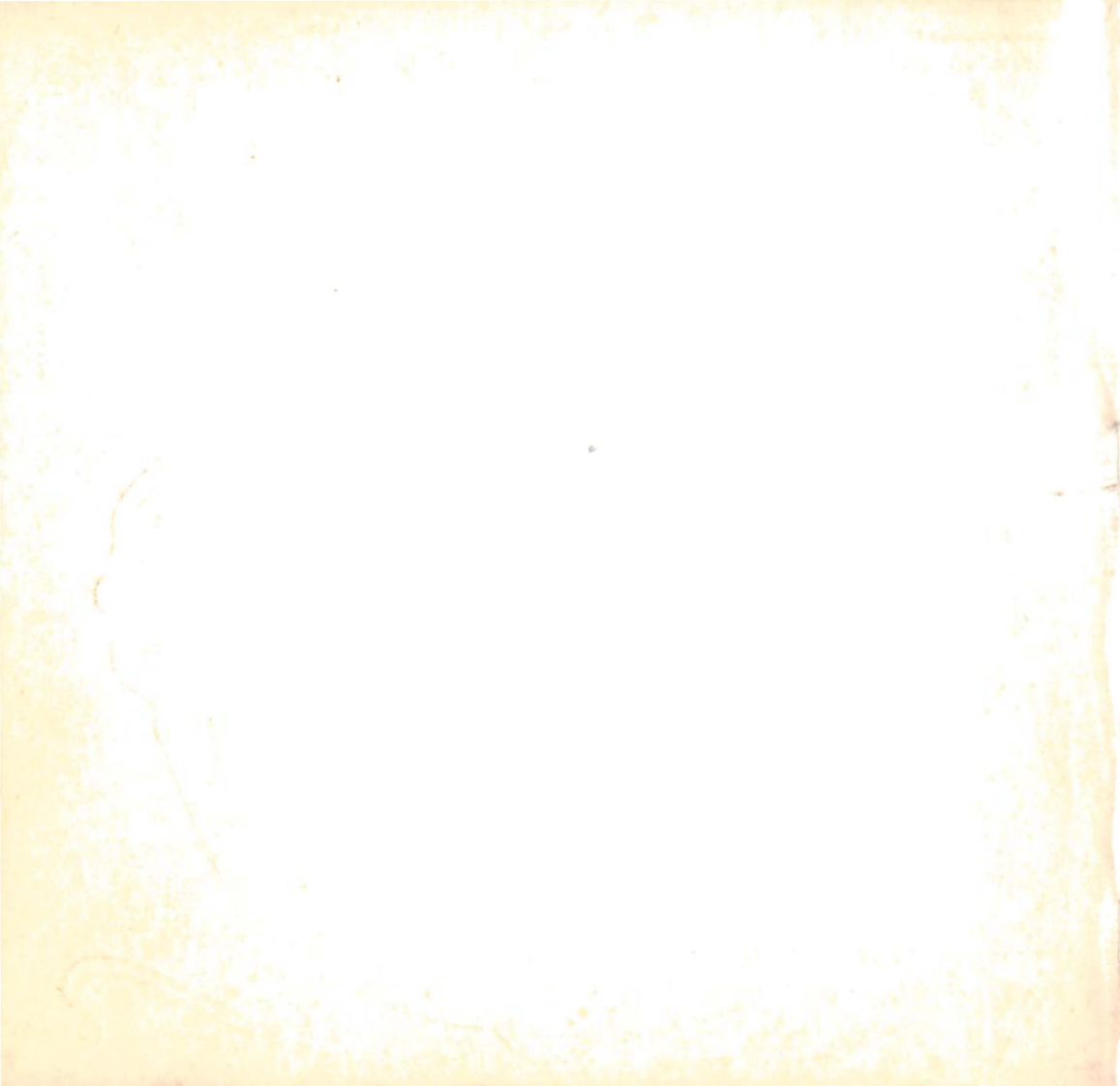




TEATR MINIATURA



**Kierownictwo artystyczne:  
KRYSTYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI**

**SEZON 1976**

•  
**TOMASZ MANN  
FIORENZA  
MARIO I CZARODZIEJ**

•  
**JAROSŁAW ABRAMOW  
DARZ BÓR**

•  
**SŁAWOMIR MROŻEK  
RZEŻNIA**

TOMASZ MANN

# FIORENZA

Przekład: Krzysztof Wolicki  
Fragment noweli Boccaccia „Ferondo w czyściecu” — przekład: Edward Boyé  
Fragment tekstu „Księcia” Machiavelli’ego — przekład: Czesław Nanke

Muzyka: AUGUSTYN BLOCH

## MARIO I CZARODZIEJ

Przekład: Leopold Staff

Muzyka: ADAM WALACIŃSKI  
Układ tańca: ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Asystent reżysera: WOJCIECH ZIĘTARSKI (student Wydziału Reżyserii Dramatu  
PWST im. L. Solskiego w Krakowie)  
SPEKTAKL PROWADZI: MARIA MATWISZYNOWA

SCENARIUSZ I REŻYSERIA:  
KRZYSTYNA SKUSZANKA

SCENOGRAFIA:  
WŁADYSŁAW WIGURA

PREMIERA • 27 MARCA 1976

O s o b y „FIORENZY”:

ANGELO POLIZIANO, filozof i poeta . . .	ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
GIOVANNI PICO, książę de Mirandola . . .	ROMUALD MICHAŁEWSKI
PIERLEONI, lekarz, . . . . .	JERZY KOPCZEWSKI
CAMBI, kupiec . . . . .	AMBROŻY KLIMCZAK
OGNIBENE, młody malarz . . . . .	JAN PROCHYRA
PAŻ . . . . .	URSZULA POPIEL
PIERO, syn Lorenza . . . . .	PAWEŁ JAKUB KOROMBEL
FIORA, kochanka Lorenza . . . . .	MARIA NOWOTARSKA
LORENZO MEDYCEUSZ . . . . .	WOJCIECH ZIĘTARSKI
GIROLAMO SAVONAROLA . . . . .	JERZY KRYSZAK

O s o b y noweli Boccaccia „Ferondo w czyściecu”:

OPAT . . . . .	JERZY KOPCZEWSKI
FERONDO . . . . .	JAN PROCHYRA
BIAŁOGŁOWA . . . . .	URSZULA POPIEL

„MARIO I CZARODZIEJ”

Osoby:

AUTOR . . . . .	WOJCIECH ZIĘTARSKI
CAVALIERE CIPOLLA . . . . .	JERZY KRYSZAK
MARIO . . . . .	PAWEŁ JAKUB KOROMBEL
PANI ANGIOLIERI . . . . .	MARIA NOWOTARSKA
PAN ANGIOLIERI . . . . .	ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
MŁODZIEŃC W BAWELNIANEJ KOSZULI	JERZY KOPCZEWSKI
DUMNY RZYMIANIN . . . . .	ROMUALD MICHALEWSKI
PULKOWNIK . . . . .	AMBROŻY KLIMCZAK
ELEGANT . . . . .	JAN PROCHYRA
DZIEWCZYNA . . . . .	URSZULA POPIEL



WOJCIECH ZIĘTARSKI



MARIA NOWOTARSKA



JERZY KRYSZAK



JERZY KOPCZEWSKI



URSZULA POPIEL



ANDRZEJ KRUCZYŃSKI



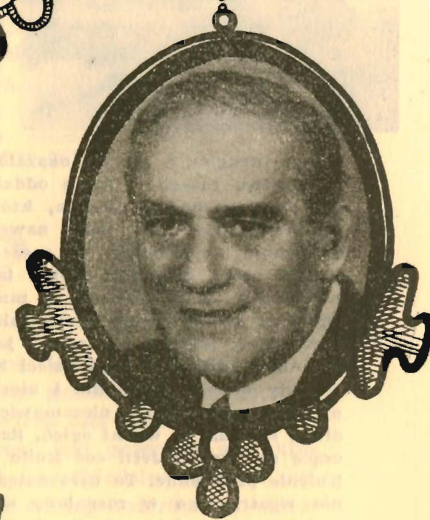
ROMUALD MICHALEWSKI



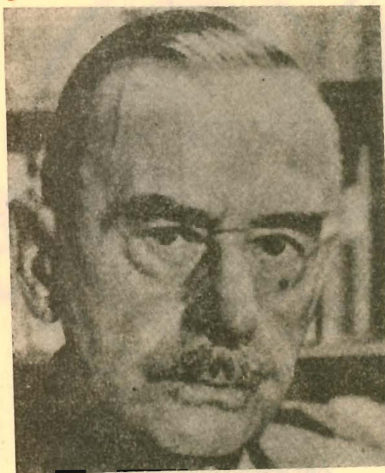
PAWEŁ JAKUB KOROMBEL



JAN  
PROCHYRA



AMBROŻY KLIMCZAK



THOMAS MANN — 1875—1955 — pisarz niemiecki. Od 1933 przebywał na emigracji. Pierwsza powieść „Buddenbrookowie” w r. 1929 przynosi mu Nagrodę Nobla. Najważniejsze i najbardziej znane utwory — „Czarodziejska góra” (1924), „Józef i jego bracia” (1933—43), „Lotta w Weimarze” (1939), „Doktor Faustus” (1947), „Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla” (1954). Nowela „Mario i czarodziej” powstała w roku 1929, „Fiorenza” — jest jedynym utworem dramatycznym T. Manna.

