



TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

SŁAWOMIR MROŻEK

TANGO

Bezpłatny

PROGRAM



75 WSPOMIENIE NA WYSTAWIE



DYREKTOR EDWARD SZYKSZNIA

SŁAWOMIR MROŻEK

TANGO

SEZON 1974/75



SŁAWOMIR MROŻEK



SŁAWOMIR MROŻEK urodził się 26.VI.1930 r. w Borzęcinie. Studiował na Wydziale Architektury UJ w Krakowie. Debiutował w 1950 r. na łamach prasy jako satyryk. W swej twórczości nawiązuje — zresztą w sposób całkowicie własny — do jednego z najoryginalniejszych nurtów naszego piśmiennictwa, nurtu reprezentowanego przez Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, sprowadzającego do absurdu lub zracjonalizowanej groteski konkretne przejawy współczesnego życia i jego zawikłaną problematykę.

Pierwsza książka Mrożka — „Opowiadania z Trzmielowej Góry” (1953) nie wywołała większego zainteresowania krytyki literackiej. Podobnie było z dwiema następnymi: zbiorem satyr pt. „Półpancerze praktyczne” (1953) i powieścią pt. „Małeńkie lato” (1956). „Prawdziwy” Mrożek — Mrożek powszechnie czytany, komentowany, cytowany objawił się dopiero w opowiadaniach „Słoń” (1957), nagrodzonych doroczną nagrodą „Przeglądu Kulturalnego” w 1957 r. Dalsze jego głośnie książki (opowiadania, satyry, powieści satyryczne) to: „Polska w obrazach” (1957), „Wesele w Atomicach” (1959), „Postępowiec” (1960), „Ucieczka na południe” (1962), „Deszcz” (1962), „Opowiadania” (1964 i 1974) i „Dwa listy” (1974).

Światową sławę zyskał jednak Mrożek przede wszystkim dzięki swym utworom dramatycznym. Należą do nich:

- ☆ „Policja” („Dialog” nr 6, 1958)
- ☆ „Męczeństwo Piotra Oheya” („Dialog” nr 6, 1959)
- ☆ „Indyk” („Dialog” nr 10, 1960)
- ☆ „Na pełnym morzu” („Dialog” nr 2, 1961)
- ☆ „Karol” („Dialog” nr 3, 1961)
- ☆ „Strip-tease” („Dialog” nr 6, 1961)
- ☆ „Zabawa” („Dialog” nr 10, 1962)

- * „Kynolog w rozterce” („Dialog” nr 11, 1962)
- ☆ „Czarna noc” („Dialog” nr 2, 1963)
- ☆ „Śmierć porucznika” („Dialog” nr 5, 1963)
- ☆ „Tango” („Dialog” nr 11, 1964)
- ☆ „Poczwórka” („Dialog” nr 1, 1967)
- ☆ „Dom na granicy” („Dialog” nr 5, 1967)
- ☆ „Woda” („Dialog” nr 6, 1967)
- ☆ „Testarium” („Dialog” nr 11, 1967)
- ☆ „Drugie danie” („Dialog” nr 5, 1968)
- ☆ „Rzeźnia” („Dialog” nr 9, 1973)
- ☆ „Emigranci” („Dialog” nr 8, 1974)

Dwukrotnie ukazały się też „Utwory zebrane” Mrożka (1963 i 1973), obejmującego aktualny dorobek dramatyczny pisarza.



„... wszystko będzie dobre, prawdziwe... Praca da chleb, a prawo wolność, bo wolność będzie prawem a prawo wolnością. Czy nie o to nam chodzi, czy nie do tego wszyscy zmierzamy? A jeżeli wszyscy mamy wspólny cel, jeżeli wszyscy chcemy jednego, to cóż nam przeszkadza, aby stworzyć taką dobrą i rozsądną wspólnotę?”

Z „Emigrantów”

Zaproszenie do „Tanga”

„Tango” było dawnym reżyserskim zamierzeniem Zbigniewa Bogdańskiego. Twórczość Mrożka interesowała go zresztą zawsze, jeszcze w epoce kabaretu „Koń” (założonego wspólnie z Golasem, Leśniakiem, Czechowiczem i Dobrowolskim). Jako reżyser zadebiutował właśnie sztuką Mrożka. Inscenizacja „Indyka” w Gdańsku (1961 r.) w ramach Festiwalu Teatrów Północnych, została oceniona bardzo wysoko, zdobywając nawet nagrodę Klubu Krytyki Teatralnej. Z kolei — Zbigniew Bogdański wystawił „Indyka” w Warszawie, korzystając z zaproszenia Teatru Dramatycznego. Natomiast na przełomie lat 1962/1963 reżyserował „Śmierć porucznika” w Teatrze Szczecińskim. Wspomnieć też trzeba o jego opracowaniach utworów Mrożka dla teatrów propozycji czy teatrów sztuk czytanych. Fascynuje go zresztą w ogóle ambitny, bogaty problemowo i artystycznie dramat groteskowy, również — dzieła innych reprezentantów tego gatunku, m.in. Stanisława Ignacego Witkiewicza. W 1968 r. Bogdański reżyserował w teatrze „Wybrzeże” dwie jego sztuki: „Jan Maciej Karol Wścieklica” i „Dzieło bezimienne”.

Z okazji premiery „Tanga” poprosiliśmy reżysera o parę uwag na temat widzenia przez niego tej sztuki — na pewno najlepszej ze sztuk Mrożka.

PYTANIE: — Gdzie i kiedy toczy się właściwie akcja „Tanga”?

ODPOWIEDŹ: — Rzecz dzieje się w dziwnym miejscu: w surrealistycznie potraktowanym wnętrzu-panopticum, uosabiającym mieszczańskie i nie tylko mieszczańskie, ludzkie, a co najmniej ogólnoeuropejskie przywary. Domy — podobne (ale tylko podobne, jak Stomilów) wyizolowane od świata — mogłyby zdarzać się jedynie w konserwatywnych, słabo podlegających przemianom miastach. Lub lepiej: w pewnych utartych wyobrażeniach miast, takich, jakie miewa się np. na temat Londynu czy Krakowa. Przestrzeń należy więc tu traktować raczej umownie,

niejako syntetycznie. Także — czas. Stoi on nieruchomo w miejscu, niczym woda w sadzawce. Od kilkudziesięciu lat nic się nie zmienia ani w domu, ani w postawach bohaterów sztuki. Oczywiście, ów zagęszczony czas odnosi się do spraw XX wieku, a nawet może być pośrednio odniesiony do przyszłości.

PYTANIE: — Czyżby jako perspektywa?

