TEATR POLSKI
W BYDGOSZCZY

Michel de Ghelderode

Czerwona magia

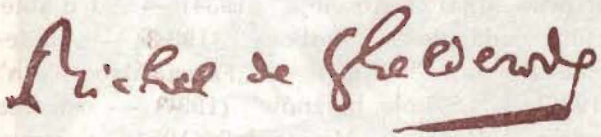
Premiera 19 marca 1977 r.

Dyrektor teatru:
JAN BŁESZYŃSKI

Zastępca dyrektora:
ROMUALD PRZEPERSKI

Kierownik literacki:
BOŻENA WINNICKA

Premiera „Dziennika Wieczornego"
14 kwietnia 1977 r.



Michel de Ghelderode

prawdziwe nazwisko
Aldemar Adolf Ludwig Martens

urodzony 3.IV.1898 w Brukseli — czwarte, nie chciane dziecko urzędnika Archiwów Królestwa — szkoła — cenione brukselskie gimnazjum — Institut St. Louis — 1914 ciężka choroba na tyfus i przerwanie nauki — kryzys wiary — próba samobójstwa we dwoje — świat muzyki, lektury, wędrówki po Les Marolles, antykwarycznej starej brukselskiej dzielnicy — 1918 początki poetyckiej twórczości — debiut: konferencja o Edgarze Poe połączona z wystawieniem pierwszej sztuki „Le Mort regarde par la fenetre" („Śmierć spogląda w okno") — 1919 ochotnicza służba w marynarce wojennej przerwana wkrótce ze względu na zły stan zdrowia — 1921—1924 twórczość prozatorska, zbiory nowel — 1924 małżeństwo z Jeanne Françoise Gerard — I faza twórczości teatralnej związanej z „Vlaamse Volkstooneel" (Flamandzkim Teatrem Ludowym): „Śmierć doktora Faustusa" (1925) — „Obrazki z żywota świętego Franciszka z Asyżu" — „Eskurial" (1927) — „Barabasz", „Don Juan" (1928) — „Pantagleize" (1929) — „Przepych piekielny" — II faza twórczości dla teatru: „Czerwona magia" (1931) — „Hop, signor!" (1933) — „Wędrówka Mistrza Kościeja" (1934) — „O diable, który cuda głosił z ambony" (1934) — „Mademoiselle Jaire" (1934) — „Farsa Mrocznych" (1936) — „Szkoła błaznów" (1937) — ostatnia sztuka: „Maria la Misèrable" (1952) — przytomny do ostatniej chwili umarł w dniu 1 kwietnia 1962 roku, w samo południe prima aprilis, jakby jeszcze nawet w tym ostatnim akcie chciał zadokumentować, że okrutność i farsa występują razem na scenie życia aż do chwili, kiedy spadnie kurtyna.

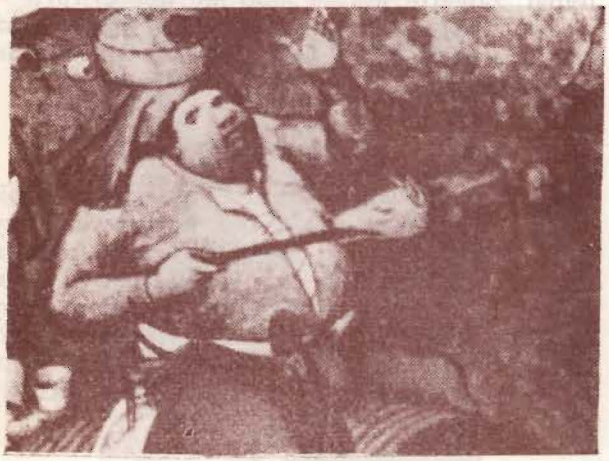
Michel de Ghelderode

Ludzie nie są piękni, a jeżeli tacy bywają, to nieczęsto, i dobrze, że ich szpetota nie jest większa, niż jest; ale ja wierzę w Człowieka i wierzę, że się to czuje w tym, co piszę; nie zwątpiłem w niego; uważam, że jest godny uwagi, że stać go na wszystko — i na coś najzupełniej odmiennego.

Sekretem sztuki, wielkiej sztuki, wszelkiej sztuki jest okrucieństwo.

Literatura w teatrze to nic dobrego. Jest jak stadło, które więzi serce i krzyże...

Teatr, prawdziwy Teatr, żyje skandalem, a umiera w poczuciu bezpieczeństwa. Wolę raczej wzbudzać złość i nienawiść, niż mieć sukces zasadzający się na estymie, na aprobacie tych, co chcą spokojnie trawić, na aprobacie ospałych, letnich, lękliwych.



Zdajecie się mówić, że kobiety występujące w moim Teatrze nie są normalne?! Rzeczą Teatru nie jest pokazywanie istot normalnych, a jeżeli tak, to ma je pokazywać zaangażowane w konflikty nienormalne, w okoliczności wyjątkowe. Właśnie w ten sposób postępuje dramaturg, który nie jest przemysłowcem pornografii — specjalistą od mieszczańskich orgazmów. Mój Teatr zaludniają monstra, ponieważ są wszędzie w życiu, na ulicach, w mieszkaniach, wokół nas; co też mówię — są w nas, są nami! Tylko konwenanse, z którymi nie muszę się liczyć, wymagają udawania, że się o tym nie wie.

