RZESZÓW

teatr

IM. WANDY SIEMASZKOWEJ

Fot. W. Plewiński

SŁAWOMIR MROŻEK — urodził się 26 czerwca 1930 roku w Borzęcinie (powiat brzeski). Ukończył w Krakowie Gimnazjum i Liceum im. Nowodworskiego, a następnie studiował na Politechnice, Uniwersytecie i Akademii Sztuk Pięknych. Przez pewien czas pracował w redakcji krakowskiego „Dziennika Polskiego". W Krakowie również debiutował na scenie Teatru Satyryków w 1953 roku. Debiutem książkowym Mrożka był wydany w 1954 roku w Krakowie (Wydawnictwo Literackie) tom opowiadań pt. *Półpancerze praktyczne* Następnie ukazały się zbiory opowiadań: *Słoń* (1957), *Wesele w Atomicach* (1959), *Deszcz* (1962). Napisał szereg utworów dramatycznych, publikowanych od 1958 r. w „Dialogu" — m. in. *Policja, Męczeństwo Piotra Ohey'a, Indyk, Na pełnym morzu, Karol, Strip-tease, Zabawa, Czarowna noc, Śmierć porucznika, Poczwórka, Testarium* — wystawiane na wielu scenach polskich i obcych. Ogłosił cykle satyryczno-rysunkowe *Polska w obrazach* (1957) i *Postępowiec* (1960). Jest stałym współpracownikiem „Przekroju". Większość dotychczasowego dorobku Mrożka zgromadziły *Utwory sceniczne* (1963) i *Opowiadania* (1964).

MROŻEK O TEATRZE

Grać powinien przede wszystkim nagi tekst, podany możliwie jak najdokładniej, z podkreślonym dobitnie sensem logicznym zdania i scen. (...) Nie można jej dodawać żadnych figli scenograficznych ani dla dowcipu, ani dla dekoracji (dekoratywności). Niczego nie „podkreślać" obchodzić się również ostrożnie z „nastrojem". Nie dodawać jej też żadnych zbyt rozbudowanych działań. Słowem — nie robić niczego, co by odbiegało od przedstawienia maksymalnie przejrzystego, nieco surowego i statycznego, czystego i „ścichapęk".

„Policja"
Uwagi o ewentualnej inscenizacji.

*

... Pomysł sceniczny jest konieczny w trakcie pisania, kiedy zaludnia się scenę istniejącą w wyobraźni. Podlega ona jednak innym prawom niż, prawdziwa, teatralna. Jeśli, dla przykładu, pisząc sztukę mam akurat w głowie prawy kąt sceny, to aby znaleźć rozwiązanie konkretnej sytuacji mogę ustawić w tym kącie, palmę, kredens czy żywego konia, prawda? Natomiast w teatrze ta fantastyczna dowolność nie będzie możliwa. Na scenie z prawdziwego zdarzenia obowiązuje dążąca w określonym kierunku koncepcja. Dlatego uważam, że nie może być mowy o pomyśle inscenizacyjnym jako autorze sztuki na scenie rzeczywistej. Moja koncepcja sceniczna ma zastosowanie tylko w czasie pisania. Z chwilą zakończenia tego procesu — zamieniam się w widza.

Wywiad z Mrożkiem
„Zwierciadło — Nr 30, 23. VII. 1961 r.

*

Ponieważ sam tekst sztuki zawiera wiele elementu parodii i uproszczenia, byłoby może lepiej wystrzegać się, mimo podtytułu tej sztuki, inscenizacji na farsę, lekkość i grubą groteskę.

„Indyk".
Didaskalia.

*

Mówiąc o formach dramatycznych myślę i o scenicznych i o telewizyjnych i o filmowych. Teatr bowiem w stosunku do innych form widowiskowych ma się tak samo jak np. malarstwo sztalugowe do plastyki użytkowej. Teatr jest laboratorium, z którego zdobyczy i wypracowań korzystają inni — właśnie film i telewizja. Stąd więc, jeśli jest linia podziału np. na teatr i telewizję, to oczywiście można uznać to przy pisaniu i obliczać sobie arsenał środków warsztatowych. Ja tego nie robię, nie piszę od razu z określonym przeznaczeniem.

Wywiad z Mrożkiem
„Zwierciadło — Nr 30, 23. VII. 1961 r.

