



TEATR WYBRZEŻE

SŁAWOMIR MROŻEK

EMIGRANCI

DRUGA PREMIERA 1976 ROKU
dnia 13 lutego
na Scenie Kameralnej Teatru „Wybrzeże”
w Sopocie

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
STANISŁAW HEBANOWSKI

Redaktor programu:
WIESŁAW NOWICKI

Opracowanie graficzne:
SŁAWOMIR SZYMAŃSKI

MARTA FIK

Mroźek zmieniony



Sławomir Mroźek symbolizował przez wiele lat piękną i wymarzoną — bo tak rzadką — zgodę dramatopisarstwa i teatru. Wokół toczyły się burze: literaci odmawiali talentu i odwagi inscenizatorom, inscenizatorzy literatom; jedyne chwile krótkiej wzajemnej zgody wypełniały podejmowane wspólnie ataki na krytykę — pełną złej woli, bezrozumną, co gardzi tekstem, nie rozumiejąc też reżysera.

Sceniczne losy polskiej dramaturgii współczesnej... Ileż stron zapisano we wzajemnej złości. Bez samooskarżeń, wyłącznie w samoobronie. A pośród tego parę dzieł o jakim takim powodzeniu. I przede wszystkim Mroźek.

Od początku hołubiony i rozpieszczany. Poza sezonowymi, co najwyżej „modami na pisarza”, poza recenzenckimi wyrzekaniami na „jałowość naszej twórczości”, na jej „elitarność” czy też odwrotnie, zbyt łatwą „masowość”.

Wprowadzany do teatru niemal natychmiast po ogłoszeniu drukiem każdego z dzieł; nawet jednoaktówek. W czerwcu 1958 debiut dramatopisarski w *Dialogu — Policją*, w trzy miesiące później warszawska prapremiera. W czerwcu 1959 druk *Męczeństwa Piotra Onieja*, w grudniu tegoż roku prapremiera w „Grottesce”.

W październiku 1960 „Indyk” — realizacja za cztery miesiące w Starym Teatrze. *Na pełnym morzu* — druk luty 1961, prapremiera w czerwcu tegoż roku w Lublinie. *Karol* opublikowany w marcu, i *Strip-tease*, w czerwcu 1961, już w grudniu pojawiają się w Teatrze „Wybrzeże”.

W marcu 1963 roku odbywa się prapremiera we Wrocławiu *Zabawy* (październik 1962), *Kynologa w rozterce* (listopad tegoż roku) i *Czarownicy nocy* (luty 1963).

W październiku 1963 — w Starym prapremiera nagrodzonej dopiero co (na konkursie literackim Głównego Zarządu Politycznego W.P.!) — *Śmierci porucznika*. Do momentu opublikowania *Tanga*, Mroźek jest autorem dziesięciu wystawionych sztuk w 56 różnych inscenizacjach. Jedyny pisarz, któremu teatr gra wszystko, co napisze.

Tango, podbija jeszcze sukces i bez tego olbrzymi. Ogłoszone drukiem w listopadzie 1964, już w czerwcu 1965 zostaje wprowadzone na scenę (w Bydgoszczy), do końca tegoż roku, a więc praktycznie w ciągu czterech — odliczywszy wakacje — miesięcy, ma jeszcze 6 premier, do końca sezonu 1967/68 w sumie 13. Sezon ten zamyka pierwszy, ponad dziesięcioletni okres realizacji utworów Mroźka w naszym teatrze. 96 premier dwunastu sztuk plus dwie zrealizowane adaptacje (*Monizy Clavier*, 1968, oraz opowiadań objętych scenicznym tytułem *Życie współczesne*, 1967). Ostatnią wystawioną sztuką jest *Poczwórka* (druk styczeń 1967, prapremiera luty 1968 w Teatrze „Wybrzeże”, ostatnią premierą nowohucka *Czarowna noc* (czerwiec 1968). *Dialog* publikuje jeszcze nie grane u nas do dziś: *Dom na granicy* (maj 1967), *Testarium* (listopad tegoż roku) i *Drugie danie*, nową wersję *Poczwórki* (maj 1968). Na kilka lat Mroźek znika z repertuaru, który w sposób tak znaczący wspierał swym nazwiskiem.

„Repertuar” to oczywiście nie tylko zestaw tytułów, jakość literackiego materiału, ale i jego realizacja. W wypadku i pod tym względem uprzywilejowanego Mroźka nie dochodziliśmy między jednym a drugim do żadnych drastycznych dysonansów, choć — rzecz jasna — zdarzały się przedstawienia doskonałe i zdarzały się pomyłki. Tę nieczęstą „bezkonfliktowość” autora i teatru da się rozszerzyć i na dziedziny inne. Mimo pewnych różnic w ocenie artystycznej i problemowej jego sztuk (głównie *Policji* i *Śmierci porucznika*) nie wywołały one sądów krańcowych: ani między recenzentami, ani — co niezwyklejsze — między recenzentami i publicznością. Po raz pierwszy zdarzyło się w Polsce, by rodzimy i w pełni sił twórczych dramaturg miał prawie samych entuzjastów, jeśli nie liczyć oczywiście niektórych urzędników. By — w dodatku — godził tak doskonale potrzeby „wyższe” teatru (jego ambicje twórcze) z tzw. „dobrą kasą”.

Ten fenomen powodzenia dawał się wyjaśnić dość prosto. Talent dramatopisarski Mroźka nie mógł budzić wątpliwości nawet u jego ideowych przeciwników. Pochwała literata tworzącego dla sceny za to, że tworzy sztuki dobre lub nawet, i znakomicie brzmi — rzecz jasna — inpertynencko i bardzo naiwnie. Ale wystarczy przeczytać większość dzieł tego gatunku, by zrozumieć, jaką szansą jest dla teatru odkrycie dramatopisarza, który od początku do końca wie, o czym i po co pisze, który jest w stanie ponieść odpowiedzialność za słowo i który wreszcie umie zrealizować swe zamierzenia konsekwentnie, i

to w doskonałej zgodności „treści i formy”.

Treść była ważniejsza, ale i sprawa formy niebagatelna. Wbrew wszystkiemu, co zwykło się pisać o „współczesności” i wspaniałej przyszłości scenariuszy czy improwizacji w teatrze dnia dzisiejszego i jutra, zarówno ów teatr, jak publiczność słusznie wolą bazować na bardziej przekonujących i sprawdzonych podstawach. Dzieła tak „nietradycyjne” w sposobie myślenia budowane były wedle wszelkich zasad „tradycyjnej” sztuki. Nie wymagały żadnych efektownych inscenizacyjnych ingerencji i ulepszeń. Unikały zbytej „teatralności” programowo i konsekwentnie, od pierwszej sztuki po najnowsze. Mroźek wypowiedział się w tej sprawie stanowczo już w *Policji* i zdania nie zmienił: „Zdaję sobie sprawę, że powyższe postulaty, mogą mnie narazić na zarzut, że nie wiem, co to jest teatralność. Nie o to chodzi, być może, że nie wiem, co to jest teatralność, ani nawet tego nie czuję. Natomiast jestem pewien i wiem dokładnie, że pewne elementy tzw. *teatralności* (...) zbanalizowały się, spłyściły i sfetyszowały same dla siebie, weszły niejako już do arsenału myślenia bezmyślnego, automatycznego”.



Żądając dla swych dramatów „przedstawień maksymalnie przejrzystych, nieco surowych i statycznych, czystych” — umieszczał autor swe utwory, w scenarii „zwykłej”, pośród mebli i rekwizytów, które można było przenieść na scenę już nie tylko z każdej teatralnej pracowni, ale wprost „z życia”. Była to oczywiście zwyczajność często pozorna — już charakter rekwizytu lub kostiumu, fakt iż pojawiał się w takim, nie innym kontekście dowodził, iż została ona zakwestionowana — ważniejsze jest jednak, że odcięto się zdecydowanie od wszelkiej enigmatycznej metaforyki, surrealizmu, abstrakcjonizmu etc., etc. Akcja prawie wszystkich sztuk Mrożka rozgrywa się we wnętrzach (czy to salonie, czy pokoju hotelowym, karczmie lub gabinecie urzędowym, a gdy z rzadka wewnątrz to autor opuszcza, to nie po to, by epatować rozległością i niezwykłością sceniczną plastyki (w *Na pełnym morzu* żąda jednej dekoracji... „tratwy na pełnym morzu”, w *Strip-tease* konieczne są tylko dwa krzesła).

Jest przy tym Mroźek dramaturgiem, który dostarcza teatrowi sztuk nie tylko dobrze napisanych, ale i wyreżyserowanych. Co więcej „reżyserskie” i „scenograficzne” didaskalia przylegają tu w sposób wręcz idealny do tekstu głównego. Jest to rzecz prawie nie spotykana w naszym scenicznym piśmiennictwie; jeśli idzie o niezwykłość, konkurować może z nią jedynie fakt, iż diadaskaliom tym posłuszni są w ogromnej większości wszyscy realizatorzy tej dramaturgii, co nie oznacza, że rzeczy jasna, ślepego im posłuszeństwa. Najdokładniej nawet sprecyzowane żądania autorskie mogą wszak tylko określić atmosferę przedstawienia, wiadomo, iż stworzyć ją są w stanie tylko reżyser i aktorzy.

Aktorstwo jest zresztą odpowiedzialnym problemem — nie wydaje się, by w praktyce zdołano się z nim uporać. Trudności i tu są jednak mniejsze niż w wypadku Witkacego, Różewicza czy awangardy zachodniej. Nie pomaga tu co prawda ani klucz „psychologiczny” ani „groteska”, dwie krańcowości, w których teatr nasz czuje się — nie słusznie zresztą — najpewniej. Ale w każdym razie są to role, a nie strzępki ról, którym dobre nie do przesady „realistyczne” aktorstwo nie przynosi zbyt dotkliwej szkody.

