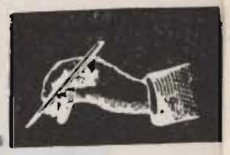
STARY
TEATR
TANGO

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Jan Kott

RODZINA MROŻKA



Nikt stąd nie wyjdzie, dopóki nie znajdziemy idei. Edek, nie wypuszczaj nikogo.

Tango

I.

W pierwszym akcie „Kurki wodnej" Witkacego mamy dużą, ośmiokątną, gazową latarnię o zielonych szkłach. Może być, pisze autor, srebrna i ozdobna. Takich właśnie secesyjnych, gazowych latarni poszukują obecnie wszyscy antykwariusze; stały się już dziełem sztuki, zabytkiem, niedługo znajdą swoje miejsce w muzeum. Akt trzeci kończy się rewolucją. „Kurka wodna" dzieje się właśnie między tą zieloną secesyjną latarnią a rewolucją.

W środku jest salon, jedna księżna, jedna kurka wodna, jeden były szyper, jeden kandydat na artystę i jeden witkacowski drań. Lokaj księżnej mówi: „Her Grace prosi państwa do stołu". Ale księżna oprócz lokaja miała jeszcze męża, który zginął w Afryce rozszarpany przez tygrysa. „...Czytał *Principia mathematica* Russella i Whiteheada, mając wnętrzności rozdarte przez tygrysa. To był bohater. Był zupełnie przytomny i mówił, że panią nabierał na metafizyczny flirt. Nazywał to metafizycznym flirtem psychopatów. A sam nie był przecie wariatem".

Ta cytata mogła by być niemal wyjęta z „Drogi królewskiej" Malraux. „Kurka wodno" Witkacego rozgrywa się nie tylko między gazową latarnią i końcem świata, również między Przybyszewskim i nowoczesną logistyką. W „Kurce wodnej" są trupy, zabójstwa i samobójstwa. Trupy te padają w sytuacjach życiowych analogicznych do Przybyszewskiego. Tylko tyle, że sytuacje te nie są „życiowe" i że trupy te nie są prawdziwe. Są to już trupy teatralne, trupy-marionety, trupy-znaki, trupy powracające jak u Artaud i u Ionesco.

KURKA WODNA Nie gniewaj się, że cię o coś zapytam: jak jest z problemem wielkości?

EDGAR Wielkość, może olbrzymiość? Powiedziałem ci, jestem pajacem w rękach niewiadomej siły — jestem wielki jako marioneta. Che! Che!

Nie tylko owo słynne „Che! Che!" jest z Przybyszewskiego. „Cnota czystości nabrała komicznego znaczenia. Che, che, che!" To fragment dialogu z dramatu „Dla szczęścia". Mógłby się znaleźć w „Kurce wodnej". „Kurka wodna" jest także i z tych cytatów, tylko w innej funkcji, w innej perspektywie, w innym znaczeniu.

W tył do Przybyszewskiego, w przód do teatru absurdu; można Witkacego na wiele sposobów porządkować i interpretować. Można również zabawić się w odczytanie chronologii postaci i wydarzeń. „Kurka wodna" okaże się wtedy nagle swoistą historią stylów i obyczajów. I w tym będzie także prekursorska, tylko na inny sposób. Rewolucję z aktu trzeciego najdorzeczniej byłoby może datować na rok 1917. Ale rewolucja ta jednocześnie jest w Polsce; równie dobrze możemy przyjąć, że trzeci akt dzieje się w roku 1920. Akt pierwszy i drugi, jak to bardzo ściśle podaje sam autor, dzieje się o dziesięć lat wcześniej. Jesteśmy więc w roku 1907 albo w roku 1910; dla naszej chronologii różnica trzech lat nie ma większego znaczenia.

On, czyli Edgar Wałpor, ma lat trzydzieści. Urodził się około roku 1880, jest więc rówieśnikiem Witkacego. W każdym razie należy do tego samego pokolenia: Witkacy (1885), Chwistek (1884), Bronisław Malinowski (1884), drugi przyjaciel młodości Witkacego. Wreszcie Karol Szymanowski (1882). To pierwszy układ odniesienia, stąd właśnie jest logistyka i Afryka. Ale jest jeszcze układ drugi — obyczajowy. W roku 1905 zaczyna się „Zielony Balonik", w 1907 Zapolska pisze „Moralność pani Dulskiej".

ZBYSZKO Ja? Nie znam ani jednej nuty, to tak we mnie coś gra, we mnie tłucze się takie coś... ale to się wszystko z czasem zatłucze, e... co tam.

Zbyszko Dulski ma wtedy dwadzieścia pięć lat, jest także rówieśnikiem Edgara Wałpora. Edgar jednocześnie jest między nimi dwoma, między Zbyszkiem z „Dulskiej" a Chwistkiem i Malinowskim. W tym jest także genialność Witkacego.

„Kurka" ma nie tylko „cytaty" z Przybyszewskiego, jest w niej także swoisty pastiche dialogów „Dulskiej":

KURKA WODNA On jest mój. On się dusi tu między wami. On jest piękny. Jego dusza jest piękna. Przeze mnie stanie się wielkim.

Kurka ma dwadzieścia sześć lat, Juliasiewiczowa z „Moralności" jest przecież jej rówieśniczką. Kurka ma włosy związane w czub, czarną krynolinkę, jedwabne pończochy, lakierowane pantofle i narzuconą pelerynkę. Fontaż nosił zapewne i Malinowski i Chwistek. Każde pokolenie ma swój słownik i modę.

Myśmy słabi. Wielkość gniecie...
Wielkość: zbrodnia: Małość: podła...

To Dziennikarz w „Weselu" do Stańczyka. Ale zupełnie podobnie Uwiedziona ze „Słówek" Boya w „Zielonym Baloniku":

Nie, ja tak nie myślałem... pan jest przecież inny...
W tobie nie ma małego nic...

I zupełnie tak samo Kurka; widocznie nie można było inaczej, tak jak dzisiaj nie można bez alienacji i frustracji. Widocznie trzeba było, że życie jest kłamstwem i że nie ma

nic wyższego nad sztukę, i że nicość, i że trzeba być wielkim, w czymkolwiek, byle wielkim.

KURKA Wszystko, co nieodwołalne, jest wielkie. Na tym tylko polega wielkość śmierci, pierwszej miłości, stracenia dziewictwa i tak dalej... Nie chcesz uczynić nic nieodwołalnego i chcesz wielkości (...)
EDGAR Ja jestem wielki w mojej zupełnej nicości.

Juliasiewiczówna, Kurka wodna, nawet Alicja of Nevermore mogły, z powodzeniem jako osiemnastoletnie panienki oglądać z wypiekami na policzkach lwowskie i krakowskie premiery „Złotego runa" i „Dla szczęścia" Przybyszewskiego. Ale dla Alicji of Nevermore mamy jeszcze inny układ odniesienia. O rok starsza od Kurki, jak wynika z chronologii, urodziła się około roku 1885. Wobec tego jest rówieśniczką Nałkowskiej (1884). Pierwsza powieść Nałkowskiej, „Kobiety", wyszła w 1906, potem „Książę" w 1907, „Rówieśnice" w 1908. Lady of Nevermore ma inny słownik od Kurki, inny styl, jest inaczej wystylizowana, wyrafinowana i intelektualna.

TADZIO Ale męczysz mnie, mamo, i lubię być z tobą dlatego, że mnie męczysz.
LADY (ze śmiechem) Co za perwersja.

Oto w mikrokosmosie Kurki trzecia już z kolei warstwa stylów literackich i cytat. Bo przecież to niemal język pierwszych powieści Nałkowskiej. Mówi Lady: „Wolę rzeczywistość niż wasze duchowe uwodzenie się w czwartym wymiarze... Śmieszne to wszystko jest i małe". Ta „małość" to jeszcze z młodopolskiego stylu, ale „czwarty wymiar" jest już z innej literackiej kawiarni.

