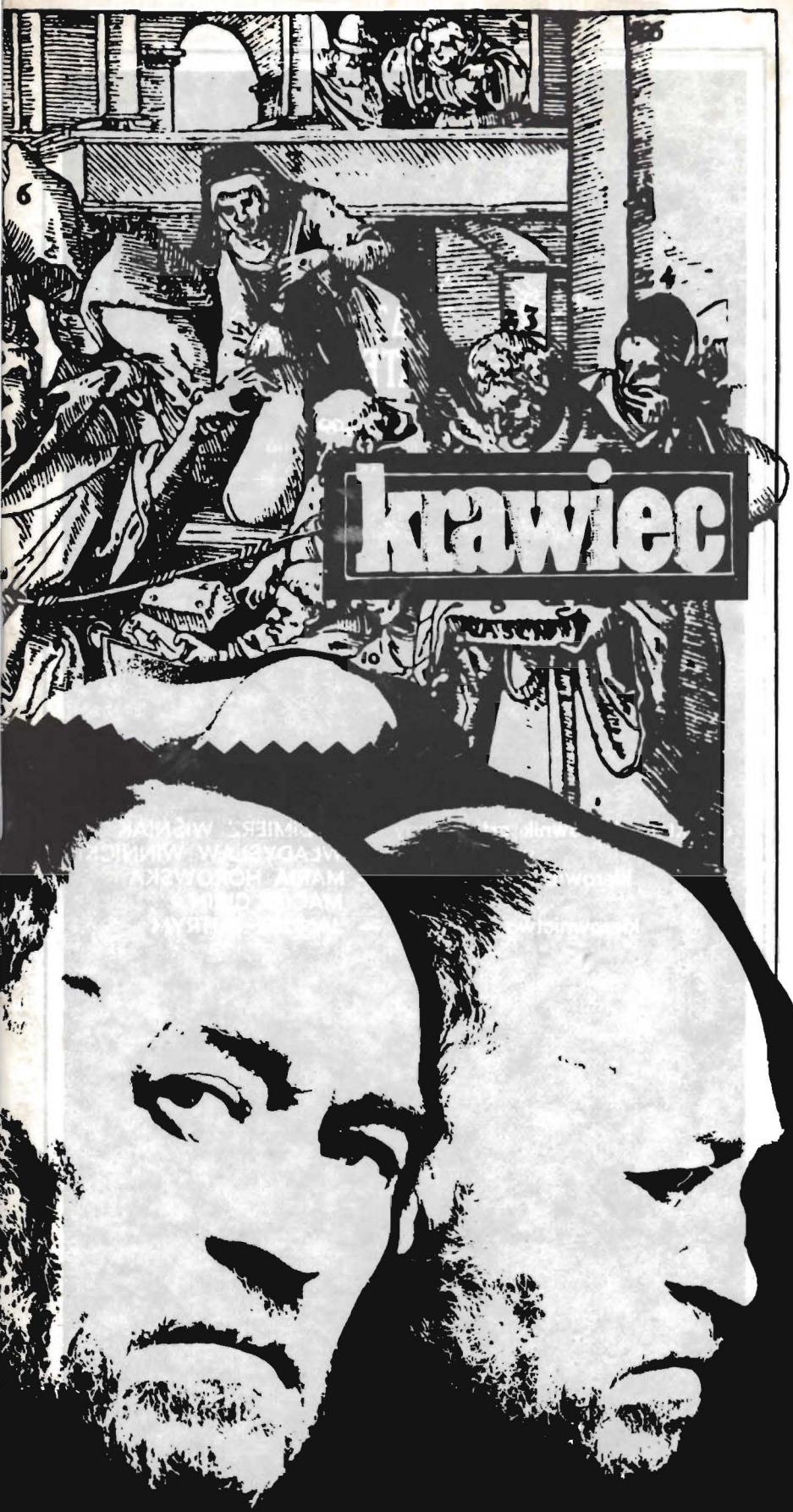
krawiec

IM. TADEUSZA BOYA ŻELEŃSKIEGO
31-128 KRAKÓW • KARMELICKA 6

dyrektor i kierownik artystyczny — KAZIMIERZ WIŚNIAK
v-ce dyrektor — WŁADYSŁAW WINNICKI
kierownictwo literackie — MARIA HOROWSKA
MACIEJ CIRIN
kierownictwo muzyczne — JANUSZ BUTRYM

