TEATR POLSKI
scena kameralna

KAZIMIERZ BRANDYS

INKARNO

sezon
1962/1963

KAZIMIERZ BRANDYS

PREZENTUJEMY AUTORA INKARNA:

Mówi Kazimierz Brandys

„...Niedawno uświadomiłem sobie, że latem ubiegłego roku minęło 29 lat od mojego przyjazdu do Warszawy. Przyjazdu na stałe do nowego mieszkania, nowego gimnazjum i nowej epoki życia. Przenosiłem się ze szkoły typu matematyczno-przyrodniczego do szkoły o kierunku humanistycznym...".

„...Ilekroć mam wyjechać za granicę dołączam do podania o paszport krótką autobiografię. Za każdym razem brzmi prawie identycznie i nigdy chyba nie zajęła więcej niż jedną kartkę: Urodziłem się w Łodzi w r. 1916. Po ukończeniu szkoły średniej wstąpiłem na wydział prawa Uniwersytetu Warszawskiego, dyplom uzyskałem w roku 1939. Wojnę spędziłem w Warszawie...." Oto dwie trzecie mojego życiorysu. Widok tej kartki na której tak łatwo się mieszczę zawsze napełnia mnie niepokojem. Jeszcze parę linijek — i co?...."

(„Ankieta przed podróżą")

*

Opowiada dziennikarz:

Wczoraj wróciłem z Kazimierza. Główny cel pobytu tam: spotkanie z Brandysem. Dyskusja o literaturze. Odnotowuję pisarskie sympatie Brandysa: Camus, Malraux, Dürrenmatt, Sartre. Spośród autorów polskich tematem rozmowy stają się Dygat i Rudnicki. U pierwszego przewrotna, pełna subtelnej ironii inteligencja, u drugiego: fascynacja wielkim tematem (Żydzi), arytmia językowa. Pod tą notatką podpisuję komentarz: zainteresowanie wzbudzone zapewne na zasadzie przeciwieństw — proza Brandysa jest rytmiczna, przejrzysta wypracowana. Pytam o Hemingwaya, Faulknera i innych wielkich Amerykanów.

— To wielcy pisarze, na pewno. Nie są mi jednak bliscy, tak jak tamci, przed chwilą wymienieni. Ich pisarstwo wypływa z innego niż mój kręgu doświadczeń.

Powrót do Lublina. Relacjonuję znajomym przebieg wizyty w K. W pewnym momencie zauważam, że mówię podniesionym głosem, z fascynacją. Uśmiecham się: oto pierwsze wrażenie ze spotkania z indywidualnością. Później ktoś jeszcze zapytuje: w jaki sposób został pisarzem? Nie umiem odpowiedzieć na pytanie.

*

„Debiut" Brandysa:

„...Miałem dziewięć lat, gdy zostałem uczniem klasy wstępnej i pewnego dnia mój starszy brat zaprowadził mnie do szkoły. We wstępnej klasie panował nieopisany wrzask. Od razu popadłem w osłupienie i już nie pamiętam jak minęły lekcje. Gdy nauczyciel polskiego zadał na następny dzień wypracowanie „o kózce" nawet nie przyszło mi na myśl, że przecież trzeba je w domu napisać. Nazajutrz nauczyciel wywołał moje nazwisko. Miałem przeczytać wypracowanie. W klasie zaległa pełna ciekawości cisza, ja zaś wstałem z ławki, otworzyłem nowiutki, puściutki zeszyt i zacząłem czytać wypracowanie, którego nie było. Czytałem o tym jak podczas wycieczki znaleźliśmy z bratem małą kózkę ze złamaną nóżką i jak wzięliśmy ją do siebie. O tym jak kózka się do nas przywiązała, i jak leczył ją doktór Mogilnicki. A potem, kiedy urodził się mój młodszy braciszek (nigdy nie miałem młodszego braciszka), kózka zaprzęgnięta do dziecinnego wózeczka, wiozła go do parku Sienkiewicza... Łgałem jak w transie. Nie wiem co bym jeszcze wymyślił, gdyby nie siedzący za mną Janek F. (dzisiaj pułkownik wojsk lotniczych). Zauważył, że mój zeszyt jest pusty. Z początku zbaraniał, ale kiedy spostrzegł, że odwracam kartkę i czytam dalej z nietkniętej stronicy wówczas wrzasnął cienkiem wystraszonym głosem: „Proszę pana! tam nie ma nic napisane!" Wracałem do domu dźwigając w tornistrze dwie pałki: jedną ze sprawowania, drugą z polskiego. To przykre i osobliwe zdarzenie uważam za początek swojej pracy pisarskiej. Zapadło mi ono tak głęboko w pamięć, że po wielu latach, kiedy na wieczorach autorskich czytam fragmenty moich powieści, zawsze ogarnia mnie nieokreślona obawa, że naraz za moimi plecami rozlegnie się cienki, osłupiały głosik: „Proszę państwa! Tam nie ma nic napisane!"

(„Korso Maniaków")

*

Opowiada Kazimierz Brandys:

„Kuźnia młodych" — Redakcja mieściła się w bocznym skrzydle Zamku. Naczelnym był Kazimierz Perl, wówczas student (zginął w czasie wojny). Miałem wtenczas lat siedemnaście....

Tych młodych ludzi cechował wstręt do endecji, „endek". Podkreślam — dla typu psychicznego raczej, niż dla ideologii. Był to wstręt do klerykalnej pokory i bogoojczyźnianego słownictwa; obrzydzenie jakie odczuwa wolny od przesądów dla tego, kto się od nich nie pragnie wyzwolić.

(Przyjaciele z „Kuźni Młodych")

*

Małej biografii ciąg dalszy:

Wydział prawa U. W. Działalność w ZNMS. Kontakty z lwowskimi „Sygnałami". Kilka antyfaszystowskich publikacji. Współpraca i znajomość z Karolem Kurylukiem. Wreszcie wrzesień 1939. Ochotnicze zgłoszenie do Cytadeli. Ale tam nikt nie chce korzystać z udziału pana Kazimierza Brandysa w kampanii. Wówczas dyżury przeciwlotnicze na dachach bombardowanej Warszawy. Potem okupacja. Zmienione nazwisko, wciąż nowe adresy współpraca z lewicową prasą konspiracyjną. Pierwszy wieczór autorski w mieszkaniu Otwinowskich na Słonecznej; wśród słuchaczy: Andrzejewski, Breza, Zawieyski. W październiku 1944 Niemcy wysiedlają Warszawę.