\*

„Na ogół twarz to była zwyczajna, z pozoru nie bardzo nawet pociągająca i jakby nawet niełatwa do zapamiętania. Było w niej przecieź, jak i w całej postawie Manna, coś niezwykłego, skoro widząc go zaledwie po raz drugi, a w dodatku za oboim razem z daleka, z łatwością odnalazłam

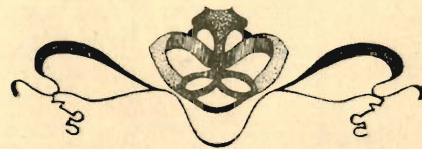
za tym drugim, a jak się okazało ostatnim, jego widzeniem wrażenia z widzenia pierwszego. W obydwu razach — jakże oddalonymi latami — odnajdywałam te same cechy zachowania się i wyraz postaci Manna, które za pierwszym razem określiłam jako chłód, pańskosć, dystans wobec ludzi, może nawet pewnego rodzaju wyniosłość. Teraz, wiedząc już więcej o Mannie nazywałabym to raczej opanowaniem, powściągliwością, dyscypliną wewnętrzną, lękiem przed uległością wobec łatwych i taniach wzruszeń. Jednak nie twarz zadecydowała o wrażeniu, jakie wywarła na mnie w Weimarze ta postać pełna dyskrecji i elegancji. O sile wrażenia zadecydowały oczy. Także i oczy Manna nie wyróżniały się pięknem, nie umiem powiedzieć, jaki miały kształt, jaki kolor. Lecz były to oczy tak szczególne, że ujrząwszy je zrozumiałam, dlaczego dzieci Manna nazywały go czarownikiem — „der Zauberer”. Oczy te były mocno, dokładnie i nieruchomo otwarte, jakby bały się cośkolwiek z tego świata przeoczyć. Były nadto niesamowicie błyszczące, tak jak oczy człowieka, co ma gorączkę, albo długo spglądał w wielki ogień. Rzadko zdarza się u starych ludzi widzieć tak jaskrawo błyszczące spojrzenie. Jeśli coś lśniło w matowej postaci Manna, to tylko oczy, ale to nie było lśnienie promienne. To było nateżone lśnienie oczu człowieka, jakby bezustannie i bezpośrednio wpatrzonego w rozpalony strumień płynnej stali, oglądającego sprawy świata i życia w ich gorącym jak mgławice kosmiczne statu nascendi.

MARIA DĄBROWSKA

Uważano, że w „Fiorenzy” opiewam włoski Renesans. To pomyłka. Występuję tu od pierwszego do ostatniego słowa jako krytyk Renesansu, wprawdzie taki krytyk, który przyswaja symptomy samego zjawiska, całkowicie je rozumie i potrafi mówić jego językiem (...) „Wyraźnie — powiada się w recenzji — jest pokazane, jak ciężki staje się los biednej sztuki, kiedy na czoło wychodzi Kościół, oczywiście katolicki”. To już zupełne nieporozumienie, ponieważ wraz z osobą Savonaroli w żadnym razie Kościół nie wychodzi na czoło — jest na to dość dowodów, chociażby fakt, że Kościół wreszcie pali go na stosie. Jestem daleki od tego, żeby nie dostrzegać różnicy między Kościołem jako ideą niepodważalną i jego nie zawsze godnymi przedstawicielami (...) Powtarzam, Kościół jako bezosobowa instytucja nie wchodzi w ogóle w grę; ale pod względem osobowym był on wówczas do gruntu odchrystianizowany, zaprzędany zamętowi, ziemskim uciechom, pogańskiej piękności, nigdy jednak nie byłby w stanie powstać, jak brat Girolamo, przeciwko duchowi Medyceuszy (...) Wraz ze świętym z San Marco chrześcijaństwo urosło do potęgi — i to heroiczne zdarzenie było przede wszystkim przedmiotem mojego utworu. Nic „Fiorenza” nie jest antychrześcijańską sztuką tendencyjną.

TOMASZ MANN

[Listy do gazety katolickiej. 1908 r. przedruk z książki T. Mann w oczach krytyki światowej, Warszawa 1975]



Co się tyczy opowiadania „Mario i czarodziej”, to nie lubię, gdy uważa się je za satyrę polityczną. Zakreśla mu się w ten sposób pewne granice, w których mieści się tylko niewielka jego cząstka. Nie przeczę, że zawiera ono drobne aluzje polityczne i odbłaski aktualnych wydarzeń, ale polityczność jest pojęciem szerokim, które bez wyraźnych granic przechodzi w problematykę i w dziedzinę etyki, i wolałbym jednak, aby wartość tej powiastki — abstrahując od jej walorów artystycznych — rozpatrywano raczej w kategoriach etycznych niż politycznych.

TOMASZ MANN

[Fragment z listu do B. Fućka, 15. IV. 1932, przełożyła Wanda Jedlicka]



## KRZYSZTOF WOLICKI WIELKI MIESZCZANIN

*Talent nie jest niczym innym  
jak zdolnością do posiadania losu*  
TOMASZ MANN

Z okazji niedawnej rocznicy trochę się znów pisało o Tomaszu Mannie (1875—1955). Tu i ówdzie konfrontowano opinie i odczucia: zyskał czy stracił? Trudno przeczyć: stracił jak gdyby. Trwający jeszcze XX wiek z pewną niechęcią zdaje się wspominać, że to właśnie Tomasz Mann był jednym z dwóch, trzech największych jego pisarzy. Czy jest to tylko naturalny odpływ fali, ów ćwierćwiekowy czyściec odchodzących, kiedy są jeszcze dość bliscy, by można ich było kwestionować, a nie można — zapomnieć? Czy jest to zatem banalna jedynie zmiana mód, gdy czyni się pisarzowi zarzut „nieprawdziwości”, ponieważ „teraz jest inaczej” — brak zaś oddalenia, które odbiera ochotę do sporów o odmienności na powierzchni i zachęca do wglądu, kontemplacji i podziwu wobec całości już obcej, gdzie odnaleźć się możemy tylko mocą usilnej pamięci lub lotnej analogii?

Zapewne również Mann nie uniknął tego czyśca. Ale chyba jego dość wyraźna teraz niepopularność nie jest tylko i nie jest przede wszystkim skutkiem tej naturalnej i nieciekawej prawidłowości. Zbyt w niej dużo pretensji i żalu, przegradających się czasem w małostkowe złośliwości. Przykład dają sami Niemcy, wystarczy wspomnieć, ile uciechy sprawiła tam publikacja „Dzienników” Brechta, w których zauważono przede wszystkim zjadliwe uwagi o charakterze i postawie Manna jako domniemanego filistra. Zaiste, przez długi czas ironizowano na temat jego „pozy na Goethego”, z którego wśród wielu cytatów najchętniej przytaczał prowokacyjne: „Tylko szubrawcy są skromni”. Ironia nietrafna, gdyż Tomasz Mann był najzupełniej świadom, jak odmienną reprezentuje literaturę i postawę i w jak odmiennym kontekście niż tamten Olimpijczyk, „ukołchane dziecię Natury”. Teraz niechętni sami nieświadomie potwierdzają mit: spadek popularności Manna istotnie przypomina pośmiertne losy Goethego w latach późnego romantyzmu, nawet złośliwości („Filister”) są podobne... Czy jest też głębsza analogia? Sądzę, że tak. Sądzę, że bliska potemność nie mogła i nie może wybaczyć obu pisarzom pewnej zasadniczej omyłki, choć właśnie to, że się mylili — i tak właśnie mylili — było warunkiem ich wielkości twórczej.

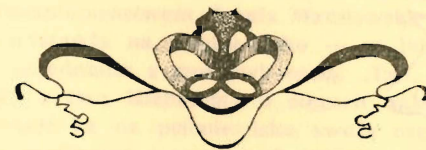


Ktoś z ankietowanych pisarzy zastanawia się: nie rozumiem jego zaangażowania. Bo przecież Tomasz Mann był w jakiś sposób pisarzem zaangażowanym i wcale nie tylko jako sygnatariusz apeli. Był zaangażowany pisarsko, od „Buddenbrooków” aż po „Doktora Faustusa” i ostatni przedśmiertny esej o Schillerze. Jak jednak można być w ten sposób zaangażowanym: tak na chłodno — powiada ankietowany, tak ironicznie, z takiego dystansu. Czy więc był zaangażowany prawdziwie?

Refleksja jest w guście czasu. Nasze zaangażowania bywają tylko krańcowe, ich warunkiem jest zwięźlenie perspektywy i amputacja osobowości. Odczuwamy przeciwieństwa pojęć: zaangażowania i umiaru, zaangażowania i obiektywizmu, zaangażowania i korzyści. Umiar wydaje się niezdecydowaniem, obiektywizm — chłodem; korzyść jest moralnie podejrzana. Zaś Tomasz Mann był zaangażowany z umiarem, ogarniał swą perspektywą cały horyzont epoki i czerpał ze swego zaangażowania niezmiernie pisarskie korzyści: stanowiło to przecież o wielkości jego prozy. Cóż więc dziwnego, że już za życia był przedmiotem nieustającej zawiści kolegów — nie tylko miernot — którzy miotali się w nierozwiązalnej alternatywie, pomiędzy samoamputacją w imię zaangażowania oraz pozyskania czytelników i cenzelatorstwem obojętności wszystkim obojętnej, pomiędzy zdradą klerków i bezprzedmiotowym osamotnieniem.

Wydaje się zatem Tomasz Mann dzieckiem dziwnego szczęścia; gdy jednak ktoś zbyt długo wygrywa, rodzi się podejrzenie fałszu, które nie jest niczym innym jak próbą uporania się z ambiwalencją uczuć: podziwu i zawiści. On sam świetnie o tym wiedział. Był przecież autorem najwspanialszych w naszym stuleciu „żywołów przeciwnieległych” Goethego i Schillera, dziecka Natury i dziecka Ducha, którzy obaj osiągnęli syntezę prawdziwego człowieczeństwa. Gdy jednak pierwszemu dana była niezrównana łatwość twórcza, piękno bez zasługi, drugi wszystko zdobywał „niezwykłym sił napięciem”. Ale gdyby używał tego języka, mógł być też Mann napisać, że Schillerowi dana była zdolność zaangażowania jako najwyższa cecha Ducha, zaś Goethe urodził się obojętny i swoje zaangażowanie musiał sam sobie stworzyć. I on zatem miał swoje zasługi, tamtemu zaś także coś było bez zasługi dane. Po naszymu zatem, demokratycznie, wśród niewierzących ani w dary z Olimpu, ani w tajemnice łaski twórców własnych karier jest coś niezasłużonego, coś podejrzanego moralnie w każdej wielkości. Dlatego tak chętnie posługujemy się pojęciem przypadku, (łańcuchem DNA), aby temu podejrzeniu odebrać jadowitość i móc się z nim oportunistycznie zgodzić. Osiągamy tyle, że nie zazdrościmy już wielkości

i nie podziwiamy jej. Umiemy zdumiewać się przypadkiem, którego podziwiać i kochać nie sposób. Wielkości przez nas uznawane nie unoszą nas już ku sobie. Nie ma w nich siły wychowawczej. Tomasz Mann był jak dotąd ostatnim w naszej kulturze twórcą Erziehungs-roman, powieści wychowawczej i o wychowaniu. Jak dotąd i na długo zapewne.