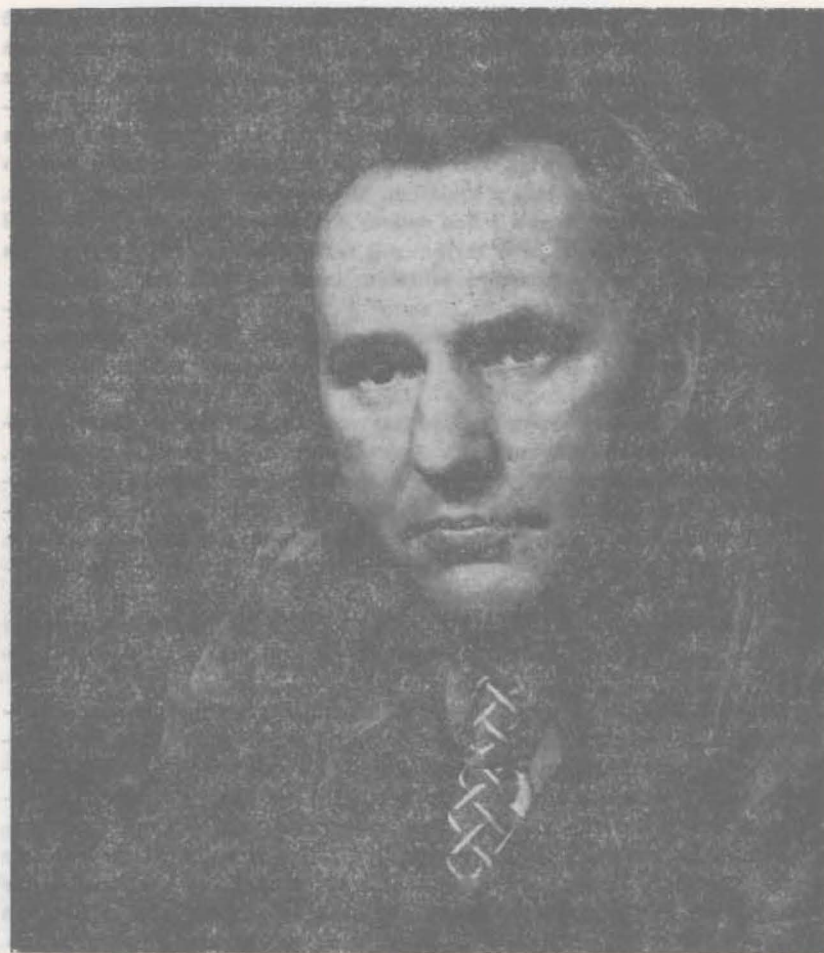
ODPOWIEDŹ — Nie. Po prostu — ostrzeżenie przed pewną możliwością. Spójrzmy, jakie postawy reprezentują rodzice Artura? Anarchia i bezwład, bunt ogólny, totalne „przeciw”, bez żadnego programu „za czymś”. I skrajna, nieograniczona tolerancja — wobec wszystkiego, bez wyboru — zwracająca się wręcz przeciw sobie samej, stającą się, paradoksalnie, niewolą. W takim światku, w atmosferze takiej swobody rodzą się potencjalni faszyści. Jak Arturo Ui, jak Artur. Naturalnie, „Tango” nie przeciwstawia się tolerancji, lecz pyta o jej granice.

PYTANIE: — Artura należałoby więc uznać za postać negatywną. Ale przecież szuka on sensu życia, chce mu nadać wartość. I jednak nie żyje w izolacji. (Sudiuje i to aż 3 fakultety...

ODPOWIEDŹ — Artur jest produktem pewnego systemu (antysystemu?) wychowawczego. Jednak — rozpieszczony skrajną tolerancją, pozwalającą nawet na odruchy sadyzmu wobec babki czy wuja. Rzeczywiście kontrastuje z otoczeniem. Jego rodzina żyje w kompletnym próżniactwie, utrzymuje się głównie z pieniędzy wygranych w karty od Edka (źródła zarobków Edka są zresztą też niejasne; byłbym skłonny widzieć w nim np. waluciarza i kombinatora, mającego u Stomilów rodzaj „mety”). Więc Artur szuka jakichś wartości, ale raczej pozornie. Jest to pretekst. Głównie chodzi mu o zdobycie dominacji, a potem — przewagi i władzy. Studiowanie 3 fakultetów też można uznać za środek do tego celu. Postawa Artura wyraża skrajny egotyzm, z domieszką wręcz paraneiczną: owo fałszywe wewnętrzne „powołanie”, rzekoma misja odnowy obyczajów... W rezultacie toruje on drogę do władzy Edkowi. A Edek to prostak, ale sprytny („wie swoje” — jak powiada), umiejący dopasować się do każdej sytuacji i wyciągnąć z niej dla siebie korzyści. Umie być aktywny aż do zbrodni. Mroźek sugeruje, moim zdaniem, że zagrożenie dla społeczeństwa może przychodzić ze strony takich, pozornie dość nijakich osobników: wystających (zapewne) przed budkami z piwem, grających w karty. Edek — też jest na swój sposób „produktem” owej wszechcierności...

PYTANIE: — Czy można jednoznacznie potępić przegięcie liberalne” małżeństwa Stomilów? Właściwie ze Stomila dałoby się wykroić dość pozytywnego bohatera. Jest człowiekiem dobrym i niegłupim. Brzydzi się przemocą i zadawaniem cierpienia. Już to samo stanowi pewną wartość moralną. Zresztą innych wartości ani idei on nawet nie odrzuca, tyle że chciałby móc je racjonalistycznie uzasadnić, a na ogół nie potrafi...

ODPOWIEDŹ — Życiowe motto Stomila brzmi: „mieć święty spokój”. Postawa dość wygodna i egoistyczna. Stomil jest bierny, cofa się przed wszelkim działaniem. Wymiguje się od problemów. Szuka niby ra-



reżyser ZBIGNIEW BOGDAŃSKI

jonalnych argumentów, ale sam niezbyt w nie wierzy. Właściwie myśli bardzo powierzchownie, jego bunt wobec świata ma w sobie wiele z pozy. Na bohatera pozytywnego jest po prostu zbyt nieautentyczny. I jeszcze: demaskują go pewne nieładne odruchy. Kiedy Artur się upija, mówi z dumą: „moja krew”... W „Tangu” w ogóle nie ma pozytywnych postaci... Cały ukazany tutaj światek składa się z pozorów i różnego typu egoizmów.

PYTANIE: — Krytycy podkreślają związek „Tanga” z „Weselem”. Jak Pan widzi te podobieństwa?

ODPOWIEDŹ — Oczywiście: krytyka postaw części inteligentów, choć u Mrożka ukazana chyba w sposób bardziej zawężony i jednostronny niż w „Weselu”. Dalej: motyw „zakłętego”, chocholego tańca, tyle że biernemu „chocholismowi” Stomilów został przeciwstawiony czynny „chocholizm” Edka. W „Weselu” jest jednak element pozytywny: róża ukryta w słomie. Tutaj — mówiąc żartobliwie — może powstać tylko bardzo pośrednie, luźne skojarzenie z kwiatem. Mianowicie: obraz dwóch panów, tańczących tango z których jeden tańczy z kwiatem w zębach, jaki był w amerykańskim filmie „Pół żartem pół serio”. Ta scena filmowa mogła być dla Mrożka także drobnym bodźcem inspirującym.

PYTANIE: — Brak więc w „Tangu” i pozytywnych postaci i pozytywnych wartości? Przesadna, obezwładniająca tolerancja i despotyzm, prawie faszystowski, jako alternatywa. Nic nie wskazywałoby na możliwość istnienia „trzeciego wyjścia”...

ODPOWIEDŹ — Dlaczego? O pozytywnej możliwości sztuka wprawdzie nie mówi wprost, ale myśli o niej powinna przecież powstać pośrednio, w skojarzeniu widzów. Nieróbstwu i bezwładowi czy dążeniu do brutalnej władzy nad innymi da się przeciwstawić po prostu myśl o realizowaniu człowieczeństwa przez twórczą postawę wobec świata, przez pracę, dającą sens i radość. Cieszyłbym się, gdyby takie i podobne myśli rozdziły się u odbiorców przedstawienia.

