TEATR ŚLĄSKI IMIENIA ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

40-951 KATOWICE, RYNEK 2

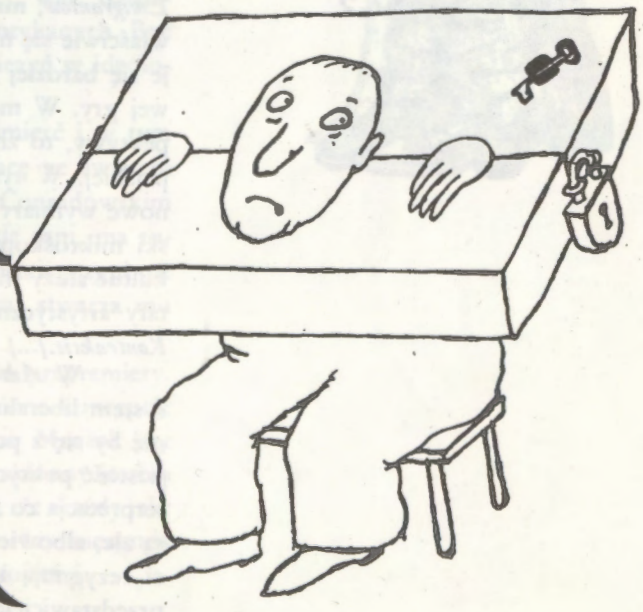
Rok założenia – 1922

telefony: 58-72-51 centrala
58-89-92 sekretariat
59-89-76 sekretariat

Proszę pana, niektórzy nazywają nasz system totalitarnym. Uważają przy tym, że jest to przymiotnik pejoratywny. Ja osobiście nie widzę w tym nic złego, bo cóż jest złego w totalnym szczęściu mas? Ale totalne szczęście jest możliwe tylko pod jednym warunkiem. A mianowicie, jeżeli jest totalne. Najmniejsze odchylenie, czyli najmniejsze niezadowolenie, a już szczęście nie jest to samo, już pojawiają się wątpliwości. Dlatego my nie możemy tolerować najmniejszych nawet odchyleń, pod groźbą zmiany całego systemu. System totalny na tym właśnie polega, że najdrobniejsza nawet cząstka jest tym samym, co całość. A więc najdrobniejsza nawet zmiana powoduje od razu zmianę całości. Czy teraz jest to dla pana też jasne?

SŁAWOMIR MROŻEK

# AMBASADOR



Janusz Majcherek

# PRZYPISY

Jest taka możliwość czytania Mrożka, która pozwala dostrzec w jego sztukach analizę sytuacji bez wyjścia, sytuacji powiedziałbym — doskonale zamkniętej i wyizolowanej. Mrożek uprawia, jeśli nie zawsze, to przynajmniej bardzo często, dramaturgię osaczenia i wydaje się, że w świecie, którego preparaty buduje się w kolejnych utworach scenicznych, zatrzasnęły się wszystkie drzwi.

Sytuacja odosobnienia czy — mówiąc inaczej — uwięzienie w sytuacji służy Mrożkowi do przewrotnego zabiegu intelektualnego: badania paradoksów wolności. Ale związek, jaki zachodzi między brakiem wyjścia a brakiem wolności nie jest bynajmniej prosty. Bywa tak, że prawdziwy brak wyjścia rodzi się u Mrożka właśnie jako konsekwencja idei wolności, konsekwencja, którą rządzi niezachwiana logika. Bo wolność — jak zdaje się dowodzić Mrożek — nie jest funkcją logiki, wolność zaprojektowana jako system logicznie spójny i przekładana na praktykę według założeń zmienia się w swoje przeciwieństwo. Klasyczny wywód na ten temat przeprowadził Dostojewski w *Biesach*: zaczynamy od idei nieograniczonej wolności, żeby skończyć na nieograniczonym zniewoleniu.

W *Tangu* Artur powiada: *nikt stąd nie wyjdzie, dopóki nie znajdziemy idei*. Arturowi marzy się porządek nowej wolności, projekt powszechnego szczęścia dla wszystkich, wyjście, które by otworzyło zdegenerowanemu światu jasne perspektywy. Słowem Artur chce ustanowić ład oparty na filozoficznych przesłankach. Ale doświadczenie Artura potwierdza paradoks wprawdzie nie nowy, niemniej ciągle brzemienny w skutki: oto idea ma niebezpieczną łatwość wchodzenia w układ z przemocą, jakby przemoc była konieczną pochodną idei. /.../

*Tango* pośród wcześniejszych utworów scenicznych Mrożka wyrasta jak góra. Drugą górą są chyba *Emigranci*. Co do ewentualności istnienia trzeciego szczytu nie mam, prawdę mówiąc, sprecyzowanego zdania, może *Pieszo*? Nie tyle mi jednak chodzi o rysowanie jakiejś mapy Mrożka, ile o podkreślenie jednej sprawy, która wydaje się charakterystyczna: Mrożek się zmienia, a kierunek jego ewolucji budzi moje coraz większe zainteresowanie. Stare rzeczy, łącznie nawet z *Tangiem*, były jeszcze w znacznej mierze uzależnione od poetyki absurdu. Polegało to głównie na budowaniu modeli sytuacyjnych wysoce zmetaforyzowanych i z założenia sztucznych, kombinatorycznych. Aluzje i metafory łatwo zamieniały się w konkretne odniesienia, niemniej miały w sobie coś z chłodnych i wykalkulowanych równań. Nowsze sztuki Mrożka, licząc od *Emigrantów*, mają jakby więcej żywego mięsa. Podstawowy komplet zagadnień właściwie się nie zmienia, ale materiał, z którego Mrożek buduje metaforę zdaje się bardziej wynikać z dojmująco przeżywanej rzeczywistości niż z mózgowej gry. W moim przekonaniu, ma tu znaczenie dwoistość Mrożkowej perspektywy, to znaczy związek z sytuacją polską i uczestnictwo w sytuacji europejskiej. W tym sensie status emigranta jest dramatem, ale zarazem otwiera nowe wymiary refleksji. Mrożek patrzy na świat jakby jednocześnie przez polski mikroskop i europejski makroskop, ta konferencja światów, cywilizacji i kultur służy mu za podstawę dyskursu politycznego i moralnego, czego rezultaty artystyczne wyraźnie widać w ostatnich sztukach: *Ambasadorze*, *Alfie* i *Kontrakcie*./.../

