



Sławomir
Mrozek pieszo

PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY W KRAKOWIE

**Dyrektor naczelny i artystyczny:
HENRYK GIŻYCKI**

**Z-ca Dyrektora:
STEFAN BUŁKA**

**Kierownik literacki:
ANDRZEJ OCHALSKI**

**Kierownik muzyczny:
JOLANTA SZCZERBA**

My nie chcemy stwarzać historii nikomu. Wystarczy nam własna, ale naprawdę własna, to znaczy przez nas samych stwarzana. Wystarczy nam to, co się należy każdemu: być sobą.

Sławomir Mrozek

Tygodnik Powszechny 1981 nr 2

Sławomir Mrozek Dzieci wojny

Jestem dzieckiem wojny. Tak zwykło się nazywać urodzonych między 1939 a 1945. Pomyłka. Dziećmi wojny są ci, którzy już podczas wojny byli dziećmi, a nie dopiero niemowlętami. Którzy już cokolwiek wiedzieli i dzięki temu mogli wiedzieć, że wojna jest alternatywą pokoju. Przeżywali wojnę inaczej i silniej niż dorośli. Chłonęli wojnę, ale przeczuwając, że są niańczeni przez potwora.

Mojemu pokoleniu łatwiej się porozumieć ze starcami niż z pokoleniem, które wojny nie zna. Starsi od nas byli uczestnikami wojny, my jej świadkami. (...) Młodszy od nas nie byli ani jednym ani drugim, ponieważ na ogół w ogóle ich nie było. Nie wiedzą, że pokój jest alternatywą wojny.

Obecnie mojemu pokoleniu łatwiej jest żyć — pod pewnym względem — pod innym trudniej. Łatwiej niż młodszemu, ponieważ lepiej niż oni znośmy uciążliwości pokoju woląc je od uciążliwości wojny. Trudniej niż młodemu i trudniej niż starszemu, ponieważ nasze rozczarowanie jest głębsze niż rozczarowanie starszych od nas i młodszych.

Dla starszych rozczarowaniem była już sama wojna. Ona zabiła nadzieje, te, które mieli między wojnami. Jakiegokolwiek było ich rozczarowanie pokojem nie było ono już pierwsze, a na pewno było mniej silne niż szok wojenny.

Dla nas wojna nie była rozczarowaniem, ponieważ zastała nas dziećmi i nie jeszcze nie wiedzieliśmy o rozczarowaniu, ponieważ nie jeszcze nie wiedzieliśmy o nadziei. (...) Do nadziei dojrzeliliśmy podczas wojny. Z całą siłą naszej pierwszej nadziei oczekiwaliśmy zakończenia wojny. Ściślej mówiąc: nie zakończenia wojny, ale początku nowego świata, jaki miał się z wojny wyłonić. Czekaliśmy na to bardziej niż dorośli. Dla nich to oznaczało kontynuację, chwi-



Sławomira Mroźka
fotografował Wojciech Plewiński
w Krakowie, 1961 roku

lowo przerwana. Oczekiwali kontynuacji. Dla nas początek nowego świata historycznego i obiektywnego zbiegł się z początkiem naszego świata biologicznego, tego jaki się zaczyna, kiedy z dziecka wchodzi się w młodość. Początek biologiczny stapał się w jedno z początkiem historycznym i narzucał mu swój charakter wydarzenia jedyne, bez precedensu i niepowtarzalnego. (...)

Dlatego w świat powojenny rzuciliśmy się z taką energią i z taką naiwnością. Pomieszały się nam porządki — biologiczny z historycznym. Historia krążyła w naszych żyłach, a nasza biologia, wyprojektowana na zewnątrz, utożsamiała się nam z historią. Sami nie wiedzieliśmy, gdzie jedno, a gdzie drugie, nie wiedzieliśmy nawet o tym, że są one osobno. (...)

