teatr współczesny

sezon 1997/98

Sławomir Mrożek

KAROL

Dyrektor
naczelny i artystyczny
ZBIGNIEW LESIEŃ

Kierownik literacki
JÓZEF KELERA

Sezon 1997/98

Sławomir Mrożek

KAROL

Reżyseria
ZYGMUNT BIELAWSKI

Scenografia
ELŻBIETA TERLIKOWSKA

Muzyka
CEZARY DUCHNOWSKI

Układ pantomimiczny
LESZEK CZARNOTA

Premiera 31 stycznia i 1 lutego 1998 r.
na Małej Scenie

Fot. PAP/CAF Kopczyński

Sławomir Mrożek ur. 26 VI 1930 w Borzęcinie pod Tarnowem. Dramatopisarz, prozaik i satyryk rysownik. Debiutował 1950 reportażem „Młode miasto" („Przekrój"). Współpracował w eksperymentalnym teatrem studenckim Bim-Bom w Gdańsku i krakowską Piwnicą pod Baranami. Prowadził parodystyczną rubrykę „Postępowiec" w pismach: „Od A do Z" i „Życie Literackie". Od 1963 mieszkał we Włoszech, od 1968 w Paryżu, od 1989 w Meksyku. Aktualnie zapowiada powrót do Krakowa.

Jego twórczość, utrzymana w konwencji groteski, prowadzi do uogólnień związanych z zagadnieniem stosunku jednostki do zbiorowości. Ukazuje świat zniekształcony i absurdalny, odpowiednik fałszywej świadomości ulegającej współczesnym mitologizacjom ideologicznym, także anachronicznym reliktom historii, zwłaszcza polskiego romantyzmu. Satyrę społeczno-obyczajową kieruje przeciw schematyzacji życia, prymitywizmowi myślowemu, paradoksom cywilizacji, wulgarnemu dydaktyzmowi. Komizm, demaskujący przewagę frazesu nad znaczeniem, osiąga za pomocą parodii stylów – potocznego, szkolnego, urzędowego, dziennikarskiego, literackiego.

Utwory dramatyczne zbliżają się do moralitetu czy powiastki filozoficznej. Mrożek tworzy teoretyczne modele skrajnych sytuacji ludzkich, wykazując za pomocą operacji logicznych niemożność wyjścia poza krąg własnych wyobrażeń o rzeczywistości. Wprowadza dwa porządki – bohatera i wrogiego mu świata niezrozumiałych i zhierarchizowanych form. Postacie wcielają stereotypy myślowe, obyczajowe, moralne, pojęciowe, potraktowane jako wmówienia zbiorowości i jej instytucji. Typologia postaci ma uzasadnienie społeczne, etyczne i egzystencjalne.

W „Policji" zilustrował absurdalność idei „policyjności" w utopijnym systemie państwowym. Jednostkę przedstawił jako ofiarę przerastających ją wymagań społeczności w „Męczeństwie Piotra Oheya". W jednoaktówkach „Na pełnym morzu", „Karol", „Strip-tease" stworzył metaforę procesu mitologizacji i mistyfikacji codzienności dla maskowania agresji, konformizmu, nietolerancji, zwłaszcza strachu, wyzwalających się w klimacie osaczenia.

Mrożek ośmiesza dzisiejszą recepcję i potoczne rozumienie romantyzmu: „Indyk" ukazuje degradację romantycznego światopoglądu w obrazie zbiorowej niemożności i nieautentyczności; w „Śmierci porucznika" zakwestionowany zostaje romantyczny mit heroizmu; w „Zabawie", parafrazie „Wesela" Wyspiańskiego, uwidocznia się sprzeczność między ideą czynu a jej bezsensownym wcieleniem.

Najszerszą, wieloznaczną interpretacją procesów społecznych i politycznych jest „Tango" z głównym przesłaniem-ostrzeżeniem zarówno przed skutkami konformizmu, jak przed nihilizmem i anarchią. W „Krawcu" autor utożsamił ironicznie kulturę z modą ubraniową, wartością umowną, ale gwarantującą tożsamość społeczną i indywidualną. W słuchowisku „Rzeźnia" zakwestionował zarówno mistyczną rolę sztuki, jak powstałą w wykolejonej wyobraźni koncepcję twórczości wracającej w imię prawdy do natury i okrucieństwa.

