Michel de Ghelderode

Kram Karoliny

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
WOJCIECH ZEIDLER

ZASTĘPCA DYREKTORA
MIECZYSŁAW BUCIK

KIEROWNIK LITERACKI
JAN FEUSETTE

KRAM KAROLINY

REŻYSERIA * Tadeusz Kijański

AUTOR: Michel de Ghelderode

JAK PRZEMOKNIĘTE CIENIE

PIERROT

Jak przemoknięte cienie
Którym się skończył wiek złoty — Parlando
Przeszedł głód serca w cierpienie
Umknęły gdzieś duszy wzloty...

ARLEKIN

Ech..., dawni dworscy grajkowie
Co serca mamy już zimne
I dusze mamy papierowe
Twarze namalowane — dziwne — Śpiew
Twarze namalowane — dziwne
Ech..., starzy grajkowie sprzed lat
Co zbawiać, zbawiać chcieli świat...

KOLOMBINA

My chcemy ciągle miłości
A w was jest mgła przez tyle lat
My ciągle chcemy miłości
A w was jest gniew — jest gniew i bat — Parlando

My chcemy ciągle miłości
A w was jest krzyk przez tyle lat
My ciągle chcemy miłości
A w was jest śmierć — jest śmierć — nie kwiat...

Kwiatów ludzie szukajcie
W zieloni aż do nieba
Śmierci, miłości nie dajcie
Tego wam ludzie — potrzeba — Śpiew
Tego wam ludzie — potrzeba
Miłości pięknej jak kwiat
Miłości co zbawi świat

ARLEKIN

Ech..., Dawni dworscy grajkowie
Co serca mamy już zimne
I dusze mamy papierowe
Twarze malowane — dziwne — Śpiew
Twarze malowane — dziwne
Ech..., starzy grajkowie sprzed lat
Co zbawiać zbawiać chcieli świat...

AUTOR TEKSTU: TADEUSZ KIJAŃSKI

Ani swoją nazwą, ani architekturą Biblioteka Królewska w Brukseli nie zapowiada widoku, z jakim przychodzi spotkać się w jednej z jej części. Oczywiście rzecz jeszcze nie w tym, że za ścianami ze szkła zrekonstruowano tam gabinety pracy kilku znakomitości belgijskiego Parnasu. Dopiero w przypadku dwóch z tych witryn widok niespodziewany, bo aż zdający się zakłócać dostojeństwo przybytku literatury. Istotnie, dziwne eksponaty. Zanim znalazły się w Królewskiej Bibliotece zaludniały dom, który zresztą niczym nie wyróżniał się, przynajmniej z zewnątrz, spośród innych drobnomieszczańskich domów przy skromnej i podrzędnej w Brukseli ulicy Lefrancą. Natomiast w jego wnętrzu:

uniesione w galopie kopyta koni z jarmarcznych karuzeli, zbolałe twarze figur (bodaj z jakiegoś ołtarza), zasuszone dziworyby obok kadzielnicy, halabarda obok starego modelu fregaty, kukła mnicha przy pamiętającym inne czasy tremo, maski (chichotliwe, wyszczerzone grymasem), różańce, szpady, szmaciani bohaterzy lalkowych teatrów i chyba nade wszystko „jego dzidzie" (jak nazywała je żartobliwie żona mieszkańca domu przy ulicy Lefrancą), manekiny w negliżach, długorzęse, kokieteryjne, zastygłe w swojej rzekomej cielesności, zadbane aż po manikiur paznokci (wśród nich niemniej od innych smukłonoga i gładkopupa, ale kadłubkowata, bo z głową jakby wyrastającą z bioder, ta, którą nazywał „Kop-en-gat": „Głowa-i-tyłek").