Od dawna już przestaliśmy utożsamiać nasz czas biologiczny z czasem historycznym. Dziś wiemy, że ich niegdysiejsza, a jakże chwilowa zbieżność była tylko zbiegiem okoliczności. Ale przy całej naszej wiedzy zbyt wielka kiedyś była nasza nadzieja, wyjątkowo, anormalnie wielka, żeby nasze rozczarowanie nie było większe niż to, które normalnie przypada pokoleniom. I mimo całego rozsądku, który każe nam wiedzieć, że rozczarowanie nie jest niczym wyjątkowym, nie możemy się pozbyć żalu i urazy. Urazy do świata za to, że w czasie pokoju znów staje się takim, jakim go znaleźliśmy podczas wojny. Że złość, głupota, paranoja, małość, kłamstwo i niechęć — dzisiaj a niegdyś — różnią się tylko sposobem zagęszczenia i sposobem ekspresji. Wprawdzie wiemy z doświadczenia, jak ważna, zasadnicza wprost jest ta różnica. Ale z tego samego doświadczenia wiemy, że wzmaganie się tych substancji (choć filozof mi zarzuci, że nie są to substancje) prowadzi do nowych sposobów ekspresji. Do jakich? Do tych właśnie, co dla nas już nie są nowe.

Sławomir Mrozek

Małe listy Kraków 1982



Małgorzata Sugiera Czas końca i początku

1. Scena przedstawia nieboskłon, horyzont i pole. W tej pustej przestrzeni pojawiają się postacie. Przychodzą z różnych miejsc i różnych sfer życia, połączeni w pary, gdzie zawsze jedna postać dominuje nad drugą. Oto Ojciec i jego 14-letni Syn, Baba „chodząca za handlem” i Dziewczyna w widocznej ciąży, Porucznik Zieliński i niezbyt rozgarnięty Drab z siekierą pod mundurowym płaszczem Wehrmachtu, Superiusz — ostatni „prawdziwy” człowiek Witkacego i towarzysząca mu Pani, która z równym oddaniem dźwiga ciężką walizkę, co głosi komunały o swojej miłości do pracujących mas, Nauczyciel i tajemniczy Grajek... Trudno nazwać je postaciami prawdziwie dramatycznymi, spięcia pomiędzy nimi — konfliktem, a szereg następujących po sobie krótkich scen — akcją w pełnym tego słowa znaczeniu. Trudno więc oczekiwać, że tym razem powoła Mroźek przed naszymi oczami do życia odrębny i zamknięty świat dramatyczny.

»Pieszko« — podobnie jak większość sztuk Mroźka — nie jest podobne do tradycyjnych dramatów. Jego stereotypowe postacie, złożone z kilku schematycznych cech, jego śmieszne kukielki bez pretensji do własnego losu jak np. Hamlet czy Kordian, dopiero w teatrze pod uważnym spojrzeniem widza, który obdarza je własną wiedzą o świecie, nabierają życia. Jak ten Barman, opisany przez Mroźka w »Małych listach«, choć w życiu ogranicza się dla nas do funkcji napełniania kufli, to pokazany na scenie staje się człowiekiem pełnym „jakichś pragnień i strachów, rozczarowań i nadziei, pomysłów i projektów...”. Należy zatem w przypadku



»Pieszko« mówić o paraboli, która domaga się uzupełnienia doświadczeniami widza; o swoistym moralitecie, jaki — w prawie pustej przestrzeni sceny — przedstawi losy przykładowych bohaterów, czekających na pierwszy pociąg na zagubionym kolejowym przystanku.

2. Jak we wcześniejszym »Garbusie« tak i w »Pieszko« obok wydarzeń pokazanych na scenie, toczy się akcja równoległa. W »Garbusie« przydawała ona tylko głębi i ogólności działaniom postaci, tutaj wręcz dominuje nad nimi, określa treść i formę zachowań, łączy odrębne sceny w całość, nadaje im sens i znaczenie. Pierwsze sceny rozgrywają się niedaleko linii frontu, przy szosie, którą ciągną czołgi, idą wojska; przy szosie, nad którą rozrywają się ostatnie pociski i lecą ostatnie już samoloty. Wszystkie postacie, tworzące jakby miniaturowy model społeczeństwa, spotykają się na przystanku kolejowym. Tutaj, czując przedsmak czasów pokoju, czekać będą na pociąg, jaki zabierze ich do domu, do normalnego życia. Lecz, jak odgłosy wojny docierały na scenę jedynie z zewnątrz, tak teraz słyszeć się da zaledwie stukot przejeżdżającego pociągu, który pozostawi wszystkich własnemu losowi.

