

LESZEK PUŁKA

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

leszek.pulka@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-8606-2100

Notes recenzenta. Wokół *Śmiesznego staruszka* Tadeusza Różewicza we Wrocławskim Teatrze Lalek

The Reviewer's Notes: Around *Śmieszny staruszek* by Tadeusz Różewicz at Wrocław Puppet Theater

Abstract

A critic of a performance phenomenon is typically a flawed, imprecise observer. For instance, they may use a notebook to ensure accurate documentation of the plot, characters, strengths, and artistic merit or shortcomings of the production or acting, but they are still more complete than someone watching a recording on DVD. While the latter offers useful documentary context, it impoverishes the perception of the stage performance, stripping it of auditory, phonetic, or olfactory nuances and framing the spatiotemporal aspects of the spectacle according to the preferences of the recording's director. Both forms of communication are therefore imprecise. The first disrupts the phenomenon of seeing, breaks spatiotemporal continuity, undermines the phenomenon of co-participation, and preempts the event with prior knowledge of the text – if the critic is well-read (even when the playwright or director abandons narrative structures). The second activates processes of participation, observation, and memory that differ from those of the theater, influenced, for instance, by the popularity of speed-watching and the solitude of viewing on a screen.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Wiesław Hejno, puppet theater, reviewer's workshop

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Wiesław Hejno, teatr lalek, warsztat recenzenta

1.

Po latach wiem, że było to nieuzasadnione, lecz niektórzy z moich rówieśników niechętnie obcowali z tekstami Tadeusza Różewicza. Zapewne z powodu szkolnego przymusu lekturowego, ale i opresyjnych działań polityki, grzęznącej w oparach sowieckiego absurdu i skłaniającej ku szarzyźnie *nomen omen* małej stabilizacji. Można rzec, iż szukaliśmy prawdy o świecie w innych konstelacjach kultury niż proponowany przez Różewicza „świat rozrzucony”. Nie burzyliśmy jak on arkadyjskiego obrazu Italii, skoro teleportowano stamtąd ortalionowe płaszcze i filmy Felliniego – obiekty powszechnego zachwyty, a słuchając popu w Radiu Luxembourg uciekaliśmy od demonów wojny i powojennego śmietnika w *Kartotece* ([1960] 1961), gdyż zafascynowały nas wizje Lema i *A Hard Day's Night*, a niebawem winyle z zapisem festiwalu w Woodstock. Odczuwaliśmy dysonans pomiędzy praktykowanymi językami – kultury socestablishmentu (jednak) i zamerykanizowanej popkultury. Postawa politycznego outsidera – jakim wydawał się Różewicz – nas nie inspirowała. Wystarczająco konformistyczna okazywała się codzienność. Oczywiście, są to nikle przyczyny, arbitralne i na tle całości dzieł pisarza wręcz pełne arogancji, lecz oddające w jakiejś mierze klimat tamtych lat.

Różewicz ze spisu lektur wydawał się kimś przesłoniętym przez błyskotliwych, choć martwych rówieśników, a na ekscytującym tle poczyniń i charyzmy Bursy, Komedy czy Wróblewskiego – nudnawym. Ponadto rozrzucający zmediatyzowane puzzle Różewiczowski bohater zdawał się nam kosmosem zbyt odległym od imaginarium teatru ubogiego Grotowskiego czy magicznej pantomimy Tomaszewskiego. Autor *Śmierci w starych dekoracjach* (1970) jawił się artystą o generację odsuniętym w czasie i przestrzeni, paradoksalnie zbyt literackim, a za mało radykalnym w chwili, w której pokolenie związane z Nową Falą szukało gorączkowo odmiennego, progresywnego konceptu świata – w znacznej mierze wywołanego przez polityczne wydarzenia 1968 roku.

Dziesięć lat po publikacji *Śmiesznego staruszka* ([1964] 2005) Różewicz ([1969–1976] 2010) pisał o swoim rozumieniu teatru:

Współczesny teatr jest częścią naszej rzeczywistości. Jest rzeczywistością, a nie zwierciadłem, które odbija rzeczywistość. Może to być – w zależności od twórcy – „rzeczywistość” pozorna, fałszywa, wykrzywiona, pozbawiona sensu, absurda, groteskowa... Mówiąc „teatr współczesny”, ciągle jeszcze myślę o teatrze i pisarzu. Pozwólcie mu zostać w teatrze obok reżysera, aktora, scenografa, kompozytora, elektryka, krawca, rady zakładowej, cenzora, fryzjera, kierownika artystycznego... [...] Teatr organizuje, ogniskuje, skupia i wzmacnia rzeczywistość. Integruje. „Rzeczywistość” bez teatru jest niepełna¹.

Być może w tym i innych autokomentarzach twórczości – choć pisarz wspomina o cenzurze – zabrakło klarownej deklaracji politycznej. Barańczak, Krynicki, Zagajewski, Kornhauser, Moczulski – tak się nam zdawało – porzucili jakkolwiek dekonstruowaną scenę pudełkową dla publiczności fabryk, wzburzonych

1 Fragment tekstu z cyklu *Margins, ale...*, „Odra” nr 5, 1974 cyt. za: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/ksiazki/margins-ale/> [dostęp 20.02.2023].

ulic i sklepów mięsnych. Wezwanie do rekonstrukcji ciągłości kultury narodowej łączyło się – w naszym mniemaniu – z czynnym udziałem w kulturze niezależnej, w której teksty Różewicza nie pojawiły się.

Młoda kultura teatralna także oferowała odmienne od profesjonalnych teatrów fenomeny – estetycznym i intelektualnym wstrząsem stała się w dziedzinie sztuk teatralnych wizyta niezwyklego Bread and Puppet Theater z *Wołaniem ludu o mięso* we Wrocławiu (1969), podobnie zaistniało (przecież czerpiące z poematu Różewicza) *Spadanie* Teatru STU (1970) – lecz oba projekty dla publiczności niestudenckiej były tylko trudno dostępną, kontrkulturową legendą. Zafascynowani rewelacjami literackimi Nowej Fali i potęgą intelektu Czesława Miłosza przywoływaliśmy w rozmowach słynną frazę z *Traktatu moralnego* ([1947] 1982), nie znajdując łączności – przeciwnie niż wobec Witkacego – pomiędzy *drapieżnością umysłu* a paradoksalnym *obowiązkiem* nieczytania tekstów autora Śmiesznego staruszka ([1964] 2005). Guru intelektualnego dyskursu pokolenia wydawali nam się jednak obok Miłosza – Herbert z *Panem Cogito* ([1962–1974] 1974), Barańczak i Krynicki, a w teatrze repertuarowym Mrozek czy Iredyński, nie Różewicz.

2.