Tak więc utwory Mrożka mogli realizować z satysfakcją i powodzeniem inscenizatorzy, powściągający na ten raz własną wyobraźnię, jak Jarocki (*Policja*, *Tango*) i Swinarski (*Czarowna noc*, *Zabawa*), czy programowi „reżyserzy”, jak Axer (*Tango*). Mogli je też realizować bez ryzyka i z dużą szansą sukcesu artyści o nazwiskach mniejszej rangi, którzy z trudem mogliby sprostować np. wymaganiom Różewicza. To wyjaśnia niezwykle powodzenie i szereg interesujących przedstawień Mrożka także w teatrach terenowych.

Mówiąc krótko i w uproszczeniu: był to dla teatru materiał, który realizować można było niemal „na

pewniaka”. Nie tylko ze względów warsztatowych oczywiście.

„Pewna” też była publiczność. I tu tkwi następny fenomen tej dramaturgii: atakując wszystko, co uznane — narodowe mity, czy raczej sposób ich funkcjonowania, szarżując na największe świętości nie tylko literackiej przecież proweniencji, „kalając świętości”, demaskując z drugiej strony nie tylko idiotyzmy ale i wielorakie grzechy powszednie naszej codzienności, został Mroźek w całości zaakceptowany przez tę właśnie publiczność, w której stereotypy myślowe i groźne nieraz zachowania — mierzył. Czy tylko dlatego, że utrafił bezbłędnie w pewną stylistykę, którą Andrzej Kijowski określił zbyt może surowo „felietonową formacją umysłową”?

Debiut *Policji* — utworu dwudziestoosmioletniego wówczas autora — przypadł na okres, gdy pierwsza fala buntu wobec niedawno obowiązujących konwencji (sztuki i myślenia, także politycznego) już przechodziła. Ten pierwszy bunt był buntem i rozpaczą go ludzie o doświadczeniach politycznych, osobistych i artystycznych poważniejszych niż Mroźkowe.

Ale rok 1958 należał już do młodych. „Sukces *Policji*, sukces *Słonia*, *Polski w obrazach* i drukowanego w odcinkach *Postępowca*, sukces Mrożka jest jednym z pierwszych znaków zbliżającego się — mam nadzieję — zwycięstwa nowego pogodnego stosunku inteligencji polskiej do rzeczywistości” — pisał rówieśnik Mrożka — Andrzej Jarecki, i choć w konstatacji tej kryło się pewne uproszczenie, to przecież było w niej i sporo racji.

„Rzeczywistość pogodna” to przede wszystkim rzeczywistość oczyszczona z wszelkich tabu, ograniczających wolność myślenia. Ale, rzecz jasna, pod warunkiem, iż wierzy się, że można obalać jedno tabu nie tworząc innych.

Że wierzy się także w skuteczność broni, której się używa.

Broń, którą posługiwał się Mroźek, nie była tylko narzędziem walki. Poetykę jego sztuk określano rozmaicie, („Groteską”, „parodią”, „rzeczywistość domyślana do absurdu” i „absurd domyślanych rzeczywistości”), na ogół słusznie lecz w pewnym konflikcie z autorem, który nie lubił tych pojęć i formuł, podobnie jak innych: „nowoczesność” czy „metaforę”. Poetyka ta była — przynajmniej zdawała się być — nie wyborem metody, lecz sposobem patrzenia na świat. Świat, w którym wszystko zdało się stereotypem — mniej lub bardziej groźnym oczywiście, bo wiodącym czasem do zwykłej głupoty, a czasem do okrucieństwa.

„Okulary Sławomira Mrożka” ukazywały mu rzeczywistość określoną; i dość podobną. Tak przynajmniej wyglądało to na zewnątrz. Bo już wkrótce łatwiej było rozmawiać o owych okularach niż o samym Mroźku. A sam Mroźek — czyż nie popadał w stereotypy?

W roku 1963 pisał cytowany tu już Kijowski w swym szkicu w *Dialogu*: „Ostrzegam Mrożka: stoi u źródeł swej miłości, swej energii, swej sztuki, a te trzy słowa są — jakby Norwid powiedział — jedno. Niech to zrozumie, że pisarz, który to źródło odkrył, jest już do jednego obowiązany: do napisania swej biografii wewnętrznej, wszystko jedno, w jakim kształcie chce ją wyrazić; bardziej czy mniej zamulowanym. Jeśli tego nie uczyni, zginie w piekle felietonu”.

I trzydziestoczteroletni Mrozek, autor paru tomików, rysunków, opowiadań oraz 10 sztuk granych, publikowanych i wydanych napisał *Tango*. Choć wyjścia „z piekła felietonu” szukał już wcześniej: w *Karolu* i — przede wszystkim w *Zabawie*.

O *Tangu* napisano już tak wiele, interpretując je tak rozmaicie, że trudno dorzucić cokolwiek. A przecież w powodzi owych artykułów i recenzji mniej i bardziej odkrywczych — zagubiono gdzieś samego autora.

Właściwie tylko Marta Piwińska dostrzegła tu poza „parabolą obyczajową, społeczną, polityczną” także ową „biografię wewnętrzną do której spisania namawiał Mrożka Kijowski „I dlatego jest *Tango* pierwszym dramatem, w którym się pojawia bohater dramatyczny. Nie ucieleśniona ranga i pozycja, nie postać pompowana przez autora absurdalnie-parodystyczną mitologią, ale bohater, który chce zrobić coś z własnej woli, nie zdeterminowany przez sytuację... Jeśli można sobie wyobrazić Mrożka jako szydercę, to byłby Artur właśnie”. Także Jan Błński zwrócił uwagę na ostatni aspekt sprawy: „Artur szuka na prawdę. Szukając sięga prawie tragiczności... Pod groteską prześwituje przewaga, nie tylko — jak dotąd — groteska pod dostojeństwem”.

Jest znamienne, że przy całym zainteresowaniu, jakim darzył Mrożka teatr, przy wielu niewątpliwych jego w realizowaniu tej dramaturgii sukcesach nikt tu prawie nie dostrzegł tego, co zobaczyli literacy krytycy (nawet Józef Kelera analizował jego twórczość jako krytyk literacki raczej niż teatralny). *Tango* wystawiano w stylistyce nie odbiegającej od wcześniejszych sztuk Mrożka, w Arturze widziano przede wszystkim sparodiowanego spadkobiercę romantyków (w znamienym odwróceniu — bo walczącego w obronie reguł i porządku). Postacia „serio” wydawał się już raczej Edek — to na skutek jego interwencji finał przekreślał „farsowość” początku. Nikt (może poza Jarockim) nie dostrzegł jednak, że ta sztuka nie tylko z perspektywy swego „zakończenia” była inna niż wcześniejsze.

Zresztą i sam Mrozek nie był tu bez winy. Po *Tangu* nie powinna zostać napisana *Poczwórka*, niewątpliwym krok wstecz, nie tylko w stosunku do tego utworu. I właśnie *Poczwórka*, o paradoksie, zamknęła pierwszy okres dziejów scenicznych tego autora w

kraju, i *Poczwórka* rozpoczęła, po pięciu latach, etap następny.

Mrozek *Poczwórki* nigdy nie cenił. Już w roku 1967 dał jej ulepszoną wersję — *Drugie danie*. Ale dopiero w siedem lat później zaprotestował przeciw jej wystawianiu. Ten protest — chyba u nas bezprecedensowy — przyszedł jednak za późno: po dwóch realizacjach utworu (gdańskiej i katowickiej) wprowadzających na nowo Mrożka do teatru — tym razem w postaci zręcznego, lecz drugorzędnego farsiarza (w sensie dosłownym, bo sprawę wzajemnych relacji Mężczyzny i Wodza sprowadzono tu do problemu... pederastii).

Zresztą wkrótce sięgnięto i do *Tanga*. Ale *Tango* sprawiło pewną niespodziankę: ze sztuki społecznej, politycznej i in. — pozostała jedna główna warstwa: obyczajowość. Interpretacja Artura stała na głowie. Wydał się nagle „bohaterem pozytywnym” w bardzo dosłownym sensie: jako bojownik w walce z „nowym” — głównie w dziedzinie „łatwej miłości” i awangardowej sztuki. W obu tych sprawach znalazł sojuszników w widowni, mającej już dość pośpiechu i braku konwensu, w życiu codziennym i mającej dość „dziwności” w malarstwie, literaturze, teatrze.

W tej interpretacji było miejsce na „niegłupiego” Artura, tylko Edek znajdował się tam jakby przypadkiem.

To nie są żarty. *Tango* zjawilo się po roku 1974 na tzw. „terenowych” scenach; odbierała je w większości publiczność, która zetknęła się z utworem po raz pierwszy: jej myślenie szło już innym tropem niż myślenie widowni sprzed lat kilku.

W Krakowie i Warszawie „debiutował” natomiast Mrozek *Szczęśliwym wydarzeniem*, sztuką, która — nie należąc z pewnością do najlepszych dzieł Mrożka — wskazywała na zaistniałe i w nim przemiany. *Szczęśliwego wydarzenia* nie da się porównać z *Tangiem*; różnica artystyczna i problemowa obu tych utworów zbyt jest duża. Ale w *Szczęśliwym wydarzeniu* jest pewien element wspólny z *Tangiem*: powaga, wyglądająca nie spod groteski już nawet, lecz farsy. I groza finału: kto wie, czy nie większa groza. Edek to było niebezpieczeństwo znane (niestety znane). Niemowlę zapowiadało rzeczy straszne i tajemnicze. Może dlatego *Szczęśliwe wydarzenie* pokazywało znów innego Mrożka: zwycięstwo Edka to była konstatacja. Narodziny Niemowlęcia to była przestroga.

Przestrzeganie oznacza zaś postawę zaangażowania. I takiego też Mrożka ujrzeć można w dwu jego ostatnich znanych nam utworach: *Rzeźni* i *Emigrantach*. A także w systematycznie do *Dialogu* pisywanych *Małych listach*. [...]

