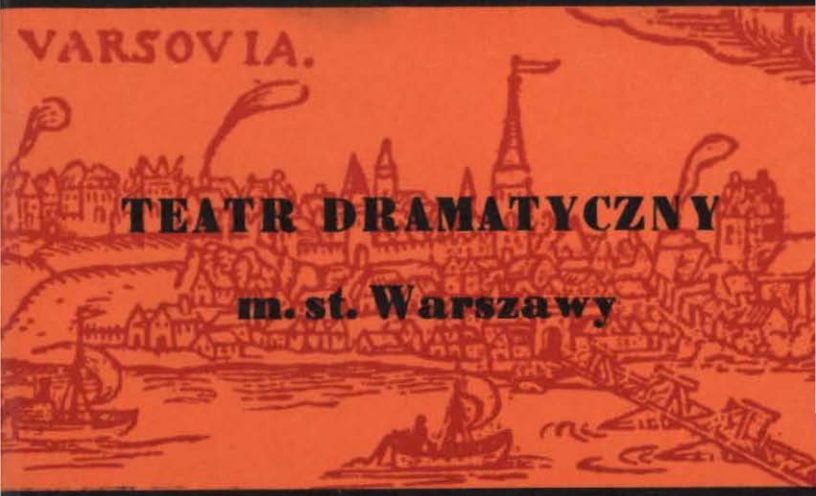


TEATR DRAMATYCZNY

m. st. Warszawy

Sławomir Mrożek

RZEŹNIA

TEATR DRAMATYCZNY
m. st. Warszawy

Dyrektor
i kierownik artystyczny:
GUSTAW HOLOUBEK

Wicedyrektor:
MIECZYSŁAW MARSZYCKI

Kierownik literacki:
JERZY KOENIG

Sławomir Mrożek

RZEŹNIA

21
Prapremiera marzec 1975 r.

Sławomir Mrożek

RZEŹNIA

Adaptacja sceniczna
JERZY JAROCKI

Reżyseria:
JERZY JAROCKI

Scenografia:
KAZIMIERZ WIŚNIAK

Muzyka:
STANISŁAW RADWAN

Asyst. reżysera
Barbara Czaplikowska (PWST)
Janusz Nyczak (PWST)

Osoby:

Skrzypek . . . . GUSTAW HOLOUBEK

Matka . . . . . WANDA ŁUCZYCKA

Flecistka . . . . JANINA TRACZYKÓWNA

Paganini-Rzeźnik . ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ

Dyrektor Filharmonii ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI

Woźny . . . . . CZESŁAW KALINOWSKI

ORKIESTRA, CHÓR, BALET

Dyrygent II – JANUSZ JĘDRZEJCZAK
Dyrygent I – RYSZARD MARCINIEWSKI

Nagranie krakowskiej orkiestry symfonicznej pod kierunkiem JÓZEFA RADWANA

W przedstawieniu udział bierze
balet Pałacu Młodzieży PKiN
pod kierownictwem
KAZIMIERZA GĄSIOROWSKIEGO

Kierownictwo muzyczne: JANUSZ JĘDRZEJCZAK

Udział biorą także:
Jan Baytel – flet
Andrzej Kurek i Krzysztof Węgrzyn – skrzypce
Wykonanie partii wokalnej Flecistki –
HALINA SŁONICKA

Sławomir Mrożek

Sławomir Mrożek

Urodził się 26 VI 1936 w Borzęcinie (pow. Busk). Ukończył liceum ogólnokształcące w Krakowie. Debiutował w 1950 r. w „Przekroju" reportażem *Młode miasto*. W latach 1950—1954 był pracownikiem redakcji „Dziennika Polskiego", publikował reportaże, artykuły, felietony. Od 1951 r. — członek Związku Literatów Polskich. W 1953 r. otrzymał nagrodę im. Juliana Bruna za działalność dziennikarską.

Debiut literacki: *Opowiadania z Trzmielowej Góry* (Czytelnik, 1953) i *Półpancerze praktyczne* (Wydawnictwo Literackie, 1953). Recenzent teatralny „Echa Krakowa" (1956—1957) oraz redaktor naczelny własnego czasopisma pt. „Postępowiec" drukowanego w krakowskich tygodnikach, początkowo w „Od A do Z", następnie w „Życiu Literackim" (1956—1958). W 1956 r. ukazała się powieść satyryczna *Maleńkie lato* (Wydawnictwo Literackie), w 1957 — tomik rysunków *Polska w obrazach* (Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, nakład 30.000 egz.). Nagroda „Przeglądu Kulturalnego" za tom opowiadań *Słoń* (Wydawnictwo Literackie, 1957).

Debiut teatralny: prapremiera *Policji* (*Policjantów*) w warszawskim Teatrze Dramatycznym — 26 VI 1958.

W 1959 r. Mrożek przenosi się do Warszawy. Od 1963 r. mieszka we Włoszech, następnie od 1968 r. — w Paryżu.

1959 — nowy tom opowiadań *Wesele w Atomicach* (Wydawnictwo Literackie). Prapremiera *Męczeństwa Piotra Oheya* w Teatrze Groteska, Kraków 20 XII.

1960 — wybór tekstów i rysunków z „Postępowca" ukazuje się w wydaniu książkowym (Iskry).

1961 — prapremiera *Indyka* w Starym Teatrze, Kraków 25 II. Prapremiery: *Na pełnym morzu* (Teatr

im. Osterwy, Lublin 1 VI), *Karol* i *Strip-tease* (Teatr Wybrzeże, Sopot 31 XII). Ukazała się w wydaniu książkowym (z ilustracjami autora) powieść *Ucieczka na południe* (Iskry) drukowana uprzednio w odcinkach w „Sztandarze Młodych".

1962 — nagroda literacka Fundacji Kościelskich (Genewa). Nowy tom opowiadań *Deszcz* (Wydawnictwo Literackie).

1963 — prapremiera *Zabawy, Kynologa w rozterce* i *Czarownej nocy* (Teatr Kameralny, Wrocław 30 III). *Śmierć porucznika* nagrodzona na konkursie literackim Głównego Zarządu Politycznego WP. Prapremiera *Śmierci porucznika* (Teatr Kameralny, Kraków 24 X). Ukazały się *Utwory sceniczne* (Wydawnictwo Literackie) zawierające 10 sztuk.

1964 — nagroda „Prix de l'Humeur Noir" (Paryż). *Opowiadania* (Wydawnictwo Literackie), wybór z czterech uprzednio wydanych tomów.

1965 — prapremiera *Tanga* (Teatr Kameralny, Bydgoszcz 5 VI).

1967 — „Dialog" (nr 11) opublikował nową sztukę *Testarium*.

