



RÓŻEWICZ: „DOBRZE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”
O pisaniu – rozrzucaniu – składaniu – odzyskiwaniu – miksowaniu,
czyli
O Tadeuszu Różewiczu jako twórcy i twórcywie teatru rozmowa¹

WOJCIECH DUDZIK: Podzieliliśmy ten wieczór na dwie części. W pierwszej pani Maria Dębicz z panią Agatą Chałupnik będą rozmawiać o rozrzucaniu *Kartoteki*, a potem my z panem Piotrem Lachmannem będziemy składać znowu to, co zostało rozrzucone – i mówić już o innych aspektach twórczości Różewicza oraz o tym, kim on naprawdę jest. Agato, oddaję ci głos.

AGATA CHAŁUPNIK: Bardzo dziękuję. To się złożyć nie może – żeby przywołać Różewicza. Pani Mario, może zacznijmy wobec tego od wprowadzenia państwa w atmosferę rozrzucania *Kartoteki*. Pani Maria Dębicz była akuszerką rozrzucania *Kartoteki* – można tak powiedzieć?

MARIA DĘBICZ: Pomagałam w rozrzucaniu.

A. CH: Rozumiem. Zatem Maria Dębicz opowie nam o okolicznościach rozrzucania *Kartoteki*. Zacniemy jednak od fragmentu filmu.

[Fragment filmu *Kartoteka rozrzucona. Próby* w reż. Elżbiety Sitek przedstawiający relację Tadeusza Różewicza ze snu o reżyserowaniu przezeń *Kartoteki*.]

A. CH.: To był sen Różewicza o reżyserowaniu *Kartoteki*. Teraz proszę nam opowiedzieć, jak to wyglądało naprawdę.

M. D.: Ten sen, który właśnie przed chwilą został odczytany z offu, pan Tadeusz Różewicz rzeczywiście zapisał nad ranem na tym, co akurat miał pod ręką. Wynika z tego, że wówczas gdzieś koło tapczanu, na którym spał, miał „Dialog” z roku 1972 numer 7. Cały zapis snu jest na okładce „Dialogu” – tam, gdzie jest spis treści i gdzie jest informacja, co będzie w najbliższych numerach. Miała być *Villa Lukko*, *Meeting* i *Antygona w Nowym Jorku*. I na tych tytułach jest zapisany sen. Różewicz jest bardzo oszczędny i wykorzystuje bloki makulaturowe, kartki,

¹ Jest to zapis rozmowy, która odbyła się 24 marca 2013 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w ramach seminarium otwartego *Sztuki wykonawcze: Źródła i mediacje. Cykl pierwszy: Teatr i opera*. Organizatorzy spotkania: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Narodowy Instytut Audiowizualny i Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Projekt współfinansowano ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.





które ma pod ręką i na nich notuje swoje pomysły. Mam sporo takich notatek z okresu prób, które są na różnych karteczkach – na przykład na ogłoszeniu teatralnym z obsadą.

Nim powiem parę słów o *Kartotece rozrzuconej*, to – jeśli państwo pozwolicie – chciałabym przedstawić ramę czasową. Dzisiaj jest 24 marca 2013, prapremiera *Kartoteki* odbyła się 25 marca 1960 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, więc nasze spotkanie jest w wigilię 53. rocznicy premiery *Kartoteki*. Tadeusz Różewicz pierwszą „kartotekę” w życiu prowadził jeszcze w czasie wojny. Prowadził ją w Radomsku, w Fabryce Mebli Giętych „Thonet”, która była filią wiedeńskiej fabryki mebli. I z tego okresu przekazał mi następującą notatkę:

Majster powiedział do Różewicza: „Wiesz, z ciebie nic nie będzie, ani urzędnik, ani stolarz z ciebie nie będzie”. Poszedłem spać na wióry do szafy. Robiliśmy wtedy szafy dla Wehrmachtu do koszar i sabotowaliśmy tę robotę. Majster powiedział tak: „Ty się tylko do zamiatania i do pchania wózka nadajesz”. Więc ja przez pewien czas wydawałem miotły do zamiatania a potem jako urzędnik zostałem przeklęty. Majster powiedział: „Cholera jasna, tak prowadzonej kartoteki to ja jeszcze nie widziałem”.

Różewicz dodaje: „Nosilem bimber z sokiem wiśniowym w butelce owiniętej w gazetę jako kawę i to popijałem, żeby jakoś w tym biurze wytrzymać”.

Dyrektorem fabryki „Thonet” był w tym czasie ojciec Karola Krótkiego, profesora w Kanadzie, który był kolegą szkolnym braci Różewiczów. Poznałam go po wielu latach na sesji slawistycznej w Ottawie – w ten sposób koło się zamknęło.

Tadeusz Różewicz *Kartotekę* rozrzucał w Teatrze Kameralnym we Wrocławiu w 1992, dlatego że – jak powiedział – jest „jakiś niepokój w powietrzu”, „jakaś dziwna atmosfera”, nie wiadomo jakich szukać form teatralnych. To były bardzo ciekawe próby i myślę, że zapis telewizyjny nie oddaje ani atmosfery, ani rytmu tej pracy.

Minęło dziesięć lat. W 2002 roku zorganizowaliśmy we Wrocławiu festiwal Eurodrama, przy którym współpracowała z nami pani Dorota Sajewska, chyba tu obecna, a szefem był Paweł Miśkiewicz. Potem, jak państwo wiecie, Miśkiewicz został dyrektorem Teatru Dramatycznego w Warszawie. Powiedziałam do niego: „Paweł, urodziłeś się cztery lat po prapremierze *Kartoteki*, która się odbyła w twoim teatrze. Może przypomnimy tę *Kartotekę* sprzed 50. lat?” I w ramach cyklu: *Pamięć. Plac Defilad* Paweł Miśkiewicz z Dorotą Sajewską zorganizowali w marcu 2010 mały festiwal wokół *Kartoteki*. W Teatrze pojawiły się osoby, które jeszcze pierwszą *Kartotekę* pamiętały. Miśkiewicz wyreżyserował jubileuszowe przedstawienie z udziałem Józefa Pary / Bohater /, Barbary Kraftówny / Sekretarka /, a Chór zagrali: Adam Ferency, Władysław Kowalski i Krzysztof Ogłóza. Przed rozpoczęciem przedstawienia, zanim Józef Para, który grał w prapremierze *Kartoteki* w Teatrze Dramatycznym w 1960 roku, położył się na łóżko Bohatera, zatelefonowaliśmy do Różewicza i Para z autorem, swoim rówieśnikiem, odbyli





RÓŻEWICZ: „DOBRCZE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”



Tadeusz Różewicz, autor-reżyser, podczas prób *Kartoteki rozrzuconej*, październik 1992

wzruszającą rozmowę. „Proszę o autorskie błogosławieństwo, żebym po 50. latach nie zapomniał roli”.