Nie jest łatwo wycofać się z „groteski” i „metafory” w mówienie wprost i serio. Tym bardziej, że owe dwudziestu laty. Być może z „wprost” i „serio” wyni-

dwudziestu laty. Być może „wprost” i „serio” wyni-
knąć może tylko „patos i nudziarstwo”. A także gra-
fomania, bo „grafoman to taki, kto pisze całym ser-
cem”. Być może... Ale tej ostateczności nie zapowiada
ani *Rzeźnia*, ani jeden z najwybitniejszych utworów
scenicznych — *Emigranci*. Już raczej niebezpieczeń-
stwo tkwi w teatrze. Przerabiającym nadal sztuki
Mrożka w groteski, upatrującym w nim wiecznego
„parodystę”... A przecież nie ma tu już mowy o grotesce
ani o parodii, ani o „rzeczywistości” doprowadzonej
do absurdu” czy odwrotnie. Jest mowa o rzeczywi-
stości i jej realnych organiczeniach — społecznych,
politycznych, obyczajowych i in., jak w *Emigrantach*.
I o świecie, którego przedstawiciele coraz bardziej
beztrosko zdradzają swą ludzką kondycję — jak w
Rzeźni. Tej *Rzeźni*, w której po niedawnej warszaw-
skiej premierze (Teatr Dramatyczny, insc. Jerzego
Jarockiego, luty 1975) dostrzeżono tylko rozprawę z
„nową sztuką”, a do której mottem mogłyby być
raczej słowa z jednego z *Małych listów*:

„To tak rozkosznie być biernym. Niech mnie trzepie,
kołysz, miota i rzuca jak chce. Szukam wrażeń.

Bowiem kiedy już nie możemy, nie chcemy, nie
umiemy, nie jesteśmy w stanie rozumieć, pozostaje
nam tylko wrażenie.

A nie możemy, nie chcemy, nie umiemy, nie jeste-
my w stanie bo już za dużo, za trudno i ponad nasze
siły. Więc moje opory... Nieufność do spazmu, paro-
ksyzmu i orgazmu jako metody poznawczej. Stary
głód znaczeń i znaczących relacji. Głód i przyzwycza-
jenie już dzisiaj nie stosowne.

Resztki człowieka z innej epoki?”

Dawnej epoki, kiedy rozum a więc i szyderstwo zda-
wały się skuteczną bronią. I były skuteczną bronią w
zalewie frazesu i nie zrewidowanych śmiertelnie na-
dętych Świętości i mitów współczesnej Kultury. Ale
gdy zostaje zakwestionowana wszelka wartość? Można
wyszydząć niektóre pretensje Świętości i Kultury,
lecz czy wypada się śmiać na ich pogrzebie?

Chyba że wciąż jeszcze pogrzeb traktuje się jak
wesele.

Nowe związki Mrożka z polskim teatrem dopie-
ro się zaczęły. Nie wiadomo jak się ułożą dalej, nie wia-
domo jak ustosunkuje się do autora *Męczeństwa Pio-
tra Oheya* nasza scena i nasza publiczność, gdy zro-
zumie, że nie jest to ów pisarz łatwy, zręczny i „po-
czytny”. Jak na razie prognozy nie są zbyt optymi-
styczne. Mrożek już wie: „zdaje mi się, jakoś mi się
wydaje, że obecnie ludzie chcą słuchać o sprawach
poważnych serio — chcą mieć wrażenie, że ten, kto
mówi, „bierze odpowiedzialność za to, co mówi”.
Teatr nasz (w swej większości) woli prawdy tej nie
dostrzegać lub puszczać ją mimo uszu.

MARTA FIK
„*Twórczość*” 7/1975

KRZYSZTOF WOLICKI

W POSZUKIWANIU MIARY



Postać i sytuacja — jest to pierwsza opozycja dra-
maturgii Mrożka. Nie jest bynajmniej oryginalna, wy-
wodzi się z teatru egzystencjalnego, z filozofii „czło-
wieka w sytuacji”, które to określenie znaczy przede
wszystkim: niewspółmierność. Jakoż niewspółmierne
są również postaci i sytuacje teatru Mrożka. Już jed-
nak od samego początku — *Policji*, *Męczeństwa Pio-
tra Oheya* — Mrożek odcina się wyraźnie od egzy-
stencjalistów, od których przejmuje punkt wyjścia.
Przewycięzenia niewspółmierności nie stanowi proble-
mu dramatycznego. Postaci Mrożka nie chcą bynaj-
mniej uporać się ze światem i same w tym czynnie
ukonstytuować. Nie cofa się też Mrożek w głąb —
jak tytu dramaturgów i tytu grafomanów naśladu-
jących Becketta — i nie podejmuje dramatycznej eks-
ploatacji niewspółmierności raz skonstatowanej. Jego
problemem jest pomieszczenie postaci w sytua-
cjach nie na ich miarę. Innymi słowy, teatr Mrożka
pyta o możliwość i cenę współbytowania jednostki i
zbiorowości. W tym też sensie jest od razu poszuki-

waniem miary: najpierw jako umiaru. Jest w tym sprzeczność, gdyż przecież niewspółmierność przyjęliśmy jako założenie. I sprzeczność ta istotnie rozsadzi potem konstrukcję teatralną Mrożka. Tymczasem jednak, na początku, możemy nie zwracać na nią uwagi; umiar pomiędzy niewspółmiernymi biegunami bywał już ułudą niejednego moralisty, a poddawali się jej ci zwłaszcza, którzy sądzili, że są odporni na wszelkie ułudy i że nigdy więcej „nie pozwolą się zwariować”. Mrożka tyle razy krytyka ogłaszała wielkim demistyfikatorem, że warto chyba oznaczyć, jaki mu najpierw przyświecał ideał. Trzeba jedynie pamiętać, że umiar nie jest tu ani synonimem kompromisu, ani ugodowości. Właśnie dlatego, że bieguny są niewspółmierne, o ugodzie nie może być mowy: poszukiwanie umiaru nie jest więc mieszanym bieli i czerni w szarzyźnie, lecz rozgraniczeniem zasięgu ważności. W pierwszych tekstach dramatycznych Mrożka, który wyciąga niejako wnioski z literatury obrachunkowej — jej szlachetnych historii, bujnych ideałów i nieco zakłamanych sprawozdań — tendencja rozgraniczeń jest z góry dana: umiar winien by oznaczać wytyczenie strefy bytu, w której jednostka czułaby się pełnoprawnym gospodarzem i nie podawała żadnym, mówiąc ówczesną modą, aliencjom. Chodzi więc o uprawomocnienie istnienia każdego z Piotrów Oheyów w sposób dla nich samych niewątpliwy. Mroźek jest na tyle realista, by wiedzieć, że takie uprawomocnienie subiektywne, bynajmniej nie stanowi dostatecznej gwarancji: Książę, nie tylko ów z *Indyka*, ma zawsze skłonność do państwowotwórczych holizmów... Nie będąc wystarczającym warunkiem współistnienia, subiektywna prawomocność indywiduum jest jednak na pewno konieczna. O tym więc najpierw mówi teatr Mrożka zderzając postaci z sytuacjami. Ale organizacja dramatyczna takich zderzeń nie jest wcale sprawą prostą.

W *Policji*, pierwszej sztuce Mrożka, od razu widać, w czym trudność: jej postaci i sytuacja opisują niemalże wprost jedną i tę samą obserwację i zbyt dobrze przystają do siebie z genezy, by można było osiągnąć konflikt dramatyczny. Jest to sztuka wywieziona z kawiarni, krakowskiej kawiarni 1957 r. Krytyka „kultu jednostki” w pełnym rozkwicie. Atmosfera pojednania narodowego — w Krakowie, z jego Nową Hutą, Kościołem Mariackim, Bolesławem Drobnierem, Władysławem Machejkiem, Krystyną Skuszanką, *Imionami władzy*, studentami, adwokatami i kwiatciarkami na Rynku. Ale wszyscy twierdzą, że wcale się nie zmienili, wszyscy wszystko wiedzieli od dawna, wszyscy mieli rację. Po tym Krakowie, kordialnie witane lub pokazywane palcami snują się trzy postaci, których miejsce zmieniło się nie do poznania: dawny „londyńczyk” zrehabilitowany teraz i fetowany, dawny funkcjonariusz zwolniony ze służby i ujeżdżający starą taksówkę, były bojowy ZMP-owiec, chwilowo bez przydziału, na lekkim kacu, może rewizjonista. Ależ

oczywiście — typowa sytuacja i postaci „literatury obrachunkowej”. Przepuścmy je jednak przez filtr kawiarni, sceptycznej, wszystko zawsze z góry wiedzącej, kawiarni artystów i kotłunów, tej, która widziała już wszystkie możliwe portrety na ścianach: cesarza z następcą tronu, Mościckiego ze Śmigłym, Infanta z wujem Regentem. Cóż taka kawiarnia myśli, mówi i puszcza w obiegi o tamtych kilku postaciach? Potem do stolika podchodzi socjolog — nowa moda, nowa katedra na UJ — i stali bywalcy dowiadują się, jak zwykle od socjologa, czegoś, co wiedzieli od dawna, ale w zupełnie innych słowach. Otóż właśnie: policja była i będzie. Ktoś dowcipny siedzi z boku i słucha. Konfrontuje atmosferę narodowej fety pojednania w ujęciu kawiarnianym z tym, również kawiarnianym sceptyzmem. Może już w tym momencie naszkicować Więźnia, Sierżanta i Policję. Od siebie doda przede wszystkim: wyjaskrawienie.

Można o tym tekście powiedzieć dokładnie to samo, co proponował potem autor jako scenografię *Indyka*: wszystko niby normalne, tylko zdeformowane, i to je d n o l i c i e, na przykład przez takie samo wydłużenie w pionie. W *Policji* deformacja obejmuje po równi postaci i sytuację. Wystarcza jej na reduccio ad absurdum, ale nie wystarcza na konflikt: zachodzi wprowadzenie współzależności dramatycznej pomiędzy nawróceniem Więźnia na prawomyślność i Sierżanta na wywrotowość, ale każdą z tych decyzji trzeba było założyć najzupełniej dowolnie. Krytycy zachwycali się tym „eksperymentem myślowym” nie zauważając, że właśnie w ten sposób *Policja* została pozbawiona powagi, w rzetelnym a więc nie sprzecznym z komizmem sensie słowa. Ten dowcipny tekst jest właśnie dowcipem tylko: generalizację stanowi o tyle, o ile dowcip jest uogólnieniem plotki. Sądzę, że warto było zatrzymać się przy tym debiucie: mechanizm późniejszych sukcesów artystycznych dramaturga będzie dzięki temu lepiej widoczny.