*

Jeszcze jedno uzupełnienie:

„Miasto niepochowane" — tak brzmiał tytuł artykułu wydrukowanego w roku 1945 w „Odrodzeniu". Kiedy wrócili z Adelina, taka właśnie była Warszawa: miasto niepochowane — martwe. Kilka nocy spędzonych w Muzeum Narodowym, gdzie było koczowisko wszystkich podobnych wagabundów. Niedługo potem: spotkanie z K. Kurylukiem. Były redaktor „Sygnałów" organizuje właśnie „Odrodzenie". Kraków. Przeszło rok w mieście wawelskiego smoka. Również w Krakowie — debiut książkowy.

*

Wspomina Kazimierz Brandys:

Pierwszą książkę napisałem w czasie okupacji. Była to powieść o charakterze rodzinno-autobiograficznym. Nosiła tytuł *Urodziny*. Po wojnie przejrzałem ją i wydała mi się zbyt słaba do druku. Tylko niektóre wątki *Urodzin* weszły potem do cyklu *Między wojnami*, szczególnie do *Antygony*...

— *Drewnianego konia* pisałem również w czasie okupacji. W 1946 roku fragmenty opublikowała

„Twórczość". Pamiętam, że obok w tym samym numerze miesięcznika Dygat drukował wątki *Jeziora Bodeńskiego.*

— W tym samym czasie Stefan Żółkiewski organizował w Łodzi redakcję „Kuźnicy". Zaprosił mnie do komitetu redakcyjnego. Mieszkałem w Łodzi do roku 1949. Potem — już na stałe — przyjechałem do Warszawy. Krótki okres pracy na stanowisku kierownika działu (powstałej z połączenia redakcji „Odrodzenia" i „Kuźnicy") „Nowej Kultury" do której wróciłem później raz jeszcze, w latach 1955—1957.

W pracowni pisarza:

U góry — cytat z Gałczyńskiego. „Pracujcie, cudów nie ma". Żółtawe kartki papieru maszynowego zapisane mikroskopijnym maczkiem („Z upływem lat piszę coraz mniejszymi literami"), mnóstwo skreśleń, poprawek.

— Pracuję prawie codziennie od 10 do 14. Piszę nie więcej, niż jedna trzecia do pół strony dziennie. Zazwyczaj ołówkiem, chociaż ostatnio coraz częściej używam długopisu...

Obok biurka — biblioteka. Regał na całą ścianę. Duża ilość literatury francuskiej, dwie półki zapełnione obcojęzycznymi wydaniami (— Na ile języków pana tłumaczono? — Jak dotąd na 13) autora *Listów do pani Z.*

Mam za mało książek. Tylko gdzie je przechowywać?

Mieszkanie: dwa pokoje, kuchnia, pies mieszka w przedpokoju. Adres: Warszawska Starówka.

Z rozmów z Kazimierzem Brandysem:

Uwagi na marginesie rozmowy o moralności i inteligencji. B. zaprzecza klasycznej definicji: inteligencja nie jest jego zdaniem umiejętnością szybkiego przystosowania się do nowych warunków. Pojęcia inteligencji i moralności są nierozłącznie ze sobą związane.

— ...Inteligencja jest umiejętnością kojarzenia podobieństw i wykrywania dysproporcji (np. niesprawiedliwość). Jest również doświadczeniem, umiejętnością konfrontowania wiedzy o sobie z wiedzą o przedmiocie. Niekiedy więcej szkody od kłamców czynią źle poinformowani na swój własny temat.

Pytanie: Czy uważa się pan za moralistę?

— W tym samym sensie, jak za moralistów uważani są „moraliści" francuscy XVII i XVIII w.: La Rochefoucauld, Chamfort, La Bruyère..... „Pewien rodzaj środków pustoszy ludzi, którzy ich używają. Nie wiedzą o tym. Są przekonani, że służą celowi, posługując się środkami, tymczasem służą środkom posługując się celem." („Z brulionów").

— ...Najbardziej obchodzi mnie procedura ludzkiego stawania się, jej prawa i okoliczności. A może źle się wyraziłem: nie tyle stawania, co ustanawiania. Obchodzi mnie to co człowiek robi ze swoim życiem, w pozostawionym mu zakresie wyboru, który zawsze istnieje, ponieważ życie nigdy nie robi z człowiekiem wszystkiego...

Powstaje Inkarno:

Po spotkaniu w lutym br. przeczytałem ostatni z publikowanych w „Nowej Kulturze" *Listów do Pani Z.* Niedługo potem rozmawiałem z Brandysem o tej pozycji: wydaje mi się ona najlepszą ze wszystkich dotychczasowych.

— Przerabiam ten tekst na rzecz nadającą się do wystawienia w teatrze, w telewizji, i może adaptacji filmowej.

— Czy którąś ze swych prac darzy pan szczególną sympatią?

— Zawsze ostatnią. Dopiero gdy zabieram się do następnej, praca nad nią odkrywa mi błędy i słabości poprzedniej. Potem staram się unikać tych błędów. Ale właściwie — zawsze jest za późno.

Może tu właśnie tkwi jedna z tajemnic pracy literackiej? Nie wiem. Pozostaje mi tylko czekać na dalsze książki pisarza, który wciąż szuka.