W *Ambasadorze* konfrontują się dwa światy i dwa systemy, powiedzmy system liberalno-demokratyczny i system totalitarny. Ale problem jest głębszy niż by się z pozoru wydawało. Tu nie chodzi o stwierdzenie, że jedna rzeczywistość polityczna jest dobra i ginie, a druga jest zła i zwycięża, to by była interpretacja co najmniej prymitywna. Chodzi raczej o to, że obie rzeczywistości są złe, albowiem obie stanowią karykaturę wolności i obie właściwie z wolności rezygnują i to paradoksalnie w imię wolności. System liberalny, którego przedstawicielem jest Ambasador wyciąga ostatecznie konsekwencje ze swoje-

# DO AMBASADORA

go liberalizmu: wszelką ingerencję państwa w życiu obywateli ogranicza do tego stopnia, że państwo przestaje być państwem, a obywatele przestają być obywatelami. System totalitarny przeciwnie — będąc w posiadaniu idealnego wzoru organizuje według niego wolność, to znaczy wprowadza drobiazgową kontrolę wszelkich przejawów życia i w rezultacie dochodzi do sytuacji pełnego zniewolenia. Państwo pozostaje państwem i to silnym, ale obywatele nie są obywatelami, choć z nieco innych powodów niż w systemie liberalnym. O powodzeniu decyduje argument siły, system totalitarny jest wynaturzeniem idei wolności tak, jak zamordyzm Edka jest bękarcią wersją myśli Artura.

Ale paradoks ma dodatkowe piętro: otóż idea wolności została sformułowana w świecie liberalnym. W *Tangu* dom Stomilów to kwintesencja liberalizmu graniczącego ze słodkim chaosem. Bunt Artura wymierzony jest w ten liberalny chaos, Artur domaga się porządku, który zarazem zapewniłby wszystkim rozumne szczęście. Ironia losu polega na tym, że egzekutorem woli i myśli Artura zostaje Edek. Podobnie w gruncie rzeczy jest w *Ambasadorze*: przesyt wolnością, wolność w stanie rozkładu ma swoje drugie oblicze: uporządkowanie problematyki wolności. Świat liberalny przegląda się w świecie totalitarnym jak w krzywym zwierciadle. Ale zarazem oba są dla siebie alternatywą. Nie jest przypadkiem, że właśnie z obu światów się ucieka: decyzje o ucieczce podejmuje Człowiek, formą ucieczki jest także odejście żony Ambasadora i dymisja Sekretarza. Nikt z tych trojga nie akceptuje modelu wolności i szczęścia, jaki został im dany. Bunt wymierzony jest w fikcję, pozór, nierzeczywistość, ale każdy z buntowników, czy może tylko desperetów, szukając autentyczności i wybierając ucieczkę od wolności — do wolności, nie zdaje sobie chyba sprawy, że w istniejącej sytuacji osaczenia pojęcie wolności stało się co najmniej względne. W końcu nie jest przypadkiem, że w sztuce dochodzi do dwu ucieczek: ucieka Człowiek i ucieka żona Ambasadora, oboje właściwie z tego samego powodu, bo ani Człowiek, ani żona nie akceptują modelu wolności i szczęścia, jaki został im dany. Tyle, że Człowiek ucieka do wolności, a żona — od wolności. Prawdopodobnie w obu przypadkach kierują się złudzeniem i czeka ich rozczarowanie.

Jest jeszcze Ambasador, który wydaje się postacią najciekawszą. Znajduje się w sytuacji bez wyjścia, w sytuacji osaczenia. Dopóki reprezentował swój kraj pozostawał już w zasięgu fikcji, był pewną figurą w układzie konwencji, grał rolę, ale dopóki konwencja obowiązywała, dopóki fikcja należała do respektowanej umowy, trwał na stanowisku nie zastanawiając się zbytnio nad swoim położeniem. Teraz fikcja się obnażyła, ambasador stracił rolę, właściwie przestał istnieć. Jest wprawdzie kuszony przez Pełnomocnika obcego Mocarstwa, proponują mu coś w rodzaju fikcji uświadomionej, więc działa-'ności, która w świecie totalitarnym nie należy do zjawisk niespotykanych. Być ambasadorem nieistniejącego państwa znaczyłoby teraz: uczestniczyć w ideologicznie i politycznie uzasadnionym budowaniu kłamstwa.

Nie godząc się na kłamstwo Ambasador godzi się na śmierć i w tym ostatnim geście jest patetyczny. Jego świat runął, na współpracę ze światem zwycięskim honor nie pozwala mu pójść, może tylko z jakimś Conradowskim gestem wierności samemu sobie trwać do końca. Prawda, że nie sam, ma towarzysza, który w świecie totalitarnym zdecydował się na postawę zgubną: niepokorność. Uciekinier w jakiejś mierze stwarza Ambasadora, stwarza mu motyw moralnej odpowiedzialności.

Myślę, co znaczy *Ambasador* dziś, po siedmiu latach od prapremiery. Czy jest to gorzka sztuka o klinczu, w jakim zwarły się dwie różne koncepcje wolności, czy może o tym, że niepokorni przegrywają z silnymi. Mrożek jest autorem zbyt inteligentnym, żeby zdobywać się na optymizm i skłonny jestem interpretować jego sztukę, nie szukając nadziei. Sądzę jednak, że każdy akt niezgody stawia siłę pod znakiem zapytania. I wszystko jedno, czy niezgoda dokonuje się w imię duszy, honoru, czy zwykłej ludzkiej przyzwoitości.