Już w *Męczeństwie Piotra Oheya*, mimo podobieństwa tematu, którym jest, tak samo jak w *Policji* i w paru następnych sztukach, desygnacja ofiary, Mroźek zmienia konstrukcję dramatyczną. Najpierw — dzięki zmianie budulca. Miejsce papierowych postaci wywiezionych z kawiarnianej mentalności i funkcjonujących wyłącznie jako elementy sytuacji zajmuje Piotr Ohey, zaopatrzony w sypialnię, łazienkę, żonę, córkę i synów, krakowski, polsko — współczesny urzędnik. Z całym swoim inwentarzem jest to postać realna i konkretna: istnieje najzupełniej niezależnie od wymyślonej przez Mrożka sytuacji. Nie stanowi jej składnika, przeciwnie — jest jej przeciwstawiona. Sytuacja ta z woli autora opada na Piotra Oheya jak sieć. Działania istotnie z tego wynikają, od razu wszakże zauważamy cenę: jest nią podporządkowanie się postaci regule sytuacji. Ci normalni ludzie zachowują się groteskowo, sprzeniewierzają się własnej charakterystyce.

Męczeństwo nie jest już tylko dowcipem; wprawdzie dowcipkować Mroźek nie przestanie nigdy i to w istocie zapewni mu popularność u łatwej publiczności i u aktorów chciwych na kwestie ze szmerkiem, lecz na szczęście jest to jedynie najmniej istotny z jego talentów komediopisarza. Natomiast warunkiem komizmu, który spełnia *Męczeństwo* jest groteskowa niezwykłość sytuacji. Najlepiej uchwycimy sens takiej niezwykłości przez porównanie. Wspomnijmy na przykład Durrenmatta *Wizytę starszej pani* lub Pintera *Urodziny Stanleya* z analogicznym tematem desygnowania ofiary. Obaj budują sytuację quasi — normalne, Durrenmatt wprawdzie dość wyjątkową, lecz przecież całkiem „życiową” w sensie psycho — i socjologicznego prawdopodobieństwa, Pinter zaś wręcz powszednią. Obaj też tę normalność skrupulatnie podkreślają. Absurd w ich sztukach jest rozpylony, nie do uchwycenia — zapomina się o nim, toteż nieprzystosowanie człowieka do tych prawie normalnych sytuacji wywołuje grozę. Mroźek, przeciwnie, tworzy sytuację jawnie groteskową, niemożliwą: daje to odbiorcy możliwość opatrzenia całości cudzysłowem i poczucie, że „naprawdę” nie musi być tak źle. Stąd możliwość szczerego śmiechu z przygody Piotra Oheya. Śmiechu zamierzonego: Mroźkowi wcale nie chodzi o przeżalenie egzystencją, lecz o morał, żeby się nie dać zwariować. Zbiorowość i jej instrukcje miewają najdziwsze pomysły i bywają groźne w tym szaleństwie, niemniej afirmujemy prawo jednostki do umysłowej równowagi ze skrytą nadzieją, że dostatecznie wielu przytomnych złoży się na koniec na przytomniejszą społeczność.

Mimo uległości wobec groteskowej reguły sytuacji Mroźek nie rezygnuje jednak w *Męczeństwie* z próby wyjaśnienia, czemu Piotr Ohey ulega presji, a ściślej mówiąc, dzięki czemu wmawia sobie że ulegając jej jest ciągle jeszcze Piotrem Oheyem, pełnoprawnym indywidualum. Eksplikację tę sygnalizuje postać Staroego Myśliwego — i widzimy też, jak bardzo, mimo wtórnego ugroteskowania, odbija ona od całości i nie chce się sytuacji podporządkować: pytanie o eksplikację, o źródła świadomości fałszywej jest w grotesce nie na miejscu. Przecież, odnotujemy tę przedwczesną odpowiedź: źródłem świadomości fałszywej jest dla Mroźka najpierw historia i tradycja, które są perfidnym sposobem interioryzowania zbiorowej przemocy: z poszukiwanej strefy jednostkowej prawomocności powinny zatem być wyeliminowane.[...]

„O zaletach prowincji jako układu kształtującego artystę. Naoczność związków między ludźmi. Bliskość. Jest się w środku, ponieważ prowincja sama jest środkiem, tylko środkiem, prowincja nie ma peryferii.

A jednocześnie: my tu, a tam Wielki Świat. Gdzie? Wszędzie tam, gdzie nie my. Gdzie nie tutaj. W każdym razie daleko.

Tak daleko, że można tylko tęsknić. Między tutaj a

Tam nie ma przejścia ni lądem, ni wodą, ni powietrzem. Mimo, że Tam istnieje, jest. Oni z Żetropolii mogą nas czasem odwiedzić. Tak aniołowie odwiedzają nas, biednych ludzi. Ale my?

Tak więc jesteśmy w środku, ale nie jest to środek wszechświata. Bliskość, rodzinność na dobre i na złe. Oraz tęsknota, stężona i potężna.

Tymczasem każdy człowiek, z prowincji czy nie, jest prowincją. Obszar każdej pojedynczej świadomości jest prowincją. Gdziekolwiek człowiek by się znalazł, zawsze nosi ze sobą granice swojego powiatu. Nawet w Metropolii nikt nie ogarnie sobą Metropolii.

Tęsknota za Wielkim Światem, tak właściwa prowincji, jest modelem tęsknoty za transcendencją. Radości tego, kto wyrwał się z prowincji w Wielki Świat, są modelem radości mistycznej, radości tego, kto przekroczył (lub ma wrażenie, że przekroczył) zakłętę i przekłętą koło swojego bytu poszczególnego”. Nim w dziesięć lat po *Tangu* spisał to wyznanie, próbował „interesować się światem”, skorzystać jakoś z mistycznych wtajemniczeń Metropolii. Pisał zgrabnie — do *Domu na granicy*, *Poczwórki* z *Drugim daniem*, *Testarium* aż do *Szczęśliwego wydarzenia*, są to wszystkie teksty sprawne, umiejętność już Mroźka nie opuszcza. Za to powraca doń koncept, wypiera socjologię. Sytuacje są coraz bardziej wymyślne: koncept poddają sobie również postaci. Nie są już nawet, jak kiedyś w *Strip-teasie*, „każde”: wyabstrahowane, lecz przecież wyabstrahowane z konkretności. Nie są więc rezultatem odejmowania, szkieletem obranym z mięsa, lecz jednak zachowującym kształt czegoś żywego. Są teraz „żadne”: są pustką obłożoną konceptem, mnożeniem zera, które wchłania wszystkie pomysły. Szczytem takiej pomysłowości jest *Testarium*, rzecz o fundowaniu proroków przez władzę i kolaborującą z nią naukę. Proroków zgłasza się dwóch, zupełnie identycznych, jednego trzeba wobec tego zarządzić; wówczas okazuje się, że bliźniak-sobowtór ginie również, bo losy proroków są sprężone tożsamością. Chciał, zdaje się, Mroźek wywieść, że popyt na proroków jest niezależny od tego, co zgłoszą, oznacza raczej zapotrzebowanie pastuchów na przewodnika stada. W stadzie baranów wszystko toczy się gładko i pastuch ma spokój, dopóki jest baran-przewodnik i dopóki jest jeden... aż do przepaści. I chciał też może Mroźek powiedzieć, że tej jedności osiągnąć się na szczęście nie da, bo prorok prorokiem żyje. Czy więc miał to być optymistyczny wniosek o niemożności kultu jednostki bez jednostki, o tym, że Wuj Regent może wprawdzie nadal rządzić, ale nie może już swej władzy mistyfikować? Brzmi to nędznie i sucho, właściwie kompromituje krytyka, ale wskutek pełnego poddania postaci konceptualnym sytuacjom, inaczej nie umiem tych sztuk czytać. Mroźek — dowcip wyobraźni logicznej — brzmiał tytuł jednego z dawnych szkiców krytycznych; teraz dopiero tytuł ten byłby adekwatny.

SŁAWOMIR MROŻEK

EMIGRANCI

udział biorą:

Jerzy Łapiński XX

Jan Twardowski AA

Reżyseria

Marek Okopiński

Scenografia

Andrzej Markowicz

Opracowanie dźwiękowe

Romuald Snarski

Inspicjent

Lidia Kacprzak

Sufler

Maria Załuga

aktualna obsada na tablicy w hallu

Aby po odpływie socjologii można było jakoś ustalić zastępcze stosunki wzajemne postaci, Mroźek preferuje sytuacje rodzinne: są to jednak rodziny dziwne kalekie, są właśnie tylko „sytuacjami rodzinnymi”, gdyż jedyną relacją ważną jest następstwo pokoleń. Nawet nie konflikt: następstwo jako wypieranie Starzych przez Młodych, „zmiana czasów”. Chwalono Mroźka, który „przewidział” eksploatację młodzieńczości w roku 1968; w istocie, wraz z chwalącymi Mroźek tylko niepomniernie przecenił biologiczno-metrykalny aspekt tej eksplozji i bardzo tanio kupił uniwersalizm swoich nadmiernie pomysłowych sztuk. Tour de force *Tanga* okazał się nie do powtórzenia.

