TEATR IM. WILIAMA HORZYCY

CZERWONA MAGIA

TORUŃ, STYCZEŃ 1972 R.

Dyrektor i kierownik artystyczny
Hugon Moryciński

Kierownik literacki
Jerzy Niesiobędzki

MICHEL DE GHELDERODE

CZERWONA MAGIA

PREMIERA, 22 STYCZEŃ 1972 R.

Raymerswaele *Liczący pieniądze*

Z pochodzenia Flamandczyk, pisał przeważnie po francusku. Pozostawił dzieło ogromne, na które składa się ok. 50 sztuk teatralnych, kilka słuchowisk radiowych oraz kilkanaście tomików opowiastek, legend i facecji flamandzkich. Był czas, gdy kandydaturę Ghelderode'a wysuwano do nagrody Nobla.

Do końca życia wielki samotnik, urzeczony magią teatru, pozostawał właściwie na uboczu głównego nurtu życia teatralnego. Nie należał do tych autorów, których nazwiska obiegają wszystkie stolice. Ani sam o to zabiegał — utrzymując wręcz, że nie lubi przedstawień teatralnych, bowiem „odzywają się w miejscu zbyt ludnym i na płaszczyźnie fizycznej, pośród agresywnego tłumu, a to mnie zniechęca i trochę przeraża..." — ani teatr tradycyjny wiedział, co począć z jego sztukami, bujnymi, zwichrzonymi, brutalnymi, misteryjnymi.

Syn archiwisty, i sam archiwista przez lat dwadzieścia, był Ghelderode nasycony i naznaczony przeszłością. Trzy co najmniej wpływy zbiegają się wyraźnie w jego dziele: Flandria z okresu swej świetności, teatr elżbietański, oraz Hiszpania i dramat hiszpański wieku złotego.

Hieronim Bosch *Włóczęga*

O DRAMATURGII GHELDERODE'A

Ghelderode należy do (...) 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 Pietera Breughela. Jest to związek tak bliski, że Ghelderode umieszcza kilka swoich sztuk w fikcyjnym *Breughelande* przywołując do życia postaci 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 humoirs" Ben Jonsona.

Sztuki jego to groteskowy demonizm, mariaż sprośnego żartu i magii czarodziejskiej. Świat jest miejscem, gdzie rządzi diabeł i rozwiązłość

Hieronim Bosch *Chrystus niosący krzyż*

cielesna. Postaci „czyste" policzyć można na palcach. Bohaterowie Ghelderode'a przestają być groteskowi dopiero po śmierci. Śmierć jest jego drugą obsesją: śmierć to triumf ducha nad ciałem, które z a w s z e jest groteskowe.

Mówienie o inspiracji Ghelderode'a malarstwem nie jest wymysłem krytyki; trzy sztuki jego to dramatyzacja trzech obrazów Breughela: *Le Cavalier Bizzarre* (1920), *Les Aveugles* (1933) i *La Pie sur le Gibet* (1935). Jednoaktówka *Ślepcy* inspirowana jest przez *Przypowieść o ślepcu* (obecnie w Museo Nazionale, Neapol). Na obrazie Breughela widzimy sześciu ślepców idących jeden za drugim w stronę rowu, do którego wpadł przed chwilą przewodnik. Są oni bezbronnymi ofiarami diabła, który sprawuje władzę nad światem. Gdyby nie diabeł, nie byliby ślepi; nie wpadliby do rowu, który znalazł się na ich drodze; poszliby po prostu do kościoła, pokazanego w tle obrazu. (...) W sztuce Ghelderode'a trzej ślepi pielgrzymi wędrujący do Rzymu. Zdaje się im, że dotarli do miejsca przeznaczenia, podczas gdy od tygodni kręcą się w kółko. Jednooki mężczyzna ostrzega ich, że grozi im niebezpieczeństwo i proponuje odprowadzenie do pobliskiego klasztoru. Ślepcy nie wierzą i z oburzeniem — że ktoś ich oszukuje odrzucają pomoc. Idą dalej i topią się w bagnie. U Breughela byli po prostu śmieszni — wpadli do rowu; u Ghelderode'a giną. Diabeł Ghelderode'a jest diabłem serio, sam pisarz jest okrutny w mówieniu prawdy.

Oczywiście, 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 jak w *Wędrówce mistrza Kościeja*, tak jest w *Czerwonej magii*, tak jest w sztuce *O diable, który cuda prawił 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.

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 może naprawić — 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". Czy-

Hams Baldung Grien *Niedbra na para*

sty 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.