Przedruk fragmentów z programu
Teatru Polskiego w Warszawie

*Sławomir Mrożek*

# TEATR A RZECZYWISTOŚĆ

Wypowiedź na sympozjum *Strindberg — O'Neill*, zorganizowanym przez Fundację Nobla i Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie w dniach 23–28 maja 1988 r. (Red.)

Proszono mnie o wypowiedź na temat teatru oraz rzeczywistości. Na szczęście jest to temat tak obszerny, że bez ogólników nie może się obejść. Ta okoliczność pozwoli mi ukryć moją ignorancję w poszczególnych dziedzinach wiedzy o teatrze i rzeczywistości.

Wahałem się, jakim by tytułem tę wypowiedź opatrzyć. Zaproszenie — również na szczęście —, nie narzucało tytułu. Proponowano mi ogólnie: coś o rzeczywistości, o teatrze, lub też w odwrotnym porządku, coś o teatrze, o rzeczywistości, pozostawiając mi wybór, w którym z tych dwóch porządków zechcę rzecz poprowadzić. Również i to, czy między teatrem, rzeczywistością, względnie rzeczywistością, teatrem — ma być „a" względnie „i" — pozostawiono do mojego uznania.

Postanowiłem wymówić słowo „teatr" najpierw, a „rzeczywistość" potem. Ten wybór wcale nie świadczy, że takie pierwszeństwo uważam za bardziej właściwe. Niestety, nie da się wymówić dwóch słów jednocześnie, a jeżeli się nie da, to lepiej zacząć od słowa mniej wieloznacznego. I tak znaczy ono zbyt wiele.

Z tego samego powodu powiadam „teatr a rzeczywistość", a nie „teatr i rzeczywistość". Takie „i" zamiast „a" sprawiłoby wrażenie, niezgodne z moim zamiarem, jakobym myślał o teatrze jako o rzeczy pierwszej. Oczywiście, najlepiej byłoby podać na wstępie pełną definicję rzeczywistości oraz teatru. Co do rzeczywistości, nie mogę się tego podjąć. Próby odpowiedzi na pytanie, co to jest rzeczywistość, trwają, odkąd nauczyliśmy się stawiać pytania. Niektórzy, niepomiernie więksi ode mnie, poświęcili temu całe życie. Jednak wyniki okazały się niewystarczające, aczkowiek godne podziwu, jak każde przedsięwzięcie heroiczne. Co do teatru — zakładamy, że każdy mniej więcej wie, co to jest teatr.

Nie twierdzę, że „a" zamiast „i" jest doskonałe. Ono z kolei podszeptuje, że między teatrem a rzeczywistością jest jakościowa przerwa. Śpieszę zapewnić, że przerwy, rozdziału, cezury, różnicy jakiejś, takiej przynajmniej, którą by warto podkreślić, moim zdaniem nie ma. Więc co jest właściwie, zapytacie, jeżeli nie zapytaliście już, zniecierpliwieni moją przedłużającą się rozterką. Co jest i o co panu chodzi? Obawiając się skutków waszego zniecierpliwienia, zaczynam myśleć nieco szybciej i wymyślam sposób, który chyba mnie ocali.

Mianowicie zamiast „teatr" powiem „scena". Ta realna, prawdziwa scena, zazwyczaj z desek.

Zbawienne, mam nadzieję, zastępstwo. I nie ustępstwo to wcale, bo scena to jest teatr, nie ma przecież teatru bez sceny. Teatr może się obejść bez dekoracji, bez tekstu, nawet bez aktorów, patrząc na pustą scenę możemy ją zaludnić postaciami naszej wyobraźni, ale nie może się obejść bez sceny.

Scena istnieje materialnie, widzi się ją i dotyka, a więc nareszcie wydobywamy się z czyśćca czystych idei. To nam pomoże jakoś poradzić sobie z pojęciem rzeczywistości również. Załóżmy więc, że rzeczywistość to jest to wszystko, co nie jest sceną i nie znajduje się na scenie, czyli wszystko to, co jest poza sceną, zaczyna się już w kulisach i rozciąga wokół sceny eks-centrycznie, czyli od-środkowo, koliście, Bóg wie dokąd aż. Wiem, że to jest okropne uproszczenie, według zasad poważnej dyskusji niedopuszczalne prostactwo po prostu. Dopuśćmy je jednak i obniżmy okropnie poziom dyskusji. Lepiej być na niskim poziomie niż w próżni.

Pierwszym spostrzeżeniem, jakie się narzuca, kiedy przypatrujemy się scenie, czyli teatrowi tak prostacko wyodrębnionemu z rzeczywistości, jest — że on wyodrębniony jest właśnie. Scena jest sama w sobie i jest tylko tam, gdzie jest, a tam, gdzie jej nie ma, no to jej nie ma i zamiast niej jest co innego. Granice sceny są ustalone i absolutnie wyraźne. Można się znajdować albo na scenie, albo poza nią. Nie można się znajdować w jakiejś strefie pośredniej, bo taka nie istnieje.

Całkiem inaczej natomiast przedstawia się ta sprawa z rzeczywistością. Wprawdzie wiadomo, że rzeczywistość zaczyna się tam, gdzie kończy się scena, ale nikt nie wie, gdzie rzeczywistość się kończy. Nie jest nawet pewne, czy kończy się w ogóle. Ta nieograniczoność rzeczywistości sprawia, że kiedy mamy z nią do czynienia wprost, bez żadnych przełączników, na goło, że tak powiem, czujemy się zagubieni i bezradni.

