

HENRYK DEDERKO

BIRUNO

AUTOBIOGRAFIA POŚMIERTNA
BIRUNONA S.
NAUCZYCIELA RYSUNKÓW
Z MIASTA DROHOBYCZA



HENRYK DEDERKO

BRUNO

AUTOBIOGRAFIA POŚMIERTNA
BRUNONA S.
NAUCZYCIELA RYSUNKÓW
Z MIASTA DROHOBYCZA

Sezon XCIV

premiera 6



Dyrektor Artystyczny: J. P. Gawlik

TEATR MINIATURA

HENRYK DEDERKO

BRUNO

AUTOBIOGRAFIA POŚMIERTNA
BRUNONA S.
NAUCZYCIELA RYSUNKÓW
Z MIASTA DROHOBYCZA

PREMIERA 11 KWIETNIA 1987 R.

Obsada:

Ojciec	—	JERZY NOWAK
Bruno	—	IRENEUSZ RASTUSZAK
Adela	—	MARIA ANDRUSZKIEWICZ
Subiekt	—	STANISŁAW BAŃAS
Subiekt	—	SŁAWOMIR ROKITA
Rosjanin	—	ANDRZEJ BRYG
Gestapowiec	—	MAREK TOBIASZ
Gestapowiec	—	RYSZARD JASIŃSKI
Emisariusz	—	ROMUALD MICHALEWSKI

reżyseria

JACEK ANDRUCKI

scenografia

ANNA SEKUŁA

muzyka

BOLESŁAW RAWSKI

choreografia

JACEK TOMASIK

asystent reżysera

SŁAWOMIR ROKITA

przedstawienie prowadzi ANNA WÓJCICKA

Jan Paweł Gawlik

BRUNO czyli WSZYSTKO

Po udanym debiucie Jacka Chmielnika jako dramaturga i po jego — granej na tej scenie — „Romancy”, przedstawiamy Państwu drugiego debiutanta. Henryk Dederko jako autor, urodzony w 1944 r., a więc nie taki znów młodzieniec, i Jacek Andrucki jako reżyser oraz Anna Sekuła jako scenografka prezentują po raz pierwszy na scenie sztukę pt. „Bruno czyli autobiografia pośmiertna Brunona S., nauczyciela rysunków z miasta Drohobycza”. Tytuł wiele wyjaśnia. Fascynująca osobowość Brunona Schulza, najbardziej bodaj kreatywnego pisarza międzywojennego dwudziestolecia, posługującego się niebywale bogatą i barwną wyobraźnią, człowieka z opaską Dawida na ramieniu, zastrzelonego 19 listopada 1942 r. w rodzinnym Drohobyczu — odcisnęła głębokie piętno na polskiej kulturze i świadomości literackiej. Autor dwu zaledwie tomów — „Sklepów cynamonowych” i „Sanatorium pod Klepsydrą” — i paru opowiadań a także pewnej liczby listów wymienionych z najwybitniejszymi przedstawicielami swojego pokolenia — z Tuwimem, Nałkowską, Gombrowiczem, Witkacym, Truchanowskim i Sandauerem na czele — ciekawy rysownik i twórca własnego, a jak już wspomniałem, fascynującego świata, jest nie tylko wielką legendą naszej literatury, ale i złożonym faktem historycznym i literackim. Kreatorem wizji o niewyczerpanym bogactwie i źródłem wielu fascynacji przez co poświęcona mu literatura i zakres zainteresowań jego twórczością nieustannie rosną. Legenda się rozszerza a miejsce jakie zajmuje w hierarchiach i dorobku naszego stulecia wydaje się coraz ważniejsze i brzemienne w następstwie.

Jest to twórczość wyrafinowana, porównywana niekiedy do pisarstwa Franciszka Kafki, bardziej jednak poetycka i sensualistyczna zarazem — niepowtarzalna i niemożliwa do naśladowania. Próby przeniesienia jej na ekran (podjęte przez Wojciecha Haasa) spaliły na panewce — bo arbitralne właściwości wyobraźni i poezji autora „Sanatorium pod Klepsydrą” bronią się skutecznie przed wszelkimi próbami translacji na jakikolwiek inny język estetyczny i system znaków. Nicco lepiej powiodło się w tej materii Ryszardowi Majorowi, którego „Sklepy cynamonowe” pokazane w lipcu 1976 r. na scenie kameralnej Starego Teatru w scenografii Janusza Banuchy były z pewnością wiernej wersji wielkiego pierwowzoru. Ale i tak próba podjęta przez

Henryka Dederkę a rozpisana na troje postaci i sześciu ich scenicznych partnerów wydaje się być czystym szaleństwem. Szaleństwem wobec materii tej prozy i wobec jej bogactwa. Ale pozornym jedynie. Dederko bowiem — przynajmniej formalnie — nie podejmuje próby translacji Schulzowskiego języka na język teatru. Nie adaptuje prozy. Nie posługuje się fascynującym światem „Sklepów cynamonowych” po to by wykroiwszy strzępki i fragmenty stworzyć własną wizję tego uniwersum — naśladować bodaj bogactwo demiurga.

