Bruno Schulz

REPUBLIKA MARZEŃ

I powiesz: »Prawda« — a ja się obudzę...
C. K. NORWID

PRAPREMIERA: 10.7.1987

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
S. Radwan

Bruno Schulz. Autoportret z psem

... Zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar — to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki", „czasów mesjaszowych", które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć" do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość.

Bruno Schulz
Z listu do Andrzeja Pleśniewicza
Drohobycz, 4 III 1936

MIASTECZKO I WSZECHŚWIAT

Jerzy Jarzębski

Wystawić Schulza na scenie — cóż za pokusa, a przy tym jakaż odwaga! Czytelnik wyczuje z łatwością dramatyczne napięcie właściwe tej prozie; jej postacie znajdują się stale wobec siebie w sytuacji konfliktu, walki, wzajemnej fascynacji czy pożądania. Zetknięciu osób towarzyszą silne emocje: lęk, odraza, podziw, erotyczne napięcie, zdumienie innością, wzruszenia związane z inicjacją. Ale tekst opowieści sprzeniewierza się zamiarom inscenizatorów: przede wszystkim dramatyzm międzyludzkich zetknięć z rzadka jedynie wyraża się w dialogu. Żywiołem prozy Schulza jest o p i s, a jej wewnętrzny punkt widzenia umieszczony jest stale w jednym miejscu: oglądamy świat oczyma głównego bohatera i zarazem narratora opowiadań. To on kreuje dla nas — zawsze subiektywną — wizję rzeczywistości, to jego mowa wchłania wypowiedzi i działania pozostałych osób dramatu. Autorowi adaptacji przychodzi więc zawsze — w większej lub mniejszej mierze — wkładać postaciom w usta urywki tekstu nie p r z e z n i c h, a o n i c h w narracji wypowiedziane, a zatem przypisywać im odmienną niż w Schulzowskim oryginale świadomość. By dać tu wyrazisty przykład: nie wszyscy z bohaterów Schulza mają prawo używać w swych wypowiedziach metafory: ten bowiem, kto może, staje się od razu kreatorem, władającym w pewnej mierze prezentowaną odbiorcy rzeczywistością. Kłopot drugi to brak wyrazistych ciągów fabularynch: opowiadania Schulza to raczej szereg obrazów niż konsekwentna historia mająca zawiązanie, punkt kulminacyjny i końcową pointę. A raczej: elementy fabuły można z niej tylko w drodze wyboru i eliminacji wypreparować, poczynając sobie dość bezceremonialnie z materiałem poszcze-

gólnych opowieści. Oczywiście niektóre z nich — »Wiosna«, »Sanatorium pod Klepsydrą«, »Kometa:« — same w sobie są rozwiniętymi fabułami, ale inscenizacja którejkolwiek z nich oznacza wybór jednego tylko wątku spośród wielu możliwych. Postępowali tak niektórzy adaptatorzy Schulza, co nie znaczy, iż nie można wybrać innej drogi.

Dlaczego właściwie pisarstwo Schulza dopuszcza możliwość tasowania scen i motywów, układania ich w nowy wzór? Może dlatego, że ich zadaniem głównym jest nie tyle budowanie anegdoty, lecz wyrażanie pewnego — nie do końca przejrzystego — sensu? Stąd wszystkie opowieści grupują się wokół wspólnej osi tematycznej. Jest nią historia inicjacji bohatera w świat, poznania jego — świata — struktury, próba zmierzenia się z metafizyczną zagadką Bytu, tworzenia i śmierci. Nawet najbłahsze na pozór teksty biorą udział w tym generalnym, szalenie głęboko zakrojonym poznawczo-kreacyjnym przedsięwzięciu.

Spróbujmy zobaczyć je „z dołu do góry", patrząc zrazu oczyma bohatera-dziecka, podglądającego z napięciem starego ojca, który tworzy, „wadzi się Bogiem" i głosi kacerskie doktryny. Dla małego Józefa nie ma w świecie zdarzeń banalnych, wszystko widziane jest po raz pierwszy, wpisane głęboko w pamięć i podświadomość. Wśród tych pierwszych doznań niektóre zyskują szczególne znaczenie, domagają się przez całe życie interpretacji. „Nie wiem — pisze Schulz w liście otwartym do Witkacego — skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitek w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. (...) Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany".