W atmosferze tego gabinetu osobliwości mógłby też pewnie pomieścić się następujący cytat:

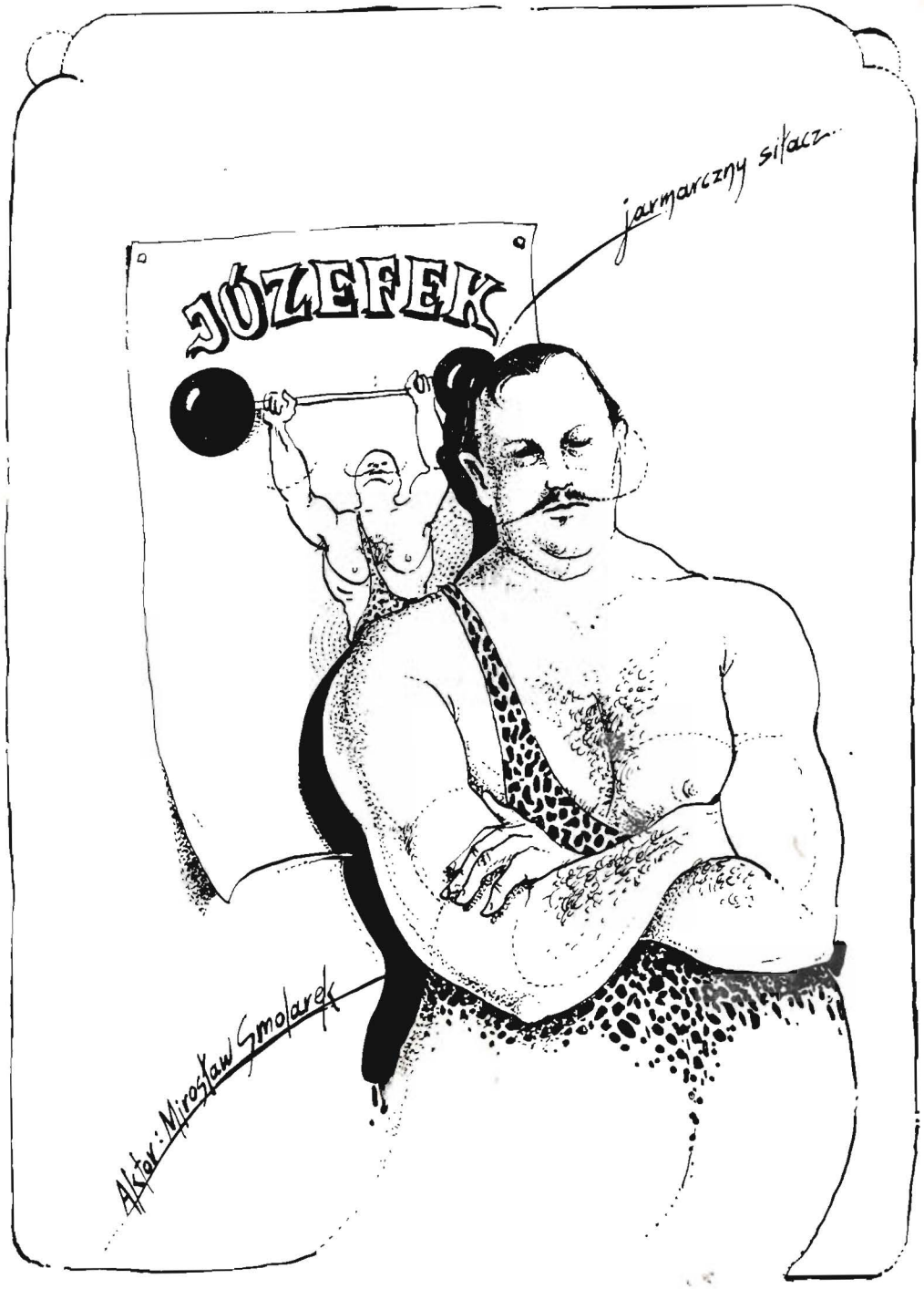
„Rozentuzjazmowani, powściągliwi albo i oburzeni do ostatecznych granic widzowie byli wszyscy pod wrażeniem zaskajującej siły oglądanych sztuk i rychło stworzyli sobie wyimaginowany portret tego niewidzialnego, nieznanego i aż nadto dziwnego pisarza o nazwisku z innej epoki: Michel de Ghelderode. Nikt ze współczesnych ludzi pióra nie zyskał sobie równie szybko (a na jak długo?) legendy tak bujnej. Widziano go równocześnie jako błąkającą się i mniej czy bardziej pokrewną wilkołakom istotę, jako żywego nieboszczyka, jako mnicha rozobłuczonego z habitu i obłożonego najcięższą ekskomuniką, jako młokosa bądź zupełnego starca i jeszcze jako nie wiedzieć kogo."