Co zaś było mu dane bez zasługi?

Państwo Śmierci.

Było mu bowiem dane coś z obu bohaterów jego myśli, Goethego i Schillera. Ale nie jako synteza i nawet nie jako materiał do niej. Dwoisty dar był perwersyjnie zniekształcony. Łatwość tworzenia była tylko łatwością wspomniania. Dar zaangażowania był upodobaniem w cmentarzach. Czy nie dlatego właśnie tak sobie lekceważył inwencję, „dar całkiem podrzędny” („Bilse i ja”), zaś wyobraźnię nazywał „darem przyjemnym ale i prowincjonalnym” — „wyobraźnia polega nie na tym, że sobie coś zmyślimy, lecz że się wszystkim przejmujemy, a to, oczywiście, nie ma nic wspólnego z światowością” „Podróż przez Ocean z Don Kichotem”)? Ironiczny argument nie niszczy bynajmniej powagi przekonania; wskazuje raczej, że pisarz ukrywał w tym miejscu istotę motywacji, właśnie ów dwoisty dar własny, który wszelką inwencję czynił niepotrzebną i angażował całą wyobraźnię tylko jako zdolność przejmowania się, nie zaś projektowania. Na cmentarzach niczego się nie projektuje. W młodzieńczej, niezniekształconej jeszcze żadną zaslugą powieści o Buddenbrookach dar ten rządzi wszystkim: cała ironia, wszelki dystans są tam skierowane jednostronnie, wymierzone przeciw życiu, którego jedyną funkcją okazuje się regres, degrengolada i skarlenie — miasta, firmy, ludzi, świata. Miłość ku tak pojmowanemu życiu jest upokorzeniem. Upokorzeniem miłowanych, gdyż miłość, pod maską współczucia, zawdzięczają temu właśnie, co jest w nich słabością, skarleniem i zamieraniem. Upokorzeniem miłujących, gdyż to fałszywe współczucie jest rozpaczliwym brakiem odwagi: odmową przyznania, że prawdziwie ukochali tylko cmentarze.



Tomasz Mann  
Rys. Grossmanna

Myślę, wbrew modzie, że Tomasz Mann jest najbardziej zasłużonym pisarzem naszego stulecia, gdyż nikt nie musiał się aż tak natrudzić, by otrzymane dary aż tak przetworzyć. Nikt nie pojął tak dogłębnie — i nie zdołał sprostać zrozumieniu — że to, co dane bez zasługi, jest zarazem wyzwaniem i obowiązkiem. I że dar tylko otrzymany lecz nie podjęty jako ciężar staje się darem zatrutym: nieodpowiedzialnością, rozbewstwieniem, rozprzężeniem. Winą i zgubą. Dar, by rzecz po Mannowsku, jest chorobą — zakłóceniem równowagi i zaprzeczeniem normie; trzeba wysiłku i zasługi, by chorobę oddać w służbę życia. W jego wypadku będzie to wysiłek spotęgowany, gdyż jego dar jest nie tylko ze swej istoty, jako dar właśnie, zagrożony chorobliwością, lecz nadto w najbardziej intymnej intencji skierowany ku śmierci.

Przetworzenie jest najpierw samouświadomieniem i natychmiast wyznaniem. Trzeba wiedzieć, że umie się i chce opowiadać tylko cmentarze. Nie jest to łatwa wiedza; w dziejach literatury roi się od tych, którzy stroili w pozór przydatności własne, martwe już przywiązania i tradycje. Trzeba się do tego przyznać: lojalność,

jeśli nie współczucie wymaga, by ostrzec czytelnika. Tak rodzi się prawdziwie Mannowska ironia; nie tamta, z Budenbrooków, która jest tylko stronniczością, lecz ironia i autoironia zarazem, ta z Tonio Krögera, o trzy tylko lata późniejsza. Jest to zatem ironia rozpinająca podwójny dystans: pomiędzy pisarzem i jego dziełem, pomiędzy dziełem i czytelnikiem. Pierwszy jest najoczywistej samoobroną, drugi ostrzega przed niebezpieczeństwem. Ironia Mannowska nie ma nic wspólnego z humorem, który coś wystawia na pośmiewisko — w istocie: własne wartości, własne dary — w imię pojednania z rzeczywistością. „Tak, mam uczucie — pisał w „Podróży przez Ocean z Don Kichotem« o ciągach, jakie stale zbiera błędny rycerz — że pisarz wydaje tu na pośmiewisko swoją często znieważaną wiarę w ideę, w człowieka, w możliwość jego uszlachetnienia i skłonny byłbym sądzić, że takie pełne goryczy znalezienie wspólnej platformy z pospolitą rzeczywistością jest właściwie definicją humoru”.

Innymi zatem słowy, ustanawiany ironią i autoironią podwójny dystans Mannowskiego dzieła jest bardzo szczególnym odtworzeniem sztuką pisarską rzeczywistego stosunku autora do świata. Bardzo szczególnym. Odtworzenie bowiem nie jest bierne, jest zarazem rozszczepieniem i uporządkowaniem. W rzeczywistości potocznej i żywej wszystko jest zmieszane. Pisarz obdarzony kluczem do państwa śmierci jest zarazem żywym człowiekiem wśród ludzi, zaś owe państwo i jego emmentarze trwają wpośród życia i uczestniczą w nim. Sztuka, dzieło pisarskie jest zarazem rozerwaniem tej mętnej i podejrzanej wspólnoty i odtworzeniem jej w uporządkowanym kształcie, o wyraźnych granicach. W miejsce mętnych i pomieszanych faktów występuje uporządkowana triada pisarz-dzieło-czytelnik. Dzieło przejmuje ciężar mediacji, odpowiedzialności i zaangażowania. Pomiedzy fakty wkracza sens. „Dzięki sztuce najpewniej unika się świata i dzięki sztuce najpewniej w nim uczestniczy” — to raz jeszcze Goethe. Ale sens dzieła, które zastępuje kontakt faktyczny, napiętnowany jest tą substancją: to, co było mieszanym i zmętnieniem, staje się dwuznacznością i ambiwalencją. Ironia i autoironia Manna są więc zarazem żrącym kwasem, który rozkłada dopiero co ustanowiony sens całej konstrukcji. W tym stadium operacji twórczej dzieło, jako forma uczestnictwa i ucieczki, nie może jeszcze stać się przekazem i przesłaniem.

Tak dochodzimy do potrzeby omyłki: powracamy do faktów.



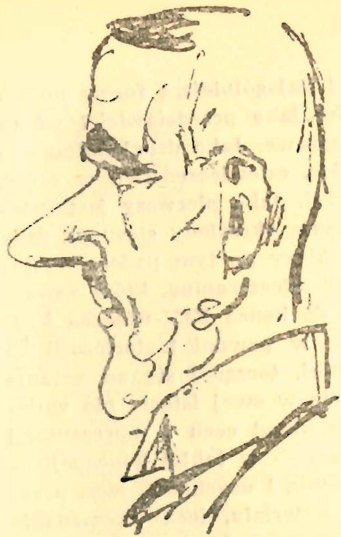
Powrót ten przypada w życiu Manna na lata poprzedzające pierwszą wojnę światową. „Fiorenza” (z 1905 r.) jeszcze w przebraniu historycznym, a potem „Śmierć w Wenecji” są chyba pierwszymi utworami, w których znajdujemy jego wyraźne ślady, nim w „Czarodziejskiej Górze” ukaże się jako domknięta konstrukcja ideologiczna. Bowiem tak to już jest — ironicznie — że pisarzy powroty do faktów owocują najeźściej konstrukcjami ideologicznymi. Dobrze jeśli własnymi i płodnymi artystycznie.

Konstrukcja Mannowska jest wprawdzie własna, ale zarazem dość pospólna. Nazywa się śmiercią mieszczańską. Terminem Bürger (mieszczański-obywatel) określa się w tej koncepcji dominujący typ ludzki i zarazem centralną postać kultury, polityki i ekonomii, którą wyniosły renesans i reformacja a ukoronował wiek oświecenia. Trudno, oczywiście, o pojęcie również wieloznaczne. Ale nas interesować będą przede wszystkim nie rozliczne zakresy znaczeniowe terminu, lecz owo iunctim w definicji: mieszczański jest zarazem pewnym typem ludzkim i wykładnikiem historycznie uwarunkowanej kultury. Jako pierwszy jest zatem wciele-

niem pewnych cech psychofizycznych — „najwyższą i najogólniejszą formą mieszczańskości” jest dla Manna „aprobata życia” (Goethe jako przedstawiciel wieku mieszczaństwa) — cechy te zaś są z definicji ponadczasowe. Jako drugi, mieszczański, nadaje swoim własnym cechom i, co za tym idzie, człowieczeństwu w ogóle, określoną treść kulturową, obarcza je znakami wartości. Jako pierwszy jest dziełem bezpośrednio się uzewnętrzniającej Natury i ukazuje określony stosunek faktyczny do niej; jako drugi przedstawia pracę Ducha, który na tym padole występować może tylko w historycznych wcieleniach. Śmierć mieszczańska, która zawsze w tych koncepcjach z początku stulecia realizujących do końca XIX-wieczną krytykę mieszczaństwa, jest końcem epoki i plasuje się w pewnej historiozofii — dla Manna jest nadto określona jako moment wielkiej, toczącej się od zarania i po wieczność, gry Natury i Ducha. W grze nigdy się w swej istocie nie zmieniają elementy, lecz tylko konfiguracje, tu zatem ów układ cech i reprezentacji zwany mieszczańskością. Staje się natychmiast oczywiste — w takiej koncepcji — że wielki kryzys i zmiana epok nie są skutkiem zubożenia i usychania, lecz, przeciwnie niejako, nasycenia i przesylenia, nie braku materiału, lecz wyczerpania możliwości danej konfiguracji. W takim jednak razie kryzys śmierci nie jest w tej historiozofii przygotowany starczym zamieraniem, lecz chorobliwą gorączkowością i nateżeniem wszystkich sił. Koniec epoki jest Ragnarökiem — wypełnieniem się Losu Bogów (który to termin odczytywany jest na ogół błędnie — i charakterystyczny to błąd intencjonalny — jako Zmierzch czy Zaćmienie Bogów, Ragnarök).

