71/72

PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY
KRAKÓW NOWA HUTA

farsa mroczn ych

DYREKTOR I KIER. ARTYSTYCZNY
WALDEMAR KRYGIER

Z-CA DYR. D/S ADMINISTRACYJNYCH: JAN WĄTROBA
KIEROWNIK LITERACKI: KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

MICHEL DE GHELDERODE

WŁAŚCIWE NAZWISKO ADEMAR ADOLF LUDWIK MARTENS

— urodzony 3. IV. 1898 w Brukseli — czwarte, nie chciane dziecko urzędnika Archiwów Królestwa — szkoła — cenione brukselskie liceum — 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 fenêtre" („Śmierć spogląda w okno") — 1919 — ochotnicza służba w marynarce wojennej, przerwana wkrótce ze względu na zły stan zdrowia — 1921 — 1924 — twórczość prozatorska: zbiory nowel: „L'Homme sous l'uni forme", „Kweibe-Kwiebus", „Czarodziejstwa" („Uroki"), „Komiczna historia Kaizer Karola", „Flandria jest snem" — 1924 — małżeństwo z Jeanne Francoise Gerard — I faza teatralnej twórczości, 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 głosił cuda z ambony" (1934) — „Mademoiselle Jaire" (1934) — „Farsa Mrocznych" (1936) — „Szkoła błaznów" (1937) — ostatnia sztuka: „Maria la Misérable" (1952) — dialogi radiofoniczne o zabarwieniu autobiograficznym — „Dialogi ostendzkie" (1956) — śmierć 1. IV. 1962.

MYŚLI GHELDERODE'A

„Wszystkim nam przychodzi patrzeć w lustro i pytać samych siebie, która z naszych twarzy jest prawdziwa. Bo mamy ich dużo, zmieniamy twarze często (...) Nie dwoistość, jak utrzymywano, jest nam właściwa, lecz wielość, podczas gdy najtajniejszą, dojmującą tęsknotą człowieka jest aspirowanie do jedności."

*

„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."

*

„Swiętokradztwo — wielkie słowo! Istnieje gatunek ludzi, którzy dopatrują się świętokradztwa wszędzie! Czy to nie obsesja?"

*

„Sekretem sztuki, wielkiej sztuki, wszelkiej sztuki jest okrucieństwo."

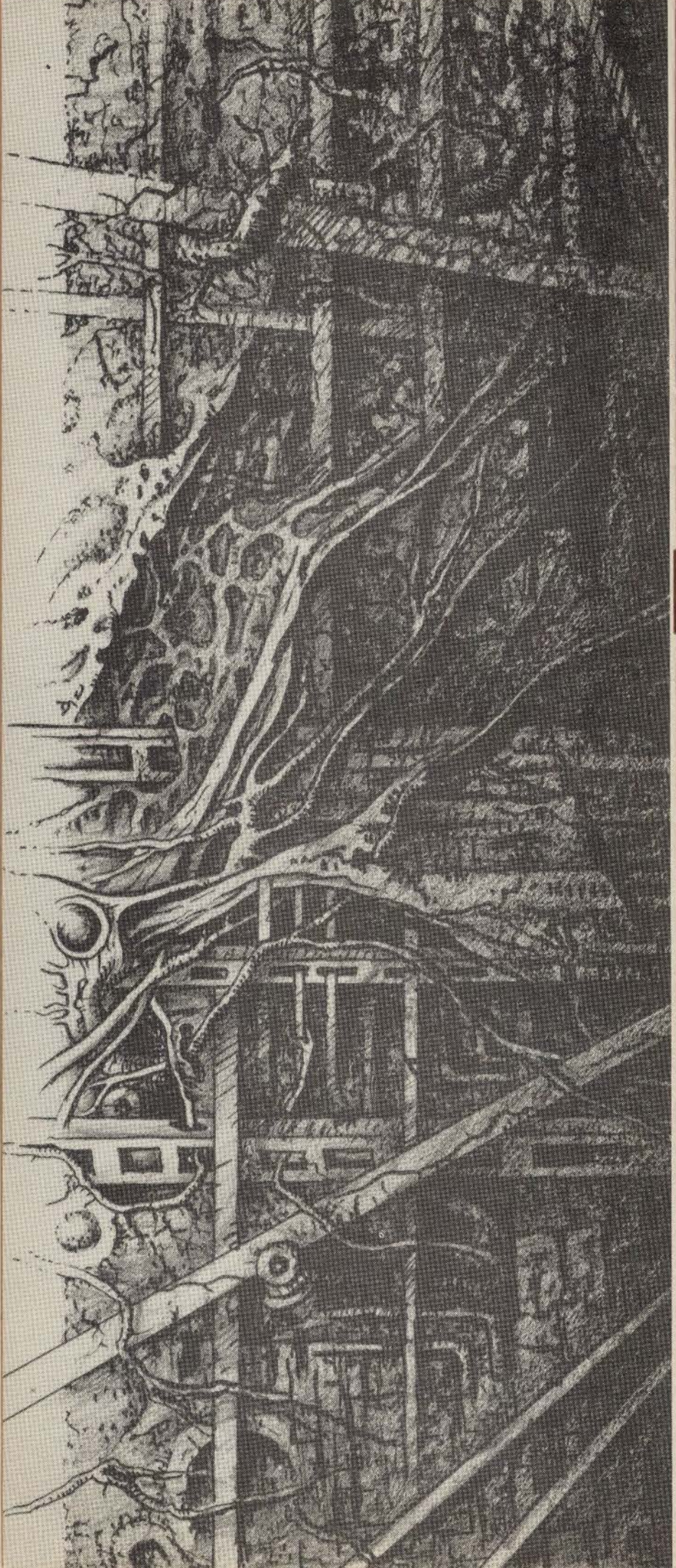
Michel de Ghelderode

*

„Literatura w teatrze to nic dobrego. Jest jak sadło, które więzi serce i krzyże..."

*

„Niczego się nie obawiam, jeżeli chodzi o wystawienie w Polsce „Eskurialu" czy „Pantagleize'a", czy „Kobiet u Grobu"; natomiast co do naszego „Diabła na ambonie", zastanawiam się, co by się mogło wydarzyć, gdyby tak gwałtowna rzecz ukazała się na scenie. Lecz tym lepiej, jeżeli dojdzie do awantury, bo 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."



KATARZYNA MROCZKOWSKA
TEATR MICHELA DE GHELDERODE'A WOBEC SCENICZNEJ AWANGARDY

Ghelderode od dzieciństwa pasjonował się historią, a szczególnie historią swojej ukochanej Flandrii. Z czasem upodobania te tak się skrystalizowały, że wybrał Ghelderode okres jej największego rozkwitu: późne średniowiecze i renesans, zwracając szczególną uwagę na dzieje folkloru. Doprowadziły do tego zarówno badania naukowe w rękopisach i innych źródłach historycznych, jak i poszukiwania czynione „na żywo". Podczas wędrówek wyniósł Ghelderode szereg arcyciekawych tekstów sztuk dla marionetek z VXII i XVIII wieku oraz trzy unikalne teksty średniowiecznych misteriów. Wyniósł też żywy i autentyczny obraz tego, czym jeszcze dziś jest Flandria ubogich i żebraków, barów i oberży — cały świat tzw. dołów społecznych ze swym folklorem. Wszystko to, a także wiele innych trudnych do zdefiniowania cech folkloru, jak nastroje, koloryt, typy ludzi odnajdujemy w teatrze Ghelderode'a. Weźmy na przykład „La Ballade du Grand Macabre" i przeczytajmy objaśnienia przed sztuką: „rzecz dzieje się we flandryjskim księstwie Breugelandii w ...ątym roku stworzenia świata", albo opis postaci błazna w „Escurialu": „Folial błazen w liberii o barwach krzykliwych, atleta na nogach pokurcza, chodząc sprawia wrażenie pająka. Jest rodem z Flandrii. Jego ruda głowa, duża pełna ekspresji kula, świeci dwojgiem oczu podobnych guzom". Albo jeszcze miejsce akcji. W „Czerwonej magii": „niegdyś we Flandrii"; szczególnie typowej w swojej oprawie czasowo-dekoracyjnej farsie „O diable, który cuda głosił z ambony": „rzecz dzieje się we Flandrii w mieście Breugelmondii nad Zwijn, kiedy świat był młodszy o pięć wieków". Postacie tej farsy to Fergerita — czarownica, Bashuilius — kaznodzieja i kawaler Kaprikant — diabeł. Te przykłady uwydatniają powtórzenia charakterystycznych inscenizatorskich zapowiedzi: rzecz dzieje się we Flandrii, rodem z Flandrii, 5 wieków temu, niegdyś. Powtarzająca się w różnych wersjach nazwa Breugelandia wskazuje na oczywistą inspirację Ghelderode'a płótnami Breughela zarówno w kolorycie, jak i w atmosferze przedstawionego świata.

