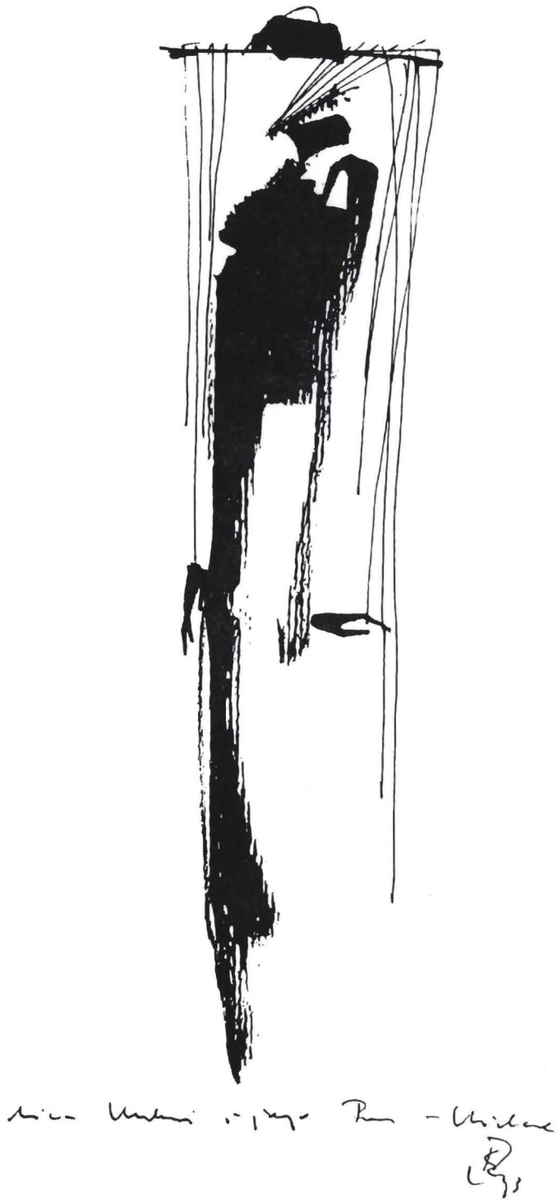
25

PremiERA · WrZESień 1993



Matka, wariacja II

OSOBY:

KUBUŚ	Jerzy Kaczmarowski
PAN KUBUSIA	Andrzej Czaplarski
OBERŻYSTKA	Violetta Zmarlak
KAWALER DE SAINT-QUEN	Edward Janaszek
BYK SYN	Janusz Głogowski
BYK OJCIEC	Edward Kusztal
JUSTYNA	Marzena Strzycka
MARKIZ	Leszek Jancewicz
MATKA	Ewa Józefczyk
CÓRKA	Ewa Pająk
AGATA	Dorota Stępień
MATKA AGATY	Anna Skaros
OJCIEC AGATY	Jerzy Smoliński
KOMISARZ	Andrzej Cempura
SĘDZIA	Zenon Jakubiec
OBERŻYSTA	Janusz Głogowski
JASIEK	Piotr Chudzik, Edward Janaszek
PACHOŁEK	Ignacy Abram, Andrzej Cempura
WIEŚNIACY	Andrzej Cempura, Edward Kusztal, Ewa Józefczyk, Ewa Pająk, Anna Skaros, Jerzy Smoliński

oraz
Jan Burek - wiolonczela

REŻYSERIA
PIOTR - BOGUSŁAW JĘDRZEJCZAK

SCENOGRAFIA
RYSZARD KAJA

MUZYKA
MARCIN KRZYŻANOWSKI

PREMIERA WRZESIEŃ 1993

de Saint-Quen

Milan Kundera

Wstęp do wariacji

Przełożył Adam Mielczarek

1.

Kiedy w 1968 roku Rosjanie zajęli mój nieduży kraj, wszystkie moje książki znalazły się na indeksie, wskutek czego z dnia na dzień znalazłem się bez jakiejkolwiek legalnej możliwości zarabiania na życie. Wiele osób chciało mi pomóc, i tak, któregoś dnia, przyszedł do mnie pewien reżyser, by zaproponować mi napisanie, pod jego nazwiskiem, scenicznej adaptacji *Idioty* Dostojewskiego.

Przeczytałem więc *Idiotę* pod tym kątem, ale doszedłem do wniosku, że nawet gdybym umierał z głodu, to nie powinienem brać się za tę pracę. Odstręczał mnie świat mrocznych otchłani, skrajności i agresywnej uczuciowości. Za to nie wiedzieć czemu odczułem nagły przypływ nostalgii za *Kubusiem Fatalistą.*

„Nie wolałbyś Diderota od Dostojewskiego?"

Nie wolał, lecz ja nie pozbyłem się tego dziwacznego pragnienia, aby jak najdłużej pozostawać w towarzystwie Kubusia i jego pana, zacząłem wyobrażać ich sobie jako postaci mojej własnej sztuki.

2.

Skąd ta nagła awersja do Dostojewskiego?

Czyżby mimowolny odruch nienawiści do Rosjan wywołany okupacją? Nie, bo nigdy nie przestałem lubić Czechowa. Zwątpienie w estetyczną wartość dzieła? Nie, bo dla awersji, którą sam byłem zaskoczony, nie próbowałem szukać żadnego obiektywnego uzasadnienia.

Przeszkadzał mi klimat jego książek, to że w jego świecie wszystko staje się uczuciem, czy inaczej mówiąc, że wynosi on uczucie do rangi wartości i prawdy.

