

Teatr Śląski

Między Scenami

Sezon

1975/76

Bezpłatny

DYREKTOR TEATRU  
EDWARD SZYKSZNIA

DYREKTOR ARTYSTYCZNY  
JÓZEF PARA

KIEROWNIK LITERACKI  
WITOLD NAWROCKI

STAWOMIR  
MROZEK

# EMIGRANCI

AA  
ADAM KWIATKOWSKI

XX  
JÓZEF PARA  
ADAM KOPCIUSZEWSKI

Reżyseria

JÓZEF PARA

Scenografia  
ZENON MOSKWA



SŁAWOMIR MROŻEK



WOJCIECH WYSKIEL  
**W POKOJU  
DO WYNAJĘCIA**

Dla Mrożka najważniejsze bywają sytuacje. W *Emigrantach* jest taka: AA i XX, którzy z różnych przyczyn opuścili wspólną ojczyznę, śledzą w wynajętym pokoju i trochę piją, dużo rozmawiają i bardzo się wzajemnie dręczą. W rezultacie pierwszy omal nie doprowadza drugiego do samobójstwa, drugi zamierza się na pierwszego siekierą. Ale nie rozłączą się, żaden z nich nie opuści obscurnego pokoju i uprzykrzonego towarzysza. Złączeni sado-masochistycznym węzłem będą się unicestwiać i potwierdzać, sprzeczać i godzić, przeszkadzać i pomagać sobie. Łatwo dostrzec, że są sobie koniecznie potrzebni, ale trudniej powiedzieć dlaczego. AA twierdzi że XX potrzebny jest mu jako przedmiot obserwacji, na podstawie których powstanie kiedyś dzieło traktujące o „istocie niewolnictwa”. Ale XX ma na ten temat własne zdanie: sądzi, że AA potrzebuje przede wszystkim kogoś, z kim mógłby rozmawiać o opuszczonym kraju. Natomiast motywy XX wydają się dość oczywiste: gdzież znalazłby drugiego takiego, który płaciłby całe komorne, częstował papierosami, dzielił się herbatą i konserwami? Ale na tym sprawa się nie kończy. Bo przecież XX jest bardzo niezaradny: nie potrafi nawet odczytać napisu na konserwie, nie mówiąc już o bardziej skomplikowanych problemach życia na emigracji. Dlatego choć nie ufa intencjom towarzysza, musi wierzyć w jego erudycję i obycie. Wolałby nie wiedzieć, że kupiona za uciulane pieniądze konserwa przeznaczona jest dla zwierząt, ale skoro już wie — nie może jej zjeść. Chyba... że AA, który umiał odczytać napis na puszcze, odnajdzie rację, dla której jednak — wyjątkowo ... — będzie można skusować koci przysmak. I wszystkie ich dyskusje mają tyle sensu, co ta właśnie, skoro i tak AA w końcu wyjmie i po-

daruje inną, zdatną do jedzenia potrawę. Rzecz w tym bowiem, że żaden z nich nie chce odegrać akurat tej roli, w której najchętniej widziałby go kolega. Poza krótkimi momentami pozornego porozumienia, ich intencje są sobie tak obce, ich głosy tak nieprzenikliwe — jak szloch pierwszego i chrapanie drugiego w scenie finałowej.