Pożętny choć powierzchowny dramatyzm tej koncepcji — z wagnerowskiej opery — uwodzi niejednego artystę i zwłaszcza z okazji pierwszej wojny światowej robi wielką karierę, nim w czasie drugiej stanie się po roku 1943 ulubioną figurą hitlerowskiej propagandy. Warto przecież pamiętać, że „Zmierzch Bogów” należy do hitlerowskiej wizji świata od samego początku, na długo, nim propaganda zoperacjonalizuje go w obliczu klęski. Już w nazwie Tysiącletniej Rzeszy tkwi ta operowo-wagnerowska idea niezmienności trwałej, ale nie wiecznej, obwarowująca określony stan polityczny znacznie skuteczniej niż niewiarygodną wiecznością, bo właśnie nieobliczalną, powszechną zagładą. Polityczny Ragnarök jest własnością prawie jako radykalna odmowa wszelkiej ewolucyjności i groźba nieokiełznanej anarchii. Nie: choćby potop po nas; po nas już tylko chaos.

Tak zatem, w koncepcji przyjętej przez Manna tkwiły w zarodku możliwości



niebezpiecznych związków, nie obce autorowi „Rozważań człowieka apolitycznego”. Ale zostały zatarte. Mannowski Ragnarök nie posłużył gwarantowaniu żadnego status quo. Uzasadniał natomiast możliwość i sensowność przekazu.

Nie jest losem los niedopełniony i nie ma przykładu, gdy wniosek należy do przypadku jeszcze możliwego. Toteż najstarszą mądrością sztuki epickiej jest odroczenie do końca. Ale Achilles, który ginie, i Odys, który wraca, są bohaterami z różnych porządków. Pomiedzy śmiercią pierwszego a powrotem drugiego zamknął się czas: obaj należą do różnych mitów, do „raz było” i do „jest zawsze”.

Tomasz Mann opowiadający „Buddenbrooków” pisał swoją ewentualną Odyseję w p o ś r ó d  ż y c i a. Tomasz Mann opowiadający „Czarodziejską Górę” znalazł swoją „Iliadę” — dla życia. Ale godnym „Iliady” nie może być bohater, który się starzeje i zamiera. Nie byle jaką śmiercią umierać musi mieszczanin, na pewno nie Buddenbrookową; potrzebny jest Ragnarök.

Rozmawiałem kiedyś z peruwiańskim artystą — mimem o mieszanej indiańsko-hispańskiej krwi. Była mowa o tradycjach i o historii. Wspominam jego słowa, gdyż była to jedna z tych niewielu istotnie pouczających rozmów, jakie się nam

zdarzają w życiu. — Nie możecie mieć pojęcia — mówił — wy, w Europie, nie możecie mieć pojęcia, jak nam jest ciężko z historią. Wasze narody żyją. Wehodziacie na szczyty, spadacie w przepaści i wdrapujecie się znowu. Ale żyjecie swoim życiem, nie przeczytacie historii, trwacie w niej i dopisujecie do niej. Nasz naród zginął — i żyje A nie wolno żyć jako karykatura przodków. Żywa karykatura uniemożliwia mit... Cóż, mogłem mu tylko odpowiedzieć cytatem ze Słowackiego. My w Europie potrafimy zaiste dość dużo zrozumieć. Nie przekonałem go. Dziś pojmuję, że on także chciałby móc wierzyć w Ragnarök. Nie wiem, czy był dobrym artystą. Lecz ani „Czarodziejskiej Góry”, ani „Doktora Faustusa” bez Ragnaröku by nie było. I to jest właśnie wielka i twórcza omyłka Tomasza Manna, za którą kończące się stulecie zdaje się żywić do niego głuchą pretensją. Mann przecenił śmierć mieszczanina, jak Goethe rojący o przekopywaniu kanałów i planetarnej inżynierii przecenił jego przyszłość. Ani ta śmierć, ani tamta przyszłość nie okazały się tak wspaniałe, nie zasłużyły na epopeję.

Mieszczanin żyje, choć po prawdzie, cóż to za życie. Kiedyś wielki wobec swych własnych instytucji, dziś oddaje im wszystkie niemal soki życiowe. Sam, skarłały, znów i po nowemu drobnomieszczański, żyje w przebraniu urzędnika, technokraty, naukowca (nie: uczonego), wyrobnika przemysłu rozrywkowego, najemnego intelektualisty. Żyje w każdym awansie — narodu, warstwy czy jednostki — wszędzie na kuli ziemskiej i wszędzie roznosi swoją mieszczańską — drobnomieszczańską kulturę masowej konsumpcji. Ma on do dyspozycji nie jeden Kanał. Przekopał całą planetę i sięgnął w kosmos. Ragnarök się odbył. Ale pojedynek Settembriniego z Naphtą i Adriana Leverkühna pakt z Szatanem okazały się po równi daremne. Choć przecież spełniło się wszystko: w ostatecznym zaprzęgnięciu i sprzeniewierzeniu, w morzu krwi. Mieszczanin wszystko przetrwał. Co dnia w nas odrasta.

U schyłku stulecia takim jak Tomasz Mann mamy za złe nas samych.

„Posłuchajcie tego zakończenia, wysłuchajcie go wraz ze mną: cichnie jedna grupa instrumentów po drugiej, pozostaje zaś, kończy się cały utwór wysokim „g” wiołonczeli: ostatnie słowo, ostatni powiewny dźwięk, rozplywający się z wolna i pianissimo w fermacie. Potem już więcej nic, — noc i milczenie. Ale ten dźwięk zawieszony, pobrzmiwający pośród milczenia, dźwięk, który już nie istnieje, którego dusza jedynie jeszcze nasłuchuje, a który był pogłosem żałoby, nie jest nim już, odmienił sens swój, świeci jak światło wśród nocy” („Doktor Faustus”).

Nie jesteśmy godni tej ofiary, tego dźwięku, tej obietnicy.

\*

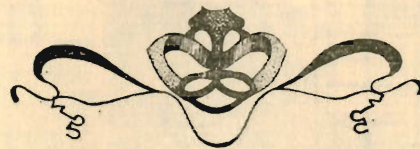
Nie tak przecież brzmi ostatnie słowo pisarza.

