

Marta Cebera

Uniwersytet Gdański (PL)

ORCID: 0000-0002-1545-6516

Dialog z pierwowzorem literackim

Programy teatralne Andrzeja Mleczki

Abstract

Dialogue with the Literary Model: Andrzej Mleczko's Theatre Programmes

The aim of the article is to analyse selected illustrations by Andrzej Mleczko in the theatre programmes of Teatr im. Jana Kochanowskiego (Jan Kochanowski Theatre) in Opole (1975–1979) and Teatr im. Stefana Jaracza (Stefan Jaracz Theatre) in Łódź (1979–1988). Drawing on intertextuality theory and the findings of Julia Kristeva, Michał Głowiński, and Ryszard Nycz, the author sets out to interpret the cartoonist's drawings as dialogues with their literary models, in which Mleczko uses means such as parody, caricature, and grotesque. The description of his intertextual practices is preceded by a discussion of the differences and similarities between the Opole and Łódź programmes. The illustrations are grouped based on, i.a., the intertextual criteria proposed by Nycz: attribution, presupposition, and anomaly.

Keywords

theatre programme, Andrzej Mleczko, intertextuality, satire, attributions, presuppositions, anomalies

Abstrakt

Celem artykułu jest analiza wybranych ilustracji Andrzeja Mleczki publikowanych w programach teatralnych Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu (1975–1979) oraz Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi (1979–1988). W odniesieniu do teorii intertekstualności oraz ustaleń Julii Kristevy, Michała Głowińskiego i Ryszarda Nycza autorka podejmuje próbę interpretacji rysunków satyryka jako dialogów z pierwowzorami literackimi – przy użyciu takich środków jak parodia, karykatura i groteska. Opis praktyk intertekstualnych Mleczki został poprzedzony omówieniem różnic i podobieństw między programami opolskimi i łódzkimi. Prace zostały pogrupowane między innymi według kryteriów intertekstualnych zaproponowanych przez Nycza: atrybucji, presupozycji oraz anomalii.

Słowa kluczowe

program teatralny, Andrzej Mleczko, intertekstualność, satyra, atrybucje, presupozycje, anomalie

Andrzej Mleczko jest kojarzony na ogół z rysunkami satyrycznymi prezentującymi „w ironicznej formie problemy obyczajowe i polityczne, którymi żyją Polska i świat”¹. Wiedza o jego związkach z teatrem nie jest powszechna, a jedyne konotacje ze sceną prowadzą przeważnie do spektaklu *Opera mleczana* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 9 marca 2003), zainspirowanego rysunkami artysty². Tymczasem Mleczko przez trzynaście lat zajmował się redakcją graficzną programów teatralnych³, współpracując najpierw z Teatrem im. Jana Kochanowskiego w Opolu (1975–1979), a następnie z Teatrem im. Stefana Jaracza w Łodzi (1979–1988)⁴. W tym samym czasie dyrektorem naczelnym i artystycznym obu placówek był Bogdan Hussakowski, który z rekomendacji Tadeusza Nyczka zatrudnił poszukującego wówczas etatu Mleczkę na stanowisku konsultanta programowego do spraw plastyki. Ten w rzeczywistości w niczym nie doradzał i niczego nie opiniował – zakres jego obowiązków obejmował wykonywanie na potrzeby premier rysunkowej kwintesencji tego, co powstawało na scenie. W każdym z teatrów miał swój pokój, lecz pojawiał się obligatoryjnie raz na miesiąc. Rysował w domu, w Krakowie, skąd wysyłał gotowe projekty.

Mleczko należał do nowego pokolenia polskich karykaturzystów, którzy w latach siedemdziesiątych XX wieku z sukcesem uprawiali bezpruderyjną twórczość na łamach satyrycznego magazynu *Szpilki*. Jak pisano: „szybko zdobył popularność, zwłaszcza swymi pikantnymi historyjkami obrazkowymi”⁵, które nieraz podejmowały grę ze znanymi motywami czy postaciami z literatury. Pierwsze programy teatralne Mleczki też przypominają jednostronicowe komiksy ze *Szpilek*, oparte na parodii czy grze anachronizmami, jak w przypadku Romea wchodzącego na balkon współczesnego bloku⁶.

¹ Katarzyna Flera-Iwaniuk, red., *Galeria Autorska Andrzeja Mleczki* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2015), 4.

² Spektakl przypomniał w swojej analizie Adam Regiewicz, „*Opera mleczana*: Między teatralnym komiksem a musicalem”, *Pamiętnik Teatralny* 72, z. 2 (2023): 85–102, <https://doi.org/10.36744/pt.1164>.

³ Przedruki wybranych rysunków były publikowane na łamach miesięcznika *Teatr* w ramach minicyklu *Teatr Andrzeja Mleczki* do: *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego, nr 9 (1991): 35; *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, nr 10 (1991): 16–17; *Sledztwa* Stefana Themersona, nr 11 (1991): 13; *Rozmów uchodźców* Bertolta Brechta, nr 12 (1991): 17; *Pokojówek* Jeana Geneta, nr 1 (1992): 14; *Dziadów* Adama Mickiewicza, nr 3 (1992): 36; *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, nr 4/5 (1992): 38.

⁴ Potem przez rok (1992–1993) wykonywał rysunki dla Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. W teatrze opolskim był twórcą scenografii do spektaklu *Tato, tato – sprawa się rypta* Ryszarda Latki, reż. Bogdan Hussakowski (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1977). Projekt ten został uhonorowany nagrodą indywidualną na XVIII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (1977).

⁵ Hanna Górski i Eryk Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1977), 330.

⁶ Piotr Klonowski, „Alfabet Szpilek (2): A jak adaptacje”, dostęp 25 czerwca 2024, <http://archiwum.ha.art.pl/prezentacje/komiks/4231-alfabet-szpilek-2-a-jak-adaptacje.html>.

O tym, dlaczego Mleczko, znany z publikacji w *Studencie*, *Polityce* czy *ITD*, zaczął rysować dla teatru, dowiadujemy się na przykład z wypowiedzi Nyczka, niedysyjszego kierownika literackiego sceny opolskiej:

udało się go na to namówić bodaj nie tylko dlatego, że zajęcie owo było regularnie płatne co miesiąc w kasie teatru. Mając do dyspozycji wymyślony przez siebie format programu – sporej w sumie objętości harmonijkę kartonu – oraz, co niebagatelne, możliwość używania koloru (takie to było wtedy rozbastwienie gierkowszczyzny), mógł po prostu wypróbować nowe kombinacje graficzne, doświadczenia z nich przenosząc później na ściśle osobistą twórczość rysowniczą.⁷

Praca na etacie opłacała się zwłaszcza w okresie stanu wojennego, gdy „nie bardzo wypadało publikować w tak zwanej reżimowej prasie”⁸. Dla podjęcia działalności teatralnej, poza powodami finansowo-artystycznymi, nie bez znaczenia było porozumienie na gruncie towarzyskim z Hussakowskim, Nyczkiem i Maciejem Szybistem (również włączonym do kierownictwa literackiego opolskiego teatru).

Wspomnienia Nyczka tłumaczą pośrednio obecność Mleczki w zespole: „jedno wiedzieliśmy: że nie chcemy niczego robić tak jak inni”⁹. Rzeczywiście, jego rysunki znacząco różniły się od szaty graficznej innych polskich programów teatralnych. Stworzył rozpoznawalną metodę przekładania literatury na język obrazu, a jego prace wykaczały daleko poza funkcję dekoracyjną. Spod ręki Mleczki wychodziły rysunki, które nie były tylko akompaniamentem dla myśli kolegów z działu literackiego. Nawet jeśli poruszały podobne wątki, wyrastały na odrębne segmenty, niezależne od rozważań snutych na piśmie. Współtworzyły zróżnicowany, wielopoziomowy przekaz przy zachowaniu charakterystycznego Mleczkowego stylu opartego na niewybrednym żarcie, ostrej satyrze i bezkompromisowym szyderstwie¹⁰. Szczerze bawił błyskotliwym dowcipem, a zarazem zawstydział odbiorcę bezceremonialnym podejściem do klasyków. Nie mniej śmiało odnosił się do sztuk autorów współczesnych.

⁷ Tadeusz Nyczek, „Komentator Mleczko”, w: 100 premier w rysunkach Andrzeja Mleczki, red. Elżbieta Gryń i Piotr Mitzner (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, 1989), 5.

⁸ Flera-Iwaniuk, *Galeria Autorska Andrzeja Mleczki*, 6.

⁹ Nyczek, „Komentator Mleczko”, 5.