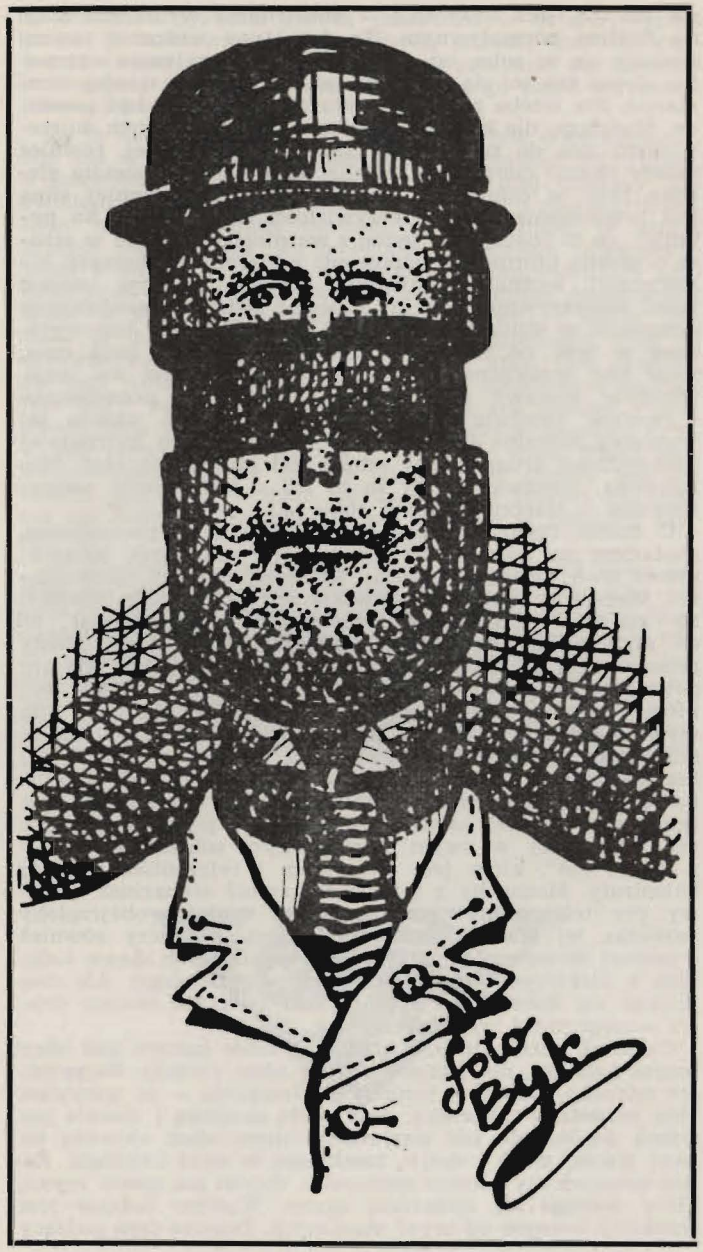
(Na podstawie artykułu Andrzeja Bajkowskiego, *O Kazimierzu Brandysie. Wspomnienia z teraźniejszości* — „Nowa Kultura" z dnia 15. IV. 1962)

Kaziemierz Brandys

„Listy do pani Z."
(fragmenty)

[...] Czechow u szczytu sławy pisał w listach o natrętnej myśli, która go prześladuje po każdym opublikowanym utworze: wydało mu się, że popełnia nadużycie, oszustwo wobec ludzi. Jest to zresztą wyjątkowy przykład wrażliwości moralnej; Czechow czuł się w dosłownym znaczeniu odpowiedzialny za zło; był prawie smutnym pisarzem, pisarzem-winowajcą; nienawidził krzywdy, tak jak inni nienawidzą swoich wrogów. (Kiedyś poszedł z przyjacielem na polowanie, wrócili z zającem. Czechow był złamany: nie odzywał się, nie jadł obiadu i dostał gorączki. Nazajutrz grobowym głosem powiedział żonie: „dwóch starych durniów poszło do lasu i zamordowało bezbronne stworzenie"). Odebrać pisarzowi prawo do poczucia winy, tłumić w nim niepokój odpowiedzialności — to największa małoduszność, jaką można wobec niego okazać. Niestety, okazuje się ją często.

Najważniejszym opowiadaniem Czechowa jest dla mnie *Sala nr 6*. Pamięta je pani? Historia lekarza w rosyjskim mieście, sala szpitalna, w której siedzi trzech pacjentów — umysłowo chorych: inteligent prowadzący dyskurs z Bogiem i sumieniem, urzędnik owładnięty chorobliwą orderomanią i chłop — półzwierzę umazane własnym kałem. Wszystkich grzmoci dozorca — sołdat z pałką. Nie trudno się domyślić: *Sala nr. 6* to carska Rosja. Lekarz, porządny i myślący człowiek, nie może znaleźć spokoju, urzeka go groza tej sali. Toczy długie rozmowy z inteligentem, rozprawia z nim o wolności i duszy, stara się pomóc dwóm pozostałym. Daremnie: wyrabia sobie tylko podejrzaną opinię. ludzie odsuwają się od niego, *Sala nr 6* staje się dlań rzeczywistością obowiązującą — wszystko poza nią traci sens. Wreszcie następuje to, co musiało nastąpić: wtrącają go do zakładu, zostaje czwartym pacjentem sali nr 6, dozorca wali go pałką. Jest to jedna z najpotężniejszych metafor w literaturze — metafor realistycznych — skrót został tu dokonany najzwyklejszymi środkami, symbol wyrażony w prostej życiowej sytuacji. Co mnie olśniewa u wielkich realistów: umiejętność naturalnego ukazania całości poprzez jej część, procesu — w zdarzeniu, zjawiska — w fakcie. Istnieje i istniał typ literatury odrzucający tę umiejętność jako niekonieczną lub konwencjonalną. Następuje wtedy pęknięcie, rozbicie widzialnego wymiaru rzeczywistości; normatywna wyobraźnia nie spełnia się tu poprzez konstruk-