Sławomir Mrożek

KRAWIEC

*

Reżyseria
JAN NOWAK
Scenografia
KAZIMIERZ WIŚNIAK
Muzyka
ANDRZEJ ZARYCKI
Ruch sceniczny
TOMASZ GOŁĘBIOWSKI

Asystent reżysera
WŁODZIMIERZ CHRENKOFF

OSOBY:

Krawiec	**JERZY NOWAK (gościnnie)**
Onucy	**JULIAN JABCZYŃSKI**
Klient Ekscelencja **Klient Czeladnik** **Klient Mnich**	**JACEK STRAMA**
Nana	**BARBARA OMIELSKA**
Karlos	**KAJETAN WOLNIEWICZ**
Czeladnik	**WŁODZIMIERZ CHRENKOFF**
Barbarzyńcy	**GABRIEL ABRATOWICZ** **LECH BIJAŁD** **JÓZEF SADOWSKI** **oraz** **WALDEMAR JANUŚ, MARIAN KÓBOWICZ, JANUSZ ZBIEGIEŁ**

Inspicjent
JANUSZ ZBIEGIEŁ
Sufler
MARTA ŁUKOMSKA
*

PREMIERA: 24 marca 1983

„Podczas przeprowadzki — pisał mi Mrożek w roku ubiegłym — wyszedł na wierzch maszynopis sztuki, którą napisałem w 64 roku, tuż po „Tangu" i niejako z rozpędu. (Ale czy nie słyszałeś o tej hisorii, bodaj ode mnie?)".

Owszem, słyszałem, sztuka nazywała się „Krawiec", miałem ją nawet w ręku, chociaż jej wówczas nie czytałem; czytały natomiast dwie inne osoby z redakcji „Dialogu", a później autor ją wycofał. Nie był jej pewien, tym, co ją znali, wydała się błaha po... „Tangu". Właśnie zaczynał się sukces „Tanga", a z nim — terror sukcesu. Ten terror, o którym sam Mrożek tak pisze w pierwszym z „Małych listów": „Biada ci, jeśli napiszesz coś, co odniesie sukces. Nigdy już potem spod tego się nie wygrzebiesz. Będą ci to wypominali do końca życia i zamienisz się w konia, co musi biegać coraz szybciej". („Dialog" nr 5/1974). Ale wtedy, w roku 1964, pisarz jeszcze tego nie wiedział. Schował sztukę do szuflady i — zapomniał.

„Po dwunastu latach, teraz, przeczytałem znowu. Nie wydaje mi się aż tak zła, choć pewnie i nie tak dobra. Dodatkowy kłopot polega na tym, że napisałem ją nie wiedząc, że już za chwilę miała się ukazać „Operetka" Gombrowicza, oparta na prawie identycznym, dlaczego prawie, na identycznym, pomyśle co „Krawiec". (...) Oczywiście nikt mi nie uwierzy, że pisząc, nie znałem jeszcze „Operetki", choćbym pękł, ale nie o to mi chodzi. Tylko o to, że zanim ten jedyny maszynopis odłożę znowu, chciałbym jednak wiedzieć, co o nim mogą sądzić inni. (...) Przyślę Ci egzemplarz, kiedy je rozmnożę".

Dziwna to, jak widać, historia. O mały włos nie straciliśmy znakomitej sztuki i nawet byśmy o tym nie wiedzieli. Bo „Krawiec", to sztuka ani błaha, ani nieudana — przeciwnie, wydaje mi się jedną z najlepszych sztuk, jakie napisał Mrożek między „Tangiem" a „Emigrantami". Chyba nawet najlepszą. Zaś kilkanaście lat, jakie spędziła w szufladzie, wcale jej w dodatku nie zaszkodziło.

Obszerniej o „Krawcu" i jego zastanawiających, bo najzupełniej niezależnych od siebie zbieżnościach z „Operetką" (1966), pisze Małgorzata Szpakowska.