Był trzeci dzień okupacji. Jechałem samochodem z Pragi do Budziejowic (miasta, w którym Camus usytuował swoje *Nieporozumienie).*

Na drodze, polach i w lasach obozowała rosyjska piechota. Zatrzymywano mój samochód. Trzej żołnierze zaczęli go przeszukiwać. Gdy skończyli, oficer, który wydawał rozkazy, zapytał mnie po rosyjsku: „Kak czuwstwujeties?" Pytanie nie było ironiczne czy złośliwe. Wręcz przeciwnie. Oficer ciągnął dalej: „To wszystko wielkie nieporozumienie. Ale wszystko będzie w porządku. Muszę wam powiedzieć, że bardzo kochamy Czechów. Kochamy was!"

Kraj zniszczony przez tysiące czołgów, jego przyszłość zagrożona nie wiadomo jak długo, czescy mężowie stanu uwięzieni i wywiezieni, a oficer armii okupacyjnej wyznaje nam miłość. Proszę mnie źle nie zrozumieć: on w żadnym wypadku nie chciał wyrazić niezgody na inwazję. Wszyscy żołnierze rosyjscy myśleli mniej więcej tak jak ten. Ich postawa wynikała nie z sadystycznej przyjemności niszczenia, lecz z zupełnie innego archetypu - ze zranionej miłości: dlaczego Czesi (których tak kochamy!) nie chcą żyć tak jak my? Jakie to,straszne, że trzeba było aż czołgów, by ich nauczyć, czym jest prawdziwa miłość?

Córka wariacja III

3.

Wrażliwość emocjonalna jest nieodłaczną cechą człowieka, ale staje się ona groźna, gdy uznaje się ją za źródło wartości, gdy zastępuje kryteria prawdy i staje się jedynym uzasadnieniem postępowania. Szlachetny patriotyzm potrafi stać się uzasadnieniem dla najgorszych zbrodni. W lirycznym uniesieniu, w święte imię miłości, człowiek jest zdolny czynić największe podłości.

Uczuciowość zastępująca racjonalne rozumowanie daje początek zaślepieniu i nietolerancji, staje się, jak mówi Carl Gustaw Jung, „nadbudową brutalności".

Wyniesienie uczucia do rangi wartości sięga korzeniami bardzo daleko, być może nawet do momentu, gdy chrześcijaństwo wyodrębniło się z judaizmu. „Miłuj Boga i czyń, co ci się podoba", mówi święty Augustyn. To słynne zdanie jest znamienne: krtyerium prawdy zostaje przesunięte z zewnątrz do wewnątrz, oddane samowoli subiektywizmu. Chwiejność uczucia miłości („miłuj Boga" - nakaz chrześcijański) postawiona w miejsce jednoznaczności Prawa (nakaz judaizmu) uczyniła kryteria moralności nader mglistymi.

Historia społeczeństwa chrześcijańskiego to tysiącletnia szkoła uczuciowości: Jezus na krzyżu nauczył nas zachwytu dla cierpienia, poemat rycerski odkrył miłość, przykład rodziny mieszczańskiej kazał nam poczuć tęsknotę za ogniskiem domowym, w końcu demagogii politycznej udało się także żądzę władzy uzasadnić wzniosłymi pozorami. Temu dziedzictwu zawdzięczamy bogactwo, siłę i piękno naszych uczuć.

Jednak począwszy od renesansu, uczuciowość Zachodu równoważy dopełniający ją duch racjonalizmu i wątpienia. Poczucie przypadkowości i względności rzeczy ludzkich. Dopiero od tego momentu Zachód wkracza w okres swojej pełni.

W słynnym wykładzie harvardzkim Sołżenicyn usytuował początek kryzysu Europy dokładnie w epoce renesansu. W tym momencie przemawiał jednak przez niego rosyjski styl myślenia. Rosja bowiem, jeśli jest osobną cywilizacją, to dlatego, że jej historia różni się od historii cywilizacji zachodniej właśnie brakiem renesansu i jego ducha. Ten brak spowodował, że w rosyjskiej mentalności zachowane są inne proporcje między racjonalizmem a uczuciowością. To w tym odmiennym stanie równowagi (lub nierównowagi) kryje się słynna tajemnica rosyjskiej duszy (tak jej głębi, jak i brutalności).

Kiedy mój kraj poczuł na sobie ciężką rękę rosyjskiej irracjonalności, oddałem się instynktownej potrzebie odetchnięcia powietrzem nowożytnego Zachodu. I wydawało mi się, że nigdzie nie znajdę go w takim stężeniu, jak w tej perle inteligencji, fantazji i humoru, jaką jest *Kubuś Fatalista.*

4

Gdyby kazano mi się samemu określić, powiedziałbym, że jestem hedonistą w pułapce upolitycznionego do najdalszych granic świata. To położenie opisuje w *Śmiesznych miłościach,* które skądinąd lubię bardziej niż moje pozostałe książki, bo odzwierciedlają najszczęśliwszy okres mojego życia. Dziwny zbieg okoliczności: ostatnią z nowel skończyłem (pisałem je w latach sześćdziesiątych) na trzy dni przed nadejściem Rosjan.

