



Aleksander hr. Fredro ✓  
ŚWIECZKA ZGASŁA



Sławomir Mrożek  
CZAROWNA NOC





## Aleksander hr. Fredro Świeczka zgasła

obsada

Pan Sławomir Kołakowski  
Pani Małgorzata Chryc-Filary



## Sławomir Mrozek Czarowna noc

obsada

Pan Kolega Mirosław Kupiec  
Drogi Pan Kolega Robert Wabich  
Trzecia Osoba Małgorzata Chryc-Filary

Reżyseria i opracowanie muzyczne — Bartłomiej Wyszomirski  
Scenografia — Jan Banucha (PWST Kraków)

Opieka artystyczna — Krystian Lupa

inspicjent i sufler — Brygida Szebel

premiera 12 marca 1995 r.

## Jednoaktówka

Jednoaktówka należy do bogatego zbioru małych form teatralno-dramatycznych, którym rządzi prawa i zwyczaj spektaklu. Uniwersalny żywioł gry zostaje tu przystosowany do aktualnych i lokalnych wymagań sceny, egzystującej przecież zawsze wyłącznie „tu i teraz”. (-)

Krótkie formy dramatyczne, jeszcze w XIX w. nazywane „małymi sztukami” (lub „małymi sztuczkami”), współtworzą rozległą wspólnotę tekstów, tradycyjnie pozostającą w kręgu wpływów niskiego komizmu, groteski, parodii, burleski. Taki rodowód przez całe stulecie degradował „małe sztuki”, ograniczał ich związki gatunkowe, nadawał wymiar podrzędności wszelkim próbom ambitniejszym, np. małej tragedii, czy 1-aktowej wysokiej komedii. Zakres zbioru był bowiem „od zawsze” wybitnie ludyczny. Znajdziemy w nim intermedia i *divertissements*, stare niskie gatunki literatury karnawałowej i skarnawalizowanej, błazeńskie farsy i *sotties*, jarmarczne sztuki „reklamowe” w typie parad, *les dits* czy prologów, drobne sielanki, monologi i dialogi, 1-aktowe komedie, operetki, opery, sceny baletowe etc. (-)

W ubiegłowiecznym polskim teatrze spektakle składane były bardzo częste. Łączono sztuki 5-aktowe i 3-aktowe z jednoaktówką lub dwuaktówką, z prologiem, żywym obrazem lub szaradą sceniczną, koncertem, sceną taneczną, pokazem ogni sztucznych, okolicznościową deklamacją. W takiej strukturze przedstawienia jednoaktówka okazywała się elementem niezbędnym, wręcz niezastąpionym.

W swym nowożytnym kształcie narodziła się pod piórem Scarrona i Moliere, w wieku XVII. Wtedy też powstała nazwa: „sztuka w jednym akcie”. W przeciwieństwie do innych małych form mogła się poszczycić nie tylko nieklasycznym rodowodem, ale czymś więcej — zdecydowaną postawą antyklasycystyczną. Odrzucała nawiązujący do wielkiej tradycji wielki temat, wielką formę i wielki styl dzieła. Od początku egzystowała więc poza zasadami dramatotwórczymi, jako wyraz twórczej wolności sceny i nieregularne działanie praktyka teatru, nie człowieka pióra. Determinował ją kunszt wykonawców, chronił aplauz widowni, żądającej rozrywki, różnorodności, aktualności, nowości. Spełniała wszystkie żądania i dzięki temu, nierzadko, właśnie ona, „mała sztuka”, spoza kanonów poetyki, utrzymywała na afiszu martwy wielki dramat. (-)

W wieku XIX podbiła teatr polski jako forma negatunkowa, wchłaniająca różne gatunki w postaci skondensowanej i zdrobniałej, poczynając od wysokiej tragedii i heroicznej opery po farsę tak niską, że niegodną spojrzenia ówczesnej krytyki. Był to swoisty „ogród” zminiaturyzowanych form teatralno-dramatycznych, z jednej strony ograniczany powolną eliminacją z grona „małych sztuk” utworów dwuaktowych, z drugiej natomiast — działaniem zmniejszającym rozmiar tekstu do jednej, jedynej sceny. Wymagało to swoistego mistrzostwa tak pisarskiego, jak wykonawczego. Czynnikiem konstytuującym formę dzieła stała się wszak cząstka nieduża, ściśle złączona z jego teatralną substancją — sytuacja.



XIX-wieczna kariera jednoaktówki wiązała się z charakterystycznymi dążeniami stulecia: z procesem demokratyzacji i deklasyfikacji sztuki, z jej otwarciem na tradycje dotychczas nie uznawane, z rewaloryzacją sztuki prymitywnej, plebejskiej i ludowej, sztuki epok minionych (średniowiecze), z odkryciem prowincji. Teatr także był jednym z terenów wymagających dowartościowania. I aczkolwiek status sztuki znacznie zdobywać on dopiero pod koniec wieku, pewne procesy rozpoczynają się tu wcześniej, w okresie romantyzmu. Powiedzmy od razu: jednoaktówka jeszcze w nich nie uczestniczy. Pozostaje długo formą służebną, o wyłącznie praktyczno-teatralnym wymiarze, wędrującą w ciągu stulecia pomiędzy sceną zawodową a scenami *de société*, imprezami szkolnymi, amatorskimi, potem popularnymi bądź ludowymi. Dzięki temu wszakże przechowuje w swojej „pamięci” stare chwytły i dawną tradycję. Jej heroiczny okres przypada w naszym teatrze na lata 1800 - 1831, epokę niesłusznie uważaną za czas depresji artystycznej. Tymczasem są to lata decydujące o estetyce scenicznej całego stulecia. Rozkwitają wtedy rozmaite formy gatunkowe: farsa, komedioopera, feeria, komedia czarodziejska, *quodlibet*, melodramat, tragedia narodowa etc. Wśród nich ważne miejsce w teatrze zajmuje ponadgatunkowa jednoaktówka.