Konstanty Puzyna

„KRAWIEC" I „OPERETKA" WYKROJE I WZORY

Pewnego razu zdarzyło się, że duch dziejów zstąpił jednocześnie w Królewcu na Immanuela Kanta i we Francji na markiza Pierre-Simon de Laplace'a. Każdy z tych uczonych, nie porozumiewając się z drugim ani nie znając wyników jego badań, na własną rękę wysunął wówczas twierdzenie o powstaniu Układu Słonecznego z mgławicy pierwotnej. Hipotezę Kanta-Laplace'a cytuje się zazwyczaj jako przykład równoległości niezależnych od siebie odkryć; nikt tu nikomu niczego nie sugerował, lecz po prostu sprawa dojrzała do takiego właśnie rozwiązania. W historii nauki zdarzało się to zresztą niejednokrotnie. Bardziej niezwykła natomiast wydaje się podobna równoległość w literaturze; zwłaszcza gdy nie chodzi o podobieństwo ogólnego stylu czy izolowanego motywu, lecz o niemal identyczność zasadniczego pomysłu.

Tymczasem w literaturze polskiej pojawiły się w połowie lat sześćdziesiątych właśnie takie dwie sztuki równoległe. Ich zbieżność jest tym bardziej uderzająca, że wiadomo na pewno, iż oddziałać na siebie nie mogły. *Krawiec* (1964) powstał wcześniej niż *Operetka* (1966), co poświadczają zgodnie ci członkowie redakcji *Dialogu*, którzy sztukę Mrożka wówczas, to jest w roku 1964, czytali; zatem wpływ Gombrowicza daje się tu całkowicie wykluczyć. Jak i zależność przeciwna, skoro dopiero teraz sztuka Mrożka po raz pierwszy jest publikowana na użytek przyszłych badaczy, żeby się zanadto nie głowili, kto od kogo. Jeżeli jednak wiadomo, że nikt od nikogo, rzecz staje się jeszcze bardziej osobliwa. Możliwe, że duch dziejów temat podszepnął, lecz dlaczego taki właśnie? Jak łatwo się domyśleć, zbieżność między *Krawcem* i *Operetką* widzę nie tylko w tym, że obie te sztuki traktują o zmierzchu jakiejś formacji, o przełomie, schyłku, inwazji, dziejowym kataklizmie. Takie podobieństwo wprawdzie również zachodzi, ale samo przez się nie jest dziwne.

Sztuk metafizyczno-inwazyjno-przewrotowych w latach sześćdziesiątych było na pęczki, pewno nie bez związku z *Romulusem Wielkim* Dürrenmatta, a u nas, dodatkowo, z tradycją Witkacego. Sam Mrożek napisał ich kilka, zresztą już po *Krawcu*; jednak żadna z nich skojrzeń z *Operetką* nie wywołuje. Bo też w przypadku rozważanej tu równoległości nie o sam upadek kultury chodzi, lecz o jej koncepcję. Dokładniej: o pomysł utożsamienia kultury z modą ubraniową.

Zważmy: zarówno u Mrożka, jak u Gombrowicza głównym bohaterem, i inscenizatorem wydarzeń jest krawiec. W sztuce Mrożka tytułowy bohater pozostaje szarą eminencją bez względu na to, kto znajduje się u władzy; dzięki swemu rzemiosłu podporządkowuje sobie kolejnych rządzących, staje się dla nich najwyższym autorytetem. W *Operetce* Fior wyposażony jest w gruncie rzeczy w takie same prerogatywy; można bowiem przyjąć, że rewolucja przydarzyła się tylko dlatego, że z nich nieopatrznie zrezygnował, dozwalając za podszeptem Hufnagla na niekontrolowany wybór strojów balowych. Gdyby sam te stroje, jak się po nim spodziewano, zaprojektował, nie zostałoby już miejsca na rewolucjonizujące marzenie o goliźnie. Jeżeliby zaś z kolei Krawiec u Mrożka uległ podobnej słabości, jeśliby — miast przyodziać Onucego w purpurę Ekscelencji — pozwolił najeźdźcom zachować barbarzyńskie szaty (a zatem obyczaje), wówczas rezultatem byłaby również rzeź powszechna. To dzięki Krawcowi pałac Ekscelencji jest po inwazji wprawdzie nieco uszkodzony, ale nadaje się do remontu; tymczasem akt III *Operetki* rozgrywa się w „ruinach zamku Himalaj", którym nikt już nie zdoła przywrócić dawnej świetności. Fior zawiódł, Krawiec zwyciężył; w gruncie rzeczy jednak obaj są tym samym.

