TP

NARÓD SOBIE

PROSCENIUM

ZYGMUNT KRASIŃSKI

Teatr Polski w Poznaniu

TP
NARÓD SOBIE

PROSCENIUM

TEATR POLSKI W POZNANIU

Sezon 1963/4

MARZEC-KWIECIEŃ

1 9 6 4

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MAREK OKOPIŃSKI

Spis rzeczy

str.

Zygmunt Krasiński: Z listu do ojca 3

Stefan Treugutt: Zawiłe zrównanie rachunku 3

Jerzy Kreczmar: Dramat nierozwiązanych antynomii (fragmenty) 8

Zbigniew Osiński: Post-Scriptum do monografii o inscenizacji Nieboskiej komedii 15

Edward Balcerzan: Teatr Wandurskiego 17

Leszek Prorok: Praska jesień . . 22

Noty 28

REDAGOWALI: JERZY ZIOMEK, STANISŁAW HEBANOWSKI, MILIAN KWIATKOWSKI I ZBIGNIEW OSIŃSKI

ZYGMUNT KRASIŃSKI:

Ludzie są tym, czym ich przeszłość zrobiła. Zależą nie tylko od chwili, w której są, ale od wszystkich, w których nie byli. Strasznymi bywają zapisy czynione przez przodków: zdrowie, choroba — materialnie, radość, smutek — moralnie, i jeszcze kara lub chwała. My w testamencie dostali tylko wypłatę długów...

Z listu do ojca, 26. I. 1836

ZAWIŁE ZRÓWNANIE RACHUNKU

STEFAN TREUGUTT

W część IV *Dziadów*, polemizując gwałtownie z rozsądkiem Księdza, tak oto o prawdziwym bogactwie natury mówi Gustaw:

„Gdyby z twych oczu ziemskie opadło nakrycie,
Obaczyłbyś niejedno wkoło siebie życie,
Umarłą bryłę świata pędzące do ruchu."

Romantycy zaprzeczyli „martwym" prawdom wieku poprzedniego, wizja uporządkowanego świata, podlegającego niewzruszonym prawom, tak zrozumiała jak wielki mechanizm, wydała się im pustym schematem. Jakże w tym przez mądrych filozofów narysowanym planie pomieścić tragedie ludzkiego serca? jakże w rozsądnej, uporządkowanej wizji świata pomieścić katastrofy natury — i katastrofy życia społecznego?

„...mimo was, mimo żeście mierni i nędzni, bez serca i mózgu, świat dąży ku swoim celom, rwie za sobą, pędzi przed się, bawi się wami, przerzuca, odrzuca — walcem świat się toczy..."

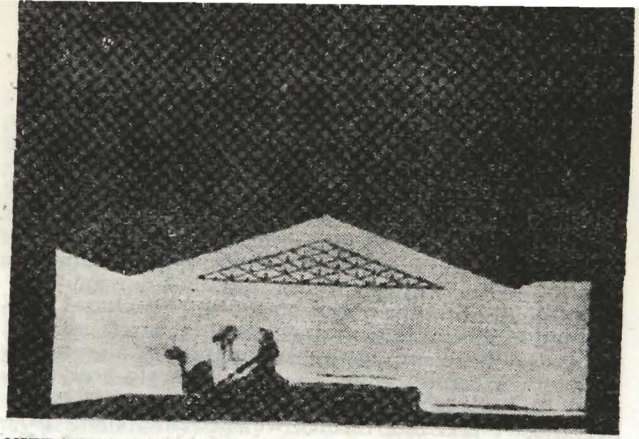
Tak w dziesięć lat po wileńskich *Dziadach* Mickiewicza napisał w *Nie-boskiej komedii* Krasiński. „Mimo was" pędzi ku celom człowiekowi nieznanym świat, „bawi się" okrutnie losem ludzkim. Romantycy zaprzeczyli statycznej wizji życia, historia przestała być dalekim „kiedyś", żyjący stali się jej świadkami i uczestnikami — i ofiarami. Jakże dalej wierzyć w rozsądny układ rzeczy, w postępową ewolucję zbiorowego i jednostkowego życia po kataklizmie francuskiej rewolucji i wojen napoleońskich? jakże ufać w powrót zmąconej harmonii, gdy wszystkie znaki pokazywały, że to ledwie pierwszy akt dramatu, gdy mnożyły się