Niczego takiego Dederko nie czyni. Obiera inną drogę. Tworzy świat własny. Własną, całkowicie wtopioną w literaturę, wersję tego losu. Własną wizję osoby. Własną o niej opowieść, własnymi posługując się środkami. To, co jest poezją i kształtem Schulzowskiego świata, jego tonacją i barwą, staje się zaledwie tłem wydarzeń. Nic więc nie dzieje się tu na zasadzie cytatu. Mamy natomiast do czynienia z tworzeniem kreacji. Jest to kreacja własna, kreacja syntetyczna. Jej przedmiotem, jednym z jej bohaterów, staje się sam autor „Sanatorium pod Klepsydrą”. Dederko łączy naszą o nim wiedzę (i logiczne domniemania) z umowną rzeczywistością stworzoną niegdyś przez nieżyjącego pisarza.

Opowiada o nim w jego własnej przestrzeni artystycznej i poddaje się jej prawom — szanując równocześnie historię i los pisarza. Pojawia się frapująca melanz dwóch porządków — wyobraźni i życia, sztuki i historii. Suma dwu rzeczywistości jednakowo realnych w biografii Schulza i bez mała jednakowo ważnych — bo nie sposób chłonąć już Schulzowską prozę bez świadomości tego, co działo się w miastach i miasteczkach dystryktu Galizien — podobnie jak i w całej Generalnej Guberni — wiosną 1942 roku.

Dwoistość ta stwarza pewne trudności w budowie dramatu — nie tak wielkie jednak, by osłabić jego spójność i, mimo wszystko, jednorodność. Oto bowiem niewątpliwym — poza samym podmiotem lirycznym — bohaterem Schulzowskiego świata jest Ojciec. Ta centralna postać pojawia się również w utworze Dederki i rozrasta do roli źródła a nawet prawodawcy przedstawianego na scenie świata. Staje się jego miarą i uwierzytelnicielem, racją i gwarancją bez mała. Główny bohater utworu — Bruno, nauczyciel rysunków z miasta Drohobycz — pojawia się w tej sytuacji jakby z drugiego planu i dopiero w miarę rozwoju zdarzeń przemienia się w rzeczywisty podmiot akcji. Jest u Dederki częścią ojcowskiej kosmogonii. Jedną z postaci jego świata. Natomiast w substancji poetyckiej „Sanatorium pod Klepsydrą” Ojciec jest oczywiście kreacją syna. Syn w całej tej prozie nie istnieje w ogóle jako postać. Istnieje jedynie jako narrator. A to różnica. Narrator jest postacią fikcyjną, lirycznym podmiotem opowieści. Syn z „Bruna” natomiast to postać realna. Historyczna. Dederko dokonuje tu istotnej podmiiany. Fikcję literatury zamienia w materialną rzeczywistość sceny. Realną biografiją czyni natomiast tworzycwem poetyckiej wizji. Pisze opowieść biograficzną i literacką zarazem, podległą na równi umowności i historii. Niekonsekwencja ta (a może cena jaką się za pomysł płaci?) blednie w miarę rozwoju zdarzeń, gdy materia sztuki coraz pełniej łączy się z naporem znanej z tych lat rzeczywistości — z jej realnością i konsekwencją.

Bo nie da się zbudować utworu biograficznego, opowiadającego o prawdziwym człowieku i jego apokalipsie bez otarcia się o historię — nawet gdy opowieść snuta jest w wysokich regionach uogólnień i symboli literackich lub teatralnych. W świecie pojęć i znaków czysto este-

tycznych, tyle że wywiedzionych z przejmującego doświadczenia — z rzeczywistości zagłady. Nie inaczej Tadeusz Różewicz snuje swoją opowieść o Kafce — oszczędzając środków i stawiając przed sceną najwyższe wymagania. Dederko również jest oszczędny. Wręcz lapidarny w swoim pisarstwie. Oszczędny w symbolach i powściągliwy w znaczeniach przez co przejmującą eschatologię prezentowanego dzisiaj utworu teatru i widz odczytywać muszą na własną rękę.

Wiedząc sporo o bohaterze dramatu i nie pozostając obojętnym na jego literaturę nie sposób przejść bez wrażeń obok utworu Dederki. Zjednuje nas on nie tylko lapidarnością i prostotą środków, ale również szczególną relacją faktury i obrazowania do pierwowzoru. Nie jest ani naśladownictwem, ani pastiszem, ani tym bardziej rekonstrukcją. Z całego Schulzowskiego uniwersum mieniącego się bogactwem wizji i barw Dederko wybiera — a teatr mu sekunduje — rzeczywistość najbardziej z możliwych zgrzebną i codzienną. Rzeczywistość sklepu i świat Adeli. To, co jest obyczajowością i powszedniością, a nie bogactwo i poetycką barwność, która w dziele Schulza osiąga niebywały przepych i rozpasanie.