1968 — prapremiera *Poczwórki* (Teatr Wybrzeże, Sopot 8 II). Ukazał się tomik rysunków *Przez okulary Sławomira Mrożka* (Iskry).

1973 — prapremiera polska *Szczęśliwego wydarzenia* (Teatr Współczesny, Warszawa 3 XI). Ukazały się dwa tomy *Utworów scenicznych* (Wydawnictwo Literackie) zawierające 15 sztuk oraz *Rzeźnia*, słuchowisko w czterech częściach („Dialog", nr 9).

1974 — nowa sztuka *Emigranci* opublikowana w „Dialogu" (nr 8), nowy tom opowiadań *Dwa listy* (Wydawnictwo Literackie). Drugie, poszerzone wydanie wyboru opowiadań (Wydawnictwo Literackie).

Utwory Mrożka przekładane były na wiele języków, m.in. na: angielski, bułgarski, duński, francuski, grecki, gruziński, estoński, hiszpański, japoński, norweski, szwedzki, fiński, holenderski, niemiecki, czeski, słowacki, rosyjski, serbsko-chorwacki, ukraiński, litewski, mołdawski, rumuński, węgierski, włoski.

Sztuki jego grane były m.in. w teatrze Anglii, Czechosłowacji, Finlandii, Francji, Hiszpanii, Norwegii, RFN, Szwajcarii, Szwecji, USA, Węgier, Włoch, ZSRR.

Sławomir Mrożek

JAN BŁOŃSKI

Droga Publiczności...

Kiedy przeczytałem *Rzeźnię*, byłem przekonany, że to najlepsza sztuka, którą Mrożek napisał od czasu *Tanga*. I myślę tak nadal, chociaż tu i ówdzie dostrzegłem grymasy i dosłyszałem zastrzeżenia. Możliwe, że Mrożek 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 to znaczy inteligencją, wyobraźnią logiczną. Nikt nie czuł lepiej śmieszności frazesu, stereotypu, umownej opinii, która rządzi ludźmi. Jak pająk muchę, oplątywał postacie w błędne koła rozumowań... I fabuł, bo właśnie rozumowanie, zwłaszcza spaczone, samoniszczące, rodzi u Mrożka 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 przecie 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 Mrożek autorytet i pożądanie. Jego bohater był kiedyś samotny, bezbronny wobec społeczności, która zmieniła go w pajaca, skrępowawszy drętwą mową i wmówioną rolą. Potem Mrożek 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 Mrożka: młody człowiek, któremu ze sobą nieznośnie, ojciec, dziewczyna i cham. Młodzieniec obalał ojca, dziewczyna odwracała się od bohatera, a spadek po wszystkich obejmował cham. Jak w *Tangu* właśnie.

W *Rzeźni* znowu mowa o sztuce, znaku wszystkich frustracji, symbolu wszystkich marzeń. I znowu awangardowej. Trudno uznać Mrożka 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 siekierę istnieją nie tylko w wyobraźni Mrożka. Na otwarciu paryskich targów sztuki kilku malarzy wytarzało się właśnie w zwierzęcych jelitach... Zaś ostatni krzyk mody — sztuka cielesna — ma już nawet swoich męczenników. Na podobnym pokazie (w NRF) tak się biedak artysta pokaleczył, że już go nie zdołano odratować. Mrożkowy Skrzypek ma zatem patronów w zaświatach. Skąd taka zaciekłość? Czy tylko w żądzy oryginalności? Zapewne, jeśli chce się zostać dosłyszanym, nie ma dziś innej rady, jak przekrzyczeć poprzedników. Czy jednak masochizm artystów nie jest także wyrazem żałości i oburzenia na sztukę? Umieścili sztukę na cokole tak wysokim, że może już tylko spaść, rozbijając swoich kapłanów. Tak przynajmniej zdaje się sądzić Mrożek.

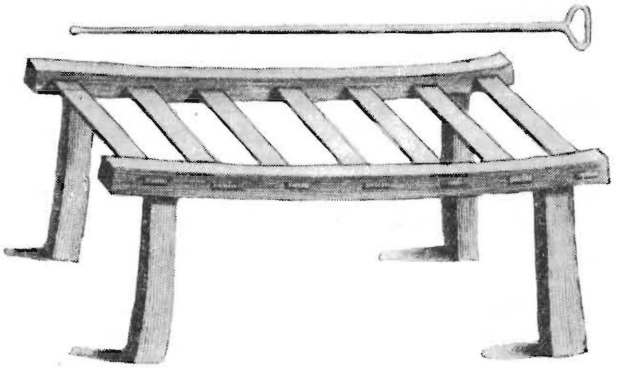
„Skupmy się i weźmy udział skupieni w tym nabożeństwie, które broń Boże nie będzie nabożeństwem, a jedynie przypomina nabożeństwo (...), człowiek jedynie będzie się wyrażał ku chwale człowieka, czyli twojej, droga publiczności, a przy okazji i swojej" Ach, te świątynie sztuki! Dzisiaj mówimy: kultury. Bo kultura mszą naszą wieczorną i niedzielną! Ceremoniałem człowieczeństwa naszego świętego! Ona tylko usprawiedliwia nasze istnienie... Ale 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? Przecie oni nic — prócz własnych oklasków — nie słyszą! Czy więc warto spędzać życie nad gamami i wprawkami? Latami wgryzać się w tajemnice sztuki, której zasadą — konwencja? Konwencja form i konwencja odbioru?

Doprawdy więc — z nadmiernym zapałem wielbiliśmy ducha. Albo raczej wmawialiśmy sobie, że wielbimy. W słowach Mrożkowego Dyrektora słychać przemowę Henryka z gombrowiczowskiego *Ślubu*. Przecież to sobie samym oddawaliśmy hołd! Po co więc to całe pośrednictwo? Ach, przecież nudą zionie od sonetów i kwartetów! Mówmy zwyczajnie, mło-

dzieńczo i spontanicznie! Jest w nas tyle niewypowiedzianej prawdy... Wielbimy sztukę, okadzamy kulturę. Ale naprawdę to tylko chcielibyśmy powiedzieć, że pragniemy żyć pełniej, wygodniej, inaczej. Szczerość, niedojrzałość, cielesność dopominają się o swoje prawa. Czemu jednak tak pryszczato, nieporadnie? Dlaczego — zamiast nowej ody do radości — słychać kruczenie w brzuchu i myczenie zwierząt, które zjedliśmy, zwierząt, którymi jesteśmy... Tak więc straciliśmy sekret równowagi. Gesty anioła 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 Mrożka 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 co absolutne zabija. A wszystko co względne nudzi.