PYTANIE: — Ale przecież i faszyci bywają pracowici?! Skoro już tyle wartości „Tango” podważa, dlaczego akurat ta miałaby zostać jakimś tabu?

ODPOWIEDŹ — „Tango” jest sztuką tak bogatą problemowo, że dopuszcza wiele bardzo różnych „wykładni” i rozwiązań. Może mieć zakończenie pesymistyczne, ale może również sugerować możliwość bardziej optymistycznego ujęcia. Chciałbym z tej możliwości spróbować skorzystać. Przygotowanie „Tanga” wymagało ogromnego wkładu pracy całego naszego zespołu. Dużą pomocą były dla nas niezmiernie szczegółowe teksty poboczne Mrożka zawierające nie tylko uwagi o kostiumach czy rekwizytach, ale wręcz wskazujące „w kogo autor strzela”... Dążeniem naszym jest, by sztuka pobudziła widzów do myślenia, by wywoływała też w nich wewnętrzny sprzeciw wobec zła, które ukazuje i które przecieć jeszcze istnieje w świecie... Taka myślowa i emocjonalna reakcja — to chyba właśnie najpiękniejszy rodzaj tzw. „katharsis”, jakiego, w różnych formach, oczekuje się od teatru.

Rozmawiała:
RENATA ZWOŹNIAKOWA

O „Tangu” pisali...

JERZY KOENIG

„Tango» jest pierwszą sztuką Mrożka w dużym stylu, w której, przy zachowaniu dawnej stylistyki, pojawiła się nowa jakość. Parabola straciła swą abstrakcyjną suchość, przestała być nagim schematem. Zamiast znanych dotychczas mechanizmów matematycznych i «czystych form» absurdu groteskowego otrzymaliśmy sztukę, w której mamy zwykłą motywację psychologiczną, normalnych bohaterów, z którymi widz może się bez większego trudu utożsamić, mamy też umoralniającą tragigroteskę, która posiadała wszystkie cechy dramatu rodzinnego... Mrożek-satyryk, któremu doradzano kiedyś pisanie skeczy teatralnych, złapał oddech dramatopisarza dużego kalibru”.

„Współczesność” nr 21, 1965

JAN KOTT

„Z Witkacego jest w »Tangu« salon, rewolwer, drań w salonie i trupy w salonie. Z Gombrowicza jest język i podstawowe opozycje filozoficzne i psychologiczne. Ale ma w sobie coś z Młodziakówny. Stomil jest po gombrowiczowski nie zapięty. Z Witkacego wywodzi się przeświadczenie, że artysta jest papierkiem lakmusowym swojego czasu. »Artyści to zaraza. Oni pierwsi nadgryzli epokę... Z Gombrowicza jest walka formy z nijakością, konwencji z rozmemianiem. Gombrowiczowska jest absolutna niemożność, w którą zapada Artur, po gombrowiczowski jest upiiony wujcio Eugeniusz, niemal z powrotem zapędzony do szkoły w swoich krótkich spodenkach”.

„Dialog” nr 4, 1965

JAN KŁOSSOWICZ

„Zaczął tam, gdzie niegdyś zatrzymał się Witkacy. Odkrył na nowo wartość symbolu i kazał zatańczyć aktorom »Tango«. Dziwne tango, w którym jest kilkanaście co najmniej tematów i kilka nakładających się na siebie, przekornie poplątanych, melodii. W którym jest wiele zapożyczonych, celowych i niezamierzonych parodii, grymasów i wykrzywień.

Nienapisana scena z »Kurki Wodnej« przemienia się niepostrzeżenie w scenę z »Ferdynurke«, w obraz z salonu Młodziaków, polskich inteligentów, którzy zachorowali na Nowoczesność. Mrożek bez skrupułów pokazuje swoje literackie proweniencje. Ale przecieć nie dla pastiszu z Witkacego i Gombrowicza pisze swoje »Tango... Załatwia w paru dialogach sprawę, nad którą biedzi się kilka pokoleń powieściopisarzy.

Sprawę inteligentkich obrachunków w naszej powieści lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych”.

„W »Tangu« zawarta jest historia awangardy nie tylko artystycznej, ale i myślowej. I jest ona opowiedziana jako bardzo smutna farsa... Ten Mroźkowy teatr otwiera się szeroko... Autor »Indyka« staje się tu, po raz pierwszy może, pisarzem prawdziwie uniwersalnym”.

„Polityka” nr 32, 1965

JÓZEF SZCZAWIŃSKI

„Każdy z tej sztuki będzie mógł wykroić coś dla siebie: wielką metaforę na temat świata przeżywających się form i tego drugiego świata, który inne cechy formy niszczy; dowód, że tam, gdzie rozkładają się ideologie, tam musi działać pięść. Najgorsza ewentualność — to pięść wzmocniona karykaturą idei. I jeszcze jedno. Mroźek wykpiwa poszukiwanie idei wyrażającej się w gadulstwie. Bardzo słusznie. Idei nie tworzy się ad hoc »w pijanym widzie« lub w intelektualnej euforii. One tkwią w życiu. Wylaniają się z życia, sprawdzają w rzeczywistości społecznej. Czasem ten okres sprawdzania się idei jest długi, bolesny, powoduje ich modyfikacje. Idee poszukiwane przez Artura są fikcją wymyśloną przez neurastenika, który zabiera się do zbawiania świata na własny rachunek i porzuca ten zamiar, gdy dowiaduje się o flircie narzeczonej z bandzirem. Gdzie mu do Hamleta!

Czy »Tango« jest nihilistyczne? — jak twierdzili niektórzy. Drwina i groteska nie decydują o tym. Jeśli już szukamy Mroźkowych koligacji z dramatem romantycznym, to przypomnijmy sobie groteskowe sceny z »Kordiana« i »diabłów w »Dziadach«. Mroźek konsekwentnie kompromituje patos, a przy okazji i to, co już od dawna patos usiłowało kompromitować. Próbuje uśmiercać nie idee, ale konwencje, a zarazem bunty przeciw konwencjom. To wszystko dzieje się na wybranym wycinku rzeczywistości kulturalnej tak polskiej, jak i europejskiej”.

„Mroźek w »Tangu« nie chce, mam wrażenie, »wstrząsać« czy burzyć. Myślę, że pragnął po prostu potrząsnąć widzom, co, jak wiadomo, pobudza do myślenia”.

„Kierunki” nr 40, 1965

ANDRZEJ KIJOWSKI

„Mroźek w »Tangu« dokonał odważnej rzeczy. Spróbował mianowicie wskrzesić dramaty idei. Dramaty idei to jest nie taki, który jakąś po prostu ideą wyraża. Prawie każdy utwór da się do jakiejś idei sprowadzić. Sprawa ta należy do interpretacji, nie do pisarskich intencji. Dramaty idei to nie taki również, który ideę ilustruje. Zadanie to spełnia cała twórczość drugorzędna oparta na tematach czerpanych z publicystyki aktualnej. Jest to zagadnienie pożytku literatury, nie zaś jej rodzaju. Dramaty idei to taki, który jest historią jej realizowania czy rozpowszechniania. Dramaty idei jest historią ideowego czynu. Czyn taki podejmuje bohater »Tanga«, chce mianowicie wyprowadzić społeczność, w której żyje, to jest rodzinę, z chaosu myślowego, nieporządku moralnego i marazmu praktycznego. Chce tego dokonać przez zmianę stylu. Przedsięwzięcie jego okazuje się iluzją, albowiem zmiana stylu o niczym nie decyduje, bohater sam wpada w pułapkę swej idei, ginie, a dzieło jego przejmują inni, którzy żądany porządek zaprowadzą bez moralnego dramatu idei. Ten ostatni okazał się niepotrzebny i niemożliwy zarazem. Historia Artura jest więc również historią tematu literackiego. Mroźek podejmuje go po to, aby ukazać jego nieprzekraczalne granice. Nie ma — mówi — we współczesnym świecie miejsca dla reformatorów i apostołów idei; decyzje dotyczące świata współczesnego nie należą do intelektualistów, a jego najważniejsze sprawy nie rozstrzygają się w sferze idei. Sztuka