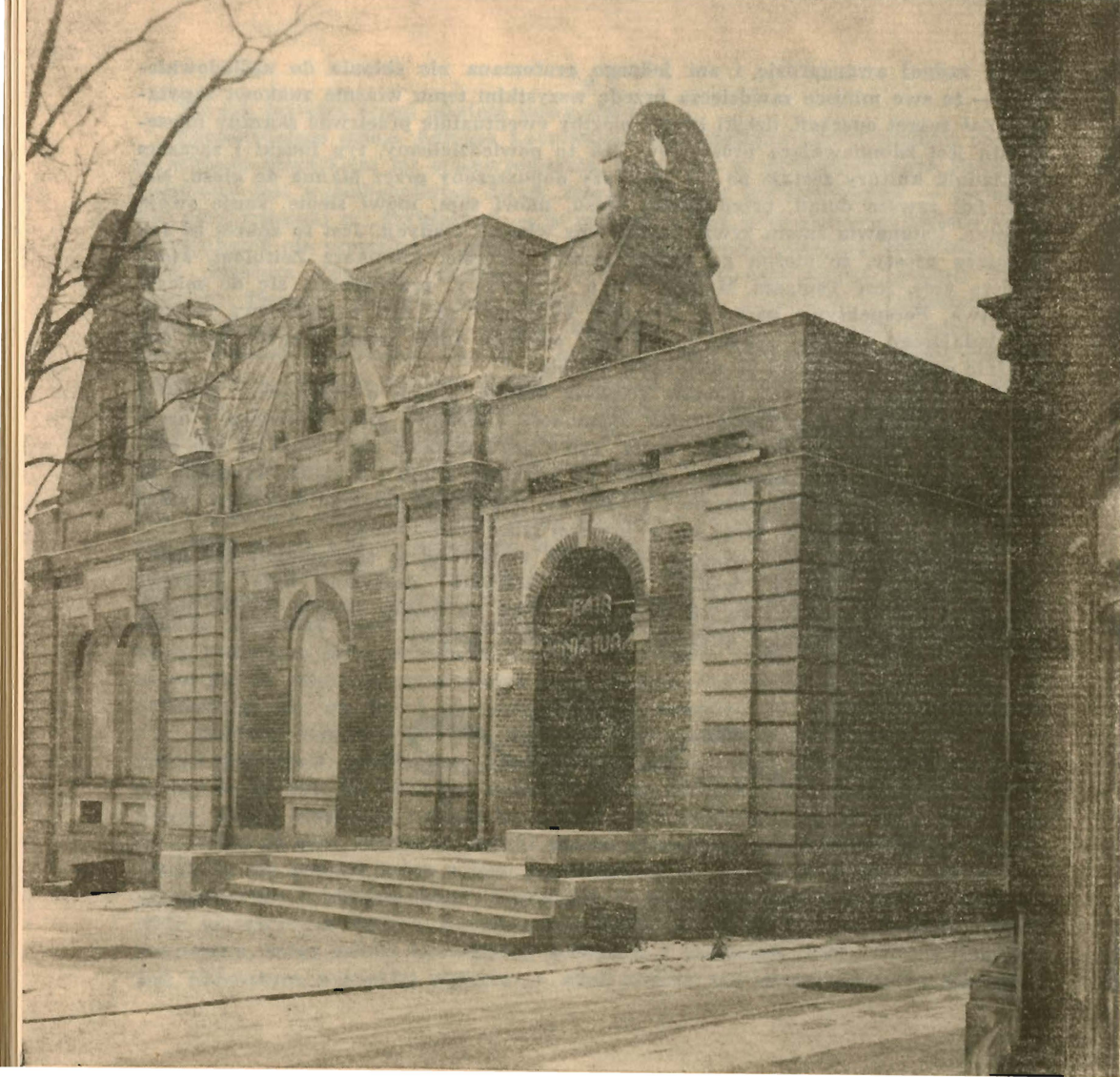
Zdumiewające dzieje Adriana Leverkühna opowiedziane dzięki wielkiej omyłce są zarazem zaczątkiem jej przezwyciężenia. Opowiada je dr phil. Serenus Zeitblom i narrator jest współbohaterem dzieła. Interpretowanie tej konstrukcji — żartobliwie potwierdzonej w „Wybrańcu” — w ramach jakiejś porównawczej historii form narracyjnych nie prowadzi do nikąd: w tym kontekście jest banalna. Struktura narracji „Doktora Faustusa” zawdzięcza swe znaczenie kontekstowi własnej drogi twórczej Tomasza Manna. Jest zasadniczą rewizją ironicznej i autoironicznej triady pisarz-dzieło-czytelnik. Pisarz decyduje się na radykalne cięcie wpoprzek własnej osobowości: to, co z niej może być przekazane poprzez granicę Ragnaröku — właśnie Serenus Zeitblom zostaje na powrót wprowadzone do dzieła wraz z tym, co opowiadane — dziejami Adriana Leverkühna — za-fascynowanym zaangażowaniem narratora. Poza przekazaniem pozostaje to, co definitywnie jest nieprzekazywalne, ponieważ bądź należy do prywatnej tylko autobiografii, bądź też — co istotniejsze — nie zasługuje już zdaniem autora na przekaz. Genealogia postaci Zeitbloma sięga początków pisarskich Manna. Uświadamiamy sobie, co tu zostało odrzucone jako niegodne już przekazu, gdy wspomnimy z „Czarodziejskiej Góry” Castorpa i Settembriniego, wychowanka i wychowawcę. Nie zasługuje już na przekazanie proces edukacji humanistycznej ostatniego pokolenia mieszczan sprzed Ragnaröku: w postaci Zeitbloma jest on skompromitowany podwójnie jako bezradność wychowanka, który inaczej niż Castorp nie dojrzeva już do udziału w czymkolwiek i jako niewiara wychowawcy, który inaczej niż Settembrini nie ma już i nie umiałby mieć uczniów. To wychowanie zawiodło i w „Doktorze Faustusie”, jest ta konstatacja stwierdzeniem osobistej klęski. Kiedy jednak podwójnie pokonanemu kronikarzowi powierza się gospodarzenie narracją, znaczy to, że nikt już inny nie stanie na placu; gdy wszystkie jego postaci zostały pobite, pisarz musi sam wstąpić w szranki. Jeśli literatura zasługuje na takie słowo — jest to gest heroiczny. Dzięki niemu niepozorny Zeitblom dokonuje czegoś, czemu by nie podolał żaden z jego poprzedników w twórczości Manna, nikt z rodu „jasnowłosych i błękitnookich” Castorpów i nikt z zastępu uczonych Settembrinich: przezwycięża śmierć. Kronikarstwo Zeitbloma poddaje w wątpliwość cezurę Ragnaröku, którą sztuka Leverkühna ustanawia i uzasadnia. Jeśli „Doktor Faustus” jest największą powieścią stulecia — choć niezym nie eksperymentuje, nie prze-

wodzi żadnej awangardzie i ani jednego grafomana nie skłania do naśladownictwa — to swe miejsce zawdzięcza przede wszystkim temu właśnie znakowi zapytania. Zaś sekret operacji, dzięki której mógłby ewentualnie przetrwać skazany mieszczanin jest zdumiewająco prosty: ów, jak to powiedzieliśmy, typ ludzki i zarazem wykładnik kultury zostaje po raz pierwszy dopuszczony przez Manna do głosu. Nie jest, jak zawsze dotąd, przedmiotem opisu, mówi sam, mówi siebie, snuje swoją kronikę. Ustanawia zatem żywy, ludzki sens własnej tradycji. Jest to zakres aż tak żenująco prosty, że można go krócej jeszcze wyrazić: kronikarz Zeitblom, który zabiera głos, jest Tomasza Manna, jako artysty, przyznaniem się do mieszczanstwa. Perspektywa narracji „Doktora Faustusa” nie jest perspektywą twórcy, spoglądającego na swe źródła: nie owoce oceniają tutaj swoje drzewo, lecz ono właśnie waży swe owoce i po nich sądzi o sobie.

W jednym z ostatnich tekstów Tomasza Manna, „Eseju o Czechowie”, pojawia się skromność jako słowo-klucz: skromność Czechowa jako człowieka i artysty — i skromność sztuki wobec życia. Ton i argumentacja tego eseju są tak osobiste, jest w nim tak nieklamana, wolna od wszelkiej ironii i dystansu sympatia, że nie sposób nie dostrzec wyznania i trudno nie wspomnieć tamtego dumnego cytatu z Goethego o skromności, która ponoć przystoi tylko szubrawcom.

Zakończmy więc tym właśnie skromnym zestawieniem skromności; coś przecież mówi o długiej drodze pisarza, któremu darowane było Państwo Śmierci i który bogactwo swych ementarzy oddał na koniec żywym, byśmy mogli przemówić i bronić swojej, kiepskiej po prawdzie, sprawy.





JAROSŁAW ABRAMOW

## DARZ BÓR

REŻYSERIA:  
JERZY KRASOWSKI

SCENOGRAFIA:  
WOJCIECH KRAKOWSKI

PREMIERA • KWIECIEŃ 1976



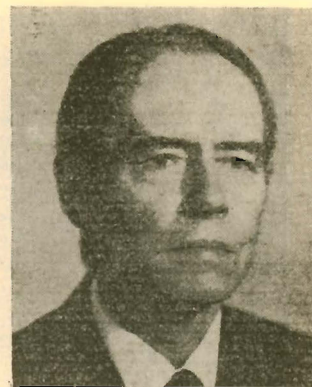
**Osoby:**

<b>RUKS</b> . . . . .	<b>WOJCIECH ZIĘTARSKI</b>
<b>DZIEKAN</b> . . . . .	<b>JÓZEF SKWARK</b>
<b>MOL</b> . . . . .	<b>STEFAN MIENICKI</b>
<b>WALDUŚ</b> . . . . .	<b>PAWEŁ GALIA</b>
<b>SNOPEK</b> . . . . .	<b>KAROL PODGÓRSKI</b>
<b>TECHNIK</b> . . . . .	<b>KRZYSZTOF JĘDRYSEK</b>
<b>PARANIAK</b> . . . . .	<b>ANDRZEJ BALCERZAK</b>
<b>KOZBÓR</b> . . . . .	<b>LESZEK KUBANEK</b>
<b>SOCIK</b> . . . . .	<b>FELIKS SZAJNERT</b>

**SPEKTAKL PROWADZI: ZOFIA JABURKOWA**



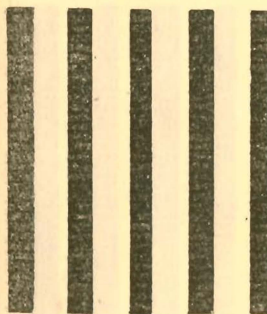
**ANDRZEJ BALCERZAK**

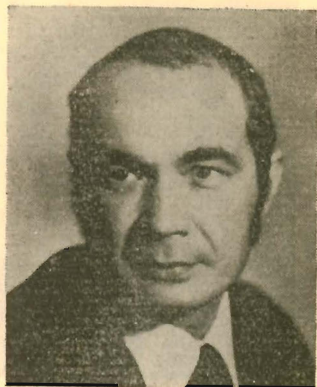


**KAROL PODGÓRSKI**

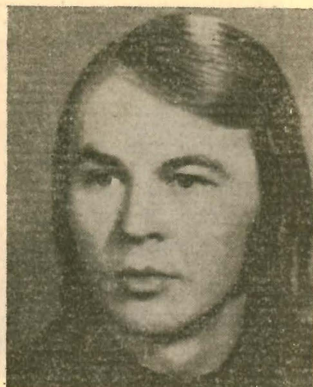
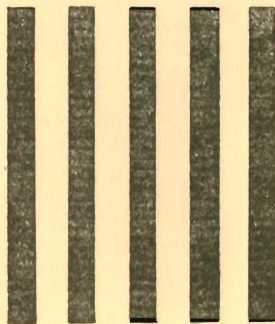


