Szewcy

WITKIEWICZ

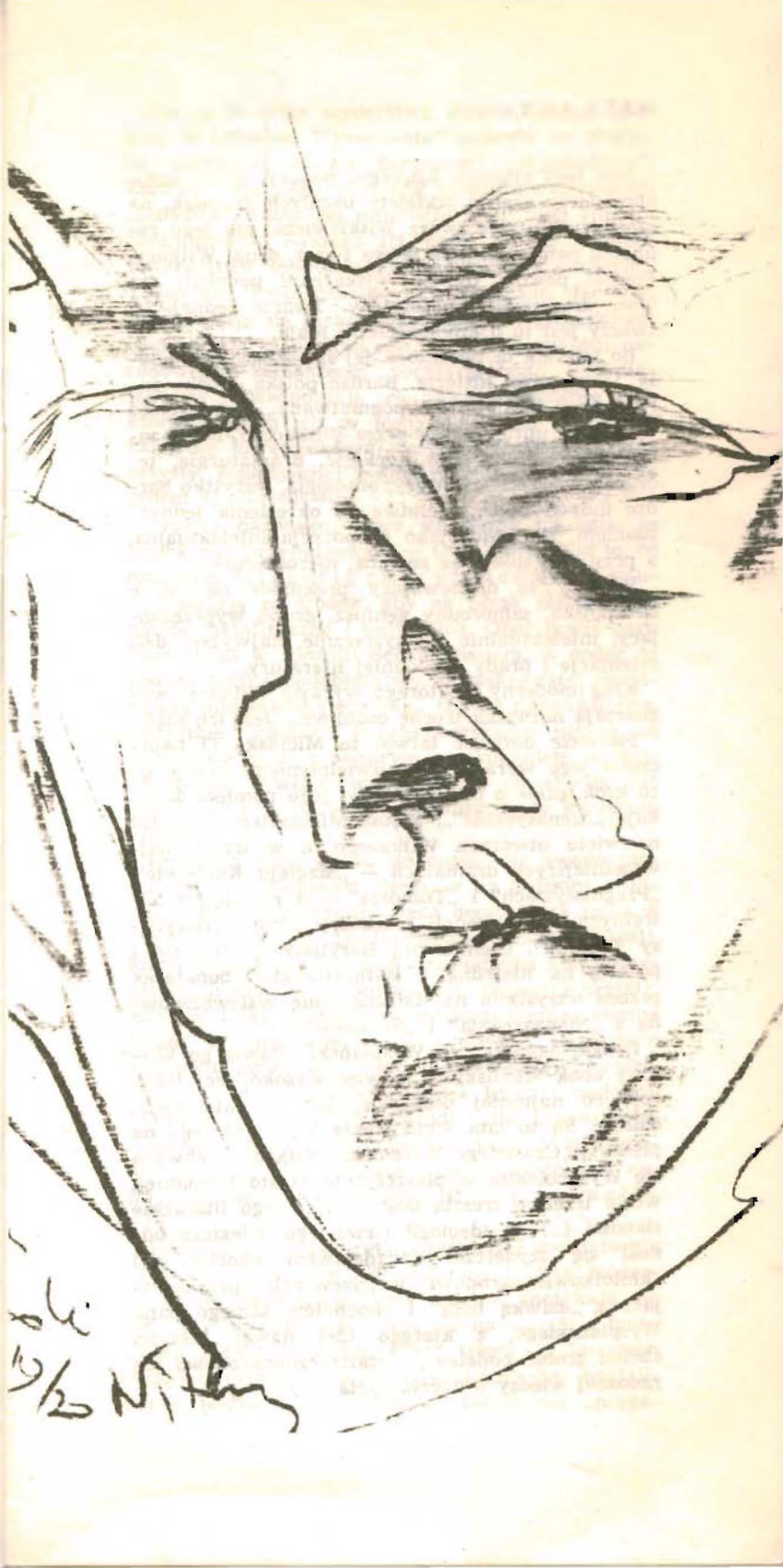
PAŃSTWOWY TEATR IM. JULIUSZA OSTERWY

Ambasador

MROŻEK

LUBLIN 1982

Dyrektor i Kierownik Artyst.
IGNACY GOGOLEWSKI
Zastępca Dyrektora
KRZYSZTOF TORONCZYK



WITKACY

Jest taki rysunek Linkego: ponury, pusty krajobraz, trzy czarne szkielety uschłych drzewek, na pierwszym planie twarz Witkiewicza; zza jego ramienia patrzy ku nam druga twarz, drugi Witkacy. Portret pewnie by się Witkacemu podobał: ma tzw.: dreszczyk metafizyczny. Twarze jednak — twarzy jest tu o kilkanaście za mało.

Bo też cała ta twórczość, jej stylistyka, idee i losy, to osobliwa historia. Bardzo polska, trochę europejska i niesłychanie pogmatwana... Już wielość dyscyplin, uprawianych przez Witkacego, budzi zakłopotanie; malarstwo, powieść, dramaturgia, teoria sztuki, teoria kultury, ontologia, wszystko bardzo indywidualne, niełatwe do określenia jednym zdaniem, frapujące jako propozycja intelektualna, a przy tym splecione ze sobą, nierozłączne...

Witkacy to olśniewający prekursor na miarę europejską, samorodny geniusz, grubo wyprzedzający, intelektualnie i artystycznie, najwyższe dziś orientacje i prądy zachodniej literatury...

Krąg moderny, z którego wyrasta Witkacy, wyznaczają nazwiska trochę osobliwe... Jest ich pięć...

Pierwsze dostrzec łatwo: to Miciński. O twórczości jego wyraża się z uwielbieniem: cytuje go co krok, pisze o nim artykuły, jego pamięci dedykuje „Nienasycenie"... Piętno Micińskiego znać też na wielu utworach Witkacego, a w trzech najwcześniejszych dramatach — „Macieju Korbowie", „Pragmatystach" i „Tumorze" — aż roi się od natrętnych reminiscencji z lektury autora „Bazylissy Teofanu". Cień samej Bazylissy kładzie się i później na niejedną z Witkacowskich bohaterek przede wszystkim na Księżnę Irinę Wsiewołodowną z „Nienasycenia" i „Szewców"...