KORBOWSKI To są bezpłodne, metafizyczne męczarnie w czwartym wymiarze.

Korbowski ubrany jest we frak, bez kapelusza. Wchodząc „wydobywa dziki jęk z harmonii". Korbowski jest o dziesięć lat młodszy od Edgara, według terminologii witkacowskiej jest Draniem. Młodsi o lat dziesięć są zawsze barbarzyńcami w oczach starszych. W świecie witkacowskim wszystkie postacie, oprócz oczywiście demonicznych kobiet, lokai i szpiclów, są zamaskowanymi artystami. Korbowski należy już do następnej, powitkacowskiej generacji: Schiller (1887), Kaden-Bandrowski (1885), a z dalszych paralel Jesienin (1895) i jego dziki jęk z harmonii. Ale najlepiej pasuje tu Jerzy Jankowski, pierwszy polski futurysta, autor „Tramu w poprzek ulicy" (ur. 1887).

KORBOWSKI Jestem jak koszula w objęciach wyżymaczki. Boję się czasu, który ucieka koło mnie jak wiatr pampasów koło pędzących antylop.

I jeszcze:

Ja czuję, że rośnie we mnie jakieś nowe potworne świństwo... Wszystko, co czytam (a nic innego nie robię) przetwarza się we mnie jak w gorączce, na ohydne, włochate, okrutne, rozpalone zło.

Znowu układa się w „Kurce" jak na plastycznej mapie nowa warstwica stylistyczna. Język Korbowskiego jest już bardzo bliski pierwszym utworom Wata czy Sterna.

Jest jeszcze Ojciec, były szyper kupieckiego okrętu Orontozo, który miał dziesięć tysięcy ton. Według naszych obliczeń w roku 1910 Ojciec miał co najmniej pięćdziesiąt lat. Urodzić się musiał po roku 1850. Ojciec Witkacego, Stanisław Witkiewicz, jest z 1851; to uporczywe zmuszanie syna, żeby został artystą, wydaje mi się w „Kurce" wyraźnie autobiograficzne. Ale inne jeszcze paralele są ciekawsze. Witkacowski kapitan wielkiej żeglugi ma jeszcze dwóch wspaniałych rówieśników: Conrada (ur. 1857) i Sieroszewskiego (ur. 1858), Charakterystyka Witkacego jest znowu bezbłędna, Wojciech Wałpor ma wszystkie niemal cechy pokolenia popozytywistycznego, które łączyło w sobie energię, trzeźwość i romantyczną zadrę. Stąd także to namawianie syna, żeby został artystą.

EDGAR Wiesz, ja nienawidzę realnego życia. Od rana zajmuję się interesami: konferencje w bankach, giełda, układy z dostawcami, rachunkami. Dziś się zaczyna naprawdę. Ja jako biznesman. Szczyt męczarni.

W tym świecie ciągle liczą się tylko artyści. Tylko ich życie jest prawdziwe. Został nim jeszcze Tadzio. W pierwszych dwu aktach ma lat dziesięć, potem dwadzieścia. „A wszystko jest nieskończone i nie ma żadnego sensu mówić o wielkości wszystkiego". Tadzio już od dzieciństwa czytał symbolistów, a potem być może oglądał pierwsze płótna kubistyczne. Zobaczył, że jego mama ma podwójne oczy. Tadzio z trzeciego aktu, który odkrywa matematykę i niespójność rzeczywistości, przypomina mi bardzo młodego Ważyka, albo przynajmniej jego sobowtóra w opowieści „Epizod". To niemal ten sam rocznik.

Witkacy jest dla nas przejrzysty; pokolenia literackie, wyznaczniki stylu i obyczajów układają się niemal jak w podręczniku. Przedtem był ciemny i dziwaczny, teraz jest jasny i klarowny. Dlaczego? Witkacy patrzał na swój świat z perspektywy nieuchronnego końca. Ale tak samo my patrzymy na jego świat. W witkacowskiej chronologii „Kurki wodnej" rewolucja dzieje się w 1917 lub 1920.

WIDMOWER Dwa kiery. Świat się wali.
TYPOWICZ Pas.

Ten świat naprawdę się zawalił dopiero w 1945 r. Perspektywa końca z apokalipsy stała się historią. Wielkość Witkacego była świadomością nieuniknionej katastrofy. I w tym było jego rzeczywiste prekursorstwo. Sprawdził się z opóźnieniem dwudziestu lat. Nawet w szczegółach.

OJCIEC Trzeba zapić te trzy nieudane pokolenia. Ja jeszcze będę może rewolucyjnym admirałem, ale tamci: brr — co za degrengolada!

II.

Czwarty akt „Kurki" dzieje się w roku 1965. W gruncie rzeczy jest to ta sama rodzina. I nawet ten sam salon, tylko że już zupełnie zrujnowany. Zachował się także stary rewolwer, z którego Wałpor strzelił do siebie. Ma go

teraz Tadzio, jest już mocno starszym panem i nazywa się Stomil. Zaczyna się pierwszy akt „Tanga" Mrożka .

Tadzio przypominał mi młodego Witkacego. Stomil w swojej starczej maniakalnej nowoczesności podobny jest raczej do Przybosia. „Rewolucja i ekspansja — to nasze hasło. Rozbijanie starych form, precz z konwencją, niech żyje dynamika! Życie w stwarzaniu, wciąż poza granice, ruch i dążenie, poza formę, poza formę!" Straszny nowoczesny dziadunio! Ale jak w przypadku Witkacego, w tej naszej zabawie w chronologię nadal obojętne są rzeczywiste biografie, ważne są jedynie rozpoznawcze znaki pokoleń. „Król Ubu" dzieje się w Polsce, czyli nigdzie, „Kurka" i „Tango" dzieją się w Polsce, czyli wszędzie. Stomilowi odpowiada nie tylko polska generacja starszych panów i pań nowoczesnych: „Czy poddajemy się przesądom? Konwencjom krępującym ludzkość? Czy nie walczymy wciąż ze starą epoką? Czy nie jesteśmy wolni? (...) Te wszystkie więzy, te zaskorupiałe okowy religii, moralności, społeczeństwa, sztuki? Sztuki przede wszystkim, Stomilu, sztuki!" Odpowiada mu również całe pokolenie europejskich formistów, dadaistów, nadrealistów: Tzara (1896), Breton (1896), Eluard (1895), Cocteau (1892), Artaud (1895).

Sam przecież odbywałem u nich krótki kurs nadrealizmu w 1938. Pamiętam zabawy u Bretona w „trupa wyśmienitego" i konkursy na odsensownione przedmioty. Rok temu pokazywano je już na wystawie surrealistów jako muzealne zabytki: nadrealistyczne żelazko z gwoździem wbitym od spodu w denko, skrzypce pieczołowicie owinięte bandażem i zapięte na ogromną agrafkę, talerz z wbitym w niego i unieruchomionym widelcem. Kiedyś te przedmioty straszyły, dzisiaj są niemal poczciwe i rzewne. Dziecinne, jak prowokacje obyczajowe tamtych czasów. U Mrożka wyznaczniki obyczajowe podane są niemal bezbłędnie jak u Witkacego. „Posiadłeś mnie w oczach mamy i papy podczas premiery „Tannhäusera", w pierwszym rzędzie foteli, na znak protestu. Straszny był skandal. Gdzie te czasy ,kiedy to jeszcze robiło wrażenie!".

Gdzie te czasy, Czajko moja najdroższa! Już nawet tobie w pamiętnikach wszystko się poplątało.