Jak prawdą jest, że ubranie wywrócone na drugą stronę nie przestaje być ubraniem i zatem jest użyteczne, tak też, twierdzę, morał à rebours, morał na wywrót, nie przestaje być morałem, a tylko przybiera maskę. Pokazując na tej maleńkiej scenie świata postacie, które poczynają sobie bardzo osobliwie, mogę wywołać tęsknotę za cnotą — za odwrotnością tego, co pokazuję.

Ludzie zaczną prawdopodobnie wypytywać się o mnie. Po co? Nie ma w tym najmniejszego sensu. Poeta nie jest politykiem, bokserem, gwiazdą filmową, tancerzem, kurwą światową, ani kimś w tym rodzaju. Wiele razy odpowiadałem na pytania reporterów, nie mam już ochoty tym się zajmować. To, co można i co powinno się wiedzieć na mój temat, zawarte jest — albo nie jest zawarte — w moich dziełach. Gdy zostaną zebrane okaże się, że jest tego sto sztuk i mniej więcej tyleż opowiadań.

Okrucieństwo to tyle co rzeczywistość, obraz dokładny i bez kłamstwa. Przykład: okrutny jest Rembrandt malując mięso. Inny przykład: okrutny jest Goya malując portrety królewskie. Goya nie kłamał, był okrutny. Wreszcie, gdy Breughel pokazuje nam irrealne krajobrazy, wprowadzając w nie jakże realnych, aż nazbyt realnych chłopów, okrutny jest również ów dysonans.

Trzeba mi było czterdziestu lat na uformowanie twarzy, trzeba było pocałunków i liźnięć, wzdrygnięć z obrzydzenia i nawet łez wstydu, aby ukształtowała się moja maska. Jest niepowtarzalna, choć się nie podoba przez swój niewzruszony smutek.

Zerwałem z życiem publicznym, ze światem zewnętrznym, i stałem się oto, u progu moich sześćdziesięciu lat, rodzajem filozofa, samotnym miłośnikiem flamandzkiego Renesansu, z pasją śledzącym przygody ludzkości, z dala od wszystkiego — to znaczy z dala od ludzi, których kocham jedynie na odległość; z dala od ludzi, na ile to możliwe... Nie zwracałbym uwagi na moje dolegliwości, gdyby nie to, że zmuszają mnie tak często do odrzucenia pióra — teraz, kiedy tyle jeszcze zostało do zrobienia! Powtórzyło się to znowu w ciągu ostatnich miesięcy. Wskutek ataków astmy musiałem kilkakrotnie odkładać pióro, wzięcie go z powrotem do ręki jest dramatem, powracam jednak stale do pięknych marzeń... Nie jestem afektowany, jestem po prostu zmęczony, zostałem pokonany przez wiek kosmosu — wiek Ziemi, być może?... Jakże jesteśmy starzy, my, którzy ogłosiliśmy nowe tysiąclecie ,nowe niebo i nową Ziemię.

Michel de Ghelderode

— Studiowałem w Instytucie Św. Ludwika w Brukseli. Była to niezwykła szkoła. Zakonnicy, którzy nas wychowywali i uczyli — nie mam w stosunku do nich urazy osobistej — pobudzili we mnie obsesyjne zainteresowanie obrzędami pogrzebowymi. Zostało to we mnie na długo. Dawniej także byłem zafascynowany śmiercią, widziałem w niej jednak piękno, nie miała w sobie nic patologicznego. (...) To zainteresowanie śmiercią — fascynację, może nawet miłość — ukształtowała we mnie matka, inteligentna i wrażliwa kobieta, przeniknięta mistyką. Była nieśmiała, czuła się swobodna jedynie w obcowaniu z naturą, może nawet ściślej — z prymitywem. Obcowała ze zjawiskami nadprzyrodzonymi, wierzyła w to, co nadzmysłowe. Opowiadała mi jakieś straszne, mroczne historie, piękne i tajemnicze bajki. Fascynowało mnie to — inaczej niż moich braci i siostry, którzy interesowali się samochodami i samolotami. Oczywiście, byli dziećmi wieku dwudziestego. Ja — nie.

— *W jaki sposób zaczął pan pisać sztuki?*

— Trafiłem do teatru w sposób bardzo dziwny. Przez przypadek. Któregoś dnia — pod koniec pierwszej wojny światowej — odwiedził mnie ktoś z cyganerii artystycznej, zagłodzony i wynędzniały. Zaproponował mi wygłoszenie odczytu dla grupy młodych artystów i pisarzy. Przystałem na to z entuzjazmem, sprecyzowałem temat: Edgar Allan Poe. „Brawo! — odpowiedział. — Ale sam odczyt, to trochę mało. Może mógłby pan przeczytać jakąś sztukę? Z pewnością ma pan coś gotowego..." Byłem zarozumiały jak wszyscy młodzi pisarze, więc odparłem: „Oczywiście, mam pełną szufladę sztuk. Ile z nich pana interesuje?" „Jedna wystarczy". W ten sposób zostałem zmuszony do napisania sztuki w stylu Poe.