cję faktów, lecz odwrotnie — konstrukcja wyobraźni staje się faktem normatywnym. Te dwa typy widzenia zawsze ścierały się ze sobą, od dawna dzieli je wzajemna antypatia. U nas tak mi się zdaje, zanosi się na ostre między nimi starcie. Nie trzeba z tego powodu rwać szat, tak być powinno. Mistrzom, dla których socjalizm jest stopniowym dojrzewaniem mas do zrozumienia sztuki abstrakcyjnej, również należy okazać cierpliwość. Realistyczne widzenie świata głęboko tkwi w człowieku, ale jego potrzebą niemniej silną jest przełamanie granic rzeczywistości obiektywnej. Na pytanie: „co to znaczy?" — jedno z ważniejszych pytań w sztuce — można uformować odpowiedź konkretnej substancji historycznej, można też stworzyć substancję, która istnieje tylko subiektywnie. Jest to zapewne jeden z zasadniczych podziałów w kulturze: to, co jest we mnie, musi być wyrażone w tym, co jest poza mną — to, co jest poza mną, musi być zniszczone, abym wyraził to, co jest we mnie. Obydwie postawy czy rodzaje widzenia są prawomocne i twórcze, obydwie porządkują rzeczywistość, nadają jej znaczenia moralne i filozoficzne. Każda z nich najchętniej uśmierciłaby drugą, ale w sztuce jest miejsce na obie. Moralistyka, postawa artysty są to już u nas pojęcia zdewaluowane — starczyło półtora roku [...]

U moich rzymskich przyjaciół, Polaków z pochodzenia, znalazłem na półce bibliotecznej parę znajomych książek; wśród nich *Obcego* Camusa. Wciśnięty między opowiadania Moravii a jakieś warszawskie czy krakowskie pożółkłe ze starości wydawnictwo historyczne, przypomniał mi od razu wieczór w hotelu, dokładnie 10 lat temu, kiedy przeczytałem po raz pierwszy tę książkę, która nie jest ani powieścią, ani nowelą, ani esejem, ani pamiętnikiem, lecz której pierwsze zdania przykuwają prostą, skupioną siłą myśli moralnej. Czyta się ją do końca jednym tchem, ze ściśniętym sercem; przeżywa się ją jak kataklizm. W tej historii małego urzędnika, który zabił Araba, jest fabuła, nawet wątek miłosny — jest filozofia i psychologia: ale sens, znaczenie tej książki dobywa się z jej formy — formy straszliwej w swym bezosobowym subiektywiźmie — z owego „ja", które jest świadkiem i referentem własnej katastrofy. Można by z tej książki zrobić scenariusz filmowy czy telewizyjny: parę milionów widzów obejrzałoby wówczas jej szkielet; sam tytuł *Obcy* świadczy również o pewnej zbieżności w jej widzeniu dzisiejszych spraw ludzkich z niektórymi tezami współczesnej socjologii. Ale cios jakiego się doznaje po przeczytaniu tych 100 stronic druku — mógł zadać tylko pisarz.

Człowiek chcący mówić prawdę o sobie samym jest obcy innym ludziom, nie istnieją między nimi związki. Najprostsze odruchy, zmysły i funkcja postrzegania — to wszystko, cała prawda o człowieku. Jest istotą samotną i równie podobną do innych, jak wszystkim innym obcą, skazaną na swój wzrok, słuch i dotyk, zamkniętą w swej fizjologii. Żaden człowiek nie istnieje społecznie, dopóki nie spełni czynu, który domaga się społecznej oceny. Wnętrze ludzkie jest obszarem wolnym od uczuć moralnych. Dopiero czyn godzący

w porządek systemu stawia człowieka w ostrym świetle praw. Zatomizowany świat luźnych istnień, których wzajemne związki są tylko sąsiedztwem, zamienia się wówczas w maszynę sprawiedliwości, stawiającą go przed wyborem: kłamstwo albo śmierć.

Za tą małą książeczką stoją najgroźniejsze doświadczenia. Nie ma w niej mowy o lubobójstwie i zbrodni politycznej, o faszyźmie czy wojnie — ale świat w niej ukazany jest światem spustoszonym, a człowiek — istotą o zbombardowanym wnętrzu. Camus odsłonił wielką dziurę, w której grzebie się ludzkość, lej powstały na miejscu zawalonych pojęć i wartości. *Obcy* jest ostateczną kompromitacją społeczeństwa wobec człowieka, zdemaskowaniem działających norm w zetknięciu z indywidualną prawdą i losem. Zostało tu dokonane bolesne cięcie — rozdzielające winę od sprawiedliwości. Człowiek, który zabił, musi być skazany, ale jego wina nie ma nic wspólnego ze społecznym wymiarem kary, sądzi się kogoś innego i za coś innego. Prawdziwa wina jest między ludźmi, w fałszywej zasadzie bytu, w złej konsystencji istnienia — tam leży wina. Przed społeczeństwem jest się zawsze winnym, bo zawsze jest się obcym. Bóg i „ja" — dwie niewiadome, do których człowiek nie ma dostępu — ukażą mu się zapewne w ostatnim błysku noża, o świcie, w dniu egzekucji.

W kilkanaście lat później Camus doprowadził swój zabieg do końca. Napisał *Upadek*. W tej książce nikt nikogo nie zabija: dziewczyna rzuca się z mostu do rzeki, przechodzący mężczyzna słyszy plusk wody pochłaniającej ciało — i nie zatrzymuje się. Nikt tu nie będzie skazany, mimo że została popełniona zbrodnia. Ale w tej krótkiej scenie znów zabłysnął nóż. Prawdziwa wina dzieje się poza zasięgiem praw, każdy z nas jest nieujawnionym mordercą, życie współczesnego człowieka dzieli od zbrodni cienka, krucha ściana.