W tym samoograniczeniu rezygnującym z bogactwa i egzotyki oryginału, moszczącym się pozornie w świecie najbardziej zbliżonym do życia, rozgrywa się rzeczywistość „Bruna”. Powstaje synteza naszej wiedzy i naszych wyobrażeń o tej sferze wartości w jakiej dzieło autora „Sanatorium pod Klepsydrą” przekształca się w filozofię, literatura w postawę a dokonania i doświadczenia pisarza w biografiją dostępną komentatorom i egzegetom. Forma staje się pretekstem, stylizacja chwytem. Naprawdę bardziej interesuje Dederkę filozoficzna i społeczna formuła tego pisarstwa, istota tego fenomenu, niż jego estetyka i poezja niemożliwa do podrobienia i opierająca się stylizacjom. Forma taka więcej mówi o człowieku niż o jego dziele. Bo w istocie — wbrew pozorom — nie świat sztuki ale świat wartości i relacji międzyludzkich jest głównym tematem tego utworu. Nawet kształty zapożyczone z pierwowzoru służą tu innym celom. Człowiek wobec świata i człowiek wobec pracy, a także swoista mitologia skazanej na zagładę żydowsko-kupiecko-galicyjskiej rzeczywistości tamtych lat dochodzą do głosu z nostalgiczną wyrazistością, by ulec w finale brutalnemu przekreśleniu. Obok tropów filozoficznych i społecznych, obok próby określania postaw i formułowania poglądów, historia pojawia się w opowieści Dederki najmocniej i najsukuteczniej. Historia, której u Schulza nie ma. Historia, która dokonała się poza rzeczywistością sklepów cynamonowych, chociaż miała dla nich decydujące znaczenie. W ten sposób pozytywizm i otwartość bohatera na uniwersalne wartości życia nie przestaje być relacją z getta. Bezsilnym wobec naciągających wydarzeń lśnieniem przyszłości. Będą to wydarzenia innej już proveniencji i natury, beceremonialnie ingerujące w przedstawione uniwersum. Pojawi się rzeczywistość zagłady. Wielki choć dyskretny lament odchodzących. Bo getto nie jest tu miejscem i nie jest instytucją. Jest jedynie pojęciem. Zrealizowaną i żywą odrębnością.

Historia sama dopisała to zakończenie. Nie pojawia się ona jednak deus ex machina, ale wylania ze świata skazanego na unicestwienie, istniejącego już tylko w formie skansenu. To, co było żywą tradycją i treścią tej kultury od Anatewki, Tewje-mleczarza i Chagalla poczynając, znalazło w dziele drohobyckiego nauczyciela barwne zwieńczenie — by pozostać na zawsze w literaturze i stać się literaturą. Dederko wie to również dobrze jak każdy z nas, dlatego jego relacja jest

przytłumiona i wyrefinowana, jakby bardziej frapował go sam język i idee, którymi opowiada dzieje Ojca, sklepu i los Bruna, niż to, co i tak wiemy o tej sprawie. Bardziej interesuje go narracja i mechanizm zdarzeń, niż bohater dostatecznie tragiczny w samej historii, by dodawać mu jeszcze barw na scenie.

Dederko opowiada więc dzieje sklepu i dzieje zagłady, ale opowiada z dystansem. Jest — jak już mówiliśmy — oszczędny i lapidarny. W tym utworze tak zadziwiająco dojrzałym i powściągliwym jak na dzieło debiutanta najważniejsza staje się konstrukcja narracji i budowa dramatu. Bruno bezbronny wobec świata prostotą dziecka i wielkością dzieła nie tylko nie nadaża za historią, ale pozostaje w tyle wobec życia. To Ojciec próbuje uczyć go przebiegłości. To Adela usiłuje złagodzić bolesne dysproporcje. Skutkiem tych zabiegów dystans bohatera wobec codzienności zmniejsza się ze sceny na scenę i z sytuacji na sytuację. Bruno mądrzeje, uczy się życia, przystosowuje do wydarzeń. Nie na tyle jednak by dojrzeć do śmierci i przyjąć ją z determinacją. Spóźniony w edukacji nie nadaża za własnym zgonem, zjawia się więc na scenie umarli wobec świata, ale żywy jeszcze wobec nas — świadków drogi. Nieobecny w obiektywnej codzienności, ale istniejący jeszcze w utworzonym przez Dederkę świecie niezwyklej chociaż skrywanej czułości, staje się podmiotem i przedmiotem dramatu. Pierwszą i trzecią osobą narracji.

I tak kończy się ta opowieść, nostalgiczna opowieść o ludziach, których już nie ma, i o wartościach, których nie ma również.



HENRYK DEDERKO

Henryk Dederko o sobie

OPINIA NIEWDZIĘCNIKA
(do ewentualnego wykorzystania w programie)

Moją twórczość Mecenas otacza wielką dyskrecją. Każdy scenariusz jest przyjmowany z najwyższą rozwagą. Namysł przed akceptacją jest bardzo głęboki i trwa nawet trzy lata. Talent, jak mawia Mecenas, nie jest żadną okolicznością łagodzącą. Wprost przeciwnie.