Przez chwilę mi się wydawało, że witkacowska Lady of Nevermore uratowała się z rewolucji i jako żwawa babcia spędza wieczory na rodzinnym brydżu. Babcia u Mrożka jest jednak trochę młodsza i może mieć o wiele zabawniejsze parantele. W „Moralności pani Dulskiej" Hesia ma na pewno nie więcej niż lat dwanaście, a Mela chyba z dziesięć. Byłyby wtedy niemal dokładnie rówieśniczkami dwóch panien Kossakówien, Marii Pawlikowskiej i Magdaleny Samozwaniec. (Żeby mnie Sandauer nie poprawiał, wiem, że młodsza jest tu starszą, a starsza jest tu młodsza). Wyobraźmy sobie teraz przez chwilę Magdalenę Samozwaniec jako Eugenię z „Tanga". Eugeniuszem, którego ostatni koń zdechł bezpotomnie czterdzieści lat temu, mógłby być w tej Mrożkowej chronologii Ludwik Hieronim Morstin. Ale i tutaj, jak zawsze u Mrożka, układ odniesienia jest nie tylko polski, ale i europejski. Chodzi przecież o styl generacji, ten styl jest z *la belle èpoque*. Ceniono wszystkie radości, jakie niesie życie, ale wyzwalano się z przesądów na bardzo prywatny użytek. Konwenanse były po to, żeby je szanować i obchodzić. Dlatego wujcio Eugeniusz łatwo stanie po stronie Artura.

ARTUR W tym domu panuje bezwład, entropia i anarchia.

Rocznik Artura moglibyśmy poznać po tej „entropii". To zamiast czwartego wymiaru i teorii względności. Artur ma najwyżej dwadzieścia pięć lat, urodził się w 1940. Nie ma wspomnień politycznych; październik jest dla niego tylko miesiącem o bardzo złej pogodzie. Pomiędzy Arturem i Alą jest tylko siedem lat różnicy, ale różnice pokoleniowe z bardzo bliska kurczą się od paru lat, potem dopiero coraz bardziej się wydłużają. W tej rodzinie witkacowsko-mrożkowskiej Artur jest ostatnim z ideologów. Szuka oporu, bo chce naprawiać świat. Ale naprawdę już nie rozumie, co to znaczy naprawianie świata. Dla niej wszystko jest naturalne; ona sama, łóżko i ustrój. Jest całkowicie bezkonfliktowa, miłość pojmuje aseptycznie, jak ponoć młode Skandynawki. Mrożek ma świetny słuch. Wszystkie różnice stylu tych dwóch pokoleniątek są w tym dialogu:

ALA Stomil mnie dzisiaj uszczypnął dwa razy.
ARTUR Łajdak.
ALA To twój ojciec.
ARTUR Cieszę się, że mi zwróciłaś uwagę.
ALA No, bo wyrażasz się o twoim ojcu tak jakoś staroświecko. Dzisiaj już nikt tak nie mówi o swoim ojcu.
ARTUR A jak?
ALA Nie zwraca się w ogóle na nich uwagi.

Na tym zabawę w chronologię możemy skończyć. „Żona przyjaciela, syn kochanki. Nareszcie stworzyłem sobie rodzinę". Cytat jest znowu z „Kurki". Wydawało się, że komedia rodzinna to właśnie tylko to: żona, mąż, kochanek, dzieci pokłócone z rodzicami, albo narzeczona nie z tej sfery, że z tego schematu już nic nowego nie da się zrobić. Tylko bulwar i nic więcej. Kiedy absurdalna farsa i tragigroteska próbowała porzucić rodzinę, znalazła się poza czasem. Przynajmniej poza czasem rzeczywistym. W komedii rodzinnej byli dziadkowie, rodzice i dzieci; czas nie był abstrakcyjny, składały się na niego konkretne biografie. Witkacy jeden z pierwszych rozegrał na nowo absurdalną komedię rodzinną w historycznym czasie, w historycznych kostiumach, w historycznych gestach. Z jedną różnicą: w perspektywie końca świata. Było to wielkie rodzinne buffo z eschatologicznym końcem. Eschatologia Mrożka jest inna; babcia na katafalku jest z poetyki absurdu, trupy są witkacowsko-ionescowskie, ale odmiany czasu są rzeczywiste. Mrożek jest realistą nad. Nad polskim absurdem.

III.

Nie ma co próbować; beznadziejna sprawa.
Jesteście potwornie tolerancyjni.

(Tango)

W dwa tygodnie po ukazaniu się „Dialogu" z „Tangiem"

Mrożka spotkałem w bramie żonę mego przyjaciela, znakomitego astrofizyka. „Wspaniały ten Mrożek" — powiedzieliśmy sobie na przywitanie. A potem, jak zwykle, zaczęliśmy mówić o córkach. „Jak twoja?" — spytała żona przyjaciela. „Niemożliwa. A twoja?" „Niemożliwa" — powiedziała żona przyjaciela. I dodała: „Ale niemożliwe to są właściwie nasze domy. Bo to nie są domy dla dzieci". „Mrożek" — powiedziałem. „Mrożek" — powiedziała żona przyjaciela.

Przychodzi córka i mówi: „Mamo, jestem marksistką!" Odpowiadamy: „Dobrze, drogie dziecko, bardzo dobrze; ojciec był marksistą, matka była marksistką, ładnie, że idziesz w ślady rodziców".

Przychodzi córka i mówi: „Mamo, chyba zostałam luksemburgistka". Odpowiadamy. „Luksemburgistką? Już nie mogłaś nic innego wymyślić? Ale w końcu to bardzo interesujące odchylenie. Proszę cię bardzo, bądź sobie luksemburgistką".

Przychodzi córka i mówi: „Mamo, zostałam anarchistką". Odpowiadamy: „Anarchistką? Bardzo interesujące. Już dawno nikt nie był anarchistą. To bardzo dobrze świadczy o twojej samodzielności".

Przychodzi córka i mówi: „Mamo, jestem wierząca katoliczka". Odpowiadamy: „Ojciec nie wierzy, mama nie wierzy, ale wolność sumienia jest rzeczą najważniejszą. To twoja sprawa. W końcu katolicyzm jest bardzo piękną religią".

Przychodzi córka i mówi: „Mamo, mam kochanka". Odpowiadamy: „Kochanka? W twoim wieku? Masz szesnaście lat. Ale niektórzy lekarze twierdzą, że należy wcześnie zaczynać. Najważniejsze, moje dziecko, żebyś nie kłamała".

Przychodzi córka i mówi: „Mamo, jestem niewinna i będę niewinna". Odpowiadamy: „Niektórzy lekarze twierdzą, że to bardzo zdrowo. Najważniejsze jest, żebyś była w zgodzie z sobą samą".

Przychodzi córka i mówi: „Mamo, mam dwóch kochanków". Odpowiadamy: „Dwóch kochanków? W twoim wieku? To nieładnie. Ale może teraz to jest przyjęte. Niektórzy lekarze zalecają odmianę. Najważniejsze żebyś miała do swoich rodziców absolutne zaufanie. Oni ci nigdy nic nie zabraniają".

IV.

Witkacy przyszedł za wcześnie, Gombrowicz jest obok, Mrożek pierwszy przyszedł w samą porę. Nie za wcześnie i nie późno. I to na obu zegarach: polskim i zachodnim. Z Witkacego jest w „Tangu" salon, rewolwer, drań w salonie i podstawowe opozycje filozoficzne i psychologiczne. Ala ma w sobie coś z Młodziakówny, Stomil jest po gombrowiczowsku nie zapięty. Z Witkacego wywodzi się przeświadczenie, że artysta jest papierkiem lakmusowym swojego czasu. „Artyści to zaraza. Oni pierwsi nadgryźli

epokę". Przeświadczenie to dzieli ze Stomilem wielu wybitnych mężów stanu, jak np. Eisenhower i Truman. Z Gombrowicza jest walka formy z nijakością, konwencji z rozmamłaniem. Gombrowiczowska jest absolutna niemożność, w którą zapada Artur, po gombrowiczowsku jest upupiony wujcio Eugeniusz, niemal z powrotem zapędzony do szkoły w swoich krótkich spodenkach.