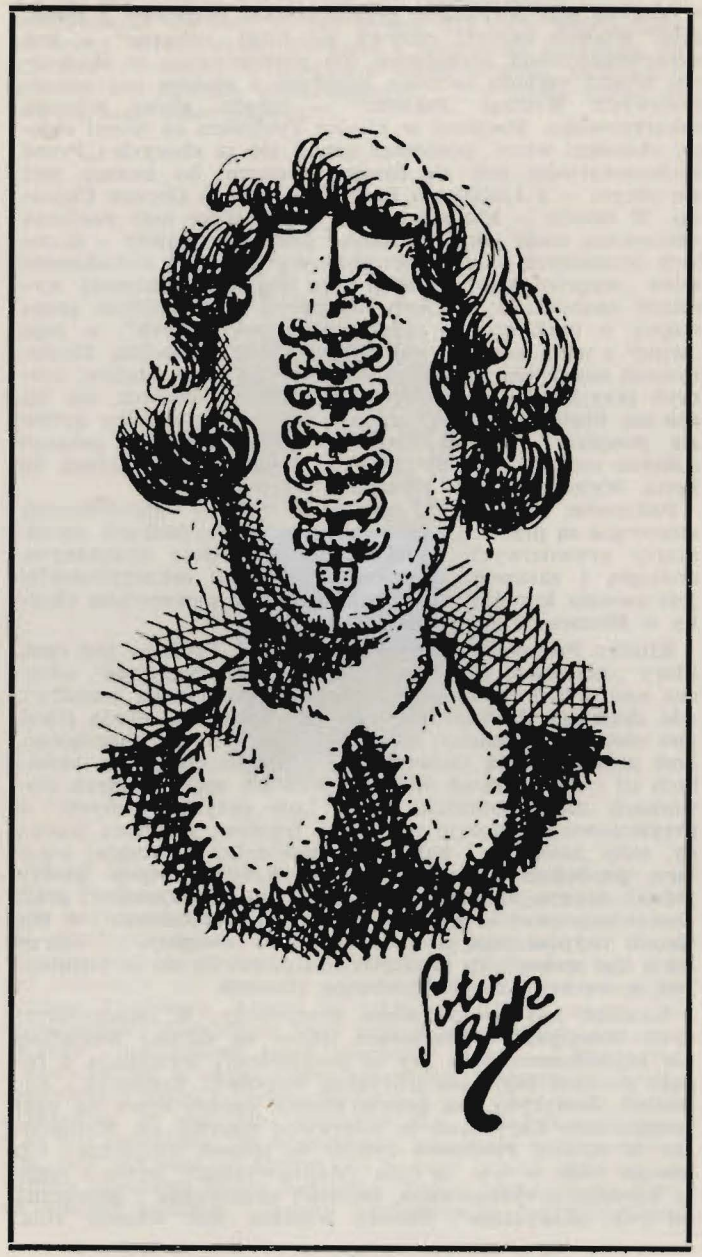
Józef Kelera

SUMMA KAZIMIERZA BRANDYSA

Przysięgli czytelnicy Kazimierza Brandysa, a jest ich rzesza, znają już z grubsza jego sztukę *Inkarno*, nawet jeżeli nie zdążyli jej jeszcze przeczytać w lipcowym „Dialogu". Znali ją wcześniej: poznawali sukcesywnie co najmniej począwszy od *Obrony Grenady*, poprzez *Matkę Królów*, *Wywiad z Ballmeyerem*, *Sobie i Państwu*, *Romantyczność*, aż po szacowne, już trzytomowe *Listy do Pani Z.* [...]

Prospektem do sztuki *Inkarno* jest cała proza Brandysa. Chciałoby się powiedzieć: wyjąwszy utwory „minionego etapu"... Ale nie — w przypadku Brandysa byłoby to jednak poważne uproszczenie. Rzecz zaczęta prawdziwie interesująco *Drewnianym koniem* (nie *Obrona Grenady*) ma przecież, przy odmiennych założeniach, pewne niewątpliwe, choć ogólnikowe kontynuacje nawet w cyklu *Między wojnami*. Na wiele lat przed eksplozją problematyki egzystencjalnej w dorzeczu Odry i Wisły podejmuje Brandys, sposobem jeszcze partyzanckim, zagadnienia osobowości, wyboru, autokreacji, ograniczenia i określenia przez wybór — tyleż niebezpieczny w efekcie co nie-wybór. [...]

Z *Obroną Grenady* i *Matką królów* cała ta problematyka, po prawdzie niezbyt dotąd u Brandysa klarowna i nigdy przedtem trwale nie skrystalizowana, skupia się pod naczelnym wezwaniem rozprawy moralnej. Będzie to poniekąd rozprawa o metodzie. O metodzie Doktora Faula. Cechą znamienną tej metody — poza całą jej specyfiką, skądinąd znaną dokładnie — jest wielostronna działalność alienacyjna, aż do swoistej autoalienacji włącznie: „metoda jest naszym celem, cel jest naszą metodą" (*Matka Królów*). Stopniowo koncepcja wielu zjawisk psychosocjalnych i wartości moralnych układa się u Brandysa w pewien jakby system — weryfikacja moralna rozszerza zasięg, kategorie moralne stają się miarą i odniesieniem wielu istotnych zjawisk i kategorii psychosocjalnych. Alienacja osobowości będzie więc sama przez się złem moralnym — prowadzi m. in. do zatraty sumienia, które jest własnością najściślej prywatną i nie do wypożyczenia, nie do przekazania. Sumienie natomiast definiuje się na płaszczyźnie psychospołecznej: „to wiedza o skutkach zdradzania siebie z rzeczywistością" (*Romantyczność*). Tak krąg pojęć zostaje niemal zamknięty, zwartościowany, i choć nie są to na ogół ustalenia rewelacyjne, mają wszakże swój sens osobowy i wyraz własny. [...]



Inkarno jest oczywiście przedłużeniem rozprawy o metodzie. Właśnie metoda nazywa się tutaj „inkarno" — jest superwspółczesną aczkolwiek nie potwierdzoną w skutecznej terapii metodą leczenia zaburzeń i stanów psychonerwicowych. Wstrząs „inkarno" — innymi słowy kuracja oskarżycielska. Pacjenci w klinice Profesora są winni swojej choroby; winni, ponieważ uznali się za chorych („Przed społeczeństwem jest się zawsze winnym, bo zawsze jest się obcym — z *Listów do Pani Z.*, a propos *Obcego* Camusa). W istocie — kto z nas bez winy? Winę tedy pacjenta odczuwaną może jakoś niejasno i pokrętnie, należy — w celach leczniczych — uwielokrotnić, wyolbrzymić, świadomość winy „wyprostować". Należy więc dokonać klinicznej wymiany osobowości: pacjenta utożsamić z pospolitym przestępcą o inklinacjach psychicznie „pokrewnych", a jego „winę" z winą karalną, najlepiej zbrodnią pospolitą. Eksperyment ma pewne szanse powodzenia: „Nie ma błędów, których przyczyny nie dałoby się wykryć w ludziach, ale też nie ma błędów, o które uczciwy człowiek nie byłby gotów się posądzić" (*Obrona Grenady*). W przypadku pełnego sukcesu metody pacjent musi się uznać winny i wraca do życia. Wyleczony... Oto metoda „inkarno".