Drugie nazwisko to Wyspiański. Stawia go Witkacy obok Micińskiego, a więc wysoko, lecz traktuje co najmniej osobliwie, jak na lata dwudzieste. Są to lata windowania Wyspiańskiego na piedestał Czwartego Wieszcza... Witkacy zachwyca się Wyspiańskim w płaszczyźnie czysto formalnej, wcale trzeźwo zresztą dostrzegając jego literackie słabości (...) do ideologii Czwartego Wieszcza odnosi się szyderczo: świadectwem choćby owi „kmiotkowie narodowi" w „Szewcach", przybywający z „dziwką bosą" i chochołem samego pana Wyspiańskiego, z którego idei nawet faszyści chcieli zrobić podstawę metafizycznonarodową ich radosnej wiedzy o użyciu życia.

Nie są to tylko szyderstwa słowne, sięgają głębiej. W „Nowym Wyzwoleniu" pojawia się drwiąca parafraza kanwy fabularnej „Wyzwolenia". Zamiast bezsilnego Konrada z Mickiewiczowskich „Dziadów" miota się unieruchomiony pod filarem Szekspirowski Ryszard III, obok zaś na kanapce towarzystwo spokojnie rozmawia przy herbacie... To co dla Wyspiańskiego było tragiczne, dla Witkacego staje się zarazem koszmarne i groteskowe: Konradowie są bezsilni nie wskutek marazmu narodowego i zaczadzenia „poezją grobów", lecz dlatego, że obezwładniają ich nowe anonimowe siły, które zmiatają ich ze sceny na równi z pijącym herbatkę towarzystwem, cały zaś problem wodza artysty, gigantycznej indywidualności, staje się po prostu anachroniczny...

Trzecie nazwisko, które się ciśnie na usta, to oczywiście Przybyszewski. — Obaj uprawiają to, co nazywam f i l o z o f i ą r a j u u t r a c o n e g o: sztukę uważają za środek, aby na błysk załatać rozdarcia metafizyczne i kulturalne. Obaj tkwią paru korzeniami w filozofii Schopenhauera. A dodać tu jeszcze trzeba podobieństwo najjaskrawsze: demoniczną młodopolską erotykę... Co zaś najważniejsze, wszystkie „chucie" Przybyszewskiego pisane są straszliwie serio, z ponurym przekonaniem; u Witkacego są drwiąco wieloznaczne, co chwila już przepływają w parodię, w autoironię, w szyderczą groteskę.

Ewolucja jaka się tu dokonała, ma swego pioniera przed Witkacym, lecz nie na polskim gruncie. Jest nim Wedekind. Jego demoniczna Lulu w „Erdgeist" (1895) i „Die Büchse der Pandora" (1901), kusząca tym, że chce być poskromiona i najwspanialszych samców zmieniająca w bezwolne szmaty, jest nie tylko prototypem modernistycznej femme fatale w dramacie, lecz i matką wszystkich „wściekle ponętnych" lwic salonowych Witkacego. Samcy u obu autorów również bywają podobni. Ponadto właśnie u Wedekinda cała przybyszewszczyzna z tonu serio łamie się nagle w groteskowy grymas... Dramaturgia jego to właśnie w całej pełni demoniczny modernistyczny n a d k a b a r e t.

Słówkiem „nadkabaret" określił Boy dramaturgię Witkacego... Istnieje jednak... inny jeszcze modernistyczny nadkabaret, przy którym spotykają się Boy z Witkacym, i ten jest już na szczęście francuski. Mowa o „Królu Ubu" (1896). Z Jarry'ego właśnie płynie—częściowo—Witkacowska brutalizacja jezyka i skłonność do świadomie „pluga-

wych" sytuacji czy postaci, zaznaczana niekiedy nawet nazwiskami... Z „Króla Ubu" wreszcie rośnie wizja historii jako krwawo-absurdalnej rzeźni, najwyraźniejsza w „Janulce", i przede wszystkim Witkacowska galeria straszliwych i groteskowych tyranów, przywódców, dyktatorów, z toczącym pianę z pyska Gyubalem Wahazarem na czele...

Krąg inspiracji literackich Witkacego tutaj się, jak widać, domyka... Kontynuuje więc spośród kierunków moderny nie symbolizm, ale tendencję najbardziej prekursorską, tę, która pełnym głosem przemówi dopiero w latach wojny światowej i bezpośrednio po niej — chociaż nie w Polsce.

Ekspresjonistycznym gustom w teatrze pozostanie wierny nawet wówczas, gdy niemal całą twórczość dramatyczną — z wyjątkiem „Szewców" będzie już miał poza sobą...

Witkacy był ekspresjonistą — i nie był zarazem. Czy jednak mógł nim być — w Polsce dwudziestolecia?

(...) Dla zrozumienia jego dramaturgii, gdzie tkanka polityczna jest znacznie wątlejsza i mniej istotna niż w powieściach, wystarczy uświadomić sobie samo rozdarcie polityczne Witkiewicza: świadomość konieczności i zwątpienie o jej sensie...Toteż Witkacy własny wewnętrzny niepokój i niedosyt przekształca z kolei w teorię nienasycenia metafizycznego: szuka metafizycznych wstrząsów, które by pozwalały zapomnieć o świecie, przeżyć w nagłym olśnieniu, bezpośrednio, prawie mistycznie — indywidualną Tajemnicę Istnienia...

Zjawia się przy tym pokusa ucieczki — od własnych niedawnych przeżyć, od tego, co się wie, od rzeczywistości — w sferę konstrukcji abstrakcyjnych, w teorię Czystej Formy...

Buduje ją Witkacy na gruncie malarstwa, później dopiero przenosi na poezję i teatr, wciąż zresztą korzystając z malarskich przykładów argumentacji... Jego malarstwo jest najzupełniej jednorodne z literaturą. Miękkie zawijasy linearne, dziedziczone po secesji, łączą się tu z ekspresjonistyczną deformacją kształtu, ekspresjonistyczną fantastyką kolorystyczną i aurą „metafizycznej" niesamowitości...

