

ŚMIETNISKO KULTURY I WIECZNA KOBIECOŚĆ

(TEATRALNA RECEPCJA DRAMATU *STARA KOBIEITA WYSIADUJE*)

W eseju *Śmierć poety* opublikowanym w programie do przedstawienia *Stara kobieta wysiaduje* w reżyserii Helmuta Kajzara w Teatrze Narodowym w roku 1978 Ryszard Przybylski zwraca uwagę na plastyczne, malarskie inspiracje w twórczości Różewicza i na dramaturgiczną rolę przestrzeni w tym dramacie. Wyróżnia tu dwa obszary: przestrzeń zamkniętą i otwartą. Są to dla niego wręcz – obok tytułowej bohaterki – najważniejsze „dramatis personae” sztuki.

Te dwie postaci znalazły się w *Starej kobiecie* tylko dlatego, że Tadeusz Różewicz jest poetą wyjątkowo wrażliwym na malarski, a ściślej wizualny kształt świata. Albowiem w istocie rzeczy jest to plastyk, który pisze poezje, prozę i dramaty. [...] Otóż, obie wyszczególnione przestrzenie w sztuce Różewicza g r a j ą i to w podwójnym sensie: jako fenomeny plastyczne i jako protagoniści akcji, niemal „osoby” dramatu.

Inspirujące myślenie obrazami w procesie twórczym ujawnia niejednokrotnie sam Różewicz. W *Teatrze niekonsekwencji* wśród tekstów o różnym charakterze znajdują się interesujące zapiski z okresu powstawania dramatu *Stara kobieta wysiaduje*. W *Notatkach* pisanych 19 grudnia 1966 znajduje się opis obrazu, w którym tkwią załączki nowego utworu teatralnego.

W ciemności padają strzały, słyhać krzyk, potem nawoływania. Wielka kawiarnia przypomina śmietnik, między stolikami biegają psy. W kącie wisi kotara ze starych worków, rozpada się i opada kawałami na podłogę. Pod sufitem na drążku siedzi – pstro ubrana – jak papuga, stara kobieta. Pod nią, przy stoliku, staruszek próbuje wydobyć ze szklanki sztuczną szczękę. Rozlega się głos trąb. Do kawiarni wchodzi sprężystym krokiem piękny młodzieniec. Kobieta kołysze się na drążku (trapezie) i skrzeczy, za każdym poruszeniem sypią się z niej pióra, śmiecie, włosy... Mówili, że po tej wojnie ziemia tak spustoszeje, że człowiek będzie całował ślad ludzkiej stopy, jeśli gdziekolwiek go zobaczy... no i co?! Jak to wygląda?! Do kawiarni wchodzi pan Bydle. Ludożercy. Zaczyna padać śnieg. Zasypuje stoliki, podłogę, śmiecie. Wchodzi „kurwa”.

KURWA Dla kurwy nie ma śniegu

Dla kurwy śnieg może być czarny

Kurwa się nie boi!...

Pod papierami coś się porusza. Czołga się. Czołga się do światła. Orkiestra gra marsze wojskowe.

Otwarta na wszystkie strony przestrzeń. Plac defilad? Zdeastowany cmentarz? Może boisko po meczu? Może plac po manifestacji? Olbrzymi śmietnik. Poligon. Nekropol. Plac, na którym odbył się jarmark. Nekropol. Czy tutaj stało „wesołe miasteczko”? Warsiawa? Hiroszima, Drezno...

KURWA (*śpiewa*) Warsiawa Warsiawa

wesołe miasteczko

złodziej jak cukierek

kurwa jak ciasteczko!

STARA BABA (*kołysze się na drążku i skrzeczy*) Co tam ryjecie... co tam robicie, świńskie ryje?

STARUSZEK (*robi kilka „pompek”, mówi oddychając z trudem*) Całuję ślad ludzkiej stopy!

KURWA Stary wariat!

Z czarnej dziury – nad sceną – lecą białe, a potem czarne płatki śniegu i sadzy. Okrywają grubą warstwą całą przestrzeń, pod tą warstwą ciągle coś się porusza, tak jakby „krety ryły pod ziemią”...

Wchodzi młoda poetka (zezowata, ale zgrabna) i młody (tysy, ale z brodą) poeta. „Pani kierowniczo, jesteśmy... czy tu ma się odbyć wieczór poetycki przy świecach?” Siadają przy stoliku. Kelnerka stawia przed nimi zapaloną świecę. Poetka zaczyna czytać erotyk (metafizyczny), tymczasem młody poeta zaczyna czytać swój wiersz „Fasolka po bretońsku”.

PS

(Z tych notatek wylęła się po dwóch latach *Stara kobieta...*)¹

W tym samym czasie poeta pracował nad dwiema sztukami, najpierw przede wszystkim nad niedokończonym *Przyrostem naturalnym*, później nad *Starą kobietą*. W obu odnaleźć możemy wiele wspólnych idei, przede wszystkim związanych z przestrzenią oraz formami ludzkich zachowań – stosunkiem bohaterów do tego, co dzieje się w przestrzeni, z przestrzenią.

31 grudnia 1966 Różewicz pisał:

Aby istniały formy i aby te formy mogły rozwijać się, muszą mieć pewną przestrzeń wolną dokoła. Może to być milczenie. W sztuce *Przyrost naturalny* chodzi o operowanie żywą, rosnącą masą ludzką, która ze względu na ciasnotę niszczy wszystkie formy i przelewa się „z pustego w próżne”. W akcie III ściany pękają i przez otwory wlewa się potok ludzi. Sam proces pęknięcia, rozpadania się ścian stanowi „akcję”. Natomiast głosy i słowa nie mają nic

¹ T. Różewicz, *Notatki do sztuki „efeb w fabryce papieru toaletowego”*, [w:] idem, *Utwory zebrane. Dramat 2*, Wrocław 2005, s. 151–152.

wspólnego z akcją.²

W najwcześniejszym zapisie sztuka miała się rozgrywać w umownym przedziale kolejowym, początkowo pustym, do którego przybywają pasażerowie. Najpierw wszyscy zachowują się normalnie, kulturalnie. „Przestrzeń pozwala na zachowanie form, czyli stosunków cywilizowanych (kulturalnych).” – komentuje sytuację Różewicz. Ludzi ciągle przybywa – zajmują miejsca na półkach przeznaczonych na bagaż, stoją w przejściu. Ale jeszcze przepraszają... Jednak wraz z rosnącym tłokiem formy zmieniają się.

W naszych oczach przechodzą przerażającą metamorfozę wywołaną brakiem przestrzeni. Przede wszystkim siedzący wewnątrz próbują zamknąć drzwi. [...] Równocześnie z zewnątrz rośnie ciśnienie, ściany wyginają się. Żywa masa w zamknięciu jest tak ściśnięta, że zaczyna kipieć. Następują po sobie jeszcze dwa, trzy wybuchy. Ruch miesza się z krzykiem. Wreszcie wszystko nieruchomieje. Z masy wydobywają się w milczeniu młodzie. Siadają obok siebie i zaczynają flirtować, wabić się. Ich głosy w ciszy przypominają gruchanie gołębi.

Była to wizja sztuki oparta wyłącznie na ruchu, na rośnięciu żywej masy. Dialog miał tylko wchodzić w pewnych momentach i komponować poszczególne fazy tego procesu, który odbywał się w zamkniętej przestrzeni.³

Poeta pracując nad sztuką, zbierał wycinki z gazet, robił wyciągi z broszur i książek, a nawet prowadził korespondencję ze specjalistą demografem. Proces twórczy postępował jakby dwutorowo.

Z jednej strony moja wyobraźnia wytwarzała i gromadziła ciągle nowe „obrazy”, a z drugiej strony rosła „dokumentacja”, stos informacji. [...] Oczywiście w krainie sztuki (dramatu) rzecz rozwija się od obrazu do obrazu, ale obrazy te rosły na kupie notatek i wiadomości, na tym gazeciarskim i statystycznym nawozie, z którego obrazy czerpały swoje soki (informacje).⁴

Po paru miesiącach, 13 stycznia 1967, przeglądając swoje notatki i nie widząc możliwości zakończenia sztuki, Różewicz rezygnuje z dalszej pracy nad nią, świadomy tego, że tak naprawdę nie musi mieć ona zakończenia, ponieważ zagadnieniem istotnym nie jest tu tradycyjny (jak w dramacie historycznym, określanym przez niego jako teatr „zewnętrzny”) rozwój akcji i jej

2 T. Różewicz, *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej*, [w:] *Utwory zebrane. Dramat 2*, op. cit., s. 121–122.

3 Ibidem, s. 123–124.

4 Ibidem, s. 124.

rozwiązanie, czyli „początek, środek i koniec dramatu, ale trwanie pewnej sytuacji”. W jego rozwijającym się teatrze „wewnętrznym”, podobnie jak w dramatach Czechowa, drugorzędne są „intrygi”, „rozwiązania” – pierwszorzędna jest atmosfera, „powietrze” odczuwane zmysłami. Ważna jest pustka między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie. Dla Różewicza znaczą one więcej niż wypowiedziane słowa. Ale ważne jest też, czym są wypełnione te „chwile milczenia” przez bohaterów sztuki, przez autora, reżyserów, aktorów i widzów. W dramatach Czechowa „chwile milczenia” wypełnione były życiem i oczekiwaniami jego pokolenia. Czym są, czym mogą być wypełnione w naszych dramatach współczesnych, w dramatach Różewicza pełnych pustych miejsc? Poeta, zadając sobie to pytanie, odpowiada:

Chwile milczenia w naszych sztukach, w naszych dramatach są i muszą być wypełnione innymi myślami, innymi przeżyciami, inną pamięcią, innym zwątpieniem, inną nadzieją. Chwile milczenia w moich sztukach są wypełnione myślami anonimowego mieszkańca wielkiego miasta, anonima żyjącego w metropolii, anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem i ciągle rosnącym polis. Poeta i polis? Poeta i nekropol? ⁵

Ta refleksja jest dobrym punktem odbicia do dalszej pracy, ale już nad nową sztuką, nazwaną wcześniej roboczo *Efeb w fabryce papieru toaletowego*, którą później zatytułował *Stara kobieta wysiaduje*. Przestrzeń zamkniętą wypełniają tu nie ludzie, ale śmiecie, odpady cywilizacyjne symbolizujące zdegradowane, zlekceważone, odrzucone wartości kulturowe, wartości wyższe, humanitarne.

Przestrzeń zamknięta, czyli pierwsza – na co zwraca uwagę Przybylski – związana jest z motywem poczekalni, charakterystycznym dla całej poezji Różewicza. W jego świecie człowiek znajduje się na ogół w ruchu i ustawicznie spada na jakieś dno, nawet wówczas, kiedy przemieszcza się po linii poziomej. Stąd jego paradoksalne „spadanie poziomo”. Ale jeśli na chwilę chociażby znajdzie się w stanie spoczynku, najczęściej widzimy go w jakiejś poczekalni.

Strudzony Wieczny Wędrowiec, *homo viator*, odpoczywa w poczekalni, wyglądając jakiegoś końca, którego przyczyn w zasadzie nie docieka, zapewne dlatego, że są one zupełnie oczywiste. Kiedy trzeba, Różewicz przekształca mieszkanie w ulicę, którą płynie świat rozsadzający intymną, zamkniętą przestrzeń. Ale kiedy indziej świat jego kurczy się i zamienia w pudło poczekalni, czyli w eschatologiczne miejsce oczekiwania. Oczekiwanie jest w tej poezji

⁵ Ibidem, s. 130.

kategorią niemal religijną.⁶

Przestrzeń zamknięta w pierwszej odsłonie *Starej kobiety* stanowi odmianę takiej poczekalni dworcowej, którą autor tak charakteryzuje:

Wszystko w mocnym świetle. Światło dociera wszędzie. Wnętrze wielkiej dworcowej kawiarni. Dużo stolików i krzeseł. Czerwonych. Czarnych. Białych. [...] Stoliki i krzesła z metalu, szkła i kolorowych tworzyw.⁷

Azyl ten jest pozornie komfortowy i sterylny. Dokoła lśni metal, szkło i tworzywo, ale brak już wody. Kiedy Kelner włącza wentylator, wiatr rozmiata kurz i papiery. W połowie pierwszej odsłony dowiadujemy się, że w gruncie rzeczy jest to wnętrze obłożone. Przypomina schron. Okno jest szczelnie zasłonięte; po jego uchyleniu „przez szparę wpada do wnętrza kawiarni trochę śmieci: popiołu, kości, ogryzków”. Kiedy Lekarz otworzy je szeroko, wsypie się „góra śmieci i odpadków”.

Kawiarnia dworcowa kojarzy się z poczekalnią, poczekalnią w podróży realnej, podróży w czasie mitycznym, czasie „ludzkiej drogi” i czasie realnym w podróży Polskimi Kolejami Państwowymi. Jest przestrzenią intymną, w którą śmieci – podobnie jak postacie „z ulicy” w *Kartotece* rekwirujące przestrzeń intymną Bohatera – wciskają się weń bezpardonowo, jakby nie było tu ścian, bo zostały one już wcześniej zburzone, rozsadzone.

Masa ludzka w *Przyroście naturalnym*, mimo zamknięcia drzwi, zalewała przestrzeń, rozdzierała ją, otwierała. W *Starej kobiecie* – w przeciwieństwie do idei rozwoju „akcji” *Przyrostu naturalnego* – Różewicza nie interesuje proces rozsadzania ścian – przekształcania przestrzeni zamkniętej w otwartą. W części pierwszej zaczyna się proces „zalewania” kawiarni śmieciami, tworzenia pejzażu zaśmieconego, ale w trakcie tej „akcji” autor zaplanował antrakt, a odsłona druga przynosi nam już metaforyczny pejzaż przestrzeni otwartej.

Śmietnisko „jak morze”, od brzegu do brzegu. Śmietnisko aż po horyzont. Została tylko jedna ściana kawiarni (może ta z oknem?). Mniej stolików i krzeseł. Na ich miejscu kosze plażowe. Dwa, trzy. Światło narasta. Otwarta na trzy strony przestrzeń. Może pobojuwisko. Olbrzymi Śmietnik. Poligon. Nekropol. Jednak plaża. Plaża nadmorska. Ławka pomalowana na zielono. Podłogę pokrywa warstwa śmieci, popiołu, piasku. W kilku miejscach wykopane

6 R. Przybylski, op. cit.

7 T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, [w:] idem, *Utwory zebrane. Dramat 2*, op. cit., s. 207.

„grajdołki” jak na plaży. (Morza, oczywiście, nie widać.) Kopczyki. Może groby.⁸

Od czasu do czasu ludzie ryją w tym śmietniku korytarze-okopy, a kiedy się spotykają, nie wiadomo, czy ich zachowania są wybuchami radości, czy też śmiertelnej nienawiści. Jest to przestrzeń zagłady, konania, całkowitej destrukcji, dezorientacji, upadku człowieczeństwa. Jednak życie toczy się tutaj nadal tak, jak gdyby nic złego ani dziwnego się nie działo, chociaż odpadów cywilizacyjnych wymieszanych z żywymi ludźmi i trupami wciąż przybywa, bowiem cywilizacja ciągle się rozwija.

