

**PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA TEATRALNA
IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE
WYDZIAŁY ZAMIEJSCOWE WE WROCŁAWIU
WYDZIAŁ LALKARSKI**

KRZYSZTOF GREBSKI

**WIELOWYMIAROWOŚĆ POSTACI SCENICZNEJ –
ROLA STARUSZKA W SPEKTAKLU
ŚMIESZNY STARUSZEK TADEUSZA RÓŻEWICZA
W REŻYSERII WIESŁAWA HEJNY**

PRACA HABILITACYJNA

WROCŁAW 2006

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział I: Problematyka budowania roli w teatrze lalek – specyfika gatunku.....	5
1.1. Aktor i lalka – pierwsze spotkanie. Próba zrozumienia materii.....	6
1.2. Wewnętrzny świat spektakli lalkowych.....	7
1.2.1. Aktor i lalka – dwa równoprawne podmioty sceniczne.....	7
1.2.2. Lalka jako jedyny środek artystycznego wyrazu.....	8
1.2.3. Animacje zespołowe – współanimacje.....	9
1.2.4. Aktor w wielu wcieleniach scenicznych.....	9
1.2.5. Przenikania – multiplikacja postaci scenicznej.....	10
1.3. Techniki lalkowe a warsztat aktorski.....	13
1.4. Obsada – cechy osobowościowe aktora.....	15
Rozdział II: Kilka uwag o bohaterach dramatów Tadeusza Różewicza.....	24
Rozdział III: <i>Śmieszny staruszek</i> – kulisy spektaklu.....	34
3.1. Scenografia.....	36
3.2. Lalki.....	38
3.3. Kostiumy aktorów.....	51
3.4. Rekwizyty.....	51
3.5. Muzyka.....	52
3.6. Światło.....	53
3.7. Tekst.....	54
Rozdział IV: W kręgu wielowymiarowości postaci <i>Śmiesznego Staruszka</i>	55
Rozdział V: Psychologia postaci – klucz do roli.....	96
Rozdział VI: <i>Śmieszny staruszek</i> na scenach polskich teatrów.....	119
6.1. <i>Śmieszny staruszek</i> na scenach polskich teatrów.....	135
6.2. Nagrody i wyróżnienia.....	143
Rozdział VII: Teksty usunięte – opis i analiza.....	145
Załącznik: Adaptacja tekstu Tadeusza Różewicza do spektaklu <i>Śmieszny staruszek</i> zrealizowanego na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek.....	160
Bibliografia.....	183
Zdjęcia, materiał filmowy.....	186

WSTĘP

Specyfika zawodu aktora lalkarza umiejscawia obszar jego poszukiwań twórczych na wielu różnych płaszczyznach znaczeniowych. Tworzenie dzieła artystycznego, budowanie roli w tego rodzaju teatrze – obok poszukiwań adekwatnej interpretacji w warstwie werbalnej – dokonuje się najczęściej przy pomocy nieożywionej materii, a to nakłada na animatora obowiązek wykonywania całego szeregu typowo technicznych czynności, odmiennych dla każdej nowej realizacji. Powoduje konieczność ciągłego dostosowywania się do wynikających z tego faktu możliwości i ograniczeń. Stawia aktora przed koniecznością uczestniczenia w nieustannym procesie twórczym, w którym powoływana jest do życia autonomiczna postać sceniczna, otrzymująca od ożywiającego ją człowieka część jego osobowości, będącej dla obu podmiotów płaszczyzną wspólnej scenicznej egzystencji i komunikacji.

Współistnienie aktora i lalki, reprezentującej konkretną postać sceniczną, musi stanowić kompromis pomiędzy naszym o niej wyobrażeniem, wynikającym z informacji zawartych w warstwie literackiej dramatu a jej plastycznym wyrazem, możliwościami motorycznymi przypisanymi konkretnej technice animacyjnej, a także – a może przede wszystkim – z wizją reżysera.

Nakazuje nam konieczność takiego wejścia w postać stworzoną przez scenografa-plastyka, aby jak najpełniej oddać zapisane w literaturze treści i uwiarygodnić interpretacją jej autonomiczne, niejako niezależne od nas, istnienie. Dajemy lalce nie tylko możliwość werbalnego komunikatu z widownią; dekodując jej portret psychofizyczny, wyposażamy ją także w rys emocjonalny, interpretację, intonację, ruch – determinowane temperamentem postaci i sytuacjami scenicznymi.

Lalka otrzymuje od aktora energię i *duszę*, a w trakcie spektaklu pozostaje w opozycji, bądź jednoczy się z nim. Jej emocjonalny rozwój,

uwikłanie dramaturgiczne i konteksty psychologiczne są zależne wyłącznie od ożywiającego ją animatora.

Co się jednak dzieje, kiedy główny bohater – w sztuce, będącej notabene monodramem – ujawnia się w d z i e w i ę c i u postaciach, a jego osobowość rozbija na polifonię głosów i emocji p i ę c i u aktorów?

Co się dzieje, kiedy lalka niejako w opozycji do aktora wchodzi z nim w dialog, kiedy każda część jej ciała może i chce żyć niezależnie, wygłaszając autonomicznie swoje poglądy?

Jak wygląda homogeniczność planu lalkowego, w sytuacji, kiedy relacje będące wewnętrznym światem bohatera sztuki, jego monologiem, przenoszą się na pełniących podrzędną wobec niego rolę animatorów?

Taki właśnie jest Śmieszny Staruszek Tadeusza Różewicza w spektaklu o tym samym tytule, wyreżyserowanym przez Wiesława Hejnę we Wrocławskim Teatrze Lalek.

Moje wieloletnie doświadczenia teatralne, obejmujące swym zakresem zadania z obszaru teatru lalkowego i dramatycznego, uprawniają mnie do stwierdzenia, iż praca nad rolą Śmiesznego Staruszka należała do najbardziej złożonych, odkrywczych i w sposób wyjątkowo głęboki penetrujących i weryfikujących moje umiejętności aktorskie i możliwości twórcze.

Wnioski wynikające z pracy nad tym przedstawieniem, a także doświadczenia zdobywane podczas jego prezentowania we Wrocławskim Teatrze Lalek oraz na wielu scenach w Polsce, wyzwoliły we mnie potrzebę opisanie i podzielenie się z czytelnikiem problematyką tworzenia wielowymiarowej postaci scenicznej w teatrze lalek, w spektaklu adresowanym do dorosłej widowni.

Rozdział I

Problematyka budowania roli w teatrze lalek – specyfika gatunku

Spektakl *Śmieszny staruszek* po raz pierwszy pojawił się w teatrze lalkowym w 2001 roku, 36 lat po jego prapremierze w teatrze dramatycznym¹. Powołany do życia na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek przez zespół kierowany reżyserską ręką Wiesława Hejny, stał się nowym spojrzeniem na Różewiczowski dramat. Sceniczne narodziny Staruszka jako lalki nadały temu monodramowi szczególny wyraz, a wieloosobowa obsada odsłoniła nowe możliwości interpretacyjne nie tylko w wymiarze literackim, ale także inscenizacyjnym i aktorskim.

Aby w pełni ukazać nowatorski i wielopłaszczyznowy wymiar postaci Staruszka, muszę odnieść się do innych realizacji tej tragikomedii na scenach polskich teatrów – a jako że nasz spektakl był premierą na scenie teatru lalkowego – także do specyfiki tego rodzaju teatru i na jej tle ukazać złożoność i różnorodność zagadnień zachodzących w opisywanym niżej dziele scenicznym. Najczęściej odwoływać się będę do doświadczeń zdobytych podczas wieloletniej pracy na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek, a także do dokonań w innych grupach teatralnych, radiu czy telewizji. Istotne są też wnioski wynikające z mojej pracy pedagogicznej na Wydziale Lalkarskim i w Podyplomowym Studium Reżyserii Teatrów Dzieci i Młodzieży we Wrocławiu.

Potrzeba takiego porównania wynika z przekonania, że wykazanie nowatorskiego sposobu interpretacji roli, jak i całej warstwy inscenizacyjnej sztuki, powinno odnieść się do tego, co we współczesnym teatrze lalkowym uznawane jest – mówiąc w dużym uproszczeniu – za klasyczne, tradycyjne czy aktualnie obowiązujące. Dopiero wówczas ujawni się w pełni oryginalność tego spektaklu; łatwiejsze do zrozumienia staną się zadania i wyzwania, przed którymi stanąłem podczas budowania roli Staruszka.

¹ Teatr *Ateneum* im S. Jaracza, Warszawa. Reż. Z. Tobiasz, J. Warmiński.
Prapremiera 21 XII 1965

1.1. Aktor i lalka – pierwsze spotkanie

Próba zrozumienia materii

Każdy aktor stający przed zadaniem konstruowania roli zgodnej ze swoimi wyobrażeniami i oczekiwaniami reżysera, musi odpowiedzieć sobie na wiele pytań, dotyczących tego niewątpliwie skomplikowanego aktu twórczego. Najistotniejsze z nich są pytania o własne możliwości i umiejętności stanowiące podstawę do tworzenia wiarygodnego obrazu powierzonej przez reżysera postaci, tożsamej z zapisanymi w tekście informacjami na jej temat, a także – co jest specyfiką tego rodzaju teatru – na umiejętności rozszyfrowania zawartych w wyrazie plastycznym lalki znaków i znaczeń.

Ponadto aktor musi zmierzyć się w sposób czysto fizyczny z możliwościami motorycznymi lalki bądź formy plastycznej i jej wielorakimi kontekstami znaczeniowymi w przestrzeni scenicznej.

Próba czytana, stolikowa jest pierwszym etapem wyobrażania sobie takiej postaci. Jej portret, rys psychologiczny, psychofizyczny uzupełniany jest najczęściej wskazówkami i uwagami reżysera. Zazwyczaj także na pierwszej próbie aktorzy zapoznają się z projektami lalek, kostiumów i scenografii, a zatem otrzymują możliwość skonfrontowania własnych wyobrażeń o postaci z wizją plastyka-scenografa. Bardzo istotna dla aktora jest informacja o rodzaju techniki bądź technik lalkowych, które będą zastosowane w przedstawieniu, z precyzyjnym opisem wielkości lalek, sposobu ich animacji i stopniu zmechanizowania.

1.2. Wewnętrzny świat spektakli lalkowych

Chciałbym w tym punkcie omówić relacje zachodzące między aktorem a lalką w odniesieniu do najczęściej występujących w teatrze technik lalkowych, przybliżyć możliwości ich scenicznej ekspresji, a także opisać problemy wiążące się z czysto technicznymi aspektami animacji. Przedstawienie tej wewnętrznej rzeczywistości z całą jej złożonością, uznaję za punkt odniesienia do porównań ze sceniczną interpretacją lalkowej wizji świata Różewiczowskiego dramatu.

1.2.1. Aktor i lalka – dwa równoprawne podmioty sceniczne

Większość spektakli lalkowych stara się zachowywać swoją gatunkową homogeniczność. Najczęściej pojawiającym się w takim teatrze kontrapunktem jest żywy aktor, który bądź współgra z występującymi na scenie lalkami, bądź też komentuje jako narrator świat lalkowego widowiska.

Przykładem takiego spektaklu może być, np. *Historia o ptaku Cis* Joanny Kulmowej w reżyserii Aleksandra Maksymiaka, w którym grałem w żywym planie rolę kloszarda Flachy. Postać ta w sposób werbalny, ale także i fizyczny wchodzi w relacje z bohaterami lalkowymi – wprowadzie jako postać realna jest a priori odmienna fizycznie od pozostałych bohaterów dramatu, ale przynależy do tego samego świata – podlega tym samym prawom i zasadom. Podobnie w *Śnie nocy letniej* Williama Szekspira w reżyserii Josefa Krofty. Tam bohaterowie dramatu odgrywani przez aktorów żywego planu mają swoje repliki w planie lalkowym. W czasie spektaklu następuje wielokrotne przenikanie obu tych odmiennych światów. Również plan żywy tworzony przez trzech rzemieślników – Kloca /granego przeze mnie/, Piszczalę i Podszewki – występuje niezależnie od planu lalkowego, ale także przenika do świata lalkowych bohaterów dramatu.

W spektaklu *Szewczyk Dratewka* w reżyserii Aleksandra Maksymiaka występują zmechanizowane kukły których miejscem akcji jest parawan, i aktor żywego planu grający na proscenium – jednak oba te plany wzajemnie się nie przenikają.

W sztuce *Komedia dla mamy i taty* wg St. I. Witkiewicza w reżyserii Wiesława Hejny mamy na scenie lalki a la planchette przedstawiające postaci dorosłych, lalkę poziomową / typ lalek bunraku / przedstawiającą dziecko, teatr cieni, a także aktorów planu żywego. Scenografia Jadwigi Mydlarskiej-Kowal ukazywała wyraźny kontrast między światem dziecka a światem dorosłych, w którym ten pierwszy pozostaje niezmienny, a ten drugi transformuje się, nakłada maski, przybiera pozy, lewituje, rozpada się, znika i objawia jako cień realnej i fantastycznej rzeczywistości. W spektaklu tym dostrzegam wiele rozwiązań scenograficznych mających swoją kontynuację w koncepcji postaci Staruszka.

1.2.2. Lalka jako jedyny środek artystycznego wyrazu

W spektaklu *Konik Garbusek* Piotra Jerszowa w reż. Aleksandra Maksymiaka zachowana jest autonomiczność świata lalkowego, mającego jednak swoje wewnętrzne różnicowania. Lalki występują tu w różnych przestrzeniach opisanych w treści sztuki – raz znajdują się blisko widza, raz daleko. W celu uzyskania złudzenia zmiany perspektywy każda lalka posiada swoje kopie – plan bliższy to duże lalki poziome typu bunraku, plan dalszy to jawajki. Zamysłem scenografa i reżysera było wyłącznie stworzenie wizualnego efektu bliższego i dalszego planu, i choć możliwości ekspresji dla każdej z tych technik są różne, to jednak w żaden sposób nie miały one stanowić dodatkowego waloru znaczeniowego. Podobieństwo fizyczne lalek i odpowiednia gra światła skutecznie różnice te niwelowały. W spektaklu tym człowiek rozumiany jako aktor w żywym planie nie pojawia się ani razu.

1.2.3. Animacje zespołowe – współanimacje

Interesującym doświadczeniem aktorskim był mój udział w spektaklu *Gyubal Wahazar* St. I. Witkiewicza w reżyserii Wiesława Hejny.

To był pierwszy spektakl, w którym współanimowałem lalkę poziomową typu bunraku – ożywiałem jej prawą rękę. Głowę i lewą rękę animował grający tę rolę kolega, stopy zaś ożywiane były przez trzeciego aktora.

Podobnie rzecz się ma w spektaklu *Historia o księciu Pipo* Pierra Gripariego w reż. Aleksandra Maksymiaka – scena nauki chodzenia Młodego Księcia to pokaz animacji lalki przez pięciu aktorów. Każdy z nich odpowiedzialny był za ruch innej części ciała – ręce, nogi – głowa i korpus potraktowane zostały jako jedność. Jednakże tak w jednym, jak i w drugim wypadku – postać interpretowana była werbalnie tylko przez jednego aktora.

Ciekawym przykładem możliwości przechodzenia lalki w ręce kilku animatorów w jednym spektaklu jest lalka krokodyla Dyla ze sztuki *Zwierzęta doktora Dolittle* Hugh'a Loftinga, w reżyserii Jerzego Bielunasa. Spektakl grany jest w kostiumach i maskach, krokodyl zaś to bardzo prosta, animowana z góry marionetka, gdzie utrzymujący ją drut służy jednocześnie jako smycz, na której prowadzane jest zwierzę. Przekazywanie sobie tej lalki jest prostą analogią do przekazywania sobie z rąk do rąk niechcianego pupila, a każdy z animatorów, zachowując specyfikę jej ruchu, uwiarygodnia sceniczną jedność postaci. Sytuacja skomplikowałaby się zapewne, gdyby Dyl mówił – głos i temperament każdego animującego lalkę aktora – nadawałby mu indywidualny i niezwykle zróżnicowany charakter.

1.2.4. Aktor w wielu wcieleniach scenicznych

Kolejnym elementem charakterystycznym dla tego rodzaju teatru jest możliwość gry wielu postaci przez jednego aktora w jednym spektaklu. To bardzo częsta praktyka w przedstawieniach lalkowych, mająca swoje korzenie głęboko w historii teatru.

Spektakl *Komedia Puncha i Juddy*, który wyreżyserowałem wspólnie z Wiesławem Hejną, jest tego najbardziej klasycznym przykładem. W pudełkowej przestrzeni ulicznego teatrzyku za pomocą pacynek starałem się wykreować – oprócz nieustannie obecnego na scenie Puncha – osiem odmiennych postaci różniących się między sobą nie tylko wyglądem, ale przede wszystkim głosem i temperamentem.

Podobnie rzecz się ma w spektaklu *Akropolis. Szopka Wroclawska* Henryka Jurkowskiego w reżyserii Wiesława Hejny. W jednej ze scen odgrywam pacynkami – na zaimprovizowanej parawanowej scenie – historię ludwisarza, jego ucznia i Biskupa. Trudność zadania aktorskiego polegała, podobnie jak w przypadku *Puncha*, na konieczności błyskawicznej zmiany lalek pod parawanem i prowadzenia dialogu z samym sobą. Postaci musiały różnić się od siebie głosami, interpretacją, temperamentem tak dalece, aby widz nie mógł się zorientować, iż lalki tych trzech bohaterów prowadzone są przez jednego aktora.

Wspomnieć tu także należy o konieczności asynchronicznego prowadzenia każdej z rąk, co wymagało bardzo intensywnych, mozolnych ćwiczeń, a w czasie grania – niezwyklej koncentracji przy jednoczesnej podzielności uwagi.

1.2.5. Przenikania – multiplikacja postaci scenicznej

Jednym z ciekawszych przykładów na przenikanie świata ludzi ze światem form lalkowych jest spektakl *Ostatnia ucieczka* wg Brunona Schulza w reżyserii Aleksandra Maksymiaka.

W sztuce tej gram Józefa, który jako postać w planie żywym rozpoczyna podróż w czasie; wraca do przeszłości, lewituje między światem realnym a wyobrażonym, między teraźniejszością a wspomnieniem. Objawia się jednocześnie w dwóch równoległych planach jako człowiek i lalka, będąca wierną kopią swej ludzkiej postaci.

W finale następuje równoczesna ekspozycja obu bohaterów i przeniknięcie aktora w postać lalkową, która niesiona porywem wiatru, odlatując w głąb sceny, mówi:

*A mnie niosło wyżej i wyżej, w żółte, jesienne niezbadane przestworza...*²

Nie da się zaprzeczyć, że dużo większą siłę ma ten tekst wypowiedziany przez lecącą w przestworzach lalkę niż przez statycznego aktora. Podobnie rzecz się ma w przypadku postaci ojca Józefa – Jakuba. Pojawiając się na scenie w dwóch postaciach, prowokuje pytanie Józefa:

*Czy jest dwóch ojców?*³

I widz rzeczywiście obserwuje na scenie jednocześnie dwie identyczne lalki ojca, uwikłane w diametralnie różne sytuacje dramaturgiczne.

Ostatnia premiera, w której brałem udział, stała się także miejscem ciekawych obserwacji w obrębie omawianych tu zagadnień.

Spektakl *Piękna i Bestia. Historia jeszcze raz opowiedziana* Stanisława Grochowiaka w reżyserii Aleksandra Maksymiaka, to niewątpliwie jeden z najbardziej skomplikowanych technicznie spektakli adresowanych do najmłodszej widowni. Nie chcę tu omawiać wyjątkowo efektownej i intrygującej gry świateł czy niezwykle mobilnej i wielofunkcyjnej scenografii. Interesujące są relacje zachodzące pomiędzy bohaterami sztuki, reprezentowanymi przez pięć różnych technik lalkowych: maskę, półmaskę typu weneckiego, jawajkę, kukłę i marionetkę. Jeżeli dodamy do tego postaci grane w planie żywym, obraz inscenizacji Maksymiaka stanie się pełny i niewątpliwie niezwykle nasycony.

Wydawać by się mogło, że ten eklektyzm odbije się negatywnie na recepcji spektaklu, na odbiorze relacji między poszczególnymi bohaterami.

² Maksymiak A.: Adaptacja tekstów Brunona Schulza do spektaklu *Ostatnia ucieczka* zrealizowanego na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek. Wrocław 2004.

³ Ibidem

Jak bowiem połączyć ze sobą postać Pięknej granej marionetką i jawajką z postacią Ojca, graną w planie żywym w półmasce typu weneckiego?

Otóż, główny bohater wypowiada słowa, które – bazując na ich dwuznacznej znaczeniowo konotacji – uprawniają inscenizatora, reżysera do takiego właśnie przedstawienia scenicznej odmienności:

*Chodźcie tu do mnie, córeńki moje, laleńki moje...*⁴

Oprócz tego, poszczególni bohaterowie reprezentowani przez odmienne techniki lalkowe nie kontaktują się ze sobą fizycznie, nie wchodzą w jakiegokolwiek bliskie relacje, nie przenikają w swoje autonomiczne plany gry. Z jednym wyjątkiem – kiedy Piękna, będąca w finałowej scenie marionetką, idzie pożegnać się z martwą Bestią – graną przeze mnie duża, trzymaną w ręku maską – widz uświadamia sobie fakt, że przyczyną niemożności powstania związku między dziewczyną a monstrum była nie tylko szpetota Bestii, ale także fizyczne niedopasowanie obojga, wynikające z różnicy wielkości obu postaci.

Szczęśliwy finał następuje poprzez odrzucenie obu nieproporcjonalnych w stosunku do siebie form i ukazanie dwójki bohaterów w zunifikowanym wymiarze żywego planu.

Czy po przedstawieniu tak bogatych znaczeniowo światów, z wielorakimi relacjami w obrębie ich scenicznych bytów, może pojawić się jeszcze jakiś inny, wnoszący nowe wartości?

Jestem przekonany, że takim właśnie światem jest ten, zamieszkiwany przez Śmiesznego Staruszka.

⁴ Maksymiak A.: op.cit.

1.3. Techniki lalkowe a warsztat aktorski

Ażeby unaocznic złożoność zadań scenicznych, które pojawiły się przede mną w czasie budowania postaci Staruszka, chciałbym omówić kilka problemów towarzyszących aktorom lalkarzom przy pracy nad każdą z poszczególnych technik lalkowych. Pragnę zaznaczyć, że z rolą głównego bohatera zmierzyło się pięciu aktorów o rozpiętości wiekowej ponad dwudziestu lat, zróżnicowanych predyspozycjach fizycznych, manualnych oraz emocjonalnych.

Każdy z nich dysponował odmienną barwą głosu, różnym temperamentem i indywidualnymi cechami psychofizycznymi, a równocześnie stanowił niezwykle spójny, precyzyjnie skomponowany element psychofizycznej struktury bohatera dramatu.

W teatrze pozbawionym parawanu – obok lalki – także i aktor konfrontuje swój obraz, wygląd fizyczny z publicznością. Umiejętne wkomponowanie się w kreowaną przez siebie postać powoduje wrażenie absolutnej harmonii, w której animator staje się częścią żyjącej formy. Niemniej cały czas poprzez swoją obecność na scenie wysyła w kierunku widza komunikaty, które dopełniają obraz ożywianej lalki.

W uświadamianiu sobie złożoności i wielopłaszczyznowości wynikających z tego faktu relacji pomagają mi zajęcia z zakresu *Elementarnych zadań aktorskich w planie lalkowym*, które prowadzę ze studentami pierwszego roku na Wydziale Lalkarskim.

To właśnie tam studenci po raz pierwszy stykają się z koniecznością ożywienia materii / w pierwszym semestrze są to przedmioty, w drugim - budowane samodzielnie lalki/, poznając ten niezwykle złożony proces przenoszenia własnej ekspresji na martwy przedmiot.

Istotnym elementem gry z przedmiotem jest konieczność takiego skoncentrowania się na animowanym obiekcie, aby uwaga widza skierowana była zawsze na przedmiot, nie zaś na osobę animatora.

Kiedy jednak studenci przygotowują sceny, w których przedmioty wchodzą ze sobą w relacje emocjonalne, uczuciowe, osoba animatora zaczyna w sposób wyraźny uzupełniać obraz planu lalkowego. Nie jest wówczas bez znaczenia fakt, czy w takich relacjach, w których dochodzi, np. do okazywania uczuć, formy animowane są przez duet pań, panów, czy też pary mieszane – uwzględniające *plciowość* personifikowanych przedmiotów. Postrzeganie plastycznego podmiotu scenicznego nie zależy wyłącznie od komunikatu płynącego z obrazu animatora – to także różnica w sposobie prowadzenia postaci, miękkości bądź szorstkości ruchów, temperamentie, inicjatywach w generowaniu sytuacji scenicznych. Te, często instynktowne, pierwotnie pojmowane relacje, prowokują napięcia emocjonalne w świadomości studentów, którzy w sposób pełniejszy i bardziej prawdziwy, ukazują różnice w obrębie postaci i ich zachowań wobec siebie. I tak, np. namiętny pocałunek, którego dźwięk jest imitowany przez dwóch mężczyzn, czy dwie kobiety, zawsze może mieć odmienne od założonych, czy wręcz mylne konotacje. Niezmiernie istotny jest zatem komunikat, jaki płynie ze strony animującego lalkę aktora. W *Śmiesznym Staruszk*u, każdy z aktorów jest takim odrębnym indywidualnym komunikatem dopełniającym wizerunek animowanej postaci.

Ruch w teatrze lalek jest rozpisany niemal jak baletowa partytura, zatem nietrudno zorientować się, że zadanie, przed którym stanęliśmy podczas realizacji *Śmiesznego staruszka*, należało do niezmiernie złożonych. W naszym wypadku do animacji zespołowej, polegającej na niezwyklej koncentracji i synchronizacji poszczególnych części ciała lalki, doszła jeszcze konieczność rozbicia postaci scenicznej na kilka niezależnych osobowości, reprezentowanych przez każdego aktora.

Wiemy, że emocje podlegają zmianom, impulsom, dyktowanym różnymi przyczynami, często niezależnymi od aktora, takimi, jak: reakcje publiczności, nastrój wewnętrzny, warunki atmosferyczne, problemy techniczne na scenie i wokół niej itp. W tej sytuacji każda, nawet najmniejsza zmiana reakcji partnera w obrębie jednej postaci, powoduje zmianę ekspresji lalki i w konsekwencji – konieczność dopasowania się do niej reszty współanimujących ją osób.

1.4. Obsada – cechy osobowościowe aktora

Decydujące znaczenie przy dokonywaniu obsady mają cechy psychofizyczne aktora, który użyczając lalce swojej energii, siły fizycznej, ale przede wszystkim swojej osobowości, głosu i temperamentu, buduje jej wiarygodny, autonomiczny portret sceniczny. Chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że z rolą Staruszka zetknąłem się mając 36 lat. To zmusiło mnie do poszukiwań takich środków wyrazu, które uwiarygodniłyby sceniczny żywot siedemdziesięcioletniego mężczyzny.

Jak pod tym względem wygląda praktyka teatralna i moje doświadczenia sceniczne?

Decyzję o obsadzie podejmuje reżyser. Opiera się na wiedzy o możliwościach i umiejętnościach aktora. W wielu przedsięwzięciach – często o charakterze komercyjnym – przeprowadzany jest na poszczególne role konkurs /casting/. Teatr żywego planu posługujący się ekspresją aktora z jego wszystkimi możliwościami scenicznego wyrazu posiada także swoje ograniczenia. Aktorzy odtwarzający postacie sztuki muszą /powinni/ jak najbardziej się do nich upodobnić. Wcielenie się w określoną rolę to proces złożony i wielopłaszczyznowy.

Pierwszym kryterium decydującym o obsadzie jest podobieństwo fizyczne, płeć, wiek, wygląd zewnętrzny. Drugim to cechy osobowościowe aktora, temperament, brzmienie głosu, predyspozycje aktorskie, a także szczególne umiejętności – np. gra na instrumentach, śpiew, taniec, akrobatyka itp. Trzecim, uzupełniającym elementem jest charakteryzacja i kostium. Każdy reżyser ma prawo dokonywać obsady wg swego uznania, nie kierując się precyzyjnie przedstawionymi w didaskaliach sugestiami. Awangardowe przedstawienia burzyły każdy funkcjonujący w tej dziedzinie schemat, czego przykładem może być, np. rola Ryszarda III w sztuce *Ryszard III* Szekspira, czy też Mefistofelesa w *Fauście* Goethego, których aktorską interpretację reżyser Wiesław Hejno powierzył Jolancie Góralczyk.

Aktor występujący w żywym planie przeobraża się do każdej roli poprzez interpretację, zmianę głosu, kostiumu czy charakteryzacji. Jego wybitne

kreacje zapadają w pamięć widzów i w pewnym stopniu rzutują na odbiór jego kolejnych aktorskich dokonań.

Przypadki zaszufładowania do poszczególnych postaci mogą poważnie utrudnić zaistnienie aktora w nowym wcieleniu. To, m.in. Craig czy Appia, postulując potrzebę wprowadzenia nadmarionety jako jedynej formy scenicznego wyrazu, dostrzegli ograniczoność możliwości wyrazu scenicznego żywego aktora.

Na moje doświadczenia teatralne składa się wiele niezwykle kontrastujących ze sobą ról. Pierwszą rolę w teatrze zagrałem jeszcze podczas studiów.

W 1985 r. zostałem zaproszony przez Jana Dormana na Warsztaty Artystyczne do Świdwina. W przygotowywanym przez Profesora spektaklu *Powiedz, że jestem Hanny Krall* otrzymałem rolę Mężczyzny – kolaborującego z Niemcami polskiego sprzedawczyka. Mój wiek, osobowość, a nade wszystko wygląd fizyczny, odbiegał od mojego wyobrażenia tej postaci. W podobnej sytuacji znalazła się koleżanka – niebieskooka blondynka - mająca odgrywać rolę Żydówki. Spektakl, który powstał na Warsztatach udowodnił, że fizyczne ograniczenia nie do końca zabierają widowisku jego sensy czy siłę oddziaływania – oto bowiem oglądamy na scenie pojawiającego się w każdym akcie sztuki sympatycznego z pozoru chłopca, który w finale okazuje się draniem, i małą, bezbronną dziewczynkę, uwikłaną w dramat wojny.

Dorman w programie podarowanym mi po premierze umieścił taką oto dedykację:

Dla Krzysztofa, który nie jest draniem w życiu, ale na scenie potrafi być.

Chciałbym jednak skoncentrować się przede wszystkim na problemie dokonywania obsady w teatrze lalek i to w obrębie ról kreowanych poza żywym planem. Złożoność tego zagadnienia wynika z wielości możliwych konfiguracji scenicznych.

Każda lalka to określona osobowość. Powstaje tylko i wyłącznie do jednej, konkretnej sztuki, do zagrania jednej konkretnej roli. A zatem jej życie zaczyna się i kończy w obrębie jednego dramatu.

Do wyrażanego w jej wizerunku plastycznym komunikatu reżyser dobiera najbardziej odpowiedniego aktora, który swoją osobowością, interpretacją i fizyczną energią ożywia lalkę, powodując jej wiarygodne zaistnienie w strukturze spektaklu.

W sztukach dla najmłodszych portret postaci musi być zarysowany bardzo wyraźnie; dziecko powinno bez problemu móc zidentyfikować bohatera pozytywnego czy negatywnego. Zanim komunikat werbalny zacznie docierać do świadomości młodego widza i powodować konkretne emocjonalne asocjacje, najpierw dociera do dziecka obraz, mowa ciała i brzmienie głosu postaci scenicznej.

W spektaklu *Ali Baba i czterdziestu rozbójników* grałem rolę Ali Baby. *Maska*, w której występowałem przedstawiała pogodną, miłą twarz młodego mężczyzny. Starłem się mówić ciepłym głosem, formułując wiele zdań na uśmiechu, nawet, jeżeli sprawy, które poruszałem były dla kreowanej przeze mnie postaci bolesne i smutne. Podobnie rzecz się ma w *Szewczyku Dratewce* granym w technice *kukły zmechanizowanej*. Rola Szewczyka to klasyk postaci pozytywnej, nieco rubasznej, prostodusznej, ale niezwykle pogodnej i uczciwej. Także i rola Młodego Księcia w *Dzikich Łabędziach* H. Ch. Andersena to przykład na wykorzystanie ciepłego brzmienia głosu, wkomponowanego w szlachetny, łagodny, plastyczny wyraz lalki. Niemniej szlachetność i piękno duchowe takich bohaterów nie zawsze stwarza okazję do zbudowania bogatego, satysfakcjonującego aktora obrazu postaci – dobro bywa mało atrakcyjne na scenie, nie niesie w sobie takiego ładunku emocjonalnego, jak, np. zło. Obracanie się wyłącznie w kręgu takich ról zawęża obszar twórczych poszukiwań i nie do końca przyczynia się do rozwijania umiejętności aktorskich.

Do grona kreowanych przeze mnie postaci pozytywnych mogę dodać role: Skrobka w *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, Szczęścia w *Baśni o głupim Jasiu*, Burmistrza w *Krawcu Niteczce*, Doktora Dolittle w *Zwierzętach doktora Dolittle*, Prometeusza w *Prometeuszu*, Kota w *Kocie w butach*, Flachy w *Historii o ptaku Cis* czy też nowego wcielenia Szewczyka Dratewki w *Smoku Strachocie*.

Otrzymywałem także i takie zadania, które pozwalały na odkrywania własnych możliwości twórczych w obszarach dotychczas nie penetrowanych. Zaczęły pojawiać się postaci kontrowersyjne, negatywne.

Jedną z nich był Piotr w sztuce *Księżniczka i Clown*. Tu kreowany przeze mnie bohater przechodzi swoistą transformację – będąc przez cały czas postacią negatywną - w finale zmienia się i staje dobrym człowiekiem. To literacka strona dramatu pozwoliła mi na zbudowanie niezwykle zróżnicowanej psychologicznie postaci, zonglującej emocjami wyrażanymi tak wobec widowni, jak i wobec bohaterów sztuki. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że postać, którą grałem w planie żywym wchodziła w relacje z postaciami planu lalkowego.

Do pewnej analogii z postacią Śmiesznego Staruszka mogę zaliczyć rolę Cara w *Koniku Garbusku*.

To także staruszek i też na swój sposób śmieszny, tragikomiczny. Rolę tę otrzymałem mając 26 lat. Mój głos w żaden sposób nie oddawałby – bez deformacji – głosu starego satrapy. Analiza obrazu plastycznego lalki jawajki pozwoliła na stworzenie takiej intonacji i interpretacji, która przystawała do wyglądu i cech charakterologicznych postaci. Nieproporcjonalnie duży nos i cienka szyja stanowiły klucz do poszukiwań jego indywidualnego sposobu mówienia.

W wyniku prób i poszukiwań Car mówił głosem o nieco podwyższonym rejestrze, z lekko ściśniętym gardłem i dosyć wyraźnym nosowaniem. /*Takie zaburzenia mowy ludzi w wieku starczym określane jest przez foniatrów jako dyzartria wiotka (opuszkowa)* / ⁵.

Tu jednak lalka występowała nad parawanem i w żaden sposób, ja jako animator, nie byłem widoczny dla publiczności. Lalka i jej głos były jedynymi komunikatami składającymi się na całokształt postaci. Gdybym jednak miał się ujawniać przed widownią, prawdopodobieństwo silnego kontrastu między moją fizycznością, deformacją głosu a obrazem lalki, byłoby niezwykle widoczne i rażące.

⁵ Tłokiński W.: *Mowa ludzi u schyłku życia*. Warszawa 1990. s. 27.

Od wieków lalka posługiwała się głosem zdeformowanym. Jako twór sztuczny, otrzymała prawo do posługiwania się wyłącznie głosem sztucznym:

Pierwszy głos przypisany lalce był głosem zniekształconym specjalnym instrumentem (pivetta, swazzle itp) ⁶.

Także i w tradycjach religijnych, które przetrwały do dziś wśród prymitywnych ludów zamieszkujących obszary Afryki bądź Ameryki Południowej, głosy duchów, bóstw czy demonów, generowane są przez specjalnie skonstruowane prymitywne urządzenia dźwiękonaśladowcze.

Innym przykładem na konieczność dopasowania brzmienia głosu do istniejącej postaci była moja pozateatralna praca nad stworzeniem dźwiękowego wizerunku Zozola – bohatera jednej z telewizyjnych reklam. Przedstawiony przez twórców kreskówki wirtualny stworek, zasugerował mi poszukiwania jego prawdopodobnego głosu w obszarze dźwięków charakterystycznych, przerysowanych, wynikających z analizy antropomorficznego wyglądu animowanej postaci.

Także moje ostatnie doświadczenia zawodowe opierały się w dużej mierze na konieczności zmiany głosu i umiejętnościach parodystycznych. W programie *Saloon gier* i *Szopka Noworoczna* autorstwa Marcina Wolskiego odgrywałem rolę Donalda Tuska. Program zrealizowany został w komputerowym systemie Motion Captures, / w tej technologii powstał, m.in. film pt. *Matrix* czy *Shrek* / który dzięki specjalnym skafandrom z sensorami optycznymi ubieranym przez aktorów, pozwalał na swobodne budowanie ruchowej struktury postaci. Wirtualny, skarykaturowany wizerunek polityka tworzył na ekranie grafik komputerowy - pozostawiając aktorowi konieczność sugestywnego wcielenia się głosem w prezentowaną na ekranie postać.

⁶ Jurkowski H.: *Szkice z teorii teatru lalek*. Łódź 1993. s 9-10.

Również wieloletnia praca przy udźwiękawianiu programów edukacyjnych dla dzieci wydawanych na płytach audio-video, pozwala mi na poszukiwania charakterystycznych brzmień i interpretację głosem różnych postaci. Pojawiający się na ekranie ludzie bądź personifikowane zwierzęta nie stanowią większego problemu w ich dźwiękowym kreowaniu.

Tu dokonuje się poszukiwań w obrębie wysokości brzmienia głosu, temperamentu postaci oraz ewentualnych deformacji wynikających z wyraźnego komunikatu płynącego z ekranu dotyczącego cech charakteru, wyglądu czy budowy aparatu mowy ilustrowanej głosem postaci.

Rzecz zaczyna być dużo bardziej skomplikowana, gdy trzeba udzielić głosu przedmiotom, np. garnkowi, słupkowi lub gwoździowi czy zjawiskom atmosferycznym – burzy, deszczowi itp.

Podobnie przedstawia się sytuacja w filmach animowanych. W tym jednak przypadku opieram się już nie tylko na wizerunku dubbingowanej postaci, ale przede wszystkim na jej oryginalnym dźwiękowym pierwowzorze.

Podczas poszukiwań brzmienia głosu postaci ludzi starszych kreowanych na scenie bądź w studiach dźwiękowych, nieodzowne stają się pewne deformacje. Mają one szczególną rację bytu w homogenicznej strukturze spektaklu bądź filmu, gdzie aktor użyczający postaci głosu jest niewidoczny. Takie deformacje są wskazane i w zupełności uprawnione, albowiem mowa ludzi w podeszłym wieku ulega naturalnym, wynikającym z procesu starzenia zmianom:

Wśród gasnących przejawów ludzkiej egzystencji najdłużej pozostaje właśnie mowa, zmieniająca się jednak w swej inwolucyjnej formie (...).

W literaturze odnotowano zmiany na poziomie akustycznym głosu, np. postępujące z wiekiem zmniejszenie obecności dźwięków w zakresie wysokości głosu (...), jak również opisano wypowiedzi osób starych w kategoriach zmian takich, jak drżenie głosu, napięcie krtaniowe, zmniejszony przepływ powietrza w górnych drogach oddechowych, niedowładna artykulacja, zwolnione tempo mówienia itp. ⁷.

⁷ Tłokiński W.: *op.cit.* s. 15-17.

Wielokrotnie podczas pracy w studiach telewizyjnych przy dubbingowaniu filmów, użyczałem głosu postaciom będących starcami. Zazwyczaj były to kreskówki, a zatem pewne celowe przerysowanie mieściło się w konwencji takiego filmu. Podczas kreowania postaci starej mądrej sowy mieszkającej w bibliotece, posłużyłem się brzmącym w moich uszach dźwiękiem słów mojego dziadka, którego mentorski ton utkwiał szczególnie w mej pamięci podczas intensywnych korepetycji z matematyki przed egzaminem maturalnym. Pewna charakterystyczność pobrzmiewająca w jego głosie pomogła mi w stworzeniu dźwiękowej strony animowanej postaci.

W sztuce *Bajka o szczęściu* Izabeli Degórskiej pojawia się grana przeze mnie lalkowa postać staruszka – pogodnego, niezwykle poczciwego Dziadka. Emanujący wielkim ciepłem wewnętrznym i ujmujący nieustanną pogodą ducha bohater sztuki Degórskiej sprawił, że dostrzegłem w nim echa osobowości mojego profesora – Jana Dormana. Wykorzystując pamięć intonacji i brzmienia jego głosu – lekko drżący, nieco wyższy, mówiony przez półotwarte usta – zbudowałem postać obdarzoną tożsamymi z nim alikwotami.

Każdy z powyżej opisanych przykładów odnosi się do prób głosowego charakteryzowania postaci w jej jednorodnej znaczeniowo strukturze, funkcjonującej samodzielnie bądź to na scenie, bądź na ekranie telewizora czy monitora komputerowego.

Sytuacja zmienia się jednak, kiedy obok lalki ujawnimy na scenie animującego ją aktora. Sygnały docierające do widza ze strony obu podmiotów scenicznych zaczynają się wzajemnie przenikać, uzupełniać. Oczywistym jest, że to uzupełnianie powinno służyć jak najpełniejszemu przedstawieniu obrazu postaci lalkowej, jednakże fakt obecności aktora na scenie powoduje nawarstwianie możliwych do zaistnienia relacji.

W tym miejscu chciałbym przedstawić przykład jednego bohatera występującego w dwóch różnych sztukach. To Szewczyk Dratewka, który w *Szewczyku Dratewce* Hanny Januszewskiej pojawia się nad parawanem

jako zmechanizowana kukła, a w *Baśni o Smoku Strachocie* Krzysztofa Kopki, jako prowadzona po scenie marionetka.

