

# Ghelderode: lektura i scena

Kiedy niedawno teatr telewizyjny pokazał spektakl Ghelderodego „Dlaczego mnie budzą?” w reżyserii Marka Okopińskiego (o przedstawieniu tym pisałem mniej więcej przed dwoma laty w „Życiu Literackim” po obejrzeniu premiery w teatrze „Wybrzeże”), przeczytałem w którejś z recenzji, że poeta opracował w swej sztuce wątek starej legendy flamandzkiej. Tak nierozłącznie sprzegła się z nazwiskiem Ghelderodego stara Flandria, literackie transpozycje Boscha i Breughla oraz szczególne folklorystyczno-poetyckie cechy jego niepokojących dramatów, że nawet niektórzy krytycy, oglądając sztukę o wątku najwyraźniej ewangelicznym, mówiącym o wskrzeszeniu córki Jaira (oryginalny tytuł utworu brzmi zresztą „Mademoiselle Jaire”), bez troski nazywają go wątkiem „starej flamandzkiej legendy”. To prawda, że w „Mademoiselle Jaire” — jak we wszystkich niemal sztukach belgijskiego dramaturga — stara Flandria także jest obecna, lecz w tym właśnie utworze stanowi ona tylko oprawę, ornamentykę i pretekst do autorskich, groteskowo-satyrycznych wynurzeń. Okazuje się, że chcąc o Ghelderode pisać, trzeba go znać nie tylko ze słyszenia i z nieuważnego obejrzenia jednego telewizyjnego spektaklu. Warto, a nawet należy go również czytać. Czytać jego samego, czytać o nim, i w ogóle warto czytać od czasu do czasu także coś innego, choćby np. właśnie Ewangelię.

Jeśli idzie o czytanie samego Ghelderodego, to tym, dla których oryginalny jest niedostępny, umożliwił to jeszcze w ubiegłym roku PIW, wydając zbiór czterestu sztuk, świetnie przełożonych przez Zbigniewa Stolaraka i zebranych w tomie<sup>1)</sup>, z którego omówieniem fatalnie się spóźniłem. Pragnę właśnie odrobić to zaniedbanie, a doskonałą okazję dają mi po temu dwie ostatnie realizacje sceniczne zawartych w nim utworów: „Czerwonej magii” w warszawskim Teatrze Dramatycznym i „Farsy Mrocznych” w nowohuckim Teatrze Ludowym.

Jan Błoński w obszernym esej, opublikowanym w „Dialogu” przed czterema laty (a esej ten, obok również obszernego wstępu Zbigniewa Stolaraka, zamieszczonego w wydanym właśnie tomie, jest głównym źródłem informacji o pisarzu i jego dziele dla naszych ludzi teatru) napisał:

„Michel de Ghelderode to pisarz zadziwiający. Równie łatwo się nim entuzjastycznie zachwycić, jak go nie cierpieć — najtrudniej ocenić i docenić”.

Wydaje się, że entuzjazm lub „niecierpienie” to w stosunku do twórczości Ghelderodego określenia niezbyt adekwatne. Określenie najważniejsze to chyba: fascynacja (bez względu na jej rodzaj, pozytywny czy negatywny) i to fascynacja podwójna, działająca jak gdyby na zasadzie sprzężenia zwrotnego: bo fascynacji ulega zarówno autor jak i odbiorca. Jest to fascynacja sprawami ostatecznymi, przede wszystkim — śmiercią. Najsilniej odczuwa się ją przy lekturze sztuk — owych fars, misteriów, tragedii buffo — choć pełnię wyrazu powinna by im dać jedynie realizacja teatralna. Lecz teatr — dość paradoksalnie — zacierza zwykle ich najistotniejsze właściwości.

Więc: Śmierć (pisana dużą literą, gdyż często upersonifikowana), a także orgiastyczny erotyzm; przy tym widzenie świata drapieżne i tak bezwzględnie okrutne, że Ghelderode najchętniej przesuwa akcję swych dzieł w czasy odległe, jak gdyby — niezależnie od swych poetyckich upodobań, kierujących go w przeszłość — obawiał się, że scena nie zniesie jego szokującej konwencji dramatu, wpisanej w realia współczesności. Stąd ulubioną epoką artysty jest flamandzkie średniowiecze, stąd też nawiązywanie do umowności i bańowości teatru marionetek, co często bywa jedynie dogodnym kamuflażem; a nawet takiego np. „Diabła, każącego o cudach” autor poprzedza „Zbawiennym anonsem animatora marionetek”, w którym powiada:

„Jak prawdą jest, że ubranie wywrócone na drugą stronę nie przestaje być ubranem i zatem jest użyteczne, tak też, twierdząc, moral à rebours, moral na wrót, nie przestaje być morałem, a tylko przybiera maskę. Pokazując na tej maleńkiej scenie świata postacie, które poczyna sobie bardzo osobliwie, mogę więc wywołać tęsknotę za cnotą — za odwrotnością tego, co pokazuję”.

Lecz równocześnie, w związku z tą samą sztuką, niekonsekwentny poeta pisze w liście do polskiego tłumacza:

„...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, lekliwych”.

Do awantur istotnie dochodziło, jednak bynajmniej nie u nas, lecz... w Paryżu, gdzie w teatrze Marigny zerwano przedstawienie „Farsy Mrocznych”, którą ze spokojnym zadowoleniem oklaskuje obecnie publiczność w Nowej Hucie. Co prawda, działo się to przed laty, a w ciągu ostatniego dziesięciolecia widywaliśmy już w teatrze światowym — a także w naszym — rzeczy, wobec których cała „szokująca” warstwa sztuk Ghelderodego mogłaby wydać się niemal czytanką dla grzecznych dzieci.