Irena Perkowska: Projekt scenografii

NA TEMAT MROŻKA

Częściej błyskotliwy niż odkrywczy, czasem płaski ale zawsze inteligentny — taki jest Mrożek, jakiego znamy z cotygodniowych lektur. Już tylko te cechy wystarczyłyby, żeby zwrócić na niego uwagę. (...) Mrożek nie żywi się ani kawiarnianym skandalem, ani zaściankowymi sporami, ani personalnymi napaściami. Humor jego nie ma czysto skojarzeniowego charakteru. Pragnie nie tyle łaskotać czytelnika kalamburyczną orkiestracją, ile przez absurdalny efekt pobudzić go do myślenia. Parabole Mrożka konstruowane precyzyjnie jak sylogizm, sygnalizują pojawienie się w naszej literaturze poczucia humoru, odpowiadającego współczesnej wrażliwości.

ANDRZEJ WIRTH
„Nowa Kultura" — nr 2. 8 I. 1961 r.

Istnieje już coś, co można by nazwać teatrem Sławomira Mrożka.

Jest to teatr farsy. Ale farsy nowego typu, najzupełniej współczesnej. Farsa dawna — której sokami żywią się do dziś nasi scenoskrybowie rozrywkowi — była spotęgowaną do niedorzecznych konsekwencji, uproszczoną i zautomatyzowaną komedią charakterów lub sytuacji. Śmiano się z zabawnych pań i panów oraz z zabawnych zbiegów okoliczności. Inaczej u Mrożka. Farsa jego — podobnie zresztą jak Witkacego i Ionesco — jest farsą idei. Śmiejemy się z przygód, jakie przeżyją pojęcia o świecie, zakrzepłe w przestarzałych lub nietrafnych stereotypach. Te sprowadza Mrożek do absurdu przez ukazanie ich dosłownych, praktycznych wcieleń. (...)

LUDWIK FLASZEN
Teatr Mrożka — fragment
„Współczesność" — Nr 10 16—31. V. 1961 r.

Z czego śmieje się Mrożek? Z czego drwi satyra? Z pustych form, które usiłują rozpaczliwie zamarkować treści, z kształtów, które utraciły dawno ładunek życia, a nie przyjmują tego do wiadomości, z odruchów, które w żałosny sposób chcą naśladować decyzje. Przedmiotem satyry było zawsze odnalezienie granicy, a właściwie strefy przechodniej, w której zjawiska przestają się mieścić w pojęciach i określeniach, jakie dla nich stworzono. Istnieją jeszcze, ale już w dotychczasowych kształtach, a zwłaszcza ocenach, bo te ostatnie są najbardziej skłonne do fałszów i omyłek. Zjawiska życia — sobie, a ludzkie przyzwyczajenia, odruchy, odczucia i kryteria — sobie. Tym żyje autentyczna satyra zawsze i wskutek tego jest ona zawsze rozsądniejsza od wszystkich sposobów uporządkowania świata, jej wrogiem głównym jest bezwładność naszych pojęć, sojusznikiem — zmienność życia. Zmienność wymaga wiecznej pracy nad dostosowaniem konwencji, satyra jej jednakże nigdy nie proponuje, jej zadaniem jest rewolucjonizować świadomość, ujawnić jej konserwatywność, jej upodobanie do petryfikacji. Satyra robi zawsze takie wrażenie, jak gdyby uprzedzała pozostałą literaturę, ale nie tyle jest od niej mądrzejsza, ile rozsądniejsza, bardziej postępowa, pozbawiona skrupułów. Zauważono już, że utwory Sławomira Mrożka przedstawiają współczesność jako przeszłość, wszystko dzieje się w nich jak gdyby kiedyś, nie dzisiaj. Ulubionym bohaterem pisarza jest staruszek, wybór ten wydobywa więc mentalność maksymalnie nasyconą przyzwyczajeniem, ale także jakby nieco cofniętą w czasie w stosunku do innych ludzi. Taki chwyt literacki doskonale służy podkreśleniu spóźnienia świadomości w stosunku do tego, co dzieje się na świecie naprawdę. Wszyscy jesteśmy tak spóźnieni, satyryk to ten, który to najlepiej czuje.

WŁODZIMIERZ MACIĄG

Sławomir Mrożek — fragment.
16 Pytań. Portrety polskich prozaików współczesnych
Wydawnictwo Literackie. Kraków 1961

Mrożek konstruuje sytuacje, w których zostają sprawdzone znane schematy myślowe i językowe. Wynik tego sprawdzianu zawsze jest negatywny. Postacie dramatów przekraczając próg świata groteskowego przenoszą z sobą bagaż złożony z modeli zachowań i stereotypów pojęciowych, który jakkolwiek zupełnie wystarczający w ich poprzedniej sytuacji tu wykazuje swoją absolutną nieprzydatność. Widz ogląda na scenie ostateczne konsekwencje procesu uniformizacji myślenia. (...) Konstrukcja groteskowa zostało stworzona po to, aby można było skonfrontować zdominowaną przez stereotyp świadomość z niestereotypową sytuacją. Efektem takiej konfrontacji jest prawie zawsze katastrofa.