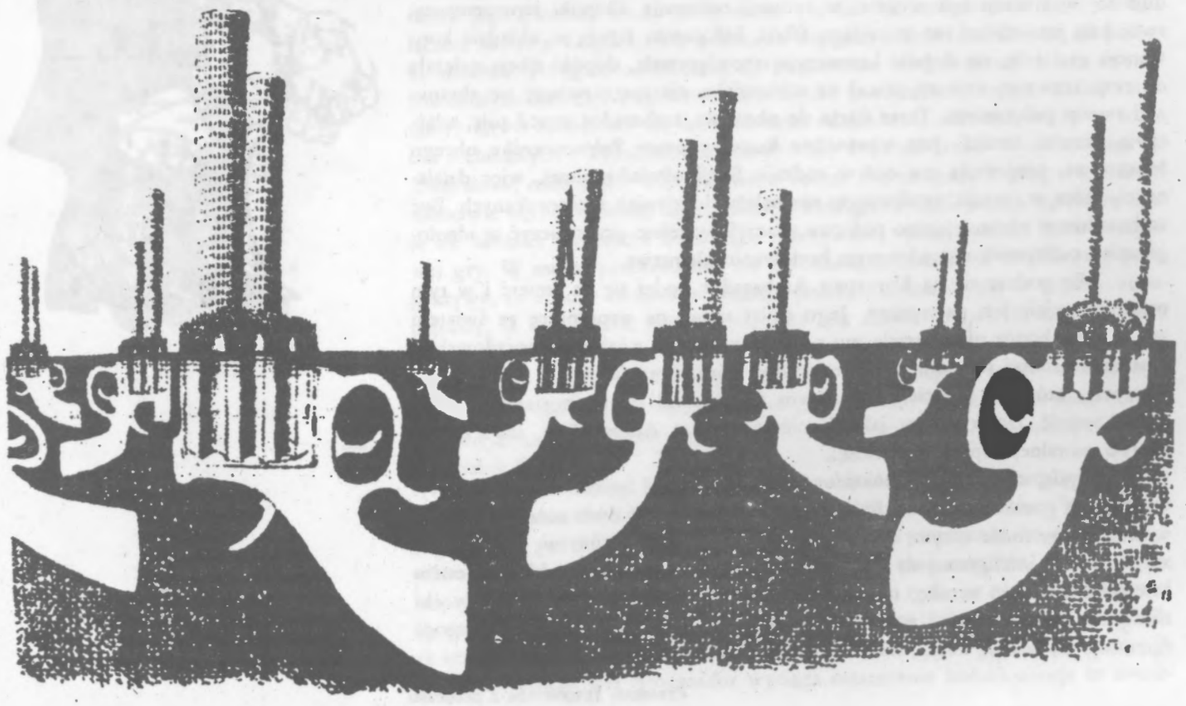
A teraz pytanie: dlaczego ludzie potrzebują teatru? Pytanie to zakłada oczywiście, że go potrzebują. Do „potrzebują" dodajmy „jeszcze". Tak zmodyfikowane pytanie będzie brzmiało: „Dlaczego ludzie jeszcze potrzebują teatru?". Gdy tylko o rozrywkę chodzi, teatr już od dawna przegrywa współzawodnictwo z czymś, co słusznie się nazywa „przemysł rozrywkowy". Przemysł, a więc coś, co jest tak pomyślane i urządzone, aby wytwarzało jak najwięcej pożądanego towaru, w tym wypadku rozrywki. Jako dostarczyciel rozrywki teatr dawno już przegrał z kinem, leżącego dobiła telewizja, a jeśli cudem jakimś próbuje jeszcze zipnąć, przegryza mu gardło wszelakie wideo. Jako rozrywkowiec teatr jest już prawie trupem. Więc dlaczego jeszcze żyje skądinąd? Widocznie odpowiada innym jakimś potrzebom poza potrzebą rozrywki.

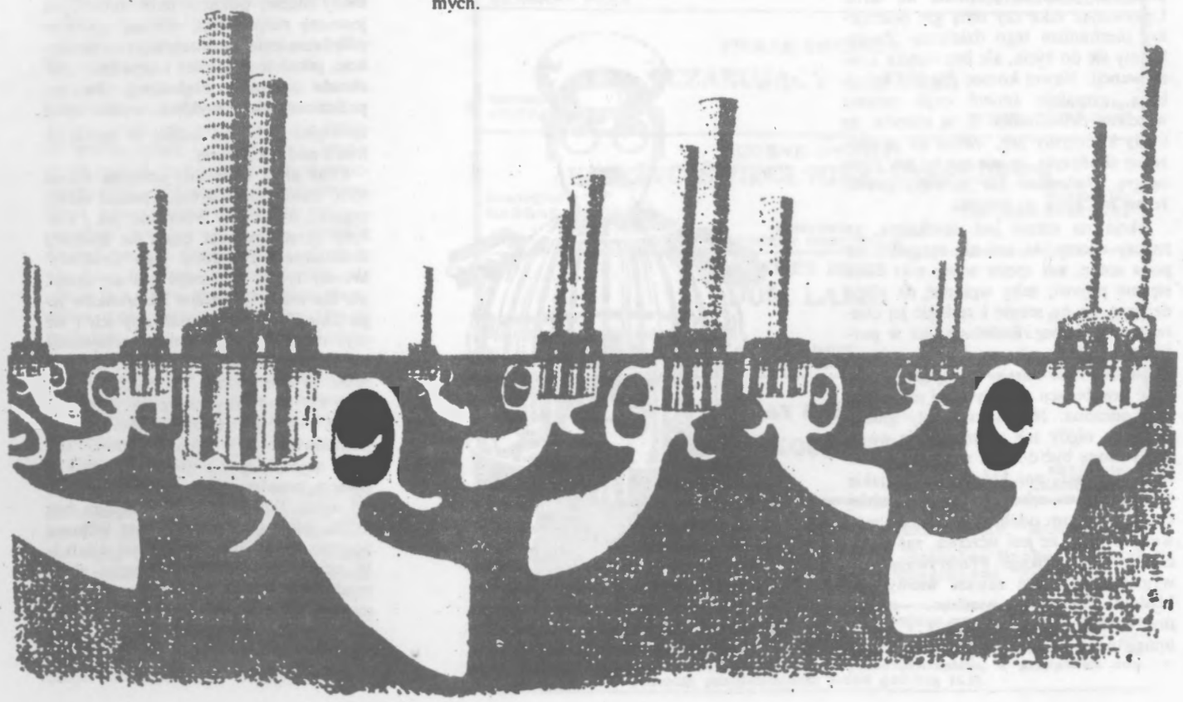
Kiedy mamy do czynienia tylko ze sceną, czy to na niej się znajdując, czy to na nią patrząc, wtedy mamy pewność, że nareszcie mamy do czynienia z czymś, co nie jest nieogarnionym chaosem, z czymś, co jest od niego dokładnie oddzielone, od niego ocalone. Wtedy czujemy ulgę, jakby odpoczynek od koszmaru. Tego samego nie można powiedzieć o telewizji. Telewizja bardziej jest podobna do rzeczywistości niż do teatru, a nawet — wychodząc z grubego założenia, że wszystko co jest poza sceną, jest rzeczywistością — telewizja i rzeczywistość to jedno. I rzeczywiście, obcując z telewizją spotykamy ten sam bezkształt, to samo nigdy nie kończące się gadu-gadu i migu-migu, które można porównać do tekturowej kiełbasy bez końca. W którymkolwiek miejscu by taką kiełbasę ukroić, w niczym to nie zmieni ani jej tekturowej, ani jej kiełbasiano nieskończonej natury.