»Pieszko« pokazuje zatem ten moment końca i początku zarazem, kiedy historia — zwykle abstrakcyjna i daleka — w dotykalny sposób określa i determinuje doświadczenie każdego człowieka. Mówi o zachowaniach ludzi, których działania, regulowane dotąd normami czasu wojny, muszą poddać się prawom innym, pokojowym. Czas wielkiej przemiany staje się w »Pieszko«, dla ukazanych na scenie postaci, papierkiem lakmusowym, ujawnia bowiem przyjętą przez każdego bohatera strategię wobec życia, tego „starego” i tego „nowego”.



3. Prawdziwą wagę końca wojny jako granicy dzielącej dwa odrębne światy odczuwają w dramacie Mrożka dwie postacie: Superiusz i Syn. Superiusz to ostatni ślad tego życia, co odchodzi bezpowrotnie. Dlatego chwilami w jego słowach pobrzmiewa nuta nostalgii bliska strofom »Pana Tadeusza«, którego bohaterowie także oglądali śmierć jednego i narodziny innego świata. Lecz dla nich nadchodzące „nowe” niosło ze sobą nadzieję, natomiast nostalgia Superiusza pełna jest goryczy, gdyż dla niego koniec wojny to zarazem koniec złudzeń, koniec wszystkiego.

Lęk Superiusza przed nadchodzącym tryumfem przeciętności jest równie silny jak świadomość klęski intelektu, wynikającej z odkrycia własnej „bydłości”. Dramaty Witkacego pokazywały podobne do Superiusza postacie, gdzieś na obrzeżach mechanizującego się życia, wciąż jako ostatnich „prawdziwych” ludzi i ośmieszały tylko ich nadaremna pogoń za przeżyciem metafizycznym w kolejnych próbach udziwnienia własnego losu. Mroźek zaś ma dla swego bohatera zaledwie politowanie. Szyderczo odrzuca wszelkie zawołanie i bezpośrednio zderza intelekt z ciałem, złudzenie z brutalną rzeczywistością.

Ale jak to u Mrożka: pasywa i aktywa rozłożone są równomiernie. Z jednej strony śmieszy nas do łez Superiusz swoimi cierpieniami nad tym, że gnije całkiem przeciętnie, że nawet jego wyobraźnia jest zawieszona. Z drugiej strony zaś okazuje się jedynym, który potrafi „zagadać” sytuację i intelektualnym blefem zwyciężyć brutalne racje pistoletu Porucznika Zielińskiego. Jego tryumf nad prostackim przystojniakiem jest chwilowy, gdyż „general” Superiusz nie może rozkazywać rzeczywistości. Potrafi tylko zainicjować — jak kiedyś Konrad w »Wyzwoleniu« — obrzęd „Polski współczesnej”, co ma być „stypą, weselem i chrzciniami” i będzie obser-



watorem tego nowego świata, na którego przyjście z całą młodzieńczą nadzieją oczekuje Syn.

4. Upragniony koniec wojny to dla Syna początek nowego życia. Cezura historyczna zbiega się w jego przypadku z biologiczną, nadchodzące „nowe” staje się zarazem symbolem dorosłego życia. Wielość możliwości tkwiąca w nim samym zdaje się także dotyczyć historii. I ona musi być inna, lepsza, taka jak nigdy dotąd. Zamiana butów z Ojcem w Epilogu to znak dojrzałości, znak przekroczenia progu dorosłego życia. Nastąpiło to w czasie nocnego obrzędu zainicjowanego przez Superiusza. „Stypa, wesele i chrzciny” — swoista kwintesencja normalnego życia, stały się fundamentalnym doświadczeniem tego, co nadchodzi.