Jakiż jest ten świat? Jest taki właśnie jak późnośredniowieczna lub renesansowa Flandria i jej życie. Barwny tłum, w którym zmieszano bogatych kupców, karłów, biedaków, nędzarzy i błaznów, świat, w którym Breughelowski światłocień powstaje ze skrzyżowania światła z „życia radosnego" z cieniem śmierci i makabry. Przykładem „Wędrówki Mistrza Kościeja", gdzie makabrycznej wizji końca świata przeciwstawia się obraz radości życia na łonie natury, podbarwiony dodatkowo grubym flamandzkim śmiechem.

Wiele sztuk Ghelderode'a nosi podtytuł „farsa", a żadna chyba nie pozbawiona jest elementów farsowych. Niektóre sztuki oparte są wprost na średniowiecznych tekstach („Farsa o śmierci, która o mało nie umarła").

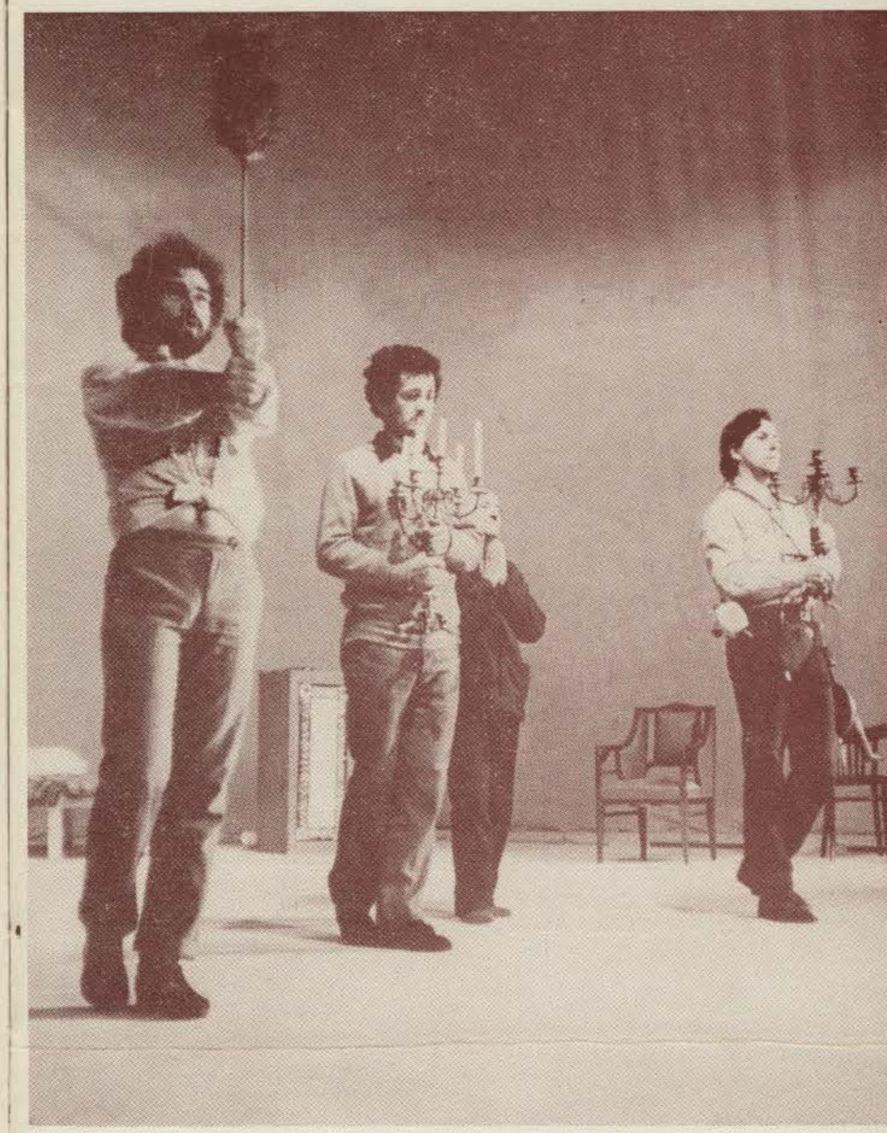
Cały teatr Ghelderode'a jest zanurzony w typowej dla późnego średniowiecza świadomości misterium życia i śmierci. Naprzemian otacza nas to rozbawiony jarmar-

czny tłum, to wśród poświstu wiatru huśtającego wisielcami tańczą w jednym korowodzie diabły, żebracy i nędzarze.

Niezależność tego teatru — to wyzwolenie od ustalonych dotąd wymagań co do treści i formy. I tutaj od razu mamy potwierdzenie tej właśnie niezależności w słowach samego Ghelderode'a: „Je ne fais au theatre que ce qu'il ma plais de faire, et je n'ai pas a en rendre compte".

(Robię z dramatem, co mi się podoba i nie zamierzam się z tego tłumaczyć.)

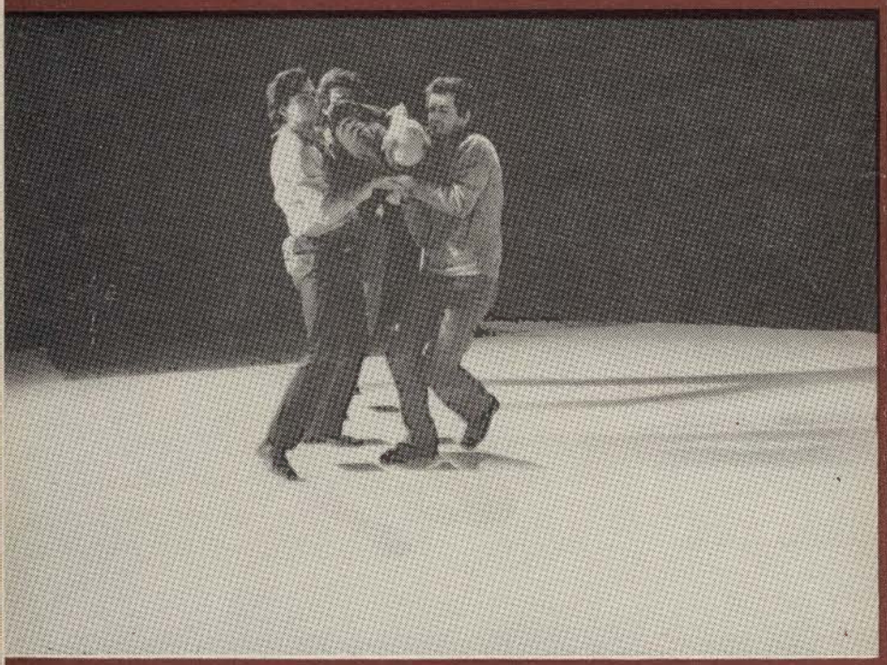
Nie jest to tylko wyzywające, rzucone dla reklamy zdanie. Rzeczywiście „niezależność", „inność" a nawet „dziwaczność" jego teatru została wręcz nazwana przez Błońskiego „rozpasaniem fantazji" i „absolutnym brakiem umiaru". Ghelderode pozwala sobie bowiem na najbardziej fantastyczne rozwiązania w postaci interwencji sił nadprzyrodzonych, wprowadzania na scenę diabłów i duchów. Ożywia przedmioty martwe, przenosi ludzi z jednego wieku w drugi i tak dalej i tak dalej. Wystarczy przywołać kilka gatunkowych podtytułów: „Feeria dramatyczna", „Tragedia dla music-hallu", „Wodewil zasmucający", „Tragedia-buffo", by dostrzec podobne zjawisko w sferze formy. Z „rozpasaniem fantazji" wiąże się dwie charakterystyczne cechy przywołujące doświadczenia współczesnego teatru awangardy: antyrealizm, który u Ghelderode'a objawia się przeważnie przez nadrealizm, a także druga cecha „le theatre total", której propagatorem był niewątpliwie Antonin Artoud. Teatr Ghelderode'a jest antyrealistyczny poprzez uniesienie się ponad realizm, co nie oznacza zerwania z rzeczywistością. Jest to tylko rzeczywistość bogatsza i pełniejsza od realizmu o fantazję, o sen, o zjawę. Chyba najlepszym tego przykładem jest w feerii dramatycznej Ghelderode'a „Krzysztof Kolumb" sam Kolumb, który po odkryciu Ameryki, wróciwszy do kraju rozczarowany, gdy król zamyka go w więzieniu, na pytanie: „Co teraz będziesz robił?" odpowiada: „Podróżował... początek mądrości i najpiękniejsza podróż, w jaką wyruszam. Wystarczy tylko zamknąć powieki". Warto chyba też przeczytać uwagę dla reżysera przed tą właśnie sztuką: „Tańce, światła, muzyka, nieco akrobacji, patetyczności, komizmu, tragizmu, jakaś teza dla tych, którzy to lubią. Sztuka ta jest widowiskiem i feerią, należy ją grać szybko, swobodnie w optyce snu". Nie trzeba już dzisiaj nikogo przekonywać o nadrealistycznych skłonnościach Ghelderode'a, ale elementy snu i fantazji nie są jedynym kluczem do nadrealizmu. Jest jeszcze drugi specyficzny właśnie dla tego dramaturga — iście ghelderode'owski sposób. Ghelderode czerpał pełną garścią z tradycji flamandzkiego folkloru, i ten właśnie surowiec odpowiednio przetworzony służy mu jako środek dla celów, że się tak wyrażę, unadrealniających. Jak powiada Błoński: „czerpiąc z tradycji, podnosi ją do nowoczesności przez gigantyczne wyolbrzymianie motywów i sytuacji, przez systematyczne przerażanie i oburzanie widza". Podejmuje więc tradycyjne motywy, ale po to, by je możliwie i maksymalnie wyjaskrawić, ufantastycznić, doprowadzić do jakiegoś „paroksyzmu". Przykłady takiej właśnie „paroksyzmalności", która przysporzyła Ghelderode'mu najwięcej wrogów, znajdujemy zarówno w „La Ballade du Grand Macabre" — w narastającej fortissimo wizji końca świata, jak i w „Don Juanie" zakończonym roszarpaniem głównego bohatera przez tłum. Nie ma prawie sztuki w teatrze Ghelderode'a, która by nie zawierała monstrualnych scen, czy to mordów — np. w „Hop, Signor!" tragiczna i groteskowa śmierć mistrza Jureala przy akompaniamencie rechotu karłów „Ce qui fait fremir contient de qu-oi faire rire" czy to bluźnierczych parodii obrzędów liturgicznych — np. w „Les fastes d'Enfer". Przez tą właśnie „paroksyzmalność" zbliża się Ghelderode do idei „teatru okrucieństwa", który jak wiadomo — przez okrucieństwo rozumie nie sadystyczne znęcanie się, lecz właśnie rozpasanie fantazji mające być podstawą „współ-