Mroźka wpisuje się przez to na listę utworów poświęconych samotności intelektualnej we współczesnym świecie, podejmuje temat, który w literaturze dwudziestego wieku raz po raz powraca w różnych postaciach. W polskiej literaturze temat ten wydaje się szczególnie natarczywy; rola ideologa tak silna była w literaturze doby rozbiorowej, od oświecenia po pozytywizm, dramat idei tak bogaty i tak istotny wydał pionierowi literacki, iż schyłek owej roli, schyłek tematu przebiega w sposób dramatyczny i sam przez się stanowi epokę”.

„Dialog” nr 11, 1965

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

„Obrachunku z częścią tylko społeczeństwa... bo z inteligencją, dokonuje Mroźek w »Tangu«. Pole widzenia obrachunku, pozornie wąskie, de facto jednak jest wcale szerokie. A to z dwóch względów. Przede wszystkim przekracza ono naszą zbiorowość narodową, obejmując inteligencję europejską, a polską w tej mierze, w jakiej małpuje ona Zachód; po wtóre nie ogranicza się do stawiania pod pręgierz jednego tylko, jak w »Zabawie« pokolenia, lecz pokoleń trzy, osadzając w ten sposób i współczesność i jej genealogię. Edek... nie jest reprezentantem żadnej klasy czy warstwy społecznej; to postać z marginesu społecznego, która służy tutaj kompromitacji inteligencji, tej inteligencji, która snobowała się niedawno egzotyką apasza, i w takt kaprysu czy chwilowej wygody — artysty — damy czy złotego młodzieńca — raz fraternizowała się z takim »chamem«, raz traktowała go z góry. Apasz bierze odwet, gdy tylko nadarzy się sposobność, stosując tryb postępowania podpatrzony u inteligencji, oczywiście, z odrzuceniem aksamiitnych rękawiczek. Czymżeż różni się Edek u władzy od Artura u władzy? Tym chyba, że Artur »wykończył« Babcię delikatniej, niż jego samego wykończył Edek”.

„Ukazana w »Tangu« inteligencja w dwóch ostatnich pokoleniach ponosi odpowiedzialność za styl reformatora-despoty Artura, i za zwycięstwo Edka-despoty i chama... Odpowiedzialność ponosi jednak tylko w naszych oczach, nie w swojej świadomości, bo odrzuciła samo pojęcie odpowiedzialności wraz z całym bagażem pojęć moralnych, zasad, norm postępowania. Jest w zupełnym rozkładzie, to miazga — bierna i obojętna na wszystko; zinterpretowała wolność jako leseferyzm pod adresem własnym i innych — przemieniła życie w miłą vegetację, wołę w odruchy, sztukę w eksperyment, bo pod tym hasłem wszystko wolno. Zdobywa się tylko na jednostki, które z bierności, bardziej nawet niż dla kariery, będą służyć każdemu silnemu, jak »zakurzony i nieśmiały« wuj Eugeniusz: raz Arturowi, raz Edkowi. Do zupełnej degeneracji doprowadziła inteligencję kultura mieszczańska — filozofia, sztuka, ideał konsumpcyjny. A kto by, mając do dyspozycji taką inteligencję, porwał się do jakiejś regeneracji narodu — i to w imię starych, w braku nowych, ideałów — to jego władzy zagrozi wyhodowany w cieniu tejże inteligencji gangster, sprytny rzezimieszek, brutal, ktoś, jak Hitler, niemal z marginesu społecznego. Cóż? Kariera Artura U!..

W »Tangu« chochołem ubezwładniającym świat jest współczesna inteligencja, na którą składają się przynajmniej dwa pokolenia schyłkowej kultury kapitalistycznej. Zwycięską siłą — poprzez bezwiad — tego chochoła ukazuje Mroźek przez odniesienie fabuły »Tanga« do »Wesela« Wyspiańskiego i poprzez zamknięcie swego obrachunku z tym chochołem odpowiednikiem obrazu-symbolu »chocholego tańca«. A mianowicie finałowym obrazem-symbolom tanga w jedną parę, Edka z wujem Eugeniuszem. Nad trupem Artura.

Mamy więc w »Tangu« wymuszony na rodzinie i narzeczonej ślub Artura z Alą i wesela, parodystycznie ustawione w stosunku do żywo-wości i bezpośredniości wesela u Wyspiańskiego. Na weselu u Mroźka



scenograf ALI BUNSCH

— wbrew Wyspiańskiemu — nie dochodzi do wesela. Dochodzi do zabójstwa Artura, do objęcia władzy przez Edka, do służby Eugeniusza nowemu panu”.

„Dialog” nr 8, 1969

JAN BŁOŃSKI

„Tango» odsyła wprost do problematyki wolności i w tym, jak mi się zdaje, tkwi siła tej ponurej farsy, którą można oczywiście interpretować wielorako, ponieważ temat rodziny i zagadnienie buntu jawią się jednocześnie na wielu płaszczyznach, wśród których obyczajowa, społeczna, polityczna i artystyczna nie będą obojętne... Ale »człowiek wolny«

został tu niejako ujęty i przedstawiony w trzech kolejnych wcieleniach, z których każde posuwa się dalej — i zarazem wykoleja — piękne i słuszne żądanie swobody. Stomil, który szukał wolności wyobraźnią artysty, zrodził Artura; ten, chociaż zaczął od kroku w tył, zrobił w końcu decydujące parę kroków naprzód, miast sztuki chcąc »zbawić ludzkość« całą. I Artur zrodził Edka, który nie przypadkiem uważa się za spadkobiercę zwariowanego studenta: »on myślał dobrze, tylko był za nerwowy«. Jeśli przełożyć... jazgot Edka na język ludzki, jeżeli więc odszukać motywację upadku Artura, okaże się, że przyczyną klęski była miłość do Ali, a więc jeszcze — pragnienie porozumienia z drugim człowiekiem, marzenie o (szeroko rozumianej) rodzinie. Artur nie rozumiał — nie chciał zrozumieć, i w tym był »nerwowy«, czyli niekonsekwentny — że absolutna wolność skazuje na absolutną samotność: chcąc samemu stać się źródłem władzy i społecznego porządku, liczył obudnie na tradycję, która zapewni mu (za pośrednictwem Ali) przywiązanie i miłość, jaką skądinąd — radykalnie niszczył... Był więc rzeczywiście głupi i dziecinny... Edek nie ma już podobnych złudzeń. Albo raczej: nie ma podobnych potrzeb, ma tylko instynkty. Bunt przeciw konwencji — przeciw wartościom, które ograniczają pragnienie jednostek — skończył się w pieczarze jaskiniowca, który panować będzie nad społeczeństwem, kołysany melodią »la Cumparsity«.