Tak mały Józef patrzy na ojca cierpiącego na „ogromnym porcelanowym urynale". Z dziecinnego kącika roztacza się zresztą niezmierzona perspektywa, ojciec bowiem jawi się potężny niczym starotestamentowy prorok, a nad nim ukazuje się Bóg — adresat buntowniczej tyrady. Gdzieś pomiędzy nimi domyślamy się dorosłego Józefa, opisującego tę scenę z pewnego dystansu. Rzecz w tym, że u Schulza jak gdyby wszystkie wcielenia ludzkie są jednocześnie obecne: dziecko, człowiek dojrzały i satrzec przeglądają się w sobie wzajem — i w Bogu, któremu pragną dorównać w życiu doczesnym.

Dorównać? Dwa są, zdaniem Schulza, rodzaje działalności, które mężczyźnie nadają godność: filozofowanie i pasja twórcza. Oba są próbą wydarcia Demiurgowi części jego prerogatyw. Już dziecko — np. mały bohater *Genialnej epoki* — nie tylko świat poznaje i urządza w świadomości, ale też próbuje go pochwycić i odtworzyć w przystępie twórczego szaleństwa („Moje kolorowe ołówki latały w natchnieniu przez kolumny nieczytelnych tekstów, biegły w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwężlając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień, i znów rozwiązując się w puste i ślepe błyskawice, szukające tropu natchnienia.")

Więc malec rysuje, a równolegle stary ojciec rzuca wyzwanie boskiemu kreatorowi. Nie, nie próbuje jakichś alchemicznych sztuczek: jego siłą jest przede wszystkim wyobraźnia i zdolność nadawania imion — dlatego nigdy się nie dowiemy, na ile realne były jego ornitologiczne eksperymenty, na ile zaś polegały jedynie na narzucaniu martwym przedmiotom pozorów życia. Czy zresztą ma sens dywagować, jak było „naprawdę"? U Schulza realność jest w tej samej mierze skażona pozorem, jak oniryczna wizja. Stabilność światu nadaje nie tyle fizyczny konkret, ile zakotwiczenie w mitologii. Dlatego każdy artysta tworzący swe „manekiny" jest dla Schulza po trosze Bogiem, niezależnie, czy kształtuje materię, czy rekonstruuje porządek świata, czy po prostu składa słowa. Między rzeczywistością przedmiotów a językiem nie ma wyraźnej granicy, świat bowiem cały jest zbiorem znaków, a jego życie polega tyleż na spontanicznym rozrodzie i przemianie form, ile na

ubieraniu tych form w znaki języka, otulaniu ich pajęczyną sensów. Cała metaforyka Schulzowskich opowiadań służy zresztą rozsnuwaniu tych pajęczych sieci: kojarzeniu w przenośniach i porównaniach zjawisk ze wszystkich sfer rzeczywistości.

