsze w takich razach — szesnaście lat temu — fala pisarzy wtórnych, która z niesłychanym łomotem wyważa otwarte drzwi. (...)

PUZYNA: (...) Ale wspominał pan o „Teatrze niekonsekwencji” jak o tytule-haśle dla pewnego etapu. Rzeczywiście w tamtej rozmowie z roku 1969 wyciągałem Panu mnóstwo niekonsekwencji stylistycznych: robił Pan wówczas collages z elementów niezbornych, sprzecznych, było to usypisko form. Otóż z tych niekonsekwencji i otwarcia przechodzi Pan nie tylko na zamknięcie. W „Do piachu” i w „Białym małżeństwie” stylistyka wydaje mi się już jednorodna, a więc i w tym sensie jest to zmiana propozycji formalnej.

RÓŻEWICZ: Zostawiłem sobie furtkę, żeby eksperymentować i nie odpowiadać za swoje teorie, bo mnie ktoś złapie za frak i powie, że przecież ty bracie, to i to powiedziałeś, to się tego trzymaj. W tym była jednak — wbrew tytułowi — konsekwencja, bo ciągle się tego trzymałem. Niekonsekwencja wylażyłaby dopiero teraz, w tej warstwie językowej, stylotwórczej obu sztuk, ale nie umiem tego w tej chwili jasno wyłożyć, bo obok pewnych układów między pisarzami, teatrami, realizatorami, sytuacją pisarza w teatrze i tak dalej, mam rzeczywiście chęć „rozegrania” (sobie) sztuki w zeszycie i przeczytania tej sztuki znajomym. (...) Ale z drugiej strony stałem się prawie człowiekiem teatru, czym groziłem już w tamtej rozmowie z 1969 roku, mówiłem, że mam grzeszne chętki dogodzenia reżyserom, oświetlaczom, organizatorom widowni i w ogóle wszystkim. Ja to wtedy nazwałem grzesznymi chętkami, ale przez te lata wyście nade mną tak pracowali, że ja rzeczywiście zacząłem stawać się zwykłym autorem teatralnym. Ale czy to jest grzech?

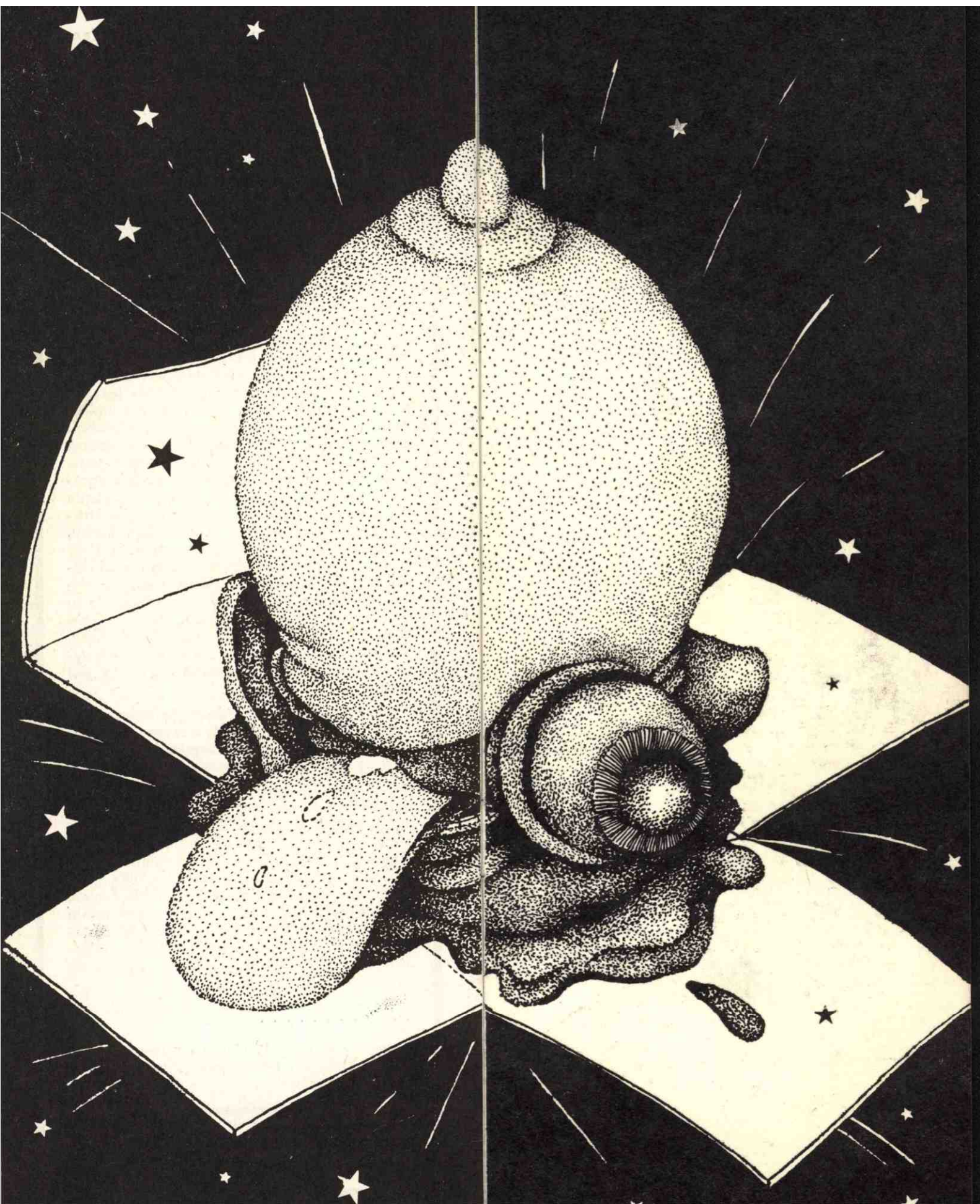
PUZYNA: Pewnie tak. Ale może byśmy obaj spróbowali się zastanowić, z czym to się może rymować we współczesnym świecie teatru i literatury.