Kiedy w roku 1970 pojawiło się francuskie wydanie tej książki, odnoszono je do tradycji oświeceniowej. Wzruszony porównaniem przyznałem z dziecinną radością, że kocham XVIII wiek. Tymczasem, prawdę mówiąc, lubię nie tyle XVIII wiek, co kocham Diderota. A żeby być już całkiem szczerym: kocham jego powieści. A jeszcze dokładniej: kocham *Kubusia Fatalistę.*

Moja wizja dzieła Diderota jest z pewnością przesadnie osobista, choć nie jest chyba nieuzasadniona; rzeczywiście, można się obyć bez Diderota jako autora sztuk teatralnych, od biedy można także zrozumieć historię filozofii nie znając esejów wielkiego encyklopedysty, ale jestem przekonany, że historia powieści bez *Kubusia Fatalisty* byłaby niezrozumiała i niekompletna. W moim przekonaniu dzieło to cierpi na tym, że bada się je wyłącznie na tle twórczości Diderota, a nie w kontekście przemian w powieści światowej. Jego prawdziwa wielkość jest uchwytna tylko w porównaniu z *Don Kichotem, Tomem Jonesem, Ulissesem lub Ferdydurke.*

Na pewno usłyszę, że pośród innych zajęć *Kubuś fatalista* był dla Diderota tylko rozrywką i, co więcej, że został on napisany pod wyraźnym wpływem swego wielkiego wzoru: *Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a.

5.

Często zdarza mi się słyszeć, że powieść wyczerpała już wszystkie swoje możliwości. Moje odczucia są zupełnie przeciwne, uważam, że przez czterysta lat istnienia powieść raczej *przegapiła* wiele możliwości, zostawiła mnóstwo nie wykorzystanych okazji, zapomnianych dróg i nie dosłyszanych wezwań.

Tristram Shandy jest jedną z takich zagubionych podniet. O ile historia powieści wyeksploatowała do końca przykład dany przez Samuela Richardsona, który w formie „powieści w listach" odkrył psychologiczne możliwości powieściopisarstwa, to bardzo małą uwagę przywiązywała do perspektywy zawartej w przedsięwzięciu Sterne'a.

Tristram Shandy to powieść - zabawa. Sterne rozwodzi się nad dniami poczęcia i narodzin swojego bohatera, by bezwstydnie zaniedbać historię jego życia. Rozmawia sobie z czytelnikiem, gubi w nie kończących się dygresjach, rozpoczyna nowe wątki, by ich nigdy nie skończyć, o dedykacji i wstępie przypomina sobie w środku książki itd.

Krótko mówiąc, Sterne nie opiera swojej opowieści na *ciągłości akcji* - zasadzie uważanej za podstawową dla samego pojęcia powieści. Powieść jako gra z wymyślonymi przez autora postaciami daje mu nieograniczoną wolność inwencji formalnej.

Pewien amerykański krytyk literacki, broniąc Sterne'a, napisał: „*Tristram Shandy,* althought it is a comedy, is a serious work, and it is serious throughout". Na miłość Boską, czy ktoś potrafi mi wyjaśnić, co to znaczy poważna komedia i czym jest komedia, która poważną nie jest? Cytowane zdanie jest pozbawione sensu, ale doskonale oddaje panikę, jaką budzi wśród krytyków literatury wszystko to, co nie wygląda śmiertelnie poważnie.

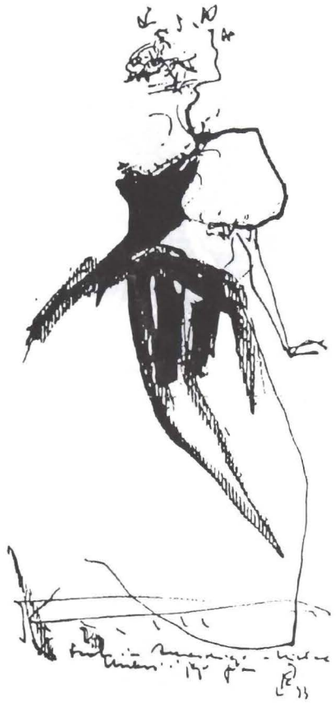
Ja twierdzę z całą stanowczością: żadna powieść godna tego miana nie bierze tego świata na serio. Bo co to znaczy „brać świat na serio"? To znaczy wierzyć w to, co świat podsuwa nam jako pewniki. Tymczasem od *Don Kichota* począwszy, na *Ulissesie* skończywszy, powieść właśnie te pewniki usiłuje podważyć.

Można mi oczywiście odpowiedzieć, że powieść może odmówić wiary w to, o czym świat usiłuje nas przekonać, a mimo wszystko zachować wiarę w swoją prawdę wewnętrzną, może nie brać świata poważnie, ale sama może być poważna.

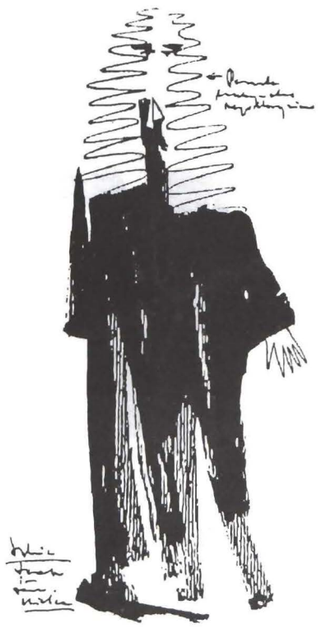
Lecz cóż znaczy „być poważnym"? Poważny jest ten, kto wierzy w to, w co każe wierzyć innym.