świadectwa dezintegracji, rozpadu tradycyjnego porządku? *Nie-boską komedię* pisał Zygmunt Krasiński wiosną roku 1833. Skończył właśnie 21-szy rok życia. Tyle miał lat, ile miał ich bohater naczelny *Nie-boskiej*, także, jak on, hrabia i poeta. Pisał dramat o sobie, o swoim pokoleniu — i o zmąconym porządku świata.

Pisał, wedle własnych słów, „dramat dotyczący się rzeczy wieku naszego". A w nim przedstawił „walkę dwóch pryncypiów: arystokracji i demokracji". Co należy rozumieć tak samo dosłownie, jak i bardzo ogólnie. Dosłownie, gdyż w *Nie-boskiej* wodzem jednej strony będzie hrabia, potomek starego rodu, na czele natomiast zwycięskiej rewolucji stoi „człowiek nowy", człowiek bez przodków i znanego nazwiska. Co należy rozumieć najbardziej ogólnie, gdyż sprawą podrzędną są herby jednego i parweniuszostwo drugiego, tematem naczelnym jest wojna świata dotąd jeszcze trwającego ze światem, który ma przyjść. W starych okopach bronią się królowie, książęta, biskupi, bankierzy, patriarchalni chłopi, wierni religii i swym panom — przeciw nim wszyscy zbuntowani, pokrzywdzeni, nieprzeliczony tłum proletariuszy miasta i wsi, rewolucjoniści z konieczności życiowej, i rewolucjoniści z ideowego wyboru. O jakiej to rewolucji, o jakiej wojnie klas społecznych w Europie myślał Krasiński? (Bo przecież *Nie-boska komedia* ma za temat rewolucję na całym naszym kontynencie, nie w jakimś jednym kraju). Czy to dramat fantastyczny — czy też odpowiadał jakimś wydarzeniom realnym?

Przecież zakresowi i rozmachowi wydarzeń, przedstawionych w dramatycznym poemacie Krasińskiego, nie odpowiadał ani lipcowy przewrót w Paryżu w roku 1830-ym, ani konspiracje polityczne, tak w tamtych latach liczne na ziemiach niemieckich, ani wrzenia społeczne w kraju tak już dalece zaawansowanym w rozwoju kapitalistycznym, jak Anglia. Można sobie łatwo wyobrazić, jak ważny, w najwyższym stopniu symptomatyczny zdał się Krasińskiemu bunt tkaczy lyońskich, to, że doprowadzeni do rozpaczy robotnicy opanowali miasto, nad którym przez 10 dni powiewała czarna flaga z hasłem: „Żyć pracując albo umrzeć walcząc!" Dziesięć dni władzy proletariuszy jesienią r. 1831, na 40 lat przed Komuną Paryską — nie była to rzecz zwykła, to miało miarę symbolu tak dla każdego rewolucjonisty, jak dla każdego posiadacza. Żadna jednak, najbardziej sensacyjna wiadomość o współczesnych pisaniu *Nie-boskiej* ruchach społecznych nie wystarcza, żeby wytłomaczyć zamysł tego dzieła, aktualność i historyczną sprawdzalność tej „fantazji" o ogólnym przewrocie. Wiadomości bieżące układały się w pewien określony ciąg, widział w nich Krasiński kontynuację, akt następny dramatu społecznego, zaczętego we Francji w 1789-ym, na chwilę przerwanego przez antrakt Kongresu Wiedeńskiego w r. 1815, przez złudę powrotu do ładu przedrewolucyjnego.