Zdjęcie z próby „Farsy" w Teatrze Ludowym (od lewej): Roman Marzec, Mieczysław Franaszek, Edward Rączkowski, Leszek Świgoń.

istnienia z kosmosem". „Rozpasanie fantazji" to jedyna droga, którą można dotrzeć do widza, który „metafizykę chłonie dziś przez skórę". Inaczej teatr nie spełnia swojej właściwej roli „teatru totalnego". Jaka jest więc dokładnie ta rola? Teatr bowiem to całościowe przeżycie wychodzące daleko poza obręb dialogu — zadanie metafizyczne sięgające daleko poza moralne, psychologiczne i społeczne granice ustalone przez konwencję.

To zadanie metafizyczne może być wypełnione



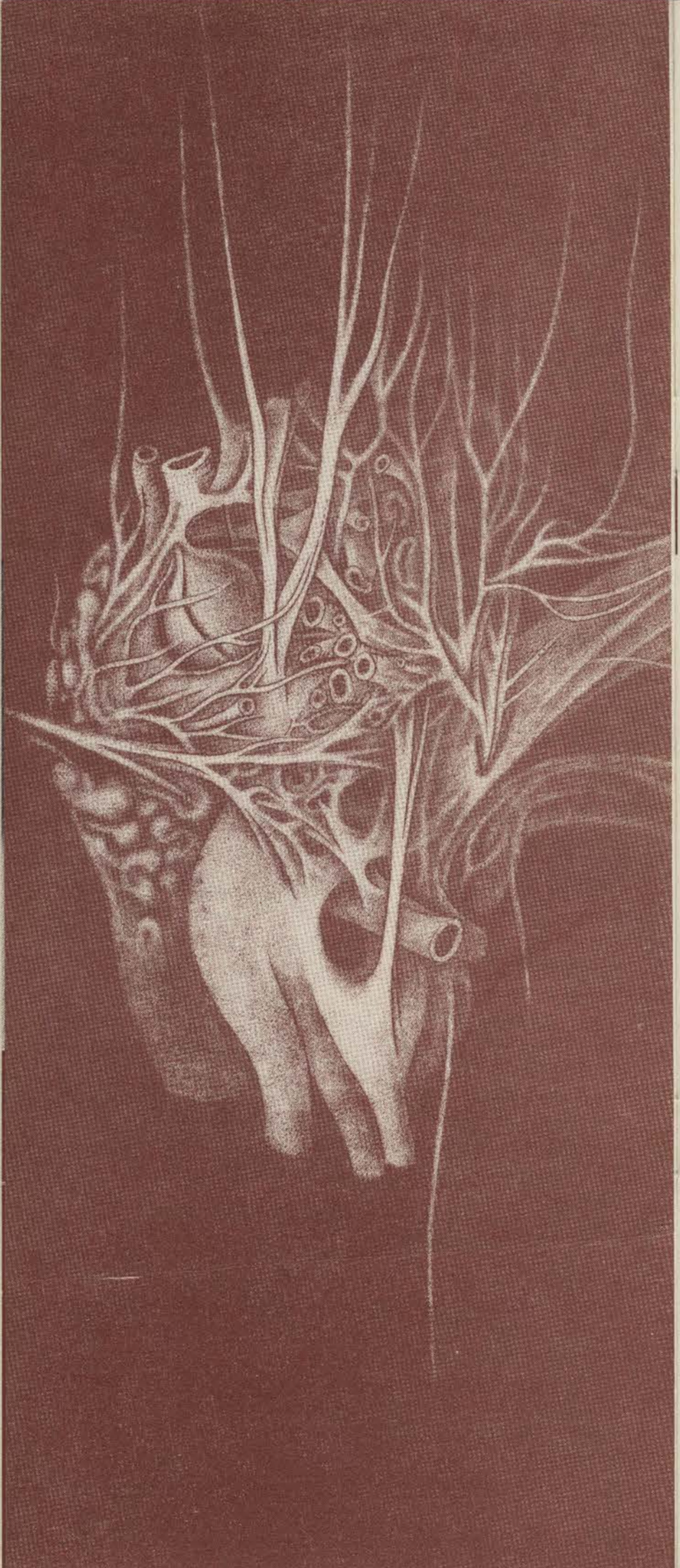
Zdjęcie z próby „Farsy" w Teatrze Ludowym. (od lewej) Leszek Swigoń, Roman Marzec, Mieczysław Franaszek niosą Edwarda Rączkowskiego.

przez doświadczenie fizyczne, jakie powinien nieść ze sobą teatr współczesnej awangardy. To ma być właśnie ten „totalizm" — zaatakowanie widza atmosferą zmysłowego doświadczenia przez grę świateł, kolorów, dźwięków, gestów i mimiki. Jest to powrót do początków teatru, kiedy był on rozpasaną zabawą i zarazem misterium. Nie trudno teraz zrozumieć, dlaczego sięgnął Ghelderode do flamandzkiej tradycji folkloru. Ona właśnie pomaga mu wywołać efekt teatralnej cudowności, którego poszukuje. Ówczesny świat, tak bardzo zmysłowy, irracjonalny, nie dotknięty intelektualną trzeźwością, a zarazem otwarty dla wszelkiej nadprzyrodzoności idealnie pasował do tej właśnie Idei Teatru.