Pokrewne, analogiczne poniekąd metody psychoterapii stosowane są przecież z powodzeniem w przypadkach zbrodniarzy prawdziwych ze skutkiem oczywiście odwrotnym: analogią i zarazem odwróceniem kuracji oskarżycielskiej jest swoista kuracja uniewinniająca, dość powszechna choćby w Niemczech Zachodnich [...].

Klinika Profesora to świat współczesny. Profesor jest tym, który „opracował swój tekst", myśli „jak wygrywać", zdradza nad wyraz rozwinięte „ambicje zewnętrznego kształtu". Ale skądinąd Profesor nie jest już osobą, ani aluzją (choć jest osobą w dramacie); nie ma nazwiska, nawet znaczącego. Jest personifikacją uniwersalną — upostaciowaniem wszelkich sił i oddziaływań alienacyjnych we współczesnych stosunkach międzyludzkich. Leczy „nie przystosowanych" — przystosowuje. Rozdaje role, uczy tekstów, podrzuca legendy, mity ,zabawki, i kolorowe świecidełka z czeskiej biżuterii, produkuje symbole. Zagadki Bytu dla tych, którzy jednak pragną dociekać. „Trzeba się na coś kreować, grać, charakteryzować — zabawiać świat swoim epizodem i w ten sposób usypiać jego drapieżność. Tak postępują ci, którzy się z nim godzą". To praktyka Profesora. Zgoda ze światem jest w kuracji „inkarno" oznaką zdrowia.

Koncept jest wielostronnie przewrotny. W anachronicznych dowcipach o wariatach (jakoś są dzisiaj niemodne, nie reprodukowane — czy to przypadek?) występują z reguły postacie takie jak Chrystus, Napoleon, Bismarck... Zadaniem medycyny jak przywykliśmy sądzić, bywa na ogół przekonanie Chrystusa, że naprawdę nazywa się Malinowski. W klinice Profesora byłoby to jednak nieistotne,, lub istotne tylko o tyle, że rola „Malinowskiego" bywa z reguły bardziej przystosowana, bardziej praktyczna i podręczna od roli „Chrystusa". Zasadą wszakże jest właśnie rola.

Celem jest rola — odzyskanie roli, utwierdzenie się w roli, odnalezienie się roli. To cel terapii dla tych, którzy zeszli ze sceny, stracili rolę. Poranna i wieczorna modlitwa pacjentów Profesora — modlitwa zaordynowana leczniczo — kończy się formułą nieoodmienną: „... i abym nigdy nie wątpił, kogo mam udawać".

W tej klinice, która jest światem, personifikacją jest nie tylko Profesor choć on właśnie pomyślany jest jako kreacja najwszechstronniej syntetyczna. Partner tej gry, Anatol, jako przedmiot eksperymentu, wyposażony być musi w najpełniejszą biografię i psychologię (osobowość na której dokonuje się operacji wymiennej), ale jako naczelny pacjent Profesora, Anatol to także w jakimś sensie, ów moralitetowy Everyman. Taki jednak który stawia pytania: „Każdy" nie znaczy tutaj pierwszy lepszy — Everyman z moralitetów to obraz i idea człowieka. Małgorzatę określa psychicznie ustęp z *Listów do Pani Z.*: „... Chcę tylko panią przekonać, że ma pani sympatię dla niezrównoważonych i że typ człowieka „ze szmerkiem" zaspokaja pani pragnienia. Woli go pani od innych, bo w pani oczach stanowi on refleks istotnego sensu ludzkości, którą także uważa Pani za niezbyt trzeźwą..." Reszta pacjentów to już raczej po-

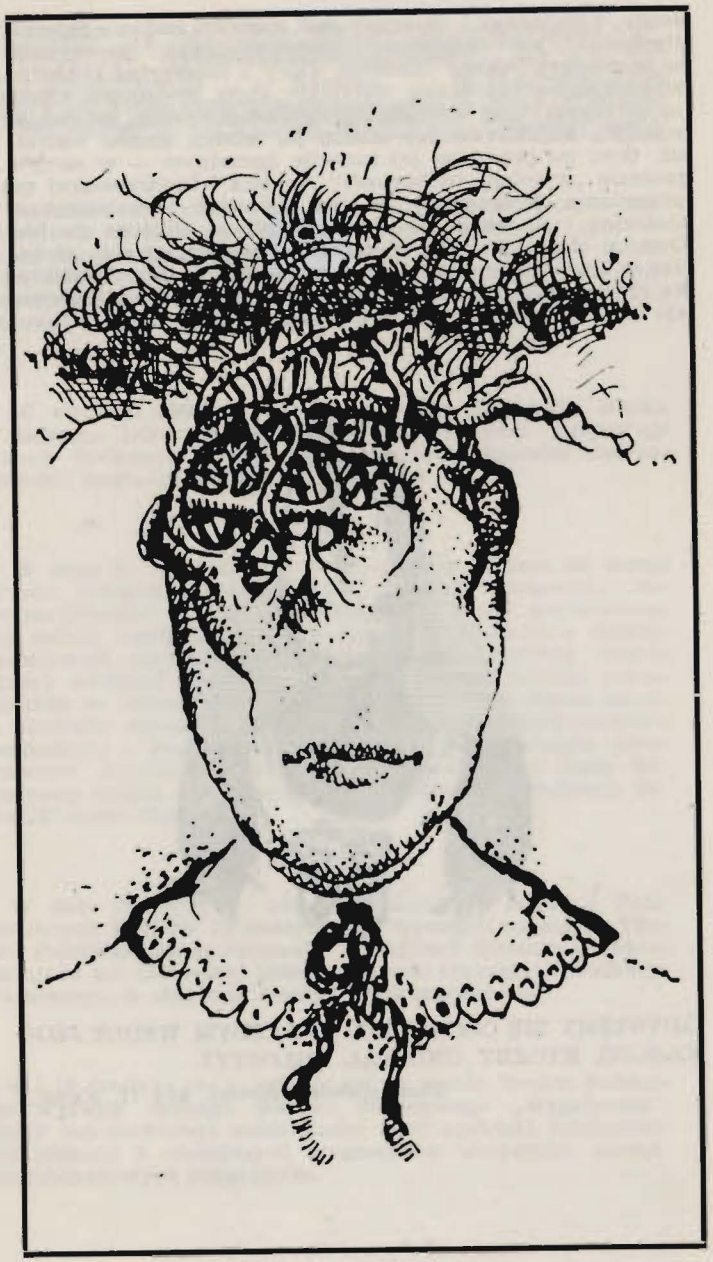
zory osób, skrawki biografii i alegorie w czystej niemal postaci: „Główny Temat, Obiektywna Konieczność, Brak Tożsamości, Płetwonurek, Skamieniała Róża ,Podsłuchiwany... Wszyscy razem mają zapewne stanowić refleks (próbkę kliniczną) chorej ludzkości, która „dała się zwariować" Profesorowi, zarazem symbol dezintegracji społecznej i jednocześnie żywą składankę zdezintegrowanej osobowości Anatola w sześciu postaciach jego szpitalnych sąsiadów.