W dyskusji o wolności (albo w krytyce pojęcia wolności jako »wolności od«) Mroźek zdaje się więc mileząco opowiadać po stronie Camusa; nie przestawał on powtarzać, iż wszelki bunt, aby nie wyrodzić się w nieobliczalną tyranie, musi nieść w sobie miarę i granicę, którą stanowi inny człowiek”.

„Życie Literackie” nr 44, 1967

„Publikacja książkowa litewskiego przekładu „Tanga” zbiegła się w czasie z jego wileńską prapremierą, która była zarazem prapremierą tego utworu w ZSRR. Wystawił „Tango” LTSR Akademiniis Dramos Teatras... 14 października 1967 r. Tę pierwszą premierę sezonu reżyserował młody reżyser z Kowna, Jonas Jurasas.

Artur w wykonaniu Arnasa Rosenasa wypadł trochę przeegzaltowany, bez dystansu. Najlepsi byli: S. Jukna w roli Eugeniusza i A. Chadaravicius — Edek. W końcowej scenie okazało się, że niewyraźne strzępy, które cały czas zwisały z góry — to kontynenty, i Edek z Eugeniuszem tańczyli pod nimi „La Cumparsitę” na pustej scenie, ozdobionej tylko katarfalkiem...

Publiczność zgotowała sztuce entuzjastyczne przyjęcie, chociaż nie cały Mroźkowy tekst (zwłaszcza monolog Artura z II aktu) dotarł w pełni do widza.

Warto dodać, że litewska prapremiera „Tanga” była nie tylko prapremierą radziecką, ale w jakimś stopniu także rosyjską: w Litewskim Akademickim Teatrze Dramatycznym widzowie nie znający litewskiego mogą zawsze przez słuchawki odbierać tekst granej sztuki w rosyjskim przekładzie”.

„Dialog” nr 12, 1967

W późniejszych latach — „Tango” było wystawiane także na innych scenach teatralnych ZSRR. M. in. w Moskwie, już w literackim przekładzie na język rosyjski.

Mrożkowa geometria

Pewien radziecki satyryk opublikował niedawno w „Szpilkach” taki rysunek: pędzel umaczany w czarnej farbie maluje hasło: „niech żyje biel!” Rysunek przedstawia więc bliski Mrożkowi rodzaj sytuacyjnego humoru, opartego trochę na absurdzie, trochę na paradoksie, pozornie czysto abstrakcyjnego, w istocie zawierającego intencję satyryczną. Satyra uderza tu w sprzeczność, w brak logiki. Ale — czyje są to wady? Ludzi czy świata.

Człowiek i świat — wiadomo — kształtuje się na wzajem. Kształtują się na zasadzie tzw. sprzężenia zwrotnego, czyli — tłumacząc pojęcie cybernetyczne — jak w przysłowiu: złapał Kozak Tatarzyna a Tatarzyn za łeb trzyma. Daje to niekiedy efekt błędnego koła. A czasem i pułapki, kiedy to człowiek — istota twórcza — łapie się we własne sidła, kiedy własne dzieła obracają się przeciw niemu. O pułapkach takich mówi i naukowa teoria alienacji i przednaukowa bajka o uczniu czarnoksiężnika.

Wymienione tu składniki tworzą pewną wielką ogólną sytuację — niewątpliwie tragikomiczną. A sytuacja ogólna łączy w sobie sytuacje szczegółowe, o podobnych cechach. Sytuacja lub — jak ktoś woli — układ, struktura. I mamy już coś na kształt geometrycznego wykresu, ujmującego — najszerszej — problematykę utworów Mrożka: ironisty, humorysty, satyryka, filozofującego myśliciela empiryka obserwującego życie przez bardzo ostro widzące okulary, analityka i zarazem syntetyka.

Czasem jest to — swego rodzaju — geometria Euklidesowa: wtedy, kiedy Mrozek wprowadza prosty kontrast, karykaturę i parodię. Czasem — jakby już nieeuklidesowa, mianowicie w przypadkach stosowania groteskowej deformacji. Przede wszystkim — logiki snu. Czyli — antylogiki na opak, w której nie obowiązują podstawowe zasady: tożsamości i niesprzeczności, która pozwala by różne zjawiska „zachodziły na siebie”, jak w przebitce filmowej. Dopuszcza też nieoczekiwane i zaskakujące relacje między tym, co konkretne, a tym, co abstrakcyjne.

Aby rzecz uplastyczyć, odwołamy się do innego rysunku, też bliskiego duchowi Mrożka: przy realistycznym stoliku, na realistycznych fotelikach siedzą, piją czarną kawę i palą papierosy dwa... trójkąty. Podpis informuje, że rozmawiają o twierdzeniu Pitagorasa...

Łącznikiem niejako między obydwiema geometriami jest matematyczna zasada *reductio ad absurdum* — zabieg polegający na „domyśleniu do końca”, na wyciągnięciu z pewnych założeń wniosków bardzo logicznych, ale tak daleko idących, że aż chciałoby się móc im zarzucić nielogiczność. Układy geometryczne jednak ani w życiu ani w literaturze nie występują w stanie czystym. Obrastają „mięsem” realiów. A ich „obra-

stanie rzeczywistością” nie odbywa się bez spieć i napięć, tworzy momenty nie tylko tragikomiczne, lecz i wręcz makabryczne... I rzeczywistość — sprawia, że pewne zjawiska są i ogólnoludzkie i ponadczasowe a zarazem historycznie i geograficznie określone. Stąd — aktualność i polskość Mrożka przy jego uniwersalizmie.

Geometria Mrożka jest przede wszystkim geometrią śmiechu. A śmiech ów jest zarazem refleksją nad światem i próbą jego opisanie. Przynajmniej — opisanie, bo w możliwość dokładnego poznania i zrozumienia świata Mrozek zdaje się wątpić.

Wyodrębniać da się w jego utworach wiele rodzajów komizmu: komizm języka, sytuacji, postaci. Humor absurdalny, humor makabryczny, humor bliski abstrakcyjnemu czystemu nonsensowi, humor wyrosły z realistycznej, wręcz naturalistycznej obserwacji, humor gorzki, sarkastyczny, refleksyjny, humor wyrosły z parodystycznego przedrzeźniania (stylizacje językowe i aluzje do różnych utworów literackich). Droga rozwojowa, którą przeszedł Mrozek jako dramaturg i prozaik, jest m. in. też drogą wzbogacania się i subtelnienia jego humoru: przeszedł przecież od czegoś na kształt skeczu albo i felietonu dramatycznego czy fabularnego do wielkiej metafory, do wielkiej paraboli, wyrażonej w bardzo kunsztownym słownym czy dramaturgicznym kształcie.

Wspomnieliśmy o niektórych, dla autora „Tanga” charakterystycznych, pisarskich „chwytach” czy środkach. Obok stylizacji parodystycznych, należałoby wymienić jeszcze technikę pastiszu, czyli naśladownictwa, niejako podrabiania pewnych stylów. Obok paradoksu pokrewny mu oksymoron, wyrosły na styku dwóch przeciwieństw (typu: naturalna sztuczność). Dalej — efektowne zderzenie tekstu z kontekstem, kiedy to wypowiedzi, same w sobie właściwie nie parodystyczne, nabierają cech parodii — właśnie z winy swojego kontekstu, sytuacji, w której niejako sama rzeczywistość przedrzeźnia mówcę, czyniąc z jego wypowiedzi „drętą mowę”. Charakterystyczny przykład: pochwała wiedzy i postępu oraz humanizmu, wygłoszona przez Okulistę, który jednak zaraz zaakceptuje ideę zabijania wszystkich Karoli. Albo (w „Szczęśliwym wydarzeniu”) wzniesie słowa o wartości ojcostwa i przejmowaniu ideałów sztafet przez pokolenia — słowa zwrócone do potwornego niemowlaka-giganta i chuligana, w dodatku przedrzeźniane przez bezdzietnego anarchistę (pełni on tu podobną funkcję jak papuga w scenie rozmowy papieża z Kordianem).