Tak Superiusz, jak i Syn są tylko świadkami tej sceny, nie biorą bezpośredniego udziału w świętowaniu ostatnich chwil wolności, kiedy „stare” już odeszło, a „nowe” jeszcze nadejść nie zdążyło. Patrzą obaj na rewię ludzkich namiętności pobudzonych alkoholem, na zemstę, strach, na miłość „pańską” i „zwykłą”. Może jeszcze przez moment mają nadzieję, kiedy ustawiają się razem z innymi w oczekiwaniu na pociąg. Ale niewidzialny pociąg przejeżdża, cała grupa układa się w sennym odurzeniu tym daremnym czekaniem na cud, co — jak w »Weselu« — znów się nie spełnił. Tylko Syn stoi nieruchomo, jakby teraz już rozumiał prawdę, jaką zwiastuje dla niego postać Grajka z ogoloną głową, w żołnierskim szynelu. W pierwszym akcie wpatrywał się jak zahipnotyzowany w jego twarz szkarłatną od krwi, ostatnie świadectwo okropności wojny. Teraz Grajek pojawił się, aby zagrać każdemu według potrzeby. Kim jest trudno powiedzieć. Może alegorią losu, na co wskazują ciemne okulary i biała laska ślepeca. Może śmiercią, która przyszła



po Superiusza... Dla Syna zaś zdaje się symbolem tego, że natura ludzka nie zmienia się i świat w czasie wojny jest bardzo podobny do świata w czasie pokoju. Dlatego Syn chciałby na powrót stać się małym chłopcem, dlatego rozpaczliwie broni się przed prawdą o życiu, dziecinnie powtarzając: „Ja nie chcę, nie chcę...”. Jego daremny protest to koniec nadziei. Na dalszą drogę w ojcowych butach musi wystarczyć mu zasada: „Człowiek ma być uczciwy i tyle”.

5. Syn w »Pieszko« ma tyle samo lat co Sławomir Mrozek w chwili rzeczywistego końca wojny i początku nowej rzeczywistości. Wydaje się więc, że można uznać ten temat za próbę zapisu doświadczenia samego Mroźka i jego rówieśników, którzy — jak żadne inne pokolenie — poznali alternatywę, jaką dla pokoju stanowi wojna. Ale zarazem, o czym wspomina Mrozek w »Małych listach«, zbieg okoliczności, jaki połączył w jedno czas historyczny i czas biologiczny sprawił, że przeżyli rozczarowanie o wiele silniej niż inni i jeszcze do tej pory nie mogą pozbyć się żalu i urazy do świata: „Młodszy od nas również dojrzewają do swoich rozczarowań. Szanuję autentyczność i dotkliwość ich rozczarowania — samego w sobie. Tylko kiedy zestawiam je z naszym — wtedy jest ono takie, jak rozczarowanie, kiedy się odkrywa, że bocian nie przynosi dzieci, a Święty Mikołaj ma przyprawioną brodę. Bowiem nie jest to rozczarowanie nadziei, tylko rozczarowanie wiary. Ich nadzieja jest jeszcze nietknięta”.

Jest więc »Pieszko« próbą zapisu prawdy o doświadczeniu tego pokolenia. Zapisu post factum, z tego dystansu ponad trzydziestu kilku lat, który pozwala ukazać oddzielnie to, co kiedyś splotło się w tragiczny zbieg okoliczności. Toteż w »Pieszko« czas historyczny biegnie obok sceny i niewidzialny pociąg nie zatrzyma się, aby



Sławomir
Mroźek pieszo

reżyseria:
MIKOŁAJ GRABOWSKI

scenografia:
KAZIMIERZ WIŚNIAK

muzyka:
STANISŁAW RADWAN

asystenci reżysera:
ANNA KULESA i GRZEGORZ FORYSIAK

(I rok Wydziału Reżyserii Dramatu PWST Kraków)



PREMIERA
marzec 1986

Sławomir
Mrozek pieszo

Obsada:

Ojciec:
TADEUSZ SZANIECKI

Syn:
GRZEGORZ FORYSIAK

Superiusz:
HENRYK GIŻYCKI

Pani:
MAJA WIŚNIEWSKA

Baba:
BARBARA STESŁOWICZ

Dziewczyna:
MAŁGORZATA KROCHMAL

Porucznik Zieliński:
ZBIGNIEW ZANIEWSKI

Drab:
~~WŁADYSŁAW BULKA~~

Ireneusz Kaskiewicz

Grajek:
TOMASZ POŹNIAK

Bajadera:
ZDZISŁAWA WILKÓWNA

inspicjent:
ANITA WILCZAK-LESZCZYŃSKA

sufler:
EWA KURSA

Nauczyciel:
KRZYSZTOF GÓRECKI



zabrać oczekujących. Pozostanie im zatem iść piechotą, bo przecież wędrówki życia nie można odbywać inaczej niż pieszo.