Tango zostało napisane pod znakiem ojca. Sprężynę akcji nakręcił przecie Stomil wieczny rewolucjonista... W *Rzeźni* jest tylko matka Skrzypka, namolna, zaborcza. Matki dotąd u Mrożka 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 Paganinim jest w istocie rezygnacją z Flecistki. „Wielka sztuka powtaje 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 odmowie 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 komedie — odpowiedziałby zapewne Mrożek — nie recepty na zbawienie świata (czy choćby sztuki). Opowiadam ludziom historię, trochę banalne, trochę zwariowane, jak wszystko w życiu. Przyznajmy chociaż, że Skrzypek — wbrew pozorom — nie jest wcale alegoryczną marionetką. Jego karykaturalna przygoda tkwi głęboko w rodzinnym urazie. Tym 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 Mrożka nie gubi się już w rolach, które mu narzuca społeczeństwo. Raczej — nie może znaleźć sobie 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.



SŁAWOMIR MROŻEK

List na temat „Rzeźni"

Drogi Konstanty,

Ciągle słyszę i czytam, że świat staje się jeden, że środki informacji, że unifikacja... że słowa są te same, to znaczy dadzą się przetłumaczyć: że pies, to chien albo dog, że niby to zawsze to same zwierzę. Jednego ugryzł pies, drugiego nie, ktoś lubi psy, ktoś nie lubi. To raczej wieża Babel, i im więcej „komunikacji", tym większa wieża. Nawet Międzynarodówka u nas tak jednoznaczna, śpiewana bywa na świecie nie jednoznacznie i w nie tych samych sprawach. Inne są doświadczenia i inne klimaty, Skandynowie marzą o słońcu, a w Italii skarbem jest cień.

Chyba nie ma sensu, żebyś drukował *Rzeźnię*. Masz rację, to nie jest utwór o ludziach, tylko o sprawach. A Polska ma swoje sprawy, skąd ja mogę wiedzieć, jak które słowa brzmią w Polsce i jakie przybierają znaczenie? Kiedy nawet my dwaj, z natury naszego zawodu bardziej „uniwersalni", nie całkiem możemy się porozumieć. Być może, chodzi nam o to samo, ale do tego byśmy się musieli dopiero dokopać przez wiele, wiele rozmów, a kiedy byśmy się już intelektualnie dokopali, pozostałyby doświadczenia, czyli „brzuch", dwa odmienne brzuchy. I o ile głowa, jeśli ma dobrą wolę, może zmieścić wiele, o tyle brzuch jest bezwzględny i sam sobie. Co robić z brzuchem?

Z Twojego listu wynika, że uznajesz jeszcze coś takiego, jak „sztuka", utwór literacki, jako rzecz odrębną, która powinna być taka a taka, żeby być sobą, żeby być obiektem tym a nie innym; która powinna odpowiadać pewnym wymaganiom, kryteriom, aby być. (Wynika to z tego, że poddajesz *Rzeźnię* takiej właśnie krytyce.) Sądząc po Twoich wypowiedziach z *Burzliwej pogody*, myślałem, że jesteś raczej likwidatorem tego wszystkiego. Ja oczywiście likwidatorem tego wszystkiego nie jestem, ale — kto wie — może gorzej: nie będąc likwidatorem, nie nie mam w to wiary dostatecznej. Tak, masz rację. Pisałem tę *Rzeźnię* traktując ją — jako utwór — ubocznie i bez przekonania. Wszystkie wady *Rzeźni*, jej wady jako utworu literackiego, są świadome, chciałem sobie pogaworzyć i dlatego pisałem dla radia. Radio gaworzy sobie; jestem raczej zdania, że piękności i zalety utworu teatralnego w radiu nie mają znaczenia, że radio ich nie wymaga.

Domyślasz się chyba, jakbym ja to samo napisał dziesięć lat temu: rozbudowałbym „metaforę" do maksimum możliwości, wyciągnąłbym z niej maksymalną ilość sytuacji kontrastowych, konfliktowych, „napięciowych", uniknąłbym tyrad i wykładów wprost, przyprawiłbym maksymalnie groteską i komizmem. Rzecz w tym, że obecnie, kiedy mi ktoś mówi o metaforze, ja nie rozumiem, po co, i pytam: „Dobrze, ale dlatego pan nie powie mi po prostu, o co panu chodzi". A groteska mnie nudzi i smuci. Być może, z tej mojej nowej wrażliwości i ze starego nawyku wychodzi ni pies ni wydra.

Zdaje mi się, jakoś mi się wydaje, że obecnie ludzie chcą słuchać o sprawach poważnych serio, chcą mieć wrażenie, że ten, kto mówi, bierze odpowiedzialność za to, co mówi. Tu oczywiście czyha patos i nudziarstwo. A także grafomania, bo grafoman, to taki, kto pisze „całym sercem" i sam płacze, kiedy pisze smutno.

Źle jest w każdym razie dla autora, kiedy musi prywatnie dopowiadać i wyjaśniać to, co chciał powiedzieć w utworze. To, niestety, jest mój przypadek w sprawie *Rzeźni*. Odniosłem wrażenie, że — w Twojej percepcji — chodzi w *Rzeźni* o konflikt „starego" z „nowym". Spontaniczność versus sztywność itd. Oczywiście, oczywiście. Tu jednak uwaga następująca: są takie układy, w których dostatecznie wiele jest sztywności, aby spontaniczność była zdrojem i wodą życia. I są takie, w których spontaniczność jest już przestarzała, choć nie dla masowego oka, w których dla oka takiego, jak moje, już zwyrodniała w swoją własną

starość i paroksyzm, w swoje własne przeciwieństwo. i podaje się za coś czym już nie jest, a ja takiego fałszu nie znoszę, nie mogę znieść po prostu fizycznie. Ale czy nie zauważyłeś — a jeżeli nie, to tym gorzej dla mnie, bo to znaczy, że nie udało mi się napisać zgodnie z myślą i wykonanie nie sprostało założeniu — że to nie tylko „stare" i „nowe", sztywność i spontaniczność?