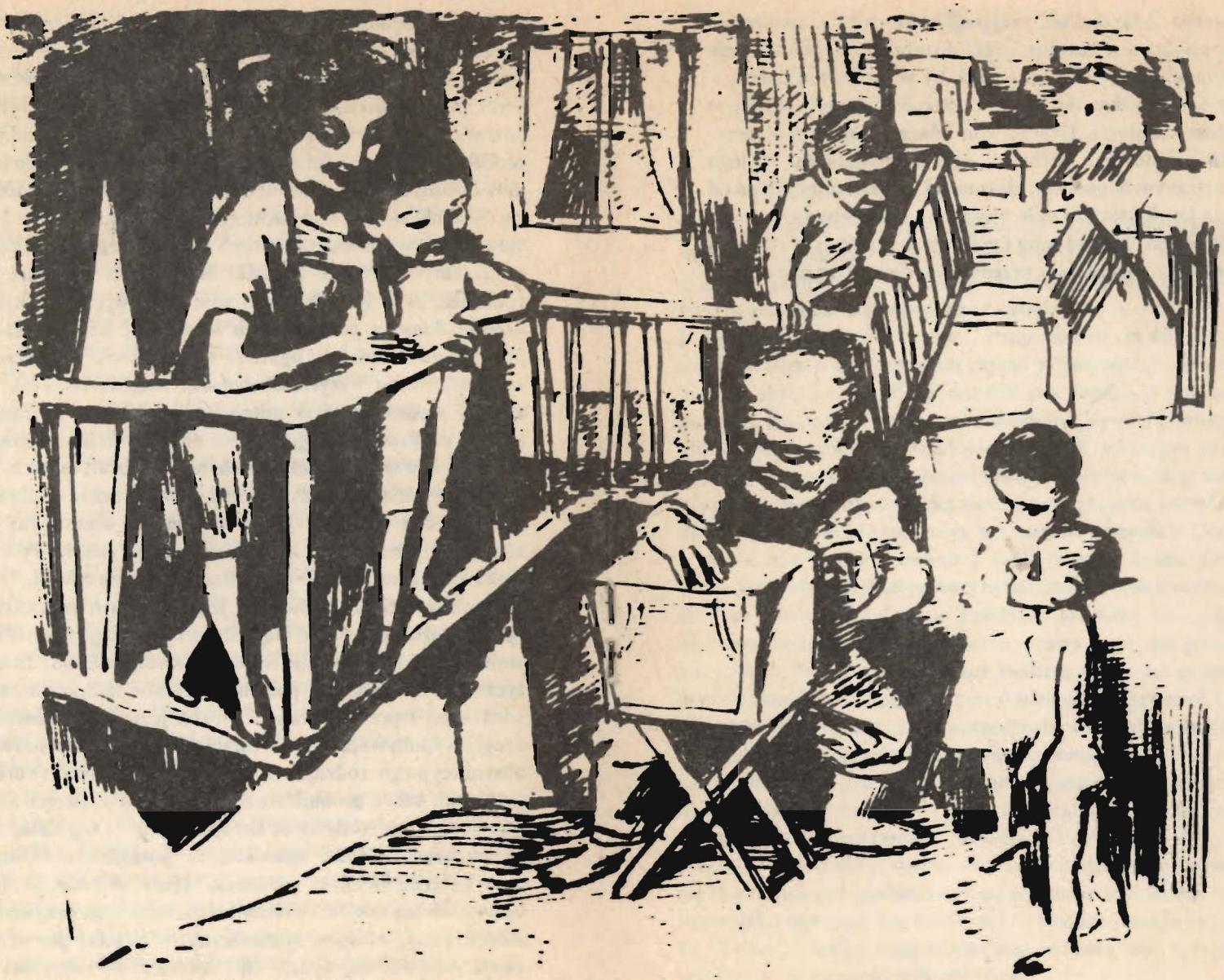
Świat u Schulza istnieje zawsze d l a k o g o ś, układa się w intymny, tajemniczy po trosze wzór dla każdej jednostki. I jeśli nie ma w tak rozumianej rzeczywistości bałaganu i nadmiaru wolnych skojarzeń, to dlatego, iż wyobraźnia ludzka i materia języka pozostają pod ciśnieniem mitycznych wzorców; wyszedłszy od pierwszego sprawczego Słowa — dążą do niego z powrotem.

Ale demiurgiczne eksperymenty z materią niosą z sobą szczególne niebezpieczeństwo. Mężczyzna-kreator u Schulza byłby Bogiem, gdyby mógł stać się tylko duchem wcielającym bezpośrednio swe idee — tymczasem sam należy do świata materii, jest w sobie nieuleczalnie rozdwojony. Mężczyźnie — niczym uwodny cień — towarzyszy kobieta-kapłanka materii, która, budząc fizyczne pożądanie i wiążąc w cielesności — odwodzi go od duchowego powołania. A może raczej: mobilizuje go wpierw, kusi, by rzucił wyzwanie Bogu, a następnie kompromituje i wodzi na manowce. Dlatego każdy wybuch twórczego szaleństwa przebiega u Schulza podobnie: najpierw mamy formotwórczą ideę, potem próby wcielenia jej w materialny konkret — na koniec bankructwo idei i upadek demiurga. Tak kończą się ptasie eksperymenty ojca, taki finał znajdują również przygody bohatera »Wiosny«.

Czy to źle? Powiedzmy raczej: jest to bolesne — ale przecież klęska, rozkład i śmierć należą także do mitycznego porządku świata. W swoich opowiadaniach Schulz wytrwale oswaja śmierć: umarły ojciec wraca wielokrotnie — tak jakby go do życia powoływała zbiorowa pamięć bliskich i napięcie synowskiej tęsknoty. Historia rodziny, miasteczka, świata obfituje w obrazy dekadencji i rozkładu, zarazem jednak powtarzalność mitologicznych cykli sprawia, iż żadna śmierć nie jest ostateczna, towarzyszą jej bowiem obok narodziny nowego życia.