To cytat ze wstępu do opublikowanych przez dwóch dziennikarzy paryskiego Radia w 1956 r. „Rozmów ostendzkich" (właśnie w nadmorskiej Ostendzie zwykł przebywać latem „aż nadto dziwny pisarz"), które są rozległym wywiadem i wynikającą z tego wywiadu autobiografią Michela de Ghelderode. I także jego komentarzem do własnej twórczości.

Najpełniejsza edycja zebranych utworów scenicznych Michela de Ghelderode — jego Teatr, którego kolejne tomy ukazywały się od 1950 do 1957 roku — zawiera trzydzieści utworów w pięciu tomach. Miało być ich więcej, jak o tym pisał chociażby w liście do polskiego tłumacza: „W tych dniach przyślę panu piąty tom mojego Teatru; właśnie wyszedł w Paryżu. Razem będzie ich siedem, o ile nie padnę w drodze." Edycja urwała się na piątym.

Całość dramatopisarskiego dorobku Ghelderodego określa się niezbyt precyzyjnym „około": około pięćdziesięciu sztuk teatralnych. Wszystkie, lub prawie wszystkie powstały w okresie międzywojennym. I po większej części były już wówczas publikowane. Aż niezrozumiałe może więc się wydać, że zamiar doprowadzenia paryskiej edycji do siedmiu tomów jawił się w jego powojennym zwierzeniu niemal jak trudne zamierzenie twórcze. Był nim o tyle, że ciągle dopracowywał utwory włączane do edycji, która miała być ostateczną. Lecz jeżeli jego „o ile nie padnę w drodze" może w związku z tym brzmieć nieco dziwnie, jeżeli nie afektowanie, to wyłącznie dla kogoś, kto nigdy nie słyszał jego oddechu goniącego ostatkiem sił nawet podczas najpowolniejszej przechadzki. Cierpiał na astmę. Ale bodaj nie tylko tę chorobę miał na myśli Felicien Marceau, gdy zaraz po 1 kwietnia 1962 roku — bo właśnie ten primaaprilisowy dzień stał się ostatnim dniem Ghelderodego wśród żywych — napisał w paryskich „Nouvelles Littéraires": „Umarł Michel de Ghelderode. Słuszniej byłoby powiedzieć, że skończył umierać. Przez dwadzieścia lat podążał krok w krok ze śmiercią."

Może należałoby cofnąć jeszcze o ponad dwadzieścia lat to PODĄŻANIE KROK W KROK, skoro już debiutancka sztuka młodziutkiego podówczas autora (który jak gdyby chciał wprowadzić na scenę wszelką możliwą ekstrawagancką) bądź co bądź nosiła tytuł „Śmierć zagląda w okno". I odtąd niemal obsesyjnie Śmierć miała zaglądać w okno ghelderodowskiego Teatru. Tylko że nic konwencjonalnego w tej jej obecności, jak świadczą o tym choćby już podtytuły jego sztuk, gdy anonsują zarazem komedię, burleskę,



farsę — „komedię dramatyczną", „burleskowy dramat", „mistyczną farsę", „tragedię dla music-hallu"...

Ta twórczość, o której mówi się „ostra jak przedśmiertelny paroksyzm farsowość" i, równocześnie, „rozbuchana w swoim witaliźmie flamandzkość" wydaje się niemal nie do pomyślenia bez tego, co stanowiło nieustającą fascynację Ghelderodego. Epoką swojego serca nazywał średniowiecze w jego flamandzkim wydaniu, bo była epoką „kiedy wszystkie sprawy życiowe działy się publicznie zarówno w swym przepychu jak i w swym okrucieństwie", kiedy instynkt odgrywał większą rolę w ludzkich poczynaniach niż w czasach bardziej współczesnych.

Dla dramaturga, który najchętniej patrzył na ludzi i ich sprawy w optyce przeszłej czy zaprzeszłej Flandrii, nie mogło też skończyć się jak przelotna znajomość spotkanie z teatrem marionetkowym — tym, jak mówił, najstarszym wtajemniczeniem teatralnym, teatrem istniejącym na długo przed kodyfikacją konwencji.