Czy *Rzeźnia* jest obroną „starego"? Odczułeś ostre szyderstwo z „nowego", lecz nie zauważyłeś, jak ja tam potraktowałem „stare". Według mnie, *Rzeźnia* jest śledzeniem drogi, jaka prowadzi od... ale może lepiej wymienić etapy. A więc najpierw: przebóstwienie kultury, kultura jako wartość absolutna, nadrzędna. Więc oczywiście krach, kiedy dochodzi do konfrontacji z „życiem", śmiercią, cierpieniem, zabijaniem. To nasze stare doświadczenie wojenne i tuż-powojenne, pamiętam niejasno, że pełno tego było u nas, tego rozczarowania, że wierszyk versus Oświęcim... Współczesne rozczarowania na skutek odległej, intelektualnie tylko przeżytej wojny w Wietnamie są — były — słabą wersją tego, co myśmy mieli tak soczyście. Zresztą, według mnie, tego rodzaju postawy są wynikiem właśnie owego „przekulturalnienia", fałszywego ustawienia kultury. Nic dziwnego, że potem rozczarowania, rozpacze, nihilizmy, albo casus Borowski (ten nasz, pisarz). Taka konfrontacja niszczy stary absolut i intronizuje nowy, dokładne więc przeciwieństwo starego. Wniosek współczesny: bądźmy zatem niekulturalni, a idąc jeszcze dalej, bądźmy po stronie prawdy ostatecznej, czyli śmierci (casus Manson kalifornijski).

A zaś z tego wszystkiego wynika, moim zdaniem, w *Rzeźni* potępienie (nie wprost jednak, tylko przez ukazanie mechanizmu konsekwencji) absolutystycznej obsesji: zgubność głodu ostateczności, jedności, Prawdy jedynej Realizowanej.

Utwór kończy się nihilistycznie, ale wciąż moim zdaniem, nie jest nihilistyczny, ponieważ o nihilistycznych skutkach postaw i „prawd" opowiada w sposób ponury i desperacki, odstręczający (mam nadzieję, że nie tylko nudziarstwem formy. Bo utworu — jako dzieła sztuki — ja nie bronię, wyjaśniłem to na początku listu). Co równie ważne — nie jest stwierdzeniem: człowiek jest nihil i w ogóle nicość i zagłada, ale: człowiek, podejmuje takie a takie postawy mentalne i realizuje je, odciska je w działaniu — ryzykuje, że stanie się nihil i wszystko będzie nicość.

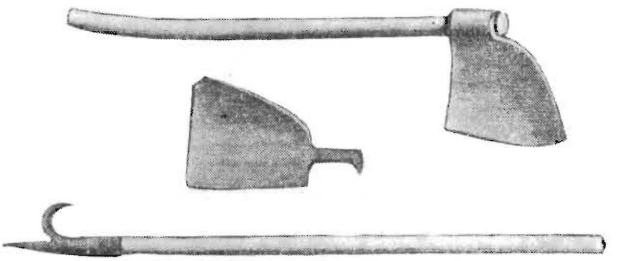
Ufff, i to chyba wszystko, co chciałem powiedzieć na temat owego utworu. Z grubsza.

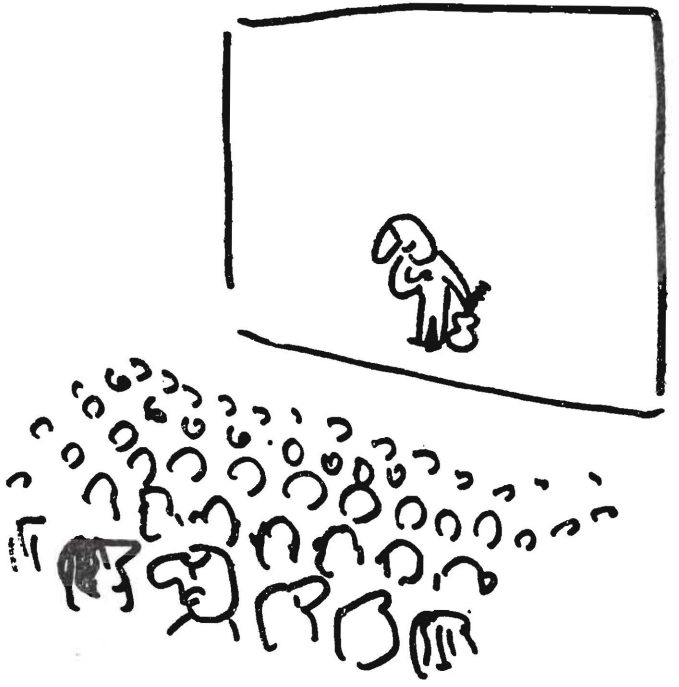
Posyłam Ci ostatnie strony, które zaginęły. Jest w tym coś śmiesznie głupiego, że zaginęły — jak kiedy uroczysty mówca potknie się na estradzie, poślizgnie na skórce od banana. Albo mówi, a nie wie, że ma rozpięty rozporek. Życie umie to organizować złośliwie i celnie.

Poza tym, choć w tej sprawie nie to jest istotne, uświadomiłem sobie, jak moje słowa mogą dla mnie brzmieć inaczej, niż dla czytelników „Dialogu". Ach, Boże, może tylko literatury i sztuki narodowe mają sens: społeczność wydaje artystę i artysta zwraca się do tejże społeczności. Ale taki co wędruje i gdzieś tam sam nad sobą grymasi... Jeżeli jest sam, mówi raczej sam do siebie i nie powinien mieć pretensji, że sztuka, być może, to nie to, to wcale nie to.

27 lutego 1973

List do Konstantego Puzyny, „Dialog" 1973, nr 9.





TOBIE SIĘ KŁANIA?

SŁAWOMIR MROŻEK

Małe listy

Chyba przesadzamy (dlaczego zawsze musimy przesadzać?) stwierdzając, że obraz ma absolutną przewagę nad słowem. Zwłaszcza obraz filmowy i telewizyjny nad słowem pisanym.

Ma i nie ma, zależy w jakiej sprawie. Wszędzie tam, gdzie chodzi o informację na temat akcji, obraz jest niezastąpiony. Na przykład instrukcję na temat: jak obsłużyć armaturę (lub jakąkolwiek inną maszynę) łatwiej przekazać obrazem niż opisem. Natomiast w sprawie myślenia obraz jest bezsilny. Informację na temat: co myślę o obsługiwaniu armaty — trudno przekazać inaczej jak słowami.

Choć można próbować, oczywiście. Można na przykład pokazać pacyfistę, który spuszcza spodnie i wypina się urągliwie w stronę śmiercionośnego narzędzia. Można pokazać militarystę, który całuje armatę po lufie. Ale myśl tak wyrażona nie będzie zasługiwała na miano myśli.

Weźmy następujące zadanie: „kto sieje wiatr, zbiera burzę". Oczywiście zawsze się znajdzie jakiś reżyser, realizator, adaptator, który podejmie się uczynienia z tej myśli obrazu, z udziałem konnicy i znanych aktorów. Jemu to zajmie dwa lata, nam dwie godziny. Ale po co? Wystarczą dwie sekundy, żeby przeczytać to proste zdanie z rezultatem, jakiego żadne audio-visuel nie osiągną.