Różnice interpretacji tekstu wynikają z faktu, że w pierwszym przypadku aktor jest niewidoczny, a w drugim animuje lalkę prowadząc ją przed sobą. Aktor w *Baśni o smoku Strachocie* gra Szewczyka lalką, ale także jest nim jako postać w żywym planie. Oba te plany uzupełniają się – obraz plastyczny roześmianego Szewczyka sugeruje, że pogodny jest również animujący go aktor, a zmiany nastroju werbalizowane przez aktora zmieniają wizerunek lalki na bardziej złożony, odmienny od zapisanego w jego plastycznym wyrazie pierwotnego komunikatu.

Szewczyk Hanny Januszewskiej różni się zatem od Szewczyka Krzysztofa Kopki brzmieniem głosu, intonacją, dynamiką, albowiem w pierwszym przypadku postać występuje jako samodzielny podmiot sceniczny, w drugim zaś aktor ujawniający się obok lalki decyduje się na szczególny kompromis między jej autonomicznym życiem a koniecznością kreowania samego siebie.

Podobnie rzecz ma się w *Śmiesznym staruszku* – tu także dochodzi do swoistego konsensusu między tym, co reprezentuje w komunikacie fizycznym i werbalnym animujący lalkę aktor, a czego wymaga postać bohatera spektaklu, wyrażana konkretnym znakiem plastycznym.

Wiele obiektywnych, ale i subiektywnych powodów decyduje o dokonaniu przez reżysera takiej, a nie innej obsady. Niewątpliwym, podstawowym kryterium decydującym o powierzeniu konkretnej roli wybranemu aktorowi jest przede wszystkim jego emocjonalne, psychiczne czy fizyczne podobieństwo do pierwowzoru literackiego, zgodność z koncepcją artystyczną inscenizatora, a także możliwości warsztatowe aktora, któremu przypada zadanie stworzenia wiarygodnej postaci scenicznej.

W omawianych tutaj przykładach pragnąłem zwrócić uwagę na te, które wynikając z moich doświadczeń aktorskich bezpośrednio bądź pośrednio odnoszą się do zagadnień będących przedmiotem niniejszej pracy.

Posłużyłem się nimi w celu ukazania złożoności relacji zachodzących w obrębie struktury widowiska lalkowego, pracy nad postaciami scenicznymi

czy wirtualnymi i skonfrontowania ich z tymi problemami, które po raz pierwszy pojawiły się w trakcie budowania roli Staruszka oraz podczas pracy nad spektaklem.

Do przytoczonych tu przykładów odwoływał się będę w rozdziale opisującym i analizującym spektakl Wiesława Hejny.

Rozdział II

Kilka uwag o bohaterach dramatów Tadeusza Różewicza

Bohater Różewicza odmawia mówienia i działania, jednocześnie jednak boleśnie odczuwa własną izolację i brak więzi międzyludzkich ⁸.

Z takiej postawy - według Grzegorza Niziołka- wyrasta twórczość dramaturgiczna Tadeusza Różewicza, odrzucającego konwencje dramatyczne i zwracającego się ku teatrowi - *miejsca żywej obecności i żywej mowy człowieka* ⁹.

Teatr bowiem stwarza możliwość *unaocznienia istnienia bohatera i problem więzi wyprowadzić poza granice świata przedstawionego* ¹⁰.

Egzemplifikację dylematów Różewiczowskiego bohatera stanowi *Kartoteka*, w której ważnym zabiegiem formalnym było przeniesienie akcji do *wnętrza* Bohatera. Usytuowany między jawą a snem, snuje wspomnienia, prowadzi banalne rozmowy, zachowuje się infantylnie. *Zachowania zewnętrzne* stanowią jedynie pretekst do zaprezentowania konfliktu moralnego postaci i sygnalizują tragedię *wewnętrzną* bohatera. Jego traumatyczne doświadczenia odnoszące się do grozy świata i okrucieństwa człowieka sprawiają, że narzuca sobie rygor etyczny, który nie pozwala na samousprawiedliwienie i samooszukiwanie.

W kolejnych scenach dramatu Bohater występuje jako zwielokrotniona persona - odgrywa rolę syna, kochanka, partyzanta, bratanka, młodego podglądacza, reportera. Jest przesłuchiwany, oceniany, oskarżany lub mobilizowany do działania, choćby w przestrzeni teatralnej.

W podświadomości Bohater tłumy obsesyjnie powracające wspomnienia zmuszające go do podejmowania opowieści, lecz doświadczenie traumy zarazem *zamyka usta - oddziela, paraliżuje* ¹¹.

⁸ Hartmann B.: *Ciało, słowo, trauma* [w:] Polonistyka. 2005. nr 5. s.8.

⁹ Niziołek G.: *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Kraków 2004. s.8.

¹⁰ Ibidem s.12.

¹¹ Ibidem s.27.

Przeżycie wstrząsającej lub bardzo przykłej sytuacji, która wywiera negatywny wpływ na psychikę i jej rozwój powoduje często u Różewiczowskich bohaterów oscylowanie między milczeniem a wyznaniem, swoistą grę między ich ujawnieniem a ukryciem.

Pojawiające się w kolejnych scenach postaci prowokują Bohatera do spowiedzi z nie popełnionych lub wymyślonych win, infantylizują Bohatera, który jednak próbuje bronić swej wewnętrznej niezależności.

Ale taka deklaracja indywidualizmu ma charakter ironiczny, bowiem kondycja współczesnego człowieka, zdeterminowanego warunkami zewnętrznymi, nie pozwala ocalić jednostkowej niepowtarzalności.

Niebezpieczeństwo utraty własnej twarzy i rozmywania się konturów prawdy tkwi w kontaktach międzyludzkich. W dramacie Różewicza powraca przecież wspomnienie pokolenia Kolumbów, ich marzeń i oczekiwań, które legły w gruzach. Ponadto niepewność sądów i postaw Bohatera łączy się ściśle z ogłoszeniem śmierci Boga w XIX oraz śmierci człowieka w XX wieku.

Walka o prawo do indywidualizmu, do niezależności, obrona własnego *ja* w sporze ze światem odzwierciedla tragizm Bohatera, bowiem konflikt ten kończy się jego przegraną.

Bezwład akcji i bierność postaci w *Kartotece* to metafora sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka, rozpisanego na role, uwikłanego w biologię, obciążonego pamięcią przeszłości. Do niej wróci Różewicz w dramacie *Do piachu* oraz w *Spaghetti i mieczu*.

W onirycznym świecie *Kartoteki* ma miejsce spotkanie Bohatera z Chłopem:

Pan Chorąży to już nie pamięta, jak mnie rozwałił? [...] Tego dnia miałem odejść z oddziału. [...] A pan mi strzelił w brzuch ¹².

Bohater, podchorąży AK jest prawdopodobnie późniejszym wcieleniem Kilińskiego, a Chłop to głupi, ciemny parobek Waluś z dramatu *Do piachu*.

¹² Różewicz T.: *Teatr niekonsekwencji*. Wrocław 1979.s.42,44.

Centralna postać w tym utworze to *stojący w półcieniu; nieokreślony i zagadkowy człowiek w tajemniczym, niezrozumiałym świecie* ¹³.

Różewicz pisał tę sztukę siedem lat. Tłumaczył, że była to praca nad psychologicznym i artystycznym wizerunkiem Walusia, z zamiarem osiągnięcia dwuznaczności osądu tego bohatera. Z jednej strony to naiwny, niewykształcony, ale z wrażliwą naturą człowiek, a z drugiej podejrzany o rabunek i gwałt, którego prawdopodobnie nie popełnił. Wątki w dramacie zostały przez Różewicza tak starannie splecione, że Waluś pozostaje do końca zagadką.

Ostateczny los Walusia jest tym bardziej zaskakujący, że Różewicz obdarzył go cechami dziecka z żywą wyobraźnią. Bohater ten marzy o wyprawie do Częstochowy, do Krakowa, bo charakteryzuje go poznawcza ciekawość świata. Żołnierze nie zwracają jednak na niego uwagi, trzymają go w komórce z dala od centrum obozu.

W oczach partyzantów Waluś nie jest jednostką, ale bezwolnym ciałem usuniętym na margines społeczności ¹⁴.

Akcja sztuki stanowi obraz codziennego życia żołnierzy niewielkiego oddziału AK, sceny aresztowania i zaskakującej egzekucji. Waluś, mimo wcześniejszych oskarżeń, dostaje pęto kiełbasy domowej roboty i uwolniony, znajdzie się poza obozem. Ale tam właśnie zostaje zastrzelony przez podchorążego Kilińskiego i pospiesznie zakopany.

Po scenie egzekucji Walusia Różewicz - na poziomie znaczeń symbolicznych - obnaża istotę egzystencjalnej samotności, gdzie nadzieja, marzenia, wrażliwość, rozsądek, ustępują miejsca irracjonalności i śmierci. Istotnym elementem języka Różewicza jest tu milczenie obarczone znaczeniem, a w *teatrze milczenie bohatera stwarza puste miejsce, które widz może i powinien uzupełnić, odwołując się do własnych doświadczeń* ¹⁵.

¹³Filipowicz H.: *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*. Kraków 2001.s.58.

¹⁴ Ibidem s. 55.

¹⁵ Hartmann B: op. cit. s.9.

Waluś jako bohater Różewiczowski został pozbawiony wszelkich cech heroizmu, a nade wszystko kontroli nad własnym losem, zdany na losy historii, która okazuje się być pułapką dla człowieka.

Różewicz zostawia nas z nagim, nieukojonym w żaden sposób obrazem sprofanowanego ciała – opuszczonego człowieka¹⁶.

W *Pułapce*, podobnie jak w *Spaghetti i mieczu* Różewicz szczególnie ostro zaatakował skłonność *ocalonych* do przekształcania przeszłości w mit wojenno - partyzancki. Obydwa dramaty wyrastają z doświadczeń generacji, do której należy ich autor. Nie są to zatem utwory o innych, ale także – o sobie.

Tragizm tych z pokolenia *ocalonych* wynika nie tylko z doświadczeń wojny, ale z tego, co z tym pokoleniem stało się po wojnie. Tę sytuację demaskuje Różewicz w dramacie *Spaghetti i miecz*.

Początkowa scena utworu oddaje charakterystyczne dla naszej kultury *bycie w przeszłości*¹⁷. Bohaterowie wydarzeń wojennych żyją przede wszystkim przeszłością. Wspominają, rytualnie wręcz wypełniają mit generacyjny. Dla tych, którzy przybyli z zewnątrz grają rolę – jak w teatrze-domagając się podziwu i uznania. I na tym polega ich tragizm, bo teatr to żaloszny. Atmosferę tę podkreśla konwencja komediowa, w jakiej został utrzymany akt I dramatu. O polskich mitach widzianych oczyma cudzoziemców traktuje akt II, nawiązujący do tradycji romantycznej. Mężni Polacy permanentnie powracający do wspomnień przeszłości zostali tu skonfrontowani z beztroskimi Włochami żyjącymi na zasadzie *carpe diem*. Wanda, zamieszkująca po wojnie we Włoszech, także obsesyjnie *wspomina*. Uniemożliwia jej to odnalezienie się w nowej sytuacji, nie potrafi cieszyć się życiem. Odrzuca bowiem zaloty Włocha i skacze do Morza Śródziemnego.

*Najlepiej widzę, kiedy zamknę oczy. Z zamkniętymi oczyma widzę miłość, wiarę, prawdę...*¹⁸ - senne wyobrażenia Bohatera *Kartoteki* stwarzają możliwość urzeczywistnienia, ale rzeczywistość jest przerażająca, niczym koszmarne sen.

¹⁶ Niziołek G.: op. cit. s.185.

¹⁷ Burkot S.: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987. s.101.

¹⁸ Różewicz T.: *Teatr*. t.I. s.102.

Źródła stanu zagubienia i samotności upatruje on w bankructwie humanizmu, które przyniosła druga wojna światowa.

Dla Ojca, bohatera dramatu *Grupa Laokoona*, bankructwo humanizmu *jest czymś, co daje się wykorzystać jako narzędzie zastraszenia*¹⁹.

Bezwarunkowa wiara Ojca w pojęcie uwznioślonego piękna stwarza mu szansę na zachowanie dystansu wobec otaczającej rzeczywistości.

Twierdzi on bowiem, że lekceważenie odwiecznego piękna skazuje cywilizację na zagładę. Kiedy powraca z Włoch, wyznaje Celnikowi:

*Jestem cały wypełniony pięknem*²⁰.

W Muzeum Watykańskim oglądał Laokoona, klasyczną grupę rzeźbiarską i doznał przy tym uniesienia, które nieobce winno być każdemu kulturalnemu Europejczykowi. Opowiada o swych przeżyciach rodzinie, ale czyni to posługując się słowami znanych autorytetów. Sytuacja komplikuje się wówczas, gdy na jaw wychodzi fakt, iż Ojciec oglądał kopię Grupy Laokoona, a opowiada o niej, kopiując opinię Winckelmana i Lessinga. Ostatecznie - wobec postawy Ojca - Syn i Matka w sposób manifestacyjny, deklarują chęć własnej oryginalności i prawdziwej ekspresji. Czynią to jednak nieudolnie, posługując się sloganami, co decyduje o braku autentyczności ich poszukiwań. Fałszywym okazuje się być przywiązanie Ojca do tego, co dawne. Fałszem są także poszukiwania Matki nowych wzorców estetycznych w awangardzie. System estetycznych wartości Ojca uległ rozpadowi. Przedsięwzięciem beznadziejnym stała się również jego chęć wszczepienia synowi miłości do sztuki.

W dramacie tym Różewicz demaskuje *sztuczność – i niebezpieczeństwo – wzniosłych abstrakcji, takich jak piękno i prawda, unieruchomionych w postaci martwych ikon [...] nawet najbardziej idealistyczne wartości i przekonania bywają przedmiotem nadużycia i manipulacji*²¹.

¹⁹ Filipowicz H.: op. cit.s.88.

²⁰ Różewicz T.: op. cit. s.57.

²¹ Filipowicz H.: op. cit. s. 88.

Izolacja, ucieczka w głąb siebie jako sposób na ocalenie własnej wolności jest charakterystyczna dla Henryka – bohatera dramatu *Wyszedł z domu*.

Podobnie, jak inni bohaterowie Różewicza (także Śmieszny staruszek), usiłuje odnaleźć swoje miejsce w świecie. W tajemniczych okolicznościach znika z domu. Henryk utracił świadomość, a pamięta tylko to, co związane jest ze sferą instynktów. Dzięki prawdziwej, a może udawanej amnezji, zerwał więzy z przeszłością, zyskując w ten sposób szansę na rozpoczęcie nowego życia. Jego pozorne szczęście burzy żona, dla której Henryk koniecznie musi wrócić do roli męża sensu stricto. Różewicz i tym razem zastosował technikę radykalnej dezorientacji, bowiem Henryk nie jest postacią do końca odgadnioną. W sytuacji, kiedy wydawałoby się, że starania Ewy przyniosą oczekiwane efekty, Henryk bandażuje sobie głowę i wychodzi z domu. Prawdopodobnie już tam nigdy nie powróci.

Podobnie jak wiele postaci Różewicza, nijaki, [...] niepodobny do niczego Henryk trwa zawieszony między obecnością a nieobecnością²².

Bohater Różewiczowski to także artysta. Laurenty z dramatu *Na czworakach* jest uwielbianym i czczonym przez społeczeństwo poetą, mimo że utracił moc twórczą. Bohater porusza się na czworakach, co Grzegorz Niziołek zinterpretował jako zejście w dzieciństwo, porzucenie aktu pisania.

Radości życia i natchnienia nie jest mu w stanie przywrócić nawet Mefisto, który przyznaje, że nie ma ani piekła, ani nieba. Zatem dusza Poety do niczego jest mu niepotrzebna. Średniowieczna legenda o Fauście posłużyła jednak Różewiczowi, aby zilustrować *nieuchronne przymierze współczesnego artysty ze złem*²³.

Upadek tradycyjnych moralnych i estetycznych wartości spowodował, że Laurenty wyzbył się wiary w ideały sztuki.

²² Filipowicz H. : op.cit. s.92.

²³.Ibidem s. 93.

Być może podczas próby wzbicia się w powietrze bohater ucieka z pułapki chaosu, pozbawionego jakichkolwiek hierarchii.

W dramacie tym silnie obecny jest wątek autotematyczny. Różewicz określa sytuację współczesnego twórcy, odchodzenie poety od nierozwiązywalnych problemów rozpadającego się świata.

Laurenty – stary poeta – ukazany jest także w kontekście nieubłaganie dokonującego się upływu czasu, na który nie ma wpływu żadna ludzka wola. Czasu, którego nie można zatrzymać, nawet gdyby głośno krzyknąć: *Chwilo trwaj, jesteś piękna.*

Tę niepokojącą aureę wokół samego Różewicza tak określił Ryszard Przybylski:

*Już się ma pod koniec Staremu Człowiekowi, pod koniec ma się i światu
Wszystko, co na nim żyło, zginęło. Nikt już nie szaleje. Ani bogowie,
którzy wcześniej umarli. Ani ludzie, którzy rozplynęli się w materii. Jam,
jest sam , który jestem sam²⁴.*

Temat zamierania twórczości, pożegnania, milknięcia poety powraca w dramatach *Odejście Głodomora* i *Pułapka* – utworach, dla których bezpośrednią inspiracją była biografia i twórczość Kafki.

Dwa ostatnie utwory - pisał o tych dramatach Józef Kelera - zmiierzają już wyraźnie ku syntezie. Dramat biologii i historii, ciała i kultury, artysty i sztuki - zbiegną się w jeden zintegrowany motyw, obraz, dramat uniwersalnej i globalnej pułapki²⁵.

Tytuł sztuki *Odejście Głodomora* mógłby sugerować współczesną interpretację opowiadania Kafki, ale Różewicz nazywa Głodomora swoim bohaterem. Nosi on makijaż i trykot, zatem dla autora jest nade wszystko artystą. Odgrywa rolę błazna, wystawia się na pośmiewisko, by w innych ludziach rozbudzać niepokój, drwić i szydzić ze stereotypowych wzorców myślenia i zachowania. Głodomór przebywający w klatce, pozostaje nieruchomy, a przestrzeń wokół to ciągły ruch. Bohater oderwany

²⁴ Przybylski R.: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998. s. 110.

²⁵ Kelera J.: *Od Kartoteki do Pułapki*. Wstęp do: Różewicz T.: *Teatr*. t. I i II. Kraków 1988.

od rzeczywistości, marzy o *trwaniu*, a społeczeństwo zadowolone jest z życia w ustawicznie zmieniającym się świecie. Głodomór głoduje nie dla rozgłosu, ani nie dla zysku. Mówi:

*Nic nie mam do zaoferowania ludziom prócz mojego głodu*²⁶

Ten samotny, dążący do absolutnej prawdy, ośmieszany i poniewierany bohater to czytelne alter ego Różewicza.

Kafka był dla mnie szalenie ciekawy jako człowiek – pisze Różewicz

[..]Stąd wyszła „Pułapka”²⁷.

Franz – bohater tego dramatu zaczyna swą wypowiedź od słów; *boję się*. Pragnienie bezpieczeństwa i pełnej akceptacji staje się dla niego *rodzajem emocjonalnego i fizycznego potrzasku* [...] *Franz jest zamknięty w pułapce swojej cielesności, codziennej banalności i społecznych konwenansów, ale także ofiarą, po części nieświadomą, swoich rozlicznych fobii*²⁸.

Rozpaczliwie broni swojej prywatności, pogardza radościami życia – wyklucza, m. in. małżeństwo i posiadanie rodziny. Życie chce poświęcić doskonaleniu swojej sztuki, a konsekwencją oddania się jej, jest samotność i alienacja. Bohater lęka się wulgarnego, pozbawionego uczuć ojca, a jednocześnie przez całe życie stara się zasłużyć na jego uznanie. Konflikt między ojcem a synem ilustruje konflikt między społeczeństwem a artystą. Okazuje się, że społeczeństwo może wątpić w rolę artysty, a nawet całkowicie ją odrzucić.

W dramatach: *Świadkowie albo nasz mała stabilizacja* i *Stara kobieta wysiaduje* poczucie stabilności, której poszukiwali bohaterowie wcześniej omówionych utworów, okazało się niczym innym jak oszukiwaniem samego siebie.

Kobieta i Mężczyzna zamykają się w stworzonym przez siebie świecie. Dobra materialne, oklepane frazesy dają im poczucie bezpieczeństwa.

²⁶ Różewicz T.: *Teatr niekonsekwencji*. op. cit. s.

²⁷ Braun K., Różewicz T.: *Języki teatru*. Wrocław 1989. s. 21.

²⁸ Filipowicz H.: op. cit. s. 167

Oboje bronią się przed zetknięciem z rzeczywistością, która może zdemaskować pozorność ich stabilnej egzystencji.

Żyją zatem w dręczącym ich poczuciu nadchodzącego zła, kataklizmu. Podobne przeżycia towarzyszą bohaterom dramatu *Stara kobieta wysiaduje*. Metaforą nieuchronnie zbliżającego się kresu cywilizacji jest w tym dramacie stale rozrastające się śmietnisko.

W całej twórczości Różewicza życie postrzegane jest z perspektywy śmierci.

Stara kobieta na samym początku sztuki mówi: *Chcę mieć dziecko*²⁹.

Jej dramatyczne poszukiwanie syna w stosie śmieci wywołują skojarzenia z życiem, naturalnością, biologią. Ubranie zaś - złożone z kilku warstw - nawiązuje do zmiany pór roku. Tylko ona i Ślepiec pamiętają, jak wyglądał świat przed zagładą. We wspomnieniach o nim, wyciągają swoje ręce do nieistniejących już drzew i strumieni. Można stwierdzić, że Stara Kobieta to archetypiczna matka - jedyna ocalała w tym parabolicznym dramacie, którego istotnym bohaterem jest ludzkość. Warto wspomnieć w tym kontekście, że Różewicz jest autorem *Elegii na powrót umarłych poetów*, w której stwierdza:

*U nas był już koniec świata*³⁰

Zdaniem poety i dramaturga dawna kultura została zniszczona przez wojnę, lecz istnieją nieograniczone możliwości przed tymi, którzy gotowi są, by zbierać pozostałe po niej fragmenty.

Różewicz poprzez swych bohaterów stale pyta o człowieka wyalienowanego, który gdzieś głęboko nosi w sobie tajemnicę i stale broni się przed życiem.

Bohaterowie dramatów Różewicza doczekali się wielu wybitnych kreacji scenicznych. *Życie dramatu – bowiem - rozpoczyna się z chwilą symbiozy z teatrem, żywymi aktorami, myślą reżysera, scenografem, światłem, dźwiękiem, muzyką. Dramat zaczyna ożywać*³¹

²⁹ Różewicz T.: op. cit. s.284.

³⁰ cyt. za Filipowicz H. : op. cit. s 126.

³¹ Braun K.: op. cit. s.125.

Autor *Śmiesznego staruszka* sprzeciwiał się jednak swego czasu koncepcji dramatu będącego realizacją teatralną.

*Mam swój teatr tylko na papierze [...]. Ja starałem się, na ile mogłem, żeby moje teksty żyły autonomicznym życiem, niezależnie od teatru. Nie musi się słowo zamieniać w ciało, żeby zaistnieć*³².

Jakże zatem zaskakująca wydaje się być teatralna intuicja Różewicza, tym bardziej, że rzadko bywa w teatrze:

*Nawet, gdy we Wrocławiu odbywa się premiera [mojej sztuki], idę na spacer, na przykład do zoo. Nie czynię tak z pogardy dla pracy aktorów i reżysera, ale raczej, dlatego że teraz to już ich sprawa*³³.

Podkreśla jednak, że tylko artyści teatralni potrafią tchnąć życie w martwe, nieograniczone, papierowe elementy jego utworów.

Praca niniejsza traktuje o jednym z takich *tchnień*. O scenicznej realizacji labiryntu, jaki nieobcy jest obecnie 85 – letniemu Różewiczowi, labiryntu starości i związanego z nią poczucia wyobcowania z rzeczywistości.

Ryszard Przybylski w podsumowaniu swojego tekstu o Różewiczu napisał:

*Staremu Człowiekowi nie można prawić Heideggerowskich mądrości, że jest bytem – ku – śmierci, bo się roześmieje. Prędzej można mu powiedzieć: Jeszcze nie teraz”. Byle zdanie to nie było konwencjonalnym pocieszeniem. Stary Człowiek, nawet jeśli nadal radosny i twórczy, naprawdę już umarł. żyje w ziemi i żywi się ziemią*³⁴

Stary Poeta, poza swą twórczą rzeczywistością, pozostaje bezbronny, skazany wręcz na obserwowanie coraz bardziej obcej rzeczywistości.

A jaka rzeczywistość stała się udziałem *Śmiesznego staruszka*?

O tym traktują kolejne rozdziały tej pracy.

³² Bielous U.: *Jestem tu, pod ręką (rozmowa z Tadeuszem Różewiczem)*[w:] Polityka 1990, nr 10 s.7.

³³ cyt . za Filipowicz H. : op. cit. s .43.

³⁴ Przybylski R.: op. cit.s.125.126.

Rozdział III

Śmieszny staruszek – kulisy spektaklu

Spektakl powstawał w bardzo nietypowych warunkach. Próby zaczęły się jesienią 2000 roku w foyer remontowanego Wrocławskiego Teatru Lalek. Naturalnym ich tłem były skute z tynku ściany ze sterzcącymi przewodami elektrycznymi, a także zasłonięte folią okna i remontowane pomieszczenia. Próbom towarzyszyła ogromna ilość pyłu, kurzu i nieprawdopodobny chłód wdzierający się do budynku przez nie uszczelnione okna. Z powodu braku kulisy i garderób cały zespół zmuszony był do przebywania w jednej sali, starając się nie przeszkadzać pracującym na scenie kolegom.

W jednym z przedpremierowych wywiadów z reżyserem czytamy:

Do sali prób Wrocławskiego Teatru Lalek idzie się właściwie przez plac budowy. Wszędzie rusztowania, drabiny, wciskający się w oczy biały pył (...) I to magiczne miejsce zaistniało właśnie w owym remontowym zgiełku, odgródzone białymi drzwiami od zgrzytu pił i uderzeń młotków³⁵.

Przestrzeń na foyer nie była klasyczną teatralną sceną zbudowaną z desek, a jedynie wydzielonym umownie miejscem do gry z terakotowym podłożem. Rezonans ścian nieosłoniętych kotarami deformował głosy aktorów, a wielogodzinne klęczenie na kamiennej posadzce było niezwykle uciążliwe. Wydawać by się mogło, że tak spartańskie warunki nie służą sztuce, pracy nad rolą. W tym jednak wypadku, niezwykła sceneria wokół przestrzeni scenicznej, a także konieczność przewycięzania szeregu problemów i niedogodności towarzyszących naszej pracy, służyły niezwykle głębokiemu wchodzeniu w strukturę spektaklu.

Losy staruszka, jego uwikłanie w rzeczywistość było także częścią naszego uwikłania w niedogodności zewnętrzne.

³⁵ Sachanbińska A.: [w:] Wieczór Wrocławia. 29 grudnia – 1 stycznia 2001.

Premiera spektaklu odbyła się 10 lutego 2001 roku właśnie w takiej przestrzeni, z tą różnicą, że okna były już uszczelnione a ściany zostały obite gipsowymi płytami. Skonstruowana naprędce przestrzeń dla widowni liczyła kilkadziesiąt miejsc. Elementy oświetlenia, jak i nagłośnienia, umieszczone zostały na specjalnych statywach.

3.1. Scenografia

Wielkim atutem spektaklu jest oprawa plastyczna (...). Cztery głowy – podobizna staruszka – zawieszona na frons scenae sprawiają naprawdę silne wrażenie: wykrzywione w makabrycznych grymasach, porażające brzydotą, potęgują okrucieństwo, którym podszyty jest cały spektakl ³⁶.

Autorką scenografii i projektów lalek była Jadwiga Mydlarska – Kowal. Artystka, której bogata twórczość plastyczna, zwłaszcza w dziedzinie scenografii teatralnej, doczekała się licznych opracowań i monografii. Niezwykle wyczuwanie plastyki teatralnej zaowocowało wieloma wybitnymi dziełami scenicznymi, zaś bogaty dorobek artystyczny Jadwigi był wielokrotnie honorowany nagrodami na prestiżowych festiwalach krajowych i zagranicznych.

To właśnie jej wyobraźnia stworzyła postać Staruszka – my, aktorzy tchnęliśmy w tę postać życie.

Centralnym elementem scenograficznym jest drewniana, pomalowana na brązowo konstrukcja o wysokości ok. 3,1 metra, stojąca na czterech nogach, zwieńczona od frontu łukiem obitym szarym tiulem. (fot. 1.)

Przestrzeń gry ma plan czworoboku o wymiarach 2 na 1.75 metra.

W centralnym punkcie sceny, nieco bliżej przednich nóg konstrukcji, ustawiony jest drewniany, stojący na jednej nodze, stolik o wymiarach blatu 60 cm na 60 cm, wysokości 70cm. W spektaklu występuje także drugi - wyższy, czteronożny stół, o wymiarach blatu 100 cm na 90 cm i wysokości 80 cm, z przymocowanymi do jego nóg kółkami.

Oba stoły pojawiają się w określonych scenach, tworząc przestrzeń gry dla większości występujących w spektaklu lalek.

Horyzont sceny tworzą cztery bryty czarnego, szerokiego na ok. 1 metr materiału, o wysokości ok. 4 metrów.

³⁶ Mironowicz M.: *Cienko w Talii* [w:] *Didaskalia* 2001. nr 46.

Pomiędzy drugim a trzecim znajduje się szeroka przerwa wysłonięta czarnym parawanem, będąca centralnym wejściem na scenę.



fot. 1.

Wszystkie pasy materiału mają wycięte na wysokości ok. dwóch i pół metra prostokątne otwory, w których wyeksponowane są popiersia manekinów, przystrojone w sędziowskie peruki i togi. Każdy otwór ma zainstalowane wewnątrz reflektorki oświetlające znajdujące się w nich postaci.

Drugi manekin od lewej – patrząc od strony widowni – przedstawia postać kobiety. Dostyc często właśnie do niego zwracać się będzie występujący niemal wyłącznie centralnie staruszek. Do otworów w drugim i trzecim brycie przystawione są drabiny. Po nich to, dwukrotnie w czasie spektaklu, wspinają się – animowane przy pomocy długich nitek przez stojącego za horyzontem aktora – małe lalki.

Wejście aktorów z lalkami na scenę odbywa się wyłącznie centralnie – niekiedy aktorzy, ale już bez lalek, wychodzą zza wiszących materiałów, stanowiących swoisty rodzaj kulis teatralnych.

3.2. Lalki

W spektaklu występuje dziewięć lalek będących zmultiplikowanymi wariantami postaci Śmiesznego Staruszka. Elementem wspólnym każdej z nich jest niemal identycznie wyglądająca, wykonana z szarej butafory głowa z nielicznymi kępkami włosów, charakterystycznymi obwisłymi płatkami usznymi, z lekko podmalowaną farbami twarzą, w której dominują odbijające światło szklane oczy.

Dwie lalki posiadają także mechanizmy umożliwiające poruszanie ustami i brwiami – to lalki ze sceny pierwszej i trzynastej. Oprócz marionetki – występującej w scenie siódmej – nie reprezentują klasycznych technik lalkowych; są raczej ich zmodyfikowanymi odmianami.

Najczęściej w spektaklu pojawia się tzw. lalka poziomowa, której nazwa przyswojona została przez rodzime teatry z nomenklatury występującej w czeskim teatrze lalek.

Do niedawna lalki te określane były jako typu bunraku ze względu na podobieństwa wynikające ze sposobu animacji tychże. Jednak uwzględniając specyfikę wynikającą z japońskiej tradycji teatru *Bunraku* nieustannie poszukiwano innej nazwy określającej ten rodzaj lalek.

Stąd chyba słuszny pomysł, aby nazywać je lalkami poziomowymi, jako że zawsze występują w konkretnej przestrzeni wyznaczonej poziomem sceny tworzonej specjalnie na potrzeby tej techniki animacyjnej.

Innym zmodyfikowanym rodzajem lalki jest tzw. pacynka, pojawiająca się w scenie drugiej, czwartej i szóstej.

O jej podobieństwie do klasycznej techniki decyduje luźno zwisający rękaw, który w przypadku lalki rękawiczkowej /pacynki/ osłania dłoń, przegub i przedramię animatora.

Dla uściślenia opisu nazwałem ją lalką z kołkami, gdyż jej animacja polega na operowaniu trzema kołkami, osadzonymi w głowie i dwóch dłoniach lalki.

Scena 1



fot.2.

Lalka poziomowa (*fot.2.*) – o wysokości ok.125 cm, animowana przez pięciu aktorów. Kołki służące prowadzeniu lalki znajdują się przy piętach, będąc przedłużeniem obu stóp, przy łokciach, stanowiąc przedłużenie przedramion, w środkowej części pleców i z tyłu głowy. Każdy aktor odpowiada za jedną część ciała; animujący głowę aktor podtrzymuje także korpus lalki - umieszczonym na jej plecach kołkiem.

Głowa posiada mechanizm umożliwiający poruszanie szczęką postaci oraz gałkami ocznymi i brwiami, ręce mają możliwość poruszania także samą dłonią. W pierwszej scenie animuje lewą stopę Staruszka.

Lalka ubrana jest w jasnobrązowe spodnie i ciemnobrązową, zapiętą trzema guzikami marynarkę. Stopy lalki są bosc. Pod odzieżą wierzchnią lalka ubrana jest w bawełniany, biały, lekko spłowiały jednoczęściowy kombinezon, który jest nieznacznie widoczny między klapami marynarki.

Ta sama lalka bierze udział także w scenie dziesiątej, jednakże już w samym kombinezonie – bez spodni i marynarki.

Scena 2



fot.3.



fot.4.

Lalka z kołkami (*fot.3.*) – typu pacynka, o wysokości ok. 70 cm, animowana przez dwóch aktorów. Podobieństwo do pacynki polega na jednorodności kostiumu postaci będącego elastyczną koszulką kończącą się na wysokości pasa lalki, łączącym wszystkie części jej ciała. Ręce aktorów wsuwane są do środka od spodu, przez szeroki otwór. Kołki prowadzące lalkę znajdują się przy obu dłoniach, będąc ich przedłużeniem oraz przy głowie, stanowiąc przedłużenie osi głowy lalki w jej części szyjnej. Lalka prowadzona jest zarówno w powietrzu przed aktorami, jak i z wykorzystaniem ciał animatorów imitujących parawan.

Lalka pojawia się na scenie trzykrotnie – w obu pierwszych scenach prowadzi głowę lalki i jej lewą rękę, w ostatniej – obie ręce.

Pod koniec pierwszego wejścia lalki aktorzy ubierają jej na głowę karnawałową czapkę (*fot. 4.*)

Scena 3

Lalka poziomowa (*fot.5.*) – o wysokości ok. 120 cm, ubrana w białą długą do kolan koszulę, czerwony krawat i czarne, nieco zsunięte skarpetki, animowana przez trzech aktorów – środkowy przytrzymuje korpus umieszczonym w plecach staruszka kołkiem i animuje głowę, dwóch pozostałych aktorów animuje ręce. Miejscem gry lalki jest mały stolik.



fot.5.

Scena 4

W tej scenie do lalki poziomowej ze sceny trzeciej (*fot.5.*) dochodzi lalka z kołkami ze sceny drugiej (*fot.3.*) Animacja obu lalek odbywa się w identycznych jak poprzednio konfiguracjach. Przestrzenią gry lalki dwójkowej jest drewniana konstrukcja stojąca wokół stołu. Lalka trójkowa pozostaje na swoim miejscu, na małym stoliku.

Scena 5

Występuje tu lalka poziomowa ze sceny trzeciej (*fot.5.*) w identycznej konfiguracji animacyjnej i tej samej przestrzeni. Po zejściu lalki wynoszony jest ze sceny mały stolik.

Scena 6

W tej scenie występuje lalka z kołkami ze sceny drugiej (*fot.3.*), ale w odmiennej konfiguracji animacyjnej – tym razem ja prowadzę obie ręce, a mój partner głowę staruszka. Przestrzenią gry jest środek sceny. Na zakończenie wywracamy lalkę na drugą stronę, ujawniając widzom, znajdujące się w jej wnętrzu, mechanizmy służące animacji.

Scena 7

Lalka marionetka (fot.6.) – o wysokości ok. 105 cm, animowana przez jedną osobę przy pomocy krzyżaka połączonego z lalką drutem nośnym – osadzonym w plecach lalki – i czarnymi nićmi, do których podwieszono ręce, nogi i głowę marionetki. Ubrana w brązowy płaszcz z futrzanym kołnierzem i mankietami rękawów.

Na stopach butaforowe czarne buty. Miejscem gry jest duży stół, na którym stoi aktor z lalką. Stół wprowadzany jest na scenę i wyprowadzany z niej przez czwórkę pozostałych aktorów.



fot.6.

Scena 8

Lalka poziomowa (fot.7.)- o wysokości ok. 95 cm, animowana przez jednego aktora. Miejscem akcji jest stojący na dużym stole, dopasowany do wielkości lalki leżak plażowy. Postać ubrana jest w sięgające do kolan satynowe, kolorowe szorty i podkoszulek sportowy na ramiączkach. Na stopach - czarne butaforowe trzewiki.

Animowana przy pomocy trzech kołków; dwóch w stawach łokciowych wyposażonych w mechanizm poruszający dłonie i jednym - w tylnej części głowy.



fot.7.

Scena 9

Lalka poziomowa (fot.8.) – o wysokości ok. 110 cm, animowana przez jednego aktora na dużym stole. Ubrana w białą koszulę wpuszczoną w szare spodnie na szelkach. Pod szyją kolorowy krawat, również wpuszczony w spodnie. Na stopach czarne butaforowe trzewiki.

Animowana przy pomocy czterech kołków; dwóch umieszczonych w stawach łokciowych z mechanizmem umożliwiającym poruszanie dłońmi, jednym kołkiem w tylnej części pleców i jednym z tyłu głowy.



fot.8.

Scena 10

Lalka poziomowa (*fot.9.*) – taka, jak w scenie pierwszej, prowadzona przez pięciu aktorów, tym razem w innej konfiguracji animacyjnej, ale z identycznym ustawieniem animatorów w przestrzeni.

Aktorzy grający w pierwszej scenie stopami staruszka - animują teraz jego ręce – ja rękę lewą; głowę i korpus prowadzi ten sam aktor.

W tej scenie staruszek ma zdjętą marynarkę i spodnie - ubrany jest wyłącznie w jednoczęściowy bawełniany kostium.

Miejszem akcji jest mały stolik.



fot.9.

Scena 11

Lalka poziomowa (*fot.10.*) – o wysokości około 95 cm, - animowana przez mnie. Ubrana w szary garnitur – jednakowe kolorystycznie spodnie i marynarkę, z widoczną pod spodem białą koszulą. Na stopach czarne butaforowe trzewiki. Animacja odbywa się przy pomocy trzech kołków; dwóch, umieszczonych w rękach, wychodzących ze stawów łokciowych z mechanizmem, umożliwiającym poruszanie dłońmi i jednym- z tyłu głowy. Przestrzenią gry jest mały stolik.



fot.10.

Scena 12

Lalka poziomowa (fot.11.), trikowa - o wysokości około 110 cm, animowana przez jedną osobę. Ubrana w szare spodnie, czarną marynarkę i białą koszulę. Na nogach czarne, butaforowe trzewiki.

Podczas gry aktor rozpina lalce marynarkę i koszulę, ukazując znajdujący się w jej korpusie zamykany drzwiczkami schowek, po otwarciu którego widz dostrzega stojący w jego wnętrzu czajniczek i filiżankę. Miejscem akcji jest mały stolik ze stojącym na nim fotelikiem, na którym przez cały czas trwania sceny siedzi Staruszek.

Wprawdzie lalka posiada przystosowane do animacji kołki, to jednak w scenie traktowana jest przedmiotowo, raczej jako manekin niż upodmiotowiona postać sceniczna.



fot.11.

Scena 13

Lalka poziomowa (*fot.12.*), trikowa - o wysokości około 145 cm, animowana przez pięciu aktorów. Stojący centralnie za nią animuje głowę lalki i nakładając na swoje stopy gumki łączące go ze stopami Staruszka, porusza jego nogami.

Dwóch aktorów trzyma dwa uchwyty przymocowane do korpusu lalki w jej plecach, dwóch następnych animuje ręce – ja rękę lewą.



fot.12.

W finałowej sekwencji spektaklu lalka dzieli się na pół wzdłuż osi jej ciała (fot.13.); aktorzy trzymający kołki w plecach rozsuwają korpus lalki, a między jej dwoma częściami rozwija się namalowany na płótnie obraz przedstawiający siedzącą na trawie małą dziewczynkę.



fot.13.

Obie połówki głowy lalki mają swoje odrębne kołki umożliwiające prowadzącemu aktorowi ich równoległą animację. Lalka po prezentacji wizerunku dziewczynki łączy się znów w jedną całość, aby po chwili zaskoczyć widza kolejną transformacją.

Otóż ręce i nogi lalki zostały skonstruowane z teleskopowo osadzonych w sobie rurkach, w związku z czym, mogą się rozciągać. I tak w ostatniej sekwencji spektaklu postać staruszka niespodziewanie rośnie, wydłuża się uzyskując wysokość 170 cm, aby po chwili skurczyć się do pierwotnego wymiaru.

3.3. Kostiumy aktorów

Kobieta ubrana jest w biały kostium; krótką spódnicę, zakiet, białe rękawiczki i pantofle. Wyglądem przypomina pielęgniarkę lub opiekunkę z domu spokojnej starości

Animujący staruszka aktorzy ubrani są jednakowo; czarne garnitury, czarne podkoszulki i czarne buty. Na rękach białe rękawiczki. Zabieg ten służy kilku celom. Po pierwsze, czerń kostiumów stanowi najbardziej neutralne tło dla eksponowanych na scenie lalek. Po drugie, identyczne kostiumy unifikuja wygląd aktorów i nie wprowadzają niepotrzebnego *szumu* informacyjnego. Po trzecie, garnitury, białe rękawiczki, czarne skórzane buty jako niezmiernie uniwersalne znaki mogą – w zależności od kontekstu znaczeniowego sceny – określać charakter postaci animatora, sugerując jej status wobec Staruszka.

3.4. Rekwizyty

Miejsce gry większości lalek – czyli oba stoliki – możemy zaliczyć do najistotniejszych rekwizytów występujących w spektaklu. Bardzo często stają się przestrzenią do tworzenia szeregu etiud aktorskich prezentowanych zarówno przez lalkę, będącą scenicznym podmiotem spektaklu, jak i animującego ją aktora, stającego się w tym czasie chwilowym narratorem zastanej sytuacji.