Pisarstwo Schulza ma w całym tego słowa znaczeniu funkcję terapeutyczną i ocalającą. I cóż z tego, że jestem śmiertelny, że mieszkam w małym kresowym miasteczku, którego nie tylko fizycznie, ale i w pisarskiej wyobraźni nie potrafię nigdy opuścić? W tym tandetnym, banalnym otoczeniu spełnia się przecież z równą siłą i dostojeństwem uniwersalny mit o świecie i stworzeniu. Wystarczy wpatrzeć się uważnie w ojca nad rachunkową księgą, w Adelę przy sprzątaniu, w subiektów drwiących z biednego kmiotka — a ujrzymy wszystkie zagadki Bytu. Nikt ich nam nie rozwiąże. Jeśli bowiem świat sam jest księgą — i jednocześnie domeną pomniejszych książek, z których każda próbuje go nieudolnie ogarnąć i odwzorować, to przecie Księga-prawzór wszystkich sensów, Księga-Autentyk pozostaje niedosięża, jest mitem uniwersalnego porządku, mitem, do którego mogą jedynie dążyć wszelkie porządki stworzone przez człowieka i wcielone w kształt materialny. Jednym z takich porządków jest dzieło literackie — dlatego każdy pisarz uwikłany jest w mitologię i metafizykę już choćby z tej przyczyny, że robi użytek z języka, który u zarania swej historii miał pierwotne, sprawcze Słowo.

Inscenizator Schulza może w jego utworach poszukiwać fabuły, rozumianej jako ciąg zdarzeń w fikcyjnym świecie, zmierzający ku jakiemuś logicznemu rozwiązaniu, dramatycznemu spiętrzeniu i poincie przez owe zdarzenia zapowiedzianej i przygotowanej. Można jednak iść odmienną drogą, wydobywając i podkreślając dramat innego, bardziej abstrakcyjnego rodzaju, dramat egzystencjalny twórczej jednostki, która próbuje zrozumieć zasady rządzące światem i własnym istnieniem, kreując nową wersję mitu. Mit ów skojarzy w sobie uniewersalny porządek z osobistą, partykularną historią bohatera. Teatr pierwszego typu będzie obiektywny i materialistyczny, teatr typu drugiego — subiektywny, wizyjny, symboliczny. W teatrze pierwszym akcja zazębiać się będzie od zdarzenia do zdarzenia na zasadzie przyczynowo-skutkowej, w drugim zobaczymy serię obrazów na pozór luźno związanych, następstwo których zależeć będzie od ewolucji wewnętrznej głównego



Bruno Schulz. Ilustracja do tomu „Sanatorium Pod Klepsydrą"

bohatera. Zdarzeniom przypadnie tu rola stopniowego dookreślania duchowej sylwetki Józefa i jego subiektywnie odbieranej rzeczywistości — tak by w końcu ten partykularny świat jednostki zlał się w całość z uniwersalnym światem mitologii. Dramatyzm zdarzeń ma w tym przypadku źródło jak gdyby w samym bohaterze, w jego wewnętrznym bogactwie, złożoności, rozdzierających go od środka konfliktach. Takie właśnie — trudniejsze — zamierzenie postawił przed sobą i poddaje dziś pod osąd widowni autor adaptacji i reżyser przedstawienia w Starym Teatrze.

... Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości — jest fikcją. Nigdy nie było takiego. Realizm stał się zmorą i straszakiem nie-realitów, istnym szatanem średniowiecza malowanym na wszystkich ścianach jaskrawymi barwami. Proponowałbym dla określenia realizmu użyć terminu czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem, lub prawdopodobieństwem. W obrębie tych granic pozostaje mu bardzo szeroka skala środków, jaka szeroka, dowodzi właśnie Mann, który wyczerpuje wszystkie sfery i piekła, nie łamiąc konwencji realistycznej. Mann albo Dostojewski (niech Pani przeczyta Sobowtóra albo Karamazowych) dowodzą, jak mało zależy na przekroczeniu albo zachowaniu linii realizmu, że jest to sprawa po prostu gestu, pozy, stylu.Jeżeli chcemy przez realizm rozumieć pewną przyziemność, powszedniość rzeczywistości opisywanej, to ci autorowie, są bijącym zaprzeczeniem takiej definicji. Z drugiej strony, przez przełamanie konwencji realistycznej jeszcze bitwa nie jest wygrana. Samo przełamanie realizmu nie jest żadną zasługą — wszystko zależy od tego, co zostało przez to osiągnięte. Świadome i celowe gwałcenie realizmu otworzyło pewne nowe możliwości, ale nie trzeba się łudzić, jakoby posiadanie tego tricku uwalniało nas od obowiązku dawania bogactwa treści, dawania swego świata. Żadna, choćby najgenialniejsza metoda nie zastąpi wysiłku wydobywania własnej treści.