— *Co to było?*

— Sztuka nieprawdopodobnie koszmarna, pod tytułem *Śmierć zagląda przez okno*. Scena tonęła w mroku. Paliły się jedynie trzy świece. Dramat miał przerażać: każda z występujących w nim postaci była ułomna, fizycznie bądź psychicznie, każda była na swój sposób szpetna. A więc obrzydliwy, cyniczny starzec, młoda dziewczyna z ogromną głową, głuchy i garbaty szambelan, duchowny, który gwałcił, porywał dzieci, truł. Jak łatwo zgadnąć, rzecz działa się w renesansowym Rzymie. W czasie kiedy toczyła się akcja, na dworze szalała burza, słychać było bez przerwy dzwony i wycie wilków. Finał był w piekle, wszyscy zostali skazani na wieczne potępienie. Było to okropne, niezborne, makabryczne i pełne pasji. Odniosłem wielki sukces, wystąpienie moje przyjęto entuzjastycznie. Nie wiem tylko, czy oklaski nagradzały sztukę, czy też to, że nareszcie zrobiło się widno.

W każdym razie, była to moja najważniejsza lekcja. W sposób nieświadomy wykorzystałem te efekty teatralne, które miałem stosować w przyszłości.

— *Stał się pan później dramatopisarzem pracującym na zamówienie flamandzkiego „Teatru Popularnego"?*

— Tak, ale rzecz cała wymaga pewnych wyjaśnień. Piszę swoje sztuki po francusku — tylko po francusku. Mimo że w żyłach moich płynie tysiącletnia krew flamandzka. Nie mówię ani nie piszę po flamandzku. Myślę i czuję po flamandzku, mój język i pióro są jednak francuskie. Sztuki moje są tłumaczone na flamandzki. Powszechnie sądzi się mylnie, że piszę po flamandzku i przekładam na francuski.

— *Jak to się stało, że zainteresował się pan przeszłością, a zwłaszcza wiekiem szesnastym?*

— Nie potrafię tego dokładnie wyjaśnić. Zawsze interesowała mnie przeszłość, byłem z nią mocno zrośnięty. Wobec teraźniejszości czułem się niepewny, bałem się jej. Przeszłość dawała mi poczucie spokoju, kusiła mnie swoim bogactwem. Teraźniejszość jest dla mnie nieuchwytna. Przeszłość jest żywsza od codzienności. W przeszłości obecna jest śmierć, wobec tego

jest ona (przeszłość) równocześnie bardziej wrażliwa na to, co stanowi przeciwieństwo śmierci. Fascynowały mnie przygody Dyla Sowizdrzała, które uczyniły sławnym mojego rodaka, de Costera. Dawne legendy, stare obyczaje, stulecia niepokoju — a więc wiek szesnasty, brutalność życia, wojny religijne. Widzę i czuję tamte masakry, okrucieństwo tego okresu. Znam smak i zapach mięsiwa, słyszę bulgotanie piwa, słyszę odgłosy zabaw: bliski jest mi okres, kiedy Flamandia cierpiała z powodu wojen, kiedy życie było orgiastycznym tańcem.

— *Jacy pisarze są panu najbliżsi?*

— Oczywiście elżbietanie. U Shakespeare'a jest pasja i są konflikty, które także mnie fascynują. Wpływ wywarł na mnie także Ben Jonson i Marlowe. I teatr hiszpański wieku złotego. Dużo zawdzięczam Lope de Vedze i Calderonowi.

— *A pisarze współcześni?*

— Niepokoi mnie tajemniczy i nadnaturalny dramat Maeterlincka. Nauczył on mnie, że dramat to zjawisko nie tylko fizyczne, ale metafizyczne... Poznałem dzięki niemu to, co on nazywa „głębszym życiem". Wiele jego idei uznałem za własne. Obaj żywimy przekonanie, że jesteśmy otoczeni przez niewidoczne, wyższe istoty. Ich wyższość polega na tym, że znają sposoby porozumiewania się, jakich nie potrafimy sobie wyobrazić...

— *Kto jeszcze?*

— Przez długi czas ideałem moim był Strindberg. Posługujemy się z gruntu różną techniką, mimo to jest

mi bardzo bliski. Łączy nas przypuszczalnie wspólne dążenie zgłębienia za każdym razem istoty problemu, przeniknięcia go na wylot. Nie boimy się tego. Lubię go przede wszystkim dlatego, że umiał odczuwać i cierpieć.

— *Pan sam wiele cierpiał, fizycznie i duchowo.*

— Tak, gdyby nie ów ból, który towarzyszył mi prawie całe życie, nic bym chyba nie napisał.

— *Dużo mówi się o tym, że sztuki pańskie są bluźniercze. Jak pan to usprawiedliwia?*

— Artysta nie ma obowiązku usprawiedliwiania się. W moich sztukach są oczywiście zaklęcia, które mogą razić, pisane są soczystym językiem, ale bluźnierstwa...?

— *Ksiądz w „Fastes d'Enfer" podaje zatrutą hostię.*

— No tak, ale przecież dzieje się to w sztuce wielce moralnej. Cokolwiek by się na jej temat powiedziało, jest to głęboko moralny utwór. Podobnego zdania byli zresztą prałaci katoliccy, którzy patrzą na te sprawy bez przymieszki dewocji. Oczywiście, mieszczańscy dewoci byli odmiennego zdania. Jest to sztuka o prawdziwym chrześcijaninie w stanie łaski, który jest otoczony przez oszustów, wydrwigroszy, bluźnierców udających, że są kapłanami. W końcu ginie, ale umiera szczęśliwy i czysty. Nie ma w całej sztuce nic uwłaczającego chrześcijaństwu. Być może, niepokój budzą niektóre realia, sposób ich wykorzystania. Niemniej, całość utrzymana jest w tonie wysoce moralnym. Potwierdził to zresztą wyrok sądowy, jaki zapadł w wyniku skandalu na premierze paryskiej w 1949 r., w Théâtre Marigny. Brzmiał on: „Fastes d'Enfer" to sztuka czysta moralnie. Były z tym kłopoty, ponieważ publiczność była zaszokowana obecnością na scenie zakłamanych, śmiesznych i niewierzących kapłanów. Ten, który wierzy naprawdę jest przeze mnie heroizowany; w sposób monstrualny przedstawiłem jedynie fałszywych kapłanów. Czy „Świętoszek" Moliere'a nie podejmuje podobnego tematu?