ARTUR Nic nie jest poważne samo w sobie, nie jest w ogóle żadne. Wszystko jest nijakie. Jeżeli sami nie nadamy rzeczom jakiegoś charakteru, utoniemy w tej nijakości. Musimy stworzyć jakieś znaczenia, jeżeli ich nie ma w naturze.

To przecież niemal dosłownie Gombrowicz. Gombrowicz i Witkacy siedzą w Mrożku, jak w Witkacym siedział Przybyszewski i Wyspiański. Albo jeszcze inaczej: jak w Witkacym siedział Malinowski, Chwistek, Carnap i futuryści. Gombrowiczowski system odkryć zaczął się od groteskowego obrazu niewydarzonej Polski posanacyjnej, potem wszystkie jego „gępy", „pupy", „młodszości" i „nijakości" stały się już tylko językiem uniwersalnym ale za to abstrakcyjnym. Wszystkie te gęby i pupy zawisły w próżni. Mrożek przywrócił im realność nawet więcej — nową historyczną dosłowność.

Artur rozpiętym starszym panom z ich starczo-dziecinnym nonkonformizmem przeciwstawia gombrowiczowską formę. Forma, to jest styl. Styl, to są meble dziadków. Meble dziadków skupują i sprzedają antykwariusze. Ostatnio szukają zielonych, gazowych latarni albo secesyjnych naftowych lamp. Artur ojca ubiera w cylinder, wujcia w gorset, babcię w balową suknię sprzed pół wieku, narzeczonej każe wystąpić w welonie. Młodzi klękają, gramofon gra marsza weselnego Mendelssohna, babcia Samozwaniec daje młodym błogosławieństwo, uroczystość kończy zdjęcie. Ale żadnego zdjęcia nie będzie. Stary pudełkowy aparat fotograficzny nie działa. Latają mole, czuć naftalinę. Stara forma okazała się martwa. Reifikacja przedmiotów nie nastąpiła. Socjalogowie o tym dobrze wiedzą, formy i przedmioty, które raz powędrowały do antykwariatu, rosną w cenie, ale już nami nie rządzą.

STOMIL Co robić... Kiedy tragedia jest już niemożliwa, a farsa nudzi, pozostaje tylko eksperyment.

Buffo Mrożka jest jednoznaczne. Jego serio jest o wiele trudniejsze do rozszyfrowania. Osobiście przypuszczam, że Mrożek widzi swój świat także w perspektywie katastrofy. Ale ten katastrofizm jest inny, niż u Witkacego.

Jak zawsze u Mrożka dwuznaczny i ironiczny. Artur jest przecież także Hamletem. Chce naprawiać świat.

Świat wyszedł z formy:
I mnież to trzeba wracać go do normy.

Tak właśnie mówi Artur do Babci: „Nawet babcia zestarzała się w świecie, który wypadł z normy". A Babcia do Artura: „Dlaczego nie idziesz do klasztoru?" Artur jak Hamlet jest ostatnim z ideologów i jak Hamlet w tym teatrze okrucieństwa z Shakespeare'a i z Artauda jedno-

cześnie — zginie zamordowany. Po nim przychodzi Fortynbras. Końcowe słowa Edka bardzo przypominają ostatnią replikę Fortynbrasa:

Widzieliście, jaki mam cios. Ale nie bójcie się, byle cicho siedzieć, nie podskakiwać, uważać, co mówię, a będzie wam ze mną dobrze, zobaczycie. Ja jestem swój chłop. I pożartować mogę i zabawić się lubię, tylko posłuch musi być.

Mrożek i Herbert należą do jednej generacji. Wbrew pozorom ci dwaj pisarze są dla mnie zawsze bardzo podobni. W tym, co jest dla nich obu istotne. W końcu Herbert powiedział to samo w swoim „Trenie Fortynbrasa":

muszę także obmyślić lepszy system więzień
gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
odchodzę do moich spraw.

(„Dialog" nr 4 z 1965 r.)

Jerzy Koenig

„Tango" Mrożka

...„Tango" jest w jakiś sposób na pewno remanentem dotychczasowego teatru Mrożka. Zachował w nim dawne rekwizyty absurdalne, powtarza znaną już technikę paraboli groteskowej, operuje tym samym sucho-obiektywnym językiem, który tępi jakiekolwiek ciepełko naturalistyczne i sentymentalne rozmamłanie, nie rezygnuje z parodiowania literatury i upowszechnianych przez nią wytartych stereotypów. A jednak „Tango" nie jest już tylko groteską, podszytą czarną literaturą. Ma inny wymiar. Tragi-groteski, w której coraz mniej jest elementów buffo. Dlaczego? Czy tylko przez to, że śmierć Artura i triumf Edka pokazane są w tonacji serio?...

Klucz ten pasuje w sposób idealny jedynie do „Tanga". Gdzie indziej jest po prostu możliwy do zastosowania, o ile skala dramatu jest tożsama za skalą takiego teatru (a nie jest np. w odwołującym się do romantyzmu „Indyku"). Dlaczego właśnie „Tango"? Otóż parabola dramatyczna o Stomilu (przedstawiciel antykonformizmu, który stworzył „burdel, gdzie nic nie funkcjonuje bo wszystko dozwolone, gdzie nie ma ani zasad ani wykroczeń") i Arturze (próba stworzenia formy, która miałaby zrodzić ideę) jest sprowadzona do wymiarów dramatu rodzinnego. Obraca się w układzie zamkniętym. Pełen nadziei bunt ojców przeciwko strupieszałym konwencjom kończy się wielką niemożnością; podjęta przez synów próba odrodzenia tradycji mieszczańskiej prowadzi do obłędnego upojenia władzą...

‚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 posiada wszystkie cechy dramatu rodzinnego. W ten sposób Mrożek napisał swoją pierwszą normalną sztukę. Przez osiem lat wstydził się tego, pisał „Policję", „Karola" i „Czarowną noc". W „Tangu" wystrzelił nagle z wielkiej armaty, znakomitym tekstem pełnospektaklowej sztuki, precyzyjnie wyważonej, świetnie zbudowanej, z trzema naraz dużymi rolami kobiecymi (czego, proszę zauważyć, nigdy w dramaturgii Mrożka dotąd nie mieliśmy, jeśli nie liczyć kobiety-symbolu, Laury, z „Indyka"). Dawna parodia dramatu stała się normalnym dramatem, o zamkniętej konstrukcji. Mrożek-satyryk, któremu doradzano kiedyś pisanie skeczy teatralnych, złapał oddech dramatopisarza dużego kalibru.

Dawny Antosza Czechonte stał się Antonem Czechowem, który napisał swoją pierwszą dużą, normalną sztukę, ważną nie tylko w skali jednego sezonu. Naprawdę własną, utrwalającą poprzednie odkrycia swojego teatru, wykorzystującą doświadczenia stylistyki parodystyczno-absurdalnej dla innych, nie ograniczających się do małpiego przedrzeźniania, celów. Zapowiedź tego bardzo wiele mówiącą, mieliśmy już w „Zabawie", przy okazji której — na zasadzie mechanicznego odruchu — mówiło się więcej o Wyspiańskim niż o Mrożku. Pomawiano pisarza o przedrzeźnianie, podczas gdy ten wystąpił z własnym, polegającym na czymś zupełnie innym teatrem...