¹⁰ Satyra może być „konsekwencją określonego stosunku do rzeczywistości pozatekstowej, wynikającego z typu psychicznego, usposobienia, temperamentu twórcy”, Tomasz Stępień, „Satyra, jaka jest, każdy widzi? O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku”, w: *O satyrze* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996), 78.

Celem niniejszego artykułu jest próba analizy wybranych prac Mleczki w opolskich i łódzkich programach teatralnych w odniesieniu do teorii intertekstualności. Termin teoretycznoliteracki, utworzony przez Julię Kristevę z inspiracji rozważaniami Michaiła Bachtina nad dialogowością wypowiedzi jako zdarzenia komunikacyjnego, znajduje tu zastosowanie na odległym gruncie rysunku satyrycznego. Według bułgarsko-francuskiej badaczki „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstowości”¹¹. Opis ten oddaje istotę teatralnej twórczości Mleczki jako artysty reagującego na dzieło innego artysty. Zamiast słowa pisanego oglądamy ilustracje bądź komiksowe historyjki, podejmujące dialog z pierwowzorem literackim za pomocą rozmaitych strategii artystycznych. Prace krakowianina spełniają też węższe kryteria intertekstualności podane przez Michała Głowińskiego:

w jej obręb wchodzić wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika.¹²

Zawartość programów teatralnych wiąże się ściśle i otwarcie z problematyką granych na scenie dzieł oraz z ich autorami. „Znaczeniowo nacechowane odwołania do utworów poprzednika”¹³ są zatem nieodzowne dla tego typu broszury. Słuszności włączania rysunków Mleczki w obręb praktyk intertekstualnych dowodzi też argumentacja Ryszarda Nycza o zakresach intertekstualności:

relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i, nierzadko, intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.) [...] intertekstualność nie jest wyłączną cechą literatury, lecz stanowi stłumiony bądź jawny wymiar każdego typu wypowiedzi.¹⁴

¹¹ Julia Kristeva, „Słowo, dialog i powieść”, tłum. Wincenty Grajewski, w: *Bachtin: Dialog – język – literatura*, red. Eugeniusz Czaplewicz i Edward Kasperski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983), 396.

¹² Michał Głowiński, „O intertekstualności”, *Pamiętnik Literacki* 77, z. 4 (1986): 77.

¹³ Głowiński, „O intertekstualności”, 78.

¹⁴ Ryszard Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”, *Pamiętnik Literacki* 81, z. 2 (1990): 97.

Obrazkowe uniwersum teatralne Mleczki obejmuje ponad sto tytułów, z czego szczegółowej analizie poddam dwadzieścia pozycji: siedem opolskich i trzydzieście łódzkich¹⁵. Zostały one pogrupowane między innymi według kryteriów intertekstualnych zaproponowanych przez Nycza: atrybucji, presupozycji oraz anomalii. Wyodrębniłam także mieszczące się w owych wyznacznikach prace: komiksowe, opozycyjne wobec tradycyjnych odczytań klasycznych dramatów, budujące kolejne piętra żartów w odniesieniu do utworów komediowych oraz sięgające po miniaturyzację. Niezależnie od tego, z jaką kategorią mamy do czynienia, wspólną cechą tych teatralnych rysunków jest stylizacja, która „najbardziej i najjaskrawiej uwypukla (wręcz hiperbolizuje) charakter wszelkich zjawisk intertekstualnych”¹⁶. Mleczeko z upodobaniem sięgał po parodię (jedną z odmian stylizacji) oraz karykaturę i groteskę – chwytły typowe dla satyry¹⁷.

Uzasadnione wydaje się też rozważenie strategii twórczej Mleczki w kontekście refleksji nad karykaturą w historii sztuki. Kategoria ta obejmuje „przesadne, ośmieszające uwypuklenie i wyolbrzymienie charakterystycznych cech postaci, przedmiotów, grup społecznych lub wydarzeń”¹⁸, co bez wątpienia odnajdujemy w pracach artysty. Wraz z innymi autorami rysunków satyrycznych stał się spadkobiercą tendencji obecnych w polskiej prasie z lat pierwszej wojny światowej, gdy karykaturalnymi obrazkami rządził „nadmiar, naddatek [...] deformacja, groteska, całe spektrum antyestetycznych rozwiązań”¹⁹. Idąc dalej, można by rozpatrywać działalność Mleczki w polu funkcjonowania komunikacji wizualnej ówczesnych teatrów. W tym świetle decyzja o zaproszeniu rysownika do współpracy mogła wynikać nie tylko z próby wypracowania nowej stylistyki programu. Niewykluczone, że jednym ze źródeł tego pomysłu był wpływ polskiej szkoły plakatu, w której strategię intertekstualną stanowiły podstawę metody artystycznej. Opolski teatr za dyrekcji Hussakowskiego zamawiał plakaty u najlepszych twórców. Jak wspominał Janusz Górski:

¹⁵ 100 premier w rysunkach Andrzeja Mleczki, red. Elżbieta Gryń i Piotr Mitzner (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, 1989).

¹⁶ Stanisław Balbus, „Stylizacja a problem intertekstualności”, w: *Między stylami* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1993), 19.

¹⁷ Wspominając o parodii, karykaturze, grotesce i satyrze korzystam z definicji tych kategorii w wydawnictwie Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński, red., *Słownik terminów literackich* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988): 173, 215, 344, 456.

¹⁸ Stefan Kozakiewicz, red., *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976): 209.

¹⁹ Karolina Prymlewiec, „Słowo i obraz w karykaturze obyczajowej w polskiej prasie okresu I wojny światowej i po odzyskaniu przez Polskę niepodległości”, *Rocznik Historii Sztuki* 43 (2018): 105.

Plakaty teatralne były nierzadko autonomicznymi dziełami sztuki. [...] W wypadku znanych twórców mieliśmy wręcz do czynienia ze swego rodzaju autotematycznością, gdzie autorska forma pracy stała na pierwszym miejscu.²⁰

Mleczkę z klasykami polskiego plakatu teatralnego łączyła na pewno wolność artystyczna w zakresie interpretacji dzieła dramatycznego. A o tym, że wyprzedzał trendy już kilkadziesiąt lat temu, może świadczyć wypowiedź Doroty Buchwald z 2008 roku:

W programach jest coraz mniej tekstów, za to coraz więcej obrazków, pomysłów typograficznych i formalnych. Widać więc, że dzisiejszy teatr robi bardzo wiele, aby z jednej strony przynęcić do siebie widza – a z drugiej strony wykreować swój wyrazisty wizerunek. [...] Można wiele, więc robi się wiele, aby forma była atrakcyjna.²¹

Przed omówieniem tematyki poszczególnych rysunków warto przyrzeć się bliżej ogólnym różnicom i podobieństwom między programami opolskimi i łódzkimi. Na pewno ewoluowały pod względem formatu oraz kompozycji. Pierwsze posiadały najczęściej układ pionowy w kształcie harmonijki ze stronami o wymiarach 13 × 28 cm, z rozbudowanymi, kilkustronicowymi opowiastkami komiksowymi. Mleczko konstruował historie będące przerysowanymi odpowiednikami najważniejszych wątków fabularnych. Wyłaniały się z nich przewrotne reinterpretacje wybranych scen. Rysunek umieszczano już na karcie tytułowej, jako zapowiedź całościowej koncepcji graficznej. Dziś Mleczko odnosi się do opolskich prac krytycznie: „Niektórych moich teatralnych rysunków nie lubię ze względu na formę, nie treść. Mój styl zmienił się do tego stopnia, że z trudem rozpoznaję swoje rysunki sprzed pięćdziesięciu lat. Teraz rysowałbym inaczej”²². W drugiej instytucji odszedł od sprawdzonego systemu na rzecz luźnych kwadratowych kartek mierzących 17 × 17 cm, wpasowanych pod wspólną okładkę. Strukturę narracyjną zaś zastąpił bardziej skondensowaną warstwą wizualną, ograniczoną nawet do jednego, maksymalnie czterech obrazków. Lapidarna forma przejawiała się w prezentacji powszechnie znanego wątku sztuki czy cechy bohatera, czyli odejściu od wielowątkowego dialogu z autorem tekstu na rzecz esencjonalnego komentarza i swego rodzaju dowcipnego przypisu do pierwowzoru literackiego.

²⁰ Paweł Płoski, „Plakat teatralny: Sztuka czy sztuka reklamy?“, *Teatr*, nr 6 (2008): 65.

²¹ Dorota Buchwald, „Ideolozki moderne albo wizerunek teatru“, *Teatr*, nr 6 (2008): 74.

²² Andrzej Mleczko w rozmowie z autorką, 29 lutego 2024. Jeśli nie odnotowano inaczej, wypowiedzi Mleczki pochodzą z tej rozmowy.