Ale nie o psychologię tu chodzi. Słusznie pisano, że dramaty Mrożka to mikrosocjo-logiczności, w których ludzie określają się bez reszty we wzajemnych odniesieniach. AA i XX różnią pozycje, jakie zajmowali we własnym społeczeństwie; łączy zaś to, że je (społeczeństwo) opuścili. Może to po trochu heglowski Pan i Niewolnik, freudowskie Superego i Id, ale przede wszystkim Inteligent i Cham. Strzeżmy się wszakże przed prymitywną wykładnią tych ostatnich określeń. W ich świetle bowiem różnicę między AA i XX określa postawa wobec najwyższych instancji, którym uchylili się wyjeżdżając z kraju. Nazwijmy je tu zacnym Starcem — stróżem tradycji i anonimową Ręką — narzędziem władzy. (Znamy je z innych, „nie-emigracyjnych” dramatów Mrożka). W tym ujęciu sytuacja XX wydaje się rzeczywiście dużo łatwiejsza: zarówno ze Starcem, jak i Ręką jest w zgodzie. Pragnie żyć w posłuchu dla tradycji (inaczej zresztą nie potrafi), „Błądzić nie pozwoli”, odpowiada mu też władza, wobec której „wszyscy są równi” i która — jak z satysfakcją podkreśla — nim osobiście nigdy się nie zajmowała. Wyjechał, gdyż dokuczyła mu bieda, gdy się dorobi, będzie mógł — tak przynajmniej na początku sądzi — wrócić do ojczyzny. Trudniejsza sprawa z AA. Wyjechał, aby uwolnić się zarówno od tradycyjnej problematyki narodowej, jak i uroszczeń Ręki. Aby przewyciężywszy narzucone pseudoproblemy i najzwyczajniejszy strach stworzyć prawdziwe Dzieło, w którym ze swojej trudnej sytuacji — „małpa w klatce” — wyprowadzi nową wiedzę o człowieku.

Są oni wreszcie prowincjuszami, którzy osiedli w europejskiej metropolii. I nie trudno zgadnąć, że sytuację tę przeżywają całkiem odmiennie. Dla XX do przyjęcia jest jedynie perspektywa prowincji, i to jego prowincji, zdecydowanie wybiera „muchy” przeciw „uniwersalnym zagadnieniom” i ostatecznie unicestwia realne istnienie metropolii stwierdzając: „Tutaj nie ma ludzi”. AA przeczy towarzyszowi, ale jego własne poglądy zawierają nie tyle idee uniwersalizmu, co kompromis partykularnego i ogólnego. U podstaw tej ambiwalencji zdają się leżeć kwestie, które sam autor tak gdzie indziej ujął:

„Niestety, być z prowincji i w niej zostać, to do niczego nie prowadzi. Transcenden-

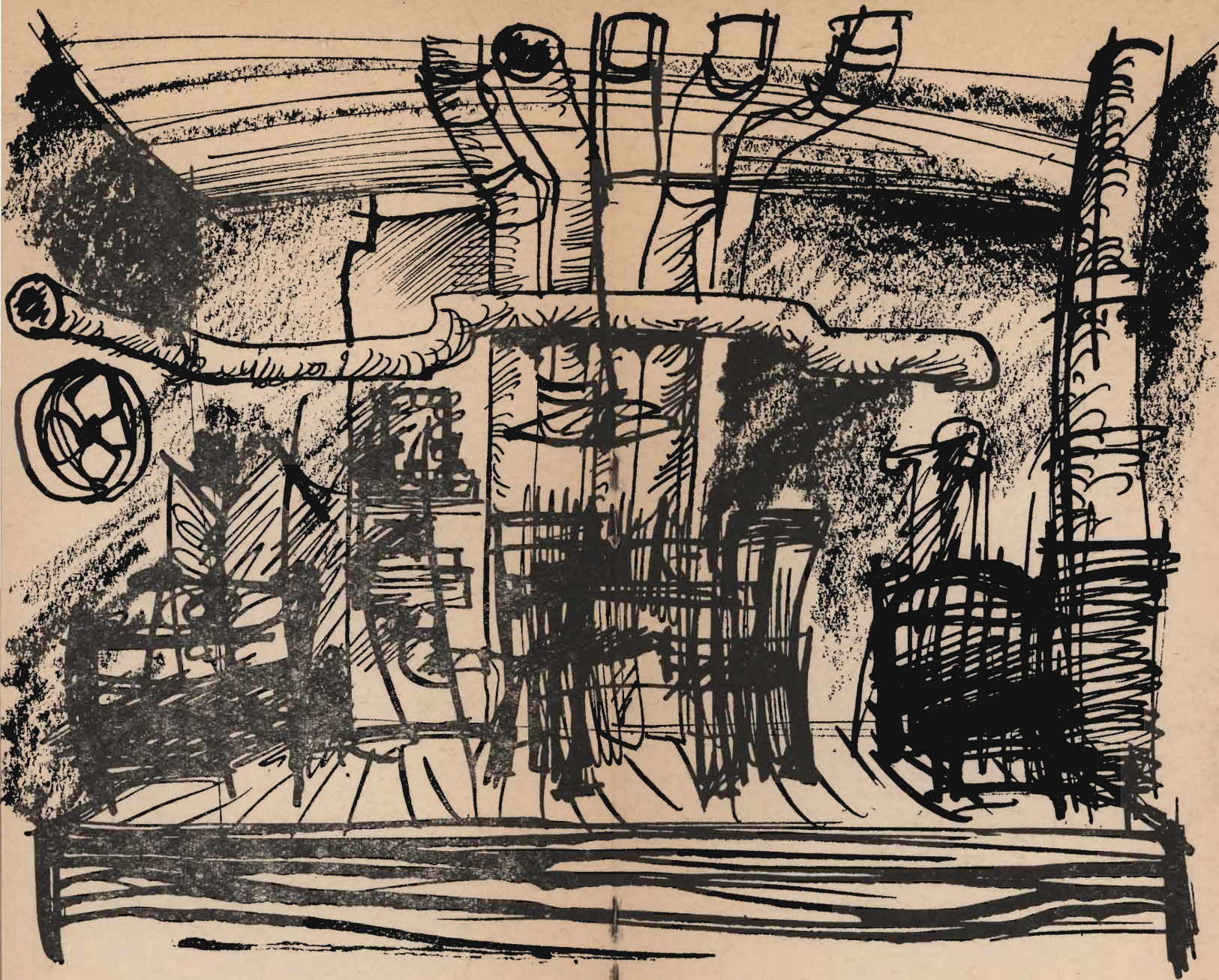
cja. Niestety — trzeba być z prowincji i trzeba się z niej wyostać. Znowu paradoks: można mieć tylko to, co się straciło. Prowincja i my i co z tego, czy to przypadkiem nie model życia w ogóle?” (*Dialog* 1974, nr 10).