Przeciw komu lub przeciw czemu zwraca się Mrożkowa drwina i śmiech?

Atakowani są przez Mrożka różni przeciwnicy. Więc — pewne stereotypy i schematy myślowe i emocjonalne, zakorzenione w świadomości społecznej, puste formuły powtarzane z nawyku, za którymi nie kryją się już żadne autentyczne treści. Związane z nimi mity, frazesy i pozy. Ogólnie biorąc — wszystko to, co można uznać za wynik lenistwa myślowego, a także nieumiejętności myślenia, w ogóle za niedojrzałość, nie dorozwój ludzkiej świadomości. Konsekwencje tego niedorozwoju mogą być rozległe. W płaszczyźnie ideowej — wiara w niezmienność zastanych form świata, w jego stabilność. Wiara — oparta wyłącznie na przyzwyczajeniu do pewnych zjawisk. W płaszczyźnie moralnej — albo „nieochota”, rezygnacja z jakiegokolwiek aktywności, albo — aktywne zło lub bodaj jego akceptacja.

Nie znajdujemy, naturalnie, w sztukach Mrożka jakiegoś generalnego kwestionowania tego, co ludzie uważają czy uważali za wartości. Zajmuje się on przecież nie tyle analizą wartości czy idei samych w sobie, ale ich odbiciem w świadomości społecznej, tym, co robią z nich ludzie. A odbicie owo bywa — niczym w krzywym lustrze. I wartości skądinąd piękne — stają się pozornymi, zmieniają się w karykaturę czy zaprze-

czenie samych siebie. Taki los np. spotkał w XX w. wiele idei wyrosłych na gruncie XIX-wiecznego humanizmu, kultu wiedzy i postępu, kiedy humanistyczna tolerancja pozwoliła się rozrastać zbrodniczym potworom a nauka przekształcała się w ich rękach w narzędzie niszczenia. Traktujące o tych sprawach sztuki Mrożka zbliżają się właściwie już do tragedii opartych na tragizmie braku wartości. Czy pozbawionych elementu oczyszczenia, tzw. katharsis? Wniosek taki mógłby się nasuwać, jako że u Mrożka skompromitowani bywają nie tylko kaci, lecz częściowo i ich ofiary (np. Piotr Ohey czy Mały Rozbitek, którzy nie tylko godzą się na swoje męczeństwa, ale nawet starają się je sofistycznie uzasadnić, zresztą pod presją działających na nich mitologii społecznych). Świat sztuk Mrożka jest w ogóle jakby światem stałej katastrofy czy chaosu. Ale pewien element oczyszczenia przynosi jednak śmiech: nawet gorzki śmiech czy czarny humor. Reagowanie śmiechem i drwiną na zło sugeruje przecież pośrednio, że możliwe jest istnienie dobra. Śmiejemy się przecież z anomalii — zatem, poza nimi, powinna być jakaś normalność, już nie wyzwalająca śmiechu, w każdym razie — drwiny...

I jeszcze: postawę artystyczną sztuk Mrożka łączy się często z postawami XX-wiecznych dramaturgów francuskich, jeśli chodzi o prozaików — z postawą Kafki, a z polskich — Gombrowicza. Trochę za rzadko chyba uwypuklane bywają jego związki z wielką literaturą rosyjską XIX w. — z Gogolem, Sałtykowem-Szczedrinem i Dostojewskim, którzy zresztą wywarli duży pośredni wpływ i na zachodnią literaturę XX w. W wielu punktach dostrzega się bliskość między widzeniem świata przez Mrożka i przez nich.

R. Z.

CI, KTÓRZY TUTAJ
WCHODZICIE PORZĘC.
CIE WSZEKĄ NADZIE.
-JĘ →



Mrozek w Teatrze Śląskim



Po raz piąty nazwisko Sławomira Mrożka pojawia się w Katowicach na plakatach teatralnych. Poprzednio grane jego sztuki — to „Policja” w reżyserii Jerzego Jarockiego (1958), „Zabawa” i „Czarowna noc”, wystawione równocześnie, w reżyserii Jacka Szczęka (1964), „Indyk” w reżyserii J. Skotnickiego (1968) i „Poczwórka” w reżyserii Zbigniewa Bogdańskiego (1973). Wszystkie te sztuki — oprócz „Indyka” — wystawiano na Małej Scenie. Mrozek znany jest więc śląskiej publiczności nie tylko z przedstawień gościnnych teatrów innych miast i nie tylko z Teatru TV. Warto przy okazji dodać, że premiera „Policji” była jedną z pierwszych w kraju (miesięcznik „Dialog” drukował „Policję” w czerwcu 1958 r.).

Inscenizacja „Policji” spotkała się z bardzo życzliwym przyjęciem i dużym zainteresowaniem publiczności. Były one tym większe, że przecież teatr polski w ogóle przeżywał wówczas „lata tłuste”, obfitujące w wiele znakomitych debiutów dramaturgicznych i reżyserskich, w wiele cennych osiągnięć artystycznych w dziedzinie poszukiwania nowych środków wyrazu teatralnego. Krytycy zastanawiali się natomiast nad koncepcją reżysera: czy była ona w pełni słuszna? Czy satyrę na pewne ponadczasowe mechanizmy życia, jaką jest „Policja”, opartą na absurdalnym założeniu, pełną absurdalnych sytuacji i abstrakcyjnego humoru, można wystawiać w ten sposób, by nadawać postaciom prawdopodobieństwo psychologiczne a ich działaniu — bodaj pozory motywacji realistycznej?

I tak np. Krystyna Konopacka-Csala pisała w „Teatrze” (31.XI.1958): „Akcja »Policji« jest zdecydowanie mechaniczna. Ten jej mechanizm jest odpowiednikiem mechanizmu dowodzenia, z którego tak złośliwie zakpił sobie Mrozek. Z absurdalnego założenia, że istnieje państwo o absolutnie lojalnym społeczeństwie, wynika mechanicznie cały szereg logicznych faktów. Tak dalece mechanicznych, że z kolei one prowadzą do ostatecznego absurdu, jakim jest końcowa scena sztuki. W takim absurdalnym i mechanicznym świecie nie ma miejsca na prawdopodobieństwo psychologiczne postaci”.

I dalej:

„Zdecydowaną zaletą przedstawienia są sytuacje: przejrzyste, nieco statyczne i czyste, tak jak to widział Mrozek. Jak w interpretacji postaci zachodziły rozbieżności »mrozkowe« i »antymrozkowe«, tak i scenograf w paru momentach bliski był »zimnemu« dowcipowi Mrożka”.