Pozostawała ona nade wszystko wyrazem potrzeb zarówno teatrów, jak i ich publiczności. Aktorom oferowała efektywne role, dyrektorom (zwłaszcza trup prowincjonalnych) łatwe w montażu, „przenośne” i niedrogie spektakle, autorom — szybki zarobek, osiągnięty stosunkowo niewielkim wysiłkiem (—), widzom — tak pożądaną chwilę zabawy i komentarz do aktualnych wydarzeń. Jednoaktówka nie stroniła od mieszaniny stylów ani od estetyki sprzeczności. Siegała po recepty sentymentalne i romantyczne, po rokokową zabawę, posługiwała się realistyczną obserwacją w planie obyczajowym i językowym. Była głównie przejawem teatralnego profesjonalizmu, nader chętnie wykorzystującego konsekwencje artystyczne gry konwencjami współczesnego sobie spektaklu. Czyż można się dziwić, że skupiła wokół siebie oddanych jej autorów, aktorów i widzów? że grano ja wszędzie? że posiadała „swoje” teatry? (—)

Kilkanaście Fredrowskich „małych sztuk” należy do obu okresów twórczości Fredry. Gatunkowo są to głównie komedie: *Intryga na przedce* (1815), zaginiona *Kwita* (ok. 1815), *Zrządność i przekora* (1822), *Pierwsza lepsza* (1823), *Odlutki i poeta* (1825), *List* (1825), *Nikt mnie nie zna* (1825), *Dwie bliźny* (1857), *Pan Benet* (przed 1860), *Lita et compagnie* (1861), *Jestem zabójcą* (ok. 1865), *Nocleg w Apeninach* (1825), *Świeczka zgasła* (1865), *Koncert* (1865), *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz* (ok. 1865), *Teraz* (1862), *Obrona Olsztyna* (ok. 1830). (—)





Świat Fredrowskich jednoaktówek posiada naturę komediową, zatem — zgodnie z dawnym sposobem widzenia i definiowania gatunku — jest naśladowaniem dramatycznym, określonym przez akt bezpośredniego wykonania. Odwołuje się on do czynności zwyczajnych, prywatnych działań ludzi „małych”, więc zawsze skłonnych oszukać jeden drugiego i wnoszących ze sobą obniżoną atmosferę moralną. Prawdy elementarne podane w potocznym języku, w specyficznym obramowaniu estetycznym żartu, humoru, dowcipu, karykatury czy burleski — budzą śmiech, pozwalający widzowi zapanować nad emocją, odpowiednio ukierunkowujący jego refleksję. Istotną rolę w tym układzie pełni właściwy dla komedii kierunek akcji: od zła do dobra, od nieszczęścia do szczęścia.

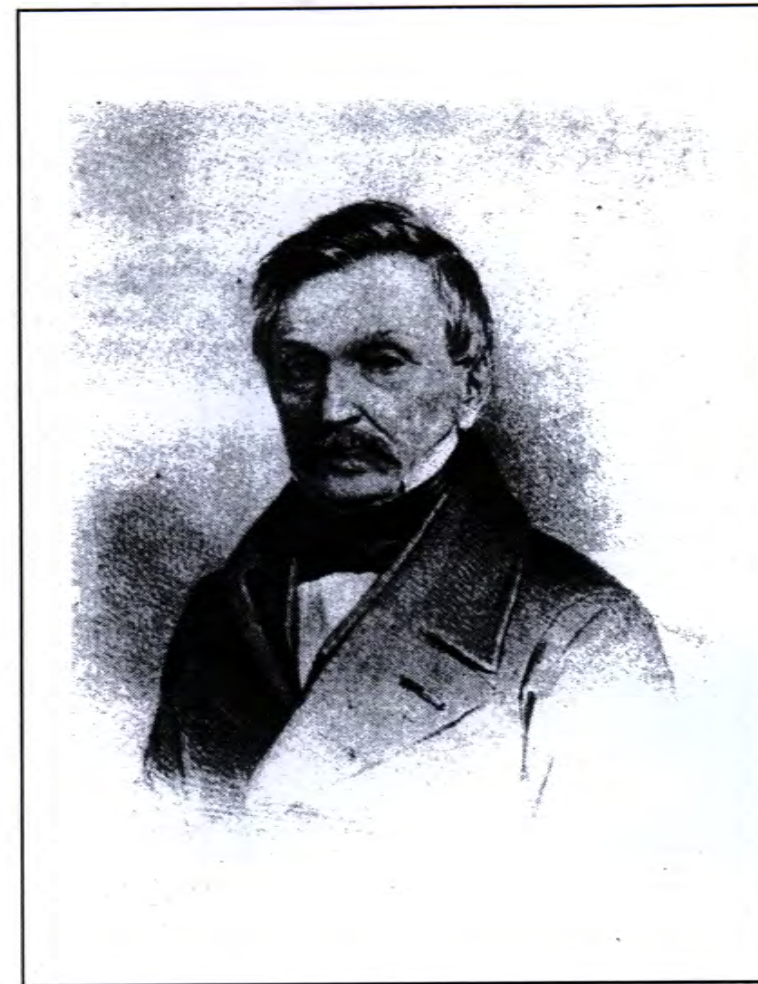
I-aktowy rozmiar komediowego scenoświata wyodrębnia działanie wszystkich elementów gatunku, a od autora wymaga przerwania części twórczego zadania na teatr i aktora. Jednoaktówka jest bowiem formą skrajnie sfunkcjonalizowaną, a jej element najważniejszy, postać sceniczna, staje się nieomal funkcją miejsca zajmowanego przez nią w projektowanym układzie ról i zadań. Postać ta — zwykle formowana w sposób konwencjonalny — wpisująca jest w sytuację (drugi istotny element jednoaktówki) modelowaną niekonwencjonalnie, choć wiodącą do skrajnie konwencjonalnego finału. W jednoaktówkach Fredrowskich sytuacje mają charakter ekstremalny, co zmusza bohatera do działań destrukcyjnych w stosunku do własnej dotychczasowej formy. Proces ten widać doskonale choćby na przykładzie *Zręczności i przekory* czy *Świeczka zgasła*. Ze zderzenia groteskowej lub grawitującej w stronę absurdu sytuacji — z postacią, zwykle zuniformowaną, zamkniętą w ramach przyjętej roli — wynika bieg wydarzeń. W zależności od rodzaju i techniki cieniowania wypadków akcja czasem wymaga scen kilkunastu, niekiedy zaś może się ograniczyć do jednej sceny. Odpowiednie teatralizacje sytuacji wyjściowej stwarzają bohaterom, stopniowo „rozbieganym” z póź i kostiumów, szansę osiągnięcia celu i umożliwiają wymiennosc ról. (—)