A czym właściwie? Tłumaczenie wydaje się łatwe. Są zespołem norm kulturowych, których się nie dyskutuje; bo choć bywają krępujące i kłopotliwe, jednak tylko one mogą zagwarantować rzeczom i ludziom tożsamość. Ekscelencja pozbawiony swego stroju tak bardzo przestaje być sobą, że odbija się to nawet w wykazie osób dramatu; Krawiec nie bez powodu mówi mu, widząc go w nowym kostiumie: „Nawet gdybyś się rozebrał do naga, a potem pokrajał w kawałki, niczego się nie dowiesz. Rozebrany będziesz tylko nagim, a pokrajany trupem. Więc tak, jak cię widzę, jesteś tylko mnichem". Wykwintne szaty omal nie pobudzają do buntu najwierniejszych Barbarzyńców: nie potrafią (a pewno i nie chcą) rozpoznać swego wodza pod przebraniem. Te same normy stanowią także o tożsamości społecznej. W *Operetce* Lokaje rozprawiają o noskach od bucików, skarpetkach i falbanach, jakie damy noszą przy halkach, nie kwestionując własnej pozycji „na nizinach", z której to tylko jest widoczne; lecz gdy skarpetki i falbany znikną pod maskaradowym strojem, wówczas słudzy

rewolucyjnym okrzykiem „Nogi wyrywać!" przekształcą się w Hufiec Lokai i ruszą na balowych gości pod wodzą rozjuszonego Hufnagla. Normy bowiem, choćby same przez się były czystym wymysłem, są niezbywalnym spoiwem, dzięki któremu cała struktura społeczna trzyma się kupy. Kwestionować te normy, nawet zasadnie, to sprowokować anarchię, przemoc i gwałt.

Wszystko to prawda, ale jakby niezupełnie. Bo pod takim wywodem, aczkolwiek ilustrowanym innymi przykładami, podpisaliby się zapewne Edmund Burke czy Joseph de Maistre; wątpię natomiast, czy równie łatwo by to przyszło obu dramatopisarzom. I bodaj właśnie o te przykłady tutaj chodzi. Gdyby Fior był ustawodawcą, decydującym o tym, co wolno, a co zabronione... Gdyby bohater Mrożka był kapłanem, stojącym na straży moralności... Lecz to są przecież krawcy, po prostu k r a w c y: jeden jest projektantem, drugi zwyczajnie trzyma w ręku nożyce. Jeśli zaś twórcą kultury jest krawiec, sama kultura okazuje się jedynie kostiumem.

Ma to cały szereg konsekwencji, bardziej i mniej oczywistych. Pierwsza narzuca się sama: kultura jest czymś dodanym, sztucznym, przypadkowym; odejmijmy człowiekowi jego szaty, a pozostanie czysta, nieskażona Natura. Odrzućmy normy, a staniemy się wolnymi. Tak właśnie można by rozumieć finał *Operetki*: gdyby kultura upadła, gdyby nastąpiła rewolucja i „na świecie zrobiła się jakaś straszna kasza" (to nie Gombrowicz, to Witkacy), wówczas tyle byśmy z tego mieli, że przynajmniej można by się rozebrać. Pisze Gombrowicz w zakończeniu libretta: „Przeciwwstawienie strój-nagość, to zasadniczy wątek *Operetki*. Sen o nagości człowieka, uwięzionego w strojach najdziwaczniejszych..." Albertynka na golasa jest synonimem wolności, jej apoteoza oznacza powrót człowieka do własnej natury, do własnej istoty gatunkowej. (...)

Świadomie czy nie, celowo czy nie (a sądzę, że świadomie i celowo) w *Krawcu* i *Operetce* dokonuje się deprecjacja kultury. Deprecjacja taka w wersji klasycznej bywała ceną, którą płacono za ubóstwienie natury. Łatwo jednak zauważyć, że w naszych dwóch sztukach na ubóstwieniu natury nikomu szczególnie nie zależy.

Co tu jest przeciwieństwem poniżonej kultury? U Gombrowicza nagość Albertynki osiągnięta znacznym, delikatnie mówiąc, kosztem i dodatkowo zakwestionowana jawnie operetkową konwencją finału. U Mrożka zaś drugiego bieguna po prostu nie ma. Nie istnieje opozycja między kulturą i barbarzyństwem, skoro Barbarzyńcy, jak słusznie zauważa Krawiec, „po prostu przyszli się porządnie ubrać." Nie ma też opozycji między kulturą i naturą, skoro samo istnienie natury jest wątpliwe: nagość albo jest nierozpoznawalna i niezróżnicowana, jest czymkolwiek, a więc nie jest niczym; albo też jest kostiumem, który można z człowieka zedrzeć i który prawdopodobnie da się przerobić na inny kostium. Owszem, jest jeszcze wróg kultury, Karlos; to jednak nie przeciwieństwo, lecz po prostu przeciwnik.