Są inne, jeszcze dalsze dziedziny, do których nawet nasz śmiały twórca telewizyjny nie sięgnie. O ile zrobi nam jeszcze film, o którym powyżej mowa, o tyle zawaha się jednak przed filmową adaptacją *Krytyki czystego rozumu* Kanta czy też *Wstępu do metafizyki* Heideggera. Nie należy więc twierdzić, wbrew oczywistości, że słowo nie ma już nic do roboty.

Obejrzeniu najprostszego nawet, „czystego" obrazu towarzyszy refleksja, choćby szczątkowa, choćby najprostsza, zaś refleksja nie może obejść się bez słowa. Choćby takiego, jak: „ładne", „brzydkie", „ale on ci mu...", „a to ci dopiero"...

A więc czytanie i pisanie ma jeszcze sens, chociaż nie wszystko co się czyta i pisze, ma sens.

Na pewno nie ma już sensu pisanie (a więc i czytanie) jako informacja niezłożona (na przykład jak wygląda Bombaj), jako lament (nad grozą życia), jako krzyk (żeby zdziwić lub przestraszyć) oraz jako ględzenie (opowiadanie byle czego). To wszystko lepiej już załatwią koledzy z filmu i telewizji. Oni lepiej poinformują, przestraszą, zadziwią i zaciekawią niż pisarze. Nie ma co z nimi konkurować na tym polu.

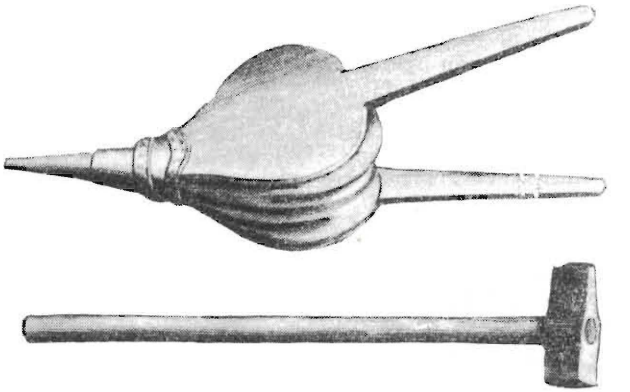
Natomiast pisanie ma jeszcze sens jako świadectwo oraz przekazywanie mądrości. Jednemu człowiekowi przez drugiego człowieka.

...Przekazywanie: a więc nie wypinanie się, krygowanie, robienie min przez autora celem zwrócenia na siebie uwagi. Tylko coś jak: „Byłem tam i tam. Doświadczyłem, sam, osobiście. Tam dobrze, bo... Idź w tamtą stronę. Tam źle, bo... Nie idź tamtędy, przyjacielu."

...Mądrości: to słowo nie czuje się dobrze w języku polskim. Wstydliwe ono, nie wie jak się zachować. Sugeruje jakieś wtajemniczenie, jakiegoś mędrca, który wie wszystko i do końca. Tymczasem nie ma człowieka bez mądrości, jak nie ma człowieka bez głupoty. Każdy najgłupszy powiedział w życiu coś mądrego choćby jeden raz (lub mądrze postąpił), a najmądrzejszy palnął głupstwo. Zresztą mądrość to nie wiedza, dlatego tak trudno ją przekazać. Literatura jest powołana do tej trudności. Do przekazywania czegoś, co nie jest, ale co się dzieje. Dzieje się w akcie życia i w akcie przekazywania.

...Jednemu człowiekowi przez drugiego człowieka: to ważne, ponieważ tłum jest abstrakcją. W największym tłumie zawsze jestem tylko ja i ten drugi, choć w niezmiernej ilości wcieleń. Związek autor — czytelnik odpowiada tej podstawowej realności. Nie próbuje wychodzić poza nią. Tu sprawa jest czysta, tylko ja i on. „Ja i on" — tak mówi autor o czytelniku, „ja i on", dokładnie tam samo mówi czytelnik o autorze. Piewcy widowiska zbiorowego poczytują to mu na chwałę, że tę samą rzecz ogląda jednocześnie wielu widzów. Ale co z tego? Jeszcze mi się nie zdarzyło oglądać niczego oczami innymi, jak tylko moimi, bez względu na ilość widzów na sali. Co się zaś tyczy wspólnoty jako specyficznej okoliczności warunkującej jakość indywidualnego odbioru, to może być z tym różnie. Na przykład byłem kiedyś w kinie na filmie pod tytułem *Zeszłego lata w Marienbadzie*. Podobno film niesłychanie subtelny. Możliwe. Jednak wszystko, co pamiętam, to tenisówki mojego sąsiada-widza, to znaczy ich specyficzną woń. Było to przed wielu laty, jednak wywarło na mnie niezatarte wrażenie, skoro pamiętam do dzisiaj. To znaczy nie film. Tenisówki.

„Dialog" 1975, nr 1



Rzeźnia i ubój bydła

POJĘCIE RZEŹNI. Przez słowo rzeźnia w znaczeniu ogólnym należy rozumieć miejsce bez względu na położenie i urządzenie, w którym wykonuje się ubój. Przez słowo rzeźnia w znaczeniu szczegółowym rozumie się odpowiednio urządzony zakład.

Rzeźnia może być publiczna oraz prywatna.

KORZYSCI RZEŹNI PUBLICZNEJ. Korzyści rzeźni publicznej są: sanitarno-higieniczne, weterynaryjno-kontrolne, ekonomiczne, humanitarne i naukowe.

Korzyści humanitarne polegają na niedopuszczeniu do dręczenia zwierząt rzeźnych przez stosowanie celowych metod uboju i poruczenie czynności uboju osobom wykwalifikowanym.

Korzyści naukowe wypływają z obfitego i różnorodnego materiału rzeźnianego, będącego do dyspozycji lekarza weterynaryjnego.

Z tego punktu widzenia słusznie też nazwano rzeźnie „świątynią nauk przyrodniczych".

Rozróżniamy zasadnicze dwa systemy rzeźni: francuski i niemiecki.

SYSTEM FRANCUSKI ALBO KOMOROWY. Zasada jak najdalej idącej decentralizacji uwidacznia się w urządzeniu wewnętrznym oddziału uboju bydła, który jest podzielonym na poszczególne zupełnie oddzielne przedziały (komory — stąd nazwa system komorowy). Ubój bydła odbywa się oddzielnie w poszczególnych przedziałach (komorach). Tylko świnie bije się we wspólnej hali.

SYSTEM NIEMIECKI ALBO HALOWY uwzględnia zasadę jak najdalej idącej centralizacji. Rzeźnia stanowi całość w sobie zamkniętą. Ubój bydła odbywa się równocześnie w dużej odpowiednio urządzonej hali (stąd nazwa halowy).