Następne dramaty przynoszą zmianę stylistyki, refleksja koncentruje się wokół tragizmu człowieka nie mogącego wyzwolić się od imperatywu postępowania narzuconego mu przez naturę i historię. W „Emigrantach" dialog między intelektualistą i robotnikiem prowadzony w sytuacji wyobcowania narodowego i społecznego uzewnętrznia charakterystyczną ambiwalencję postaw życiowych: od afirmacji pełnej wolności do zrozumienia konieczności więzi społecznej. „Garbus" ukazuje zmierzający do nicości świat, w którym wątpliwym wartościom idei i spekulacji przeciwstawiona jest trwałość natury i realizmu życiowego. „Vatzlav" zawiera gorzką kpinę z utopijnego dążenia człowieka do odnalezienia podstawowych wartości, mimo relatywności wszystkiego.

W cyklach rysunkowych „Polska w obrazach" i „Przez okulary Sławomira Mrożka" („Przekrój" 1953-68), w opowiadaniach „Półpancerze praktyczne", „Słoń", „Wesele w Atomicach" i powieściach „Maleńkie lato", „Ucieczka na południe" przedstawił zderzenia prowincjonalnej mentalności z symptomami rozwoju społecznego i cywilizacyjnego w konwencji absurdalnego humoru.

Jest też autorem scenariuszy filmowych: „Wyspa róż", „Amor" i felietonów „Małe listy". Jego dramatopisarstwo zajmuje trwałe miejsce w repertuarze teatrów, ma przekłady na kilkanaście języków, liczne inscenizacje, także adaptacje telewizyjne w krajach Europy, obu Ameryk, Afryki, Australii, Japonii, Nowej Zelandii, na Hawajach. Prapremiera „Karola" – Teatr Wybrzeże w Sopocie, 31 XII 1961, reż. Kazimierz Braun.

Występują

TADEUSZ TRYGUBOWICZ
Dziadek

MIROSŁAW OCZKOŚ
Wnuk

MAREK LIS ORŁOWSKI
Okulista

Inspicjent-sufler
KATARZYNA KRAJEWIT

Józef Kelera

KRÓTKI PRZEWODNIK PO MROŻKU
(fragmenty)

Mrożka nie interesuje pisanie o „błędach i wypaczeniach". To, co obchodzi go naprawdę, co porusza jego talent i wyobraźnię — to podstawowe właściwości systemu, to istotne rysy „gorszego boga", fundamentalne cechy mechanizmu funkcjonowania Ducha Dziejów. Te cechy mechanizmu (...) nie mogą być eksponowane wprost — i to jest jedna z kilku przyczyn, które generują szczególny charakter, swoisty model kształtującej się poetyki dramatycznej Mrożka (...).

Poetyka realizmu jest w owych latach, w Polsce, najdoszczętniej skompromitowana przez łże-realizm stalinowski, w poprzedniej epoce forsowany administracyjnie pod postacią tak zwanego socrealizmu. (...) Alternatywą jest poetyka kreacyjna, która stwarza szansę autonomicznej konstrukcji świata przedstawionego, zatem szansę ukształtowania znaczącej syntezy i dotarcia do podstawowych struktur, do istotnych mechanizmów określających funkcjonowanie świata takiego, jaki jest naprawdę. Mrożek-prozaik (...) z zamiłowaniem i talentem eksploruje możliwości tej poetyki już od dobrych paru lat, kiedy zaczyna pisać pierwszą swoją sztukę (...).

W twórczości Mrożka poetyka kreacyjna kojarzy się ściśle i od początku z poetyką paraboli, nawiązującej zresztą — gdyby koniecznie szukać jej protoplastów — raczej do Franza Kafki niż do typowych struktur „teatru absurdu", o tyle jednak różnej od klimatu Kafki, że intensywnie wypełnionej groteskowym dowcipem. Pod piórem Mrożka poetyka paraboli okazuje się i skuteczna, i dynamiczna, i efektowna, służy bowiem od budowania bardzo przemyślnych modeli teoretycznych — modeli sytuacyjnych — w których istotne właściwości funkcjonowania systemów totalitarnych, wraz z ich zapleczem ideologicznym tudzież wystrojem frazeologicznym, zostają jak gdyby rozebrane na czynniki pierwsze, wypreparowane do najczystszej postaci i zestrojone modelowo, doprowadzone w swoim działaniu do ostatecznych konsekwencji i w rezultacie aż do stanu ewidentnie absurdalnej redukcji. Przy tym swoistość logiki paranoicznej tych systemów jest tu szczególnie akcentowana, także językowo: w spiętrzeniach sofizmatów i paralogizmów, w fałszerskich pseudoimplikacjach, w demagogicznych sylogizmach budowanych na arbitralnych lub absurdalnych przesłankach — jawi się w całej okazałości racjonalizm sprostytuowany i ogromnie przez to śmieszny. Śmieszny także poprzez zabieg hiperbolizacji, która wszakże nie zaciera podobieństwa do pierwowzoru, ale przeciwnie — maksymalnie wyostrza jego typowe rysy i ujawnia mechanizmy haniebnego procederu totalitarnej demagogii.

