

10
WYBRZEŻE
TEATR WYBRZEŻE

STEFAN THEMERSON

**Święty Franciszek
i Wilk z Gubbio
albo
Kotlety Świętego Franciszka**

PIĄTA PREMIERA 1981 ROKU
dnia 9 maja
na scenie Kameralnej Teatru „Wybrzeże”
w Sopocie
ŚWIATOWA PRAPREMIERA

Dyrektor:
ANDRZEJ KUDLIK

Kierownik artystyczny:
MACIEJ PRUS

Kierownik literacki:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

Rysunki:

Franciszka Themerson
(przedruk z angielskiego wydania tekstu)



Stefan Themerson urodził się w 1910 r., w Płocku, jako syn lekarza i literata Mieczysława Themersona. W latach 1914—1918 przebywał z rodziną w Rosji. Po powrocie do Polski uczęszczał do gimnazjum w Płocku. Po zdaniu matury w roku 1928, rozpoczął studia przyrodnicze na Uniwersytecie Warszawskim; po roku przeniósł się na Wydział Architektury na Politechnice. Ożenił się z malarką i ilustratorką Franciszką Weinks. W czasie studiów zainteresował się fotografią i fotomontażem. W latach trzydziestych zrealizował kilka filmów eksperymentalnych. Dwa z nich *Europa* i *Apteka*, powstałe przy pomocy żony Franciszki Themerson, należą do interesujących eksperymentów kinematografii europejskiej. Film *Europa* nakręcili Themersonowie w latach 1931—1932. Pokazano go publicznie po raz pierwszy 29 stycznia 1933 r. w warszawskim kinie Adria. Został on entuzjastycznie przyjęty przez publiczność i krytykę. Podkreślano autentyczną i bogatą wyobraźnię filmową autorów. Themerson unikał mówienia o filmie, wybrał działalność praktyczną. W swych nielicznych wypowiedziach teoretycznych okazał się gorącym bojownikiem o artystyczne kino polskie. W latach 1934 i 1935 wspólnie z żoną zrealizował dwa filmy: *Drobiazg melodyjny* i *Zawarcie*. *Zawarcie* powstało na zamówienie Instytutu Spraw Społecznych, jako film ostrzegający przed nieumiejętnym wykorzystaniem prądu elektrycznego. W obu tych filmach akcja rozgrywa się wśród przedmiotów.

Ścisły związek rytmu obrazów z rytmem muzyki, ekspresyjny ruch przedmiotów i światła zadecydował o emocjach, które oba filmy wywołały. Muzykę do filmu *Zawarcie* skomponował Witold Lutosławski. W 1935 Franciszka i Stefan Themersonowie zorganizowali Spółdzielnię Aktorów Filmowych — SAF. Spółdzielnia prowadziła ożywioną działalność — wydawała czasopismo *F.a.* (film artystyczny) i organizowała pokazy filmowe przedstawiające osiągnięcia awangardy międzynarodowej.

Przedwojenny okres filmowej działalności Themersonów zamyka film z 1938 r. *Przygody człowieka poczciwego* — „humoreska irracjonalna”.

Pod wyraźnym wpływem tego filmu Roman Polański zrealizował swój słynny eksperyment filmowy — *Dwaj ludzie z szafą*. W roku 1938 Themersonowie wyjechali do Paryża i w Arcueil otworzyli pracownię malarską. Tu zastała ich wojna. W 1940 r., Stefan Themerson zgłosił się ochotniczo do tworzonej we Francji Armii Polskiej.

Po upadku Francji przedostał się do Anglii i po raz drugi zaciągnął się do Polskich Sił Zbrojnych. Dwa lata później Themersonowie rozpoczęli współpracę z Polskim Biurem Filmowym, w Londynie (kierowanym przez Eugeniusza Cegielskiego). W wyniku tej współpracy zrealizowali dwa filmy eksperymentalne:

Wzywamy pana Smitha (*Calling Mr Smith* — 1943) oraz *Oko i ucho* (*The Eye, the Ear* — 1945). Założeniem filmu *Wzywamy pana Smitha* było rozwianie mitu kulturalnych Niemców, mitu krążącego wśród większości Anglików i Polaków żyjących w Anglii. *The Eye, the Ear* był filmem o poszukiwaniu obrazów filmowych do pieśni Karola Szymanowskiego. Film ten jest jak dotąd ostatnim zrealizowanym przez Franciszkę i Stefana Themersonów. Realizując swoje filmy często współpracowali oni z awangardowymi kompozytorami polskimi; Lutosławskim, Kisielewskim, Pendereckim.

Stefan Themerson to nie tylko interesujący twórca filmów awangardowych, to przede wszystkim znakomity pisarz. Debiutował jako poeta w *Głosie prawdy* (około 1929). Przed wojną napisał wiele interesujących książek dla dzieci — były to m. in.: *Historia Felka Strąka* (1930), *Jacus w zaczarowanym mieście* (1930), *Narodziny liter* (1932), *Nasi ojcowie pracują* (wiersze o różnych zawodach, jedna z pierwszych książek o tej tematyce — 1932), *Był gdzieś haj taki kraj* (1937), *Była gdzieś taka wieś* (1937) — dwie ostatnie pozycje wydano łącznie w 1947 r. w Paryżu. *Przygody Marcelinka Majster Klepki* (1938), *Przygody Pędzka Wyrzutka*. Książka *Pan Tom buduje dom* (wydana w 1938) — adaptowana na scenę, została wystawiona w 1946 r. w Warszawie w reżyserii S. Średnickiego, do scenografii J. Skowrońskiej.

Książki Themersona dla dzieci podejmują tematy z życia codziennego, dotyczące pracy w różnych zawodach, a także techniki i przyrody. Ukazują świat codzienny otaczający dziecko. Ujmowane są w sposób oryginalny, nowoczesny i atrakcyjny. Z pisarzem często współpracuje jego żona Franciszka, która zilustrowała wiele jego utworów.

Pełny rozwój twórczości Stefana Themersona nastąpił jednak dopiero po II wojnie światowej. Od 1942 roku mieszka na stałe w Londynie, zajmując się pracą literacką i dziennikarską. W Wielkiej Brytanii ceniony jest jako autor oryginalnego rodzaju groteski filozoficznej.