— *Co pisał pan po roku 1938, kiedy skończył pan swoją ostatnią sztukę?*

— Powróciłem do dawnej miłości: do opowiadań. Pracowałem także przez kilka lat nad pamiętnikami, które zostaną ogłoszone po mojej śmierci. Przestałem w 1938 roku pisać dla teatru, ponieważ czułem, że wykorzystałem już wszystko, co miałem jako dramatopisarz do powiedzenia.

— *Niektórzy krytycy nazywają pana eskapistą: żyje pan w samotności, jest pan niechętny wobec świata współczesnego.*

— Kto wie, może mają rację. Pod tym względem jestem podobny do mojego Krzysztofa Kolumba. Podobnie jak on tęsknię za wolnością. Stanowi on syntezę wszystkich podróżników, wędrowców, „poszukiwaczy" wszelkich czasów. Krzysztof Kolumb był człowiekiem, który uciekał. Ucieczka! cóż za czarodziejskie słowo! Jest to w równym stopniu problem Kolumba, jak człowieka współczesnego. Ludzie próbują ucieczki, ponieważ życie jest okrutne. Kolumb szukał niejako Parsifalu; być może był takim samym szaleńcem jak Don Kichot. Kolumb nie został zrozumiany. Cywilizacja odwróciła się od mojego Kolumba, wtrącając go do więzienia, albo stawiając mu pomniki. Ludzie niewinni byli torturowani od początku świata.

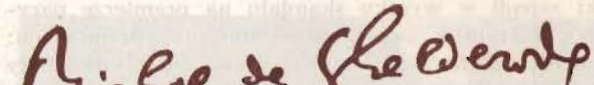
— *Czy opisując zdarzenia z przeszłości nie wyraża pan buntu przeciwko podobnym zdarzeniom współczesnym?*

— Człowiek nie zmienia się, jest taki sam dzisiaj, jaki był 2000 czy 10 000 lat temu.

— *Mówi pan to bez lęku?*

— Nie lękam się. Nie boję się nikogo — króla ani papieża, człowieka ani instytucji... nawet Boga. Jestem wolny.

Fragmenty rozmowy z krytykiem amerykańskim, Samuelem Draperem. Przedruk z „Dialogu" nr 12, 1963 r.



Jan Błoński

Co sprawia, że twórczość Ghelderode'a tak wyraźnie odwrócona od współczesności, cała jakby z piętnastego czy szesnastego wieku wyjęta, uderza w uczucie i wrażliwość dzisiejszą? Dlaczego znajduje punkty styczne z Artaudem, Witkiewiczem, Dürrenmattem, Ionesco? Okrucieństwo i hiperbola są dwoma źródłami teatru Ghelderode'a, którego chwytem ulubionym — groteska. Nie dba on ani o psychologiczne, ani o historyczne prawdopodobieństwo wypadków, które przedstawia. Naprawdę dzieją się na scenie sny, majaki i natręctwa twórcy, wyrażone kostiumem ulubionej epoki. Wnętrze pisarza ożywa; wcielając swe sprzeczności w postacie i zdarzenia, zanurza on widza w teatralną „cudowność", nawiązuje zarazem do fabuł legendarnych, folklorowych czy mitycznych, najsilniej przecie działających. Teatr Ghelderode'a jest dziwny, odurzający; sprawia rzeczywiście wrażenie snu, histerycznej wizji, chorobliwego rozpasania wyobraźni, „rozpusty duchowej", by przypomnieć słowa Dostojewskiego. Przypomina się Witkiewicz, który chciał, by widz, wychodząc z teatru, czuł się tak, jakby przeżył nadzwyczajny sen. Ale przede wszystkim przypomina się teatr u swego początku, kiedy był rozpętaną zabawą i zarazem misterium. Przywrócić teatrowi taką właśnie moc całkowitego działania — oto ambicja najżarliwszych i najodważniejszych twórców współczesnego widowiska.

Jakże kocham gasnące słońce w jego zmierzchu!... Przyjaciełu, kochaj poetę, gdy odchodzi! Zapowiada on sen, rozkazuje wschodowi gwiazd, orszakowi konstelacyj... Marzyciel, który niknie w ciemności nocy! Ale nigdy starzec, nigdy, nigdy! Ja ci to mówię.

Ghelderode 1961

(Dedykacja napisana przez Ghelderode'a na jednym z jego ostatnich zdjęć).