Był to akt następny — i zapowiedź finału, katastrofy ostatecznej starego świata. Krasiński pisał utwór



NIEBOSKA KOMEDIA. Warszawa, Teatr Polski 1920. Inscenizacja: Arnold Szyfman. Scenografia: Wincenty Drabik.

fantastyczny, taki wszelako, w którym miała się zawrzeć synteza tego wszystkiego, co autor o swym temacie — rewolucji w Europie — wiedział, a także synteza tego wszystkiego, co przewidywał, przeczuwał, czego się lękał. Wpakował więc w ten niewielki rozmiarami utwór „wszystko, co pomyśli głowa", cały zasób idei romantyka, polskiego patrioty, polskiego arystokraty, badacza historii i „gadającego o przyszłości" proroka. *Nie-boska komedia* wynika z atmosfery czasu między Rowolucją Francuską a Wiosną Ludów, jest syntetycznym, monumentalnym szkicem tego, co było, co mogło być — co w końcu stawało się w historii wielkimi etapami: *Nie-boska* jest — jedynym na taką skalę w literaturze nie tylko polskiej — poetyckim świadectwem europejskiej rewolucji.

Pisał ten dramat romantyk, patriota polski, arystokrata z urodzenia i przekonań, pisał ten dramat człowiek o fenomenalnym wyczuciu społecznej aktualności. Poetyckie świadectwo europejskiej rewolucji jest w takim samym stopniu świadectwem dramatycznego stosunku człowieka do historii, jednostki do procesu zbiorowego, nadosobowego. Dwa te wątki *Nieboskiej*, społeczny dramat i dramat człowieka pojedyńczego, nie są ze sobą sprzeczne, ani też nie stoją obok siebie, przeciwnie: jeden wynika z drugiego, wielcy poeci romantyzmu pytali o miejsce człowieka w gigantycznym ogromie dziejącej się historii. Dlatego u Mickiewicza ból osobisty Gustawa przemienia się w przeżycie tragedii narodu przez Konrada, dlatego Kordian Słowackiego ze sfery rozmyślań prywatnych wkracza na arenę działania w interesie zbiorowości. Dlatego między pierwszymi częściami *Nie-boskiej komedii*, między obrazami rozbicia związków człowieka ze środowiskiem, a między częściami końcowymi, w których mamy panoramę wojny społecznej, istnieje ciągłość naturalna. Mój świat ginie — w co się przemieni? — gdzie moje miejsce? — jakie obowiązki? —

w czym moja nadzieja i nadzieja mego narodu, w czym nadzieja ludzi? — całe serie takich pytań przenikają dramat Krasińskiego, dramat ten dlatego powstał, ponieważ pytania takie nacierały na poetę z całą siłą gniotącej go rzeczywistości.

Fałszywy jest pozór pociech poetyckich; fałszywe są złudzenia, iż sfera prywatna życia może być bezpieczną ucieczką; fałszywy jest cały wiek, z jego zmurszałą filozofią i zmurszałymi instytucjami społecznymi. Krasiński w sposób ostry i bezkompromisowy ukazał nieuchroną dezintegrację, nieuchronne rozdarcie między bohaterem i życiem, więcej, wewnętrzne rozdarcie bohatera, w którego umyśle i sercu odbija się brak harmonii i celu tego społeczeństwa, w którym działać mu przyszło. I taki oto, rozbity wewnętrznie, chory psychicznie bohater, podejmuje czyn. Jakiż to czyn? Jedyny, na jaki stać człowieka przeszłości: bohater Krasińskiego staje po stronie ginących, występuje jako ostatni wódz ostatniego bastionu kontrrewolucji. Krasiński wierzył, a nawet lepiej to określić: Krasiński jako myśliciel i poeta wiedział, wiedział rozumem i intuicją, że ginie feudalizm, że kończy się historyczna rola świata herbów i przywilejów urodzenia, że katastrofa nastąpi — przedstawił też w swym dramacie wizję tej katastrofy, wizję ogólnego powstania mas ludowych. I ich zwycięstwo. Rewolucja odnosi ostateczne i zupełne zwycięstwo; Krasiński w żaden sposób nie był skłonny do naiwnych przypuszczeń, że historia się cofa, że dezintegracja da się od nowa zorganizować — nie wątpił: będzie rewolucja i stary świat raz na zawsze zginie. Za tę pewność — za tę rozpaczliwą pewność proroka zagłady starego porządku — tak bardzo *Nie-boską* cenili rewolucyjni myśliciele i działacze doby Wiosny Ludów. A także za to, iż są w tym dramacie pokazane powody upadku, rozkład moralny i materialny układu ginącego, zwycięstwo rewolucji jest uzasadnione, jest zgodne z logiką rozwoju.