W 1943 r. wydał zbiór wierszy pt. *Dno nieba* powstałych w latach 1939—1941. Na rozwoju twórczości literackiej Themersona wyraźnie zaważyła poezja „rozumnej rzeczywistości” Apollinaire’a. Pod wpływem tej osobowości poetyckiej Themerson układa ideogramy, które w 1950 r. ukazały się w zbiorze pt. *Semantic divertissement*. W roku 1968 w swoim opracowaniu wydał *Appollinaire's Lyrical Ideograms*. Wczesne zainteresowanie poezją konkretną sprawia, że i w tej dziedzinie twórczość Themersona można nazwać awangardową. Katalog wystawy poezji konkretnej, wizualnej i akustycznej, zorganizowanej w 1971 r. w Amsterdamie, Norymberdze i Liverpoolu zamieszcza *Baymus* Themersona, utwór, który powstał w 1949 r. Wydał także Themerson monografie przyjaciół ma-

larzy przebywających, jak i on, na emigracji. W 1948 r. ukazała się monografia malarza Jankiela Adlera (*Jankel Adler an Artist Seen from One of many Possible Angles* — wersja polska *Z wielu możliwych spojrzeń na artystę jedno*. Druk Nowa Polska, Londyn, 1944 nr II), a w 1958 monografia Kurta Schwittersa dadaisty, założyciela czasopisma *Merz* (*Kurt Schwitters in England*). W Polsce ukazały się *Wykład profesora Mmaa* (1958), *Kardynał Pölättö* (1971), *Tom Harris* (1979) oraz *Generał Piasek i inne opowiadania* (1981).



Ludwik Erhardt

OPERA SEMANTYCZNA STEFANA THEMERSONA

St. Francis and The Wolf of Gubbio jest utworem Stefana Themersona. Twórczość Themersona nie jest w Polsce znana aż tak dobrze, by mogła obywać się bez wyjaśnień i komentarzy. *Przygody Pędrka Wy rzutka* wraz z innymi jego utworami przedwojennymi uchodzą za literaturę wyłącznie dla dzieci. *Wykład profesora Mmaa* — najbardziej popularny i ceniony, m. in. ze względu na wysoce pochlebną opinię samego Bertranda Russella — powstał w latach 1942—1943 i cechy dominujące w późniejszej twórczości Themersona występują w nim jedynie w postaci załączków.

Inne, dotychczas nie tłumaczone na polski utwory Themersona, jak np. *Factor T*, krótkie lecz bardzo istotne dla jego twórczości opowiadanie pt. *Wooff or Who Killed Richard Wagner?* czy wspomniany *St. Francis and The Wolf of Gubbio* — pozostaje u nas zupełnie nieznanne. A jednak Stefan Themerson — mimo milczenia krytyki, mimo niewielkiej liczby wydanych u nas tytułów, mimo niskich nakładów — ma w Polsce znaczną grupę swych entuzjastów, rekrutujących się głównie z inteligencji średniego pokolenia, która w młodości urzeczona *Wykładem profesora Mmaa* — pozostała wierna jego autorowi po dzień dzisiejszy. Jak wytłumaczyć tę sprzeczność między stanowiskiem krytyki a stosunkiem czytelników?

Wydaje się, że mamy tu do czynienia z podobnym zjawiskiem, jak kiedyś przy *Teatryku Zielona Gęś* Gałczyńskiego czy *Postępowcu* Mrożka — i jakie towarzyszy wszelkiej twórczości daleko odbiegającej od stereotypów myślowych i formalnych. Twórczość taka znajduje rezonans tylko u pewnej części odbiorców — dla reszty pozostając bezrozumnym bełkotem, wyglupem lub płodem grafomanii, niegodnym nawet wzmianki. Groteska Gałczyńskiego miała podłoże poetyckie, u Mrożka przeważał zamysł satyryka, Themerson zaś jest intelektualistą. Ale również i jego utwory — zwłaszcza te najbardziej „dziwaczne”, czyli radykalne pod względem formy, jak np. *Kardynał Pölättö* czy *St. Francis* — muszą spotykać się z opiniami krańcowo odmiennymi: zachwytem entuzjastów i obojętnym, czasem agresywnym niezrozumieniem pozostałych.

Zestawienie Themersona z Gałczyńskim i Mrożkiem nie jest trafne. Nie ma między nimi żadnych analogii, prócz radykalizmu formalnego i wynikających stąd konsekwencji w odbiorze społecznym. Trudno się jednak powstrzymać przed jeszcze jedną próbą

porównania — z twórczością Witkacego, zwłaszcza z dramataми. Ale i tu, obok pozornych zbieżności, jeszcze więcej głębokich różnic. Pełna temperamentu wybujałość językowa Witkacego ma zupełnie inną genezę niż chłodne igraszki semantyczne Themersona, starszy o jedno pokolenie Witkacy należał do swego czasu, jego poglądy filozoficzne, społeczne, polityczne noszą wyraźny stempel epoki — natomiast twórczość Themersona wydaje się istnieć poza czasem, w beznamiętnej przestrzeni filozoficznej, w cieniu Russella i Wittgensteina. Themerson wyklada swe myśli za pomocą symboli — postaci i sytuacji; postaci noszą więc jakiś kostium, sytuacje rozgrywają się w jakimś czasie. Ale nie wydaje się, by ów kostium i czas miały dla autora znacznie większe niż prawdopodobieństwo opisywanych zdarzeń. Stąd i wszelkie odniesienia polityczne i społeczne mają tu charakter drugorzędny. Poprzedników Themersona trzeba szukać pomiędzy Swiftem, Fieldingiem i Sternem.

Próba scharakteryzowania twórczości Themersona przez analogię zawodzi, gdyż jest to pisarz zbyt oryginalny. Themerson od ćwierć wieku pisze i wydaje po angielsku. Próbować ten wdzięk uchwycić i nazwać — to zdanie równie beznadziejne jak tłumaczenie dowcipu.

St. Francis and The Wolf of Gubbio to opera w dwóch aktach z tekstem i muzyką Stefana Themersona, napisana w latach 1954—1960 i wydana w roku 1972 w formie nut zawierających partie wokalne z towarzyszeniem fortepianu (wersja z towarzyszeniem orkiestry nie istnieje). Spis postaci obejmuje jedenaście osób (w tym 3 sopran, 1 kontralt, 2 tenory, 1 baryton, 2 basy, oraz czterogłosowy chór i grupę tancerzy). Nie trzeba być wytrawnym znawcą twórczości Themersona, by wzięwszy to wydawnictwo do ręki zorientować się, że oto mamy do czynienia z utworem, który nie mieści się w ramach żadnego z dotychczasowych stereotypów. Sygnalizuje to już zewnętrzny wygląd publikacji: nuty pisane szkicowo, w układzie odwzorowującym strukturę dialogu scenicznego, niekiedy traktowane jako ozdoba graficzna, przetykane zabawnymi ilustracjami rysowanymi przez żonę autora, znaną malarzkę Franciszkę Themerson. Inny sygnał ostrzegawczy to uwertura. W stereotypowej operze jest to zwykle wstęp orkiestrowy bez udziału śpiewaków, czyli muzyka bez słów. W *St. Francis*, przeciwnie, rolę uwertury pełni scena dramatyczna, czyli słowa bez muzyki. Jeszcze inna osobliwość utworu to obfitość komentarzy, objaśnień i didaskaliów, którymi autor zapewne pragnie przestrzec odbiorców: — czytelników? wykonawców? — przed nieporozumieniami grozącymi w wypadku stereotypowego podejścia do tej opery. Jakież to mogą być nieporozumienia? Co najmniej trzy: gdy *St. Francis* zostanie potraktowany jako ut-