Programy obu teatrów łączyła uproszczona wizja świata, akcentująca niektóre motywy, nie zawsze te uznawane za reprezentatywne dla konkretnego dramatu²³. Wybory Mleczki bywały nieoczywiste, zaskakujące, przez co skłaniały do spojrzenia na sztukę z innej perspektywy. Jego abstrakcyjne spojrzenie mogło otwierać nowe, niespodziewane konteksty i pola interpretacyjne. Przeważnie był to rodzaj polemiki, wynikającej ze sposobu widzenia fabuły – tragicznej, komicznej, klasycznej, współczesnej – oczami satyryka, prześmiewcy i osoby przekornej: „Im bardziej coś jest smutne i mądre, mnie wydaje się śmieszne i głupie. Im bardziej coś ma w założeniu wzruszać, mnie pozostawia niewzruszonym”²⁴. Praktyki intertekstualne Mleczki sprowadzały się do śmiałego i przewrotnego dialogu z autorem tekstu. Rysunki jako dopełnienie opisowej części programu albo współgrały z jej treścią, albo z nią kontrastowały. O tych obrazkach pisano:

Jest w nich coś, co wyróżnia je spośród pozostałych prac Mleczki. Są dowcipne, ale w sposób bardziej skomplikowany, na innym poziomie. Czasami trudne do odczytania. Skrót, metafora, kilkoma kreskami oddana kwintesencja dramatu.²⁵

Natomiast sam Mleczek wiąże swoje rysowanie teatralne z ogólną strategią twórczą rozwijaną w ciągu dekad:

Cała moja wieloletnia praca polegała na ściskaniu wszystkiego do jednego obrazka, do jednego dymku. Sztuki pisane niekiedy przez długie lata kondensowałem do tego stopnia, by treść zmieściła się na kawałku brystolu.²⁶

Wspólnym mianownikiem okresu opolskiego i łódzkiego była ponadto pełna dowolność artystyczna, wsparta porozumieniem między wykonawcą a zamawiającym o nieingerowaniu w proces twórczy. Ani dyrektor, ani reżyserzy nie wkraczali w kompetencje Mleczki: „Mogłem być co najwyżej mniej lub bardziej pochwalony”²⁷. Rysownik uniknął także ingerencji oficjalnej cenzury. Wszystkie projekty były zatwierdzane bez uwag przez Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Brak interwencji mógł wynikać z faktu, że niskonakładowe programy teatralne należały do publikacji niszowych.

²³ Wspólna była także technika wykonania. Rysował na brystolu niemieckiej firmy Schellers, ze względu na odpowiednią gramaturę i fakturę. Używał piórek i stalówek marki Redis oraz tuszu.

²⁴ Andrzej Mleczek w rozmowie z autorką.

²⁵ Marek Zagańczyk, „Teatr Andrzeja Mleczki”, *Teatr*, nr 7/8 (1991): 24.

²⁶ Andrzej Mleczek w rozmowie z autorką.

²⁷ Andrzej Mleczek w rozmowie z autorką.

Osobną kwestią pozostaje znajomość dramatów, do czego nawiązuje wyznanie Nyczka o intrygującej grze prowadzonej z kolegą:

Ponieważ jego wrodzona niechęć do teatru i teatralnej literatury przeważała niekiedy nad moralnymi zobowiązaniami wobec miejsca, było nie było, odpłatnej pracy, zmuszeni byliśmy streszczać mu poszczególne sztuki, żeby w ogóle doczekać się projektu programu. Nie wiem, czy wynikało to z Andrzejowej przenikliwości, intuicji czy przebiegłości (bo niewykluczone, że pokątnie czytał te sztuki, chcąc sprawdzić wiarygodność naszych streszczeń), ale bywało niejednokrotnie, iż jego rysunkowe komentarze lepiej trafiały w sedno niż nasze pisane elaboraty.²⁸

Mleczo potwierdza po latach, że czytał sztuki, jeśli pozwalał na to czas. W przeciwnym wypadku opierał się na opowieściach kolegów. Sporadycznie podglądał próby przed realizacją projektu, czasami bywał na premierach, choć teatr do dziś nie jest jego żywiołem. Wypowiedzi kierownika literackiego i rysownika skłaniają do następującego pytania: czy mówienie o odniesieniach intertekstualnych jest zasadne w sytuacji, gdy autor nie czytał tekstu oryginalnego, a jedynie zapoznał się ze streszczeniem, w dodatku ustnym? Jeśli rozpatrzmy tę kwestię w kontekście literatury oralnej – czyli przekazywania opowieści za pomocą mowy – moglibyśmy uznać Mleczkę za odbiorcę zbliżonej formy podania. Wiedza o utworze zdobyta tą drogą uprawniała go zatem do inicjowania dialogu z tekstem. Bezsporne pozostaje jedno: jakość przekazów była na tyle wysoka, że pozwalała artyście na konstruowanie rysunkowych ekwiwalentów idei zawartych w dziele. W dodatku dawała mu pole do eksperymentowania z formą. Wychodził poza już wypróbowane schematy, by poszukiwać nowych rozwiązań.

Spośród wskaźników inferencji podanych przez Nycza najwięcej programów przynależy do atrybucji, która mówi „o podzieleniu przez daną realizację tekstową (lub jej fragmenty) kształtu słownego, własności, reguł i norm – z innymi tekstami lub klasami tekstów”²⁹. Rysunki sytuujące się w tym obrębie zawierają sygnały jednoznacznie odsyłające odbiorcę do określonych dzieł. Najoczywistszym przykładem takich prac są komiksy, w jaskrawym świetle odwzorowujące przebieg kluczowych scen i ich klimat, jak obrazkowa reinterpretacja sztuki *Emigranci*³⁰. To

²⁸ Nyczek, „Komentator Mleczo”, 5.

²⁹ Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy”, 99.

³⁰ Program *Emigrantów* Sławomira Mrożka, reż. Jerzy Goliński (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1976), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53151_emigranci_teatr_kochanowskiego_opole_1976.pdf.

związły zapis historii AA i XX – Mleczko wybrał najważniejsze wątki, a następnie, cytując bohaterów i didaskalia, stworzył rysunkowy wariant opowieści o emigrantach. Karta tytułowa pokazuje bohaterów sztuki w otwartym kartonie imitującym ciasne pomieszczenie. Ogrom przedmiotów napierających na pudełko nasuwa myśl o śmietniku oraz bezwzględności świata, który przytłacza, dręczy i dusi. Budzi także skojarzenia z wyobcowaniem, izolacją i marnością nieszczęśników odgradzonych od reszty świata w ponurej suterenie pod schodami. Ciągi Mleczkowych obrazów przypominające „sztukę przedrzeźniania”³¹ wpisują się w rozumienie komiksu jako gatunku „nie-serio»; operuj[ącego] umownym rysunkiem i obrazem rzeczywistości, który nie tyle ją przedstawia, ile oznacza”³².

Poza komiksami założenia atrybucji realizuje szeroki wachlarz ilustracji komentujących utwory klasyczne i współczesne. Przykładem podążania za przesłaniem autorskim są opracowania graficzne do *Kartoteki*³³ i *Trans-Atlantyku*³⁴. Różewiczowego Bohatera przedstawił Mleczko w różnych, ale nasuwających identyczne tropy interpretacyjne, konfiguracjach, spójnych ze zdaniem ujętym w programie przez Nyczka: „Współczesny człowiek, w którym zawarta jest kartoteka chaotycznych myśli, uczuć i czynów, w sztuce nie posiada nawet imienia”³⁵. Taki jest właśnie Bohater w ujęciu satyryka, gdy oczami przysłoniętymi ciemnymi okularami spogląda na cztery portrety, które w dalszej części zostały przyczepione klamerkami do sznura, trzymanego z obu stron przez długie ręce. Mleczko wykorzystał także motyw lustra ukazującego zmultiplikowane odbicia Bohatera. W każdej z tych odsłon kierował uwagę odbiorcy na kluczowe elementy tekstu Różewicza, jak rozrachunek z samym sobą, rozpad osobowości, udręczoną podświadomość oraz duchowy obraz człowieka po doświadczeniach drugiej wojny światowej.

Jak w przypadku *Kartoteki* spójność z ideami *Trans-Atlantyku* Gombrowicza widać już na inicjalnej karcie programu, gdzie symbolicznym przejściem z jednego świata do drugiego oznaczono przybycie pisarza do Buenos Aires w sierpniu 1939. Podróż na statku „Chrobry” z ojczyzny do obcej ziemi została pokazana w formie groteskowego skoku z łądu jałowego – który symbolizuje ogołocone z liści drzewo – na ląd z dorodną palmą jako obietnicą pomyślności w nowym życiu. Przeciwwagę dla tej wizji stanowi kolejny obrazek odsłaniający

³¹ Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat przerysowany* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998), 19.