Jeżeli teatr jest miejscem schronienia przed zewsząd grożącym chaosem, wtedy wiele rzeczy, o których się twierdzi, że są teatralne, nie ma z teatrem nic wspólnego. Na przykład tak zwany „happening", jeszcze niewiele lat temu chwalony za to, że tak intensywnie, jak twierdzono, teatralny, a dzisiaj nieco przebrzmiały. Żeby „happening" zobaczyć, dlaczego mielibyśmy udawać się aż do teatru? Rzeczywistość, życie i my sami w tym życiu jesteśmy przecież nieustającym happeningiem. Więc po co do teatru aż, po co ponosić koszta i narażać się na niewygody, kiedy w każdym innym miejscu i w każdej chwili mamy to, co nam w takim teatrze obiecują? I to w znacznie lepszym gatunku. Żaden happeningowy geniusz nie dorówna życiu, jeśli chodzi o bogactwo pomysłów, żaden teatr nie jest tak bogaty, aby wynająć cały świat jako scenę i zatrudnić całą ludzkość jako aktorów. Zaś jeśli chodzi o wykonanie, w życiu mamy spontaniczność autentyczną, podczas kiedy w teatrze paru osobników ciężko się poci, żeby ją osiągnąć. Co im się zresztą, jak podejrzewamy, nigdy nie udaje. Ale jeżeli już pójdziemy do happeningowego teatru, to znajdziemy tam to, przed czym uciekamy: nonsens rzeczywistości czyli nas samych.

Proszę nie sądzić, że ja czepiam się owej happeningowej mody jak pijany płotu, że ja mam z nią szczególne jakieś porachunki. Ona sama w sobie jest mało ważna, zresztą już przeminęła i czepianie się akurat jej byłoby tak samo staroświeckie, jak staroświecką stała się ona sama. Zastąpiły ją inne i jeżeli akurat ją wspominam, to tylko dlatego, że jest wyraźniejszym niż inne przykładem pewnego zjawiska, moim zdaniem bardziej godnego uwagi. Wiele mód tego samego, co ów nieszczęsny happening rzędu, przebrzmiałych, bieżących i przyszłych, wiele z nich, jeżeli nie wszystkie, wywodzi się ze wspólnego im dążenia, które od dawna nas nurtuje, nie tylko w teatrze. Dążenie to odbywa się na głębokości znacznie większej niż ta, na której przebywa pragnienie nowości, absolutnej czy względnej, zmiany czy odmiany. Jest to dążenie wszech-kulturowe, a zatem powszechne, do zatarcia różnic, a zatem podziałów między wszystkimi poziomami i w każdym pionie. Dążenie do likwidacji rodzajów i odrębnych jakości. A jeżeli tak, to próby zatarcia różnicy między sceną a nie-sceną są tylko przypadkiem poszczególnym owego dążenia ogólnego. Nie od dzisiaj trwają, nie skończą się jutro i trudno mieć do nich pretensje jako do głównego sprawcy.

Scena jest określona w przestrzeni, jest także określona w czasie. Określona, to znaczy ograniczona. Ale słowo „ograniczona" ma w języku polskim zbyt silny odcień ujemności, gorszości (uczenie się mówi: pejoratywny). Po-





wiedzmy więc raczej, wyodrębniona. Wszystko, co jest prawdą o scenie w przestrzeni, jest również prawdą o niej, gdy rozważamy ją, scenę, w kategorii czasu. Cokolwiek dzieje się na scenie, ma swój początek i koniec, a przede wszystkim nie ma żadnych konsekwencji. Zupełnie inaczej niż w rzeczywistości, gdzie każde działanie ma skutki dalsze i coraz dalsze, a im dalsze, tym mniej dające się przewidzieć, a zatem nieobliczalne. Cokolwiek robimy w życiu, nigdy nie możemy być pewni, do czego to prowadzi, nie dzisiaj to jutro, pojutrze i w jeszcze dalszej przyszłości. Nie wiemy, jakich dalszych działań będą skutki naszego działania przyczyną, a te z kolei co zrodzą. Świadomość, że łańcuch przyczyn i skutków będzie się ciągnął nawet po naszej śmierci, jest trudna do zniesienia. Trudno nam zrozumieć, a zatem przyjąć, że ten łańcuch nie skończy się nawet wtedy, kiedy my się skończymy. A trudno, bo to zakrawa na paradoks. Nasz koniec powinien być przecież końcem wszystkiego.