I obaj znaleźli się w potrzasku. Gdyż rację ich wysiłków stanowi sytuacja pozostawiona w kraju, do którego nie mogą wrócić. Pieniądze XX będą warte coś dopiero wtedy, gdy wyda je w rodzinnej wsi, ale wyjazd będzie on odkładał w nieskończoność, jako że każdy dzień na emigracji obiecuje mu nową dniówkę. Także AA nie napisze dzieła, gdyż opuściwszy sytuację, której prawdę zamierzał odsłonić, „rozplynął się w wolności”, „stracił potrzebę tego tematu”. Wreszcie XX okazał się marnym przykładem niewolnika, skoro decydując się na samobójstwo dowiódł podstawowej umiejętności stanowienia o sobie. Co więc uczynią nazajutrz? Zaczną na nowo ciuć i pozorować zbieranie notatek? A może jednak, może mimo wszystko, podejmą decyzje radykalnie zmieniające ich położenie?

W *Emigrantach* śmiech nie pełni tej funkcji wyzwalającej, co we wcześniejszych dramatach Mrożka. Problemy bohaterów pozostają otwarte, podobnie jak przestrzeń, w której krążą te postacie, pozostaje zamknięta. Wolno się domyślać, że wiele w tych kreacjach jest z samego Mrożka; jest kwestią samoświadomości, co odnajdziemy w nich z nas samych. Takie jednak już jest prawo sztuki, że jeśli na scenie ukazane zostały postacie uwięzione w zaczarowanym kole, którego w żaden sposób nie mogą przekroczyć, to jednocześnie my wszyscy, widzowie, znaleźliśmy się jakoś poza tym kręgiem. I autor też, rzecz jasna, gdyby przyszedł na spektakl, musiałby zająć miejsce wśród widzów, nie zaś na scenie. Tak też rozumie jego intencję. Choć nie zmienia to faktu, że w niejednym pokoju do wynajęcia dalej toczy się dramat. I jest to dramat autentyczny. A w metropoliach pokojów do wynajęcia nie brakuje.