Wszystko, co się dzieje w tej przestrzeni, świadczy o tym, że sztuka *Stara kobieta wysiaduje* jest nie tylko tragedią, jak widział to Kajzar; groteską – jak widział ją Jan Błoński – lecz również makabreską, jak widzieli to Przybylski i Kelera. Diagnoza jest taka: nie ma tu już śladów natury, nawet w postaci szczątkowej. Jest tylko pamięć o jakiejś przyrodzie, naturze, pięknym niegdyś pejzażu za oknem, o czym wspominają wyłącznie Stara i Ślepiec. Teraz istnieje tu tylko pseudokultura w postaci przyzwyczajień, kulturowych nawyków, schematycznych zachowań czy – jak mówi Przybylski – „kretyńskiej imitacji”. Większość ludzi poruszających się w tej przestrzeni to drobnomieszczańskie automaty lub – jeszcze gorzej mówiąc – „psy” rządzące się zasadami „niższej zmysłowości”. Przestrzeń otwarta drugiej odsłony jest poniekąd wizją Nicości – stwierdza Przybylski. I dalej pisze:

Scena w *Starej kobiecie* nie jest imitacją świata. Powinniśmy o tym pamiętać. [...] Scena jest tu wizyjnym obrazem wyobrażenia poetyckiego o stanie duchowym współczesnego człowieka. Przypomina romantyczny pejzaż mentalny, czyli plastyczną projekcję przeżyć duchowych poety. Dlatego też kojarzy się nam z surrealistycznymi płótnami, które przedstawiają stany psychiczne, sny lub nawet pojęcia abstrakcyjne, oczywiście wykorzystując przy tym plastyczne elementy naszego widzialnego świata.⁹

Jaki czas upłynął między odsłonami – nie wiemy. To czas umowny, mityczny, czas procesu przemian, a nie czas realny. Tak jak niekonkretny jest czas akcji, tak niedopowiedziane jest miejsce: kiedy, gdzie jesteśmy? W didaskaliach autor nie sugeruje też, że jest to właśnie dworcowa kawiarnia, chociaż często w didaskaliach podaje znaczące dla interpretacji szczegóły – tu jest

⁸ Ibidem, s. 225.

⁹ R. Przybylski, op. cit.

„puste miejsce”, „chwila milczenia” do wypełnienia przez czytelników i realizatorów.

Podobnie nieznanym – „otwartym” – jest status bohaterów, a zwłaszcza postaci tytułowej i paru pozostałych, ściśle z nią „rodowodowo” związanych dzieci.

W didaskaliach Różewicz opisuje precyzyjnie wygląd Starej Kobiety:

Okryta – albo pokryta wielką ilością garderoby: wiosennej, letniej, jesiennej i zimowej. Obwieszona jest broszkami, bransoletami, zegarkami, łańcuszkami, klipsami, kwiatami... Na głowie ma trzy różne nakrycia oraz wielką ilość różnokolorowych włosów. Twarz nieruchoma. Pokryta siatką zmarszczek. Ale rysy wyraźne. Wspaniałe sztuczne zęby.¹⁰

Nakreślony tak wizerunek bohaterki przypomina dawne alegorie. W postaci kobiet w różnych strojach i z różnymi rekwizytami w sposób bardzo zmysłowy wyobrażały one pojęcia abstrakcyjne. Bohaterka jest „sumą” wszystkich alegorycznych kobiet, które zwykle nie występowały same: znaczące były nie tylko stroje, ale też znajdujące się obok nich przedmioty czy zwierzęta. Dopelnieniem całości w „rysunku” Różewicza jest, prócz wizerunku Starej Kobiety, towarzyszący jej „śmietnik”. Realność traci tu swą autonomię na rzecz znaczeń nadbudowanych, dodatkowych. Dla refleksji nad charakterem współczesnej cywilizacji wybrał autor starą formę alegorii i znalazł nowe znaki – emblematy, które mogłyby wyrazić cechy współczesnej cywilizacji.

Z ikonizacyjnego charakteru alegorii wynika u Różewicza konieczność eksponowania wzrokowych substytutów abstrakcyjnych pojęć. Z niezwykłą wręcz pieczołowitością dba on o ściśle dobrane i zawsze znaczące efekty scenograficzne, o wszystko to, co jest zespołem pozasłownych środków wyrazu. Suknie z różnych pór roku, różne kolory włosów i nakrycia głowy, nadmiar biżuterii i białe sztuczne zęby Starej Kobiety, jej „wysiadywanie”, nadmierna żarłoczność, częsta zmiana poleceń wydawanych Kelnerowi – wszystko to buduje z jednej strony wyrazisty i uszczegółowiony portret, ale też każdy szczegół w tym portrecie ma zawsze dodatkowe znaczenie w obrazowej, alegorycznej czy symbolicznej strukturze utworu. Dotyczy to nie tylko stroju, planu scenicznego, lecz także działań postaci. U Różewicza bohaterzy nie tylko mówią, lecz także – przede wszystkim – „działają”.

10 T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, op. cit., s. 207.

Stanisław Burkot, analizując dramat Różewicza i jego obrazowo – alegoryczną strukturę, pokazuje swoistą, charakterystyczną dla poety grę ze znakami i konwencjami kulturowymi:

Jest to jednak specyficzny rodzaj działania – zespół czynności nawykowych, bezsensownych, jak „polowanie” na muchy Cyryla, choć muchy już dawno wyginęły, czy też „sprzątanie” przy pomocy szczotki i śmietniczki [...] Równie bezsensowną czynnością jest wycieranie brudów ścierką, której już nie da się uprać, bo zabrakło wody. Taki charakter ma „plecienie wianków” przez Dziewczyny opalające się na śmietniku, wreszcie kara, jaką ponosi Młodzieniec za rzucenie papierka na ziemię. Ekspozycja bezruchu poprzez czynności to pewien paradoks. Sceny pantomimiczne, a jest ich w *Starej kobiecie* wiele, mają podobny charakter: oznaczają działanie pozorne, w istocie absurdalne, wynikające z rutynowych odruchów. W sumie są zespołem pustych i rozpaczliwych gestów, które nie mogą złożyć się w działanie, w dramaturgiczną akcję. Znaczą właśnie przez to, że niczego nie zmieniają, że są częścią wielkiego „wysiadywania”. [...]

W dramacie *Stara kobieta wysiaduje* zamiar satyryczny Różewicza jest oczywisty. Ale kategorią podstawową wydaje się być nie tyle satyra, co gorzka ironia. Jest to ironia totalna, obejmująca wszystkie płaszczyzny znaczeniowe utworu: zamiana Demeter w Starą Kobietę, Kory w prostytutkę, natury w śmietnik, działania w zespół pustych i rytualnych gestów, Strażnika Porządku w mordercę, Kelnera w „pożeracza gazet”, śmietnika w plażę, ma swe dopowiedzenia dalsze...¹¹

Jak określić pole semantyczne skonstruowanej przez Różewicza quasialegerii? Odwołania do tradycji mają u niego zawsze specyficzny charakter. Znaki kulturowe z przeszłości, w tym przypadku dawne alegorie, symbole, mity podlegają znaczącym zniekształceniom. Stara Kobieta staje się alegorią współczesnej cywilizacji. Ale nowa alegoria, podobnie jak rozplywająca się kopia rzeźby antycznej z marmolady w *Grupie Laokoona*, jest także zdegradowaną kopią dawnego wzoru, jest więc częścią śmietnika.

Postać Starej Kobiety, która jest sumą i kwintesencją kobiecości w ogóle, a zarazem wszystkich starych kobiet z twórczości Różewicza, o których pisze Ewa Guderian-Czaplińska¹², ma rysy uniwersalne mitycznej bogini – Pramatki (Pramaci). Krytycy różne przypisywali jej rodowody kulturowo-mitologiczne. Przybylski kojarzy ją z mitologią słowiańską.

11 S. Burkot, *Absurdy cywilizacji i teatr absurdu* („*Stara kobieta wysiaduje*” Tadeusza Różewicza, „Zdanie” 1986 nr 1, s. 10.

12 E. Guderian-Czaplińska, *Połknięty czas. Stare kobiety w dramatach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Teatralny” 2013 z. 3–4.

Jest to [...] kobieta syntetyczna, baobab kobiecości, „drzewo życia”, czyli Wielka Matka. Mircea Eliade pisze, że słowiańska odmiana Matki Ziemi, „stara kobieta”, była personifikacją siły sakralnej ukrytej w plonach. Czczono ją jako wieczną dawczynię plonów i źródła płodności. Była stara, ponieważ ziemia jest stara. Była kobietą, ponieważ sakralność kobiety związana jest ze świętością ziemi, a jej płodność jest odbiciem kosmicznej i niewyczerpanej płodności Matki Ziemi. Bohaterka dramatu Różewicza przywędrowała więc z pradawnych mitów religijnych, którym tak wiele uwagi poświęca współczesna antropologia. Świadomość zagrożona końcem zawsze zajmuje się namiętnie mitami początku, szuka bowiem odpowiedzi na pytanie, co właściwie zaczyna konać.¹³

Najczęściej jednak rodowód jej wiązano z mitologią grecką. Helmut Kajzar widzi w niej Gaję, zwaną też Geą, która zrodziła się z chaosu.

Gdzieś na horyzoncie żyje Ocean. Stara przypomina najstarszą z bogów Geę – Matkę Ziemię, z której narodziły się trzy Parki – Lachesis, Antropos i Kloto (ich ojcem był Okenaos). Tak też nazywają się w sztuce trzy rosłe córki Starej, opalające się na frotowym ręczniku. Młodzieniec może być Hypnosem, boleśnie zapatrzonym w głąb swoich marzeń, wolno w nim również rozpoznać synka Fausta i Heleny Trojańskiej, urodzonego za przyzwoleniem najtajniejszych bóstw – Matek. Śmietnik, kto wie, czy nie nasuwa skojarzeń z okresem chaosu, czynem gwałtownego rodzenia się i ścierania nowych form i bóstw. Właśnie toczy się walka Gigantów (na scenie w okopach śmieci walczą z sobą Kelnerzy). Przechodzi ślepy wieszczek, lubieżny Zeus – liniejący sybaryta literat.

Sztuka naśladuje biologiczny rytm powstawania życia. Przygotowanie do odbycia aktu zapłodnienia, poród, odcięcie pępowiny. Przerwanie nici łączącej ze źródłem życia. Odcięcie od Matki. Skazanie na samodzielny ruch i wyrok końca. Narodził się Młodzieniec – Hypnos – Wiersz – Hippis. Kobieta wysiedziała go i dumna jest z jego piękna, harmonii członków, dobroci. Chroni swego syna, czuwa nad nim. Na śmietniku rządzonego prawem czy bezprawiem chaosu nie potrafi go upilnować. Młodzieniec wędruje ku morzu. Wędruje bezbronny, naiwny. Ssie cukierek i mówi wiersz o miłości. Bezmyślny Stróż Porządku śmietnika odbiera młodzieńcowi trochę zamyśloni, bolesny uśmiech. Młodzieniec wraz z uśmiechem ginie. Znika. Stara wgryza się, wkopuje w ziemię w poszukiwaniu syna. Poeta rozkopuje śmietnik w poszukiwaniu harmonii.

Różewicz zamiast ożywić, rekonstruować znany mit, tak jak to robią neoklasycy, czy jak to czyni choćby Grotowski, [...] napisał, zobrazował współczesny mit kobiety wysiadującej. Mieszczą się w nim losy europejskiego humanizmu, tragedie twórców i matek. One rozpoznają się w micie na pewno. Stoi przed nimi stale widmo odpowiedzialności za dawanie życia i biologicznego bólu płynącego z odczuwania życia i śmierci dzieci.¹⁴

Stara Kobieta ma na sobie stroje wszystkich pór roku – jest też boginią czasu, jak greckie

13 R. Przybylski, op. cit.

14 H. Kajzar, *I co dalej po zagładzie?*, „Teatr” 1969 nr 16.

Nory (z „Fryzu ateńskiego”). Burkot widzi ścisłą zależność postaci Starej Kobiety z mitem eleuzyjskim związanym z grecką boginią Demeter, która była opiekunką ziarna, zasiewów, odradzającego się życia, ładu społecznego, cywilizacji osiadłej związanej z ziemią.

W świecie Starej Kobiety wartości te uległy całkowitej zagładzie – „istnieją” jako ostro odczuwany brak. To wielka destrukcja ładu eleuzyjskiego. W micie o Demeter, w orszaku bogini występują stale dwie inne postaci – Kora, jej córka, a także młodzieniec – Triptolemos, któremu Demeter przekazała sekret uprawy ziemi. Postaci te istnieją w otoczeniu Starej Kobiety – Piękna Dziewczyna, która zjawia się na krótko w kawiarni jest prostytutką. Warto pamiętać, że inną nazwę kobiet uprawiających „najstarszy zawód świata”, wywieść można od greckiego słowa „kora” (w pisowni – „korwa”) – dziewczyna. [...] Cały ten krąg znaczeń zostaje u Różewicza przewrotnie przetworzony: Stara Kobieta demonstruje swą niechęć do Pięknej Dziewczyny, gdyż ta postępuje wbrew naturze – nie chce być matką, nie chce rodzić. „Tajemnicę życia” bohaterka dramatu przekazuje Młodzieńcowi, którego uważa za syna. Jednak nie nauczył on nikogo „uprawy ziemi”. Pozostał po nim pusty gest – wyciągnięta ręka z kwiatem ofiarowanym uzbrojonemu Strażnikowi Porządku.¹⁵

Dopełnieniem mitycznych przywołań w dramacie są postacie trzech dziewczyn o znaczących imionach: Kloto, Lachezis, Atropos – to boginie przeznaczenia, losu – Mojry utożsamione później z rzymskimi Parkami.

Cały ten świat kulturowych (antycznych a także barokowych) przetworzeń podlega w dramacie Różewicza wymieszaniu: Stara Kobieta jest „sumą” ikonicznych przedstawień. Jak w jej stroju, jest w niej wszystko razem i wszystko w strzępach – zdegradowane.

Mit eleuzyjski miał wiele znaczeń: z wiecznej wymiany życia i śmierci rozwinęło się przeświadczenie o nieśmiertelności duszy, ale też z „tajemnicy” ziarna wywodzi się przeciwstawne przeświadczenie o materialnym podłożu życia.

Stara Kobieta nie uznaje metafizyki: jest cała z cielesnych potrzeb, z biologii, z wielkiego apetytu, żarłoczności. Lubi „ciepło, słodko i dużo” i wygłasza „odę do brzucha”. [...]

Spotworniała Demeter współczesności? A może oczyszczona z metafizyki tajemnica życia?

Różewiczowska alegoria zmienia całkowicie swe funkcje. W XVI i XVII wieku służyła wyrażaniu prawd moralnych, nazywaniu kategorii estetycznych i pojęć metafizycznych. W XIX i XX wieku alegoria zjawiała się najczęściej w satyrze. W dramacie Różewicza zamiana Demeter w Starą Kobieta, Kory w prostytutkę, Triptolemosa w

15 S. Burkot, op. cit., s. 6.

efeba oznacza karykaturalne przetworzenie mitu. Dramat przesycony został ironią i pasją satyryczną.

[...] Różewicz nie realizuje (w sensie artystycznym) mitu antycznego dosłownie: łączy ze sobą różne wątki, zmienia, tworzy zbitki i parafrazy. I to jest postawa znacząca: wszystko się przecież poplątało, wszystko podlega stałej destrukcji.[...] pamiętajmy, że owe wcześniejsze konwencje podlegają w dramacie Różewicza degradacji, stanowią część nowej panoramy życia ludzkiego. [...]