(Fragment recenzji z warszawskiego przedstawienia ,Tanga", „Współczesność" nr 21 z 20/10—2/11 1965)

Sandor Csoma

TEATRY POLSKIE W OCZACH WĘGRA

Mickiewicz, Słowacki, Fredro i Wyspiański — czterech największych dramatopisarzy klasycznych Polski, nadało zasadniczy ton polskiej dramaturgii i sztuce teatralnej swego okresu. Od początku XIX stulecia, w najbardziej rewolucyjnym okresie polskiej historii ci poeci — pisarze podnosili głos przeciw niesprawiedliwościom, za ludem, za narodem, za wolnością i niepodległością narodu. Ich dzieła przypuszczały ostry atak na współczesne im społeczeństwo, pobudzały do myślenia, zachęcały do postępu pokolenie ich czasów! Ten ich wpływ osłabiła jednak historia; — naród polski przeszedł bowiem w ostatnim 150-leciu wiele ciężkich doświadczeń; ale dramat polski przetrzymał burzę dziejową, nie załamał się kierunek wytyczony mu przez idee mickiewiczowskie i trwa po dzień dzisiejszy. Ówczesny świat mieszczański stworzył w Polsce swoją najpłytszą z literatur i dramatopisarstwo. Nie zyskały one przecież jedynowładztwa, podobnie jak na mieszczańskich Węgrzech, gdzie możemy dziś odnaleźć jedynie jakby zabłąkane takie dzieła dramatyczne, które w stosunkach polskich mogły do końca zajmować czołową pozycję i pozostały na niej, stanowiąc kontynuację rewolucyjności wielkich klasyków w upartym boju przeciw przemocy władzy, przeciw siłom uciskającym naród — za oświeceniem, za zjednoczeniem, za wolnością myśli wysoko szybującej.

Warszawa i Kraków były i obecnie są również centrami myśli rewolucyjnej. Nawet terror faszystowski nie zatrzymał wcześniejszego rozwoju sztuki polskiej, nie zawiódł jej na manowce, w ślepy zaułek, nie wciągnął na głębinę. Również i literatura polska tylko pozornie została dotknięta letargiem i odżyła w ślad za podjęciem walk wolnościowych, kiedy wreszcie mogła powstać z nową energią, gdy nadszedł czas kontynuowania drogi jej wielkich poprzedników.

FESTIWAL TEATRALNY WE WROCŁAWIU

Drugą i trzecią nagrodę festiwalową zdobyły teatry krakowskie. Teatr Stary pokazał tam adaptację sceniczną niedawno wydanego drukiem opowiadania znanego pisarza polskiego Kazimierza Brandysa pt. „Sposób bycia". Jest to sztuka kameralna, budowana na jednym monologu, w którym „szary człowiek", pozbawiony gruntu pod nogami, szukający własnego ja, niejako „obcy" na świecie mężczyzna (w sztuce grało go na zmianę trzech doskonałych aktorów) opowiada historię swojego życia. Codzienne życie, problemy naszych czasów, różne momenty wpływajóce na zmiany ludzkiej postawy, poddane zostały analizie dramatycznej na wysokim poziomie intelektualnym. Było

to wstrząsające przedstawienie, naprawdę — przekonujące. Poprzez najszlachetniejsze uczucia ludzkie trafiało nawet do najprostszego widza.

TRZY NAJWIĘKSZE PRZEŻYCIA

Pierwszego wielkiego przeżycia teatralnego w Polsce dostarcza Kraków: na scenie kameralnej Starego Teatru przeżywa swój renesans pod psuedonimem Witkacy ciekawy autor polski — Stanisław Ignacy Witkiewicz. Pisarz przewidział w czasie inwazji hitlerowskiej w 1939 roku mające nastąpić okropności i — tracąc wszelką wiarę i nadzieję — popełnił samobójstwo. Będąc równocześnie pisarzem, malarzem, nowelistą i filozofem, stanowił jedną z najwszechstronniejszych postaci polskiej kultury. Jako malarz był jednym z reprezentantów polskiego ekspresjonizmu, ale pisał również prace naukowe z zakresu estetyki i traktaty filozoficzne.

W okresie pierwszej wojny światowej był żołnierzem wojsk rosyjskich, w czasie Rewolucji Październikowej odegrał rolę polityczną będąc komisarzem. Przeciwstawiał się kapitalizmowi, równocześnie będąc pesymistą, egzystencjonalistą, skłaniał się silnie ku metafizyce, ale należał też do poszukujących sprawiedliwości. Najtrwalszym dokumentem jego twórczości jest spuścizna w postaci 30 dramatów — dziwacznych, fantastycznych, groteskowych sztuk scenicznych.

Sztukę pt. „Matka", którą oglądałem w Krakowie, reżyserował młody reżyser — Jerzy Jarocki. Sztuka powstała w 1924 roku; jest typowym utworem awangardowym, parodią „Upiorów" Ibsena. Zresztą parodia zajmuje ważną pozycję w dziełach Witkiewicza. Sztuka jest przede wszystkim satyrycznym autoportretem człowieka, który swymi ideami i myślami na ślepy tor spycha wszystkie wcześniejsze pozytywne dążenia. Głównym bohaterem jest przedstawiony w sposób groteskowy intelektualista, który uzurpuje sobie prawo do misji obrony jednostki twórczej, a równocześnie sam miota się w matni kompleksów rodzinnych. Jego matką jest zubożała baronówna, ojciec pijak wyjechał do Brazylii, gdzie stał się bandytą i ostatecznie został powieszony. Bohater staje jednak oko w oko z codziennym życiem świata kapitalistycznego. Samotny „geniusz" zmuszony jest się sprzedać: żeni się z córką fabrykanta, bogatą starą panną; później dzięki swym stosunkom sprzedaje pewnemu mocarstwu tajemnicę wojskową; spadając na same dno wiąże się z prostytutką.

Stacza się stale spychany w dół, staje się figurą peryferyjną, demoralizuje się, nie chce jednak przejść na utrzymanie matki zarabiającej szyciem na nędzny żywot. Nie widząc innego wyjścia ucieka się do narkomanii i pozostaje mu już tylko umiejętność kpin z potwornej rzeczywistości.

Epilog sztuki jest surrealistyczny. Jej zakończenie tchnie naturalizmem. Oto bohater stoi przed katafalkiem matki, gdzie nawiedzają go widzenia. Powraca z nimi znajome środowisko i matka, w młodości. W rozczarowaniu, zwątpieniu, w przygnębiającym poczuciu bezradności wysadza je w powietrze. I oto wtedy rozbrzmiewa uroczysta fuga Bacha przy czyniącym groteskowe wrażenie motywie muzycznym, ofiary jego powstają tak, jakby nic się nie wydarzyło, ruszają w stronę wianiejącego w dali wielkiego miasta, do życia. Tak jak do tej pory na scenie purytańskiej, akcja toczyła się wśród dekoracji ograniczającej się jedynie do najważniejszych oznaczeń, w reżyserii kładziono nacisk głównie na filozoficzny sposób wyrażania myśli i na groteskową śmieszność ludzkich gestów, tak obecnie obraz, pancramę opanowuje potęga satyry. Coraz silniej dźwięk organów zagłuszany jest przez wystukiwane akordy symfonii Losowej Beethovena. A bohatera — powoli ale nieuniknienie — przygniata ciężar sklepienia w kształcie młyńskiego kamienia i wówczas słychać już tylko rozpaczliwy krzyk... Tymczasem na środku sceny wyłania się z dostojeństwem kula ziemska, której mechanizmu nie sposób zatrzymać; symbol matematycznych praw wiecznego ruchu materii, stałego postępu, którego nie jest w stanie powstrzymać ludzka samowola i zamęt chaosu.