Taka ocena kilkuletniego okresu „pełnej uniwersalności” dramaturgisty jest zapewne niesprawiedliwa; na pewno wyda się taka czytelnikowi, który tymczasem obejrzał wspomniane sztuki na scenie. Nie były to dobre spektakle, nie zaspokajały oczekiwań, lecz z tym wszystkim, w porównaniu z intelektualną nędzą i... konceptami innych naszych scenopisów — mój Boże, czego się czepiać. Powiedzmy więc, że się czepiam, gdyż od Mroźka żądam jednak więcej, niż wysokiego ilorazu inteligencji i bystrych choć cząstkowych obserwacji. Ale „więcej” nie znaczy wcale, jak to chytrze się asekurując wywodził Mroźek w *Dialogu*, bym żądał „sukcesu”: jest bardzo możliwe, że sukces na wzór *Tanga* nigdy mu się już nie zdarzy. Niech właśnie pisze „tak sobie”, niech pisze „od siebie”; bo sponiewierane tutaj teksty były raczej pisane „do” kogoś i na tego kogoś wyliczone tak chytrze jak niegdyś w sztuce epistoły przymierzano list do adresata. Jedynie adresata zabrakło, widowni prawdziwie uniwersalnej.

Przecież te chude lata wyteżonego pisania coś przyniosły, nie tylko w trywialnym sensie doświadczeń negatywnych. Mroźek — obserwator był dotąd reporterem; jak pisze w wyżej zacytowanym tekście, żył blisko i żył w środku. Nawykł więc, że obserwacja reporterska chwytanie konkretnego otwiera mu zarazem dostęp do istoty spraw. Teraz nauczył się — jako pisarz — filozofii... zaangażowania. Filozofii — znaczy po prostu: przemyślenia przed obserwacją; trzeba dysponować teorią, nim się rozpoczyna doświadczenie, nie dość jest mieć wiele świetnych konceptów niejasnej proveniencji, do których obserwacje zawsze się dobierze. Zaangażowanie — w tym kontekście — wydaje się terminem dziwnym: czyż właśnie reporter nie był zawsze zaangażowany? Ale jest to termin zbyt powycierany, przywróćmy mu pierwotny sens: zaangażowanie oznacza ryzykowanie sobą. Kiedy zaangażowany jest pisarz, znaczy to, że wraz z tym, o czym mówi, mówi też siebie; na prowincji, żyjąc blisko i w środku, nie ma zazwyczaj potrzeby mówić siebie, znają cię i tak, przez skórę.

Rzeźnia jest owocem tej podwójnej nauki. [...] *Rzeźnia* jest na pewno utworem również o ludziach przynajmniej o dwóch, Skrzypku i Dyrekto-

rze. Być może, obawiał się Mroźek niewczesnych przyrównań, jako że w potocznym rozumowaniu mówi się siebie tylko przez bohaterów z autobiografii.

Rzeźnia jest również o ludziach, choć tym razem nie są to ludzie wywiezieni ani z obserwacji konkretnego, ani z sytuacyjnego konceptu. Są wyprowadzeni właśnie z filozofii, poprzedzającej obserwację, koncept i pisanie. Są to dwie wersje reagowania na Ducha Czasów. Zapewne, Dyrektor odpowiada w jakiś sposób Rodzinie Stomilów, Skrzypek — Arturowi. Ale sposób konstrukcji tych nowych postaci wskazuje, że Mroźek nie rozdziela już, w żadnym sensie, jednostkowości i zbiorowości. Tamta niewspółmierność jest już nieaktualnym problemem: egzystencjalne początki zostały przewyciężone. Natomiast pozostało poszukiwanie umiaru, który uwolniony od dawnego kontekstu równa się teraz warunkowi możliwości życia i współżycia ludzi po prostu, trwaniu i przetrwaniu. Konwencja, Mroźkowe słowo-klucz, niegdyś niedefiniowana, w *Tangu* usocjologizowana podwójnie, teraz dopiero, gdy się już o niej nie mówi wprost, uzyskuje ostateczny sens: wyrzeczenie się pogoni za totalnością. [...]

— „Żyć to znaczy być w związku z kimś, a każdy związek to wzajemna zależność, co nie znaczy, że nie możemy zachowywać pozorów, oszczędzając wzajemnie próżność, pielęgnując nawzajem nasze marzenia o niezależności, nasze złudzenie o wolności”.

Skrzypek odrzuci tę mądrość Flecistki, sztukę i życie: „Wszędzie ta sama dwuznaczność, tu i tam brak ostatecznej zasady, wszędzie tylko zależność, względność i niuanse, niedopowiedzenia, wieczna gra nie wiadomo o co, brak jakiegokolwiek konkluzji, wyjaśnienia i sensu. I tylko to, co się dzieje między dwiema plamami, kształtami, dźwiękami, słowami między tobą a mną — i poza tym nie”. — Skrzypek skończy samobójstwem.

Czy jednak postaci, które są, jak powiedzieliśmy, dwiema wersjami reagowania na Ducha Czasów — uległości i komercjalizacji — wystarczy, by *Rzeźnia* okazała się sztuką o ludziach — również o ludziach — w zwykłym, teatralnym sensie? Myślę, że to zależy przede wszystkim od widza. Mroźek niepotrzebnie się zastrzega: nie ma w *Rzeźni* patosu, nudziarstwa ani grafomanii (choć nie sądzę, by tylko grafomani płakali, kiedy piszą smutno). Jest natomiast przegadanie, które przesłania to, co nie zostało dopowiedziane, i przez które widz musi się przedrzeć, by móc przyrównać siebie do scenicznej tezy. Gdyż *Rzeźnia*, w której Mroźek po raz pierwszy mówi siebie na scenie — jest także pierwszym jego tekstem, w którym powiedzieć siebie musi też. odbiorca, o ile wszystko nie ma zapaść w próżnię.

Mówić siebie — ale siebie o czym? O granicach kompromisu. Teraz bowiem, pozbawiony niewspółmierności, umiar znaczy właśnie: kompromis. Otóż tym, co nie zostało dopowiedziane w postaciach *Rzeźni*, są granice kompromisu, dopuszczalnego i możli-

wego dla każdej z nich. Po tym dopowiedzeniu byłiby bohaterowie *Rzeźni* „pełnymi ludźmi”. Tak jak są nimi AA i XX z *Emigrantów*.

Ostatnia sztuka Mrożka jest drugim, obok *Zabawy*, szczytem jego twórczości teatralnej. Nie ma w niej nic zbędnego. Nie będę wszakże wyliczał wszystkich tytułów tego tekstu do chwały. W szczególności, nie ma potrzeby rozwodzić się nad jego naturalistyczną trafnością — pomyśleć choćby, że to właśnie Mroźek zdołał tak niemylnie zarysować postać magistrackiego robotnika od robót ziemnych, o czym nadaremnie marzy już trzecie pokolenie „produkcjochałturszczyków”. Ta trafność na pewno nie jest w sztuce pozorem, jest bardzo ważna. Można jednak koncentrując uwagę na niej, przeoczyć coś ważniejszego: źródło trafności.

W sztuce tej wszystko jest w słowach: to co jest niesłowne w sytuacji, ma sens wyłącznie techniczny, jest scenografią sensu stricto, technicznym minimum teatralności, bez żadnych konceptów, znaczeń, metafor. Potem już wszystko zawiera się w dialogu i, poprzez dialog, w postaciach. Pierwsza sztuka Mrożka nazywała się *Policja*; kogoś ponoć przeraziła ta „ogólność” i stąd *Policjanci*. Ta zaś nazywa się *Emigranci* — i nie mogłaby się nazywać „Emigracja”. Akcją *Emigrantów* jest odsłanianie i odkrywanie dwóch ludzi. Jak pamiętamy, tej techniki Mroźek już kiedyś użył. Wtedy jednak była ona podporządkowana tezie, stanowiła dowód i eksplikację. W *Emigrantach* wszelkie a priori jest po to, by ulec zniszczeniu. A jest to w istocie to samo a priori, które eksplikowano w *Karolu*: socjologia inteligencji i ludu, dychotomia, która stanowi ponoć o współzyciu o i niemożności współzycia ludzi. Mroźek nie ułatwia sobie zadania: punktem wyjścia rozprawy z tamtym pojmowaniem jest wszystko, co wtedy osiągnął — i więcej jeszcze. Kiedy o braku wody w kramie XX mówi „nie ma, bo się nie leje”, zaś AA odpowiada „nie leje się bo nie ma, kretynie” — kapitalny skrót unaocznia nam, jakie mistrzostwo osiągnął Mroźek w dobitnej charakterystyce różnic w widzeniu świata u przedstawicieli obu stron dychotomii. I wykorzystuje w *Emigrantach* całe to mistrzostwo: partnerzy dialogu, w ataku i w obronie, określają się nawzajem i sami siebie zarazem, narzucają na siebie wszystkie prawdy, które wypracowała historia, i czynią to z przedziwną zaciekleścią, za którą — lecz już bez żadnych cytatów — kryje się cały dorobek naszej literatury o chamach i inteligentach, i własny dorobek Mrożka. I te prawdy przystają: każde uderzenie jest celne, przy czym właśnie o celności słów świadczą działania fizyczne, zaczątki bójek, morderstwa, samobójstwa, sfunkcjonalizowane tu do tego stopnia, że zatracą się właściwe rozróżnienie pomiędzy słowem i gestem, dialogiem i ruchem, językiem i cielesnością. Jakiż gesty teatrem jest ten dramat!

twierdzonej prawdzie, po każdym odsłonięciu — coś
Zatem wszystko się potwierdza. Ale po każdej po-

jeszcze zostaje do odkrycia. Nie umiem, niestety, uni-
knąć patosu: niewyczerpalność tych ludzi. Kiedy wszy-
stko zostało powiedziane i sztukę kończą sen i płacz,
wiemy już, że wszystkiego — nie było dość. Prawda
nidy nie będzie cała. I to jest właśnie cecha kompro-
misu: niezwywalny cień obcość. Umiar oznaczałoby
więc: być razem, lecz osobno. Szanować osobność, gdy
potrzebuje się obecności.

„Całkiem sobą każdy może być dopóty, dopóki
jest sam; kto zatem nie lubi samotności, ten nie kocha
też wolności”. „Każdy więc ucieka od samotności,
znosi ją lub kocha stosownie do wartości własnego
ja”. „Z drugiej strony do towarzystwa skłania lu-
dzi to, że nie potrafią znieść samotności, a w czasie
samotności — siebie samych”. „Można też zresztą po-
traktować towarzystwo jako duchowe ogrzewanie się
ludzi nawzajem, podobne do cielesnego, jakie ma
miejsce, kiedy w wielki mróz zbijają się do kupy”.