Śmietnik i beużyteczna mądrość Starej Kobiety – wymowne alegorie współczesnej kultury i współczesnej cywilizacji – mówią o złej kondycji rodziny ludzkiej.¹⁶

Stara kobieta wysiaduje, sztuka pełna wieloznaczności, wbrew natarczywie przez krytyków powtarzanym, za Różewiczem zresztą, określeniu, że tworzy on „teatr realistyczny i poetycki”, jest dramatem i propozycją sceniczną arealistyczną, zrodzoną z idei malarstwa abstrakcyjnego, idei informelu, taszyzmu, które jako najbardziej widoczny znak rozpoznawczy kierunku stosują technikę kolażu, podobnie jak Różewicz. Malarze abstrakcyjniści związani z teatrem, przede wszystkim Tadeusz Kantor i Józef Szajna, w sztuce teatralnej, w przedstawieniu odrzucają też podobnie jak Różewicz podstawowe zasady dramaturgii: zawiązania akcji, jej logicznego, umotywowanego historycznie czy psychologicznie, przyczynowo-skutkowego rozwoju.

Idee malarzy – awangardy plastycznej – zawsze bliższe były Różewiczowi niż idee i działania awangardy literackiej. Przyjaźnił się przede wszystkim z gronem artystów z Grupy Krakowskiej II: najbliżej z Jerzym Tchorzewskim, ale też z Marią Jaremianką, Tadeuszem Kantorem, Kazimierzem Mikulskim, Jerzym Nowosielskim. Wielogodzinne, czasem całonocne, rozmowy o malarstwie i obserwowaniu działań awangardowych malarzy w obszarze teatru były dla poety niezwykle inspirujące. Wydarzenia teatralne takie jak premiery w Grotesce, w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, w Cricot 2 były pożywką dla przemyśleń. A w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych wiele działo się w tej dziedzinie. W teatralnym i malarskim środowisku artystycznym dyskutowano żywo nad kolejnymi premierami z udziałem artystów-nowatorów: Kantora, Szajny, Krakowskiego, Mikulskiego.

Był to czas eksplozji twórczej, wręcz ekspansji awangardy malarskiej w polskim teatrze.

16 S. Burkot, op. cit., s. 11.

Czas również ostrej walki z krytykami. Obok entuzjazmu części krytyki odzywały się protesty nie tylko konserwatystów. Polaryzację stanowisk w środowisku odzwierciedla, opublikowana w październikowym numerze „Dialogu” z roku 1958, dyskusja pt. *Scenografia a dramat*. Krytyków reprezentowali: Adam Tarn i Konstanty Puzyna; scenografów – dwaj wybitni przedstawiciele neorealizmu – Władysław Daszewski i Jan Kosiński oraz, atakowany za radykalizm, Józef Szajna. Ostre zarzuty stawiał przede wszystkim Tarn:

Zaznacza się u nas pewien przerost scenografii w stosunku do tekstu. [...] Zdarza się nawet, że koncepcja plastyczna decyduje u nas – co tu ukrywać! – o kształcie utworu na scenie.¹⁷

Neorealiści utrzymywali wprawdzie, iż plastyk jest też inscenizatorem, pojawiły się jednak problemy z akceptacją plastyki nieprzedstawieniowej, różnych odmian abstrakcji. Postaw twórczych plastyków-nowatorów bronił Szajna. Jak można zachować zgodność stylu autora ze stylem malarstwa scenicznego, skoro rozwija się abstrakcja w sztukach wizualnych, taszyzm z konieczności pojawia się na scenie, a nie istnieje dramat taszystowski? Ten sposób myślenia, do którego odniósł się Szajna, wynikał – oczywiście – z nawyków warsztatu neorealistycznego i historyzmu minionego okresu: jak komedia z XVIII wieku – to scenografia rokokowa.

W tym czasie Różewicz pisał właśnie *Kartotekę*. Z debiutem dramaturgicznym poety sytuacja się zmieniła. Można by go nazwać twórcą dramatu taszystowskiego w Polsce.

Wkrótce okazało się, że koniec lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte XX wieku były czasem wykluwania się i dojrzewania idei autorskiego teatru plastyków. Czasem torowania dróg do teatru totalnego, autonomicznego. Wydarzenia te i dyskusje Różewicz bacznie obserwował i wchodził w twórczy, teatralny dialog z reformatorami: z malarzami i reżyserami. Nie tylko jako dramaturg, ale też jako ukryty inscenizator-reformator, który w pełni odkrył się w *Starej kobiecie*.

Pierwszy zbiór dramatów Różewicza wydany w 1966 wywołał falę nieporozumień wśród krytyków. Zażarte dyskusje i polemiki toczyły się na łamach „Dialogu”.¹⁸ Pozostawały one jeszcze

¹⁷ *Scenografia a dramat*, „Dialog” 1958 nr 10.

¹⁸ J. Błoński, *Rozważania na czasie*; J. Kelera, *Kilka słów w obronie Różewicza*, „Dialog” 1967 nr 4; S. Gębala, *Jeszcze w sprawie Różewicza*, „Dialog” 1967 nr 12.

świeżo w pamięci, kiedy w sierpniowym numerze pisma z 1968 ukazał się najnowszy dramat – *Stara kobieta wysiaduje*. Sztuka nie wywołała zachwytu, wprawiła w zakłopotanie nawet zagorzałych obrońców dramaturgii poety. W czytaniu wydawała się trudna, rozbita, chaotyczna, ryzykownie wydziwaczona, w pewnym sensie wtórna (zarzucano nagminnie wpływy Becketta) – nie zachęcała do realizacji scenicznej. Była nową, oryginalną formą dramatu. Ponad jedną trzecią drukowanego tekstu stanowiły didaskalia. I nie były one dodatkiem do dialogu, ani opisem, ani komentarzem, ani dopowiedzeniem. Odwrotnie – pełniły w istocie funkcję nadrzędną. To raczej dialog – słowo mówione, słowo tylekroć wyważone ze swego miejsca i niedostateczne – dopeśniało i równoważyło partyturę działań i scalającą, organizującą wizję dramatyczną, której istota właśnie zawarta była w tak zwanym tradycyjnie „tekście pobocznym”. Na tym polegała między innymi nowość formy.

Różewicz zderzał ze sobą różne faktury języka: poezję z głupawym dowcipem, cytaty z książek i potocznych rozmów. Malował panoramę iluzjonistyczną i konkretną, pokazywał tektonikę śmietnika. Działał wielością efektów.

Wieloznaczność sztuki podnosił – zauważony od początku – wyraźny wątek autotematyczny, który krytycy traktowali jako kontynuację wątpień i rozważań poety z *Przygotowań do wieczoru autorskiego*. Poeta stawiał w tej scenicznej metaforze osobiste pytania i problemy artysty. Konieczność rodzenia i chronienia dzieci Ziemi-Matki porównywano z koniecznością tworzenia u artysty, poety, którego dziećmi są jego dzieła. Poeta czuje się odpowiedzialny za nie jak matka za dzieci i boleśnie przeżywa ich los we współczesnym świecie.

Na ten plan znaczeniowy sztuki szczególnie uwrażliwiony był Kajzar, który po prapremierze pisał:

Różewicz zestawia różne gatunki teatrów. Zbiera, żeby je stracić. Marzenie o pięknie i dobroci upostaciowane w Młodzieńcu równoważy przepelnieniem szpetności śmietnika. Ale w pewnej chwili przedstawienie zostaje zerwane. Żelazna kurtyna przecina spektakl. Znika obraz. Aby ożyć w pamięci, musi przedrzeć się przez żelazną zasłonę. Konkretną, materialną.

Spektakl może spełnić się dopiero w wyobraźni widza. Opuszczeniem żelaznej kurtyny autor unieważnia,

kompromituje materię swojej wizji. Nie znajduje dla sztuki końca. Zatem *Stara kobieta wysiaduje* jest także sztuką o niemożności spełnienia aktu twórczego.¹⁹

W didaskaliach tworzy Różewicz precyzyjnie utkaną sieć alegorii i symboli – dwuznacznych i wieloznacznych, z których czytelnik czy reżyser z zespołem realizatorów sam wysnuć musi sensy budowanej tak metafory. A wysnuć owych sensów i budowanie metafory scenicznej wymagało – i wymaga – szerokich kompetencji: znajomości dorobku kultury europejskiej, konwencji w sztukach wielorakich oraz wrażliwości i wyobraźni, przede wszystkim.

Stara kobieta wysiaduje była – i jest nadal – sztuką trudną i ryzykowną, tak w realizacji scenicznej jak i w odbiorze widzów.

Wyzwanie wystawienia jej podjął Jerzy Jarocki, reżyser uznawany już, po premierach *Wyszedł z domu* i *Mojej córeczki* w Starym Teatrze²⁰, za specjalistę od dramaturgii otwartej Różewicza.

Prapremiera w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu 28 VI 1969 zaskoczyła krytyków i w rezultacie przewartościowała całkowicie dotychczasowe oceny. Przyznawał August Grodzicki:

okazało się, że *Stara kobieta* to dzieło teatralne intrygujące, sztuka zaangażowana we współczesność, z apokaliptyczną wizją ludzkości i przejmującą wymową antywojenną.²¹

Spektakl Jarockiego respektował i rozwijał wizję Różewicza, był wyraźną propozycją interpretacyjną i własną konstrukcją artystyczną teatru. Dzielił się – jak sztuka – na dwie części, które były ostro skonstrastowane ze sobą.

Pierwsza odsłona miała wyraźnie groteskowy charakter. Rozgrywała się w dość staroświeckim wnętrzu, które bardziej wyglądało na prywatny pokój niż kawiarnię, nie było wielkim, nowoczesnym lokalem dworcowym opisanym w didaskaliach. Przy centralnie ustawionym stoliku Stara Kobieta pożerała fusy od kawy i rozsypany cukier, kłóciła się z Kelnerem,

19 H. Kajzar, *I co dalej po zagładzie*, op. cit.

20 T. Różewicz, *Wyszedł z domu*, reż. J. Jarocki, scen. B. Stopka, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, prem. 25 IV 1965, *Moja córeczka*, reż. J. Jarocki, scen. W. Krakowski, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, prem. 23 V 1968.

21 A. Grodzicki, „*Stara kobieta wysiaduje*” z *Wrocławia*, „*Życie Warszawy*” 1969 nr 305.

gadała, gruchała, nudziła.

Jarocki zmultiplikował tytułową bohaterkę. Grały ją w przedstawieniu trzy aktorki: Ina Nowicz, Maria Zbyszewska i Maja Komorowska – każda miała do odegrania inny fragment: jedna z fusami z kawą, druga dyskutowała o U Thancie, inna – huśtając się na ogromnym żyrandolu przez całą szerokość sceny – namawiała Kelnera do płodzenia dzieci. Nie różniły się kostiumem ani charakteryzacją, tylko kolorem włosów w perukach, głosem, mimiką i temperamentem. Teresa Krzemień charakteryzuje je następująco:

Pierwsza jest najbardziej stara, druga najbardziej agresywna i antypatyczna, trzecia najbardziej przejmująca i bolesna. Żadna nie gra starej wiedźmy; w ogóle nie ma tu nic, co nie byłoby brzydkie w ramach pewnej konwencji elegancji.²²

Każda z nich była trochę inna, ale wszystkie trzy uosabiały biologiczną niezniszczalność, odwieczność Starej Kobiety, która wszystko i wszystkich przetrwa.

Aktorki kolejno po swoich sekwencjach opuszczały scenę, ich następczynie pojawiały się w identycznym „tłumoku” pstrokatej garderoby. Po każdym wyjściu Starej Kobiety słyhać było jakby odgłosy spuszczonej wody i zsypywanych metalowych pojemników ze śmieciami.

Część pierwsza, w której dominuje dialog, rozegrana została w całości na pierwszym planie zamkniętym ścianą. Kelera przyrównuje tę część do rodzaju kabaretu wysokiej próby połączonego z cyrkiem.

Kelner prowadzi konferansjerkę na proscenium (wygłasza między innymi spore fragmenty didaskaliów); Stara Kobieta na proscenium (to partia Marii Zbyszewskiej) wykrzykuje agresywnie swój kluczowy poemat o brzuchu – kelner akompaniuje wtrącanymi francuskimi półsłówkami. Przerwywniki Lekarza, Pięknej Dziewczyny, Kelnera Cyryła. Na koniec Maja Komorowska – fizycznie najsprawniejsza z trzech Starych Kobiet – wskakuje ze stolika na żyrandol; uwieszona na żyrandolu jak wiedźma na miotle jeździ nad sceną i w akrobatycznych pozycjach domaga się kochania. Spada z żyrandola. Oświadcza, że musi rodzić bez przerwy. [...]

Zwielokrotnienie tytułowej postaci ułatwiło rozegranie tej części na śmiesznie, z dystansem, bez szokowania biologicznymi drastycznościami, o których się tu mówi w sytuacji absurda: ugniatając palcem fusy, walcząc z własnym ubraniem czy jeżdżąc na żyrandolu niczym na miotle. Przy czym Stara Kobieta nie przestała być konkretna.

22 T. Krzemień, „*Stara kobieta wysiaduje*” w inscenizacji Teatru Współczesnego z Wrocławia, „Słowo Powszechne” 23 XII 1969 nr 307.

Na scenie istniała nie metaforycznie, istniała z siłą, jaką mają postaci mityczne, ona – pełna życia, pielęgnująca instynkt samozachowawczy, określona fizjologicznymi odruchami, monstrialna samica.²³

W groteskowo-farsowej części pierwszej nie było miejsca na poczucie grozy. Stąd kontrast z odsłoną drugą, którą – mimo teatralnej umowności obrazu – przenikała atmosfera katastrofy.

Niewielkich rozmiarów scenę Teatru Współczesnego udało się Wojciechowi Krakowskiemu, po usunięciu ściany z pierwszego aktu, zaaranżować jako wielkie, bezbrzeżne śmietnisko usypane z różnokolorowych (z przewagą czarnego) ścinków materiałów, papierów, szczątków naczyń i różnych odpadów cywilizacyjnych. Na górnym planie kosze plażowe i stół Starej Kobiety, niżej białe prześcieradło dla opalających się dziewczyn. Z prawej strony wybiegający od tyłu sceny pomost, urywający się nagle nad wykopanym w śmieciach rowem. Uspokojona Stara Kobieta robiła na drutach, dziewczyny smarowały się olejkami i ćwiczyły pozy modelek. Zamiatacze zwozili kukły-zwłoki ludzkie i żywych ludzi, a z rowu wylaniały się ramiona walczących z sobą zapaśników. Śmietnik ruszał się i puchł od coraz to nowych dostaw.

Życie miało tu kompozycję cykliczną. Przeplatały się rozmówki Starej i dystyngowanego Pana, odgłosy walki z rowu, plotki dziewczyn o czymś weselu, anonimowe głosy, wejścia Zamiataczy z kolejnymi porcjami odpadów, upadki Ślepca, stale wędrującego tą samą drogą i spadającego z pomostu, lubieżne gesty dziewczyn, opowieści kelnerów, odruchy obojętności, odruchy sadyzmu wobec innych postaci ze Śmietnika. Okrucieństwo walki, okrucieństwo śmierci, która ludzi porzuca na wysypisku, okrucieństwo bezmyślnych, zapatrzonych w siebie czarujących istot – wszystko to teatralne, plastycznie skomponowane, a przecież wszystko to nadało przedstawieniu ton grozy. Śmietnisko istniało na scenie konkretnie; nie było całym światem, było rzeczywistością, w której poruszały się postaci, było rzeczywistością kreowaną przez autora i przez teatr. Wizja teatralna nie była jego wizją, mógł ją analizować obiektywnie. Wynik tej analizy okazywał się jednak przykry. I w tym, że na gigantycznym śmietniku przez cywilizację usypanym trwało normalne mniej więcej życie, i w tym, że na normalność składały się nieustające małe wojny.²⁴

Finał w przedstawieniu Jarockiego różnił się od finału proponowanego przez Różewicza. Tu zostało dopiero ujawnione, do czego reżyserowi były potrzebne aż trzy aktorki w roli Starej Kobiety. W finałowej sekwencji pokazał wszystkie trzy. Śmietnik-pole walki opustoszało.