Te więc „modele teoretyczne" są pomysłem oryginalnym i wyzyskanym znakomicie; są wynalazkiem Mrożka i określają zwłaszcza pierwszy etap jego twórczości dramatopisarskiej. Budowane są z reguły jako sytuacje zamknięte, autonomiczne, zdominowane swoją logiką immanentną, zatem wypreparowane laboratoryjnie i w takim charakterze jakby odcięte od zbędnych połączeń z całym światem dookolnym, a jednocześnie demonstrowane jak pars pro toto. Tak powstaje szczególny rodzaj dramatycznej metafory. I tak jest już w „Policji". I tak będzie co najmniej aż do „Tanga", które zamyka i pointuje tę pierwszą fazę dramatu Mrożka (...).

Kolejne utwory analizować będą — modelowo — wielorakie właściwości syndromu zniewolenia, a więc także znamienne cechy świadomości i zbiorowej nieświadomości zniewolonych.

W syndromie zniewolenia mieszczą się takie najważniejsze warianty rozgrywek, układów sytuacyjnych i napięć dramatycznych: po pierwsze — sytuacja ofiary; po wtóre ambiwalencja i dialektyka więzi między oprawcą a ofiarą; co za tym idzie — rozmaite postacie uległości oraz taktyki obronne przyjmowane przez ofiary opresji, wszystkie zresztą chybione i nieskuteczne. Diagnoza Mrożka jest bowiem taka: podstawowa cecha zachowania się ofiary to mistyfikowanie własnej sytuacji. Zatem — automistyfikacja jako dominanta samoświadomości ofiary. Nie bez znaczenia dla tego stanu samoświadomości jest też zjawisko doktrynalnego zainfekowania ofiary przez oprawcę, wręcz popisowo udramatyzowane w jednoaktówce „Na pełnym morzu". Ale infekcje doktrynalne wchodzą także w dziwaczne związki z reliktami przeświadczeń waloryzujących narodową martyrologię, z czego mogą się też wyłonić, jak w „Męczeństwie Piotra Oheya", pokraczne twory koszmarów sennych, fascynacji i strachu: autokreacje pseudomęczeńskie, utajone tuż za progiem udręczonej świadomości ofiary.

Nie jest to pełna lista motywów, które Mrożek przetwarza, rozwija, modeluje, najbłyskotliwiej w sześciu jednoaktówkach pisanych w latach 1960-1962 (...). Należy dodać motyw ksenofobii i chamstwa, nawiązujący do sytuacji lat sześćdziesiątych, w której endecja i ubecja podają sobie ręce, a rozegrany popisowo w znakomitym „Karolu" (druk 1961).

„Odra", nr 6/1990.

PARABOLE ZNIEWOLENIA

Kolejne trzy sztuki (...) „Karol", „Na pełnym morzu" i „Strip-tease" przedstawiają podobny problem: gwałt na jednostce w imię społecznych potrzeb lub ideałów. Centralne miejsce zajmują w nich ofiary społecznej presji i ideologicznej manipulacji. Te krótkie jednoaktówki najlepiej ilustrują wczesną technikę dramaturgiczną Mrożka i pozwalają zrozumieć źródła jego popularności. Schematycznie zarysowane sytuacje demaskują mechanizmy ideologii społecznych: odruchowe reakcje ludzi na wziosłe niegdyś ideały moralne, które obecnie jedynie pomagają uzasadniać akty przemocy.