Pierwsze wnikliwe czytanie dramaturgii Różewicza zawdzięczam inscenizacji *Do piachu* ([1955 – 1972] 1979) w reżyserii Kazimierza Kutza (1989) (ale to zupełnie inna historia) i dekadę później *Śmiesznemu staruszkowi* ([1964] 2005) Wiesława Hejny i Jadwigi Mydlarskiej-Kowal oraz Piotrowi Machalicy. Machalica bowiem przywiózł do Wrocławia monodram *Eddie E.* Dennisa Lumborga w reżyserii Grzegorza Warchoła (1998) – wstrząsającą historię przemocy instytucji państwa prawa, sprowokowaną przez ówczesny purytanizm i pornografizujące widzenie zachowań innego/obcego. Maski plugawego podglądactwa nakładane odbiorcom przez kulturę wizualną XX wieku na wiele lat przed *Big Brotherem* stawiały na równi – w tym spektaklu – troskliwą miłość ojca i przekraczanie norm seksualnych wobec dziecka. Jakby aksjologia epoki hipisów nagle wywróciła się na nice – niewinne zabawy wychowawcze i wolność w miłości stawały się występkiem. W narracji Machalicy relacja pomiędzy psychiką i ciałem dorosłego a ciałem i psychiką dziecka uwikłana w opresję prawa uwarściła moje patrzenie na cielesność – na swoistą aberrację patrzenia. Bohater monodramu musiał bowiem lawirować pomiędzy rolą kozła ofiarnego a niezbywalnym prawem do prywatności. Spektakl Różewicza w interpretacji Hejny przywołał w jakiejś mierze podobny podział pomiędzy opresją wizerunku publicznego a prawem do prywatności, pomiędzy normą a jej domniemanym przekroczeniem, choć – jak pisał Józef Kelera (1988: 28): „Sfera patologii nie jest wszakże przedmiotem uwagi autora, ani racją zaistnienia tej sztuki”. Także Wiesław Hejno (2013) przywołał podobny argument w reżyserskiej analizie spektaklu.

Tej skromnej, wyimaginowanej rekonstrukcji spektaklu towarzyszyły dość groteskowe, pandemiczne okoliczności źródłowe – otóż w archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek zawieruszyły się materiały dokumentujące spektakl, a w moim archiwum tekstów napisanych dla wrocławskiej edycji „Gazety Wyborczej” odnalazłem tylko informacyjną notkę reklamującą przedstawienie. I szczęśliwie zachowany notes recenzencki. Wskazuję zatem w tym szkicu zaledwie ułamki przemyśleń, które dało się odtworzyć w granicach zdrowego rozsądku, na temat możliwego scenicznego odczytania Śmiesznego staruszka ([1964] 2005). Tekstu zdumiewającego po latach świeżością poruszanych problemów.

W istocie rzeczy nie przedstawiam zatem nowej eksplikacji „komedii w dwóch odsłonach”, lecz zapis wrażeń, rekonstrukcję notatek poczynionych na jednym ze spektakli WTL, swoiste *pierwsze postrzeganie* po latach szczęśliwie poszerzone o dyskurs reżyserski, udokumentowany w intrygującej autoanalizie Hejny (2013) *Przemiana i zmierzanie do niej* oraz złożony ze strzępów informacji dyskurs scenograficzny Jadwigi Mydlarskiej-Kowal z *Teatru plastycznej metafory* (Sylwia Ryś, Elżbieta Spadzińska-Żak [red.] 2022: 432). Rekonstrukcję przebiegu spektaklu oraz całości wygłaszanego tekstu Śmiesznego staruszka z pewnością ułatwia także rozprawa *Wielowymiarowość postaci scenicznej – rola Staruszka w spektaklu „Śmieszny staruszek” Tadeusza Różewicza w reżyserii Wiesława Hejny* Krzysztofa Grębskiego (2006) oraz teksty recenzyjne.

Śmieszny staruszek w inscenizacji Hejny ma trzy zapisy – dokumentalny (fotograficzny), klasycznie mnemoniczny (dokumenty naukowe i publicystyczne) i digitalny. Pierwszy i drugi można zrekonstruować na podstawie wspomnianych źródeł pisanych i archiwalnych. Trzeci został wydany jako wydawnictwo bezpłatne WTL (2016) w toku starań Wrocławia o miano ESK.

Dodajmy, że przywołane powyżej źródła implikują zakłócenia rekonstrukcyjne – dość wspomnieć, iż reżyser informuje o 8 obrazach scenicznych, konstruujących spektakl, gdy aktor w swoim dokumencie wymienia 13 scen, wskazując także 9 lalkowych postaci i pięciu aktorów, podczas gdy Hejno przekonuje, że z 8 figurami–lalkami tytułowego staruszka współpracowało sześcioro aktorów, co potwierdzają zapisy dokumentalne. Istnieją nadto rozbieżności pomiędzy świadectwami scenografiki i widzów na temat organizacji czasoprzestrzeni a zdigitalizowanym zapisem spektaklu opublikowanym w 2016 roku (z inną obsadą niż podczas premiery).

Wspomnijmy również, że premiera Śmiesznego staruszka (10 lutego 2001 r.) zdarzyła się w przededniu utraty teatru przez Wiesława Hejnę, a zatem nie był to czas dobrych emocji zarówno dla reżysera, który w rozmowach z dziennikarzami chętnie lokował swoją aktywność twórczą na tle działań teatralnych gigantów (Tomaszewski, Grotowski), jak i urzędnika, który go odwołał. Nadto Śmieszny staruszek Tadeusza Różewicza ([1964] 2005) miał we Wrocławskim Teatrze Lalek dwie odsłony – premierę w 2001 oraz wznowienie w 2009 roku. Jest jeszcze życie po życiu – spektakl studentów Akademii Sztuk Teatralnych z 2022 roku. Sporo powikłań, by tę krótką restytucję spotkania z lalkową inscenizacją tekstu Tadeusza Różewicza uznać za spełniającą historyczne czy teatrologiczne standardy opisu fenomenu trwania i znaczenia dzieła scenicznego. To zaledwie przyczynek.

3.

Po latach krytyk portalu teatralny.pl określił Śmiesznego staruszka jako spektakl półlegendarny. O składnikach tej semi–legendarności należy wspomnieć. Tekst powstał – jak określił to Józef Kelera (1988) – w serii siedmiu dramatów „napisanych i ogłoszonych w ciągu pięciu lat (1959–1964), jakby jednym długim biegiem, jednym okresem owocowania nagromadzonych wcześniej impulsów, pomysłów, obrazów” (Józef Kelera 1988: 55). Czerpiąc z myśli Kelery (1988), wskazującego na dynamikę form ówczesnych dzieł Różewicza, moglibyśmy uznać, że procedura *przepoczwarzania* tekstu – wspomnianego przez krytyka „szkicowania”, „notowania”, „zarzuceń” i „wyświetleń od nowa” – jest nie tylko kolekcją chwytów pisarskich autora, kosmiczną kartoteką mikroobrazów i mikrokomunikatów, lecz i fundamentem zapisu świata–kartoteki czy też świata–śmietnika, choć lepiej rzec: wielokrotnie złożonej

konstelacji zachowań jednostki na tle niezbornej, acz zinstytucjonalizowanej zbiorowości, jaką wydaje się wyrażać pierwodruk tekstu Śmiesznego staruszka ([1964] 2005) w warstwie wątków fabularnych i wypowiedzianych przez bohatera opisów obrazków obyczajowych czy pełnych ekspresji, konfesyjnych wyznań na temat kultury i cywilizacji. Nieskładna „spowiedź z całego żywota” ujawniana przed sądem złożonym z manekinów jest zatem kolekcją wspomnień, narracją przerywaną, czerpiącą z odmiennego od współczesnych modelu pamięci subiektywnej.