Trochę wcześniej, w 2006 roku pojawił się we Wrocławiu młody reżyser – Michał Zadara. Na zaproszenie dyrektorki Teatru Współczesnego Krystyny Meissner miał wystawić *Kartotekę*. Wyobraził sobie, że akcja dzieje na peronach metra – i taka była scenografia – na Scenie na Strychu w Teatrze Współczesnym. Bohatera grał w tym spektaklu Jan Peszek. Zadara, pamiętając o istnieniu *Kartoteki rozrzuconej*, rozrzucił teraz *Kartotekę*, nie skreślając z niej ani słowa.

Zaprosiliśmy autora. Różewicz zawsze ciekaw młodych twórców, przyszedł na jedną z prób. Zasiadł na peronie z reżyserem, co chwila coś do siebie szeptali. Myśmy z Krystyną Meissner na drugim peronie – po przeciwnej stronie – obser-





RÓŻEWICZ: „DOBRCZE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”



Układanie brody; E. Czaplińska, T. Lulek, T. Rózewicz

wowały tę sytuację: to była zabawna pantomima. Na peronie leżał Bohater, czyli Jan Peszek. Leżał markując czytanie gazety, a pan Tadeusz podchodził do niego i zadawał mu jakieś pytania...

Peszek relacjonował potem, że odpowiadał autorowi: „Panie Tadeuszu, ja teraz gram !” Ta próba miała w sobie coś z atmosfery *Kartoteki rozrzuconej*... – Może wtedy narodził się pomysł, że trzeba powrócić do źródeł... – i po kilku latach w czerwcu 2011 *Kartoteka Zadary* pojechała do fabryki „Thonet” do Radomska. Na wizytę Teatru Współczesnego uprzątnięto wielką halę fabryczną, wybudowano tam dekoracje, stworzono nawet teatralne foyer z wystawą plakatów i kserokopią odnalezioną w Thonecie kartoteki osobowej Rózewicza z 1943 roku. Atmosfera tego wieczoru była doprawdy niezwykła. I tak wróciliśmy do miejsca, w którym Rózewicz prowadził pierwszą kartotekę. To jest fragment historii *Kartoteki*.

A. CH.: Zrobiła nam się z tego kartoteka *Kartoteki*... Pozwolę sobie tutaj wejść pani w słowo, zanim wrócimy do *Kartoteki rozrzuconej* i do istoty procesu rozrzucania, chciałam wobec tego panią zapytać o samą metaforę kartoteki. Mam wrażenie, że to właśnie ten sceniczny obraz, który równocześnie może służyć za model pamięci, umożliwia tego rodzaju otwieranie, rozrzucanie i tego rodzaju rozmowę ze współczesnością.

M. D.: Myślę, że każdy z nas prowadzi kartotekę, życie jest rodzajem kartoteki, nie chodzi tylko o to, że gromadzimy nasze doświadczenia jak fiszki w karto-





RÓŻEWICZ: „DOBRCZE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”



Scena „szum informacyjny”

tece – jak to zrobił przed laty absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, przedstawiając jako dyplom instalację plastyczną zatytułowaną *Kartoteka*. Każdy przez całe życie pisze swoją kartotekę, każdy odkłada karty do kartoteki, a potem z kartoteki pamięci wysuwa fiszki. To jest, moim zdaniem, bardzo pojemna metafora.

Najważniejszym doradcą Różewicza był jego brat, Stanisław. Kiedy przyjeżdżał do Gliwic, stawał oparty o stary piec kaflowy – tak to opowiada – a Tadeusz mu czytał pierwsze sceny i pytał: „Czy to jest coś warte? Czy to jest taki – mówi – trochę wygłup pod stołem, jak wtedy, kiedy robiliśmy nasz teatr dziecięcy, taka trochę zabawa w teatr?” A Stanisław tego słuchał i mówi: „Pisz, pisz to dalej”. To go zaintrygowało. Drugą osobą był fachowiec, ówczesny wybitny kierownik literacki Teatru Dramatycznego – Konstanty Puzyna, który powiedział: „Tak, to jest ciekawe, ja to wezmę”. „Ale to jest za krótkie”. „To będzie jednoaktówka”. I tak się właściwie zaczęło. To są dwaj pierwsi ludzie, którzy zrozumieli ideę *Kartoteki*. Różne są sposoby pokazywania jej w teatrze.

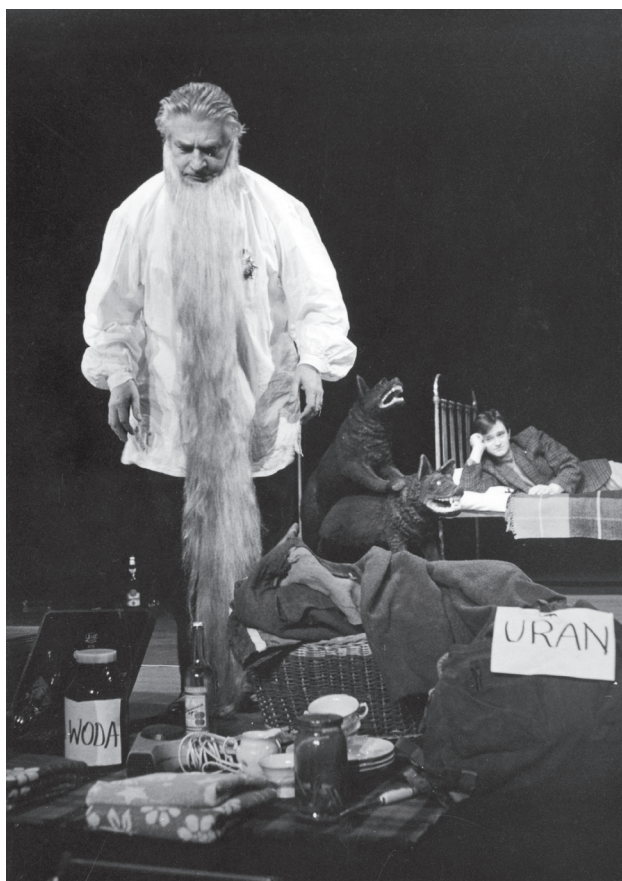
A. CH.: Zgoda, ale istota tej metafory polega na tym, że jako metafora losu każdego z nas, jest też metaforą losu zbiorowości. Mamy tutaj – jak pisze Różewicz – „pokój, przez który przechodzi ulica”. To także zapis doświadczenia pokoleniowego, czy tak?

M. D.: Moim zdaniem tu nie chodzi tylko o doświadczenie pokoleniowe. Każdemu z nas to się zdarza, na przykład przed zaśnięciem, że przez jego pokój





RÓŻEWICZ: „DOBRCZE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”



Jedna ze scen z brodą, na pierwszym planie I. Przegrodzki

przechodzą różne postaci, przypominają się różne historie. A Różewicz – może jako poeta – jest niesamowitym medium. Jemu się wszystko jakoś dziwnie łączy i kojarzy. Kiedyś nawet powiedział: „Ja do śmierci będę składał tę kartotekę”. W trakcie pracy nad *Kartoteką rozrzuconą* był pilnym reżyserem i bardzo się starał. Przychodził na próby, robił notatki i pisał nowe sceny. Jeden z tytułów, który zaproponował brzmi *Kartoteka porzucona*. To też wydało mi się bardzo ciekawe – myśl porzucenia fragmentu życia, czy pewnych rozwiązań. Próba zapamiętania – co u niego jest niezwykle trudne, bo on ma niezwykle wrażliwą pamięć.

