

TEATR PŁOCKI



MAŁA SCENA

Dyrektor i kierownik artystyczny

JAN SKOTNICKI

Wicedyrektor

BERNARD SZULC

Kierownik literacki

MAREK WARUSZYŃSKI

Koordynator pracy artystycznej

ELŻBIETA CIÓŁKOWSKA - ĆWIK

Kierownik działu organizacji widowni

JADWIGA ŚLIWIŃSKA

Kierownik techniczny

JÓZEF MUSZYŃSKI

Brygadier sceny

JÓZEF OLSZEWSKI

Główny elektroakustyk

JERZY SZUMAŃSKI

Światło

WOJCIECH BURZYŃSKI

Akustyk

MAREK ZIELONKA

Rekwizytor

WŁADYSŁAWA SCHROEDER

Kierownicy pracowni:

fryzjerskiej — Helena Głębowska

krawieckiej — Kazimierz Włodarczyk

malarsko-modelatorskiej — Władysław Dach

stolarskiej — Stefan Chłopkowiak

szewskiej — Jan Gajewski

**TEATR
PŁOCKI**

09-400 PŁOCK UL. NOWY RYNEK 11

Tel. 248 40 260-71(3)

SEZON TEATRALNY 1977/78

**...i śmiałem się tak długo, aż mi się tym śmiechem
zaczęło odbijać i lzy pociekły mi po mordzie**

EMIGRANCI

Józef Kelera — Mrożek da capo

Pora wrócić do Mrożka. Przyjrzeć mu się od nowa. Już „historycznie” — jak ten czas leci! — ale z perspektywy serii jego nowych utworów. Pora — bo nie czyniono tego właściwie od bardzo dawna. Na dobrą sprawę — od czasu Tanga. A to już tuzin lat. Od Policji aż po Tango była przecież twórczość Mrożka poligonem działań krytycznych bardzo gromadnie uczęszczanym. Potem nastąpiła cisza. Z rzadka przerywana ciekawszymi wystąpieniami bardziej wytrwałych komentatorów — wśród najwytrwalszych trzeba przypomnieć przede wszystkim Jana Błońskiego. Cisza — a to nie tylko z przyczyny fizycznego oddalenia pisarza od kraju i związanych z tym przejściowych komplikacji. Przyczyn istotnych było znacznie więcej. Mrożek, w pierwszym okresie, tak jak gdyby wypadł był z obiegu również dlatego, że — jak mogło się wydawać z końcem lat sześćdziesiątych — teatr poszedł w „innym kierunku”. Ale i to nie wszystko. Powiedzmy wreszcie: Mrożek po Tangu nie pasjonował nas już nadmiernie, przez dosyć długie lata, bo i sam nie dawał ku temu dostatecznych powodów. Jego „seria środkowa” — od Poczwórki aż bodaj jeszcze po Szczęśliwe wydarzenie — była owocem twórczego niżu eksploatacji i powielania swoich własnych schematów, dowcipów cokolwiek wymuszonych nieraz, konceptów jakby wysychających. Tu okazem szczególnie wymownym może być nie tyle nawet owa Poczwórka — przez samego autora wyłączona z jego „dzieł zebranych”, a mimo to, jak dzoker z rękawą, wyciągana raz po raz ku pogębieniu Mrożka — ile raczej utwory takiego pokroju, jak na przykład Testarium. Nową serię rozpoczęła naprawdę Rzeźnia. Po niej kolejno: Emigranci, Wyspa Róż, Garbus. A to nie tylko cztery dzieła wybitne, jedno po drugim, na przestrzeni paru lat ostatnich. I nie tylko szczęśliwe po czterech świadectwo odnalezienia się znakomitego pisarza. To także przejście w inną epokę i widome nareszcie przekroczenie tego zakłętą kręgu, co przez lata całe wytyczał Mrożkowi granice jego własnego, oryginalnego epigoństwa wobec siebie samego. I twórcze określenie się w nowej sytuacji. Pora zatem wrócić do Mrożka.