³² Szyłak, *Komiks*, 35.

³³ Program *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, reż. Ryszard Major (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1980), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/55977.kartoteka_teatr_jaracza_lodz_1980.pdf.

³⁴ Program *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza, reż. Mikołaj Grabowski (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1981), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/54588.transatlantyk_teatr_jaracza_lodz_1981.pdf.

³⁵ Tadeusz Nyczek, „Chaos w Kartotece”, program *Kartoteki*, 5.



Kartoteka Różewicza

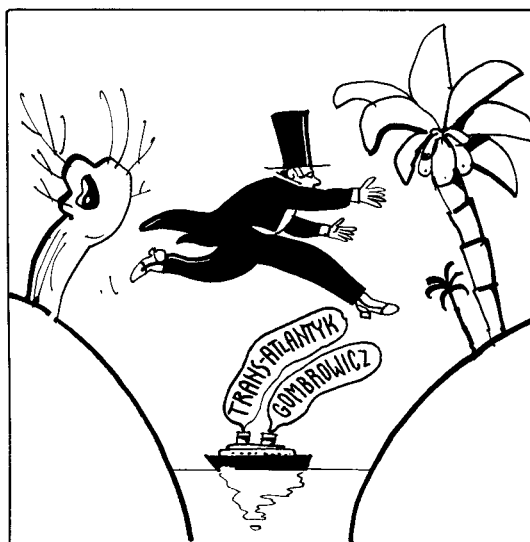
RYS. ANDRZEJ MLECZKO, 1980

realia bytowania na obczyźnie. Mleczko oddał osamotnienie, ale też niezależność bohatera siedzącego na krześle na miniaturowej wysepce, obserwowanej z brzegu przez stado wrogich jaszczurów. W tych ostatnich można rozpoznać karykaturę polskich emigrantów – reprezentantów przestarzałych wartości oraz tradycyjnie pojmowanego patriotyzmu, krępującego wolność jednostki. Ich gadzie języki są metaforą spisków, intryg i braku zaufania wśród rodaków. Inaczej niż bohater tworzą gromadę kreatur niezdolnych do wyrażenia odrębnej opinii. Woda między bohaterem a zwierzęcym skupiskiem oznacza dystansowanie się od archaicznej mentalności Polaków oraz brak perspektyw na osiągnięcie porozumienia.

Oko prześmiewcy wylania się z prac towarzyszących dwóm spektaklom o absurdach i grozie ludzkiej egzystencji. Rysunki firmujące zarówno *Czekając na Godota*³⁶, jak i *Proces*³⁷ zawierają jawne odniesienia do swoich literackich źródeł. U Becketta Mleczkę bardziej niż odwzorowanie rozmaitych aspektów człowieczeństwa zainteresowało wyeksponowanie farsowości sytuacji, w jakiej

³⁶ Program *Czekając na Godota* Samuela Becketta, reż. Maciej Prus (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1984), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/54982_czekajac_na_godota_teatr_im_jaracza_lodz_1984.pdf.

³⁷ Program *Procesu* Franza Kafki, reż. Jerzy Hutek (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1986), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/55388_proces_teatr_im_jaracza_lodz_1986.pdf.



© GALERIA AUTORSKA ANDRZEJA MLECZKI

Trans-Atlantyk Gombrowicza

rys. ANDRZEJ MLECZKO, 1981

tkwią dwaj włóczędzy. Dlatego zilustrował świat rządzony nieracjonalnością zachowań i zasiedlony przez ludzkie marionetki pogrążone w poczuciu bezsensu. Na pierwszym obrazku długie przebywanie w jednym miejscu z towarzyszem skojarzył z praktykami sadomasochistycznymi. Specjalne linki przymocowane do maski Estragona uniemożliwiają mu odejście. Z mniejszą śmiałością Mleczko zinterpretował tytułowe oczekiwanie, portretując jednego z bohaterów w pozycji siedzącej. Niezwykłość tej wizji wynika z faktu, że pod zastygłym niczym posąg mężczyzną nie widać żadnego krzesła. Ostatni rysunek to drwina z nieudanych prób samobójczych bohaterów, upodobnionych do ćwiczeń gimnastycznych. Zbyt bliska odległość między ziemią a gałęzią i przymocowanym do niej stryczkiem skłania włóczęgę do wykonania figury gimnastycznej zwanej jaskółką. Nie bez znaczenia dla prześmiewczej wymowy tej koncepcji pozostaje profesjonalna nazwa tej pozycji: martwy ciąg jednonóż.

Bardziej stonowanym humorem wyróżniają się wizualne akcenty dopełniające katastroficzną wizję ustroju totalitarnego w Kafkowskim świecie. Na karcie tytułowej odindywidualizowany, bezimienny tłum łączy się z odniesieniami do inicjału nazwiska głównego bohatera. Wszystkie postacie noszą na ramieniu opaskę z literą „K”, co sytuuje je w kręgu uniwersalnej opowieści o ograniczaniu praw jednostki i powszechnym wyobcowaniu. Na innym obrazku Mleczko oddał istotę przesłuchań i egzekucji. Ręka Sędziego śledczego wchodzi od tyłu do otwartej głowy Józefa K. i wydostaje się z niej przez usta. Ten daleki od



Proces Kafka

rys. ANDRZEJ MLECZKO, 1986

subtelności gest oznacza bezprawne ingerowanie w życie prywatne obywateli oraz pozostawianie ich w stanie dezorientacji. Rysunek prezentuje o tyle skomplikowaną konfigurację cielesną, że przedstawiciel władzy trzyma w tej samej dłoni nóż, którym przebija na wylot serce oskarżonego. Z tą groteskową wizją łączy się trzeci obrazek prezentujący uosobienie sprawiedliwości, czyli Temidę z opaską na oczach. W powszechnie znanym wizerunku Mleczko dokonał zaskakującego odwrócenia porządku. Bogini zawsze trzyma wagę uniesioną znacznie wyżej niż miecz. Natomiast w interpretacji artysty to ostrze znajduje się wysoko, a drugi rekwizyt jest opuszczony. W takim położeniu broń nie symbolizuje już obrony sprawiedliwości, lecz skorumpowanego, potężnego i nieludzkiego systemu sądowego.

Poza ilustracjami do spektakli niekomicznych atrybucje obejmują część graficznych komentarzy Mleczki na temat sztuk o lżejszej tematyce. Jego strategia w stosunku do komedii i fars polegała na próbach budowania nowych warstw znacznie dalej posuniętych żartów utrzymanych w konwencji utworu. Interesujących przykładów w tym zakresie dostarczają programy do sztuk Aleksandra Fredry, cenionego przez Mleczkę wyżej niż narodowi wieszcz:

u nas zawsze Słowacki i Mickiewicz będą ważniejsi od Fredry, który dla mnie jest i będzie geniuszem w porównaniu z romantycznymi smutasami. [...]

stworzyć coś, co jest dowcipne i zabawne, a do tego jeszcze głębokie, to naprawdę sztuka.³⁸

Starał się zachować ową głębię, nawet gdy sięgał po karykaturę i groteskę. O ile w ilustracji do *Gwałtu, co się dzieje*³⁹ uwagę przykuwa przede wszystkim nagość, o tyle *Dożywocie*⁴⁰ zostało skomentowane w sposób bardziej zachowawczy. Pojedyncza ilustracja promująca pierwszą sztukę jest prześmiewczą interpretacją głównego motywu komedii Fredry, a zarazem źródła wielu zabawnych perypetii. Punktem centralnym uczynił Mleczek postać z głową brodatego mężczyzny oraz nagim ciałem kobiety. W prawej ręce trzyma pejcę, lewą prowadzi dziecięcą wózek z dorosłym mężczyzną w środku, który mieści się w wózku-gondoli tylko dzięki specjalnym dziurom na nogi. Tym karykaturalnym widokiem autor rysunku spuentował świat przedstawiony, gdzie w wyniku niewieściego przewrotu doszło do odwrócenia naturalnego – z męskiego punktu widzenia – porządku rzeczy. Podczas gdy panie przejęły władzę w miasteczku, panów zmuszono do prowadzenia gospodarstwa domowego i opieki nad dziećmi. Ilustrator nie odniósł się do kwestii niekompetentnych i chaotycznych rządów trzech matron, rozszyfrowanej politycznie jako niszczące panowanie trzech zaborców. Pokazał natomiast gwałtowne przemiany obyczajowe w XIX wieku oraz odwrócenie ról społecznych. Grafika Mleczi – przywodząca na myśl pogardliwe określenie „babochłop” – tylko pozornie świadczy o antyfeministycznym odczytaniu *Gwałtu, co się dzieje*. To raczej wizja irracjonalnego strachu mężczyzny przed dopuszczeniem kobiet do decydowania o sprawach czy to wagi państwowej, czy małomiasteczkowej.