Rekwizytami są też karnawałowe, różnokolorowe szpiczaste czapeczki, zapożyczone przez Jadwigę Mydlarską-Kowal z twórczości plastycznej Tadeusza Geta-Stankiewicza / będącego, notabene, autorem plakatu do spektaklu /. Czapeczki ubierane są zarówno przez postać staruszka, jak i animujących go aktorów.

Dwie lalki posługują się rekwizytami stanowiącymi jednocześnie przestrzeń ich scenicznej gry – jednym z nich jest leżak plażowy, drugim fotel.

Lalka trikowa, występująca w przedostatniej, dwunastej scenie skrywa w swoim wnętrzu dwa niewielkie rekwizyty ogrywane przez animującego ją aktora. Są to wykonane z butafory naturalnej wielkości – *czajniczek i filiżanka*. Krótko ogrywanym rekwizytem jest *krzesło*, po którym – przed rozpoczęciem sceny siódmej – wchodzi na stół aktor z marionetką.

Można powiedzieć, że rekwizytem jest także stojąca na scenie drewniana konstrukcja. Widzowi może kojarzyć się z klatką, wyznaczającą przestrzeń życiową Staruszka.

Niemniej ogrywana przez dwuosobową lalkę z kołkami i przez pięciosobową lalkę poziomową staje się równoprawnym z innymi, czytelnym znakiem scenicznym.

W scenie drugiej zaistnieje jako opisywana werbalnie i ogrywana mimicznie przez Staruszka, wirtualna przestrzeń muzealnej toalety. Po elementach drewnianej konstrukcji niczym po rusztowaniach lalka przemieszcza się w czwartej scenie sztuki. W dziesiątej scenie górna przednia żerdź konstrukcji ogrywana jest jako służący do podciągania drążek gimnastyczny.

3.5. Muzyka

Autorem muzyki do spektaklu jest Zbigniew Piotrowski.

Oprawa dźwiękowa została oparta na motywie melodii napisanej do występującego w sztuce tekstu:

Gdy dziewczę ma lat pięć

W serduszku jedna chęć

Jednego tylko chce

*Laleczką bawić się*³⁷

³⁷ **Wszystkie cytaty odnoszące się w tej pracy do omawianego spektaklu podaję za:**

Hejno W.: Adaptacja tekstu Tadeusza Różewicza do spektaklu

Śmieszny staruszek zrealizowanego na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek. Wrocław 2001.

Piosenka śpiewana jest przez aktorów trzykrotnie w różnych wariantach rytmicznych – dwukrotnie w scenie dziesiątej i raz w scenie trzynastej będącej finałem przedstawienia.

Wstępem muzycznym widowiska jest dynamiczna, nasycona niezwykle niepokojem uwertura, w której pojawiają się silne akcenty perkusyjne, odgrywane na głęboko i groźnie brzmiących kotłach. Podobny brzmieniowo utwór słyszymy także w finale spektaklu.

W każdej z trzynastu scen pojawiają się także krótkie, kilkusekundowe przerywniki, tożsame brzmieniowo z elementami dźwiękowymi występującymi w prologu i epilogu spektaklu. Są one znakiem głosu Wysokiego Sądu, przywołującego Staruszkę do porządku, dyscyplinującego jego zachowanie. Każda scena otwierana jest i zamykana innym fragmentem muzycznym opartym na melodii piosenki: *Gdy dziewczę ma lat pięć*. Poszczególne fragmenty różnią się między sobą klimatem, tempem i instrumentacją – zapowiadają tym samym emocjonalne zabarwienie każdej ze scen.

3.6. Światło

Przedstawienie ma charakter kameralny. Przestrzeń gry nie jest duża, stąd ilość punktów świetlnych ogranicza się do kilkunastu reflektorów rozmieszczonych po lewej i prawej stronie widowni. Na niektóre z nich nałożone są niebieskie filtry. Każdy z czterech otworów znajdujących się w wiszących na horyzoncie brytach materiału, z wyeksponowanymi w ich wnętrzu głowami sądu, wyposażony jest w dwa małe reflektorki, świecące słabym, lekko żółtawym światłem.

3.7. Tekst

Reżyser, Wiesław Hejno oparł swoją inscenizację na tekście opublikowanym w *Dialogu* z 1964 roku.

W 1966 w tymże samym periodyku ukazuje się *Prolog albo Epilog do Śmiesznego staruszka*, który jednak nawet we fragmentach nie został wykorzystany w niżej omawianym spektaklu. Możliwe, że rola Kobiety jest jedynym echem postaci sanitariusza pojawiającego się w dodanym do sztuki tekście.

Propozycje skrótów tekstowych zaproponował reżyser. On też określił przynależność każdej z lalek do poszczególnych fragmentów spektaklu. Natomiast szczegółowe podziały w obrębie scen wieloosobowych powstawały na bieżąco, w czasie pracy na scenie.

Rozdział IV

W kręgu wielowymiarowości postaci Śmiesznego Staruszka

*Diabelnie wielopłaszczyznowy widzi mi się ten Staruszek.
No, ale dajmy spokój metaforom* ³⁸.

W niniejszej analizie zagadnień dotyczących pracy nad rolą chciałbym skoncentrować się przede wszystkim na tych scenach spektaklu, w których biorę czynny udział. Dotyczy to sceny pierwszej, drugiej, czwartej, szóstej, siódmej, dziesiątej, jedenastej i trzynastej. Pełny tekst zaadaptowanego na potrzeby naszego widowiska dramatu ze szczegółowym podziałem na role zamieszczam w tej pracy jako załącznik

W tym rozdziale chciałbym skupić uwagę na tych jego fragmentach, które w zestawieniu z sytuacją sceniczną stanowią istotny materiał analityczny.

Scena 1

Przestrzeń sceniczna nie jest oddzielona od widowni kurtyną. Przed rozpoczęciem spektaklu scenę lekko oświetla kilka reflektorów; na widowni włączone jest światło robocze. Wraz z pierwszymi dźwiękami muzyki wygasza się scena i widownia – rozświetlają się natomiast umieszczone na horyzoncie prostokątne otwory umieszczone w czarnych brytach materiału z widocznymi w ich wnętrzu sylwetkami manekinów – sędziów. Światła chaotycznie pulsują w rytm muzyki; kiedy ta cichnie, przestają także pulsować światła. Lekko rozświetla się scena – widzimy stojący centralnie, nieznacznie bliżej przednich nóg konstrukcji, mały stolik.

³⁸ M. B.-R.: *Druga scena otwarta* [w:] Kamena. grudzień 1970. s.8

Po chwili lewym wejściem na horyzoncie wchodzi Kobieta trzymająca na rękach pierwszą lalkę staruszka (fot.14.).



fot.14.

Jej funkcję sceniczną objaśnia w jednym z artykułów prasowych reżyser spektaklu. Otóż, kolejne wejścia lalki Staruszka *następują po muzycznym przerywniku i zaprowadzeniu tzw. ładu przez postać, spełniającą tu rolę wszechwiedzącej, porządkującej ten świat kobiecości, w którą wciela się Jolanta Góralczyk* ³⁹.

Następnie kładzie lalkę na stoliku, poprawia ułożenie jej ciała i w stanowczy, formalny sposób schodzi w kulisy znajdujące się po lewej stronie na horyzoncie. Z głośników rozlegają się spokojne dźwięki muzyki anonsujące rozpoczęcie pierwszej sceny. Na wyraźnym akcencie muzycznym wchodzi równocześnie z różnych miejsc – kulis – na horyzoncie pięciu identycznie ubranych mężczyzn.

Po krótkiej pauzie - idąc w rytm muzyki - zbliżają się do Staruszka.

³⁹Sachanbińska A.: op. cit.

Tu następuje druga pauza, po której dwóch stojących z przodu aktorów równocześnie klęka przed stolikiem, a pozostali nieznacznie zbliżają się do niego. Po chwili wszyscy równocześnie unoszą dłonie i chwytają lalkę za służące do jej poruszania kołki. W tym momencie staruszek ożywa i podnosząc leżącą na kolanach głowę, zaczyna mówić.

Otóż, scena ta określa sposób istnienia i funkcjonowania formy, postaci scenicznej Staruszka. Staje się punktem odniesienia do każdych następnych konfiguracji animacyjno-aktorskich. Przyjrzyjmy się dokładniej prologowi – najpierw pulsujący światłem, ilustrowany *groźną* muzyką obraz pozornie martwego Sądu, później chwila ciszy i ekspozycja stolika, miejsca spowiedzi Staruszka, a może jednocześnie jego egzekucji, następnie wejście kobiety-pielęgniarki wnoszącej lalkę, *wprowadzającej ład*, która jawi się niemal jak matka opisywana przez Różewicza w tomie *Matka odchodzi*:

...nawet jeśli syn zmieniony został w maszynę do zabijania albo zwierzę mordercę oczy matki patrzą na niego z miłością...patrzą. Kiedy matka odwróci oczy od swojego dziecka dziecko zaczyna błądzić i ginie w świecie pozbawionym miłości i ciepła ⁴⁰

Staruszek zostaje na scenie sam, w zupełnym bezruchu, martwy. Pojawiają się mężczyźni, zunifikowani kostiumami i synchronicznym ruchem. To *części składowe* osobowości naszego bohatera, jego zatomizowana dusza łącząca się w tej chwili w jedną całość.

Każdy z aktorów pozostaje do końca sceny w niezmiennych wobec lalki pozycjach i funkcjach animacyjnych. Ja, ożywiam jej lewą nogę. Harmonijnie wykonywane czynności poprzedzające ożywienie lalki sugerują jedność, ład, porządek – do czasu, kiedy Staruszek nie zaczyna mówić.

Zasada, jaką kierowaliśmy się budując tę scenę, dotyczyła bezwzględnej oszczędności ruchów ograniczających się wyłącznie do podkreślania wypowiedzanego przez siebie tekstu lub wspólnego komponowania synchronicznych działań postaci; do poruszania się uprawnione były tylko te części ciała, przez którą aktualnie podawany był tekst sztuki. Jedynie głowa

⁴⁰ Różewicz T.: *Matka odchodzi*. Wrocław 2000. s. 7.

miała prawo odnosić się do ruchu pozostałych członków – reagować, komentować, pozostawać w opozycji lub asymilować się z nimi.

Pierwsze słowa wypowiada aktor animujący głowę Staruszka:

- *Ta starsza czatowała na mnie ile razy przechodziłem korytarzem.*

Miała ząbki jak myszka, bardzo drobne i ostre, i szczyrzyła na mnie te ząbki i wysuwała szpiczasty języczek

Tu sytuacja wydaje się być zrozumiała i czytelna – widzimy dynamicznie animowaną głowę i synchronicznie poruszające się – do wypowiedanego przez aktora tekstu – usta. Następne zdanie wypowiedane jest przez aktora poruszającego prawą ręką:

- *Udawałem, że tego nie widzę.*

Po chwili zaczyna mówić prawa noga lalki:

- *A potem wszystko chciałem obrócić w żart. Poglaskałem ją nawet po głowie*

Znów odzywa się prawa ręka:

- *Złapała mnie za rękę i nie chciała puścić.,*

a po niej głos zabiera animowana przeze mnie lewa noga:

- *A ja usłyszałem, że ktoś nadchodzi.*

Następnie odzywa się ręka lewa:

- *Obiecałem kupić jej czekoladę. Dopiero wtedy mnie puściła.*

Powoli zaczyna narastać ten niezwykle, wielopłaszczyznowy dialog. Czasem aktorzy, a co za tym idzie – także i lalka – odzywają się jednym głosem. Zazwyczaj dzieje się tak po *interwencji* sądu wyrażającej się krótkim, intensywnym akcentem muzycznym i przygaszeniem świateł.

W takich sytuacjach cała postać zamiera w karykaturalnych pozach.

- *Czy częstowałem inne dzieci słodyczami?* –

pyta unisono lekko przestraszony Staruszek. A już po chwili ze swadą odpowiada na zadane przez siebie pytanie.

Obserwacja tej sceny od strony widza, analizowana przeze mnie dzięki nagraniu na wideo spektaklowi, pozwala dostrzec szereg relacji niewidocznych od strony animatora skoncentrowanego na grze jednym elementem postaci. Wszystkie części ciała lalki wchodzi z sobą w specyficzne relacje – z jednej strony jest to współpraca, tworząca wrażenie niezwyklej harmonii ruchu, z drugiej zaś szereg konfliktów i dysonansów.

Jednym z przykładów takiego konfliktu może być sytuacja, w której, mówiąc:

- *Nigdy nie zaczepiałem kobiet.*

podnoszę nogę lalki do góry tak wysoko, że znajduje się ona niemal na wysokości twarzy Staruszka. Aktor wypowiadający następną kwestię:

- *Ani dziewczyn*

odpycha gwałtownie w dół animowaną przez siebie ręką ożywianą przeze mnie nogę lalki.

W tym kontekście zdanie: *Ani dziewczyn* brzmi jak pretensja wobec zawężonego przeze mnie komunikatu ograniczającego się do stwierdzenia, że nigdy nie zaczepiałem tylko kobiet. Zatem w obrębie monologu bohatera pojawia się specyficzny dialog wewnętrzny, będący nie tyle werbalizowanymi

wątpliwościami stanu emocjonalnego Staruszka, ile realnym sporem pomiędzy poszczególnymi częściami jego ciała.

Natomiast przykładem harmonijnej współpracy może być fragment, w którym aktor animujący prawą nogę mówi:

- Doszło do tego, że chodziłem z opuszczoną głową, zupełnie jak winowajca. Ale zawsze tak było, że jak ktoś zrobił mi przykrość to ja się wstydzilem i rumieniłem...

Wypowiadający te słowa kładzie stopę lalki na prowadzonej przeze mnie stopie i razem kołyszymy nogami lalki do przodu i do tyłu, co potęguje wrażenie zawstydzenia postaci. W tym fragmencie widzimy synchronizację gry elementów prowadzonych przez dwie osoby.

W scenie tej są też sytuacje, w których lalka wszystkimi swoimi członkami buduje harmonijny ruch postaci. Przykładem może być sekwencja, w której Staruszek mówi:

- Pamiętam, że raz po wzięciu pensji kupiłem sobie pięćdziesiąt rurek z kremem, za którymi przepadam. W nocy to jadłem. Zasłoniłem okno i zacząłem jeść.

W tym czasie jego nogi *wchodzą* na stół i lekko zginając się w kolanach, łączą się ze sobą stopami. Postać zaczyna unosić się lekko do góry i opadać w dół – jedna ręka opiera się w tym czasie na stole, druga na korpusie lalki. Wszystkie elementy Staruszka podporządkowują się rytmowi miarowego falowania.

Kolejna warstwa znaczeniowa rodzi się wówczas, kiedy lalka reprezentowana przez pięć niezależnych elementów swego ciała wchodzi w relacje z żywym aktorem.

Tworzy się wówczas swoiste sprzężenie zwrotne; aktor dając lalce życie, dokonując upodmiotowienia jej scenicznego istnienia, otrzymuje w rewanżu gesty powodujące, że sam staje się jej partnerem – równoprawnym podmiotem scenicznym.

Można powiedzieć, że to nic nowego w teatrze lalek – wiele występów chociażby aktorów brzuchomówców z lalkami – pacynkami mimicznymi – opiera się na podobnej zasadzie. Tam jednakże tylko jeden aktor użycza lalce głosu i wprawiając ją w ruch, prowadzi dialog niejako sam ze sobą.

W Staruszkowi energia lalki pochodzi z wielu różnych źródeł i nigdy nie da się przewidzieć, czy nie pojawią się jakieś dodatkowe relacje lub zupełnie niezależne od nas komunikaty. Przykład:

Oto widzimy sytuację, w której stojący na stole Staruszek próbuje usiąść. Rozpaczliwie szuka swoją lewą ręką oparcia, pomocy. W tym momencie – animując swoją prawą ręką lewą nogę lalki – chwytam drugą ręką lewą rękę lalki i pomagając Staruszkowi usiąść, pozwalam, aby objął moją szyję, wyrażając w ten sposób wdzięczność za zaoferowaną mu pomoc.

Cały czas trzymam w swojej dłoni dłoń Staruszka, tak jakby był kimś szczególnie dla mnie bliskim. Jednocześnie miarowo poruszam do przodu i do tyłu nogę lalki.

Proszę zwrócić uwagę na tę specyficzną pętlę: ja, animator – noga lalki – jej ręką – ja, opiekun Staruszka - noga lalki itd.

Wielopłaszczyznowość relacji zachodzących w tej scenie, a także możliwość wielorakich kompilacji znaczeniowych wynika z faktu, iż każdy z aktorów odpowiada wyłącznie za niewielką, dokładnie piątą część postaci, tworząc równoległe z pozostałymi niezależne sceniczne byty. W związku z tym każdy element postaci będzie stanowił dla innych obcą materię, odrębny znaczeniowo, autonomiczny twór, który tylko w wyjątkowych, szczególnych wypadkach, łączyć się będzie w jeden harmonijnie współdziałający organizm.

Najpełniejszym przykładem atomizacji postaci jest sposób animacji głowy. Ożywiający ją aktor, wygłaszając tekst monologu, wypowiada go wyłącznie w imieniu głowy. Kiedy wypowiadają się inne członki postaci, głowa reaguje na nie tak, jakby była zaskakiwana faktem ich autonomicznego życia.

Najbardziej obrazowym tego przykładem jest fragment dotyczący specyficznego buntu animowanej przeze mnie nogi.

Na słowach:

- Wreszcie tak się zdenerwowałem, że zamknąłem usta i zacząłem tak jeść z ustami zamkniętymi. Ze złością wpychałem rurkę do ust, ale wargi miałem zwarte tak kurczowo, że nie było nawet szpareczki, przez którą mógłby się przecisnąć krem.

noga zaczyna gwałtownie uderzać w stół, podkreślając w ten sposób swoje zdenerwowanie. W tym czasie głowa obserwuje z niezwykłym skupieniem, ale też i reakcjami lęku nerwowe poczynania nogi.

Kiedy w miarę narastania emocji irytacja Staruszka sięga zenitu:

- Nie chcę ciastek, nie chcę ciastek, nie chcę ciastek!

uderzająca w stół niemal na każdym słowie noga, zostaje *obezwładniona* przez ręce, które wchodzą nagle w przedziwny, krótkotrwały alians z głową lalki – przyciskają podskakującą nogę do stołu, dopóki nie ustana jej konwulsyjne podrygiwania.

Puentując tę sekwencję, cała postać za sprawą wszystkich animatorów głęboko wzdycha.

Tylko w nielicznych przypadkach głowa dopasowuje się do ruchu proponowanego przez ręce czy nogi, tworząc wraz z nimi harmonijną całość.

Ta mozaika monologów to nie tylko obraz rozterek duszy Staruszka, to także rozterki jego ciała.

Scena kończy się słowami:

- W takim stanie spędziłem miesiąc. Potem wróciłem do normalnego życia i żyłem przez trzydzieści lat.

Lalka zamiera wpatrzona w widownię. Rozlega się muzyka, taka jak na początku sceny.

Aktorzy z pietyzmem układają lalkę na stole do pozycji, jaką miała na początku, zamierają i jednocześnie puszczaają kołki lalki.

Dwóch pierwszych od widowni mężczyzn wstaje, chwilę jeszcze wszyscy ze skupieniem patrzą na Staruszka, po czym odwracają się i schodzą wolnym krokiem w kulisy z prawej strony na horyzoncie.

Scena 2

W tej scenie prowadzę głowę i lewą rękę Staruszka, partner animuje rękę prawą. Budowanie ruchu lalki opiera się w tym wypadku na maksymalnej synchronizacji i precyzyjnym współdziałaniu wszystkich jej elementów.

Nie próbujemy ukazywać, tak jak w pierwszej scenie, indywidualnej natury każdego z członków lalki.

Podobnie rzecz ma się z interpretacją tekstu.

O ile w pierwszej scenie każdy z aktorów tworzył swoją indywidualną interpretacyjnie strukturę, tak w tej, staramy się w sposób maksymalny zbliżyć do siebie intonacyjnie, aby proponowane przez nas elementy werbalnego komunikatu Staruszka jak najpełniej przystawały do siebie.

Tu emocjonalne rozterki bohatera nie wynikają z dualizmu postaci. Pojawia się natomiast nowa znaczeniowo wartość; prowadzący lalkę aktorzy bardziej jawią się w tej scenie jako jej partnerzy niż animatorzy.

Następuje wyraźny podział na działającą niemal samodzielnie lalkę i dwóch animatorów (*fot. 15.*).

Już pierwsze czynności postaci; szarpanie, popychanie aktorów, ułożenie się na ich ramionach sugerują, że Staruszek stara się być jak najbardziej uniezależniony od świata zewnętrznego. Niemal każdym działaniem usiłuje zaznaczyć autonomię swego istnienia.

Próby buntu świadczą o wielkiej determinacji, ale też i naiwności bohatera, o nieświadomości uwarunkowań, w jakich się znajduje – ujawnione w finale sceny brutalnie obnażają bezsensowność podejmowanych przez Staruszka starań.



fot.15.

Pragnę w omawianiu tej sceny odnieść się do tych przykładów, które obrazują najważniejsze zachodzące w jej obrębie zagadnienia.

Dla czytelnego przedstawiania tekstu, ten wypowiedziany przeze mnie określam literą G, zaś partnera literą P. Tą samą nomenklaturą posługiwać się będę w opisie dwóch następnych scen z udziałem tej lalki.

Z głośników rozlega się dosyć dynamiczna, pogodna, *poszarpana* rytmicznie muzyka. Na scenę wbiegają – jakby na nią wepchnięci – dwaj mężczyźni. Trzymają się blisko siebie, ramię w ramię. Poprawiają marynarki i podchodzą bliżej widowni. Zatrzymują się. Po chwili jakby coś popchnęło ich od tyłu. To coś zaczyna ich ciągnąć w stronę horyzontu. Na twarzach aktorów maluje się zdziwienie i zaniepokojenie. Odwracają się tyłem i niewidocznie dla widza, nerwowo manipulują rękoma.

Po chwili nad złączonymi ramionami mężczyzn – będącymi w tym momencie swoistym parawanem – pojawia się głowa Staruszka, który patrząc na widownię – pcha ich w jej stronę. Uspokaja się, wysuwa dłonie, podnosi głowę na wysokość głów aktorów. Wówczas z głośników rozlega się dyscyplinujący dźwięk sądu i na chwilę przygasa światło. Lalka nerwowo spogląda w górę, nieruchomieje, a po chwili zaczyna mówić.

- P: *Po przejściu na emeryturę zgłosiłem się do Zarządu Zabytków i otrzymałem posadę przewodnika. Było to tak zwane pół etatu. Ale wraz ze skromną emeryturą zupełnie mi to wystarczało.*

Animując głowę, muszę wyraźnie wsłuchiwać się w słowa partnera i w odpowiedni sposób akcentować je ruchem. Stojąc tyłem do widowni, zobowiązany jestem do takiego podawania tekstu, aby był słyszalny i zrozumiały dla widzów. Stanowiące tło horyzontu materiały niezwykle chłoną dźwięk, dlatego emisja głosu musi odbywać się z dynamiką uwzględniającą wszystkie możliwe przeszkody, deformacje. Do nich zaliczyć mogę także przemieszczającą się tuż przed moimi ustami lalkę, jak też specyficzny układ rąk utrudniający artykulację.

- G.P: *Dni szły.*

Tekst wypowiedziany wspólnie w tej scenie brzmi niemal jak melorecytacja – brzmienie, intonacja i rytm powinny być jak najbardziej do siebie podobne.

- G: *W tym czasie też przeczytałem w gazecie, że na naszej planecie żyje już trzy miliardy ludzi.*

Wypowiadając powyższy tekst, *przeprowadzam* lalkę na moje prawe ramię. Kiedy Staruszek pokonuje przeszkodę, jaką jest moja głowa, w jego głosie słyszymy wysiłek a także lekkie emocjonalne podniecenie, wynikające z dokonanej właśnie konstatacji.

Dalej mówi:

- G: *Robi się gęsto na naszym globie, a ja jakoś nie mam nikogo bliskiego.*

W tym czasie przykładam rękę lalki do mojego ucha, zbliżam do niego jej twarz i szeptem, jakby zwierając się – wypowiadam powyższy tekst. Reaguję na niego gwałtownym odwróceniem swojej głowy, jakbym nie zgadzał się na przyjęcie zawołanej oferty przyjaźni złożonej przez Staruszka.

Ten również gniewnie odwraca od mojej głowy swoją twarz i wracając na poprzednią pozycję na naszych ramionach, w sposób nerwowy i złośliwy, mówi:

- G: *Nie jest więc łatwo mimo tego rosnącego zaludnienia o towarzystwo.*

Kiedy Staruszek wygłasza kwestię:

- G: *Czasem, kiedy deszcz ustał, szedłem na spacer.*

aktorzy odwracają się, ukazując całą postać bohatera. Po chwili trzymając go lekko przed sobą, idą zamasyżycie w stronę widowni. Po zrobieniu trzech kroków, nieruchomieją – każdy z uniesioną do góry nogą. Staruszek spogląda w lewo, potem w prawo i smutno mówi:

- P: *Ludzie siedzieli po domach.*

Wówczas aktorzy gwałtownie ciągną lalkę kilkoma zamasyżystymi, wymagającymi imitowania dużego wysiłku ruchami, w stronę horyzontu.

Staruszek nie poddaje się jednak i przepycha aktorów z powrotem bliżej widowni, zajmując pozycję jak na początku sceny.

Mówi:

- G: *A zimą siedziłem czasem całą niedzielę od rana do nocy i patrzyłem jak pada śnieg. Z nieba na ziemię.*

Podczas wypowiedzania tych słów Staruszek kładzie swoją głowę na ramieniu kolegi i zaczyna delikatnie głaskać go po plecach. Przy słowach dotyczących śniegu podnosi głowę do góry i jej ruchem – z góry na dół – ilustruje wypowiedzany przez siebie tekst. Kiedy spoglądając w dół zamiera, swoje głowy odwracają także dwaj aktorzy i razem z nim wpatrują się w podłogę.

W tej chwili lalka spogląda na mnie – czując jej wzrok na sobie, speszony, odwracam głowę w prawo. Następnie spogląda na koleżkę, a kiedy ten nie reaguje, Staruszek zaczyna poklepywać go dosyć mocno po twarzy, karcąc w ten sposób za podglądanie i niesubordynację. Jest to jedna z niewielu scen, która najbardziej sugestywnie ukazuje niezależność życia lalki wobec animatorów. Co ciekawe – w tym fragmencie najwyraźniej zaciera się granica między żywymi ludźmi a sztuczną formą – objawia się podmiotowość każdej z trzech postaci scenicznych.

Następną interesującą konfigurację animacyjną przynosi fragment, kiedy prowadzona przodem do widowni lalka, mówi:

- G: *Widziałem ślady jednego człowieka, które prowadziły do drzwi mojego domu.*

Wypowiadając te słowa Staruszek przykładła sobie rękę do czoła, tworząc nad oczami charakterystyczny daszek i wychylając głowę do przodu, spogląda w stronę widowni, przesuwając powoli wzrok po podłodze aż do nóg aktorów.

W jego głosie słychać podniecenie i radość. Kiedy wzrok lalki zatrzymuje się na nogach animatorów, każdy podnosi jedną do góry, aby wyglądało tak, że ślady zostały zrobione przez jedną parę nóg.

Kiedy Staruszek ze smutkiem konstatuje:

- G: *Ale to były moje ślady.*

aktorzy opuszczają nogi na podłogę. Nieco później następuje fragment, kiedy lalka wypowiadając słowa:

- P: *I widziałem wtedy te wyrysowane figury gołych kobiet i chłopców.*

przesuwa wzrok najpierw po twarzy kolegi, następnie po mojej.

Podobnie chwilę później, kiedy Staruszek mówi:

- P: *Ale niektórzy wydrapywali to gwoździem pewnie, albo kawałkiem szkła.*

lalka, zwracając się w moją stronę, wykonuje rękoma po moim ciele ruchy, sugerujące opisywaną w tekście czynność wydrapywania, aby już po chwili przenieść swą uwagę na ciało mojego partnera scenicznego ze słowami:

- G: *Były tam też rysowane różne pozycje ludzkich ciał i członków, o których mnie staremu nawet się nie śniło.*

Kończąc swą wypowiedź, lalka spogląda w stronę widowni i zawstydzona zasłania sobie ręką usta i oczy.

Chwilę później na tekście:

- P: *A pod rysunkami były napisy.*
- G: *Imię albo adres i dzień spotkania.*
- G.P: *I przy tym różne propozycje.*
- G: *Muszę, muszę...*

aktorzy wycofują się z lalką pod horyzont, gdzie nakładają na jej głowę spiczastą, karnawałową czapkę – odbywa się to wyłącznie w tej scenie – potem czapki pojawiają się już tylko na głowach aktorów.

Kiedy aktorzy podchodzą bliżej widowni, Staruszek zza ich złączonych ramion kontynuuje przerwany na czas włożenia czapki temat:

- G: *Muszę przyznać, że raz nawet miałem pokusę udać się pod taki adres. Bo mnie to bardzo wzięło. Ale jakoś mi przeszło, dzięki Bogu, i ustrzegłem się tego lekkomyślnego kroku.*

Słowa, które wypowiada w tym fragmencie nabierają szczególnego wyrazu w zderzeniu z niezwykle groteskowym obrazem lalki z kolorową czapką na głowie.

Interpretacja tego fragmentu zaczyna się od wielkiej egzaltacji i podniecenia naszego bohatera aż do chłodnej konstatacji i opanowania. Wprawdzie nadal pozostaje w karnawałowej czapce, jednakże na słowach:

- G: *O! Bo ja wierzę w duszę.*

zsuwa ją sobie na tył głowy, jednocześnie składając ręce jak do modlitwy. Wart przytoczenia jest także fragment, kiedy Staruszkowi zaczyna dokuczać obecność animatorów i czując się przez nich osaczony mówi:

- P: *Może to zbyt wielkie tematy, żeby je poruszać w ten sposób.*

W tym czasie aktorzy powoli zbliżają się do trzymanego między sobą Staruszka. Ten znalazłszy się w pułapce z ciasno przylegających do niego ciał, gwałtownie odpycha obu mężczyzn, mówiąc:

- P: *Myślę o tym temacie politycznym.*

Scena kończy się wypowiedzianymi przez obu aktorów słowami:

- G.P: *Bo pozwolę sobie przytoczyć tutaj przypowieść wziętą prosto z życia, prosto z ulicy.*

Aktorzy wycofują się na muzyce w stronę horyzontu – chwilę przed zejściem lalka rozgląda się na lewo i prawo – po czym wszyscy znikają w prawej kulisie.

Po niej następuje scena trzecia, odgrywana przez *lalkę poziomową*, animowaną przez trzech aktorów.

Scena 4

Kolejna scena, z udziałem współanimowanej przeze mnie *lalki z kołkami* jest jakby wtrąceniem w scenę trzecią, w której występuje *lalka poziomowa*, prowadzona przez trzech aktorów.

Kiedy Staruszek /ze sceny trzeciej/ kończy wypowiadać swoją kwestię:

- *A jak się ta scena przedstawiała, opiszę. Ja się nie odwracałem, tylko słyszałem koło ucha jakiś obcy młody głos. Ten głos mówił, mogę powtórzyć słowo za słowem wszystko, bo pamiętam wszystko, jakby się przed chwilą zdarzyło:(...)*

w głośnikach rozlega się łagodna, oparta na dźwiękowych glissandach, rozciągnięta w czasie melodia, z wyraźnie rozpoznawalnym lejtmotywem.

Z prawej strony horyzontu *wlatuje* Staruszek – aktorzy ruchem lalki naśladują lot ptaka – i na ostatnim, mocnym akcencie muzycznym chwytają się prawej przedniej nogi konstrukcji na wysokości głów aktorów.

Od tej pory to on przejmuje narrację w tej scenie.

Dla ułatwienia opisu sytuacji oznaczmy go literą B; stojącego na stoliku literą A. Tekst wypowiediany przeze mnie i partnera określam jak w scenie nr 2.

- P: *Mam cię bratku!*
- G: *Tak powiedział... ani mam Was, ani mam obywatela lub pana, tylko (...)*

W tym momencie lalka przeskakuje w głąb sceny na prawą nogę konstrukcji i kończy kwestię:

- P: *Mam cię bratku!*

po czym, przytrzymując się rękoma górnej poprzeczki, przechodzi na lewą stronę konstrukcji, mówiąc:

- G: *A trzeba państwu wiedzieć, że właśnie w owym czasie skończyłem sześćdziesiąt lat i byłem siwy jak gołąb.*

Następnie lalka przeskakuje na lewą przednią nogę, mówiąc:

- P: *A ten głos mówił dalej... „to ty tak ozdabiasz wychodek, ładne rzeczy, pyskujecie na młodzież, że cyniczna a sami co robicie?...”*
- G: *A ja właśnie zdrapywałem.*

potem osuwa się na niej w dół, spogląda swojej stojącej na stole kopii w twarz i z zapalem peroruje:

- P: *To ty, stary gnojku tutaj podziemną robotę organizujesz?*
- G: *A ja czuję, że skóra na mnie cierpnie cała i czuję, że ten człowiek źle jakoś rozumuje, bo jakaż to może być robota*

podziemna i wywrotowa w klozecie, o tym pomyślałem, a nie o tym, że jestem oskarżony o ciężką zbrodnię i mogę się, jak nic kilka lat w kryminale przesiedzieć.

Następnie lalka wspina się na nogę konstrukcji i – obchodząc stolik od tyłu – przemieszcza się na jej prawą przednią nogę. Tu po wypowiedzeniu kwestii:

- G: *...i ręka z drapakami opadła mi bezwładnie.*

wypuszczam ze swojej dłoni kołek przytrzymujący rękę lalki, demonstrując jej fizyczny bezwład. Następnie znów ujmuję kołek lalki w swoją dłoń i odwracając się w stronę stojącego na stole Staruszka, mówię:

- G: *I jakoś odwróciłem się i stanąłem twarzą w twarz z młodym człowiekiem. Trudno go zresztą było nazwać człowiekiem, bo był chłopcem.. Mizernym chłopaczkiem z mlekiem pod nosem. Mógł mieć czternaście, może piętnaście lat* □ *Patrzę na tego żółtodzioba i mówię:*
- P: *„Synu”,*
- G: *A on do mnie:*
- P: *„Słuchaj stary, jak nie dasz górala to cię do kozy wsadzę”*

Po tej kwestii lalka przybiera zoomorficzną sylwetkę ptaka i jakby spłoszona *wylatuje* ze sceny, tyle, że tym razem dużo bardziej nerwowo, chaotycznie, w narastającym tempie płynącej z głośników muzyki.

Jest to jedyna scena w spektaklu, gdzie występują obok siebie dwie lalki tej samej postaci. Staruszek A wraca we wspomnieniach do sytuacji sprzed jakiegoś czasu, przywołując obraz – będący swoistym teatrem w teatrze – w którym niniejszą retrospekcję odgrywa Staruszek B. Dwuosobowa animacja tej lalki stworzyła szansę na poprowadzenie specyficznego dialogu odbywającego się w obrębie jednej postaci.

Ja i mój partner mamy tak podzielone kwestie, że wszystkie przypisane Staruszkowi mówię ja, a słowa występującego w przywoływanej sytuacji

chłopca, kolega. Wypowiadamy je wyłącznie poprzez lalkę B, która czasem obiera za partnera swego *dualistycznego monologu* lalkę A.

Dzieje się tak wówczas, kiedy lalka A w swoim scenicznym odbiciu, czyli w lalce B, dostrzega opisywanego przez siebie młodzieńca. Czasem zwraca się do niego jak do kogoś bliskiego, komu można się wyżalić, przed kim można się otworzyć. Polaryzacja osobowości Staruszka dokonuje się w tej scenie na płaszczyźnie interpretacji – wypowiedane przez kolegę kwestie chłopca są rzeczowe, zimne, złośliwe. Te, które wygłaszam ja - są pełne irytacji, zagubienia, przerażenia.

Natomiast relacje między lalkami są bardzo klarowne. Staruszek i animujący go trzej aktorzy są niemymi obserwatorami nerwowego szamotania się w przestrzeni Staruszka B. Jego reakcje świadczą o zaangażowaniu w problem, jednak nie podejmuje on żadnych interakcji wkraczających w strukturę działań lalki B. Scena zachowuje swoją przejrzystość także ze względu na maksymalne skoncentrowanie się animatorów na lalkach i ich działaniach – ani razu nie pojawia się w niej aktor jako partner lalki, podmiot sceniczny.

To nietypowa sytuacja w teatrze, kiedy jeden bohater występuje równolegle w dwóch identycznych postaciach w tym samym czasie i przestrzeni. Środki wyrazowe teatru lalek dają po temu nieograniczone możliwości. Jednakże nie jest celem samym w sobie multiplikowanie postaci w jej scenicznym istnieniu – najczęściej wynika z chęci uzyskania pogłębionej metafory.

Po zejściu *lalki z kołkami*, *lalka poziomowa* kontynuuje temat będący treścią sceny piątej.

Scena 6

Po zejściu trójkowej *lalki poziomowej*, ze sceny wynoszony jest mały stolik. Następnie w głośnikach rozlega się trzeci wariant muzyczny na wejście *lalki z kołkami*, będący jej najbardziej chaotyczną, zawierającą kilka wewnętrznych pauz wersją.

W tej scenie ja animuję obie ręce Staruszka, a kolega głowę. Postać pojawia się, wymachując nerwowo rękami. Przypomina to opędzanie się przed natrętnymi owadami, tudzież – w ujęciu metaforycznym – natrętnymi myślami. Na ostatnim akcencie muzycznym lalka zamiera, a po chwili, lekko skonfundowana, znacząco chrząka i zakrywając sobie usta dłońmi, mówi:

- G: *A już po chwili pomagał mi w zamazywaniu brzydkich rysunków i napisów tych obyczajowych i tych politycznych. Po powrocie do domu byłem taki roztrzęsiony, że poszedłem do łóżka bez posiłku. Bo przecież nawet zupełnie niewinna jednostka ma różne myśli tak w stosunku do kobiet, jak stroju czy też przełożonych.*
- P: *Ale są to myśli mimowolne.*

W tym momencie rozlega się dyscyplinujący dźwięk sądu i przestraszony Staruszek zasłania sobie usta dłońmi.

Po chwili mocno speszony, niemal szeptem, kontynuuje:

- G: *Przepraszam, że nadużyłem cierpliwości Wysokiego Sądu, ale chciałem na siebie rzucić snop światła, żeby tu stanąć w pełnym świetle, niczego nie ukrywając.*
- P: *Poza tym wstrząsem politycznym nie przeżyłem nic wielkiego.*

Teraz lalka przykłada obie dłonie do ust w geście sugerującym konieczność wygłoszenia bardzo poufnego tekstu i głosem obu aktorów szepcze:

- G.P: *Ale wtedy, w tej ubikacji bałem się.*

Z głośników rozlegają się cztery dynamiczne akcenty muzyczne i na każdym z nich następuje *zapadanie się w siebie* lalki, czyli jej fizyczne przenicowanie na drugą stronę – po kolei: głowa, ręka prawa, ręka lewa – na ostatnim akcencie widzimy trzymaną przez aktorów za koniuszki koszulki lalkę, a właściwie trzy wystające z jej wnętrza kołki.

Na scenę wchodzi Kobieta, zabiera zwisającą bezwładnie formę i schodzi. Mężczyźni stoją jeszcze przez chwilę zdezorientowani, z rękami uniesionymi do góry, po czym spoglądają na siebie, poprawiają poły marynarek i schodzą ze sceny.

Lalka z kołkami zwana przez nas także pacynką stanowi w strukturze spektaklu najbardziej dynamiczny obraz Staruszka. Poprzez swoją mobilność, a także umieszczenie kołków na osi głowy w jej części szyjnej oraz na przedłużeniu dłoni – co znacznie ułatwia animację – daje aktorom szansę niezwykle ekspresyjnej gry.

Forma pozbawiona znaku plastycznego, jakim są nogi /bo przecież nogi pacynki znajdują się domyślnie na nadgarstku dłoni animatora pod przedłużoną koszulką lalki/ była animowana bez konieczności zachowania iluzji chodzenia. Staruszek w tej scenie lewituje, przeskakuje swobodnie między nogami konstrukcji, wspina się po nich, chowa za ramionami animujących go mężczyzn etc. Jego energia jest w stanie popychać i prowadzić aktorów wedle własnej woli. Tym bardziej znamienna i zaskakująca jest scena końcowa: oto nieustanny buntownik, szalony organizator przestrzeni scenicznej, karcący swoich animatorów despota, zmienia się w garstkę materiału z trzema prostymi drewnianymi kołeczkami. Staruszek staje się *ekshibicjonistą własnej pustki* ⁴¹.

Zdemaskowanie przedmiotowości postaci jest także metaforycznym ukazaniem jej podrzędności w stosunku do milczącego składu Wysokiego Sądu.

⁴¹ Cyt. za Jurkowski H.: op.cit. s.74.

Aktorzy trzymający zdeformowaną, przenicowaną lalkę jawią się jej pseudodemiurgami, którym za chwilę ktoś odbierze zużytą zabawkę.

W świecie lalkarzy mówi się, że pacynka to ogień na dłoni. Ten ogień szybko się wznieca, niezmiernie intensywnie płonie i równie szybko gaśnie. Tak jak nasz bohater w tej scenie – agresywnie dopomina się we wstępie o swoje pięć minut, w finale zapada się ze strachu w siebie.

Scena 7

Ta scena jest solową prezentacją marionetkowego wcielenia postaci Staruszka. Klamrowana jest specyficzną introdukcją i epilogiem rozgrywanymi w planie żywym, które chciałbym poniżej opisać.

Zaczyna się od dźwięków będących kolejną wersją jednego motywu muzycznego. Prawym wejściem na horyzoncie wchodzi aktor prowadzący przed sobą lalkę. Towarzyszy mu eskorta czterech mężczyzn w papierowych, szpiczastych czapczkach – dwóch pierwszych prowadzi go, trzymając pod ręce. Wszyscy przechodzą na prawą stronę sceny, gdzie stoi duży stół na kółkach z przystawionym do niego krzesłem.