Dlaczego akurat takie upodobanie do tradycji teatru określanej bądź jako ludowa (gdy ma to brzmieć pochlebnie), bądź jako drugorzędna (gdy nie ma to być komplementem)? Ghelderode nie pozostawia co do tego wątpliwości:

„Utwory, którym dawałem podtytuł „dla marionetek", pisałem w istocie rzeczy dla aktorów żywych; nie sądzę jednak, aby aktorzy z krwi i kości byli gotowi je grać w ich pełnym kształcie; tchórzostwo przed krytyką i publicznością jest cechą dzisiejszych interpretatorów — z kilkoma wyjątkami, które ratują honor Teatru". Kukły stały się więc u niego rodzajem kamuflażu: kukłom nie bierze się za złe, kukłom wolno. Kukłom?... W takiej sztuce jak „Kram Karoliny" marionetki z jarmarcznej budy żyją nie za sprawą przywidzeń ich właściciela czy stwórcy, ale już z chwilą podniesienia kurtyny poczynają sobie na sposób istot żywych — z tym jednak, że w ich poczynaniach przeważają instynkty nieutemperowane (albo i niemaskowane) tym wszystkim, co może dać w efekcie eliminowanie instynktów na rzecz rozumowania. Mają więc walory, które Ghelderode przeciwstawiał literackości w teatrze. Bo „literatura w teatrze to nic dobrego. Jest jak sadło, które więzi serce i krzyże."

Powiedzieć o urodzonym w Brukseli Michelu de Ghelderode (w rzeczywistości nazywał się Martens, a przyjęty w młodości pseudonim, właśnie de Ghelderode, stał się jego nazwiskiem dopiero w późniejszych latach), że był pisarzem belgijskim, to jeszcze niewiele powiedzieć. Belgowie są najczęściej Belgami poza granicami swojego kraju. W jego obrębie bardziej liczy się fakt, czy są Walończykami czy Flamandami. Był Flamandem. Pisał jednak po francusku, a nie po flamandzku (czy, jakby może należało powiedzieć, po holendersku) niezupełnie ze swojego własnego wyboru. Rodzice postanowili, aby ich najmłodszy syn pobierał nauki — jak to wówczas bywało w niejednej flamandzkiej rodzinie — w szkole francuskiej, co miało mu zapewnić lepszy start życiowy. Więc francuski stał się jego językiem, ale za sprawą matki ludowa flamandzkość odciskała się na jego świadomości od najmłodszych lat. To ona, matka, zaludniała jego imaginację aniołami, demonami, objawieniami, cudami, wszystkim, co nadprzyrodzone, co przynależy do świata mistyki. Ale nie tylko...

Nie potrafię lepiej określić tego „nie tylko" jak przywołując wspomnienie sprzed lat. Wyraźnie, jakbym słyszał nie dalej niż wczoraj, pamiętam, jak Ghelderode (wtedy już przygarbiony bardziej chorobą niż wiekiem, o czym zresztą zaraz nakazywała zapomnieć pełna wigoru ruchliwość jego rąk i niemal młodzieńcza żywość zwierzenia) powiedział nieoczekiwanie „czarownica, dziwna czarownica". Przez chwilę nie byłem pewien czy jeszcze wciąż mówi o matce. Równocześnie wyłaniał się jednak z jego słów, niczym z kresek pośpiesznego szkicu, wizerunek kobiety bardzo zżytej z przyrodą, z folklorem. Ale pojęcie folkloru niosło z sobą natychmiast mało powszednią aurę uroków, diabelskich forteli, wywoływania duchów, ożywania zmarłych, magii. I jeżeli nawet mówił o tym z pewnym dystansem, to granica między owym dystansem do własnych słów i wypowiadaniem ich w tonie zwierzenia była tak płynna, jak gdyby dorosła wiedza i dziecinna naiwność postanowiły występować w symbiozie. I ślady tego są widoczne w jego twórczości.

Była to twórczość, na której drodze nie zabrakło paradoksalnych sytuacji. Sztuką początkującego dramaturga, który zdawał się czuć jak ryba w wodzie łamiąc teatralne konwencje i szablony, zainteresował się reżyser powstałego wówczas w Brukseli Flamandzkiego Teatru Ludowego. Piszący po francusku Ghelderode został na siedem lat generalnym dostawcą sztuk dla sceny wystawiającej je w języku flamandzkim (holenderskim), a więc w przekładzie z języka oryginałów.