Zdaniem recenzentki, koncepcja reżyserska powinna była pójść zdecydowanie „w kierunku prostej i groteskowej satyry”. Stąd — ocena

wykonawców poszczególnych ról pod kątem ich zbliżania się lub oddalania do tak pojętego ideału „syntetyczności”. Mieczysław Jasiński — jako Więzień i Romuald Bojanowski jako General — zostali uznani za wprowadzenie dobrych w swoich rolach, ale nieco zbyt realistycznych i psychologicznie prawdopodobnych... Najwyżej została oceniona Janina Bąkowska-Przeradzka (Żona Prowokatora), „arcyzabawna i syntetyczna, bez „psychologizmów”. Nad scenografią Tomasza Rumińskiego — wedle Konopackiej-Csała — zaciążyły nieco pomysły scenografów operetek i satyry na starą Austrię, choć niektóre rozwiązania Rumińskiego uznała za znakomite i bardzo „mrożkowskie” (np. więzienne meble w czarno-białe paski, świetnie harmonizujące z podobnym ubiorem Więźnia).

Przytaczamy te wypowiedzi jako ogromnie znamienne dla zaczynającej się wówczas w kołach teatralnych wielkiej dyskusji na temat: jak powinno się wystawiać Mrożka? Uważano, że do sztuk tak bardzo swoistej indywidualności dramaturgicznej należałoby znaleźć jakąś nadrzędną zasadę inscenizacyjną, jakiś generalny „wichajster” sceniczny. Wytworzyły się dwa obozy, jakimś nurty w malarstwie: „abstrakcjonistów” i „realistów”. Lub — lepiej: „harmoników” i „dysharmoników”. Obóz pierwszy dowodził: skoro teksty sztuk Mrożka opierają się na abstrakcji, grotesce i poetyce absurdu oraz nadrealizmu — niech inscenizacja oprze się na tych samych założeniach, harmonizując z tekstami.

Zwolennicy owej zasady wprowadzali więc do inscenizacji sztuk Mrożka maski, dziwne dekoracje, dziwne kostiumy itp., starając się podkreślić, że wymiar, w którym toczy się akcja, jest nie trzeci a co najmniej piąty.

Ale obóz drugi początkowo trochę zdezorientowany, prędko zdobył się na celną kontre. Dowodził: rzeczywistość, w której wszystko jest dziwne, przestaje właściwie czymkolwiek zadziwiać, albo mocno traci na dziwności. Harmonia między tekstami sztuk Mrożka a ich inscenizacją i scenografią jest pozorna. Prawdziwa dziwność rodzi się z zaskoczenia, z kontrastu i dysharmonii między zwykłym a niezwykłym, zderzenia groteski z codziennymi realiami. Wobec tego — powinno się dramaty Mrożka wystawiać zgodnie z tradycjami XIX-wiecznego teatru naturalistycznego, albo w sposób bodaj zbliżony. Tylko w takim kontekście teksty Mrożka staną się prawdziwie czytelne!

Dyskusja nie wygasła w pełni do dziś, choć zwycięstwo częściej przechylało się na stronę „realistów” i „dysharmoników”.

Ciekawie wypadły też dalsze katowickie prapremiery Mrożka. Bolesław Surówka tak pisał o „Zabawie” i „Czarownej nocy” („Dziennik Zachodni”, 12.III.1964):

„... chodzi tu (w »Zabawie«) faktycznie o chęć użycia za wszelką cenę, która to chęć wynika z intelektualnego prymitywizmu nudy, tzn. znudzenia się sobą i otoczenia — oraz nieporadności w znalezieniu dla siebie odpowiedniej wartości społecznej... »Zabawę« absurdalnie-ironiczną, czyli żądę jej absolutnego przeprowadzenia reprezentuje... trzech tzw. »wsłoków«, którzy... są nie tyle przedstawicielami »gier i zabaw ludu wieśniaczego«, ile stanowią uogólnienie, odnoszące się do pewnego, trudnego do ustalenia typu socjalnego, czyli do owych... młodzianów »nudzących się« zarówno pod kioskiem z piwem, jak i przy stoliku kawiarnianym, oraz kombinujących jakby to się »zabawić«... W »Czarownej nocy« sprawa pozornie absurdalna snu »dwóch dyrektorskich urzędników na delegacji«... jest arcyzabawna, naturalnie nie ogranicza się do samej komicznej akcji, lecz posiada również swój filozoficzny smaczek. A smaczek ów, to znów ironiczne spojrzenie na środowisko, dość już dzisiaj specjalne, nasycone urzędniczymi inteligentów z ich manierami, towarzysko-służbowymi sposobami myślenia, kompleksami i zakłamaniami. Nie jest to wprowadzenie żaden jakiś wielki traktat obyczajowy, ani »rzucenie snopa światła«, lecz takie sobie, bardzo wesołe, zerknięcie przez dziurkę od klucza.

Obie sztuki — Mała Scena zlapała tu niewątpliwie swój właściwy oddech — są grane koncertowo i cieszą się dużym zainteresowaniem publiczności”.

W 1968 r. Teatr Śląski wystawił „Indyka”. Zwracano uwagę na rozległą treść obyczajową i psychologiczną, zawartą w tej sztuce, „przepojonej zgryźliwą ironią, kpina z frazesu, lenistwa i nieudolności”.

Z kolei — „Poczwórka”, czyli — jak określił Jan Błoński — „poczworna powtórka we czwórce”. Mianowicie — powtórka czy przypomnienie młodzieńcych doświadczeń bohatera, niegdyś fanatyka idei, dziś nastawionego na tzw. „małą stabilizację” i przyjemności życia... Ostra satyra na różne postawy życiowe, demaskująca i starszych i młodszych uczestników akcji, sztuka pozornie akceptująca tzw. „antyfrajerstwo”, w istocie trochę gorzka...

I obecnie — „Tango” — najlepsza sztuka Mrożka i w ogóle jeden z najlepszych u nas powojennych dramatów, rzecz bardzo ogólnoludzka i zarazem bardzo polska. Cieszyć się można, że po tylu triumfalnych premierach na scenach polskich i zagranicznych „Tango” zawitało i do Teatru Śląskiego w Katowicach.

KLARA SŁOŃSKA



Z „Małych listów“

MROŻEK O DRAMACIE

„Przychodzi mi do głowy krótka rozprawka liryczna pod tytułem »Samomistrz, czyli zamistrzowanie, skarga samomistrza na śmierć zamistrzowanego«. O głupim losie dramaturga, który uprawia dramaturgię wystarczająco długo, żeby utrwalił się w świadomości otoczenia jako dramaturg i doznał pewnej dozy sukcesu, wystarczającej, aby go zatwierdzono jako dramaturga z sukcesem. Zresztą dotyczy to artystów w ogóle, nie tylko dramaturgów. Ale dramaturgów dotyczy drastycznie, ponieważ w żadnym innym gatunku literackim moment sukcesu nie liczy się tak bardzo jak w dramaturgii, bo to i premiera, i recenzje zaraz po premierze, czyli wydarzenie towarzysko-artystyczne, natychmiastowe formowanie się opinii publicznej, aktorzy, oklaski, lub też nie-oklaski, i w ogóle dreszcz jak na stadionie sportowym.

Młody dramaturgu, obiecujący, posłuchaj rady starego dramaturga w dalszym ciągu obiecującego. Jeżeli raz zaczniesz obiecywać, nie wykręcisz się od tego już nigdy... Biada ci, jeśli napiszesz coś, co odniesie sukces. Nigdy już potem spod tego się nie wygrzebiesz. Będą ci to wypominali do końca życia i zamienisz się w konia, co musi biegać coraz szybciej. Powszechna uwaga przeniesie się z tego, co ty właściwie napiszesz, na to, co z tobą się dzieje. A są tylko dwa warianty tego, co z tobą się dzieć może: albo odniesiesz następny sukces, równy co najmniej pierwszemu, albo nie...