Głębia historyczna, z której wyrasta bezpośrednio ten pisarz — nie samotnie, ale wraz z całym pokoleniem rówieśników — znana jest raczej dokładnie. Mrożek należy do pokolenia, które w zaraniu swej młodości zostało uwiedzione.

Czym uwiedzione? Tu odpowiedź nie może być prosta. Uwiedzenie dokonywało się bowiem różnymi drogami, nieraz bardzo powikłanymi, a nieraz tak prostymi jak z bicia trzaski. Pewne jest tylko, że ten, kto w zaraniu swej młodości nie został uwiedziony, może dziś kontaktować z Mrożkiem nieco bardziej okężnie niż ktoś, komu dane było zaznać słodczy tej inicjacji.

Najistotniejsze cechy twórczości Mrożka, które przed laty analizowałem bez mała „strukturalnie”, każą mi dziś wysunąć hipotezę, że uwiedzenie — w jego wypadku — mogło się być dokonać przede wszystkim z miłosnej tęsknoty za racjonalizmem skrajnym. A więc takim, którego rozstrzygnięcia byłyby ostateczne, nieodwołalne i niepodważalne, a nawet zgoła „bezlitosne”. Dawałyby zatem pewność całkowitą — absolutną — która graniczy z wiarą i przybiera jej postać ale jawi się w majestacie Rozumu. Ustanawiałyby przeto — w majestacie Rozumu — niewzruszony system

wartości, jasno wytyczony kierunek marszu, cel nadrzędny, sens głęboki. Określałyby wreszcie raz na zawsze — jasno, twardo, krystalicznie i z nieodpartą siłą — jedność myślenia i działania bez najmniejszej luki, a więc bez miejsca na wątpliwość i bez miejsca na wahanie.

Te rozstrzygnięcia serwowanego w takim przebraniu racjonalizmu, same przez się dość atrakcyjne dla miłośnika ładu i sensu, miłośnika utajonego w Mroźku od początku, objawiły się w pewnej chwili zbawczo temu pokoleniu, które wyrosło i ocalało z najkrwawszego wojennego chaosu. Objawia się przeto pokoleniu rozbitków wchodzących w nowe życie siła zbawcza, wykreowana w swoich szczególnych sekwencjach logicznych do postaci Absolutu, równa więc sile wiary i pełniąca także jej funkcje. Ale zarazem — siła dynamiczna, siła przekształcająca. W imię swych racji i racjonalnych uzasadnień — buntownicza. W imię nowego ładu — burzycielska. W imię prawdziwego porządku — wymiatająca. Dzięki temu nie pozbawiona także bardzo intensywnej barwy romantycznej, która przez wielu mogła być (i była) odczuwana, świadomie lub podświadomie, jako walor nawet podstawowy; przez innych — raczej takich jak Mroźek — jako istotny walor towarzyszący i znamienicie potęgujący atrakcyjność owej przemożnej uwodzicielskiej siły.

W prehistorii dramatu Mroźka mieściłby się zatem ów miłosny stosunek do Absolutu o podwójnym obliczu: racjonalistycznym i romantycznym, ustanawiającym (porządek w perspektywie najdoskonalszy) i przekształcającym (zastaną rzeczywistość), porządkującym i burzycielskim, logicznym i eschatologicznym. Albo inaczej: angażującym logikę na użytek eschatologii. Z pierwotnego obcowania z tym Absolutem prowadzą nici do wszystkich figur rozstawionych potem na Mroźkowej szachownicy — od Policji aż po Garbusa.

Ale figury i ich relacje będą się zmieniać, komplikować i wypełniać coraz bardziej, z upływem czasu. Nie o to więc chodzi, by je sprowadzać prostodusznie do wspólnego mianownika, z czego na ogół nic nie wynika, ale o to, by je nadal widzieć wyraźnie jako szczególną całość, rozwijającą się wokół motywów swoiście zdeterminowanych.