Odnowa, która idzie ze Wschodu rozwija się w kierunku wschodnim. Dojdzie do nas, gdy obiegnie Ziemię.

WIADOMOŚCI O AUTORZE

Ur. 1944, absolwent psychologii UJ i Wydziału Reżyserii PWSFTv i T. (1976). Autor filmów krótkometrażowych i fabularnych, autor scenariuszy. Sztuka „Bruno” jest pierwszą pracą dla teatru.

NAGRODY

I nagroda w plebiscycie studentów PWSFTviT za film „Mechaniczna narzeczona” (1974).

I nagroda w kategorii kina faktu za film „Jak to jest?” (Rzeszów 1977).

I nagroda na festiwalu w Koszalinie za film „Wyłap” (1982).

Nagroda Specjalna Jury na Festiwalu Filmów Fantastycznych w Rzymie za film „Wyłap” (1982).

SCENARIUSZE

„Wycof”, „Errata, czyli sceny pokutne w nowych osiedlach”, „Wyłap”, „Bajland”.



BRUNO SCHULZ (1892—1942)

Kazimierz Truchanowski

SPOTKANIA Z SCHULZEM

Schulza poznałem w latach trzydziestych. W moich wspomnieniach o nim utrwaliłem tylko najważniejsze fakty, szczegóły zaś rozmów i dyskusji oddalił czas; odtworzyć ich nie sposób.

W 1933 r. złożyłem parę rozdziałów mojej powieści „Ulica Wszystkich Świętych” w redakcji Tygodnika Ilustrowanego.

W redakcji tej otrzymałem książkę Bruno Schulza pt. „Sklepy cynamonowe”, która mnie olśniła. Otrzymałem tam również jego adres — mieszkał w Drohobyczu. Zaraz też napisałem do niego entuzjastyczny list. Do spotkania doszło wkrótce. Byłem olśniony autorem „Sklepów cynamonowych”, przypadliśmy sobie do serca i już wtedy zrobił on na mnie wrażenie jakby był człowiekiem z innego wymiaru.

Pierwszej rozmowy z Schulzem odtworzyć nie potrafię. Następnym razem również, czas wiele zatarł. Dość jednak, że spotykaliśmy się już dość często, a szczególnie wtedy, gdy na stałe przenieśliśmy się z Łucka do Warszawy. Schulz zaś częściej przyjeżdżał z Drohobycza. Wtedy to utrwaliła się nasza przyjaźń. Moją książkę „Ulica Wszystkich Świętych” posłałem Schulzowi z przyjacielską dedykacją. Jego list z podziękowaniem, niestety, nie zachował się. Z listów zachowały się tylko trzy, które J. Ficowski wydał w Wydawnictwie Literackim w Krakowie w r. 1975.

Po debiucie przygotowałem do wydania u Hoesicka „Aptekę pod Słońcem”. Schulz w tym czasie miał już gotową „Sanatorium pod Klepsydrą”. Umówiliśmy się, żeby przed wydaniem książki nasze uzgodnić, by nie dublować. Po przeczytaniu maszynopisów umówiliśmy się na spotkanie. Stało się to niebawem. Aby pewne rzeczy w maszynopisach uzgodnić, zamiast zrobić to w kawiarni „Ziemiańskiej” na Mazowieckiej, gdzie zawsze było tłoczno i gwarno, przenieśliśmy się do kawiarni „Szwajcarskiej”, przy zbiegu ulic Szpitalnej i Zgoda (kawiarnia ta została dokładnie odbudowana), gdzie nie było tłoku. Dokonawszy drobnych uzgodnień, długo jeszcze rozmawialiśmy na tematy nas obchodzące. Rozmawiając, zwróciłem uwagę na jakiegoś mężczyznę, który dyskretnie nam się przyglądał. Po pewnym czasie mężczyzna ten podszedł do nas. Okazało się, że był to lekarz, znajomy Schulza. Po przywitaniu się z nami, powiedział:

— Obserwowałem panów od przeszło godziny i jestem zdumiony: panowie podobnie rozmawiają.

A Schulz na to:

— My podobnie piszemy.

Spędziliśmy jakiś czas we trójkę. Rozmowa była bardzo ciekawa.

Od tego czasu nie widziałem się z Schulzem. Potem, gdy spotkał się, spytałem go o „Mesjasza”, nad którym, wiedziałem, że pra-

cował długo. Nawet jakieś fragmenty były wydrukowane w pismach.

Na moje pytanie Schulz jakby ze smutkiem i ze zdenerwowaniem odpowiedział, że „Mesjasza” nie będzie. Po czym dodał:

— Jestem bardzo zmęczony i mam mnóstwo najprzeróżniejszych kłopotów. Poza tym jestem o dwanaście lat od pana starszy i już kończę ze wszystkim. Pan będzie się rozwijał, a ja się kończę.