„... Teatr jest sztuką złożoną, nie mającą swoistych, jednorodnych elementów, jak sztuki czyste: Malarstwo i Muzyka". Lecz mimo zasadniczej nieczystości teatru, Czystą Formę da się przecież, sądzi Witkacy, przy pewnej kompromisowości osiągnąć: „Tak samo jak powstanie (w plastyce) nowej formy, czystej i abstrakcyjnej... odbyło się za cenę deformacji wizji świata zewnętrznego, tak samo możliwe jest powstanie Czystej Formy w teatrze, za cenę deformacji psychologii i działania. Sztukę taką można sobie wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia przy niezmiernej ścisłości i wykończeniu w powiązaniach akcji".

... Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dający się z niczym porównać".

Tak wygląda ideał Teatru Czystej Formy...

Witkacy zdradza... ekspresjonizm z krakowskim formizmem. Łączy się z tą grupą wkrótce po powrocie do kraju, staje się jej czołowym teoretykiem i reprezentantem. Unia wydaje się szczęśliwa i dla autora „Kurki wodnej", lata owe to lata jego niebywałej płodności. Między rokiem 1918 i 1926 wyrzuca z siebie trzydzieści kilka dramatów, trzy książki teoretyczne o malarstwie i teatrze Czystej Formy, ponadto maluje, dyskutuje, wygłasza odczyty, odgryza się polemistom.

Aż raptem, około roku 1927, pęka formistyczny kaganiec.

Witkacy właściwie porzuca teraz teatr, podobnie jak malarstwo..., porzuca te właśnie dyscypliny, w których własną praktyką podbudowywał tak usilnie teorię Czystej Formy. Bierze się do powieści. W roku 1925 zaczyna pisać „Pożegnanie jesieni", wydaje je w 1927 r. i zasiada do „Nienasycenia". Teorię Czystej Formy na tym terenie po prostu wymija: stwierdza, że nie obowiązuje ona w powieści, ponieważ powieść jest zbyt długa, nie działa bezpośrednio, jak sztuka, obraz czy poemat... Teraz uwolnione z pęt Czystej Formy buchnie to, co Witkacy ma naprawdę do powiedzenia: wściekła ekspresjonistyczna groteska polityczno-społeczna, połączona z katastroficznym traktatem i — krzywym oczywiście — zwierciadłem obyczajów. W powieści — wyzna całkiem jawnie — główną rzeczą jest treść, a nie forma".

... Witkacy pisze w tym czasie również „Szewców", w analogicznej już, jak powieść, poetyce, choć równocześnie utrzymuje: „nie zmieniłem nic a nic poglądów estetycznych i filozoficznych, tylko przeciwnie, rozwinąłem je". Ale ta nowa zdrada jest heroiczna. Jest aktem determinacji, jest

odnalezieniem siebie. Świadczy, że ucieczka w sztuczne raje formizmu nie wytrzymała próby. Nie zdusiła lęku ani buntu wobec rzeczywistości, choć próbowała je zdławić. Przyniosła jedynie to, co marzenia senne: poprzez przesunięcia i obronne przebrania uczuć, pragnień i lęków stworzyła — jak rzekłby stary Freud — zastępcze zaspokojenie...

KONSTANTY PUZYNA

(w:) Stanisław I. Witkiewicz: Dramaty. Warszawa 1972.

STRASZNE PRZEKLEŃSTWA WITKACEGO PRZEZNACZONE DO UŻYTKU PRYWATNEGO

Ty sflądrysynie, ty skurczyflaku!
Ty bidny, zgnojony zgniłku.
Ścierwa jej sturbiasta wlań...!
Wont z tym na przechwistny dymulec!
Sturba jego zaskomrana suka ich rwań zachlebiona.
Chełbia wasza wlań świecąca.
Pier go ducha jego cioć!
Wy chlipacy, wy purwykołcie, wy kurdypiełki zafądziane...
Do chapudry girlastej!
Sflądrysyny dudławe!
Pypciem purwy nie dobajcujesz do glątwy ostatecznej.
Sturba ich szać zaprzała!
Tak se pogwajdlić i pokierdasić, co!
Wy chądrołaje przepuklinowe!
Wybambronione.
Ty wandrygo, ty chałapudro, ty skierdaszony wądrołaju, ty chliporzygu odwantroniony, ty wszawy, skorkowaciały, spurwiały mózgu!
Gnizdy jedne, wont!!
Sturba ich suka malowana, dziamdzia ich szać zaprzała.
Do superpan babomatriarchatu,
do hiper supra megofanopumpy,
ciućka jego tango tańcowała!

NA MARGINESIE WITKIEWICZA — „NIE-FORMISTY"

... Widowni, która za chwilę zetknie się z sceniczną wersją „Szewców" nie trzeba opowiadać treści tej sztuki. Powiedzieć trzeba — jeśli trzeba? — o stanie ducha, który tę sztukę zrodził, o epoce, która podobne stany ducha stymulowała.

„Być w masie — wielkie pragnienie „alienowanych" intelektualistów" — pisał Czesław Miłosz, ograniczając to zjawisko do pewnej tylko epoki i do określonych warunków. Być w masie — czyli: być akceptowanym. Chorobą artysty jest potrzeba akceptacji, świadczonej przez publiczność — dopowiadała znacznie wcześniej rówieśnica Witkacego, Gertruda Stein. Wszelkie prawdy i „prawdy" o naturze tak zwanych prawdziwych pragnień intelektualistów, resp. artystów, były zatem i są nadal nader kruche, nader — rzekłbym — ulotne moralnie i ontologicznie. Kto bo je zapisuje? Kto bada naturę tych istotnych pragnień?

Bo oto jeszcze jedna możliwość: być akceptowanym przez m a s ę pomimo mego programowego nastawienia przeciwko masie! Albo jeszcze inna odmiana kokieterii: być akceptowanym właśnie dlatego i przez to, że jestem przeciwko...

W pokoleniu Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885-1939) sam już fenomen budzących się do ruchu m a s, znany także pokoleniom wcześniejszym, przeobraził się w istotną p r o b l e m a t y k ę mas i ruchów masowych, w fenomenologię zjawiska, które jest lub będzie — jak przeczuwał Witkacy — t ł e m wszystkiego, co istotne w najbliższych fazach rozwoju społeczeństw...

Przeobraził się — kiedy?

Dostrzeżony w zalążkach znacznie wcześniej, istotny, materialny i namacalny stał się po rosyjskiej rewolucji i po Wersalu, w słodkich latach dwudziestych, w. tej — według Micińskiego — „epoce infantylnej", kiedy kupowało się rakiety do tenisa i bilety na pierwsze dźwiękowe filmy.