Ważny zda się także fundament ontologiczny tego kosmosu. Zdaniem Kelery (1988) po Holokauście i totalitarnych opresjach II wojny światowej Różewicz poskładał go z „tworów wyobcowanych”, z pospiesznego mitologizowania „językowych abstrakcji” (z owej upolitycznionej „mowy-trawy” – jak pisał o tym Adam Ważyk), z instrumentalizowania i mediatyzowania przez zideologizowaną popkulturę elementarnych ludzkich wartości². Wśród elementów składowych dramatów Różewicza odnajdziemy zatem konkret doświadczenia eksplikowany wśród obiektów realistycznych, ale „niekoniecznie mimetycznych³”, podobnie jak język poetycki czerpiący z tego, czym jest „mowa quasi-potoczna, wyposażona wszakże w intensywny kontekst poetycki”. W końcu poznajemy w lekturze „teatr wewnętrzny” – przeciwieństwo „dramatu, teatru fabuły, intrygi, perypetii tudzież zawiązania, rozwiązania, kulminacji, retardacji, katastrofy et cetera” oraz „teatr otwarty” na różnorodność form – jako koncept i typ przestrzeni scenicznej. Dodajmy nakreślone przez Kelerę (1988) impulsy genologiczne: „satyra środowiskowa” (*Kartoteka*), „pozory komedii obyczajowej” (*Grupa Laokoona*), „komedio-esej” (*Akt przerywany*), „komedia” (*Śmieszny staruszek*) wskazujące na swoistą syntezę poetyckiej przenikliwości oraz anty-groteski jako mechanizmu porządkowania nieciągłego, postrzępionego świata lat 60. ubiegłego stulecia.

Reżyserskie procedury adaptacji czy też opracowania dramaturgicznego oddalają literacki oryginał od widza, niedopełniając go przecież aktu poznania dzieła scenicznego partyturą reżyserską. To znaczy uznajemy samoistny tekst dramatu za pretekst do formatowania czasoprzestrzeni, która pojawi się na scenie, ale – recenzując – niekoniecznie przywołujemy kompletną wiedzę historyczno-literacką czy też globalne diagnozy kulturowe i zapisane w partyturze koncepty reżysera. Sporadycznie także uczestniczymy w próbach (choć miało to miejsce np. podczas pracy nad *Kartoteką rozrzuconą*), aby opisać fenomen wieczoru. Wśród współczesnych obowiązków recenzenta zazwyczaj nie wymienia się również koniecznej znajomości tekstu sztuki i historycznych okoliczności jego powstania, choć w dykcji wiążącej dramat z literaturą (czy też literackością) nakazuje ową powinność krytyczna wola porównywania literackiego oryginału do reżyserskiej inscenizacji oraz intelektualna przyzwoitość (o czym sarkastycznie wspominał na marginesie analizy twórczości autora *Kartoteki* Kazimierz Wyka)⁴.

Recenzent może zatem postrzegać dzieło sceniczne i jego bohaterów jako jednorazowy, ulotny akt komunikacyjny, może zeń – niekiedy równocześnie – wyprowadzać uniwersalizującą metaforę ludzkiej egzystencji, wreszcie może się nim współbawić (co w jednej ze scen spektaklu Hejny sugerowały karnawałowe czapeczki lalki bohatera i animujących ją aktorów). Wspomnijmy także, iż adaptacja Wiesława Hejny właściwie pomija didaskalia oraz poetycki *Prolog albo epilog* dodany przez dramaturga jako uzupełnienie pierwodruku w „Dialogu”, nieoczywiście sygnalizując w projekcie WTL-u ułomność psychicznego statusu Staruszka poprzez animującą go postać na biało ubranej Pielęgniarki (ale czy

2 Zob. także Stanisław Burkot (1987: 88 i nast.).

3 Określenia w cudzysłowach z Józefa Kelery (1988: 11 i nast.).

4 Zob. Kazimierz Wyka (1975: 68).

na pewno pielęgniarce), niejako czerpiąc tę figurę z interpretacji Kelery (1988) ze wstępu do *Teatru Różewicza*.

Kelera uwypuklił rozbrat „zgiełkliwego strumienia życia” i biologicznej idiosynkrazji Staruszka. Najkrócej rzecz ujmując – w zapisie Różewicza Śmieszny staruszek ([1964] 2005) jest konfesją „nie takiego jednak fiksata, jakby się zdawało”:

[...] osobiwa intymność obdarzona głosem to ów Śmieszny Staruszek, a jego mowa – ostatnie słowo oskarżonego przed sądem złożonym z atrap i manekinów to studium »samotności w tłumie«. [...] Staruszek [...] trochę melancholijny fiksata (co nie znaczy, że całkiem »wariat«), trochę smutny fetyszysta (co nie znaczy, że całkiem »zboczeniec«), z ostrymi zahamowaniami w sferze biologii, płci i seksu, nie bez objawów patologicznych [...], z nieco dwuznaczną wreszcie skłonnością do małych dziewczynek, które są przecież »jak lalczki«, ale potrafią Staruszkowi dokuczyć. Ta ostatnia okoliczność sprawia, że Staruszek staje przed sądem i ma okazję wygłosić swoją mowę. (Józej Kelera 1988: 28)

Tak wielowarstwowe odczytanie postaci bohatera przez Józefa Kelere (1988) – zdaniem jednej z krytyczek – uległo w omawianym spektaklu swoistemu „spłaszczeniu” czy strywalizowaniu:

[...] zadziorny staruszek Mydlarskiej–Kowal i Hejny ma wiele wcieleń, których można się dopatrzeć w dyskretnie podmienianych lalkach. Kryje w sobie i lubieżnego starucha, i dobrodusznego dziadka, i nieporadne dziecko. (Liliana Bardijewska 2002: 81–83)

Wyka (1975) słusznie przestrzegał – niewykluczone, że powodem takiej akurat interpretacji był brak aksjologicznej precyzji: lubieżność, dobrodusność, nieporadność są pojęciami publicystycznymi, dość trudno wpisać je w jednoznaczne wykładnie kulturowe czy psychologiczne. W wierszu *zawsze fragment* Tadeusz Różewicz (1996) wyraził podobnie sugestywną myśl „z nadmiaru gorliwości / niszczyć delikatną tkankę poezji”, która recenzentki w żadnej mierze nie usprawiedliwia.

4.