Michel de Ghelderode

George E. Wellwarth

Ghelderode należy do tej grupy pisarzy, którzy stworzyli sobie własny fikcyjny świat. Jak Faulkner swoim okręgiem Yoknapatawpha, jak Dickens ze swym dziewiętnastowiecznym Londynem, jak Joyce z Dublinem, stworzył Ghelderode mikrokosmos, który jest odbiciem i komentarzem naszego świata. Jego średniowieczna Flamandia jest groteskowa. Ghelderode to karykaturzysta-sadysta, jego humor przypomina malarstwo innych twórców flamandzkich, Boscha i Petera Breughlea. Jest to związek tak bliski, że Ghelderode umieszcza kilka swoich sztuk w fikcyjnym „Breughellande", przywołując do życia postacie z płócien tych malarzy. We wszystkich jego sztukach, z wyjątkiem tych, które podejmują temat biblijny i dzieją się w Ziemi Świętej, mamy znany z tamtych obrazów zimny grymas. Niektóre sztuki są przeznaczone dla teatru kukiełkowego; w nich jeszcze wyraźniej widać mechanizm „ożywienia" martwych pejzaży i nieruchomych postaci, które nagle zaczynają się poruszać. Zresztą maniera „kukiełkowatości" uprawiana jest przez Ghelderode'a także w sztukach „aktorskich", przez co powstaje coś w rodzaju efektu zmieniających się tableaux z postaciami zmieniającymi pozycje wierne wizji malarskiej. Ghelderode zrealizował w pewien sposób chwyt „comedy of humours" Ben Jonsona.

Sztuki jego to groteskowy demonizm, mariaż sprośnego żartu i magii czarodziejskiej. Świat jest miejscem, gdzie rządzi diabeł i rozwiązłość cielesna. Postacie „czyste" policzyć można na placach. Bohaterowie Ghelderode'a przestają być groteskowi dopiero po śmierci. Śmierć jest jego drugą obsesją: śmierć to triumf ducha nad ciałem, które zawsze jest groteskowe. (...)

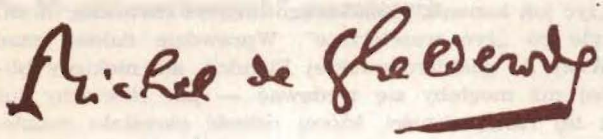
Ghelderode nie jest tragikiem. Żadna z jego postaci nie jest tragiczna. Satanizm idzie tu w parze z rabelaisizmem — i to właśnie stanowi klucz do dramaturgii Ghelderode'a. Na każdym kroku demonizm łączy się z farsą skatologiczną. Ta skatologia jest często o krok od wulgarności, ale na tym polega chwyt Ghelderode'a, przy którego pomocy chce szokować — i pokazać swój stosunek do świata.

Wędrówka mistrza Kościeja i *Czerwona magia* to dwie najlepsze sztuki Ghelderode'a. W obu występuje bohater, który wierzy, że jest istotą pozaziemską. Obie sztuki są farsami. *Czerwona magia* jest mariażem *Mizantropa* molierowskiego z *Alchemikiem* Jonsona. Tyle, że tamci pokazywali szaleństwo myśląc o poprawieniu człowieka, a rzecz Ghelderode'a ma pokazać, że świat zwariował. Farsa Ghelderode'a opowiadana jest z reguły tonem sardonicznym. Jest w niej zawsze coś z cynicznego poglądu na świat. Tak jest w *Wędrówce mistrza Kościeja*, tak jest w *Czerwonej magii*, tak jest w sztuce *O diable, który cuda głosił z ambony*. Nie jest przypadkiem, że ta ostatnia żywo przypomina wymowę sztuki innego moralisty, Dürrenmatta (*Anioł zstąpił do Babilonu*).

Groteska w dramatach Ghelderode'a pełni funkcję podwójną. Po pierwsze, wykorzystuje naiwność szesnastowiecznej warstwy obyczajowej, w której odnajduje jednocześnie okrucieństwo i błazenadę. Po drugie — jest wyrazem stosunku Ghelderode'a do świata. Świat szesnastowieczny jest równocześnie naszym światem współczesnym. Światem, w którym Bóg walczy z diabłem. Ghelderode wierzy w obu. Groteska jest więc nie tylko chwytem, to nie tylko stylistyka, także — i przede wszystkim — unaocznienie osobistych przekonań. Życie — powiada — jest pokusą do grzechu. Właśnie w średniowieczu pojęcie grzechu występuje w najczystszej postaci. Bo w gruncie rzeczy każda niemal stworzona przez Ghelderode'a postać jest projekcją jego samego. Każda sztuka jest rodzajem portretu Doriana Gray'a, tyle że malowanego nie na płótnie, ale w teatrze.

Dramaturgia Ghelderode'a jest z pozoru dramaturgią antymoralistyczną. Ghelderode jako człowiek był samotnikiem, odgrodził się od świata. Obruszał się na Brechta, u którego drażniło go przekonanie, że świat można poprawić — byle uświadomić sobie przyczyny zła. Brecht chciał ulepszyć świat przy pomocy teatru. Właśnie taki dydaktyzm niepokoił Ghelderode'a. Wyczytał u Brechta obcy sobie „radosny optymizm". Czysty i autentyczny może być tylko człowiek żyjący z dala od ludzi. Do takiego wniosku prowadzi lektura sztuk Ghelderode'a — wniosku trochę niepełnego. Ghelderode był zapiekłym moralistą. Pokazywał świat wykrzywiony w okrutnym grymasie, bo dręczył go niepokój: o człowieka, którego chciał — mimo wszystko — poprawić; o człowieka, w którego wierzył. Pokazywał go takim, jakim być nie powinien. Ideał umieszczał poza przedstawioną przez siebie rzeczywistością. Jak Bosch i Breughel, którzy byli jego mistrzami. Od nich też przyjął zasadę wyolbrzymiania. W każdym razie nie interesowała go tylko rekonstrukcja historii. Stworzył własny świat, do którego wpisał własne obsesje. Świat, który jest także współczesnością. Był pesymistą, ale pesymistą wierzącym w człowieka. Pomimo wszystko.