W rzeczy samej lektura „Pożegnania jesieni", „Nienasycenia", „Szewców" skłania do sięgnięcia po kalendarium polityczne powersalskiej Europy. Staje się w pewnym sensie oczywistym, że przemiany tej Europy — będące w części gorliwym naśladownictwem nowoczesnej, imponującej Ameryki, a w innych znów aspektach nowatorskimi poszukiwaniami społeczno-ustrojowymi — wywołały znaczne zaniepokojenie, które siłą rzeczy znalazło różnego rodzaju odbicia także i w sztuce, głównie

w eseistyce i prozie, ale również w dramacie, w filmie.

W Polsce bodaj już u progu lat 1920-tych tłumaczono i komentowano teorie Forda, projektujące możliwie najlepiej urządzony świat, upodobniony do maksymalnie sprawnie funkcjonującej, zmaszynizowanej i zautomatyzowanej fabryki. Centralną postacią tej wizji był wielki menedżer, marginalną zaś i mało liczącą się — uprzedmiotowione indywiduum ludzkie, sprowadzone do roli jakby doskonale zagospodarowanego kółeczka w wielkiej maszynerii...

Stanisław I. Witkiewicz interesował się fenomenem społecznym. Oceniał np. spętanie poszczególnego indywiduum przez biurokrację jako najdobitniejsze signum zbliżającej się nowej epoki. Wielką przegraną w każdej z tych wizji, obojętnie — „antykapitalistycznych" (takimi miały być np. powieści Wellsa „Men like Goods", 1923 czy Huxleya „Brave new World", 1932) czy „antysocjalistycznych", zawsze była wolność, pojęta jako atrybut wyzwolonej jednostki. W tej spętanej przyszłości nic już nikomu „się nie chce", nawet umówić na randkę, jak bohaterowi „Pożegnania jesieni"..., jak temu dzikusowi z ery przedfordowskiej w powieści Huxleya...

Jeśli wolno umieścić Witkacego w obrębie jakiegokolwiek systemu klasyfikacyjnego, to chyba — przez kontrast i analogię — w pobliżu wczesnych utopii („Nowej Atlantydy"): zdążał bowiem Witkacy do formy opowiastki filozoficznej, która stawiała sobie za cel ukazanie — przez zestawienie z obrazem przyszłych katastrof ludzkości — niedostatków własnej formacji, nieuchronnie poddającej się wpływom groźnych trendów cywilizacyjnych i społeczno-ustrojowych. Oczywiście: dostrzegał niebezpieczeństwa, zagrażające kulturze ze strony hiperrewolucjonistów, lewaków, superorganizatorów szczęścia ludzkiego, poznał zresztą zapewne niektórych bliżej podczas swego pobytu w ogarniętej rewolucją Rosji a później ich czytał w pismach lewaków artystycznych spod znaku Trockiego czy wśród polskich dogmatyków rewolucji (ich karykaturą jest z pewnością poeta-komisarz Sajetan Tempe z „Pożegnania jesieni", który w „Szewcach" zmienia już zawód i jest kimś innym), ale też byli oni jedynie i tylko historycznie nieuchronnymi odpowiednikami menedżerów Forda i skaptowanych przezeń ekonomistów w typie Taylora, działającymi w innych warunkach społeczno-ustrojowych i cywilizacyjnych...

Witkacy jako autor „Szewców" (utwór ten powstał między rokiem 1931 a 1934) znał już przebieg i cele „rewolucji" faszystowskiej w Niemczech. Ujawnia się w tym aspekcie czasu zasadnicza różnica pomiędzy nim — obecnym, a wcześniejszym autorem „Pożegnania jesieni". Klasy społeczne daremnie szukają znaków swej tożsamości; ostatnim śladem dawnej cechy kultury — indywidualizmu — pozostał jeszcze seks, choć też już zamknięty w klatce; trwa wyścig rewolucji, superrewolucji i hiperrewolucji, których celem...? Groteska katastroficzna Witkacego stawia te same pytania, co wcześniejsze powieści. Wszakże rewolucje, to zdaniem Witkacego tylko — jak pisał K. Puzyna — „ogniwa w znacznie ogólniejszych procesach". A te ludzkość zaprogramowała niestety sobie sama, osiągając w stadium dawnej kultury stan improduktywności i owej — tak często przez autora „Szewców" przywoływanej — degeneracji.

Jaki więc jest Witkacy w tym okresie swej twórczości?

„Ja nie mam zamiaru być tym wytwórcą wzmacniających zastrzyków dla zdychających narodowych uczuć czy degenerujących się społecznie instynktów, tych wymierających robaków na resztkach zgniłego ścierwa wspaniałego bydlęcia z dawnych wieków."

A w innym miejscu:

„O wstrętny był ten przeciętny inteligent polski owych czasów! Lepsi już byli nawet wysokiej marki dranie lub po prostu tłum." To w nim „zaiła się złowroga, bezlitosna przyszłość przeżytych warstw ludzkości".

I dalej, mówiąc już wprost do czeladników w „Szewcach":

„Ludzie teraz, to tylko wy — to każdy wie. Ale z drugiej strony nie wierzę już w to nowe życie, które stworzyć macie wy — oto moja tragedia jak na patelni."

Pozostał więc smutek, gorycz wizjonera, który przyszłych władców świata chciałby — być może — wzbogacić przynajmniej o ten rodzaj samowiedzy, która zapobiegłaby najgorszemu, czyli odindywidualizowaniu kultury i totalnej mechanizacji wszystkiego i wszystkich.