wór literacki, gdy *St. Francis* zostanie potraktowany jako skończona całość dramatyczno-muzyczna, gdy do dzieła tego przyłożą się jakąkolwiek miarę ukształtowaną według dotychczasowych stereotypów. Czymże zatem jest *St. Francis*, jeśli nie jest ani utworem muzycznym, ani żadną skończoną formą teatralno-operową. Tu wracamy do punktu wyjścia: *St. Francis and The Wolf of Gubbio* jest utworem Stefana Themersona. Wśród didaskaliów i komentarzy, szczerze rozrzuconych po całym utworze i będących jego częścią nieodłączną, znajdujemy taką wskazówkę: *Konstrukcja utworu oparta jest na słowach. Ich znaczenie odgrywa ważną rolę i dlatego utwór określony został mianem opery semantycznej.* Szczegółowy sens tej wskazówki jest zależny od interpretacji; — najogólniej rzecz biorąc wskazuje ona jednak, że postaci, akcja, sytuacje teatralne, muzyka — wszystko to zostało stworzone po to, by powołać do życia określone słowa i ująć je w odpowiednie ramy. Po prostu, Themerson nawet jako autor opery — pozostał sobą; może najwłaściwiej byłoby powiedzieć, że nie tyle jest on autorem, ile raczej swemu kolejnemu utworowi nadał formę opery. (Tak jak Gombrowicz nie jest autorem libretta operetkowego, a tylko w jednym ze swych utworów posłużył się formą operetki).

Akcja *St. Francis* jest nieskomplikowaną, wręcz prymitywną — co jest zrozumiałą konsekwencją, nawet koniecznością wynikającą z faktu, że istota tego utworu zawiera się w słowach. Spróbujmy streścić ją w paru zdaniach. *St. Francis* jest swobodną trawestacją jednej z opowieści z *Kwiatów św. Franciszka z Asyżu* — lecz akcja przeniesiona została w bliżej nieokreślony współczesny czas i miejsce, a postać nosząca imię *St. Francis* nie jest — jak na wstępie podkreśla Themerson — parodią popularnego świętego; to tylko otoczenie głównego bohatera przeważało go „świętym Franciszkiem” ze względu na osobliwe cechy jego charakteru.

Zostają one zademonstrowane w pierwszej scenie, nazwanej uwerturą, bez muzyki. Scena ta zbudowana jest jako dialog między Młodym i Starym Człowiekiem (w dalszym toku utworu rozpoznamy ich w postaciach Franciszka i Wilka). Młody Człowiek jest nagi, z dialogu wynika, że rozdał swe odzienie ubogim; pozostał mu tylko zegarek, który wręcza Staremu Człowiekowi — zegarka nie posiadającemu. Stary Człowiek z szyderczą dialektyką wykazuje bezsens tego rodzaju dobrych uczynków, lecz wydaje się, że jego argumentacja nie robi na Młodym Człowieku żadnego wrażenia. Stary człowiek przemienia się teraz w piękną Dziewczynę, która wyzywającą zalotnością, stopniowo przechodzącą w niedwuznaczne propozycje erotyczne, usiłuje bezskutecznie wzbudzić zainteresowanie Młodego Człowieka. W finale tej sceny Dziewczyna zaczyna tańczyć wokół bohatera; w tańcu, wzbogaconym szeregiem efektów fil-

mowych, przekształca się w trzy postaci: Wilka, Córkę Wilka i Ojca — symbolizujące trzy siły, które dążyć będą do złamania niezależności duchowej Franciszka.

Akt pierwszy składa się z dwóch scen, obie rozgrywają się w salonie domu rodzinnego Franciszka. W pierwszej scenie widzimy bohatera w otoczeniu rodziny: Ojca i Matki, Wuja i Ciotki, Młodszej Siostry i Młodsze Brata. Franciszek przeżywa rozterkę wewnętrzną, sprzeciw wobec świata, w którym wyczuwa jakiś podstawowy konflikt, jakąś sprzeczność jeszcze nie uświadomioną. Rodzina usiłuje sprowadzić go na ziemię, próbuje pogodzić z rzeczywistością, odwołuje się do jego uczuć i poczucia obowiązku wobec rodziców i społeczeństwa. Lecz Franciszek pozostaje głuchy na perswazje i błagania. Gestem poety broniącego swej wolności duchowej przed trywialną codziennością świata interesów zdejmując spodnie i rzeka się wszelkich praw i obowiązków płynących z faktu, że miałby dziedziczyć interesy swego Ojca. Każdy z członków oślepiałej rodziny reaguje inaczej. Franciszek w rytmie marsza żegna otańczające go Wczoraj i rozpoczyna swą drogę ku Przyszłości, ku światu takiemu jakiego pragnie, wyobrażając sobie może, że będzie go mógł takim uczynić. Pozostawione spodnie zwisają pośrodku salonu i wisieć tak będą podczas sceny następnej.

Druga scena aktu pierwszego jest pod względem sytuacji i postaci kontynuacją sceny poprzedniej. Cała rodzina (bez Franciszka) gromadzi się wokół Ojca, który jak antyczny pater familias, świadom ciężającej na nim odpowiedzialności, mężnie stawia czoło losowi. Rodzina, po odejściu Franciszka zintegrowana zapewne silniej niż kiedykolwiek, będzie kontynuować swą dotychczasową egzystencję, podtrzymując istnienie tradycyjnego porządku świata. Scena ta jest w całości rodzajem statystycznego żywego obrazu, apoteozą rodzinnej komórki społecznej.