Bruno Schulz
Z listu do Anna Plockier
6 XI 1941

Bruno Schulz. Autoportret z dziećmi

Bruno Schulz

Urodził się w 1892 roku w Drohobyczu jako syn kupca bławatnego Jakúba Schulza i Henrietty Hendel Kuhmerkerówny. Szkoły ukończył w rodzinnym mieście, zarzucił po trzech latach studia architektoniczne we Lwowie, w czasie I wojny światowej na parę miesięcy zapisał się do wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach jego dzieciństwa sklep ojca podupadał stopniowo, nie wytrzymując konkurencji z nowoczesnym komercjalizmem, panoszącym się w Drohobyczu za czasów prosperity związanej z boomem naftowym. Równocześnie podupadał na zdrowiu i zmarł wkrótce patriarcha rodu, stary Jakub, pozostawiając rodzinę w wiecznych tarapatach zdrowotnych i finansowych.

Młody Bruno próbował swych sił początkowo jako malarz i grafik, a od połowy lat dwudziestych — jako profesor rysunku w drohobyckich gimnazjach. Chorobliwie nieśmiały, realizował się jako osobowość najpełniej w kontaktach z wybranymi przyjaciółmi, do których pisywał pełne poetyckich obrazów listy. I właśnie jedna z jego lwowskich przyjaciółek, Debora Vogel, skłoniła go, by zajął się literaturą, i skontaktowała prowincjusza z Zofią Nałkowską. Ta z kolei spowodowała w 1933 roku na jesieni wydanie jego debiutanckiego tomu opowiadań, »Sklepów cynamonowych«, który spotkał się z gorącym, choć nader niejednolitym w tonie przyjęciem u krytyki i czytelników. Kariera literacka Schulza trwała zaledwie kilka lat, ale w tym czasie stał się on postacią znaną w stołecznych kręgach, zaprzyjaźnił się też z innymi wybitnymi twórcami tamtych lat m.in. z Witkacym, Gombrowiczem, Brezą. Po roku 1933 pisywał dość regularnie eseje krytyczne i opowia-

dania dla kilku warszawskich i lwowskich czasopism. W 1937 r. ukazał się kolejny tom opowiadań, »Sanatorium pod Klepsydrą«; w 1938 r. Schulza uwięńczono Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury.

Jednocześnie życie codzienne artysty nie zmieniło się wiele: nadal mieszkał w Drohobyczu, uczył rysunków i borykał się z kłopotami, a plany ożenku i przeniesienia się do Warszawy spełzły na niczym. Także wyprawa do Paryża nie przyniosła Schulzowi sukcesów. We wrześniu 1939 r. rodzinny Drohobycz znalazł się na terytorium przyłączonym niebawem do Ukrainy Radzieckiej, a pisarz wegetował nadal na swej skromnej posadzie. Po wkroczeniu Niemców w 1941 r. Schulz przesiedlony został do getta, a w następnym roku, w przeddzień organizowanej przez przyjaciół z Warszawy ucieczki, zamordowany zosał na ulicy strzałem z pistoletu przez gestapowca Karla Günthera. Wszystkie pozostałe po nim rękopisy zaginęły.

Powojenne dzieje sławy Schulza rozpoczynają się dopiero po przełomie październikowym, głównie dzięki staraniom Jerzego Ficowskiego i Artura Sandauera. Pisarz uznany zostaje za jednego z klasyków literatury XX wieku, ukazuje się kilka edycji jego opowiadań, poszukiwania zaś jego zagubionej korespondencji i twórczości plastycznej owocują nowymi znaleziskami aż po ostatnie miesiące. Za granicą publikuje się utwory Schulza w kilkunastu językach.