E. Wellwarth

GHELDERODE O SOBIE

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

MICHEL DE GHELDERODE

CZERWONA MAGIA

Sztuka w trzech aktach

PRZEŁOŻYŁ ZBIGNIEW STOLAREK

Osoby:

HIERONIMUS	– *HIERONIM KONIECZKA*
SYBILLA	– *BARBARA BARYŻEWSKA*
KAWALER ARMADOR	– *JERZY KOZŁOWSKI*
	– *ANDRZEJ BOGUSZ*
ROMULUS	– *WŁADYSŁAW JEŻEWSKI*
MNICH	– *CZESŁAW JAGIELSKI*
INKWIZYTOR KAZNODZIEJA	– *WOJCIECH SZOSTAK*
TŁUM	

Reżyseria:

KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Scenografia:

RYSZARD STRZEMBAŁA

Asystent reżysera:

~~*HIERONIM KONIECZKA*~~

WŁADYSŁAW JEŻEWSKI

Opracowanie muzyczne:

GRZEGORZ KARDAŚ

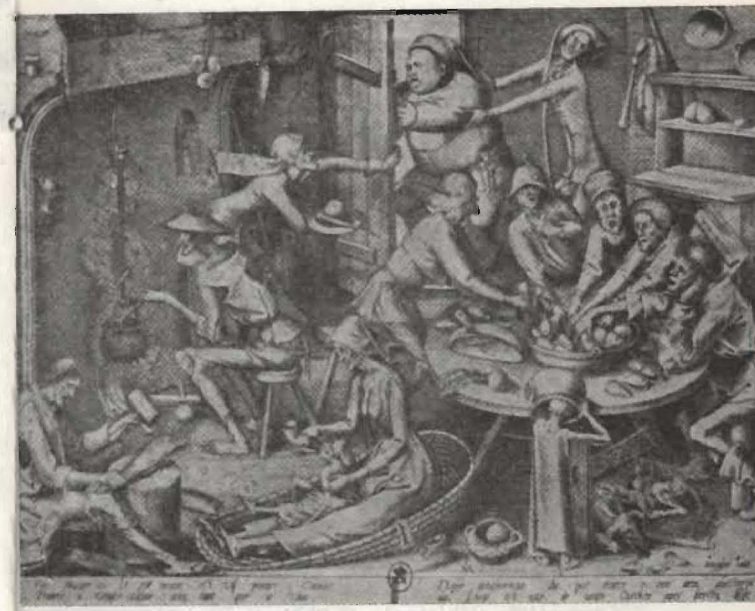
mógłby pan przeczytać jakąś sztukę? Z pewnością ma pan coś gotowego..." Byłem zarozumiały jak wszyscy młodzi pisarze, więc odparłem: „Oczywiście, mam pełną szufladę sztuk. Ile z nich pana interesuje"? „Jedna wystarczy". W ten sposób zostałem zmuszony do napisania sztuki w stylu Poe.

— *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 fraucusku — tylko po francusku. Mimo że w żyłach moich płynie tysiącletnia krew flamandzka. Nie mówię ani



Piotr Bruegel *Tłusci i Chudzi*

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 ten 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 i meta-

Piotr Breugel *Tłusci i Chudzi*

fizyczne... 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 moi mbył 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 sztu-

Piotr Bruegel *Parabola Niewidomych*

ce 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 Theatre 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

Roger Van Der Weyden Portret *Młodej kobiety*

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 niczego i nikogo — króla ani papieża, człowieka ani instytucji... nawet Boga. Jestem wolny.

Wywiad przeprowadził Samuel Draper

Piotr Bruegel *Dwie Małpy*

Źródła tekstów:

Zmarł Michel de Ghelderode (nota redakcyjna) *Dialog* nr 5; 1960 r.

E. Wellwarth: *Ghelderode's Theatre of the Grotesque; Tulane Drama Rewiew*. Artykuł cytowany jest na podstawie przedruku w 12 numerze *Dialogu* z 1963 r.

Wywiad z de Ghelderode przeprowadzony przez Samuela Drapera i zamieszczony w *Tulane Drama Rewiew*, cytowany na podstawie przedruku w 12 numerze *Dialogu* z 1963 r.

Redakcja Programu: Jerzy Miesiobędzki

Inspicjent:
Dorota Rościszewska

Sufler:
Antonina Wojniuszkowa

Kierownik techniczny:
Alfred Olszewski

Oświetlenie:
Eugeniusz Otremba

Akustyk:
Jacek Pasiński

Kierownik pracowni krawieckich:
Stefan Snopek
Helena Cybula

Pracownia kapeluszy damskich:
Helena Reddigk

Kierownik pracowni perukarskiej:
Eugeniusz Orłowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Jan Sypek

Prace malarskie:
Alojzy Klimek

Prace modelatorskie:
Edmund Zientarski

Rekwizytor:
Michał Staszkiewicz

Pracownia szewska:
Jan Borowiec

Prace farbiarskie:
Eleonora Murawska

Brygadier sceny:
Zygmunt Trzciński

CENA ZŁ 3,—

Bibljoteka

ZGT — Zam. 2648 — D-18/1676 — 1000