Akt drugi składa się z trzech scen. Pierwsza rozgrywa się w tzw. wielkim świecie, czyli na wytwornym przyjęciu w londyńskim West Endzie. Jest to scena zbiorowa, w której uczestniczą: Franciszek, Wilk, Córka Wilka, dwie Damy, pary taneczne, dwie orkiestry. Franciszek spotyka na balu Wilka i oskarża go, że w lesie Gubbio zabija owce należące do miejscowych chłopów. Córka Wilka i Damy są oburzone oskarżeniem, ale Franciszek je podtrzymuje, a Wilk bynajmniej się nie wypiera. W dyskusji Franciszka z Wilkiem, zbliżonej do dialogu z Uwertury, asystuje Chór i pozostałe postaci. Wilk formułuje tu pierwszą przesłankę ogólnej idei utworu: Bóg uczynił go stworzeniem mięsożernym, Franciszek uznaje prawa Wilka wynikające z jego natury ustalonej przez Boga, sądzi jednak, że konflikt między mięsożerną naturą Wilka a owcami i chłopami — może być rozwiązany pokojowo. (Te zdania Franciszka są cytataми z *Kwiatów*). Wilk nie ma nic prze-



ciwko temu; nie jest wszak krwiożerczy (byłaby to skaza charakteru), a jedynie mięsożerny (co jest tylko prawem natury). Podsuwa tedy Franciszkowi sposób, w jaki jego idea może zostać urzeczywistniona: należy założyć przedsiębiorstwo mięsne, przynoszące społeczeństwu liczne korzyści i uśmiercaniu owiec odbierające cechy bezprawia i okrucieństwa.

W scenie drugiej uczestniczy Franciszek, Wilk i Córka Wilka; miejscem akcji jest gabinet dyrekcji sławnej fabryki konserw mięsnych produkowanych pod firmą „Brata Franciszka” (zwrot z *Kwiatów*, zaczerpnięty z cytowanych stamtąd zdań, użytych w scenie poprzedniej). Pośrodku sceny ogromna puszka z nalepką firmową wykorzystującą imię i podobiznę Franciszka. Za oknami neony. Gdzieś w pobliżu, choć niewidoczna, musi być oczywiście i rzeźnia. Pokojowe rozwiązanie konfliktu i sukces firmy nie cieszą jednak Franciszka. Coś mu się tu nie podoba, a zarazem dręczą go problemy egzystencjalne: co znaczy „ja”, „mnie”, co znaczy „nie podoba?” Konflikt rozwiązany, lecz owce nadal są zarzynane i pakowane do metalowych puszek z jego imieniem. Franciszek rozważa definicję śmierci. Wilk próbuje przywołać go do porządku: nie powinien rezonować, lecz być sobą. Ale Franciszek już nie umie prostodusznie, jak kiedyś, cieszyć się pięknem świata. Czuje się oszukany przez Boga, gdyż całe to piękno zostało stworzone po to tylko, by ukryć panującą w świecie przemoc i okrucieństwo. Daremnie Córka Wilka, zakochana we Franciszku, usiłuje go uspokoić. Franciszek buntuje się przeciwko rzeczywistości, nie może pogodzić się z zasadą pokoju opartego na biologicznej konieczności zabijania. Wilk formułuje drugą przesłankę ogólnej idei utworu: oto okrutny żart Boga, który obdarzył Franciszka wrażliwością i uczuciowością, czyniąc go zarazem stworzeniem mięsożernym. Daremnie Wilk i jego Córka — podobnie jak w pierwszym akcie rodzina — próbują nakłonić Franciszka do oportunistów, do przymknięcia oczu na rzeczywistość, odwołując się do jego uczuć rodzinnych, klasowych, patriotycznych.

W scenie trzeciej wokół Franciszka znów pojawia się cała rodzina, dumna teraz z sukcesów jego przedsiębiorstwa i nieświadoma jego rozterki. Franciszek uświadamia sobie wreszcie istotę tragicznego konfliktu między odrazą do zabijania, a biologiczną koniecznością metabolizmu. Jest to konflikt nierozwiązywalny i wtrąca Franciszka ponownie w rozterkę wewnętrzną, w jakiej zastaliśmy go na początku aktu pierwszego. Toteż jego ostatnie słowa są powtórzeniem jego pierwszej kwestii: *Nie wiem, czy płakać, czy się śmiać*. Lecz ostateczna konkluzja należy do Wilka, który reprezentuje czynnik racjonalny i logikę tego świata, podczas gdy Franciszek był jedynie symbolem ilustrującym niebezpieczeństwo, wynikające z emocjonalnego podejścia do problemów życia. Ta konkluzja jest konsekwencją uprzednich przesła-

nek: aby żyć trzeba jeść, aby jeść trzeba zabijać, nie ma alternatywy. Możliwość wyboru ograniczona została tylko do swobody rozstrzygnięcia, kto ma być zabijany i pożerany: owce czy wilki, chłopcy czy panowie, narody czy rasy. Istota tragicznego konfliktu wynika ze sprzeczności między etyką a naturą. Oto dlaczego ludy, narody i klasy tak wściekle walczą między sobą, rojąc zarazem próżne marzenia i idee.

Powyższe streszczenie jest pobieżne i powierzchowne, pomija długi szereg implikacji filozoficznych zawartych w utworze, wynikających z tekstu choć rzadko wypowiedzianych wprost. Problem poruszony przez Themersona dotyczy bowiem koncepcji świata a więc także postaw, a więc także odwiecznego buntu, a więc także współczesnego nonkonformizmu i konfliktu pokoleń. Themerson nie pisze jednak dramatu, lecz powiastkę filozoficzną, ujętą — dla większej plastyczności — w formę dramatyczną. Posługuje się więc wyrazistymi skrótami myślowymi, symbolami, alegoriami i metaforami o powierzchowności świadomie i celowo prymitywnej i konwencjonalnej. Ów zamierzony prymitywizm i konwencjonalizm chroni go bowiem przed popadnięciem w dramat jednostkowy, w psychologizm.

Themerson jest ceniony w Anglii jako mistrz pure-nonsense, humoru absurda; pomijając kwestię trafności takiej klasyfikacji jego utworów (być może jest ona wynikiem zbyt powierzchownego potraktowania ukrytych w nim myśli) trzeba zwrócić uwagę, że implikuje ona mistrzostwo stylistyczne. Stefan Themerson nazwał swój utwór operą, ale to nie oznacza, że jest kompozytorem. Jest to po prostu pisarz, który włączył muzykę jako jeden ze środków swego warsztatu artystycznego. Użył śpiewu i szablonowych zwrotów muzycznych dla podkreślenia konwencjonalizmu postaci i sytuacji. (Warto zwrócić uwagę, że wśród osób, którym Themerson dziękuje za pomoc i wskazówki, wymienione jest nazwisko wybitnego kompozytora Michała Spisaka). *St. Francis* został nazwany operą, ale w rzeczywistości nie należy do gatunku określonego tym mianem. Jest — jako się rzekło — powiastką filozoficzną, której postaci śpiewają; śpiew jest zewnętrzzną formą ich wypowiedzi. Nie ma tu arii, recytatywów, określonych motywów muzycznych, ani nawet jakichś wyrazistych struktur melodycznych. Osobliwy układ nut, odwzorowujący układ dialogu, wynika stąd, że autor żąda wyśpiewywania poszczególnych kwestii zgodnie z nutami. Lecz między kwestiami mają być pauzy — jak w normalnym dialogu scenicznym — nie wypełnione żadną muzyką. Akompaniament instrumentalny potraktowany jest szkicowo, chwilami go brak. Sposób jego realizacji autor pozostawia inscenizatorom, oczywiście w granicach zakreślonych ogólną koncepcją utworu i funkcją, jaką w nim pełni muzyka.