A właściwie nawet i to nie, bo przede wszystkim ofiara. Nienawiść do zbyt kulturalnej — szczelnie ubranej — matki, przenosi na rzeczników kultury, Ekscelencję i Krawca; zdradza ich dla „naturalnego" Onucego, który po ucywilizowaniu okazuje się wrogiem najniebezpieczniejszym. Zabiegu obdarcia Karlosa ze skóry dokonują wprawdzie przedstawiciele starego porządku — Krawiec i eks-Ekscelencja, jednak zabieg taki w ogóle stał się możliwy tylko dlatego, że Onucy ustanowił nowy ład. W czasach ancien-regime'u Karlos był sobie zawodowym malkontentem, który nikogo nie obchodził i któremu nic nie groziło. Nowa sytuacja, do której narodzin sam się przyczynił (a w każdym razie usiłował), dla niego przede wszystkim okazuje się fatalna.

Karlos i Albertynka — ci, do których należy przyszłość. Ona: młoda, zwycięska, naga — lecz tylko w operetce; jaka konwencja takie zwycięstwo, zdaje się mówić Gombrowicz. On: mniej młody niż młodzieżowy, sromotnie przegrany, obdarty ze skóry; za to w konwencji bardziej serio, a w każdym razie nie samokwestionującej się z założenia. Dziwna to para i jeszcze jedna z serii analogii. Pewnie, Karlos ma w sobie także wiele z rzygającego Profesora z *Operetki* („Wymiot naszego dhogiego phofesoha ma chahakteh spazmatyczny, konwulsyjny i, niewątpliwie, chhoniczny"), który, przekląwszy kulturę, na własnym grzbiecie, dźwiga zwycięskiego wodza rewolucji; jest kondotierem do wynajęcia dla kogokolwiek, byle przeciw tym, których uważa za swych przeciwników; sprzymierzeńcem ledwie tolerowanym, bo przecież wcale nie niezastąpionym. Albertynka zaś z kolei zdradza pewne podobieństwo z Naną; jedna wbrew protestom otoczenia chce się jeszcze bardziej ubrać, druga — rozebrać; obie w ten sposób organizują wokół siebie bieg wydarzeń. Lecz te podobieństwa są akurat łatwiejsze do wyjaśnienia. Choćby w ten sposób, że dla obu par można wskazać wzór wspólny. Nana i Albertynka — w tym, co je łączy, oczywiś-

cie — są w jakimś stopniu następczyniami Iwony; Karlos i Profesor z kolei, to kontynuatorzy Artura z *Tanga*. Ten sam święty zapał burzycielski, to samo szukanie nowej formy, choćby po trupach. I tego samego rodzaju rozczarowanie. Artur w ramionach Edka, Karlos ciągnięty na egzekucję, Profesor osiodłany przez Hufnagla. (...) Jeśli wyliczam te podobieństwa — a można ich wskazać jeszcze znacznie więcej — to naprawdę nie dlatego, by ustalać zależności między obydwoma autorami, lecz po to tylko, by uzmysłowić wspólnotę pola problemowego, tak daleko posunięta, że wyraża się często przez analogiczne chwyty. I zachodzi nie tylko między *Krawcem* i *Operetką*, choć w przypadku tych dwóch sztuk jest rzeczywiście najbardziej uderzająca.

Może więc warto na koniec ten wspólny problem sformułować. Mamy oto do czynienia z sytuacją, w której kultura zaczyna się kruszyć, łamać, rozsypywać w kawałki. Jej wartość, przedtem niepodważalna, staje się nagle wątpliwa — zarówno dla zwolenników, jak dla przeciwników jej dotychczasowego kształtu. Jedni i drudzy zdają sobie sprawę z tego, że normy, które wydawały się uniwersalne, obowiązujące, są czymś zmiennym, umownym, zależnym od okoliczności.