I już od Państwa w znacznej mierze zależy, jaką prawdą własnych doświadczeń, jaką wiedzą o świecie uzupełnicie teatralną parabolę Mrożka, gdyż — że jeszcze raz powołam się na jego własne słowa w »Małych listach« — „...wszystko, co się mówi o teatrze, nie ma sensu, jeżeli ten, kto mówi, nie mówi także o sobie”.

Ileż to lat temu wydziwiano nad Mrożkiem, że szarga i kała świętości, przypisywano mu Bóg raczy wiedzieć jakie przewrotne intencje. Cóż, z perspektywy lat wydaje się to niepoważne. Zawsze zresztą było oczywiste, że Mroźek może istnieć jedynie jako antyteza romantycznej sytuacji. Tyle, że dziś nie jest to już antyteza, lecz kontynuacja. Prześmiewca dał najbardziej przejmujące z polskich odwiecznych i współczesnych misteriów.

Piotr Kuncewicz

Kierunki 1981, nr 32

Drugi obok »Emigrantów« dramat o wyraźnym zacięciu realistycznym, w którym po pierwsze dał Mroźek fascynująco czystą syntezę „korzeni” naszej współczesności, po drugie zaś dla swoich fascynacji perypetiami idei dwudziestowiecznych znalazł formułę dramatyczną o wiele bardziej nośną myślowo niż w groteskowo baśniowym »Krawcu« czy też »Vatzlavie«.

Jan Koniczowski

Polityka 1981, nr 28



Jest to wojenna wersja »Tanga«; tu też spotkało się kilka pokoleń. W »Pieszko« najwspanialsze są języki postaci. Nie sytuacje, dowcipy, nawet nie charaktery. To niekiedy wpada w banał albo stereotyp, choć wszystko oczywiście jest na swój groteskowy sposób wiarygodne. W »Pieszko« udało się Mrożkowi zbudować polską wieżę Babel, i to na skalę dotąd niespotykaną. Każda z postaci mówi innym językiem, dosłownie. Ich wzajemna obcość, nieprzystosowalność jest konsekwencją obcości języków, więc pojęć, słów i myśli. Polski dramat okazuje się między innymi dramatem języka. (...) W »Pieszko« nikt nikogo nie zmusza do wzajemnego kontaktu, ludzie przypadkowo spotykają się i rozchodzą, wymieniają jakieś słowa, zdania, gesty, ale przypominają kule bilardowe odbijające się od siebie. Jedna ojczyzna, a jakby każdy nosił w sobie inną.

Tadeusz Nyczek

Dialog 1981, nr 9

Mroźek dokonał w tym dramacie syntezy polskiego doświadczenia historycznego ostatniego półwiecza i księgi doświadczeń rodzaju ludzkiego: genezyjskiej księgi miłości i śmierci, erosa i wojny.

Elżbieta Morawiec

Życie Literackie 1981, nr 9

Marian Stala *Ruchome piaski*

1. Przestrzeń, w którą wrzuceni są bohaterowie »Pieszko« narysowana jest przez Mrożka kilkoma zdecydowanymi kreskami. Ponad pustą równiną rozciąga się chłodny, rozświetlony poświata



galaktyk nieboskłon. Na ziemi — mnóstwo armatnich łusek. Niebo — kojarzy się wyłącznie z warkotem samolotów. Ta przestrzeń zdaje się zapowiadać ponadczasową przypowieść o samotności i zagrożeniu ludzkiego losu przez miazdzące siły Historii... I rzeczywiście: w dramacie Mrożka jest wiele z przypowieści. Zarazem jednak, już po chwili dialogu, przestrzeń traci nieokreśloność, zmienia się w coś dobrze znanego, boleśnie konkretnego. Ta pustka pod ciemnym niebem to przecież „sypka równina”, o której mówi poeta, a wszystko co się w niej zdarzy jest jeszcze jednym wtajemniczeniem w kształt polskiego losu.