Jest jeszcze jeden aspekt teatru awangardy, niewątpliwie bardzo dla niej charakterystyczny, a mianowicie ukazywanie absurdalności ludzkiej egzystencji. I w tym punkcie teatr Ghelderode'a jest zbieżny z tendencjami awangardy. Jednak jego ujęcie absurdu i wnioski, jakie z niego wyciąga, są specyficzne i różne od tych, jakie wyciąga większość współczesnych „absurdalistów" par excellence, jak na przykład Beckett czy Ionesco. Ghelderode ukazuje absurd nieco na sposób „średniowieczny", ustawiając w jednym korowodzie tanecznym biedaków i bogaczy, i ich własne szkielety wyobrażające śmierć. Równocześnie jednak odrzucając podstawowe założenie średniowiecza tj. istnienie Boga, który będąc ponad absurdem, uwalnia niejako od niego tych, którzy temu Bogu zaufali. Ghelderode śmieje się z absurdu ludzkich wysiłków, złudzeń, z bezsilności człowieka wobec wielkich tajemnic i mocy. Niewątpliwie, jest to śmiech demoniczny, makabryczny. A jednak mimo to demonicznego śmiechu, teatr Michela de Ghelderode'a nie jest aż tak dogłębnie pesymistyczny, jak np. teatr Becketta. Jest tak chyba dlatego, że absurd w ujęciu Ghelderode'a nie ma charakteru przytłaczającego pewnika. Życie ludzkie ma w sobie coś z absurdu, ale nie możemy stwierdzić, czy jest ono wyłącznie absurdalne. Ghelderode pozostawia margines tajemnicy — życie jest wieczną zagadką. I właśnie w tej tajemniczości, tajemniczości przybranej w szaty z obrazów Breughela i Boscha tkwi urok i oryginalność tego teatru, szczególnie w zestawieniu z determinizmem nonsensu panującym niemal niepodzielnie we współczesnej awangardzie.

Teatr Michela de Ghelderode'a należy do czołówki teatru współczesnego nie tyle przez zbieżność pewnych cech jego teatru z cechami charakterystycznymi dla teatru awangardy — to właśnie jego niezwykle, makabryczno-ginalnego. Ten wkład Ghelderode'a w dorobek teatru awangardy, to właśnie to jego niezwykle, makabryczno-cudowne, groteskowo-demoniczne, a jednak bardzo prawdziwe i rzeczywiste misterium życia. Widz chłonie to wszystko, jak powiada Artaud, „przez skórę", wszystkimi zmysłami. Ten właśnie teatr może się okazać rozszerzeniem granic sztuki dramatycznej jako takiej.

KRYSTYNA MROCZKOWSKA



JEAN FRANCIS
MIŁOŚĆ — SIŁA ZBAWCZA*

„Miłości, jedyna miłości, jaka istnieje, miłości fizyczna, cielesna, nigdy nie przestałem wielbić twego jadowitego i śmiertelnego cienia. Przyjdzie dzień, kiedy człowiek rozpozna w Tobie jedynego mistrza i będzie Cię czcić nawet ze wszystkimi tajemniczymi perwersjami, którymi się otaczasz." („Szalona Miłość" Andre Breton). Te słowa mogłyby posłużyć jako motto do „Hop, Signor!". Sam Ghelderode powiada: „To, co wy nazywacie grzecznie i ładnie miłością, miłością sentymentalną jest tylko przykryciem dla erotyzmu, który warunkuje wszelką egzystencję i całe postępowanie człowieka. A nawet zamiast powiedzieć erotyzm powinienem powiedzieć rozpusta." Odnośnie tej miłości, którą traktuje się jako sposób odnalezienia podstawowej równowagi i o której przelotne pojęcie daje orgazm, trzeba by cytować wiele zdań rozproszonych po dziele Ghelderode'a. Może właśnie to jedno znalezione w „Pantagleize" podsumowuje najlepiej wszystkie inne: „Kim jestem? Człowiekiem przegranym, spalonym, bo brak mi miłości." (...) U Ghelderode'a miłość uważana jest za podstawowy warunek osiągnięcia jedności, która jest równowagą wewnętrzną, nawet jeśli autor „Escurialu" ukazuje to poprzez absurd. Niemożność samorealizacji, to jest odzyskania jedności, na jaką cierpi większość postaci tego teatru, występuje równocześnie z brakiem odpowiedzialności za swoją osobowość. Inaczej mówiąc: są oni niezdolni do kontaktów społecznych i do najważniejszego: do miłości. Stąd ich tragedia ,ich rozdarcie, ich grzech. Lecz ten grzech nie jest przeciwko Bogu. Jest grzechem przeciw człowiekowi. To grzech Marguerite Herstein, Blandine, Króla z „Escurialu" i setki innych postaci.

Kiedy przyglądnąć się metodom, jakie wybrali surrealiści, wyznawcy sekty „Wolnego Ducha" i Ghelderode, by próbować zbliżenia się do najwyższego punktu jedności czyli równowagi, trzeba przyznać, że są one do siebie bardzo zbliżone. Carogues wyróżnia w technice surrealistycznej cały szereg „metod poznania". Zapamiętajmy tylko trzy najważniejsze: oczekiwanie, miłość i marzenie. Dwie pozostałe: automatyzm i kontakty transcendentalne wskazują również na powiązania Ghelderode'a z surrealizmem.

Spośród „metod poznania": kontemplacja i marzenie jakkolwiek są ważne, nie stanowią jednak nic ponad pewne zbliżenie myślowe, które ustawia podmiot powołany na drogę zdobywania punktu najwyższego. Elementem zasadniczym tej koncepcji jest

---

*) Tytuł fragmentu z monumentalnej monografii Jean Francisa „L'eternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode" (Bruksela, 1968) pochodzi od redakcji programu.

miłość. Koncepcja miłości u Boscha, wyznawców sekty „Wolnego Ducha", Ghelderode'a i Bretona są tak podobne, że warto się chyba nad tym zastanowić. „Nie ma żadnego wyjścia poza miłością" — powiada Breton i surrealizm będzie badał to wyjście aż po najdalej idące konsekwencje, atakując przeszkody społeczne (doskonała miłość może odnosić się do kilku kobiet po kolei, ale należących do jednego typu). Surrealizm podjął walkę, która miała na celu zlikwidowanie więzów natury ekonomicznej krępujących miłość. Wyzwolenie kobiety należało już do zadań wyznawców sekty „Wolnego Ducha" w XV wieku: „Kobieta wkracza do kręgu Wolnego Ducha jako równorzędna partnerka, nareszcie wyzwolona z pozycji niższości, na którą skazana została przez Kościół, obmyta z tej oszczerczej pogardy, która czyniła z niej „wrota szatana" (Tertulian: „De cultu feminarium"). Rodzina Adama — to wszyscy, którzy od niego pochodzą, równi co do praw i co do obowiązków moralnych opierają się na kobiecie w tym wysublimowanym znaczeniu, jakiego wyraz ten nabiera w konkluzji tragedii Fausta:

„Niewysłowione — tutaj się głosi
Wieczna kobiecość zbawia i wznosi".

Te właśnie koncepcje były bardzo rozpowszechnione w Niderlandach i współcześni Boscha znani byli z ich gloryfikowania, za to też zostali skazani. N.p. Heinrich Niclaes z Munster, który założył w Amsterdamie Huis der Liefde (Dom Miłości), gdzie zbierała się pod jego kierownictwem „una familia caritatis". Był tam też Dawid Joris, malarz na szkle z Delft, również jeden z proroków. Proces miał miejsce w 1538 r., a uczniowie Jorisa zostali oskarżeni o: „kazirodcze orgie" i o utrzymywanie „monstrualnego oddziału kobiet". A więc wolna miłość posunięta aż do ostateczności, a właśnie wolna miłość była jednym z motywów wyzwolenia dla surrealistów. Jeśli przejrzymy dokumenty z procesu w Cambrai znajdujemy pośród najpoważniejszych oskarżeń: „Jest tam kobieta zamężna, która nie czyni żadnej różnicy między jednym mężczyzną, a drugim, ale przyjmuje ich wszystkich zależnie tylko od godzin i miejsca. Jest to u nich prawie zwyczajem powszednim. Wyrobili sobie również między sobą pewien specyficzny sposób wyrażania się, według którego określają akt związku cielesnego jako „radość rajską" lub „drogę wstępującą". I mówiąc do innych, którzy ich nie rozumieją wyrażają się pozytywnie o tych czynach rozpustnych." Fraenger tłumaczy to w sposób następujący: „Określenie acclivitas oznacza rzeczywiście drogę wstępującą, to jest chęć osiągnięcia celu wszelkiej doskonałości ludzkiej. Ta idealistyczna koncepcja Raju odzwierciedla najwyższą sublimację aktu seksualnego. Oczywiście dla ascetycznej moralności sędziów Inkwizycji nie mogło być „bene loquere de sexualibus". W ich języku ten obszar był zakazany, był synonimem wstydu, znakiem upadku. A więc wszelkie idealizowanie seksu nie mogło być niczym innym jak tylko pełną hipokryzji próbą przybrania rozpusty w inne sza-