Twórczość drohobyckiego autora zainspirowała też reżyserów — teatralnych i filmowych: w 1967 r. teatr STG przy Politechnice Śląskiej w Gliwicach adaptuje »Wiosnę« w rok później Halina Słojewska wyzyska jego teksty do spektaklu »Czas nielegalny« w Teatrze Jednego Aktora w Gdańsku, niebawem, w 1971 r. Studio Pantomimy przy RU ZSP Politechniki Szczecińskiej przestawi wyreżyserowany na podstawie prozy Schulza spektakl pt. »Syn marnotrawny«. Kolejne spektakle powstały w krakowskim Teatrze Kamerlanym (1976: »Sklepy cynamonowe« w reż. Ryszarda Majora), w teatrze „Cricot 2" Tadeusza Kantora (wykorzystał on elementy prozy Schulza w przedstawieniu »Umarłej klasy«) w studenckim „Teatrze A..." przy Wy-

Bruno Schulz, Autoportret z kobietami

dziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego (1977: »Panopticum« wg »Traktatu o manekinach« w opracowaniu M. Traczyk i w reżyserii B. Rachwała), na koniec w 1984 r. w warszawskim teatrze „Studio" (spektakl pt. »Ostatnia ucieczka ojca«).

W 1973 r. Wojciech Has zrealizował głośny i kontrowersyjny film pt. »Sanatorium pod Klepsydrą«, który otrzymał nagrodę jury na festiwalu w Cannes, a potem główną nagrodę na XII festiwalu filmów fantastycznych w Trieście. W 1982 r. w warszawskim Teatrze Wielkim odbyła się premiera opery Zbigniewa Rudzińskiego »Manekiny«, której libretto również powstało w oparciu o teksty Schulza. Spektakl ten prezentowany był gościnnie w Paryżu, Dreźnie i na kilku scenach operowych w RFN i Izraelu.

(opr. J. Jarzębski)

NAJBLIŻSZA PREMIERA:

Z. Hübner

Ludzie cesarza

Dyrekcja Teatru:
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
Dyrektor Naczelny i Artystyczny:
tel. 21 29 77
Dyrektor Organizacyjny: tel. 21 33 53
Dyrektor d/s Prod. Artystycznej:
tel. 21 33 53
Sekretariat: tel. 21 29 77, 21 33 53
Scena przy pl. Szczepańskim 1
(ul. Jagiellońska 1) 31-011 Kraków
tel. 22 85 66, 22 87 63
(centrala łączy z kasą)
Scena Kameralna, ul. Bohaterów
Stalingradu 21
31-038 Kraków
tel. 21 19 95, 21 19 98
(centrala łączy z kasą)
Piwnica „Przy Sławkowskiej 14"
tel. 21 59 76
Muzeum Starego Teatru,
Plac Szczepański 1
31-011 Kraków
tel. 22 87 63 w. 261
(otwarte na godzinę przed spektaklem)
Organizacja Widowni
pl. Szczepański 1, 31-011 Kraków
tel. 22 40 40

Redakcja programu:
Teresa Bazarnik
Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca Kraków, zam. 2904/87 nakł. 10 000 egz. D-16/1941

CENA PROGRAMU z WKŁADKĄ
50 ZŁ

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY: S. RADWAN

Bruno Schulz

REPUBLIKA MARZEŃ

OBSADA:

Jakub	Jan Peszek
Józef	Jacek Romanowski
Mały Józef	xxx
Matka	Ewa Ciepiela
Adela	Anna Dymna
Teoder	Jerzy Święch
Kupiec	Bolesław Nowak
Szloma	Zbigniew Kosowski
Tłuja	Dorota Pomykała
Paulina	Beata Paluch
Polda	Urszula Kiebzak-Dębogórska
Subiekci	Bolesław Brzozowski Paweł Kruszelnicki Romuald Marek
Kmiotek	Kazimierz Borowiec
Subiektki	Lidia Duda Beata Malczewska

SCENOGRAFIA:
Andrzej Witkowski

ADAPTACJA I REŻYSERIA:
Rudolf Zioło

MUZYKA:
Stanisław Radwan

Asystent reżysera: Bolesław Brzozowski

Dyrektor Organizacyjny M. WAWRZYNEK ✻ Dyrektor ds. Prod. A. RADZIKOWSKI ✻ Kier. Literaccy E. MORAWIEC, J. OPALSKI ✻ Kier. Muzyczny M. MEJZA