A. CH.: Ten tytuł jest bardzo interesujący!

M. D.: Tak. I także sugeruje otwartą i luźną kompozycję. Czego wyrazem były próby *Kartoteki rozrzuconej*? Tego, o co Różewicz zawsze prosił – żeby przychodzić z własnymi historiami.

A. CH.: No właśnie. Wspomniała pani, że Różewicz – z jednej strony – zachęcał





RÓŻEWICZ: „DOBRCZE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”



T. Różewicz, *Kartoteka*, reż. T. Minc, scen. A. Sadowski, Teatr Polski, Wrocław, prem. 5 III 1977.
Z. Kozień (Bohater), J. Skupnik (Tłusta Kobieta)

do otwierania jego tekstów i domagał się tego wiele razy, ale równocześnie miał przed tym duże opory.

M. D.: Miał opory, ale jednocześnie na oryginalne pomysły reagował niezwykle pozytywnie. Na przykład, było seminarium w Norwich, w Anglii, w Teatrze Uniwersytecki studenci grali *Kartotekę*. Z tą sztuką jest nierozzerwalnie związane łóżko. Tymczasem studenci postavili w centrum nie łóżko, lecz... wannę. To seminarium było w październiku 1993, w przeddzień urodzin Różewicza. Ktoś przypomniał, że poeta ma urodziny i po zakończeniu spektaklu aktorzy zaśpiewali mu *Happy Birthday*. Różewicz wstał, żeby im podziękować, wszedł do tej wanny i odjechał ze studentami za kulisy. A potem powiedział: „Odjechałem łodzią Charona”. Czyli zaakceptował ten pomysł.

Tak jak w uniwersyteckim teatrze w Limie... Tam z wielokrotnością Bohatera. Zobaczyłam to na małych, amatorskich zdjęciach, które zresztą tutaj mam – tak, jakbym widziała młodzież, występującą przeciw ACTA: wszyscy są w białych mas-





RÓŻEWICZ: „DOBRZE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”



Na rewersie zdjęcia komentarz Różewicza autora-reżysera: „Autor próbuje założyć nos psu z *Pulapki*, z prawej przygląda się myśliciel (już z nosem)”

kach, wszyscy są anonimami, o coś walczą. „Może być kilku Bohaterów, jeśli to ma sens” – skomentował autor. Na festiwalu poezji w Morelii w Meksyku na początku lat osiemdziesiątych XX wieku Różewicz spotkał się ze studentami, którzy opowiedzieli mu, że wystawiali jego sztukę na uniwersytecie w Meksyku, posługując się pirackim tłumaczeniem. Wspominał potem, że pił tequilę z Chórem Starców z *Kartoteki*.

Różewicz jest właściwie poetą sprzeczności. Najpierw mówi żartobliwie: „Jak mi zmienią tekst, to podam do sądu”, a jednocześnie: „Róbcie”. Zwłaszcza jeśli ktoś jest poetą sceny – jak Jerzy Grzegorzewski – i pracuje w innym medium – może wyrzucić tekstu tyle, ile chce.

A. CH.: Chciałabym wrócić do rozrzucania *Kartoteki*. Czy może nam pani opowiedzieć o okolicznościach tego zdarzenia teatralnego. Jakie były jego kulisy?

M. D.: Kulisy rozrzucania *Kartoteki* to skryte marzenie Różewicza. Bardzo się tego wstydził – tak przynajmniej twierdził jego świętej pamięci brat, Stanisław, fantastyczny człowiek i reżyser. Różewicz bardzo lubił do teatru przychodzić, przychodzić i być w teatrze. Oczywiście jego miejscem pobytu w teatrze był dział literacki. Za dawnych czasów nie było w teatrze dramaturgów, tylko był jeden kierownik literacki, który zajmował się wszystkim. Różewicz przychodził – puk, puk – niespodziewanie zaglądał. I na przykład bardzo lubił, żeby przed południem przejść z nim do holu (a w teatrze są różne tajne przejścia) i patrzył na scenę z oddali... Jak wygląda scena w ciemności?





Często podejmował próby adaptacji – na przykład opowiadań Dostojewskiego, i często powtarzał: „Nie dam rady tego rozwiązać”. Próbował zrobić adaptację *Gracza*, myślał o konkretnej aktorce. Ponieważ czasem były dyskusje o *Kartotece*, powiedział: „To w końcu trzeba spróbować zdekonstruować, może ja się do tego nadaję”. Chciał zostać – jak się wyraził – „dowódcą grupy ludzi”, z którymi wykona tę próbę. Pod jednym warunkiem – powiedział – „że nie dacie mi gwiazd, tylko aktorów drugiego planu”. Nie chciał znanych aktorów, oprócz jednego – Igora Przegrodzkiego, żeby zagrał księdza Skargę.

A. CH.: Proszę mi powiedzieć, z filmu o *Kartotece rozrzuconej* wynika, że tam strasznie iskrzyło między nimi. Czy mi się wydaje?

M. D.: Nie. To było specyficzne iskrzenie. Igor mógł sobie na wiele pozwolić, to był aktor, który urządził tak zwane „teatralne awantury”, a pan Tadeusz kilka jego awantur na teatralnych korytarzach słyszał. Nawet lubił takie zdarzenia teatralne. Przegrodzki był w pewnym sensie jego ulubionym aktorem, symbolizował pewien typ aktora, istotę aktorstwa – bo Przegrodzki uważał, że aktor jest aktorem i prywatnie, i zawodowo. Relacja między nimi była wyjątkowa. Przegrodzki mówił: „Ja pójdę na każde wariactwo, które mi pan Tadeusz zaproponuje. Taczki? Wyjadę na taczkach”. I został wywieziony na taczkach, owszem. A pan Tadeusz miał takie powiedzenie: „Panie Igorze, panie Igorze...” – to znaczyło „proszę o spokój”, kiedy „Igor się nakręcał”, czyli mówił coraz głośniejsze, krzyczał. Po uwadze Różewicza natychmiast milkł.

To była niesłychanie ciekawa para do obserwacji.

Różewicz nieraz bywał na próbach, na przykład u Jarockiego. I zawsze prosił Jarockiego, żeby nie był tak dokładny, żeby ze swojej perfekcyjnej konstrukcji wydłubał jeden kamyczek, puste miejsce przyciągnie uwagę. Żeby to nie było tak fantastycznie dopracowane, domyślane w każdym szczególe...

Wracając do rozrzucania, Różewicz najpierw chciał robić scenariusz jakiegoś przedstawienia, na przykład według *Na jedną kartę* Henryka Sienkiewicza. Ciągnęło go do żartu, nawet lekkiego kiczu.