Dokryna Dobra i Zła u Ghelderode'a jest bardzo bliska doktryny wyznawców sekty „Wolnego Ducha". Jednym z niewielu dzieł Ghelderode'a, w którym postacie osiągają stan ukojenia, to jest jedności wewnętrznej czyli harmonii, jest „Farsa Mrocznych". Otóż właśnie to ukojenie, ta harmonia, koniec wewnętrznego rozdarcia, które jest złem zostaje osiągnięte dopiero w momencie, gdy Ferdynand D'Abcaude akceptuje oczywiste wymagania ciała i godzi w ten sposób materię i ducha. Mógłby się był koleczyć jak Origene, ale domyślał się może i sprytniej niż filozof, że nic by to nie rozwiązało. Dobro bowiem w wyniku ostatecznej analizy — to jedność. (...)

Powiązania Ghelderode'a z Boschem są oczywiste i jasne, mimo że mogłaby tu być przeszkodą pewna wrogość, z jaką Ghelderode odnosi się do kobiety, Warto jednak przypomnieć, że autor „Escurialu" był pod wielkim wrażeniem dwóch postaci kochanków z „Jardin des Delices" Boscha, ukojonych i jakby nieobecnych na tym świecie, żyjących jedno dla drugiego, będących dla siebie nawzajem celem i środkiem. Dialog Adriana i Juseminy z „Wędrówek Mistrza Kościeja" ilustruje doskonale ten spokój, to dopełnienie, które powinna dawać miłość w znaczeniu takim, jakie nadaje mu koncepcja zarówno surrealistów, jak i wyznawców sekty „Wolnego Ducha". Ta pogoda ukojenia i pełna rozkosz zmysłowa były dla Ghelderode'a, dla postaci jego teatru celem do osiągnięcia, niestety nigdy nie osiąganym z powodu stałego podkreślania i przypominania przekleństwa ciążącego na człowieku. (...)

Istnieje tylko jedno dzieło Ghelderode'a, w którym śmierć i samotność zostają zwyciężone przez powrót człowieka do normalnego stanu zwierzęcia społecznego. W „Farsie Mrocznych" zwycięża życie. Ferdynand D'Abcaude, który uraża się o niemożność porozumienia się w społeczeństwie, który potyka się, płacze, gdy ranią go wszystkie szorstkości egzystencji, chce umrzeć i oczekuje śmierci, żyjąc wspomnieniem zmarłej. Uratuje go jedynie wybieg, pozorny cud, który zza grobu przyjdzie mu objawić zbawczą prawdę. I od tego dnia Ferdynand promieniując radością, będzie brał życie takim jakie jest i dołączy się do ludzkiego stada, szczęśliwy i uleczony wmiesza się w zwariowany i radosny korowód masek, które już dawno pojęły, że dziwactwo rodzi się z odosobnienia i z odrzucenia miłości.

JEAN FRANCIS

tłumaczyła: KATARZYNA MROCZKOWSKA

MICHEL DE GHELDERODE

Konsultacja muzyczna: JAN PUŁKA
Asystent reżysera: BARBARA STESŁOWICZ
Ruch sceniczny: JACEK TOMASIK
Spektakl prowadzi: JANINA GRUDNIEWICZ
Kontrola tekstu: MICHALINA SZRAMEL
Światło: KRZYSZTOF ZENKOWSKI
Dźwięk: JERZY JUSZCZENKO MARIAN CZYŻYK

farsa mrocznych

REŻYSERIA MATYLDA KRYGIER

SCENOGRAFIA WŁADYSŁAW WIGURA

OSOBY:

Fernand Odogonal — STANISŁAW MICHNO
Mops — LESZEK SWIGOŃ
Jarwin — ROMAN MARZEC
Chwiston — MIECZYSŁAW FRANASZEK
Emenuela — BARBARA STESŁOWICZ
Mamma — RYSZARD MAYOR
Kleopatra — MAJA WIŚNIOWSKA
Kremisia — BARBARA ZGORZALEWICZ
Pyzula — FREDA LENIEWICZ
Cosinka — MARIA ANDRUSZKIEWICZ
Rapiur — JAN KRZYWDZIAK
Karawel — TYTUS WILSKI
Tytus — x x x
Cezar — x x x
Pompejusz — x x x
Bełk — x x x

PRZEKŁAD: ZBIGNIEW STOLAREK

PRAPREMIERA POLSKA MAJ 1972

SZKICE DO PORTRETÓW

BARBARA STESŁOWICZ

Debiutowała w „Niezwykłej przygodzie" Goldoniego w Jeleniej Górze, by zaraz potem zagrać Martę w „Drzewa umierają stojąc" Cassony. W Gorzowie Wielkopolskim, dokąd przeniosła się po dwóch sezonach wałbrzysko-jeleniogórskich, grała w „Balladynie" Chochlika, „Popasie Króla Jegomości" Grzymały-Siedleckiego, a w „Porwaniu Sabinek" — Weronikę. Marie Octobre, Ines de Castro, Daisy z „Nosorożca", Katarzyna z „Henryka IV", Beatrycze z „Jaśnie Pan Nikt", Helga z broszkiewiczowskiego „Skandalu w Hellbergu" — to tylko niektóre ważniejsze role paru lat wrocławskich „Rozmaitości". W Teatrze Ludowym w Nowej Hucie jest piąty sezon. Klaryssa z „Fircyka w zalotach" (inscenizacja Ireny Babel) i Regina z „Sennika współczesnego" (adaptacja Waldemara Krygiera) — to jej najciekawsze osiągnięcia.

Mowa o Barbarze Stesłowicz, odtwórczyni roli Emanueli w prapremierowej inscenizacji „Farsy Mrocznych" Michela de Ghelderode'a.

Bardzo zróżnicowany repertuar, który przyszło tej aktorce grać, prowokuje do warsztatowych pytań. Stesłowicz pointuje je skromnie: „Aktor powinien mieć szansę sprawdzenia się w każdym gatunku scenicznym, w każdej niemal odmianie teatru. Wydaje mi się to tym bardziej potrzebne podkreślania, że ja sama sztuki aktorskiej uczyłam się w teatrze. Przyszłam doń jako amatorka i dyplom zrobiłam eksternistycznie. Najwięcej nauczyłam się od kolegów i koleżanek zwłaszcza w okresie wrocławskim, w którym dane było mi pracować z ciekawymi inscenizatorami i świetnymi reżyserami, potrafiącymi nawiązać bezpośredni kontakt z aktorem. Aktor może wszystko zyskać w teatrze" — kończy ten temat pani Barbara z niepokojem myśląc o edukacji teatralnej szkoły.

„Najbardziej odpowiadają mi — myśli głośno Stesłowicz przywołując w pamięci korowód odtwarzanych ról — postacie skomplikowane wewnętrznie, kobiety, które by zachować swoje „ja" muszą stoczyć trudną i niebezpieczną walkę z sobą samą i otoczeniem. Na przykład w interpretacji Marie Octobre szukałam usprawiedliwienia dla jej czynu (samosądu). Starałam się ją pokazać jak kobietę, która całe życie, najpiękniejsze swoje lata poświęciła człowiekowi, który nie żyje. Nie zrobiła tego z prostej, bezdusznej nienawiści. Zrobiła to z potwornej, tragicznej desperacji, w samozachowawczym transie".

Rola Reginy, która w Krygierowskiej wizji „Sennika" wysuwa się na plan pierwszy w znakomitym obrazie zaślubin, skłoniła aktorkę do ciekawego wyznania:

„Główny nacisk położyłam na tragedię tej kobiety. Wspomniana scena pantomimiczna była dla mnie i dla reżysera kluczową: Regina zdaje sobie sprawę z przegranej, ale przegrana ta może też oznaczać — przynajmniej dla otoczenia — maleńkie zwycięstwo."