Otrzymał w każdym razie scenę pozwalającą mu popuścić wodzy nurtującym go pomysłom. Chociażby takim, jakie musiały go nachodzić w czasie, kiedy jeszcze grywał na skrzypcach po salach kinowych (epoka filmów niemych), na pewno mniej zainteresowany własną grą niż tym, co działo się na ekranie — a jeszcze bardziej możliwościami oferowanymi przez kino. Zresztą nie tylko kino: „Dochodziłem do tego — powie później — że wprowadzałem do niektórych moich utworów projekcje filmowe, włączałem do teatru cyrk, music-hall, ring i inne hybrydy. Teraz uważam owe elementy za łatwiznę, za mankament wyboru.

Można powiedzieć, że szybko stał się wtedy autorem znanym. Ale to nie znaczy, że uznanym w pełnym sensie tego słowa. W Brukseli z jej prowincjonalnym zapatrzeniem na Paryż, z wypatrywaniem stamtąd choćby najbardziej sezonowych objawień, niemal na nic nie mógł liczyć Teatr, dla którego mody paryskie znaczyły mniej niż zeszłoroczny śnieg. Co gorsza — jeśli tak można powiedzieć — był dramatopisarzem, który ani myślał ugrzeczniać, przycierać w swych sztukach rogów czemukolwiek, co bodło konwencjonalne gusta publiczności. I również w czym innym niż niejedni dyrektorzy sal teatralnych widział objawy autentycznego życia Teatru.