Współczesna sztuka polska — w literaturze, dramacie, teatrze, czerpie materiał z potwornych doświadczeń okresu II wojny światowej. W całym kraju szalał wówczas faszyzm; zachodziła więc potrzeba zjednoczenia się całego narodu w celu osiągnięcia zwycięstwa, w celu przetrwania tej straszliwej próby. Walka wyzwoleńcza narodu polskiego, a następnie wyzwolenie w ścisłym tego pojęcia znaczeniu, uchroniły kraj od zagłady. Nie jest więc dziełem przypadku, że te dziejowe przeżycia nie przeszły bez śladu i że pozostały po dzień dzisiejszy w sztuce w postaci żywej, aktualnej twórczości.

* * *

Tak jak Jarocki pragnie wywierać na widzów trwały wpływ przy pomocy swej reżyserskiej koncepcji gry skoncentrowany wokół myśli, tak samo Szajna pragnie działać obrazem swych idei i koncepcji twórczej, ale bynajmniej nie w oderwaniu. Zasadnicza koncepcja sceniczna opiera się zawsze na istocie sztuki, przekazuje zawsze jej treść. Tym razem na pustym podniesieniu z wielkimi głazami na pierwszym planie rozgrywa się starożytna historia ukazująca wiecznotrwałe prawa. Dla nadania sztuce zwyczajowego wyrazu starożytnego teatru przede wszystkim chór i główni aktorzy poruszali się na scenie. Ruch był zarazem kompozycją plastyczno-choreograficzną. Jednak klasyczne starogreckie elementy ruchu służyły nie tylko formalnej estetyce, ale też odzwierciedlały ciężkie historyczne przeżycia w głębi duszy współczesnego człowieka. Klasyczny ruch, jako narzędzie wyrazu reakcji psychicznych, uwydatnił w grze scenicznej znajomość naszych czasów. Spektakl stanowił memento pod każdym względem, odnosił się do współczesnych nam czasów, stanowiąc ostrzeżenie dla świata.

* * *

Andrzej Wajda, światowej sławy reżyser filmowy, wystawił na scenie krakowskiego Teatru Starego sztukę Wy-

spiańskiego „Wesele". Sami Polacy uważali, że sztuka — z powodu swych historycznych związków — trudna byłaby do wystawienia za granicą. Nie jest tak jednak, jakkolwiek silny jest w niej lokalny charakter polski. Koniec końców odzwierciedla ona historię i stosunki społeczne środkowej Europy i idee o szerokim, ogólnym znaczeniu. Zajmuje się przecież problemem rewolucyjności. W początku XIX wieku niejednokrotnie powstawała w Polsce sytuacja rewolucyjna (w czasie gdy tworzyli Mickiewicz i Słowacki), ale lud nie dojrzał jeszcze do zmiany stosunków. Inteligencja nie była zdolna do rewolucji, a chłopstwo — zbyt było zacofane. Tak więc Polska w zabawie, w pijatykach topiła swe nadzieje, podczas gdy orzeł rewolucji na darmo szybował nad krajem; stale odnajdował Polaków w głębokim śnie upojenia alkoholowego. Tak można w najkrótszej formie streścić symboliczną koncepcję ideową dramatu, którego akcja toczy się podczas wesela — od wieczora do rana trwa jedzenie, picie, taniec, zabawa. Wirują polskie barwy. I tak jak metaforą jest tytuł dramatu, tak z wyobrażeń ludowych i z tradycji zrodziły się symboliczne postacie, które na próżno pojawiają się przed oczyma pijanych ludzi. Ich naglące wezwania nie dochodzą do świadomości zakutych łbów. Wiejski parobek zaprzepaszcza gdzieś nawet róg rewolucji. Kiedy powraca do świadomości jest już za późno, Polska znów przespała czas rewolucji.

Ta polska ludowa kawalkada i kuśtykająca w niej sofistyczna inteligencja wbrew polskiemu miejscowemu kolorytowi przecież nie trudna jest do pojęcia przez węgierskie oko i umysł. Stosunki węgierskie z ubiegłego stulecia nie wiele różniły się od polskich, toteż myśl przewodnia dramatu i dla nas byłaby pouczająca.

(„UJ IRAS" z czerwca 1965)

Przekład Danuty Jakubiec

PODANIE

Proszę uprzejmie o oddanie mi władzy nad światem.

Prośbę moją uzasadniam tym, że jestem lepszy, mądrzejszy i bardziej osobisty od wszystkich ludzi.

Oświadczam, że nasz powiat jest ubogi, same piaski, a jarmarki zostały zlikwidowane, bo będzie industralizacja. Także u mnie w domu się nie przelewa, bo zięć ma na utrzymaniu, poza mną, jeszcze osiem osób, w tym dwoje z inteligencji. Nie mam więc ani pieniędzy, ani wojska, żeby moją prośbę poprzeć. Dlatego zwracam się o zwolnienie mnie od obowiązku posiadania broni atomowej. Jeśli będzie potrzeba, odpowiednie zaświadczenie z parafii przedłożę.

Ja rozumiem, że w tej sytuacji będzie ciężko dać mi panowanie do ręki. Nie tracę jednak nadziei, że zarówno entuzjazm narodów jak i rozwój historii wesprą moją prośbę. Poza tym liczę także na Opatrzność.

Po pierwsze, jak już powiedziałem, jestem lepszy od wszystkich ludzi. Bardzo możliwe, że znajdą się tacy, co temu zaprzeczą, bo powiedzą, że to oni są najlepsi. Ale ich argumenty nie mają żadnego znaczenia, bo oni nie są mną, to skąd mogę wiedzieć, jaki ja jestem dobry?

Ja myślę, że dla wszystkich byłoby lepiej, żebym ja był władcą świata. Jestem ofiarny, to mogę się tego podjąć. Za młodu różnie ze mną bywało, ale teraz przyszedłem na swoje i mogę poprowadzić.

Nie ma u nas w domu ani jednego pancernika. Nawet o durszlak jest ciężko i córka cedzi kluski, jak umie, biedactwo. Ale co z tego? Przecież panuje się nad światem dlatego, że jest się najlepszym, a nie dlatego, że ma się wojsko. Każdy, kto ma wojsko, mówi, że to zbieg okoliczności. Nikt nie chce panować nad światem dlatego, że ma wojsko, tylko dlatego, że jest najlepszy. Moje szanse są więc równe, a nawet większe, bo nie mam wojska, a jestem najlepszy. Na co mnie okręt wojenny? Tylko koszt niepotrzebny i zawadza to w domu, szczególnie że córka znowu rodzić będzie.

Zresztą mnie nie o siebie chodzi, tylko o ludzkość. Nieraz, jak chowam się w ogródku za domem, bo ogródek jeszcze mamy swój; chwała Bogu, a to poprzeczkę skubną, a to całą garść oberwę i nagle coś mnie kolnie, jakby palcem. Ty tu poprzeczkę, a tam ludzkość! Wtedy by człowiek wszystko rzucił i leciał żeby panować.

Wczoraj zięć mnie zamknął, bo mówił, że za dużo jem. Mam więc trochę czasu, to piszę, choć dawno już się do tego zabierałem, tylko muchy się topiły w kałamarzu, aż nieprzyjemnie było pióro umaczać. Teraz dopiero, pod jesień, jest ich jakby mniej.