Niektórzy na ten stan rzeczy usiłują zamykać oczy, nie przyjmują go do wiadomości. Inni wieszczą nadejście Nowej Epoki, współdziałają w jej narodzinach, chcą je przyspieszyć przez akcje wymierzone przeciw sytuacji zastanej. Krytykują, ośmieszają, buntują się w imię wizji przyszłości. Jeszcze inni wreszcie, także uznając Nową Epokę za nieuchronną, ostrzegają przed katastrofą. I tak samo, jak bojownicy Nowego, odpowiedzialnością za wszystkie nieszczęścia obciążają to, co istnieje. Równie ostro krytykują, równie zaciekle ośmieszają. Piszą książki o zmierzchu Zachodu, deklamują o ziemi jałowej, głoszą: „my, cywilizacje, jesteśmy śmiertelne". Ironizują, szydzą, modlą się o koniec świata. Z niezdrową ciekawością oczekują kataklizmu, który zmiecie ich z powierzchni ziemi.

Potem nadchodzi burza. Różne przybiera kształty: inwazji, rewolty, przemiany ustroju społecznego. Gdzieniegdzie wyraża się terrorem, a gdzie indziej — przeciwnie — niestabilnością i słabością władzy. Różne też jest jej trwanie: od kilku miesięcy do wielu lat. Ale nawet ci, których ominęła, nie mogą nie wiedzieć o jej istnieniu; pamięć kataklizmu — a zatem i obawa, że może znowu nastąpić — na długo nie zdołają opuścić europejskiej świadomości.

Potem zaś literatura usiłuje zdać sprawę z tego, co się właściwie stało.

Pyta więc przede wszystkim, jak to było możliwe. I — jak w *Operetce* — już pod maskaradowym kostiumem z ancien-regime'u odkrywa groźne mundury. Więc znowu oskarża kulturę: że słaba, że zawodna, że niepewna, że nie tylko nie zdoła uchronić przed kataklizmem, ale wręcz od początku nosiła w sobie jego zadatki. Mann szuka w kulturze szatańskiego piętna, inni uciekają w rozpacz i szyderstwo. „Zostanie po nas złom żelazny i długi, drwiący śmiech pokoleń". Głosi się to czasem w tonacji gorzkiej i poważnej, czasem w groteskowej.

Zarówno *Krawiec* jak *Operetka* są takimi sztukami pisanymi „po burzy", diagnozami historiozoficznymi w scenicznej formie. *Krawiec*: kultura jest na pewno czymś sztucznym, umownym i w gruncie rzeczy głupim, jest ona jednak zarazem w pewnym sensie wiecznotrwała. Barbarzyńcy wcześniej czy później zechcą się ubrać i z zadowoleniem przywdzieją kostiumy pozostałe po poprzednich władcach, Krawiec w każdych warunkach będzie człowiekiem mile widzianym u dworu, natomiast koszta przewrotu poniesie przede wszystkim idealista, który ze szczerym oburzeniem przeciw dawnej kulturze występował. *Operetka*: kultura jest na pewno... etc., rzecz jednak w tym, że nie ma tu w ogóle żadnej alternatywy. Przeciwieństwem kultury jest bowiem tylko operetkowe błazeństwo z nagością; rewolucjonizowanie biegu dziejów kończy się właśnie czymś takim, lecz tym samym odbiera historii wszelki sens i powagę. Kultura, raz zbłaźniona, nie będzie już wprawdzie tym, czym była („W tym rzecz cała, że już nie można wrócić do siebie"), lecz przyszłość należy nie do tych, którzy walczyli, ale do tych, co przystaną na błazeństwo. Operetkowa apoteoza nagości w istocie w niczym nie jest lepsza od operetkowego balu na wyżynach społecznych. A skoro tak, pojawia się pytanie, czy w ogóle warto było coś zmienić?

Nie dlatego, by to, co jest, było doskonałe: jest ułomne, niewygodne, często bez sensu. Nie dlatego, by wartości, na których się wspiera, były nie do podważenia; przeciwnie, podważyć je bardzo łatwo. Ale dlatego, że na mocy jakiejś skazy ontologicznej wszystkie wysiłki zmierzające do zreformowania kultury zwyczajnie prowadzą donikąd lub obracają się we własne przeciwieństwo. Walka ze sztucznością rodzi inną sztuczność, walka z kostiumem — inny kostium. Nawet nagość może stać się ubiorem, zaś jej proklamowanie dla najzaciekleszych zwolenników kończy się

zwykle obdarciem ze skóry. Kultura nie jest pudełkiem klocków, z których można układać dowolne wzory; ci, którzy postępują z nią nazbyt nonszalancko, sobie i innym gotują zgubę. I bez pociechy, że za cenę tej ofiary osiągnięte zostanie przyszłe zwycięstwo: poczekalnia Krawca po potopie będzie równie zatłoczona, jak przedtem. Może, co najwyżej, zmieni się fason kołnierzyków, albo liczba guzików przy mankietach.