PRAPREMIERA ŚWIATOWA

STEFAN THEMERSON

Święty Franciszek i Wilk z Gubbio
albo
Kotlety świętego Franciszka

obsada:

Franciszek	Zbigniew Olszewski
Ojciec	Lech Grzmociński
Matka	Wanda Neumann
Ciotka	Bożena Szmyt (gościnnie)
Wujek	Jerzy Dąbkowski
Brat	Tadeusz Szczebblewski (gościnnie)
Siostra	Barbara Patorska
Wilk	Jerzy Łapiński
Córka Wilka	Zofia Walkiewicz
Stary człowiek	Zbigniew Łobodziński
Dyrygent	Wojciech Osełko

zespół muzyczny

Leszek Bolibok, Joanna Karbowska, Iwona Nadolska, Marian Wincenciak

chór

Marek Kuryn, Teresa Majewska, Irena Łazowska, Olena Rebow, Maria Rudnicka, Joanna Ryduchowska,
Bogdan Theisebach, Tadeusz Winklarz

OPRACOWANIE MUZYCZNE

ANDRZEJ BIEŻAN

REŻYSERIA

RYSZARD MAJOR

SCENOGRAFIA:

LUCJA I BRUNO SOBCZAKOWIE

PRZYGOTOWANIE WOKALNE

ALINA KOWALSKA

Inspicjent
Barbara Dąbrowska

Asystent reżysera
Barbara Patorska

Sufler
Nina Górna

aktualna obsada na tablicy w hallu

Jak wynika z tej pobieżnej charakterystyki *St. Francis* jest właściwie propozycją sceniczną, zdeterminowaną jedynie od strony intelektualnej. Propozycją interesującą i pociągającą bogactwem możliwości, oryginalnością pomysłu. Wartości artystycznej tej propozycji jako całości nie sposób oceniać bez szczegółowego przedstawienia koncepcji inscenizacyjnej. Jest to materiał na fascynującą, intelektualną igraszkę sceniczną. Reszta zależy od wykonania.

Tytuł szkicu pochodzi od redaktora programu.

Ludwik Erhardt



Stefan Themerson

List do Zespołu Św. Franciszka, Teatr „Wybrzeże”

Znacie Państwo anegdotę o pewnej pani, która na pytanie „Czy potrafi mówić po chińsku” odrzekła: „Nie wiem. Nie próbowałam”.

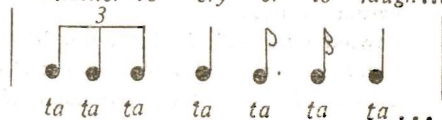
Jakieś ćwierć wieku temu przydarzyło mi się coś podobnego.

Jechałem dwupiętrowym autobusem londyńskim i gdzieś, na Oxford Street, nagle, ni stąd ni zowąd, zadałem sam sobie pytanie: „Czy potrafię napisać operę?” I odpowiedź była ta sama: „Nie wiem. Nie próbowałem”. I nim autobus zdążył skrócić w Regent Street, wyjąłem z kieszeni skrawek papieru i ołówek i natychmiast samo mi się napisało:

I do not know



whether to cry or to laugh...



Tak to się zaczęło, ale aby ruszyć dalej, potrzebny mi był już nie autobus lecz fortepian. Więc Franciszka (Franciszka to pierwszy przypadek od Franciszki, a nie drugi przypadek od Franciszka) natychmiast mi pianino zorganizowała, które umieściliśmy na schodach w naszej ówczesnej mansardzie na czubku starego domu przy Randolph Avenue. Obok pianina, z sufitu nad schodami, zwisały zielone gałęzie w których mieszkał pokaleczony wróbel. Ocaliliśmy tego wróbla z pazurów kota i nazwaliśmy go Desdemona. Było tam też pudło od butów, które mu służyć miało za mieszkanie. Była też mucha, która uparcie siadała na papierze nutowym. Po napisaniu „semantycznej arii” Brata Franciszka z pierwszej sceny pierwszego aktu, zauważyłem, że Desdemona do swego pudła wchodzić nie chce. Po napisaniu „lirycznej arii” Ciotki, postanowiłem sprawę zbadać. Zajrzałem do pudła i odkryłem w nim całą rodzinę małych. Teraz dopiero zrozumiałem skąd się brały te cienkie piski kiedy w klawisze pianina uderzał. Tak więc, poza Franciszką, malującą w swojej pracowni obok, wróbel Desdemona, mucha i myszy były pierwszymi świadkami moich zmagani z dziwnym problemem Św. Franciszka, który lat temu blisko

800 próbował przeciwstawić się swą miłością do żywych istot tych samych żywych istot okrucieństwu. Po napisaniu śpiewu Wujka, który nastąpił po arii Ciotki, wróbel Desdemona rzucił się na muchę. Nie zdążyłem wyrwać muchy z dziobu wróbla, któremu był uratował z pazurów kota. Zaczem, słusznie lub nie słusznie, straciłem serce do wróbla i otworzyłem okno. Desdemona wyfrunęła bez słowa. Myszy też wyfrunęły, na czyich skrzydłach — nie wiem, i gdzie znajdują się dzisiaj — też nie wiem. Bóg raczej wiedzieć. „Operę” pisałem lat sześć czy siedem, nie 24 godziny na dobę i nie codziennie. Pisałem ją „do szuflady”. Bo i tutaj pisze się „do szuflady”. Piśsze się tu „do szuflady” rzeczy takie, które nie są podobne do niczego, o czym by już było wiadomo, że się komuś dobrze płaci. Ci, którzy ją po cichu i po angielsku, w księżycowym wydaniu, czytali, mówili o niej różne rzeczy. Poniektórzy — że jest szydercza. Nie. Nie jest. Nikogo nie winię. Z nikogo nie szydę. Może się tam do czegoś czy kogoś uśmiecham, ale nie szydę. Ani z kota, ani z wróbla. Ani z myszy ani z muchy. Ani z Ojca ani z Matki. Ani z Wujka ani z Ciotki. Ani z Brata ani z Siostry. Ani z Wilka i jego Córki. A już na pewno nie z Franciszka.