Dlaczego jednak bohater staje po stronie ginących? Odpowiedzmy na pytanie pytaniem: jakaż będzie ta rewolucja? Krasiński wierzył w jej nieuchronność, ale Krasiński nie był — nie mógł być — entuzjastą i propagatorem rewolucji. Uważał, że do przeszłych gwałtów i nieprawości rewolucja dołoży nowe, że zmiecie stare zło, by rozpętać dzikie siły i namiętności dotąd ludzkości nieznane. Wizja wielkiego powstania mas jest przecież w *Nie-boskiej* tak samo pełna siły i ogromu, jak jest koszmarem, krwawym snem o wielkiej rzezi. Chory, wewnętrznie złamany jest bohater naczelny, broni on chorego, ginącego życia, największe wysilenie jego ducha i woli, to honorowa śmierć na straconym posterunku. Na więcej go nie stać. Ale przywódca potężny strony przeciwnej, wielki wódz zbuntowanego ludu też upadnie, doprowadzi walkę do zwycięstwa, ale nie potrafi po dziele zniszczenia pokazać drogi do budowy nowego życia. Obaj wodzowie obu obozów w *Nie-boskiej* padają. Jeden chory na przeszłość umarłą, drugi chory na brak przyszłości, bo

i on wie, jak zwyciężyć, ale nie wie, jak od nowa przywrócić lepszą, doskonalszą harmonię, jak krwawy bunt przemienić w miłość i dobroć pokoju. Jeden z wodzów umarł na długo przed swym samobójstwem, w drugim nie zrodziła się prawdziwa przyszłość — to znaczy: ta przyszłość, którą Krasiński mógłby uznać za prawdziwą. Którąby jako myśliciel, Polak — i arystokrata — chciał akceptować.

Bo wierzył w katastrofę, w upadek starego świata. Ale jaka po tej katastrofie będzie odnowa? Czy będzie w ogóle jakaś odnowa? Czy nie zginie ta Polska, którą Krasiński rozumiał i kochał, czy nie zginie razem ze szlachtą polską i z tradycją... Tak samo pewna była nadchodząca przemiana, jak niejasny, ciemny dzień po tej przemianie następny. Bo „sąd ostateczny" nad przeszłością rysował się także w perspektywie sądu ostatecznego nad całą ludzkością. Dręczące było pytanie o przyszły porządek, pytanie o to, o ile człowiek może taki porządek zrozumieć. Stwórca świata — i historia świata — wzywani byli do odpowiedzi. Pamiętamy pełne rozpaczy, światoburcze słowa Konrada z *Dziadów cz. III:*

Jeśli pod rządem twoim czułość nie jest bezrząd,
Jeśli w milijon ludzi krzyczących „ratunku!"
Nie patrzysz jak w zawiłe zrównanie rachunku; —
Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebną
I nie jest tylko Twoją omyłką liczebną...