Natomiast zawsze wiemy, jak się skończy akcja na scenie, oczywiście pod warunkiem, że nie opuścimy teatru przed końcem przedstawienia. A przede wszystkim jesteśmy pewni, że nie będzie dalszego ciągu, ponieważ koniec przedstawienia jest naprawdę końcem przedstawienia z chwilą, kiedy aktorzy schodzą ze sceny, a my wychodzimy z teatru.

Działanie bez konsekwencji jest ponętą gry, jakiejkolwiek gry, nie tylko teatralnej. Ona to sprawia, że gramy — w teatr, w szachy, w karty, w cokolwiek. Pojęcie gry bliskie jest pojęciu zabawy, gra i zabawa przenikają się nawzajem, karnawał jest grą, (jak teatr), bilard jest zabawą. Gdy zabawiamy się grą, uruchamiamy nasze rozmaite zdolności i umiejętności, takie czy inne, zależnie od rodzaju gry. Każda gra jest modelem jakiegoś działania na serio. Uprawiając taką czy inną grę poznajemy mechanizm tego działania. Zaprawiamy się do życia, ale bez ryzyka konsekwencji. Nawet koniec gry jest symulacją, symuluje śmierć czyli ustanie wszelkiej działalności. Z tą różnicą, że kiedy kończymy grę, wiemy na pewno, że się skończyła, że nie ma tej gry poza tą grą. Natomiast nie jesteśmy pewni, że nie ma życia po śmierci.

Akcja na scenie jest zamknięta, to znaczy wiemy, że ani nie rozgałęzi się poza scenę, ani spoza sceny nikt i nic się nie pojawi, żeby wpłynąć na akcję dziejącą się na scenie i zmienić jej charakter i przebieg. Podobnie, jak w partii kart. Kiedy gramy w karty, znamy dokładnie ilość kart w danej grze, choć ilość kombinacji między nimi może być nieskończona. Natomiast kiedy gramy w życie, nigdy nie wiemy, jakie nowe karty mogą być dodane w każdej chwili do rozgrywki, ani które z tych, jakie trzymamy w ręku, mogą w każdej chwili być nam odebrane. Dlatego mówimy o grze, że jest uczciwa, zaś o życiu, że nas oszukuje. Przegrywając czy wygrywając w grę zawsze wiemy dokładnie, dlaczego, a wiedząc — możemy analizować nasze błędy i nasze umiejętności z największą precyzją. Na-

tomiast w życiu nigdy nie wiemy do końca, dlaczego przegrywamy ani dlaczego wygrywamy. Nie możemy wiedzieć, ponieważ — o ile znamy reguły pokera czy brydża — reguły gry w życie są nam nieznane, więc podejrzewamy, że nie ma żadnych reguł.

Akcja na scenie, gra na scenie, daje nam pewną pociechę metafizyczną. W życiu tęsknimy do jakiegoś porządku i sensu naszej egzystencji, którego w niej nie znajdujemy. W chwilach rozpaczy oskarżamy rzeczywistość, że jest tylko zgiełkiem i furią, snem wariata śnionym nieprzytomnie. Mimo to przez całe ży-

cie klecimy nieustannie nasze scenariusze, każdy z osobna o sobie. Kreślimy, dodajemy, przerabiamy, ale klecimy, nie możemy przestać. Bez scenariusza, choćby małego, choćby grafomańskiego, niechlujnego, nie możemy przeżyć ani dnia. Kiedy idziemy do teatru i widzimy, jak na scenie dzieje się coś, co jest dobrze zrobione i co ma sens, wtedy doznajemy nadziei, że sens jest możliwy i że w przyszłości lepiej napiszemy swój scenariusz. Ta nadzieja pomaga w kolejnej redakcji naszego prywatnego scenariusza.

Każda dobrze napisana sztuka dobrze odegrana na scenie dowodzi, że jakiś sens, jakiś porządek jest możliwy. Jeżeli jest możliwy w skali teatru, dlaczego nie miałby być możliwy w skali metafizycznej? Dlaczegoż by to, co umożliwia zorganizowanie przedstawienia, miało nie sprawić, że wszechświat też jest zorganizowany? I rzeczywiście, wprawdzie nie ma dowodu na to, aby miało, ale i nie ma, żeby nie miało.

Argument, że znamy organizatorów przedstawienia, ale nie wiemy, kto mógłby zorganizować wszechświat, jest argumentem, ale nie jest dowodem. W każdym razie o istnieniu czynnika organizującego, zasady organizującej przekonujemy się naocznie — w teatrze. Tak samo przekonujemy się w teatrze o istnieniu całości czyli czegoś, co sprawia, że poszczególne części tego czegoś trzymają się kupy i mają swoje poszczególne znaczenia odnoszące się do znaczenia nadrzędnego, takiego, które sprawia, że części są częściami, a nie usypiskiem rzeczy bez żadnych połączeń między nimi, czyli właściwie bez sensu. Jakiekolwiek są wysiłki, zabiegi i starania teatru współczesnego, aby się rozpaść i tym samym udowodnić nam, że jesteśmy bez sensu, do czego i tak wcale nie trzeba nas przekonywać — próżne są one. Albowiem nawet wtedy, kiedy chcemy pokazać publiczności, jak jesteśmy rozpadnięci, musimy jakoś to przedstawienie dezintegracji zorganizować, jakoś je pomyśleć i urządzić, czyli zasada integracji i organizacji, choć zaprzeczona, choć wyklęta, wraca sobie spokojnie i bierze udział w egzorcyzmach nad sobą samą.