Od tego czasu długośmy się nie widzieli.

Czasy stawały się coraz bardziej niepokojące. Wojna zbliżała się nieuchronnie. W połowie czerwca 1939 wstąpiłem do kawiarni „Zodiak”. Tu spotkałem Schulza ostatni raz. Bruno przede wszystkim pogratulował mi sukcesów pisarskich, po czym przeprosił mnie za to, że od pewnego czasu nie spotykał się ze mną, tłumacząc to tym, że miał mnóstwo kłopotów i zmartwień, następnie powiedział, że miał jechać do Paryża, lecz z różnych względów, a szczególnie rodzinnych pojechać nie może.

— Najważniejsze jest to, panie Kazimierzu, czy wojna wybuchnie?

— Tak!... — odpowiedziałem. — Co do tego nie ma już wątpliwości.

— Jeżeli wojna wybuchnie — powiedział ze smutkiem — to ja żyć nie będę.

— Nie wolno poddawać się takim myślom i takim przypuszczeniom — powiedziałem. — Wiara przetrwania ułatwi to panu i życie nie będzie tak trudne.

— Ułatwi, ale nie mnie i moim najbliższym. My wszyscy zginiemy.

— Nie powinien pan poddawać się złym myślom. Musi pan mieć nadzieję na przetrwanie niebezpiecznych czasów. Ja stale będę o panu pamiętać i gdy zajdzie potrzeba przygotuję dla pana i pańskich najbliższych schronienie w lasach. Zawsze o panu będę pamiętać.

Z tym rozstaliśmy się. I to było ostatnie nasze spotkanie i ostatnia rozmowa.

Pamiętałem o Bruno Schulzu. Pamiętała o nim również p. Zofia Nałkowska. Od czasu do czasu, gdy już Niemcy tworzyli getta, otrzymywała o nim wiadomości od wysłannika, który jeździł z Warszawy do Drohobycza.

Ponieważ p. Zofia Nałkowska miała o Schulzu jakieś wiadomości, stąd i ja dobrze się orientowałem, co tam się działo. Wiedziałem, że Schulz przebywał w getcie, że opiekował się nim pewien gestapowiec, dla którego Schulz pracował, wykonując mu rysunki, które gestapowiec cenił. Drugi zaś gestapowiec, z którym pierwszy się czemuś poróżnił, obiecywał, że Schulza zabije.

Było to w tym czasie, gdy ja już przebywałem w lasach Spalskich i należało działać jak najprędzej. W tym celu opracowałem następujący plan:

W moim oddziale był eks-marynarz, znający doskonale język niemiecki i doskonale podrabiający dokumenty oraz rozkazy władz niemieckich. Był to człowiek bardzo odważny. Wiele wykonywał moich poleceń i to tym łatwiej, że znając doskonale język niemiecki, posiadał również mundur gestapowski, z którego korzystał do odpowiednich poruczeń. Taki człowiek najlepiej się nadawał do zrealizowania mojego planu, postanowiłem bowiem wysłać go do Drohobycza celem dokonania fikcyjnego aresztowania Schulza i przewiezienia go rzekomo do Warszawy.

Aby plan taki się udał bezbłędnie, należało wtajemniczyć Schulza w jego szczegóły, a szczególnie by był przygotowany na „aresztowanie fikcyjne”. Plan taki omówiłem z p. Zofią Nałkowską, prosząc ją, by wysłała niezwłocznie do Drohobycza łącznika, który odpowiednio poinformowałby Schulza. Wszystko więc było dobrze przemyślane i odpowiednio przygotowane.

W czasie przewożenia Schulza przez rzekomego gestapowca do Warszawy, miałem odebrać go w Kuluszkach i zawieźć do lasów nadleśnictwa Brudzewice za Pilicą. Była tam silna partyzantka i Niemcy rzadko robili wypadki do tych lasów.

Łącznik p. Nałkowskiej został wysłany do Drohobycza chyba w połowie listopada 1942 r., ja zaś przygotowywałem eks-marynarza do wykonania zadania. Marynarz miał pojechać do Drohobycza około 29 listopada, czekał tylko na rozkaz, ja zaś w tym mniej więcej czasie pojechałem do Warszawy, by czekać tam na powrót wysłannika i niezwłocznie przystąpić do wykonania opracowanego planu.

W Warszawie udałem się na ulicę Foksał, gdyż p. Zofia w tym czasie mieszkała w pracowni rzeźbiarskiej swojej siostry, p. Hanny.

Dotarłszy tam, zadzwoniłem do drzwi w umówiony sposób. Otworzyła mi je pani Zofia i już na progu powitała mnie słowami:

— Panie Kazimierzu, Bruno nie żyje.



B. Schulz — grafika z cyklu „Xięgi Bałwochwalcze” (1920)

SKLEPY CYNAMONOWE

(fragmenty)

(...) Emil, najstarszy z kuzynów, z jasnobląd wąsem, z twarzą, z której życie zmyło jakby wszelki wyraz, spacerował tam i z powrotem po pokoju z rękami w kieszeniach fałdzistych spodni.