Kombinacją powyższych dwu systemów budowy jest system francusko-niemiecki, pozwalający na wyzyskanie zalet obu systemów.

W starożytności znana była tylko jedna metoda uboju zwierząt, mianowicie przecięcie szyi i bez poprzedniego oszałamiania (rzezactwo), którą posługiwali się Egipcjanie, Żydzi i Mahometanie. Oszołomienie zwierząt przed właściwym ubojem (przecięcie szyi, przekłucie mięśnia sercowego) znalazło zastosowanie znacznie później. Celem oszołomienia jest pozbawienie zwierzęcia świadomości bezpośrednio przed ubojem tak, aby przeszło o ile możności bez bólu walkę życia ze śmiercią. Do połowy XIX wieku oszałamiano zwierzęta przez uderzenie w głowę tępym narzędziem, lub też gnykowano je przed wypuszczeniem krwi. W drugiej połowie ubiegłego stulecia zaczęto stosować przyrządy oszałamiające, umożliwiające szybkie i pewne pozbawienie świadomości.

Przy uboju zwierząt dla celów spożywczych powinno się uwzględniać dwa czynniki: humanitarny i higieniczno-ekonomiczny.

METODA ANGIELSKA PATENTOWA. Stosuje się ją do uboju bydła w Anglii. Tok postępowania jest następujący: zwierzę oszałamia się przez uderzenie siekierą w okolicę czołową, poczem po przebiciu klatki piersiowej pomiędzy 4 a 5 żebrem wdmuchuje się przez powstały otwór miechem powietrze, które uciskując na płuca powoduje śmierć zwierzęcia przez uduszenie. Krwi nie wypuszcza się, wobec czego mięso jest wprawdzie soczyste i bardzo pożywne, jednak mniej wytrzymałe (odporne) na procesy rozkładu, niż mięso zwierząt wykrwawionych. W podobny sposób biją bydło szczepy Kałmuckie, z tą jednak różnicą,

iż wykonują cięcie po lewej stronie klatki piersiowej, wyjmują serce oraz podwiązują naczynia krwionośne,

METODA BEZPOŚREDNIEGO WYKRWAWIENIA. Przy stosowaniu metody bezpośredniego wykrwawienia następuje niemal zupełnie upływ krwi, a mięso jest dostatecznie wytrzymałe i posiada dobry wygląd Przecięcie szyi powoduje silny i szybki upływ krwi przez żyły i tętnice szyjne; na stan wykrwawienia zwierzęcia wpływa także dodatnio nienaruszony układ nerwowy ośrodkowy. Przy końcu aktu uboju sprzyjają upływowi krwi odruchowe skurcze mięśni. W ten sposób bije się po uprzednim unieruchomieniu bydło duże i cielęta.

Przebicie (kłucie) mięśnia sercowego bez poprzedniego oszołomienia jest metodą godną potępienia ze względu na znaczne bóle jakich zwierzę doznaje. W każdym jednak razie krew nie wypływa tak szybko z przebitego serca, jak z przeciętych naczyń szyjnych, wobec czego zwierzę też zachowuje przez dłuższy czas świadomość, doznając uczucia bólu.

RYTUALNY UBÓJ BYDŁA. Rytualny ubój bydła (rzezactwo) pochodzi z czasów starożytnych (od około 6000 lat) i jest stosowany przez Żydów oraz muzułmanów. Przepisy dotyczące tej metody są zebrane w talmudzie.

W czasie przygotowań do kładzenia zwierzęcia, rzezak ostrzy nóż i bada, czy jest dostatecznie ostry. Rzezak powinien być zaopatrzony w 3 noże, z których jeden służy do rzezania, drugi do krajania mięsa przy oględzinach wewnętrznych, trzeci do krajania tłuszczu. Nóż musi odpowiadać następującym wymogom: nie może być ostro zakończony na końcu i przy rękojeści, lecz ma być zaokrąglony. Długość noża powinna wynosić podwójną szerokość szyi, czyli 14 szerokości kciuka, a ostrze noża na całej długości winno być zupełnie gładkie, bez najmniejszej wyczuwalnej skazy, którą to własność rzezak stwierdza bezpośrednio przed każdym ubojem. Po wypróbowaniu noża oraz wypowiedzeniu słów błogosławieństw przez rzezaka, następuje akt uboju polegający na przecięciu szyi. Z miejsca szyi, w którym następuje przecięcie nożem, należy bezpośrednio przed tym usunąć wszelkie nieczystości w celu ewentualnego uniknięcia możliwości wytworzenia się skazy na nożu. Cięcie nożem uskutecznia się w kierunku prostopadłym do dolnego brzegu szyi. Nóż musi przeciąć zupełnie tchawicę i przełyk a krew powinna spłynąć silnym strumieniem.

METODA WYKRWAWIENIA PO UPRZEDNIM GNYKOWANIU. Metoda ta była do połowy ubiegłego stulecia, obok rzezactwa, w powszechnym użyciu. Gnykowanie zwierząt (bydła, koni) odbywa się w sposób następujący: głowę zwierzęcia przywiązuje się krótko grubym powrozem do pierścienia żelaznego, przytwierdzonego do podłogi hali uboju, po czym ostro zakończony nóż wbija się pomiędzy kość potyliczną a przednią górną powierzchnię pierwszego kręgu szyjnego i wprowadza nóż w rdzeń przedłużony. Zwierzę bezpośrednio po skaleczeniu rdzenia nie wykazuje pozornie objawów życia. W rdzeniu przedłużonym znajdują się bowiem ważne ośrodki życiowe, które ulegają przy gnykowaniu (skaleczeniu rdzenia przedłużonego) zniszczeniu, następnie przecina się szyję w dolnej części i wypuszcza krew.

Między przebiciem (gnykowaniem) a przecięciem naczyń szyjnych upływa zazwyczaj kilka minut.

METODA WYKRWAWIENIA PO POPRZEDNIM OSZOŁOMIENIU. Oszołomienie mechaniczne (ubój mechaniczny). Celem oszołomienia mechanicznego jest pozbawienie zwierzęcia świadomości bezpośrednio przed ubojem (wykrwawieniem), które osiąga się w sposób dwojaki, mianowicie przez spowodowanie wstrząsu mózgu lub zgniecenie przednich półkul mózgowych.

Wstrząs mózgu wywołuje się przy pomocy tępych narzędzi (maczuga, młot, topór), którymi zadaje się zwierzęciu silny uraz w głowę.