Dobrochna Ratajczakowa

(fragment artykułu *Świat Fredrowskich jednoaktówek*. Pamiętnik Literacki LXXXIV, 1993, z. 1)

*Świeczka zgasła*, napisana około 1860 roku, została po raz pierwszy wystawiona 14 lutego 1877 roku w teatrze lwowskim. Z miejsca zdobyła duże powodzenie i była wysoko notowana przez prasę i w sferach teatralnych. Stało się tak dlatego, że zawierała role, dające pole do popisu dwojgu artystom, władającym kunsztem dialogu. Była niekłopotliwa w wystawie i świetnie nadawała się do wszelkiego rodzaju programów składowanych, czy sztukowania spektaklu, kiedy jakiś utwór nie był w stanie całkowicie go wypełnić, co nie należało, w ówczesnej praktyce teatralnej, do rzadkości. Z racji prapremiery nie ukrywano, bynajmniej, zachwytu: „Lepszej w swoim rodzaju od tej komedii nie znamy w literaturze” i rozgrzeszono Fredrę (zarzuty tego rodzaju często formułowano pod adresem jego twórczości, co dla współczesnego widza jest czymś zaskakującym i niezrozumiałym): „Przebaczyć można autorowi niektóre dowcipki, wywołujące rumieniec na twarzy kobiet, uważaliśmy jednak, że niewiasty rumieniąc się śmiały się jednocześnie. Widocznie niezbyt obraziły się żartami starego Fredry”. Poza tym podnoszono koncertową grę Lucjana Kwiecińskiego (Pan) i Teofili Nowakowskiej (Pani), wyrażającą się w inteligentnym i interesującym prowadzeniu rozmowy, wypunktowaniem każdej kwestii i wyczeleniu każdego zdania, co także stwierdzano i u innych wykonawców tych ról, bo — trzeba przyznać — zwykle dobierano obsadę spośród aktorów celujących w opanowaniu sztuki podawania słowa i wydobywaniu maksimum treści z dialogu.

fragment rozdziału na temat realizacji teatralnych komedii *Świeczka zgasła* z pracy Stanisława Dąbrowskiego i Ryszarda Górskiego *Fredro na scenie*.



Aleksander hr. Fredro  
1793 — 1876

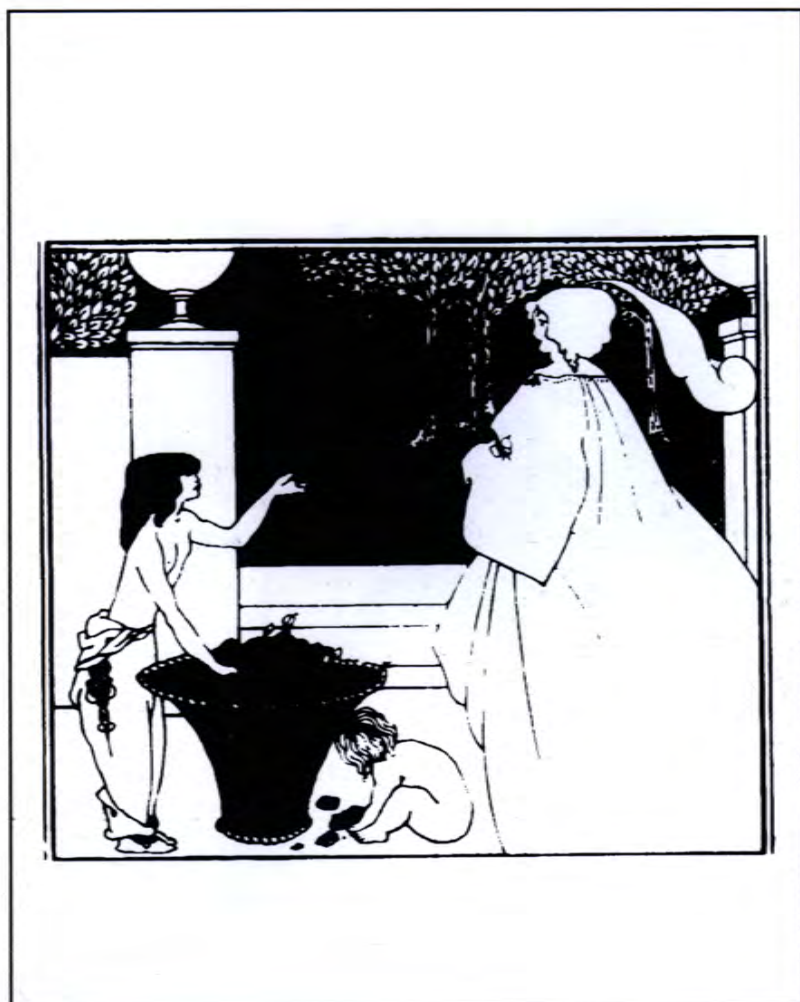
Goszczyński i Borkowski mówili mu, że nie wychowuje narodu, bo cnotliwych nie nagradza, a występnych nie karze. I mieli mu za złe poziomość uczuć. A on — kochający cnotę i nie wstydzący się wprost o tym mówić — miał w tej kwestii taką wiedzę, której my, choć to już wiek minął, jeszcze dopuścić do siebie nie chcemy i za naszą uznać nie jesteśmy w stanie: bo przeraża nas ta wiedza. I pragnęlibyśmy raczej zapomnieć o tej wiedzy, którą miał on, Fredro. Bo to, co o człowieku — co o nas — mówił on, ten Fredro, zbyt już jest okrutne. I może nigdy ta jego wiedza naszą się nie stanie: bo samych siebie się lękamy.