STANISŁAW GĘBALA

Groteska w utworach dramatycznych Mrożka — fragment
„Prace Literackie". VIII. Wrocław 1966.

TRAGIGROTESKA

...„Tango" jest w jakiś sposób na pewno remanentem dotychczasowego Teatru Mrożka. Zachował w nim dawne rekwizyty, absurdalne, powtarza znaną już technikę paraboli groteskowej, operuje tym samym suchoobiektywnym językiem, który tępi jakiekolwiek ciepełko naturalistyczne i sentymentalne rozmamłanie, nie rezygnuje z parodiowania literatury i upowszechnianych przez nią wytartych stereotypów. A jednak „Tango" nie jest już tylko groteską, podszytą czarną literaturą. Ma inny wymiar. Tragigroteski, w której coraz mniej jest elementów buffo.

Dlaczego? Czy tylko przez to, że śmierć Artura i triumf Edka pokazane są w tonacji serio...?

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

„Tango" jest pierwszą sztuką Mrożka w dużym stylu, w której przy zachowaniu dawnej stylistyki, pojawiła się nowa jakość. Parabola straciła swą abstrakcyjną suchość, przestała być nagim schematem. Zamiast znanych dotychczas mechanizmów matematycznych i „czystych form" absurdu groteskowego otrzymaliśmy sztukę, w której mamy zwykłą motywację psychologiczną, normalnych bohaterów, z którymi widz może się bez większego trudu utożsamić, mamy też umoralniającą tragigroteskę, która posiada wszystkie cechy dramatu rodzinnego. W ten sposób Mrożek napisał swoją pierwszą normalną sztukę. Przez osiem lat wstydził się tego, że pisał „Policję", „Karola" i „Czarowną noc". W „Tangu" wystrzelił nagle z wielkiej armaty, znakomitym tekstem pełnospektaklowej sztuki, precyzyjnie wyważonej, świetnie zbudowanej, z trzema naraz dużymi rolami kobiecymi (czego, proszę zauważyć, nigdy w dramaturgii Mrożka dotąd nie mieliśmy, jeśli nie liczyć kobiety — symbolu, Laury, z „Indyka").

Dawna parodia dramatu stała się normalnym dramatem, o zamkniętej konstrukcji. Mrożek — satyryk, któremu doradzono kiedyś pisanie skeczy teatralnych, złapał oddech dramatopisarza dużego kalibru.

JERZY KOENIG

(Fragment recenzji z warszawskiego przedstawienia „Tanga", „Współczesność" nr 21 z 20. X.—2. XI. 1965 r.).

POWTORKA Z „TANGA"

Wszyscy znają treść „Tanga": warto jednak przypomnieć przesłanki, które umożliwiły rozkręcenie tej piekielnej machiny (bo „Tango" jest naprawdę jak sprężyna, rozwija się nieomylnie od pierwszej kwestii do ostatniej, zagarniając w swym ruchu coraz to inne problemy i dziedziny). I najpierw to, że „Tango" jest sztuką rodzinną. Gdyby nie rodzinne właśnie więzy, które od początku łączą bohaterów, nie do pomyślenia byłaby osobliwość i fantastyczność akcji... Dobrze (...) rozumiem intencję Mrożka. Chcąc pokazać rozpad, musiał chwycić się czegoś, co jeszcze stoi: czegoś, czego widzowie nie mogliby podać w wątpliwość. Oto ojciec, matka, syn; oto narzeczona, dzięki której powstanie nowa rodzina; cokolwiek się powie, związki, które łączą familię nawet zwariowaną, istnieją bezspornie i zrozumiale. A skoro istnieją, to mogą jeszcze przestać istnieć... O tym właśnie opowiada „Tango".