Pytanie o porządek świata społecznego, o prawa historii — i o swoje prawo i rację postępowania — stawiał Krasiński przez całe życie. Nigdy tak ostro i sumienie jak w *Nie-boskiej*, ale przecież — przyznajmy to temu, tak w późniejszym okresie swej twórczości jednocześnie wstecznemu ideologowi — nigdy się nie zaprzedał łatwemu spokojowi sumienia. Pisał dalszy ciąg *Nie-boskiej* przez resztę lat. I wówczas, gdy wprost próbował kontynuować swój młodzieńczy dramat o rewolucji, i w utworach zupełnie literacko z *Nie-boską* nie związanych: w wizyjnych poematach, w poetyckich traktatach i psalmach, w listach do najbliższych... Zła, nie-boska i nie-ludzka komedia otaczającego go wtedy życia — oto naczelny temat nigdy nie dokończonego dzieła.

DRAMAT NIEROZWIĄZANYCH ANTYNOMII

(FRAGMENTY)

JERZY KRECZMAR

Wiadomo było z góry, że rozważania rocznicowe będą odgrzewać stare sądy i podniosą dawne spory o Krasińskiego. Przedstawienie, które organizowałem*, nie miało rozstrzygnąć żadnych kontrowersji. Chciałem tylko skoncentrować maksymalnie światło na wątkach, które są niewątpliwie w utworze zawarte, a które uderzały mnie swoją aktualnością. Więc przede wszystkim: bohater o wielkim charakterze i inteligencji zaćmionej przez ideę, do której realizacji bezkompromisowo i nieraz w niecny sposób dąży. A dalej — polityczne podziemie, dwa różne spiski, które szukając sojuszników na prawicy i na lewicy, zdają się przez chwilę łączyć, aby potem stanąć wyraźnie na pozycjach wrogich. Dążenia polityczne, które splatają się chwilowo w jedno, aby się następnie rozplatać. Wreszcie dyskusja o korzyściach i stratach, jakie ponoszą narody, kiedy oddają się pod opiekę wielkich organizmów państwowych.

Wszystko to znajdujemy na pewno w dramacie Krasińskiego, można tylko rozmaicie rzecz oświetlać i rozmaicie rozumieć stosunek autora do poszczególnych tematów i postaci. A że jest to stosunek wyraźnie ambiwalentny, rozmaitość poglądów wydaje się dopuszczalna i nie powinna dziwić. Współcześni, którzy bardziej emocjonalnie reagowali na utwór, odczuwali silnie związek autora z bohaterem. Jedni atakowali go za „błahą obronę jezuityzmu", inni entuzjazmowali się właśnie tak pojętym heroizmem i widzieli w nim taką wielkość, „że przed nim zdumiewa się duch czytelnika" (Dembowski). Krytyka późniejsza, oceniająca spokojnie utwór, podkreślała raczej sąd, jaki autor wydaje o Irydionie, widząc w jego losach nie wzór i zachętę, lecz odstręczający przykład i przestrogę.

Wprowadzając rzecz na scenę, chciałem zachować w pełni ową ambiwalencję, ocenę moralną pozostawiwszy widzowi.

Krasiński miał opinię analityka spraw społecznych, choć teatr widział dotychczas siłę tej analizy głównie w *Nie-boskiej komedii*. *Irydiona* traktował jako malowidło z dziejów rzymskich, mocno przepojone aluzjami do powstania listopadowego. Chciałem przekonać niewierzących, że i w wypadku Irydiona, nie tylko w uczonym komentarzu, lecz także w żywym przedstawieniu teatralnym, można wydobyć rezultaty myśli ogólniejszej, sięgającej w gąszcz konfliktów społeczno-politycznych nie związanych nierozdzielnie z określoną epoką. Wydało mi się to ważne w stosunku do pisarza, który jak żaden z naszych romantyków był pochłonięty nie tylko sprawą polską, lecz także obrotem spraw ogólnoludzkich.