„I tu niesłychanie ważny dla aktora moment zadecydował o takim znaczeniu tej postaci. Reżyser tak umiejętnie „podbudował" mnie innymi środkami scenicznego przekazu, że w oczach widza zaistniałam jako postać" — uzupełnia odtwórczyni roli Reginy.

Wracamy do problemów warsztatowych. Z ciekawej wypowiedzi Barbary Stesłowicz o poszczególnych etapach jej pracy nad każdą rolą, warto przytoczyć charakterystyczny i znamienny moment wypowiedzi:

„Najważniejszym momentem w pracy aktora nad rolą staje się etap spektaklu, kiedy zapanowało ogólne porozumienie w działaniach i funkcjach tych działań, zasugerowanych przez inscenizatora i znalezionych przez aktorów. Wtedy dopiero zaczynam pracować drobiazgowo nad rolą. Z próby na próbę staram się coraz to inny element wnosić, sprawdzić, a po sprawdzeniu — „zafiskować". Dodam, że potem już chciałabym się trzymać znalezionego kierunku działań, żądając od kolegów i koleżanek tego samego. Są to żmudne, ale i najbardziej wartościowe dla aktora tygodnie prób."

„Nie potrafię grać mimo reżysera lub też przeciw inscenizatorowi. Tegoż ostatniego chciałabym bowiem wyżej stawiać od reżysera. W zależności od jego inwencji artystycznej, jego wyobraźni i dyscypliny intelektualnej może ciekawy inscenizator wyzwolić taki potencjał aktorskiej wrażliwości i autentycznej indywidualności, o jakiej marzy każdy widz teatralny. My — aktorzy marzymy zawsze o takim kierowniku naszej pracy i zdarza się, że go na próbach spotykamy.

(K. M.)

BARBARA STESŁOWICZ JAKO...
... Marie Octobre — Teatr Rozmaitości, Wrocław — 1966 (zdjęcie górne).

... Klarysa w „Fircyku w zalotach" F. Zabłockiego wraz z Leszkiem Teleszyńskim (Fircyk) — Teatr Ludowy w Nowej Hucie — 1970 (zdjęcie dolne)

(6)

KRONIKA PIĘTNASTOLECIA

ALEKSANDER FREDRO: NOWY DON KISZOT CZYLI STO SZALEŃSTW. KROTOCHWILA WE TRZECH AKTACH WIERSZEM ZE SPIEWAMI. REŻYSERIA: JERZY KRASOWSKI, DEKORACJE: JÓZEF SZAJNA, KOSTIUMY: JÓZEF SZAJNA, MARIAN GARLICKI, MUZYKA: STANISŁAW SKROWACZEWSKI, PRZYGOTOWANIE WOKALNE: JÓZEF BOK. PREMIERA 4 LIPCA 1957. PRZEDSTAWIEŃ 31.

*

„...Reżyser i aktorzy najdalsi byli od jakichkolwiek aluzji politycznych. Nie brakło natomiast aluzji innych. Oto Ferdynand Matysik grający Karola, głosząc któreś ze swych wielkich oskarżeń świata, przybiera nagle błazeńską pozę, jakiej pierwowzór znamy z obrazków przedstawiających średniowiecznych krzyżowców. Oto kiedy indziej, gdy mówi o swym walecznym zapale i męstwie, jakie rozgrzewa serce rycerza — gest jego, jakby wprost wzięty z niemego filmu, uciesznie przedrzeźnia autentyczność uczucia. Skoro uczucia są śmieszne i naiwne — zdaje się mówić reżyser i aktorzy — podnieśmy tę naiwność do kwadratu, pokazując ją w krzywym zwierciadełku naszej drwiny. Ostatecznie w ten sposób powstaje literacki kabaret. (...) Z teatru — i to z tego Teatru Ludowego, który dobrze znamy — były tylko dekoracje Józefa Szajny, kostiumy, czasami bardzo ładne, i muzyka Skrowaczewskiego. Ani zbyt drwiące, ani zbyt serio, ani za ciężkie, ani za lekkie — warto byłoby dla nich zrobić inne przedstawienie, w którym by zagrały nie tylko jako rekwizyty zlikwidowanego w Krakowie Teatru Satyryków i popularnych tam parodii teatralnych Zechentera."

(Z. Greń, Krakowskie komedie omyłek. 2. Kabaret na Majakowskiego, „Życie Literackie" 1957 nr 37).

*

„...Wyszedłem też z udanego przedstawienia ubawiony, pełen pogody i życzliwości dla całego świata nie wyłączając teatru. (...) Wolę Fredrę unowocześnionego, który bawi ludzi, niż balsamowanego do unudzenia."

(T. Kudliński, Na temat Don Kiszota, „Tygodnik Powszechny" 1957 nr 40).

*

„Nowy Don Kiszot" Aleksandra Fredry. Scena zbiorowa.

„...Nowy Don Kiszot intryguje, wywołując sprzeciw. Gdzie kończy się eksperyment, a zaczyna łamanie kołem tekstu? (...) Tak trafne w Goldonim nieoczekiwane łączenie słowa z pantomimą, baletu i gestu odważne próby demonstrowania scenicznej groteski, pozbawione zaplecza literatury, zadręczają Fredrę, komizm, postacie utworu. (...) Przerośnięte stylizacją sceny tworzą widowisko pozbawione fredrowskich rumieńców życia, wymuszone i chłodne. (...) Estetyzującą manierę odnajdujemy w śmiałej i właściwie bardzo ładnej, tylko, że tu z zupełnie innej parafii, scenografii Józefa Szajny. (...) Niedobre rozdwojenie między koncepcją aluzyjnej groteski a sytuacją komediofarsy, między zamiarem teatru a wewnętrznym rytmem i scenicznym językiem autora, jest porażką spektaklu. „Nowy Don Kiszot" jest nieporozumieniem artystycznej rangi."

(J. Ritt, Fredro łamany kołem, „Trybuna Ludu" 11. X. 1957)

„Imiona władzy" Jerzego Broszkiewicza (akt III). (od lewej) Jerzy Przybylski (114), Edward Rączkowski (115), Tadeusz Szaniecki (Strażnik), Jan Mączka (2000)

JERZY BROSZKIEWICZ: IMIONA WŁADZY SZTUKA W TRZECH JEDNOAKTÓWKACH. REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA, SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA, MUZYKA: JÓZEF BOK. PREMIERA 19 PAŹDZIERNIKA 1957. PRZEDSTAWIEŃ 38.

*

„A więc nareszcie zaczarowany krąg został w Krakowie przerwany! Nareszcie ujrzeliśmy na jednej z naszych scen polską sztukę współczesną (...). Zasługa takiego, aż niewiarygodnie na krakowskie stosunki śmiałego pionierstwa przypada Teatrowi Ludowemu w N. Hucie. Teatr ów (..) tym razem zdecydował się przemówić niejako wprost. Dzięki temu owionęła nas zapomniana u nas w teatrze od dość dawna atmosfera wielkiej d y s k u s j i, gorący klimat aktualnego w y d a r z e n i a p o l i t y c z n e g o (...). Zasługa teatru jest tym większa, że wystawiony dramat Jerzego Briszkiewicza „Imiona władzy" sam przez się — mimo ambitnych pozorów — nie wystarczyłby jeszcze do wywołania takiego wrażenia. (...) Bardzo trafnie wyczuwa i chwyta Broszkiewicz zasadniczy problem naszych czasów ,istotny zwłaszcza tu, na naszym socjalistycznym podwórku. Jest nim problem władzy. (...) Skuszanka i Szajna stworzyli na temat tekstu swoją, niemal m e c h a n i s t y c z n ą interpretację świata niejako z a u t o m a t y z o w a n e g o. W pierwszej jednoaktówce znaleźliśmy się jakby w laboratorium myśli, wobec konstrukcji o gładkich, aluminiowych kształtach, jak nowoczesne pociski, we wnętrzu których jawiły się czyste preparaty idei, już nie ludzie, ale doskonałe roboty. W jednoaktówce drugiej tę samą funkcję pełniły kukły i maski — królewscy dygnitarze i dworzanie — mający w sobie tyle tylko życia, ile go posiadają najdoskonalej wykonane, ale nakręcane sprężyną, mechaniczne zabawki. Wreszcie w akcie ostatnim sam temat więzienia dał dostateczny pretekst do skonstruowania rzeczywistości ujednoliconej, zautomatyzowanej, pretekst znakomicie reżysersko i plastycznie wykorzystany. Świat Skuszanki i Szajny to wstrząsająca, piekielnie logiczna, nawskroś współczesna a p a r a t u r a. Filozofia mieściła się nie w tekście literackim, ale w obrazie teatralnym".