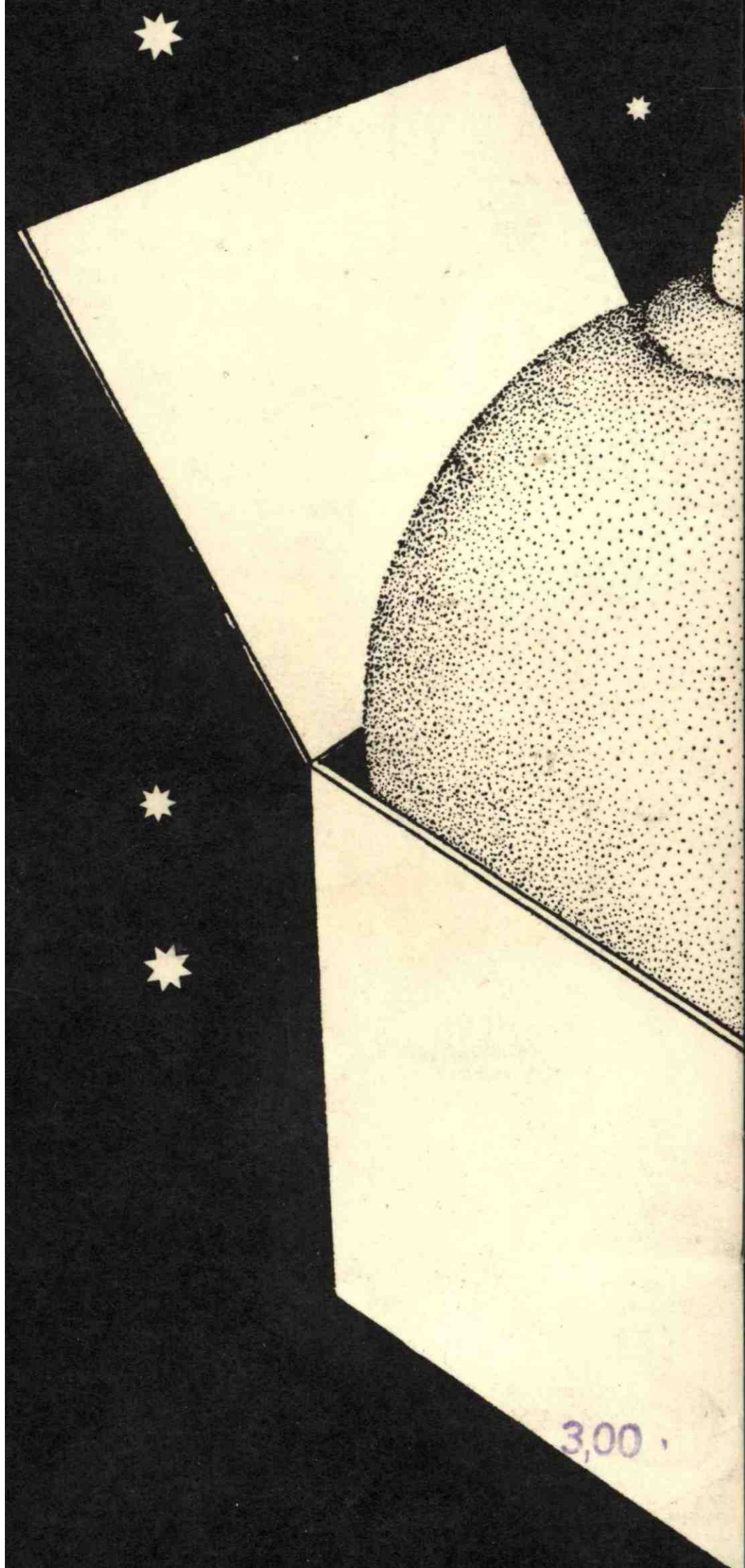
RÓŻEWICZ: Z dążeniem do syntezy i jedności przez wyraźne rozdzielenie spraw literatury i teatru, a nie ich zamazywanie. Scenariusze teatralne pisane na scenę mogły mieć jedność przez to, że dawałem tylko szkieleł i pewne aluzje, ale teraz wołałbym taką „jedność” że ja swoje doprowadzam do końca, a teatr niech robi swoje. Wtedy się wyjaśni pewne sprawy. Czy moje nowe chętki zostaną w jakiś sposób podjęte, czy dadzą satysfakcję obu stronom, czy „strony” zaczną się coraz bardziej rozchodzić...?

.....

Fragmenty rozmowy Konstantego Puzyny z Tadeuszem Różewiczem, zatytułowanej „Koniec i początek”. Dialog 6/1974.

**REDAKCJA PROGRAMU
MAŁGORZATA DZIEDUSZYCKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
ANDRZEJ KRAUZE**





3,00