Dialog nr 12, 1963 r.



Zbigniew Stolarek

Ghelderode w Polsce? Średniowieczna Flandria z jego Teatru może zapewne uchodzić w naszym odczuciu za egzotyczne monstrum, z którym na szczęście nie łączą nas żadne pokrewne tradycje. Jednak przeciw takiemu widzeniu mógłby zaoponować arcybiskup Kurowski, skoro z wyprawiania do Flandrii statków ładowanych zbożem i innymi dobrami wielkie pozyskał bogactwa dla swojej familii — oczywiście jeszcze zanim się zabił w 1411 roku spadając z konia, kiedy podążał na sprawowany przez Jagiełłowego brata sąd książęcy, który miał go sądzić „jakoby winnego ciężkiej obrazy majestatu za namawianie Anny królowej do sprawy miłosnej, jako sama królowa zeznała", czemu powściągliwe świadectwo daje Długosz. Nie, nie jest to na pewno najbardziej ghelderodowska z Długoszowych relacji. Niemniej i ona wystarczy, aby wyjść do niej naprzeciw celującemu w okres o dwa wieki późniejszy okrzykowi poety i tłumacza Ghelderodowego dramatu *Hop Signor!* Mariana Pankowskiego: „Ach, jakże ghelderodowski jest ten polski wiek XVII! Autor sztuki *Hop Signor!* rozpoznałby swych ludzi, okrutnych i słabych, wśród tej szlachty, której dziełem były z pokolenia na pokolenie krwawe zajazdy, łupiestwa, gwałty, zabójstwa. Odkryłby swoje postacie wśród polskich zabijaków w służbie Cesarza przeciw Szwedom, tych, którzy cięciem szabli rozpruwali brzuchy szwedzkich luteranów w poszukiwaniu talarów. Autor zafascynowany człowiekiem-katem, człowiekiem-ofiarą i przede wszystkim człowiekiem-masochistą odgrywającym swój własny dramat, odnalazłby swoje postacie w archiwach sądowych polskiego XVII wieku. Polubiłby również teatr tego kraju, dramaty Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego, teatr chętny grze zbolałych, dyszących ciał..."

Tak, odnalazłby się Ghelderode również w tradycjach na wpół nabożnej, na wpół widowiskowej atmosfery wielkopostnych Grobów i żarliwości kantyczek, w których kadzidlana wzniosłość łączy się z wonią cielesności, tak, wszystko to — i więcej jeszcze.

Do woli mógłby sycić swój Teatr ekstraktem z dziejów, w których jest i niecodzienność gromów prymasa Łaskiego przeciw niegdysiejszym swawolom cysterek z Ołoboku (nazbyt życzliwych nachodzeniu ich klasztoru przez mężczyzn), i powszedniość porzekadła

„żyć jak kanonik", znaczącego niegdyś (Brückner dixit) tyle co „żyć wszetecznie". Wprawdzie daleko znad Wisły do ghelderodowskiej Flandrii, ale niekiedy bliżej niż mogłoby się wydawać — jak chociażby już z tej rzeczywistości, której ostrość określało magdeburskie prawo z czekającymi w jego blasku oprawcami i katami.

Uproszczenia, na pewno uproszczenia w takim ciągnięciu za uszy podobieństw, przy równoczesnym pomijaniu wszelkich różnic. Ale nie chcąc upraszczać, należałoby także nie pomijać różnic, które potrafi narzucać sugestywność sztuki: im doskonalsza, tym sugestywniej przecież sprawia, że potomni gotowi jesteśmy widzieć obraz naszego „dawno temu" przede wszystkim w zwielokrotnionej o czas i obszar „wsi spokojnej, wsi wesołej". W pierwszym więc odruchu świat Ghelderodego to jakby świat nam obcy. Jednak o ile bliżej nam do niego niż stąd do Flandrii!

Fragment wstępu do: „Michel de Ghelderode Teatr" PIW 1971

Po 50 „dziennikowych" premierach

Mariaż z rozsądku i wzajemnej potrzeby

Współdziałanie redakcji „Dziennika Wieczornego" z Teatrem Polskim w Bydgoszczy jest nietypowym, a zarazem pożytecznym i nader interesującym zjawiskiem kulturalnym. O wypowiedzi na ten temat zwróciłem się do redaktora naczelnego „Dziennika Wieczornego red. Zbigniewa Gapińskiego i dyrektora Teatru Polskiego Jana Błeszyńskiego.

● **Jak zrodziła się współpraca „DW" z teatrem w Bydgoszczy?**

Red. **Z. GAPIŃSKI**: — Nasza współpraca z teatrem datuje się od wielu lat. I tak jak między przyjaciółmi bywa, różna była jej temperatura. Z każdym nowym kierownictwem teatru wiązaliśmy nowe nadzieje. Tak było i w momencie, kiedy bydgoską placówkę objął dyrektor Jan Błeszyński. I od razu muszę przyznać, że nasze nadzieje zostały spełnione...