Próby *Kartoteki rozrzuconej* to był rodzaj zabawy w teatr, badania możliwości teatru. A równocześnie on był strasznie przejęty, wysychało mu w gardle i potrafił napić się wody z pustej szklanki... Aż trudno to sobie wyobrazić u ponad siedemdziesięcioletniego wówczas poety. Różewicz ma, jak sam mówi, dwoistą naturę. Prosta natura, która lubi kielbasę i kaszankę, i zarazem skomplikowana dusza. Ma niezwykle poczucie humoru, które objawia się nieoczekiwanie i w teatrze się fantastycznie sprawdza. Spotkał się z grupą aktorów, którzy myśleli sobie: „No tak, będzie się staruszek wygłupiał”. A potem pojawiła się między nimi silna więź. Aktorzy się starali, bo widzieli, że on się stara: przygotowuje notatki, proponuje, co i jak powinni zagrać... Słucha, przygląda się im, wymyśla trochę dziwne sytuacje, a za tym wszystkim stoi naprawdę głęboka refleksja. Różewicz dawał na tych próbach lekcję teatru. Na przykład, kapitalnie nawiązał do postaci Starego Wiarusa z *Warszawianki*. Zamiast Chóru Starców stworzył siedzącą nieruchomo





na proscenium postać, stylizowaną na wzór rzeźby „Myśliciel” Rodina. To był aktor Tomasz Lulek.

A. CH.: ...z takim czerwonym nosem?

M. D.: Tak. Doprawił mu nos. Na nosy było specjalne zapotrzebowane w rekwizytorni. Żeby pokazać dystans do rzeczywistości. Nosy miały symbolizować pewną sztuczność sytuacji, dlatego Różewicz ustawił aktora w takiej pozie. W tle narastała brednia sejmowa – bo to był wtedy fantastyczny temat – i tę gadaninę przebijał nagle wygłaszany przez Igora Przegrodzkiego autentyczny tekst przemówienia Marszałka Piłsudskiego, zirytowanego głupotą wystąpień ówczesnych posłów. „Myśliciel” to był także Stańczyk.

A kiedy reżyserowi inwencji nie stawało, po prostu siadał na łóżku, lekko odsuwając Bohatera i – na przykład – czytał dwie fraszki Kochanowskiego, czytał i komentował. Aha, nawiązanie do *Na czworakach*... Już to gdzieś było... To są skojarzenia dla państwa oczywiste.

A. CH.: Dotknęła pani ważnego problemu, który bardzo mnie interesuje. Mi-anowicie polityczności *Kartoteki* i polityczności *Kartoteki rozrzuconej*. Chciałam panią zapytać o politykę w *Kartotece rozrzuconej*. O to, na ile rozumienie kategorii polityczności zmieniło się u Różewicza pomiędzy dwiema *Kartotekami*.

M. D.: Pierwsza *Kartoteka* to była jego kartoteka pokoleniowa, w *Kartotece rozrzuconej* reagował na przełom lat dziewięćdziesiątych i rodzenie się nowej rzeczywistości. Dlatego na przykład wprowadził do *Kartoteki rozrzuconej* tak zwany „Bazar Europy”. Różewicz miał takie uważne, a jednocześnie syntetyczne spojrzenie na tę nową rzeczywistość. Uchwycił ważne nowe tematy: debatę sejmową, „Bazar Europy”, właściwie już wtedy rozpoczął dyskusję o in vitro. W rozmowie z wnuczką pojawia się temat AIDS...

A. CH.: ...dyskusja o ustawie antyaborcyjnej...

M. D.: ...o ustawie antyaborcyjnej, o zakładaniu dzikich kas oszczędnościowych. Wtedy, zdaje się, padała kasa Grobelnego czy kogoś innego. I aktorzy, którzy początkowo byli nieufni, tak się wciągnęli, że improwizowali, wymyślali teksty. Każda próba w założeniu Różewicza zaczynała się tak zwanym „Szumem informacyjnym”. Co to znaczyło? To znaczy, że każdy aktor przynosił na próbę swoją gazetę. „Szum informacyjny” rodził się z tego, że każdy z aktorów spacerował po scenie zamyślony i czytał aktualne dla niego teksty z gazety. (A „Myśliciel” sobie spokojnie siedział). To była „brednia sejmowa” – którą Różewicz dosłownie tak nazywał, zestawiona z brednią reklamy, która nie znajdowała żadnej tamy.

Różewicz przychodził przygotowany i na każdej próbie inscenizował inny temat. A łącznikiem była postać Księdza Skargi w charakteryzacji z obrazu Jana Matejki. I ta postać przez chwilę pojawiała się za wózkiem inwalidzkim Bohatera Starego, a potem wygłaszała Kazanie.

Był Bohater Młody, który cały czas leżał na łóżku, bierny uczestnik zdarzeń w *Kartotece rozrzuconej*. Bohater z pierwszej *Kartoteki*, teraz nazywany Stary





Bohater był cały czas aktywny. To było ciekawe zderzenie pokoleniowe. Jako nowa postać pojawiła się Wnuczka.

A. CH.: Wnuczka wydaje mi się tutaj bardzo interesującą nowością, bo można powiedzieć, że ten świat był do tej pory bardzo męski, androcentryczny.

M. D.: Ona była bardzo ważna. Jedna z ulubionych postaci Różewicza...

A. CH.: Wnosiła pierwiastek kobiecy.

M. D.: Tak, wносиła pierwiastek kobiecy. Wnuczka w pewnym sensie zastąpiła Tłustą Kobietę. Tej postaci w *Kartotece rozrzuconej* nie było. Różewicz miał jeszcze dwie ulubione aktorki: Mirosławę Lombardo, bardzo aktywną w scenach „Szumu informacyjnego” i Jadwigę Skupnik, która kiedyś na tej scenie grała Starą Kobietę. Tak więc pierwiastek kobiecy był bardzo przez Różewicza wyeksponowany i ten świat nie jest taki męskocentryczny.

A. CH.: Nie jest, nie jest, to prawda. Mam wrażenie, że opublikowany później tekst *Kartoteki rozrzuconej* bardzo mocno przywołuje atmosferę tamtego czasu.

M. D.: Wczoraj przeglądałam na nowo *Kartotekę rozrzuconą* i pomyślałam „jak-bym słyszała ówczesne sejmowe debaty”. W tekście pada zresztą kilka znanych nazwisk – na przykład Nowiny Konopki, Stefana Niesiołowskiego. Różewicz nazwał te scenki: „Piwo się rozlało”. Zaczyna nas zalewać sejmowa gadanina. Piana narasta. Różewicz wiele rzeczy w tym tekście utrwalił, także język. Lektura oddaje to do pewnego stopnia, ale w próbach na żywo naprawdę niezwykle było to, co reżyser przynosił do sceny „Szumu informacyjnego”, to na co zwracał wtedy uwagę, co mu się wydawało ciekawe. Nawiązała się serdeczna więź między tym zespołem a „dowódcą grupy ludzi”. Aktorzy zorganizowali potem dla Różewicza spotkanie gwiazdkowe, okazali mu wiele serdeczności. Próby, które zaczęły się w listopadzie, trwały do pierwszych dni grudnia. Różewicz podsumował swoje doświadczenia i stwierdził, że chyba się na reżysera nie nadaje. Powiedział: „napływają do mnie wiadomości, że Jurek Jarocki pyta z rozbawieniem: – Różewicz się w reżysera bawi?”. Poeta przekonał się, że nie będzie to jego zawodem, ale spróbował czynnego bycia w teatrze, o czym zawsze marzył.