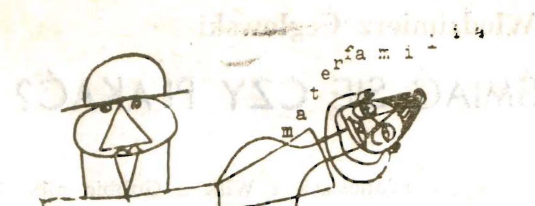
Trochę może z siebie samego, ale to już moja prywatna sprawa.

Powiedziane jest, że lat temu blisko 800, Brat Franciszek zawarł pakt z Wilkiem z Gubbio. Pakt polegał na tym, że Wilk na owce napadać przestanie, Franciszek zaś za to karmić go będzie. Nie powiedziane jest jednak czym go karmić będzie. Kapustą? Marchewką? Sianem? Sprawa to poważna i wcale nie symboliczna. Sprawa to biologiczna i — jakby to rzec? — frasobliwa. Komizm jej — ani literacki, ani muzyczny. Komizm jej — kosmiczny, przyrodniczy. Co nie znaczy wcale, iż tę Prawdę trzeba koniecznie — filozoficzną prozą albo pompatycznym patosem. Myślę, że nawet lepiej jej do twarzy — śpiewającymi słowami. (Z tym, że jeśli tak się w praktyce zdarzy, że w jakimś miejscu śpiew słowo zagłusza, to wolałbym w tym miejscu wokalną część do smyczków przetrzucić i mówionym śpiewem, czy też śpiewaną mową, sens słów odtworzyć).

Pięknie się kłaniam, dziękuję, ściskam i pozdrawiam.

Londyn, 15 stycznia 1981.

Stefan Themerson



paterfamilias
aterfamiliaspa
terfamiliaspat
erfamiliaspate
rfamiliaspater
familiaspaterf
amiliaspaterfa
miliaspaterfam
iliaspaterfami
liaspaterfamil
iaspaterfamili
aspaterfamilia
spaterfamilias
paterfamiliasp
aterfamiliaspa
terfamiliaspat
erfamiliaspate
rfamiliaspater
familiaspaterf
amiliaspaterfa
miliaspaterfam
iliaspaterfami
liaspaterfamil
iaspaterfamili
aspaterfamilia
spaterfamilias
paterfamiliasp
aterfamiliaspa
terfamiliaspat
erfamiliaspate
rfamiliaspater
familiaspaterf
amiliaspaterfa
miliaspaterfam
iliaspaterfami
liaspaterfamil
iaspaterfamili
aspaterfamilia
spaterfamilias
paterfamiliasp
aterfamiliaspa
terfamiliaspat
erfamiliaspate
rfamiliaspater
familiaspaterf
amiliaspaterfa
miliaspaterfam
iliaspaterfami
liaspaterfamil
iaspaterfamili
aspaterfamilia
spaterfamilias
paterfamiliasp
aterfamiliaspa
terfamiliaspat
erfamiliaspate
rfamiliaspater
familiaspaterf
amiliaspaterfa
miliaspaterfam
iliaspaterfami
liaspaterfamil
iaspaterfamili
aspaterfamilia
spatternpaterf
amiliaspatterf

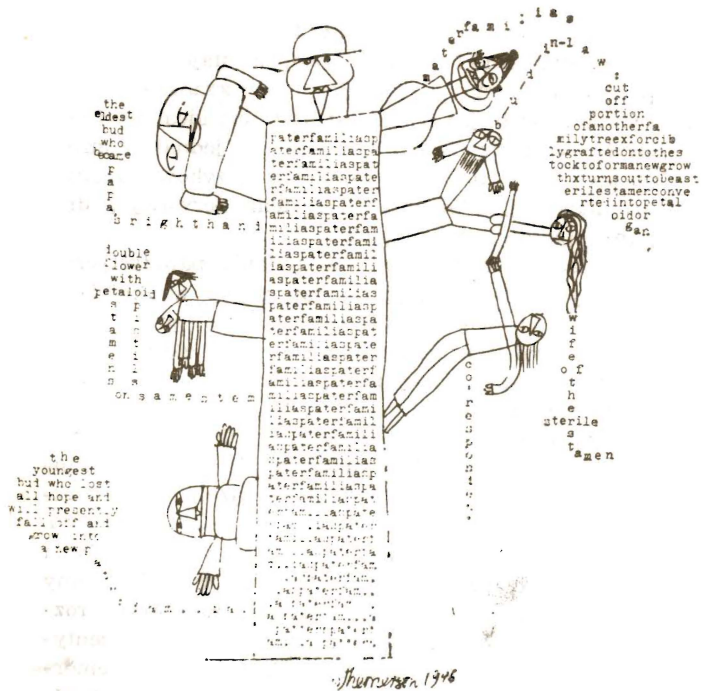
Włodzimierz Cegłowski

ŚMIAĆ SIĘ CZY PŁAKAĆ?

„Święty Franciszek i Wilk z Gubbio albo Kotlety św. Franciszka” to utwór szczególnie. Jako gatunek żeruje na formie operowej, jest jej odwróceniem i parodią, jednocześnie zaś udaje klasyczną tragedię rozumianą jako nieuchronny i nierozwiązywalny konflikt równouprawnionych racji. Stale podszywa się pod styl „wysoki”, zarazem jednak operuje jawnym wygłupem, błazenadą, językowym pure-nonsensem (czytelny wszakże jedynie w oryginale). Przymiera się do problematyki wielkiej; tak wielkiej i uniwersalnej, że aż przekraczającej rami człowieczeństwa, wkraczającej w abstrakcyjny świat logiki, przez co tragiczny konflikt traci swój tragizm: bo o ile sprzeczności naszej egzystencji wydaje nam się nie do zniesienia, o tyle nie przeraża nas, że w równaniu matematycznym może pojawić się jedność urojona, lub kilka równoważnościowych rozwiązań. Wszystko jest tu na opak: uwertura, zamiast stanowić wstęp wyłącznie muzyczny, w całości jest mówiona: Tragiczny konflikt racji rozgrywa się w sferze tak dalece abstrakcyjnej, że z warstwy słownej przenosi się niemal w warstwę muzyczną utworu; wbrew zasadom tragedii antycznej następuje, pozorne przynajmniej, rozwiązanie sprzeczności, nie na końcu wszakże, lecz już na samym początku dzieła. Zdezorientowany widz z jednej strony czuje, że mowa jest o sprawach ważnych, fundamentalnych nieomal, a przecież jednocześnie nie może oprzeć się wrażeniu, że jest nabijany w butelkę. Wzorem bohatera sztuki, Franciszka, zadaje sobie pytanie: śmiać się czy płakać?