Czas akcji teatralnej pomaga zrozumieć czas naszego życia. Chociaż mamy zegarki, nie wiemy właściwie, jak i którędy przebiega nasz czas, nie jesteśmy dostatecznie świadomi jego struktury. Wiemy tylko, że kiedyś coś się dzieje, ale nie widzimy warstw i kierunków tego „kiedyś", nie rozróżniamy ich i nie myślimy o tym, jak one się wzajemnie przenikają. Teatr nas skłania, abyśmy sobie to uświadomili. W teatrze mamy czas opowiedziany przez akcję sztuki, może to być jeden dzień, jeden rok czy jakikolwiek inny odcinek czasu. Ten czas najczęściej nie jest identyczny z czasem przedstawienia, przeważnie jest od niego dłuższy, choć i krótszym być może, jak tego dowodzi teatr Wilsona poprzez niezmierne zwolnienie działań. W czasie opowiedzianym przez akcję sztuki zawiera się czas inny, czas wspominany i przewidywany przez jej postacie, czas ich przeszłości, poprzez którą żyją, i czas ich przyszłości, względem

której działają w ich przedstawianej nam teraźniejszości. /.../

Nie na tym się kończy złożoność czasu. Przecież każde przedstawienie odbywa się we wtorek czy piątek albo jakiś inny dzień tygodnia, zawsze tylko jeden jedyny, to znaczy mający swoje wyłączne miejsce w kalendarzu, zaś ten kalendarz jest wspólny zarówno dla wykonawców, jak i widzów przedstawienia. Jednakże ta sama inscenizacja tej samej sztuki jest grana nie raz i nie dwa, zazwyczaj kilka, kilkadziesiąt, a nawet setki razy. Co z tego wynika? To, że trzeba odpowiedzieć na pytanie następujące: czy możemy z czystym sumieniem i z całą pewnością twierdzić, że Desdemona umarła tylko raz, jeżeli umarła sto razy? Nawet jeżeli dana inscenizacja *Otella* dobiegła wreszcie do setki i Desdemona umarła po raz ostatni, to czy umarła ostatecznie, jeżeli *Otello* będzie grany gdzie indziej, ten sam, lecz kiedy indziej, choć zawsze tylko w jednym niepowtarzalnym dniu jakiegoś niepowrotnego tygodnia, niepowtarzalnego miesiąca, niepowrotnego roku, mimo że wiele razy? Czy wobec tego Desdemona umiera zawsze, nie umiera nigdy, czy może trochę umiera, a trochę nie umiera?

Rozważania nad czasem spowodowane przez teatr ćwiczą nas w rozważaniu naszego życiowego czasu. Widzimy, jak czas naszych działań w nieustającej teraźniejszości jest równoległy do czasu naszej pamięci przeplatanego naszymi wyobrażeniami o przyszłości. Mieszają się z nimi czasy opowiadane przez książki i gazety, które czytamy, przez ludzi, których słuchamy. Czas rozkładów jazdy na dworcach i lotniskach, czas naszych nastrojów i uczuć, czyli czas psychiczny oraz biologiczny czas, ten, który się dzieje we wnętrzu naszych ciał. A wszystkie one dozorowane są przez czas naszych zegarów i kalendarzy.

Istnieje pogląd, że teatr to jest tylko zmyślenie, że jeśli Desdemona jest zmyśloną postacią i nigdy nie istniała naprawdę, to wobec tego nie ma żadnego znaczenia, czy umiera czy nie umiera, czy raz tylko, czy wiele razy. Istnieje też pogląd, że teatr jest naśladownictwem życia. Ten pogląd przypisuje teatrowi nieco większe znaczenie niż poprzednio wspomniany, choć również niezbyt wielkie, wtórne raczej. Z niego wynika, że rzeczywistość może się obejść bez teatru, ponieważ rzecz prawdziwa może się obejść bez tego, co ją naśladuje. Teatr może być, ale nie musi, rzeczywistość da sobie radę bez niego i nic się jej nie stanie, jeżeli zniknie teatr. Według tego poglądu teatr jest co najwyżej czymś w rodzaju makiety rzeczywistości albo komputerowej symulacji rzeczywistych zdarzeń.

Istnieje wreszcie pogląd, że teatr życie reprezentuje, a nie symuluje go tylko. Ten pogląd przyznaje teatrowi nieco więcej wagi niż wszystkie poprzednie, ponieważ reprezentacja zakłada analogię, a nie symulację tylko. Jeżeli ten pogląd przyjmiemy, wtedy śmierć Desdemony staje się sprawą godną zastanowienia. Jednakże ten pogląd jest dosyć niebezpieczny. Wiemy, co teatr

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 58-89-92, organizacja widowni: 58-29-67, kasa biletowa: 59-83-69.

Główny księgowy HENRYK MROZEK, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB-KARKOSZKA, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLASIŃSKI

Kierownik techniczny STANISŁAW HOŁÓWKA. Zastępca kierownika technicznego JAN SZAŃCA. Kierownik pracowni technicznych: elektroakustycznej STEFAN SKROBISZ, oświetlenia ANDRZEJ MICHALIK, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, krawieckiej młodzieżowej ALFRED BLUKACZ, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JÓZEF WILK, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK; rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ROMUALD KLYTA.

## W REPERTUARZE TEATRU

DUŻA SCENA

SŁAWOMIR MROŻEK
**TANGO**
Scenografia: BARBARA ZAWADA
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI

WITOLD GOMBROWICZ
**IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA**
Scenografia: ANNA FRANTA
Plastyka ruchu: HENRYK KONWIŃSKI
Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI
Muzyka: ANDRZEJ ZARYCKI

CARLO GOLDONI
**SŁUGA DWÓCH PANÓW**
Scenografia: BARBARA STOPKA
Reżyseria: BOGDAN TOSZA

BAJKA DLA DZIECI

PAUL KESTER
HANS CHRISTIAN ANDERSEN
**CZERWONE PANTOFELKI**
Scenografia: BARBARA PTAK
Reżyseria: HENRYK TARCZYKOWSKI

MIKOŁAJ GOGOL
**REWIZOR**
Scenografia: BARBARA STOPKA
Reżyseria: BOGDAN TOSZA

SCENA KAMERALNA

MICHAŁ ROSIŃSKI
**ZWARIOWAĆ MOŻNA**
Scenografia: BARBARA PTAK
Reżyseria: MICHAŁ ROSIŃSKI

PIERRE CHESNOT
**CZARUJĄCY ŁAJDAK**
Scenografia: ANNA FRANTA
Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI

EUGENE O'NEILL
**KSIĘŻYC ŚWIECI NIESZCZĘŚLIWYM**
Scenografia: BARBARA ZAWADA
Reżyseria: MICHAŁ ROSIŃSKI
Muzyka: ANDRZEJ HUNDZIAK

HENRYK IBSEN
**DOM LALKI**
Scenografia: BARBARA ZAWADA
Reżyseria: JERZY ZEGALSKI
Układ tańca: HENRYK KONWIŃSKI

W PRZYGOTOWANIU:

MURRAY SCHISGAL
**SIE KOCHAMY**
Scenografia: ANNA FRANTA
Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI

Redakcja EWA MOROŃ, redakcja graficzna JERZY MOSKAL

W programie wykorzystano rysunki Lanaga, Moskala, Mrożka, Pavlova, Rupińskiego, Ungerera oraz reprodukcje z czasopisma "Pardon"

Przedsprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach 10.30 do 13.00 i od 16.00 do 18.30; w niedziele od 16.30 do 18.30 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem, w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.

reprezentuje, on reprezentuje życie i na razie wszystko jest w porządku. Ale zasada reprezentacji raz dopuszczona nie popuszcza i stawia nam następne pytanie: a życie, co ono reprezentuje wobec tego? Próbujemy wzruszyć ramionami, życie to jest życie i koniec. Ale tego pytania nie możemy się pozbyć. A co, jeżeli życie samo sobie nie wystarcza, a co, jeżeli ono jest tylko reprezentacją jeszcze czego innego? Ale czego w takim razie? Tu kończą się ścieżki naszego umysłu, doprowadziwszy nas nad przepaść, do której lepiej nie zaglądać. W dodatku ta przepaść jest do góry nogami. Bo nawet gdybyśmy cudem odkryli to, czego reprezentacją jest życie, to wtedy co z kolei to coś reprezentuje? Upiorny, hierarchiczny gmach reprezentacji wznosi się ponad nami w nieskończoność. Lepiej nie odrywajmy oczu od ziemi.

Lecz jeśli, przerażeni takim kierunkiem spojrzenia, uprzemy się, aby patrzeć w stronę przeciwną, czyli w dół, zbyt konsekwentnie, wtedy też robi się nam niewyraźnie. Bo jeśli przyjmiemy, że nic nie reprezentuje niczego, że wszystko jest tak samo realne samo w sobie, wszystko równa się wszystkiemu na równi doskonałej, to wtedy musimy przyznać, że teatr nie jest ani zmyśleniem, ani symulacją, ani reprezentacją, ale taką samą rzeczywistością jak cokolwiek innego. I wtedy Desdemona umiera naprawdę, nawet jeżeli po przedstawieniu aktorka przebierze się z powrotem w cywilną suknię i pójdzie na kolację.

Uważajmy więc, bo tu jesteśmy blisko myślenia magicznego. Gdzie? Tylko w pierwszym wypadku, gdy przyjmiemy wertykalną zasadę reprezentacji. Bowiem w drugim, gdy przyjmiemy płaską zasadę tożsamości, wymienialności absolutnej wszystkiego ze wszystkim, jesteśmy w myśleniu post-magicznym nawet. Najprymitywniejszy szaman machnąłby na nas ręką i odpisałby nas na straty, jest to bowiem myślenie całkiem statyczne, bez ruchu, bo bez napięć a więc i bez wymiarów (a więc czy to jest w ogóle jeszcze jakieś myślenie wobec tego?), a takim myślenie magiczne nie jest, cokolwiek złego można o nim powiedzieć. Blisko myślenia magicznego jesteśmy zatem tylko w pierwszym wypadku, jeszcze jeden krok, a wpadniemy w nie bez ratunku. Tym krokiem będzie uzupełnienie pojęcia reprezentacji, już opartego na pojęciu analogii, przez pojęcie korespondencji. W rezultacie otrzymamy pojęcie jednej jedynej, niepodzielnej choć zróżnicowanej wszech-rzeczywistości, czyli czysty przesąd i zabobon. Radzę uważać.

Nie kompromitujmy się, nie bądźmy śmieszni. Bo w jakim wtedy znajdziemy się towarzystwie? Tych ciemnych aktorów, którzy do dzisiaj wierzą, że granie *Makbeta* przynosi nieszczęście. Tej nieoświeconej, prowincjonalnej publiczności minionego czasu, która zwykła bić aktora, jeśli przedstawia łajdaka i nikczemnika. Nie umiała bowiem odróżnić aktora od przedstawianej przez niego postaci.

Jeżeli chcemy zachować spokój umysłu, nie zastanawiajmy się nad związkami teatru z rzeczywistością. Oglądajmy telewizję.



DYREKTOR TEATRU
JERZY ZEGALSKI
•
ZASTĘPCA DYREKTORA
KRYSTYNA SZARANIEC
•
KIEROWNICTWO LITERACKIE
EWA MOROŃ
KRZYSZTOF KARWAT
ANDRZEJ LINERT

TEATR ŚLĄSKI IMIENIA ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH
•
PREMIERA W STYCZNIU 1990 ROKU NA SCENIE KAMERALNEJ; SEZON TEATRALNY 1989/90

SŁAWOMIR MROŻEK

# AMBASADOR

**OBSADA:**

Ambasador • **Bernard Krawczyk**

Amélie • **Maria Wilhelm**

Otello • **Michał Rosiński**
**Czesław Stopka**

Pełnomocnik • **Janusz Ostrowski**

Człowiek • **Wiesław Sławik**

**Scenografia:**
**WACŁAW KULA**

**Reżyseria:**
**JERZY ZEGALSKI**

INSPICJENT: BARBARA POHORECKA-BOGDOŁ

KONTROLA TEKSTU: EWA KOPCZYŃSKA

Metekon 76/9o 1ooo

OFICYNA sceno-graf TEATRU ŚLĄSKIEGO