Czy jednak diagnoza taka jest słuszna, czy to prawda? Czy jest to tylko pewien „poburzowy" stan świadomości, nieufnej, gorzkiej, rozbitej i bezradnej? Stan w każdym razie niezwykle wyrazisty i niezwykle znamienny, skoro u dwóch pisarzy w końcu różnych, jak Mrożek i Gombrowicz, wyraził się tak paralelnie. Ale stan — pamiętajmy — z połowy lat sześćdziesiątych. W USA w tym czasie narasta już kontestacja, będąca wobec tego stanu świadomości zarazem sprzeciwem i wnioskiem. Za kilka lat ogarnie także Europę. Potem załamie się, wygaśnie, zacznie przeżywać własne — inne — rozczarowania. A dziś? Jak właściwie jest dziś?

Małgorzata Szpakowska

Dialog nr 11
listopad 1977

UZUPEŁNIENIA W SPRAWIE GOMBROWICZA I MOJEJ

Piszę po przeczytaniu eseju pani Małgorzaty Szpakowskiej, opublikowanego w 11 numerze *Dialogu* z ubiegłego (1977) roku. Powinienem zabrać głos jako jeden z dwóch autorów, których ten esej dotyczy. Drugi już nie żyje.

To prawda, że napisałem *Krawca* niezależnie od *Operetki*. Jednak nie było tak, jakobyśmy byli — Gombrowicz i ja — dwoma równorzędnymi siłami poruszającymi się z tą samą szybkością po równoległych, ale niezależnych torach. Byłem, jestem — jak to powiedzieć, kiedy on już nie żyje — młodszy od Gombrowicza o dwadzieścia lat około. Zacząłem czytać jego książki mając lat dwadzieścia parę i wywarły na mnie znaczny wpływ. Zjawisko zwyczajne między pokoleniami. Potem przez kilka lat był obecny w moim życiu umysłowym, najpierw jako mistrz, potem jako przeciwnik. (W tym sensie, że jeszcze będąc pod jego urokiem, już dyskutowałem sam w sobie wszechstronność jego tez i stylu). Kiedy pisałem *Krawca*, byłem jeszcze w sferze jego oddziaływania. (Nie tylko jego zresztą, zawsze oddziaływało na mnie wielu i wiele).

Przeciwieństwo kultury i natury nie było oczywiście jego wynalazkiem i na to wpadłem sam, jak wszyscy i zawsze na to wpaść muszą. Natomiast do niego należał sposób literacki wyrażania i traktowanie tej sprzeczności. Nie czytałem *Operetki* przed napisaniem *Krawca*, ponieważ *Operetka* nie była jeszcze wtedy gotowa. Ale czytałem już jego książki, w których pojęcia maski, stroju, nagości, formy i żywiołu są tak uporczywe, choć jeszcze nie zebrane w syntezę *Operetki*. Poza tym znałem go już osobiście, choć niezbyt blisko.

Prawda jest więc taka: uczeń przyglądał się materiałom i narzędziom w warsztacie mistrza. Potem wrócił do domu i wykonał przedmiot bardzo podobny do tego, jaki tymczasem mistrz sam wykonał. Zrobił to własnym przemysłem i zręcznością, bez pomocy mistrza, ale logika tkwiąca w materiale i narzędziach będących własnością mistrza musiała doprowadzić do podobieństwa, niemal identyczności produktów. Przedmiot, który wykonałem, jest mój. Materiały i narzędzia jego.

Smętnie mi, jak zawsze, kiedy muszę dotykać przeszłości. Cokolwiek z substancji Gombrowicza stało się już składnikiem mojego organizmu — przyjmowanie, przetwarzanie, odrzucanie, dawno już jest procesem zakończonym. Jeżeli w mojej młodzieńczości był mi duchowym ojcem (i despotą, jak często bywają ojcowie), to w miarę upływu lat, jak w miarę upływu dziesięcioleci i wieków, stał mi się odległym już tylko i rozcieńczonym przodkiem, o którym myśli się tylko wtedy, kiedy przypodkiem natrafi się na jego portret, i tylko tak długo. Wyznaję to nie na ujmę Gombrowicza, wiadomo, że był potężną osobistością, tylko jako uwagę o upływie i przemianach. Niezbyt oryginalną, ale co oryginalnego można powiedzieć o przemijaniu?