„Karol", zbudowany na zasadzie pseudologicznych zwrotów akcji, parodiuje romantyczną mitologię „walki o wolność". Pojawia się tam kulturalny i poprawnie wychowany Okulista, który weźmie udział w bezsensownych gwałtach na przypadkowych ofiarach. Gdy Dziadek i Wnuk, którzy zjawiają się w jego gabinecie, domagają się współpracy w ściganiu bliżej nie określonego Karola, Okulista stopniowo zaangażuje się w polowanie i na końcu osobiście dostarczy następnej ofiary. Patriotyczna gorliwość Dziadka, który „musi strzelać", wystarcza za motywację ślepego polowania. Podczas gdy zgrzybiały staruszek zajmuje się strzelaniem, pozbawiony skrupułów wnuczek, prowodyr przedsięwzięcia, przekształca pełnego wzniosłych ideałów lekarza w układnego kolaboranta. W konfrontacji z duetem, który reprezentuje etos uzbrojonego oporu zredukowany do absurdu, Okulista łatwo ulega przemocy. Zasłania się wprawdzie szlachetnymi monologami o chwalebnych pożytkach racjonalnego myślenia i postępu naukowego, przytacza opisy idyllicznej egzystencji i zachowuje poprawne maniery, ale to nie zapewnia mu moralnej równowagi. Podobnie jak inne sztuki Mrożka „Karol" pokazuje, jak język, który odzwierciedla przestarzałe ideały, może służyć nagiej przemocy. Okulista posiada zarówno silne poczucie przyzwoitości, jak i pełną swobodę w posługiwaniu się językiem o szerokim zakresie kulturalnych stereotypów. Ta humanistyczna retoryka uzasadnia jednak bez większych oporów posłuszeństwo wobec jaskrawej niesprawiedliwości, a powierzchowna ogłada pokrywa moralną przemoc.

Paraboliczne znaczenie „Karola" można odnieść do różnych sytuacji politycznych, zmuszających bądź skłaniających intelektualistów do kolaboracji z tymi, którzy mają władzę. Mityczny i szczuty w „Karolu" Karol może być w tej interpretacji synonimem „obcego" – Żyda lub cudzoziemca, wyznawcy innego boga lub politycznego oponenta. Pościg za nim jednoczy przeciw wspólnemu wrogowi, a zjednoczenie to w chorym społeczeństwie utwierdza poczucie wspólnoty w strachu i poniżeniu. Dla rodzimej publiczności tego okresu polityczne implikacje sztuki były jasne: Dziadek, kultywujący tradycje ruchu oporu, ulegał teraz wpływowi Wnuka, przemawiającego językiem ludzi sprawujących władzę w państwie robotniczo-chłopskim. Wnuk zaś przypomniał reprezentanta aparatu przemocy, wprawnego w nakłanianiu idealistycznie usposobionych intelektualistów do współpracy. Nowy porządek przynosi znamienne rozdwojenie: w świecie fantazji nic nie zagraża idealistycznej utopii, natomiast w rzeczywistości nawet idealista współdziała w prześladowaniu niewinnych ofiar.

Proces podporządkowania się brutalnej przemocy, przybranej w doprowadzone do absurdu demokratyczne slogany, przemocy roszczącej sobie pretensje do logicznego uzasadnienia, powtarza się w jednoaktówce „Na pełnym morzu". Tutaj trzech głodnych rozbitków, Gruby, Średni i Mały, wyłania spośród siebie tego, który ma być zjedzony przez dwóch pozostałych. Chociaż selekcja odbywa się z wszechstronnym wykorzystaniem demokratycznej retoryki, nie da się ukryć, że Mały nie ma żadnych szans wobec Średniego i Grubego. Po unieważnieniu tajnego głosowania Gruby wespół ze Średnim przekonują Małego, że historyczna sprawiedliwość domaga się od niego ofiary. W długich tyradach przedstawiają dowody swego niskiego pochodzenia i trudnego dzieciństwa: ojciec jednego z nich był „prostym drwalem analfabetą", drugi zaś w ogóle nie miał ojca, „matka poczęła go na skutek ciężkich zmartwień

spowodowanych nędzą". Mały wie, że jedyne, co mu pozostaje, to dać się zjeść. Kultura wymaga jednak, aby gwałt został uzasadniony w języku humanistyczych sloganów: „Ostatecznie to zupełnie co innego zostać zjedzonym jako zwyczajna ofiara przemocy, a co innego [...] być zjedzonym za własnym wewnętrznym przyzwoleniem, razem ze szlachetnymi pobudkami". W zakończeniu sztuki nawet odkrycie puszki cielęciny z groszkiem nie zmienia sytuacji, ponieważ Gruby i Średni nie chcą zaprzepaścić szlachetnego samopoświęcenia ofiary.