A. CH.: Proszę mi powiedzieć, wszystkie próby były otwarte dla publiczności?

M. D.: Nie. Nie wszystkie były otwarte. Publiczność była zaproszona chyba na cztery próby, a w ogóle to były zapraszane osoby – znajome, zainteresowane.

A. CH.: Czyli w gruncie rzeczy nie można było przyjść z miasta?

M. D.: Można było. Na przykład, raz była zaproszona młodzież, i zdarzyła się bardzo zabawna scena. Różewicz usiadł na łóżku Bohatera i podpisywał książki, młodzież wchodziła na scenę, otaczała łóżko, trwały rozmowy, bo Różewicz podpisując książkę zwykle o coś pyta. Otwierało to nową scenę w *Kartotece rozrzuconej*: autor siedzi na łóżku Bohatera – więc nieprawnie, bo ciągle zwracał uwagę, żeby nikt poza Bohaterem nie zajmował łóżka. Ale Różewicz jest przecież autorem „Teatru niekonsekwencji”.

A jak w *Kartotece rozrzuconej* zostawił inny ślad starej *Kartoteki*? W *Kartotece rozrzuconej* nie było na próbach sceny z niemiecką dziewczyną, powróciła do-





piero w zapisie. Jak państwo pamiętacie, tam są wtręty słowne po niemiecku. Co Różewicz zaproponował? Poprosił, żeby w scenografii, którą aranżował na każdą próbę, wykorzystać psy z *Pułapki* w reżyserii Jarockiego. Psów było dziewięć. Duże wypchane psy, bardzo realistyczne psy obozowe. Zdjęcie jednego z tych psów trafiło do książki *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, która wyszła w Wydawnictwie Literackim. Z jednej strony było nawiązanie do czasu wojny. W *Pułapce* Jarockiego pojawiały się w scenie snu Franza, który widzi swoje siostry w obozie – bardzo poruszającej. Ale na próbie Różewicz, rozładowując atmosferę, żartował i mówił do aktorów tak: „Z *Pułapki* weźmiemy tylko dwa psy, to będzie jedyny element erotyczny w naszej *Kartotece*”. Jarocki od razu na to niby groźnie zareagował: – „Dlaczego bez mojej zgody? Czy to prawda, że ten «reżyser-uzurpator» bierze sobie moje psy z mojej *Pułapki*?”. Czyli z oddali śledził próby. Te próby miały stronę anegdotyczną, ale miały też bardzo poważny sens.

A. CH.: Chciałam panią zapytać wobec tego o sens publikowania tekstu *Kartoteki rozrzuconej*?

M. D.: Sama się nad tym zastanawiałam. Teczek z prób trochę mi się nazbierało. Chciałam te materiały jakoś uporządkować. Nie chcę sobie przypisywać całej zasługi. Pewnego dnia zagadnął mnie Jacek Sieradzki: „A to tak zostanie, nie spiszesz tego? Przecież to jest ciekawy dokument. Może wzięlibyśmy do «Dialogu»”. Wiedziałam, że Różewicz nie będzie chciał do tego wracać. Powiedział, żebym zamknęła już te teczki i przestała go nudzić, bo ciągle mu jakieś pytania zadawałam. Jakiś czas po próbach powiedział: „Już jestem normalnym literatem i nie mam obowiązku zaglądać do starych tekstów”. I wtedy Tomasz Kubikowski się poświęcił. Wszystko przepisał na komputerze i jako przedstawiciel redakcji „Dialogu” przyjechał z tekstem do Wrocławia. „Pojedziemy teraz do Różewicza, niech on to zobaczy” – powiedział.

A. CH.: I co powiedział?

M. D.: On zaczął się temu wszystkiemu przyglądać, zamknął teczkę z tekstem, powiedział, żebyśmy się napili herbaty i porozmawiali. Potem obiecał: „Dobrze, ja na to popatrzę”. Popoprawiał (trochę tych poprawek mam), na pewne rzeczy zwrócił uwagę i właściwie pozwolił nam to opublikować. A potem powiedział: „Ale to ma sens, gdyby trochę notatek z prób dołączyć”. Wtedy spisałam trochę notatek, pokazałam je poecie. Powiedział, że za bardzo się nie postarałam, tak może na cztery minus. I *Kartoteka rozrzucona* razem z Notatkami ukazała się najpierw w „Dialogu” [nr 10 /1994], a potem w książce, wydanej w 1997 roku.

Zostało mi jeszcze z tych prób sporo notatek i nagrań, których chyba nikt inny nie utrzymał. Na przykład nagranie awantury o brodę.

A. CH.: Bardzo dziękuję. Czas już oddać głos naszemu następnemu gościowi, ale może ktoś z państwa ma jakieś pytania do pani Marii Dębicz?

M. D.: Jeżeli państwa nie zmęczyłam...

MATEUSZ KANABRODZKI [z sali]: To może opowiedziałaby pani o awanturze o brodę?





M. D.: Różewicz poprosił, żeby przygotować jakąś sentymentalną muzykę, najlepiej *Pierwszy siwy włos*, bo to była piosenka z tych czasów, które wspominali rodzice Bohatera. I prosił też, żeby była broda, bo Bohater I miał być dziadkiem i miał mieć gęstą, długą brodę. To było zadanie dla perukarzy i wszyscy się bardzo starali, żeby broda była jeszcze dłuższa – taka jak szalik, żeby można było ją owinąć wokół szyi, bo Bohater z nią wyczyniał różne rzeczy. I wreszcie broda była taka mniej więcej jak trzeba i Różewicz już ją sobie przymierzył – potem nosił ją Bohater, czyli Igor Przegrodzki. (Notabene Bohater miał jeszcze skrzyneczkę na medale, które w pewnym momencie zwracał Marszałkowi Sejmu, zostawił sobie tylko Order Uśmiechu, który zawiesił właśnie na tej brodzie). Różewicz przyszedł na próbę, wziął tę brodę, stanął na proscenium, zaczął nią machać i mówić podniesionym głosem: „Co to jest za broda!? Jaka ona miała być!? Ona miała być dłuższa, gęściejsza...”. I tak dalej, i tak dalej, eskalując swoje żądania: „Jak to, nie można było zrobić lepszej brody?! A nie można było sprowadzić jej z innego teatru! Z Krakowa! A może z Rzymu! Gdzie jest dyrektor teatru?! Ja zrywam próby!”. Odegrał tę swoją krótką etiudę tak przekonywująco, że perukarka prawie się popłakała, a my westchnęliśmy: szkoda! Różewicz zamilkł na chwilę, po czym powiedział spokojnie: „Widzicie państwo, chciałem wam pokazać zachowania niektórych reżyserów, których żądania są często niemożliwe do spełnienia, a które często zastępują brak inwencji”. To była świetnie rozłożona w czasie scena: krzyk, pauza i spokojny komentarz. Wszyscy zaczęli się śmiać i bić mu brawo.