Ten skomasowany bagaż alegorii, skojarzony przecież z konkretną psychologią, psychologią na zapleczu i poniekąd psychoanalizą na scenie, nosi na dobitkę nazwę „komedii kryminalnej". Znaczy to tyle, ile pokaz praktyczny działania metody i opis kliniczny zabiegu ,inkarno" wpisane są w schemat prawdziwie sensacyjnej intrygi. I wszystko to jest ambitną w zamyśle dramaturgią, jest propozycją teatralną, jest też pierwszą po wielu latach (drugą po *Sprawiedliwych ludziach*) sztuką wybitnego prozaika. [...]

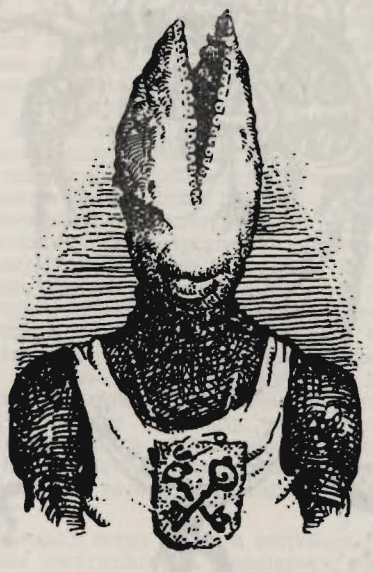
W dramaturgii ostatnich paru lat zjawisko posługiwania się schematem fabuły kryminalnej, skojarzonym z próbą metafory i tak zwanym głębszym sensem, wywodzi się naogół z inspiracji Dürrenmatta, aczkolwiek w sztuce Brandysa nie jest ona tak bezpośrednia jak choćby w *Skandalu* w *Hellbergu* Broszkowicza. Wspomniawszy jednak o Dürrenmatcie i dramatycznej metaforze, której rozpiętość ma być wymierzona na świat współczesny, wypada chyba zwrócić uwagę na pewne, dość istotne różnice w metodzie i zasadzie komponowania rzeczonej metafory. Jeżeli za model skończonej metafory dramatycznej przyjmiemy na przykład *Wizytę starszej pani* — do tej klasycznej już sztuki drugiej połowy naszego stulecia wypada jednak powracać nieustannie — to musimy spostrzec, że materią tego dramatu jest przede wszystkim niezmiernie gruntowna i konkretna zgęszczona analiza mechanizmu pewnego zjawiska, o rozpiętości skądinąd globalnej — w tym wypadku analiza mechanizmu zbrodni zbiorowej i zbiorowej psychozy, będącej także formą alienacji: wymiany wartości moralnych za obiecany miliard Klary Zachanassian. Historia wszakże Anatola w *Inkarno* jest nie tyle analizą mechanizmu alienacji społecznej, ile raczej pseudonimowaniem takiej analizy. [...]

Zjawisko alienacji wraz z całym zespołem problemów moralnych tudzież uwarunkowań i następstw psychologicznych jest więc w *Inkarno* po pierwsze — ilustrowane historią Anatola i opisem metody, po wtóre — referowane, komentowane i oświetlane dyskursywnie. To właśnie ów drugi sposób, w sztuce drugi tor kompromitowania metody „inkarno". Nie znaczy to wszakże, że dialog tej sztuki jest w całości po prostu dyskursem o metodzie; dialog z kolei jest dwuwarstwowy, oparty na różnych chwytach i w wielu partiach pomyślany wcale nie banalnie. [...]

Brandys czuje scenę, wie dobrze, czym jest teatr współczesny, potrafi mu dostarczrć frapującego chwilami materiału. Pokazem teatralizacji prawdziwie funkcjonalnej może być scena piąta — rozstrzygające starcie: Anatol mięto-



szony, wywracany i obracany pod pozorem badania internistycznego, jest fizycznie i psychologicznie manekinem w sprawnych rękach fałszerza, który z nieomylną precyzją, wykorzystując do końca wszystkie atuty, wymierza sztych za sztychem — aż do ogłuszenia. Sądzę jednak, że głębsza warstwa teatralności tej sztuki, jej wielka szansa teatralna, tkwi po prostu w jej zamyśle naczelnym — w samym procesie „wymiany osobowości" Anatola i towarzyszącej mu przemianie Małgorzaty. To jest przecież idea nawskroś teatralna i na swój sposób niewątpliwie zbliżona do idei Geneta: oboje, Anatol i Małgorzata, niepostrzeżenie „wchodzą w role", potem gubią się i zatracają „w roli". Dialektyka rzeczywistości i pozoru, autentyczności i „roli". Substancja teatru, która jest także kondycją ludzką. [...]