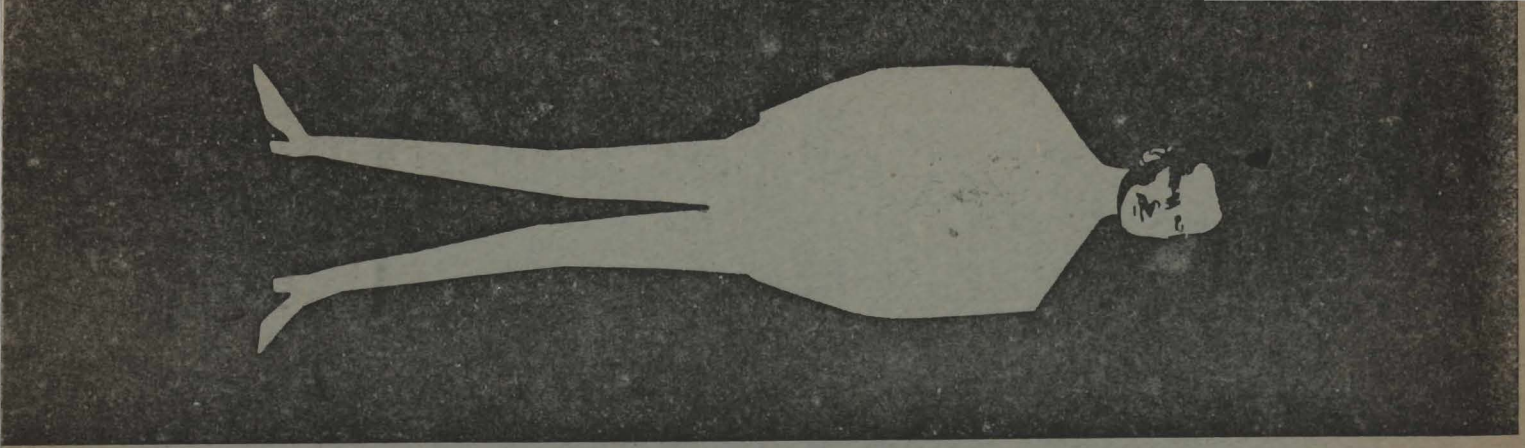
Całe szczęście, że ja jestem w sobie i wiem, że to nikt nie jest mną. Strach pomyśleć, że mógłbym być kim innym i wtedy bym patrzył na siebie i nie wiedział, jaki to ja jestem.

Zięć idzie. Ja rozumiem, że wszystko kosztuje, ale po co zaraz bić?

Oczekuję przychylnego załatwienia mej prośby.

SŁAWOMIR MROŻEK

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP



Rycina Daniela Mroza („Wesele w Atomicach")

MROŻEK

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Sławomir Mrożek

TANGO

OSOBY:

Eugenia	Celina Niedźwiecka
Eugeniusz	Tadeusz Wesołowski
Eleonora	Mirosława Dubrawska
Stomil	Kazimierz Fabisiak
Ala	Ewa Kamas
Edek	Jerzy Binczycki
Artur	Jan Nowicki

SCENOGRFIA:

Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński

REŻYSERIA:

Jerzy Jarocki

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ASYSTENT REŻYSERA:

Jerzy Binczycki

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: HENRYK VOGLER

Inspicjent	Katarzyna Kwaśniewska
Sufler	Barbara Filipska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska	Andrzej Skoś
– pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdzielnia Pracy „Gromada" – Kraków
Kierownik pracowni scenograf.	Jerzy Jeleński
Gł. elektryk	Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny	Stefon Kukuła
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera w Teatrze Kameralnym dnia 17 grudnia 1965 r.

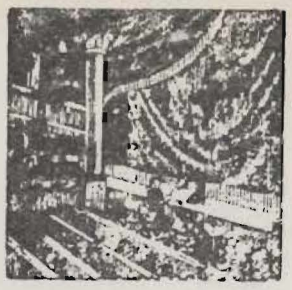
NR • 11

Sezon 1965/66

Premiera

17 grudnia 1965 r.

AFISZ TEATRALNY.



Cena 3 zł

dawni DYRektorzy teatru Starego

XII. JAKUB GLIKSON
(1846—1930)

W r. 1871 debiutował w krakowskim teatrze młody człowiek, którego nikłe warunki fizyczne i niewyraźna dykcja nie rokowały nadziei na sukcesy sceniczne. Rzeczywiście, w ciągu całej swojej aktorskiej kariery Jakub Glikson nie zagrał żadnej większej roli, czasem dostawał jakiś charakterystyczny epizod, a najczęściej występował jako „jeden z tłumu". Nierównie większe były jego uzdolnienia administracyjne i finansowe, toteż Koźmian powierzał mu tego rodzaju zadania częściej niż role. Gdy wreszcie w r. 1885 Koźmian złożył dyrekcję, na swego następcę zaproponował staroście Badeniemu — właśnie Gliksona, obiecując czuwać nadal nad jego poczynaniami.

Glikson odrazu rozsądnie podzielił funkcje kierownicze. Sobie zatrzymując finanse i ogólny zarząd, powierzył kierownictwo artystyczne kolejno Sarneckiemu, Żelazowskiemu, Podwyszyńskiemu i Lubiczowi. Jeden z młodych wtedy aktorów Gliksona, Ludwik Solski, scharakteryzował rządy swego dyrektora:

„Trzeba przyznać, że ten sługa Melpomeny umiał godzić piękne z pożytecznym: przyzwoity teatr z dobrym interesem. Czasem zdobywał się na gest i łatał dziury w budżecie teatru swoimi prywatnymi dochodami, o których pochodzeniu niejedno mogłyby opowiedzieć słupy graniczne, dzielące zabór austriacki od rosyjskiego, ale czynił to rzadko, bo interes, tj. chciałem powiedzieć teatr, szedł od 1886 roku całkiem dobrze. Glikson mieszkał sobie skromniutko przy Floriańskiej pod numerem 32. Naprzeciw teatru, po drugiej stronie placu Szczepańskiego, tuż przy plantach, miał parcelkę. Tkwiła tam spokojnie, ukryta za wysokim parkanem. Po ośmiu latach teatralnych rządów tego dyrektora, parkan otaczający gliksonowskie grunta wydłużał się. Nieraz oburzaliśmy się na nasze niskie płace, na skromność wystawy, na liczykrupstwo, ale Glikson był nieustępliwy. A parkan przedłużał się (...) powoli, ale stale obejmował coraz to nowe grunta, aż doszedł do Sławkowskiej. Jemu jedynemu z wszystkich dyrektorów sceny krakowskiej, jakich pamiętam, udała się ta sztuka".

Projektowane już w r. 1890 powierzenie reżyserii u Gliksona Tadeuszowi Pawlikowskiemu nie doszło do skutku, jak się wydaje wskutek obaw dyrektora przed zbyt zdolnym konkurentem. Ale niebawem już, w bezpośrednim starciu miał Glikson ulec swemu przeciwnikowi. Od r. 1891 budowano nowy teatr przy pl. św. Ducha. 31 VIII 1893 odbyło się uroczyste pożegnanie dawnego gmachu i ostatnie w nim przedstawienie, kończące również ośmioletnią dyrekcję Gliksona. Za jego kandydaturą na dyrektora nowego teatru padło tylko 5 głosów w radzie miejskiej — stanowisko to objął Tadeusz Pawlikowski.

Po niepowodzeniu w Krakowie, Glikson starał się w r. 1894 o dyrekcję teatru w Łodzi — ale również bezskutecznie. Przeniósł się do Lwowa i tam, gdy Pawlikowski w r. 1900 objął dyrekcję teatru, powierzył Gliksonowi czynności administracyjne. Raz jeszcze później, już na krótko, Gikson powrócił na kierownicze stanowisko w teatrze. W maju 1915 wraz z Kornelem Makuszyńskim otworzyli we Lwowie Teatr Wielki i przez dwa miesiące dawali tam przedstawienia dramatu i opery. Po pierwszej wojnie światowej, w czasie której utracił swój majątek, Glikson przeniósł się do Domu Aktora w Skolimowie i tam zmarł 19 XII 1930 r.

Wspomnienia Śliwickiego o Gliksonie

Na Nowy Rok Glikson wezwał mnie do siebie, a wyraziwszy swoje zadowolenie i zawiadomiwszy o przyznaniu mi dwudziestu guldenów gaży, zapytał:*

— Słyszałem, że pan czytuje dużo teatralnych egzemplarzy. Może mi więc pan powie, przy jakich rolach spotykał pan moje nazwisko?