23 J. Kelera, *Partytury i twórczość sceniczna*, „Odra” 1969 nr 9.

24 Ibidem.

Dziewczyny zasypały i udeptały rów, w którym nastąpi cisza. Trzy Stare Kobiety wyszły, by szukać syna. Na scenie wrocławskiego teatru trzy stare, brzydkie kobiety przeżyły los matek, którym się nie udało uchronić syna przed światem. Na wołanie; „Synku!” z usypiska wychodził Młodzieniec w błękitnym ubraniu, z białym żabotem, złotymi włosami i kwiatem. Spotykał Stróża Porządku w mundurze amerykańskiej Military Police. Po wymianie zdań Stróż Porządku, z ręką na kaburze rewolweru, wycofywał się ze sceny. Opiekę nad Młodzieńcem przejmował Ślepiec, który opowiadając, jaką ma przed sobą drogę do przebycia nad morze, prowadził go na wysoki podest i zostawiał nad przepaścią. W tym momencie gasło światło i spadała kurtyna.

W finale *Starej Kobiety* opada żelazna kurtyna. Przed chwilą widzieliśmy jeszcze, jak Stara czegoś gorączkowo szuka wśród śmieci, jak patykami rozrzuca warstwy śmietnika, jak paznokciami rozgrabuje ziemię. Kurtyna chrzęści, rozgniata leżące na jej linii pudełka, przedmioty, lalki. Aktorzy nie wyszli się kłaniać.²⁵

Prapremiera *Starej kobiety* została znakomicie odebrana zarówno przez wrocławskich recenzentów jak i na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. W inscenizacji Jarockiego i Krakowskiego dramat urósł do miary arcydzieła.

Po premierze Kelera pisał, że:

Stara kobieta stała się bodaj najgłębiej poruszającym widza wystąpieniem antywojennym, z jakim dane mi było się zetknąć kiedykolwiek w teatrze.²⁶

Powracając po latach do refleksji nad tym przedstawieniem, konstatowałam:

Po wysiadującej *Starej kobiecie* teatr Jarockiego zacząłem nazywać „polifonicznym”. Podobało mi się to muzyczne przyporządkowanie, chociaż nie całkiem odpowiednie do ujęcia tego, co teatralne. Bardziej odpowiednie, jak to dziś widzę, byłoby po prostu twierdzenie, że Jarocki w *Starej kobiecie* doprowadził już do mistrzostwa nieliniarne prowadzenie scenicznej narracji (jeszcze inaczej: symultanimizm działań skomponowanych w otwartą całość), notabene nieosiągalne, poza teatrem, w żadnym innym widowiskowym gatunku; że uzyskał przeto zmysłowy odpowiednik tej podstawowej jakości dramatów Różewicza, którą znacznie później nazwałem „przestrzenią poetycką”²⁷

W recenzjach często pojawiają się porównania przedstawienia Jarockiego do dzieła

25 H. Kajzar, op. cit.

26 J. Kelera, op. cit.

27 J. Kelera, *Paradoks o Jarockim*, w: *Reżyser. 50 lat twórczości Jerzego Jarockiego*, Teatr Narodowy, Warszawa 2007, s. 26.

muzycznego, terminy „polifonia”, „kontrapunkt”.

Przedstawienie jest dowcipne, jest poetyckie, jest piękne w swej starannie skomponowanej brzydocie. Nawet śmietnik, w jaki zamienia się scena pod koniec przedstawienia, ma tu swój wdzięk. Jest to bowiem śmietnik poetycki, a nie naturalistyczny, śmietnik metafora, a nie fotografia. Śmietnik w cudzysłowie sztuki. [...] Jerzy Jarocki nie tylko rozumiał doskonale sztukę Różewicza, lecz znalazł także znakomity wyraz artystyczny dla jej konstrukcji, jej kształtu. Z niezwykłym mistrzostwem oddał jej polifonię, wielopłaszczyznowość. Jak mistrz kontrapunktu przerzucał akcję na zasadzie kontrastu z jednego planu w drugi. Pod tym względem druga część przedstawienia skomponowana jest świadomie efektowniej, ostrzej, drastyczniej od pierwszej.²⁸

Doceniono też niezwykłą, malarską kompozycję przestrzeni – metaforyczną i piękną.

Znakomitym efektem są zwały śmiecia, jakie po otwarciu okna w dusznym pomieszczeniu sypią się do środka i przykrywają Lekarza – z upodobaniem taplającego się pod tym ciężarem. To mechaniczne a niespodziewane wtargnięcie charakterystycznej dla sztuki materii i metafory w klimat i styl dialogu stanowi właściwą zapowiedź aktu drugiego, w którym wysokie hały śmiecia pokrywają świat aż po horyzont. Pokrywają? Same są światem. W zawrotnej masie tworzą pamiętny krajobraz o nadrealistycznej czystości koloru i spoistości formy. Kształtują rzeczywistość ni to gigantycznego śmietnika, ni to świata po nuklearnej kąpieli i są (podobnie jak i elementy pierwszego aktu) znakomitym dziełem wyobraźni scenicznej Wojciecha Krakowskiego, który we współpracy z Jarockim, kto wie, czy nie przyćmił tą scenografią najlepszych swoich realizacji plastycznych.²⁹

Jerzy Jarocki zrobił przedstawienie znakomite. Superlatywy można by mnożyć, dotyczą one tak koncepcji reżyserskiej, scenografii, jak i gry aktorów. Spektakl jest różewiczowski z ducha, klimatu i nastroju. Jest wstrząsający, jak wstrząsająca, apokaliptyczna była wizja Różewicza. Jest zwarty, równy, sugestywny. Jak chce autor – „realistyczno-poetycki”. Ale jest jednocześnie – i to już pochodzi od reżysera – ujęty subtelnie w cudzysłów, zagrany z dystansem. Nie stawia się tu dodatkowych kropek nad „i”, nie wyostrza dostatecznie ostrego – nie przesadza w brzydocie.³⁰

Jerzy Jarocki w 1970 otrzymał, przyznawaną corocznie wybitnym twórcom przez Klub Krytyki Teatralnej Stowarzyszenia Dziennikarzy, Nagrodę im. Boya, która była wyrazem uznania dla całokształtu osiągnięć Jarockiego, zwracała jednak uwagę na jego dorobek w roku 1969. Jak wyznaje Elżbieta Wysińska:

Chodziło tu przede wszystkim o jedno z najwybitniejszych wydarzeń sezonu – o prapremierę sztuki Różewicza *Stara kobieta wysiaduje* we wrocławskim Teatrze Współczesnym

28 R. Szydłowski, *Satyryczna Apokalipsa Różewicza*, „Trybuna Ludu” 1969 nr 321.

29 J. P. Gawlik, *Teatrum mundi T. Różewicza*, „Życie Literackie” 1969 nr 38.

30 T. Krzemień, op. cit.

W realizacjach Różewicza okazał się Jarocki inscenizatorem, którego wpływ na kształt utworu ma znaczenie zasadnicze. Dobrym tego przykładem jest i *Stara kobieta*.³¹

Teatralna wizja Różewicza z metaforycznym śmietniskiem „jak morze”, od „brzegu do brzegu”, „po horyzont”, poligonu i plaży zarazem, którą zrealizował Jarocki z Krakowskim, już nigdy więcej nie pojawiła się na polskich scenach. Zrealizowali ją jednak jeszcze polscy artyści za granicą – Aleksander Bardini z Andrzejem Majewskim w Schauspielhaus w Kolonii w 1971.³² Zachowali wierność większości didaskaliów i sensom znaków symbolicznych, inspirowali się też zapisami wyobrażeń poety o Starej Kobiocie przypominającej papugę, obrazu opisanego w *Notatkach do sztuki „efeb w fabryce papieru toaletowego”*. Jej kostium nie tworzył pstrokatego „tłumoka” z nawarstwionych różnych sukien, ale był kolażową kompozycją różnobarwnych materiałów o różnych fakturach. Z ich fragmentów i ze strzępów, preparowanych i podmalowanych, wykreował Majewski niby zniszczony, zdegradowany, ale piękny kostium kobiety-papugi, która w jednej z sekwencji drugiej części bujała się na huśtawce ponad usypiskiem śmieci. Równie artystycznie, po malarsku – podobnie jak Krakowski – zakomponował piękne, metaforyczne śmietnisko kultury. Przedstawienie było silnie steatralizowane, w ostrej, wyrazistej, karykaturalnej wręcz formie aktorka Edith Schultze-Westrum rysowała zmienne nastroje, zachowania, emocjonalne reakcje i cechy charakteru Starej Kobiety. Była groźna, despotyczna, silna, agresywna i obrzydliwa, prowokacyjna seksualnie w pierwszej części, i uspokojona, żałosna, zrozpaczona, zrezygnowana w finale.

Przedstawienie było mocne w swej antimilitarnej i antycywilizacyjnej wymowie oraz mocne w formie. Chyba za mocnej na ówczesne przyzwyczajenia i oczekiwania estetyczne elity kulturalnej teatru w Kolonii. Premierę polscy realizatorzy odczuli jako klęskę i przed końcem przedstawienia uciekali z teatru tylnymi drzwiami, jak wspominał Majewski, bowiem publiczność fatalnie reagowała, ostentacyjnie, z oburzeniem opuszczając widownię w trakcie trwania spektaklu i

31 E. Wysińska, „*Stara kobieta*” i świat teatralny Różewicza, „Radar” 1970 nr 6.

32 T. Różewicz, *Eine alte Frau brütet*, tłum. P. Lachmann, reż. A. Bardini, scen. A. Majewski, muz. W. Kotoński, Bühnen der Stadt Köln, prem. 24 IX 1971.

w przerwie. Nieprzychylnie były też recenzje, choć głównie atakowany był w nich autor, a nie realizatorzy. Przeważało dezawuowanie nowatorstwa Różewicza, zarzut wtórności wobec „klasyków teatru absurdu”. Ton większości wypowiedzi reprezentuje Armin Biergmann w „Main Post Würzburg”:

Kiedy poeta zabiera się do pisania dla teatru, z rzadka należy oczekiwać, że powstanie użyteczny, scenicznie dojrzały dramat – do dzisiaj żadnemu z nich nie udało się zdobyć teatru. Także Polak Tadeusz Różewicz, którego tekst *Stara kobieta wysiaduje* zaprezentowano w kolońskim Kammerspiele, nie ma w sobie kropli „teatralnej krwi”. Bo jest to dość ciężka parafraza Samuela Becketta o samotności współczesnego człowieka i rozkładzie cywilizacji, sztuka w dwóch aktach, pełna odniesień i wymęczonej symboliki, jednak nie dosięgająca poziomu swego pierwowzoru. Znaczący autorzy teatru absurdu, tacy jak Beckett i Ionesco, inwestują w swoje szokujące i paraliżujące „końcówki” niezwykle rozwinięte dramaturgiczne zdolności, przy okazji pisząc piorunująco wspaniałe role. W tym przypadku, u Różewicza, wszystko idzie jak po grudzie: sztuka rozpada się na części, nie składa się w żadną całość, fragmenty stoją obok siebie nie znajdując wspólnego mianownika. Odnosi się wrażenie, że oto mamy do czynienia z grą w puzzle nie dającą się złożyć w jedną całość – mimo że wszyscy uczestniczący w tym przedsięwzięciu aktorzy i reżyser z Warszawy Aleksander Bardini ze znajomością rzeczy wykonali swoją pracę. Koniec końców, szlachetna acz zbędna inicjatywa.³³

Podobny był ton pozostałych recenzji:

Śmieci, śmieci i ciągle więcej śmieci, aż wreszcie cała scena w nich tonie, toną także ludzie stając się odpadkami.[...] Konieczność myślenia o ochronie środowiska wielokrotnie drażni nie mięśnie wywołujące śmiech, a wyłącznie te odpowiedzialne za złość i irytację. [...] Także polski, ze wszech miar odrębny wariant teatru absurdu, uległ upływowi czasu. To konstatacja po obejrzeniu niemieckiej prapremiery sztuki *Stara kobieta wysiaduje* w Kammerspiele w Kolonii. Prawie już mogło wydawać się, że patyna tworzy szansę oglądania historycznego wzoru teatru absurdu, jednak tę szansę degradowuje się wyłącznie do zaakceptowania tego co, jest na scenie. Przy tym wszystkim ten tekst nie jest pozbawiony jakości. Psychologiczne motywacje absurdalnych obrazów, sam tytuł już to wyraża, wcale nie przeszkadzają, są raczej zintegrowane w przebieg akcji, zaś zamiar komentowania świata w żadnej mierze nie jest niezgrabną czy nietrafioną ambicją. Część pierwsza, prawie duet Starej kobiety z Młodym Mężczyzną odróżnia się od często spotykanych pomysłów absurdalnych narracji kombinacją wyakcentowanych formalnych chwytów oraz zmysłowością wulgarną i przekorną. Mimo że część druga z ciągiem znaczeniowych obrazów jest wyraźnie słabsza, to ciągle jednak zdradza wyrachowanie nie pozbawionego zdolności dramaturga. Andrzej Majewski zaprojektował

33 A. Biergmann, *Ein Lyriker als Theaterautor / Poeta jako autor teatralny*, „Main Post Würzburg“, 27 IX 1971.

odpowiednią scenografię a także znakomite kostiumy. Teatralny wieczór z godnymi uwagi osiągnięciami aktorów, z wielkim wkładem pracy i środków, jednak rozczarowujący.³⁴

Stara kobieta wysiaduje cieszyła się zainteresowaniem reżyserów – miała niespełna dwadzieścia realizacji (łącznie ze spektaklami telewizyjnymi i radiowymi, ale w dziejach scenicznych interpretacji tego dramatu zamysł Różewicza obejmujący grę wyobrażonymi przestrzeniami i ich znakami budującymi metaforę nie został rozwinięty. Inscenizatorzy jakby bali się konkurować z prapremierowym przedstawieniem Jarockiego, bo nie podejmowali wyzwania. Śmietnik zwykle był, ale nie metaforyczny, lecz zwyczajny polski śmietnik-bałagan, realistyczny, lokalny, który przywoływał aktualne cechy polskiej kultury masowej, z aluzjami do sytuacji politycznej, np. w latach osiemdziesiątych do stanu wojennego. Z upływem czasu coraz bardziej tracił swe znaczenia alegoryczno-symboliczne i konieczną nadbudowę. Coraz częściej reżyserzy wybierali charakterystyczne dla danego czasu współczesne zjawiska kulturowe. Przykład ostatniej inscenizacji z tego nurtu – przedstawienie Marka Fiedora z Teatru im. S. Jaracza w Łodzi (2010) – omawia w tym zeszycie Barbara Osterloff.³⁵ Reżyserzy lekceważyli strukturę dramatu i misternie utkaną sieć wieloznacznych symboli. Rozbijali jego strukturę głęboką. Tę dekonstrukcję rozpoczął zresztą wcześniej, w 1973, awangardowy twórca teatru otwartego, teatru wspólnoty – Kazimierz Braun – przeistaczając przedstawienie lubelskiego teatru w happening.³⁶

Jednocześnie jednak w latach siedemdziesiątych pojawiły się interesujące interpretacje teatralne dramatu, które nie operowały wprawdzie przestrzeniami zgodnie z wyobrażeniami poety, nie realizowały wszystkich wskazówek z didaskaliów, ale ich znaczenia symboliczne interpretowały poprzez własną wrażliwość i osobiste rozumienie dzieła i intencji Różewicza. Były to przedstawienia artystów teatru, dla których twórczość Różewicza była niezwykle ważna, inspirująca i rozwijająca: Jerzego Grzegorzewski i Helmuta Kajzara.