Inspicjent	*Hanna Nowak*
Sufler	*Marta Baster*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	
pracownia krawiecka damska	*Halina Drahus*
pracownia krawiecka męska	*Fryderyk Kalkus*
Dekoracje:	
pracownia stolarska	*Wiesław Wróbel*
pracownia butaforska	*Maciej Moszew*
pracownia malarska	*Małgorzata Talaga, Ewa Ciesielka*
pracownia ślusarska	*Tadeusz Guzik*
pracownia perukarsko-fryzjerska	*vacat*
Akustyk	*Andrzej Kaczmarczyk*
Gł. elektryk	*Leszek Malik*
Brygadier sceny	*Bronisław Nawrot*
KIEROWNICTWO TECHNICZNE	*JERZY KOLAK, ANNA KAMMER, ANDRZEJ STARZYK*
KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ	*MIROSŁAW OBŁOŃSKI*

!!! PRAPREMIERA W STARYM TEATRZE W DNIU 10 LIPCA 1987 ROKU!!!

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca Kraków, zam. 2904/87 nakł. 10 000 egz. D-16/1941

№ 24
Sezon 1986/1987
PREMIERA
10 lipca
1987 roku

DIARIUSZ STAREGO TEATRU.

W STRONĘ HISTORII

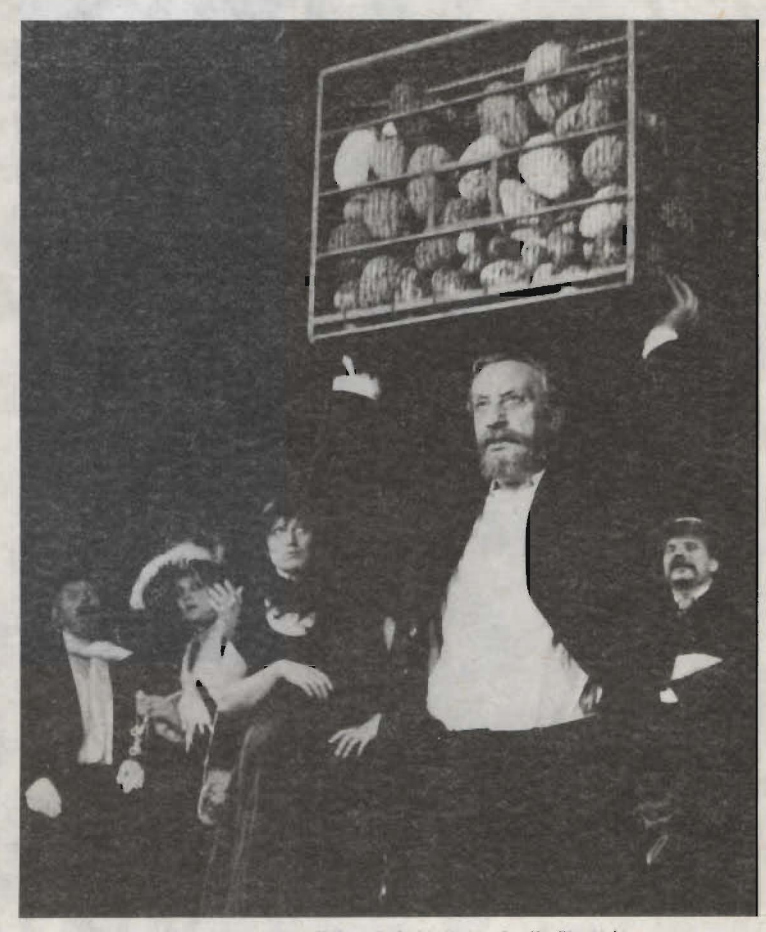
Bruno Schulz sprawił niezamierzony zawód reżyserom teatralnym i nie pozostawił po sobie żadnego utworu dramatycznego. Kiedy wydawcy odkrywali na nowo jego zapomnianą lub w ogóle nie udostępnioną prozę teatr polski przyglądał się temu niemo i bezradnie. Dopiero doświadczenia awangardy, która oswoiła na scenie najprzeróżniejsze formy artystycznej wypowiedzi ośmieliły niektórych twórców do tego by niezwykły świat prozy Schulza powołać przed teatralną publicznością.