Dogasanie młodzieńczego romansu z Absolutem, jeszcze przed upływem połowy lat pięćdziesiątych, prowadzi autora Postępowca, potem kolejnych tomów opowiadań, w stronę coraz bardziej metodycznej dekompozycji owej Wielkiej Abstrakcji i Normy Ostatecznej, zakwestionowanej przez żywą materię historyczną. Instrumentem dekompozycji i demistyfikacji pozostanie jednak Mroźkowy wyostrzony racjonalizm. Ukoronowaniem takiej serii poczynań będzie zatem Policja, wzorcowa jako zabieg, wprowadzająca w samo sedno metody i techniki kreacyjnej.

Zabieg polega na zbudowaniu pewnego modelu teoretycznego w postaci skrajnie „czystej” i ostatecznej, która równa się ucieleśnionej idei absolutnej. Jest to tutaj idea „policyjności”. Otóż, ta „policyjność” w zenicie i finalnej czystości traci ostatnią rację, a nawet pozór racji swego istnienia i musi sama z siebie wyłonić — dla ocalenia — swoją własną antytezę. Ta z kolei rozrasta się lawinowo. I tak da capo. Przed kilkunastu laty analizowano tę metodę i technikę Mroźka — sam w tym także brałem udział — pod imieniem „redukcji absurdałnej”. Formuła nie jest zła i może być nadal użyteczna, wszelako pod warunkiem, że ta szczególna tutaj „absurdałność” i celowość zabiegu nie będzie — tak jak była przed laty — kojarzona zbyt forsownie ze specyfiką ówczesnego „teatru absurdu” na Zachodzie. Nie tu miejsce na rozważanie wielu istotnych różnic, ale przynajmniej skorzystajmy z okazji, by zauważyć, że tego typu konstruowanie modeli teoretycznych jest bez

Redakcja programu:
MAREK WARUSZYŃSKI

Redakcja techniczna:
KRZYSZTOF BARAŃSKI

Projekt okładki
i opracowanie graficzne:
ADAM ŁUKAWSKI

wątpienia własnością Mrożka, wyrosłą z jego doświadczeń i nieznaną skądinąd zachodniej „awangardzie lat pięćdziesiątych”.

Model tak czysty całościowy i skończony jak w Policji, już się zresztą nie powtórzy. Powtarzać się nie powinien: model jednoimienny, zbudowany wokół jednej osi, jest już przecież podsumowaniem, retrospektywą, rozrachunkiem, zamknięciem. Kolejne modele będą dotyczyły rzeczywistości znacznie bardziej złożonej i rozpieczętej w wielu kierunkach: wieloimienną — nie jednoimienną. Będą zatem bardziej selektywne i jednocześnie bardziej złożone, mniej przeźrocyste także, chociaż nie mniej skrajne jako modele. Będą również — niekiedy — budowane nie tak już wyłącznie przedmiotowo, nieco bardziej natomiast nacechowane pewną osobistą ekspresją autorską.

Przykład najbliższy — Męczeństwo Piotra Ohey'a — to właśnie pierwsza w dramacie Mrożka próba skojarzenia problematyki mianowanej w podręcznikach „uniwersalną” z dziedziną narodowej mitologii i pewnych głębszych uczuleń autora. Mamy więc sieć uproszczeń społecznych otaczających zewsząd bohatera jak senny koszmara — rozrastających się wielopoziomowo — od rodziny poprzez mnożące się organizacje i instytucje, aż do najwyższych Racji Stanu. Wyłania się z tej sieci uproszczeń nieodparty wymóg męczeństwa, spotęgowany jednak w swej presji mitem ofiarництва — zinterioryzowanym i zależałym w głębokich „pokładach duszy”: stąd szczególnie ambiwalencja i lęku, i fascynacji męczeństwa. W rezultacie — i przymus, i wmówienie, i nareszcie autokreacja męczennika.