Sprzeczność jest żywiołem tego utworu. Atmosfera kontradykcji, którą zaczynamy natychmiast odczuwać przy każdej lekturze, zbliża dzieło do naszych czasów. Współczesna dramaturgia — obracająca się w kręgu zagadnień: jednostka, społeczeństwo, władza, odpowiedzialność, skuteczność działania i jego niezależna od skutków wartość, irracjonalność czy sens procesów historycznych itp. — unika dydaktyki i nie poszukuje jednoznacznych odpowiedzi. Pragnie drażnić i pobudzać do myślenia, nie pouczać. Młody Krasiński chciał zapewne jednego i drugiego. Irydion miał być w pewnym sensie utworem dydaktycznym. Nierozwiązane antynomie zawarte w dziele osłabiają jego działanie budujące, ale wzmacniają jego wartość jako środka budzącego myśl i niepokój. Dziś nauki Krasińskiego można chyba zamknąć w archiwum, ale wysunięta przezeń problematyka zachowała świeżość.

W teatrze popłaca konsekwencja. Adaptując na użytek jednowieczorowego spektaklu rozległe dzieło, składające się w znacznej części z partii epickich, można usunąć dostrzeżone sprzeczności i zbudować moralitet głoszący tę lub ową naukę odnalezioną w tekście. Można jednak łatwo w ten sposób odrzeć utwór z wartości, które wydają się najatrakcyjniejsze. Postąpiłem inaczej. Konsekwencja miała tym razem posłużyć nie do usunięcia, lecz do obnażenia sprzeczności.

Można prawdopodobnie, sięgając do innych świadectw, skonstruować niesprzeczny obraz poglądów autora i z tego stanowiska korygować utwór. Odnajdujemy podobne próby w pracach krytycznych o *Irydionie*. Osiągnięcia krytyków nie mogą tu jednak pomóc teatrowi. Teatr musi szukać rozwiązań w tekście, który realizuje. Nawet późniejsze uwagi interpretacyjne autora nie mają zasadniczego znaczenia. Twórcy lubią, patrząc z perspektywy lat na dawne dzieło, nadawać im sens zgodny ze swymi aktualnymi poglądami. Nie może to jednak zatrzeć myśli wypowiedzianych poprzednio; jak korekta wykonana w spóźnionym terminie nie może wpłynąć na zmianę utworu, choć rzuca światło na ewolucję pisarza. Czasem jako rezultat takiej ewolucji powstaje nowa wersja utworu. Druga wersja *Irydiona* nie została napisana. Wprowadzając rzecz na scenę chcemy wystawić dzieło, a nie komentarz do dzieła. Grać dramat, a nie ilustrację do wykładu o poglądach Krasińskiego. Komentarz jest prawem widza. A miejsce na ilustracje w szkole.

Analizując tekst dla celów teatralnych trzeba się oderwać od wszystkiego, co poza tekst wykracza, choć by to były tak poważne materiały jak listy do Reeve'a i Gaszyńskiego, zwykle w związku z Irydionem cytowane. A w samym tekście znaleźć rozwiązania niepokojących zagadek niepodobna. Rozważmy po kolei ważniejsze kłopoty.

Zacznę od sprawy najwęższej, którą skrótowo można by nazwać a n t y n o m i ą t y t a n a.

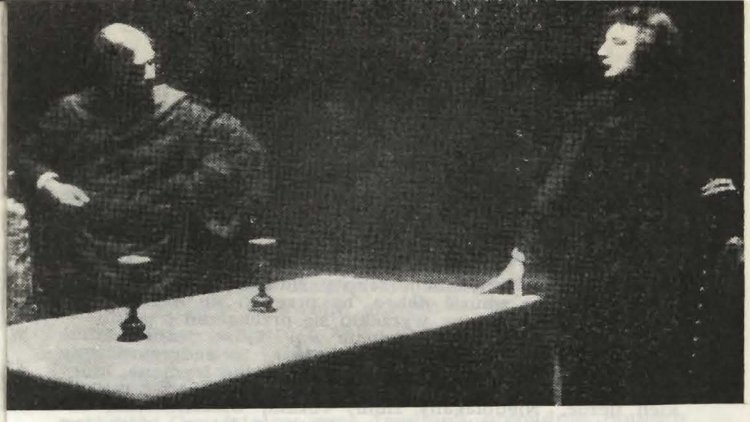
* mowa o *Irydionie*, reż. przez autora w Krakowie.