(H. Vogler, Współczesne wydarzenie w Nowej Hucie, „Dziennik Polski" 3—4 II 1957).

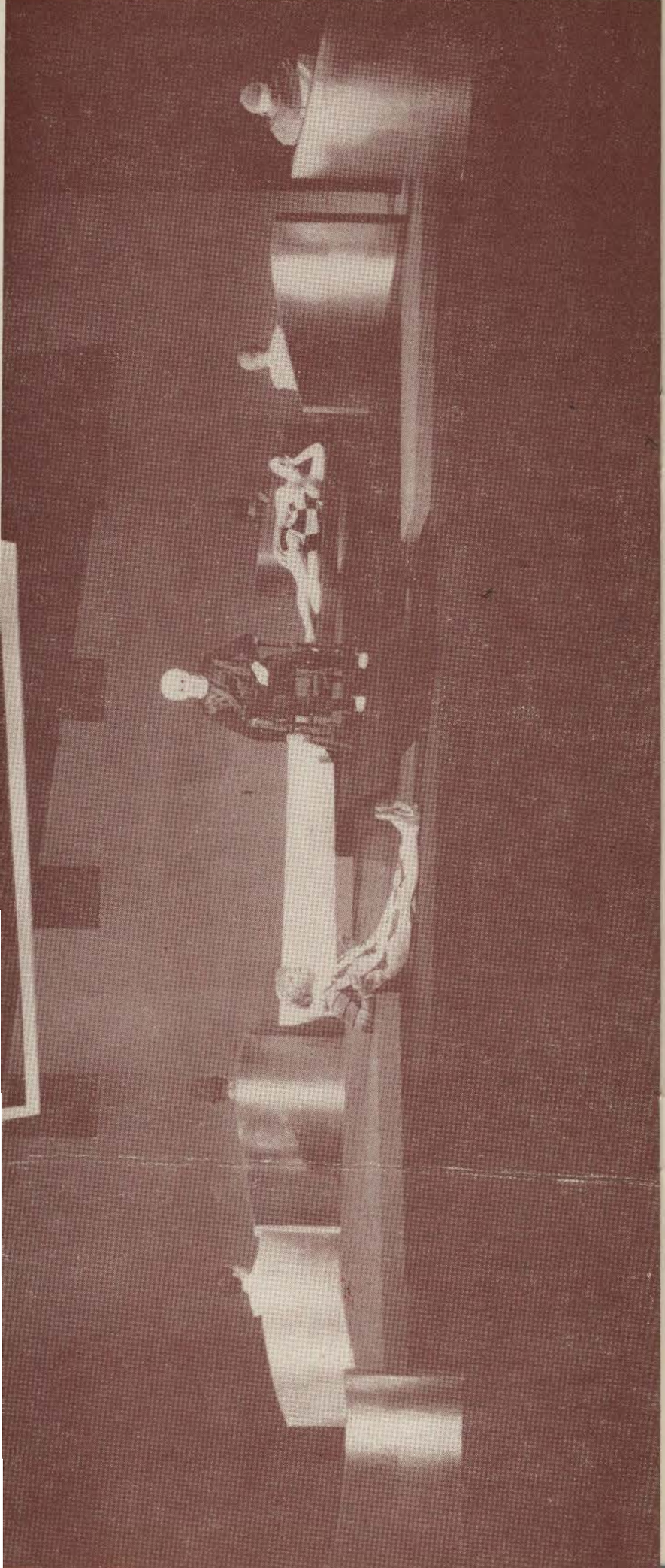
*

„Zimne z jasnego metalu wykonane elementy jakieś fantastycznej dekoracji (Józef Szajna) powtarzały się we wszystkich trzech odsłonach. Konsul Kwintus, książę Juan, więzień 114 — „pozytywnych bohaterów" grał ten sam aktor (Jerzy Przybylski). (..) Przedstawienie w Teatrze Ludowym jest świetnym wydarzeniem, może nawet najlepszym w tym teatrze. Czystą przejrzystość reżyserskiej koncepcji podjęli aktorzy w sposób niespodziewanie dobitny i piękny, tworząc kilka niezapomnianych, i nieczęsto dziś spotykanych postaci."

(Z. Greń, W imieniu historii, „Życie Literackie" 1957 nr 43).

*

„... „Imiona władzy" to suma popaździernikowej publicystyki, nieomal katalog naszej przewrotnej wiedzy o systemach totalitarnych. Suma, katalog — a więc walory niejako zbiorcze, relatywne — nie twórcze. Rzemiosło myśli, nie jej twórczość. Dlatego sztuce Broszkiewicza nikt nie odmówi sprytu, ale każdego pozostawi ona chłodnym. I nie wiadomo, dla kogo ona jest: dla „elity", czy dla „szarego widza". (...) Skuszanka nie poszła niewolniczo za tektem. Rozłożyła go na własne rytmy, wypointowała po swojemu. Rytm publicystyczny, dyskursywny, plastyczny dynamiczny, ściśle niejako teatralny. Teatr to nie publicystyczny, ale publicystykę można można zagrać w teatrze, właśnie — w Nowej Hu-



cie g r a j ą publicystykę, i w ten sposób podnoszą ją do rangi sztuki. Nie jest ona tam obcym ciałem, czymś na scenie zbędnym, lecz koniecznym składnikiem Formy. Uczony wstępniak przełożony został na absolutny — rzec by się chciało — język teatru".

(L. Flaszen, Broszkiewicz w teatr przemieniony, „Echo Krakowa" 5 XI 1957).

*

„...Wykonanie „Imion władzy" nie wydaje mi się trafne. Sądzę, że podobne utwory dramatyczne, będące próbą nowoczesnej tragiki, wymagają zupełnie nowych a równorzędnych środków scenicznych, cechujących się prostotą i surowością wyrazu. A Teatr Ludowy nie pokusił się o ten wysiłek. Zastosował szablon raz przyjętej „nowoczesności", wedle którego gra się tam zarówno Fredrę, jak Broszkiewicza. Jest to przykry objaw usztywnienia i dogmatyzmu, niebezpieczny w teatrze o ambicjach poszukiwawczych.

Poza tym dziwi mnie podejście reżysera „ponadczasowe i ponadhistoryczne" oraz chęć ukazania na scenie idei abstrakcyjnych w nastroju „kosmicznym", więc idei postaciowanych na scenie przez ludzi „nagich" (w trykotach) — abstrakcyjnych. (...) Sądzę dalej, że jeśli autor stylizuje po kolei epokę antyczną, renesansową i współczesną, to nie dla efektu, ale z zamiarem konstrukcyjnego uwypuklenia powtarzalności zjawisk w różnych epokach. I ten materializm historyczny z jego dialektyką należało ukazać na scenie. (...) Drugim błędem przedstawienia wydaje mi się niewspółmierność zamiaru reżyserskiego z możliwościami zespołu. Szereg istotnie pomysłowych rozwiązań nie osiągnął zamierzonego wyrazu z powodu nieudolności wykonawców. (...) W rezultacie oglądaliśmy formalnie ciekawy i problemowo pasjonujący dramat, nie najlepiej zrealizowany."

(Dwugłos o „Imionach władzy". T. Kudliński, Próba współczesnej tragedii, „Tygodnik Powszechny" 1957 nr 44).