Aktor wchodzi po nim z marionetką na stół, wokół którego ustawiają się czterej pozostali. Krzesło w sposób quasi rytualny, tj. poprzez specyficzne przekazywanie sobie z rąk do rąk zostaje wyniesione w kulisy.

Następnie aktorzy przesuwają stół na środek sceny, ustawiając go w centrum drewnianej konstrukcji. Mężczyźni zaczynają rozmowę – w opisie sceny dialogowej określe się jako M4:

- M1: *Ani się człowiek obejrzał, a tu już kosmonauci latają.*
- M2: *Ludzie na księżyc lada chwila polecą.*
- M3: *Ale jeszcze dawne strachy w człowieku siedzą.*
- M4: *Taka już natura ludzka...*

Mówiąc ostatnie zdanie, zwracam się do Staruszka, czyniąc go adresatem niniejszej konstatacji. Po tej kwestii mężczyźni schodzą w kulisy na horyzoncie – dwóch w lewo, dwóch w prawo.

Pojawiają się znów w finale sceny, kiedy marionetka wypowiada słowa:

- *Często w tym czasie bolał mnie brzuch, ale w tak wielkiej epoce, w jakiej dane jest nam żyć, wstyd o tym wspominać. Leżałem pod kołdrą i trzęsło mną, dopóki nie zacząłem sypiać z dwoma butelkami.*

W tym czasie mężczyźni podchodzą do stołu, stają każdy w jego rogu i po chwili przysłuchiwania się monologowi, zaczynają przesuwac stół na lewą stronę sceny. Staruszek kontynuuje:

- *Były to butelki po soku, broń Boże po wódce, bo ja jestem abstynentem, i ostatni raz piłem wódkę za życia nieboszczyka brata, kiedy to oszołomiony alkoholem wtórowałem mu przy śpiewie. Resztę laleczek poprzybijalem gwoździami do stołu.*

Po wypowiedzeniu ostatniej kwestii, aktor wraz z marionetką podtrzymywany przez stojących z przodu aktorów, zeskakuje ze stołu i w czteroosobowej eskorcie prowadzony jest na dźwiękach melodii w stronę horyzontu. Po chwili wszyscy znikają w kulisie po prawej stronie.

Po ich zejściu w głośnikach rozlega się dynamiczna muzyka. Wyświetla się stojąca po prawej stronie drabina, po której, do znajdującego się w górze okna, wspina się mała, animowana długimi sznurkami lalka.

Muzyka narasta, dźwięki stają coraz wyższe, aż osiagając apogeum, zjeżdżają długim glissandem w dolne partie brzmienia – równocześnie zjeżdża po drabinie w dół bezradna drewniana laleczka.

Prolog sceny marionetkowej – to specyficzne doprowadzenie ofiary na przesłuchanie. Oprawcy, ubrani w kolorowe, karnawałowe czapeczki dyskutujący z rozbawieniem o kosmosie, księżycu i naturze ludzkiej, stanowią wyraźny kontrast do egzystencjalnej, pełnej lęku spowiedzi Staruszka; do jego samotności, zagubienia i absolutnej bezradności wobec życia:

- *A raz nawet jakiś pijany załatwił grubą potrzebę pod moimi drzwiami. Sam to własnoręcznie o północy sprzątałem.*

Jednocześnie nasz bohater z ekscytacją opisuje kolekcję swoich lalek:

- *Kupiłem też jednego naguska. Dziewczynkę. Z różowej masy. Ale na głowie miała ślicznie fryzowane, czarne włoski i niebieską kokardkę. (...) Pewnego wieczora zrobiłem w nagusku dwie dziurki. A potem nalałem do środka wody. Ale któregoś dnia, sam nie pamiętam już czego, zdenerwowałem się i wyrwałem lali ręce i nogi, a kadłubek wrzuciłem do pieca i spaliłem.*

W finale dramatycznie zaprzecza jakoby miał problem alkoholowy, ale w tym momencie jego tłumaczenia nie mają większego znaczenia, gdyż niemy szwadron zwozi go na stole ze sceny, sprowadza na ziemię, i miarowym, szybkim krokiem wyprowadza w kulisy.

W epilogu przejmujące wrażenie robi pewna nieuchronność wydarzeń – programowe, wykalkulowane wyprowadzanie Staruszka w kulisy przy jednoczesnej, rozpaczliwej próbie wytłumaczenia się przed sądem. Po raz kolejny zakończona fiaskiem.

Po scenie marionetkowej następują dwie inne solowe (ósma i dziewiąta) z udziałem lalek poziomowych opisanych już wcześniej.

Scena 10

Z prawej kulisy na horyzoncie wnoszę na scenę mały stolik.

Po chwili pojawia się Kobieta z lalką poziomową, występującą w scenie pierwszej. Tym razem Staruszek jest bez garnituru, w samym tylko białym kombinezonie. Kobieta kładzie lalkę na stoliku plecami do góry, z bezwładnie zwisającą głową skierowaną w stronę widowni. /Takie ułożenie lalki będzie w opisie sytuacji oznaczać, iż lewa ręka i noga lalki znajdują się po prawej stronie stolika, a jego prawa ręka i noga, po lewej/.

Mechanicznie poprawia jej ręce i nogi, po czym schodzi w kulisy po lewej stronie na horyzoncie. Rozlega się dynamiczna, pogodna wersja znanej już melodii. Z kulis na horyzoncie, także tych znajdujących się za brytami materiału, wchodzi po kolei pięciu mężczyzn. Pierwszy z nich – nazwijmy go M1, podchodzi do leżącej lalki, unosi jej głowę i po wybrzmieniu muzyki zwraca się w stronę widowni:

- M1: *Bo jak się to mówi, na księżą oborę patrzę...*

W tym czasie pojawia się drugi mężczyzna - M2 i dochodząc do lalki, mówi:

- M2: *...i muszę powiedzieć, że oczekuję ze spokojem śmierci...*

Teraz aktor przykłęka z lewej strony stołu i ujmując prawą rękę lalki, kontynuuje:

- M2: *...gdyż na ziemi jest za duży bałagan, za dużo różnych głosów i hałasów, z których i tak nie ma pożytku. (...)*
- *A te dzieci...*

Na scenie pojawiają się w niewielkich odstępach czasu dwaj następni mężczyźni, którzy kontynuują zawieszoną wypowiedź M2. Pierwszy z nich - M3 dochodzi do stolika i chwytając lewą nogę lalki, mówi:

- M3: *...z rączkami jak wałeczki...*

Drugi - M4 w tym czasie bierze prawą nogę i dopowiada:

- M4: *...i z dołeczkami w buzi...*
- M3: *...i z maciupeńkimi nóżkami...*
- M4: *... i rączkami...*

Na końcu tej wymiany zdań wchodzi - M5 na scenę zza brytu po prawej stronie i patrząc w stronę widowni, puentuje:

- M5: *...były dla mnie rajem na ziemi.*

Podchodzę do stolika i przyklekam z jego prawej strony, chwytając lewą rękę lalki. Następne kwestie wypowiadam już poprzez formę:

- M5: *Czy to były dzieci rodzeństwa, czy całkiem obce, bez różnicy.*

Kiedy dochodzę do lalki, chwytam jej rękę i zaczynam wypowiadać tekst przynależący do postaci Staruszka, to nieznacznie zmieniam artykulację mojego głosu.

Staje się on bardziej matowy i nieco wyższy. Przejście ze świata narracji w świat interpretacji nie może pozostać bez jakichkolwiek zmian, tym bardziej, że pierwsze słowa po wejściu na scenę wypowiadam do widowni od siebie. Dopiero potem wypowiadam się poprzez lalkę.

Do tego momentu Staruszek z każdym wejściem nowego aktora *rozbudowuje się*, uruchamia kolejne partie swojego ciała. Po chwili postać jest już *kompletna*. W przeciwieństwie do pierwszej sceny, tym razem wszystkie działania poszczególnych części ciała służą budowaniu ruchowej spójności lalki. Także interpretowany przez aktorów tekst stara się szukać

współbrzmienia, uwzględniając naturalne różnice barwy głosu każdego z nas. W tej scenie bardzo często wypowiadamy swój tekst, kontynuując melodię i rytm słów partnera, co wespół z harmonijnym ruchem lalki, buduje monolityczny obraz postaci Staruszka.

W dalszym opisie sceny skoncentruję się na omówieniu sytuacji scenicznych, pojawiających się w spektaklu po raz pierwszy. Najistotniejszym novum jest piosenka, której melodia stanowi motyw przewodni każdego pojawiania się Staruszka w poszczególnych scenach; w tej śpiewana jest na głosy przez pięciu aktorów:

- *Gdy dziewczę ma lat pięć
W serduszkach jedna chęć
Jednego tylko chce
Laleczką bawić się*

W czasie śpiewu lalka kołysze się w rytm muzyki – sprawia wrażenie niezmiernie pogodnej i zadowolonej. Po jej zakończeniu Staruszek dalej opowiada swą historię.

Ciekawym przykładem sytuacji ujawniającej złożoność relacji zachodzących w obrębie postaci Staruszka jest fragment, w którym wchodzi ze sobą w konflikt dwie ręce, a poniekąd także dwaj animujący je aktorzy. Po interwencji dźwiękowej Sądu Staruszek, skruszony, wyznaje:

- M5: *Tak, to była dziecina płci żeńskiej... że mówiłem uprzednio o chłopczyku... widocznie się pomyliłem.*
- M2: *A może to był chłopczyk?*
- M5: *Już nie pamiętam!*

Kiedy M2 zbliżyła rękę lalki do mojej twarzy, sugerując nieśmiało moją pomyłkę, reaguję dosyć gwałtownie i w rewanżu wymachuję ręką lalki przed twarzą prowokującego mnie aktora.

Jest to jedyny w tej scenie epizod, w którym postać przez chwilę nie stanowi spójnej całości.

To jakby echo występującego w pierwszej scenie permanentnego separowania się poszczególnych członków lalki. Po chwili jednak sytuacja normalizuje się i już do końca trwania tej sceny Staruszek pozostaje postacią wyrazowo homogeniczną.

Dalej następuje sytuacja, kiedy Staruszek po słowach:

- M2: *Czemu chodziłem na zawody sportowe?*

podnosi się ze stołu i na wypowiedzianym przez wszystkich aktorów tekście:

- *Nie rozumiem*

podskakuje do góry i chwyta znajdującą się wysoko nad stołem poprzeczki, będącej fragmentem drewnianej konstrukcji scenografii scenicznej. W tym momencie przekazuję uchwyt animowanej przeze mnie ręki koledze, który podaje mi kołek prowadzący stopę lalki. Podobnie robią koledzy znajdujący się po przeciwnej stronie stolika.

Kiedy staruszek chwyta się poprzeczki, puszczamy także i te kołki, pozwalając nogom lalki swobodnie poruszać się w przestrzeni.

Teraz nie mam fizycznego kontaktu z postacią, mogę używać jej tylko swego głosu. I tu, staram się dostosować jego brzmienie i interpretację do zastanej sytuacji. Otóż, po chwili staruszek zaczyna się podciągać i opuszczać, a ja staram się odpowiednią intonacją fakt ten zilustrować:

- M5: *Ale dlaczego nie mam chodzić na zawody sportowe? Pan Mecenase, łaskawy, się uśmiecha?*

Te fragmenty, na których widzimy podciągającą się w górę postać, wypowiedziane są przeze mnie z ogromnym wysiłkiem, te zaś, na których lalka opuszcza się – z dużą ulgą i chęcią *złapania oddechu*. Kiedy Staruszek wreszcie zeskakuje na stół, tuż przed wypowiedzeniem swojej kwestii, robię kilka głośnych, szybkich oddechów i z dość sporym zmęczeniem w głosie, mówię:

- M5: *A ja chodzę na zawody koszykówki i siatkówki. Raz tylko wybrałem się na zawody lekkoatletyczne.*

Zmęczenie bohatera interpretuję także w ten sposób, że wyraz *lekkoatletyczne* dzielę na dwie części: między członem *lekko* a *atletyczne* biorę głęboki oddech.

Chwilę później następuje finałowa sekwencja tej sceny, podczas której lalka zaczyna lewitować. W głośnikach rozlegają się dźwięki sugerujące unoszenie się postaci. Po słowach:

- M2: *Ale faktem jest, że były to jakieś igrzyska, w których dziewczynki grupowo i indywidualnie wykonywały różne popisy.*

aktorzy przekazując sobie kołki lalki uruchamiające poszczególne jej członki, wprowadzają ją w rodzaj lewitacji, obracając w przestrzeni głową do dołu.

- M5: *Nie ma w tym chyba nic zdroźnego.*

Wypowiadając te słowa, bardziej odnoszę je do komentowania skomplikowanych figur akrobatycznych wykonywanych w tym momencie przez Staruszkę w obliczu Wysokiego Sądu, niż do merytorycznej warstwy tekstu.

Po krótkotrwałej lewitacji lalka powoli opada plecami na stół i po niedługiej pauzie zaczyna śpiewać. Tym razem tempo melodii jest dużo żywsze, a leżący na plecach staruszek dziarsko wymachuje w jej rytm rękami i nogami. Na wybrzmieniu melodii aktorzy puszczają członki lalki i w pogodnym nastroju, tanecznym krokiem schodzą ze sceny.

Pięcioosobowa animacja, polifoniczna interpretacja jednej postaci stanowiły dla mnie zupełnie nowe doświadczenie aktorskie.

Nasz bohater prezentujący się w obu opisywanych wyżej scenach to pięć niezależnych osobowości, z których tylko czasem rodzi się monolityczna postać. Każda część ciała Staruszka, jak i animujący je aktorzy, mogą wchodzić ze sobą i wchodzić w niezliczone, opisane wcześniej relacje sceniczne.

Budując swoje wyobrażenie o roli w tej konkretnej konfiguracji animacyjnej, próbowałem odpowiedzieć sobie na pytanie, jakimi środkami wyrazu powinienem się posłużyć, abym ekspresją nogi lalki mógł wyrazić stany emocjonalne Staruszka.

Przyglądając się lalce z zewnątrz, widzimy, że każda jej część składająca się na postać naszego bohatera uprawniona jest do werbalizowania swoich stanów wewnętrznych. Jednakże tylko głowa – w ujęciu logicznym – posiada takie możliwości fizyczne, /usta/ i nawet pozostając w bezruchu, bezwarunkowo łączyć się będzie z wypowiedianym przez aktora tekstem. Pozostałe członki muszą kompensować tę oczywistą ułomność, czy też niedoskonałość swoim ruchem.

Kiedy przyjrzymy się mimowolnym ruchom nogi człowieka, jesteśmy w stanie dostrzec szereg informacji wyrażających jego stany emocjonalne.

Animujący nogę, czy precyzyjniej – wypowiadający się nogą animator – musi odwołać się do systemu znaków tożsamyh z tą częścią ciała, dzięki którym możliwe będzie stworzenie partytury ruchów o bardzo jednoznacznym wyrazie scenicznym.

I tak oto noga, która swobodnie kołysze się, zwisając ze stolika – wyraża spokój, monotonię egzystencji; noga uderzająca z impetem w stół – irytację i zdenerwowanie; stopy ocierające się jedna o drugą – wstyd, zażenowanie; nogi podkurczone pod stołem albo przyciągnięte maksymalnie do korpusu lalki – lęk, obawę; nogi złączone stopami, z kolanami odwiedzionymi na zewnątrz – spokój, harmonię, otwarcie; założone jedna na drugą albo zwarte przy sobie – zasadniczość, sztywność, powściągliwość.

Kiedy noga staje na palcach, stara się wchodzić na metaforycznie pojmowane wyżyny własnych ambicji; prostując i drżąc – wyrażać podniecenie i egzaltację.

Jednocześnie w drugiej scenie, w której animuję rękę lalki otrzymuję *wsparcie* ze strony głowy Staruszka, która poprzez swój ruch, zgodny z akcentami logicznymi wynikającymi z mojej interpretacji, staje się nośnikiem wypowiedzianych przeze mnie słów. Ręka w tym ujęciu podlega prawom naturalnej gestyki wyrażającej emocje i wraz z innymi częściami jej ciała tworzy spójny obraz postaci naszego bohatera.

Staję się zatem animatorem odpowiedzialnym za konkretną część lalki, a także użyczającym Staruszkowi głosu, interpretującym lektorem.

W tym kontekście warte przytoczenia są spostrzeżenia Henryka Jurkowskiego:

Zdarza się często, że lalkarz animator pojawia się na scenie obok lalki, a więc podmiotu działającego, dając świadectwo, kto naprawdę jest posłusznym przedmiotem, a kto demiurgiem działania. W tej sytuacji pojęcie „podmiotu działającego” trzeba odnieść równocześnie do dwóch znaków: lalki i animatora. Jest to konieczne szczególnie wówczas, gdy zarówno lalka, jak i animator – każde na własny sposób – wykazują ambicję reprezentowania postaci scenicznej. (...) A zatem zmienność relacji między podmiotem scenicznym a źródłami fizycznymi jego zachowań jest tym czynnikiem, który wyróżnia teatr lalek spośród innych rodzajów sztuki teatralnej. Jeśli nawet teatr aktorski sięga po chwyt analogiczne, czyni to okazjonalnie, w imię doraźnych pomysłów twórczych ⁴².

Animowana przez pięciu aktorów lalka – ale już inna jej wersja – pojawia się także w epilogu sztuki.

⁴² Jurkowski H.: op.cit. s. 88

Scena 11

Jest to moja solowa scena z udziałem lalki poziomowej. (*fot.16.*)
Na scenie widzimy mały stolik. W głośnikach rozlega się muzyka. Tym razem w jej rytmicznej strukturze słyszalne są wyraźne synkopy, stwarzające wrażenie króciutkich pauz. Wchodzę energicznie z kulisy po prawej stronie na horyzoncie. Na dłoni prawej ręki niosę Staruszka, który ma lekko opuszczoną głowę i złożone na plecach ręce; swoją lewą rękę mam założoną na plecach. Moje ruchy, ułożenie ciała, a także sposób trzymania lalki sugerują jakobym był kelnerem wnoszącym zamówione przez klienta danie. Przed postawieniem lalki na stojący centralnie mały stolik wpatruję się pytająco w oczy widzów, następnie dokonuję próby postawienia jej na większy stół stojący z prawej strony sceny, po czym jednak stawiam Staruszka na środku małego stolika. Chwytam za znajdujące się z tyłu lalki ręce i energicznie unoszę je do góry. Muzyka urywa się. Od tego momentu aż do epilogu stoję za stolikiem i schowany za lalką pozostaję wyłącznie jej animatorem.



fot.16.

Kiedy opracowywałem sposób na *wejście* Staruszka w tej scenie, doszedłem do wniosku, że pojawiający się wielokrotnie przed obliczem Sądu i widowni bohater jest za każdym razem doprowadzany przez aktorów na kolejne przesłuchania. To tak, jakby niezależnie od woli strzegących go strażników gdzieś uciekał, chował się i znów był sprowadzany na salę przesłuchań, ale już w innej, odmienionej formie, jakby między jego zejściem a ponownym pojawieniem się, upłynął jakiś czas.

Dwukrotnie wnosi go Kobieta, najczęściej jednak lalka pojawia się w eskorcie mężczyzn. To kolejne doprowadzenie chciałem przedstawić jako metaforyczne podanie Staruszka *na tacy*, wystawienie przed oblicze sędziów i widzów – jako postaci skazanej na *pożarcie*, stanowiącej w swej bezradnej śmieszności łatwy łup dla każdego.

Kiedy muzyka cichnie, Staruszek, pozostający w pozycji przykucniętej, powoli opuszcza ręce i gestykułując nimi zaczyna monolog:

- *Wszyscy filozofują i używają obcych wyrazów, ale zdrowego rozsądku na świecie coraz mniej.*

Pod koniec tych słów opuszcza lewą rękę, po czym przecząco porusza głową na boki. Następnie podnosi ją do góry i patrząc na widownię, mówi:

- *Dużo by o tym gadać, ale kto wysłucha starca stojącego nad grobem, na którego głowę rzucono to oskarżenie tak krzywdzące?*

W tej chwili Staruszek prostuje się, przykładając dłoń prawej ręki do serca i z wyrzutem w głosie zwraca w stronę widowni, prowadząc po niej wzrok z prawej do lewej strony:

- *Kto na mnie rzuci kamieniem?*

Po krótkiej pauzie wyczekiwania na reakcję znów kurczy się w sobie i już po chwili kontynuuje:

- *Ile to razy dziecko nawet małe doprowadzi rodziców do tego, że wychodzą po prostu z siebie. Ile razy matka albo i ojciec rozdarliby swoją pociechę na ćwierci. Ale obcy człowiek musi znosić wszystko.*

Tu irytacja Staruszka jest już tak duża, że nie panuje nad swoimi niektórymi odruchami: zaczyna nerwowo wycierać pot z czoła albo obcierać dłonią nos, wycierając następnie dłoń w poły marynarki. Po chwili nieco spokojniej dodaje:

- *Owszem, często w sercu moim rodziły się brzydkie uczucia i myśli „żeby was cholera wydusiła”, „żeby was ziemia pochłonęła”, nic nadzwyczajnego.*

Po tym dosyć emocjonalnym stwierdzeniu Staruszek nieco się mityguje i szukając wzrokiem aprobaty u widowni, tłumaczy się:

- *Każdy żywy człowiek w myślach wypowiada pod adresem swego bliźniego w tramwaju, na kolei lub sklepie, różne złe życzenia.*

Przywiedzione na myśl przykłady owych życzeń powodują w Staruszku niezmierną ekscytację będącą mieszanką histerycznej radości i narastającej nerwowej bezradności spowodowanej amnezją:

- *Gdyby się te wszystkie klątwy sprawdziły, to nasza matka-ziemia wyglądałaby jak ten... jakby to powiedzieć... trudno to nawet wyrazić.*

Podczas wypowiedzania tych słów bohater w sposób niezwykle nerwowo gładzi czoło, wyciera nos, aby wreszcie uspokajając się, spojrzeć w prawą stronę i kierując wzrok na jednego z sędziów, stwierdzić spokojnie:

- *Natomiast nie skorzystam z łaskawej oferty mojego obrońcy, który się stara zrobić ze mnie chorego umysłowo.*

W tej chwili jednak Staruszek nie wytrzymuje, podnosi się i wymachując drżącą prawą ręką, wykrzykuje w stronę swojego rzekomego obrońcy:

- *Nie jestem chory na umyśle ani nie jestem zboczeńcem!*

Następnie zwraca się bezradnie w stronę widowni:

- *Chyba moje wyjaśnienia, które tu złożyłem, są dowodem wystarczającym.*

Staruszek ponownie kurczy się, opuszcza głowę i bliski płaczu, wyznaje:

- *Ja, stary człowiek, nie pójdę do domu wariatów tylko dlatego, że jakaś smarkula uroiła sobie pospolite kłamstwo.*

Po tym wyznaniu następuje zmiana emocji bohatera, który teraz z zaciekleścią zaczyna oskarżać dzieci:

- *Dzieci kłamią równie często jak starsi, co ja mówię! Dzieci kłamią stokroć częściej niż ludzie dorośli i ich kłamstwa są takie perfidne, że tylko jakaś skomplikowana aparatura może to wykryć.*

Kiedy konstatuje, że posiadanie takiej aparatury mogłoby pomóc w ustaleniu prawdy prostuje się i zwraca w stronę Sądu, pytając bezradnie:

- *Ale niestety nie posiadamy w mieście takiej aparatury?*

Milczenie Sądu powoduje, że Staruszek opuszcza głowę i powoli, dosuwając nogę do nogi, przemieszcza się na prawą stronę stolika. Kiedy dochodzi do jego krawędzi, spogląda w dół, następnie w górę w stronę Obrońcy, przykuca i kołysząc się lekko do przodu i do tyłu, bardzo spokojnie mówi:

- *Pan Obrońca raczył z dobrego serca mówić tu o zdziecinnieniu starczym, a nawet o rozmiękczeniu mózgu mojego i na dowód przytoczył fakt, że ja człowiek stary bawiłem się jak dziecko.*

Teraz Staruszek zwraca się w stronę widowni i z pewną egzaltacją w głosie, stwierdza:

- *A w co się bawiłem: w teatrzyk. Grały w nim moje lale.*

W tym momencie następuje dźwiękowa interwencja Sądu.

Zdezorientowany Staruszek podnosi się i zwracając w stronę pani Sędzi, pyta:

- *Co grały? Różne sztuki. Na przykład takie co sam układałem, albo rzeczy wzięte z historii. Owszem, była między nimi również naturalnej wielkości. To był stary manekin. Kupiłem ją okazji. Do domu przyniosłem w walizce. Osobno ręce i nogi, a potem tułów. Na dwa razy. Nie chciałem całej postaci przynosić ze względu na ludzi.*

Tłumaczenie Staruszka wpędza go w specyficzną irytację; czuje, że im bardziej usiłuje się usprawiedliwiać, tym bardziej się pograża.

Nieustannie poszukuje akceptacji w martwych twarzach Sądu.

Wreszcie milknie. Pogodzony ze swoją klęską zaczyna *zamykać się w sobie* – wypowiada ostatnie słowa coraz ciszej, coraz bardziej staccato, a animujący go aktor układa lalkę do tej pozycji, w jakiej została wniesiona na scenę:

- *Nie kryłem się i teraz się nie kryję, bo nie ma tu potrzeby, nie widzę powodu.*

Rozlega się muzyka. Ostatnie słowo Staruszka jakby urwane w pół, niedokończone. Ręka lalki złożona na jej plecach kończy symbiotyczne współlistnienie aktora i animowanej przez niego formy. Na scenie pozostaje zastygły w pozie skupienia lalkowy bohater i skonsternowany aktor, który, stając się nagle wypreparowanym z postaci Staruszka obrazem jego osobowości, próbuje w tej niezwykle niezręcznej sytuacji zachować do końca pozory spokoju i opanowania. Ostatecznie salwuje się chaotyczną i nerwową ucieczką ze sceny.

Muzyka cichnie. Po chwili pojawia się Kobieta, która umieszcza lalkę na swej dłoni i wynosi ze sceny.

Każdy szczegół animacji, partytura ruchów lalki, jak i aktorska interpretacja zależała w tej scenie wyłącznie ode mnie.

Praca nad monologiem jest zadaniem bardzo podobnym dla każdego zmierzającego się z takim materiałem aktora, niezależnie od środków artystycznego wyrazu, jakich użyje on do uzyskania najwłaściwszego, założonego przez siebie scenicznego efektu. Tu miałem do dyspozycji lalkę, przez którą komunikowałem się z publicznością. Opisane przeze mnie sytuacje unaoczniają konieczność takiego posługiwania się gestem i słowem, aby powstał jak najbardziej barwny, przestrzenny i intrygujący obraz osobowości bohatera. Wykorzystując ograniczoną przestrzeń, na której prezentował się Staruszek, jego możliwości motoryczne i interpretacyjne, próbowałem stworzyć taki portret emocjonalny, w którym zawarta zostanie pełna gama nastrojów, jakie mogą towarzyszyć każdemu człowiekowi w chwilach radosnego uniesienia, jak i dojmującego smutku.

Wplatając w cały system zachowań *poprawnych* także i te, które w miejscu publicznym mogą być postrzegane jako niewłaściwe, np. drapanie się po głowie czy też wycieranie ręką nosa, miałem zamiar zbudować obraz niezwykle zhumanizowanej postaci, która poprzez brak kontroli nad swoimi odruchami, staje się bardziej ludzka będąc lalką, niż niejeden człowiek zachowujący się w podobnych sytuacjach niezwykle zasadniczo, automatycznie, bezosobowo. Stolik, po którym przemieszcza się lalka to metafora dostępnej mu przestrzeni życiowej, w której może funkcjonować.

Kiedy Staruszek stojący na krawędzi stołu dostrzeże przepaść oddzielającą go od realnego świata, natychmiast pokornieje, łagodnieje, a jego wypowiedzi nabierają charakteru niezmiernie głębokiej analizy rzeczywistości i realnej oceny sytuacji z wynikającymi z niej uwarunkowaniami.

Przez szept do krzyku, przez radość do smutku, przez pewność do zwątpienia i lęku – osobowość Staruszka objawia się całą gamą nastrojów. To tylko kilka minut, w których nasz bohater wykrzykuje swój lęk, swoją rozpacz i samotność. Kończy podobnie jak w poprzednich wejściach – porażką.

Scena 13

Epilog.

Na scenę z kulisy po lewej stronie na horyzoncie wchodzi prowadzony przez jednego aktora Staruszek. Ubrany w białą koszulę, brązową marynarkę i przykrótkie spodnie. Z głośników płynie pompatyczna, dostojna muzyka. W jej spokojnym rytmie kroczy nasz bohater, zatrzymuje się, spogląda na lewo i prawo jakby przywołując do siebie pozostałych animatorów, którzy po chwili podchodzą do niego i chwytając odpowiednie kołki, prowadzą w stronę widowni. (*fol. 17.*)

W tej scenie prowadzę lewą rękę lalki.



fot.17.

Muzyka cichnie, Staruszek zaczyna mowę końcową swojej spowiedzi
/tekst wypowiedany przeze mnie określam skrótem M5/:

- M1: *Dlatego kupiłem sobie ptaszka.*
- M5: *Nie było mi danem założyć gniazda rodzinnego.*
- M2: *Nie pozwoliła również Opatrzność, abym wprowadził pod dach kobietę.*
- M3: *Towarzyszkę życia.*
- M1: *Kapłankę domowego ogniska. A przecież w każdym z nas drzemie instynkt, który każe nam przedłużać gatunek ludzki na tym padole, zbiegać koło budowania gniazdkka.*

Po tych słowach rozlega się muzyka będąca echem brzmienia pozytywki i na jej dźwiękach ręce lalki rozpinają guziki marynarki.

Staruszek zaczyna *rozsuwać* się wzdłuż własnej osi, dzieląc się dokładnie na pół. Pomiedzy dwiema częściami lalki rozwija się namalowany na płótnie obraz siedzącej na ziemi małej dziewczynki. Obie połówki lalki poruszają się w ten sam sposób. Staruszek wypowiada się głosem wszystkich aktorów:

- *I w takich chwilach nie byłem starym człowiekiem w wytartej jesionce, ale tym szpakiem, który z pobliskiego ogródka przynosi do gniazda dżdżownicę,*
- M5: *liszki...*
- M4: *muchy...Jakże radośnie bilo moje serce. Pani Sędzia też kiedyś była dzieckiem.*
- M5: *Dziewczynką,*
- M2: *Która bawiła się laleczką*

W tym momencie po raz trzeci i ostatni Staruszek śpiewa swoją piosenkę. Tym razem jej tempo jest najszybsze a aktorzy śpiewają ją unisono. Po zakończeniu śpiewu obie połówki głowy wyraźnie spoglądają w stronę namalowanego na płótnie obrazka;

- M3: *Kiedy patrzę na dostojną postać Pani, wyobraźnia moja maluje obraz małej dziewczynki....*
- M1: *...z dołeczkami na rączkach...*
- M4: *...z kolankami uwalanymi piaskiem...*

W głośnikach rozlega się dyscyplinujący dźwięk Sądu, a po chwili rozbrzmiewa jakby przyśpieszona muzyka pozytywki, na której Staruszek znów łączy się w jedną postać. Poprawia marynarkę, zapina guziki i nieco zdenerwowany mówi:

- M2: *Już milczę, ostatnie słowo oskarżonego.*

Na tych słowach Staruszek *rośnie*, wykorzystując w tym celu możliwości tkwiące w konstrukcji jego rąk i nóg. Na ostatnim słowie wyciąga ręce przed siebie i składa je tak, jak do założenia kajdanków.

Po chwili kurczy się, odwraca w stronę horyzontu i wychodząc w asyście wszystkich mężczyzn mówi pięciogłosem:

- *Młody człowieku, proszę mnie nie dotykać...ja sam. Potrafię o własnych siłach.*

W głośnikach rozlega się muzyka kotłów i bębnów jak z początku spektaklu. Na chwilę rozświetlają się okna Sędziów, po czym muzyka cichnie.

Przedstawienie się kończy.

Rozdział V

Psychologia postaci – klucz do roli

Jakie doświadczenia złożyły się na obraz postaci, za której budowanie w większym lub mniejszym stopniu ponosiłem odpowiedzialność?

Można powiedzieć, że budowanie roli opierało się przede wszystkim na obserwacji życia, spostrzeżeniach wyniesionych z analizy wielu kreacji aktorskich - teatralnych czy filmowych – a także na intuicji aktorskiej.

Moje doświadczenia teatralne w budowaniu ról ludzi starych, dojrzałych, nie zaliczają się do bogatych, zatem wejście w postać Różewiczowskiej komedii nie odbywało się przy istotnym wsparciu dotychczasowych zawodowych dokonań.

Śmieszny Staruszek to człowiek o niezwykle złożonej osobowości, a wizja reżyserska Hejny i pomysły scenograficzne Jadwigi Mydlarskiej-Kowal implikują kolejne warstwy znaczeniowe, nie tylko w obszarze zachowań naszego bohatera, ale także w szeregu relacji pojawiających się i zachodzących poza nim.

Różewicz żywi do tej postaci nieukrywany sentyment. Nie po raz pierwszy w swojej twórczości sięga zresztą po temat starzenia się i wszystkich psychofizycznych konsekwencji tego procesu ⁴³.

Kluczowym zagadnieniem w dekodowaniu osobowości postaci stał się dla mnie jej portret psychologiczny. Podczas prób mieliśmy dużą swobodę twórczą. Reżyser, który oglądał efekty naszych poszukiwań dokonywał korekty tych fragmentów, które nadmiernie bądź niedostatecznie eksponowały wewnętrzny świat bohatera dramatu.

Wchodzenie w postać odbywało się poprzez poszukiwania odpowiednich środków scenicznego wyrazu – począwszy od ruchu lalki i ewentualnych

⁴³ Bajdor J.: *Spotkanie z teatrem. Różewicz i Siemion* [w:] Gazeta Robotnicza. Magazyn Tygodniowy 1968. nr 49. s.3.

relacji z aktorem, do budowania wiarygodnej interpretacji nadającej postaci wyraźny, indywidualny rys psychologiczny. To z kolei powodowało konieczność odniesienia się do specyficznych, charakterystycznych zachowań i reakcji ludzi w podeszłym wieku.

Zaintrygowany złożonością i wielością pytań dotyczących osobowości bohatera sztuki pojawiających się w szeregu recenzji, analiz i opinii krytyków i teoretyków teatru, a także kierowany potrzebą zgłębienia tematu, podjąłem próbę przesłedzenia i analizy zachowań oraz wypowiedzi Staruszka, pod kątem jego kondycji psychofizycznej. Wiedza ta pomogła mi w pracy nad rolą, a także umożliwiła weryfikację moich dotychczasowych wyobrażeń o kreowanej przeze mnie postaci.

Chciałbym przyrzeć się bliżej osobowości Staruszka z punktu widzenia psychologii i psychogeriatry – specjalizacji psychiatrycznej zajmującej się rozpoznawaniem i leczeniem wszystkich zaburzeń psychicznych występujących w okresie starości.

Kluczowa w tej sytuacji wydaje się być odpowiedź na pytanie, czy osobowość naszego bohatera zdeformowana była jakąkolwiek chorobą psychiczną, dewiacją, patologią – a jeżeli tak, to, w jakim stopniu.

Różewicz w dopisanym w 1966 roku prologu umieścił bohatera sztuki w szpitalu dla obłąkanych, a zatem dookreślił tym samym wyrok wydany przez kolegium sędziowskie.

Pierwszym szkicem do „Przyrostu naturalnego”, a więc właściwie szkicem szkicu, będzie zresztą „Prolog lub epilog” do „Śmiesznego staruszka”, napisany w tym samym czasie, co cały ten „nie monolog” (wrzesień-listopad 1963), lecz ogłoszony dopiero w trzy lata później⁴⁴.

W tym miejscu warto przytoczyć słowa samego Tadeusza Różewicza, który w rozmowie z Konstantym Puzyną, odbytej w redakcji *Dialogu* wiosną 1969 roku tak oto opisuje okoliczności pojawienia się epilogu:

⁴⁴ Kelera J.: *Panorama dramatu*. Wrocław 1989. s. 156.

(...) *Myślę, że elementy pewnych sztuk mogłyby wychodzić z innych elementów w innych sztukach. Np. prolog do Śmiesznego staruszka, publikowany zresztą w Dialogu później niż sztuka, był właściwie początkiem sztuki Przyrost naturalny* ⁴⁵.

Stawianie kropki nad „i”, co w tym wypadku oznacza *klamrowanie* spektaklu wyraźnym początkiem i zakończeniem, często było powodowane *porozumieniem z teatrem*, po którym następowało dopisanie kilku stron do już istniejącej sztuki, a te – jak sam autor przyznaje – *zmieniły zamysł. Zamknęły sztukę. A nie była zamknięta* ⁴⁶.

Rozstrzygnięcie kwestii poczytalności naszego bohatera ma, według mnie, znaczenie dosyć istotne, albowiem umieszczenie go w zakładzie zamkniętym jednoznacznie wskazujące na chorobę psychiczną Staruszka, zawęży krąg znaczeniowej recepcji spektaklu.

Czy jednak jest to diagnoza właściwa?

Wiera Korneluk w recenzji opublikowanej po lubelskiej premierze *Śmiesznego staruszka* konstatuje:

Czy można było obejść się bez „Prologu”? [Różewicz nazwał zakończenie sztuki „PROLOG lub EPILOG” – przyp. K.G.] Można. Ale jeżeli autor uznał za potrzebne dopisanie takowego, to musi to pociągnąć za sobą pewne konsekwencje natury artystycznej. Kajzar włączył do swojego spektaklu ów prolog, czym dokonał rzeczy w tym wypadku decydującej: uściślił, a raczej zmienił miejsce akcji. Prolog bowiem, jak z didaskaliów niedwuznacznie wynika, rozgrywa się w „domu bez klamek”, podczas gdy akcja samej sztuki umiejscowiona jest przed stołem Kolegium Sędziowskiego. Zabieg włączenia prologu do spektaklu ma konsekwencje następujące: wszystko, co mówi Staruszek do Kolegium Sędziowskiego rozgrywa się być może w jego schorzałej imaginacji. A więc – Staruszek ma bzik, w dużej mierze jest to bzik na tle niewyżytych instynktów erotycznych.

⁴⁵ Puzyna K.: *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej* [w:] *Dialog* 1969 nr 7. s. 102.

⁴⁶ *Ibidem*

Mamy więc do czynienia z człowiekiem chorym psychicznie, który opowiada nam, co go doprowadziło do choroby, nie szczędząc nam drastycznych wyznań o humorystycznym nieco posmaku oraz gorzkich i jakże trafnych spostrzeżeń o życiu, którym żyjemy my wszyscy ⁴⁷.

W naszej inscenizacji oparliśmy się na tekście pozbawionym epilogu, pochodzącym z opublikowanego w 1964 roku w *Dialogu*, w którym bohater wyprowadzany w finale z sali Sądu, mówi:

Młody człowieku, proszę mnie nie dotykać. Ja sam.

Potrafię (opuścić) o własnych siłach.*

/ * Z końcowego tekstu Hejno usunął słowo *opuścić*, które z kolei w realizacji Kajzara stanowiło klucz do zbudowania puenty. Otóż, na tych słowach Staruszek grany przez Wojciecha Siemiona *opuszczał* spodnie, aby dobrowolnie poddać się karze w postaci klapsów, które miały być wymierzone przez znajdującego się w pobliżu sanitariusza /.

Wprawdzie i takie zakończenie może sugerować niekorzystny wyrok, skazujący Staruszkę na leczenie w zakładzie zamkniętym, jednak poprzez swoją niejednoznaczność otwiera możliwość różnorodnych interpretacji. Można przyjąć, że osadzony w szpitalu jest całkowicie zdrowy psychicznie, a jego zamknięcie jest zwykłą pomyłką lub koniecznością izolacji z zupełnie innych, poza medycznych powodów.

/ Taką właśnie, według mnie, interpretację tekstu przyjął Piotr Piaskowski w warszawskiej inscenizacji sztuki na scenie Teatru Dramatycznego w roku 1970 ze Zbigniewem Zapasiewiczem w roli tytułowej/.

Można także domniemywać, że wyprowadzany z sali bohater odzyskuje wolność. Czy zatem proces sądowy będący wynikiem pomówień dziewczynek i przyzwolenia środowiska na psychiczny lincz zaszczutej, wyalienowanej społecznie istoty, rzeczywiście opierał się na racjonalnych, medycznych przesłankach?

Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie.

⁴⁷ Korneluk W.: *Śmieszny staruszek* [w:].Sztandar Ludu 1970. nr 121.

Reżyser decydując się na niejednoznaczne zakończenie, pozostawił widzowi rozstrzygnięcie losu, a także moralną ocenę Staruszka.

W recenzji Wiery Korneluk czytamy dalej:

Ale jest to klimat właściwie domu wariatów, co moim zdaniem splota poetykę i filozoficzny podkład utworu(...) A gdyby bez prologu? Po pierwsze – nie byłoby tej pewności, że mamy istotnie do czynienia z chorym, o zboczonych skłonnościach osobnikiem. Są bowiem podstawy, aby potraktować Staruszka jako człowieka nieprzystosowanego do powszechnie przyjętego wzorca życiowego i stąd jego konflikty z otoczeniem ⁴⁸.

Podczas moich wielokrotnych wizyt ze spektaklami czy warsztatami teatralnymi w Szpitalu dla Nerwowo i Psychiczenie Chorych w Stroniu Śląskim oraz Lubiążu, miałem możliwość bliskiego kontaktu z przebywającymi tam pacjentami.

Byli to głównie starsi mężczyźni z rozpoznaną schizofrenią w stanie remisji bądź depresjami o różnym podłożu somatycznym. Obserwacja ich zachowań – sposobów komunikowania się z otoczeniem, poruszania się, wypowiedzenia itp. – stanowiła istotny element analityczny w pracy nad rolą.

Kiedy poszukiwałem ruchu lalki adekwatnego do wieku i cech psychofizycznych Staruszka, przywoływałem także obrazy zachowań ludzi starszych, znajdujących się w skrajnie różnych dla nich sytuacjach życiowych.

Jednakże budując psychologiczny obraz Staruszka, nie doszukiwałem się w nim symptomów chorobowych, patologicznych. Przeciwnie; proponując szereg przerysowanych, kontrowersyjnych zachowań – w moim przekonaniu uprawnionych kondycją psychofizyczną bohatera – próbowałem oddać stan poważnego zagubienia, osaczenia i bezradności wobec życia i jego problemów.