2. Dramat Mrożka, opublikowany po raz pierwszy w sierpniu 1980 roku jest rozrachunkiem z polską współczesnością. Wyraźnie współczesny jest punkt obserwacji i oceny zdarzeń. »Piesz« nie mówi jednak o współczesności bezpośrednio, lecz posługuje się swoistą metaforą historyczną i socjologiczną. Aby zrozumieć dzisiejszą świadomość, zdaje się mówić Mroźek, należy powrócić do tej sytuacji, która jest jej źródłem, o której dałoby się powiedzieć „Tam nasz początek...”, choćby przyznać się do tego było trudno. i »Piesz« nie jest niczym innym niż próbą wymodelowania tak rozumianego początku współczesności. Próbą pełną paradoksów...

W swej najbardziej zewnętrznej warstwie dramat Mrożka pokazuje zdarzenia, które można odnieść do konkretnego czasu i przestrzeni, a zwłaszcza: do rzeczywistych faktów. Bohaterowie »Piesz« spotykają się gdzieś między dwiema liniami frontu. Z jednej strony mają wycofujące się wojska niemieckie, z drugiej nacierającą Armię Czerwoną. Nikt nie wie dokładnie, w którą stronę idą Niemcy i z której mogą nadejść Rosjanie — i nikt sobie takiego pytania nie zadaje. Istotne jest tylko to, iż w każdej chwili można trafić albo na Niemców, albo na Rosjan — i stanowi —



to jeden z zasadniczych momentów myślenia tych ludzi. Oczywiście: tak mogło być, strefa przejściowa między liniami frontu musiała wszak istnieć... Ale Mrożka nie interesuje w tej sytuacji jej faktyczność, nie dookreśla więc miejsca, nie konkretyzuje czasu zdarzeń. Zakorzenie w pozaliterackiej rzeczywistości jest mu potrzebne do zbudowania metafory, ściślej: do pokazania pewnej grupy ludzi, pewnej zbiorowości, która znajduje się w strefie bycia-pomiędzy. Jeśli spojrzysz się na zdarzenia z takiej właśnie perspektywy, łatwo można zauważyć, iż bohaterowie Mrożka znajdują się nie tylko pomiędzy Niemcami i Rosjanami. Tkwią oni też pomiędzy wojną i pokojem. Pomiędzy dawnym ładem społecznym i niejasnym jeszcze ładem nowym. Pomiędzy systemem wartości sprzed Oświęcimia — i po Oświęcimiu. Pomiędzy końcem jednego świata, a początkiem innego... Te stwierdzenia, powie ktoś, nie są niczym nowym. Zapewne. Ale też tylko niewielu postawiło sobie pytanie czym jest w istocie przebywanie w takiej strefie przejściowej. I jakie są konsekwencje tego, iż tam właśnie zaczyna się nasza współczesność...

3. Bycie-pomiędzy w tym rozumieniu, które pokazuje Mrozek, nie jest zwyczajną zewnętrzną sytuacją, w której znajduje się jednostka czy zbiorowość. Jest także, a może: jest przede wszystkim pewnym rodzajem świadomości, myślenia o świecie.

Podstawowym doświadczeniem, danym ludziom, którzy przebywają w strefie przejściowej jest poczucie płynności, nietrwałości granic między zjawiskami, procesami, pojęciami, wartościami... (...)

Nie można — po prostu i bez konsekwencji — przebywać w świecie zrujnowanym. Takim, w jaki wrzuceni zostali boha-



terowie Mrożka. Takim, jaki dany był milionom Polaków w momencie przejścia od starej do nowej rzeczywistości.

Konsekwencją zachwiania wiary w trwałość wartości było często zwątpienie w ich obiektywność, wagę, w samo ich istnienie. Życie, pozbawione gwarancji, jaką wartości przynoszą, stało się wówczas budowaniem na ruchomych piaskach. Skoro nie było rzeczy trwałych, skoro wszystko mogło w każdej chwili ulec zasadniczym zmianom — jak żyć, jak kształtować swój los?

Powtarzam tylko abstrakcyjne pytania — bohaterom Mrożka są one dane w postaci rzeczywistości, która pozbawia ich podmiotowości, zmienia w bierne pionki na szachownicy zdarzeń.