I jeszcze o tęsknocie. Nie lekceważmy tęsknoty. Czy
nie to w nas jest najsilniejsze? Ostatecznie, co ze
wszystkiego zostaje, tylko tęsknota (i zmęczenie). Tę-
sknota bez kierunku, bez przedmiotu nawet, samo
sedno tęsknoty.

Prowincja jest szkołą tęsknoty. Najlepszą i nigdy
niezapomnianą.

Tekst ten tłumaczy, jak sędzę, wiele z warunków
osiągnięcia pisarskiego *Emigrantów*: mniej więcej po-
łowę. Wyjaśnia bowiem w jaki sposób widzi się pro-
wincję z metropolii i jak możliwe jest, że się ją wi-
dzi lepiej. Ale jest jeszcze pytanie odwrotne, gdyż
Emigranci nie są bynajmniej sztuką jedynie polską.
Kiedy ją czytamy w Polsce, pamiętni wszystkiego, co
wiemy o naszej historii, literaturze, emigracjach, mo-
żemy łatwo przeoczyć, jak bardzo międzynarodowe są
postaci AA i XX. Nawet ich niewątpliwie prowincjo-
nalna sytuacja emigrantów nie jest wcale polską spe-
cjalnością. Otóż Mroźek osiągnął niegdyś uniwersalizm
odmýślając uniwersalne sytuacje dla konkretnych,
krakowskich postaci. W *Emigrantach* układ jest od-
wrotny. A jednak o uniwersalizmie tej sztuki nie spo-
sób chyba wątpić (choć zapewne zawarta w niej pro-
pozycja umiaru nie jest „na czasie”). Dlaczego?

Tego zapewne nie tłumaczy już efektowne zdanie
o subiektywnej prowincjonalności każdego człowieka.
Sądzę raczej, że to uniwersalizm dnia dzisiejszego jest
obiektywnie pozbawiony środka. Składa się wyłącznie
z prowincjonalnych sytuacji, i właśnie dlatego możemy
w nim być tacy wszędzie podobni. Jest to uniwersa-
lizm paralelizmów, nie zaś struktury. Jest pozbawiony
totalności, której tak namiętnie poszukuje.

Czyżby więc tęsknota Sławomira Mrożka, który od-
rzekł się totalności w imię umiaru, tęsknota „bez kie-
runku, bez przedmiotu, samo sedno tęsknoty”, była, mi-
mo wszystko, tęsknotą za totalnością właśnie? Cóż za
zdumiewający czas, gdy umiar jest aż tak kosztowny
i trudny.

Krzysztof Wolicki

Przedruk z „Pamiętnika Teatralnego” 1/1975

MAŁE LISTY

Chyba przesadzamy (dlaczego zawsze musimy przesadzać?) stwierdzając, że obraz ma absolutną przewagę nad słowem. Zwłaszcza obraz filmowy i telewizyjny nad słowem pisany.

Ma i nie ma, zależy w jakiej sprawie. Wszędzie tam, gdzie chodzi o informację na temat akcji, obraz jest niezastąpiony. Na przykład instrukcje na temat: jak obsłużyć armatę (lub jakkolwiek inną maszynę) łatwiej przekazać obrazem niż opisem. Natomiast w sprawie myślenia obraz jest bezsilny. Informację na temat: co myślę o obsłudze armaty -- trudno przekazać inaczej jak słowami.

Choć można próbować, oczywiście. Można na przykład pokazać pacyfistę, który spuszcza spodnie i wypina się urągliwie w stronę śmiercionośnego narzędzia. Można pokazać militarystę, który całuje armatę po lufie. Ale myśl tak wyrażona nie będzie zasługiwała na miano myśli.

Weźmy następujące zdanie: „Kto sieje wiatr, zbiera burzę”. Oczywiście zawsze się znajdzie jakiś reżyser, realizator, adaptator, który podejmie się uczynienia z tej myśli obrazu, z udziałem konnicy i znanych aktorów. Jemu to zajmie dwa lata, nam dwie godziny. Ale po co? Wystarczą dwie sekundy, żeby przeczytać to proste zdanie z rezultatem, jakiego żadne audio — visuel nie osiągną.

Są inne, jeszcze dalsze dziedziny, do których nawet nasz śmiały twórca telewizyjny nie sięgnie. O ile zrobi nam jeszcze film, o którym powyżej mowa, o tyle zawaha się jednak przed filmową adaptacją *Krytyki czystego rozumu* Kanta czy też *Wstępu do metafizyki* Heideggera. Nie należy więc twierdzić, wbrew oczywistości, że słowo nie ma już nic do roboty.

Obejrzeniu najprostszego nawet „czystego” obrazu towarzyszy refleksja, choćby szczątkowa, choćby najprostsza, zaś refleksja nie może obejść się bez słowa. Choćby takiego, jak: „ładne”, „brzydkie”, „ale on ci mu...”, „a to ci dopiero...”

A więc czytanie i pisanie ma jeszcze sens, chociaż nie wszystko, co się czyta i pisze, ma sens.

Na pewno nie ma już sensu pisanie (a więc i czytanie) jako informacja niezłożona (na przykład jak wygląda Bombaj), jako lament (nad grozą życia), jako krzyk (żeby zadziwić lub przestraszyć) oraz jako gładzenie (opowiadanie byle czego). To wszystko lepiej już załatwią koledzy z filmu i telewizji. Oni lepiej poinformują, przestraszą, zadziwią i zaciekawiają niż pisarze. Nie ma co z nimi konkurować na tym polu.

Natomiast pisanie ma jeszcze sens jako świadectwo oraz przekazywanie mądrości. Jednemu człowiekowi przez drugiego człowieka.

...Przekazywanie: a więc nie wypinanie się, krygowanie, robienie min przez autora celem zwrócenia na siebie uwagi. Tylko coś jak: „Byłem tam i tam. Doświadczyłem, sam, osobiście. Tam dobrze, bo... Idź w tamtą stronę. Tam źle, bo... Nie idź tamtędy, przyjacielu.”

...Mądrości: to słowo nie czuje się dobrze w języku polskim Wstydlive ono, nie wie jak się zachować. Sugeruje jakieś wtajemniczenie, jakiegoś mędrca, który wie wszystko i do końca. Tymczasem nie ma człowieka bez mądrości, jak nie ma człowieka bez głupoty. Każdy najgłupszy powiedział w życiu coś mądrego choćby jeden raz (lub mądrze postąpił), a najmądrzejszy palnął głupstwo. Zresztą mądrość to nie wiedza, dlatego tak trudno ją przekazać. Literatura jest powołana do tej trudności. Do przekazywania czegoś, co nie jest, ale co się dzieje. Dzieje się w akcie życia i w akcie przekazywania.

...Jednemu człowiekowi przez drugiego człowieka: to ważne, ponieważ tłum jest abstrakcją. W największym tłumie zawsze jestem tylko ja i ten drugi, choć w niezmiernej ilości wcieleń. Związek autor-czytelnik odpowiada tej podstawowej realności. Nie tylko ja i on. „Ja i on” — tak mówi autor o czytelniku, „ja i on”, dokładnie tak samo mówi czytelnik o autorze. Piewcy widowiska zbiorowego poczytują to mu na chwałę, że tę samą rzecz ogląda jednocześnie wielu widzów. Ale co z tego? Jeszcze mi się nie zdarzyło oglądać niczego oczami innymi, jak tylko moimi, bez względu na ilość widzów na sali. Co się zaś tyczy wspólnoty jako specyficznej okoliczności warunkującej jakość indywidualnego odbioru, to może być z tym różnie. Na przykład byłem kiedyś w kinie na filmie pod tytułem *Zeszłego lata w Marienbadzie*. Podobno film niesłychanie subtelny. Możliwe. Jednak wszystko, co pamiętam, to tenisówki mojego sąsiada-widza to znaczy ich specyficzną woń. Było to przed wielu laty, jednak wywarło na mnie niezatarte wrażenie skoro pamiętam to dzisiaj. To znaczy nie film. „Tenisówki”.

★ ★ ★

Teatr „totalny”...

Chyba nikomu z mojego pokolenia słowo „totalny” nie brzmi przyjemnie. Miałem dziewięć lat, kiedy już wypadło mi żyć w świecie, w którym to słowo stało się ciałem. Najpierw był „program totalny”, „rozwiązania totalne”, (żadnych połowiczności i z tego wyniknęła wojna totalna, która miała się zakończyć „zwycięstwem totalnym”. Na szczęście zakończyła się inaczej. Ale mnie uraz do słowa pozostał.

Przypadkowe skojarzenie, automatyzm? Co temu winien teatr totalny, że brzydko się nazywa...

Skojarzenie odnosi się do polityki. Ale uwolnijmy się na chwilę od tej obsesji, od tej jednokierunkowości skojarzenia. Wróćmy do podstawowych definicji pojęcia „totalny”. Oto one:

Totalny — oddziaływający na wszystkie części na wszystkie składniki rzeczy, lub osoby.

Totalitarny — ogarniający i zawierający w sobie (lub pretendujący do tego) wszystkie elementy danego zespołu.

Totalność — całość zamknięta w sobie i skończona, której części uporządkowane są według jednego wzoru. Tę definicję podaje Arystoteles jako przeciwieństwo całości innego rodzaju, takiej, której części mogą zmieniać swoje położenie nie naruszając przez to całości (nie wpływając na nią).

Nietrudno zauważyć, że „totalny”, „totalitarny” odnosi się nie tylko do faktów wojskowo — politycznych. Prawda, że cokolwiek się dzieje w jakiegokolwiek dziedzinie gdziekolwiek na kuli ziemskiej, od razu znajduje odzew wszędzie gdzie indziej — stała się już dziennikarskim banałem. Jeżeli tak, to świat staje się światem totalnym, według definicji Arystotelesa.