⁴⁸ Korneluk W.: op. cit.

W jednej z wypowiedzi na temat *Śmiesznego staruszka* Józef Kelera zauważa:

Ale staruszek (...) jest to ponadto trochę melancholijny fiksak (co nie znaczy całkiem wariat), trochę smutny fetyszysta (co nie znaczy, że całkiem zboczeniec!), z ostrymi zahamowaniami w sferze biologii, płci i seksu („Jak bym się dotknął czegoś żywego, ciepłego, pokrytego włosami, to aż mną trzęsie, wprost chory jestem”), z nieco dwuznaczną wreszcie skłonnością do małych dziewczynek, które są przecież „jak laleczki”, ale potrafią staruszkowi dokuczyć. Ta ostatnia okoliczność sprawia, że staje on przed sądem i ma okazję wygłosić swoją mowę. Sfera patologii nie jest tu wszakże ani przedmiotem uwagi autora, ani racją zaistnienia sztuki ⁴⁹.

Podobne zresztą opinie, jednak z istotnymi wątpliwościami formułuje dużo wcześniej, niedługo po wrocławskiej premierze sztuki:

*Prawda zresztą, że tekst – tak jak go opisałem w całości – pozwala potraktować staruszka jak zdeklarowanego fiksaka i fetyszystę, i naprowadza na to nawet dość wytrwale. Prawda, że dopisany po trzech latach bez mała Prolog do *Śmiesznego staruszka* wydaje się rozstrzygać tę kwestię ostatecznie. (Dlaczego więc autor przeczy takiemu pogładowi na bohatera? Nie wiem) ⁵⁰.*

Także w recenzji Tadeusza Banasia, która ukazała się po wrocławskiej premierze *Śmiesznego staruszka* w Teatrze Kameralnym czytamy:

Różewicz zastrzega się z góry przed imputowaniem Staruszkowi jakiegoś „obrzydliwego zboczenia”. Staruszek jest cacy - lubi tylko mieć w domu laleczki-naguski i manekiny, które przystraja w staniczki, haleczki i inne koronkowe cuda.

⁴⁹ Kelera J.: op.cit., s.155 – 156.

⁵⁰ Kelera J.: *Teatr Różewicza.. Jak to się sprawdza?* [w:] Teatr 1969. nr 3. s. 17.

Ale to jego hobby jest, zdaniem twórcy, równie niewinne jak rybołówstwo Putramenta, zaś do procesu dochodzi na skutek prowokacji mściwych dziewczynek ⁵¹.

Każdy okruch wspomnień, każda sekwencja spektaklu wyrażana inną lalką i indywidualną kompilacją jej scenicznego istnienia, to odrębny element lęków, fobii czy frustracji Staruszka. Oczywiście można założyć, że większość sytuacji stresowych – a taką bez wątpienia jest przesłuchanie sądowe – prowokuje działania irracjonalne, przerysowane, które często wbrew faktom mogą pogrążyć naszego bohatera, oddającego się nazbyt ekshibicjonistycznym zwierzeniom, będących formą specyficznej wiwisekcji jego duszy.

Helmut Kajzar w jednym ze szkiców na temat spektaklu konstatuje:

Chwilami obrona przechodzi w samooskarżenie, ale wtedy staruszek myli trop, by po chwili znowu do niego wrócić; i tak ciągle, aż do zupełnego oplątania się winą ⁵².

Natomiast w wielu analizach pojawiają się wyraźnie sprecyzowane określenia domniemanych dewiacji Staruszka:

Monolog Staruszka pełen jest infantylizmu, użalania się nad sobą, uprzedzeń, urazów i pretensji do świata, mimo, że bohater stara się zachować godność i wypaść przed sądem jak najkorzystniej. Bez wstydu jednak przyznaje się do łakomstwa, tchórzostwa, chorobliwej nieśmiałości i sentymentalnych odruchów. A także różnych dewiacji, niezdrowych skłonności i pokus; można by sporządzić długą ich listę, zawierającą między innymi pedofilię i fetyszyzm ⁵³.

⁵¹ Banaś T.: *Mały świat pewnego staruszka* [w:] *Słowo Polskie* 1968. nr 218.

⁵² Kajzar H.: *Sztuki i eseje*. Warszawa 1976. s. 212.

⁵³ Niziołek G.: op. cit. s. 82.

Wprawdzie rozprawa sądowa, będąca tematem niniejszej sztuki, jest wynikiem niesprecyzowanego w tekście oskarżenia, niemniej wszystkie dowody wskazują na to, iż dotyczy rzekomej pedofilii, a zatem całego szeregu zachowań i zaburzeń psychicznych determinujących poczynania Staruszka, które w efekcie doprowadzają go przed oblicze Sądu.

Zwróćmy uwagę, co na temat tego zaburzenia ma do powiedzenia seksuolog Zbigniew Lew Starowicz:

Pedofilia należy do najczęściej spotykanych dewiacji seksualnych. Polega na skłonnościach do kontaktów seksualnych z dziećmi. Zakres tych kontaktów bywa zróżnicowany: pieszczoty erotyczne wobec dziecka, nakłanianie dziecka do pobudzenia seksualnego sprawcy lub pobudzenia samego siebie, petting, stosunki seksualne, oralne, analne ⁵⁴.

Przysłuchując się wynurzeniom oskarżonego, nie odnajduję w nich jakichkolwiek sygnałów wyczerpujących znamiona opisywanej powyżej dewiacji. Wprost przeciwnie; to nasz bohater kontratakując, stwierdza, iż jest ofiarą – czuje się osaczony i zaszczuty przez dziewczynki:

...ta starsza czatowała na mnie i zawsze mi groziła ilekroć przechodziłem korytarzem.(...) Złapała mnie za rękę i nie chciała puścić..

Nie ma żadnych podstaw, aby nie dawać wiary jego słowom. Artykułowane przez Staruszka oskarżenia pod adresem dzieci ujawniają cały szereg ich różnorodnych zachowań, noszących znamiona świadomej i celowej prowokacji.

Tak oto prezentuje się powyższy problem w świetle badań seksuologicznych:

Ofiarami zachowań pedofilnych najczęściej bywają dzieci w wieku jedenastu-czternastu lat, następnie siedmiu-jedenastu, a rzadziej poniżej siódmego roku życia. Okazuje się jednak, iż w przypadku dzieci starszych

⁵⁴ Lew Starowicz Z.: *Seks nietypowy*. Warszawa 1988. s.141.

blisko połowa dziewcząt ujawniła kokieterijne, prowokujące, a nawet przyzwalające zachowania. Były to najczęściej dziewczęta wychowujące się w konfliktowych środowiskach rodzinnych, reagujące nadmiernie ufnie wobec okazywanego im zainteresowania, przedwcześnie pragnące być kobietami, a niekiedy ciekawe spraw seksualnych w wyniku braku doświadczenia w tym zakresie ⁵⁵.

Można natomiast założyć, że z nieokreślonych bliżej powodów pewne obszary psychiki Staruszka uległy w przeszłości wyraźnemu skrzywieniu. Z badań nad genezą zachowań patologicznych w tym względzie dostrzegamy:

Wobec kobiet często były ujawniane: nieśmiałość, lęk, poczucie zagrożenia, brak oswojenia z ich nagością, brak doświadczeń seksualnych lub takie, które nie sprzyjały wytworzeniu się poczucia własnej męskiej wartości ⁵⁶.

Staruszek deklaruje swoją niechęć nie tylko do kobiet, ale i do wszelkich żywych organizmów, natomiast swoją samotność rozumianą jako brak rodziny, składa na karb warunków życiowych. Można przyjąć także, że źródłem tego stanu rzeczy są bliżej nieokreślone traumatyczne przeżycia z dzieciństwa:

*Przestraszysz się dzieckiem i na całe życie
w człowieku zostanie.*

Nasz bohater w ostatnich słowach swej mowy obrończej wyznaje:

Nie było mi danem założyć gniazda rodzinnego, nie pozwoliła również Opatrzność, abym wprowadził pod dach kobietę, towarzyszkę życia, kapłankę domowego ogniska. A przecież w każdym z nas drzemie instynkt, który każe nam przedłużać

⁵⁵Lew Starowicz Z.: op. cit. s.142.

⁵⁶Ibidem s. 141.

gatunek ludzki na tym padole, zabiegać koło budowania gniazdka.

To stwierdzenie, pełne żalu i goryczy oddaje prawdziwą naturę Staruszka, który w głębi duszy, pozostając człowiekiem samotnym, tęsknił do normalnego życia, kompensując sobie swoimi drobnymi słabostkami jego brak. Bezbronność wobec życia wynikała z jego samotności, lęków, z konieczności codziennej walki przeciw pomówieniom, domysłom i insynuacjom nie tylko małych dziewczynek, ale także otaczającego go świata.

W recenzji, która ukazała się po bydgoskiej premierze spektaklu czytamy:

Oglądany w skali optyki inscenizacji proponowanej przez autora tragizm bohatera tłumaczy się tym, że bohater ów nie może się wyrwać poza konwencjonalizm form powszedniego bytowania, że nie on sam decyduje o swym losie, lecz siły od niego niezależne i że siły te przeobrażają go w homunkulusa, człowieczka z retorty, któremu dzieci zastąpią na przykład lalki, a potrzebę miłości – manekin kobiety ⁵⁷

Ale zarzuty wobec Staruszka nie dotyczą wyłącznie rzekomego, nadmiernego interesowania się dziewczynkami. Pojawia się także problem jego nietypowych pasji kolekcjonerskich, wkraczających na obszary szeroko pojmowanego fetysyzmu.

Przyjrzyjmy się temu zjawisku z bliska:

Badania osobowości fetyszystów wykazują, że w wielu wypadkach jest on wynikiem zaburzeń w rozwoju psychoseksualnym sprowadzających zainteresowania seksualne raczej w kierunku przedmiotów symbolicznych niż realnych ludzi. (...) U niektórych starych mężczyzn bywa on formą rozwiązania przez psychikę problemu impotencji ⁵⁸.

⁵⁷ Niesiobędzki J.: *Śmieszny staruszek* [w:] Pomorze 1966. nr 13.

⁵⁸ Lew Starowicz Z.: op.cit., s 138.

To właśnie lęk przed podejrzeniem fetyszym zmusił naszego bohatera, aby zakupionego okazjnie manekina naturalnych rozmiarów przynieść do domu w walizce, chowając go przed wzrokiem wścibskich sąsiadów.

*W tym czasie zacząłem zbierać lale. W jakim celu? Bez celu
Przyjemnie jest coś zbierać. Zbieranie pudełek po zapalkach
nie jest ciekawe, gorzej, moim zdaniem jest to zajęcie raczej
ogłupiające.*

Wcześniejsza pasja naszego bohatera polegająca na zbieraniu pudełek od konserw w żadnym stopniu nie wzbudzała w oczach sąsiadów niedwuznacznych asocjacji, jednak kolekcjonowanie damskich pantofli, warkoczy, bielizny czy lalek, mogło przyczynić się do formułowania nieprzychylnych opinii na temat jego kondycji psychicznej. O ile młode sprzedawczynie w sklepie z bielizną ironiczne komentowały jego zachowanie:

Śmieszny staruszek – skonam.

o tyle wrogo nastawieni sąsiedzi mogli dostrzegać w nim w najlepszym wypadku dewianta, w najgorszym zaś – seksualnego zbrodnicę.

Czy z samego faktu zbierania lalek mogą wynikać jakieś medyczne wnioski? Na pewno nie, tyle, że bohater Różewiczowskiego dramatu w szczególny sposób obchodził się ze swoją kolekcją:

*Pewnego wieczora zrobiłem w nagusku dwie dziurki.
A potem naląłem do środka wody. Ale któregoś dnia, sam
nie pamiętam już czego, zdenerwowałem się i wyrwałem lali
ręce i nogi, a kadłubek wrzuciłem do pieca i spaliłem.(...)
Resztę lalczek poprzybijąłem gwoździami do stołu.*

Otóż, w tym kontekście dosyć jednoznacznie brzmią słowa seksuologa:

Kontakt z fetyszem również jest nader zróżnicowany: oglądanie, przebieranie się, pieszczenie, ssanie, podglądanie, niszczenie, palenie, zbieranie, noszenie na sobie itp. U większości badanych nie występowały żadne zaburzenia psychiczne, u części jedynie pacjentów rozpoznawano nieprawidłową osobowość, homoseksualizm⁵⁹.

A zatem zarzutem, jaki można postawić Staruszkowi, byłaby diagnoza niegroźnej dewiacji seksualnej, wynikającej być może z domniemanej traumy z okresu dzieciństwa, albowiem dalej w opisie powyższej przypadłości czytamy:

Fetyszyzm może być symbolem wyrażającym wczesnodziecięce zakodowania, pierwsze skojarzenia i zachowania seksualne, jak również symboliczną formę więzi z partnerem seksualnym, drugą płcią, z idealnym partnerem, fantazjami seksualnymi⁶⁰.

Bardzo celną uwagę definiującą, według mnie, rzeczywisty obraz kondycji psychicznej naszego bohatera odnajduję w przytaczanych już fragmentach recenzji Wiery Korneluk:

Staruszek wcale nie musi być zboczeńcem szukającym w kontaktach z dziećmi i lalkami ujścia dla swoich erotycznych instynktów, ale jego życie jest tak niepodobne do powszechnie uprawianego wzorca, że musi wzbudzać niepokój w ludziach – szablonach, ludzkich kukłach. Takiego człowieka można posądzić o każde bezceństwo, każde świństwo. Taki człowiek ma obowiązek wytłumaczyć się przed „Kolegium sędziowskim,” dlaczego to żyje inaczej niż wszyscy?(...) Moim zdaniem rzekome „grzeszne skłonności” Staruszka można traktować jako wytwór plotkarskiej fantazji ludzi dobrze

⁵⁹ Lew Starowicz Z.: op.cit. s. 138, 139.

⁶⁰ Ibidem

dopasowanych do ram życiowego szablonu, takich, co to podglądają każde od tego szablonu odchylenie i „zrowemu nie przepuszczą”⁶¹.

W tym aspekcie jest to dramat samotności, nie zaś dewiacji i zbroczeń. Dramat alienacji i zagubienia w świecie odartym z wartości, w których wzrastał i w które został wyposażony nasz bohater w dzieciństwie i młodości. Wszelkie wypowiedzi Staruszka dotyczące świata współczesnego; zalewu liczb, statystyk, szalonej prokreacji, hałasów, szumów informacyjnych, odejścia od tradycji, itp. prowokowały pytania o kondycję człowieka, granice jego wolności, wreszcie o jego przejmującą – *mimo rosnącego zaludnienia* – samotność.

I właśnie ta samotność i narastające poczucie zagubienia i bezradności staje się głównym tematem ujawniającym się we wrocławskiej interpretacji sztuki Różewicza.

Tadeusz Drewnowski zwraca uwagę na społeczną wymowę tekstu:

Z perspektywy czasu widać wyraźnie problem Śmiesznego staruszka: tzw. trzeci wiek. Wówczas, gdy zajmowano się tą sztuką, jeszcze nie było u nas masy emerytów, a w każdym razie specyficznego problemu emerytów, lokalnego wariantu trzeciego wieku, czyli przedłużającego się życia po okresie tzw. aktywności produkcyjnej⁶².

Tempo współczesnego świata, dynamika życia ludzkości są szokujące dla starszego pokolenia, które nie nadąza za wieloma niezwykle ekspansywnymi zmianami cywilizacyjnymi. Staruszek usiłuje się przed tym bronić; żyje w swoim hermetycznym świecie separując od przytłaczającej go rzeczywistości, wyraźnie widząc jej miałość i bezsens.

Umberto Eco w jednym z wywiadów dla mediów pisząc o współczesnej komunikacji międzyludzkiej zauważył, iż nie ma większej różnicy między milionem informacji a żadną.

⁶¹ Korneluk W.: op. cit.

⁶² Drewnowski T.: *Walka o oddech*. Kraków 2002. s.198.

Bardzo podobną tezę możemy dostrzec, obserwując mikrokosmos Staruszka, którego ustami ponad 40 lat temu zwrócił się do nas Różewicz:

*Ale ja nie będę świata naprawiał, bo jak się to mówi,
na księżą oborę patrzę i muszę powiedzieć, że oczekuję
ze spokojem śmierci, gdyż na ziemi jest zbyt duży bałagan,
za dużo różnych głosów i hałasów, z których i tak
nie ma pożytku.*

Temu dramatowi samotności podlega w mniejszym bądź większym stopniu każdy z nas, każdy człowiek – także każdy z pięciu aktorów grający w tym spektaklu rolę Staruszka. Każdy inaczej i na swój sposób, w innym retrospekcyjnym epizodzie, w innym fragmencie sztuki mierzy się z jego życiem. Atomizacja postaci bohatera jest próbą przedstawienia publiczności wielu wariantów tej samotności, albowiem każda indywidualna interpretacja jest inna, bohater zaś pozostaje ten sam.

Być może taki właśnie zabieg zbliża się do swoistego wzorca inscenizacyjnego wyobrażanego przez Różewicza - dramaturga:

PUZYNA: (...) Czytając czujemy te sensy jednocześnie, nakładamy na siebie, odczuwamy jako bogactwo znaczeń. Ale na scenie – zdaje pan sobie sprawę z tego – całe to bogactwo ginie przecież. Aktor może podać albo jeden sens albo drugi; nie może ich podać równocześnie. Musi wybrać. Czyli zubożyć. A pan tego w ogóle nie wlicza do rachunku zysków i strat.

RÓŻEWICZ: Tak. I ta sprawa jednorazowej jednoznaczności w teatrze, narzucona przez interpretację, również jest jednym z elementów mojego rozchodzenia się z teatrem. Bo to mi przeszkadza ⁶³.

Rozbicie bohatera na szczególnie brzmiący wielogłos jest zatem próbą odrzucenia owej *jednorazowej jednoznaczności*. Zabieg ten oprócz odsłaniania kolejnych obrazów osobowości Staruszka potęguje wrażenie bezradności, zagubienia i samotności.

⁶³ Puzyrna K.: op.cit., s.106.

Lalka pozostawiana sama na scenie, a następnie w sposób całkowicie mechaniczny wynoszona z niej, jawi się jako skrajnie silny obraz przedmiotowości istoty ludzkiej – zdehumanizowanego, traktowanego statystycznie obiektu. Ten nieprzystający do otoczenia człowiek staje się celem ataku właśnie za próbę bycia sobą, za obronę wartości postrzeganych współcześnie jako archaiczne.

Warto w tym miejscu przytoczyć spostrzeżenia Stanisława Gębali:

*To jest wielka pomyłka naszego świata, w którym mądry starzec zamienił się w emerytowanego śmiesznego staruszka (...) Czy w tej pogardzie dla starości nie należy upatrywać jednego z najbardziej niepokojących symptomów dehumanizacji współczesnego świata, zapowiedzi końca tej formy cywilizacji, która – nastawiona wyłącznie na terażniejszość – odcięła się od historii, od tradycji?*⁶⁴.

Staruszek pozostając wiernym swoim przekonaniom naraża się na ostracyzm – staje się prześladowanym, dręczonym przez wszystkich odmieńcem.

Znamienne w tym kontekście wydają się spostrzeżenia psychiatry Janusza Krzyżowskiego:

*Trudność dostosowania się do zmian powoduje, że otoczenie staje się dla ludzi starszych coraz bardziej obce, niezrozumiałe, drażniące, a niekiedy wręcz złowrogie. Z wiekiem narasta poczucie alienacji. Starość przestała być w oczach pokoleń symbolem kompetencji, doświadczenia, skarbnicy mądrości czy wiedzy. Ludzie starsi, a dotyczy to już nawet pięćdziesięciolatków, traktowani są pobłażliwie, raczej uprzejmie tolerowani niż z nabożeństwem wysłuchiwani. (...) Uważa się, że stary jest ten, kto traci zdolność przystosowania się do nowych warunków*⁶⁵.

⁶⁴ Gębala S.: *Teatr Tadeusza Różewicza*. Wrocław 1978. s. 147-148.

⁶⁵ Krzyżowski J.: *Psychogeriatrya*. Warszawa 2004. s.14.

Staruszek podczas przesłuchania często przyznaje się do niezrozumienia współczesnej obyczajowości. Wywołuje to jego irytację, co z kolei daje aktorowi szansę budowania napięć i nastrojów od bardzo spokojnych, wyciszonych, do niezwykle impulsywnych, dynamicznych. Rozchwianie układu psychicznego bohatera jest skutkiem dużej ilości dysonansów pojawiających się w jego osobowości. Amplitudy napięć emocjonalnych mogą być przez to niezmiernie wysokie. Fragment sztuki dotyczący kupna i jedzenia rurek z kremem jest jednym z najbardziej wymownych przykładów takiego właśnie zachowania:

Ja jednak wgniatałem dalej rurki w twarz. A potem w uszy. Płacz wstrząsał moją pierś. Co mi teraz po tym kremie – myślałem – co mi po kremie całego świata. Nie chcę ciastek, nie chcę ciastek, nie chcę ciastek.

Stany depresyjne pogłębiają się z chwilą uświadomienia sobie pewnych granic i braku możliwości ich przekroczenia. Niemożność likwidacji i rozładowania stresu pogłębia frustrację i może skutkować gwałtownymi reakcjami emocjonalnymi:

Poczucie alienacji, czy izolacji z naturalnego środowiska społecznego, jest bardzo częstym zjawiskiem, jakie obserwujemy u osób w wieku podeszłym. Konsekwencje takiego zachowania mogą być groźne i mają negatywny wpływ zarówno na psychikę jak i – poprzez układ nerwowy, hormonalny – na układ odpornościowy człowieka starzejącego się. Wyobcowanie ze środowiska prowadzi do braku poczucia sensu życia, to z kolei sprawia, że senior nie widzi dla siebie przyszłości ani celu. Człowiek taki znajduje się w stanie permanentnego stresu ⁶⁶.

⁶⁶ Krzyżowski J.: op. cit., s. 74.

Wykorzystanie tych rozchwianych stanów emocjonalnych następuje w każdej scenie spektaklu. W mojej scenie indywidualnej objawia się drżeniem rąk Staruszka, nieustannym obcieraniem nosa, gładzeniem czoła, a także gwałtownymi wybuchami złości i następującymi po nich stanami wyciszenia, załamania. Niektóre wypowiedzi i zachowania Staruszka sugerują także występowanie stanów otępienia starczego:

Otępienie to zespół psychopatologiczny spowodowany chorobą mózgu, zazwyczaj o charakterze przewlekłym i postępującym, w którym zaburzone są takie funkcje psychiczne, jak: pamięć, myślenie, orientacja, rozumienie, liczenie, zdolność uczenia się, język i ocena. Wg Marsdena, wybitnego psychiatry-gerontologa angielskiego, otępienie to globalne zaburzenie czynności psychicznych u osoby z jasną świadomością⁶⁷.

Spekulacje na temat tej przypadłości odnoszą się najpełniej do tego fragmentu sztuki, w którym Staruszek uświadamia sobie, że już nigdy nie będzie Napoleonem, a ściślej – wynikających z powyższego faktu zachowań:

*Potem zaczęła się już tylko wegetacja. (...)
Zauważyłem na przykład, że zwisam z krzesła jak spodnie. Albo, że na łóżku leżę porzucony byle jak, byle jak zwinięty. Czasem siadywałem z wywieszonym językiem, i nie mogłem go wciągnąć do ust. Zresztą nie było potrzeby. W takim stanie spędziłem miesiąc.*

Pacjenci z rozpoznanym otępieniem bardzo często popadają w podobne do opisanych powyżej stanów:

Ojciec (...) całymi dniami siedział, zamyślając się. Miałam wrażenie, że zapada się gdzieś w głąb siebie i staje się nieobecny⁶⁸.

⁶⁷ Krzyżowski J.: op. cit. s.117.

⁶⁸ Ibidem s. 127.

Całodzienne przesiadywanie Staruszka w oknie i obserwacja pustej ulicy oraz padającego śniegu sugerują stany zbliżone do umiarkowanego otępienia. Ponadto podczas wielu czynności nasz bohater – co niezwykle często podkreśla – zamyślał się.

Naturalnie nie są to decydujące symptomy chorobowe świadczące o rozpoznaniu otępienia – psychiatria wyróżnia ich aż pięć. Natomiast niektóre z nich uzupełniają obraz psychiki naszego bohatera pozwalając jednocześnie na użycie przez mnie takich środków aktorskich, które mieścić się będą w zakresie opisywanych stanów emocjonalnych starszego człowieka:

W otępieniu umiarkowanym i ciężkim pojawić się mogą objawy psychotyczne (omamy wzrokowe i słuchowe, urojenia, błędne rozpoznawanie osób i zdarzeń) ⁶⁹.

I tak na przykład wejście lalki w scenie szóstej jest niezmiernie ekspresyjną próbą odpędzania się od wymaginowanych natręctw, rozumianych przez mnie jako metaforyczne zmaganie się z niechcianymi myślami, a ich nieskrępowane eksponowanie przed obliczem Wysokiego Sądu jest w tym stanie prawdopodobne i uprawnione:

Zaburzeniom towarzyszy obniżenie zdolności kontrolowania emocji ⁷⁰.

Wielokrotne powracanie Staruszka do przeszłości i precyzyjne opisywanie zaistniałych dawno sytuacji z jednej strony mogą świadczyć o niezwyklej jasności umysłu, z drugiej zaś – podczas marginalizowania, czy wręcz pomijania spraw dziejących się w teraźniejszości – mogą oznaczać symptomy chorobowe:

(...) w otępieniu pamięć wydarzeń odległych jest lepsza, co znaczy, że starsze wspomnienia utrzymują się najdłużej ⁷¹.

⁶⁹ Krzyżowski J.: op. cit. s. 127.

⁷⁰ Ibidem s.126.

⁷¹ Ibidem s. 130.

Wiele zachowań Staruszka może wskazywać także na zespoły majaczeniowe. Odnoszą się one dużo bardziej do jego działań fizycznych, ruchowych, niż do komunikatu werbalnego. Niektóre propozycje nieszablonowych, odmiennych zachowań, intuicyjnie wprowadzanych przeze mnie bądź kolegów na scenę, niezwykle precyzyjnie mieszczą się w opisie tej psychozy:

Majaczenia w otępieniu mogą być najprostszymi szablonami ruchowymi, ograniczonymi zazwyczaj do niespokojnych ruchów rękoma, lub złożonymi reakcjami unikania, ucieczki, a nawet agresji ⁷².

Bardzo symptomatycznymi przykładami stanów majaczeniowych wyrażanych ruchem są: wspomniane wcześniej *opędzanie się rękoma* przed wyimaginowanym agresorem, *zamieranie lalki* podczas dźwiękowych *upomnień* Sądu, *poprzedzane szeregiem niezbornych ruchów całego ciała*, a także wielokrotne próby ucieczki – *wyrywanie się Staruszka animującym go aktorom w scenie szóstej spektaklu*.

W zachowaniach naszego bohatera odnajduję jeszcze takie, które pojawiają się w opisach zespołów urojeniowych. Jeden z nich odnosi się do słów wypowiedzianych przez Staruszka w dwunastej scenie spektaklu:

*Łóżko moje i moje ubrania robiły się coraz większe, a ja coraz mniejszy. Wszystko rosło, tylko mnie ubywało.
Ale są to nieuniknione objawy starzenia się.*

Otóż, słowa te wskazują na ujawnienie się *zespołu Cotarda*, polegającego na nihilistycznych urojeniach o zanikaniu własnego ciała.

Przypadłość ta towarzyszy najczęściej stanom depresyjnym, a te z kolei wynikają z osamotnienia:

⁷² Krzyżowski J.: op. cit. s. 256.

Na starość dochodzi niekiedy do zaostrzenia psychopatycznych cech osobowości, które wyraźnie były zaznaczone przez całe życie człowieka. Osobie w podeszłym wieku jednak trudniej się wybacza paskudny charakter i z reguły powoduje to odsunięcie się od otoczenia i osamotnienie(...). Osamotnienie rodzi zaś wcześniej czy później depresję, narastanie poczucia krzywdy i wymyślanie coraz to nowych wątków paranoicznych interpretacji swojego osamotnienia. I tak zacieśnia się błędne koło zawiści, niechęci, nienawiści i depresji ⁷³.

Można także sformułować podejrzenie o *Inkubizm*, czyli miłość do fantomu. W tym jednak przypadku kolekcjonowane przez Staruszka lalki a zwłaszcza naturalnych rozmiarów manekin, który był przedmiotem jego fascynacji, spełniał raczej funkcję substytutu *kobiety oswojonej* niż obiektu patologicznej miłości. Niemniej do końca nie można wykluczyć istnienia cech wyczerpujących znamiona tego zespołu urojeniowego.

Już jakby poza wolą autora tekstu, a na skutek zabiegów inscenizacyjnych pojawia się kolejna możliwość interpretacji osobowości bohatera w kontekście zaburzeń emocjonalnych; to *zespół Fantomu*, czyli urojeniowe poczucie posiadania dwóch postaci. Otóż, dwukrotnie w czasie spektaklu pojawiają się symultanicznie dwie lalki Staruszka – za pierwszym razem w scenie piątej jako dwie niezależnie animowane lalki, za drugim jako podzielona na pół jedna lalka występująca w scenie finałowej. Nigdy jednak sam bohater nie werbalizuje takiej fobii; jest ona skutkiem scenicznych zabiegów inscenizacyjnych, a jej hipotetyczne istnienie pozostawione jest indywidualnej interpretacji publiczności. Możemy także domniemywać występowanie u Staruszka zaburzeń obsesyjno – kompulsyjnych:

Aby stwierdzić zaburzenie obsesyjno – kompulsyjne (zespół natręctw) (...) trzeba rozpoznać obsesje, czyli nawracające i uporczywe myśli, obrazy lub impulsy odbierane przez chorego jako niepożądane i bezsensowne, trwające co najmniej godzinę dziennie. (...) Elementem tego zaburzenia są też kompulsje, czyli powtarzające się przymusowe czynności będą w zasadzie

⁷³ Krzyżowski J.:op. cit. s. 300.

produktem obsesji. (...) Częstym objawem towarzyszącym chorobie jest depresja ⁷⁴.

W zwierzeniu Staruszka dostrzegamy kilka symptomów mogących świadczyć o występowaniu natręctw: To obsesyjne, wielogodzinne obserwowanie padającego śniegu, nieustanne przepraszanie wszystkich wokół, irracjonalne, dramatyczne jedzenie rurek z kremem, nieustanne zdrapywanie napisów w toalecie zabytkowego obiektu, lęk i obrzydzenie wobec żywych organizmów itp. Jednakże każde z tych zachowań może mieć także swoje podłoże w depresji, lęku, stresie czy doznaniach traumatycznych.

W jednym ze wspomnień Zbigniew Zapasiewicz opisuje spotkanie z Różewiczem po warszawskiej premierze *Śmiesznego staruszka*:

Był na tym przedstawieniu, (Tadeusz Różewicz – przyp. K.G.) poniekąd je zaakceptował, powiedział tylko do mnie: - Po co ty tyle tych słów mówisz? – bo pan to napisał – odpowiedziałem. – Nie, to bez sensu. Kto tak dużo mówi do siebie! ⁷⁵

Otóż, okazuje się, że dla ludzi w podeszłym wieku rozmowa z samym sobą jest rodzajem swoistej terapii, sposobem na potwierdzanie własnego istnienia:

Zauważa się np., że ludzie starzy często lubią mówić sami do siebie głośno. Może to być wynikiem chęci słyszenia swojego głosu jako dowodu na własne istnienie i własną kondycję, może to być formą własnej pomocy w nazywaniu pojęciowym przedmiotów otaczającego świata w sytuacji bezpośredniego ich rozpoznawania ⁷⁶.

⁷⁴ Meyer R.: *Psychopatologia. Studia przypadków*. Gdańsk 2003. s. 72.

⁷⁵ ACIT POLSKA Życie rytmem teatru – rozmowa ze Zbigniewem Zapasiewiczem, 18.12.2005, Yorick nr 7 Przegląd Teatralno – Literacki, , <http://www.aict.art.pl/>

⁷⁶ Tłokiński W.: op. cit.

Kiedy spowiedź Staruszka zbliża się do końca jego depresyjna samotność ujawnia się w sposób niezwykle wyraźny i przejmujący:

*Pewnej nocy tak głuchej i ciemnej, jak tylko noc starca samotnego
być może, usłyszałem jakby popiskiwanie, płacz dziecięcia.(...)
Wstałem, to była jesień. Wstałem o świcie zziębnięty.
Taki jesienny świt u mnie w pokoju trochę przypomina tamten
świat. Niby ten – a tamten.*

W wyznaniu tym dostrzegamy pozbawionego złudzeń, stojącego na krawędzi życia i śmierci, ale – mimo swoich słabości – niezwykle wrażliwego i pięknego wewnętrznie człowieka. W ostatnich słowach do sądu, mądrych i prostych, już pozbawionych buntu i zadziorności słyszymy ton poddania, zwątpienia i rezygnacji.

Spowiedź ujawniła złożoność samotnej drogi życiowej, zaś puenta – jej kres, będący zgodą na przyjęcie wyroku, zgodą na nieuniknione:

*Młody człowieku, proszę mnie nie dotykać... Ja sam.
Potrafię opuścić o własnych siłach...*

Wszystkie opisywane powyżej stany psychiczne mieszczą się według mnie w obrazie człowieka podlegającego nieuniknionemu procesowi starzenia się, w którym występujące powyżej objawy psychofizyczne są symptomami naturalnymi.

Analizując przykłady zaburzeń podawane przez specjalistów w dziedzinie psychogeriatry, psychopatologii czy seksuologii nie stwierdziłem w obrazie Staruszka wyraźnych cech świadczących o chorobie psychicznej, a jego kontrowersyjne zachowania czy upodobania można określić jako niegroźne dewiacje o znikomej bądź żadnej szkodliwości społecznej.

A zatem to nie Staruszek w komedii Różewicza jest śmieszny; to śmieszny, tragikomiczny czy wręcz tragiczny jest otaczający go świat.

W kontekście takiego właśnie przejmującego przewartościowania znaczeniowego wymowy sztuki przypomina mi się jedna z wstrząsających reklam społecznych prezentowanych w telewizji. Na ekranie widzimy leżące na ziemi przed wiejskimi chatami cierpiące, umierające z głodu dzieci. Po kilku sekundach ciszy w podkładzie dźwiękowym rozlega się muzyka – niezwykle pogodny, dixielandowy jazz. Zderzenie muzyki z obrazem jest porażające. Po chwili na ekranie pojawia się napis: „Co, jesteście zszokowani podkładem dźwiękowym? Ale zastanówcie się, czy rzeczywiście to muzyka powinna was szokować...”

Kończąc, chciałbym przytoczyć słowa Gabriela Garcii Marqueza zamieszczone w liście rozsyłanym Internetem do swych obecnych i przyszłych przyjaciół i czytelników:

Gdyby Bóg podarował mi odrobinę życia (...) przekonałbym ludzi, jak bardzo są w błędzie myśląc, że nie warto się zakochać na starość. Nie wiedzą bowiem, że starzeją się właśnie dlatego, iż unikają miłości!(...)

Osobom w podeszłym wieku powiedziałbym, że śmierć nie przychodzi wraz ze starością, lecz z zapomnieniem...⁷⁷

⁷⁷ Cyt za Krzyżowskim J.: op.cit.. s. 81, 82.

Rozdział VI

Śmieszny staruszek na scenach polskich teatrów

Po przestudiowaniu materiałów dokumentujących teatralne realizacje dramatów Tadeusza Różewicza dotarłem do recenzji i opisów wszystkich spektakli *Śmiesznego staruszka*, wystawionych na scenach teatrów w Polsce. Część z nich dotyczy powtarzanej na różnych scenach realizacji Helmuta Kajzara z Wojciechem Siemionem.

Do dnia 10.02.2001 r. - będącego datą premiery spektaklu na scenie mojego teatru - odnotowałem 20 realizacji *Śmiesznego staruszka* na scenach teatrów krajowych i zagranicznych.

Prapremiera *Śmiesznego staruszka* odbyła się w Teatrze Ateneum w Warszawie 21 XII 1965 roku. Reżyserami byli Zdzisław Tobiasz i Janusz Warmiński, scenografem Henryk Tomaszewski. W roli Staruszka wystąpił Józef Kostecki. Niestety, sceniczny debiut spektaklu nie spotkał się z przychylnymi recenzjami.

W jednej z nich czytamy:

Anegdotyczna treść życia pewnego pana w starszym wieku odsłania jego samotność niczym Umberta D. w znanym filmie de Siki. Niestety, stary pan jest zdegenerowanym i zdziecinniałym rozpustnikiem, co jego dramatowi odbiera podtekst społeczny, zamieniając osobliwe zwierzenia przed sądem w trochę obleśny, a trochę niesmaczny żart.

Pomimo niemałych skrótów w stosunku do ogłoszonego w „Dialogu” tekstu obrzydliwe historyjki siwego osobnika z kozią bródką, wydały się jeszcze przydługie, Józefowi Kosteckiemu zapewne także, gdyż czarująco mylił tekst⁷⁸.

⁷⁸ Szczepański J.A. /JASZCZ/: *Czy to pies, czy to bies* [w:] Trybuna Ludu 1966. nr 21.

Także recenzja po premierze bydgoskiej /drugiej po warszawskiej/ poprzedzona jest niezbyt pochlebną oceną jej prapremierowego poprzednika:

„Śmieszny staruszek” miał fatalny początek sceniczny. W warszawskim Ateneum ani scenka „en rond”, ani aktor, ani obaj reżyserzy nie pomogli tekstowi Różewicza przebrnąć przez prapremierową próbę sceniczną.

Czy monolog śmiesznego staruszka – a może łajdackiego, a może żalowanego, a może obrzydliwego staruszka? – jest w ogóle teatrem?

W Warszawie obaj reżyserzy zdawali się nam sugerować, że teatrem nie jest, że jest tylko nienajlepszym – bo wcale nie śmiesznym – kabaretem ⁷⁹.

Wspomniana wyżej premiera w Bydgoszczy odbyła się 26.06.1966 w Teatrze Polskim. Reżyserem spektaklu była Krystyna Meissner, scenografem Ewa Nahlik a w tytułowej roli wystąpił Wiesław Drzewicz.

Tym razem recenzje były przychylniejsze:

Krystyna Meissner (...) przygotowała spektakl, który jest nie tylko udanym widowiskiem, ale jest także bardzo „rózewiczowskim” w swojej fakturze teatrem. Jednym z pierwszych wiernych Różewiczowi przedstawień, i jednym z niewielu udanych przedstawień Różewicza w teatrze polskim.

To bardzo istotny głos w dyskusji o stylistyce teatru Różewicza. Potwierdza nieśmiało dotąd domniemanie, że propozycje teatralne Różewicza nie są bynajmniej szaleństwem poety. Odważne i niebanalne przedstawienie ⁸⁰.

Jednak już opinia Jerzego Niesiobędzkiego, choć utrzymana w umiarkowanie pochlebnym tonie dostrzega w strukturze spektaklu także pewne mankamenty:

Bo zapytujemy się równocześnie: czy jest to rzeczywiście prawdziwy Różewicz? Na scenie oglądamy człowieka, którego przygniotły stereotypy codzienności, któremu otoczenie narzuciło nieautentyczny sposób życia.

⁷⁹ (jkg): Różewicz w Bydgoszczy [w:] Współczesność 1966. nr 13.

⁸⁰ Ibidem

Tu bez wątpienia stykamy się z problematyką różewiczowską. Tylko niestety nie jest ona w spektaklu dopowiedziana do końca. (...) Rezygnacja z inscenizacyjnej trójplanowości „Śmiesznego staruszka” w przedstawieniu bydgoskim przesuwaa akcenty znaczeniowe sztuki i zaciemnia jej problematykę ⁸¹.

Następna, trzecia realizacja odbyła się w dniu 15.03.1967 w Teatrze Lubuskim im Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Reżyseria – Zdzisław Giżejowski, scenografia – Alojza Zacharska, animator – Wiesław Balcerzak, efekty dźwiękowe – Zenon Andrzejewski.

W roli Staruszka wystąpił Stanisław Cynarski.

W jednym z przedpremierowych wywiadów z reżyserem czytamy:

W „Śmiesznym staruszku” autor w bardzo sugestywny sposób porusza problem samotności człowieka w społeczeństwie. Rzecz stwarza pewne trudności w odczytaniu, w interpretacji utworu, a to dlatego, że autor w swoich sugestiach interpretacyjnych wydaje się być nieco niekonsekwentny. W naszej interpretacji przyjęliśmy konwencję snu, wszystko więc dzieje się w wyobraźni, w imaginalności staruszka. Staraliśmy się jednak być w zgodzie z podstawowymi sugestiami autora, a także z klimatem i nastrojem utworu. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu nam się to udało ⁸².

A oto fragment popremierowej recenzji:

Gdyby jednak przeprowadzono w tym (dobrze środków inscenizacyjnych – przyp. K.G.) pewną selekcję na rzecz elementów nie tyle dodatkowych, co nieodzownych, otrzymalibyśmy przedstawienie bardziej zwarte i klarowne, mniej przeładowane teatralnym rekwizytem nie zawsze potrzebnym, a raczej przeszkadzającym i rozprasającym.

⁸¹ Niesiobędzki J.: *Śmieszny staruszek* [w:] *Pomorze Magazyn* 1966 nr 13.

⁸² Ankiewicz H.: *Premiera na Małej Sali „Śmieszny staruszek”* [w:] *Gazeta Zielonogórska* 1967. nr 62.

Ta widoczna tendencja dorobienia utworowi dodatkowej akcji, nie była najsilniejszą stroną przedstawienia. Autentyczne, dramaturgiczne wnętrze utworu stanowiło wartość samą w sobie, a pełne samoistnego wyrazu i własnej realistycznej nośności słowa, nie wymagały moim zdaniem aż takiej pomocy. (...)

Stanisław Cynarski w roli Staruszka zasługuje moim zdaniem na pełne uznanie ⁸³.

W roku 1968 *Śmieszny staruszek* wystawiany jest dwukrotnie.

Dnia 12.10 odbyła się na scenie Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach czwarta premiera przedstawienia. Reżyserem spektaklu był Jan Skotnicki, scenografem Marian Garlicki, a w roli Staruszka wystąpił Józef Fryźlewicz.

W recenzji Józefa Maślińskiego czytamy:

W Katowicach reżyser Jan Skotnicki zaufał komentarzom autora – notorycznego obrońcy starych ludzi. Oczyszczył więc tekst z wszelkich możliwych dwuznaczności.