Jarosław Marek Rymkiewicz

... szybciej, szybciej, bo on, Fredro, już umiera, tam, w tym pokoju we Lwowie, w dworku przy ulicy Fredry, w kruchym blasku świec, które gasną, jedna po drugiej, umierają i on już umiera, stawiając nam pasjanasa, który nie chce wyjść, który nie wychodzi, ani jemu, ani nam, i umrze, jeśli nie otworzymy tych drzwi, które z gniewem za sobą zatrzasnął, jeśli nie powiemy mu, że jest naszym współczesnym, jeśli będziemy wciąż tylko powtarzać, stojąc za tymi drzwiami, że jest wielkim artystą, który opromienił łagodnym uśmiechem naszą przeszłość, jakież to wstrętne kłamstwo, a on nie był kłamcą on tylko papkinował, o tak, on nam umrze i my umrzemy z nudów, czytając jego piękne promienne komedie, które staną się, które my uczynimy śmiertelnie nudnymi...

Jarosław Marek Rymkiewicz





Premierowi krytycy *Świeczki*, zarówno ci, którzy pozytywnie ocenili jej artyzm, jak i ci, których raziła „nieprzyzwoitość” i „nienaturalność” intrygi, trafnie wiązali jednoaktówkę z lżejszą odmianą gatunku komediowego, określając ją mianem bluetki. (—) Recenzenci, bagatelizując temat i dając się na sposób jego przedstawiania, nie docenili zarówno nowatorskiej wymowy obyczajowej, jak i oryginalnego ujęcia tematyki *Świeczki*.

A przecież Fredro występując w swoim utworze z dyskretną polemiką wobec obyczajowych uprzedzeń, okazał się, jak na owe czasy (lata 60. XIX wieku) nowatorskim rzecznikiem naturalności w stosunkach między ludźmi. Rzecznikiem bezpośredniości zarówno w sytuacjach konfliktowych, jak i między osobami połączonymi nicią wzajemnej sympatii. Okazał się nowatorem również w świetle dostępnej mu tradycji literackiej. Bohaterami Sterna i francuskich jednoaktówek byli panowie, dla których zewnętrzne zalety pięknych nieznanym nie stanowiły tajemnicy i którzy od początku rozpoczynali mniej lub bardziej konsekwentną i poważną, ale zawsze bardzo konwencjonalną grę o pozyskanie ich względów. Pisarz w istotny sposób zmienił ekspozycję, przesuwał moment rozpoczęcia umizgów na środek akcji i nadając zalotom cechę kontrastowego zwrotu sytuacyjnego. Jednocześnie warto dodać, że w przedfredrowskiej tradycji literackiej komediowa podróż miała z reguły motywację indywidualną i najczęściej wynikała ze swobodnej decyzji pań. Była zatem typową „podróżą sentymentalną”. Samotność i podróż Jadwigi uzasadnił pisarz realistycznie, przedstawiając ją jako ubogą guwernantkę, poszukującą pracy w mieście. (—)

Mieczysław Ingot

(*Świat komedii Fredrowskich*, Ossolineum, 1986. Fragment rozdziału *Nieznanjoma z podróży*.)

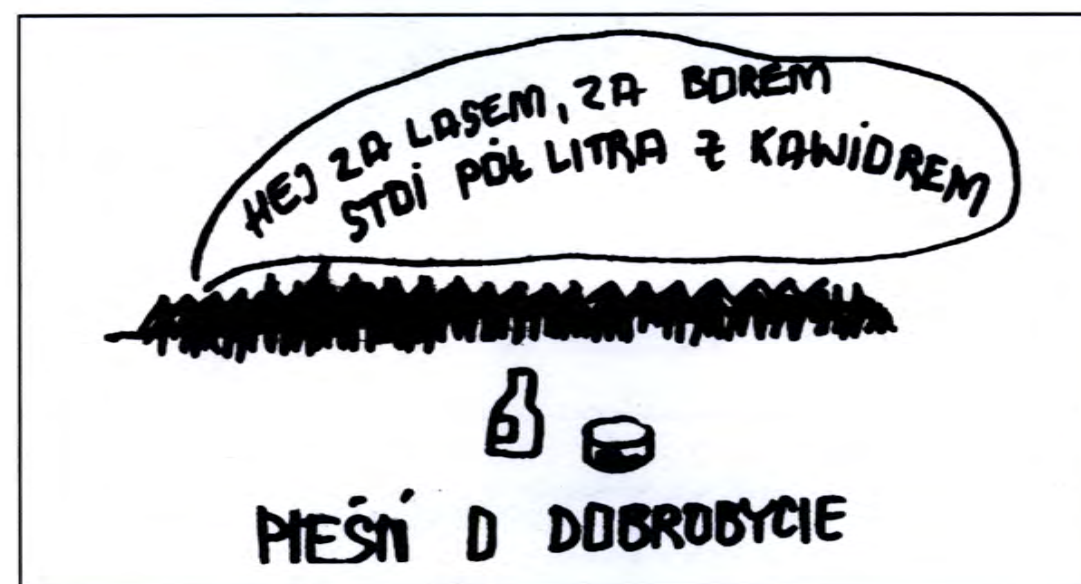
Jeżeli piszę jednoaktówkę, wystarczy tylko sytuacja. W pierwszej odsłonie pojawiają się postacie związane tylko daną sytuacją, niejako uchwycone w pół taktu. Sytuacja rozgrywa się i wyczerpuje, jak zabawka, w której rozkręci się sprężyna aż do stanu spoczynku, kurtyna, koniec.

z listu Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego, 1 czerwca 1996 r.