Tutaj, podobnie jak w „Karolu", silniejsi nakłaniają słabszego do uległości. Siła jest upersonifikowana: Gruby ze Średnim jak Wnuk z Dziadkiem manipulują pojęciami i słowami, by uzyskać pożądane reakcje ofiar. Te zaś godzą się na przemoc, mają jednak potrzebę uzasadnienia swojej słabości za pomocą humanistycznych ideałów. Znowu stereotypy języka, odwołujące się do humanizmu i demokracji, maskują rzeczywistość opartą na przemocy i ucisku.

W następnej sztuce „Strip-tease" nie ma tego rodzaju personifikacji. Przemoc jest bezosobowa. Pojawia się jako olbrzymia ręka kontrolująca zachowanie dwóch postaci na scenie. Nie jest ważne, czy ręka istnieje, czy też jest wymysłem ofiar, ponieważ przedstawiony jest tu jedynie intelektualny mechanizm akceptacji zniewolenia. W sztuce dwóch mężczyzn, ubranych w jednakowe garnitury, znajduje się w zamkniętym pomieszczeniu. Sterowani przez bliżej nie określoną siłę, próbują radzić sobie z sytuacją osaczenia. Jeden proponuje aktywny opór, usiłuje otworzyć drzwi, puka w ściany. Drugi jest zwolennikiem biernego oporu i odmawia zaangażowania w jakąkolwiek działalność (...).

Zagrożeni przez wielką rękę, obydwaj — bierny wyznawca wolności wewnętrznej i aktywny poszukiwacz jej zewnętrznych form — błagają o przebaczenie za nieświadome wykroczenia, zostaną jednak bezlitośnie usunięci ze sceny.

Podobnie jak inne utwory Mrożka z tego okresu, „Strip-tease" może być interpretowany jako historia o zniewoleniu, w której ofiary przy pomocy stereotypowych wyobrażeń o wolności usiłują zachować swoją godność

wobec bezosobowej i bezwzględnej siły. Ideały humanistyczne ponownie służą tu jedynie maskowaniu lub nawet motywowaniu przemocy, gdy w istocie ludzie nie mają wyboru i ustępują przed siłą (...).

Atrakcyjność „Męczeństwa Piotra Oheya", „Karola", „Na pełnym morzu", „Strip-tease" i „Czarownej nocy" jest nie tylko owocem bezlitośnie logicznej analizy zniewolenia, lecz zawiera się również w samym dialogu. Dialog Mrożka nasycony jest gęsto skojarzeniami satyrycznymi, które rezonują z powszechnie przyjętymi społecznymi konwencjami i zdolnością do postrzegania absurdu. W dramatach tych język staje się ostateczną i jedyną rzeczywistością. Ograniczony do pseudologicznej wymiany zdań, w której stereotypy słowne urastają do rangi obowiązujących zasad, organizuje bez reszty świadomość bohaterów. To właśnie dziedzictwo konwencji i pozorna wszechmoc logiki wiodą bohaterów Mrożka do konformizmu i wiernopoddaństwa. Ale skoro humanistyczna logika ujawnia swoją absurdalność, znikają również i oni, ponieważ świat ich jest jedynie funkcją aktów słownych.

Halina Stephan, Mrożek. Kraków 1996.

*

Większość bohaterów Frischa, różnymi względami kierowana, wybiera identyfikację z narzuconym im wizerunkiem. Nie tylko dlatego, że trudno żyć w stanie permanentnej schizofrenii. Częściej powodem kapitulacji okazuje się wewnętrzna słabość, potrzeba potwierdzenia swego „ja". Nawet kosztem własnej zguby (...).

Akcja „Biedermanna i podpalaczy" Frischa biegnie podobnym torem co rozwój zdarzeń w jednoaktówce Mrożka zatytułowanej „Karol". W podobny sposób słabsi ustępują przed dyktatem silniejszych, aż ich konformizm zwieńczy gest współpracy. Nie tyle nawet wprost wymuszony, co przygotowany przez wcześniejsze drobne akty wyboru mniejszego zła. Obie sztuki równie łatwo streścić, lecz diabeł – jak mówią – kryje się w szczegółach. U Mrożka gabinet Okulisty odwiedzają dwaj – na pozór – zwykli pacjenci: Dziadek i Wnuk. Starszy pan mocno niedowidzi, więc potrzebne mu okulary. Cóż, konwencjonalne metody mierzenia siły szkieł zawodzą, bo Dziadek to analfabeta. Prowadzi to jedynie do kilku zabawnych perypetii. Prawdziwym motorem akcji jest bowiem powód, dla którego Dziadek potrzebuje okularów: polowanie na Karola. Może się nim okazać sam Okulista, gdy tylko padnie na niego skorygowany szkłami wzrok Dziadka. Dalszy ciąg nietrudno przewidzieć. Byli pacjenci odbierają Okuliście jego własne okulary i w chwilę później oskarżają o „karolstwo". Ten broni się, jak umie, czyli zrzuca podejrzenie na oczekiwanego pacjenta. Przybysze zasadzają się na „zwierzynę", Dziadek strzela celnie, trup pada i obaj panowie odchodzą zadowoleni. Zapowiadają wszak kolejne „niespodziewane" odwiedziny i zostawiają wizytówkę – „na wszelki wypadek". Co dalej? Trudno by spodziewać się czegoś innego: umówiwszy się z kolejnym pacjentem, Okulista powiadamia Dziadka...

Tym samym tropem podąża z grubsza akcja „Biedermanna i podpalaczy". Zacnego pana Biedermanna odwiedza pewnego wieczoru podpalacz, podając się za bezdomnego. Demonstracją mięśni cyrkowego atlety i pochlebstwem wymusza najpierw sutą kolację, a potem kolejne ustępstwa. Pan Biedermann nie tylko zgadza się, by na strychu zamieszkali dwaj kolejni bezdomni; nie tylko zataja przed policjantem, że zgromadzili tam zapasy benzyny; nie tylko własnoręcznie pomaga wymierzyć lont, ale nawet podaje pudełko zapałek, by mogli spalić jego dom i całą dzielnicę (...).

Frisch nazywa „Biedermanna i podpalaczy" sztuką dydaktyczną bez moralnego przesłania, bowiem nie tyle idzie mu o nauczenie czegoś widzów wzorem Brechta, ile – sprowokowanie ich do szukania odpowiedzi na własną rękę. Dlatego w trakcie uroczystej kolacji Biedermann wychodzi na proscenium i zwraca się wprost do widzów: „Powiedzcie szczerą prawdę: Od kiedy (dokładnie) wiecie, moi państwo, że oni są podpalaczami? (...) Podejrzenie! Miałem je od samego początku, moi państwo, podejrzenia ma się zawsze – ale powiedzcie szczerze: Co wy byście zrobili, mój Boże, na moim miejscu? I kiedy?" To drugie pytanie wydaje się ważniejsze. Dotyczy przecież wyznaczenia granicy, od której zasada wyboru mniejszego zła przestaje obowiązywać. Tego mniejszego zła, które od większego nauczył się odróżniać dopiero Biedermann – moralitetowy Każdy późnego kapitalizmu, zewnątrzsterowny człowiek ery postindustrialnej.

Czy podobnego typu przemiana osobowości wyjaśnia także podatność Okulisty na perswazje Wnuka i Dziadka w jednoaktówce Mrożka? Nawet uważna lektura

„Karola" o niczym nie przesądza, gdyż Mrożek bardziej interesuje się strategią pacjentów i nieudacznymi manewrami obronnymi pana doktora niż motywami, jakie nimi kierują. Ponadto Wnuk i Dziadek wydają się o wiele mniej subtelni od podpalaczy Frischa. Nie rzucają przynęty na narcystyczne potrzeby Okulisty. Kiedy po krótkiej konfrontacji, bo i czas jednoaktówki ponagla, dochodzi do jawnej demonstracji siły, pozostaje Okuliście jedynie odwlekanie egzekucji. U Mrożka nie liczą się konwenanse i formalne zasady grzeczności, nie bez kozery akcja toczy się w gabinecie lekarza. Tu rzecz raczej w definicji sytuacji: lekarz wydaje dyspozycje pacjentom, ale musi słuchać bez szmerów poleceń panów z wymierzoną strzelbą. Tę prostą odwrotność dobitnie potwierdza wyraźna perypetia, gdyż jednoaktówka Mrożka — w zgodzie z tradycyjną normą — odwierciedla w swej budowie wzór sztuki pełnospektaklowej. Dlatego znajdzie się w niej miejsce także dla klasycznej retardacji w postaci symulowanego przez Okulistę polowania na muchę tuż przed punktem kulminacyjnym: nadejściem oczekiwanego pacjenta. Perypetia w „Karolu" na tyle odsłania kulisy zmagań między protagonistami, że można mieć pewność co do jednego — gra nie toczy się o niczyje czyste sumienie, ale od początku stanowi konfrontację dwóch sił, z której tylko jedna wyjść może zwycięsko.