W przypadku *Tristrama Shandy* na pewno tak nie jest. ta książka, by jeszcze raz odwołać się do poglądów amerykańskiego krytyka, jest niepoważna *throughout,* całkowicie, nie próbuje przekonać nas o niczym, ani o prawdziwości bohaterów, ani o prawdziwości autora, ani wreszcie o prawdziwości powieści jako gatunku literackiego . Zakwestionowane jest *wszystko, wszystko* jest postawione pod znakiem zapytania, *wszystko* jest grą, *wszystko* jest rozrywką (i nie wstydzi się nią być)., ze *wszystkimi* tego konsekwencjami dla formy powieści. Sterne odkrył ogromne możliwości *ludyczne* powieści i tym samym otworzył zupełnie nowy kierunek dla jej rozwoju. Nikt jednak nie usłyszał jego „zaproszenia do podróży". Nikt nie podjął jego pomysłu. Nikt poza Diderotem.

On jeden przyjął to wyzwanie. Byłoby jednak absurdem nie doceniać jego orginalności. Nikt jej nie odmawia Rousseau, Laclosowi czy Goethemu dlatego, że wiele zawdzięczali (jak i cała historia literatury) przykładowi starego, naiwnego Richardsona. Jeśli podobieństwo między Sternem i Diderotem jest tak uderzające, to tylko dlatego, że ich wspólne przedsięwzięcie jest przypadkiem całkowicie odosobnionym.



Agata - wariacja I



Sędzia

Markiz

Justyna

Kubuś

6.

Różnice między *Tristramem Shandy* a *Kubusiem Fatalistą* są zresztą nie mniej istotne niż podobieństwa.

Dzieli ich przede wszystkim *różnica temperamentów* - Sterne jest powolny, świadomie opóźnia akcję, przygląda się światu przez mikroskop (zatrzymuje czas i wyodrębnia każdą sekundę życia, tak jak to później robił James Joyce).

Diderot jest szybki, wciąż przyśpiesza, na wszystko patrzy przez teleskop (nie znam bardziej urzekającego rozpoczęcia powieści niż pierwsze strony *Kubusia Fatalisty* - wirtuozeria zmian rejestrów, poczucie rytmu, *prestissimo* pierwszych fraz).

Następnie *różnice w strukturze - Tristram Shandy* jest monologiem jednego autora, Tristrama. Sterne śledzi szczegółowo wszystkie wybryki jego dziwnego umysłu.

U Diderota pięciu narratorów przerywając sobie nawzajem opowiada te wszystkie historie, z których składa się powieść: sam autor (który rozmawia z czytelnikiem), pan (rozmawiający z Kubusiem), Kubuś (rozmawiający z panem), oberżystka (rozmawiająca ze swoimi słuchaczmi) i margrabia des Arcis. We wszystkich opowieściach dominuje dialog (o niezrównanej wirtuozerii). Co więcej, narratorzy przytaczają te dialogi sami rozmawiając ze swymi słuchaczami (jedne dialogi zostają włączone w inne), tak że cała powieść staje się wielką powszechną rozmową.

Jest jeszcze *różnica w duchu.* Książka pastora Sterne'a jest kompromisem ducha libertynizmu i sentymentalizmu, jest powstałą w skromnym wiktoriańskim przedpokoju tęsknotą za radaością Rabelais'go. Natomiast powieść Diderota jest eksplozją bezczelnej, nie próbującej się ograniczać wolności i erotyzmu, który porzucił sentymentalne alibi.

Jest wraszecie *różnica w stosunku do realizmu.* Sterne burzy chronologię, wydarzenia są jednak solidnie zakorzenione w miejscu i w czasie. Postaci są dziwaczne, ale wyposażone we wszystko, co jest potrzebne, by można było uwierzyć w ich rzeczywiste istnienie. Tymczasem Diderot tworzy dla swej opowieści przestrzeń nigdy dotąd w historii literatury nie spotykaną - jest to *scena bez dekoracji.* Dokąd szli? Nie wiadomo. Jak się nazywają? Co nas to obchodzi. Ile mają lat? Diderot nie czyni nic, co by mogło nas przekonać, że jego postaci istniały rzeczywiście i w jakimś określonym czasie. W całej światowej historii powieści *Kubuś Fatalista* jest najradykalniejszym przykładem odrzucenia realizmu i estetyki powieści zwanej psychologiczną.

7.

To, że literaturę publikuje się obecnie w streszczeniach, jest niestety zgodne z duchem naszych czasów. Każe mi to myśleć o dniu, w którym cały dorobek kulturalny przeszłości będzie przepisany na nowo i w pełni zastąpiony brykami. Także adaptacje filmowe i teatralne wielkich dzieł literatury nie są z natury niczym innym, jak brykami.

Nie chodzi mi tutaj o obronę jakiejś nietykalnej czystości dzieł sztuki. Oczywiście Szekspir także przerabiał dzieła innych autorów . Ale Szekspir nie adaptował. Dzieło służyło mu jedynie za temat dla jego własnej *wariacji,* której był wszechwładnym autorem. Diderot zapożyczył od Sterne'a całą historię Kubusia: rannego w kolano, wiezionego na wozie i oddanego pod opiekę pięknej kobiety. Czyniąc to ani nie naśladował, ani nie adaptował. Napisał *wariację* na temat Sterne'a.

Natomiast wszystkie znane przeniesienia (na przykład *Anny Kareniny*) czy to na scenę, czy też na ekran, są adaptacjami, czyli zubożeniami. Im bardziej adaptator chce ukryć się za dziełem, tym bardziej je zdradza. Redukuje je, pozbawia nie tylko uroku, ale i sensu.

Żeby już zostać przy Tołstoju - postawił on w sposób zupełnie nowy w historii powieści problem ludzkiego działania. Odkrył nieuchronny wpływ, jaki na ludzkie decyzje wywierają przyczyny racjonalnie nieuchwytne. Dlaczego Anna popełniła samobójstwo? Aby ukazać plątaninę *irracjonalnych* motywacji, które kierowały jego bohaterką.