34 H. Vormweg, *Auf den Müll geworfen/Wyrzucone na śmieci*, „Süddeutsche Zeitung“, 30 IX 1971.

35 B. Osterloff, *Inne spojrzenie. O kilku inscenizacjach dramatów Różewicza z lat ostatnich*, „Pamiętnik Teatralny” 2013 z. 3–4.

36 T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, reż. K. Braun, scen, T. Targońska, Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prem. 15 VI 1973.

Pierwsze poważne zmierzenie się Grzegorzewskiego z poetycką materią jego dramatu nastąpiło właśnie przy okazji inscenizacji plastycznej *Starej kobiety* w reżyserii Ewy Bułhak.³⁷

Przedstawienie *Starej kobiety* na Małej Scenie Teatru im. S. Jaracza w Łodzi było dyplomem reżyserskim Ewy Bułhak. Jerzy Grzegorzewski pracował już w tym teatrze jako reżyser, jego niedawną premierą byli *Szewcy* Witkacego, jedno z pierwszych przedstawień autorskich tego artysty, w którym ujawniła się jego niezwykła osobowość artystyczna i indywidualny styl.³⁸ Praca nad tekstem Różewicza była niewątpliwie ważnym doświadczeniem i etapem jego rozwoju, chociaż na afiszu występuje wyłącznie jako scenograf. W istocie była to ich wspólna inscenizacja. Propozycje plastycznych rozwiązań konsekwentnie wykorzystywała Bułhak w prowadzeniu aktorów i rozwiązywaniu scenicznych sytuacji. Inscenizatorzy zrezygnowali z rad autora wyznaczonych didaskaliami, jeśli chodzi o przestrzeń. Była to cały czas jedna, zamknięta przestrzeń. Śmieci nie zapełniały, nie zalewały sceny i w zasadzie można uznać ją za czystą, nie zagraconą od początku do końca, co zaskakiwało recenzentkę:

śmietnika nie ma, a jeśli, to leciutko zamarkowany kilkoma strzępami starych gazet. [...] byłam pewna, że gdy wreszcie zostanie otworzone okno (typ PKP), czego dopomina się spocona Stara kobieta – to wwalą się do pomieszczenia całe ich stosy. Ale – nie. Opuszczona szyba ukazała jadących, jak śledzie stłoczonych w wagonie kolejowym (powrót z wczasów?). Trochę mi zatem brakowało tego symbolu rozkładu, upadku i jednocześnie (na przekór?) – wytworu cywilizacji wielkich miast. [...] E. Bułhak doszła do wniosku, że ten brak percepcji nie osłabi, że naturalizm byłby tu zbędny. Wystarczy, że kawiarnia dworcowa jest dość obskurna, że postać Ślepa bardzo konwencjonalna. „Śnieg pada”, mówi wchodząc na scenę – a my wiemy, że to umowność, bo nic nie pada na scenę, choć Różewicz chce, aby właśnie z nieba leciały papierki.³⁹

Stolik Starej Kobiety, ustawiony w głębi niewielkiej sceny, znajdował się naprzeciw widowni, u wierzchołka perspektywy dwu ukośnie biegnących od kulis ścian. Wyklejone zielonym plastikiem zamykały chłodne, opustoszałe wnętrza. Na jednej ścianie tkwiła pokrywa od pojemnika na śmieci, która zagrała później jako kłapa wentylatora, w drugą wmontowano ramę kolejowego

37 T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, reż. E. Bułhak, scen. J. Grzegorzewski, Mała Scena Teatru im. S. Jaracza, Łódź, prem. 25 IV 1974.

38 S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, reż., scen. J. Grzegorzewski, Teatr im. S. Jaracza, Łódź, prem. 23 IX 1973.

39 K. Wodzinowska, *Różewicz staje się klasykiem*, „Express Ilustrowany” 1974 nr 101.

okna. To okno z przedziału kolejowego z tłumem ludzkich postaci wyraźnie przywoływało „kliszę” wyobraźni Różewicza – obraz z *Przyrostu naturalnego*. Inscenizatorzy jakby odwijali taśmę filmową tej wyobraźni – kojarzyli i zderzali obrazy. Zalewają nas nie śmieci, ale ludzie, a może kulturowe odpadki ludzkie? – sugerowali.

Sytuację zewnętrznego zagrożenia budowały wiadomości gazetowe Kelnera z tekstu sztuki oraz dodatkowe informacje płynące z głośnika. Wojnę, narastające zmilitaryzowanie świata sygnalizowały też elementy kostiumu kelnerów. Cyryl wdziewał na siebie uniformy coraz bardziej „uwojskowane”. Od stroju kelnerskiego poprzez tzw. cywilną wojenną odzież ochronną do munduru Policjanta, munduru w gruncie rzeczy bardzo wojskowego (dodana maska gazowa, broń). Cyryl w tym przedstawieniu przeistaczał się w Stróża Porządku. (Zabieg ten został zastosowany tu po raz pierwszy w interpretacjach scenicznych tej sztuki).

Symbolem wieloznacznym, zarówno odsyłającym do wojny jak i biologizmu w tym przedstawieniu, był spadochron. Został wciągnięty przez jednego z kelnerów i funkcjonował początkowo jako atrybut męskiej zabawy w wojenkę. Nowego znaczenia nabierał ów rekwizyt w chwili, gdy rozwijały go trzy młode dziewczyny, wylegające się dotychczas leniwie w plażowym koszu, a przeistaczające się w regulujące życie ludzkie Mojry: Kloto, Lachesis i Atropos. Na spadochron wchodził także Młodzieniec – syn, a po rozmowie z Policjantem, już na wyludnionej scenie, Stara Kobieta grzebała w płótnie spadochronu, szukając dziecka i wciągając owo płótno „w siebie”.

W przedstawieniu Ewy Bułhak i Jerzego Grzegorzewskiego stał się spadochron ciekawym znakiem, symbolem odnoszącym się zarówno do motywu wojny jak i biologizmu. Rozwinięty przypominał ciężarny brzuch, lądowanie – rodzenie, wypłatywanie z lin – przecinanie pępownicy. Dziejącej się gdzieś wokół – wszędzie wojny, świata na krawędzi zagłady, sygnalizowanej wielokrotnie w dramacie i na scenie, na prawach przeciwieństwa funkcjonował równocześnie przesadny biologizm, instynkt zachowawczy kobiety, deklarowany w poetyckim monologu o brzuchu – bogu, bezustannych gruchaniach, pożądanym zaspakajaniu głodu, pojmowanego wręcz

symbolicznie, podtrzymywania odpowiedniej temperatury – temperatury wykluwania. W spektaklu inscenizatorzy spotęgowali ten motyw, sadowiąc kobietę w bryle gniazda – domu, wyznaczonego konstrukcją z listewek, ograniczając pole działania kobiety do ustawicznego przebywania przy stole, na który podawano jedzenie i na którym w drugiej części Stara Kobieta przesiaduje – wysiaduje. W pewnej chwili ów stół otrzymywał także wymiar łoża małżeńskiego. Owo wysiadanie kończyło się w ostatniej sekwencji dramatu, kiedy to kobieta poszukiwała syna w śmietniku – spadochronie wypełniającym całą scenę.

Postać tytułowej bohaterki opisała Krystyna Wodzinowska:

Największą metaforą jest bohaterka. Ewa Mirowska siedzi przy stoliku, zwinięta w kłębek, przypominająca tłumok podartych sukienek, spódnic, kubraczków. Twarz szara, brzydka. Pożera cukier, gołęmbim gruchaniem dopomina się o nowe jego porcje, o flaczki, bitą śmietanę... [...] Ten głód fizyczny nie jest u niej jedyny, jest spragniona również mężczyzn i macierzyństwa. Doskonała Mirowska – dziwaczna, prowokacyjna, dokonuje cyrkowych ewolucji [...] wskakuje na plecy młodego Kelnera i domaga się miłości. „Pieść mnie” – mówi leżąc na stole w pozie nie pozbawionej perwersji. Podobna jest do starej, rozczapierzonej kwoki, siada wreszcie na tymże stoliku, pełna na twarzy uduchowania i szczęścia „teraz wysiaduję, siedzę na jajach, oczywiście w przenośni, gamoniu. Muszę rodzić bez przerwy”. Odradza życie.⁴⁰

Ewa Mirowska grająca rolę Starej Kobiety wcale nie była stara. A w każdym razie nie znać było na niej śladów biologicznej starości. Młodą twarz miała przyciemnioną równomiernie warstwą szminki, oczy i usta nie podkreślone charakterystycznie. Przy naturalnej fryzurze aktorki – ciemnych, krótko ostrzyżonych włosach – wyglądało to trochę jak maska. Ale równie dobrze mogło przypominać spaloną słońcem, zakrzepłą twarz starej wiejskiej kobiety.

Kostium Mirowskiej oddawał intencje Różewicza, chociaż nie spełniał konkretnych, sformułowanych w didaskaliach postulatów. Mirowska była bowiem „okryta wielką ilością garderoby”, lecz nie narzuconej bezładnie, nałożonej sztuka na sztukę – jak to może wynikać z opisu Różewicza i bywało w większości realizacji.

Wielka ilość garderoby została tutaj z rozmysłem „zorganizowana”, ukształtowana w kostium o rysunku kobiecej sukni. Sukni monsturalnej, deformującej postać, rozrośniętej zwłaszcza

40 Ibidem.

w górnych partiach przez wyolbrzymienie, rozepchnięcie rękawów, sukni o bogato marszczonej spódnicy, złożonej z kilku warstw różnej długości falban, naszywek i wstawek.

Precyzyjnie opisuje go Anna Krajewska-Wieczorek:

Cały kostium Mirowskiej ma tonację granatowo-czarną w różnych odcieniach. Bo są w nim materie przeróżne, wszystkie stare, jakby zleżałe: koronkowy żabot i surowy jedwab, imitacja karakułów, wełniana dzianina i batyst, aksamit i atłas. Spod którejś z falban wygląda czerwony pas do pończoch, uniesiona spódnica odstania biel halki – to bodaj jedyne kontrastowe akcenty w ciemnej, spętniałej sylwetce Kobiety. Kobieta siedzi pochylona nad stolikiem. Wyciąga spod czarnych rękawów jakieś inne długie rękawy i okrywa nimi dłonie. Po chwili na powrót wpycha rękawy pod spód. Toczy swój dialog z Kelnerem. Od czasu do czasu podnosi małą głowę znad żabotów i ptasim ruchem skręca szyję, skłaniając się ku Kelnerowi, z łokciami odchylnymi nad stołem. Wygląda wtedy jak olbrzymi ptak o nastroszonych piórach, czuwający na brzegu gniazda.⁴¹

Komponowany przez Grzegorzewskiego kostium sugerujący kobietę-ptakę-kwokę odsyła do przywołanych już skojarzeń z wcześniejszą wizją – obrazem opisanym przez Różewicza. Podobnie jak zaprojektowany przez Majewskiego do przedstawienia kolońskiego. Ale Majewski stworzył kostium kobiety-papugi, a Grzegorzewski bardziej kwoki czy gołębiczy. Obaj zachowali jednak „ptasie” skojarzenia.

Mirowska tylko dwa razy na krótko opuszcza swoje miejsce. Robi parę kroków i wraca, potem podchodzi do okna (za otwartym oknem widać słoczona garderobę; w drugiej części przedstawienia okno przecina tylko szeroka rura). Kobieta „wysiaduje” przy stoliku albo na stoliku. Pochwałę brzucha wygłasza ze stołu. Odwrócona plecami do widzów wydyma brzuch, unosi suknie. Gra na Kelnera. [...] rozkołysane w ciżbie falban ciało Kobiety (wabiącej).

[...] W scenie zaczynającej się od słów „pieść mnie”, rozkłada się na stole ze zwieszoną głową ukrytą w żabotach. Wydaje się, że nie potrzebuje partnerów, a raczej że jest świadoma nieistnienia partnerów. [...] wszystko, co mówi, jest skierowane do niej samej. Mówi dla siebie. [...] traktuje całe otoczenie z ironiczną wyższością. Rozumie, że nie przekona nikogo, bo tego, co ona wie, nikogo nie można nauczyć. Że to jest sprawa mądrości, a nie wiedzy. Trwanie mimo wszystko, rodzenie, jedzenie, życie na przekór ostrzeżeniom i stresom.⁴²

Druga część przedstawienia była krótka. Jednak zwolniony rytm akcji zdawał się wydłużać ją przez rosnące w milczeniu napięcia, „aż do nieoczekiwanej grozy, aż do zmęczenia”. Wnętrze

41 A. Krajewska-Wieczorek, „*Stara kobieta*” i *didaskalia*, „Teatr” 1974 nr 22.

42 Ibidem.

pozostawało jakby sterylne, zbudowane jak poprzednio, zagęszczone tylko nowymi przedmiotami ze sztucznych tworzyw. Ceratowy ekran, plastikowe rury, przewody, martwy pies przykryty gazetą, kilka krzeseł ustawionych pedantycznie wzdłuż ściany. Plażowy kosz, w którym opalały się trzy dziewczyny.

Wystawiają twarze do światła, rozmawiają leniwie z zamkniętymi oczami. Kosz obraca się wokół osi, czas upływa. Kobieta siedzi w bezruchu na stole w pozycji Buddy. Pod stołem wanienska. Kelner Cyryl terroryzuje Pana, dokonując niewinnych na pozór czynności fryzjerskich. [...] Zjawiają się dwaj Kelnerzy, czołgając się w wojskowych uniformach, nałożonych na kelnerskie kitle. Jeden z nich odpina spadochron i zostawia go na scenie. Interesująco również [...] rozwiązana została scena – obraz pojawienia się Młodzieńca. Jego pasterski strój i apolliński wygląd przywołuje mity o krainie wszelkiej szczęśliwości i androgyna – łączącego w sobie pierwiastki męskie i żeńskie człowieka prajedni. Tym bardziej, że w chwili jego wejścia na scenę Kobieta znajduje się jakby w uśpieniu – co wyraźnie sygnalizuje odwołania inscenizatorów do Freudowskiej interpretacji snów czy archetypów Junga. Jest jasne w spektaklu kilka symbolicznych układów pantomimicznych, sytuacji i obrazów – znaków posiadających szerokie pole znaczeniowe. Wszystko to podkreśla „poetyckość” dramatu Różewicza.⁴³

Młodzieniec, dziecię-kwiat z żonkilem w ręce i w stroju greckiego pacholęcia patrzył na widzów poważnie i z niedowierzaniem. Odchodził. „Jeśli zrozumie, co tych ludzi połamało, zacznie coś robić, zmieniać” – puentowała przedstawienie Wodzinowska.

Grzegorzewski zmienił postać proponowanej przez autora zabudowy sceny, nie zmieniając jej funkcji. Inszenizatorzy, obywając się bez morza śmieci z didaskaliów dramatu, zachowali w wypowiedzi teatralnej drapieżność i ironię sztuki a jednocześnie jej poetyckość. Zaś dla „śmietnika” znaleźli inną – kto wie, czy nie bardziej wstrząsającą milczeniem chłodnych plastików wnętrza – wartość teatralną.