MICHAŁ MISIORNY

Szewcy

NAUKOWA SZTUKA ZE „ŚPIEWKAMI" W TRZECH AKTACH

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Obsada:

Autor Szalony	— HENRYK SOBIECHART
Sajetan Tempe	— LUDWIK PACZYŃSKI
Czeladnik I Władek	— MACIEJ SZRENICA
Czeladnik II Edek	— WIESŁAW MOTEK
Prokurator Scurvy	— MAREK PRAŻANOWSKI
Księżna	— BARBARA KOZIARSKA
	— HANNA PATER
Teruś	— JOANNA MORAWSKA
Fierdusieńko,	— ANDRZEJ REDOSZ
Józek Tempe,	— JERZY KAMIŃSKI
Strażniczka	— ANNA TOROŃCZYK
Stary Kmieć	— WALDEMAR STARCZYŃSKI
Kmiotek	— TADEUSZ KUDUK
„Dziwka bosa"	— HALINA FIEĆKO
Chochoł — Bubek	— JOANNA MORAWSKA
Hiper-Robociarz	— HENRYK GOŃDA
	— JAN WOJCIECH KRZYSZCZAK
Gnębon-Puczymorda	— WŁODZIMIERZ WISZNIEWSKI
Towarzysz Abramowski	— MACIEJ POLASKI
Towarzysz X	— WITOLD ZARYCHTA
„Dziarscy chłopcy"	— x x x
Strażnicy	— x x x

Reżyseria: WOWO BIELICKI
Scenografia: JACEK KOWALSKI
Muzyka: WOJCIECH TRZCIŃSKI
Asystent reżysera: HENRYK SOBIECHART

PREMIERA NA DUŻEJ SCENIE

GRUDZIEŃ 1982

Ambasador

SŁAWOMIR MROŻEK

Ambasador	— IGNACY GOGOLEWSKI
	PIOTR WYSOCKI
Sekretarz Otello	— ROMAN KRUCZKOWSKI
Pełnomocnik	— HENRYK GOŃDA
	JAN WOJCIECH KRZYSZCZAK
Człowiek	— JERZY ROGALSKI
Amelie	— BARBARA WRONOWSKA
Generałowie	— x x x

Reżyseria: MAREK T. NOWAKOWSKI
Scenografia: TATIANA KWIATKOWSKA
Asystent reżysera: ROMAN KRUCZKOWSKI

PREMIERA NA MAŁEJ SCENIE

22 LISTOPAD 1982

BARDZO MI PRZYKRO, ALE TO JEST PRZEDSTAWIENIE DLA MŁODZIEŻY

Obsada:

MROŻEK

W chwili, gdy piszę te słowa, paryski teatr Jean Louis Barrault i Madeleine Rénaud gra „Ambasadora", w reżyserii tego samego artysty Laurent Terziefa, który zapewnił ogromny sukces spektaklowi „Tanga" w teatrze „Lutece". Terzief był również reżyserem i wykonawcą jednej z głównych ról w „Garbusie", którego oglądałem przed kilku laty w paryskim teatrze „Chaillot". Pozycja Mrożka jest już ustalona zarówno we Francji, jak w wielu innych krajach. Jedno z wydawnictw bułgarskich rozpoczęło wyborem tłumaczeń jego sztuk serię poświęconą współczesnej naszej dramaturgii. W kraju jest on coraz częściej grywanym, coraz popularniejszym autorem. Na pięć sztuk granych latem 1979 roku w krakowskich teatrach — cztery to utwory Mrożka.

Teatry nasze stale umieszczają w repertuarze utwory tego pisarza, przecież nie tak znów łatwe i proste. Dotyczy to zarówno dawnych, jak i najnowszych sztuk.

Oszałamiająca kariera Mrożka dokonała się w okresie 25-lecia — i ma na pewno przed sobą możliwości dalsze. Urodzony w 1930 roku, krakowski student architektury zaczynał jako dziennikarz, satyryk, rysownik. Znalazłem w starych mych papierach recenzję z „Huzarów" Pierre Aristide Bréala, wystawionych w Krakowie przez Jerzego Ronarda-Bujańskiego pod koniec lat 50-tych. Młody dziennikarz pisywał w „Dzienniku Polskim" i „Przekroju".

Pewien rozgłos przyniósł mu, nieco abstrakcyjny, humor na łamach suplementu do „Życia literackiego" („Postępowiec"). Jeszcze więcej uznania zdobyły pierwsze zbiory opowiadań. Nagle, w 1958 „wybuchła" sensacja, 28 letni autor napisał sztukę, niebawem wystawioną w Warszawie, „Policjantów" (późniejszy tytuł: „Policja").

„Odkryciem" Mrożka była swoista rola konsekwencji i logiki, w k o m e d i o w y m widzeniu świata. Wyobraźmy sobie, że w kraju, gdzie panuje spokój, ostatni więzień podpisuje akt wiernopoddańczy. A więc i racja bytu policji, jako instytucji, zostaje podważona. By ją ratować, jeden z policjantów musi udawać spiskowca — i dać się zaaresztować. Oto konsekwencje płynące z przyjętego założenia. Konsekwencje tak absurdalnie logiczne — że muszą mimo powagi zagadnień, budzić, wywoływać uśmiech.

Ale i dalsze perypetie akcji w tej sztuce będą służyć podobnym założeniom. Policjant udający spiskowca, posłuszny logice swej sytuacji, poczuje się konspiratorem prawdziwym. W zakończeniu aż trzej przedstawiciele władzy wzajemnie się aresztują. Policja ma więc „pełne ręce roboty". Paradoks takiej komediowości wynika z logicznego wysnuwania absurdalnych konsekwencji z groteskowych założeń.

Nieco okrutne i równie fantastyczne, są perypetie stanowiące oś krystalizacyjną następnych sztuk Mrożka. W „Męczeństwie Piotra O'Hey'a" (1959) tygrys zagnieździł się (czy narodził) u spokojnego obywatela o skłonnościach epikurejskich. Konsekwencje — groteskowe! — tego faktu powodują powikłania komiczne. Poborca Skarbu zgłasza się po podatek od zwierząt. Specjalista naukowy zajmuje pozycję obserwacyjną. Kuratorium oprowadza dzieci po mieszkaniu, gdzie rzekomo — czy naprawdę — tygrys grasuje w łazience. Ministerstwo Spraw Zagranicznych urządza w mieszkaniu O'Hey'a — polowanie dla indyjskiego dyplomaty. Cyrk urządza tu swoje spektakle.

Pamiętam znakomity spektakl tej sztuki w krakowskiej „Grotesce"; aktorzy w maskach, w reżyserii Zofii Jaremowej, uwydatniali paradoksalną „logikę" groteski, której rezultatem staje się fizyczna katastrofa O'Hey'a. Nasze teatry stosunkowo rzadko grywają ów utwór. Natomiast jest on popularny we Włoszech, gdzie go wystawiają zarówno teatry zawodowe, jak studenckie.