W totalnym świecie nasze myślenie staje się totalne. Dóbrno w tym, co można określić jako „moralnie dobre” na przykład przejęcie się losem głodujących Hindusów), jak i „moralnie złe” (podobno w Ameryce gwałcą, gwałcimy więc także w Garwolinie). Wrzędzie zaznaczają się tendencje totalizujące, totalitarne. Nawet wolność powinna już być „totalna”, żadna inna się już nie liczy w przyzwoitym towarzystwie. Totalny „sex”, totalna „indywidualność” wyrażająca się totalnie, aby się totalnie wyswobodzić od totalitaryzmu”. Różne takie...

Paradoks postawy totalitarnej polega na tym, że występując w imię walki z partykularyzmem sama zamyka się w partykularyzmie, akcentując taką czy inny element i podnosząc go do rangi totalności. Nic dziwnego, bo kto (czy co) może naprawdę ogarnąć całość wszechzjawisk?

Więc jeżeli wszystko zmierzy ku totalności, dlaczego by nie „sztuka totalna”? Nie „teatr totalny”? Normalne.

Skąd więc moja nieufność, na przykład, do totalnego teatru? To nieufność nieusprawiedliwiona przecież i niesłuszna wobec takiej logiczności, tak naturalnego rozwoju rzeczy, takiej zgodności z Duchem Czasu.

Niewykluczone, że to po prostu Duch Czasu mi się nie podoba, a więc nie podobają mi się wszystkie jego konsekwencje. Zaś nie podoba mi się dlatego, ponieważ broni się przed nim mój organizm. Mój biedny, mały, ludzki organizm, który nie czuje się na siłach, żeby podźwignąć ciężar stotalizowanej rzeczywistości. „Za duży wiatr ma moją wełnę”. Tylko jedna rzecz w swoim czasie i na swoim miejscu — według tej recepty zostałem stworzony. Robię, co mogę, żeby spuchnąć i ogarnąć sobą Wielkie Wszystko, jakoś się do niego przymierzyć, ale czuję, że nie potrafię. „Nie ma co udawać” kiedy jem śniadanie, nie myślę o głodujących Hindusach. A tu Duch Czasu stoi obok i grozi mi palcem. Stąd niestrawność.

Ale co z tym totalnym?...

To samo, co z tym śniadaniem. Niezbyt umiem trawić wszystko naraz. Kiedy biją mnie po wszystkich zmysłach jednocześnie, apelują do wszystkich moich władz zmysłowych i umysłowych, każą mi łączyć wszystko ze wszystkim od razu, wtedy doznaję raczej zamętu niż olśnienia. A dosyć mam swojej własnej mętności, żeby jej szukać w teatrze.

A jednak szukam jej czasem. To znaczy, szukam olśnienia, ale ponieważ kończy się przeważnie na mętności, na jedno wychodzi.

Dlaczego? Bo będąc dzieckiem mojej epoki, dnia dzisiejszego, chcę mimo wszystko współbrzmieć z Duchem Czasu, skądinąd mi podejrzanym. Poddać się mu. Stąd tyleż pokusy, aby być wdzięcznym odbiorcą sztuki totalnej, ile żeby się jej opierać. Jeżeli jednak już się jej poddawać, to wolę chodzić do kina, niż do teatru. Nawet mierny film ma na mnie większe totalne działanie, niż wybitny totalny teatr. Działanie wszystko jedno jakie, ale działanie, o to tylko chodzi. Działanie w sensie wrażenia (od „wrażić”), czyli odcisku, odcisnięcia się we mnie, w sensie przemocy środków, jakimi dysponuje, wdarcia się we mnie, rozbrojenia i obezwłasnowolnienia. Dowód? Oglądając mierny nawet film jestem znacznie mniej rozszargany, mniej umykam temu, co się dzieje, niż w teatrze. A moja część współczesna szuka właśnie obezwłasnowolnienia, bezwładności, hipnozy. To tak rozkosznie być biernym. Niech mną trzepie, kołysze, miota i rzuca jak chce. Szukam W r a z e ń.

Bowiem kiedy już nie możemy, nie chcemy, nie umiemy, nie jesteśmy w stanie r o z u m i e ć; pozostaje nam tylko w r a z e n i e.

A nie możemy, nie chcemy, nie umiemy, nie jesteśmy w stanie, bo już za dużo, za trudne i ponad nasze siły.

Więc moje opory wobec sztuki totalnej, to już tylko przestarzałe przyzwyczajenie do usiłowania, żeby pojąć i rozumieć. Mieć „ciąg dalszy”, czyli wyciągać wnioski. Rozeznawać, rozważać. Podejmować postanowienia na podstawie rozważonych doznań. Nieufność do spazmu, pasoksyzmu i orgazmu jako metody poznawczej. Stary głód znaczeń i znaczących relacji. Głód i przyzwyczajenie już dzisiaj niestosowne.

Resztki człowieka z innej epoki?

Bo podobno nie ma „człowieka wiecznego”.

Stawomir
Mrozek

Józef Mikulski — pisarz zapomniany

Uważny czytelnik programów Teatru „Wybrzeże” zapewne zauważył, iż od pewnego czasu sporo uwagi poświęcamy problematyce sztuki aktorskiej w jej aspekcie historycznym.

I tak, drukowaliśmy już szkice poświęcone poglądom Emila Derynga, Wincentego Rapackiego, omawialiśmy książkę napisaną przez panią Talmę, żonę wielkiego aktora francuskiego.

Chcielibyśmy w przyszłości kontynuować tę problematykę przypominając w kolejnych programach niektóre publikacje omawiające zagadnienie sztuki aktorskiej.

Dzisiaj zajmijmy się działalnością Józefa Mikulskiego, aktora, reżysera i teoretyka teatru.

Sądźmy bowiem, iż wśród wielu książek o teatrze i aktorstwie powstałych w Polsce w drugiej połowie XIX w. praca Mikulskiego pt. „Sztuka aktorska” zasługuje na szczególną uwagę. Publikacja ta ukazała się w Warszawie w r. 1898.

Mikulski, aktor Warszawskich Teatrów Rządowych, dzieli się z czytelnikiem swoimi przemyśleniami na temat teatru i aktorstwa. Zakres jego rozważań jest niesłychanie szeroki. Chyba żaden teoretyk teatru w ówczesnym okresie nie przeprowadził tak gruntownej analizy fenomenu jakim jest aktorstwo. Mikulski, postulując określone zachowanie się aktora na scenie, unika jednakże schematów, szablonów i recept, nie próbuje formować przepisów o charakterze normatywnym. Różni to znacznie jego książkę od innych polskich podręczników sztuki aktorskiej.

Józef Mikulski zastanawia się nad mentalnością aktora, szuka przyczyn złej reputacji, jaką w dziewiętnastym wieku cieszyli się słudzy Melpomeny, analizuje relację aktor-krytyk, aktor-widz. Snuje rozważania o godności artysty polskiego i dotyka sprawy tak drażliwej jaką jest moralność człowieka, zawodo-wo parającego się sztuką. W tej „pogadance” — gdyż tak nazywa swoją książkę, dostarcza czytelnikowi ogromnej ilości informacji na temat historii sztuki aktorskiej. Imponuje przy tym rozległą wiedzą teatralną i historyczną. Doskonale orientuje się filozofii i estetyce, zna aktualne prądy artystyczne, umie zająć wobec nich własne, indywidualne stanowisko.

Autorzy dziewiętnastowiecznych podręczników sztuki aktorskiej: Jasiński, Deryng czy Trapszo, byli głównie praktykami teatru. Opracowując swoje książki dążyli do tego, by przekazać czytelnikowi — potencjonalnemu aktorowi, minimum wiedzy zawodowej. Na ogół unikali refleksji ogólniejszych. Mikulski wykraczając poza wąski praktycyzm, staje się jednym z pierwszych w Polsce teoretyków teatru.

Zanim przystąpimy do prezentacji głównych problemów książki p.t. „Sztuka aktorska”, przypatrzmy się przez chwilę sylwetce jej autora.

Józef Mikulski urodził się w Warszawie 1 lipca 1849 r. Aktorstwa uczyli go: Jan Chęciński i Jan Królikowski. Debiutował w zespole L. Ortyńskiego w Kaliszu w roku 1867. Rok później próbuje zaangażować się do Warszawskich Teatrów Rządowych grając rolę Rafaela w sztuce „Kobiety z kamienia”, jego staranie nie zostaje jednak uwieńczone powodzeniem. Wyjeżdża więc na prowincję. Wędrownka po różnych scenach polskich trwa do roku 1892, kiedy to Mikulski zostaje wreszcie przyjęty w poczet artystów Warszawskich Teatrów Rządowych.

Grając na prowincji przez 25 lat stał się Mikulski aktorem wszechstronnym. Powierzano mu role odpowiedzialne, takie jak Ferdynand („Intryga i miłość”), Gustaw („Śluby panieńskie”), Franciszek Moor („Zbójcy”), czy Romeo („Romeo i Julia”); grywał też epizody.

Józef Mikulski od roku 1868 pełnił w różnych teatrach także funkcję reżysera. (Debiutował w tej roli w zespole P. Ratajewicza w Lublinie).

18.XI.1875 r. objął dyrekcję teatru w Kaliszu. Po dwóch miesiącach musiał jednak zrezygnować i przekazał kierownictwo teatru A. Lubiczowi.

„Kaliszanin” następująco skomentował sprawę rozwiązania dyrektora Mikulskiego: „Pan Mikulski jak i jego poprzednicy opuszcza Kalisz z całym, jak to wyraził, niezadowolaniem finansowym, ale to nic więcej tylko fatalność! Fatalność sprowadziła go do Kalisza, fatalność uczyniła publiczność obojętną na sztuki piękne i fatalność (...) odstraszy raz na zawsze od Kalisza wszystko to, co może zrobić choć chwilową przyjemność dla umysłu (...) i serca”.

Mikulski aktywnie zajmował się działalnością społeczną. Od 1907 roku pełnił funkcję wiceprezesa Stowarzyszenia Artystek, Artystów i Pracowników WTR. Był inicjatorem i wieloletnim członkiem komitetu budowy Schroniska dla aktorów w Skolimowie.