Tołstoj posunął się do użycia monologu wewnętrznego niemal takiego jak u Joyce'a. Tymczasem każda adaptacja tej książki, z samej natury streszczenia, będzie próbowała przyczyny postępowania Anny uczynić jasnymi i *logicznie uzasadnionymi.* Toteż, przez ich zracjonalizowanie, adaptacją stanie się całkowitym zaprzeczeniem tego, co najorginalniejsze w powieści.

Można też powiedzieć odwrotnie - jeśli wartość powieści przetrwałaby nawet w takim bryku, świadczyłoby to tylko o jej mierności. Sądzę przy tym, ze w literaturze światowej są dwie powieści całkowicie nie do uproszczenia, absolutnie nie do streszczenia: *Tristram Shandy i Kubuś Fatalista.* Jakżeż bowiem uprościć ten genialny bałagan tak, by z niego cokolwiek zostało? I co miałoby zostać?

Można co prawda oddzielić historię pani de La Pommeraye i zrobić z niej sztukę albo film (zrobiono to zresztą). Ale w rezultacie otrzymamy tylko banalną anegdotę pozbawioną całego uroku. W rzeczywistości piękno tej historii jest nierozłącznie związane ze *sposobem,* w jaki Diderot ją opowiada: 1) kobieta z ludu relacjonuje wydarzenia dziejące się w środowisku jej obcym; 2) wykluczona jest możliwość jakiegokolwiek melodramatycznego utożsamiania się z którąś z postaci, bo opowieść przerywają inne, zupełnie niestosowne anegdoty i wypowiedzi; 3) jest także ona bez przerwy komentowana, analizowana i poddawana pod dyskusję; ale 4) każdy z komentatorów wyciąga z niej inne wnioski, bo historia jest antymoralitetem.

Po co rozwodzę się nad tym wszystkim? Bo chciałbym krzyknąć za panem Kubusia: „Niech szlag trafi wszystkich, którzy próbują pisać od nowa rzeczy raz już napisane! Wykastrować takich i poobcinać im uszy!"

8.

Ma się rozumieć, nie uważam *Kubusia i jego pana* za adaptację. To moja sztuka, moja „wariacja na temat Diderot", czy też ze względu na mój podziw, mój „hołd Diderotowi".

Ta „wariacja - hołd" jest wielostronnym spotkaniem: spotkaniem dwóch pisarzy i zarazem dwóch wieków. Spotkaniem powieści i teatru. Dramat zawsze wymagał formy bardziej sztywnej niż powieść. Teatr nie miał nigdy swego Laurence'a Sterne'a. Próbując nadać mojej komedii odkrytą przez Diderota powieściopisarza dowolnośc formalną, o której Diderot nie miał pojęcia, złożyłem nie tylko "hołd Diderotowi", ale także "hołd powieści".

Oto jaka jest konstrukcja: słabiutki wątek podróży Kubusia i jego pana służy za oparcie trzem historiom miłosnym - pana, Kubusia i pani de La Pommeraye. O ile dwie pierwsze z nich są słabo związane z tokiem wydarzeń (druga nawet bardzo słabo), to trzecia, zajmująca cały drugi akt, z punktu widzenia technicznego jest wyłącznie epizodem (w ogóle nie łączy się z akcją zasadniczą). Jest to rażące naruszenie zasad konstrukcji. Lecz właśnie tego chciałem spróbować.

Zrezygnować ze ścisłej jedności akcji i oprzeć jedność całości na środkach subtelniejszych, takich jak technika polifonii (historie nie są opowiadane jedna po drugiej, lecz wzajem się przeplatają) i technika wariacji (każda z historii jest tak naprawdę jakąś odmianą pozostałych). Tak więc sztuka, będąc "wariacją na temat Diderota", jest jednocześnie hołdem dla techniki wariacji, tak jak i - napisana przeze mnie w siedem lat później - powieść *Księga śmiechu i zapomnienia*).

9.

Czeskiemu autorowi w latach siedemdziesiątych wydawało się dziwne, że *Kubuś Fatalista* (także napisany w latach siedemdziesiątych) nie został wydany za życia autora i że kopie, które istniały, były przepisane ręcznie, przez co dostęp do nich miała tylko ograniczona i zaufana publiczność. To, co za czasów Diderota było wyjątkiem, w dwieście lat później w Pradze stało się wspólnym losem wszystkich ważniejszych pisarzy czeskich, którzy dziś, wygnani z drukarń, mogą swoje książki oglądać jedynie w maszynopisie. Zaczęło się to w momencie rosyjskiej inwazji, trwa do dzisiaj i według wszelkiego prawdopodobieństwa potrwa jeszcze długo.

Kubusia i jego pana napisałem dla własnej przyjemności. Być może miałem też pewną nieokreśloną nadzieję, że kiedyś uda się, pod przybranym nazwiskiem, zagrać go w jakimś czeskim teatrze. Jako rodzaj podpisu rozsiałem po tekście sztuki (jeszcze jedna gra, wariacja!) wspomnienia o moich poprzednich utworach. Tak więc para *Kubuś i jego pan* przywołuje na myśl parę ze *Złotego jabłka wiecznej tęsknoty* i z tomu *Śmieszne miłości*, są też aluzje do *Życie jest gdzie indziej* i do *Walca pożegnalnego.* Tak, to też były wspomnienia, tak jak cała sztuka była pożegnaniem z moim pisarstwem, "pożegnaniem w formie rozrywki"*. *Pożegnalny walc,* powieść, którą kończyłem mniej więcej w tym samym czasie, miała być moją ostatnią powieścią. Mimo to żyłem wówczas bez gorzkiego poczucia osobistej klęski. Moje prywatne pożegnanie roztapiało się w tym drugim, ogromnym, które znacznie mnie przerastało.