Dyr. **J. BŁESZYŃSKI**: — Zgadzam się z redaktorem Gapińskim, że współpraca ta ma już długą i bogatą tradycję. Nie wypowiadam się na temat jej temperatury w czasach, kiedy nie było mnie w Bydgoszczy. Wiem natomiast, że kiedy objąłem kierownictwo tego teatru — nawiązałem kontakt z redakcją „Dziennika Wieczornego" i spotkałem się w tym zespole z wyjątkowo serdecznym przyjęciem, z pełnym zrozumieniem dla zadań kulturalnych, do spełnienia których nasz teatr jest powołany. W takim klimacie zaufania do siebie poczucia współodpowiedzialności za realizację szeroko potraktowanego i ofensywnego działania, nie było trudno nam, teatrowi i redakcji „DW" znaleźć wspólny język i wspólną płaszczyznę działania. Ustaliliśmy, że razem podejmiemy wysiłki aby jak najlepiej służyć Melpomenie.

● **Nadarzyła się ku temu sposobność, bo razem zainicjowano akcję pod nazwą Z „DZIENNIKIEM" DO TEATRU. Czym kierowano się wówczas, w momencie narodzin tej akcji?**

Red. **Z. GAPIŃSKI**: — Zdajemy sobie sprawę z szerokiego społecznego oddźwięku wszelkich akcji, pro-

wadzonych przez naszą redakcję. Zdajemy sobie również sprawę z roli i znaczenia teatru w życiu kulturalnym. I dlatego też nasze wysiłki mają na celu zbliżenie teatru do społeczeństwa...

Dyr. **J. BŁESZYŃSKI**: — Również zgadzam się, że teatr powinien oddziaływać na wszystkie środowiska społeczne, zdobywać sobie sympatyków i miłośników wśród ogółu mieszkańców miasta i regionu. Oprócz popularyzacji sztuki najszerszej publiczności — naszemu teatrowi bardzo zależało i zależy na skupieniu wokół siebie pewnej szczególnie cennej grupy wielbicieli tej dziedziny kultury, ludzi zafascynowanych sceną. Poprzez „dziennikowe" premiery takie grono skupiło się wokół teatru. Łatwo zauważyć, że są to bydgoscy teatromani, regularnie uczęszczający na „dziennikowe" premiery. Dodam, że na żadną z tych premier nie organizowaliśmy publiczności z musu. Odwrotnie — wykształca się nawyk regularnego bywania na „dziennikowych" premierach. Jest to, moim zdaniem, godny pochwały snobizm wielu osób, coraz większego grona.

● **Jesteśmy już po 50 „dziennikowej" premierze teatralnej. Jakie są dotychczasowe efekty tej działalności?**

Red. **Z. GAPIŃSKI**: — Oczywiście pięćdziesiąt premier akcji Z „DZIENNIKIEM" DO TEATRU daje już pewien materiał do przemyśleń, do wyciągnięcia wniosków. Niewątpliwym faktem jest, iż znacznie zwiększyła się ilość publikacji, zamieszczanych w „DW" i poświęconych poszczególnym przedstawieniom, prezentacjom twórców spektalu, autorom... Po drugie — udało się skupić wierną grupę przyjaciół teatru, którzy towarzyszą nam od pierwszego „dziennikowego" przedstawienia. Cieszy coraz bardziej liczny udział młodzieży, i to zarówno szkolnej, jak i pracującej...

Dyr. **J. BŁESZYŃSKI**: — Najważniejszy efekt naszej działalności polega na tym, że nie podzieliła ona, na szczęście, losu wielu zamierzeń, opartych na słomianym zapale. Kiedy zaczynaliśmy — nie każdy wierzył, że będzie to działanie długotrwałe, żywotne i całkowicie odbiegające od formalizmu czy odfajkowywania czegoś, co miałoby służyć czczej statystyce lub samochwalstwu. Wytrwaliśmy w pierwotnym zamierze rzetelnego i możliwie jak najbardziej atrakcyjnego zbliżania społeczeństwa do teatru i teatru do społeczeństwa. Jest to, moim zdaniem, działanie wprost unikalne w skali kraju. Nie znam w kraju podobnego przykładu tak długotrwałej współpracy redakcji gazety popołudniowej z teatrem. Więcej, okazuje się, że z upływem miesięcy i lat nasza akcja się nie starzeje i nie traci na rozmachu. Obejmujemy jej zasięgiem miasta poza Bydgoszczą, zdobywając również tam zwolenników i przyjaciół. Chcę też podkreślić fakt, że po większości z dotychczasowych „dziennikowych" premier mieliśmy dyskusje, z reguły żywe, interesujące i bardzo owocne dla teatru i jej uczestników spośród publiczności. W moim przekonaniu plon tych 50 „dziennikowych" premier jest i bogaty i zachęcający...

● **...a skoro tak, to jakie są najbliższe zamiary podczas kontynuowania „dziennikowych" premier?**

Red. **Z. GAPIŃSKI**: — Nie chcemy skostnieć. I dlatego wspólnie zastanawiamy się nad nowymi formami popularyzacji teatru. Na początek chcemy wprowadzić coś w rodzaju słowa wstępnego do przedstawienia. Chcielibyśmy, aby przed przedstawieniem reżyser, autor czy twórca scenografii, a w pewnych sztukach kompozytor, mówili o swoich zamierzeniach, o swojej pracy nad sztuką. A dyskusja po spektaklu byłaby konfrontacją zamierzeń twórców z odczuciem widowni. Chcemy poszerzyć krąg dyskutantów poprzez organizowanie tego typu dyskusji w szkołach, klubach, świetlicach.