Z biegiem czasu przeobraża się ów teatr Mrożka, nie tracąc jednak swej specyficzności. „Indyk" (1960) dotykał modnej w tym czasie „alienacji" i „frustracji". Panuje powszechne zniechęcenie, nic się nikomu nie chce, dekadencja nowego typu obejmuje zarówno intelektualistów (Poeta) jak i wojskowych (Kapitan), a nawet chłopów.

Tytuł tej komedii jest parabolą. Indyk jakby chciał przełamać „szablon" biologiczny, próbuje „zalotów" miłosnych wobec kur. Ale po chwili rezygnuje i zapada w apatię, wzorem istot ludzkich. Podobnie „dekadenci" w tej sztuce, na widok pięknej i ambitnej dziewczyny, doznają przypływów życiowej energii, by za chwilę powrócić do apatii. Wedle chłopów doszło ostatecznie do osobliwego stosunku indyka z kurami, ale jajo w ten sposób poczęte, ma kształt... stożkowy. Jeden z „dekadentów", ulega euforii muzycznej. Ale jego gra ma charakter kakofoniczny.

W latach następnych szczególny rezonans zdobywa sześć jednoaktówek Mrożka, z których najsłynniejsza to „Na pełnym morzu", gdzie skutki wzrastającego apetytu trzech rozbitków stanowią rezultat groteskowych sytuacji.

Jeden z teatrów paryskich gra te jednoaktówki, napotykając pewną, jakby z ducha Mrożka poczętą, przeszkodę. We Francji w owych latach prezydentem jest generał Charles de Gaulle. Jego rola historyczna nabiera niepospolitego znaczenia. Ale generał ma adwersarzy, odbywają się zamachy, organizowane przez prawicę „O.A.S.". Jedna z owych sztuk Mrożka nosi tytuł „Karol". Dosłownie przełożony tytuł, mógłby uchodzić... za aluzję do generała de Gaulle'a. Trzeba go więc zmienić na „Bertrand".

„Tango" uchodzi za jedną z najważniejszych sztuk Mrożka. Istotnie wywierało i dalej wywiera wrażenie zarówno w Polsce jak i za granicą. Ale ów komediowy kunszt autora, związany ze swoistą „konsekwencją", ma tutaj jeszcze bardziej złożony charakter. Satyra na eksperymenty artystyczne zakłada kult jak najpełniejszej swobody. Tymczasem przedstawiciel pokolenia młodego buntuje się przeciw faktowi, że wychowanie współczesne odbywające się bez przymusu, niejako „okalecza" tę młodzież z pewnego „przywileju": prawa do buntu. Swoboda mieści więc w sobie własną antytezę i staje się mniej atrakcyjna nie napotykając zewnętrznego oporu. Dlatego przedstawiciel młodych głosi... kult przemocy. Jednak sam pada ofiarą tego kultu, podchwyconego przez sprytnego półinteligenta. Nic dziwnego, że w Niemczech dopatrywano się tu aluzji do genezy doktryn hitlerowskich.

Coraz mocniej interesuje Mrożka zagadnienie siły. W „Rzeźni" w sposób nieco upraszczający „konkurencję" wycia bydła prowadzonego na rzeź — staje się groźne dla sztuki. W tych warunkach zostaje zagłuszona muzyka koncertowa. Ale ten pesymizm wynika z dość dowolnie obranych przesłanek sytuacyjnych.

Natomiast „Emigranci", komedia rozłożona na dwa głosy, ukazuje skomplikowany stosunek skali wartości w etyce. Pozorna siła kryje zalążki istotnej słabości. Nie zapomnę wstrząsającej roli, jaką dał w „Emigrantach" w warszawskim Teatrze Współczesnym — Czechowicz.

Zdarzały się, trzeba tu przyznać, także i słabsze pozycje naszego komediopisarza. (np. „Śmierć porucznika", „Wyspa róż", „Vatzlav", ratowany pięknymi inscenizacjami Kazimierza Dejmka oraz grą aktorów), „Pieszo", dopiero w inscenizacji Jerzego Jarockiego w warszawskim Teatrze Dramatycznym nabiera szerszych perspektyw. Nie chodziło już tylko o obraz wędrówek odbywanych podczas ostatniej wojny, ale i o wizję gwałtownych przemian cywilizacji, pokazaną dzięki prologowi z „Matki" Witkacego. Niemałą rolę odegrały role Zbigniewa Zapasiewicza i Gustawa Holoubka.

Mądre, dowcipne i oryginalne są cztery sztuki z cyklu jednoaktówek o lisie.

„Ambasador" wydaje mi się powrotem do techniki komediowej z pierwszych lat Mrożka. Temat dobrze się tu nadawał. Dyplomacja współczesna ma w sobie coś dramatycznego i niezwykłego. Mrożek daje szefowi placówki w kraju, abstrakcyjnie pojętym, formalną postawę bezwarunkowej konsekwencji. Ambasador opuszczony przez żonę, współpracowników i otoczenie, reprezentuje fikcję: w jego kraju nie ma już władzy, środków dyspozycji, nawet administracji. Jednak ten dziwny dyplomata trwa na swym stanowisku, postępuje nawet wbrew merytorycznemu przekonaniu, dochowuje wierności „statusowi" reprezentacji. Sztuka rozpoczęta fajerwerkami paradoksów, dowcipów i replik, kończy się — wizją „katastroficzną".

Dość podobnie było w jednej z poprzednich sztuk Mrożka, w „Garbusie". Wszystkie konsekwencje zostały wysnute z założenia „hipotetycznego" na tym polegającego, że człowiek fizycznie upośledzony, musi żywić nieprzyjazne zamiary wobec otoczenia. Przypuszczenie jest fałszywe, ale w zachowaniu się innych postaci odgrywa rolę istotną. Zakończenie, jak w „Ambasadorze" przynosi zasadniczą zmianę tonacji. Powszechna katastrofa wszystko niweluje.

Widziałem jak owa zmiana zaskoczyła widzów paryskich. Nasza publiczność reagowała odmiennie. Ale i u nas owa ewolucja tonu dała się odczuć.

W „Ambasadorze" przejście od komediowości do atmosfery finalnej ściślej się jednak wiąże z wątkiem fabularnym.