Dla Helmuta Kajzara od początku jego artystycznej drogi twórczość Różewicza była niezwykle istotna. Można by nawet powiedzieć, że najważniejsza, nie tylko jako dla reżysera, ale i eseisty, i dramaturga, twórcy idei *Teatru metacodziennego*. Jego przedstawieniami dyplomowymi były *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego w inscenizacji plastycznej Szajny oraz *Śmieszny staruszek* Różewicza. Oba przedstawienia zrealizowane w Teatrze Polskim we Wrocławiu, w którym później

43 Ibidem.

inscenizował również kolejne jego teksty. Reżyserował też jego dramaty w Polskim Radio. Pracując za granicą, również wybierał sztuki Różewicza: w Niemczech *Akt przerywany*, *Stara kobieta wysiaduje*, w Londynie *Śmieszny staruszek*. Na Międzynarodowych Warsztatach Teatralnych w Niemczech i Szwecji przygotowywał z młodymi artystami *Ślub* Gombrowicza, *Wypadek i zdarzenie* na podstawie własnej sztuki o pierwotnym tytule *Trzema krzyżkami* oraz *Starą kobietę*.⁴⁴

Te doświadczenia przyniosły refleksje na temat struktury dramatów Różewicza, którymi podzielił się z Andrzejem Falkiewiczem w *Rozmowie o dramaturgii Tadeusza Różewicza*, opublikowanej w „Odrze” 1975 nr 2, przedrukowanej w programie do *Starej kobiety* reżyserowanej przez Kajzara w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1978.

Kajzar uważał, że nazywanie dramatów Różewicza formami otwartymi jest pomyłką.

Ja na przykład widzę te dramaty przestrzennie – one układają mi się w powierzchnie o wyraźnie zarysowanych granicach. To jest tak jak u Czechowa. [...] Nie budował dramatu z bezpośrednich skutków, tylko zamykał go w przestrzeni. Tam wszystko dzieje się między przedmiotem i człowiekiem, między słowem i człowiekiem, który je wypowiada, lub między słowami, a nie między ludźmi. Dramaty Różewicza są także zamknięte w przestrzeni, na moje rozeznanie mają formę najczęściej kulistą. Jego dramaty dzieją się na powierzchni kuli, gdy wewnątrz jest pusto. Tajemnicą kuli jest właśnie ta pustka, która jest jednak dokładnie zdefiniowaną powierzchnią. Zupełnie jasno to zobaczyłem w czasie roboty w radiu nad *Wyszedł z domu*, gdzie poszczególne sceny zwały się poprzez słowo. Powstaje coś w rodzaju runda, w dosłownym, muzycznym znaczeniu. Zanim przystąpiłem do roboty, wydawało mi się, że ten utwór się po prostu urywa, że kończy się agonią, gdy naprawdę u Różewicza zawsze obrazy się spotykają. *Stara kobieta* zaczyna się wołaniem syna i kończy się wołaniem syna – cała sztuka dzieje się w obrębie tego wołania: „Synku, synku”. Jest zamknięta w jedno słowo. Tak samo *Wyszedł z domu* – jest zamknięte w jednym westchnieniu czy otwarciu ust Ewy, w tym „ach”. W trakcie tego jej westchnienia rozgrywa się cały dramat. [...] Obsesyjnie powracam do kuli...

⁴⁴ T. Różewicz, *Akt przerywany*, reż. H. Kajzar, scen. K. Gustkiewicz, Studencki Teatr Satyryków, Warszawa, prem. 25 VI 1966; wznowienie 17 XII 1970; Deutschestheater Getynga, prem. 30 IX 1972; *Świadkowie albo nasza mata stabilizacja*, reż. H. Kajzar, scen. A. Rachel, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, Katowice, prem. 25 XI 1967; *Śmieszny staruszek*, reż. H. Kajzar, scen. E. Czuba, Teatry Dramatyczne, Wrocław, prem. 7 XI 1968; Teatr im. J. Osterwy, Lublin, prem. 10 V 1970; Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz, prem. 15 IX 1970; Teatr im. W. Siemaszkowej, Rzeszów, prem. 13 X 1970; Theatre Eclipse, Londyn, prem. 29 IV 1977; *Rajski ogródek*, Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz, prem. 20 II 1971; *Stara kobieta wysiaduje*, Zimmertheater Tübingen, prem. 20 III 1975, Międzynarodowy Warsztat Scheersberg, prem. 15 X 1975; Graenna 1973; Teatr Narodowy, Warszawa, prem. 7 X 1978; *Odejskie głodomora*, scen. D. Mróz, Wrocławski Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego, prem. 9 II 1977.

Na tę kulistość mam jeszcze inne słowo posiłkowe, nazywam ją za Różewiczem „teatrem wewnętrznym”. Teatr, który dzieje się w człowieku, to znaczy – musi mieć to jedno centrum, które scala, do którego się dąży...⁴⁵

Opowiadał też Kajzar o ciekawym doświadczeniu w pracy z aktorami na warsztatach w Szwecji. Jednym z zadań tego cyklu spotkań było zaprojektowanie kostiumu dla Starej. Dał młodzieży wolną rękę – mogli szukać różnych materiałów (trawa, śmieci, serwety, kolorowe nylony).

Wychodziły im z tego jakieś kostiumy – totemy. Ale jeden młody aktor – i bardzo zdolny poeta – wybudował olbrzymią piramidę z krzesel, ozdobił ją papierkami, wycinkami z gazet, obwiesił cukierkami i słodyczami, a sam włąził do środka jak syn Starej. [...] ten aktor-poeta uzmysłowił mi fakt, że Stara Kobieta jest nie tylko bohaterką, ale i kosmosem tej sztuki – całą tą sztuką. Wszystko się dzieje w brzuchu tej baby. Ona nie jest osobą realną, psychiczną. Dla mnie to było cenne odkrycie.⁴⁶

Na zakończenie, podsumowanie tych warsztatów zgromadził Kajzar wszystkie kostiumy (było ich dwadzieścia) na jednej aktorce. Powstała olbrzymia kukła.. W realizacji pojawił się zabawny efekt.

W scenie erotycznej, kiedy Starą ma pieścić Kelner, dość niewielki chłopak usiłował dotknąć jej, ginął w tej ilości sukien, nie mógł się do Starej przebić, dobrać. Kurz z kostiumów sprawił, że zaczął kichać. To było bardzo ładne, taka śmieszna forma erotyki – tym kichnięciem ją zapłodnił. Nie wiem, czy akurat tę scenę do przedstawienia włączę. W każdym razie włączę te elementy kostiumu permanentnego, stale dziejącego się. Ta brzydka stara baba, która gromadzi w sobie tyle śmieci i bogactwa, na moment uśmiechnęła się pięknem – tym hipnosem, wierszem, hippisem. A potem on, odcięty i pozbawiony uśmiechu, odcięty od niej przez Parki i pozbawiony uśmiechu przez Stróża Porządku, zostawia ją samą z jej szmatami, wszami, szczurem, z jej bólem. A ona znowu zaczyna od tego „synku, synku” – i znowu urodzi.⁴⁷

Z tej inspiracji Kajzar jednak nie skorzystał w warszawskiej inscenizacji, bowiem utrzymując wieloznaczność sztuki i tytułowej bohaterki zdecydował się na wyraźne wydobywanie wątku autotematycznego. Bohaterem sztuki jest przede wszystkim poeta, artysta skazany na proces tworzenia, na tworzenie form. *Stara kobieta* jest więc na pierwszym planie sztuką o powstaniu

⁴⁵ Rozmowa o dramaturgii Tadeusza Różewicza, w programie: T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, reż. H. Kajzar, Teatr Narodowy, Warszawa, prem. 7 X 1978, s. 31–32.

⁴⁶ Ibidem, s. 34.

⁴⁷ Ibidem.

wiersza. Mówi nie tylko o rodzeniu życia, ale o cierpieniu każdego rodzenia. Zdaniem reżysera proces twórczy jest u Różewicza zawsze porównywany do procesu biologicznego. Stara Kobieta dosłownie rodzi wiersz, własny wiersz Różewicza.

Konsekwencją tej decyzji interpretacyjnej było obsadzenie w roli tytułowej nie kobiety, lecz mężczyzny. Wybór obsadowy znaczący – Starą Kobietę zagrał Wojciech Siemion, artysta zafascynowany poezją, powszechnie kojarzony ze znakomitymi wieczorami poetyckimi. Kostium miał bardzo prosty i skromny: długą suknię i czarny męski płaszcz, do tego męskie buty; wszystko w czerni i białą, małą damską torebkę. Siemion ubrany i ucharakteryzowany był na drobną staruszkę bez śladów siły witalnej. Taka Stara Kobieta utraciła swą dominującą w tekście pozycję, stając się – jak Ślepiec – tylko punktem odniesienia dla współczesnej kultury. Oboje w interpretacji Kajzara byli jedynymi nośnikami piękna i miłości, humanitaryzmu i wartości wyższych. Reszta postaci i świat otaczający był skompromitowany, współczesny, kulturowo kaleki.

Siemion – staruszka wchodził do kawiarni drobnymi kroczkami, trzymając przy piersiach torebkę. Był zalękniony, niezdecydowany, jakby zagubiony kompletnie w tym świecie. Siadał przy stoliku. Kelnerzy wykonywali zwykłe czynności związane z otwarciem lokalu. Na nią nie zwracali uwagi. Nieśmiało, skrzeczącym głosem Siemion wołał Kelnera. Jeden z nich zza paska – z jednoznacznym gestem – wyciągał siekiere. (W przedstawieniu Kajzara było więcej kelnerów niż w tekście, bo aż pięciu.)

W interpretacji Siemiona Stara Kobieta została jak gdyby „rzucona” w wir wydarzeń i spraw, których nie rozumie i nawet nie usiłuje pojąć. One były obok niej. Tak jak wszyscy w tym spektaklu byli obok siebie.

Restauracja wyobrażona na scenie, bardzo rozległa, zamknięta była potężnym, prawie surowym murem - autentyczną ścianą budynku teatralnego. Kilka stolików pokrytych obrusami, eleganckie stroje kelnerów – wszystko sugerowało komfort dworcowej restauracji. Na scenie widoczne śmieci, które (inaczej niż u Różewicza) zapakowane były w plastikowe worki i zamknięte w obszernym pojemniku ze stalowej siatki. Ten azyl otoczony był przez nieokreślony, groźny świat

zewewnętrzny. Co kilka minut dobiegał skądś donośny, ogłuszający huk, jakby przelatującego nisko samolotu; co jakiś czas z wielkiej wysokości sypały się worki ze śmieciami. To wszystko symbole braku azylu, niemożliwości odcięcia się od konfliktów i niepokojów cywilizacji.

Obok zagrożeń świat jednocześnie przynosił ludziom istotny dobrobyt, przyjmowany z radością, a symbolizowany nie tylko przez śnieżnobiałe obrusy na stolikach, nienaganne kelnerskie garnitury, ale też telewizję, coca-colę. Kulminacją obrazu karykaturalnej, dionizyjskiej radości życia, syntetycznym i ekspresyjnym obrazem całości życia ludzi była scena z dyskoteki z orgią świateł i dźwięków. Między tańczącymi krążyła Stara Kobieta. W przedstawieniu została sprowadzona do funkcji rekwizytu. Była straszona i popychana przez Kelnerów; nikt nie traktował jej serio. Wypowiadane przez nią „uczone” słowa i maksymy brzmiały – z założenia – fałszywie.

Mojry – trzy dziewczyny bez imion, nazwane w programie po prostu Parkami – brały czynny udział w tanecznej zabawie, później zawieszały na szyi Młodzieńca sznur kolorowo świecących lampek, tych z dyskoteki. W didaskaliach Różewicza plotły wieniec ze śmieci, starych papierów. Dla Kajzara kolorowe lampki były współczesnymi śmieciami kulturowymi. Młodzieńca grał jeden z kelnerów, a Cyryl Stróża Porządku. Przedstawienie grane było bez przerwy i zmiany dekoracji.

Eugeniusz Wawrzyniak na łamach „Teatru” niezbyt przychylnie oceniał sceniczne rozwiązania Kajzara i zmiany w stosunku do postulatów autora:

U Różewicza bowiem Stara Kobieta symbolizuje płodność i przetrwanie, niezniszczalność człowieczeństwa, wieczną kobiecość; stąd tu Młodzieniec piękny i niezbrukany, niemal odnowiciel. Inaczej w spektaklu Kajzara, gdzie gra go jeden z Kelnerów, a więc ktoś uosabiający w tym przypadku stary porządek, przemoc. Do uległości zostaje zmuszony przez Cyryla. Koło się zamknęło, rzeczywistość pozostanie bez zmian. Męki tworzenia, rodzenie wiersza, status poety – wszystko to zostało ładnie podsumowane, spięte w swoistą klamrę. Tyle, że nic z tego nie wynika.⁴⁸

Recenzent najwyraźniej nie chciał wnikać głębiej w sens teatralnych działań reżysera. Opisuując przebieg przedstawienia, sugerował lekceważącym tonem i znakami zapytania bezsens scenicznych sytuacji. Nie chciał zapewne rozumieć nowej poetyki teatru Kajzara. Oto przykład.

48 E. Wawrzyniak, *Obok Różewicza*, „Teatr” 1979 nr 1.

Po dytyrambie o brzuchu wchodzi Piękna Dziewczyna, siada na starej walizce. Stara Kobieta odśpiewuje „arie operowe” (?). Jakby nie dość tego – po scenie z Lekarzem tańczy z Kelnerem, następnie po monologu o rodzeniu upada. Zostaje nakryta mokrym prześcieradłem. W tanecznym korowodzie pojawiają się Parki (Mojry) ze skrzypkiem granym przez jednego z Kelnerów. One zostają; inni opuszczają scenę. Siadają przy stoliku, jako że wszystko jest bez zmian, nie ma więc śmietniska. [...] Następuje coś w rodzaju „porwania Sabineek” (?), markowane gwałty. Ślepiec lepi bałwana, Kelner obsypuje go papierkami, podaje mu rondel (on, nie Parki). Pana zamiast Cyryła goli jeden z Kelnerów. W tym czasie trwa „wojna” polegająca na zapasach i rzucaniu kilkoma foliowymi workami śmieci. Po anegdotce Pana – nagle wyciemnienie, kolorowe, pulsujące światło – i jesteśmy w dyskotecie. Parki, Kelnerzy – aby było atrakcyjniej? – tańczą w strojach plażowych, zaś Ślepiec za pomocą laski markuje grę na trąbce.⁴⁹

Sceniczny język Kajzara wprowadzał w zakłopotanie wielu krytyków, zwłaszcza starszego pokolenia, trudno im było, być może, rozstać się z przyjętą i uznaną już wersją interpretacji dzieła. Na ich usprawiedliwienie przyznać jednak trzeba, że reżyser odważnie burzył zastane konwencje i wprowadzał nowe. Z większym zrozumieniem przedstawienie zostało odebrane przez młode pokolenie. Grzegorz Kostrzewa-Zorbas cierpliwie rozwiązywał teatralne rebusy, znaczenia scenicznych metafor.

Rzeczywistość przedstawiona zawiera reprezentatywne fragmenty dwudziestowiecznego świata, [...] budując obraz rozpadu wartości, skoncentrował się [Kajzar] na symbolach bardziej konkretnych i realnych, jak sztuczne konwencje zachowań człowieka, za którymi nie kryją się żadne potrzeby i dążenia. Przy tym śmieci w błyszczącej folii zachowały pewną samodzielną rolę znaczeniową i jako znak dobrze zorganizowanej kultury konsumpcyjnej i jako metaforyczny obraz osobowości większości postaci scenicznych, która składa się jedynie z luźnych psychicznych odpadków.