Komplikująca się rzeczywistość, której zabrakło osi, pionu i wektora, zaczyna teraz wyłaniać bardziej złożone dylematy. Nie ginie jednak z pola widzenia ta jakość skrajna i to zarazem doświadczenie inicjalne, które w skrócie mianowaliśmy „absolutem”. Okazuje się przecież, że absolut nie jedno ma imię i nie jedna droga ku niemu prowadzi. Każda alternatywa skrajna rodzi swój absolut, w każdej można rozeznaczyć, wypreparować jego zarodki, a najlepszym do tego środkiem pozostaje nadal model teoretyczny, ujawniający owe skrajne konsekwencje. W taki sposób powstaje Indyk, notabene najpoważniejsze od czasu Tanga osiągnięcie dramatyczne Mrożka.

Alternatywą Absolutu (w jego określonym tu na początku) będzie więc teraz „kryzys wartości”; potraktowany modelowo — kryzys niejako aktywny — zatem rozkład, entropia, wszystko razem mianowane w ojczystym języku „nieochotą”. Naturalne przeciwdziałanie „nieochocie” to oczywiście kreowanie par force wartości zastępczych, bodźców choćby najprostszych, wzorów w jakikolwiek sposób pozytywnych (niedoszło do skutku przykładowe małżeństwo Księcia, potem próba instytucjonalizacji relikwów sztambuchowego „romantyzmu” pod postacią Pary Kochanków Państwowych). Ale to słabe konwencjonalne, pragmatyczne półśrodki. Właściwą drogę wskaże Poeta, jedyny w tym gronie prawdziwy ideolog: w jego wydaniu kazuistyka „nieochoty” i kryzysu wartości prowadzi ostatecznie do skrajnego relatywizmu, którego demonstracją będzie narzucenie wartości dowolnych i absurdalnych (zbrojny zamach Poety i koncert Kapitana o drewnianym uchu).

Tak wygląda kolejna redukcja absurdalna kolejnej skrajnej alternatywy. I tak absolut odradza się z popiołów, wciąż na nowo.

W maju 1968 roku na ścianie Odeonu wymalowano, wśród wielu innych, ten historyczny dzisiaj napis: „Sztuka to gówno!”.

Mrożkiem pewnie zatrzęsło. Nie wiem zresztą naprawdę, jak było. Może uśmiechnął się tylko bardzo smutno.

Sławomir Mrożek (ur. 1930 r) prozaik i dramaturg, autor zbiorów opowiadań: „Półpancerze praktyczne” (1953), „Słoń” (1957), „Wesele w Atomicach” (1958), „Deszcz” (1962), „Dwa listy” (1974) i wielu grywanych na wszystkich niemal scenach krajowych i zagranicznych dramatów, opublikowanych w dwutomowym wydaniu „Utworów scenicznych” (1973). Utwory Mrożka bliskie stylowi tragiczno-groteski mają aktualne podteksty obyczajowe i filozoficzne.

Mrożek atakuje mitomanię narodową i kontrastowy marazm („Indyk”, „Śmierć porucznika”, „Tango”). Jest dramaturgiem o znacznej klasie i znakomitej komunikatywności, kontynuatorem tradycji pamfletu scenicznego w typie „Wesela”.

SŁAWOMIR MROŻEK

**• KAROL •
• ZABAWA •**

OBSADA:

KAROL

Okulista — **ANDRZEJ KAŁUŻA**
Wnuk — **HENRYK TOMCZYK**
Dziadek — **JERZY GŁĘBOWSKI**

ZABAWA

Parobek B — **KRZYSZTOF KURSA**
Parobek N — **ANDRZEJ KAŁUŻA**
Parobek S — **HENRYK TOMCZYK**

REŻYSERIA I INSCENIZACJA:

ZYGMUNT WOJDAN

SCENOGRAFIA:

OLAF KRZYSZTOFEK

Opracowanie muzyczne:

FRANCISZEK BARFUSS

Inspicjent, sufler

WANDA DOLMAN

PREMIERA: 11. grudzień 1977 r.