Do wywołania zgniecenia mózgu (przednich półkul) używa się przyrządów umożliwiających przebicie kości czołowej, systemu słupkowego, czyli bolcowego (słupek, czyli bolec, wałek słupkowy zwykły, wałek słupkowy sprężynowy, Kleinschmidta, maska rzeźna Bruneau'a), oraz ostrzelającego, czyli rewolwerowego

graisses qu'on veut faire fondre. *b b b*, massif de plâtre, dans lequel est scellée la chaudiere. *c*, bouche du fourneau pratiqué sous la chaudiere. *e*, hotte du fourneau. *d*, degré de pierre pour travailler plus facilement à écumer le suif fondu.

2. *a*, banatte d'osier. On approche cette banatte & la cuve *b* qui est dessous, de la chaudiere *a*, *fig.* 1. & on verse par le moyen d'une puisette toute la graisse fondue dedans. Le suif passe au-travers de la banatte, & les cretons restent dedans.

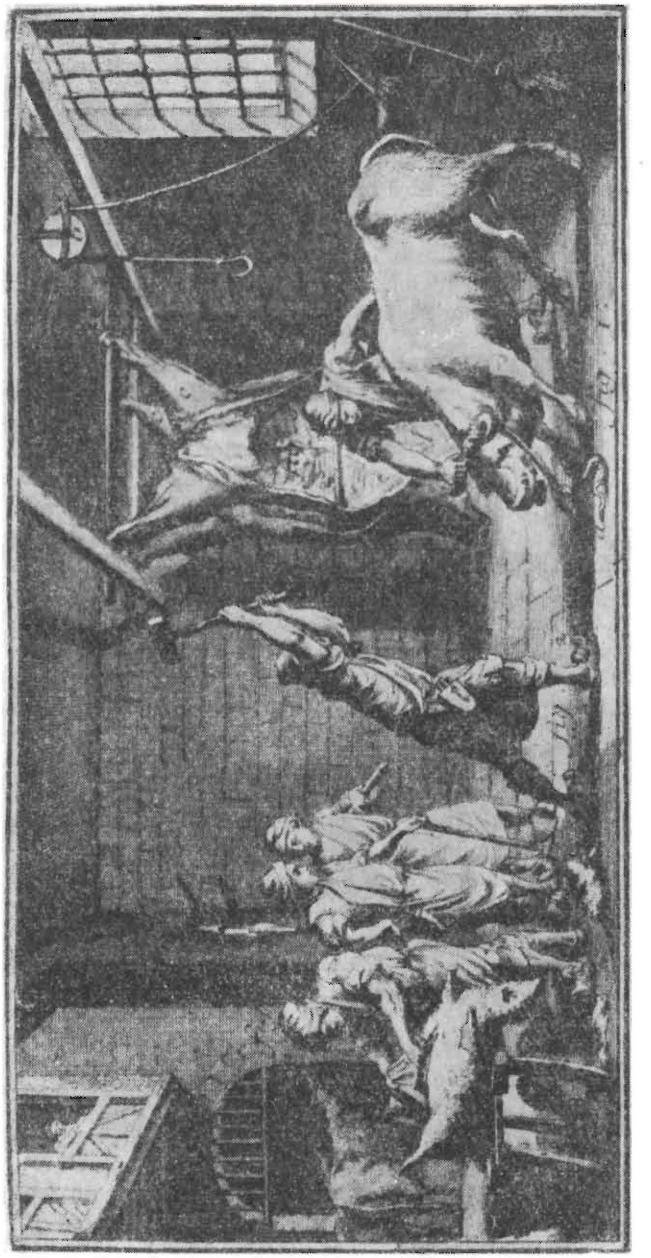
b, cuve sous la banatte, pour recevoir le suif passé à clair.

c c, chevalet ou civiere pour transporter la banatte près de la presse où l'on exprime les cretons.

3. *a a a a*, presse pour exprimer les cretons. *b*, vis. *c*, lanterne. *d*, seau de fer percé, que l'on emplit de cretons pour être pressés. *e*, rigole qui conduit le suif dans la jatte *f* qui est au-dessous. *g*, noyau de bois, dont le diametre est plus petit que celui du seau, & dont on charge les cretons. C'est sur ce noyau que la partie *h* porte, lorsqu'on fait descendre la vis *b*. On met autant de noyaux qu'il est nécessaire pour exprimer tout le suif des cretons, à mesure qu'ils s'affaissent.

i k l, tourniquet de la presse. *m*, boulon de bois, qu'on introduit entre les fuseaux de la lanterne, pour faire descendre la vis par le moyen de la corde *n* qui se dévuide sur l'arbre *i k* du tourniquet qu'un homme fait tourner.

4. Puisette.
5. Ratisloire pour enlever le suif qui peut tomber par terre, lorsqu'il est figé.
6. Fourgon pour le fourneau.
7. Aviron, espece de pelle de bois pour remuer les graisses dans la chaudiere du fourneau.
8. Hachoir pour réduire les gros morceaux de graisse en petits, afin qu'ils fondent plus aisément.
9. Ecuelle.
10. Mesure.
11. Pain de suif sorti de la jatte.
12. Jatte de bois.



(przyrząd strzelający, wałek iglicowy Schermera, aparat iglicowy Radical).

Przez pociągnięcie palcem kurka zapałowego następuje wybuch, wskutek którego iglica wyskakuje i wbija się przez kość czołową do mózgu. Przyrząd, w chwili wystrzału, musi być mocno osadzony na głowie zwierzęcia, tak, aby brzeg otworu (wylot) lufy przylegał w całości ściśle do głowy. Aparat działa prawie bezgłośnie.

Jest wyrabiany w trzech wielkościach do użytku bydła dużego i małego oraz świń.

UBÓJ PO POPRZEDNIM OSZOŁOMIENIU ELEKTRYCZNYM. Przy oszałamianiu bydła dużego doprowadza się prąd elektryczny o napięciu 40 V i 0,5 Amp przerywany 4000—5000 razy na minutę, w ten sposób że jedną elektrodę przykłada się do okolicy grzbietowej, względnie krzyżowej, drugą elektrodę do czoła, względnie do pyska, by uniknąć pierwotnego działania prądu na serce, w celu zaoszczędzenia zwierzęciu bólu oraz umożliwienie odpowiedniego wykrwawienia.

Do oszałamiania świń używa się klatki żelaznej Kitta i kleszczy elektrycznych Latterschmida-Weinbergera, które umożliwiają pewne nałożenie elektrod na okolicę skroni lub nasady ucha. Oszałamianie elektryczne świń przemoczonych jest niepewne, ponieważ prąd elektryczny przebiega wzdłuż skóry, a nie drogami nerwowymi. Doprowadzenie prądu trwa 10—15, rzadziej 20 (świnie duże) sekund. Bezpośrednio po przepuszczeniu prądu elektrycznego świnia pada i leży prawie nieruchomo, oddycha spokojnie, akcja serca jest regularna i dosyć silna, rogówka nie reaguje na bodźce zewnętrzne. Z kłuciem nie należy długo zwlekać, gdyż po chwili zwierzę podnosi się, względnie ulega przy uboju niedostatecznemu wykrwawieniu.