## Sławomir Mrozek

Spytano raz Fredrę: czemu stoisz wśród wiatru,  
Przodem do szkoły, tyłem do teatru?  
Zawsze tak stałem — odparł Fredro krewki —  
Dupą do metafizyki, a przodem do dziewczki!

(do druku podał Jerzy Jarocki i uzupełnił wiersz informacją, że powstał on na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, gdy Mrozek był częstym gościem w szkole teatralnej w Krakowie, mieszczącej się wówczas przy ulicy Szpitalnej, naprzeciw teatru Słowackiego. Cytat za: *NaGlos*, 1991nr 3.)



... Sam należałem do tego pokolenia chłopców, które uciekało ze szkolnego przedstawienia Fredry i wolało snobizować się mozolnym czytaniem Conrada w oryginale. I później na liczne „Zemsty” patrzyłem spode łba. Tymczasem te „Śluby” sprawiły, że stałem się normalny i ostatecznie zlikwidowały dawne urazy. Jako intelektualizujący podlotek umiałem w dziełach Fredry dostrzec jedynie zewnętrzność, owe różne niewymyślne *qui pro quo*, bohaterów nigdy niezbyt lotnych i finały krzepiące i bogobojne. Czy to wina — moja, szkoły, przedstawień, które dane było mi oglądać, wreszcie atmosfery i czasu w którym dojrzewałem — nie o to w tej chwili chodzi. I na dobitkę celebry polonistyczno-narodowa, której nie dało się uniknąć. I nagle zobaczyłem, że tamto wszystko jest niepewne. Że Fredro, to nie tylko komedia, ale po prostu mądrość, sztuka. Że wiersz, co do którego jakoś nigdy mi jednak nie wmówiono, że jest poezją, po prostu nie potrzebuje nią być. Jest skądinąd wspaniałym wierszem teatralnym j e z y k i e m s c e n y. Ale może właśnie długo jeszcze nie byłbym o tym przekonany, gdyby nie te „Śluby”. Przedstawienie celne, bez „odkrywczości” i pretensji i polonistyki, na wskroś teatralne.

Sławomir Mrozek (fragment recenzji, *Echo Krakowa* 1956 nr 107)



## Utwory sceniczne Sławomira Mrożka

Policja (1958)  
Męczeństwo Piotra Ohey'a (1959)  
Indyk (1960)  
Na pełnym morzu (1961)  
Karol (1961)  
Strip-tease (1961)  
Zabawa (1962)  
Kynolog w rozterce (1962)  
Czarowna noc (1963)  
Śmierć porucznika (1963)  
Tango (1964)  
Krawiec (1977)  
Poczwórka (1967)  
Testarium (1967)  
Drugie danie (1968)  
Vatzlav (1970, Nowy Jork)  
Szczęśliwe wydarzenie (1971, Paryż)  
Rzeźnia (1973)  
(sluchowisko radiowe, dla teatru adaptował Jerzy Jarocki)  
Emigranci (1974)  
Garbus (1975)  
Serenada (1977)  
Lis filozof (1977)  
Polowanie na lisa (1977)  
Lis aspirant (1978)  
Pieszko (1980)  
Ambasador (1982, Paryż)  
Letni dzień (1983)  
Alfa (1984, Paryż)  
Kontrakt (1986)  
Portret (1987)  
Wdowy (1994)  
Miłość na Krymie (1993)