Ostateczną konsekwencją tej sytuacji są różne formy obojętności wobec świata i jakiegokolwiek hierachii wartości, która mogłaby się w nim pojawić. Może to być obojętność związana z biernym przystosowaniem się do każdej zmiany rzeczywistości. Albo obojętność owocująca drapieżnym korzystaniem z każdej możliwości, która się nadarza. Albo — obojętność nihilisty, dla którego dawno już umarł Bóg, zniszczone zostały wartości wysokie, a świat nie jest wart, by w nim nadal żyć...

Tu pora powrócić do bohaterów Mrożka.

4. Kim są ludzie, umieszczeni przez Mrożka w owej dziwacznej strefie rozmytych wartości? Rzekłbym, iż są to ci, którzy przeżyli wojnę, lecz nie zostali ocaleni... (używam sformułowań, które padają w powojennej twórczości Czesława Miłosza, gdyż niektóre diagnozy Mrożka przypominają »Traktat moralny« i »Dziecię Europy«). Cóż to znaczy? Wojna, jako podstawowy fakt biografii postaci, nie ma w »Pieszo« wymiaru heroicznego, mogącego nadać sens ludzkiej egzystencji. Przeciwnie — jest wyłącznie niszczeniem. Jest żywiołem, który nie tylko uśmierca, lecz też poraża ludzką



psychikę. Ten destrukcyjny wpływ odczuli wszyscy pojawiający się w świecie dramatu Mrożka. Stąd — nie ma w nich wiary w jakikolwiek nadrzędny sens zdarzeń, ani tym bardziej w możliwość wpływania na ich kierunek. Nie ma w nich żadnej wiary ani żadnej nadziei, która byłaby skierowana w przyszłość. Koniec wojny jest dla nich w równej mierze weselem i stypą — a to znaczy też, iż nie ma dla nich żadnego końca i początku.

5. Wyrazistość bohaterów Mrożka to bardziej wyrazistość typów niż indywidualiów. Stąd też postaci »Pieszko« poddane są raczej prawom socjologii niż psychologii... Szczególnie dobrze widać to w postaci Ojca, pokazanego z dociekliwością nie pozbawioną okrucieństwa.

Ojciec jest wcieleniem idei człowieka przeciętnego. Przeciętnego poprzez przynależność do najliczniejszej (choć niezbyt jasno określonej) grupy społecznej zwanej niegdyś ludem i poprzez typ świadomości. Tę ostatnią nazwać by można — bezradną. Ojciec kieruje się w swym rozpoznaniu i sposobie przeżywania świata bardziej odczuciami i odruchami niż racjonalnym określeniem położenia. (Dlatego może metafora „wiatr historii” — tak znamieną dla powojennej propagandy — jest dlań zupełnie niezrozumiała...). Za cenę zachowania minimum równowagi życiowej skłonny byłby podporządkować się każdej sytuacji. I zarazem: tkwi w nim tłumione pragnienie bycia kim innym, pragnienie nie mające — także w jego oczach — żadnych szans realizacji...

(...)

Bezradnej świadomości Ojca odpowiada niemal symetrycznie rozczarowana świadomość Pani i Nauczyciela. Niewiara w przyszłość, odejście w niebyt świata, z którym mogliby się identyfikować, skłania ich do nieco historycznej decyzji włączenia się w



nową rzeczywistość. Ich akces doń jest wszelako tyleż nagły, co pozbawiony jakichkolwiek pozytywnych podstaw — i wygląda jak parodia nawróceń, opisanych niegdyś przez Miłosza. Można to powiedzieć trochę inaczej: świadomość wspomnianej pary jest głęboko nieautentyczna, kiczowata. Pozorna, powierzchowna zmiana przekonań kiczowatość tę tylko uwydatnia. Zwłaszcza w przypadku Pani, która upodobania do kiczu sentymentalnego w rodzaju La Palomy zmienia na miłość kiczu ideologicznego, ucieleśnionego w propagandowych sloganach, powtarzanych bez krzty zrozumienia ich sensu.

Skądinąd jednak — nie można zapominać, że zjadliwa ironia Mrożka przypomina o procesie bardzo istotnym.