Jeszcze trudniejsze wydaje się być zadanie krytyka. On również jest w sytuacji Franciszka. Chciałby być może pośmiać się po kryjomu niczym naiwny widz teatru jarmarcznego, ale konwencja dwudziestowiecznej kultury w sposób niesmaczny przesiąkniętej „czarną” problematyką egzystencjonalną każe mu z pełną powagą wyjaśniać i interpretować. Poblaznowałby chętnie na marginesie sztuki, ale współczesny widz oczekujący nawet od teatru absurdu pewnej dozy namaszczenia i pociechy egzystencjonalnej mógłby poczuć się wystrychnięty na dudka. Toteż raczej przystoi krytykowi śmiech niż płacz, a że w oczach widza podejrzewającego, że król jest nagi interpretator może okazać się uczonym przygłupem — to inna sprawa.

W końcu najsmutniejsze bywają rozprawy teoretyczne o poczuciu humoru — specjalność naszego wieku. „Im mądrzej, tym głupiej” — mawiał Gombrowicz oceniając w ten sposób kierunek rozwoju sztuki współczesnej. Themerson próbuje jak się zdaje zrea-



lizować zasadę odwrotną. Ujawniając immanentną „głupotę” bytu tkwiącą w logicznej sprzeczności przeciwstawnych dążeń, zmierza do mądrości wyższej opartej na — znów logicznym — zrozumieniu, że sprzeczność jest prawdą jedyną, że zrozumieć głupotę świata to uczynić go mądrym.

Ósrodkiem tragicznej sprzeczności tkwiącej w świecie uczynił autor wzajemne relacje Franciszka i Wilka z Gubbio. Nie chodzi tu jednak o konflikt postaw, lecz o sprzeczności na skalę kosmiczną. Franciszek nie może pogodzić się z porządkiem świata opawanego przez dwa wrogie sobie żywioły: etyczny i przyrodniczy, uczuciowy i logiczny.

Oczywiście on sam jest rzecznikiem tego pierwszego, do czego te żróbuje nakłonić Wilka z Gubbio, amatora smacznych owieczek. Wilk przystaje nadspodziewanie chętnie na zmianę obyczaju, ale prawa natury są nieubłagane: jeść trzeba. Owieczki giną dalej, tyle że w sposób pełen hipokryzji, „humanitarny”.

Od tego momentu Wilk przestaje być rozbuchanym reprezentantem filozofii użycia, a staje się typem konsumpcyjnym na modłę mieszczańską. Broni świata takiego, jakim on jest atakując idealizm Franciszka. Jak się rzekło nie jest to jednak konflikt postaw, lecz dramat odrębnych języków. Jednym przemawia „sentymentalny system nerwowy”, drugim — „mięsożerny żołądek”.

„Śmiać się czy płakać” to pytanie parodystycznie hamletyczne. Odtwarza ono jak gdyby w skrócie tę zasadność, bezkompromisowość i jakąś przerażającą ekstremalność żądań stawianych przez sztukę wszystkich wieków biednej rzeczywistości, która ani rusz nie potrafi sprostać.

Mamy tu do czynienia z sytuacją uniwersalną, ponadczasową, a jednak wydaje się, że postawa Franciszka najbliższa jest buntom idealizmu romantycznego, które zrodziły nowożytne poczucie tragizmu. Także przeistoczenie Wilka z mistrza sztuki życia w mieszczańskiego konsumenta oraz fakt, że mamy do czynienia z momentem dziejów, w którym rozwój przemysłowy zmienił proporcję epoki i sentymentu w życiu codziennym wskazują, że Thamer-son pseudonimuje postacią Franciszka bardzo określony rodzaj sentymentalizmu.

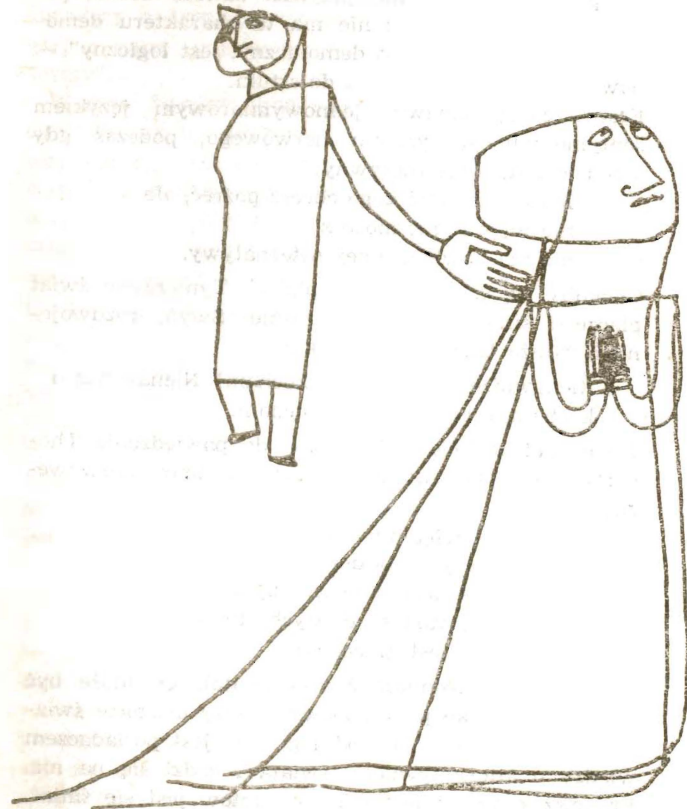
Zanim ów nowożytny sentymentalizm zaistniał, wszystko było prostsze. Franciszek mógł bez żenady obnosić się ze swoim przywiązaniem do sentymentalnego języka systemu nerwowego, a Wilk korzystał z praw żołądka w sposób wyszukany:

Ach, była taka miła, sama do mnie przybiegła,
z miłości od pierwszego spojrzenia uległa.

Dupeczkę miała w loczki, a ciało różowe...