**LESZEK KUBANEK**

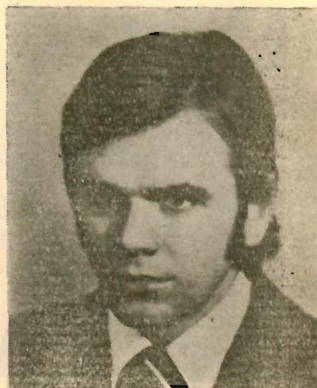




STEFAN MIENICKI



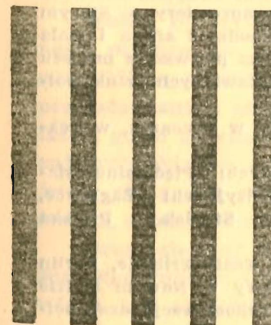
PAWEŁ GALIA



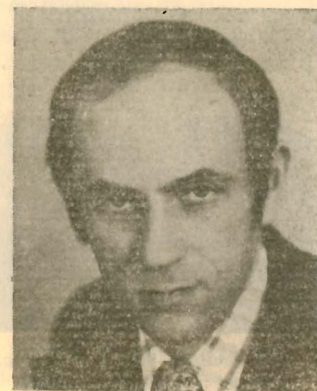
KRZYSZTOF JĘDRYSEK



FELIKS SZAJNERT



JÓZEF SKWARK



WOJCIECH ZIĘTARSKI





JAROSŁAW ABRAMOW-NEVERLY — ur. w 1933 r., studia wyższe (filologia polska) ukończył na Uniwersytecie Warszawskim (1955). Debiutował jako autor tekstów satyrycznych i kompozytor w warszawskim Studenckim Teatrze Satyryków (STS), którego był jednym z założycieli. Dla tego teatru napisał pierwszą swoją pełnospektaklową sztukę — „Esmeraldę” (1958). W roku 1962 Teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu wystawił jego sztukę „Zasada”, a Teatr „Ateneum” w Warszawie trzy jednoaktówki („Licytacja”, „Wielki kochanek”, „Śmierć po latach”) pod wspólnym tytułem „Remanent”. Również „Ateneum” w tym samym roku grało jego komedię „Duże jasne” napisaną wraz z Andrzejem Jareckim. Następną sztuką Abramowa to „Anioł na dworcu” (prapremiera w Teatrze Kameralnym w Warszawie, 1965), grana w kilkunastu teatrach w Polsce.

Prapremiera jednej z najpopularniejszych sztuk Abramowa, granej na wielu scenach w kraju, „Derby w pałacu”, odbyła się w Teatrze Polskim w Warszawie w r. 1966. W roku 1969 Teatr Ludowy w Warszawie wystąpił z premierą „Ucieczki z Wielkich Bulwarów”, a Teatr im. Siemaszkowej w Rzeszowie wystawił „Wyciąg do nieba”.

W roku 1972 Abramow pisze „Klik-Klak”, sztukę, która od swej prapremiery w Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie po dzień dzisiejszy nie schodzi z afisza i stała się bestsellerem teatralnym ostatnich lat (w sezonach 1972/73 i 1973/74 — na pierwszym miejscu pod względem ilości wystawień i ilości widzów wśród wszystkich wystawianych sztuk polskich).

„Darz Bór” — to ostatnia sztuka Abramowa. Prapremiera odbyła się w Poznaniu, w Teatrze Polskim w roku 1974.

Jarosław Abramow-Nevery jest autorem licznych słuchowisk radiowych: „Pięć minut sławy”, „Dzwonią do drzwi — otwórz!”, „Ja, ty, oni”, widowisk telewizyjnych: „Zagłowiec, białe żaglowce”, „Bajadera”, oraz laureatem nagrody literackiej im. Stanisława Piątaka (1965) i nagrody Fundacji im. Kościelskich w Genewie.

Wiele utworów Abramowa grano zagranicą — m. in. „Licytacja” — Teatr Tribune, Berlin Zachodni oraz Teatr w Malmö w Szwecji; „Anioł na dworcu” — teatry w Nowym Sadzie i Titogradzie, Jugosławia, „Derby w pałacu” — Teatr w Ołomuńcu, Czechosłowacja oraz polskie teatry w Londynie i Toronto.

HENRYK VOGLER

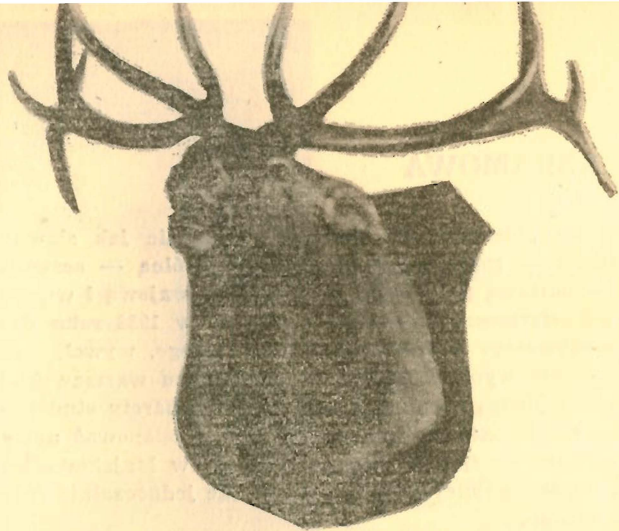
## TEATR JAROSŁAWA ABRAMOWA

Jarosław Abramow należy do „rocznika 30”, który — podobnie jak sławny „rocznik 20”, pokolenie Kolumbów — reprezentuje określoną, wspólną — oczywiście odmienną od poprzedniej — postawę psychiczną, formację obyczajową i wspólne poniekąd upodobania ideowo-artystyczne. Abramow urodzony w 1933 roku debiutował w 1956 r., w okresie ożywczego podniecenia intelektualnego, wywołanego ówczesnymi przemianami październikowymi w Polsce. W środowisku warszawskiej młodzieży trwał wtedy nieustający płodny ferment dyskusyjny i kabarety studenckie — jak np. głośna w owym czasie „Stodoła” — zdawały się proponować nowy awangardowy styl teatralny, stawały się (jak za najlepszych czasów Majakowskiego) śmiałą trybuną polityczną, estradą publicystyczną, odkrywając jednocześnie specyficzny gatunek absurdałnego dowcipu.

Dramatopisarstwo Abramowa powstawało właśnie w tej atmosferze piwnicznych zabaw, typowych dla ówczesnej młodzieńczej cyganerii warszawskiej, walczącej wtedy o świeżość, autentyczny kształt i język życia i sztuki. W tej genealogii leży siła tego dramatopisarstwa, stąd także pewne jego słabości. Ale zarówno siła jak i słabości składają się na samodzielną całość, która zapewnia Jarosławowi Abramowowi odrębne miejsce w obrazie współczesnej dramaturgii polskiej.

Można by wymienić trzy główne elementy, które charakteryzują ową odrębność, płynącą do pewnego stopnia ze wspomnianych źródeł. Pierwszy z nich to przenikliwa obserwacja naszej współczesnej rzeczywistości społecznej, autentyzm przedstawianych szczegółów. Widać to w „Aniele na dworcu”, czy w „Derby w pałacu”, gdzie obyczajowość prowincjonalnej, powiatowej Polski i mechanizm obowiązujących układów — ukazane są z reporterską niemal dokładnością faktów. Tu objawia się godna pochwały pasja utrwalania prawdziwego i obiektywnego obrazu świata, choćby nawet we fragmentach.

Drugi element wydaje się zaprzeczeniem pierwszego, chociaż w istocie stanowi jego kontynuację i konsekwencję. Z im większą rzeczowością i ścisłością przedstawiona jest obserwowana współczesność, tym bardziej nabiera ona charakteru groteskowego. Satyryczny obraz świata ukazany zostaje zarówno poprzez sytuacje



(np. w „Aniele na dworcu”, kiedy te same wydarzenia pojawiają się wciąż w innej perspektywie, co właśnie nadaje rzeczywistości drwiący wymiar), jak i w postaciach bohaterów (np. kolejni mężowie Kornelii w „Klik-klak”). Ten system zwielokrotniania tworzy specyficzny nadrealistyczny niemal rodzaj satyry i nieznacznie przesuwając dramatopisarstwo Abramowa w obręb gatunku, który niedawno temu przeżywał swój szczytowy okres, mianowicie teatru absurdu. Czasem zresztą (jak w „Wyciągu do nieba”) przesunięcie jest znaczniejsze od tego stopnia, że następuje zamazanie podstawowej, realistycznej substancji i obserwacji.

Ow surrealistyczny, absurdalny zleпка odcień stanowi istotny współczynnik trzeciego, najważniejszego bodaj że elementu dramatopisarstwa Jarosława Abramowa. Jest nim coś, co można by określić jako teatralizację przedstawianej rzeczywistości. Zjawisko sztuki wydaje się u Abramowa należeć do kategorii gry. Większość jego utworów scenicznych posiada mniej lub więcej — w różnym zresztą rodzaju — charakter teatru w teatrze, czy to kiedy w „Aniele na dworcu” osoby dramatu wcielają się kolejno w rozmaite postaci i odgrywają rozmaite sytuacje, czy kiedy w „Wyciągu do nieba” Him aranżuje sztuczną scenerię przy współudziale przebierającej się nieustannie żony Klary, czy w wypadku zorganizowa-



nia przez bohaterkę „Klik-klak” przewrotnej zabawy, której symbolem staje się tytułowa nazwa przyrzędu do gry.

Materia dramatyczna Abramowa i jej pomysły dramatyczne kształtowane są jakby z pierwiastków swobodnego, trochę improwizowanego, przekornego żartu rodem ze wspomnianych kabaretów studenckich. Również język postaci tych sztuk ma podobne cechy. Przy całym autentyzmie jego brzmienia i wiernym podsłuchu przeróżnych gwar i „slangów”, przeważnie podmiejskich — sygnalizuje on coś z maskarady, coś z cyrkowego przebierania się i odgrywania czyichś ról.