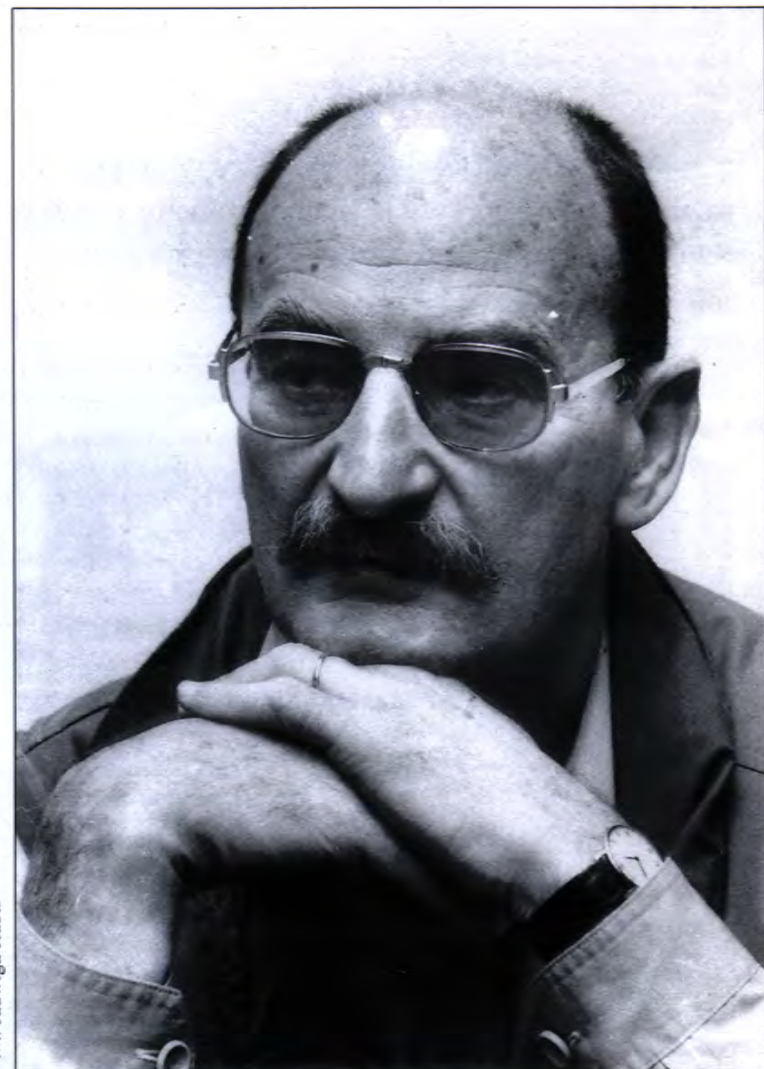


foto. Jadwiga Rubis

Sławomir Mrożek  
pisarz, ur. 26 czerwca 1930 r. w Borzęcinie k/Brzeska

### Sławomir Mrożek:

Zaczynałem jako rysownik w krakowskich dziennikach i tygodnikach. Publikowałem rysunki humorystyczne, rodzaje komiksów, odnoszące się do aktualnych tematów politycznych i społecznych. Później po trochu pisałem małe formy literackie, ale nadal była to satyra. Dla mnie czarny humor, groteska to jednocześnie postawa, sposób pojmowania rzeczywistości i język. W przebiegu mojej twórczości nie zaznaczyło się właściwie cięcie pomiędzy rysowaniem a działalnością literacką. W każdym razie rysunek był dla mnie szkołą pisania. Aby narysować trzeba dokonać syntezy. Rysunek jest rodzajem ideogramu: kilkoma kreskami trzeba wyrazić wszystko. Tak samo jest z krótkimi nowelkami, które pisuję: w kilku zdaniach muszę syntetycznie nakreślić temat, obraz. To oczywiście wymaga bardzo ścisłego toku myślenia, wyklucza gadaninę, nadmierne rozwinięcie. (—)

(tytuły utworów scenicznych Sławomira Mrożka podano w kolejności ich powstawania a zaznaczono rok wydania w Polsce; wyjątki opatrzone dodatkową informacją; na polskich scenach nie grano tylko sztuki *Alfa*.)

## Znamienita seria jednoaktówek

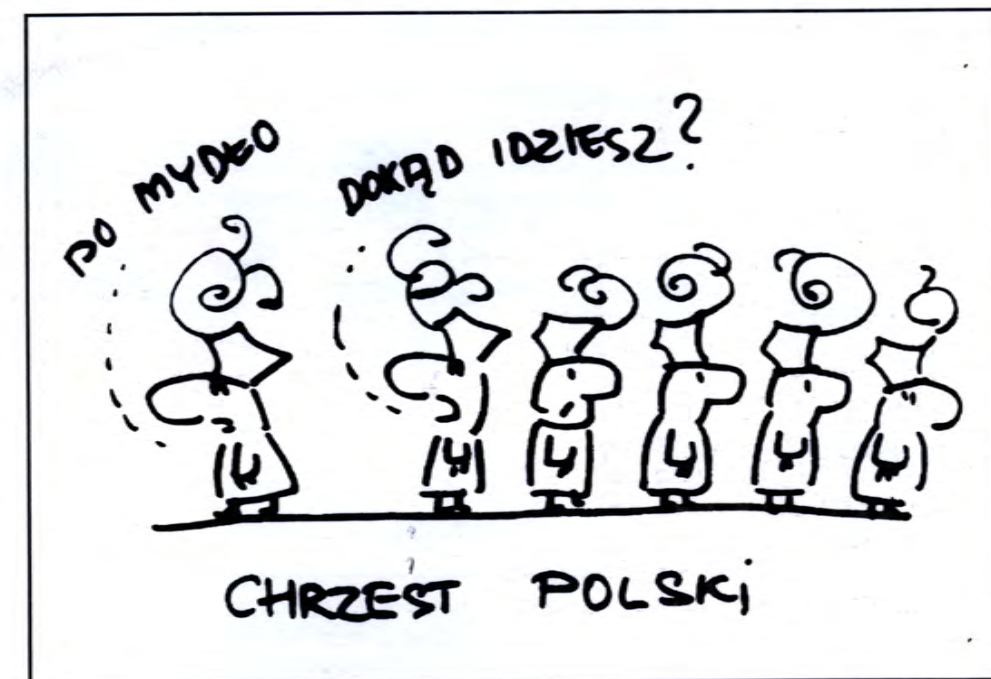
### Sytuacje modelowe

1. Jest dwóch silniejszych i jeden słabszy, który musi pójść na rzeź. Ale powinien być także przekonany, że idzie na rzeź dla celów wyższych. A skoro nie ma już odwołania — idący na rzeź woli uwierzyć w swoje posłannictwo męczennika niż zobaczyć się i uznać po prostu w roli rzeźnego bydła. Trzy modele szczegółowe wpisane w tę anegdotę: frazeologia totalitarna, indokrynacja ofiary, mistyfikowanie sytuacji własnej przez ofiarę. Dzieje się to wszystko *Na pełnym morzu*.

2. Inny wariant mistyfikacji i zniewolenia: dla ratowania własnej skóry niedoszła ofiara staje się nie tylko współnikiem oprawców (to mechanizm typowy dla kształtowania się roli obozowego kapo), ale także ideologiem „oprawstwa” (vel „karolstwa”). Model przemiany klerka w sadystę („łowczego”) i kreowania ideologii *ad usum Delphini*. Rzecznik nosi tytuł *Karol*.