Przez jakiś czas mówiliśmy o tym zespole „grupa Różewicza”. A ulubiona aktorka, która grała Wnuczkę [Elżbieta Czaplińska] jest dziś rektorem wrocławskiej filii PWST z Krakowa.

A. CH.: Bardzo dziękuję za tę opowieść. Oddajemy już głos panu Piotrowi Lachmannowi.

M. D.: Bardzo dziękuję pani Agato.

W. D.: Ponieważ anegdota o brodzie zakończyła pierwszą część naszego spotkania, to my też mamy anegdotę o brodzie – chociaż wcale nie umawialiśmy się na te brody. Ale to już zupełnie inna broda i zupełnie o co innego wtedy szło. Za chwilę państwo się przekonają.

Proszę państwa, Piotra Lachmanna łączy z Tadeuszem Różewiczem dość wyjątkowa relacja – nie chodzi zresztą tylko o jej długość, o te lata współpracy, przyjaźni, kontaktów; jest to też relacja dwóch poetów, dwóch artystów, przy czym Różewicz stawał się stopniowo dla Lachmanna nie tylko autorem i twórcą teatralnym, ale również twórcy teatru i filmu. Dlatego też będziemy teraz mówić o Różewiczu jako specyficznym twórcy teatru i filmu. Lachmann zrealizował film pod tytułem *Tadeusz Różewicz: Twarze*. Premiera miała miejsce w ubiegłym roku we Wrocławiu, ale film czeka jeszcze na swoją premierę telewizyjną. Jest to film szczególnie, ponieważ nie jest to po prostu dokument o Różewiczu, ale jest to film „zrobiony Różewiczem”. Może to dziwnie brzmi, ale tak właśnie bym powiedział. Nie pada w tym filmie ani jedno słowo komentarza od reżysera czy





od autora. Oglądamy Różewicza w rozmaitych sytuacjach w ciągu ponad trzydziestu lat, słuchamy go, porównujemy starsze nagrania z nowymi. Pierwsze zdjęcia pochodzą z 1980 roku, ostatnie sprzed kilkunastu miesięcy – i to już nadaje wyjątkowości temu filmowi, bo niewiele jest filmów, które by powstawały w ciągu tak długiego czasu. Zaczęło się kiedyś, jak sam pan Piotr mówił, od zabaw kamerą i prywatnych rejestracji, z czasem zaś się okazało, że powstał unikalny materiał, nieporównywalny z czymkolwiek.

PIOTR LACHMANN: Zacznę zatem od zapowiedzianej już anegdoty o brodzie. Przed wielu laty zawiozłem Różewicza do warszawskiej kliniki na ulicę Wawelską na jakąś operację lub zabieg. Do tej pory nie wiem dokładnie, co to było, Różewicz jest bardzo dyskretny, a ja o nic nie pytałem. Po dwóch tygodniach miałem go odebrać. Ale wcześniej dostałem dziwny telefon z tego szpitala – że pan Tadeusz prosi, żebym przyjechał do niego z ukrytą kamerą. Wtedy mi się przypomniał wiersz, skierowany do mnie, gdzie było powiedziane: „Piotrze, mówię bez uśmiechu / skończ ten film o mnie / o pogrzebie poezji / o moim pogrzebie”. Miałem więc prawo do najgorszych przypuszczeń. Powiedziałem sobie: „Nie, tego już na pewno nie zrobię”. Nie będę jak hiena cmentarna. Nie pojechałem zatem wtedy, ale dopiero dużo później, wezwany osobiście, i już bez kamery. Tadeusz był w świetnym humorze, ale przywitał mnie z wyrzutem, że nie spełniłem jego prośby. Powiedział: „Wiesz, o co mi chodziło? Przegapiłeś najpiękniejszą moją twarz, bo miałem potężną brodę”. Tak wyglądała ta historia z brodą.

W. D.: Tyle o brodzie Różewicza. Teraz zobaczymy fragment filmu, zdjęcia pochodzą sprzed dwudziestu lat.

[Projekcja].

P. L.: To był fragment nagrania z wieczoru autorskiego w Domu Literatury i rozmowa ze mną dzień później, kiedy Różewicz zachęcał mnie, żebym dodał swój komentarz. Zrobiłem to po latach i teraz Państwu przeczytam: *Różewicz jako „tworzywo”*.

Moje nagrania z poetą, które rozpoczęły się w roku 1980, zrazu jako zabawa przed obiektywem małej kamery amatorskiej, zamieniły się w ciągu trzech dziesięcioleci w stos kaset, które sypią się i proszą o możliwie rychłą digitalizację. Przystąpiłem już do niej, kiedy zabrałem się wreszcie po dziesięcioleciach do ich porządkowania i selekcji. Również i to słowo nie kojarzy się najlepiej, szczególnie w kontekście Różewiczowskiego „recyclingu”. Powstała już pierwsza część tryptyku pt. *Tadeusz Różewicz: Twarze*. Będzie emitowana w drugim programie TV. Jest w niej wiele myśli dywersyjnych i wciąż prowokujących. Pracuję nad drugą i trzecią częścią. Okazuje się, że od początku tych nagrań minęło już tyle czasu, iż stare kasety i ich niekiedy zdumiewająca treść nabierają aury staroci, mimo że – o dziwo – nie straciły nic na aktualności dzięki trafnym diagnozom





poety, który tak często „wyprzedzał swój czas” – chociaż tak naprawdę to tylko przejrzał wcześniej choroby wieku...

Dokonuje się więc teraz mały recyding nagrań z wielkim poetą. I – jak mówię – zadziwiająco świeży jest na nich czas. Świeży, mimo że nośniki się zestarzały, podobnie jak aktorzy tych nagrań, operator i jego rozmówca. To normalny efekt zawieszenia czasu w obrazie, zdolnym do zamiany w cyfrę. Pisał o tym Vilém Flusser: „Obrazy cyfrowe są poza czasem, a przynajmniej likwidują starą triadę: przeszłość – teraźniejszość – przyszłość”. Cytuję z książki *Pismo*. Wytworzone przez cyfrowe kody obrazy są wszędzie (również poza powierzchnią ziemi) obecne jednocześnie. Pojęcia „teraźniejszość”, „przyszłość”, „przeszłość” nabierają nowych znaczeń: „Czas” staje się synonimem „stania się prawdopodobnym”, a „teraźniejszość” urzeczywistnieniem możliwości pod postacią obrazów. „Historia wreszcie ma konkretny cel, ku któremu podąża, a mianowicie stanie się obrazem...”

Co innego, chociaż może i pod względem ontologicznym to samo, miał na myśli Heidegger, gdy pisał, że powinniśmy mieć przed oczami świat jako obraz, światobraz, das Weltbild. U Flussera, podobnie jak u Heideggera, obraz jest bytem wirtualnym, tu pod postacią obrazów cyfrowych, tam pod postacią wyobrażeń o świecie, konkurującym z realem i starającym się go przebić i w końcu pokonać, jeśli nie zastąpić. Gdy się nagrywa, pamięta się o tym, że jest się kimś w rodzaju kata realu i akuszera wirtualu.