Franciszka to wysoce oburza, ale na rzeczowe pytanie Wilka:

Czy bronisz jej bo ci była tak miła
czy też dlatego, że była własnością chłopów?



młodzieniec znajduje tylko argument ad personam: „cynik!” Ten unik ma duże znaczenie. Franciszek boi się zmysłowości, ale też jej łaknie, dlatego nie może odpowiedzieć wyłącznie na płaszczyźnie etycznej („bo była własnością chłopów”). Jego stosunek do Córki Wilka jest także utrzymany w tych kategoriach. Dobro i świętość to główne cele Franciszka. Ale jego postępowanie przynosi za każdym razem skutki ambiwalentne. Jeśli znosi krwawy mord, to wprowadza w zamian masową likwidację przemysłową o wiec; jeśli znosić chce własność prywatną, to unieszczęśliwia rodzinę; jeśli zdejmuję spodnie, to co prawda jego brat decyduje się na czyn zbożny — zostaje kardynałem, ale za to sierota nabawia się kompleksów. Dobro nie przynosi zawsze dobra, podobnie jak „zły” Wilk nie ma tu charakteru demonicznego. „Wilk nie jest demoniczny, jest logiczny” — powie autor w komentarzu do sztuki.

Franciszek przemawia jednowymiarowym językiem sentymentalnego systemu nerwowego, podczas gdy świat jest stale alternatywny:

Możesz wybrać kogo chcesz pożyć, ale
nie wybrać nie możesz
nie ma bowiem innej Alternatywy.

Chciałby się śmiać, a musi płakać. Tymczasem świat płacze i śmieje się równocześnie. Swym rozdwojeniem zaraża także Córka Wilka:

Nienawidzę, O! nie! Ja kocham! Nienawidzę i
kocham, niecierpię, lecz kocham.

Jakie stąd wyjście? Oto co ma do powiedzenia Thémerson o sentymentalnym języku systemu nerwowego:

wartość świętobliwości jest względna
wartość czynienia dobrze jest względna
etyka w świecie nowoczesnym
względna wartość dobrych intencji
niewiedza jest grzechem.

A więc jednostronność żądań mentalnych może być przełamana tylko przy pomocy wiedzy o istocie świata. Wilk ma rację, bo jest logiczny, jest posiadaczem wiedzy o alternatywności świata i godzi się na nią. Franciszek mówi: jest tak — i gotów jest się śmiać, gdy nagle okazuje się, że jest inaczej. A gdy płacze, że jest inaczej, wtedy właśnie jest nagle tak. Wilk natomiast wie, że w świecie rzeczywistym jest tak i inaczej jednocześnie. Absurdalność świata jawi mu się jako coś jedynie możliwego i tym samym przestaje być absurdalnością, a staje się codziennością. Żyć na tym jedynym ze światów najlepiej jak można — oto filozofia Wilka z Gubbio, który w ten sposób staje się jakimś Camusem o żołądku Gargantui.

Czy zrozumienie ma być zatem jedynym lekarstwem na sprzeczność świata? Nie, bowiem istnieje jeszcze rodzaj działania pozytywnego, które wszakże nie jest oparte ani o język sentymentalnego układu nerwowego, ani o potrzeby żołądka. Jego prze-

ślanki nie tkwią w etyce i nie kierują się też biologią. Są ściśle logiczne. Mowa jest o tym już w uwerturze. Otóż czyn świętobliwy nie jest dobry sam z siebie. Jego ocena opiera się na prostym rachunku arytmetycznym. Jeśli oddajesz komuś zegarek, to liczba ludzi posiadających zegarki nie zwiększa się wcale w ten sposób. Jeśli głodujesz, zwiększasz tym samym liczbę głodujących w świecie. Jeśli dla podtrzymania swej świętobliwości odrzucasz miłość — unieszczęśliwiasz jakąś kobietę. Nie liczą się intencje, lecz wymierne ilościowo korzyści jakie twoje postępowanie przynosi ludzkości. W tym zaprzeczeniu wartości czynów idealistycznych Thémerson zdaje się odrzucać wartość literatury jako tworu po prostu nielogicznego. Jednocześnie jednak jego dramat świadczy o tym, że nie odrzuca on sztuki jako takiej, a nawet przejawia ciągoty w kierunku „czystej formy”.

W czym bowiem tkwi wartość „Kotletów św. Franciszka?” Jak by sobie nie tłumaczyć zawartości ideowej utworu, ten wykład dialektyczności świata musi wypaść tyle przekonywująco, co i naiwnie. Ten dramat w wersji niesceniczej wydaje się banalny. Literatura nie nadaje się do wykładania słusznych i oczywistych właściwości świata. Wartość dzieła ujawnia się dopiero w momencie, gdy jego proste przesłanie zostaje przełożone na język czystej sztuki. Nasz język nie jest w żadnej mierze dialektyczny i inną jest rzeczą jedność przeciwieństw wyłożyć w porządku linearnym, a jeszcze inną zrozumieć ją w nagłym błysku iluminacji. Już Pitagorejczycy rozumieci muzykę, tę „najczystsza” ze sztuk, jako odbicie harmonii sfer, wyraz świata takiego, jakim jest on naprawdę. Porządek logiczny jest u Thémersona, wbrew pozorom, najbardziej zewnętrzną warstwą utworu. W istocie dąży on do zderzenia tragicznego czystych abstraktów, a wiadomo — i powyższy tekst także o tym świadczy — że słowa są zbyt obciążone semantycznym gąszczem tradycji, aby można było wyrażać koncepty logiczne w języku naturalnym. Toteż właściwy dramat winien rozegrać się na poziomie dźwięków i pów, muzyki, chórów głoskowych i towarzyszących im „wypowiedzi cielesnych”. Czy jest to możliwe — nie wiem.

Włodzimierz Cegłowski



Brygadier sceny:
Lech Kanabaj

Światło:
Henryk Draheim
Zenon Pakura

Rekwizytor:
Halina Majer

Kierownik techniczny:
Hubert Dolewski

Główny elektryk:
Bronisław Gruca

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Regina Darlak
Tomasz Sz wajkowski

Elektroakustyk:
Edmund Orent

Kierownik pracowni stolarskiej:
Zygmunt Lubocki

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Edward Czernik

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Henryk Brojek

Kierownik pracowni perukarskiej:
Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:
Jerzy Kilanowski

Kierownik pracowni modelatorskiej:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Izabela Penkala (Sopot)

Redakcja programu: Władysław Zawistowski

Reprodukcje: Jan Ledóchowski

Wielki Dyktando

A circular musical score consisting of five staves. The lyrics are arranged in a circle, starting from the bottom and moving clockwise. The lyrics include: "Vac...um pack'd me...tal cy... in...der bear-ing my name". The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "f".

Vac...um pack'd me...tal cy... in...der bear-ing my name