WOJCIECH WYSKIEL





Projekt dekoracji ZENON MOSKWA

KRZYSZTOF WOLICKI

## O „EMIGRANTACH„

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

W sztuce tej wszystko jest w słowach; to co jest niesłowne w sytuacji, ma sens



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

dziane i sztukę kończą sen i płacz, wiemy już że wszystkiego — nie było dość. Prawda nigdy nie będzie cała. I to jest właśnie cena kompromisu: niezbywalny cień obcości. Umiar oznaczałby więc: być razem, lecz osobno. Szanować osobność, gdy potrzebuje się obecności.

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

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

Prowincja jest szkołą tęsknoty. Najlepszą i nigdy niezapomnianą”.

Tekst ten tłumaczy, jak sędzę, wiele z warunków osiągnięcia pisarskiego *Emigrantów*: mniej więcej połowę. Wyjaśnia bowiem, w jaki sposób widzi się prowincję z metropolii i jak możliwe jest, że się ją widzi lepiej. Ale jest jeszcze pytanie odwrotne, gdyż *Emigranci* nie są bynajmniej sztuką jedynie polską. Kiedy ją czytamy w Polsce, pamiętni wszystkiego, co wiemy o naszej historii, literaturze, emigracjach, możemy łatwo przeoczyć, jak bardzo międzynarodowe są postacie AA i XX. Nawet ich niewątpliwie prowincjonalna sytuacja emigrantów nie jest wcale polską specjalnością. Otóż Mrozek osiągał niegdyś uniwersalizm obmyślając uniwersalne sytuacje dla konkretnych, prowincjonalnych, krakowskich postaci. W *Emigrantach* układ jest odwrotny. A jednak o uniwersalizmie tej sztuki nie sposób chyba wątpić (choć zapewne zawarta w niej propozycja umiaru nie jest „na czasie”). Dlaczego?

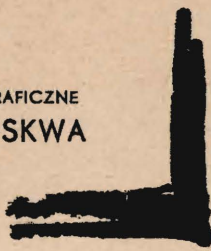
Tego zapewne nie tłumaczy już efektowne zdanie o subiektywnej prowincjonalności każdego człowieka. Sądzę raczej, że

to uniwersalizm dnia dzisiejszego jest obiektywnie pozbawiony środka. Składa się wyłącznie z prowincjonalnych sytuacji i właśnie dlatego możemy w nim być tacy wszędzie podobni. Jest to uniwersalizm paralelizmów, nie zaś struktury. Jest pozbawiony totalności, której tak namiętnie poszukuje. Czyżby więc tęsknota Sławomira Mrożka, który odrzekł się totalności w imię umiaru, tęsknota „bez kierunku, bez przedmiotu, samo sedno tęsknoty”, była, mimo wszystko, tęsknotą za totalnością właśnie? Cóż za zdumiewający czas, gdy umiar jest aż tak kosztowny i trudny.

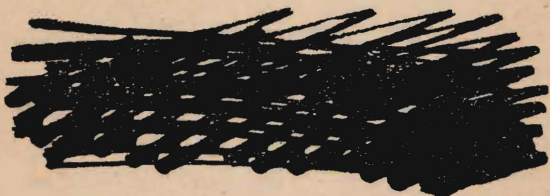
KRZYSZTOF WOLICKI  
W POSZUKIWANIU MIARY  
Pamiętnik Teatralny.  
Zeszyt 1 (93)  
W-wa 1975  
(fragmenty)

REDAKCJA PROGRAMU  
WITOLD NAWROCKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE  
ZENON MOSKWA



Inspicjent WŁODZIMIERZ FUCHS, Kontrola tekstu LEOKADIA STARKE, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny ERYK JANECKI, Kierownik oświetlenia JERZY HOŁÓWKA, Główny elektryk JAN KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej ALOJZY BLUKACZ, krawieckiej damskiej GIZELA SZENDZIELORZ, perkarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej STANISŁAW WÓJCIK, malarskiej i modelarskiej KANRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA.



CENA zł 5,—

DUS zam. 224/76 1500 szt. N-12