„Darz Bór” — najnowsza sztuka Abramowa — posiada wszystkie wymienione elementy. W zamkniętym kręgu jakiegoś bliżej nieokreślonego układu i zakładu penitencjarnego — kilku mężczyzn rozgrywa swój umowny teatr. Nad szarą, duszną, dobrze podpatrzoną rzeczywistość pewnej społeczności wznosi się gra złudzeń i fikcji, dając komparsom namiastkę wyzwolenia. Zapewne, ów irracjonalizm prawie poetyckiej fantazji kryje rodzaj protestu społecznego i w tym sensie sztuka (komedia czy nawet farsa?) Abramowa pozostaje w atmosferze, jaka towarzyszyła młodzieżowym dyskusjom połowy lat pięćdziesiątych. Ale przede wszystkim pozostała z tamtych czasów panująca w tej konwencji, szekspirowska niemal zasada, że — całym światem rządzi teatr.



SŁAWOMIR MROŻEK

# RZEŹNIA

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA: KRYSZTOF LUPA (PWST)

Współpraca scenograficzna: ZBYSŁAW MAREK MACIEJEWSKI

Konsultacja muzyczna: KRZYSZTOF LIPKA

**O s o b y:**

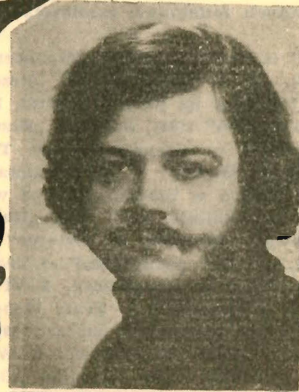
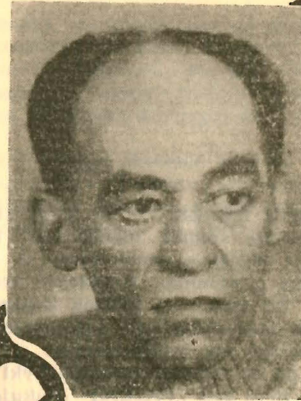
SKRZYPEK . . . . .	PAWEŁ JAKUB KOROMBEL
MATKA . . . . .	MARIA KOŚCIAŁKOWSKA
FLECISTKA . . . . .	MARIA PRZYBYLSKA
DYREKTOR FILHARMONII . . . . .	JAN PROCHYRA
PAGANINI — RZEŹNIK . . . . .	JERZY NOWAK
WOŹNY . . . . .	AMBROŻY KLIMCZAK

SPEKTAKL PROWADZI: BARBARA SUŁKOWSKA

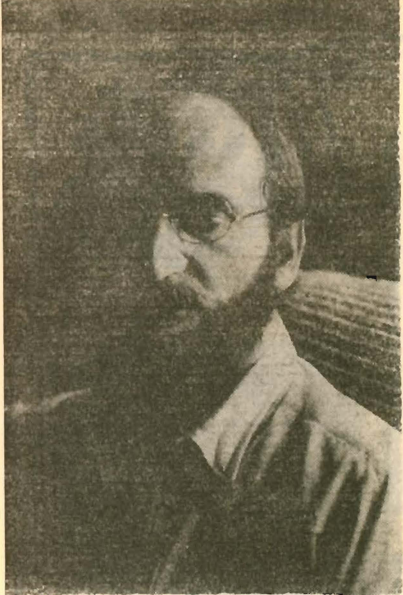
PREMIERA • MAJ 1976



PAWEŁ JAKUB KOROMBEL  
MARIA KOŚCIAŁKOWSKA  
MARIA PRZYBYLSKA



JERZY NOWAK  
JAN PROCHYRA  
AMBROŻY KLIMCZAK



**SŁAWOMIR MROŻEK** — ur. 6 VI 1930 w Borzęcinie, pow. Busk. Szkołę średnią ukończył w Krakowie. Tamże studiował na Wydziale Architektury. W latach 1950—54 był pracownikiem „Dziennika Polskiego” (reportaże, artykuły, felietony). Od 1951 r. — członek Związku Literatów Polskich, w r. 1953 laureat nagrody im. Juliana Bruna za działalność dziennikarską. W latach 1954—58 w dzienniku krakowskim „Od A do Z” Mrożek drukuje cykl ilustrowanych felietonów, od lipca 1956 „Przekrój” drukuje cotygodniowe felietony Mrożka „Ze sztambucha idealisty”, w 1957 — także w „Przekroju” rysunkowy cykl satyryczny „Polska w obrazach” wydany w tym samym roku jako książka nakładem WAG-u. W następnych latach cykl rysunków w „Przekroju” — „Polak w Paryżu” i „Pamiętnik”, w 1960 — cykl „Przez okulary Sławomira Mrożka”. W 1960 r. w wyd. Iskry

ukazuje się „Postępowiec”, zbiór ilustrowanych felietonów zamieszczonych uprzednio w krakowskich tygodnikach.

Proza: „Opowiadania z Trzmielowej Góry” (Czytelnik, 1953), „Półpancerze praktyczne” (Wyd. lit., 1953), „Małeńkie lato” (Wyd. Lit., 1956), „Słoń” (1957, nagroda „Przeglądu Kulturalnego”), „Wesele w Atomicach” (Wyd. Lit., 1959), „Ucieczka na południe” (1961, Iskry), „Deszcz” (Wyd. Lit., 1953), „Małeńkie lato” (Wyd. Lit., 1956), „Słoń” (1957, nagroda „Przeglądu Kulturalnego”),  
Utwory dramatyczne: „Policja” („Policjanci”) — prapremiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 26 VI 1958, „Męczeństwo Piotra Oheya” — prapremiera w Teatrze Groteska w Krakowie, 20 XII 1959, „Indyk” — prapremiera w Starym Teatrze w Krakowie 25 II 1961, „Na pełnym morzu” — Teatr im. Osterwy w Lublinie, 1 VI 1961, „Karol” i „Strip-tease” — Teatr Wybrzeże Sopot, 31 XII 1961, „Zabawa”, „Kynolog w rozterce” i „Czarowna noc” — Teatr Kameralny we Wrocławiu 30 III 1963, „Śmierć porucznika” — Teatr Kameralny w Krakowie, 24 X 1963, „Tango” — Teatr Kameralny w Bydgoszczy, 5 VI 1965, „Poczwórka” — Teatr Wybrzeże Sopot, 8 II 1968, „Szczęśliwe wydarzenie” — Teatr Współczesny w Warszawie, 3 XI 1973, „Rzeźnia” — Teatr Dramatyczny w Warszawie, marzec 1975, „Garbus” — Teatr Stary w Krakowie, grudzień 1975, „Emigranci” Teatr Współczesny w Warszawie, styczeń 1975.  
Utwory dramatyczne Mrożka ukazały się w druku w miesięczniku „Dialog” w latach 1958—1975, w dwutomowym wydaniu książkowym „Utwory sceniczne” (Wyd. Lit., 1974) oraz w ostatnio wydanych „Nowych utworach scenicznych”.

Utwory Sławomira Mrożka przetłumaczono na wiele języków, m. in. na bułgarski, duński, francuski, grecki, gruziński, estoński, hiszpański, japoński, norweski, szwedzki, fiński, holenderski, niemiecki, czeski, słowacki, rosyjski, serbski, chorwacki, ukraiński, litewski, moldawski, rumuński, węgierski, włoski. Utwory sceniczne grano m. in. w Anglii, Czechosłowacji, Finlandii, Francji, Hiszpanii, Norwegii, RFN, Szwajcarii, Szwecji, USA, na Węgrzech, we Włoszech, w ZSRR.

Sławomir Mrożek jest laureatem licznych nagród: 1953 — nagroda im. Juliana Bruna za działalność dziennikarską, 1957 — nagroda „Przeglądu Kulturalnego” za tom opowiadań „Słoń”, 1962 — nagroda literacka Fundacji Kościelskich, nagroda za „Śmierć porucznika” na konkursie literackim Głównego Zarządu Politycznego WP, 1964 — nagroda „Prix de l’Humeur Noir” (Paryż).

## JAN BŁOŃSKI DROGA PUBLICZNOŚCI

Kiedy przeczytałem „Rzeźnię”, byłem przekonany, że to najlepsza sztuka, którą Mroźek napisał od czasu „Tanga”. I myślę tak nadal, chociaż tu i ówdzie dostrzegłem grymasy i dosłyszałem zastrzeżenia. Możliwe, że Mroźek podobał się kiedyś za bardzo, a raczej za łatwo, i musi to teraz odcierpieć. Czy nie było tak: myślał, że potrafi odciąć się od świata dowcipem. Dowcipem, tzn. inteligencją, wyobraźnią logiczną. Nikt nie czuł lepiej śmieszności frazesu, stereotypu, umownej opinii, która rządzi ludźmi. Jak pajak muchę, oplątywał postaci w błędne koła rozumowań... i fabułę, bo właśnie rozumowanie, zwłaszcza spaczone, samoniszczące, rodzi u Mroźka fabułę. Potem znikł, niewesoły zapewne, ale lekki, podczas gdy postacie dogorywały wśród śmiechów publiczności. Bardzo to było zabawne i eleganckie, ale może i łatwe trochę, daremne. Bo przecież nawet głupstwo ma, jeśli nie rację swoją, to ciężar. Co sprawia, że nie umiemy zerwać kajdan z papieru? I tak łatwo dajemy się powodować stereotypom? Aby to rozjaśnić, na deski swego teatru wprowadził Mroźek autorytet i pożądanie. Jego bohater był kiedyś samotny, bezbronny wobec społeczności, która zmieniała go w pajaca, skrępowawszy drętwą mową i wmówioną rolę. Potem Mroźek przydał mu ojca, do którego władzy tęsknił, nienawidząc jej zarazem, bo anachroniczna. A także kobietę, od której czekał uznania, utwierdzenia we własnej osobowości. Tak powstała rodzina Mroźka: młody człowiek, któremu ze sobą nieznośnie, ojciec, dziewczyna i cham. Młodzieniec obalał ojca, dziewczyna odwracała się od bohatera, a spadek po nich wszystkich obejmował cham. Jak w „Tangu” właśnie.