Do nadludzkiego zadania trzeba nadludzkiego materiału. Irydion jest świadomy ogromu swoich przedsięwzięć i wie, że do ich realizacji trzeba wysiłku ponad ludzką miarę. Uczy go tego zresztą Masynissa: „...panuj zwierzęciu w sobie, naucz się być samotnym na ziemi, jako on jest na szczytach świata; naucz się cierpieć, jak cierpią duchy potężniejsze od ciebie!" Irydion, przejęty ambicją samowychowawczą, tłumi w sobie odruchy ludzkie („Dokąd nie ma na mnie ani skazy litości, ani plamy żalu?") i wyrasta ponad przesądy społeczne („Wszak co świętym i lubym dla drugich, było zawsze świętokradztwem dla mnie", „Kto się poświęcił dla dobra ludzi, powinien o ich sądzie zapomnieć").

Bohater Mickiewicza wznosi się nad ludzi potęgą uczucia. Anielskość u Słowackiego zdobywa się przez cierpienie. Nadczłowiek Krasińskiego powstaje przez wytrzebienie wszystkiego, co się rodzi z serca. („Ty nie wiesz, że każden z was zdołałby zostać wszechmocnym myślą własną, nieubłaganą, zażartą — ale wróg przewidział i zawiesił w łonie waszym serce — bojaźń, podłość, którą tulicie jak niewolniki, którzy przystali na hańbę. — Tym on was rozdwoił i rozrzucił nisko i daleko. — Tym on panuje na długo i żaden go nie strąci, choć każden mógłby go strącić!"). Irydion po tej drodze wspiął się już wysoko. Opuścił kręgi ludzkie. Powiada o sobie: „...wszak ja k i e d y ś (podkreślenie J. K.) miałem być człowiekiem" i „Gdyby mnie losy stworzyły człowiekiem" itd.; mówi to z pewnym odcieniem gorzyczy, ze świadomością wielkości i związanych z nią cierpień.

Koncepcja Krasińskiego jest bliższa naszym czasom. Na ów prawie nietzscheański charakter „nadczłowieka" w Irydionie zwracał już uwagę Chlebowski. Koncepcja ta zarysowała się wcześniej w *Nie-boskiej komedii*. W monologu Męża („Wąwóz pomiędzy górami") czytamy: „Znam wszystkie uczucia po imieniu, a żadnej żądzy, żadnej wiary, miłości nie ma we mnie"..., „cierpię tak, jak Bóg jest szczęśliwy, sam w sobie, sam dla siebie". A więc Mąż podobnie jak Irydion, choć nie stawiał sobie zadań samowychowawczych, wyzbył się słabości ludzkich („jedno kilka przeczuciów krąży w tej pustyni — o synu moim, że oślepnie — o towarzystwie, w którym wzrosłem, że rozprzęgnie się") i cierpi wedle wskazań Masynissy: samotnie i jak duch potężniejszy. Wobec klęski formułuje jasno swój sąd o wartości: „Człowiekiem być nie warto — Aniołem nie warto. — Pierwszy z Archaniołów po kilku wiekach, tak jak my po kilku latach bytu, uczuł nudę w sercu swoim i zapragnął potężniejszych sił. — Trza być Bogiem lub nicością". (...)

W ujęciu podręcznikowym rzecz wyglądała dosyć prosto. Irydion jest reprezentantem idei zemsty. Jego klęska — to klęska idei. Autor potępia ideę, ale ułaskawia prozelitę. Uwiedziona i oszukana (jak u Goethego) przebacza. „Swiadectwem Kornelii, modlitwą Kornelii ty zbawion jesteś, boś ty kochał Grecję!". Widziano w tym sąd nad powstaniem listopadowym. Potępienie ruchu i ułaskawienie jego uczestników. Nie troszczono się przy tym, że powstanie było skom-



NIEBOSKA KOMEDIA. Leningrad 1923. Reż. Wsiewołodzki. Wsiewołodzki (Pankracy), Lalajanc (hrabia Henryk).