O Gombrowiczu i sobie myślę już, jak się myśli o dawnych miłościach, o swojej młodości: z nieżywym wzruszeniem i nie bez pewnej goryczy, które nie wiadomo właściwie, do kogo naprawdę adresować.

W każdym razie on szedł pierwszy, ja za nim. Pani Małgorzata Szpakowska nie mówi tego wprost, utrzymując założenie naszej, Gombrowicza i mojej, równoległości, za co jestem jej wdzięczny nie z autorskiej próżności, tylko dlatego, że ulubione zazwyczaj przez krytyków wyliczanki, kto wpłynął na kogo, czy też kto wypłynął z kogo, jest okropnie nudne i nic z niego właściwie nie wynika. Ale w tym wypadku mnie wypada dopowiedzieć, że gdyby Gombrowicz nie napisał *Ślubu*, ja bym nie napisał *Tanga*, przynajmniej w

takiej postaci, w jakiej napisałem. Kiedyś to nie będzie miało żadnego już znaczenia i to „kiedyś" zacznie się z chwilą mojej śmierci. Na razie jednak rzecz powinna być powiedziana. Nie przez krytyków, ale przeze mnie.

Co do innych spraw w obrębie tematu: ja sądzę, że Gombrowicz o wiele poważniej wierzył w „nagość", niż to sądzi pani Małgorzata Szpakowska. Naga Albertynka w finale *Operetki* jest wprawdzie podana w konwencji operetkowej, ale w jakiej innej może być, kiedy cała sztuka jest w konwencji operetkowej? Dla Albertynki Gombrowicz nie mógł nagle złamać konwencji, po prostu technicznie by to nie wyszło i to nie jest dowód, że Gombrowicz „nagości" nie brał serio. W *Operetce* i poza *Operetką*. Wydaje mi się na podstawie wszystkiego, co napisał, i jakim był, iż rzeczywiście dosyć wierzył w „nagość", „zieloność", „młodość" jako wartość. Powtarzam, że tak mi się wydaje, a nie, że wiem na pewno.

Zgadzam się z panią Małgorzatą Szpakowską, że cała ta koncepcja utożsamienia kultury ze strojem, powierzchnią, formą, choć efektowna literacko, ma krótkie nóżki. Zgadzam się w swoim imieniu, bo oczywiście nie mogę w imieniu Gombrowicza, chociaż on ją ze mną podzielił (niechcący, bez jego woli i wiedzy). Kultura może stać się tylko strojem i formą, ale to znaczy, że nie jest już kulturą, tylko jej zwłokami. Kultura była namiętnością, conajmniej namiętnością, która przybiera formę. A więc czymś znacznie żywszym, poważniejszym, z większych głębin, a więc mniej zależnym od tradycji i epok, niż tylko forma.

Na zakończenie chciałbym pani Małgorzacie Szpakowskiej podziękować za napisanie tego eseju. Nie tylko dlatego, że w połowie mnie dotyczy, ale i dlatego, że pobudził mnie do napisania niniejszego listu oraz do myśli, które w tym liście już nie mogły się zmieścić.

Sławomir Mrożek

„Małe listy", s. 118—121
Wydawnictwo Literackie
Kraków 1982

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownictwo techniczne
STANISŁAW ZYGMUNT
Akustyk
WŁODZIMIERZ MARECKI
Światło
TADEUSZ RAŹNY
Brygadier sceny
WŁADYSŁAW SIEMIŃSKI
Pracownia krawiecka damska
HALINA MÜLLER
Pracownia krawiecka męska
MARIAN ROPA
Dekoratornia
KRYSTYNA NIEMIRSKA-WABIK
Stolarnia
ZDZISŁAW WAWRO
Ślusarnia
EMIL PAZDOŁ
Rekwizytornia
ANNA SEWIŁO
Pracownia perukarska
KRYSTYNA NAWROT
Pracownia tapicerska
EUGENIUSZ WIATR
Organizacja widowni
JOLANTA FLOREK

Koordynacja pracy artystycznej
ALEKSANDRA TUREK

Redakcja programu
MARIA HOROWSKA

Opracowanie graficzne
MŚCIWOJ OLEWICZ

Cena zł 30.—
Drukarnia Wydawnicza im. L. Anczyca. Zam. 1790/83, nakł. 3000. T-16/320