3. Oprawca anonimowy. Dwie ofiary w celi kaźni. Na dany znak — komendy milczące — rozbierają się po kawałku, uparcie i aż do końca mistyfikując swoją sytuację. Wszystkie zatem gesty przeczą słowom, słowa oszukują gesty. To *Strip-tease* skazańców, ofiar siły anonimowej.

4. W co się bawić? To już nie tyle model, ile raczej bardzo pojemna metafora, niezbyt podatna werbalizacji. Czynnikiem stałym i punktem wyjścia tej sytuacji jest ślepy żywioł o c h



o t y — jak skrzydło chłopskie w *Weselu*, jak Jasiek rozchukany na koniu (jak w filmie Wajdy) — ten więc „żywiol” rozbijający się w pustych ścianach, uwikłany w atrapy i zdekomponowany „niemożnością”. Treści poniekąd archetypiczne w pejzażu narodowej tradycji, a w konsekwencji — rytmy znajome i w tej tradycji zakotwiczone mocno. To znakomita *Zabawa*.

5. Z kolei model czystej, bezinteresownej r z e ź n i: po prostu „krajania” *con amore*... Ale będzie to rzeźnia w opakowaniu idyllicznym! Sadyzm — sielankowy! W konsekwencji — bardzo znamienne i dla optyki i dla poetyki Mrożka w tym okresie, bardzo też skuteczne jako zabieg zderzenie tych dwu jakości w ich przewrotnym kontrapunkcie. To oczywiście *Kynolog w rozterce*.

6. I raz jeszcze: w co się bawić? Ale w wariacie quasi-bulwarowym... Oto Godot, *Zabawa*, *Życie Prawdziwe* — wszystkie te hipostazy stłumionych tęsknot do „istotności” jawią się teraz we śnie — i już tylko we śnie! — dwom panom „na delegacji”; jawią się zatem w wyobrażeniu kabaretowym, pod postacią owej Trzeciej Osoby z prowincjonalnego dansingu, z którą na dodatek obaj panowie nie wiedzą co począć — sobą nawzajem we śnie przestraszeni i dość już dawno zredukowani w swej tożsamości do posiadanych służbowych legitymacji, To *Czarowna noc*.

Józef Kelera, *Komu warto kibicować*



## Sławomir Mrozek

Komunizm uruchomił w Polsce chama. Trzeba abyśmy się porozumieli, co to słowo znaczy.

W Polsce przedwojennej znaczyło kogoś, kto pochodził ze wsi. Najczęściej było używane przez lumpenproletariat i bardzo drobne mieszczaństwo, które chciało przez to powiedzieć, że było od „chamów” lepsze. Zaś im wyżej w klasową górę, tym rzadziej, a na górze nie wiem, bo nie byłem, ale chyba w ogóle nie.

Cham prawdziwy, cham urodzony, cham naturalny, to coś zupełnie innego. Przede wszystkim z pochodzeniem społecznym nie ma on nic wspólnego i jak świat światem zdarza się we wszystkich sferach. Jego definicją jest arogancja, absolutna pewność, że mu się wszystko należy, a nic go nie obowiązuje, więc wszystko należy mu się za nic. Nie szanuje cudzej egzystencji, ponieważ uważa, że świat został stworzony tylko po to, żeby mógł zaistnieć on i żadnej zagadki bytu wobec tego nie ma. Cham wie wszystko, wie wszystko najlepiej i nie musi się dowiadywać niczego. Pod tym względem miałby rację, ponieważ rzeczywiście wie wszystko to, co jest w zasięgu jego ryja, gdyby nie uważał, że w tym zasięgu jest wszystko i poza tym nie ma nic.



Trudno o większą pomyłkę i niesprawiedliwość niż mylić „chama” z chamelem. Mój ojciec był „chamskiego” pochodzenia, znałem go dobrze i mogę was zapewnić, że chamelem nie był. Wśród „chamów” nie było chamstwa i nie było go wiele gdzie indziej. W Polsce nie było motłochu, nawet lumpenproletariat, nawet świat przestępczy miał jakieś swoje reguły gry, kodeksy i poczucie honoru. Coś było dozwolone, a czegoś nie wypadało, coś się godziło, a coś nie. Ciemnota, ksenofobia, niezgultstwo, owszem, ale chamstwo — nie. Cham nie był w modzie, był pod społeczną kontrolą.

Dopiero komunizm wyzwolił chama. Zniszczył społeczeństwo, które go kontroloowało i zastąpił je państwem, które nic nie miało przeciwko chamowi, jeśli cham nie miał nic przeciwko niemu. A cham nic nie miał przeciwko państwu, ponieważ nie lubił społeczeństwa, które go ograniczało zaś lubił władzę jeśli mógł ją mieć nad społeczeństwem, przeciwko czemu z kolei państwo, które nie lubiło społeczeństwa, nic nie miało. No i tak się porozumieli.

Komunizm odszedł, cham pozostał. I smutno mi, gdy porównuję polskość minioną, tę bez niego, z dzisiejszą.

Dlaczego cham pozostał? A dlaczego miałby odejść? Teraz dopiero nastał jego czas. Bo tymczasem wiele się na świecie zmieniło.

Idealy humanizmu, racjonalizmu, oświecenia są bardzo piękne. Tak piękne, że nasuwa się pytanie: dlaczego świat od dwustu już lat według tych ideałów coraz to lepiej urządzany wygląda coraz gorzej? Idealy zamieniły się w prawa państwowe, wolność jest przymusowa, równości pilnują konstytucje, policja i sądy, braterstwo jest surowo nakazane. A jednak nie wychodzi. Widocznie coś się pomyliło w rachunku, czegoś nie wzięto pod uwagę.