Sławomir Mrożek jest jak wspomniałem, jedną ze sław współczesnej dramaturgii. Jednym z „ambasadorów" naszej literatury na świecie, niemal na równi z Witkacym, Gombrowiczem i Szaniawskim. Skomplikowana droga, jaką przebył Mrożek może zastanowić obserwatora współczesnych zjawisk artystycznych.

WOJCIECH NATANSON

TEATR TOTALNY

Teatr totalny...

Chyba dla nikogo z mojego pokolenia słowo „totalny" nie brzmi przyjemnie. Miałem dziewięć lat, kiedy już wypadło mi żyć w świecie, w którym to słowo stało się ciałem. Najpierw był „program totalny", „rozwiązanie totalne" (żadnych połowiczności) i z tego wyniknęła wojna totalna, która miała się zakończyć „zwycięstwem totalnym". Na szczęście zakończyła się inaczej. Ale mnie uraz do słowa pozostał.

Przypadkowe spojrzenie, automatyzm? Co temu winien teatr totalny, że brzydko się nazywa...

Skojarzenie odnosi się do polityki. Ale uwolnijmy się na chwilę od tej obsesji, od tej jednokierunkowości skojarzenia. Wróćmy do podstawowych definicji pojęcia „totalny". Oto one:

TOTALNY — oddziałujący na wszystkie części, na wszystkie składniki rzeczy lub osoby.

TOTALITARNY — ogarniający i zawierający w sobie (lub pretendujący do tego) wszystkie elementy danego zespołu.

TOTALNOŚĆ — całość zamknięta w sobie i skończona, której części uporządkowane są według jednego wzoru. Tę definicję podaje Arystoteles jako przeciwieństwo całości innego rodzaju, takiej, której części mogą zmieniać swoje położenie nie naruszając przez to całości (nie wpływając na nią).

Nietrudno zauważyć, że „totalny", „totalitarny" odnosi się nie tylko do faktów wojskowo-politycznych. Prawda, że cokolwiek się dzieje w jakiejkolwiek dziedzinie na kuli ziemskiej, od razu znajduje odzew wszędzie gdzie indziej — stała się już dziennikarskim banałem. Jeżeli tak, to świat staje się światem totalnym, według definicji Arystotelesa.

W totalnym świecie nasze myślenie staje się totalne .Zarówno w tym, co można określić jako „moralnie dobre" (na przykład przejęcie się losem głodujących Hindusów), jak i „moralnie złe". (Podobno w Ameryce gwałcą, gwałćmy więc także w Garwolinie). Wszędzie zaznaczają się tendencje totalizujące, totalitarne. Nawet wolność powinna też być „totalna", żadna inna się już nie liczy w przyzwoitym towarzystwie. Totalny seks, totalna „indywidualność wyrażająca się totalnie, aby się totalnie wyswobodzić od totalitaryzmu". Różne takie...

Paradoks postawy totalitarnej polega na tym, że występując w imię walki z partykularyzmem sama zamyka się w partykularyzmie, akcentując taki czy inny element i podnosząc go do rangi totalności. Nic dziwnego, bo kto czy co może naprawdę ogarnąć całość wszech zjawisk.

Więc jeżeli wszystko zmierza ku totalności, dlaczego by nie „sztuka totalna"? Nie „teatr totalny"? Normalne.

Skąd więc moja nieufność, na przykład do totalnego teatru. To nieufność nieusprawiedliwiona przecież i niesłuszna wobec takiej logiczności, tak naturalnego rozwoju rzeczy, takiej zgodności z Duchem Czasu.

Niewykluczone, że to po prostu Duch Czasu mi się nie podoba, a więc nie podobają mi się wszystkie jego konsekwencje. Zaś nie podoba mi się dlatego, ponieważ broni się przed nim mój organizm. Mój biedny, mały, ludzki organizm, który nie czuje się na siłach, żeby podźwignąć ciężar stotalizowanej rzeczywistości. „Za duży wiatr na moją wełnę." Tylko jedna rzecz w swoim czasie i na swoim miejscu — według tej recepty zostałem stworzony. Robię co mogę żeby spuchnąć i ogarnąć sobą Wielkie Wszystko, jakoś się do niego przymierzyć ale czuję, że nie potrafię. Nie ma co udawać: kiedy jem śniadanie, nie myślę o głodujących Hindusach. A tu Duch Czasu stoi obok i grozi mi palcem. Stąd niestrawność.

Ale co z tym teatrem totalnym...

To samo co z tym śniadaniem. Niezbyt umiem trawić wszystko naraz. Kiedy biją mnie po wszystkich zmysłach jednocześnie, apelują do wszystkich moich władz zmysłowych i umysłowych, każą mi łączyć wszystko ze wszystkim od razu, wtedy dostaję raczej zamętu niż olśnienia. A dosyć mam swojej własnej mętności, żeby jej szukać w teatrze.

A jednak szukam jej czasem. To znaczy, szukam olśnienia, ale ponieważ kończy się; przeważnie na mętności, na jedno wychodzi.

Dlaczego? Bo będąc dzieckiem mojej epoki, dnia dzisiejszego, chcę mimo wszystko współbrzmieć z Duchem Czasu, skądinąd mi podejrzanym. Poddać mu się. Stąd tyleż pokusy, aby być wdzięcznym odbiorcą sztuki totalnej, ile żeby jej się opierać. Jeżeli jednak już się jej poddawać, to wolę chodzić do kina niż do teatru. Nawet mierny film

wywiera na mnie większe totalne działanie niż wybitny totalny teatr. Działanie wszystko jedno jakie, ale działanie, o to tylko chodzi. Działanie w sensie wrażenia (od „wrazić"), czyli odcisku, odciśnięcia się we mnie, w sensie przemocy środków, jakimi dysponuje, wdarcia się we mnie, rozbrojenia i ubezwłasnowolnienia. Dowód? Oglądając mierny nawet film jestem znacznie mniej roztargniony, mniej umykam temu, co się dzieje, niż w teatrze. A moja część współczesna szuka właśnie ubezwłasnowolnienia, bezwładu, hipnozy. To tak rozkosznie być biernym. Niech mnie trzepie, kołysze i rzuca jak chce. Szukam w r a ż e ń.

Bowiem kiedy już nie możemy, nie chcemy, nie jesteśmy w stanie r o z u m i e ć, pozostaje nam tylko w r a ż e n i e.

A nie możemy, nie chcemy, nie umiemy, nie jesteśmy w stanie, bo już za dużo, za trudno i ponad nasze siły.