Na początku tego stulecia fundament emotywny i poznawczy wizyty w teatrze to – przywołując antropologię Rocha Sulimy – dyskurs niecodzienności lub przystąpienie do codzienności magicznej, której kluczem wydaje się wspomniana przez Hejnę (i fascynująca Różewicza) *przemiana* – bohatera i odbiorcy, gdyż to zabieg równoczesny. Powtórzmy zatem krytyczne klucze do interpretacji tego spektaklu: *przepoczwarzanie* oraz *przemiana*. Wizytę w teatrze–wehikule sztuki (ale i skrypcie kultury teatralnej zarazem) konstytuują rzecz jasna statusy i rangi artystów oraz obiektów, a niekiedy gry środowiskowe. W naszym przypadku WTL trwał obdarzony dość bezkrytyczną etykietą wyjątkowości mentalnej (wzbudził ją m.in. tryptyk *Fenomen władzy*) oraz teatru, „który hipnotyzuje”.

Generalizując, krytyk spektaklu–fenomenowi jest zazwyczaj widzem ułomnym, niedokładnym, np. kiedy korzysta z notesu, aby nie uchybić wiedzy o fabule, postaciach, atutach i arcydzielnosci lub niedoskonałości inscenizacji czy wykonania zadań aktorskich, ale pełniejszym niż oglądaczu zapisu na płycie dvd, który co prawda zapewnia stosowny *background* dokumentalny, lecz zubaża postrzegany obraz sceniczny o niuanse audialne, foniczne czy olfaktoryczne, kadrując nadto czasoprzestrzeń widowiska według upodobań realizatora wizji. Obie relacje komunikacyjne są zatem nieprecyzyjne. Pierwsza zakłóca fenomen widzenia, zrywa ciągłość czasoprzestrzenną, dewastuje fenomen współuczestniczenia, uprzedza

zdarzeniowość wiedzą o tekście – jeśli krytyk jest czytany (nawet gdy autor dramatu lub inscenizacji rezygnuje z fabularności); druga uruchamia odmienne – od teatralnych – procedury uczestniczenia oraz widzenia i zapamiętywania, choćby z powodu popularności *speed-watchingu* i samotności przed monitorem.

W świadectwach krytycznych uwypuklano przede wszystkim polifoniczność i polimorficzność spektaklu, lecz objaśnienie wyjątkowego statusu ontologicznego lalki wydaje się w tych opisach skrótowe i nieprecyzyjne. Małgorzata Koch–Butryn (2001) relacjonowała:

Postać staruszka wyobrażona została przez kilka odrębnych lalek jednakowych pod względem tożsamości, ale rozmaicie animowanych: przez pięć, trzy, dwie, wreszcie – jedną osobę (marionetka). Taka różnorodność umożliwia niezwykle interesujące ustawienie relacji lalka – animator. W przypadku animacji pięcioosobowej wypowiedź postaci staruszka przeradza się w specyficzny „wielogłos rozczłonkowany”, raz brzmiący harmonijną polifonią, kiedy indziej jednorodnym chórem. (Małgorzata Koch–Butryn 2001: 29)

Także Krzysztof Grębski ([2006] 2007), pisząc o kłopotach z technikami animacji w spektaklu „zmodyfikowanych odmian” postaci Staruszka, potwierdzał niejasność statusu aktora–lalki:

Elementem wspólnym każdej z nich jest niemal identycznie wyglądająca, wykonana z szarej butafory głowa z wieloma 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. (Krzysztof Grębski [2006] 2007: 38)

We wspomnianej recenzji Koch–Butryn (2001) fraza o „niekoherencji poszczególnych części ciała” wprawiających „w osłupienie samego ich posiadacza” – jak rozumiem – oznaczała w istocie ruch sceniczny aktorów, którzy łamią oczekiwane, klasyczne konwencje animacji, współkreując postać Staruszka, przy równoczesnej wizualnej autosemii lalki, w czym zasługa scenografki–projektantki lalki oraz reżyserskiego konceptu, odmieniającego status ontologiczny bohatera (i widzów). Staruszek jako podsądny „gra dla siebie i przed sobą”, będąc „osobliwie wyobcowaną intymnością [...] obdarzoną głosem” jak wspomina Hejno, wspierając swój koncept cytatem z Kelery (1988).

Recenzentka „Teatru Lalek” podkreślała odmienne intencje interpretacyjne partytury autorskiej i reżyserskiej:

Różewicz, konstruując plan sceniczny, przydzielił widzom rolę niemych świadków przesłuchania, stawiając ich tym samym po stronie domniemych winowajców, przyszłych oskarżonych zagrożonych przez tak zwany wymiar sprawiedliwości. Staruszek bowiem zwrócony tyłem do publiczności spowiada się ze swego losu, mając za plecami rzeszę ludzi o podobnie mizernych dowodach przewinień. Reżyser wrocławskiego przedstawienia postanowił zachwiać takim porządkiem rzeczy. Kierując wypowiedź oskarżonego w stronę widzów, zmienia jednocześnie ich status. Powołuje ich do roli sędziów, którzy poprzez penetrację ludzkiej duszy mają orzec o istotności oskarżenia. (Małgorzata Koch–Butryn 2001: 30)

Zdaniem autorki Hejno zmodyfikował nie tylko układ scenicznych zdarzeń oraz status bohatera, lecz i pierwotny Różewiczowski projekt inscenizacyjny:

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. (*Ibidem*)

Ostatnie zdanie zaprzecza – jak się zdaje – późniejszej o akapit konkluzji o samoistnym budowaniu znaczeń przez sugestywną formę autofabularyzacji maski–lalki Staruszka animowanej i niejako *się animującej*:

Animator usytuowany w pozycji istoty kreującej, posiadającej moc sprawczą, powołującą do życia, wchodzi w zależności chwiejące stabilnością jego statusu. Lalka niejednokrotnie spoufala się z animatorem, »szepcząc« mu na ucho pewne intymne treści. Innym razem walczy o prawo do wypowiedzi, domaga się wysłuchania swoich racji. Wdaje się tym samym w nieartykułowana polemikę z własnym kreatorem, a nierzadko wręcz z samą sobą. Ten swoisty dwugłos wewnętrzny, reprezentowany przez poszczególne członki lalki, sublimuje jej istnienie na scenie, dając złudzenie autoekspresji i samowyróżnienia. (*Ibidem*)

Tok adresowanych ku widowni wykonań aktorskich – zdaniem recenzentki – ma swój reżysersko–scenograficzny logos i ewokuje nieustanny tok reinterpretacji. Spektakl uzewnętrznia klasycznie rozumianą strukturę symboliczną lalki i jej niejako autonomiczną autoekspresję równocześnie.