*Wyleciała opowieść o dziwacznym przynoszeniu dużej lali po kawałku, filuterna piosenka stała się wzruszającą kołysanką itp.*⁸⁴

Niespełna miesiąc później, 7.11 na scenie Teatru Kameralnego we Wrocławiu odbywa się piąta premiera *Śmiesznego staruszka*.

Ma to szczególne znaczenie z uwagi na fakt, że na wiosnę tego właśnie roku Różewicz wraz z rodziną przeprowadza się z Gliwic do Wrocławia. Reżyserem spektaklu był Helmut Kajzer, scenografem Ewa Czuba, w rolę Śmiesznego Staruszka wcielił się Wojciech Siemion.

Józef Maśliński opisujący obie realizacje na łamach *Życia Literackiego* formułuje powściągliwe w stosunku do wrocławskiej realizacji – aczkolwiek przychylnie aktorowi – opinie:

⁸³ Soliński B.: *Zapiski teatralne* – „*Śmieszny staruszek* [w:] Nadodrże 1967. nr 9.

⁸⁴ Maśliński J.: *Teatr Różewicza – jest? będzie?* [w:] *Życie Literackie*. nr 880. s.7.

Wojciech Siemion punktuje te różne plany z precyzją znakomitą, tym niemniej kolory tu się dopełniają i kompromitują nawzajem. (...) Doktrynerstwo „trwania” zamiast działania, odmowa rozwoju postaci, może być przez biegłych w sztuce teatru zatuszowane, ale to jeszcze teatru nie czyni. Bohater niezmienny, to „wieczna zagadka”, prowokacja do domysłów (niesprawdzalnych przez fakty, przez bieg wypadków!), a więc do kapryśnego i nieodpowiedzialnego impresjonizmu.

Każdy sobie może na temat tego staruszka roić, co chce. Józef Kelera dojechał aż do „oprawcy” i do skojarzeń z Hoessem, komendantem Oświęcimia... Bagatela! Bez specyfiki teatru nie będzie. I zysków, jakie może i powinien dać teatr. Nowa fala też walczy z czasem w dramaturgii. I co, warto? ⁸⁵.

Natomiast w recenzji Tadeusza Banasia czytamy:

W „Śmiesznym staruszku” był autentyczny i autonomiczny klimat. Stworzył go na w naszej świadomości przewyborny Wojciech Siemion swą znakomitą kreacją, opracowaną i konsekwentnie przeprowadzoną do zaskakującego końca ⁸⁶.

Jerzy Bajdor, analizując wrocławską interpretację sztuki Różewicza, konstatuje:

Helmut Kajzar zbudował przedstawienie bardzo przemyślane kompozycyjnie, żywe, wierne wielu konkretnym sugestiom Różewicza, ale jednocześnie wyraźnie akcentujące wątek erotycznych kompleksów Staruszka. Myślę, że wbrew deklaracjom podziela to stanowisko i sam Różewicz dopisując do pierwotnego tekstu sztuki stawiającą kropkę nad „i” – scenę prologu ⁸⁷.

⁸⁵ Maśliński J.: op. cit.

⁸⁶ Banaś T.: *Mały świat pewnego staruszka* [w:] *Słowo Polskie*. XI 1968.

⁸⁷ Bajdor J.: op.cit.

Jerzy Koenig na łamach *Teatru* tak komentuje wrocławską premierę:

„Śmieszny staruszek” we Wrocławiu jest śmieszny.(...) Śmieszna, ale właśnie przez to właśnie groźna (...) jest sama spowiedź Staruszka. I śmieszny – bo kiczowaty, ale świadomy efektu kiczowatości – jest teatr, który się dzieje wokół śmiesznego staruszka (...) I śmieszny jest Wojciech Siemion, zeznający ze śmiertelną, trochę agresywną powagą jako śmieszny staruszek przed sądem. Wszystko jest tak, jak chciał tego Różewicz⁸⁸.

Podsumowując niejako ogół opinii dotyczących pierwszej wrocławskiej inscenizacji *Śmiesznego staruszka* chciałbym przytoczyć słowa Józefa Kelery:

Chciałem tylko odpowiedzieć na pytanie tytułowe: jak to się sprawdza? Jeżeli nawet odpowiedź moja nie jest dostateczna, czego wykluczyć nie mogę, to przecież sam fakt jest ewidentny: to się sprawdza wybornie⁸⁹.

Najlepiej udokumentowaną, posiadającą największą ilość recenzji i omówień jest szósta premiera spektaklu, która odbyła się 7.03.1970 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Reżyseria: Piotr Piaskowski, dekoracje: Jan Kosiński, kostiumy: Irena Burke, muzyka: Andrzej Zarycki, układ tańców: Wanda Szczuka. W roli Staruszka wystąpił Zbigniew Zapasiewicz. W rolach pielęgniarzy - Maciej Damięcki i Andrzej Polanowski. W roli Sędzi - Mirosława Krajewska.

W przypadku tej inscenizacji zwróciłem uwagę na fakt, że zarówno Zbigniew Zapasiewicz, jak i piszący te słowa, w chwili premiery *Śmiesznego staruszka* mieli dokładnie 36 lat. Jednakże, o ile ja w inscenizacji *Hejny chowałem się za lalkę*, będącą moją specyficzną sceniczną maską, szczególnego rodzaju tarczą, będącą plastycznym wizerunkiem starego człowieka, odgradzającą mnie od publiczności, o tyle Zapasiewicz musiał zmierzyć się z rolą Staruszka, mając do dyspozycji wyłącznie samego siebie.

⁸⁸ Koenig J.: *Różewicz uśmiechnięty* [w:] *Teatr* 1969. nr 2.

⁸⁹ Kelera J.: *Teatr Różewicza. Jak to się sprawdza* [w:] *Teatr* 1969. nr 3.

Porównanie spektaklu z tego punktu widzenia wydaje się być ciekawym przyczynkiem do analizy języka dwóch różnych wyrazowo teatrów.

Jak zatem wyszedł z tej konfrontacji Zapasiewicz i jak w takiej interpretacji wypadła Różewiczowska wizja teatru? Jak taki zabieg inscenizacyjny został przyjęty przez krytykę teatralną?

Nie uzurpując sobie prawa do oceny, a tym bardziej do jakiegokolwiek próby wartościowania obu spektakli, skoncentruję się na przytoczeniu fragmentów dostępnych mi recenzji. Przyjrzyjmy się wypowiedzi Jana Alfreda Szczepańskiego - JASZCZA:

Staruszek jest zniechęcony, spróchniały... o, przepraszam, tego staruszka gra Zbigniew Zapasiewicz, krzepki, energiczny, żwawy – w tekście mowa o emeryckiej wegetacji, o siwych włosach i zdziecinnieniu, a tu młody człowiek, czarnowłosa, niepostarzały... więc skąd jego kompleksy, jego brzydkie nałogi? A na domiar ku końcowi sztuki przychodzi Drugi (nie ma go u Różewicza) i zaczyna tekst staruszka powtarzać od początku, a tym drugim jest postawny choć podsiwiały Stefan Śródka, któremu także daleko do staruszkowości.

Otóż takiemu rozdymaniu tekst Różewicza nie chce się poddać⁹⁰.

W podobnym tonie utrzymana jest recenzja Augusta Grodzickiego:

Ten „Śmieszny staruszek” nie jest, ani śmieszny, ani staruszek. (...) Widocznie Piaskowski uznał, że sprawy, o których tu się mówi, nie są do śmiechu. Nic z komedii. Wszystko podane jest – wbrew oczywistości tekstu – z śmiertelną, rzec można tragiczną powagą, bez cienia uśmiechu. Staruszek nie jest staruszką. Gra go młody, czarnowłosa Zbigniew Zapasiewicz – dynamiczny, dramatyczny, owiany niemal prometejskim buntem przeciw porządkowi świata. (...) Zapasiewicz jest wybornym aktorem, siłą swego talentu potrafi tak wzbogacić tę postać, a właściwie stworzyć ją na nowo, że gotowiśmy mu uwierzyć. A jednak tekst Różewicza nie wytrzymuje takiego

⁹⁰ Szczepański J.A./JASZCZ/: *Staruszek w kaftanie wariata* [w:] Trybuna Ludu 11.07.1970.

ujęcia, zbyt wyraźnie się z nim kłóci. Zastanawiałem się, dlaczego reżyser uczynił bohatera tak młodym i dynamicznym. Co chciał przez to wyrazić? Czemu to miało służyć w przedstawieniu? Nie doszedłem do żadnej odpowiedzi ⁹¹

Częściową odpowiedź na to pytanie znajdujemy w wypowiedzi Jerzego Koeniga:

Piaskowski (...) prócz Różewiczowskich dziewczynek wprowadził także podpatrzonych u Weissa pielęgniarzy (Maciej Damięcki i Andrzej Polanowski), z Ionesco (czy z Różewiczowskiej „Kartoteki”) wypożyczył pomysł podwójnego prowadzenia narracji, z teatru studenckiego przejął zasadę, że wiek wykonawcy może być w rażącej sprzeczności z wiekiem postaci (...) ⁹².

Także polemiczny charakter wobec zaproponowanej przez reżysera interpretacji tekstu Różewicza zawiera recenzja Andrzeja Markiewicza:

Po „Kartotece”, „Akcie przerywanym”, „Przyroście naturalnym” i znakomitej sztuce „Stara kobieta wysiaduje” – „Śmieszny staruszek” stałby się niewątpliwie jeszcze jednym sukcesem współczesnego teatru polskiego, gdyby utrzymano jej pierwotny tekst, pozostawiając staruszką staruszką z jego brzydkimi przywarami i potrzebą „wyspowiadania” się ze swego życia. Sama bowiem treść jest tak kapitalna, że wystarczyłaby za wszystkie najbardziej ekstrawaganckie interpretacje ⁹³.

Jerzy Zagórski zwraca natomiast uwagę na stronę dramaturgiczną przedstawienia:

⁹¹ Grodziski A.: *Nieśmieszny staruszek* [w:] *Życie Warszawy* 1970. nr 63.

⁹² Koenig J.: *Z sali prób* [w:] *Ekspres Wieczorny* 1970., nr 70.

⁹³ Markiewicz A.: *Kłopotliwy staruszek* [w:] *Trybuna Mazowiecka* 1970. nr 188.

Rzecz psychologicznie naszkicowana prawidłowo, jest jednak przegadana, bo w tej „komedii w dwu odsłonach” materiału dramatycznego jest nie więcej niż na jednoaktówkę ⁹⁴.

Świadomie nie przytaczałem dotąd pochlebnych wypowiedzi dotyczących aktorstwa Zbigniewa Zapasiewicza, albowiem ich swoiste podsumowanie zawiera się w recenzji Macieja Karpińskiego:

Wielki monolog potrzebuje wielkiego aktora. Monolog Staruszka znalazł go w osobie Zbigniewa Zapasiewicza. Po kilku rolach znakomitych – kreacja. Jest to chyba prawidłowość, a jednak rola Staruszka jest aktorskim zjawiskiem tej miary, że najwyższy zachwyty musi tu przestawać w towarzystwie pewnej dozy zdumienia, ale tak to bywa zawsze, kiedy się ma do czynienia z rewelacją. (...)

Powiedzieć, że Staruszek w sztuce Różewicza to rola trudna, to tak jak powiedzieć, że Mount Everest to wysoka góra. Staruszek jest to po prostu trud niebotyczny, wymagający od aktora pełnego kompletu już nie tylko technicznych umiejętności aktorstwa, ale zespołu cech psychofizycznych nieposzednich i wiedzy o człowieku niemalej a głębszej ⁹⁵.

Natomiast najbardziej przekonującą analizę spektaklu i wkomponowanej w jego strukturę interpretacji Różewiczowskiego dramatu odnajduję w artykule Elżbiety Wysińskiej zamieszczonym na łamach *Teatru*:

Przedstawienie w Teatrze Dramatycznym odbiega od wyobrażeń na temat „Śmiesznego staruszka” Różewicza i od jego dotychczasowych realizacji scenicznych. Poprzestawiany tekst zdaje się świadczyć o chęci skrojenia innej sztuki, obsadzenie w roli tytułowej aktora średniego pokolenia i ustawienie go jako reprezentanta tego pokolenia – o chęci zwrócenia uwagi na inną problematykę. Zaproponowane przez reżysera rozwiązania sytuacyjne i klimat, w jakim została odegrana całość, wskazują z kolei, że

⁹⁴ Zagórski J.: *Biedny Pigmalion* [w:] Kurier Polski 1970. nr 58.

⁹⁵ Karpiński M.: *Triumf aktora* [w:] Sztandar Młodych 1970. nr 60.

Różewiczowska „komedia w dwóch odstępach” miała ujawniając swoje podteksty przekształcić się w teatr okrucieństwa. Na scenie mężczyzna około czterdziestoletni. Niemal bez przerwy towarzyszą mu dwaj młodzi i brutalni pielęgniarze.

Miejsce – zamknięty zakład dla psychicznie chorych. Określenie „śmieszny staruszek” to nie więcej niż przezwisko pacjenta. (...) Wszystkie zalety tego przedstawienia nie przesłaniają faktu, że można było uniknąć sporej części przestawień w tekście Różewicza. Teatr miałby więcej powodów do chwały, a autorowi może byłoby przyjemniej ⁹⁶.

Jak zatem widzimy, zastosowanie takiego zabiegu inscenizacyjnego wywołało niejednoznaczne opinie – przez jednych przedstawienie przyjmowane było przychylnie, przez innych zdecydowanie odrzucane.

Niemniej każdy z cytowanych krytyków z niezwykłą atencją i uznaniem odnosił się do aktorskich umiejętności Zbigniewa Zapasiewicza, który niewątpliwie stworzył na scenie wybitną kreację aktorską.

Oto, jak aktor dziś w rozmowie z Justyną Hofman-Wiśniewską, wspomina tamten czas i tamtą rolę:

J H-W: A Staruszek w „Śmiesznym staruszku”, Konrad w „Wyzwoleniu”, o których szeroko rozpisywała się krytyka?

Z. Z.: Roli Staruszka nie uważam za przełom. Dojrzałość przyszła wcześniej. Wiem, że krytycy tak o tej roli pisali, ale się z nimi nie zgadzam.(...)

J H-W: Tadeusz Różewicz – co w jego teatrze Pan odnalazł?

Z. Z.: Idzie w kierunku wynaturzenia, groteski, karykatury w najlepszym znaczeniu tych słów. Ten „Śmieszny staruszek”, o którym Pani wspomniała. Był przedstawieniem dziwnym. Ja nie grałem żadnego staruszka, to się wszystko działo jakby w szpitalu dla obłąkanych. Taki był pomysł, bo taki był wtedy czas – lata siedemdziesiąte ubiegłego stulecia. Reżyser próbował skierować refleksje ku temu, że myślący człowiek, który nie umie nazwać tej rzeczywistości jest jak obłąkany, ale niezastuzenie został zamknięty w szpitalu. Oczywiście, nie grałem wariata.

⁹⁶ Wysińska E.: Różewicz w „teatrze panicznym” [w:] Teatr 197. nr 10.

Rzeczywistość teatralna była inna niż ta, którą wpisał Tadeusz Różewicz w ten utwór. Był na tym przedstawieniu, poniekąd je zaakceptował, powiedział tylko do mnie: -Po co ty tyle tych słów mówisz? – Bo Pan to napisał – odpowiedziałem. Nie, to bez sensu. Kto tak dużo mówi do siebie! ⁹⁷.

Chciałbym dodać, że Tadeusz Różewicz był obecny także i na naszym spektaklu – była to próba otwarta na foyer Wrocławskiego Teatru Lalek w dniu 6.02.2001 roku. Autor sztuki nie rozmawiał jednak o przedstawieniu z aktorami, a jedynie z reżyserem i scenografem.

Z przekazanych nam później informacji dowiedzieliśmy się, iż autor zastanawiał się, czy nie należałoby bardziej odnieść się w scenografii do estetyki lat sześćdziesiątych, czyli do okresu, w którym tekst został napisany.

Rok 1970 zaowocował aż czterema premierami *Śmiesznego staruszka*. Druga z nich (po warszawskiej), a siódma w ogóle, odbyła się na scenie Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie dnia 10.05.1970 roku. Reżyserem spektaklu był Helmut Kajzar, scenografem Ewa Czuba-Wróblewska, a w roli tytułowej wystąpił Wojciech Siemion. Ponadto wystąpili: Barbara Wronowska – Sędzia i Roman Kruczkowski – Pielęgniarski.

W jednej z recenzji czytamy:

Przedstawienie reżyserowane przez Helmuta Kajzara jest, jak się wydaje, powtórzeniem wcześniejszej o dwa lata bez mała realizacji na scenie kameralnej wrocławskiego Teatru Polskiego. W każdym razie – obsada główna – pozostała bez zmian, tzn. ten sam reżyser, ten sam scenograf, ten sam aktor kreujący postać główną ⁹⁸.

Wiera Korneluk, analizując spektakl, najwięcej miejsca poświęciła opisywanemu już przeze mnie w poprzednim rozdziale - problemowi interpretacji postaci Staruszka po dopisaniu do pierwotnego tekstu sztuki *Prologu lub Epilogu*.

⁹⁷ ACIT POLSKA, *Życie rytmem teatru*. op.cit.

⁹⁸ Korneluk W.: op. cit.

W swojej recenzji jest zdecydowaną orędowniczką zdjęcia z bohatera opinii chorego psychicznie – a takie właśnie diagnozę sugeruje dodany do sztuki *Prolog lub Epilog* – na rzecz pogłębionego odczytania stanów emocjonalnych Staruszka, wynikających z wielu zewnętrznych i wewnętrznych czynników:

*Co prawda Siemion nie neguje jakiegoś stopnia obsesji seksualnej Staruszka, ale robi to naprawdę w stopniu minimalnym. Pamiętając, co uczynił autor pisząc prolog, trudno doprawdy mieć pretensję do aktora o to, co robi zgodnie z autorską sugestią. Wdzięczna Siemionowi jestem, że partie tekstu dające podstawę do obciążenia Staruszka różnymi paskudnymi podejrzeniami potraktował z umiarem i taktem. Dzięki temu Staruszek nie wyszedł w naszych oczach tak całkiem na psychopatę*⁹⁹.

Maria Bechczyc-Rudnicka, która widziała także wrocławską realizację sztuki tak oto komentuje spektakl lubelski:

*(...) Od czasu przedstawienia wrocławskiego Siemion bardzo starannie wycyzelował swoją kreacją (bo k r e a c j ą to na pewno nazwać można). (...) Wirtuozowskie posługiwanie się środkami aktorskimi ujawnia całe bogactwo treściowe sztuki Różewicza. (...) Z tym wszystkim, oglądając „Staruszka” śmiejemy się bez przerwy. W sumie to, czego, zdaje się, najgoręcej pragnie Tadeusz Różewicz, w pełni mu się udało: jest znakomitym komediopisarzem, zjadliwym satyrykiem używającym celnie nowoczesnej faktury tragikomediiowej*¹⁰⁰.

Podsumowaniem opinii na temat lubelskiej premiery sztuki niech będą słowa pochodzące z recenzji Leszka Gzelli:

Trudno oddzielić wkład pracy reżysera Helmuta Kajzara w inscenizację Śmiesznego staruszka od inwencji twórczej Siemiona. Zresztą najbardziej liczy

⁹⁹. Korneluk W.: op. cit

¹⁰⁰ Bechczyc-Rudnicka M.: 12.: *Druga scena otwarta* [w:] Kamena nr 12. s.8.

się efekt końcowy, który w tym przypadku jest wielkim sukcesem teatralnym¹⁰¹.

Ósma premiera spektaklu odbyła się w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu dnia 15.09.1970 roku.

Reżyserem był także Helmut Kajzar.

Śmiesznego staruszka” wyreżyserował Helmut Kajzar, reżyser, który tym spektaklem debiutował w ub. roku we Wrocławiu; nic więc dziwnego, że propozycje inscenizacyjne sprawdzone w udanym przedstawieniu wrocławskim, przeniósł z powodzeniem na deski teatru kaliskiego.(...) Kajzar interpretuje „Śmiesznego staruszka” oczywiście z perspektywy Prologu i czyni to bardzo zdecydowanie. Fiksata i fetyszystę, w postaci Staruszka, już we właściwym monologu przed sądem, akcentuje reżyser niekiedy aż przesadnie, choć konsekwentnie, zyskując tym trybem wiele szczerych elementów komicznych ¹⁰².

Dziewiąta premiera *Śmiesznego staruszka* odbyła się dnia 13.10.1970 w Teatrze im Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. I tu, podobnie jak wcześniej, spektakl reżyserowany jest przez Helmuta Kajzara, ze scenografią Ewy Czuby i z Wojciechem Siemionem w roli tytułowej.

Oprócz niego na scenie wystąpili Maria Góral i Jan Adamski – aktorzy rzeszowskiego teatru.

W recenzji Krystyny Świerczewskiej czytamy:

*Helmut Kajzar wespół z Wojciechem Siemionem przygotowali ten spektakl na wrocławską scenę Teatru Polskiego; w tym samym kształcie zobaczyliśmy go po dwóch latach w teatrze im. W. Siemaszkowej. (...) Była to po prostu znakomita realizacja pełnej sztuki scenicznej (...) Ale to już zawdzięczamy reżyserowi spektaklu (...), który w zgodzie z Różewiczem chciał poprzez *Śmiesznego Staruszka* wyrazić prawdę o egzystencji jednostki*

¹⁰¹ Gzelle L.: *Śmieszny staruszek* [w:] Kurier Lubelski 1970.,nr 110.

¹⁰² Zmyślony A.: *Staruszek w Kaliszu* [w:] Bakalarus” 1970. nr 10.

*we współczesnym świecie. Uszanować teatr autora. Może więc temu zawdzięcza opinię Różewicza, który po wrocławskiej premierze nazwał „Śmieszno staruszką” spektaklem a u t o r s k i m najbliższym jego własnym, scenicznym wyobrażeniem ze wszystkich widzianych przezeń inscenizacji?*¹⁰³.

Od tego czasu przez trzydzieści lat spektakl nie był wystawiany na scenach polskich – miał za to liczne premiery zagraniczne.

W ich dokumentacji niezmiernie pomocne okazało się opracowanie Joanny Kisielowej p.n. *Teatr Tadeusza Różewicza. Materiały do bibliografii. Lata 1960-1986*, zamieszczonej [w:] *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku. / wydawnictwo Gnome – Katowice 2000/*

Numer porządkowy w nawiasie oznacza kolejną premierę, zaś numer poza nawiasem - systematyzację spektakli wystawionych zagranicą.

(10) 1. Little Theatre [Londyn, Anglia]. Tłumaczenie A. Czerniawski. Reżyseria M. Sendak. Prapremiera angielska 12 07 1973

(11) 2. De Brakke Grond Theater . [Amsterdam, Holandia] Tłumaczenie J. Bilski i B. Droog. Reżyseria J. Bilski. Prapremiera holenderska 5.05.1976

(12) 3. Battersea Arts Center. [Londyn, Anglia]. Tłumaczenie A. Czerniawski, reżyseria Helmut Kajzar, premiera 20.05.1976

(13) 4. Institute of Contemporary Arts Center. [Londyn, Anglia], Tłumaczenie A. Czerniawski, reżyseria Helmut Kajzar, premiera 12.09.1976

(14) 5. Theater Rudolst. [Rudolstadt, NRD], Tłumaczenie H. Bereska, reżyseria W. Buhss i M. Meltke, prapremiera NRD-owska 11.05 1978
[Hauptbuhne]

¹⁰³ Świerczewska K.: *Zatrzaśnięte drzwi do wielkości*[w:] Nowiny Rzeszowskie 1970. nr 294.

(15) 6. Further Theatre. [Furth, RFN]. Tłumaczenie I. Boll, reżyseria A. Kraft, prapremiera RFN-owska 17.04.1980

(16) 7. Theatre de La Parscheminerie. [Rennes, Francj]. Tłumaczenie Y. J. Erhel, reżyseria M. Estier. Prapremiera francuska 8.05.1980

(17) 8. Theatre du Lys. [Paryż, Francja]. 1982

(18) 9. Volksbuhne. [Berlin, NRD]. Premiera 12. 05. 1986

Dziewiętnasta premiera *Śmiesznego staruszka* (dziesiąta na scenach polskich) odbyła się w styczniu 2000 roku w Teatrze im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze.

Reżyseria, scenografia, opracowanie muzyczne Jan Różewicz.

W roli tytułowej wystąpił Jacek Paruszyński:

Tekst ten więc być może należało zostawić w spokoju, a jeśli już zdecydowano się na realizację, to rolą inscenizatora powinno być znaczne jego uwspółcześnienie. Tymczasem reżyser już w programie teatralnym dał do zrozumienia, że miał kłopoty z odczytaniem myśli Tadeusza Różewicza, gdyż ten różnie się na temat swojej sztuki wypowiadał, a nawet dokonał w niej zmian.

Dziwne to trochę wyznanie, bowiem reżyserem jest Jan Różewicz – syn Tadeusza. Cóż, od dawna wiadomo, że w rodzinie różnie bywa! Jan Różewicz niezbyt błysnął jako reżyser, ale również jako autor opracowania muzycznego. Jest ono na poziomie szkolnych teatrzyków – jeśli aktor mówi coś o kanarku, to z głośników słyszać jego śpiew, jeśli o ulubionej piosence, to jej fragment akurat leci, itp., itd.

Podobnie rzecz się ma z przygotowaną przez niego scenografią. Stanowią ją porozrzucane w nieładzie przedmioty, dokładnie te wymienione w tekście, oraz trzy manekiny, przebrane w togi sędziowskie, wydobywające z siebie

od czasu do czasu dziwne dźwięki. Miały one zapewne zatrzeć wrażenie, że „Śmieszny staruszek” jest monodramem, ale, po co? ¹⁰⁴.

Podobną opinię na temat spektaklu odnajdujemy w recenzji Małgorzaty Potoczak Pełczyńskiej:

"W moim przekonaniu spektakl wybronił Jacek Paruszyński, który w roli śmiesznego staruszka jest przekonujący. Jego gesty, ciało, sposób mówienia nawet w chwilach dramatycznych, nie przeradzający się w histeryczny krzyk, a przede wszystkim jakieś ciepło przenikające tę postać pomimo tego, że staruszek momentami jest nieznośnym moralistą, dziwnym fetyszystą czy niepokojącym dziwakiem...sprawiły, że śmieszny staruszek porusza i chwyta za serce. Postać pokazana z cieniem humoru, odrobiną ironii. Tyle dobrych słów nie mogę powiedzieć o samej koncepcji spektaklu. Odebrałam go – pomimo innej sugestii reżysera zawartej w wypowiedzi zamieszczonej w programie do spektaklu – jako monodram. Rozbudowana scenografia, rekwizyty nieuzasadnione ich wykorzystaniem przez aktora tylko mi przeszkadzały w odbiorze sztuki"¹⁰⁵

Następna, dwudziesta, a jedenastą polską premierą był spektakl wystawiony na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek w dniu 10.02.2001 r.

Warto jeszcze odnotować dwukrotne pojawienie się *Śmiesznego staruszka* w Teatrze Telewizji. Debiut sztuki na małym ekranie odbył się 07.03.1971 r. Reżyseria Helmut Kajzar, realizacja telewizyjna Ewa Vogtman-Budny, scenografia Ewa Czuba, wystąpił Wojciech Siemion. Druga telewizyjna premiera odbyła się 05.03.1998 r. Reżyseria Stanisław Różewicz, zdjęcia Zbigniew Wichłacz, scenografia Agnieszka Zawadowska i Krzysztof Benedek, muzyka Zygmunt Konieczny. Obsada: *Śmieszny staruszek* – Wojciech Pszoniak, *Sędzia* – Dorota Landowska, *Ławnik I* – Agnieszka Suchora, *Ławnik II* – Andrzej Blumenfeld, *Obrońca* – Paweł Nowisz.

¹⁰⁴ Grzelak A.: *W rodzinie różnie bywa* [w:] *Słowo Polskie* 2000. nr 27.

¹⁰⁵ Potoczak-Pełczyńska M.: *Śmieszny staruszek w Teatrze Norwida* [w:] *Nowiny Jeleniogórskie* 18.01.2000. nr 3.

Śmieszny staruszek miał swoją premierę także na deskach teatru amatorskiego – w czerwcu 1967 w studenckim Teatrze STEP działającym przy Politechnice Śląskiej w Gliwicach. Scenografię i reżyserię przygotowali Andrzej Barański i Władysław Karbowicz.

6.1. Krytycy o spektaklu Wiesława Hejny

Śmieszny staruszek pojawił się na scenie po raz pierwszy jako lalka w inscenizacji Wiesława Hejny. Zastosowany przez reżysera zabieg polegający na zmultiplikowaniu postaci głównego bohatera, którego aktorską interpretację powierzył pięciu animatorom, stał się wydarzeniem bez precedensu na polskiej mapie teatralnej. Pierwsza recenzja autorstwa Leszka Pułki ukazała się we wrocławskiej prasie zaraz po premierze spektaklu:

Na „Śmiesznym staruszkę” można śmiać się do rozpuku ze starego pedofila, ale można też poczuć ciarki na grzbiecie.(...) Tytułowy bohater Hejny każdym z opowiedzianych epizodów życia powoli rekonstruuje (świetna animacja lalek) przed widzami zbiorowe wyobrażenia, stereotypy, które wciąż nas otaczają na billboardach czy ekranach telewizorów.

Bo nadal żyjemy w betonowych bunkrach, jeździmy splugawionymi tramwajami, odwiedzamy kolejowe dworce pełne bezdomnych. Może nadal mamy martwe dusze – podpowiada dramaturg. (...) Artyści Wrocławskiego Teatru Lalek pokazali spektakl (...) aktorsko bardzo sprawny ¹⁰⁶.

Wyjątkowość inscenizacji Hejny została zauważona i doceniona także przez krytyków i recenzentów na wielu festiwalach w kraju i za granicą. Liliana Bardijewska, po festiwalu w Opolu, będącym pierwszą konkursową prezentacją *Śmiesznego staruszka*, tak oto opisywała efekt tej konfrontacji:

¹⁰⁶ Pułka L.: *Smutny Staruszek* [w:] *Gazeta Dolnośląska* 21.03.2000.

Jeżeli przyjąć, że teatr jest sztuką dialogu, to trudno o lepsze forum dla niej niż scena lalkowa (...) Różne (...) mogą być tego dialogu efekty. Bywa, że współtwórcy spektaklu przemawiają różnymi językami i próbują zbudować Wieżę Babel z wiadomym skutkiem. Bywa, że rozumieją się w pół słowa i tworzą inscenizację wybitną. (...) Idealem jest, gdy do tego scenicznego dialogu włącza się jeszcze jeden partner – widz. (...)

Taką właśnie najdoskonalszą formą teatralnego dialogu był w Opolu monodram Tadeusza Różewicza „Śmieszny staruszek” Wrocławskiego Teatru Lalek. Wiesław Hejno i Jadwiga Mydlarska-Kowal przez dziesięciolecia kształtowali swój wspólny sceniczny język, tworząc wiele jego odmian. (...) „Śmieszny staruszek” – jedno z ostatnich dzieł przedwcześnie zmarłej Jadwigi Mydlarskiej-Kowal – łączy cechy różnych tych języków. Ów niezwykły monodram na jedną lalkę i pięciu animatorów, dyrygowany przez „oberpiełgniarkę”, budzi na przemian salwy śmiechu i dreszcz grozy. (...)

Początkowo pełen swady, animowany aż przez pięciu aktorów, nagle na oczach widzów gwałtownie „wiednie”, mając obok siebie już tylko jednego animatora, by za chwilę odrodzić się w pełni sił z pomocą dwóch kolejnych.

Bo zadziorny staruszek Mydlarskiej-Kowal i Hejny ma wiele wcieleni, których można się dopatrzeć w dyskretnie podmienianych lalkach.

Kryje w sobie i lubieżnego starucha, i dobrodusznego dziadka, i nieporadne dziecko. Kryje też w sobie zdumiewającą tajemnicę, którą ujawni dopiero w finale.

Na długo pozostaje w pamięci jego zryta zmarszczkami, pociągła twarz o wielkich przerażonych oczach, jego nieproporcjonalnie wielkie, zdeformowane, choć jakże mobilne, dłonie i stopy. A także jego głos – pięciogłos w niezwykle harmonijnej interpretacji Józefa Frymeta, Krzysztofa Grębskiego, Sławomira Przepiórki, Jacka Przybyłowskiego i Jacka Radomskiego, którzy zadali kłam twierdzeniu, że lalka nie jest w stanie wyrazić prawdy psychologicznej.

Tak oto monodram zabrzmiał w wielogłosie ¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Bardijewska L.: *Opole 2001 Dialogi równoległe* [w:] Teatr 2002. nr 1-2.

Małgorzata Koch-Butrym, w jednej z recenzji komentujących opolski festiwal, zwraca szczególną uwagę na niezwykłość relacji pojawiających się między lalką a jej animatorami:

Postać staruszka wyobrażona została przez kilka odrębnych lalek rozmaicie animowanych przez pięć, trzy, dwie, wreszcie jedną osobę. Taka różnorodność umożliwia interesujące ustawienie relacji lalka – animator.

W przypadku animacji pięcioosobowej wypowiedź staruszka przeradza się w specyficzny „wielogłos rozczłonkowany”, raz brzmiący harmonijną polifonią, kiedy indziej – jednorodnym chórem.

Każdy z animatorów odpowiedzialny jest za ożywienie przypisanej mu części „ciała” lalki. Na pewien czas autonomizując jej istnienie.

Proces ten niejednokrotnie pozornie wymyka się spod kontroli, niekoherencją poszczególnych części ciała wprawiając w osłupienie samego ich posiadacza.

Manipulacje na ukonstytuowanych piętrach iluzji (lalka – animator) przeradzają się w podtemat całego spektaklu.

Animator posiadający moc sprawczą, powołującą do życia, wchodzi w zależności podważające jednoznaczność takiego statusu. Lalka niejednokrotnie spoufala się z nim „szepcząc” mu na ucho intymne słowa. Innym razem walczy o prawo do wypowiedzi, domaga wysłuchania swoich racji, wdając się w nieartykułowaną polemikę z własnym kreatorem, albo wręcz z samą sobą. Ten swoisty dwugłos wewnętrzny sublimuje istnienie lalki na scenie, dając złudzenie jej autoekspresji i samowyróżnienia ¹⁰⁸.

Ta niezwykle wnikliwa analiza relacji zachodzących między aktorem i lalką na różnych piętrach znaczeniowych widowiska – ze szczególnym uwzględnieniem zjawiska pozornej autonomii lalki w teatrze – uzupełniona jest w innej recenzji tej samej autorki o analizę założeń reżysersko-inscenizacyjnych Hejny:

¹⁰⁸ Koch-Butrym M.: *Święto teatru lalek* [w:] *Didaskalia* 2001. nr 46.

Według koncepcji inscenizacyjnej Różewicza, staruszek grany przez żywego aktora otoczony jest naturalnej wielkości manekinami, niemymi imitacjami człowieka. Z ich martwoty wysnuć można wnioski dotyczące przedmiotowego charakteru składu sędziowskiego, reifikacji, która rozlewa się lawą, ogarniając coraz szersze obszary.

Hejno łamie i ten schemat. W jego przedstawieniu jedynie postać staruszka jest lalką. Przynależy więc do świata bezprzykładnego posłuszeństwa woli ludzkiej, od której zależą wszelkie przejawy życia. Poddana niememu oglądowi masek i widzów ma publicznie dać świadectwo wartości swego istnienia. (...)

Przedstawienie Wrocławskiego Teatru Lalek nie ma jednak na celu ukazania całego spektrum możliwości wyrazowych lalki oraz niepodważalnych w kontekście tego zespołu aktorskiego umiejętności animacyjnych.

Ta urokliwa powiastka o starym, doświadczonym przez lata przewodniku wycieczek, jest jednocześnie świadectwem głuchoty drugiego człowieka, niewrażliwości na wyrażane przez niego emocje, wypowiedane słowo.

Scena przeradza się w sofę u psychoterapeuty, który tak manipuluje wypowiedzią pacjenta, by móc ze spokojnym sumieniem zachować na karcie chorobowej wcześniej wpisaną fałszywą diagnozę.¹⁰⁹

Także Agnieszka Wójtowicz w swojej pofestiwalowej recenzji doceniła artystyczny wyraz wrocławskiego spektaklu:

Ze wszystkich festiwalowych przedstawień poruszających problem samotności najbardziej przejmujący był Śmieszny staruszek w reżyserii Hejny. To wstrząsające studium człowieczego niespełnienia, podszyte gorzkim humorem. Zaludniająca scenę lalki (wcielenia tytułowego bohatera) zaskakiwały niezwykłą dynamiką, perfekcyjnie wyzyskaną przez świetnych

¹⁰⁹ Koch-Butrym M.: *Śmieszny staruszek, czyli polifoniczna spowiedź* [w:] Teatr Lalek 2001. nr 4.

aktorów-animatorów z Wrocławia. Przejmująco zabrzmiał monolog Staruszka, rozliczającego się z przegranym, tragikomicznym życiem¹¹⁰.

Po kolejnym festiwalu, którym była tarnowska Talia, pojawiło się szereg interesujących, bardzo przychylnych spektaklowi recenzji. Marta Minorowicz, analizująca strukturę znaczeniową przedstawienia, zwraca także uwagę na niezwykłość i artystyczną siłę scenografii autorstwa Jadwigi Mydlarskiej-Kowal:

Bardzo ciekawą propozycją okazał się „Śmieszny staruszek” Wrocławskiego Teatru Lalek – sztuka niełatwa w odbiorze, wymykająca się zarówno jednoznaczności interpretacyjnej, jak i gatunkowej.

Tragikomedia (czy może raczej tragigroteska) opowiadająca historię samotnego, zdziwaczałego człowieka, przybrała w inscenizacji Wiesława Hejno postać rozpisanej na pięć głosów fugi. Pięciu odzianych na czarno aktorów w białych rękawiczkach wchodzi na proscenium, ożywia bezwładnie leżącą na stole lalkę-staruszka, udziela jej głosu, pozwala opowiedzieć przed sądem swoje „puste jak rurka” życie.

Spowiedź staruszka dokonuje się w samotności – rzeczywistość sądu przywołują jedynie bezpośrednio zwroty do nieobecnej na scenie „Pani Sędziny”. Daje to przejmujący efekt dramatyczny – zderzenie pokrętnej, zawilej, pełnej urwanych i sprzecznych wątków opowieści staruszka z milczącym, niewidocznym Trybunałem przywodzi na myśl Kafkowski Proces, zyskując wymiar ostatecznego rozrachunku. Oskarżony staruszek wikła się i jąka, aktorzy, wzajemnie sobie sekundując, tworzą zharmonizowane duety, tercety, kilkugłosowe chóry. Demaskują bezlitośnie śmieszność starego człowieka – absurdalną dziecięcą naiwność zderzoną ze szpetotą starości, która staje się w przedstawieniu Hejny synonimem psychicznej i fizycznej aberracji.

¹¹⁰ Wójtowicz A.: *Pamięć o podróży* [w:] Teatr Lalek 2001.

Wielkim atutem spektaklu jest oprawa plastyczna (nagroda czasopisma „Teatr”, przyznana pośmiertnie Jadwidze Mydlarskiej-Kowal).

Cztery głowy – podobizny staruszka – zawieszane na frons scenae sprawiają naprawdę silne wrażenie: wykrzywione w makabrycznych grymasach, porażające brzydotą, potęgują okrucieństwo, którym podszyty jest cały spektakl ¹¹¹.

Niezwykle ważnym głosem w dyskusji na temat kondycji teatru lalek, konfrontowanego z teatrami dramatycznymi na tarnowskiej Talii jest głos Tomasza Mościckiego:

W Tarnowie mogliśmy obejrzyć (...) inne przedstawienia analizujące fenomen starości – „Śmiesznego staruszka” Wrocławskiego Teatru Lalek w reżyserii Wiesława Hejny. Trudno zresztą powiedzieć, że ten lalkowy spektakl jest komedią. To raczej „biała tragedia”, a Hejno bardzo trafnie „przekierował” interpretację tego tekstu.

Nie jest w tym spektaklu najważniejszy motyw molestowania nieletnich przez obłęsnego starca (...), lecz przygnębiająca, niemal Beckettowska samotność nikomu niepotrzebnego człowieka, jego fizyczny i psychiczny rozpad, rozpaczliwe próby ratowania swojej godności.

Przejmujący spektakl, nie dający spokoju długi czas po wyjściu z teatru.

Przedstawienie Hejny zademonstrowało, jak wielkie możliwości ekspresji tkwią w teatrze lalkowym, jakże niestusznie utożsamianym z rozrywką przeznaczoną wyłącznie dla dzieci. (...) Bohater przedstawienia wrocławskiego teatru bywa śmieszny – nigdy jednak nie budzi wstrętu.

Lalka animowana przez znakomitych aktorów z Wrocławia przypomina nam o kresie naszego życia – również w chwili, gdy porzucona przez animujących ją ludzi staje się kawałkiem martwej materii. Nad tą smutną komedią wciąż

¹¹¹ Minorowicz M.: *Cienko w talii* [w:] *Didaskalia* 2001. nr 46.

krąży widmo śmierci i rozpadu. I dlatego właśnie tak trudno było w Tarnowie przestać myśleć o tym przedstawieniu ¹¹².

Także i po szczecińskim Kontrapunkcie, na którym spektakl zdobył aż dwie główne nagrody, w prasie pojawiły się bardzo przychylnie spektaklowi recenzje:

Za to pokazany potem Śmieszny staruszek Tadeusza Różewicza, w reż. Wiesława Hejny z Wrocławskiego Teatru Lalek na wyżyny podniósł poprzeczkę na tegorocznym Kontrapunkcie.

*Doskonale technicznie lalki staruszka o rewelacyjnych wprost możliwościach animacji (zaprojektowane przez Jadwigę Mydlarską-Kowal) znalazły się w rękach animatorów, którzy nie zaprzepaścili szansy i stworzyli wybitną zespołową kreację aktorską*¹¹³.