GDYBYŚMY SIĘ OBCHODZILI Z KAŻDYM WEDLE JEGO ZASŁUG, KTÓŻBY UNIKNĄŁ CHŁOSTY?

Shakespeare, Hamlet, akt II, scena 2

Kronika

Po premierze sztuki *Zjawisko Glapiona* w Teatrze Kameralnym (9 grudnia ub.), nad którą protektorat sprawowała Akademia Medyczna we Wrocławiu, odbyła się w teatrze dyskusja o sztuce Audibertiego. Publiczność przyjęła przedstawienie bardzo przychylnie, wyrażając uznanie dla sztuki i zespołu wykonawców.

*

W styczniu 1963 r. wejdzie w próby znakomita sztuka Friedricha Dürrenmatta, *Wizyta starszej pani*. Reżyseruje Jakub Rotbaum, scenografię opracuje Aleksander Jędrzejewski, kostiumy Jadwiga Przeradzka.

*

W dniu 25 listopada ub. r. wystąpił gościnnie na scenie Teatru Polskiego zespół czołowej sceny Czechosłowacji „Narodne Divadlo" z Pragi. Przedstawienie sztuki współczesnego autora czeskiego Miliana Kundery, *Posiadacze kluczy*, publiczność wrocławska przyjęła bardzo życzliwie. Goście czescy zwiedzili Wrocław, odwiedzili załogę fabryki samochodów w Jelczu, oraz spotkali się w Klubie Dziennikarzy z władzami miasta Wrocławia, z wrocławskim środowiskiem teatralnym i przedstawicielami prasy. Na spotkaniu przemawiali: Bolesław Iwaszkiewicz Przewodniczący Rady Narodowej miasta Wrocławia, oraz Dyrektor „Narodneho Divadla" Josef Maršalek.

*

W dniu 29 listopada ub. r. z inicjatywy Dyrekcji Państwowych Teatrów Dramatycznych wystąpili na scenie Teatru Polskiego Alina Janowska i Wojciech Siemion w faktomontażu p.t. *Oskarżeni* pióra Agnieszki Osieckiej i Andrzeja Jareckiego, w reżyserii Jerzego Markuszewskiego.

*

9 i 10 grudnia ub. r. odbyły się na scenie Teatru Polskiego występy znanego zespołu estradowego „Wagabunda", który zaprezentował publiczności swój spektakl jubileuszowy złożony z najlepszych fragmentów wszystkich swoich dotychczasowych programów.

*

Informujemy, że autor projektu scenografii do *Inkarna*, Franciszek Starowieyski, jest autorem projektu nowego afisza naszych teatrów.

*

Pozyskany dla sceny wrocławskiej w bieżącym sezonie aktor, Zdzisław Maklakiewicz, otrzymał nagrodę „prywatnego Oskara" od Krzysztofa T. Toeplitza za kreację aktorską w filmie *Złoto*, w reżyserii Wojciecha Hassa.

*

W dniach 3 i 4 stycznia odwiedził Wrocław Kazimierz Brandys. Autor uczestniczył w próbach swojej sztuki udzielając twórcom przedstawienia swoich uwag i wyjaśnień.

Rysunki
Franciszka Starowieyskiego
Redaktor programu
Roman Wołoszyński
Sekretarz techniczny
Alina Surowiec

Nr 5 Cena 3 zł —

Druk. Zakł. Graf. RSW „Prasa" Wr. Zam. nr 30/63. S-4/37.

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY" II KLASY

INKARNO

Komedia kryminalna w trzech aktach

Opracowanie muzyczne
Janusz Koziorowski

Asystent reżysera
Ludomir Olszewski

Scenografia
Franciszek Starowieyski

Reżyseria
Piotr Paradowski

Prapremiera w Teatrze Kameralnym
dn. 19. I. 1963 r.

Dyrektor Teatru:
Zygmunt Hübner

Zastępca Dyrektora:
Władysław Ziemiański

Kierownik literacki:
Roman Wołoszyński

Aktorzy:

Profesor	– ARTUR MŁODNICKI
Anatol	– BOGUSŁAW DANIELEWSKI
Małgorzata	– BARBARA JAKUBOWSKA WIESŁAWA KOSMALSKA
Główny Temat	– JAN SZULC
Płetwonurek	– ZBIGNIEW KŁOPOCKI
Brak Tożsamości	– TADEUSZ SKORULSKI
Skamieniała Róża	– PIOTR KUROWSKI
Obiektywna Konieczność	– ZBIGNIEW NOWOSAD
Podsłuchiwany	– ZDZISŁAW MAKLAKIEWICZ
Asystent	– LUDOMIR OLSZEWSKI
Dr. Koshito	– ANTONI ODROWĄŻ
Tłumacz	– KAZIMIERZ BOROWIEC
Sekretarka	– ZOFIA DOBRZAŃSKA
Mężczyzna I	– ADAM DZIESZYŃSKI
Mężczyzna II, Asystenci	– * * *

Przedstawienie przygotowane jako praca warsztatowa pod opieką artystyczną profesora dr. Bohdana Korzeniewskiego

Przedstawienie prowadzi
KAZIMIERZ HERBA

Sufler
WANDA JASIUKIEWICZ

Kierownik techniczny:
MIROSŁAW DZIKI

Główny elektryk:
KAZIMIERZ PIĄTEK

Brygadier sceny:
LEON STACHOWIAK

Kierownicy Pracowni:

Krawieckiej męskiej:	Józef Preckało
Krawieckiej damskiej:	Wanda Preckało
Perukarskiej:	Mieczysław Wojczyński
Szewskiej:	Mikołaj Bratasz
Stolarskiej:	Michał Praisner
Malarskiej:	Tadeusz Chądzyński
Modelarskiej:	Tadeusz Żakiewicz
Tapicerskiej:	Ryszard Tkaczyk
Ślusarskiej:	Stanisław Tapek