W działaniach ludzi wciąż pojawiają się strzępy dawnych konwencji i norm. Lecz występują tylko jako kulturowe śmieci – są bowiem nieadekwatne do dzisiejszego świata, odrzucane przez rzeczywistość, zużyte. Życie, wytworzywszy nowe treści, nie stworzyło nowych form; być może wobec jego amorficzności są one w ogóle niemożliwe. Stąd nienaturalność i śmieszność zachowań i dialogów. Wystudiowane kelnerskie gesty, gazetowe frazesy w języku, banały myślowe. Wszystko bardzo oddalone od realnego życia. Zatem często lekceważone; Kelnerom np. zdarza pojawienie się w wytwornych koszulach i marynarkach, ale bez spodni. Coś jakby współczesne sacrum i profanum, czysto umowne, a swą nikłością oddające miałość życia. Atmosfera ogólna to zagubienie i nieautentyczność ludzi. [...] oddalone, anachroniczne są dwie ważne postacie jakby z zewnątrz świata scenicznego: Ślepiec i Stara

49 Ibidem.

Kobieta – ostry kontrast. A. Łapicki neoromantyczny i poetycki, wspomina dawną, wielką przyrodę i dawną czystą, bezpieczną kulturę [...] jego słowa rozbudzają wspomnienie wielkiego i porywającego mitu arkadyjskiego i że w zderzeniu z dzisiejszą realnością mit ów ujawnia ich bezwartościowość. Ujawnia przez własną niemożność spełnienia – Ślepiec w pewnej chwili myśli, że czuje padający pierwszy śnieg, a sypią się tylko strzępy śmieci.[...] Postać Starej Kobiety zmieniała w spektaklu swój sens [...] Była postacią oksymoroniczną, bo jednocześnie reprezentowała wartości obronne, wtedy np., gdy nawoływała w finale: „synku, synku, gdzie jesteś?” Reżyser tylko tę funkcję zostawił Starej.⁵⁰

We wstrząsającym finale przegrywała zarówno Kobieta-Matka jak i Poeta, oboje bez szans wobec totalistycznej cywilizacji. Nowatorskie na owe czasy rozwiązania sceniczne, nowy język teatralny Kajzara znalazł swoich kontynuatorów, z czasem stał się nową konwencją, językiem czytelnym.

Od dominującej w ostatnim trzydziestoleciu tendencji do aktualizowania i coraz bardziej realistycznego interpretowania *Starej kobiety* znacząco odcina się przedstawienie w reżyserii Andrzeja Bubienia, absolwenta polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim i wydziału reżyserii Akademii Teatralnej w Petersburgu. Zrealizował je wkrótce po powrocie do kraju już jako uznany w Rosji młody reżyser, w 1995 na Scenie Studyjnej Teatru im. C. Norwida w Jeleniej Górze.

Nie było tu również „śmietnika jak morze”, ale zachowane zostały symboliczne znaczenia przestrzeni i działań opisanych w didaskaliach drugiej odsłony, pantomimiczne „mini akcje”.

Rozgrywały się symultanicznie w różnych planach sceny, wokół tytułowej bohaterki.

Inscenizatorzy, czyli Bubiń jako reżyser i Elżbieta Terlikowska jako scenograf, podobnie jak Bułhak i Grzegorzewski, interpretowali tekst starając się dochować wierności idei w budowaniu znaczeń scenicznej metafory. W autorską partyturę reżyser zaingerował poważniej raz, wstawiając zbiorową scenę, którą opisuje Tadeusz Burzyński:

jest to jakby jarmarczna wyprzedaż przecenionych idei, kakofonia dźwięków ze strzępami zdań i pojedynczo docierającymi do widza słowami – cytaty biblijne i słowa Franciszka z Asyżu obok cytatów z Lenina i Chruszczowa, przeplatając to „informatorem muzyki” Bogusława Schaeffera.⁵¹

Ograniczył też Bubiń liczbę aktorów biorących udział w przedstawieniu, ale nie ograniczył

50 G. Kostrzewa-Zorbas, *Punkt wyjścia*, „Kultura” 1978 nr 46.

51 T. Burzyński, *Nad przepaścią*, „Gazeta Robotnicza” 1995 nr 17.

liczby postaci, a ten inscenizacyjny zabieg miał swoje znaczenie. Piotr Koniecznyński, grający Kelnera w pierwszej części, wcielał się w postać Młodzieńca w drugiej części, a stary Kelner Cyryl przeobrażał się w Stróża Porządku przypasowując sobie do stroju kelnerskiego kaburę z pistoletem. Aktorzy ci konsekwentnie reprezentowali opozycyjne wartości: młodości i starości. Opozycja ta była jednym z ważniejszych wątków przedstawienia. Młody Kelner i Stara Kobieta tworzyli równie znaczącą parę w tym planie. Jego młodość, zarówno jako Kelnera jak i Młodzieńca „odmładzała” Starą Kobietę, energetyzowała ją, pobudzała do działania, była jej „siłą napędową”. Połączenie osobą aktora tych dwóch postaci mogło też być aluzją do mitu greckiego, w którym Gaja sama z siebie urodziła Uranosa, a potem był on jej małżonkiem i ojcem kolejnych dzieci – bogów.

Przedstawienie rozgrywało się w jednej przestrzeni, która mniej była kawiarnią, a bardziej przestrzenią sakralną, jakąś świątynią antyczną i chrześcijańską zarazem. Scenę, po bokach i z tyłu, otaczały pionowo ustawione blaszane konstrukcje przypominające dziwnie wygięte w „es”, antyczne kolumny. Kojarzyć się też mogły z piecami utylizującymi śmieci a nawet piecami krematoryjnymi. Były obiektami sztuki wieloznacznymi i wielofunkcyjnymi, złożonymi z elementów przywołujących różne konteksty. Kolumny – sarkofagi – trumny – piece utylizacyjne? Przypominały trochę rury ze „śmietnika cywilizacji” i „świata zagłady” w przedstawieniach Szajny. Była to teatralna aluzja wprowadzona świadomie i miała swoje kontynuacje.⁵² Kolumny zarazem były jakby „szafami” otwierającymi się w trakcie „akcji”. Widać w nich było śmieci, czyli resztki po ludziach, w tym również buty wśród innych odpadów cywilizacyjnych. Otwarcie drzwi owych „szaf” odsłaniało zupełnie inne ich ściany tylne, które były kolorowymi witrażami. Rozświetlały się, nadając przestrzeni inną aurę i znaczenia. Do tych kolumn-szaf w finale przedstawienia wchodził bohaterowie dramatu doprowadzani tam przez Stróża Porządku. Wchodzili i znikali. Na scenie pozostawała Stara Kobieta z Młodzieńcem, który w tym przedstawieniu – wbrew sugestii autora – nie zostawał zabity przez Stróża Porządku.

W inscenizacji Bubienia ów różewiczowski pesymizm w finałowej scenie zostaje złamany nutą nadziei. Oto bohaterowie: Stara i Młodzieniec egzystują wprawdzie pośród śmieci, jednak patrzą daleko przed siebie, ponad tę

⁵² Wyjaśnięć na ten temat udzielił A. Bubiń w rozmowie z autorką, Warszawa, 16 III 2014.

ponurą śmietnikową rzeczywistość. ...tutaj Młodzieniec nie ginie.⁵³

Od początku tytułowa bohaterka siedziała w tej wieloznacznej przestrzeni przy stoliku, wśród gazet i rozrzuconych papierów – w jakimś umownie zaaranżowanym śmietniku kulturowym. Nie była jednak przywiązana do tego miejsca, nie „wysiadywała”; swobodnie poruszała się w tej przestrzeni. Prawdziwym śmietnikiem, nekropolem zdegradowanych wartości kulturowych – ich symbolem była ona sama. Symboliczność tej postaci zapowiadał już jej kostium, który był niby śmietnikiem materiałów kreowanym na łachmany, ale jednocześnie był piękną kompozycją kolażową. Kostium ten składał się przede wszystkim z materiałów szlachetnych: jedwabiu, aksamitu, koronek, tiuli, w gamie kolorów bliskich ziemi (brązy, beże i trochę zieleni). Budował znaczenie nie tylko postaci, ale całej sztuki. Pokazany na Praskim Quadriennale Scenografii i Architektury Teatralnej PQ'95 w polskiej ekspozycji narodowej przyniósł Terlikowskiej wyróżnienie za artystyczną nośność tej metafory plastycznej.

W drugiej części dramatu aktorka zrzucała ten „śmietnikowy” kostium, pod którym nosiła prostą suknię w podobnej kolorystyce stylizowaną na chiton z geometrycznymi aplikacjami, które wyglądały trochę jak łaty, a zarazem fragmenty graficznych motywów greckich ornamentów. Suknia była długa, bowiem długie szaty nosiły greckie matrony.

Odniesień do antycznej Grecji i jej mitologii było więcej, między innymi w warstwie dźwiękowej, przede wszystkim w muzyce Jerzego Adama Nowaka inspirowanej greckimi zapisami muzyki sfer boskich. W poetyckiej mowie scenicznej bohaterki, miejscami przechodzącej w zaśpiew, były podobne nawiązania. Czasem były tu dosłowne w obrazowaniu przywołania mitologii, na przykład w scenie, w której Stara siedząc przy stoliku, dziergała na drutach, stały za nią trzy Dziewczyny: Kloto, Lachezis i Atropos, podtrzymując jej kłębki włóczki symbolizujące nici ludzkiego losu i porządku świata.

Wieloznaczność postaci tytułowej bohaterki, kobiety nam współczesnej, a zarazem Ziemi-Matki, budowała jednak przede wszystkim Irmina Babińska, tworząc niezwykłą kreację w tej roli,

53 T. Stankiewicz-Podhorecka, *Świat na krawędzi Apokalipsy*, „Słowo – Dziennik Katolicki” 1996 nr 33.

Starej Kobiety niepodobnej do innych. Artur Wawrzyszuk tak opisuje tę postać:

Jest piękną kobietą, bardzo liryczną i poetycką. Irmina Babińska niczego nie wysiaduje, często podnosi się i w tej pozycji wygłasza swoje monologi. Jest przejmująca. Od pierwszych chwil, kiedy mówi raz śpiewnie, raz lęklonie, w całej gamie barw głosowych, mamy świadomość, że mówi o rzeczach najistotniejszych, z taką patetyczną akcentacją to czyni. Jest łagodna, wrażliwa, budzi ciepło i sympatię. Lecz nie jest Starą Kobieta z dramatu Różewicza. Pochodzi ze świata wyobraźni reżysera.

Reżyser klasycznie i wieloznacznie zinterpretował postać Starej Kobiety. Wybija się jednak znaczenie Pramaci, ale również tej, która nie ma już mocy i zamiera razem z wszystkimi. To nowa jakość.[...] Jej Stara Kobieta wciąż głęboko przeżywa. I chyba nie będzie umiała udźwignąć całego bólu świata. Nie będzie już potrafiła ciągle rodzić.⁵⁴

Zarówno kreacja aktorki jak i całe przedstawienie zostały bardzo dobrze, z pełnym zrozumieniem przyjęte przez krytykę. Po premierze Burzyński zachęcał młodzież do obejrzenia spektaklu, mimo że odbiegało swoją poetyką od panujących aktualnie teatralnych estetyk i nie było łatwe w odbiorze.

Jego przedstawienie żyje i działa. A publiczność, nawet ta zaskoczona jego językiem, odbiegającym od teatralnej codzienności – chłonie je w skupieniu i z niemałym przejęciem.

Bubień uniknął trywialnej „aktualizacji”, ale jego wizję odbieramy jako dzisiejszą, choć nie ma o tym ani słowa ni jasnego znaku, czujemy, że ten śmietnik to także gruzy ostatniego imperium, a wojenne „igraszki” przywołują m.in. myśli o absurdzie awantury czecheńskiej. Pole skojarzeń zależy być może w decydującym stopniu od dzisiejszych doświadczeń i wrażliwości widza. Bubień niczego mu nie narzuca, ale też tej grze skojarzeń nie przeszkadza. [...] ośmiela, by Różewiczem mówić jednak od siebie. [...] Pragnę młodzież zachęcić do obejrzenia tego spektaklu, poddania się jego sugestywnym nastrojom, wsłuchania w jego poezję ukrytą nieraz w zaskakujących miejscach, w obscenach, „brudzie”, pośród dosłownych śmieci. Nie zniechęcajcie się, jeśli język przedstawienia wyda wam się nieco dziwny i trudny, a logika jakby z innego porządku aniżeli ten, do którego przywykliście. Znajdziecie się tutaj poza potocznością, w świecie wykreowanym magią teatru i poezji, swoiście zdeformowanym, ulegającym entropijnemu rozpadowi, z ginącą przyrodą, z ludźmi bez busoli, w stanie permanentnego kryzysu, w napięciach i konwulsjach od wojny do wojny. Gdy się dobrze w to wpatrzycie i wsłuchacie, zobaczycie, że i my – obok wielu mało pociągających postaci – jesteśmy z tego samego lub bardzo podobnego „snu”.

Babińska i jej bohaterka nie jest konkretną, jednoznaczną postacią, choć w pewnych sytuacjach przybiera takie

54 A. Wawrzyszuk, *Opowiadanie o starych kobietach*, „Wiadomości Kulturalne” 1995 nr 17.

pozy, jest upostaciowaną przenośnią, symbolem, życiodajną siłą witalną i odrażającym babsztylem także.⁵⁵

Przedstawienie pokazywane na kilku festiwalach w Polsce, a także kilkakrotnie za granicą, zostało nagrodzone przez Jury Ogólnopolskiego Konkursu na wystawienie polskiej sztuki współczesnej, także Irmina Babińska otrzymała nagrodę za rolę tytułową w tym spektaklu.⁵⁶

Po wizycie w Warszawie Temida Stankiewicz-Podhorecka podkreślała, że w reżyserii Bubienia sztuka Różewicza nabiera dodatkowego wymiaru.

Śmietnik jest też i dosłowny, i metaforyczny tworzony przez słowo i śmietnik intelektualny, śmietnik pojęć, śmietnik tego, co wypełnia wnętrze człowieka.⁵⁷

Dramat Różewicza, mimo upływu czasu, zachował jednak sceniczną żywotność, na co zwracała uwagę również Danuta Piekarska:

Po Czarnobylu, po wielu eksperymentach genetycznych, podczas doświadczanych świeżo wojen, których miało nie być, widzowie pamiętający wcielenia Starych Kobiet sprzed wielu lat muszą zauważyć, że bohaterka Różewicza w ogóle się nie zestarzała.... Może nawet wyraźniej dziś niż wtedy widzimy w niej oblicze świata, już nie przeczutego przenikliwą wyobraźnią artysty, lecz dotkliwie odczuwanego przez osobiste doświadczenie. Nasze doświadczenia. Widzów. I twórców tego spektaklu. [...] tworzą na scenie rzeczywistość, która nie naśladowując realnego świata, oddaje strukturę chaosu, poczucie zagrożenia i lęku oraz wolę życia – dojmująco realnie.

W Starej Kobiocie Irminy Babińskiej, która buduje tę rolę przekraczając granice tradycyjnych środków, są wszystkie kobiety tego świata; jest życie mimo wszystko.⁵⁸

Symboliczna postać tytułowej bohaterki dramatu Różewicza jest na tyle pojemna znaczeniowo, że zyskała też swój byt autonomiczny w oderwaniu od innych postaci, zaprogramowanych działań i scenicznej przestrzeni dramatu.