Widziałem w Pradze gwałtowny koniec kultury Zachodu w starciu z wiecznością rosyjskiej nocy. Tej kultury, która została poczęta u zarania współczesności, opartej na rozumie, pluraliźmie myśli i tolerancji. W malutkim kraju zachodnim przeżyłem koniec Zachodu. To było drugie, wielkie pożegnanie.

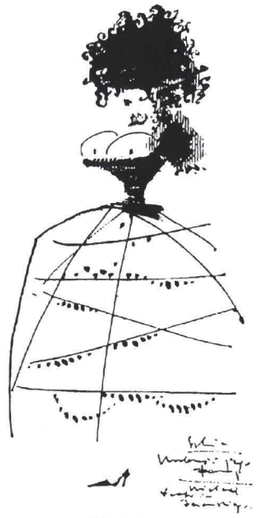
10.

Don Kichot, wraz ze swoim sługą, niepiśmiennym chłopcem, opuścił pewnego dnia swój dom, by iść walczyć z nieprzyjaciółmi. W sto pięćdziesiąt lat później Tom Shandy uczynił ze swego ogrodu ogromną makietę pola bitwy i, w asyście wiernego służącego, oddawał się wspomnieniom wojennej młodości. Tamten kulał zupełnie tak samo, jak Kubuś, który w dziesięć lat później zabawiał swego pana podczas podróży. A ten był nie mniej gadatliwy i bezczelny niż pucybut Józef Szwejk, który w sto pięćdziesiąt lat później w armii austro-węgierskiej rozśmieszał i napawał zgrozą swego pana, nadporucznika Lukasza. W trzydzieści lat później, czekając na Godota, Vladimir i jego sługa są już sami na pustej scenie świata. Podróż zakończona.

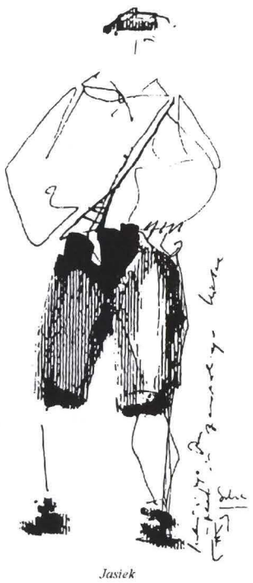
Sługa i jego pan przeszli przez całą nowoczesną historię Zachodu. W Pradze, mieście wielkiego pożegnania, słyszałem ich oddalający się śmiech. Z miłością i przerażeniem chwytałem ten śmiech tak, jak chwyta się rzeczy kruche i ulotne, które są skazane na śmierć.

Paryż, lipiec 1981.

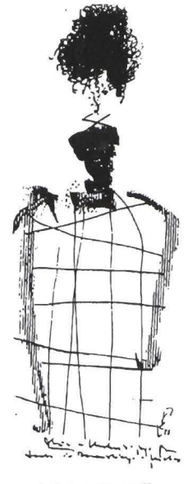
* Do Pragi przyjechał do mnie Georges Werler. Dałem mu sztukę, by przechował ją gdzieś za granicą i ochronił przed rewizjami, które mnie czekały. Tłumaczenie francuskie jest późniejsze. Dokonałem go dzięki nieocenionej pomocy moich przyjaciół, Francois Kerela i Grunenbauma, którym dziękuję z całego serca.



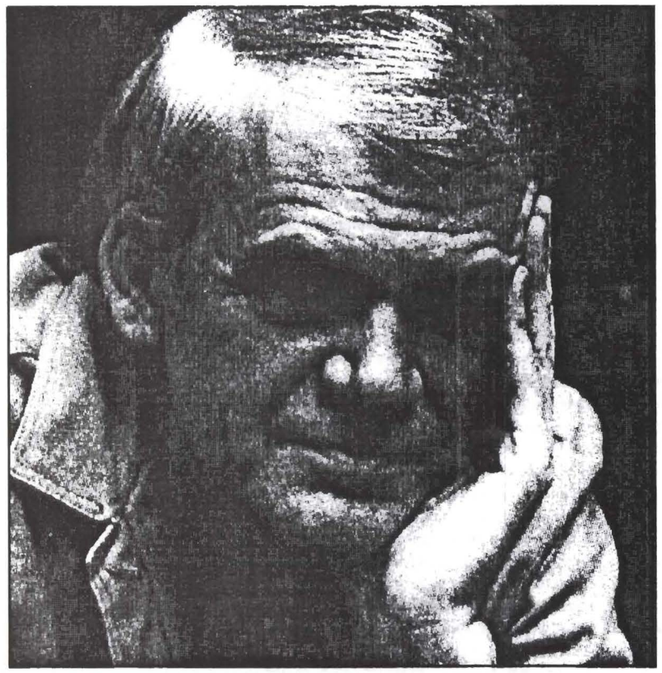
Oberżystka



Jasiek



Agata - wariacja II



Milan Kundera

MILAN KUNDERA

O dwóch rodzajach śmiechu

przełożył Andrzej Jagodziński

Ci, którzy traktują diabła jako przedstawiciela Zła, a anioła jako rycerza Dobra, przejmują demagogię aniołów. Sprawa jest oczywiście bardziej skomplikowana.

Aniołowie nie są zwolennikami Dobra, lecz bożego stworzenia. Diabeł natomiast nie jest tym, kto neguje rozumny sens świata bożego.