Czas więc zachował się na tych kasetach i można go cofać i nim manipulować, ale wiadomo, że w ostatecznym rozrachunku to on manipuluje nami. Jako że jesteśmy zakotwiczeni wciąż w realu, chociaż próbujemy przedostać się wszelkimi możliwymi sposobami, m.in. przy pomocy nagrań, do wirtualnej nadrzeczywistości, do wiecznego wirtualnego raju.

Doskonale wie o tym poeta, jest niejako pierwszym wtajemniczonym w proces rozkładu i w proces odzysku. Dlatego jest twórczym szczegółnym. To jego samowiedza o tym, że staje się przedmiotem nagrania i przedmiotem późniejszego recydingu powoduje, że nie jest twórczym zwyczajnym, takim jakim są na przykład aktorzy serialowi, którzy są twórczym podobnie biernym, jak drzewa, ulice, samochody filmowane przez pierwszego lepszego przechodnia wyposażonego w komórkę lub kamerkę.

Ich świadomość, jeśli takowa istnieje, jest głęboko ukryta, przeszkadzałyby realizatorowi, symulującej real fabule, byłaby czymś nieznośnym dla masowych konsumentów. Rozmawiałem w tych dniach z młodym aktorem, znanym już szeroko z seriali. Dowiedziałem się, że aktorzy nazywają to, co tworzą na planach seriali, „żyćkiem”. Ale ich konsumenci, miliony przed telewizorami każdego dnia, nie mogliby bez tego „żyćka” żyć, to „żyćko” zastępuje im życie. (A aktorzy muszą udawać, że są ekspertami od skomplikowanych operacji na otwartym organizmie pacjenta, robią to tak przekonująco, że wierzymy w niezbędność tych wyrafinowanych zabiegów, drżymy, czy też pacjent przeżyje zabieg, nie, właśnie





nie drżymy, przecież ci spece od „żyćka” są wspaniałymi chirurgami, którzy z pewnością ocalą życie pacjenta, potrzebnego do fabuły kolejnych odcinków. Chyba że wielki brat albo w tym przypadku wielka siostra chce się aktora pozbyć, no to wtedy urządzi mu pogrzeb na planie).

Gdy poeta mówi o poezji, o swoich wątpliwościach, załamaniach i tylko bardzo dyskretnie o niepodważalnych dokonaniach, gdy analizuje dokonujący się dopiero co „zapis” jakby z pozycji tego, który będzie go oglądał w innym czasie albo że inni będą go oglądali po jego odejściu, gdy zarówno w mówieniu, jak w zamilknięciach demonstruje antynomie tworzenia i jego niemożności, jest tworzywem wyposażonym we własną niejako subiektywną obiektywność. Jest tworzywem tworzącym.

Przypomina to proces poznawczy w fenomenologii Husserla, wzorowany zresztą na pracy aparatu fotograficznego. Między obiektywem kamery a poetą filmowanym, a jednocześnie realizującym własne, czasem wręcz telepatycznie przekazane dezyderaty lub sugestie, powstaje to, co w fenomenologii nazywa się relacją intencjonalną, najprościej – składającą się z dwóch członów noezy i noematu. (Noeza to akt świadomościowy, a noemat – przedmiot dany w tym akcie). Ale ten „przedmiot” jest świadomy tego, że jest przedmiotem, tak więc tworzywo Różewicz to połączenie, a raczej zderzenie i skrzyżowanie tych dwóch członów relacji, świadomy tego, że stając się przedmiotem zapisu, zachowuje swoją podmiotowość, broni się tak słowem jak milczeniem przed zamianą w instrumentalny przedmiot na podobieństwo aktora serialu. Troszczy się o swoją nieredukowalną suwerenność. Świeci twarzą, która bardziej od światła lubi mrok, ciemność – i dlatego stałem się beneficjentem tych małych improwizacji – światła wielkiej telewizji paraliżują myśl albo czynią ją rzeczą niestosowną, zbędną. Bliskowizja, jaką jest video, bywa przyjazna twarzy.

Teraz się to odzyskane poddaje montażowi. Wiadomo, że każdy montaż jest ingerencją w tę suwerenność, jest próbą przywrócenia podmiotowi statusu przedmiotu, zamiany myśliciela w aktora; świadomy tego poeta bierze na siebie w końcu i tę rolę, rolę bycia aktorem. Ironizuje, a jednocześnie poddaje się prawu grawitacji każdego zapisu. Również w ten sposób ocala swoją przekorną suwerenność.

Jednym ze sposobów jej budowania jest konsekwentna improwizacja, a więc ucieczka przed tym, co Artaud nazywał mową suflowaną, tak przez niego znienawidzoną. Gdy z kolei taki zapis staje się budulcem spektaklu videoteatralnego, wmontowanego kontrapunktowo, powstaje zaskakująca różnica między sposobem gry aktorów, tradycyjnie z mozołem panujących nad tekstem autora a samym autorem, występującym razem z nimi, choć na innej z gruntu zasadzie ontologicznej, bo jako wirtualny fantom i niejako ich grę przedrzeźniający i podważający.

I tu wylądowałem przy spektaklu *Hommage à Różewicz*, w którym poeta i dramaturg jest jednym i tym samym, a jednak różnym – i od siebie i od aktorów, mówiących fragmenty jego suflowanego tekstu.





W. D.: Dziękuję bardzo. Usłyszeli państwo ten komentarz, który został sprowokowany przez Różewicza, a punktem dojścia w tym, co pan Piotr Lachmann odczytał, był spektakl *Hommage à Różewicz*, który polegał w pewnym sensie na składaniu różnych fragmentów twórczości poetyckiej Różewicza, między innymi dramatu *Stara kobieta wysiaduje* oraz poematów *Pierwsza miłość* i *Regio*. Przy czym Różewicz w tym spektaklu także staje się aktorem, jest obecny wirtualnie, nie realnie, ale wyraźnie z tej swojej roli jest zadowolony, co potem też spróbujemy zaprezentować na innym filmie. Teraz zaś obejrzymy krótki fragment spektaklu *Hommage à Różewicz*.

[Projekcja].

P. L.: Ten spektakl jest budowany kontrapunktowo i tu była bardzo dziwna sytuacja. Aktor, przynajmniej taki aktor niezdolny do improwizacji, albo nienauczony improwizacji, już od początku ma trudności. A ja zawsze marzyłem o tym, żeby była jakaś improwizacja. W rezultacie ja jestem tą osobą, która improwizuje jako jedyna, ja to biorę na siebie, choć nikt tego nie wie. Każde przedstawienie jest inne, to znaczy aktorzy grają podobnie czy identycznie, zgodnie z tą zasadą tekstu sufflowanego, o której była mowa. Różewicz z konieczności – na nagraniu – też jest taki sam, ale jednak jest zachowana, zanotowana improwizacja. I ja to różnie montuję.