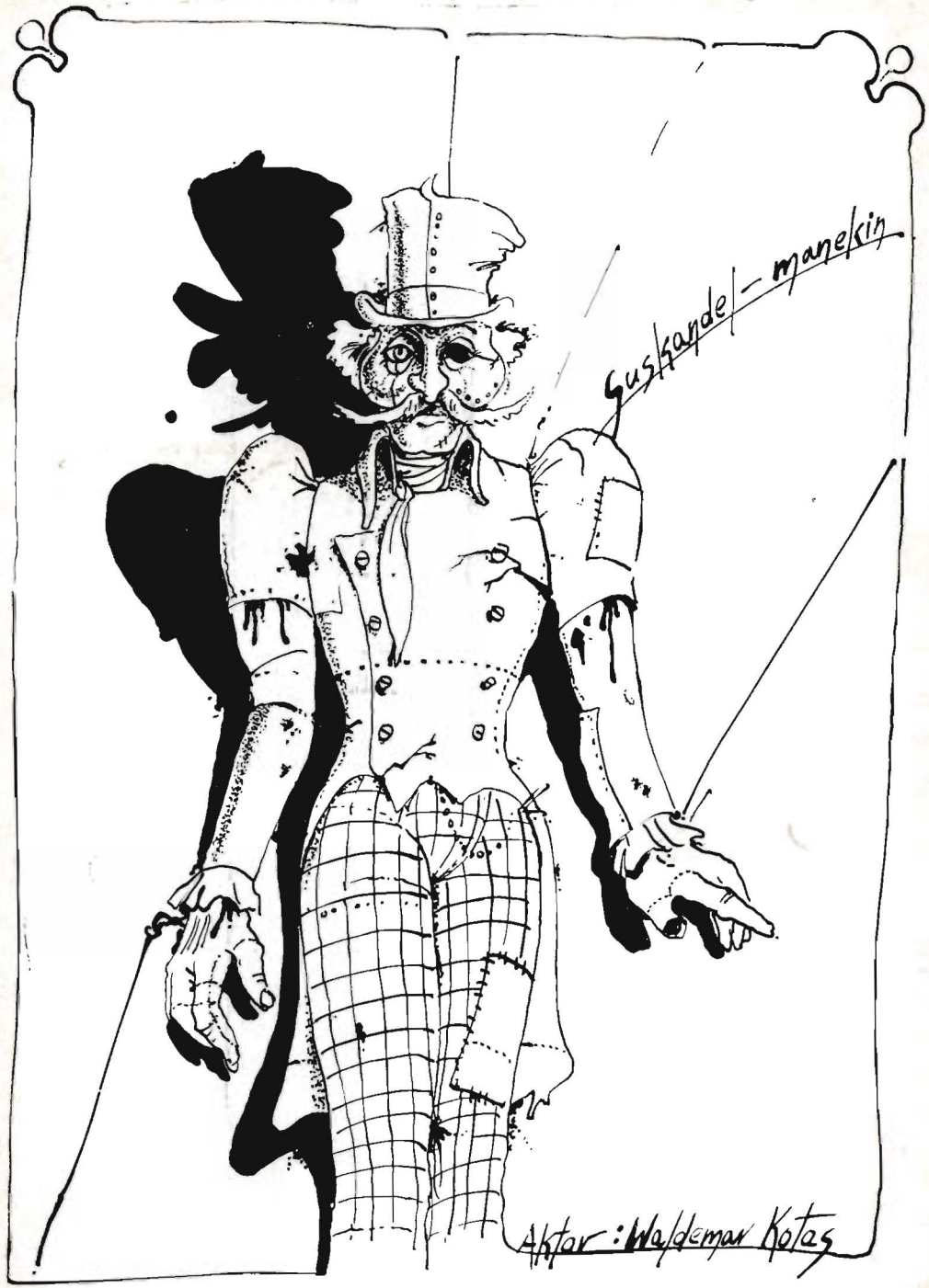
Wprawdzie późno (dla jego dalszej twórczości już za późno) doczekał się konsekracji swojego dramatopisarstwa i przez Paryż. Dopiero po wojnie, z końcem lat czterdziestych. Młodzi reżyserzy francuscy odnieśli sukcesy wystawiając Ghelderodego. Być może skończyłoby się na tych bardzo efemerycznych sukcesach, gdyby Jean-Louis Barrault nie ofiarował sceny swojego teatru Marginy sztuce „Glorie piekielne". Nie przewidział — jak pisze o tym wyborny znawca wszystkiego co ghelderodowskie, Roland Beyen — że mieszczańska publiczność z prawobrzeżnego Paryża osądzi tę sztukę jako „skandaliczną" i „bluźnierczą". Była to ghelderowska „Bataille d'Hernani" i punkt startu dla „ostrej ghelderodowszyzny", podczas której wystawiono tuzin sztuk — z punktem kulminacyjnym w 1953 roku. Jeśli skonfrontować świadectwa młodych francuskich reżyserów, którzy ukazali dzieło naszego dramaturga, pojmuje się wtedy powody jego sukcesu. Ghelderode dał im teatr z ciała i krwi, równie dobrze cielesny jak metafizyczny, na który czekali tak niecierpliwie od czasu, gdy wyzwolenie uświęciło filozoficzny teatr Sartre'a, Camusa i Gabriela Marcela. A jeżeli kwestia w tym, dlaczego Paryż trochę znużył się Ghelderodem około 1954 roku, należy uznać, że belgijski dramaturg ucierpiał z jednej strony w następstwie powodzenia Ionesco, Becketta i Geneta, których zwiastował i przygotował, a z drugiej wskutek objawienia Brechta przez Berliner Ensamble. Ale mniejsza z tym, skoro obecność Ghelderodego na paryskich afiszach była wystarczająca, aby przyciągnąć uwagę całego świata.

W brukselskiej Bibliotece Królewskiej wystarczy przy dwóch tamtejszych witrynach (za którymi konie z karuzeli, manekiny, maski) nacisnąć guzik włącznika taśmy magnetofonowej, aby usłyszeć nagrany przed wielu laty głos Ghelderodego. Mówi o sobie, mówi o Teatrze — tak jak gdyby kontynuował to, co kiedyś zawarł w słowach: „Tworzyłem swój Teatr według własnego upodobania, własnej optyki, a nie według upodobań ewentualnej widowni. Ponieważ jednak nie tworzy się Teatru dla samego siebie, pisałem dla publiczności wyimaginowanej, która być może istniała lub która urodzi się pewnego dnia..."