Natomiast swoje widzenie *Dożywocia* Mleczek zaprezentował przez pryzmat reakcji Łatki na okoliczności, które krzyżują jego plany pomnożenia majątku. Już na karcie tytułowej programu wyśmiewa pobudki i postawę chciwego lichwiarza wobec Leona Birbanckiego, którego dożywotnie dochody wykupił. Rysunek ze spanikowanym starcem, trzymającym młodzieńca jak lalkę lub niemowlę, demaskuje nieszczerą troskę o zdrowie niesfornego podopiecznego. Ale to również zapowiedź zwizualizowanych dalej przyczyn niepokoju Fredrowskiego

³⁸ Wypowiedź Mleczi, Edward Chudziński, Adam Komorowski i Filip Ratkowski, „Poczucie humoru nie jest wartością w Polsce cenioną”, *Zdanie*, nr 1/2 (2014): 10.

³⁹ Program *Gwałtu, co się dzieje* Aleksandra Fredry, reż. Bogdan Hussakowski (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1979), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53631_gwaltu_co_sie_dzieje_teatr_kochanowskiego_opole_1979.pdf.

⁴⁰ Program *Dożywocia* Aleksandra Fredry, reż. Maria Wachowiak (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1977), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53282_dozywocie_teatr_kochanowskiego_opole_1977.pdf.

bohatera. Łatka, zalewając się łzami, gryząc palce i składając dłonie do modlitwy, obserwuje z góry hulawczy tryb życia Leona. Młody utracjusz w towarzystwie roznegliżowanych kobiet pije bez umiaru alkohol, pali cygaro i strzela naraz z dwóch pistoletów. Nocną zabawę kończy widok Birbanckiego, zmożonego snem przy stole, z rozbitą butelką oraz klientem oberży wymiotującym na drugim planie. Kontrast dla obrazków ze swawolnymi postępками młodzieńca stanowi dowcipnie zainscenizowany wątek miłosny. Zakochani Leon i Różia przypominają figurki z tortu weselnego, które wykonują zwycięski taniec na głowie zrozpaczonego Łatki. Wszystkie sekwencje tworzą spójny komentarz na temat ludzkiej natury kierowanej żądzą zysku, zapatrzonej w mamonę, uwikłanej w liczne intrygi i doprowadzonej na skraj wytrzymałości.

O tym, że Mleczek potrafił w formie lapidarnej i zabawnej przedstawić relacje między postaciami, świadczą rysunki do komedii *Madame Sans-Gêne*⁴¹ oraz *Ławeczka*⁴², do których odsyłają jasne sygnały intertekstualne. Barwne dzieje Katarzyny – paryskiej praczki, a następnie żony marszałka Lefebvre’a i księżnej Gdańska – skomentował poprzez ewolucję jej znajomości z Napoleonem. Na początkowym rysunku widzimy Bonapartego na koniu, unurzanego po pas w balii pełnej mydlin i piany. Dalszy ciąg również oscyluje wokół motywu prania – pośród wieszanych na sznurku mokrych ubrań znajduje się zwisający do góry nogami przysły cesarz Francuzów. Obie odsłony to graficzne odpowiedniki pierwszej części sztuki Victoriena Sardou, której akcja rozgrywa się w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, gdy Katarzyna dostarczała bieliznę gwardii francuskiej, a niemający wówczas Napoleon zaciągnął kredyt na usługi jej pralni. Ostatni obrazek przenosi nas o kilkanaście lat do przodu. Ponownie widzimy sznurek z klamerkami, ale tym razem zamiast ubrań Bonaparte wraz z Katarzyną wieszają dużą płachtę przedstawiającą mapę świata. To wyraźne nawiązanie do czasów świetności bohatera i jego militarnych sukcesów, a zarazem awansu społecznego byłej praczki.

Natomiast obrazkowa wersja *Ławeczki* w pierwszej kolejności przywołuje myśl pochwałę zawartej w sztuce bezpruderyjności i erupcji swobód obyczajowych. Poszukiwanie przypadkowego partnera do intymnej przygody na jedną noc – czyli powód przybycia bohaterów do parku – posłużyło Mlecze za punkt wyjścia do ukazania w krzywym zwierciadle samotności i rozpaczliwej tęsknoty

⁴¹ Program *Madame Sans-Gêne* Victoriena Sardou, reż. Jerzy Gruza (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1983), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/5488g_madame_sans_gene_teatr_im_jaracza_lodz_1983.pdf.

⁴² Program *Ławeczki* Aleksandra Gelmana, reż. Marcel Kochańczyk (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1987), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/55505_laweczka_teatr_jaracza_lodz_1987.pdf.

Madame Sans-Gêne Sardou

rys. ANDRZEJ MLECZKO, 1983



© GALERIA AUTORSKA ANDRZEJA MLECZKI

za miłością. Kobieta klęczy na ławeczce na czworakach i wyje w stronę księżyca. Bohatera rysownik obdarzył trzema głowami, wyrastającymi jedna na drugiej. To analogia do masek i póż przybieranych przez mężczyznę o skomplikowanej psychice. Te same aspekty przywołał w programie Andrzej Drawicz, gdy pisał o trywialnej przypadkowości związku w dramacie Aleksandra Gelmana, a mężczyznę nazwał współczesnym Arlekinem czy Pierrotem, „którego transformacje ożywia chęć trywialnego oszustwa”⁴³.

Na przeciwnym biegunie do opracowań graficznych skojarzonych z atrybucjami znajdują się obrazki przyporządkowane do presupozycji. Te ostatnie według Nycza „wskazują na konieczność uwzględnienia określonych sądów, wyrażań, tekstów [...] i wzorców stylistyczno-gatunkowych [...] innych niż te, które zostały bezpośrednio zrealizowane w tekście”⁴⁴. A zatem sugerują obecność elementów niejasnych, odsyłających do literackiego źródła nie wprost. Oczywiście nawiązania intertekstualne ustępują tutaj miejsca ukrytym założeniom niezbędnym do rozszyfrowania, aby odczytać związki międzytekstowe. Rysunki Mleczki zakwalifikowane do tej grupy zamiast jawnych odwzorowań

⁴³ Andrzej Drawicz, „Udawanie, cierpienie, przebaczenie”, program Ławeczki, 7.

⁴⁴ Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy”, 99.

© GALERIA AUTORSKA ANDRZEJA MLECZKI



Ławeczka Gelmana

RYS. ANDRZEJ MLECZKO, 1987

konkretnych scen posługują się daleko posuniętymi przeobrażeniami wątków autorskich, zacierającymi relacje z utworem.

Przykładem takiej strategii jest szata graficzna do spektaklu *Śnieg*⁴⁵. Program zawiera cztery szkice z podobiznami Tadeusza, Bronki, Ewy i Kazimierza. Mleczko nałożył gęszcz strzałek łączących ich ze sobą, w różnych konfiguracjach. Odzwierciedlają one skomplikowaną sieć powiązań między bohaterami, które zburzyły harmonię i spokój w ziemiańskim dworku. Chaos zrodzony z mnogości kierunków koresponduje poniekąd z uwagami Szybista o powstałej w świecie przedstawionym groźnej, bezbożnej, amoralnej sile, mocy namiętności i nieokiełznanej woli samozniszczenia⁴⁶. Satyryk odniósł się również do niezrealizowanego pragnienia Bronki, by zabić Ewę – przyjaciółkę, a zarazem rywalkę o serce męża. Pokazał portret dawnej kochanki Tadeusza w dwóch odsłonach. Pierwsza prezentuje piorun trafiający w kobietę, druga to obraz rozdarty na strzępy po uderzeniu błyskawicy. Wizualna interpretacja zazdrości Bronki i targających nią namiętności przypomina bardziej zwierciadło rozbite na kawałki niż płótno zdobiące ścianę. Mleczko za pomocą niebezpośrednich

⁴⁵ Program *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego, reż. Bogdan Hussakowski (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1977), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53396_snieg_teatr_im_kochanowskiego_opole_1977.pdf.

⁴⁶ Maciej Szybist, „Śmierć czyli Śmiegi”, program *Śniegu*, 6–7.

skojarzeń pokazał świat stworzony przez Przybyszewskiego, do którego wdziera się niepostrzeżenie mrok, tajemnica, zniszczenie i śmierć.