Również w recenzji Roberta Cieślaka odnajduję niezwykle interesujące konstatacje, sytuujące gatunek teatru lalkowego – adresowanego do dorosłej widowni – w niszy oryginalnych poszukiwań teatralnych, nieustannie zaskakujących widza nowatorskim spojrzeniem na dramaturgię teatralną, przypisywaną – a priori – teatrowi tak zwanego żywego planu. Autor dostrzega i docenia także sztukę i niełatwą sztukę lalkowego rzemiosła:

Podobnie, choć ze szczególnym uznaniem dla sztuki animatorów i reżyserskiej ręki Wiesława Hejny, oceniono w 2002 r. „Śmiesznego staruszka” (Wrocławski Teatr Lalek), ciekawe odwrócenie koncepcji Tadeusza Różewicza, u którego to jedynie staruszek był „żywy” wobec wszystkich „martwych” postaci dramatu, podczas gdy u Hejny tylko ów sędziwy mieszkaniec małego miasteczka Północy jest lalką, choć – trzeba przyznać – lalką nad zwyczaj „żywą” za sprawą kilku animatorów.(...) Pozycje w rankingach ocen publiczności i jurorów, sytuujące przedstawienia lalkowe na najwyższych

¹¹² Mościcki T.: *(Prawie) nic śmiesznego* [w:] Odra 2002. nr 3.

¹¹³ Podgajna E.: *Co się działo na kontrapunkcie* [w:] Gazeta Wyborcza 21.04.2002.

*miejscach, potwierdzają potencjał poszukiwań artystycznych, jaki wciąż jeszcze ukrywa w sobie teatr, który daje życie.*¹¹⁴

Także i po festiwalu w Toruniu głosy recenzentów wyrażały uznanie dla wrocławskiego przedstawienia:

Jarosław Cajsel: Co wpłynęło na wybór „Śmiesznego staruszka?”

*Henryk Izydor Rogacki: - Oczywiście cnoty tego widowiska. Ten spektakl jest przedstawieniem przynoszącym olbrzymi ładunek wiedzy o człowieku, o tajemnicy naszego losu, samotności, o konieczności opowiedzenia o samym sobie. To jest tekst uniwersalny, a nie interwencyjny, publicystyczny.*¹¹⁵

Porównując recenzje dotyczące wcześniejszych premier *Śmiesznego staruszka* z opiniami na temat spektaklu Hejny, chciałbym stwierdzić, iż uwagę krytyków – w odniesieniu do wrocławskiej realizacji – zwracała nie tyle warstwa literacka widowiska, ile założenia reżyserskie, inscenizacyjne i scenograficzne. Pojawienie się na scenie lalki zamiast żywego aktora stało się tematem głównym wielu analiz, z których większość miała na celu próbę odpowiedzi na pytanie: jak taki zabieg sprawdza się w zderzeniu z dramaturgią Tadeusza Różewicza. Podsumowując cały bogaty wachlarz niezwykle przychylnych spektaklowi recenzji chciałbym – posługując się cytowanymi już wcześniej słowami Józefa Kellery – stwierdzić; *to się sprawdza wybornie!*

¹¹⁴ Cieślak R.: *Mała forma – kontrapunkty animacji* [w:] Teatr lalek 2003. nr 2-3/73-74

¹¹⁵ Cajsel. J.: *Koniec lalek* [w:]Gazeta Wyborcza. Toruń. 5-6 października 2002]

6.2. Nagrody i wyróżnienia

W VII Ogólnopolskim konkursie na wystawienie polskiej sztuki współczesnej (2001):

- Nagrodą za scenografię

Na XX Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu (2001):

- I nagrodą za reżyserię
 - I nagrodą za zbiorową kreację zespołu
 - III nagrodą za muzykę
- Dyplomem Zarządu Głównego Związku Artystów Scen Polskich za wybitną zespołową kreację aktorską w technice lalkowej (2001)

Na V Festiwalu Komедии *Talia* w Tarnowie (2001):

- I nagrodą jako najciekawszy spektakl Festiwalu

Na XXXVII Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Małych Form „Kontrapunkt” w Szczecinie (2002):

- Nagrodą Magnolii przyznawaną przez miasto Szczecin
- Nagrodą dziennikarzy akredytowanych przy Przeglądzie za oryginalną inscenizację klasyki współczesnej i mistrzostwo zespołowej animacji

Na Międzynarodowych Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek (2002):

- Główną nagrodą w kategorii przedstawień dla dorosłych

Na VI World Festival of Puppet Art., Prague (18.06.2003):

- Nagrodą dla najlepszej scenografii

Rozdział VII

Teksty usunięte – opis i analiza

Adaptację tekstu *Śmiesznego staruszka* przygotował Wiesław Hejno. Reżyser dokonał szeregu skrótów, które w dużej mierze spowodowane były zamysłem inscenizacyjnym, zakładającym pojawienie się w spektaklu trzynastu scen /zamiast dwóch aktów przewidzianych przez autora /, z których pięć było lalkowymi kreacjami indywidualnymi, a osiem różnymi wariantami animacji zespołowych. Skutkiem tego pojawiło się na scenie trzynaście zamkniętych dramaturgicznie etiud, z których każda reprezentowana była przez niemal identyczną lalkę /wygląd i wielkość głowy/, różniącą się nieznacznie budową oraz sposobem animacji. Troską reżysera był taki podział tekstu, aby poszczególne sceny miały podobny wymiar czasowy. Wielokrotnie podczas prób otrzymywaliśmy informację o równorzędnym znaczeniu ruchu lalki i wypowiedzanego przez nią słowa. Przekonywaliśmy się, że lalka, która nie werbalizowała swoich stanów emocjonalnych znakomicie uzewnętrzniała je gestem, ruchem czy też różnorodnymi kompilacjami animacyjnymi. Słowo nie musiało dopowiadać wszystkiego, aby wydobyć głębię prawdy o bohaterze. Często zdania urywane były przez Staruszka w pół, czasem zawieszane albo przenoszone do następnej sceny. Zawsze jednak były kontynuacją jednej myśli, albowiem stał za nimi jeden zmultiplikowany bohater.

Chciałbym przyjrzeć się tekstowi, który nie znalazł się w naszej inscenizacji i spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy zabieg ten wpłynął na wymowę sztuki Różewicza, a jeżeli tak, to, w jakim stopniu.

SCENA 1

/Kursywą zaznaczony jest tekst, który nie znalazł się w naszej inscenizacji./

Usmarowałem sobie głowę tym kremem. Jedna rurka spadła na podłogę. Nie zauważyłem tego i pośliznąłem się, upadłem na podłogę. Całe ręce miałem uwalane kremem. Ale potem naprawdę się zdenerwowałem i zacząłem te rurki rozgniatać. Na krzesłach, na stole, na ścianach, a nawet na suficie. Choć to było trudne i musiałem wchodzić na krzesło. Wreszcie zmęczony rzuciłem się na łóżko i zasnąłem w ubraniu.

Pierwsza scena zespołowa zawiera jeden skrót. Nastąpił on już w trakcie prób, a dotyczył wypowiedzianego przeze mnie monologu. Reżyser uznał, że zabieg ten zdynamizuje akcję na scenie, a także wyrówna proporcje wewnętrznego dialogu odbywającego się pomiędzy pozostałymi aktorami. Prawdopodobnie także Tadeusz Różewicz będący na jednej z prób generalnych zwrócił uwagę na nazbyt wyeksponowany w tej scenie wątek jedzenia rurek z kremem.

SCENA 2

W tym czasie zapragnąłem mieć koło siebie jakąś istotę. (...) Zacząłem zbierać pudełka od konserw. Potem damskie pantofle i warkocze. Ale skromne warunki mieszkaniowe zmusiły mnie do rezygnacji z tych kolekcji. Wtedy kupiłem kanarka. Pierwszy kanarek zdechł mi po tygodniu. Robił się z dnia na dzień smutniejszy, wreszcie zdechł. Znow się zrobiło pusto. Pewnie, mam radio, więc słuchałem wieści z dalekiego świata. Również tych stacji zagranicznych: Wolnej Europy, Wolnej Ameryki i jak tam one się jeszcze nazywają. Najwięcej mówili o bombie atomowej, wodorowej, o rakietach i polarisach. I tak przez całe lata. Raz tylko się popłakałem, jak nadali piosenkę o milordzie francuskiej śpiewaczki, już nie pamiętam, jak się ona

nazywa. Tak powoli przestałem słuchać o tych bombach, bo to i straszne, i nudne. Książek czytam mało, bo wzrok mi się osłabił. Więc siadywałem w oknie, ale tak, żeby mnie nikt nie widział, i wyglądałem na ulice. (...) Czasem tak przesiedziałem godzinę, a czasem kilka godzin. (...) Asfalt był czarny i błyszczący. Jakieś chmury stały nad domami, okna były pozastłaniane. Na tej ulicy było tak, jakby prowadziła na tamten świat. Ale to tylko tak wyglądało po deszczu. W listopadowy pochmurny dzień. Ulica ta prowadziła do dworca kolei żelaznej. (...) A to strach było patrzeć na te napisy. Napisy dotyczyły różnych polityków. Jeszcze teraz nie mogę tego wypowiedzieć. Tak się wtedy przestraszyłem, że na własny koszt całą ścianę wapnem wybieliłem. (...) Już to na dyktatorów, już to na innych mężów stanu. Jacyś zbrodniarze malowali również swastyki hitlerowskie i pisali hasła rewizjonistyczne i odwetowe. Dopóki to wszystko ograniczało się do wychodka, spałem spokojnie, ale potem to zaczęło obejmować ściany Zabytku zupełnie jakby jakiś grzyb, zaraza. Te napisy były dziełem zwykłych łobuziaków. W tych niebezpiecznych czasach nabawiłem się choroby nerwowej. Bo choć zdrapywałem i zamazywałem te napisy i rysunki, to przecież nie czułem się całkiem bezpieczny. Więcej, bo jak po nocach nad tym myślałem, to się czułem jakby współnikiem tych łobuzów. Bo choć od polityki trzymałem się z daleka, to różne myśli przychodziły mi do głowy. Ale nie zdradzałem się z tym przed nikim. Zresztą nawet w łóżku byłem zawsze sam. (...) Pani Sędzia, czyli Wysoki Sąd, zechce wybaczyć starcowi pewne poplątanie materii, ale nie widzę innego sposobu rozwiązania tego węzła gordyjskiego, który na moją zgubę zawiązały te niewinne istotki, które są chyba wcielonymi diabłami. A więc jeszcze tylko raz wrócę do tamtego tematu, a potem już będę się ściśle trzymał wypadków, które doprowadziły mnie do tej tragicznej sytuacji, na ławę oskarżonych.

W tej scenie – jak i w kilku innych – reżyser niezwykle konsekwentnie wyprowadza warstwę znaczeniową sztuki w przestrzeń nieokreśloną, ponadczasową, pozbawiając ją jakichkolwiek konotacji historycznych. Stwarza tym samym szansę na pogłębioną psychologiczną analizę postaci, osadzonej w otaczających ją realiach społecznych i kontekstach

socjologicznych. Usunięcie fragmentów tekstu wyraźnie umiejscawiających losy Staruszka w latach sześćdziesiątych, czyni tę sztukę bardziej uniwersalną, a w takim ujęciu absurdu zniewalające jednostkę zyskują wymiar ponadczasowy i nieskończony.

SCENA 3

A ja wyczytałem w książce pewnego podróżnika, że niektóre świątynie i posągi w Indiach mają wspaniały złocisty blask, a ten blask przepiękny ci ludzie tak stwarzają, że smarują posągi i świątynie łajnem. A potem w tym łajnie jeszcze odbija się słońce. I kiedy czasem mijiał mnie ten wóz z napisem „Piękno i czystość obowiązkiem każdego obywatela”, to sobie pomyślałem: Oto właściwy napis na właściwym miejscu. A przecież często bywa zupełnie odwrotnie. (...) I od tej chwili życie moje zamieniło się w koszmar.

Usunięcie powyższych fragmentów przyczyniło się do zdynamizowania sceny – Staruszek już wcześniej kilkakrotnie wypowiada słowa dostrzeżone na samochodzie wywożącym nieczystości: „*Piękno i czystość obowiązkiem każdego obywatela*”. Relatywizm znaczeniowy i nieustanna gra słów dotycząca dwójako rozumianej czystości, przewijają się przez całą trzecią scenę spektaklu.

SCENA 4

W tej scenie nie dokonano żadnych skrótów tekstu.

SCENA 5

Jak wyżej

SCENA 6

Jak wyżej

SCENA 7

W jaki celu? Bez celu. Przyjemnie jest coś zbierać. Zbieranie pudełek po zapalkach nie jest ciekawe, gorzej, moim zdaniem jest to zajęcie ogłupiające. (...) Ogółem kupiłem tych lał pięć. Nie był to duży zbiór, ale lale były drogie. Sztuka kosztowała nawet kilkaset złotych, a kwota taka nie jest mała dla starego rencisty, który dorabia parę złotych jako przewodnik po Zabytku. (...) A może to nie był pijany, bo zadzwonił do mnie i zbudził mnie o północy, zerwał z łóżka. A sam łajdak uciekł! I jeszcze wiele innych gorszych rzeczy robią moi kochani bliźni. (...) Musiała stać na głowie, chodzić na rękach (...)

Z tej sceny usunięto pojedyncze zdania, a zabieg ten służył wyłącznie zdynamizowaniu akcji. Dokonane skróty nie wpłynęły na wymowę sceny.

SCENA 8

Hehehehehe... Przepraszam za ten śmiech, ale nie mogę się powstrzymać. Znam ja dobrze te aniołki. Właściwie to niewiadomo, czy ten nagusek to był chłopczyk, czy dziewczynka. Te laleczki są tak robione. Ale dlaczego? Nikt na to nie może odpowiedzieć. Ale ja odpowiem. Są tak robione przez głupotę dorosłych, bo... przepraszam... (...) Patrzę, jak śnieg pada. (...) Wąsy. Chodzę na plażę nad rzekę i obserwuję. Zakrywam twarz przeczytaną gazetą i myślę, że nikt nie wie, co tu leży pod tym papierem, jaka twarz ukrywa się pod gazetą. Jakie oczy i usta. To jest straszne. Jestem równie nieśmiały jak przed pięćdziesięciu laty. Wystraszyłem się bardzo, kiedy przeczytałem w gazecie, że znaleziono zwłoki zamordowanej ośmioletniej dziewczynki. Dobrze, że stało się to w innym mieście. Sto kilometrów od tego miejsca. (...) Dziękuję, że usunięto z sali publiczność. Dzięki temu moje życie nie stanie się żerem dla przypadkowej gromady ciekawskich. Zbierają się oni na salach sądowych jak

jakieś kruki, żeby szarpać ciało oskarżonego. A przecież wystarczy dobrze się przyjrzeć twarzom tych ludzi, żeby wyczytać z nich potworne myśli, ukryte.

Siedzący na leżaku, ubrany w kostium kąpielowy Staruszek, snuje w tej scenie spokojną opowieść, dotyczącą w znacznym stopniu, sposobu spędzania przez niego wolnego czasu. Usunięte fragmenty tekstu zawierają informacje o kolejnych przyczynach lęków i fobii Staruszka. Uważam, że pozostawienie informacji o odnalezieniu ciała zamordowanej dziewczynki czy złośliwy komentarz dotyczący usuniętej z sali sądowej publiczności, w sposób istotny wpłynęłoby na zmianę sielskiego charakteru powyższej sceny.

SCENA 9

A kiedy się toczy dyskusja o kodeksie karnym, to różni panowie powiadają, że kary nie działają na ludzi wychowawczo (...) Trzeba karać – i to surowo. A różne pogadanki ze zbrodniarzami będziemy sobie urządzać w raju! A logika faktów jest taka: Bandyta morduje porządnego człowieka. Albo go maltretuje i czyni na całe życie kaleką. A potem taki bandyta siedzi w więzieniu, a rodzina przysyła mu paczki żywnościowe. Smalec, wędliny, ciasta i owoce. Może nawet cygara i koniak. Tymczasem jak wiemy, ludzie porządni i uczeni są tak zapracowani, że zjedzą byle co, byle jak, i pracują czasem przez dwanaście godzin na dobę. Z wrzodem w żołądku albo na dwunastnicy. A bandyta i złodziej ma wolny czas, podobno im tam czasem filmy pokazują. Ja nie przeczę, że bandyta to też człowiek. Ale dlatego właśnie winien być przykładowie ukarany. (...)

W scenie dziewiątej Staruszek wielokrotnie użala się nad samym sobą. Artykułuje też szereg uwag dotyczących absurdów życia społecznego. Wielokrotnie przedstawia siebie jako ofiarę współczesnych norm obyczajowych, jako człowieka pokrzywdzonego przez los i historię. Usunięty fragment, opisujący wątek zbyt pobłażliwego traktowania przestępców nie wpływa na wymowę powyższej sceny.

SCENA 10

Wprost przeciwnie, czasem rozczulałem się do łez, kiedy obserwowałem ewolucję tych istotek. Takie to kanciaste jeszcze i niezgrabne. Prawie pozbawione kształtów. Pod pachą jakiś kosmyczek. Jeszcze żadnych włosków pod pachą. A już coś się przez te kształty kobiecego przebijało. Czasem miałem chęć po takich zawodach poczęstować zawodniczki cukierkami, albo kupić tabliczkę czekolady. Ale nigdy do tego nie doszło. Falszywy wstyd mi nie pozwolił. A przecież to bardzo ludzkie, Wysoka Pani Sędzino, gdy człowiek nie ma własnego dziecka. Na to w okresie sanacyjnym nie mogłem sobie żadną miarą pozwolić, a po wyzwoleniu już nie czas było o tym myśleć. Co te dziewczynki robiły? Nie wiem, jak się to nazywa, wszystkie figury. Chodziły na rękach, robiły mostek, a może jakiś szpagat czy coś w tym rodzaju. To znów przeskakiwały przez siebie kucając i w rozkroku, a po wykonaniu ćwiczenia dygały wdzięcznie. Szczęśliwy wiek!

*Gdy dziewczę ma lat pięć
W serduszku jedna chęć
Jednego tylko chce
Laleczką bawić się...*

Broń Boże! Ja nie śpiewam, nie chce ubliżać powadze miejsca, tylko chce opisać ten niewinny wzajemny stosunek, bo tak naprawdę to i ja jeszcze jestem dzieckiem. Jest coś takiego wzruszającego w nóżkach dzieci. Bez względu na płeć. Dołeczki w dłoniach nad paluszkami. Albo zagięcia pod kolanami, ja się gubię, wiem, że się gubię, ale przecież te ewolucje oceniali różni sędziowie, nauczyciele. Także w podeszłym wieku. Często nuciłem te niewinne zwrotki. Czy to w domu czy w parku, na ławce, czy też na przechadzce, ale kiedy zauważyłem, jak się ludzie uśmiechali, przestałem to śpiewać. Po prostu oniemiałem. Nie przeczę, że podziwiałem w czasie

siatkówki lub koszykówki sprawne ruchy ciał zawodniczek dojrzałych. Ale oficjalnie urządza się różne konkursy na królową piękności i wiele innych atrakcji, które nikogo nie gorszą. Słucham? Tak jest. Już będę się streszczał. To głupota i łatwowierność kobiet tak zwanych matek doprowadziła do tej omyłki. Baby te żyją życiem pasożytów, jakiś krów, choć to się nie zgadza, bo krowy nie są pasożytami, ale coś w tym jest. Zawsze były naczyniem złego. Nieczystym naczyniem i dlatego nie mogą być kapłanami. Przepraszam najmocniej. Więc tak jak już to powiedziałem, raz jeszcze powtarzam, że jestem ofiarą intryg małoletnich dzieci. Dziewczynek. Często przez te niewinne aniołki lałem gorzkie łzy. Ale nikomu nie mogłem się poskarżyć. Mieszkałem na parterze i te dziewczynki zaglądały do mnie przez okno. I wieczorem także. Nawet rzucały w szyby piaskiem. Stukały. Przyklejone do szyby pokazywały mi język. Przecież musiałem się rozbierać... Owszem, zasłaniałem okno. Gazetami, a nawet jesionką, choć w ten sposób niszczyłem okrycie. Przecież nie mogłem tego okna zamurować. A żałuję, że nie zamurowałem i okna, i drzwi. Na wieki wieków amen. Nawet przez okno przestałem wyglądać w ostatnim okresie. Bo one tam naprzeciwko okna urządzały sobie zabawy. Stał tam trzepak do pościeli i dywanów, na którym te dziewczynki robiły różne sztuki. Kiedy ktoś dorosły przechodził, to ślicznie dygały i uśmiechały się jak na obrazku. Ale zawsze znalazły taką chwilę, kiedy mogły wyrabiać te swoje sztuki. Niby się gimnastykowały. Robiły takie różne wymyki i to tak błyskawicznie, że tylko uprawne oko mogło dostrzec, że są bez majteczek. Wisiała na tym drążku głową na dół i jeszcze w tej pozycji pokazywała mi język. Więc kiedy zatrzaskiwałem okno, to tam za oknem wybuchały piekielne piski. Albo kucaly na ziemi ze spódniczkami zawiniętymi za kolana i coś tam niby rysowały palcem na piasku. I znów zerkały w moje okno. Widocznie teraz takie wychowanie i takie zwyczaje. Wygrażały mi pięściami i pokazywały język. A wszystko poszło o tego ptaszka, o którym już nadmienilem. To są oszczerstwa i brednie opiekunów i rodziców. Owszem, można mieć do mnie pretensje o to, że wziąłem dziewczynę na kolano i wlepiłem jej kilka klapsów. Po ojcowsku. Nie żałowałem dłoni. Za to mogę odpowiadać. Wyłącznie. Nie pamiętam, ile było tych klapsów, może pięć, a może dziesięć. Nie liczyłem. A gdzie miałem bić, jak nie po tyłku, panie

Mecenasie, zawsze się dzieci biło po tyłku i świat się od tego nie zawalił. Tylko teraz namnożyło się tych pedagogów i różnych wychowawców. Ja nie wiem, czy ona była w majteczkach czy bez majteczek. Po prostu czułem się ojcem. Na co mam przysięgać, żeby mi Wysoki Sąd dał wiarę. Na honor, na prochy rodziców, na Zbawiciela. Do tego nas doprowadziło używanie obcych słów i różne ankiety. Dawniej jak dziecko coś przeskrobało, dostało w tyłek i był spokój. Pani Sędzina jest już młodsza, ale też pewnie pamięta tamte czasy. Przeskrobałeś coś, to dostałeś w tyłek, pocałowałaś każącą rękę i był spokój. I chyba gorsi nie byli? A teraz różne badanie, słowa i ankiety. Dzieci się nudzą, młodzież się nudzi, ja dzięki Bogu siódmy krzyżyk dźwigam i nigdy się nie nudziłem. Jak się nudzą i stoją na ulicach z rękami w kieszeni, to im trzeba do tych rąk wsadzić miotłę albo łopatę. Niech zamiotą swoją ulicę! Ale oni mają ciekawsze zajęcia: rozbijają lampy uliczne i kosze na odpadki.

Z tej sceny usunięto dosyć duży fragment tekstu, dotyczący przede wszystkim prowokacyjnych zachowań małych dziewczynek w stosunku do naszego bohatera. Ten bardzo precyzyjny opis ich poczynań, stanowił niezwykle istotny materiał do oceny problemu domniemanej pedofilii Staruszka, będącej przedmiotem moich analiz w poprzednim rozdziale. Zawiera także informacje niewerbalizowane wcześniej przez Staruszka, ujawniające jego stosunek do dojrzałych kobiet. Być może informacje zawarte w usuniętym fragmencie dotyczące kary wymierzonej jednej z dziewczynek, polegającej na „wlepieniu jej kilku klapsów”, hipotetycznie uściśliłyby powód postawienia Staruszka przed obliczem Sądu.

SCENA 11

Taka dziesięcioletnia istotka nie jest taka bezbronna i słaba, jak to sobie pan Mecenas łaskawie przedstawia. Ucho mi naderwała i ugryzła mnie w palec. A kiedy prosiłem, żeby lekarz spisał urzędowo te uszkodzenia ciała, potraktowano mnie jako człowieka niespełna rozumu. Ale ja sprawiedliwości

będę dochodził na tym i na tamtym świecie. Całe życie wyśmiewano się ze mnie, że się rumienię. W trumnie już się nie zarumienię, Wysoki Sądzie, nie zarumienię się! Ale teraz rumienię się za całe społeczeństwo i za szanowny wymiar sprawiedliwości. Przepraszam. (...) A ja żądam, żeby dziewczynkę zbadał bezstronny aparat do wykrywania kłamstwa, o którym kiedyś słyszałem przez radio. (...) Lala ta była częściowo uszyta z materiału i wypchana, a częściowo była z wosku albo innej masy, ale dokładnie nie pamiętam. Kształty miała dobrze rozwinięte, choć figurkę szczupłą w całości. Wymiarów już nie pamiętam. Miałem zapisane w kalendarzyku. Objętość w talii, biodra, biust, a nawet uda, tak samo rozmiary rąk i nóg. Przy robieniu sprawunków często zapominałem, a potem wynikały z tego nawet nieprzyjemności. A mnie to sprawiało przyjemność, że mogłem chodzić po sklepach z damską garderobą, bielizną i czynić zakupy. Często odwiedzałem różne sklepy. Nikomu przez to szkody nie wyrządziłem. Często nawet wszyscy w sklepie bawili się znakomicie i ja też się śmiałem. Ale najchętniej kupowałem coś z bielizny. Na przykład biusthalter, czyli biustonosze. Jakaż to różnaitość tej części damskiej garderoby obecnie istnieje na świecie. Nie mogę się wprost nadziwić. Dziewczeta aż podskakiwały, kiedy kupowałem dla mojej pani majteczki, nocne koszulki i te różne kombinacje, do których już głowy nie mam. Pytały mnie o różne szczegóły budowy mojej pani, a ja często zaglądałem do notesika. Ale musiałem również opisywać, jaki ma biust i jakie biodra. Te dziewczyny w sklepach są bardzo grzeczne i nie mogę na nie nic złego powiedzieć. Często same przymierały. Prosiły mnie też, żebym im zaśpiewał moją piosenkę:

Gdy dziewczę ma lat pięć
W serduszku jedna chęć
Jednego tylko chcę
Laleczką bawić się...

Jedna spytała mnie, czy może mnie pogłaskać po wąsach i pogłaskała. Cóż wielkiego? Wąsy. A inne przy tym strasznie chichotały, zupełne wariatki. Ale w sklepie było wesoło. Kiedy wychodziłem, zapraszały mnie, żeby znów

odwiedzić ich sklep. Pewnego dnia, kiedy już zamykałem drzwi wejściowe, któraś z nich powiedziała „ śmieszny staruszek... skonam” czy coś takiego. Już więcej moja noga tam nie postąpiła. Ludziom w sile wieku, albo takim kozom wydaje się, że człowieka starszego można traktować jak dziecko to jest wielka omyłka naszego świata. Taka siusiumajtka... co proszę... tak, przepraszam! Taka koza myśli, że cały świat jest śmieszny tylko ona z jej panięskimi kłopotami jest ważna. Nic tylko całymi dniami i nocami sz▯zebiocą te kozy... Nie kozy, tylko papugi raczej, bo kozy nie szczebiocą o jakimś Wacku, który ma skuter. Nawet się wtedy zarumieniłem. Ale ze wstydu za te panienki, które siwych włosów nie potrafiły uszanować. W tym okresie również dużo czytałem i doksztalcałem się. Czytałem dzieło wydane nakładem „Roju” pod tytułem „Jagiellove ożenki”, chciałem bowiem służyć wycieczkom pewną rozrywką w czasie zwiedzania Zabytku. Drugim dziełem było „Studyum Krytyczne pod tytułem Samobójstwo”, było to dzieło Doktora Eugeniusza Rehfisha, Niemca. Dzieło to studiowałem przez długie lata. Zostało ono napisane w roku 1892, ale i teraz można całe rozdziały cytować. Całe rozdziały znam na pamięć i nawet obudzony w nocy służę przykładami i cyframi. Jeśli chcemy sądzić człowieka, musimy brać pod uwagę motyw jego postępowania. Gdyby statystyki były źródłem naszego postępowania, zapewniam Wysoki Sąd, że to postępowanie byłoby rozumniejsze. Ale przeciętny obywatel w naszym kraju nie wyciąga nigdy żadnych wniosków samodzielnie, chyba że sam się sparzy. Biedne to stworzenia, które muszą się sparzyć, żeby wyciągnąć wniosek, że ogień parzy. Toteż ja starałem się z przytoczonych tam statystyk wyciągnąć jak najdalej idące wnioski i konsekwencje. I tak na przykład porównałem wypadki samobójstw w armiach: niemieckiej i austriackiej w latach 1887na 1888. Cyfry te dały mi dużo do myślenia. I tak: z obawy przed karą w armii niemieckiej popełniło samobójstw 507, w austriackiej 704, skutkiem zgryzot, kłótni i obrazy 192 i 279, skutkiem chorób umysłowych w armii niemieckiej popełniło samobójstw 111 osób, a w armii austriackiej aż 189 osób, jeszcze gorzej przedstawiło się sprawa namiętności i różnych występków, bo w niemieckiej ofiarą padło 84 osoby, a w austriackiej aż 178 osób, wreszcie skutkiem długów w armii niemieckiej nie było ani jednego samobójstwa a

w armii austriackiej było 208 samobójstw, skutkiem przesytu życie popełniło samobójstwo tylko 18 żołnierzy niemieckich i aż 162 austriackich. Czy ktoś wyciągnął wnioski z tych statystyk doktora Eugeniusza Rehfisha? Nikt.

A jaki był skutek. Wszyscy wiemy z historii pierwszej wojny światowej. Gdyby Cesarz Franciszek Józef czytał te statystyki...

W dokonanym skrócie warto zwrócić uwagę na dwa znacząco różniące się od siebie wątki. Jeden z nich jest kontynuacją historii zasygnalizowanej w scenie jedenastej, dotyczącej pojawienia się w mieszkaniu Staruszka manekina kobiety naturalnych rozmiarów. Jego znaczenie w sztuce jest o tyle istotne, albowiem zawiera informacje o stosunku Staruszka do tej lalki, o traktowaniu jej jako towarzyszk życia, czy wręcz substytutu kobiety oswojonej. Wyjaśnia także genezę tytułu sztuki – *Śmieszny staruszek* – tak bowiem, z pobłażaniem i swoistą niewinną ironią, zwraca się do naszego bohatera jedna ze sprzedawczyń ze sklepu z bielizną. Drugim wątkiem jest opis statystyk doktora Rehfisha dotyczących analizy przyczyn samobójstw w armii austriackiej i niemieckiej. Konkluzją tych wywodów jest stwierdzenie, iż aby sądzić człowieka, trzeba znać motywy jego postępowania, a najwyraźniej – w mniemaniu naszego bohatera – Sądowi brakowało dobrej woli na takie właśnie postrzeganie i ocenę jego zachowań. Podobny wniosek sformułowany jest wcześniej w scenie dziewiątej sztuki: „(...) *nie można według różnych mimowolnych myśli i klątw osądzać człowieka.*”, i sędzę, że dlatego właśnie Hejno zdecydował się na nie zamieszczanie tego fragmentu w swojej adaptacji. Zabieg ten skutkował także zdynamizowaniem akcji i przyczynił się do tematycznego ujednoczenia niniejszej sceny oraz całego spektaklu.

SCENA 12

I jeśli nie opowiadam o dzieciństwie moim i czasach szkolnych to tylko dlatego, że to wszystko spisałem w osobnych pamiętnikach i złożyłem jako depozyt w ręce mojego obrońcy. Może i moje pamiętniki znajdą łaskawego

nabywcę i staną się częścią tego skarbcza ludzkich doświadczeń, do którego każdy z nas obowiązany jest dorzucić swój grosik. W trakcie czytania dzieła doktora Rehfscha uderzyło mnie to, że wypadki odbierania sobie życia zdarzają się o wiele częściej w lecie niż w zimie. Ten przedstawiciel niemieckiej nauki mówi bardzo pięknie o wpływie pory roku na człowieka „ podobnie jak przyroda po długim śnie zimowym ogrzana pocałunkiem słońca rozwija pączki na wiosnę i siłą twórczą na nowo wszystko powołuje do życia, tak i człowiek czuje na wiosnę większą ochotę do tworzenia niż w innej porze roku”. Pominąwszy, że prawie każdy zrobił na sobie to spostrzeżenie, zostawił Lombroso w słynnym dziele „Geniusz a obłąkanie” namacalne dowody większej produktywności w lecie niż w zimie. Według jego badań faktem niezbitym, że na wiosnę powstała myśl odkrycia Ameryki, galwanizmu, wynalezienia barometru, teleskopu i konduktora. Na wiosnę zrobił Michał Anioł plan do swego najlepszego dzieła, Dante do Boskiej komedii, a Goethe do Fausta.

... Wysoki Sąd pyta mnie co się stało z tym manekinem płci żeńskiej? A skąd pan Mecenas wie, że ten manekin był płci żeńskiej? ja tego nie stwierdziłem. Jest chyba faktem znanym ludziom dojrzałym, że te manekiny podobnie jak anioły nie posiadają płci. I doprawdy zabawnym wydaje mi się to porozumiewawcze spojrzenie pana Mecenasa skierowane w stronę Wysokiego Sądu. Zaniechałem zabaw z tym manekinem choć jego usta uśmiechały się pięknie jak przez sen. Umysł ludzki jest ruchliwy i ciągle szuka dla siebie nowego kierunku i zajęcia. Moją panią złożyłem pod łóżkiem. Jak tam długo leżała, już nie pamiętam. (...) W bieliźnie, z jesionką narzuconą pośpiesznie zacząłem się krzątać po pokoju. Zapaliłem gaz, zaparzyłem herbatę. Potem wylałem z nocnego naczynia. Przypomniał mi się pajacyk, którym się bawiłem jako chłopiec. Ten pajacyk leżał zawsze koło łóżka, albo gdzieś w kącie i był cały połamany. Nogi miał złożone nad głową, wszystko zawsze pokręcone. (...) Zobaczyłem dwie damskie nogi w pantofelkach balowych, połączonych, ogarnęło mnie dawne uczucie. Wyciągnąłem moją przyjaciółkę na światło. Była w czarnej koronkowej kombinacji, którą jej kupiłem w naszym miodowym okresie. Brzuch miała wygryziony i coś się tam poruszało brudnoróżowego. (...) Nigdy nie włożę ręki ani palca do żadnego otworu,

żadnej dziury, to mi zostało od dziecka. Tak samo jeślibym w łóżku w nocy dotknął żywego kota albo czegoś, co się rusza. (...) Tego kanarka, co stał się później przyczyną całego tego nieszczęścia i nieporozumienia, którego padłem ofiarą. A tam jeszcze szara dorosła z niej wyleciała. Po prostu gniazdo domowych myszy.

Scena dwunasta jest typową sceną narracyjną, rozgrywaną nie tyle przez Staruszka, ile przez aktora-animatora wobec niego. Jest opisem jednego z wielu szarych poranków starego człowieka, stojącego na granicy życia i śmierci. W sposób niezwykle syntetyczny przedstawia historię znalezienia i zniszczenia gniazda myszy. Skróty dokonane w tekście powodują, że widz nie otrzymuje wyraźnej informacji o miejscu zalęgnięcia się myszy. Spotykane w analizach dramatu Różewicza porównanie niszczenia gniazda myszy, znajdującego się w brzuchu manekina, do uśmiercania płodu ludzkiego w łonie kobiety-matki, w tej scenie nie ma swojego logicznego umocowania, albowiem teraz znajduje się ono w przestrzeni nieokreślonej, nie zaś – jak to precyzyjnie opisuje Różewicz – w starym, zapomnianym manekinie. Niezwykle wstrząsające w tej scenie jest przedmiotowe traktowanie Staruszka, a tekst – będący jedynie pretekstem do działań aktora wobec lalki – w sposób wyczerpujący i sugestywny przedstawia dramat ubezwłasnowolnionego, bezradnego człowieka.

SCENA 13

*Kiedy te pisklęta z rozwartymi dziobkami piszczą głodne i czekają na pokarm, kiedy ojciec i matka przynoszą smakowite kąski swoim pociechą, mamy przed oczami obraz szczęścia, którego nie dostałem.
(...) opuścić (...)*

Ostatnia scena bardzo wyraźnie i przejmująco obnaża życiową pustkę i dramat samotności Staruszka. Możliwe, że dodanie słów: „*mamy przed oczami obraz szczęścia, którego nie dostałem*”, jeszcze wyraźniej ukazałoby jego klęskę. Jednakże kontekst animacyjny, projekcja pojawiającej się w

jego wnętrzu obrazu małej dziewczynki a także sposób wypowiedzenia przez Staruszkę ostatnich zdań jego polifonicznego monologu, są niezwykle silną i przejmującą puentą „*spowiedzi generalnej z całego żywota..*”

Pomimo iż spore fragmenty tekstu zostały wykreślone, nie wpłynęło to, według mnie, na wymowę sztuki Tadeusza Różewicza. Kilkanaście etiud scenicznych w sposób wyczerpujący przedstawia problemy, z jakimi zmagali się Staruszek w swoim życiu. Ich indywidualny charakter, wynikający z różnorodności prezentowanych w nich zagadnień oraz z selektywnego doboru tekstu, stanowi niezwykle spójną całość interpretowaną przez kilku aktorów. Rozbicie monologu na dialog wewnętrzny było zabiegiem niezwykle intrygującym i skomplikowanym, tym bardziej złożonym, im więcej możliwych wobec siebie relacji zachodziło między lalką i animującymi ją aktorami. Każda z poszczególnych scen mogłaby funkcjonować w teatrze jako niezależny, zamknięty dramaturgicznie mikro-monodram, jednakże tylko w całości stanowią pełny i wyczerpujący obraz losów Śmiesznego Staruszka.

Załącznik

Adaptacja tekstu Tadeusza Różewicza do spektaklu *Śmieszny staruszek* zrealizowanego na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek.

WYSTĘPUJĄ:

KOBIETA – Jolanta Góralczyk

w roli STARUSZKA:

M1 – Jacek Radomski

M2 – Józef Frymet

M3 – Jacek Przybyłowski

M4 – Sławomir Przepiórka

M5 – Krzysztof Grębski

SCENA 1

M1: *Ta starsza czatowała na mnie i zawsze mi groziła, ile razy przechodziłem korytarzem. Miała ząbki jak myszka, bardzo drobne i ostre.*

Szczerzyła na mnie te ząbki i wysuwała szpiczasty języczek.

M4: *Udawałem, że tego nie widzę.*

M2: *A potem chciałem wszystko obrócić w żart, nawet pogłaskałem ją po głowie.*

M4: *Złapała mnie za rękę i nie chciała puścić.*

M5: *A ja usłyszałem, że ktoś nadchodzi.*

M3: *Obiecałem jej kupić czekoladę i dopiero wtedy puściła.*

M2: *W ostatniej chwili.*

M5: *Żeby ją ugłaskać, kupiłem tabliczkę czekolady i sprezentowałem.*

M4: *Ale to nic nie pomogło.*

M1,M2,M3,M4,M5: *Czy częstowałem inne dzieci słodyczami?*

M2: *Nigdy.*

M5: *Nie mam na to pieniędzy.*

M3: *Sam zresztą lubię słodycze.*

M4: *Od dziecka.*

M1: *Nawet od tych słodyczy zęby mi się popsuly. Trochę się wstydzę tej namiętności.*

M5: *Ale każdy z nas ma swoje ulubione potrawy i lakoce.*

M2: *Doszło do tego, że chodziłem z opuszczoną głową. Zupełnie jak winowajca. Ale zawsze tak było, że jak ktoś mi zrobił przykrość, to ja się wstydzilem i rumieniłem. Owszem, doszło do tego, że słyszałem za sobą śmiechy, a nawet różne wyzwiska, których nie można się spodziewać po takich małych dziewczynkach.*

M1,M2,M3,M4,M5: *To ja muszę się poskarżyć proszę sądu na te dzieci. Nigdy ich nie zaczepiałem. Zaraz na początku, jak się tam wprowadziłem, nie było wcale małych dzieci.*

M3: *Był tylko jeden chłopczyk.*

M4: *Nie większy od mojej laski. A później namnożyło się tych dzieci, aż strach.*

M2: *Trudno uwierzyć.*

M1: *W tym domu przez wiele lat nie było dzieci.*

M5: *A potem było pełno dzieci.*

M4: *Zgiełk.*

M2: *Tutaj niedaleko była jakaś szkoła, a może nie było.*

M5: *Nigdy nie zaczepiałem kobiet.*

M3: *Ani dziewczyn.*

M1: *Ani małych dziewczynek.*

M4: *Przez całe życie Bóg mnie chronił od istot płci żeńskiej.*

M2: *Pamiętam, że kupiłem sobie ptaszka.*

M1: *Ptaszka w klatce.*

M5: *Nie znosiłem bowiem obcych dużych żywych organizmów.*

M3: *Tych dziewczynek było kilka.*

M4: *Nikt mi nie uwierzy, ale one mi strasznie dokuczały, prześladowały mnie. To wszystko było takie perfidne, że nie wiedziałem jak się bronić.*

M2: *Dawniej sprawy były proste. Albo człowiek sam brał na kolano takiego szkraba i odmierzał ręką na goły tyłek kilka klapsów, albo poszedł do rodziców, opiekunów i wszystko było załatwione od ręki.*

M1: *Zamierzałem iść do komitetu blokowego, szkoły, milicji.*

Wreszcie poszedłem do adwokata.