Mogłaby, gdyby nie ich treść głębsza, ich przejmująca obsesyjność, zamknięty w nich rozpaczliwy tragizm ludzkiego losu, wyśpiewany przez „wykłętego” poetę. Z natury rzeczy tę treść najsilniej odbiera się w lekturze; teatr zamiast ją uwydatnić, najczęściej przesłania ją elementem widowiskowości, zachwianiem proporcji pomiędzy grozą a rubasznym humorem i fantastyczną groteską, na korzyść tych rysów ostatnich. Zatem ów tom „Teatru” Michela de Ghelderode, który ofiarował nam PIW, jest darem szczególnie cennym i pożytecznym.

✱

Spośród oglądanych przeze mnie przedstawień Ghelderodego najbliższe ideału wydawało mi się — i nadal mi się wydaje — owo wspomnienie na wstępie „Dlaczego mnie budzą?” w Teatrze „Wybrzeże” w reżyserii Okopińskiego. Myślę naturalnie o spektaklu teatralnym; jego wersji

telewizyjnej nie oglądałem. Świetny był także ubogi (a może właśnie dlatego świetny?) spektakl „Eskurialu”, zagrany niezbyt dawno przez studentów krakowskiej PWST. Co zaś do obecnej warszawskiej „Czerwonej magii” i nowohuckiej „Farsy Mrocznych”, to wolę tę drugą. Wolę oczywiście jako wydarzenie teatralne; poza tym trudno zestawić z sobą dwie tak odmienne sztuki, które łączy jedynie niepowtarzalny ghelderodowski klimat poetycki, tym razem — w obydwu dziełach — najdokładniej osadzony w realiach starej Flandrii.

„Czerwona magia” — to farsa o skąpcu. Osobliwym zresztą skąpcem jest ów Hieronimus, skapiący sobie nawet korzystania z wdzięku własnej młodej i pięknej żony, co staje się punktem wyjścia kryminalnej intrygi, nie najważniejszej naturalnie w zamyśle poety, jak zwykle tak i tutaj pochłoniętego zagadnieniami podstawowymi: miłości i śmierci. W ich najbardziej fizycznym, a nie metafizycznym znaczeniu. Otóż właściwego rozegrania napięć, wynikających z prostej konstrukcji fabularnej, lecz dość skomplikowanej poetyckiej i filozoficznej rzeczywistości „Czerwonej magii”, nie ułatwił aktorom reżyser, Piotr Piaskowski, stawiając — jak się zdaje — raczej na solowy popis Wiesława Gołasa w roli Hieronimusa niż na trudniejszą — to prawda — próbę zharmonizowania i uwydatnienia wszystkich elementów utworu, stanowiących o jego wieloznaczności. Co gorsza, zawiódł w tej sytuacji sam Gołas, choć robił, co mógł, żeby ukazać rzeczywiście złożoną postać ghelderodowskiego skąpca, a nie odpowiadać tylko oczekiwaniom widzów, którzy przyszl obierzeć popularnego i lubianego aktora. Par-



„Farsa Mrocznych” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

terzy Gołosa, wybitni skądinąd artyści. Franciszek Pieczka i Tadeusz Bartosik, nie mogli w tym układzie także zdobyć się na nic więcej poza przyzwoitym odbębnieniem tekstu. Nie jest też zapewne winą pary młodych, w osobach: Małgorzaty Niemirskiej i Wojciecha Pokory, że grali rolę z zupełnie innej sztuki. W sumie najciekawsza była scenografia Jana Kosińskiego i organowa „ilustracja muzyczna” Edwarda Pałlasza.

Zupełnie innym spektaklem jest „Farsa Mrocznych” w Nowej Hucie. Ten utwór, drastyczny i brutalny, lecz jakże żywiołowy, przewrotny i przy całym ironicznym stosunku poety do stwarzanego przez siebie świata i działających w nim postaci mniej chyba od innych pesymistyczny, odnalazł w Matyldzie Krygier odpowiednią reżyserkę.

Nie sądzę, żeby przepadło w tym przedstawieniu coś istotnego z myśli poety, a sposób prowadzenia aktorów jest bezbłędny. Zaskakująco dojrzałą kreację — bo to była kreacja — stworzył przede wszystkim Stanisław Michno w głównej roli Fernanda Odogonala. Doskonała była Emanuela w wykonaniu Barbary Stesłowicz. Reszta zespołu nieomal

dorównywała tym dwojgu. Aktorzy z Nowej Huty zamili bez żadnej wątpliwości swych warszawskich kolegów o głośniejszych nazwiskach, co trzeba odnotować z tym większą satysfakcją, że „Farsa Mrocznych” bynajmniej nie należy do utworów łatwych. Matylda Krygier z wielką kulturą, a przy tym ze świetnym wyczuciem poetyki Ghelderodego, opracowała sztukę balansującą na granicy skandalu, ani na chwilę jednak granicy tej nie przekraczając, ukazując natomiast wszystkie wartości utworu, ukryte pod ową skandaliczną otoczką. Nieco przedobrzoną scenografią Władysława Wigury nie była jednak przedobrzoną na tyle, żeby przeszkadzała tekstowi i aktorom. Trzeba będzie częściej odwiedzać ten teatr, który „Farsą Mrocznych” przypomniał mi okres swej świetności, jaki przeżywał niegdyś pod dyktando Skuszanki i Krasowskiego.

JULIUSZ KYDRYŃSKI

1) Michel de Ghelderode: „Teatr”. Wybrał, wstępem opatrzył, przełożył Zbigniew Stolarak. PIW, Warszawa 1971, str. 673.