Masz oczywiście najlepszą wolę, ale sukces nie zależy tylko od ciebie. Sukces zależy od zbieżności tyłu elementów, których nigdy nie można dokładnie przewidzieć, obliczyć, zrekonstruować. Trafiło ci się jak ślepej kurze ziarno, cieszysz się, ale nie wiesz, jakże teraz czekają cię kłopoty. Bo wszyscy są przekonani, że sukces zależy właśnie tylko i wyłącznie od ciebie, teraz, zaraz. Leć i pisz arcydzieło i miej nowy sukces... Drugie arcydzieło, potem jeszcze większe arcydzieło, potem super-arcydzieło, a potem już zupełnie wyjątkowe, nad-super-arcydzieło. I tak dalej, i tak coraz lepiej, aż ku czemu, ku boskości? Zwariować można...

A kiedy wiesz, że na ciebie patrzą, że na ciebie liczą i na ciebie oczekują, ręka ci drży... Kiedy wiesz, że musisz napi-

sać arcydzieło, wtedy prawie na pewno go nie napiszesz...

Koledzy. Tak jest, jak jest i my tego nie zmienimy. Nie zmienimy publiczności, krytyków, czy czego i kogo tam jeszcze, co — czy kto — tworzy ten układ, czy tę sytuację, czy to zjawisko... Ale możemy się zbuntować, przede wszystkim przeciwko sobie... Nie podskakujmy, żeby złapać zębami nasz własny pomnik za piętę... Nie piszmy od mistrzostwa ku mistrzostwu jeszcze większemu, tylko tak sobie. Czy nie o to przecież chodzi właściwie, czy nie od tego się wszystko zaczęło? Wróćmy do początku, do sedna, do źródła. Na pół martwi od sportowego wysiłku — wróćmy do życia”.

„Dialog” nr 5, 1974

MROŻEK O PROWINCJI

„Ja z Krakowa, on z Rimini. Ja Mrozek, on Fellini. Poza tym wszystko tak samo.

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... Na prowincji: ograniczoność miejsc, ludzi, szczegółów, ich względna, ale jednak stałość — bo wymiennność i zmienność są na tyle powolne, żeby dawać wrażenie stałości — umożliwiają obserwację, koncentrację i kontemplację...

Niestety, być z prowincji i w niej zostać, to do niczego nie prowadzi... Niestety — trzeba być z prowincji i trzeba się z niej wydostać”.

„Dialog” nr 10, 1974

MROŻEK O KSIĘŻYCU

„Obudziłem się w nocy, księżyc. Usiadłem naprzeciwko księżycu w fotelu. Chciałem chytrze, żeby naświetlanie księżycem coś tam ze mnie zrobiło. Wydobyło ze mnie coś ciekawego, zmieniło coś we mnie. Zresztą, jeżeli mnie obudził, to widocznie czegoś ode mnie chciał.

Takie wyczekiwanie, żeby coś, albo ktoś z nami coś zrobił, jest powszechne. Sami nie czujemy się na siłach. Czekamy nieustannie na Mesjaszy, mesjaszków, na przesłania, poselstwa, zawiadomienia i objawienia.

Siedzę, na razie nic się nie dzieje.

Więc wysiłam się, jak turysta przed Moną Lizą. Próbuje różnych konstrukcji pomocniczych... Nie działa... Moje pomocnicze konstrukcje wznoszą się do pewnej wysokości, potem marnieją. On ani drgnie.

Dlaczego ta obojętność, skoro go przecież widzę? Tyle dobrej woli i tyle obojętności.

Poszedłem wreszcie spać (bo się zmęczyłem) niczego nie uzyskawszy. Księżyc nic ze mną nie zrobił, dał mi tylko poczucie, denerwujące, że mógł. Być może, to już jest coś. Być może, dlatego nie miałem wrażenia, że siedziałem całkiem na marne”.

„Dialog” nr 11, 1974



Mrozek — poeta

„... czymże jest rodzina?
To ulotne cienie
ziemskiej egzystencji.
Czym wojskowa dzielność,
gdy jej słowo poety
nie pchnie w nieśmiertelność?
Wzajemnym zabijaniem
i niczym, niestety”.

Z „Smierci porucznika”

„Chirurg amator? Rzecz doprawdy dziwna!
Kucharz amator, to już sprawa inna!
Wtedy się zdarzy na potrzeby kuchni
skroić wątróbkę jakiemuś cieleciu,
kurę poderżnąć, wszystko oczywiste,
kucharz nie winien, sumienie ma czyste.
Chirurg amator, to rzecz całkiem nowa.
Rozważmy w tym względzie jego własne słowa:
»Lubię zwierzęta«... Lubi, lecz dlaczego?
Ja widzę w tej skłonności coś podejrzanego
i jeśli lubi, tak mi się coś zdaje,
to lubi je dlatego, że je potem kraje!”

Z „Kynologa w rozterce”

„Każda historia kończy się szczęśliwie,
kiedy dwa serca kochają się tkliwie”.

Z „Kynologa w rozterce”

„Dobre tylko, co prawdziwe,
nic bez prawdy niemożliwe!”

Z „Zabawy”

Z teki Sławomira Mrożka

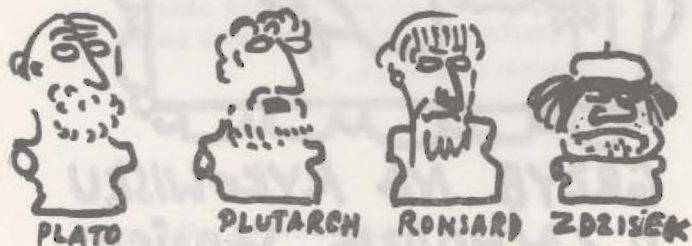


GRZYB NA RYKOWISKU
O ZACHODZIE SŁOŃCA

W teatrze Stawomira Mroźka



Stawomir Mroźka



OPRACOWANIE GRAFICZNE
ZENON MOSKWA



Inspicjent BOLESŁAW WAWROS, Kontrola tekstu MIROŚLAWA KRAWCZYK, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny ERYK JANECKI, Kierownik oświetlenia JERZY HOŁÓWKA, Główny elektryk JAN KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej ALOJZY BLUKACZ, krawieckiej damskiej HELENA THIENEL, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej ANTONI JURKIEWICZ, malarskiej i modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA, szewskiej STANISŁAW LOZIŃSZEK.

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

CENA ZŁ 5,-



SEZON 1974/1975

KATOWICE



SŁAWOMIR MROŻEK

TANGO

SEZON 1974/75

OBSADA:

Młody człowiek, czyli Artur

Eleonora, matka Artura

Stomil, ojciec Artura

Osoba na razie zwana babcią, czyli Eugenia

Starszy partner, czyli Eugeniusz

Partner z wąsikami, czyli Edek

Ala, kuzynka i narzeczona Artura

— EUGENIUSZ NOWAKOWSKI

— LILIANA CZARSKA

— TADEUSZ SZANIECKI

{ — MICHALINA DĄBROWSKA

{ — ZOFIA TRUSZKOWSKA

— MIECZYŚLAW JASIECKI

— BOGDAN POTOCKI

— EWA DECÓWNA

Scenografia

ALI BUNSCH

Reżyseria

ZBIGNIEW BOGDAŃSKI

Układ tańca

HENRYK KONWIŃSKI

Asystent reżysera

BOGDAN POTOCKI

Opracowanie muzyczne

HALINA KALINOWSKA