W (*Nie*)śmiesznym staruszk (recenzja wznowienia z 2009 roku) uwypuklono z kolei m.in. napięcia generacyjne. Wymowę spektaklu wpisano w dyskurs „juwenalizacji kultury” (kult „młodości, zdrowia i piękna”):

[...] motyw starości został zepchnięty na margines twórczości artystycznej i stał się tematem tabu, choć starzejące się społeczeństwo jest poważnym problemem współczesnej cywilizacji. Ludzie w podeszłym wieku tworzą w sztuce zaledwie tło, rzadko natomiast odgrywają role pierwszoplanowe. Cóż, schyłek życia wydaje się mało widowiskowy, ale unika się go nie z powodu jego rzekomej nieatrakcyjności – temat ten jest po prostu niewygodny i nieprzyjemny dla widza, ponieważ wywołuje w nim niepokój oraz zmusza do refleksji, tak jak pokrewne starości zagadnienia choroby czy śmierci. (Ilona Matuszczak 2020)

Podłożem kulturowym interpretacji Hejny autorka uczyniła „tragikomiczny ton” porównywany „z humorem z czeskich filmów, w których żart stokroć bardziej potrafi obnażyć tragizm egzystencji niż dramatyczny patos”. Nie padł przy tym konkretny adres filmograficzny; nie jesteśmy (jako czytelnicy) pewni, o jaką część dyskursu na temat czeskiego poczucia humoru chodzi – np. jakże odmiennych kontekstów kulturowych, politycznych i historycznych ekranizacji dzieł Haška, Hrabala czy filmów Zelenki. Tak niekonkretnie uniwersalizująca paralela skutkuje brakiem precyzji w definiowaniu funkcji Staruszka:

[...] nie rozrywce służy ten zabieg, a wyjaskrawieniu przedmiotowości i społecznej degradacji człowieka w podeszłym wieku: niegdyś szanowanego mędrca, dziś – często lekceważonego „ignoranta”. (*Ibidem*)

Nieprecyzyjna zda się także kontekstualizacja charakterystyki bohatera. Oprócz klasycznych dystynkcji („osamotniony emeryt”, „być może Staruszek jest fetyszystą, przede wszystkim jednak cierpi na samotność

podszytą mizantropią i nie potrafi się odnaleźć w zmieniającej go rzeczywistości”, „niewyczerpanie wolny czas spędza w towarzystwie lalek, których jest pasjonatem i kolekcjonerem”) pojawia się kwantyfikator niewiarygodny. Realizowany – zdaniem recenzentki – na scenie „władca marionetek” odsyła nas w dowolny kosmos skojarzeń: powieść Heinleina i jej adaptacja filmowa, płyta Metalliki, powieści Schwartza czy Owen. Sporo możliwych dopełnień popkulturowych nie pozostających w łączności z oryginałem Różewicza w żaden sposób. Krytyczna, metaforyczna figura „marionetki” nie jest bowiem tożsama z wielopostaciowym aktorem–lalką Hejny ani z konfliktem – wpisanym w didaskalia – z „manekinami wielkości naturalnej”.

Dla wymowy spektaklu nie jest ważne to, gdzie dzieje się akcja, ile – czym ona jest. Hejno, rozbijając literacki monolog na sceniczny dialog, przekształcił zeznanie sądowe w osobiste wyznanie. Z tej koncepcji reżyserskiej wyrosła plastyczna, acz dość skromna scenografia Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, której głównym elementem są usytuowane w otworach czarnego parawanu cztery popiersia lalek z twarzą tytułowej postaci. Każda z nich jest groteskowo wykrzywiona pod wpływem innej emocji. Taka oprawa plastyczna już na początku ustanawia kontekst sytuacji dramatycznej: tekst wypowiedzany jest przez Staruszkę do siebie, jest jego spowiedzią przed sobą i rozmową ze sobą, co potęguje osamotnienie postaci, ale też zamyka spektakl w poetyckim nawiasie. (*Ibidem*)

Tak opisany monolog wewnętrzny czy też konfesja „lustrzana” mogłaby przeczytać zapiskom Hejny (2013) a także Grębskiego ([2006] 2007), którzy w swoich tekstach przywołują pierwotny, ujawniany w monologu Staruszka kontekst „sądowy”; aktor w swojej dysertacji cytuje fragmenty monologu, w którym pojawia się właściwa przesłuchaniu oskarżonego retoryka (Grębski [2006] 2007: 74), z kolei Wiesław Hejno (2013) opowiada się za swoistym autorskim *stand-upem* aktora–lalki utrzymanym w konwencji teatralnej *true story* czy też dramatu sądowego:

Żadna z postaci składu sędziowskiego nie wypowiada się – to Staruszek wkłada wypowiedzi w usta prokuratora, sędzi i adwokata. W ten sposób prowadzi grę z samym sobą. [...] Tłem tej rozprawy z samym sobą nie jest seksualność Staruszka, lecz jego starzenie się. [...] Przyjmuję – za autorem tekstu – że mamy do czynienia z teatrem w teatrze. (Wiesław Hejno 2013: 210)

Uwzględniając kontekst czasu publikacji poszczególnych publikacji można wysnuć hipotezę, iż autorska rozprawa Hejny na temat realizacji spektaklu w jakiejś mierze uwzględnia interpretacje recenzentów spektaklu.

W innym z tekstów recenzyjnych pojawiają się odmienne paralele kulturowe – bohater spektaklu Wiesława Hejny stawiany jest obok Kafkowskiego Józefa K. We *Wzruszeniu i gorzkim śmiechu* Karolina Augustyniak (2011) pisała z lekką manierą romansową:

Tytułowy bohater przedstawienia niczym Kafkowski Józef K. zostaje postawiony w stan oskarżenia. W obliczu sędziów decyduje się na spowiedź ze swego życia, by uzasadnić swą niewinność. Nastrój osaczenia i alienacji bohatera utrzymuje się przez cały czas dzięki dekoracjom i gwałtownym zmianom światła. Sędziowie, przed którymi staje Staruszek, to postacie potężne, stojące w umieszczonych na wysokości wyłomach; mają groźny wyraz twarzy i rozwiane (niczym Meduza) włosy. (Karolina Augustyniak 2011)

W tekście odnajdujemy kolekcję upoetyzowanych fraz aprobatywnych dla konfesji bohatera („światny tekst Różewicza płynie z jego ust w przepełnionym uczuciami rytmie”, „poznajemy smutny obraz jego

samotności i dzieciennienia” itp.). Autorka uwypukla również wielogłosowość narracji oraz precyzję animacji:

Narracja rozpisana jest zatem na pięć różnych głosów – co widać szczególnie w scenie pierwszej, gdy lalką poruszają wszyscy aktorzy (uzyskując efekt nieskoordynowania ruchów starca). To właśnie precyzja animacji sprawia, że bohater „ożywa” na scenie i wzbudza żywe reakcje publiczności. Samotność Staruszka i jego życiowe zagubienie metaforycznie ukazują też krótkie sceny, w których drewniane, nagie marionetki wspinają się po drabinie, by dotrzeć wprost przed oblicze któregoś z okrutnych sędziów – za każdym razem następuje nieuchronny upadek w dół, wzmocony potężnym hukiem. (*Ibidem*)

Apologetka spektaklu przedstawia skontrastowane i silnie zmetaforyzowane klucze interpretacyjne – „akcenty tragicomiczne” zostały skojarzone z „wieloma odcieniami ludzkiej śmieszności”, „ludzka niewinność okazuje się iluzją, a sprzeciw wobec życia – ponurym faktem”, „Staruszek staje się obrazem prozy życia, w której inni ludzie nie są w stanie przeniknąć naszej samotności”. Rekonstrukcja znaczeń tych fraz bynajmniej nie jest oczywista, a upoetyzowanie opisu postaci bohatera nie wsparte choćby strzępami dialogów.