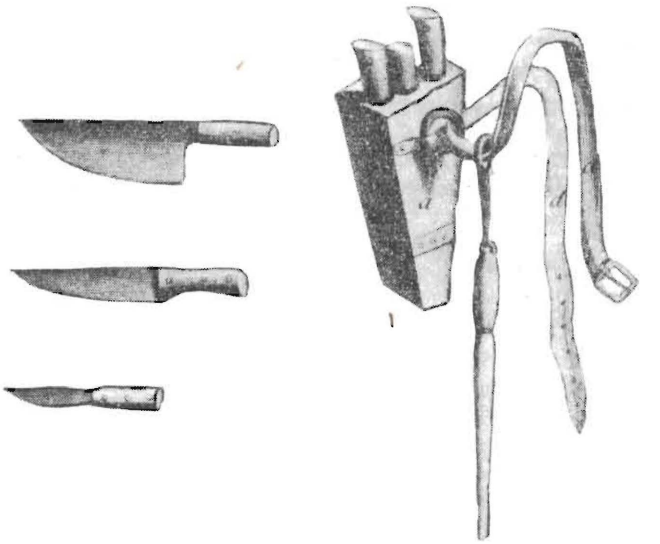
GILOTYNOWANIE. Gilotynowanie zwierząt rzeźnych okazało się kosztowne i niepraktyczne z powodu trudności, połączonych z odpowiednim ustawieniem głowy zwierzęcia.

UBÓJ DROBIU. Metoda francuska polega na tym, że grzbietem noża uderza się ptaka w sklepienie czaszki, powodując jego oszołomienie, a potem przez dziób przecina naczynia krwionośne około przełyku. Przy metodzie amerykańskiej ubija się drób przez wbicie ostro zakończonego noża przez podniebienie do mózgu.

UBÓJ Z KONIECZNOŚCI. Przez ubój z konieczności (dobijanie) w znaczeniu ogólnym należy rozumieć ubój zwierzęcia w nagłych nieszczęśliwych wypadkach, zagrażających bezpośrednio życiu, a więc wzbudzających obawę wystąpienia w krótkim czasie śmierci naturalnej.

UBÓJ UPOZOROWANY. Przez ubój upozorowany rozumieć należy ubój zwierzęcia martwego.

Wiktor Trojanowski *Higiena mięsa*, podręcznik dla szkół zawodowych, część pierwsza. Instytut Naukowo-Społeczny w Radomiu, z funduszów Ministerstwa Aprowizacji i Handlu. 1945 r.



Sławomir Mrożek na scenie Teatru Dramatycznego

POLICJANCI

prapremiera (debiut teatralny) 27 VI 1958. Reż. Jan Świderski, scen. Jan Kosiński. O b s a d a: Naczelnik policji — Stanisław Winczewski, Więzień — Jan Świderski, Sierżant prowokator — Aleksander Dzwonkowski, Żona sierżanta — Janina Porębska, Generał — Feliks Chmurkowski, Policjant — Maciej Zaremba.
Przedstawień — 49, widzów 21.659.

INDYK

prem. 1 X 1961. Reż. Zbigniew Bogdański, scen. Janusz Adam Krassowski, muz. Jerzy Partyka. O b s a d a: Laura — Barbara Krafftówna, Rudolf — Wojciech Pokora, Poeta — Ludwik Pak, Józef Duriasz, Kapitan — Mieczysław Stoor, Książe — Stanisław Wyszyński, Pustelnik — Józef Duriasz. Jan Gałecki, Chłopi — Jerzy Magórski, Marian Trojan, Stefan Wroncki, Jan Gałecki, Maciej Zaremba.
Przedstawień — 103, widzów 28.640.

ŚMIERĆ PORUCZNIKA

prem. 21 XI 1963. Reż. Aleksander Bardini, scen. Jan Kosiński, muz. Mateusz Święcicki, ukł. tańca — Joanna Jedlewska. O b s a d a: Porucznik Orson — Józef Duriasz, Poeta — Edmund Fetting, Zosia — Lucyna Winnicka, Generał — Jerzy Paluszkiewicz, Major I — Ryszard Barycz, Major II — Wiesław Gołas, Redaktor — Stanisław Jaworski, Klucznik — Aleksander Dzwonkowski, Jarema Stępowski, Stary Wiarus — Marian Trojan, Służący — Ryszard Szczyciński, Wykolejona młodzież — Joanna Jedlewska, Barbara Klimkiewicz, Ewa Krzyżewska, Stanisława Stępniówna, Wojciech Duryasz, Michał Gazda, Jerzy Karaszkiewicz, Gustaw Koliński, Zdzisław Leśniak, Lechosław Herz.
Przedstawień — 74, widzów 21.661.

Sławomir Mrożek w inscenizacji Jerzego Jarockiego

POLICJA

Katowice, Teatr im. Wyspiańskiego, prem. 25 IX 1958.
Scen. Tomasz Rumiński.
Przedstawień — 53, widzów 9.521.

TANGO

Kraków, Stary Teatr, prem. 17 XII 1965.
Scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński.
Przedstawień — 223, widzów 87.511.

Także wielokrotne prace szkolne nad tekstami Mrożka w krakowskiej i warszawskiej PWST (m.in. fragment *Tanga* w przedstawieniu *Akty*, 1972).

Kierownik nadzoru artystycznego:
Janina Kęstowicz

Asystent scenografa:
Irena Burke

Inspicjent:
Ryszard Szczyciński

Sufler:
Janina Biernacka

Kierownik Biura Obsługi Widzów:
Irena Michałowska

Kierownik Techniczny:
Janusz Ciarkowski

Brygadier sceny:
Henryk Albinowski

Kierownicy pracowni perukarskich:
Halina Szymańska
Urszula Szymańska

Światło:
Nikodem Stępniewski, Krzysztof Solczyński

Kostiumy wykonane pod kierownictwem:
Genowefy Skrok
Wincentego Wtulicha

Kierownik pracowni malarskiej:
Stanisław Migdał

Kierownik pracownik modelatorskiej:
Janusz Ciarkowski

Kierownik pracowni szewskiej:
Antoni Wichliński

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Eugeniusz Nowak

Kierownik pracowni stolarskiej:
Józef Grzelak

Kierownik pracowni ślusarskiej:
Józef Filipowicz

Akustyk:
Janusz Przywecki

Opracowanie graficzne: Zenon Januszewski

Redakcja techniczna: Zbigniew Obuchowski

Cena zł 6.50