Przygotowując projekt do *Terminatora*⁴⁷, rysownik mierzył się z nietypowym materiałem źródłowym. Miał bowiem do czynienia z kameralną sztuką z udziałem dwóch postaci, w której nie pada ani jedno słowo, za to sporo dzieje się w warstwie wizualnej. Kluczem do oddania zawiłych relacji między Majstrem a Uczniem oraz ich pojedynku o dominację okazał się dwustronny listek z karcianej talii. Na awersie starszy fachowiec znajduje się nad usytuowanym do góry nogami terminatorem. Rewers prezentuje odwrotną konfigurację. Sylwetki postaci zostały zakomponowane jak lustrzane odbicia. W niczym zaś nie przypominają dystygowanych, kolorowych figur damy, waleta i króla. To zaledwie czarno-białe kontury z niewyraźnie nakreślonymi rysami twarzy. Brak też znanych symboli – trefla, karo, kiera, pika – zastąpionych burakiem, odsyłającym do miejsca akcji, czyli pola buraczanego. Karciany zabieg i umieszczone w dalszej części programu maski bohaterów z identyczną mimiką korespondują ze strategią ucznia, który naśladuje, a następnie przedrzeźnia swojego szefa⁴⁸.

Nie mniej pokrętną ścieżką kroczył Mleczek, gdy komentował *Pokojówki*⁴⁹ poprzez osobliwą hybrydę złożoną z dwóch wcieleń: damy oraz służącej. Górna część sylwetki z bukietem róż w rękach nie wywołuje zaskoczenia – w przeciwieństwie do dolnej, gdzie przez dwa otwory w sukni wystają ręce, które zgarniają płatki kwiatów przy użyciu zmiotki i szufelki. Tak skonstruowane monstrum oddaje myśl Geneta o wielokrotnie powtarzanej grze w udawanie, skutkującej pomieszaniem wcieleń. Jak pragnienie przemiany w Panią łączy się z nienawiścią do niej, zostało ukazane w aranżacji sceny nalewania herbaty. Pokojówka nie kieruje szybki imbryka w stronę filizanki, lecz wbija go w oko swojej chlebobdawczyńi.

Jednak najjaskrawszym przykładem presupozycji są dwie obrazkowe interpretacje *Dziadów* z 1978⁵⁰ i 1984⁵¹ roku. Już za pierwszym razem Mleczek wyka-

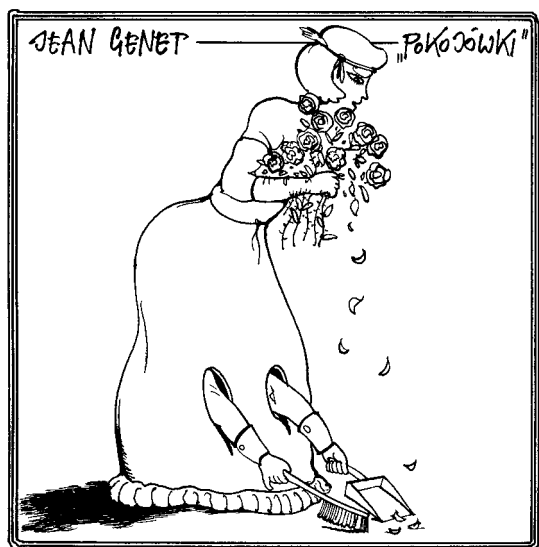
⁴⁷ Program *Terminatora* Petera Handkego, reż. Zbigniew Mich (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1977), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53400_terminator_teatr_kochanowskiego_opole_1977.pdf.

⁴⁸ Graficzną interpretację studium o wzajemnych zależnościach między ludźmi uzupełnił Nyszek: „W pewnym momencie w tym mniejszym człowieku, tym słabszym, tym podległym, zaczynają się odbywać jakieś wewnętrzne fermenty, dostrzegamy, że coś się w nim jakby wyzwała, wylała na zewnątrz, jakieś niechęci, zastrzeżenia, podejrzenia... i zaczyna próbować, czy ten szef jest rzeczywiście taki groźny, jak go malują, czy też nie da się go z żadnej strony podejść ani ugryźć, czy nie ma jakichś słabszych stron”, Tadeusz Nyszek, „Peter Handke”, program *Terminatora*, 5.

⁴⁹ Program *Pokojówek* Jeana Geneta, reż. Angel Facio (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1984), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/56258_pokojowki_teatr_jaracza_lodz_1984.pdf.

⁵⁰ Program *Dziadów* Adama Mickiewicza, reż. Tomasz Zygałto (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1978), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53457_dziady_teatr_kochanowskiego_opole_1978.pdf.

⁵¹ Program *Dziadów* Adama Mickiewicza, reż. Maciej Prus (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1984), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/54996_dziady_teatr_jaracza_lodz_1984.pdf.



Pokojówki Geneta

RYS. ANDRZEJ MLECZKO, 1984

zał się odwagę, podejmując polemiczny dialog nie tyle z dziełem Mickiewicza, ile z odczytaniem utworu przez poprzednie pokolenia. Koncepcja wizualna została zdominowana przez pokraczne monstra, a co za tym idzie – stała w kontrze do narosłych wokół dramatu mitów martyrologii narodu. Zamiast wzniosłych obrazów śmierci i cierpienia program zawiera ilustracje, wyrażające w sposób przewrotny, ironiczny i kontrowersyjny znużenie jedynie słuszną wizją umęczonej Polski. Mleczko pozwolił sobie na drwinę z interpretacji utworu romantycznego uwznioślonych przez tradycję. Na przedniej i tylnej okładce bawił się skojarzeniami z obrzędem dziadów, w czym pomocny okazał się druk programu w kolorze. Najpierw słowiański rytuał symbolicznie zobrazował dużą żółtą dłoń z dopalającymi się pięcioma świecami zamiast palców oraz czerwonymi płomykami przywodzącymi na myśl krople krwi lub łzy. Na samym końcu przedstawił obcowanie żywych z umarłymi, to jest moment nawiązywania relacji z duchem, jako doświadczenie intensywne, groteskowe i przerażające. Nie ma bowiem nic mistycznego w bliżej nieokreślonej sile, która oczami, ustami i brzuchem wdiera się w ciało człowieka, łącząc ze sobą byty z dwóch odrębnych światów. Bliżej tej wizji do parodii horroru ze zjawami w rolach głównych niż do ludowego obrzędu ku czci zmarłych. Z ironią odniósł się też do stwierdzenia „Polska Chrystusem narodów” z widzenia Księdza Piotra w III części *Dziadów*. Porównanie cierpienia ojczyzny do niezawinionego męczeństwa

Dziady Mickiewicza

rys. Andrzej Młeczko, 1978



Jezusa spuentował wizerunkiem Odkupiciela na niewidzialnym krzyżu, za to z uczepioną u stóp upiorną postacią bez dolnej połowy ciała. A zatem nie taka Polska niewinna, jak ją malują, raczej obciążona wieloma grzechami, które nie pozwalają wznieść się ku niebu. Ponadto Chrystus z zieloną twarzą i różowymi włosami zdaje się przebierańcem, czyli kimś nieuprawnionym do przyjęcia roli Zbawiciela, co także podważa koncepcję mesjanizmu narodowego. Te pomysły spotkały się z krytyką Marty Fik, która cały koncept nazwała dziełem artysty lubiącego podteksty⁵². W Jezusie widziała „Wesołego Sanitariusza ulatującego w niebo wraz z trzymaną za nogi eteryczną i świętą postacią, a może odwrotnie, starającego utrzymać ową świętość na poziomie ziemi”⁵³. Badaczka ocenę Młeczkowych ilustracji spuentowała stwierdzeniem: „nawet najzdolniejszy i najbardziej pomysłowy artysta nie musi być dobry na wszystko”⁵⁴.

Gdy w 1984 roku rysownik powrócił do *Dziadów*, przedmiotem swojego zainteresowania w pierwszej kolejności uczynił Senatora Nowosilcowa, jako główną postać upiornej karykatury. Namiestnik cara zjada z tacy

⁵² Marta Fik, „Wesoły Sanitariusz ratuje Konrada”, w: *Przeciw, czyli za* (Warszawa: Czytelnik, 1983), 177.

⁵³ Fik, „Wesoły Sanitariusz ratuje Konrada”, 178.

⁵⁴ Fik, 178.