Nie wzięto pod uwagę chama. Z praw najskuteczniej korzysta cham, ponieważ normalny człowiek zawsze ma jakieś wątpliwości, czy mu się wszystko należy. Nawet kiedy wie, że można wszystko, to nie jest pewny, czy wszystko wypada. Kiedy mu mówią, że jest równy, to woli wierzyć, że ktoś jednak jest wyżej od niego, bo wtedy ma nadzieję, że nie wszyscy są tak nisko jak on. Gdy słyszy, że jest panem stworzenia, jest mu markotno, bo co warto stworzenie, które ma takiego pana. Kiedy mu wmawiają, że tylko on sam decyduje, co jest Dobrem, a co Złem, zaś Dobrem jest to, na co ma akurat ochotę, dostaje nerwicy. Ale nie cham. Ten ma jak znalazł.

Kiedyś cham nie był w modzie, później stał się modny, teraz dyktuje modę. I nasz rodzimy zgrzebny cham pada w otwarte ramiona chama światowego. Trudno jest nam być nowoczesnym przez gospodarkę, organizację, technikę, bo ich nie mamy, przez chamstwo natomiast od razu i bez wysiłku. Nie mamy autostrad i elektronowych klozetów, ale mamy chama nie gorszego niż oni. „Biedni, ale chamscy”, możemy powiedzieć z dumą. Nasza goła dupa nie mniej goła, niż dupa w „Penthausie”.

Dlaczego nasz debiutujący cham razi mnie bardziej niż wysokorozwinięty cham zagraniczny? Bo jest mój. (—)

Wahałem się, czy odpowiedzieć na ankietę „Polityki”. Przede wszystkim jestem człowiekiem prywatnym, potem dopiero publicznym. Nie mogę jednak udawać przed sobą, że publicznym też jednak nie jestem. Dlatego udzielam wyjaśnienia, które jako osoba publiczna jestem winien rodakom.

(z odpowiedzi Sławomira Mrozka na pytanie „Czy myśleliście Państwo o powrocie do kraju?” w ankiecie redakcji „Polityki”. Tekst Sławomira Mrozka nadesłany z Meksyku ukazał się w 15. numerze „Polityki” z 1994 r.)

teatr  
**tp**  
olski  
W SZCZECINIE

Dyrektor naczelny i artystyczny — Adam Opatowicz  
Wicedyrektor — Krzysztof Stankiewicz  
Kierownik literacki — Maria Dworakowska

Zespół techniczny: Specjalista d/s produkcji — Leszek Kusz. Brygadier sceny — Józef Ciemcia. Kierownik pracowni krawieckiej — Halina Chałupnik; kierownik pracowni fryzjerskiej — Barbara Syguła; kierownik pracowni elektrycznej i akustycznej — Robert Strzemppek; pracownia szewska — Zbigniew Lewandowski; pracownia malarska — Bożena Wołoszyn; rekwizytor — Piotr Sagat.

Program opracowała Maria Dworakowska. W programie pomieszczono rysunki Aubreya Beardsleya (WAiF 1984) i Sławomira Mrozka z cyklu „Mrozek by night” drukowanego w Gazecie Wyborczej. Skład i łamanie — Adrian Łaskarzewski. Druk: Drukarnia Akcydens, Szczecin, ul. Kolumba 4.

### Teatr Polski poleca swoich przyjaciół.



Przedsiębiorstwo Projektowo - Serwisowe  
Elektroniki, Pomiarów i Automatyki  
71-324 Szczecin, Al. Wojska Polskiego 154  
tel. 87-48-85, fax 87-50-14, tlx. 422802



Antoni Krystyniak  
**FUJI CENTER**  
ul. Obrońców Stalingradu 12, tel. 33-57-16



Branżowa Książka Telefoniczna  
70-413 Szczecin, Al. Jedności Narodowej 2  
tel. 34-37-53



Kwiaty Hurtownia  
71-026 Szczecin, ul. Dworska 31  
tel. 83-20-05



Bank Inicjatyw Gospodarczych BIG S.A.  
70-419 Szczecin, pl. Rodła 9, tel. 59-53-89  
59-53-90, fax (091) 34-04-09, tlx 0422152 bigsa



Przedsiębiorstwo Produkcyjno - Handlowe  
71-700 Szczecin, ul. Ludowa 24  
tel. 34-37-53



# Bank Inicjatyw Gospodarczych BIG S.A.



GŁÓWNY SPONSOR TEATRU POLSKIEGO  
W SZCZECINIE OFERUJE:

## ✓ ATRAKCYJNE FORMY LOKOWANIA ŚRODKÓW FINANSOWYCH:



- ↗ ✓ Lokaty terminowe - bardzo atrakcyjne oprocentowane. Istnieje możliwość wypłaty przed terminem bez utraty znacznej części odsetek!
- ✓ Bony lokacyjne - płatne na każde żądanie. Oprocentowanie rośnie progresywnie w stosunku do okresu przetrzymywania bonu.
- ↘ ✓ Lokaty dewizowe - różnorodne terminy (już od 1 miesiąca) oraz wysokie oprocentowanie - to główne atrybuty lokat dewizowych w BIG S.A.

## ✓ RÓŻNORODNE FORMY FINANSOWANIA DZIAŁALNOŚCI GOSPODARCZEJ

### ✓ KOMPLEKSOWĄ OBSŁUGĘ TRANSAKCJI ZAGRANICZNYCH



### ✓ KARTY PŁATNICZE BIG VISA *Business Card*



### ✓ DORADZTWO FINANSOWE

### ✓ USŁUGI BIURA MAKLERSKIEGO



*Zapraszamy do korzystania z naszych usług.*

**BIG to bank: Bezpieczny, Innowacyjny, Giędkowy.**

BIG S.A. O/Szczecin  
Pl. Rodła 9  
☎ 595-396, 595-375

Biurow Maklerskie  
ul. Bohaterów Warszawy 34/35  
☎ 844-263, 841-736