Kiedy nie wiedziałem co odpowiedzieć, ciągnął:

*— No, śmiało. Musiał pan przecież czytać: Lokaj — Glikson, Drugi żołnierz — Glikson, Trzeci z tłumu — Glikson. A teraz Glikson jest dyrektorem teatru, nieprawdaż? Do jakiego stanowiska dojdzie pan, który po czterech miesiącach bytności na scenie masz za sobą Zbroję** i Fabra*** ?*

Jeszcze efektowniejszą rozmowę odbył ze mną Glikson pod koniec sezonu (...) Po kilku wstępnych komplementach Glikson oświadczył:

— Angażuję pana na sezon następny, przy czym otrzymuje pan podwyżkę, jakiej jeszcze żaden aktor w dziejach teatru nie otrzymał.

Tu zrobił pauzę, podczas której najzawrotniejsze cyfry przelatywały mi przez głowę. I wreszcie rzekł uroczyście:

— Podwyższam panu pensję w dwójnasób.

Była to podwyżka istotnie nie praktykowana, bo stuprocentowa, wynosiło to w gotówce całych złotych reńskich czterdzieści.

* 1886 r.
** Rola w „Konfederatach barskich" Mickiewicza
*** Rola w „Teodorze" Sardou

Józef Śliwicki, Wspomnienia z teatru krakowskiego. Wspomnienia aktorów, W-wa 1963 t. II s. 208—209.

GDY W TEATRZE ZABRAKŁO MASZYNISTY

(Z dyrekcji Józefa Mączyńskiego — r. 1847

Kiedy Czerski, maszynista, zaplątał się w sądową sprawę, a następnie wydano go do Królestwa skąd był rodem, entreprener postanowił dla oszczędności obejść się bez maszynisty.

Od tego to czasu częste wypadki na scenie trwożyły, zwykle rozśmieszały widzów. To raz zahaczyła się zasłona, tak że mimo usiłowań nie można było jej spuścić, a artyści ułożeni w obraz musieli rozejść się po długim staniu na miejscu wśród ogólnego śmiechu. (w balecie „Wesele pod Krakowem"); to znowu w czasie przedstawienia „Normy" w dniu 25 kwietnia, księżyc rozlubowawszy sobie w chrapliwym śpiewie Steckiego świeżo występującego, zamiast płynąć po niebie — spacerował po drzewach skacząc z gałęzi na gałąź. W czasie tegoż samego widowiska, przy przemianie świątyni na las, świątynia uwięzła w połowie wysokości sceny. Muzyka gra. Druidowie ociągają się z wyjściem oczekując końca metamorfozy. Nie mogąc doczekać się, wchodzą z pompą na scenę, zbliżają się ku przodowi widowni, wznoszą głos... gdy nagle spadająca ponad głowy ich świątynia sprawia, że zawinąwszy poły długich spodnic, dali drapaka za kulisy. Dopiero gdy powtórnie dozwoliła się dźwignąć uporna świątynia, odśpiewali hymn zwycięsko. Przy wystawie opery „Tankred", skała zapomniała pokazać się na scenie. Cóż było czynić? Parobek teatralny przyniósł ją na barkach i ustawił. Publiczność galeryjna przyklaskiwała nowemu Atlasowi.

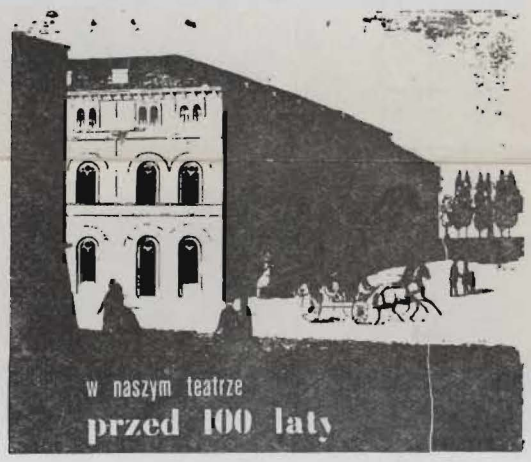
K. Estreicher, Teatra w Polsce, wyd. II, W-wa 1953, t. II, s. 198—199.

W związku z premierą „Tanga" w Teatrze Kameralnym w Krakowie ogłoszony został przez zespół „Plakat" przy ZPAP w Krakowie — konkurs wewnętrzny na pla- I nagrodę Bożenie Rogowskiej, II nagrodę konkursu — którego rozstrzygnięcie nastąpiło dnia 6 grudnia 1965 r. — przyznano: kat teatralny do tej sztuki. W wyniku skiej. — Nagrodzone prace wystawione są Jadwidze Kaim-Otrębie i Bożenie Rogow- Ryszardowi Otrębie i dwie III nagrody

TEATR KRAKOWSKI
W OCZACH CUDZOZIEMCA W R. 1809

Istnieje tu też jedyny teatr, w którym grają po niemiecku i po polsku. Obu językami aktorowie źle władają i niedostatecznie je rozumieją. Należy wszakże zrobić wyjątek dla opery, która jest doskonała. Muzyka polska odznacza się wyrazistością oraz pełnią uczucia. Tańce i balet są zachwycające. Co się tyczy dekoracji, to są one podziwu godne i efektowne. I tak gdy scena przedstawia wolną okolicę w porze zimowej, wówczas otwiera się tylna część sceny i widz ogląda spadające prawdziwe płaty śniegu. Złudzenie jest zatem zupełne. Opera krakowska cieszy się zasłużonym rozgłosem.

I. A. Schultes Lettres sur la Galitzie ou la Pologne Autrichienne, 1809, wg K. Bąkowskiego. Kronika Krakowska 1796—1815, Kr. 1905 s. 120—121.



„Anna Oświęcimówna" — M. B. Antoniewicza
16 XII 1865

Przedstawienie to należało, w ogólności wzięte, do bardzo dobrych, bo główne role miały niepospolitych reprezentantów. Główna zasługa w tym przedstawieniu należy się pani Modrzejewskiej i p. Rapackiemu. Pierwsza, w roli Anny, rozwinęła wielki zasób niepospolitego swego talentu. Rzeczywiście przyznać trzeba, była to jedna z tych ról, na które patrząc, zapomina się, że się jest w teatrze. Przejęcie się głębokie uczuciem odpowiednim każdej sytuacji, wyborna gra mimiczna podnosząca potęgę tego, co artystka słowami wyrazić miała; mimika twarzy uwydatniająca w całej pełni każdy odcień uczucia i to nie tylko wtedy kiedy artystka mówi, lecz i kiedy słucha tego, co do niej mówią, szlachetne ruchy i piękna naturalna deklamacja — to były zalety sobotniej gry p. Modrzejewskiej, gry w całym znaczeniu słowa porywającej: to też po każdym akcie sypały się podczas kilkakrotnego wywoływania huczne oklaski (...) Dzielił je również zasłużenie p. Rapacki za grę w roli Łaszcza, którą do postaci żywej podniósł dopiero artysta, bo sama rola nie zawiera w sobie wiele (...) gotowego materiału, któryby grający potrzebował tylko zużytkować. Zresztą rola ta nie jest także sympatyczną, a przecież wyborna gra porywała widza wewnętrzną siłą i wielką prawdą (...) W końcu zrobimy jeszcze uwagę, że rola Zuzanny Poldowskiej stosowniejszą nam się zdawała dla p. Hofmannówny, którą, nie wiemy z jakiej przyczyny, dotąd dopiero dwa razy widzieliśmy na scenie (...) A przecież było już więcej ról, bądź takich w których utalentowana ta artystka byłaby stosowniejszą, bądź też takich, które grą swą znacznie byłaby podniosła.

(A. Kłobukowski) Czas 1865 nr 289.

opr. Jerzy Goł

Krak. Zakł. Graf. nr 3, zam. 1:9|66 5000 1-C(823)