Dyr. **J. BŁESZYŃSKI**: — Te propozycje uważam za słuszne, ponieważ mogą one wpłynąć korzystnie na atrakcyjność formy „dziennikowych" premier, jeszcze bardziej różnić je — naturalnie na korzyść — od normalnych spektakli. Takie nowości mogą wprowadzić widzów w arkana sceny, a poprzez nie — spotęgować fascynację teatrem i pogłębić wiedzę o nim. Nie boimy się wtajemniczania widzów w kulisy naszego zawodu. Pragniemy też zaprosić do Bydgoszczy 1—2 cenione teatry z innych miast z atrakcyjnymi i wartościowymi artystycznie przedstawieniami. Nie obawiamy się takiej konfrontacji naszego teatru z zaproszonymi zespołami w opinii publiczności. Mamy zamiar w tym roku umożliwić bydgoskim miłośnikom teatru wyjazdy naszymi środkami lokomocji na, przynajmniej niektóre, przedstawienia Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu. Jestem pewien, że stali bywalcy „dziennikowych" premier skorzystają z tych naszych propozycji.

● **Zabawmy się na moment w futurologów. Co będziemy chcieli zobaczyć i usłyszeć, a właściwie odczuć, podczas setnej „dziennikowej" premiery teatralnej?**

Red. **Z. GAPIŃSKI**: — Kiedy spotkamy się na setnej premierze akcji Z „DZIENNIKIEM" DO TEATRU chcielibyśmy, aby licznie zgromadzona publiczność mogła razem z nami uczestniczyć w uroczystości naszego teatru. Aby o bydgoskim teatrze mówiło się jak o kimś bliskim, serdecznym, czyli tak jak mówi się o przyjacielu.

Dyr. **J. BŁESZYŃSKI**: — Tak, na tym i nam bardzo zależy. Pracujemy, aby na takie miano zasłużyć w odczuciu ogółu widzów. Marzy nam się, aby mówiono wtedy, że teatr — to nasz bliski przyjaciel, wierny i niezawodny. Ale także i to, że nasz teatr jest życzliwy ludziom, bo jest bardzo im na co dzień potrzebny. Chcemy być teatrem dobrym, bardzo dobrym — to znaczy takim, który nie tylko zapewnia rozrywkę na wysokim poziomie artystycznym, ale również niesie swymi przedstawieniami ważkie, aktualne i cenne treści, pomaga widzowi w jego troskach, podsuwa ważne tematy do myślenia, radzi i wspiera. Wówczas bylibyśmy teatrem nieodzownym naszym sympatykom i przyjaciołom. I ku temu dążymy.

● **Życząc spełnienia tych zamiarów — dziękuję za wypowiedzi.**

Rozmawiał: ZDZISŁAW JASTRZĘBSKI

W repertuarze:

TEATR POLSKI:

Jan Drda
IGRASZKI Z DIABŁEM

Agnieszka Osiecka
NAJPIĘKNIEJSZY Z CAŁEJ WSI

Janusz Odrowąż
NIEZWYKŁA PRZYGODA

Antoni Czechow
CZAJKA

TEATR KAMERALNY

August Strindberg
TANIEC ŚMIERCI

Luigi Pirandello
BŁAZEŃSKA CZAPKA

Aleksander Fredro
REWOLWER

TEATR KAMERALNY i SCENA 75

Mieczysław Olbromski
PŁEĆ

W przygotowaniu:

TEATR POLSKI

Stanisław Wyspiański
BOLESŁAW ŚMIAŁY, SKAŁKA

TEATR KAMERALNY

Stanisława Przybyszewska
DZIEWIĘĆDZIESIĄTY TRZECI

W programie wykorzystano fragmenty obrazów Petera Breughela.

PZGraf. Bydgoszcz. Zam. 593/77. I-10/255

Kierownik techniczny

PIOTR RZEPECKI

Brygadier sceny

STANISŁAW SZWARC

Oświetlenie

ALOJZY ŚWIERKOWSKI

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej

MODESTA WRÓBLEWSKA

krawieckiej męskiej

WŁADYSŁAW KLIMASZEWSKI

malarskiej

GAGIK ARUNTJUNJAN

stolarskiej

ANTONI TROJANOWSKI

fryzjerskiej

HELENA GŁĘBOWSKA

Szewc

RYSZARD DĘBCZYŃSKI

Akustyk

LESZEK JARZEMBEK

Rekwizytor

FELIKS HEINRICH

Koordynator pracy artystycznej

BOGUSŁAW KOZAK

Redaktor programu

BOŻENA WINNICKA

Kasa Teatru Polskiego czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 10—13 i 16—19, w soboty w godz. 11—13 i 16—19, w niedziele w godz. 16—19, tel. 21-12-33.

Kasa Teatru Kameralnego czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 17—19, tel. 22-33-14.

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Widowni, al. Mickiewicza 2, tel. 21-15-18.

Michel de Ghelderode

Czerwona magia

(Magie rouge)

Przekład:
ZBIGNIEW STOLAREK

Osoby:

Hieronimus
ZBIGNIEW SZPECHT

Sybilla
DANUTA CHUDZIANKA

Kawaler Armador
HENRYK MAJCHEREK

Romulus
BOGUSŁAW KOZAK

Mnich
ZBIGNIEW MAMONT

Burgrabia
HIERONIM KONIECZKA

Ludzie

☆ ☆ ☆

Reżyseria:
ZBIGNIEW WRÓBEL

Scenografia:
MARIAN FISZER

Opracowanie muzyczne:
ZDZISŁAW PAJĄK

Asystent reżysera:
ZBIGNIEW MAMONT

Kontrola tekstu:
KRYSTYNA KOZAK

Inspicjent:
MARIAN GUZEK

Cena programu 5 zł