Umierając w samo południe primaaprilis — jakby nawet w tym ostatecznym akcie chciał zadokumentować, że okrucieństwo i farsa występują razem na scenie życia aż do chwili, kiedy spada kurtyna — zdążył powiedzieć do żony: „Janino, nie dokończyłem swojego dzieła." Były to ostatnie słowa, ale jakby urwane w połowie. Może zżymając się na myśl, że stojąca już przy nim Śmierć gotowa by je przyjąć z chichotliwym śmiechem jako wyraz żalu, dodał jeszcze „je m'en fiche": „mam w nosie".

Pozostał — jak zwykło się mówić, gdy umiera twórca — w swoich utworach. Nie wszystkie są jednakowo na miarę jego miejsca w światowym dramatopisarstwie, na pewno. Nie wszystkie mogą być w równej mierze drogowskazem dla drogi, na której — jak był o tym przekonany — „teatr może sie uratować". Lecz w każdym z nich (więc również w utworach pisanych pozornie nie dla aktorów z krwi i kości, ale z trocin, sznurka i szmat) słychać to ghelderodowskie przesłanie: „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 zupełnie odmiennego."

ZBIGNIEW STOLAREK



Aktor: Dariusz Skowroński
Spirydon – manekin

Pierrot – nieśmiertelny, ale w bardzo podeszłym wieku
Aktor Adolf Chronicki

Colombina - nieśmiertelna, ale w bardzo podeszłym wieku
Aktorka. Zofia Bielewicz

Arlekin - nieśmiertelny, ale w bardzo podeszłym wieku
Aktor: Tadeusz Morawski

Żandarm – (żandarmi są bezimienni)
Aktor: Jerzy Smyk

Postaci Balu
Aktorzy:
Elżbieta Piwek
Zdzisław Łęcki
Waldemar Głuchowski

BORAKS	— Zbigniew Bebak
JÓZEFEK SIŁACZ	— Mirosław Smolarek
SUSKANEL	— Waldemar Kotas
PAMELA	— Nina Grudnik
SPIRYDON MURZYN	— Dariusz Skowroński
PIERROT	— Adolf Chronicki
KOLOMBINA	— Zofia Bielewicz
ARLEKIN	— Tadeusz Morawski
ŻANDARM	— Jerzy Smyk
— — —	— Elżbieta Piwek
— — —	— Zdzisław Łęcki
— — —	— Waldemar Głuchowski

Reżyseria
TADEUSZ KIJAŃSKI

Scenografia
JERZY RUDZKI

Muzyka
ANDRZEJ KORZYŃSKI

Inspicjent
TAMARA WOŹNA

Sufler
TERESA ZIELIŃSKA

W REPERTUARZE

DUŻA SCENA

William Shakespeare
SEN NOCY LETNIEJ

W PRZYGOTOWANIU

DUŻA SCENA

Michał Bułhakow
SZKARŁATNA WYSPA

PRACOWNIE TECHNICZNE

Kierownik techniczny	— Leszek Kodrzycki
Główny mechanik	— Ireneusz Podhalański

PRACOWNIE — KIEROWNICY

Krawiecka	— Teresa Kawa Kazimierz Birecki
Malarska	— Witold Warmuzek
Stolarska	— Joachim Wystup
Elektroakustyczna	— Bronisław Zamkotowicz
Tapicerska	— Ryszard Piotrowski
Perukarska	— Gertruda Kokot
Modelatorska	— Jerzy Piechnik
Szewska	— Gerard Mróz
Ślusarska	— Zbigniew Rudawy
Brygadier sceny	— Zdzisław Wolny
Operator światła	— Grzegorz Cwalina Maksymilian Szkilnik
Operator dźwięku	— Marian Weissenfeld
Rekwizytor	— Leon Przybylski
Brygadier zespołu montażystów	— Piotr Dobis

Fotograf teatralny	— Kazimierz Nowakowski
Specjalista d/s reklamy i prasy	— Leszek Ołdak
Redakcja programu	— Maria Głuchowska
Opracowanie graficzne programu	— Bolesław Polnar

Biuro Obsługi Widzów, plac Lenina, tel. 359-41, 290-82, przyjmuje zbiorowe zamówienia na bilety.

Druk: Opolskie Zakłady Graficzne im. J. Łangowskiego w Opolu
Zam. 1332-1101-82- 2000 M-1/319

Cena 20 zł

B. Palmer