W historyzującej (*Za*)maskowanej *lalcie* Sylwii Ryś (2022) czytamy o swoiście autonomicznym statusie i niezwykłości projektu Staruszka jako lalki–maski Jadwigi Mydlarskiej–Kowal:

[...] lalka i współczesny teatr lalkowy to kompilacja różnych środków wyrazu – znaków, których zadaniem jest stworzenie plastycznej metafory. Lalka pochodzi ze świata sztuki i przemawia językiem symbolicznym. Jakiegokolwiek naśladownictwo w jej wykonaniu jest z założenia przetworzeniem. Wprowadza do spektaklu nie tylko nieosiągalną dla aktora wartość artystyczną, ale i nieosiągalną dla człowieka wartość egzystencjalną. „Lalka jest tym, czym nie jest” – konkluduje Monika Augustyniak. Nie ma swojej twarzy – nosi „ludzką” maskę. Wymyślona, nienaturalna, dzięki sztuczności podkreśla swoją odrębność. Nie tylko jej twarz jest maską, ona sama pełni taką funkcję. Jest obca zarówno wobec porządku natury, jak i własnego ciała–maski. Wyrażając się poprzez postać, zdejmując kolejne maski, ale nigdy nie dociera do prawdy o sobie. Egzemplifikacja tej funkcji lalki znalazła wyraz w spektaklu *Śmieszny staruszek* zrealizowanym na macierzystej scenie scenografki. [...] lalka to nie tylko postać sceniczna, ale także forma plastyczna, której „aktorstwo” to system znaków składający się na jej własne, oryginalne cechy. Stanowiąc znak plastyczny, lalka, choćby bardzo odzwierciedlała człowieka, nie jest inną wersją aktora. A zatem punktem odniesienia dla teatru lalkowego nie może być w żadnej mierze teatr aktorski. Jadwiga Mydlarska-Kowal [...] przesunęła tę granicę, stawiając tezę, że za pomocą lalek można wyrazić przestrzeń w żadnym stopniu nieodwołującą się do realnego świata, będącą natomiast odbiciem psychiki postaci, przejawem ich podświadomości w świecie materii. Tym różni się ona od tej budowanej na deskach teatrów dramatycznych, że nie istnieje w niej podział na dekorację, lalkę, kostium, aktora – wszystko stanowi bowiem aspekt tej samej rzeczywistości na równych prawach. (Sylwia Ryś 2022: 43)

Jak można domniemywać teatr Hejny i Mydlarskiej–Kowal był swoistym kosmosem nierealistycznych znaków plastycznych rzutujących psychikę bohatera na subtelą tkankę materii – maski, lalki, elementów scenografii. W tak rozumianym teatrze zanika potrzeba rekonstruowania logicznej fabularności czy też spójnej narracji uwikłanej w historyczno – didaskaliowe realia. Widz siada na krześle – i to jest jedyna racjonalna przesłanka opisu obcowania z materią teatru lalek. Wszystko inne jest subiektywną bajkosferą, spsychologizowanym postrzeganiem „wistości tych rzeczy”, samoistnych, jakby rzekł Witkacy.

5.

457

Wyprodukowany na Węgrzech z liniowanego papieru, szczęśliwie ocalały notes⁵ z zapisem spektaklu wydaje się partyturą *a rebour* – zapisaną dla pamięci wizualnej i dla ułamków interpretacyjnych swoistą deskrypcją indywidualnego postrzegania, a więc kolekcją niezręcznych piktogramów i strzępów zdań, które nawet po latach mogłyby zainicjować tekst recenzyjny. Oto fragment rekonstrukcji notatek i piktogramów:

Mansjon jest klatką – może szkicem grobowca / altaną – znakiem ograniczonej wolności. Animacje zaczynają umundurowane w czerń figury – grabarze / funkcjonariusze zakładu pogrzebowego / raz agresywni manipulanci, raz służebnicy.

Zaczyna się od kwestii: – *Ta starsza...*

Usta lalki poruszają się asynchronicznie / autonomia mowy czarnych figur – czy to sygnał, czego? – duża ekspresja nieruchomej maski–twarzy.

Tekst R. przerwany „zamrożniętym obrazem” – niczym policyjny obrys trupa kredą – sygnał statusu ofiary? / mini-kontrapunkt wzmocniony sygnałem muzycznym.

Polifonia skargi (animatorzy mówią równocześnie)

Drżąca stopa (mikroepizod) podczas wyrzekania się kobiet – mizoginistyczny lęk przed kobietą, ale i początek studium samotności (tekst powstał w epoce ciasnoty mieszkaniowej – klatka mansjonu to np. dzielone nakazowo mieszkania / agresja lokatorów / por. *Lokator* Polańskiego).

Przez całe życie Bóg mnie chronił od istot płci żeńskiej / Nie znośm obcych dużych organizmów.

Dzieci / dziewczynki jako nosicielki opresji.

Duża ekspresja słowa, lecz nieruchoma maska.

Grzech łakomstwa – spowiedź: samotność kontrastowana narracją o 50 rurkach z kremem – metafora rurki–pustki życia? Nienasycenia?

Syndrom samotności głodu – wgniatanie rurek w twarz (jedzenie dla śmierci, zob. *Odrażający, brudni, źli*).

Co mi po kremie całego świata?

Marzenie o byciu Napoleonem

(powiastka o pokoleniu / nasza mała stabilizacja / ciekawe czy to jakaś reminiscencja pamiętników Rzeckiego)

Jedyna twarz (w lustrze)

Doszedłem do wniosku, że jednak taka twarz jest tylko jedna na świecie.

Żyłem jak wszyscy ludzie (w milczenie? / pokora)

Mówi do aktorów (dialog form i technik)

Drzwi do wielkości

Przemiana w szmatę w sensie organicznym.

Fizjologia to szmacenie się.

5 Recenzencki notes w prywatnym archiwum autora.

Wyjście: lalka „zasypia”.

Blackout / pierwsza śmierć / swoisty udar? / Góralczyk w bieli wynosi lalkę, podest znika.

Groteskowa/burleskowa gra pomiędzy nim a animatorami – on nimi steruje ubrany w fiolet („biskupio” to wygląda)

Nigdy niczego nie próbowałem do końca

W tle obrazy jesieni.

Opowieść o zimie / ślady na śniegu jako dokument samotności / lalka jest tylko torsem.

Sekwencja o poezji wucetowej i rysunkach w WC,

Na tropach pornografii stosowanej. Wraca w czapce pajacyka

Dymy

Wraca postument.

Biała koszula, krawat.

Przypowieść o MPO – „piękno i czystość obowiązkiem każdego obywatela” na beczie nieczystości.

Powrót do WC.

– *Mam cię bratku.*

Biała postać oczyszcza proscenium.

Znów w fioletach – cd traktatu o WC.

Mowa obrończa o lęku politycznym

Finał to wywrócenie lalki na nice – destrukcja.