W 1976 roku na Scenie Kameralnej Starego Teatru Ryszard Major zaadaptował „Sklepy cynamonowe". Brak inscenizacyjnej tradycji wzbudził dużą ostrożność w ferowaniu recenzenckich sądów choć oczywiście pojawili się krytycy, którzy „wiedzieli" jak Schulza wystawiać należy lub odwrotnie. W rezultacie ton recenzji był bardzo rozbieżny i jedni chwalili to co inni ganili. I tak np. recenzent „Kultury" pisał: „Ryszard Major zrozumiał z Schulza prawie wszystko ale niestety nie zdołał tego na scenie pokazać. Zadecydowała o tym głównie niepotrzebna skromność inscenizatora, który jak gdyby odsunął się w cień i Schulza i doświadczonego aktorskiego ansamblu. Przyjmując zasadę przenikającego cały spektakl rytmu opartego na słownych powtórzeniach i fabularnych sytuacyjnych rymach zrezygnował z niezbędnej szermierki słowa, która nie w powtórzeniach literalnych ale w znaczących modyfikacjach tych powtórzeń potrafiłaby zarysować sytuację sceniczną i zbudować dramaturgię".

Natychmiast w „Literaturze" odnotowano: „W krakowskim przedstawieniu „Sklepów cynamonowych" nie ma przesadnej erupcji pomysłów inscenizatorskich ani dużego nagromadzenia efektów teatralnych. Jest natomiast spektakl wyprowadzony z litery i ducha Schulza. Jednorodny, logicznie zorganizowany. Ryszard Major spróbował przekazać w kształcie dramatycznym nie tylko podstawowe treści ale i cechy szczególne pisarstwa Schulza — jak np. tworzenie tekstu bliższego poezji niż prozie. Z dużą zręcznością i umiarem przeprowadził niespoisty przecież dramaturgicznie tekst przez scenę. Kultura i powściągliwość to zasadnicze walory tej inscenizacji." Krytyk „Echa Krakowa" rezygnując z pouczeń i wszystkowiedzącej recenzenckiej pewności stara się rozpatrywać reżyserski pomysł przytomnie zauważając, iż spektal ten jest w całości wypowiedzią reżysera, który używa do jej sformułowania elementów i języka Schulza ale wypowiedź sama dotyczy innych spraw niż te, które wyrażone są w powieści. (...)

"Major powtórzył niektóre słowa i większość postaci rysowanych przez Schulza ale odmienił zasadniczo problemy przez materiał wyrażone (...). Warstwa językowa tego przedstawienia wywodzi się od Schulza ale przez powtórzenia i sposób interpretacji odmienia się zasadniczo, jest to już potok poetyckich sformułowań, które towarzyszą na drugim planie podstawowej informacji jaką jest inscenizacja, kostium i ruch w przestrzeni sceny". Ten sam recenzent tak pisał o grze aktorskiej: „nawet nie akceptując sztuki czy odrzucając jej treści warto obejrzeć ten spektakl dla wspaniałych ról, które w sobie mieści. Niesłychana Adela Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej, Stary Ojciec Romana Stankiewicza i Młody Ojciec Wiktora Sadeckiego oraz właściwie wszystkie pozostałe epizody zasługują na największe uznanie".

Ciągle jeszcze nie ma recepty jak wystawiać Schulza — ale bez względu na to w jakim kierunku podąży teatr, zawsze pojawiać się będzie kuszące wyzwanie: zagrać Schulza!



Sklepy cynamonowe. Wiktor Sadecki (Ojciec) fot. W. Plewiński

Sklepy cynamonowe. Roman Stankiewicz (Ojciec) fot. W. Plewiński

MUZEUM STAREGO TEATRU

27 marca w Muzeum otwarta została kolejna monograficzna wystawa poświęcona tym razem Romanowi Stankiewiczowi, który od 1972 r. pracował w Starym Teatrze (zmarł 14.XII.1985). Wcześniej grał w Teatrze „Wybrzeże", Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi i Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. W Starym Teatrze zagrał m.in. Guślarza w „Dziadach" reż. K. Swinarski 1973, Prymasa i Starego Aktora w „Wyzwoleniu" reż. K. Swiniarski 1974, Frisa w „Wiśniowym sadzie" reż. J. Jarocki 1975, Starego Ojca w „Sklepach cynamonowych" reż. R. Major 1976, Sorina w „Dziesięć portretów z czajką w tle" reż. J. Grzegorzewski 1979, Nagga w „Końcówce" reż. W. Asmus 1981, Pantalone w „Łgarzu" reż. G. Pampiglione 1981. Od 1957 zajmował się pracą pedagogiczną w krakowskiej PWST prowadząc zajęcia z wymowy.

●

17 maja we wrocławskim Biurze Wystaw Artystycznych otwarta została wystawa „Prace Teatralne Andrzeja Wajdy" przeniesiona z naszego Muzeum.

opr. Teresa Bazarnik