Miałem taką dziwną przygodę ostatnio, że mi się coś pomyliło i za wcześnie wystartowałem kasety końcową w finale – kiedy aktor jeszcze był na scenie. Potem zwrócił mi bardzo delikatnie uwagę: „Piotrze, coś ci się chyba pomyliło, bo tam już był Różewicz, a ja jeszcze byłem na scenie”. Jego bardzo krępowało, że on przeszkadza Różewiczowi. Ja jednak zachowałem tę pomyłkę, bo to się bardzo dobrze wiąże z całą ideą sztuki, bo sztuka jest między innymi sztuką o rodzeniu wiersza. Różewicz, moim zdaniem, też jest aktorem marzącym o improwizacji, bo sam improwizuje w życiu. On często, nie robiąc żadnej przerwy, buduje też kontrapunkty nawet w normalnej rozmowie.

Często ja przy kamerze odzywam się i coś tam podpowiadam czy sugeruję, a Tadeusz jakby tego nie słyszy. Ludzie, którzy oglądają potem tę rzecz, mówią: jaki on jest arogancki, w ogóle cię nie słucha. Okazuje się jednak, że chwilę później reaguje na to, komentuje te komentarze – to jest coś niewiarygodnego. Ale to jest też rodzaj pewnie jakiejś przedziwnej gry. I tutaj właśnie dochodzimy do tego aktorstwa szczególnego typu.

W. D.: Spróbujmy jeszcze dopowiedzieć, „kto to jest ten Różewicz”? W jednej z sekwencji filmu poeta sam stawia takie pytanie. Chciałbym się do tego odwołać, pytając pana, panie Piotrze, o status Różewicza w filmie, a także o pański status jako reżysera filmu, jako człowieka z drugiej strony kamery, który pozostaje w dialogu ze swoim bohaterem. Jak państwo widzieli, Różewicz nie jest biernym obiektem filmowanym przez reżysera, pozostaje cały czas w dialogu z reżyserem,





czasami zwraca się do niego bezpośrednio: „Zrobię to dla ciebie” – mówi, otwierając puszkę, zwracając się do pana Piotra, „Musisz to skomentować” – zaleca. Cały czas toczy się tu jakiś dialog, a pan też się nie ukrywa jako reżyser, czasami pan odpowiada Różewiczowi, czasami reaguje na jego zachowania. Więc kim on jest i kim pan jest? Gdzie przebiega podział na reżysera i aktora?

P. L.: To, że ma powstać film, to był raczej pomysł Różewicza, nie mój. Ja robiłem nagrania na potrzeby różnych naszych projektów i różnych celów video-teatralnych. W zasadzie nie wiedziałem, że będę reżyserem filmu, raczej byłem tym zapisywaczem czy dokonującym zapis, ale była zgoda od samego początku, że coś z tego powstanie. Bo im dłużej razem pracowaliśmy, im więcej gromadziło się tych kaset, tym bardziej było wiadomo, że to nie może przepaść, że to nie może zostać rozrzucone. To znaczy, mnie by się bardzo podobało rozrzucenie, ja bym sobie chętnie rozrzucał, dogrywał i dogrywał w nieskończoność, aż doszłoby do takiego momentu, że byśmy się w tym zagubili. Mogę na przykład kiedyś zapomnieć, gdzie co się znajduje na tych licznych kasetach. Jest taki moment...

Właśnie dostaliśmy dotację na digitalizację tak zwanego dorobku i w tym dorobku te nagrania z Różewiczem są jakby pierwszorzędne. Zauważyłem, że po rozrzucaeniu następuje znowu składanie, taki proces odwrotny. Jak się ma temat czy określone ujęcie, to do tego ujęcia garną się następne; pewne sekwencje stają się magnesem i przyciągają inne.

Wracając do pytania: byłem prawie bezwiednym reżyserem, a Tadeusz bardziej sterował, podpowiadał, chociaż nie zawsze się zgadzał na ujęcia, o które mi chodziło. Na przykład koniecznie chciałem zacząć nasze nagrania od ujęcia stóp w miednicy. Jest więc temat i długa dyskusja: „Ja tego nie zrobię”. „A ja nie będę nic kręcił, jeżeli ty się nie zgadzasz na to, że ja chcę mieć twoje nogi w miednicy i od tego chcę zacząć”. Miałem taką obsesję, że muszę to mieć. Nie wiem, skąd to się wzięło.

Różewicz może więcej wiedział, skąd się biorą takie rzeczy, u mnie to było raczej bezwiedne. Jeśli chodzi o tę relację intencjonalną, to jest to na pewno ontologia dosyć skomplikowana. Musi nastąpić pewien styk telepatyczny. Zresztą Tadeusz miał nie tyle obsesję, ile koncepcję teatru telepatycznego, którą wymyślił z Helmutem Kajzarem. W pewnym sensie przeniosło się to na mnie. Wtedy się zapomina, kto jest właściwie autorem, a nawet inaczej: kto kontynuuje ten ciąg telepatyczny. Nigdy zaś nie było scenariusza naszych spotkań.

Kiedyś zdarzyła się fatalna sytuacja – co wynikało z mojego początkowo amatorskiego warsztatu. W swoim mieszkaniu we Wrocławiu przez dwadzieścia co najmniej minut Tadeusz opowiadał o swoim bracie. Opowiedział wszystko, można powiedzieć, całą historię kontaktów z bratem, który już był poetą. Mówił też, że zauważył, że brat ma cholerne powodzenie u dziewcząt, więc on pomyślał: „Dobrze, to ja też będę pisał wiersze, może to mi się też sprawdzi”. Coś takiego. I to nie zostało nagrane! Jest obraz, ale nie ma dźwięku. Chyba poproszę kogoś, kto czyta z ust i dam napisy – coś takiego jest możliwe.





RÓŻEWICZ: „DOBRE, ŻE SIĘ ZACHOWAŁO...”

Przyznałem się zresztą do tego Różewiczowi i może dzięki temu powstała książka *Nasz starszy brat* jako rodzaj rekompensaty.

Było też bardzo piękne nagranie Tadeusza i Stanisława, które po prostu zniknęło. Oni grali dla mnie jak dwaj komedianci, wspaniale.

W. D.: W związku z tym, o czym mówiliśmy, chciałbym jeszcze odtworzyć fragment filmu mówiący o specyficznym aktorstwie Tadeusza Różewicza.

[Projekcja].

W. D.: Różewicz bywał więc po trosze aktorem, po trosze scenarzystą i reżyserem. Na koniec zaś okazał się także widzem własnego filmu, czyli: autorem, aktorem, reżyserem i widzem. Dobrze, że to wszystko się zachowało. Panie Piotrze, czy jeszcze dużo się zachowało?

P. L.: Bardzo dużo, na moje nieszczęście. Tak, naprawdę bardzo dużo. Co najdziwniejsze, te kasety niby się rozkładają, ale jednak się trzymają, to też jest ciekawe.

W. D.: Czyli raz jeszcze powtórzmy – dobrze, że się zachowało. Dobranoc państwu.