Irena Jun, aktorka, podobnie jak Wojciech Siemion, zafascynowana poezją, znana ze swych wieczorów poezji i poetyckich monodramów, przygotowała taki monodram na podstawie fragmentów roli *Starej Kobiety*, które w scenariuszu obudowane były innymi tekstami Różewicza,

55 T. Burzyński, op. cit.

56 Przedstawienie pokazywano na V Ogólnopolskich Zderzeniach w Kłodzku (13–18 XI 1995), XIV Gorzowskich Spotkaniach Teatralnych (11–22 V 1996), kilkakrotnie w Niemczech (3 V 1995, 7 IX i 20 X 1996) oraz na Ukrainie (27–28 X 1996).

57 T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit.

58 D. Piekarska, *Stara Kobieta ciągle trwa*, „Gazeta Lubuska” 1996 nr 89.

wierszami, fragmentami *Duszycki*, oraz *Opowiadaniem o starych kobietach* oraz fragmentem prozy z *Nowej szkoły filozoficznej*.⁵⁹

W ciasnym, ciemnym wnętrzu malarni Teatru Studio w Warszawie obramowanym amfiteatralnie ustawionymi ławkami stał tylko stół, przy stole reflektor wydobywał z mroku Irenę Jun. Postarzona, pobrzydzona, nerwowo ściskając w rękę torebkę mówiła słowami Różewicza, kreując egzystencjalny, jednostkowy dramat starej kobiety, nie przywołując kontekstów kulturowo-cywilizacyjnych, jak to określił Tomasz Rafał Wiśniewski:

raczej w obojętności do tragedii ogólnoludzkiej, która ma miejsce za oknem. Tragedia kobiety nie jest wzmocniana przez zagładę otaczającego jej świata, dzieje się w całkowitej izolacji.⁶⁰

Samoistny byt Starej Kobiety wykorzystał ostatnio Piotr Lachmann, wkomponowując jej postać w scenariusz multimedialnego spektaklu *Ja im jeszcze pokażę. Hommage à Różewicz*.⁶¹ Przedstawienie – bardziej seans niż spektakl – jest kolejnym, intrygującym z wielu względów dziełem Lachmanna poświęconym Różewiczowi, któremu oddał część swojego twórczego życia. Od wielu lat tłumaczy jego teksty na język niemiecki, zgłębia jego osobowość i dzieła. Od ponad trzydziestu lat nagrywa też istotne rozmowy z Różewiczem i zgromadził niezwykle bogaty, interesujący filmowy materiał dokumentacyjny ze spotkań z nim. Spotkania te mają szczególną aurę rozmów przyjacielskich, w których uczestniczą też nieraz inne, bliskie Różewiczowi osoby, m.in. Jerzy Tchorzewski, Ryszard Przybylski, brat Stanisław Różewicz. Lachmann rejestruje też spacerunki ważnymi w życiu poety trasami. Poeta opowiada o tych miejscach, o ważnych wydarzeniach, komentuje je, często żartuje, ironizuje. Czyta też swoje wiersze wedle własnego wyboru. A co najważniejsze, nie tylko dialoguje, ale też monologuje, rozważa na głos nurtujące go aktualnie problemy, komentuje światowe i polskie aktualności prasowe, zderza je z refleksją filozoficzną o sensie życia, o nicości i źródle zła, o wszystkim...

59 T. Różewicz, *Stara kobieta*, adapt., reż. M. Chojnacki, scen. Jean François Jacquier, Centrum Sztuki Studio, Warszawa, prem. 5 X 1988.

60 T. R. Wiśniewski, *Różewicz egzystencjalny*, „Kultura” 14 XII 1988, nr 50.

61 *Ja im jeszcze pokażę. Hommage à Różewicz*, scenariusz, reż., aranżacja przestrzeni, obrazy P. Lachmann, muz. M. Barycki, Videoteatr Poza, Warszawa, prem. 30 III 2012.

Z tych nagrań powstał film pt. *Tadeusz Różewicz: Twarze*, pokazywany m.in. na spotkaniu dyskusyjnym w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego poświęconym poecie. (Zapis tej dyskusji publikowany jest w tym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego”).⁶² Wybrane fragmenty filmowe wykorzystał też Lachmann do swojego przedstawienia multimedialnego, do skomplikowanej, wielopłaszczyznowej narracji, która jest wyjątkowo bogatym, swoistym kolażem mediów i treści.

Od 1985, w założonym wspólnie z Jolantą Lothe specyficznym „laboratorium teatralno-multimedialnym” Videoteatr POZA z siedzibą w Pałacyku Szustra w Warszawie, Lachmann prowadzi swe eksperymenty z łączeniem obrazów filmowych – wcześniej nagranych i często artystycznie przetwarzanych przy pomocy technicznych „sztuczek” – z obrazami „na gorąco” notowanymi okiem kamery w trakcie scenicznej akcji oraz żywym planem, grą aktorów na scenie. To, co dzieje się na scenie, a czasem także w miejscach niewidocznych dla widza, też czasem chwyta kamera Lachmanna i rzuca na ekrany. Eksperymenty te, których efektem były kolejne przedstawienia, począwszy od *Akt-orki* według *Gwiazdy* Kajzara, doprowadziły do perfekcyjnego wręcz prowadzenia złożonej narracji teatralnej, której ostatnim przykładem jest *Hommage à Różewicz*.

Na tę narrację składają się wspomniane wyżej fragmenty nagrywanych przez lata rozmów z Różewiczem, często w różnych ujęciach poety (skomplikowany montaż!) atakujących widza z pięciu ekranów rozmieszczonych w przestrzeni sceny. W planie aktorskim na scenie Jolanta Lothe jako Stara Kobieta i Jarosław Boberek jako Kelner partnerują Różewiczowi. Wchodzą z nim w dialog jego własnymi tekstami ze sztuki *Stara kobieta wysiaduje* i z wierszy. Powstaje z tego bogaty w skojarzenia, wielowątkowy w treściach spektakl-seans o Różewiczu i Starej Kobiecie. W obu planach (medialnym i żywym) wprowadza Lachmann obrazy spoza tekstów Różewicza, sekwencje pomnażające swą symboliką znaczenia scenicznej narracji, poszerzające konteksty. Należy do nich przede wszystkim: wątek z watą cukrową na patyku, którą produkuje Boberek-Kelner po swoistym

62 „Dobrze, że się zachowało...” *O pisaniu – rozrzucaniu – składaniu – odzyskiwaniu – miksowaniu, czyli o Tadeuszu Różewiczu jako twórcy i twórczywie teatru rozmowa*, „Pamiętnik Teatralny” 2013 z. 3–4.

prologu przedstawienia, jakim jest pierwszy montaż rozmów z Różewiczem na ekranach.

Ten prolog zaczynający się od scen golenia się z jednoczesnym uczestnictwem poety, jakby z zewnątrz obserwującym te sceny, wprowadza widza w poetykę całego przedstawienia, w intymny nastrój spotkania, w którym widz czuje się uczestnikiem. Ważne dla całości jest owo wprowadzenie.

Wchodząca do salki Pałacu Szustra publiczność jest monitorowana, widoczna na ekranach. Przed rozpoczęciem scenicznej akcji widzi siebie na widowni. Gdy spektakl naprawdę się zaczyna, na ekranie środkowym pojawia się Różewicz na tejże, pustej widowni. Za chwilę na ekranach bocznych widać poetę, jak namydla twarz pędzlem, goli się, obmywa twarz wodą, wyciera ręcznikiem. Wszystkie czynności wykonuje powoli, w skupieniu. Tę „akcję” komentuje Głos Różewicza:

a... a ...to tu jest inna...faza...

Spełniają się moje marzenia... jestem aktorem

...a tam jest lustro...

A jakie mniej więcej długie to jest???

Świetna akcja, dramatyczna, bez dialogu...

Za chwilę na ekranach zbliżenie – Różewicz w ciemnych okularach, w kapeluszu.

Przypomina Belmonda, rozpoznaje się w tym wcieleniu, w tej roli. Cieszy się. Ma łobuzerski uśmiech.

Na środkowym ekranie pojawia się napis: „Kto to jest.....ten Różewicz???”

I za chwilę fragment rozmowy:

Obrzydliwe to środowisko literackie warszawskie...

obrzydliwe...

Nigdy nie mogłem tego przeżyć...

Straszne... straszne...

Ale ja im jeszcze pokażę...

Przecież wiesz, Piotr...

Zbliżam się coraz dalej...

Zbliżam, zbliżam się, ale krokiem coraz wolniejszym...

I no... obawiam się, że tam, w tym miejscu

gdzie jest święte świętych...

gdzie jest zakryte...

że jakbym tam wszedł...

no to tam byłoby nic.

I to nie to nic rozpaczające,

wściekające się

z Horror Vacui Staffowskiego

zamieniające się w armaty

w bomby wodorowe

takie wiesz

wirtualne

(śmieje się)

Widz wciągany jest w krąg myśli, refleksji Różewicza na temat świata, w którym żyje, dzisiejszej cywilizacji, w natłoku informacji, głupoty, pustoty, nicości, wojen, konfliktów międzyludzkich. Te monologi zastępują – inaczej tworzą, wyobrażają kulturowe śmietnisko, którego wizualną, metaforyczną wizję szkicował Różewicz w didaskaliach sztuki *Stara kobieta wysiaduje*.

Po prologu Boberek ze swą maszyną do wytwarzania waty cukrowej, która pozostanie później na scenie jako znaczący rekwizyt, pojawia się na ekranie w przetwarzającym się, falującym obrazie jakby dyrygowania watą na patyku – niczym pałeczką dyrygencką – wykonawcy piosenki, którym jest on sam, brzmiącej jak szlagier dyskotekowy. Z głośnika dobiegają słowa piosenki wprowadzające erotyczne klimaty, przywołujące seksualne potrzeby kobiety. Jest to fragment poematu *Regio* Różewicza

Po takim wprowadzeniu, powoli, z lewej głębi sceny, pchając swój niby inwalidzki wózek, przechodzi przez scenę Jolanta Lothe – Stara Kobieta i znika w zakrytej, niewidocznej dla widza prawej części sceny. Odgradza to zakryte wnętrze od widocznej przestrzeni sceny ścianka z otworem niewidocznym dla widza, ale ważnym dla relacji między bohaterami: Starą i Kelnerem

Stara śpiewnie woła:

Cukrrrru, krru, cukrru, cukrru....

Lubię słodko, słodziutko, z wiekiem lubię coraz słodziej... dosyp

Aktorka widoczna jest na ekranie, w zbliżeniu, kiedy szpera w torebce i wysypuje jej zawartość na stolik. Wysypują się z niej łuski po nabojach. W skupieniu, jakby miała do czynienia z relikwiami, oczyszcza je z ziemi, grzebie i ustawia na stoliku, niczym dziecko w zabawie ustawiające żołnierzyki. Gdy zawoła Kelnera, by szukał czegoś, co wypadło jej z torby (niby nie wie co), widz wie, że to jej „wspomnienia”. To pierwszy wyraźny akcent wojennego wątku przedstawienia.

Za chwilę Boberek, klęcząc przy bocznej ścianie jak przy konfesjonale, wyszeptuje wiersz Różewicza *Pierwsza miłość*. Spowiada się Starej Kobiecie z traumatycznych wojennych przeżyć. Ten przewijający się przez całe przedstawienie ważny wątek puentuje Różewicz, poeta-żołnierz, ideą pomnika poświęconego dezertrom:

czekam na pomnik

nieznanego żołnierza dezertera

ze wszystkich armii

ze wszystkich wojen

Idee Różewicza – pacyfisty – spotykają się tu z ideą główną Starej Kobiety: rodzić na przekór temu, co się dzieje, podtrzymywać życie, gatunek.

Jolanta Lothe jako mitologiczna pramatka ani w stroju, ani w zachowaniach nie reprezentuje witalizmu, niezniszczalności, ekspansywności. Ma kostium bardziej wdowi, żałobny niż strojny czy wabiący, choć jej czarna, długa suknia wcięta w pasie podkreśla kobiece kształty, a kawałek czarnej koronki w dekolcie dodaje lekkiej pikanterii. Wysokie czarne trzewiki mają czerwone języki, a na czarnym skromnym kapeluszu w scenach erotycznego wabienia pojawia się czerwony biustonosz. Seksualność postaci wzmacnia też oryginalny szal zakończony jasnym włosem końskich ogonów, które układając się na naturalnie ponętnych, wydatnych kształtach aktorki, wzmacniają jej ekspresję, zwłaszcza, że Jolanta Lothe umiejętnie ogrywa ten szal: pieści go przerzuca, odrzuca... W

kształtach i kolorach te elementy kostiumu świetnie się komponują oraz przywołują odpowiednie skojarzenia i konteksty. Tworzą erotyczną aurę. Natomiast aktorka jest powściągliwa, nieekspansywna fizycznie i psychicznie. Lothe powściąga swój temperament, jest skupiona na akcentowaniu mądrości, doświadczenia, wyrozumiałości, ironii i żartobliwości w wypowiedzianych kwestiach. W tych tonacjach bliska jest Różewiczowi.

Jest to wspaniała, wielka rola aktorki, o której pisała Aneta Mancewicz:

Lothe tworzy w *Hommage...* kreację starej kobiety w oparciu o rozległą skalę emocji. Aktorka przedstawia wyraziste zachowania, od dzieciinnego uporu po zmysłowe uwodzenie. Precyzyjna, momentami przerysowana mimika i gestykulacja Lothe przekracza ramy realizmu, nadając jej działaniom symboliczny charakter. Równocześnie aktorka bawi się słowami, podkreśla rytm i artykulację; jej uporczywie powtarzane i przeciągane żądanie „cukrrru” wprowadza rys humorystyczny.⁶³

Pod koniec przedstawienia Różewicz mówi o odchodzeniu, Bogu, śmierci, roztacza wizje na temat przyszłości z perspektywy człowieka starego. W tej refleksji spotyka się na wyższym, czy też głębszym planie ze Starą Kobieta. Rodzić, tworzyć mimo wszystko...

Ten wątek i ideę przewodnią przedstawienia podkreśla na ekranie scena rytualnej ofiary świni – symbolu płodności, macierzyństwa, przetrwania. Zakrwawiony świński łeb oblewa woda.

W przedstawieniu Jolanta Lothe tą samą drogą, którą wchodziła, wywożona jest na wózku, w głębi sceny. Teraz z prawej ku lewej stronie. Na twarzy ma – prawie niewidoczną – przeźroczystą maskę w kształcie świńskiego ryja. To maska Pigwy, która „grała” już w pierwszym przedstawieniu Lachmana *Ak-torka*.

Przedstawienie Lachmana pokazywane podczas pierwszej edycji festiwalu scenografii VizuArt w listopadzie 2012 w Rzeszowie otrzymało wyróżnienie za wysoką jakość plastyki, zostało również znakomicie odebrane przez publiczność podczas Różewicz Open Festiwal Radomsko w październiku 2013.

Puentę Lachmanna przywołującą wiersz *Świniobicie* komentuje Tomasz Miłkowski:

Odwołuje się do pradawnych misteriów, w których – jak powiada – „świnie traktowane były jak sobowtóry

⁶³ A. Mancewicz, *Różewicz wielokrotnie i wieloznacznie*, „Didaskalia” 2012 nr 109–110, s. 159.

człowieka”. W ten sposób spektakl domyka się: pustka domaga się rytualnych ofiar.⁶⁴

Tę ofiarę wspólnie składają Stara Kobieta i Stary Poeta.

W przedstawieniu Lachmanna jakby zostały zniwelowane stale obecne w twórczości Różewicza, także w *Starej kobiecie*, opozycje: żeńskie – męskie, natura – kultura, które są też podstawowymi opozycjami w tragedii greckiej.

Kobietę-Matkę i Mężczyznę-Artystę łączy ten sam los i cel: rodzić, tworzyć.

64 T. Miłkowski, *Świat poety*, „Świat lekarza” 2012 nr 4.