Dziady Mickiewicza

RYS. ANDRZEJ MLECZKO, 1984

przyniesionej przez lokaja ciała martwych, ociekających jeszcze krwią Polaków. To brutalna, aczkolwiek czytelna metafora rządów opartych na nienawiści i cierpieniu, obraz okrucieństwa systemu rosyjskiego, przeciwstawianego niewinnym, prześladowanym i zabijanym poddanym. Bohaterem następnej ilustracji został Guślarz podczas obrzędu dziadów, prześmiewczo uniezwykły. Beznogi ludowy mędrzec lewituje nad świecą z szeroko otwartymi oczami i wystawionym językiem. Bardziej niż przewodnika gromady przypomina parodię nawiedzonego przez zjawę medium w trakcie seansu spirytystycznego. Wokół świata nadprzyrodzonego Mleczko osnuł trzeci rysunek z Konradem wygłaszającym Wielką Improwizację. Zakuty w kajdany mężczyzna trzyma w dłoniach figurki anioła i diabła – znaki mickiewiczowskich dobrych i złych duchów walczących o duszę bohatera, czyli symbole jego wewnętrznego rozdarcia. Rysownik uchwycił to, co każdego z nas w życiu codziennym niekiedy łączy z Konradem: poczucie zagubienia, kryzysu czy emocjonalnego rozchwiania. Graficzna koncepcja, akcentująca byty nierealne, pozostaje spójna z zamieszczonym w programie fragmentem „Wykładu xvi” z *Literatury słowiańskiej*, poświęconym w dużej mierze zagadnieniom cudowności. Humorystyczne obrazki do *Dziadów* są najdobitniejszym potwierdzeniem praktyki tworzenia projektów na zasadzie kontrpunktu dla sztuki poważnej.

Najmniej programów pasuje do trzeciego wyznacznika intertekstualnego – anomalii. W ujęciu Nycza to:

zjawiska wyposażenia jakościowego tekstu, których wystąpienie nie tłumaczy się dostatecznie ani w ramach idiolektu danej wypowiedzi, ani też w kontekście wprost aktualizowanych przez nią konwencji i kodów mowy (miejsca „ciemne”, niezrozumiałe, niegramatyczne, niespójne).⁵⁵

O istnieniu anomalii w rysunkach Mleczki decydowały przede wszystkim komponenty obce, pozornie nieprzystające do warstwy fabularnej. Ich obecność początkowo dezorientuje, a w efekcie skłania do głębszego namysłu nad samą sztuką. Objaśniając graficznie *Śluby panińskie*⁵⁶, posłużył się motywem gęsiich głów zamiast dziewczęcych, by zwizualizować położenie Anieli i Klary. To dosadny komentarz na temat pozycji panien na wydaniu w XIX wieku i przypisywanych im ról społecznych. Budzi bowiem skojarzenia ze związkiem frazeologicznym „głupia gęś”, a tym samym przypomina, jak świat męski – reprezentowany na ilustracji przez drapieżnego ptaka – postrzegał wówczas młode niewiasty: niemądre, bezwolne istoty, zdobyczne do upolowania, bez szans na samostanowienie. Aluzje do opresji wobec kobiet przesłaniają Fredrowski magnetyzm serca i składają się na trafną diagnozę ówczesnych stosunków damsko-męskich.

W nietuzinkowy sposób podszedł też Mleczko do *Wesela*⁵⁷, z szerokiego wachlarza zjawisk obrazując dwa z udziałem Jaśka. Zainscenizował sytuacje nieobecne w tekście Wyspiańskiego, a zarazem korespondujące z poglądami autora. Rysownik zażartował z chłopomanii, portretując dwóch całujących się i obejmujących mężczyzn – miejskiego inteligenta i chłopca – na tle wiejskiego krajobrazu. Dobitniej niż dramatopisarz zakpił z postawy Pana Młodego i Gospodarza, idealizujących życie na wsi przy jednoczesnym niezrozumieniu problemów tej społeczności. Drugim tematem rozwiniętym w programie był chocholi taniec, zinterpretowany za pośrednictwem współczesnego elementu, nieobecnego w świecie przedstawionym. Zamiast transu gości weselnych w bronowickiej chacie widzimy gotowego do walki bohatera z kosą w rękach, który spotyka na swojej drodze znak drogowy Rondo. Nakaz ruchu okrężnego,

⁵⁵ Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy”, 99.

⁵⁶ Program *Ślubów panińskich* Aleksandra Fredry, reż. Jerzy Goliński (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1977), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/54136_sluby_panienskie_teatr_kochanowskiego_opole_1977.pdf.

⁵⁷ Program *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Bogdan Hussakowski (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1987), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/55559_wesele_teatr_jaracza_lodz_1987.pdf.



Wesele Wyspiańskiego

rys. ANDRZEJ MLECZKO, 1987

odległy czasowo i znaczeniowo, wydaje się w tym kontekście wyjątkowo bliski symbolice bezwładu i marazmu narodowego.

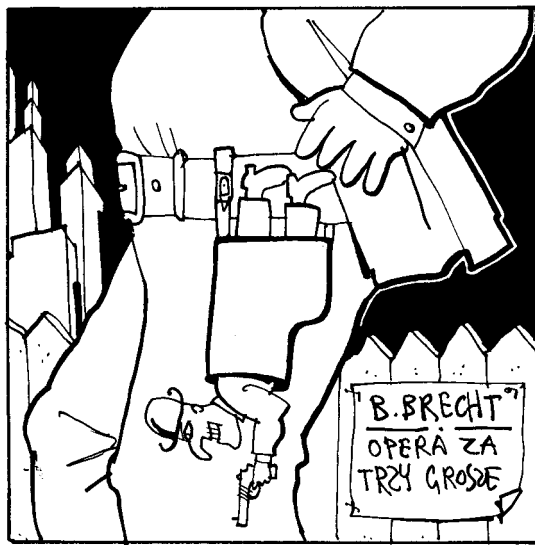
Do anomalii najbliższej jest również rysunkom opartym na miniaturyzacji – jednym z ulubionych chwytów artystycznych Mleczki. W zawoalowany sposób podkreślają one wymowę tekstu przy pomocy uniezwykłych wizji z postaciami o zmniejszonych rozmiarach. Rysownik zastosował ten środek, gdy przedstawiał *Operę za trzy grosze*⁵⁸. Zminiaturyzowaną postać gangstera umieścił w kaburze przy tułowiu człowieka naturalnych rozmiarów. Lilipuci rzeźmieszek zwisa do góry nogami z groźną miną i jeszcze mniejszym rewolwerem, czym sprawia wrażenie nieszkodliwej zabawki w rękach potężniejszych i bardziej wpływowych osób. To podana z humorem metafora hierarchii panującej w przestępczym światku oraz prostej zasady wyznawanej przez bohaterów Brechta: większa ryba zjada mniejszą⁵⁹. W programie krytyka systemu kapitalistycznego jako tworu przestępczego i zdemoralizowanego nie wybrzmiewa równie mocno jak w utworze Brechta. Mleczko skupił się na szyderczym zobrazowaniu świata

⁵⁸ Program *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta, reż. Bogdan Hussakowski (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1983), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/54906_opera_za_trzy_grosze_teatr_im_jaracza_lodz_1983.pdf.

⁵⁹ Jan Koniecpolski, „Salomon był to mądry król”, program *Opery za trzy grosze*, 5.

Opera za trzy grosze Brechta

RYS. ANDRZEJ MLECZKO, 1983



© GALERIA AUTORSKA ANDRZEJA MLECZKI

gangsterskiego, niekoniecznie dającego się utożsamić z szerszą rzeczywistością społeczno-ekonomiczną.

W przypadku *Gorzkich łez Petry von Kant*⁶⁰ Mleczko wykonał karykaturalną transpozycję tytułu sztuki Fassbindera. Zamiast łez narysował zwisające do góry nogami nagie, pomniejszone ciało Karin, z nogami włożonymi do oczodołów Petry i pośladkami tkwiącymi w jej otwartych ustach. Pod abstrakcyjną kompozycją kryła się metafora żądzy posiadania drugiego człowieka i skomplikowanej relacji między kobietami, opartej na oślepiającej zaborczości starszej bohaterki. Do stosunków międzyludzkich odnosi się również miniaturyzacja zastosowana podczas pracy nad *Tułaczami*⁶¹. Mleczko pomniejszył Bertę i zakochanego w niej Roberta oraz umieścił ich na rożnie, wpatrzonych w siebie. Prętem przebijającym ich brzuchy obraca bezpośrednio nad ogniem mąż kobiety, pisarz Ryszard. Porównanie do opiekanego mięsa symbolizuje machinacje artysty, który celowo pcha ich sobie w ramiona, by bezkarnie romansować

⁶⁰ Program *Gorzkich łez Petry von Kant* Rainera Wernera Fassbindera, reż. Grzegorz Matecki (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1985), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/55204_gorzkie_lzy_teatr_jaracza_lodz_1985.pdf.

⁶¹ Program *Tułaczy* Jamesa Joyce'a, reż. Wojciech Szulczyński (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1986), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/55431_wygnancy_teatr_jaracza_lodz_1986.pdf.