Władzą nad światem, jak wiadomo, dzielą się diabły i aniołowie. Dobro świata nie wymaga jednak, by aniołowie mieli przewagę nad diabłami (jak sądziłem, będąc dzieckiem), lecz aby ich siły były mniej więcej równe. Jeśli bowiem na świecie mamy zbyt dużo niekwestionowanego sensu (władza aniołów), to człowiek upada pod jego ciężarem. Jeśli natomiast świat całkiem traci sens (władza diabłów), to także nie da się żyć. (...)

Kiedy anioł po raz pierwszy usłyszał śmiech diabła, osłupiał. Odbyło się to na jakiejś uczcie, w której uczestniczyło dużo ludzi i wszyscy oni, jeden za drugim, przyłączali się do diabelskiego śmiechu, tak bardzo był zaraźliwy. Anioł doskonale rozumiał, że ten śmiech wymierzony jest przeciwko Bogu i przeciw godności Jego dzieła. Wiedział, że musi natychmiast jakoś zareagować, lecz czuł się słaby i bezbronny. Ponieważ sam nie potrafił nic wymyślić, zaczął naśladować swego przeciwnika. Otworzył usta i wydał przerywany, modulowany dźwięk z górnych rejestrów swej skali głosu i nadał mu odwrotny sens: podczas gdy śmiech diabła wskazywał na bezsensowność rzeczy, to śmiech anioła - przeciwnie - wyrażał radość z tego, że wszystko na świecie jest tak mądrze urządzone, wspaniale wymyślone, piękne, dobre i pełne sensu.

Diabeł i anioł stali więc na wprost siebie, otwierali usta i wydawali mniej więcej taki sam dźwięk, lecz każdy z nich wyrażał w nim coś innego. I diabeł patrząc na śmiejącego się anioła śmiał się coraz bardziej, głośniej i prawdziwiej, bo śmiejący się anioł był nieskończenie śmieszny.

Śmiech, który jest śmieszny, to klęska. Ale mimo wszystko aniołom coś się udało. Wszystkich nas okłamali semantycznym trickiem. Oryginalny śmiech diabła i anielska imitacja nazywane są tymn samym słowem. Ludzie do dziś nie uświadamiają sobie, że taki sam zewnętrzny objaw kryje w sobie dwie całkowicie przeciwstawne postawy. Istnieją dwa rodzaje śmiechu, a nam brak słowa na odróżnienie jednego od drugiego.

(KSIĘGA ŚMIECHU I ZAPOMNIENIA)

Andrzej Jagodziński

Los jako żart

Kiedy wiosną 1948 roku komuniści przejęli władzę w Czechosłowacji, Milan Kundera (rocznik 1929) znalazł się w obozie zwycięzców.

„Trzymałem za ręce albo za ramiona innych komunistycznych studentów, robiliśmy dwa kroki w miejscu, jeden do przodu, potem wyrzucaliśmy w górę najpierw jedną, później drugą nogę i powtarzało się to niemal co miesiąc, bo wciąż mieliśmy jakieś uroczystości, rocznice czy inne okazje; stare krzywdy były naprawiane, a nowe wyrządzane, fabryki nacjonalizowano, tysiące ludzi szło do więzienia, opieka lekarska była za darmo, trafikantom odbierano ich trafiki, starzy robotnicy wyjeżdżali po raz pierwszy na odpoczynek do konfiskowanych willi, a my mieliśmy na twarzy uśmiech szczęścia. Pewnego dnia powiedziałem coś, czego mówić nie powinienem, więc wyrzucili mnie z partii"- pisał 30 lat później o czasach swej młodości.

Wyrzucony również z uniwersytetu, żył Kundera wśrod robotników, a później z małą grupką muzykantów przygrywał do tańca w knajpach. Poznał wtedy zupełnie inny świat i - jak napisze - obudziło to w nim potrzebę zrozumienia, czemu ludzie postępują tak, jak postępują. Ta ciekawość sprawiła, że 10-15 lat później został powieściopisarzem.

Po kilku latach „kary" Kundera ukończył jednak praską szkołę filmową, w której następnie aż do 1970 r. wykładał dzieje literatury światowej. Zaczął też publikować wiersze, opowiadania, sztuki teatralne i w 1964 r. dostał nagrodę państwową. Prawdziwą sławę przyniosła mu jednak dopiero powieść „Żart", uważana powszechnie za jeden z najlepszych utworów literackich o staliniźmie. Właśnie w „Żarcie" po raz pierwszy pojawiły się motywy, do których później wielokrotnie wracał: wina komunistycznej części jego pokolenia, podział na prześladujących i prześladowanych, wreszcie kara za ślepą wiarę w marksizm.

Mimo, że „Żart" pokazuje komunistę, który traci złudzenia, sam Kundera przez długi czas bronił „socjalizmu z ludzką twarzą" - nawet wtedy, gdy po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację pomysł na reformowanie systemu okazał się utopią. W jednym z ostatnich (przed zlikwidowaniem) numerów pisma „Listy" napisał, że sensem Praskiej Wiosny było „pokazanie, jak ogromne możliwości demokratyczne leżą dotąd odłogiem w socjalistycznym projekcie społeczeństwa, pokazanie, że możliwości te można wykorzystać, jeśli w pełni dojdzie do głosu polityczne niezależność narodu". Polemizował z nim wtedy Vaclav Havel, ale wkrótce już nie było pisma, które chciałoby ich drukować - obaj, podobnie jak dziesiątki innych pisarzy, znaleźli się na indeksie.