Jeśli bowiem Pani i Nauczyciel zwodzili samych siebie — to zarazem oszukiwali innych. Także tych, których świadomość była bezradna wobec agresywności kiczu...

6. Niepełnej świadomości Ojca, nieautentycznej — Nauczyciela, można przeciwstawić świadomość Superiusza. On jeden zdaje się widzieć sytuację w jej pełnym wymiarze i rozumieć czym jest zagłada wartości i zagrożenie nihilizmem. Widząc wszelako spełniające się proroctwo — popełnia samobójstwo, jak Witkacy. Potem zaś powraca, by patrząc z perspektywy innego wymiaru istnienia powiedzieć: „Dokładnie tak, jak przewidziałem: ostateczny, nieodwołalny tryumf przeciętności”.

Wspomniałem autora »Szewców«, bo podobieństwo doń Superiusza jest oczywiste.

(...)

Pamiętając wszakże, iż w koncepcji Mrożka, gwałtownie rewidującej legendy o początkach powojennej rzeczywistości — jest poza wymienionymi jeszcze jedna istotna postać. To Syn. I, być może, od tego właśnie, co zdołamy wpisać w tę postać, co dojrzymy w jego doświadczeniach, co usłyszymy w jego ostatnich słowach — „Tak, tato, teraz rozumiem na pewno” — zależy ostateczny sens dramatu Mrożka...

Tekst niniejszy jest fragmentem eseju
o „Pieszo” Mrożka.

Skróty pochodzą od redakcji.





Koordinacja pracy artystycznej:
ELŻBIETA MACH

Kierownik techniczny:
MAREK KLACZAK
Oświetlenie:
LUDWIK KOLANOWSKI
Akustyka:
JACEK SIEWIOR
Brygadierzy sceny:
ZDZISŁAW KOWZUŃ i WOJCIECH PERŁAK

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej:
KRYSTYNA SZCZEPANIK
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej:
ANTONI FOLFASIŃSKI
Pracownia perukarska:
ELWIRA i HENRYK JARGOSZOWIE
Prace modelatorskie i malarskie:
BRONISŁAWA i EDWARD SOLECCY
Prace stolarskie:
BOGDAN WALENTOWICZ
Prace ślusarskie:
ANTONI WTOREK
Prace tapicerskie:
STANISŁAW KASPRZYK

Organizacja widowni:
kierownik WŁODZIMIERZ BRODECKI
prowadzi sprzedaż biletów, przyjmuje zamówienia
indywidualne i zbiorowe
codziennie w godz. 9.00–16.00
tel. 44-27-66
Kasa czynna na dwie godziny przed spektaklem.

Redakcja programu:
JOANNA WOŹNIAK
Opracowanie graficzne programu:
LECH PRZYBYLSKI

W repertuarze

Lucjan Rydel

BETLEJEM POLSKIE

reżyseria: Henryk Giżycki

scenografia: Józef Napiórkowski

Aleksander Fredro

ZEMSTA

reżyseria: Stanisław Igar

scenografia: Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki

Barbara Wachowicz

CZAS NASTURCJI

reżyseria: Bohdan Głuszczyk, Waclaw Ulewicz

scenografia: Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki

Kornel Makuszyński

PRZYGODY KOZIOŁKA MATOŁKA

reżyseria: Matylda Krygier

scenografia: Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka

Michał Bułhakow

UCIECZKA

reżyseria: Henryk Giżycki

scenografia: Maria Kolber-Walczak, Stanisław Walczak

Romain Rolland

WILKI

reżyseria: Waclaw Jankowski

scenografia: Tadeusz Smolicki

SCENA „NURT”

Roman Brandstaetter

MILCZENIE

reżyseria: Waclaw Jankowski

scenografia: Tadeusz Smolicki

Jan Potocki

PARADY

reżyseria: Tadeusz Malak

scenografia: Kazimierz Wiśniak

Józef Gruda

PORTRET MARII

reżyseria: Waclaw Ulewicz

scenografia: Stanisław Walczak

W przygotowaniu:

Alan Ayckbourn

JAK SIĘ KOCHAJĄ W NIŻSZYCH SFERACH

CENA 30 ZŁ