*

„...Ludzie, którzy przychodzą do teatru Skuszanki, gniewają się, że reżyser zabawia się w krawca, który kraje i zszywa. Przecież autor najlepiej wie, czego chce. Należy mu zawierzyć. Rozumowanie mające pozory oczywistości, a jednak iluzoryczne. (...) Na scenie wszystko było inaczej niż u Broszkiewicza, jednak co za ekspresja dramatyczna. I można mieć wątpliwość, który Broszkiewicz jest autentyczniejszy, ten w tekście, czy ten na scenie. (...) „Imiona władzy" są u Skuszanki raczej wielkim moralitetem. Tym założeniom wszystko służy — scenografia, kostium, ilustracja muzyczna, odbarwione i wydestylowane z elementów konkretności. Konsulów ubrano w trykoty koloru mleka i pomarańczy. Strażnika rzymskiego omotano w bandaże. Zamiast jego rąk pokazano kikuty. Więźniom dano cylindry i ele-

„Imiona władzy" Jerzego Broszkiewicza (akt II) (w środku, od lewej) Jerzy Horecki (Carinelli) i Franciszek Pieczka (Król Filip).

ganckie ubrania. Reżyser zadbał o to, aby nie zmylić widza, aby mu powiedzieć, że nie chodzi tu o żadną z historycznych epok, o żadną z historycznych postaci, ale o syntezę czasów i postaw ludzkich. Scenograf operuje geometrycznymi płaszczyznami stwarzając wymiar wielkiej paraboli. W pierwszym akcie oprawa plastyczna jest oszczędna i spokojna, dominuje kolor szary; w następnych obrasta nowymi elementami koloru i światłocienia. Kolor staje się coraz bardziej niespokojny. Dochodzą nowe szczegóły figuralne. Aktorzy zostają poustawiani na różnych płaszczyznach i wysokościach. Wzrastającą nerwowość akcji markuje muzyka, oszczędna w środkach, nowoczesna — stwarzająca nastrój dramatyzmu. (...) Za dużo było komentarza lirycznego, myślę o wprowadzeniu wierszy Jastruna z tomu „Gorący popiół". Można z tych wierszy było zrobić tylko klamrę kompozycyjną. O „łopatologię" zatrącał komentarz poetycki w odsłonie II."

(Dwugłos o „Imionach władzy". B. Mamoń, Moralitet, „Tygodnik Powszechny" 1957 nr 44).

Opracował: EMIL ORZECHOWSKI

„Nowy Don Kiszot" Aleksandra Fredry. (od lewej) Witold Pyrkosz (Michał), Wojciech Rajewski (Burmistrz), Eugenia Romanow (Małgorzata).

W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Aleksander Bednarz
DZIEŃ DOBRY MARIO
Propozycja sceniczna autora
Scenografia: Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka
Scena NURT 71

Maksym Gorki
ZYKOWOWIE
Warsztat reżyserski: Jerzego Sopoćki
Scenografia: Marian Garlicki
Muzyka: Adam Walaciński

Tennessee Williams
SZKLANA MENAŻERIA
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Fiodor Dostojewski
IDIOTA
Adaptacja, reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier
Ruch sceniczny: Jacek Tomasik

José Triana
WIECZÓR ZBRODNIARZY
Reżyseria: Jacek Gruca
Scenografia: Maria i Stanisław Walczakowie
Scena NURT 71

Zofia Rogoszówna
DZIECI PANA MAJSTRA
Adaptacja sceniczna: Bogusława Czuprynówna i Jerzy Horecki
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Daniel Christoff
POWRÓT Z ELBY
Reżyseria: Wojciech Boratyński
Scenografia: Jan Polewka
Scena NURT 71

W PRZYGOTOWANIU

Molier
DON JUAN
Reżyseria: Jacek Gruca
Scenografia: Władysław Wigura

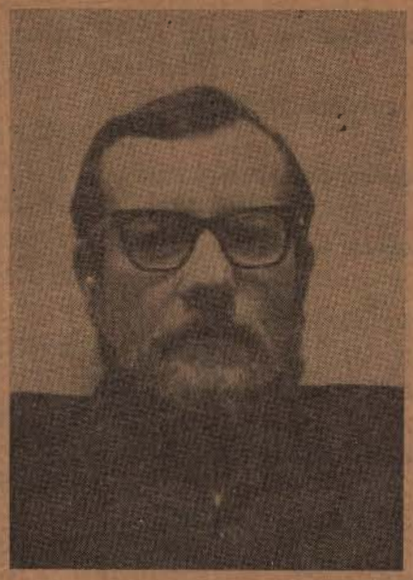
Koordynator pracy artystycznej: MONIKA LISICKA
Kierownik techniczny: PIOTR RZEPECKI
Główny elektroakustyk: KRZYSZTOF PIGŁOWSKI
Główny elektryk: LUDWIK KOLANOWSKI
Brygadier sceny: EDWARD GÓRSKI
Kier. prac. kraw. damskiej: TEODORA RUCIŃSKA
Kierw. prac. kraw. męskiej: ADAM KISZKA
Kier. prac. stolarskiej: ZYGMUNT OSIKA
Tapicer: WACŁAW MAJ
Prace perukarskie: ELWIRA JARGODZ, HENRYK JARGOSZ
Prace modelarskie: JAN ŚLIWIŃSKI
Prace malarskie: WŁADYSŁAW GRABOWSKI

Kasa Teatru czynna na dwie godziny przed przedstawieniem. Tel. 411-83. Teatr prowadzi sprzedaż biletów na 7 dni przed przedstawieniem. Telefon 411-83. Przedsprzedaż biletów prowadzi „Orbis" w Krakowie, Rynek Główny 41 i „Wawel Tourist" w Nowej Hucie Plac Centralny 1. Dojazd do Teatru z Krakowa tramwajem linii 5, 15, 4, albo autobusem pośpiesznym „A" do Placu Centralnego, następnie tramwajem linii 16, 14 i autobusem 122 lub autobusem pośpiesznym „B".

kawiarnia

KAWIARNIA W FOYER TEATRU CZYNNA NA 1 GODZ. PRZED PRZEDSTAWIENIEM.

Redakcja programu: KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI
Opracowanie graficzne: JANUSZ TRZEBIATOWSKI



DO ZILUSTROWANIA NINIEJSZEGO PROGRAMU POSŁUŻYLIŚMY SIĘ DZIEŁAMI I ICH FRAGMENTAMI

PIOTR SCHNEIDERA

Grafika Schneidera ma swój ton własny, nurt poszukiwań odrębny. Na pierwszy plan wybijają się tu obsesje śmierci i cywilizacji.

Pierwsza najlepiej widoczna jest w serii grafik „krematoryjnych". Stworzony zostaje tu jakby przekrój pionowy pewnej wyobrażonej sytuacji, dół owego przecięcia (to już opis konkretnego dzieła) upodobniony do wnętrza ziemi wypełniają splątane struktury korzenne, niekiedy przechodzące w motywy szkieletowe; kojarzenie zewnętrznych podobieństw (korzeń-piszczel) ma tu swoje uzupełnienie w warstwie znaczeniowej — kości pogrzebane w ziemi. Górę grafiki tymczasem wypełnia obraz — zdjęcie wycinka powierzchni ziemi — przedstawiający zabudowania obozu koncentracyjnego. Kształt owego wycinka owalny, grzybowaty przywołuje trzeci ciąg skojarzeń myślowych: wizję grzyba atomowego. Ten rodzaj plastycznego kształtowania konstrukcji metaforycznych (na swój sposób „literackich", „poetyckich") będzie dominował w tej twórczości. Nie będą to jednak typowe dla tego nurtu obrazy-anegdoty a raczej odzwierciedlenia pewnych stanów, refleksji, wyobrażeń.

Dotknęliśmy przez ów „grzyb atomowy" drugiej najważniejszej obsesji twórczości Schneidera — cywilizacji. Objawia się tu ona najciekawiej w innym cyklu, który można nazwać „człekomechanicznym". Obserwujemy w tym przypadku zderzenie dwóch odmiennego rodzaju struktur: tkanki żywej, cielesnej (anatomicznie obnażony układ kostno-mięśniowy przeważnie głowy ludzkiej) i konstrukcji mechanicznych na poły abstrakcyjnych, bo nie przedstawiających konkretnych układów „użytkowych". Chodzi tu raczej o swego rodzaju „mechaniczność" w ogóle (metalowe zwoje, druty, szkielety niewiadomego pochodzenia i przeznaczenia maszyn). Obie te struktury tak przecież treściowo niepodobne, ale w jakiś sposób zbliżone do siebie zarówno kształtem zewnętrznym, jak przeznaczeniem, pozostają w stanie osobliwej symbiozy. Obrazują z jednej strony cywilizacyjno-techniczny triumf człowieka kreującego świat „na swoje podobieństwo", z drugiej zaś ujawniają tradycyjne już humanistyczne obawy przed nadmiernym zmechanizowaniem tego świata.

Ambicje młodego krakowskiego grafika są, jak widać niemałe. Sądzę że Schneider nie tylko ma przed sobą przyszłość. On i teraźniejszość ma już po swojej stronie.

TADEUSZ NYCZEK

Krak. Zakł. Graf. Nr 3 zam. 548/72 2000 021(1904)

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI