

Teksty Drugie 1997, 3, s. 105-108



O Mroźku niemal wszystko

Małgorzata Sugiera

znania Mrożka nie wnosi. Ale to są drobne ułomności, usprawiedliwione ogromem przedsięwzięcia.

Jan Błoński

O Mrożku niemal wszystko

Nie potrafię o monografii *Mrozek* Haliny Stephan¹, którą w połowie 1996 roku opublikowało Wydawnictwo Literackie, pisać obiektywnie. Nie tylko dlatego, że autorkę znam osobiście i często dzieliłyśmy się tak materiałami, jak doświadczeniami w czasie tych kilku lat, kiedy ona na Florydzie, a ja w Krakowie, próbowałyśmy sobie poradzić z tajemnicami i problemami twórczości Sławomira Mrożka. Przede wszystkim dlatego, że w książce Haliny Stephan czytelnicy znajdą wszystko to, czego ja albo nie mogłam, ze względu na specyfikę przedmiotu, albo wręcz nie potrafiłam uwzględnić w swojej. Sprawdzona przez samego pisarza chronologia życia i twórczości; wyczerpująca bibliografia wraz ze spisem pierwszych wydań kolejnych utworów, wybranych wypowiedzi i wywiadów oraz datami premier dramatów; szczegółowe omówienie pisarskich przygód Mrożka najpierw jako zdolnego dziennikarza na usługach panującej ideologii, potem jako satyryka obnażającego śmiešszności i absurdy oficjalnej propagandy oraz wmawianego przez nią racjonalizmu „nowego świata”, a wreszcie jako emigranta, który świadomie sytuował się na granicy zachodniego i wschodniego świata. Nie zabrakło także światowych reakcji zarówno krytyków teatralnych, jak czytelników i badaczy, ani adresów bibliograficznych ważniejszych recenzji w przypisach. Halina Stephan starała się także naszkicować pełny wizerunek Mrożka, stąd w jej książce znalazły się oczywiście rozdziały poświęcone prasowym felietonom, rysunkom i scenariuszom filmowym. A wszystko równie sprawnie i rzeczowo omówione, jak na monografię z prawdziwego zdarzenia przystało.

Monograficzna zasada omawiania twórczości w porządku chronologicznym, krok po kroku, utwór po utworze, przynosi czasem nieoczekiwane korzyści, choć niekiedy może również nużyć w lekturze, gdyż z konieczności powtarzają się tu podobne uzasadnienia, konteksty i ogólniejsze wnioski. Swoją drogą szkoda, że autorka *Mrożka*, oma-

¹ H. Stephan *Mrozek*, wersję polską opracowała Joanna Zach-Błońska, Kraków 1996, Wydawnictwo Literackie.

wiając wszystkie dostępne polskiemu czytelnikowi dramaty, nie wspomniała pokrótce o dwóch scenicznych drobiazgach z początku lat sześćdziesiątych: *Jeleń* i *Racket-baby*. Istnieją one wyłącznie w niemieckim przekładzie Ludwika Zimmerera, a ich polski oryginał podobno zaginął. Opowiadałam kiedyś ich treść na łamach „Teatru”; znalazły się one również w końcowym wykazie sztuk Mrożka w monografii Haliny Stephan, lecz dobrze byłoby mieć wszystko pięknie poukładane w jednym miejscu.

Ważniejsze przecie to, co dopiero w trakcie lektury książki Haliny Stephan i prawdopodobnie dzięki jej chronologicznemu uporządkowaniu, przyszło mi do głowy. Niewykluczone bowiem, że najlepszym wyjaśnieniem ewolucji pisarstwa Mrożka, a raczej tych trudnych do ewolucyjnego uzasadnienia nagłych zmian form i poetyki, będzie pewna wewnętrzna dyspozycja autora, jego wyjątkowa zdolność uczenia się cudzego języka (konwencji, chwytów formalnych *etc.*), pełnego przyswojenia i eksploatacji aż do momentu, w którym pojawi się zabójcza nuda, zrodzona ze znajomości rzeczy na wylot. Widać to jak na dłoni w przytoczonym w obszernych partiach artykule z 1962 roku *Jak napisać opowiadanie pozornie interesujące*, listach do Jana Błońskiego z włoskiego okresu przed *Tangiem*, jakie publikował „NaGłos”, czy tym komentarzu do *Vatzlava*: „Włożyłem w niego sporo pracy, ponieważ praktykowany od lat sposób pisania stał się dla mnie męczący, a wciąż nie jestem jeszcze w stanie oderwać się od niego” (s. 158). Stąd też pewnie w późnej twórczości Mrożka taka zarazem różnorodność poetyki i tyle powrotów do wcześniejszych form (choćby groteskowe *Wdowy*). Jeśli bowiem nawet zapomina się o starych zabawkach, bardzo szybko powraca pamięć wszystkich tajników ich wewnętrznych mechanizmów.

Monografia Haliny Stephan powstała przede wszystkim z myślą o zagranicznych czytelnikach. Z tego też względu dość obszernie został w niej omówiony etap początkowy Mrożkowej kariery, jego pierwsze kroki na niepewnym gruncie socrealistycznej nowomowy. Dziennikarski rodowód autora *Policji* to sprawa dla nas, zdawałoby się, zupełnie nie nowa. Pisał o tym i Józef Opalski, i Jan Błoński, wskazując na to, jak w *Postępowcu* narodził się specyficzny humor Mrożka i demitologizująca technika typowa dla jego wczesnych sztuk. Halina Stephan omawia jednak ten etap o wiele dokładniej, bogato przy tym cytując z tamtego Mrożka, co niekiedy bywa bardzo pouczające. Zbyttno jednak bodaj zawiera swoim uczonym poprzednikom, kiedy nie pozostawia cienia wątpliwości co do tego, że dramatopisarskiego warsztatu nauczył się Mroźek w kabarecie i teatrzykach studenckich. Równie prawdopodobna wydaje się przecież inna teza. Oczywiście, patrząc

z perspektywy czasu sam autor przekonywał w rozmowie, jaką przeprowadziła Irène Sadowska-Guillon, że: „W 1956 roku teatr był ziemią dziewiczą, wszystko należało dopiero wymyślić” („Teatr” 1989 nr 3). Ale doprawdy nie zawsze trzeba mu wierzyć! Od kilku lat nieśmiało podpowiadają badacze niemieccy (A. Wirth, B. Schultze), że Mrozek mógł wiele nauczyć się także z bieżącego repertuaru teatralnego. W okresie odwilży pojawiło się w nim wiele jednoaktówek, czerpiących energię rozwoju akcji z odpowiednio rozdanych ról w sytuacji wyjściowej, czyli skrojonych wedle bardzo podobnych wzorów „rozkręcającej się sprężyny”, co wczesne sztuki Mrozka. Przecież to socrealistyczny dramat pokazywał modelowo, jak wywyżżyć klasowego wroga i - odkrywszy jego słabe miejsca - przeciągnąć skutecznie na słuszną stronę. Gdyby więc tak pogrzebać, poporównywać, dałoby się pewnie odnaleźć wiele ciekawych rzeczy... Już bowiem książka Haliny Stephan przekonuje, że nie byłoby to przedsięwzięcie daremne. Pierwszy z felietonów Mrozka dla „Od A do Z”, niedzielnego dodatku krakowskiego „Dziennika Polskiego”, w październiku 1954 roku dotyczył teatru. Domagał się w nim zaś autor nie czego innego, jak rzeczywiście współczesnych sztuk w stylu „socjalistycznego romantyzmu”. Z kolei pierwszą recenzję teatralną dla „Echa Krakowa” napisał z *Odwiedzin* Leona Kruczkowskiego, wcale zręcznie demaskując przemycane w niej stereotypy sztuk socrealistycznych, co dowodzi dobrej znajomości ich technik. Nie tylko więc z *Postępowca* i studenckiego kabaretu narodziła się *Policja*, ale bodaj także z rodzimych produkcyjniaków.

Nie bardzo natomiast mogę przystać na inną czerwoną nić, która ponoć snuje się od socrealistycznych początków aż do ostatniej *Miłości na Krymie*. Powtarza bowiem Halina Stephan kilka razy, że „zawsze już będzie towarzyszył jego pisarstwu ton nieco moralizujący - spadek po realizmie socjalistycznym” (s. 52). Z całą pewnością Mrozek to zwolennik umiarkowanych temperatur i ludzkiej przyzwoitości w staroświeckim stylu. Lubi też przekonywać, że właśnie taka postawa bardziej wyszłaby nam na dobre, niż nowomodne anarchizmy i bezwzględny przymus samorealizacji. Od socrealistycznego wskazywania palcem na to, co bezwzględnie słuszne, wszakże mu dosyć daleko. Choćby tylko dlatego, że nigdy (nawet nie w *Ambasadorze*) nie podsuwał widzom pozytywnych wzorów do naśladowania. Owszem, jak starałam się gdzie indziej przekonać, staroświeckość jego scenicznej twórczości na tle współczesnej dramaturgii zachodniej Europy płynęła z wymuszonego społeczno-politycznymi warunkami realnego socjalizmu paktu, jaki z publicznością zawierał dramaturg przeciwko Władzy. Lecz ten pakt obowiązywał jedynie do wspólnego śmiechu z tego, co naganne i głupie. Nie obejmował natomiast dydaktycznego podpo-

wiadania tego, co wskazane i mądre. Tu już Mroźek zostawiał widzowi całkowicie wolną rękę.

Moje drobne uwagi nie kierują się przeciwko *Mroźkowi* Haliny Stephan, lecz właśnie z uważnej lektury jej książki bezpośrednio wynikają. Najlepszy to - jak sędzę - dowód pożytków, jakie przynosi czytelnikowi. Nawet na pozór takiemu, który wiele o pisarstwie Mroźka wiedzieć powinien. I żałować tylko należy, że ta monografia ukazała się dopiero teraz. Może gdyby wcześniej pojawiła się możliwość łatwiejszego rozzejrzenia się we wszystkim, co do tej pory o autorze *Tanga* napisano, umielibyśmy już lepiej rozwikłać zagadki jego warsztatu.

Małgorzata Sugiera

Mroźek apolityczny

Tytuł książki Jana Błońskiego – *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*¹ – najpierw prowokuje do sprzeciwu. Wszystkie, tak, prócz tych, których autor nie lubi i tak jak *Alfę* – wspomni najwyżej w rozbudowanym przypisie. Sztuki, ale i opowiadania, które mają wspierać wywód, wyraziście ilustrować chwytły literackie, wreszcie, jak w rozdziale *Wsiebiewstąpienie* – udokumentować punkt zwrotny w twórczości pisarza. Upieranie się przy sprzeciwie byłoby jednak małodusznością. Wszystkie sztuki – bo Błoński porządkuje mechanizmy rządzące tą dramaturgią, pokazuje ciągłość wątków, przemiany, jakim podlegają, ewolucję form dramatycznych. Publikowane wcześniej studia, zebrane w jednym tomie i przeredagowane, podporządkowują się nowej koncepcji całości, stają się też jakościowo inne. Można by więc uzupełnić tytuł książki – chodzi w niej wszak o sztuki i sposoby pisania Sławomira Mroźka, co zresztą w ostatnim zdaniu robi też nieco ironicznie sam autor: „Więcej już sztuk i sposobów Mroźka – nie pamiętam.” (s. 268). W takim razie nie mogło się obejść bez dowodów czerpanych z wcześniejszej publicystyki i późniejszych opowiadań. Felietonowy, konwersacyjny ton książki tylko czasem wydaje się nazbyt nonszalancki. Innym polonistom przydziela Błoński pracę nad drobiazgowym opracowaniem filologicznym Mroźkowej dramaturgii (s. 61 np.). Ale też z nadmierną w stosunku do dramatopisarza lojalnością

¹ J. Błoński *Wszystkie sztuki Sławomira Mroźka*, Kraków 1995, Wydawnictwo Literackie.