Pierwsza sekwencja akcji w „Karolu" to stopniowe spychanie Okulisty z pozycji dominującej, gwarantowanej przez jego zawód i miejsce akcji. Jego domniemani pacjenci radzą sobie z tym doskonale, zaskakująco odpowiadając na jego rutynowe pytania. Wytrącony ze swojej roli lekarz daje się sprowadzić na manowce dyskusji o winie.

Analogiczna strukturalnie sytuacja osaczenia i analogiczna polityka małych ustępstw nie o wszystkim przesądza. W dramacie Frischa podpalacze interesowali się głównie wywołaniem pożaru, a Biedermann obchodził ich wyłącznie dlatego, że jego dom stał w strategicznym punkcie miasta. On zaś mniej drżał o siebie niż o swój majątek. Mrożek pokazuje sytuację odmienną. Właściwym powodem wizyty Wnuka i Dziadka w gabinecie Okulisty okazuje się wkrótce on sam. Wbrew pozorom — nie jako zlikwidowany Karol, tylko przekonany do współpracy łowca innych Karoli. Podobnie w innych jego dramatach, gdzie oś centralną zdarzeń tworzy — wymuszony przez sytuację czy inne postacie — proces wewnętrznej przemiany bohatera. Już w „Policji" idzie o pokazanie przebiegającej równolegle przemiany byłego spiskowca w adiutanta generała, a sierżanta policji w prowokatora. W podobny sposób zmienia się Mały w jednoaktówce „Na pełnym morzu" (...). Mrożka interesują przy tym nie subtelności psychologiczne zachodzącej przemiany wewnętrznej, ale raczej metody tej swoistej „inżynierii dusz", która z łatwością zmienia zwykłych ludzi w kłamliwych oportunistów (...). Dlaczego bohaterów Mrożka tak łatwo zastraszyć i przymusić do własnoręcznego przerobienia się na cudze kopyto?

O odpowiedź wcale nie łatwo. Mrożek zajmował się raczej śledzeniem technik „inżynierii dusz" niż wyjaśnianiem przyczyn słabości swoich bohaterów (...). Jakby nie potrafił — czy też raczej nie chciał — rozstrzygnąć, jakie postrzeganie rzeczywistości i jaka jej ocena, jakie emocjonalne zaangażowanie, przynależność do jakiej grupy czy wreszcie jakie wcześniejsze doświadczenia odpowiadają za ukazane na scenie sytuacje (...).

Małgorzata Sugiera, Dramaturgia Sławomira Mrożka. Kraków 1996.

MROŻEK WE WROCŁAWIU

TEATR WSPÓŁCZESNY

- **„Serenada"** i **„Polowanie na lisa"**, reż. Andrzej Makowiecki, prem. 24 VI 1978
- **„Ambasador"**, reż. Bogusław Jasiński, prem. 23 II 1982
- **„Emigranci"**, reż. Jacek Zembrzuski, prem. 8 IV 1978 (Mała Scena — Rekwizytornia)
- **„Tango"**, reż. Krzysztof Rościszewski, prem. 15 IX 1991

TEATR POLSKI

- **„Policjanci"**, reż. Artur Młodnicki, prem. 25 III 1959 (Scena Kameralna)
- **„Indyk"**, reż. Andrzej Witkowski, prem. 29 X 1961 (Scena Kameralna)
- **„Zabawa"**, reż. Zdzisław Maklakiewicz; **„Kynolog w rozterce"**, reż. Igor Przegrodzki; **„Czarowna noc"**, reż. Bogusław Danielewski, praprem. 30 III 1963 (Scena Kameralna)