Jego strój elegancki i drogocenny nosił piętno egzotycznych krajów, z których powrócił.

(...) Z wzrokiem wędrującym po dawnych wspomnieniach opowiadał przedziwne anegdoty, które w pewnym punkcie urywały się nagle, rozpręgały i rozwiewały w nicłość. Wodziłem za nim tęsknym wzrokiem, pragnąc, by zwrócił na mnie uwagę i wybawił mię z udreki nudów. I w samej rzeczy zdawało mi się, że mrugnął na mnie oczyma, wychodząc do drugiego pokoju. Podążyłem za nim. Siedział nisko na małej kozetce, z kolanami krzyżującymi się niemal na wysokości głowy. (...)

(...) Twarz jego była jak tchnienie twarzy — smuga, którą nieznanymi przechodźcami zostawił w powietrzu. Trzymał w białych, emaliowanych błękitnie dłoniach portfel, w którym coś oglądał. (...)

(...) Czulem doń nieprzepartą sympatię. Wziął mnie między kolana i tasując przed moimi oczyma wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach. Stałem oparty o niego bokiem i patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi niewidzącymi oczyma, gdy fluid niejasnego wzburzenia, którym nagle zmętniało powietrze, doszedł do mnie i zbiegł mnie dreszczem niepokoju, falą nagłego zrozumienia. Ale tymczasem ta mgiełka uśmiechu, która się zarysowała pod miękkim i pięknym jego wąsem, związek pożądania, który napiął się na jego skroniach pulsującą żyłą, napięcie, trzymające przez chwilę jego rysy w skupieniu — wpadły z powrotem w nicłość i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiła się.

(...) Dopiero na granicy łożuchów zatrzymałem się, nie śmiejąc się pogążyć w to głuche zapadlisko.

Wtedy nagle ujrzałem go.

Zanurzony po pachy w łożuchach, kucał przede mną.

Widziałem jego grube bary w brudnej koszuli i niechlujny strzęp surduta. Przyczołajony jak do skoku, siedział tak — z barami jakby wielkim ciężarem zgarbionymi. Ciało jego dyszało z napięcia, a z miedzianej, błyszczącej w słońcu twarzy lał się pot.

Stałem, przygwożdżony jego wzrokiem, który mnie ujął jakby w kieszcze. (...)

(...) Te oczy patrzyły na mnie i nie patrzyły, widziały mnie i nie widziały wcale. Były to pękające gałki, wyteżone najwyższym uniesieniem bólu albo dziką rozkoszą natchnienia.

I nagle z tych rysów, naciągniętych do pęknięcia, wyboczył się jakiś straszny, złamany cierpieniem grymas i ten grymas rósł, brał w siebie tamten obłok i natchnienie, pęczniał nim, wybuchał się coraz bardziej, aż wyłamał się ryczącym, charczącym kaszlem śmiechu.

Do głębi wstrząśnięty, widziałem, jak bucząc śmiechem z potężnych piersi, dźwignął się powoli z kucek i zgarbiony jak goryl, z rękoma w opadających łachmanach spodni, uciekał, człapiąc przez łopocące blachy łożuchów, wielkimi skokami — Pan bez fletu, cofający się w płochu do swych ojczytych kniei. (...)

(...) W tym czasie ojciec mój zaczął zapadać na zdrowiu. Bywało już w pierwszych tygodniach tej wczesnej zimy, że spędzał dnie całe w łóżku, otoczony flaszkami, pigułkami i księgami handlowymi, które mu przynoszono z kontuaru. Gorzki zapach choroby osiadał na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem arabesek.

Wieczorami, gdy matka przychodziła ze sklepu, bywał podniecony i skłonny do sprzeczek, zarzucał jej niedokładności w prowadzeniu rachunków, dostawał wypieków i zapalał się do nieczytelności. Pamiętam, iż raz, obudzony się ze snu późno w nocy, ujrzałem go, jak w koszuli i boso biegał tam i z powrotem po skórzanej kanapie, dokumentując w ten sposób swą irytację przed bezradną matką.

Widzę go w świetle kopcejącej lampy, przykucniętego wśród poduszek, pod wielkim rzeźbionym nadłóżkiem łóżka, z ogromnym cieniem od głowy na ścianie, kiwającego się w bezgłośniejszej medytacji.

Chwilami wynurzał głowę z tych rachunków, jakby dla zaczerpnięcia tchu, otwierał usta, mlaskał z niesmakiem językiem, który był suchy i gorzki, i rozglądał się bezradnie, jakby czegoś szukając.

Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju, pod ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej albo wielkiej fioły szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kieszką gumową, jakby krętą, bolesną pepowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem — nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy.

Potem znów przychodziły dni cichej skupionej pracy, przeplatanej samotnymi monologami. (...)

(...) Za dnia były to jakby rozumowania i perswazje, długie, monotonne rozważania, prowadzone półgłosem i pełne humorystycznych interludów, filuternych przekomarzań. Ale nocą podnosiły się te głosy namiętniej. Żądanie wracało coraz wyraźniej i donioślej i słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się.

Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrzościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga.

Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczono szeroko na ogromnym uryśle, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łachmanów, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego, obcy i twardy — zrozumiałem gniew boży świętych mężów. (...)

(...) Czasem wdrapywałem się na karnisz i przybierałem nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sepa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie. W tej nieruchomej, przykucniętej pozie, z wzrokiem zamglonym i z miną chytrze uśmiechniętą trwał godzinami, ażeby z nagła przy czymś wejściu zatrzepotać rękoma jak skrzydłami i zapiać jak kogut. (...)

(...) Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czią i uwagą darzył Adela. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jej siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała doń palec ruchem, oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatraskując za sobą drzwi, by wrzescie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć. Dzięki temu miała Adela nad ojcem władzę niemal nieograniczoną. (...)

(...) Tu musimy dla wierności sprawozdawczej opisać pewien drobny i błahy incydent, który zaszedł w tym punkcie prelekcji i do którego nie przywiązujemy żadnej wagi. Incydent ten, całkowicie niezrozumiały i bezsensowny w tym danym szeregu zdarzeń, da się chyba wytłumaczyć jako pewnego rodzaju automatyzm szczątkowy, bez antecedensów i bez ciągłości, jako pewnego rodzaju złośliwość obiektu, przeniesiona w dziedzinę psychiczną. Radzimy czytelnikowi zignorować go z równą lekkością, jak my to czynimy. Oto jego przebieg:

W chwili gdy ojciec wymawiał słowo „manekin”, Adela spojrzała na zegarek na bransoletce, po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą. Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o pięć naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją jak pyszczyk węża.

Tak siedziała przez cały czas tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi, trzepocącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Poldą i Pauliną po obu bokach. Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokojniactwach rysach.

(...) Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód, jak automat, i osunął się na kolana. (...)

(...) Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów w pułch i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić.

Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż wszedłszy raz w niewła-

ściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świecie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny. (...)

(...) Mieszkanie to nie posiadało określonej liczby pokoi, gdyż nigdy nie pamiętano, ile z nich wynajęte było obcym lokatorom. Nieraz otwierano przypadkiem którąś z tych izb zapomnianych i znajdowano ją pustą; lokator dawno się wyprowadził, a w nie tkniętych od miesięcy szufladach dokonywano niespodzianych odkryć.

W dolnych pokojach mieszkali subiekci i nieraz w nocy budziły nas ich jęki, wydawane pod wpływem zmyru sennej. W zimie była jeszcze na dworze głucha noc, gdy ojciec schodził do tych zimnych i ciemnych pokoi, płosząc przed sobą świecą stada cieni, ulatujących bokami po podłodze i ścianach; szedł budzić ciężko chrapiących z twardego jak kamień snu.

W świetle pozostawionej przezeń świecy wywijali się leniwie w brudnej pościeli, wystawiali, siadając na łóżkach, bosc i brzydkie nogi i z skarpetką w ręce oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania — ziewania przeciągniętego aż do lubieżności, do bolesnego skurczu podniebienia, jak przy tęgich wymiotach. (...)

Bruno Schulz — Proza. WL 1964.



Jerzy Ficowski

MAGIA I DEFINICJA*

(...) Dzieło pisarskie Schulza jest wielowarstwowe, niejednoznaczne: każdy obraz kusi do rozmaitych, równouprawnionych interpretacji. Nie wyłączają się one wzajem. Mityzacja rzeczywistości, powrotne dzieciństwo — wreszcie automatyczność dzieła Schulzowskiego, na którą warto zwrócić szczególną uwagę. (...) Z postaci Schulzowskich najczęściej ojciec jest wyrazicielem poglądów twórczych pisarza, a komentarze jego zachowań i wypowiedzi są także głosami do zasad własnego pisarstwa. Jest jakby znak równania między kodeksem natury a prawami kreatorstwa artystycznego, które ma za zadanie naśladować naturę, brać z niej przykład — jedynie w zakresie twórczych działań, demiurgii, a więc nie w kopiowaniu jej urzeczywistnień, lecz we własnej, również twórczej wynalazczości. (...) Słowo Schulza jest magiczną różdżką, nie sposób wyobrazić sobie jego świata poza materią słowną, w transpozycji na jakąkolwiek inną mowę sztuk. Jest nierozłącznie, organicznie związane z jego wizją. Dzięki precyzji słowa sztuka pisarska, poezja w tak oczywisty sposób staje się i podmiotem, i przedmiotem Schulzowskich historii. „Nienazwane nie istnieje dla nas — pisał. — Nazwać coś — znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny”. Znaczy: stworzyć (...) Rzeczywistość Schulzowska nie jest Arkadią szczęśliwą. Magia otwiera wprowadzie swoim zaklęciem wszystkie sezamy zamkniętej na głucho cudowności i zaprzęga zjawiska do nowych znaczeń, rzeczy — do nowych funkcji, ale zna też urodę smutku, urok lęku, kłeskę, będącą okupem za wszędobylską wolność wyobraźni. Wielka ptaszarnia ojca zostaje unicestwiona przez uosobienie zdrowego rozsądku — Adę; ptaki powracają do swego mistrza w postaci strzępów, zmarniałych resztek, które gawiedź strąca na ziemię kamieniami. (...) Rzeczywistość Schulza i jego dzieło są jednym i tym samym. Wyrazem twórczego buntu przeciwko światu, który jest królestwem „codzienności, zdeterminowaniem wszystkich możliwości, rękąmi nieprzekraczalnych granic, w których już raz na zawsze jest (...) zamknięty”. Wypowiedzi podobne, określające zadania Schulzowskiej sztuki, rozsięte są w wielu utworach. Stanowią poetycki komentarz nowej mitologii, kreacji tak żywej, że może sobie pozwalać bezkarnie na autoironię, na — zaostrzające procesy swej biologii — krzyżowanie romantyki z komedią, wzniosłości z błazenadą. Schulz drąży w głąb, sięga do korzeni, do grzybni naszych pojęć i wyobrażeń. Jest to regresja w podświadomość, w dzieciństwo, w prasłowo, w duchową archeologię, „wylegarnie historii” (...)