Więc moje opory wobec sztuki totalnej to już tylko przestarzałe przyzwyczajenie do usiłowania, żeby pojmować i rozumieć. Mieć „ciąg dalszy", czyli wyciągać wnioski. Rozeznawać, rozważać. Podejmować postanowienia na podstawie rozważonych doznań. Nieufność do spazmu, paroksyzmu i orgazmu jako metody poznawczej. Stary głód znaczeń i znaczących relacji. Głód i przyzwyczajenie już dzisiaj niestosowne.

Resztki człowieka z innej epoki?
Bo podobno nie ma „człowieka wiecznego".

SŁAWOMIR MROŻEK

„Małe listy"
Kraków 1982 r.

ZDANIA

Rankiem papiery okazały się bezwartościowe.

Dlaczego nagle jest południe — jakiegoś dnia, a tym dniem jest właśnie dzisiaj?

Opisuję tylko to, co się daje opisać. I tak z powodów czysto technicznych, pomijam najważniejsze.

Oczekiwanie jest tym, za co się podaje. Pokazuje mi fałszywy dowód osobisty, a ja mu wierzę. Ale kiedy przestaję wierzyć, podejrzewam, że nie ma ono nic wspólnego z pozornym sobą, to znaczy nic wspólnego z przedmiotem oczekiwania. Jest samo w sobie jednostką przeżycia, formą trwania, sposobem spędzenia czasu. „Czekał na coś, na kogoś". Ani na coś, ani na kogoś. Po prostu czekał, bo taki miał sposób.
Oczekiwanie i jego kuzyn — wspominanie.

Cała działalność ludzka polega na zasypywaniu dziury, której nie da się zasypać. Tą dziurą jesteśmy my sami.

Dziury dzielą się na świadome i nieświadome swojej dziurawości.

Weźmy dla przykładu mnie-dziurę. Ona jest już świadoma samej siebie. Wszystko dzieje się dookoła tej dziury, ale żadne zwały rzeczywistości, jakkolwiek jest nimi zapychana, jej nie wypełnią.

„Zgodzić się na samego siebie" — radzą lekarze dusz. Oczywiście, ale nie w tym sensie, w jakim się to przeważnie rozumie. Wcale nie chodzi o to, żeby się pogodzić ze sobą bardziej czy mniej krzywym. Ale o to, żeby się zgodzić na siebie jako na ową dziurę właśnie, ani jej nie zasypywać rozpaczliwie, ani jej nie rozszerzać naumyślnie. (Że niby jak już, to już, ale to też się nie da, żadna imponująca przepaść — tylko dziura). Trwać w „równowadze dziury".

Dusza — to dziura w bycie. A więc nie żadna substancja ani esencja. Po prostu dziura.

Niektórzy wierzą, że można nią przejść aż na drugą stronę. Ale kto ma przejść, w takim razie...

Co tymczasowe — trwałe. Co wydaje się tylko przedmową — jest właściwym tekstem. Co przyjmuje się jako zapowiedź — jest już epilogiem. Zaczynać trzeba od końca. Przyszłość nie przybiegnie na pomoc teraźniejszości, ponieważ kiedy przyjdzie, już jej nie będzie.

Oto dyskurs, którego młodość nienawidzi najbardziej.

Omal nie zginąłem wszedłszy pomiędzy rozpędzone samochody. Nie zauważyłem ich. Ale ani jedno uderzenie pulsu więcej, żadnego poruszenia.

Potem wstąpiłem do urzędu, aby załatwić nieważną sprawę. Urzędnik odniósł się do mnie nieuprzejmie. I od razu bladość twarzy, bicie serca i długo jeszcze nie mogłem się uspokoić.

Trzy filiżanki ustawione (tylko tak, a nie inaczej) na długim stole, stół na tle balustrady, balustrada na tle odległych wzgórz (Toskany?), wzgórza na tle nieba.

- Niby nic szczególnego. I tylko tyle, że byłem tylko tym. Więc przypuszczam, że kiedy Strehler tak to urządzał, też był tylko tym, czyli nareszcie, choćby tylko na chwilę, ale za to na pewno wiedzieliśmy, czym jesteśmy. Mała chwila, ale za to ostateczności, krótki wypoczynek, ale za to wieczny.

Być może tylko po to on trudzi się teatrem, a ja do teatru chodzę. Przeważnie jednak nadaremno.

Ja jestem obfity i złożony — to życie jest prostackie i ubogie.

Życie jest obfite i złożone — to ja jestem prostacki i ubogi.

Można jedno i drugie. Zależnie od weny.

Mój synu, twoje życie będzie takie jak to, co robisz w tej chwili, a nie jak myślisz.

„Jest później, niż wam się wydaje" — powiedzenie podobno popularne w latach trzydziestych. Dlaczego tylko w trzydziestych?

Spotykają się: bohater, świadek, sędzia, nauczyciel, prześmiewca, skarżypyta, desperat...

A także wariat, Święty Mikołaj i Myszka Miki. Inni są jeszcze w drodze, ale zaraz tu będą.

SŁAWOMIR MROŻEK
Ibidem.

Przedstawienie „Ambasadora" prowadzi: Marek Fabian
Kontrola tekstu: Anna Nowak

Przedstawienie „Szewców" prowadzi: Alina Jaszak
Kontrola tekstu: Irena Chmielarczyk

Naczelny inżynier — Janusz Gzik
Światło — Edward Ciechoński
Dźwięk — Krzysztof Duński, Janusz Cieślik

Kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej — Zofia Ładniak
krawieckiej męskiej — Zenon Morszczyzna
fryzjersko-perukarskiej — Jadwiga Pietrzak
plastycznej — Anna Staszczuk
stolarskiej — Jerzy Ostrowski
szewskiej — Stanisław Kuna
Brygadier sceny — Stanisław Dejko

Organizator pracy artystycznej — Aleksander Kobyliński
Kierownik Organizacji Widowni — Tadeusz Ciężak

Redakcja programu: Grażyna Narodowiec
Opracowanie graficzne: Ireneusz Salwa
Opracowanie techniczne: Jerzy Borgis

Adres Teatru: ul. Narutowicza 17
20-004 Lublin

Cena programu 30,— zł

LZGraf. Z.704 N.2.000