Sęk w tym, że wszelką symbolikę można budować tylko na pewnym gruncie. W rodzinie „Tanga" zobaczyć wolno artystyczne środowisko, społeczeństwo, Polskę, świat cały: ale właśnie dlatego, że naprzód jest ona po prostu rodziną i że każde napomknienie, każda niespodzianka karmi się powagą pierwotnych relacji, które wiążą bohaterów. Spór Artura z ojcem jest sporem dwu pokoleń awangardy (albo pokoleń tout court): pierwotnie jest jednak dyskusją ojca z synem i to właśnie sprawia, że obaj godzą się — że obaj m u s z ą — ze sobą rozmawiać. Myślowo nic już Artura nie łączy ze Stomilem i „Tango" rozbrzmiewa w społeczności całkowicie zatomizowanej, gdzie rozpłynęły się, jak stale słyszymy, wszelkie konwencje, wszelkie lepiszcza: nie łączy nic, oprócz synostwa, które jest niepodważalne i przymusowe, jak los. Tematowi rodziny zawdzięcza więc Mrożek bardzo wiele: to naprzód, że może — dyskusjami i aluzjami — rozszerzać znaczenie wydarzeń, nie tracąc oparcia pod nogami; ale i to także, że zachowane zostało, choćby mgliście, prawdopodobieństwo scenicznego działania: istotnie tak sterroryzować można tylko rodzinę... po prostu dlatego, że nie sposób przestać być ojcem czy matką najbardziej nawet wyrodnego syna. Jeśli Stomil godzi się oderwać od ukochanych eksperymentów, jeżeli, oburzona fanaberiami Artura, Eleonora nie wychodzi, trzaskając drzwiami — to publiczność, która również wychowuje dzieci, nie dziwi się, nie wzrusza ramionami, ponieważ dobrze wie, że więcej jeszcze trzeba, aby rozerwać pierwotny węzeł, co spaja bohaterów.

Wtedy jednak, kiedy dobrze już wiemy, że nie tylko o rodzinę Stomila chodzi, ale o rodzinę ludzką... węzeł pęka. Artur, zupełnie przegrany, płacze i skarży się jak małe dziecko: tymczasem Eleonora traci cierpliwość: „Odejdź ode mnie, ty głupcze...". Rodzina przestała istnieć. Z winy Artura, który — paradoksalnie — okazał się nader pojętnym uczniem papy awangardzisty, co nie przestawał burzyć konwencji, łamać tradycji, wyzwalać i demaskować. To Artur bowiem zniszczył więź rodzinną, symbolizującą ostatni trwały społeczny porządek, zastępując ją — w ostatnim swoim zrywie — więzią terroru i strachu przed śmiercią... Stomil rodziny nie ruszał: wolał nawet nie dostrzegać własnych rogów. Cokolwiek ten salonowy rewolucjonista obalał, zawsze odnajdywał nienaruszony fundament rodzinnej (= społecznej) umowy. Dlatego był odważny — zdaje się mówić Mrożek — że swego buntu nie spełniał inaczej jak w wyobraźni; wiedząc o oporze rzeczywistości, udawał, że go nie dostrzega czy też — że go w ogóle nie ma... stroił się więc w pożyczane piórka buntowniczego herosa. „Zdawało mi się — mówi w zakończeniu Stomil — że to międzyludzkie rządzi nami i za to ludzkie mści się, zabijając nas. Ale widzę, że to tylko Edek." Jest to zapewne najważniejsze zadanie sztuki, choć niełatwo objąć myślowy skrót, który zawiera. Całe życie Stomil, wierzył, że rządzi światem to, co międzyludzkie — konwencja, umowa — i dlatego nie przestawał znieważać jej nieustannym „eksperymentowaniem". Kiedy zobaczył, jak przeciwko buntowi zbuntował się jego własny syn, Artur, sądził, że przeciwko postawie, jaką reprezentował, powstało to, co w człowieku naturalne, to co tradycyjnie „ludzkie". Ale teraz widzi, że nie ma żadnej ludzkiej natury, która byłaby świętością, posyłającą w zemście erynie: jest tylko Edek, „graduszczyj cham", wolność zmieniona w dowolność. U kresu krzyżowej drogi awangardzisty zanika różnica między Prometeuszem a zwierzęciem, gryzącym pręty koniecznej klatki.