(muzyka snuje swoją opowieść)

wchodzą w czapeczkach jak Batignolles (ciemno)

On w ciepłym płaszczu (męski płaszcz z futerkiem – pelisa?)

Mowa o lęku / lot na księżyc / perspektywa kosmiczna?

Spacerując opowiada o kolekcjonowaniu lalek.

Ubierałem i rozbierałem lalę

Czasem je karałem po Przebierałem... out.

Zaciemnienie

Wspina się szkieletor po drabinie jak pająk

Zaciemnienie

Na leżaczku

– *jak spędzam czas?*

sugestia podglądactwa

– *na kolano spuścić majtki*

półton na wyjście / po co tyle zerwać?

Staruszek w szelkach jakby autonomiczny / aktor obok

Opowieść o sarniej nóżce

O Ameryce

Fizjologia spalonej lalki / wzruszające?

Zaciemnienie – porzucenie

Nikt już nie ma współczucia dla starego człowieka.

Opresyjność dzieci.

Intrygujący dialog lalki z animatorem / gesty.

– *Ale ja nie będzie świata.*

Biała wynosi lalkę.

W gieźelku jest Hiobem / z Frymetem

Dochodzą inni

cd. o dzieciach

– *Gdy dziewczę ma lat 5* – śpiewają

znów obrys policyjny

chłopcy / dziewczynki

– że plotę i plotę

– a gdzie ty masz ptaszka?

Zawody sportowe. Uprawia i podgląda gimnastykę.

Znów obrys policyjny.

Ćwiczy do lewitacji (animatorzy), gdy opowiada o popisach gimnastycznych.

Piosenka: *Gdy dziewczę ma lat 5*

Umiera? – truchło wynosi Biała.

Wraca jakby niesiony przez kelnera.

O zdrowym rozsądku w garniturze / o złych uczuciach / o perfidnym kłamstwie dzieci”.

To zaledwie fragment notatek recenzenta. Jak się zdaje nawet po latach, stanowią one wcale obfity punkt wyjścia do rekonstrukcji atmosfery spektaklu, jego plastyczności dostrzeganej przez *userów*, jak się dziś mówi, i kreatorów. Z tekstem Różewicza pod ręką dałoby się spektakl powtórnie opisać. Dostrzeżone konteksty mogą posłużyć do pytań o popkulturę. Autonomia bohatera ma w tych notatkach wiele interesujących odcieni, jednak można zauważyć w zapiskach narastającą irytację z powodu zrywanego wewnętrznego rytmu spektaklu – liczne blackouty, impulsy foniczne, akty wnoszenia–wynoszenia postaci, animacja miniaturowych Staruszków niczym mini Pinokiów spowolniają wydarzenia. Warstwa fabularna i interpretacyjna zyskuje na wspomnianych zabiegach niewiele. Zrozumiała wszakże jest intencja reżysera – ukazanie postaci w zmianach. Znikanie i pojawianie się lalki Staruszka w różnych formach bywa niekiedy emocjonalnie nieumotywowane, a przemiany kostiumowe niekonieczne – np. rozpadająca się na dwoje postać z „dziewczynką na trawie” przeczy subtelności możliwej interpretacji.

6.

Filozofując niczym pantokrator na temat relacji autor–reżyser oraz fenomenu lalki i magicznej istoty teatru lalek w *Śmiesznym staruszku*, Wiesław Hejno (2013) napisał:

Staruszek przeżywa różne wydarzenia ze swego życia. Jego »ja« uzyskuje formę w lalce i staje się realne na scenie. Wchodzący widzowie widzą niewielki stolik. Znajduje się na nim ciemna bryła, z której wystają duże stopy, a między nimi opuszczona głowa. To pozostawiona na stoliku figura lalki. Stolik tkwi w przestrzeni wyznaczonej przez konstrukcję sześcioboku z listew, pozbawionego ścian. Z przodu sześcioboku widać półkoliste zwieńczenie – luźne nawiązanie do ołtarza. Z tyłu górują cztery figury znacznej wielkości, umieszczone w gablotach. Wokół czerń. Z głębi wychodzi pięciu aktorów w czarnych ubraniach. Na dłoniach mają białe rękawiczki. Skupiają się wokół stolika. Zbliżają dłonie w kierunku spoczywającej na nim bryły, ujmują gabity i na stoliku wyrasta postać Staruszka. (Wiesław Hejno 2013: 212)

Z tak krótkiego cytatu jak i z całości rozdziału przede wszystkim dowiadujemy się, co należy „widzieć”, bowiem w tę swoistą instrukcję obsługi spektaklu reżyser wpisał także powinności „wchodzących”. Ponadto rozumiemy, jak ustrukturyzowano czasoprzestrzeń, by usamodzielnic byt lalki, autonomizującej się wobec animatorów. Wskazano kierunki interpretacyjne oraz rangę teatru, o której recenzent, czyli widz nie powinien zapominać – w jakiejś mierze nawet zmanipulowano możliwe postrzeganie sensów. Ale do *przepoczwarczenia*, *przemiany* i *pantokratyzmu* dodajmy nadto *plastyczność* metafor w Śmiesznym staruszk. Mniejsza o pewną egzaltację mentalną w enuncjacjach na temat pracy Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, ważna jest charakterystyka roli i funkcji lalki-maski spod ręki scenografki: nienaturalność rysów, groteskowość, karykaturalność, odbicie psychiki bohaterów (cokolwiek to znaczy), wydobywanie mrocznych zakamarków ich dusz (cokolwiek to znaczy), bezradność wobec przemijania i śmierci, immanentna interakcja z aktorem.

Interesuje mnie teatr angażujący zarazem realizatorów i widzów, teatr magiczny, rytualny [...]. Teatr, który hipnotyzuje. Teatr, gdzie słowo traci nadrzędność. Teatr, który działa na zmysły, intelekt i nerwy. (Jadwiga Mydlarska-Kowal 1988: 31)

A zatem niekonwencjonalność, sztuczność i byt uwolniony, samoistny lalki – oto napięcie inspirujące semiozę spektaklu według komedii, która nie jest komedią, Tadeusza Różewicza.

Konkluzje wydają się oczywiste. Otóż nie ma jednej narracji na temat konkretnego widowiska teatralnego. Nie ma także sposobu, aby spektakl utrwalić na tyle wieloformatowo, by zapis dawał szansę wiarygodnej rekonstrukcji. Magiczne słowo *według* być może zda się jedynym sposobem realizacji tekstu dramatycznego. Wiarygodność krytyka teatralnego powinna być wsparta aktywnością historyczno-detektywistyczną. Teatr lalkowy to niezwykle narzędzie estetyczne i intelektualne. Bogactwo semiotyczne tekstu Różewicza w interpretacji Wiesława Hejny zdumiewa także po latach. A przecież nie wspomnieliśmy słowem o udziale muzyki Zbigniewa Piotrowskiego czy o reżyserii światła. Nie powiedzieliśmy także niczego o zmieniającym się paradygmacie kultury, który uruchamiając konteksty #MeToo czy przemian kulturowych, które zaistniały po eksplozywniej dynamizacji współczesnego feminizmu oraz rekonfiguracji konstruktów osobowości związanych z nowozdefiniowaną seksualnością, pozwoliłby na nowe odczytanie spektaklu, czego w ubiegłym roku dokonała Ewelina Ciszewska ze studentami wrocławskiej filii AST.