M3: *Wyszedłem stamtąd przerażony.*

M5: *Adwokat radził mi iść do lekarza. Muszę się przyznać, że zrobił na mnie wrażenie człowieka nienormalnego. Cały czas zacierał ręce, mrugał do mnie i robił miny. Jedna z tych dziewczynek powiedziała kiedyś do mnie, że muszę jej oddać kanarka razem z klatką. Odmówiłem. A ona spojrzała na mnie groźnie i bez słowa odeszła. Przestraszyłem się.*

M2: *Jestem łakomy...*

M1: *Ale walczę z tą słabością. Walczę, i to powinno ustosunkować do mnie przychylnie. Upadałem często, jeśli chodzi o ten grzech.*

M2: *Pamiętam, że raz po wzięciu pensji kupiłem sobie pięćdziesiąt rurek z kremem, za którymi przepadam. W nocy to jadłem. Zasłoniłem okno i zacząłem jeść...*

M3: *Jedząc wspominałem siebie jako chłopczyka.*

M4: *Ale jedzenie tych rurek stawało się coraz nudniejsze. Ruchy moje były ociężałe, ale jadłem wytrwale. Jadłem w samotności. I najpierw czułem tylko smak na podniebieniu. Ale potem mnie opanowały różne myśli.*

M1: *Jakie moje życie jest puste – pomyślałem.*

M1,M2,M3,M4,M5: *Jak rurka.*

M5: *Robiło mi się coraz smutniej i jadłem rurki automatycznie. Choć robiłem przerwy w jedzeniu i zamyślałem się.*

M4: *Aż zachciało mi się płakać. I zapłakałem.*

M1: *Łzy coraz obfitsze spływały po moich policzkach, czułem ich słony smak na wargach. Jadłem niechętnie.*

M5: *Wreszcie tak się zdenerwowałem, że zamknąłem usta i zacząłem tak jeść z ustami zamkniętymi. Ze złością wpychałem rurkę do ust, ale wargi miałem zwarte tak kurczowo, że nie było nawet szpareczki, przez którą mógłby się precisnąć krem. Ja jednak wgniałem dalej rurki w twarz. A potem w uszy. Płacz wstrząsał moją pierś. Co mi teraz po tym kremie – myślałem – co mi po kremie całego świata. Nie chcę ciastek, nie chcę ciastek, nie chcę ciastek.*

M3: *Rano umyłem się.*

M4: *No i coś wielkiego się stało – pomyślałem – zgniotłeś kilka ciastek, z kremem.*

M2: *Napoleon porzucił milion żołnierzy, nie licząc koni i armat, w bezkresnych stepach. Nawet się nie obejrzał. I wszystko w porządku.*

M3: *I ja kiedyś, jeszcze jako chłopiec, chciałem zostać Napoleonem. Nikomu o tym nie mówiłem. Pamiętam, że wziąłem urlop zdrowotny. Zamknąłem się w domu z zapasem sucharków. Nikogo nie chciałem widzieć. Strasznie to przeżyłem. Siedziałem całymi dniami, a nawet nocami w lustrze i przyglądałem się swojej twarzy.*

M1,M2,M3,M4,M5: *Właściwie nic w niej nie zauważyłem ciekawego.*

M2: *Ale doszedłem do wniosku, że jednak taka twarz jest tylko jedna na świecie, że nigdy nie było i nigdy nie będzie takiej drugiej. To mnie pocieszyło.*

M1: *Ale lustro to piekielny wynalazek.*

M5: *Tak.*

M3: *Ten dzień, w którym zdałem sobie sprawę z tego, że już nigdy nie będę Napoleonem, był w moim życiu chyba najważniejszym dniem. Potem zaczęła się już tylko wegetacja. To znaczy żyłem jak wszyscy ludzie. Spokorniałem i liczyłem się ze spojrzeniami bliźnich, z ich opinią o mnie i tak dalej.*

Od tego dnia mówiłem bardzo cicho, prawie szeptem. Nigdy nie podnosiłem głosu, nigdy nie rozkazywałem. Ciągle wszystkich przeproszałem, choć wiedziałem, że i oni nie będą Napoleonami.

M4: *Budziłem się w nocy i perswadowałem sobie, że to bardzo dobrze.*

M2: *Ale jak się nie jest Napoleonem, to trzeba się liczyć z wszystkimi drobiazgami. A to właśnie jest życie. Zaraz jak człowiek zrozumie, że już nigdy nie będzie Napoleonem, zaczyna dbać o wygodę. Unika wszelkich wysiłków, niewygód.*

M1,M2,M3,M4,M5: *Bo już nie widać celu wyrzeczeń.*

M2: *Nie myje się w zimnej wodzie.*

M1: *Przed moim nosem ktoś zatrzasnął drzwi do wielkości. Ale kto?*

Czy kiedy znajdę odpowiedź na to pytanie?

Zacząłem nawet zamieniać się w szmatę...

M2: *Ale nie w szmatę w tym wulgarnym tego słowa pojęciu. Szmatę moralną i tak dalej.*

M1,M2,M3,M4,M5: *Właśnie odwrotnie, ja zamieniałem się w szmatę w sensie organicznym, fizycznym.*

M3: *Zauważyłem na przykład, że zwisam z krzesła jak spodnie.*

M5: *Albo, że na łóżku leżę porzucony byle jak, byle jak zwinięty. Czasem siadywałem z wywieszonym językiem i nie mogłem go wciągnąć do ust.*

M2: *Zresztą nie było potrzeby.*

M4: *W takim stanie spędziłem miesiąc. Potem wróciłem do normalnego życia i żyłem przez trzydzieści lat.*

SCENA 2

M4: *Po przejściu na emeryturę zgłosiłem się do Zarządu Zabytków i otrzymałem posadę przewodnika. Było to tak zwane pół etatu. Ale wraz ze skromną emeryturą zupełnie mi to wystarczało.*

M4,M5: *Dni szły.*

M5: *W tym czasie też przeczytałem w gazecie, że na naszej planecie żyje już trzy miliardy ludzi. Robi się gęsto na naszym globie, a ja jakoś nie mam nikogo bliskiego. Nie jest więc łatwo mimo tego rosnącego zaludnienia o towarzystwo.*

M4: *Jesienią na ulicach było pusto.*

M5: *Patrzyłem na szybę, po której spływał deszcz, i coś tam sobie myślałem, ale nigdy nic nie przemyślałem do końca. Czasem, kiedy deszcz ustał, szedłem, na spacer.*

M4: *Ludzie siedzieli po domach.*

M5: *A zimą siedziałem czasem całą niedzielę od rana do nocy i patrzyłem, jak pada śnieg. Z nieba na ziemię. Przez pierwsze godziny ulica była biała. A czasem rano wyglądała jak ze snu.*

M4: *Była zupełnie cicha.*

M5: *Widziałem ślady jednego człowieka, które prowadziły do drzwi mojego domu. Ale to były moje ślady. Pracy było niewiele, bo do Zabytkowej Budowli mało kto jesienią i zimą zaglądał. Wiosną i latem za to było urwanie głowy. Trzeba było pilnować ścian i sufitów. Wszyscy tam zostawiali swoje inicjały. Niektórzy wypisywali imię, nazwisko i miejsce zamieszkania.*

M4: *Rysowali też różne nieprzyzwoite rzeczy. Trzeba to było ciągle zdrapywać.*

M4, M5: *A czegoż tam nie było!*

M4: *Trzeba było zamazywać smołą, wapnem. Ale jak te zabytkowe mury wyglądały. Wśród tych napisów były napisy świńskie i pornograficzne i były też polityczne albo przeplatane i do rymu. Ile się wtedy namordowałem.*

I to poza godzinami pracy. Właściwie należało mi się wynagrodzenie za godziny nadliczbowe. Raz wspomniałem o tym w kierownictwie nie potraktowali poważnie mojej prośby, nawet wyśmiali się wtedy ze mnie.

M5: *Właśnie ze mnie.*

M4: *Właściwie ubikacja nie należała do mnie.*

M5: *Przychodziła raz w miesiącu baba i robiła porządek.*

M4: *Co rano przy załatwianiu malej potrzeby podnosiłem oczy do sufitu, ale i po ścianach mimo woli wzrok mój wędrował. I widziałem wtedy te wyrysowane figury gołych kobiet i chłopców. Albo same przyrodzenia.*

M5: *Rysowane to było czarnym ołówkiem, węglem lub kredą.*

M4: *Ale niektórzy wydrapywali to gwoździem pewnie, albo kawałkiem szkła.*

M5: *Były tam też rysowane różne pozycje ludzkich ciał i członków, o których mnie staremu nawet się nie śniło.*

M4: *A pod rysunkami były napisy.*

M5: *Imię albo adres i dzień spotkania.*

M4, M5: *I przy tym różne propozycje.*

M5: *Muszę przyznać, że raz miałem nawet pokusę udać się pod taki adres. Bo mnie to bardzo wzięło. Ale jakoś mi przeszło, dzięki Bogu, i ustrzegłem się tego lekkomyślnego kroku.*

M4: *Może to zbyt wielkie tematy, żeby je poruszać w ten sposób. Myślę o tym temacie politycznym.*

M5: *I mój kąt widzenia może się wydać głupi i ciasny, ale wtedy akurat byłem narażony na takie prowokacje.*

M4, M5: *Czasy były trudne i można się było potknąć na byle g...*

M5: *Przepraszam, tak mi się wymówiło może w związku z miejscem, o którym mowa. Otóż pięknego dnia, Pani Sędzio, proszę Wysokiego Sądu, kiedy zdrapywałem jeden z tych niebezpiecznych napisów poczułem rękę na ramieniu.*

M4: *Znieruchomiałem.*

M5: *Zesztywniałem.*

M4: *I poczułem, że tak powiem, duszę na ramieniu.*

M5: *O! Bo ja wierzę w duszę. I nawet unurzany w błocie rękami bliźnich nie przestanę wierzyć, że kiedyś po latach...*

M4, M5: *Bo pozwolę sobie przytoczyć tutaj przypowieść wziętą prosto z życia, prosto z ulicy.*

SCENA 3

M2: Otóż nasze Przedsiębiorstwo Oczyszczania Miasta posiada obecnie duże samochody, zbiorniki śmieci i innych nieczystości. Są to wielkie szare samochody, a na tych zbiornikach są wypisane drukowanymi literami różne hasła dla obywateli. Na samochodzie, który przyjeżdża do mojej dzielnicy, jest wypisane hasło „ Piękno i czystość obowiązkiem każdego obywatela”.

M1: Na innych samochodach również są wymalowane ciekawe myśli.

M2: Ale to jedno przykuło moją uwagę. Zamyśliłem się nad tym. Na zbiorniku nieczystości widnieje napis „ Piękno i czystość obowiązkiem każdego obywatela”.

M1: Czasem i z człowiekiem jest podobnie.

M2: Cały wypełniony nieczystością, różnym paskudztwem, ale wypisz wymaluj nosi z tyłu i z przodu wypisane „ piękno i czystość obowiązkiem każdego obywatela”.

M1: Nie to chciałem powiedzieć i trochę mi się tutaj poplątało, ale proszę mi darować, bo jestem w wysokim stopniu podniecony i zdenerwowany.

M2: Walczę z potwarzą i haniebnym oskarżeniem.

M3: A w tym wypadku wszystko jest ważne.

M2: Bo niektórym ludziom się wydaje, że taki człowiek, co grzebie się na śmietniku, albo zbiera odpadki, to sam jest śmieciem, brudasem i śmierdzielcem. Ale to jest wielkie przeoczenie rzeczywistości.

M1: Ale już zbyt daleko odszedłem od tamtego wątku, który straciłem.

M2: Kiedy poczułem rękę na ramieniu.

M3: W tej ubikacji.

M2: Byłem ja sparaliżowany. I od tej chwili życie moje zamieniło się w koszmar. Nijako mi jest trochę, że w tak małej skali i na tak niskim poziomie znajduje się problematyka moich przeżyć z tego okresu. Ale wedle stawu grobla.

M3: Tak się warunki życiowe ułożyły.

M2: Że już nie podskakiwałem wyżej pępka. Różni panowie to czasem pięknie się tłumaczą, wykręcają kota ogonem, znów kręcą, a ja powiem skromnie, że

mnie wtedy w tej ubikacji ze strachu sparaliżowało i zaniemówiłem. A jak się ta scena przedstawiała, opiszę. Ja się nie odwracałem, tylko słyszałem koło ucha jakiś obcy młody głos. Ten głos mówił, mogę powtórzyć słowo za słowem wszystko, bo pamiętam wszystko, jakby się przed chwilą zdarzyło.

SCENA 4

M4: „ Mam cię, bratku”.

M5: *Tak powiedział... ani mam Was, ani mam obywatela lub pana, tylko...*

M4: „ Mam cię bratku”...

M5: *A trzeba państwu wiedzieć, że właśnie w owym czasie skończyłem sześćdziesiąt lat i byłem siwy jak gołąb...*

M4: *A ten głos mówi dalej... „ to ty tak ozdabiasz wychodek, ładne rzeczy, pyskujecie na młodzież, że cyniczna, a sami co robicie?...”*

M5: *A ja akurat zdrapywałem...*

M4: „ To ty, stary gnojku, tutaj podziemną robotę organizujesz”.

M5: *A ja czuję, że skóra na mnie cierpie cała i czuję, że ten człowiek źle jakoś rozumuje, bo jakaż to może być robota podziemna i wywrotowa w klozecie, o tym pomyślałem, a nie o tym, że jestem oskarżony o ciężką zbrodnię i mogę się, jak nic kilka lat w kryminale przesiedzieć.*

M4: „ Ty dwulicowy agencie, chcesz podważyć zręby ustroju, chcesz go swoją krecią robotą rozsadzić od wewnątrz...”

M5: *Jaką znów krecią robotą, pomyślałem, ni w pięć ni w dziesięć, i ręka z drapakami opadła mi bezwładnie. I jakoś odwróciłem się i stanąłem twarzą w twarz z młodym człowiekiem, trudno go zresztą było nazwać człowiekiem, bo był chłopcem mizernym chłopaczkiem z mlekiem pod nosem. Mógł mieć czternaście, może piętnaście lat. Patrząc na tego żółtodzioba i mówię „ synu”, a on do mnie:*

M4: „ Słuchaj stary, jak nie dasz górala, to cię do kozy wsadzę”.

SCENA 5

M2: *A! myślę! to tylko młodociany przestępca szantażysta, i coś jakby cień nadziei wstąpił w moje martwe ze strachu serce...widzisz, mówię do niego, jestem starym człowiekiem, pracuję tu na pół etatu i miesięczna moja pensja wynosi „górala”, a to już połowa miesiąca i jestem bez grosza.*

M3: *„ No to pójdziemy”.*

M1: *Powiada i bierze mnie za rękę. I tak stoimy przed tą ścianą pokrytą napisami i trzymamy się za ręce. Przedstawiciele, można powiedzieć, dwóch pokoleń. Przyszedłem powoli do siebie i mówię „ a ty łapserdaku, to ty mi tu tak ściany obmalowałeś! Za rękę cię złapałem”.*

M3: *Złapał Kozak Tatarzyna a Tatarzyn za łeb trzyma.*

M1: *Chłopczyna zbladł i łzy się w jego oczach pokazały.*

M3: *„ To niech mi pan daruje i przebaczy”.*

M1: *Powiada.*

M2: *Wzruszyłem się i zacząłem szukać po kieszeniach. Wygrzebałem ostatnie pięć złotych. „ Masz tu, powiadam, kup sobie cukierków i już nigdy nie baw się w prowokatora”, uśmiechnął się przez łzy i pocałował mnie w rękę.*

M1, M2, M3: *Młode to i głupie.*

SCENA 6

M5: *Już po chwili pomagał mi w zamazywaniu brzydkich rysunków i napisów tych obyczajowych i tych politycznych. Po powrocie do domu byłem taki roztrzęsiony, że poszedłem do łóżka bez posiłku. Bo przecież nawet zupełnie niewinna jednostka ma różne myśli tak w stosunku do kobiet, jak ustroju czy też przełożonych.*

M4: *Ale są to myśli mimowolne.*

M5: *Przepraszam, że nadużyłem cierpliwości Wysokiego Sądu, ale chciałem rzucić na siebie snop światła, żeby tu stać w pełnym świetle, niczego nie ukrywając.*

M4: *Poza tym wstrząsem politycznym nie przeżyłem nic wielkiego.*

M4, M5: *Ale wtedy, w tej ubikacji bałem się.*

SCENA 7

M1: *Ani się człowiek nie obejrzał, a tu już kosmonauci latają.*

M2: *Ludzie na księżyc lada chwila polecą. Doczekałem.*

M4: *Ale jeszcze dawne strachy w człowieku siedzą.*

M5: *Taka już natura ludzka.*

M3: *Przestraszysz się dzieckiem i na całe życie w człowieku zostanie. Zajęty byłem swoimi sprawami zawodowymi. A choć tekst dotyczący oprowadzania po Zabytkowej Budowli powtarzałem od dziesięciu lat, to przecież czasem budziłem się rano z pewnymi brakami w pamięci, które trzeba było uzupełniać.*

Praca umysłowa w moim wieku nie jest już zabawą. Przy tym prowadziłem też gospodarstwo domowe. W tym czasie zacząłem zbierać lale. Kupowałem laleczki największe, jakie były w sklepach. Po pracy w wolne wieczory, a czasem nawet w nocy bawiłem się moimi lalami.

Nie widzę w tym nic zdrożnego i myślę, że to nie rzuca cienia na moją reputację. A gdy dorośli ludzie strzelają do kuropatu, które oczyszczają nasze pola ze stonki ziemniaczanej, to wszystko ładnie?

Albo jak mąż w oczach dzieci bije butem po głowie ich matkę! A raz nawet jakiś pijany załatwił grubą potrzebę pod moimi drzwiami.

Sam to własnoręcznie o północy sprzątałem.

Więc to nikomu nie przynosiło szkody, że ja za własne pieniądze kupuję sobie te lale i bawię się nimi.

Ubierałem i rozbierałem te lalki. Kupiłem też jednego naguska. Dziewczynkę. Ale na głowie miała ślicznie fryzowane, czarne włoski i niebieską kokardkę. Jak się ją kładło, to zamykała oczy. Uczyłem ją też gimnastyki i różnych sztuk. Czasem ją karałem.

Pewnego wieczora zrobiłem w tym nagusku dwie dziurki. A potem nalałem do środka wody. Ale któregoś dnia, sam nie pamiętam już czego, zdenerwowałem się i wyrwałem lali ręce i nogi, a kadłubek wrzuciłem do pieca i spaliłem.

Często w tym czasie bolał mnie brzuch, ale w takiej wielkiej epoce, w jakiej dane jest nam żyć, wstyd o tym wspominać.

Zresztą i tak nie było komu o tym mówić. Leżałem pod kołdrą i trzęsło mną, dopóki nie zacząłem sypiać z dwoma butelkami.

Było to butelki po soku, broń Boże nie po wódce, bo ja jestem abstynentem, i ostatni raz piłem wódkę za życia nieboszczyka brata, kiedy to oszołomiony alkoholem wtórowałem mu przy śpiewie.

Resztę laleczek poprzybijałem gwoździami do stołu.

SCENA 8

M1: Nikogo to nie zabolalo. Ale sasiedzi, którzy jakimś cudem dowiedzieli się o tym, zaczęli szeptać za moimi plecami, uśmiechali się i robili miny, które mi się nie podobały.

Tymczasem dzieci wyprawiają dużo gorsze rzeczy. Dzieci, jedyni na ziemi mieszkańcy nieba! Jak spędzam czas?

Pracuję. Robię spacery dla zdrowia. Doksztalcam się zawodowo. Zimą słucham radia i czytam Henryka Sienkiewicza powieści historyczne napisane ku pokrzepieniu serc. Gorzej jest wiosną. Bo mam chwilę osłabienia i nawet nie sypiam. Wolę lato. Choć już nie pływam, to wygrzewam się na słońcu w kostiumie kąpielowym.

Mam bardzo przyzwoity kostium. Może nawet nogawki są za długie, bo czasem widzę, jak mnie młodzi obrzucają krytycznym spojrzeniem. Niewiele mi zostało z dawnych, dobrych lat. Ja tylko patrzę na te laleczki naguski, jak biegają po wodzie albo siusiają w piaseczek.

Nawet cukierków nie noszę ze sobą. Na wszelki wypadek.

Oprowadzam wycieczki po zamku. Mam pewne wykształcenie historyczne i pełnię na pół etatu funkcję przewodnika po Zabytkowej Budowli.

Uzupełniam też ciągle swoją wiedzę o królach z dynastii Piastów. Jak można człowieka, który przez pół wieku był nieskazitelnym obywatelem i członkiem społeczeństwa, stawiać przed sądem na podstawie zeznań małych dzieci, czyli dziewczynek. Tu trzeba bata.

A na co się zanosi? Zanosi się na to, że Wysoki Sąd uwierzy tym małym wstrętnym intrygantkom.

Ale dawniej rozprawa byłaby krótka. Na kolano, spuścić majtki i dziesięć klapsów na goły tyłek.

A teraz wszystko się pokielbasilo w tych ludzkich głowach i na całym świecie. To przez tych przeklętych psychologów i pedagogów.

SCENA 9

M4: *U nas w domu wisiała na gwoździu sarnia nóżka z rzemiennym troczkiem. Wisiała, aż nabraliśmy rozumu. Bardzo rzadko była w użyciu, częściej „wączaliśmy” tylko ową nóżkę, ale wisiała.*

A teraz co wisi? Jaki jest znak, że się tak wyrażę, symbol władzy?

Głupie psychologiczne pytania, które do nas przywędrowały ze zwariowanej Ameryki. A do czego tam doprowadzili ci różni psychologowie i gwiazdorzy? Do czego? Nie będę mówił, bo sami wiecie. Tymczasem długo jeszcze będzie aktualne to, co powiedział nasz wieszcz narodowy: „rózeczką dziateczki Duch Boży bić radzi”. Zdaje mi się, że tak powiedział. I do czego doszło dzięki tym przeklętym psychologom? Doszło do tego, że chłopak rodzonej matce głowę urznął jak kurze i głowę tę wystawił w oknie na parapecie.

A gdy go pytano, czemu to zrobił, odpowiedział, że chciał mamusię ukarać, bo mu nie chciała dać pieniędzy na kino i na jakieś owocowe wino.

A takie panie z bardzo mądrymi i pełnymi wyrozumienia oczami, w okularach i bez okularów dowiodły, że chłopiec był pozbawiony ciepła matczynego.

Ja jestem tylko prostym przewodnikiem z niepełnym średnim wykształceniem, ale muszę gorąco zaprotestować.

Mam przystąpić do rzeczy. A do jakich rzeczy? Do tej lali, którą spaliłem?

To muszę jeszcze wyjaśnić, że wydawała ze siebie głos. Miała takie maleńkie rozchylone usteczka i w tym otworku było widać ząbki i mały języczek.

Już dokładnie nie pamiętam, ale trzeba było lalę pochylić mocno do przodu, kiedy się prostowała wydawała ze siebie głos. Ale nie mówiła „mama”, tylko jakby beczala. Kręciła szyją, opuszczała powieki.

Oczka miała ruchome i mogła spojrzeć ukosem. Była pulchna, jeśli tak można mówić o zabawce.

Te dzieci, których było zatrzesienie w moim domu, na ulicy i na podwórku, bez przerwy wrzeszczały. Płakały, piszczały, skrzeczały, darty się.

W dzień i w nocy. Nikt nie ma współczucia dla starego człowieka.

Taki był zgiełk, że często przeklinałem te dzieci w żywe kamienie.

Wszyscy mamy chwile, kiedy przeklinamy siebie, naszych bliźnich, cały świat, ale przecież nasze klątwy nie mają żadnego znaczenia i nie można według różnych mimowolnych myśli i klątw osądzać człowieka.

A więc życzyłem tym małym istotkom, żeby wyzdychały, żeby je „choroba morowa” wydusiła i tak dalej. Bo rzeczywiście narobią tych dzieci całe kupy, a potem my ludzie samotni musimy również dźwigać ciężary.

Często jakaś jednostka aspołeczna używa sobie, ile wlezie, z drugą jednostką szkodliwą i płodzi dzieci, ile wlezie, a potem dzieci te są składane na ramiona całego społeczeństwa. Albo do żłobka w stadium wcześniejszym, albo do domu poprawczego w młodości, albo do więzienia w wyniku rozwoju danego osobnika.

Trzeba zabronić aspołecznym elementom tego, na co sobie porządny obywatel do końca życia nie może pozwolić.

Bo, na co sobie mogłem, Pani Sędzino, na przykład ja pozwolić w życiu?

Jest w tym wszystkim wywrócenie kota ogonem, a i nasza hierarchia nie jest tu bez winy, bo namawia do tej fabrykacji aniołków i laleczek bez końca i opamiętania. Ciężary ponoszą ludzie porządni i niewierzący i to nie jest w porządku. Ale ja nie będę świata naprawiał.

SCENA 10

M1: *Bo jak się to mówi, na księżą oborę patrzę.*

M2: *I muszę powiedzieć, że oczekuję ze spokojem śmierci, gdyż na ziemi jest za duży bałagan, za dużo różnych głosów i hałasów, z których i tak nie ma pożytku. Teraz przemawia przez moje usta rozgoryczenie. Ale i hańba, która spadła na moje siwe włosy przez głupotę ludzką i babskie języki, uczyniła ze mnie Hioba. A ja rzeczywiście z uśmiechem patrzę na gołąbki i igrające dzieci, choć te ostatnie poszarpały mi nerwy.*

Pamiętam, że w młodości pokazywałem dzieciom różne sztuczki. Przy pomocy rąk i chusteczki od nosa wywołać mogłem na ścianie psy, zające, wilki.

A te dzieci...

M3: *Z takimi rączkami jak wałeczki...*

M4: *I z dołeczkami w buzi...*

M3: *I z maciupeńkimi nuziami...*

M4: *I rączkami...*

M5: *Były dla mnie rajem na ziemi. Czy to były dzieci rodzeństwa, czy całkiem obce, bez różnicy. U sąsiadki, która chodziła na nocną zmianę, było takie maleństwo. Często sam z własnej woli bawiłem toto i układałem do snu wieczorem. Rozbierałem tę dziecinę z sukienek, otulałem, a nawet podśpiewywałem różne bajdy:*

M1, M2, M3, M4, M5:

Gdy dziewczę ma lat pięć

W serduszku jedna chęć

Jednego tylko chce

Laleczką bawić się

M5: *A jak trzeba było, to na nocniczek wysadzałem.*

M1: *I może to jest drobiazg niegodny tej sali...*

M2: *Ale swój prywatny nocnik do tego celu biednej wdowie wypożyczyłem. Ot, minęły lata, nawet się człowiek nie obejrzał, jak z tego dziecięcia wyrosła pannica jak łania, bo pragnę zaznaczyć, że dziecina ta była płci żeńskiej.*

M1: *W tej różnicy dorosły człowiek nie widzi nic nadzwyczajnego.*

M2: *Ale dlaczego serce mnie boli. Kłaniam się tej dziewczynie, a ona jak łania i cała w pąsach...*

M4: *Ale minkę robi wzgardliwą...*

M3: *I mi się nie kłania ani nie odkłania.*

M1: *Słucham, Panią Sędzię?*

M5: *Tak, to była dziecina płci żeńskiej... że mówiłem uprzednio o chłopczyku... widocznie się pomyliłem.*

M2: *A może to był chłopczyk...*

M5: *Już nie pamiętam.*

M1: *Że koszalki opałki plotę? O, nie!*

M1, M2, M3, M4, M5: *Nigdy nie pozwolę sobie na to w obliczu Wysokiego Sądu.*

M5: *Zapomniałem się?*

M4: *Rzeczywiście, ta istotka była dziewczynką, bo czasem w żartach tak się drażniłem: a gdzie ty masz ptaszka, twój ptaszek pofrrrunął frrrr... i śmiałem się.*

M3: *Ale to były takie sobie żarciki...*

M4: *Na jakie nawet osoba duchowna może sobie pozwolić.*

M2: *A że ptaszek jest również symbolem członka męskiego, to dla dorosłych nie jest tajemnicą. Zresztą nazw na ten członek albo penis jest tyle, że trudno zliczyć.*

M1: *Bo to i dzieci mają swoje nazwy...*

M3: *I dorośli swoje...*

M4: *Inaczej to nazywają uczniowie...*

M5: *A inaczej pensjonarki...*

M2: *Inaczej zwykli żołnierze...*

M1: *A inaczej uczeni...*

M2: *Więc może to słowo „ptaszek” nie jest czymś karygodnym w ustach człowieka, który stoi nad grobem. Czemu chodziłem na zawody sportowe?*

M1, M2, M3, M4, M5: *Nie rozumiem.*

M5: *Ale dlaczego nie mam chodzić na zawody sportowe? Pan Mecenase, łaskawy, się uśmiecha?*

M4: *A ja nie widzę w tym nic śmiesznego.*

M2: *Czemu na zawody drużyn żeńskich?*

M3: *Jedni chodzą na wyścigi koni...*

M5: *Drudzy na walki byków...*

M1: *Muszę zwrócić uwagę, że takie rozrywki są szkodliwe dla społeczeństwa...*

M4: *Albo boks! Zdarzały się wypadki, że jeden drugiego zabijał na ringu.*

M5: *A ja chodzę na zawody koszykówki i siatkówki. Raz tylko wybrałem się na zawody lekkoatletyczne.*

M3: *Ale to były igrzyska gimnazjalne z udziałem chłopców i dziewczynek.*

M2: *Bardzo mnie to emocjonowało.*

M1: *Byłem również na eliminacjach różnych zawodów gimnastycznych szkół podstawowych.*

M1, M2, M3, M4, M5: *Pan Mecenaz zadaje mi pytanie, jakie to były szkoły?*

M2: *To były również szkoły żeńskie i gimnastykowały się dziewczynki w różnym wieku.*

M3: *Od ośmiu do czternastu lat.*

M4: *A czy to lepiej, żeby się gimnastykowali chłopcy.*

M2: *Co do mnie nie widzę różnicy, ale faktem jest, że były to jakieś igrzyska, w których dziewczynki grupowo i indywidualnie wykonywały różne popisy.*

M5: *Nie ma chyba w tym nic zdroźnego.*

M1, M2, M3, M4, M5:

Gdy dziewczę ma lat pięć

W serduszku jedna chęć

Jednego tylko chce

Laleczką bawić się...

SCENA 11

M5: *Wszyscy filozofują i używają obcych wyrazów, ale zdrowego rozsądku na świecie coraz mniej. Dużo by o tym gadać, ale kto wysłucha starca stojącego nad grobem, na którego głowę rzucono to oskarżenie tak krzywdzące? Kto na mnie rzuci kamieniem?*

Ile to razy dziecko nawet małe doprowadzi rodziców do tego, że wychodzą po prostu z siebie.

Ile razy matka albo i ojciec rozdarliby swoją pocięgę na ćwierci. Ale obcy człowiek musi znosić to wszystko. Owszem, często w sercu moim rodziły się brzydkie uczucia i myśli „żeby was cholera wydusiła”, „żeby was ziemia pochłonęła”, nic nadzwyczajnego!

Każdy żywy człowiek w myślach wypowiada pod adresem swego bliźniego w tramwaju, na kolei lub sklepie, różne złe życzenia. Gdyby się te wszystkie klątwy sprawdziły, to nasza matka – ziemia wyglądałaby jak ten... jakby to powiedzieć... trudno to wyrazić. Natomiast nie skorzystam z łaskawej oferty mojego obrońcy, który się stara zrobić ze mnie chorego umysłowo.

Nie jestem chory na umyśle ani nie jestem zboczeńcem. Chyba moje wyjaśnienia, które tu złożyłem, są dowodem wystarczającym.

Ja, stary człowiek, nie pójdę do domu wariatów dlatego, że jakaś smarkula uroiła sobie pospolite kłamstwo. Dzieci kłamią równie często jak starsi, co ja mówię! Dzieci kłamią stokroć częściej niż ludzie dorośli i ich kłamstwa są takie perfidne, że tylko jakaś skomplikowana aparatura może to wykryć. Ale niestety nie posiadamy w naszym mieście takiej aparatury. Pan obrońca raczył z dobrego serca mówić tu o zdziecinnieniu starczym, a nawet o rozmiękczeniu mózgu mojego i na dowód przytoczył fakt, że ja człowiek stary bawiłem się jak dziecko. A w co się bawiłem: w teatrzyk. Grały w nim moje lale. Co grały? Różne sztuki. Na przykład takie, co sam układałem, albo rzeczy wzięte z historii. Owszem, była między nimi również naturalnej wielkości. To był stary manekin. Kupiłem ją okazji. Do domu przyniosłem w walizce. Osobno ręce i nogi, a potem tułów. Na dwa razy. Nie chciałem całej postaci przynosić ze względu na ludzi. Nie kryłem się i teraz się nie kryję, bo nie ma tu potrzeby, nie widzę powodu.

SCENA 12

M2: *Pani Sędzino, złota, proszę wybaczyć starcowi, który mógłby być Pani ojcem! Niczego nie pragnę zaciemniać. Wprost przeciwnie.*

Chcę tutaj odbyć spowiedź generalną z całego żywota.

Pewnej nocy tak głuchej i ciemnej jak tylko noc starca samotnego być może, usłyszałem jakby popiskiwanie, płacz dziecięcia. Łóżko moje, i moje ubrania robiły się coraz większe, a ja coraz mniejszy. Wszystko rosło, tylko mnie ubywało. Ale są to nieuniknione objawy starzenia się.

Skóra zanika i cieńsze, ilość tłuszczu podskórnego zmniejsza się, korzonki włosowe zanikają. Włosy siwieją i rzedną, zęby rozluźniają się w zębodołach i wypadają, ale człowiek żyje i tak coraz dłużej.

Te piski powtarzały się przez kilka nocy. Wstałem, to była jesień.

Wstałem o świcie zziębnięty. Taki jesienny świt u mnie w pokoju trochę przypomina tamten świat. Niby ten – a tamten. Wtedy usłyszałem znów to popiskiwanie. Pochyliłem się niżej, a to różowe poruszało się i piszczało. Zrobiło mi się niedobrze. To było gniazdo. Ja jestem bardzo brzydliwy. Brzydę się wprost wszelkich żywych obcych organizmów do tego stopnia, że nawet mózdzku jeść nie mogę.

Jakbym się dotknął czegoś żywego, ciepłego, pokrytego włosami, to aż mną zatrzęsie, wprost chory jestem. Te były różowe i ledwie, ledwie porośnięte.

Wtedy to wszystko zalałem wrzątkiem z czajnika.

Bo właśnie woda zagotowała się na herbatę.

SCENA 13

M1: *Dlatego kupiłem sobie ptaszka.*

M5: *Nie było mi danem założyć gniazda rodzinnego...*

M4: *Nie dozwoliła również Opatrzność, abym wprowadził pod dach kobietę...*

M3: *Towarzyszkę życia...*

M1: *Kapłankę domowego ogniska. A przecież w każdym z nas drzemie instynkt, który każe nam przedłużać gatunek ludzki na tym padole, zabiegać koło budowania gniazdka.*

M1, M2, M3, M4, M5: *I w takich chwilach nie byłem starym człowiekiem w wytartej jesionce, ale tym szpakiem, który z pobliskiego ogródka przynosi do gniazda dżdżownicę...*

M5: *Liszki...*

M2: *Muchy. I jak wtedy radośnie biło moje serce. Pani Sędzino!*

I Pani była dziecięciem...

M5: *Dziewczynką...*

M4: *Która bawiła się laleczką...*

M1, M2, M3, M4, M5:

Gdy dziewczę ma lat pięć

W serduszku jedna chęć

Jednego tylko chce

Laleczką bawić się...

M3: *Kiedy patrzę na dostojną postać Pani, wyobraźnia moja maluje obraz małej dziewczynki...*

M1: *Z doteczkami na rączkach...*

M2: *Z kolankami uwalanymi piaskiem...*

M4: *Już milczę, ostatnie słowo oskarżonego.*

M1, M2, M3, M4, M5: *Młody człowieku, proszę mnie nie dotykać... ja sam. Potrafię o własnych siłach.*

KONIEC

Bibliografia

Podmiotowa

1. Hejno W.: Adaptacja tekstu Tadeusza Różewicza do spektaklu *Śmieszny staruszek* zrealizowanego na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek, Wrocław 2001.
2. Maksymiak A.: Adaptacja tekstów Brunona Schulza do spektaklu *Ostatnia ucieczka* zrealizowanego na scenie Wrocławskiego Teatru Lalek, Wrocław 2004.
3. Różewicz T.: *Matka odchodzi*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.
4. Różewicz T.: *Śmieszny staruszek*. Dialog 1964, nr 2.
5. Różewicz T.: *Teatr*. T. I i II. Kraków 1988.
6. Różewicz T.: *Teatr niekonsekwencji*. Wrocław 1979.

Przedmiotowa

1. Burkot Stanisław, *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987.
2. Braun Kazimierz, Różewicz Tadeusz.: *Języki teatru*, Wrocław 1989.
3. Drewnowski Tadeusz, *Walka o oddech*. Kraków 2002.
4. Filipowicz Halina, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*. Kraków 2001.
5. Gębala Stanisław, *Teatr Tadeusza Różewicza*. Wrocław 1978.
6. Jurkowski Henryk, *Szkice z teorii teatru lalek*. Łódź 1993.
7. Kajzar Helmut, *Sztuki i eseje*. Warszawa 1976.
8. Kelera Józef, *Panorama dramatu*. Wrocław 1989.
9. Kisielowa J, *Teatr Tadeusza Różewicza. Materiały do bibliografii. Lata 1960-1986*. [w:] *Światy Tadeusza Różewicza*. Katowice 2000.
10. Krzyżowski Janusz, *Psychogeriatrya*. Warszawa 2004.
11. Lew Starowicz Zbigniew, *Seks nietypowy*. Warszawa 1988.
12. Meyer Robert, *Psychopatologia. Studia przypadków*. Gdańsk 2003.

13. Niziołek Grzegorz, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Kraków 2004.
14. Przybylski Ryszard, *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.
15. Tłokiński Włodzimierz, *Mowa ludzi u schyłku życia*. Warszawa 1990.
16. Ankiewicz H.: *Premiera na Małej Sali „Śmieszny staruszek”*
[w:] *Gazeta Zielonogórska* 1967, nr 62.
17. Bajdor J.: *Spotkanie z teatrem. Różewicz i Siemion*
[w:] *Gazeta Robotnicza, Magazyn Tygodniowy* 1968, nr 49.
18. Banaś T.: *Mały świat pewnego staruszka* [w:] *Słowo Polskie* 1968, nr 218.
19. Bardijewska L.: *Opole 2001. Dialogi równoległe* [w:] *Teatr* 2002, nr 1-2.
20. Bechczyc-Rudnicka M.: *Druga scena otwarta* [w:] *Kamena* 1970, nr 12.
21. Bielous U.: *Jestem tu, pod ręką (rozmowa z Tadeuszem Różewiczem)*
[w:] *Polityka* 1990, nr 10.
22. Cajselski J.: *Koniec lalek* [w:] *Gazeta Wyborcza, Toruń*, 5-6 października 2002.
23. Cieślak R.: *Mała Forma – kontrapunkty animacji* [w:] *Teatr Lalek*, 2003, nr 2-3/73-74.
24. Grodziski A.: *Nieśmieszny staruszek* [w:] *Życie Warszawy* 1970, nr 63.
25. Grzelak A.: *W rodzinie różnie bywa* [w:] *Słowo Polskie* 2000, nr 27.
26. Gzelle L.: *Śmieszny staruszek* [w:] *Kurier Lubelski* 1970, nr 110.
27. Hartmann B.: *Ciało, słowo, trauma* [w:] *Polonistyka*, 2005, nr 5.
28. Karpiński M.: *Triumf aktora* [w:] *Sztandar Młodych* 1970, nr 60.
29. Kelera J.: *Teatr Różewicza. Jak to się sprawdza?* [w:] *Teatr* 1969, nr 3.
30. Koenig J.: *Różewicz w Bydgoszczy* [w:] *Współczesność* 1966, nr 13.
31. Koenig J.: *Różewicz uśmiechnięty* [w:] *Teatr* 1969, nr 2.
32. Koenig J.: *Z Sali prób* [w:] *Ekspres Wieczorny* 1970, nr 70.
33. Koch-Butrym M.: *Śmieszny staruszek, czyli polifoniczna spowiedź*
[w:] *Teatr Lalek* 2000, nr 4.
34. Koch-Butrym M.: *Święto teatru lalek* [w:] *Didaskalia* 2001, nr 46.
35. Korneluk W.: *Śmieszny staruszek* [w:] *Sztandar Ludu* 1970, nr 121.
36. Markiewicz A.: *Kłopotliwy staruszek*
[w:] *Trybuna Mazowiecka* 1970, nr 188.

37. Maśliński J.: *Teatr Różewicza – jest? będzie?*
[w:] *Życie Literackie*, nr 880.
38. Minorowicz M.: *Cienko w Talii* [w:] *Didaskalia* 2001, nr 46.
39. Mościcki T.: *(Prawie) nic śmiesznego* [w:] *Odra*, 2002, nr 3.
40. Niesiołowski J.: *Śmieszny staruszek* [w:] *Pomorze* 1966, nr 13.
41. Podgajna E.: *Co się działo na kontrapunkcie*
[w:] *Gazeta Wyborcza* 21.04. 2002.
42. Potoczak-Pełczyńska M.: *Śmieszny staruszek w Teatrze Norwida* [w:]
Nowiny Jeleniogórskie 18.01.2000, nr 3.
43. Pułka L.: *Smutny Staruszek* [w:] *Gazeta Dolnośląska* 21.03. 2001.
44. Puzyna K.: *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*
[w:] *Dialog* 1969, nr 7.
45. Sachanbińska A.: *Człowiek w ośmiu odsłonach* [w:] *Wieczór Wrocławia*.
29 grudnia – 1 stycznia 2001.
46. Soliński B.: *Zapiski teatralne – „Śmieszny staruszek”*
[w:] *Nadodrże* 1967, nr 9.
47. Szczepański J.A. /JASZCZ/: *Czy to pies, czy to bies?*
[w:] *Trybuna Ludu* 1966, nr 21.
48. Szczepański J.A. /JASZCZ/: *Staruszek w kaftanie wariata* [w:] *Trybuna*
Ludu 11.07.1970.
49. Świerczewska K.: *Zatrzaśnięte drzwi do wielkości*
[w:] *Nowiny Rzeszowskie* 1970, nr 294.
50. Wójtowicz A.: *Pamięć o podróży* [w:] *Teatr Lalek*, 2001.
51. Wysińska E.: *Różewicz w „teatrze panicznym* [w:] *Teatr* 1970, nr 10.
52. Zagórski J.: *Biedny Pigmalion* [w:] *Kurier Polski* 1970, nr 58.
53. Zmyślony A.: *Staruszek w Kaliszu* [w:] *Bakalarus* 1970, nr 10.
54. ACIT POLSKA *Życie rytmem teatru – rozmowa ze Zbigniewem*
Zapasiewiczem 18.12.2005, *Yorick* nr 7 *Przegląd Teatralno – Literacki*,
<http://www.aict.art.pl/>

ZDJĘCIA, MATERIAŁ FILMOWY

W pracy wykorzystano zdjęcia, których autorami są:
od nr 1 do 13 – Krzysztof Grębski
od nr 14 do 17 – Marek Grotowski

Materiał filmowy pochodzi z archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek i jest zapisem spektaklu zaprezentowanego podczas próby otwartej w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno - Kulturowych we Wrocławiu, w dniu 21.04.2006. Kopia dołączona do niniejszej pracy została wykonana na płycie DVD - R .