„Tango" odsyła wprost do problematyki wolności i w tym, jak mi się zdaje, tkwi siła tej ponurej farsy, którą można oczywiście interpretować wielorako, ponieważ temat rodziny i zagadnienie buntu jawią się jednocześnie na wielu płaszczyznach, wśród których obyczajowa, społeczna, polityczna i artystyczna nie będą obojętne. Jeśli jednak patrzeć najbardziej ogólnie, przypomina się zaraz zdanie Sade'a, wołającego, że wolność, która nie jest absolutna, przestaje być wolnością. Ale „człowiek wolny" został tu niejako ujęty i przedstawiony w trzech kolejnych wcieleniach, z których każde posuwa dalej — i zarazem wykoleja — piękne i słuszne żądanie swobody. Stomil, który szukał wolności wyobraźnią artysty, zrodził Artura; ten, chociaż zaczął od kroku w tył, zrobił w końcu decydujące parę kroków naprzód, miast sztuki chcąc „zbawić ludzkość" całą. I Artur zrodził Edka, który nie przypadkiem uważa się za spadkobiercę zwariowanego studenta: „on myślał dobrze, tylko był za nerwowy". Jeśli przełożyć bydlęcy (ale jak cudownie podpatrzony!) jazgot Edka na język ludzki, jeżeli więc odszukać motywację upadku Artura, okaże się, że przyczyną klęski była miłość do Ali, a więc jeszcze — pragnienie porozumienia z drugim człowiekiem, marzenie o (szeroko rozumianej) rodzinie. Artur nie rozumiał — nie chciał zrozu-

mieć, i w tym był „nerwowy", czyli niekonsekwentny — że absolutna wolność skazuje na absolutną samotność: chcąc samemu stać się źródłem władzy i społecznego porządku, liczył obłudnie na tradycję, która zapewni mu (za pośrednictwem Ali) przywiązanie i miłość, jakie skądinąd — radykalnie niszczył... Był więc rzeczywiście i głupi i dziecinny... Edek, bydlę pierwotne i całkowicie nieprzenikalne, nie ma już podobnych złudzeń. Albo raczej: nie ma podobnych potrzeb, ma tylko instynkty. Bunt przeciwko konwencji — przeciw wartościom, które ograniczają pragnienia jednostek — skończył się w pieczarze jaskiniowca, który panować będzie nad społeczeństwem, kołysany melodią „la Cumparsity".

W dyskusji o wolności (albo w krytyce pojęcia wolności jako „wolności od") Mrożek zdaje się więc milcząco opowiadać po stronie Camusa: nie przestawał on powtarzać, iż wszelki bunt, aby nie wyrodzić się w nieobliczalną tyranię, musi nieść w sobie miarę i granicę, którą stanowi inny człowiek. I sądzę także, że właśnie tak szerokie (choć ogólnikowe, boć nie z myślicielem mamy do czynienia, ale z dramatopisarzem) postawienie problemu — czyli rozumienie historii Artura — zapewniło „Tangu" zdumiewającą nośność; brzmi ono zrozumiale i celnie w Paryżu i Krakowie, Londynie i Wilnie.

JAN BŁONSKI
Powtórka z „Tanga" — fragment
„Życie Literackie" nr 44 (822), 29 październik 1967.

MROŻEK O SOBIE

Urodziłem się jeszcze przed wojną, bo od czegoś trzeba było zacząć.

Wykształcenie odebrałem umiarkowane.

Długi okres mojego życia spędziłem w Krakowie i okolicach Piaskowej Skały.

Jestem krótkowidzem o surowych obyczajach.

Utrzymuję się z pisania opowiadań, sztuk teatralnych i rysowania.

Irena Perkowska: Projekty kostiumów

Inspicjent: TADEUSZ ZOFINSKI, Sufler: ROMUALDA WINTER. Kierownicy Pracowni Krawieckich: IRENA SZENBORN i TOMASZ SZCZUREK, Kierownik Pracowni Perukarskiej: EDWARD TERLECKI Kierownik Pracowni Modelatorskiej i Malarskiej: KAZIMIERZ DRUPKA, Główny rekwizytor: KRYSTYNA NIEBUDEK, Brygadier sceny: STANISŁAW WICZKOWSKI, Kierownik techniczny oraz oświetlenie: HENRYK KOPYCIŃSKI.

CENA 3 zł

SŁAWOMIR MROŻEK

T A N G O

Reżyseria:

STEFAN WINTER

Scenografia:

IRENA PERKOWSKA

Asystent reżysera:

FRANCISZEK BURATOWSKI

OSOBY:

Eugenia — JADWIGA WYSOCKA
Eugeniusz — FRANCISZEK BURATOWSKI
Edek — WINCENTY ZAWIRSKI
Artur — JÓZEF ONYSZKIEWICZ
Eleonora — ZOFIA GORCZYŃSKA
Stomil — STEFAN WINTER
Ala — ANNA URLATA

PREMIERA 20 KWIETNIA 1968 R.

Kierownik literacki: JERZY PLESNIAROWICZ

Dyrektor Teatru

STANISŁAW BIELIŃSKI

Rze 2129/68 1000 AF M-3-4112