* Jerzy Ficowski. Regiony wielkiej herezji (szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza). WL 1967 s. 173—174, 183—185, 189—191.

Z-CA DYREKTORA:
SYLWESTER STANISŁAWSKI
KIEROWNIK TECHNICZNY:
RYSZARD HODUR
BRYGADIER SCENY:
MARIAN POBOŹNIAK
GŁ. ELEKTRYK:
RYSZARD STAROBRAŃSKI
REALIZACJA ŚWIATŁA:
JANUSZ MARSZALIK
GŁ. AKUSTYK:
EDWARD JAKUBCZYK
REALIZACJA DŹWIĘKU:
ANDRZEJ NOWAK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — ZOFIA BOROWSKA
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — LESZEK WYŻGA
MALARSKIEJ — WŁADYSŁAW MALIK
PERUKARSKIEJ — ANNA LIS
STOLARSKIEJ — BOLESŁAW ADAMSKI
SZEWSKIEJ — WŁADYSŁAW NOWAKOWSKI
ŚLUSARSKIEJ — BOLESŁAW CYGANIK
TAPICERSKIEJ — KRZYSZTOF SOKÓŁ

REDAKTOR PROGRAMU — KRYSZYNA TEJWAN

Przed sprzedaż biletów w kasie biletowej w godz. 10—13 i 16—18, tel. 22-43-64. W niedzielę i święta w godz. 16—18. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje DZIAŁ OBSŁUGI WIDZÓW I REKLAMY, Kraków, plac. Św. Ducha 4 — tel. 22-40-22 i 22-45-75.

REZERWACJE
CONLINE





Sezon XCIV

Premiera 6

DYREKTOR ARTYSTYCZNY J.P. GAWLIK

TEATR MINIATURA

HENRYK DEDERKO

BRUNO

AUTOBIOGRAFIA POŚMIERTNA

BRUNONA S.

NAUCZYCIELA RYSUNKÓW
Z MIASTA DROHOBYCZA

Prapremiera i debiut zarazem. Prapremiera wyrafinowanej opowieści biograficznej o jednym z największych pisarzy polskich międzywojennego dwudziestolecia — Brunona Schulza — opowieści naśladowanej jego świat a czasem również jego poetykę. Debiut natomiast wybitnego scenarzysty średniego pokolenia Henryka Dederki. Nostalgiczna i wierna wobec wydarzeń opowieść o życiu i śmierci wielkiego poety żydowsko-galicyskiej prowincji opisywanej przez Schulza z nieznaną wspaniałością wizji i bogactwem wyobraźni. Spektakl skromny wobec bogactwa pierwowzoru — rekonstruujący jednak wiernie nasze wyobrażenia o nie przez wszystkich docenionym twórcy i budujący jego wciąż narastającą legendę.

REŻYSERIA:

JACEK ANDRUCKI

MUZYKA
BOLESŁAW RAWSKI

CHOREOGRAFIA
JACEK TOMASIK

SCENOGRAFIA
ANNA SEKULA

1893



1987

PRAPREMIERA 11 KWIETNIA 1987 R.

Przedsprzedaż biletów w kasie w godz. 10—13 i 16—18, tel. 22-43-64. W niedziele i święta w godz. 16—18. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Obsługi Widzów, Kraków, pl. Św. Ducha 4, tel. 22-40-22.



THEATRUM
M. J. SZOSTAKIEWICZ

THEATRUM
M. J. SZOSTAKIEWICZ

THEATRUM

THEATRUM
M. J. SZOSTAKIEWICZ

Faint, illegible text block, likely a notice or program description.

1897

1897

1897



1897

1897

Faint text at the bottom of the page, possibly a footer or additional notice.