W „Rzeźni” znowu mowa o sztuce, znaku wszystkich frustracji, symbolu wszystkich marzeń. I znowu awangardowej. Trudno uznać Mroźka za miłośnika tragedii wierszem. A jednak nie przestaje wieszać psów na awangardzie. Przyznajemy, że ułatwia mu ona zadanie. Koncerty na dwa woły, obuch, nóż i siekiere istnieją nie tylko w wyobraźni Mroźka. Na otwarciu paryskich targów sztuki kilku malarzy wytarzało się właśnie w zwierzęcych jelitach... Zaś ostatni krzyk mody — sztuka cielesna ma już swoich męczenników. Na podobnym pokazie w RFN tak się biedak artysta pokaleczył, że już nie zdołano go odratować. Mroźkowy Skrzypek ma zatem patronów w zaświatach. Skąd taka zaciekleść? Czy tylko w żądy oryginalności? Zapewne, jeśli chce się zostać dosłyszonym, nie ma dziś innej rady, jak prze-

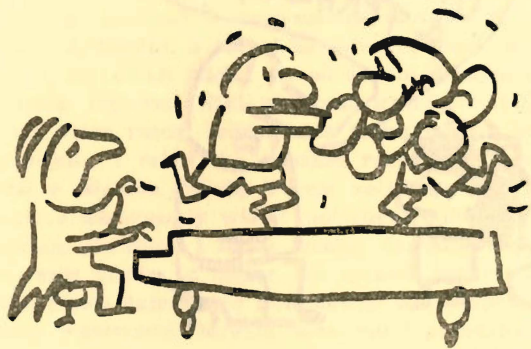


krzyczeń poprzedników. Czy jednak masochizm artystów nie jest także wyrazem żalości i oburzenia na sztukę? Umieścili sztukę a cokole tak wysokim, że może już tylko spaść, rozbijając swoich kapłanów. Tak przynajmniej zdaje się sądzić Mroźek.

„Skupmy się i weźmy udział skupieni w tym nabożeństwie, które broń Boże nie będzie nabożeństwem, a jedynie przypomina nabożeństwo, człowiek jedynie będzie wyrażał się ku chwale człowieka, czyli twojej, droga publiczności, a przy okazji i swojej”.

Ach, te świątynie sztuki! Dzisiaj mówimy: kultury. Bo kultura mszą naszą wieczorną i niedzielną! Ceremoniałem człowieczeństwa naszego świętego! Ona tylko usprawiedliwia nasze istnienie ... a jeśli tak, czemu nie potrafi go naprawdę zmienić? Niechże będzie aktem poznania, spazmem rozkoszy i rewolucją nieustającą! Niech się stanie wszystkim, najdosłowniej... Pełnią prawdy. Prawdy? Ale czyjej? Ubrylantowanych dam i szpakowatych panów drzemiących po obfitej kolacji? Przecież oni nie — prócz własnych oklasków nie słyszą! Czy więc warto spędzać życie nad gamami i wprawkami? Latami wgrzyzać się w tajemnice sztuki, których zasadą — konwencja? Konwencja form i konwencja odbioru?

# JAK UATRAKCYJNIĆ

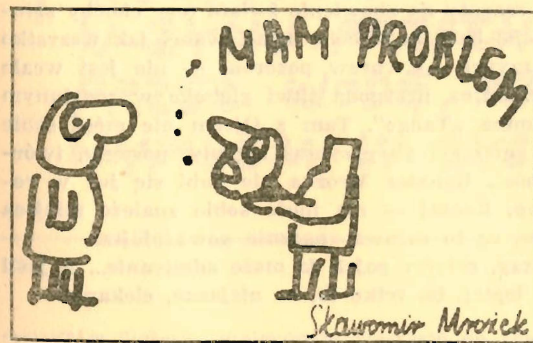


# MUZYKĘ PRZEZ SPORT

Doprawdy więc — z nadmiernym zapalem wielbiliśmy ducha. Albo raczej wstawialiśmy sobie, że wielbimy. W słowach Mroźkowego Dyrektora słycać przemowę z Gombrowiczowskiego „Słubu”. Przecież to sobie samym oddawaliśmy hold! Po co więc całe to pośrednictwo? Ach, przecież nuda zionie od sonetów i kwartetów! Mówmy zwyczajnie, młodzieńczo i spontanicznie! Jest w nas tyle niewypowiedzianej prawdy... Wielbimy sztukę, okradamy kulturę. Ale naprawdę to tylko chciałibyśmy powiedzieć, że pragniemy żyć pełniej, wygodniej, inaczej. Szczerość, niedojrzałość, cielesność dopominają się o swoje prawa. Czemu jednak tak przyszczato, nieporadnie? Dlaczego zamiast nowej „Ody do radości” — słycać kruczenie w brzuchu i mycenie zwierząt, które zjedliśmy, zwierząt, którymi jesteśmy... Tak więc straciliśmy sekret równowagi. Gesty aniola są umowne, ale okrzyki szczerości — zwierzęce. Równie śmieszne. Chyba, że bolą... „Jeżeli ideałem literatury

jest wyrażenie prawdy ostatecznej, to jaka literatura może równać się z nożem, który jest w sercu”. Prawdziwe jest to tylko, co sprawia cierpienie. Bohater, Mroźka po raz drugi kończy samobójstwem (czy w „Tangu” nie sprowokował własnej śmierci?). Raz zmierzał do dobrego społeczeństwa, raz do prawdziwej sztuki. Ale ani społeczeństwo nie może być absolutnie dobre, ani sztuka całkowicie prawdziwa. Bo wszystko absolutnie zabija. A wszystko co względne nudzi.

„Tango” zostało napisane pod znakiem Ojca. Sprężyny akcji nakręcił przeciw Stomil, wieczny rewolucjonista. W „Rzeźni” jest tylko Matka Skrzypka, namolna, zaboreczka. Matki dotąd u Mroźka nie bywało. Pierwsza, która się pojawia chce wychować syna na genialnego wirtuoza, chociaż wcale nie wierzy w jego talent. Po to, aby zachować dziecko przy sobie... Co jednak wtedy, kiedy geniusz objawi się w Skrzypku naprawdę? Faust sprzedał diabłu duszę za młodość, Skrzypek oddał Paganiniemu młodość za sztukę. Pakt z Paganinem jest w istocie rezygnację z Flecistki. „Wielka sztuka powstaje w zupełnej pustce — pisał Witkacy — tam gdzie już życie nie dochodzi”. Tam, gdzie nie ma miłości... Sztuka byłaby więc sublimacją niemożliwego pożądania, całkiem jak u Freuda. Ale dla Freuda artysta był neurotykiem, który sam się potrafił wyleczyć. Tymczasem Skrzypek, choć genialny, zdrowia bynajmniej nie odzyskał. Znudził publiczność i nie potrafił obronić się przed Rzeźnikiem, kiedy ten zaproponował mu zabawę prawdziwszą niż sonaty. Zabawę w zacieranie granic między udaniem a rzeczywistością... A zatem albo Freud nie ma racji, albo Skrzypek był kiepskim artystą, do wyboru. To jednak





pewne, że los Sztuki — przez wielkie S — i los artysty — przez małe a — przecinają się w odnowie przyrodzonego porządku. Sztuka nie chce być sobą, a Skrzypek sobą zostać nie może. Czy istnieje tu związek skutku i przyczyny? Tego bym nie ośmielił się powiedzieć. Może by zapytać autora? Ale ja piszę komedię — odpowiedziałby zapewne Mrozek — nie recepty na zbawienie świata (czy choćby sztuki). Opowiadam ludziom historie, trochę banalne, trochę zwariowane, jak wszystko w życiu. Przynajmniej chociaż, że Skrzypek — wbrew pozorom — nie jest wcale alegoryczną marionetką. Jego karykaturalna przygoda tkwi głęboko w rodzinnym urazie. Tam także „Rzeźnia” przypomina „Tango”. Tam z Ojcem nie mógł sobie bohater poradzić, tu z Matką. Tam zniszczył go przymus zmiany, postępu, twórczości, tutaj poraziła bierność, uległość... Bohater Mroźka nie gubi się już w rolach, które mu narzuca społeczeństwo. Raczej — nie może sobie znaleźć miejsca w rodzinie ludzkiej. A powiedziałbym, że to sprawa znacznie poważniejsza.

Tak zrozumiałem „Rzeźnię”. Aktorzy, reżyser pojęli ją może odmiennie... A jeśli inaczej zrozumie ją publiczność, tym lepiej, bo tylko to, co niejasne, ciekawe.

[Artykuł napisany do programu prapremiery „Rzeźni” w Teatrze Dramatycznym w Warszawie]





Z-CA DYR. D/S ADMIN.-EKONOM. MGR ZDZISŁAW BIELAWSKI  
Z-CA DYR. D/S TECHNICZNYCH INŻ. ZBIGNIEW JAWORSKI  
Z-CA KIEROWNIKA TECHNICZNEGO  
ALEKSANDER MROWIEC  
KIEROWNICY PRACOWNI:  
SCENOTECHNICZNEJ  
ROMAN FENIUK  
ELEKTRYCZNEJ  
EUGENIUSZ WIECHEC  
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ  
BRONISŁAWA KOREJBO  
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ  
JÓZEF ŁAPAJ  
PERUKARSKIEJ  
TADEUSZ DOMICZEK  
REALIZACJA ŚWIATŁA  
JÓZEF MALIK  
REALIZACJA AKUSTYCZNA  
ANDRZEJ DOLIŃSKI  
BRYGADIER SCENY  
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Redaktor: Hanna Sarnecka-Partyka  
Opracowanie graficzne: Jolanta Świętek


CENA ZŁ 8.-





A decorative frame containing the theater's name. The frame is ornate, with a central crest at the top and two cherubs on either side. The cherubs are surrounded by dense foliage and flowers. The text is centered within the frame.

**TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO  
W KRAKOWIE**

A circular emblem containing the coat of arms of Kraków, featuring a shield with a cross and a crown above it, surrounded by a decorative border.

OBZNA CZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KL.