Nowa inscenizacja, „zapalając czerwone lamki w naszych głowach” – jak napisał Henryk Mazurkiewicz (2001) na portalu teatralny.pl – dotyczy starości na tle nowej seksualności, ale i odmiennego, społecznościowego modelu uczestniczenia w kulturze, jak się zdaje ze względów politycznych nadal powszechnie patriarchalnej.

Wiesław Hejno dobitnie wyeksponował kręgi piekielne samotnej i bezradnej starości. Proces nieubłagalnie postępującego odklejania się od świata coraz bardziej obojętnego na twoje

cierpienia i przeżycia. Na ten mikrokosmos, którym jesteś w środku. Więc określenie „śmieszny” nieprzypadkowo zniknęło z tytułu wrocławskiej premiery. Z pewnością nie jest to już – jak ironicznie nazwał sztukę autor – komedia w dwóch odsłonach, tylko „monolog rozłożony / na / 19 obrazów / narratora, / 7 mężczyzn i 3 kobiety, / dźwięki, / wokale, / ruchome obrazy / i światło. [...] Staruszek jednak nie wzbudza w początkujących aktorach i aktorkach pogardy czy obrzydzenia, tylko szczere zainteresowanie, może nawet rodzaj troski. Dla nich starość to dość egzotyczny artefakt. [...] W spektaklu panuje oniryczna logika odbić, zniekształceń i multiplikacji. Staruszek, niczym postać z *Alicji w Krainie Czarów*, cały czas zmienia rozmiar. Rozpada się na części, dematerializuje się do samego głosu. (Henryk Mazurkiewicz 2001)

Szczęśliwie jako nosiciel *dość egzotycznego artefaktu* wciąż mogę kupić tom *Teatr 1* z tekstem Tadeusza Różewicza, otworzyć wspomniany notes i ułożyć się ze Staruszkim Różewicza/Hejny na nowo.

Bibliografia

Literatura

- Różewicz, Tadeusz ([1960] 1961) *Kartoteka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Różewicz, Tadeusz ([1962] 1972) „Grupa Laokoona”. [W:] Tadeusz Różewicz (1972) *Sztuki Teatralne*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; 53–96.
- Różewicz, Tadeusz ([1964] 2005) *Śmieszny staruszek*. [W:] Tadeusz Różewicz *Dramat. Utwory zebrane*. T. I. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Różewicz, Tadeusz (1970) *Śmierć w starych dekoracjach*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Różewicz, Tadeusz (1970) „Akt przerywany”. „Grupa Laokoona”. [W:] Tadeusz Różewicz (1972) *Sztuki Teatralne*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; 269–298.
- Różewicz, Tadeusz ([1955 – 1972] 1979) „Do piachu”. [W:] Dialog. Nr. 2. Warszawa.
- Różewicz, Tadeusz ([1969–1976] 2010) *Margines, ale...* Kołobrzeg: Wydawnictwo „Biuro Literackie”.
- Różewicz, Tadeusz (1996) *Zawsze fragment*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Źródła cytowane

- Augustyniak, Karolina (2011) „Wzruszenie i gorzki śmiech”. [Recenzja]. [Na:] *Dziennik Teatralny – pierwszy polski wortal teatralny*, 3 grudnia 2011. [Na:] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wzruszenie-i-gorzki-smiech.html> [data dostępu: 27 lutego 2023].
- Bardijewska, Liliana (2002) „Opole 2001 – dialogi równoległe (Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek w Opolu)”. [W:] *Teatr*. Nr 1/2; 81–83.
- Burkot, Stanisław (1987) *Tadeusz Różewicz*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- Grębski, Krzysztof ([2006] 2007) „Wielowymiarowość postaci scenicznej – rola Staruszka w spektaklu *Śmieszny Staruszek* Tadeusza Różewicza w reżyserii Wiesława Hejny”. [Rozprawa habilitacyjna]. Wrocław: Państwowe Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Wydziały zamiejscowe we Wrocławiu, Wrocław: Wydział lalkarki. [W:] *Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa*. [Na:] <https://dbc.wroc.pl/publication/1772> [data dostępu: 20 lutego 2023]; 3–186.
- Hejno, Wiesław (2013) „Przemiana i zmierzanie do niej”. [W:] Wiesław Hejno *Reżyser Lalki*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego; 205–222.

- Herbert, Zbigniew ([1962–1974]1974) *Pan Cogito*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Kelera, Józef (1988) „Od Kartoteki do Pułapki”. [W:] Tadeusz Różewicz *Teatr*. T 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie; 5–66.
- Koch-Butryn, Małgorzata (2001) „Śmieszny staruszek czyli polifoniczna spowiedź” [recenzja]. [W:] *Teatr lalek*. Nr 4/67 Jesień; 29–30.
- Mazurkiewicz, Henryk (2001) „Nieśmieszny Staruszek” [recenzja]. [Na:] *teatralny.pl*. [Na:] <https://teatralny.pl/recenzje/niesmieszny-staruszek,3423.html> [data dostępu: 6 marca 2023].
- Matuszczak, Ilona (2010) „(Nie)śmieszny staruszek” [recenzja]. [Na:] *Dziennik Teatralny – pierwszy polski wortal teatralny*, 24 kwietnia 2010. [Na:] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nie-smieszny-staruszek.html> [data dostępu: 27 lutego 2023].
- Miłosz, Czesław ([1947] 1982) „Traktat moralny”. [W:] Czesław Miłosz *Traktat moralny. Traktat poetycki*. Warszawa: Czytelnik.
- Mydlarska-Kowal, Jadwiga (1988) „Chcę mieć swój własny świat” – z Jadwigą Mydlarską-Kowal rozmawia Aleksandra Maksymiak”. [W:] *Teatr Lalek. Biuletyn informacyjny Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA*. Nr. 1–2 [21–22]; 29–33.
- Ryś, Sylwia (2022) „Zamaskowana lalka”. [W:] Sylwia Ryś, Elżbieta Spadzińska-Żak (red) (2022) *Teatr plastycznej metafory: scenografie Jadwigi Mydlarskiej-Kowal*. Katowice: Muzeum Śląskie.
- Ryś, Sylwia, Elżbieta Spadzińska-Żak (red) (2022) *Teatr plastycznej metafory: scenografie Jadwigi Mydlarskiej-Kowal*. Katowice: Muzeum Śląskie.
- Wyka, Kazimierz (1975) “Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza”. [W:] *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Nr 1(19); 53–71.

Źródła internetowe

- biBLioteka. Magazyn Literacki. Tadeusz Różewicz „Margines, ale...” – fragment książki Tadeusza Różewicza *Margines, ale...*, wydanej w Biurze Literackim 3 grudnia 2010 roku. [Na:] <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/ksiazki/margines-ale/> [data dostępu: 20 lutego 2023].