Gorzkie tży Petry von Kant
Fassbindera

rys. ANDRZEJ MLECZKO, 1985

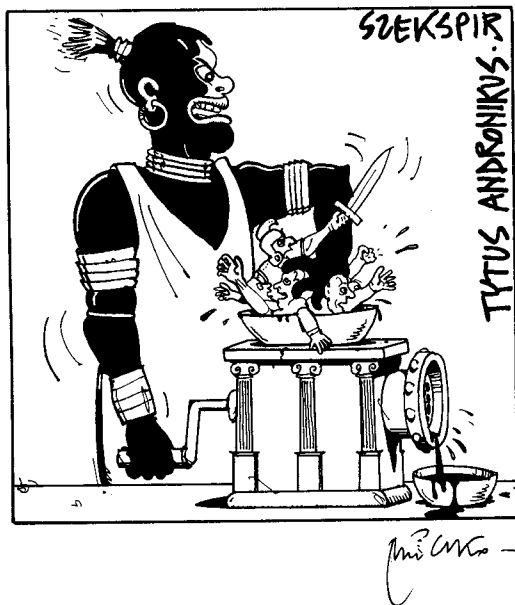
z nauczycielką muzyki Beatrycze. Przypomina parodię demiurga pragnącego kreować świat ludzkich przeżyć. Dosłownie igra z ogniem, stawiając się w roli badacza przeprowadzającego ryzykowane eksperymenty we własnej rodzinie. Gastronomiczne konotacje wywołuje też ironiczny komentarz do kilkudziesięciu mordów, gwałtu, kanibalizmu i tortur, zawartych w *Tytusie Andronikusie*⁶². Mleczko zastosował hiperbolizację okrucieństwa, przedstawiając Tytusa jako rzeźnika, który w maszynie do mięsa mieli żywych jeszcze przeciwników. Makabryczny obraz dopełnia widok ludzkiej krwi leżącej się z sitka. Narzędzie zbrodni obudowane zostało kolumnami antycznymi, co przypomina nam o miejscu i czasie akcji, czyli starożytnym Rzymie. Z koncepcją graficzną dobrze współgra przedruk fragmentów *Szkiców o Szekspirze*, w których Jan Kott pisał: „Gdyby Tytus Andronikus miał sześć aktów, Szekspir dobrałby się do widzów w pierwszych rzędach parteru i kazałby im zginąć w okrutnych męczarniach”⁶³.

⁶² Program *Tytusa Andronikusa* Williama Shakespeare’a, reż. Maciej Prus (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1987), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/55555_tytus_andronikus_teatr_jaracza_lodz_1987.pdf.

⁶³ Jan Kott, „Szekspir okrutny i prawdziwy”, w: *Szkie o Szekspirze* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961), 259.

Tytus Andronikus Shakespeare'a

RYS. ANDRZEJ MLECZKO, 1987



© GALERIA AUTORSKA ANDRZEJA MLECZKI

Estetyka rysunków teatralnych Mleczki, uwarunkowana pantagruelicznym dowcipem i satyrycznym spojrzeniem na słowo pisane, łączyła się z intertekstualną strategią twórcy. Próba analizy efektownych projektów poprzez kategorie atrybucji, presupozycji i anomalii prowadzi do wniosku o heterogenicznym charakterze dialogu z autorami tekstów⁶⁴. Mleczko sprowadzał fabuły światów przedstawionych do ich esencji rozmaitymi drogami: prostymi, krętymi, z dodatkiem osobliwych elementów. Podejmował z widzami grę, która bazowała na skojarzeniach, kontrastach i myleniu tropów. Graficzne opowieści niejednokrotnie stały w opozycji do zastanych odczytań dramatów, interpretowały je prześmiewczo. Były odkrywcze, a przez to mogły budzić oburzenie zwolenników bardziej zachowawczego, utrwalonego przez tradycję podejścia do sztuki. Lecz

⁶⁴ Poza omówionymi szerzej ilustracjami w kręgu atrybucji mieszczą się również rysunki do programów takich spektakli jak: *Doktor Faustus* Christophera Marlowe'a, reż. Bogdan Hussakowski (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1975); *Nowe cierpienia młodego W. Ulricha Plenzdorfa*, reż. Tomasz Zygadło (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1976); *Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego, reż. Bernard Ford-Hanaoka (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1976); *Sztuczne oddychanie* Stanisława Barańczaka, reż. Jacek Zembrzusi (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1981); *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana, reż. Bogdan Hussakowski (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1982). Do presupozycji zakwalifikowałabym program *Snów Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana, reż. Bogdan Hussakowski (Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, 1977). Wśród anomalii widziałabym rysunki z programów do spektakli: *Rozmowy przy wycinaniu lasu* Stanisława Tyma, reż. Bogdan Hussakowski (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1980); *Wielkanoc* Augusta Strindberga, reż. Bogdan Hussakowski (Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza, 1982).

rozsadzanie ram interpretacyjnych bywa ożywcze, ponieważ ośmiela odbiorców do formułowania samodzielnych opinii na temat dzieła, a nie do zaprzeczania jego wartości. Klasyków Mleczko przybliżał, odzierając z brązu na rzecz bardziej bezpośredniej konfrontacji z ich wizją. Autorów współczesnych tłumaczył poprzez eksponowanie motywów kluczowych dla zrozumienia dzieła. Widz najpierw zwracał uwagę na warstwę wizualną programu, aby następnie przejść do lektury. Już ten pierwszy kontakt z publikacją usposabiał go pozytywnie lub negatywnie, bawił lub wprawiał w konsternację. Innymi słowy: Mleczko budował nastrój wokół wydarzenia, a jego rysunki urosły do rangi wizytówki, znaku rozpoznawczego programów polskich i łódzkich spektakli.



Bibliografia

- Balbus, Stanisław. „Stylizacja a problem intertekstualności”. W: *Między stylami*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1993.
- Buchwald, Dorota. „Ideolożki moderne albo wizerunek teatru”. *Teatr*, nr 6 (2008): 72–76.
- Chudziński, Edward, Adam Komorowski, i Filip Ratkowski. „Poczucie humoru nie jest wartością w Polsce cenioną”. *Zdanie*, nr 1/2 (2014): 3–12.
- Fik, Marta. „Wesoły Sanitariusz ratuje Konrada”. W: *Przeciw, czyli za*. Warszawa: Czytelnik, 1983.
- Flera-Iwaniuk, Ewa, red. *Galeria Autorska Andrzeja Mleczki*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2015.
- Głowiński, Michał. „O intertekstualności”. *Pamiętnik Literacki* 77, z. 4 (1986): 75–100.
- Głowiński, Michał, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, i Janusz Sławiński, red. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Górska, Hanna, i Eryk Lipiński. *Z dziejów karykatury polskiej*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1977.
- Kristeva, Julia. „Słowo, dialog i powieść”. Tłumaczenie Wincenty Grajewski. W: *Bachtin: Dialog – język – literatura*, redakcja Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- Nycz, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy: Teksty, gatunki, światy”. *Pamiętnik Literacki* 81, z. 2 (1990): 95–116.
- Nyczek, Tadeusz. „Komentator Mleczko”. W: *100 premier w rysunkach Andrzeja Mleczki*, redakcja Elżbieta Gryń i Piotr Mitzner. Łódź: Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, 1989.

- Płoski, Paweł. „Plakat teatralny: Sztuka czy sztuka reklamy?”. *Teatr*, nr 6 (2008): 65–71.
- Prymlewicz, Karolina. „Słowo i obraz w karykaturze obyczajowej w polskiej prasie okresu I wojny światowej i po odzyskaniu przez Polskę niepodległości”. *Rocznik Historii Sztuki* 43 (2018): 105–121. <https://doi.org/10.24425/rhs.2018.124939>.
- Regiewicz, Adam. „*Opera mleczana*: Między teatralnym komiksem a musicaliem”. *Pamiętnik Teatralny* 72, z. 2 (2023): 85–102. <https://doi.org/10.36744/pt.1164>.
- Stępień, Tomasz. „Satyra, jaka jest, każdy widzi? O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku”. W: *O satyrze*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996.
- Zagańczyk, Marek. „Śmiech po polsku”. *Teatr*, nr 11 (1991): 13.
- Zagańczyk, Marek. „Teatr Andrzeja Mleczki”. *Teatr*, nr 7/8 (1991): 24–25.

MARTA CEBERA

doktor nauk o sztuce, adiunkt w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół teatru i dramatu XIX oraz XX wieku, sztuki aktorskiej i jej przemian oraz obecności aktorów w mediach społecznościowych.