Dwie gotowe już powieści Kundery: „Walc pożegnalny" i „Życie jest gdzie indziej" nie miały szans na wydanie w kraju, a on sam stracił posadę w szkole filmowej. „Nikt nie miał prawa zatrudnić mnie gdzie indziej - napisze później. - Odwiedzali mnie wtedy młodzi przyjaciele, tak młodzi, że Rosjanie nie mieli ich na swych listach proskrypcyjnych i dzięki temu mogli pozostać w redakcjach, szkołach czy zespołach filmowych. Ci wspaniali młodzi przyjaciele, których nigdy nie zdradzę, proponowali mi, abym pod ich nazwiskami pisał słuchowiska radiowe, sztuki teatralne czy telewizyjne, artykuły, reportaże, scenariusze filmowe itp., żeby w ten sposób zarobić na życie".

Kundera przyznaje, że kilkakrotnie skorzystał z tych propozycji, ale po kilku „wpadkach" zrezygnował. „Zrozumiałem ostatecznie, że stał się ze mnie doręczyciel nieszczęść i że nie mogę dłużej pozostać wśród ludzi mi bliskich, jeśli nie chcę wyrządzić im krzywdy; że nie pozostało mi nic innego niż wyjazd z kraju".

Wyjechał w 1975 r. do Francji na gościnne wykłady uniwersyteckie i wkrótce potem za publikowanie za granicą pozbawiono go obywatelstwa czechosłowackiego. Zarazem jednak odniósł ogromny sukces literacki, a jego powieść „Nieznośna lekkość bytu" wydana została w kilkunastu językach i setkach tysięcy egzemplarzy. Został też laureatem najpoważniejszych nagród literackich, a od kilku lat wymieniany jest wśród kandydatów do Nagrody Nobla. Jego esej „Zachód porwany czyli tragedia Europy Środka" odbił się głośnym echem w całym świecie literackim. Jeden z czeskich pisarzy emigracyjnych powiedział, że choć Kundera nie angażował się w działalność emigracyjnych organizacji, to swą twórczością zrobił dla czeskiej sprawy więcej niż „wszystkie one razem wzięte".

Mimo to we własnym kraju przyjmowany jest z rezerwą i choć od „aksamitnej rewolucji" upłynęły już niemal 4 lata, wydano tam zaledwie dwie jego książki. Młodsi czytelnicy przeważnie już Kundery nie znają, zaś koledzy pisarze i krytycy literaccy zarzucają mu, że w swych utworach fałszuje i upraszcza powojenną historię Czechosłowacji, że jest koniunkturalny, że upiększa własny życiorys. Choć w każdym z zarzutów tkwi ziarno prawdy, to kto wie, czy nie najważniejsza jest w tym wszystkim zwykła ludzka zazdrość, że „koledze z jednej ławki" powiodło się w wielkim świecie.

„Autor napisze powieść, a ta zmieni potem jego życie. Kiedy w 1965 roku zaniosłem rękopis »Żartu« do jednego z praskich wydawnictw, nikt nie wierzył, że będzie go można opublikować. Swoim duchem był po prostu nie do przyjęcia dla reżimu. (...) W 1967 roku »Żart« jednak się ukazał. (...) W rok później do mojego kraju wtargnęły rosyjskie czołgi. W oficjalnych dokumentach zostałem uznany za jednego z głównych inspiratorów kontrrewolucji, moje książki znalazły się na indeksie, a moje nazwisko wykreślono nawet ze spisu telefonów. To wszystko dzięki »Żartowi«. W tym czasie powieść wydana została w paryskiej oficynie Gallimard i nagle miałem wielu francuskich przyjaciół, którzy w siedem lat później umożliwili mi przeniesienie się do Francji. Też dzięki »Żartowi«. Po następnych pięciu latach otrzymałem obywatelstwo francuskie i moją ojczyzną stała się Europa. Tulę się do niej kurczowo z taką samą szaleńczą miłością, jak kiedyś tuliłem się do mego taty, kiedy przed pustą salą grał Strawińskiego" - napisał Kundera w autobiograficznym „Fortepianie Chopina".

(Mieli być pisarzami w likwidacji - Czechosłowacja, sierpień '68, *Magazyn Gazety Wyborczej nr 25*)

Projekt okładki i rysunki wewnątrz programu - Ryszard Kaja.

Inspicjent i sufler
ANNA MAŁACHOWSKA

Brygadier sceny
ZENON PIWOWARCZYK

Światło
RYSZARD ZAJĄC
MAREK DUTKIEWICZ

Realizacja akustyczna
ANDRZEJ WODECKI

Rekwizytor
ZOFIA ZAJĄC

Prace perukarskie
MARIA KACZMAROWSKA
IDA LANG

Kierownictwo pracowni krawieckich
BARBARA KARYŚ
MARIAN MAZUR

Kierownictwo pracowni stolarskiej
LESZEK MACIAS

Pracownia malarska
IWONA JAMKA
BEATA GROCHOWSKA

Prace tapicerskie
ANTONI KANIOWSKI

Kierownik techniczny
EDMUND POMARAŃSKI

Kierownik Biura Organizacji Widowni
Koordynator pracy artystycznej
JOLANTA SPERKA

Państwowy Teatr im Stefana Żeromskiego
Kielce, ul. Sienkiewicza 32
telefony 460-48
447-65 dyrekcja
475-00 kasa i organizacja widowni

Dyrektor Naczelny i Artystyczny - Piotr Szczerski
Kierownik Literacki - Jerzy Sitarz

państwowy

TEATR
im. STEFANA
ŻEROMSKIE-
GO
KIELCE