– **„Tango"**, reż. Maria Straszewska, prem. 12 II 1966 (Scena Kameralna)
– **„Karol"**, **„Na pełnym morzu"**, **„Zabawa"**, reż. Jerzy Wróblewski, prem. 4 I 1974 (Scena Kameralna)
– **„Rzeźnia"**, reż. Wiesław Górski, prem. 24 IV 1975 (Scena Kameralna)
– **„Emigranci"**, reż. Ewa Bułhak, prem. 3 VI 1979 (Scena Kameralna)
– **„Garbus"**, reż. Wiesław Górski, prem. 27 II 1981 (Scena Kameralna)
– **„Pieszo"**, reż. Dariusz Miłkowski, prem. 12 XII 1981
– **„Vatzlav"**, reż. Marcel Kochańczyk, prem. 31 VIII 1986 (Scena Kameralna)
– **„Historia PRL według Mrożka"**, adapt. i reż. Jerzy Jarocki (w przygotowaniu)

PWST

– **„Przybycie Godota** – warsztat na Wydziale Lalkarskim pod kierunkiem Andrzeja Dziedziula, prem. 24 V 1977 (Sala WL PWST)
– **„Polowanie na lisa"**, reż. Józef Frymet, prem. w roku akad. 1988/89, dyplom studentów Wydziału Lalkarskiego
– **„Portret"**, reż. Eugeniusz Korin, prem. 1990 (Sala PWST przy ul. Jastrzębiej), dyplom studentów Wydziału Aktorskiego
– **„Garbus"**, reż. Jerzy Schejbal, prem. X 1991 (Teatr Szkolny PWST), dyplom studentów Wydziału Aktorskiego

TEATR „ARKA"

– **„Zabawa"**, reż. Marek Oliwa, prem. X 1993

TEATR „ZA ODRĄ"

– **„Na pełnym morzu"**, reż. Ludomir Olszewski, prem. III 1995

OPERA WROCŁAWSKA

– **„Kynolog w rozterce"**, opera Henryka Czyża wg Sławomiar Mrożka, reż. Bogusław Danielewski, prem. 1 III 1990

TEATR PRZEDSTAWIA SWOICH PRZYJACIÓŁ

Wrocław
Rynek 25
moda polska

SPÓŁKA AKCYJNA PZU ROK ZAŁ. 1803

POLIFARB WROCŁAW S.A.

polar
Wrocław
ul. Gen. T. Bora-Komorowskiego 6

Miejskie Przedsiębiorstwo
Wodociągów i Kanalizacji Sp. z o.o.
MPWiK WROCŁAW
ul. Na Grobli 14/16

TEATR PRZEDSTAWIA SWOICH PRZYJACIÓŁ

MPE WROCŁAW SP. Z O.O.

Rapport
ŚWIDNICKA 19
WROCŁAW
TEL. 352-88
FAX 44-80-16

DOMY TOWAROWE
CENTRUM S.A.
ODDZIAŁ WROCŁAW, UL. ŚWIDNICKA 40

Teatr Współczesny
im. Edmunda Wiercińskiego
50-132 Wrocław, ul. Rzeźnicza 12
tel. 443-276, fax 443-762

Zastępca dyrektora ds. administracyjnych
JADWIGA GŁOGOWSKA

Sekretarz literacki
MARIA LUBIENIECKA

Asystent scenograficzny
BAJKA TWOREK

Brygadzista sceny
MARIAN WOŁCZECKI

Główny akustyk
MACIEJ PROSEK

Światło
ZBIGNIEW SUS

Główny rekwizytor
DANUTA WILK

Kierownik techniczny
BOGUSŁAW TOKARZ

Pracownie
krawiecka
JOANNA JĄKALSKA
ZENON MAŁECKI
modelarsko-malarska
STANISŁAW WASLUCK
tapicerska
BOGUSŁAW URBANIAK

Kasa czynna: wtorki-piątki godz. 9.00-12.00 i 17.00-19.00. W wolne soboty i niedziele godz. 15.00-19.00. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmujemy codziennie w godz. 9.00-15.00. Tel. 44-37-62, 44-32-76 w. 130.

Redakcja
MARIA LUBIENIECKA

Współpraca
JAROSŁAW MINAŁTO

Wydawca
TEATR WSPÓŁCZESNY

Skład i druk
Drukarnia Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Solny 12, 50-061 Wrocław

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

POKER OFFICE
52-238 Wrocław
ul. Ostrowskiego 32