Józef Mikulski przeszedł do historii teatru polskiego nie jako aktor lecz jako teoretyk aktorstwa i tłumacz. Oprócz wymienionej rozprawy „Sztuka aktorska” napisał także nadzwyczaj interesujący, a mało znany podręcznik żywego słowa p.t. „Sztuka głośnego czytania, wymowy i deklamacji” (Warszawa 1916). Mikulski przyswoił naszej kulturze głośną pracę Coquelina „Sztuka aktorska”, (tłumacząc tę książkę z j. francuskiego w latach dwudziestych ubiegłego stulecia).

Zacznijmy jednak od określenia stanowiska estetycznego, jakie zajmuje autor „Sztuki aktorskiej”. Szykłek wieku dziewiętnastego przyniósł całą serię manifestacji artystycznych, które w zasadniczy sposób myślenia o teatrze. Działalność A. Antoine’a, P. Forta, czy wreszcie Stanislawskiego wprowadziła sztukę teatru na nowe tory. Przełom naturalistyczny

był zjawiskiem decydującym i Mikulski musiał się do tego problemu ustosunkować.

Autor „Sztuki aktorskiej”, podobnie jak Deryng, Trapszo i Rapacki, nie był zwolennikiem naturalizmu: „Podług szkoły, nazwanej realistyczną lub naturalistyczną, wierne naśladowanie natury jest celem sztuki. Logicznie rzecz biorąc jest to prostym niepodobieństwem, a prawda powyżej wyrażona ma tylko pozorną powagę.(...) Indywidualizm duszy artysty tworzy sztukę Sam wyraz „SZTUKA” określa coś niezwykłego, nienaturalnego. Naśladownictwo nie zawsze stanowi warunek konieczny sztuki. Sztuka nie może żadną miarą ogarnąć natury w całości. (...) Im artysta genialniejszy tym bardziej naturę przekształca, rzucając na nią swoje światło. Sztuka jest (...) tłumaczem natury i jednocześnie objawem duszy ludzkiej, to jest zadanie sztuki nie tylko odtwarzać zewnętrzne formy ale wydobywać z nich znaczenie. (...) najzawziętsi realisci, pozbawieni pojęć estetycznych zalecają najściślejsze naśladownictwo natury. Podobnie jednostronne zapatrywanie wytrzymuje krytyki. („Sztuka aktorska” s. 52—54).

Poglądy Mikulskiego były więc nieco zacofane w stosunku do sposobu myślenia wybitnego polskiego reżysera schyłku dziewiętnastego wieku — Tadeusza Pawlikowskiego. Zresztą większość ludzi teatru w ówczesnym okresie niechętnie patrzyła na wszelkie próby reform.

Zdaniem Józefa Mikulskiego teatr to szkoła obyczajów, charakterów, kultury i języka ojczystego. Nie należy ograniczać się do ukazywania jedynie ujemnych objawów życia lecz, przede wszystkim, artysta powinien przedstawiać ludzi, których postawy życiowe zasługują na naśladowanie.

Autor „Sztuki aktorskiej” z jednej strony występuje przeciwko wpływowi naturalistycznym, z drugiej zaś strony protestuje przeciwko zalewowi teatru polskiego przez repertuar bulwarowy, zamieniający świątynię sztuki w przybytek o zgoła innym charakterze: „Nie wglądając w zbyt drobne szczegóły, wystawienie na naszej wielkiej scenie „Pięknej Heleny” z jej grecką golizną przez pierwszorzędną siłę, przy pomocy zdradliwie zręcznej muzyki, było pierwszym etapem prowadząc do zepsucia gustu”. (s. 64—65). Większość zresztą poważnych krytyków teatralnych tego okresu występowała przeciwko t.zw. „Offenbachiadzie”, widząc w zjawisku tym poważne niebezpieczeństwo dla teatru polskiego.

Przejdźmy z kolei do omówienia niektórych poglądów Józefa Mikulskiego na temat twórczości aktor-
skiej.

Co pewien czas w kołach teatralnych i nie tylko teatralnych wybuchają dyskusje czy aktor jest twórcą czy odtwórcą danej roli, danej postaci scenicznej. Mikulski, przeciwnik naturalizmu, człowiek o dość wydawałoby się, konserwatywnych poglądach okazuje się myślicielem bardziej śmiałym od np. Władysła-

wa Bogusławskiego. Autor „Sił i środków naszej sceny” uważał, że sztuka aktorska posiada charakter wykonawczy, nie kreacyjny. Mikulski był odmiennego zdania: „Aktor nie jest malarzem, rzeźbiarzem, architektem, muzykiem ani poetą, jest on po trosze wszystkim (...). W chwili produkcji scenicznej nie jest co prawda ani autorem ani kompozytorem, jestem jednak pewnym, że jest czymś więcej niż wirtuozem. Sztuka aktorska zasługuje moim zdaniem, aby jej przyznano w dziedzinie sztuk pięknych miano sztuki scenicznej”. (s. 83). „Aktor grając rolę nie jest żołnierzem, czyniącym zwroty podług komendy, ani też bezdusznym kółkiem maszyny. Aktor może podnieść autora, aktor może go zabić” (s. 169).

Józef Mikulski słusznie akcentuje odmienną rolę różnych aktorów w tej samej roli. Twierdząc, że również w teatrze osobowość artysty decyduje o wyniku przedsięwzięcia, znacznie wyprzedza swoją epokę.

Ogromne znaczenie przywiązuje Mikulski do poprawności, czystości mówienia scenicznego. Pisał przecież swoją książkę w okresie zaborów. Wówczas głównym zadaniem artysty i patrioty było pielęgnowanie czystości języka ojczystego, kultury narodowej i obyczajów. Wszelkie eksperymenty artystyczne posiadały wtedy znaczenie drugorzędne. Niedostępnym wzorem dla autora „Sztuki aktorskiej” był Wojciech Bogusławski, którego pamięci zadedykował swoją książkę.

Jeżeli chodzi o poprawność wymowy aktorów polskich pod koniec dziewiętnastego wieku, to sytuacja była niewesoła. Nawet artyści WTR, których dykcja kilka lat wstecz mogła służyć za wzorzec posługiwali się prowincjonalizmami. Poziom mówienia scenicznego nie był najwyższy skoro czołowy polski krytyk teatralny Antoni Sygietyński pisał w r. 1900: „Jeżeli gdzie, to w teatrze, który działa silniej niż książka, trzeba dbać o czystość języka i wymowę poprawną. W Paryżu wygwizdano by autora, który by się poważił użyć błędu gramatycznego jak (...) „mam moją dumę” lub „powiedział mi to jeden romans”. W Niemczech dyrektorowie teatrów prowincjonalnych zobowiązali się uchwałą Kongresu w tym celu zwołanego nie dopuszczać aktorów posługujących się dialektem do występów publicznych i tym sposobem ujednostajnić wymowę języka żywego na scenie. Do tej pory panowała tam zupełna swoboda. Język literacki inaczej brzmiał w ustach aktorów berlińskich lub wiedeńskich a inaczej w ustach aktorów monachijskich lub hanowerskich. U nas różnice gwary nie są tak znaczne; mimo to słychać ze sceny odgłosy rozmaite prowincjonalizmów — to warszawskie „meszczyna”, to płockie „mniałem” (...) Nikt dziś w operze nie wymawia: „wianek, wiara, ciebie” lecz: wijanek, wijara, cijebie” a prowincjonalizm ten zaczyna już przedostawać się na scenę Teatru Rozmaitości, Maluczko, a aktorowie warszawscy nauczą całą publiczność mówić: „Saska Kłępa”, „podaj mi rękę”, „głupia gięś”, i bę-

dzie dobrze. (...) Dziś niepodobna prawie wymagać, aby aktorowie byli nauczycielami wymowy (Antoni Sygietyński „Jeszcze o kulturze sceny naszej”. „Gazeta Polska” 1900 nr 1).

Sporo uwagi poświęca Mikulski problemowi, który nazywać można troską o godność osobistą aktora. Jak wiadomo, reputacja, jaką cieszyli się aktorzy a zwłaszcza aktorki, nawet pod koniec dziewiętnastego wieku, nie była najlepsza. Autor „Sztuki aktorskiej” uważa, że przyczyn takiego stanu rzeczy należy szukać w zachowaniu się publiczności, która niepotrzebna „aktoromanią” bądź też nadmierną surowością łamie kariery poszczególnych artystów. Winni są również krytycy, którzy wielokrotnie nieodpowiedzialnymi i nieprzemyślanymi ocenami „przyczyniają się do zepsucia aktorów”. Mikulski nadzwyczaj krytycznie ocenia postępowanie samych aktorów, którzy swoim zachowaniem sprawiają że wytwarza się niepochebna opinia o całym stanie aktorskim. Józef Mikulski, kontynuując pracę Emila Derynga, stara się zbudować zręby etyki, obowiązujące ludzi parających się rzemiosłem scenicznym. Polscy teoretycy teatru, znacznie wcześniej niż zagraniczni reformatorzy, próbowali sformułować pewien kodeks moralny obowiązujący aktora, Modrzejewska, Deryng, Rapacki czy chociażby Mikulski o kilka lat wyprzedzili K. Stanisławskiego, uważanego za prawodawcę etyki aktorskiej.

Polscy teoretycy teatru działający w drugiej połowie XIX w. z pasją i dociekliwością starali się rozwiązać problemy z którymi współczesny teatr boryka się do dzisiaj. Jednym z tych badaczy, którzy przyczynili się do rozwoju polskiej myśli teatralnej był również Józef Mikulski.

Wiesław Nowicki

Brygadier sceny:
Andrzej Bieńkowski

Światło:
Henryk Draheim
Zenon Pakura

Rekwizytor:
Danuta Roch

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Andrzej Ambroziński

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Regina Darlak
Tomasz Sz wajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Zygmunt Lubocki

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Czesław Okrój

Kierownik pracowni perukarskiej:
Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Stanisław Parfimeczyk

Kierownik pracowni modelatorskiej:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