plikowanym procesem. Że Krasiński — podobnie jak inni współcześni — mógł inaczej patrzeć na organizatorów spisku belwederskiego, a inaczej na wodzów późniejszej wojny z Rosją, że zapewne inaczej oceniał sprawców zajść 29 listopada lub 15 sierpnia w Warszawie, a inaczej powstańców na Litwie i Rusi, że wobec tego nieostrożnie jest przypisywać mu tak globalny osąd. Irydion nie walczy o wyzwolenie Grecji ani o jej odrodzenie. Upadek Hellady traktuje jako fakt nieodwracalny. On się tylko mści za Grecję. To jeszcze jeden element, żeby łatwe aluzje zamącić. (...)

Imię nadane — zemsta. Zemsta jest przyrodzonym prawem spraw ziemskich. Niebo jej nie zna, ale miłość autora zwraca się do tego, co ziemskie. Więc mamy historię zbrodni, klęski, ponownego zaprzedania się złu, wreszcie nasycenia się zemstą po wiekach. (...)

Wiadomo, że problemat sądu nad zemstą został poruszony natychmiast po ukazaniu się utworu. Związane z nim były zarzuty Leona Ulricha znane z listu Krasińskiego do Gaszyńskiego. Znajdujemy tam próbę wyjaśnienia sprawy przez rozróżnienie dwóch prawd — poetyckiej i filozoficznej. Wedle pierwszej Irydion jako uosobienie masy, która zstępowała do grobu hańbą pozorną okryta i przeklinana przez wielu, był uświęcony, bo „oni święci byli uczuciem, wielcy męstwem, błędem ich tylko to było, że nie wymiarkowali czasu", wedle drugiej jako uosobienie myśli zwodniczej, bo „nie zemstą dzieją się wszelkie postępy rodu ludzkiego, ale miłością", musiał być zdezawuowany. Prawdopodobnie ów wywód autora był źródłem szkolnej interpretacji głoszącej potępienie idei i przebaczenie dla jej wyznawców. Zarówno autor, jak interpretacja zdają się jednak zapominać o ostatnich słowach poematu: „...i nie było komu powiedzieć, gdzie się podziały ślady myśl mojej — ale ja wiem, że ona trwa i że ona żyje!" Nie wykreślone, wypowiedziane ze sceny, zawsze zagrają jako ostateczna aprobata. Aprobata dla tego, co jest prawem ziemi, choć od początku jest traktowane ambiwalentnie, dla zemsty. (...)

Tylko czy Masynissa z listu pisanego w rok po wydrukowaniu utworu jest naprawdę Masynissą z *Irydiona?* Akcja jego jest pozornie prosta. Idzie o chrześcijan. Ich pchnąć na drogę zła, ich skompromitować. Zemsta jest zła, ale Irydion i tak jest jej całkowicie oddany, więc to sprawa nie najważniejsza. Mentor nie zwierza się wychowankowi ze swych zamiarów. W samotności cieszy się z uratowania Romy, która ma żyć i uciskać, więc potrzebna jest dla zwycięstwa integralnego zła. Pomysł mistyfikacji podsuwa Irydionowi nie po to, aby jego zgubić, lecz by opanować chrześcijan. Kiedy w imieniu Chrystusa przysięgają krzyż zatknąć na szczytach Kapitolu — bronią i siłą następuje jego triumf. Schodzi w językach ogni do katakumb (symbolicznie — piekło opanowało miejce święte) i przepowiada dalsze dzieje wy-

paczonego chrześcijaństwa: Kłótnie o „przymioty i imiona Twoje", „W imieniu twoim będą zabijać i palić (...) gnić i milczeć (...) uciskać (...) powstawać i burzyć..." Skrót historii Kościoła nakreślony piórem, które jednocześnie (list do Reeve'a z 3 czerwca 1835) pisało: „...noc z roku 1835, kiedy to z Rzymu panującego materią i duchem zostaną tylko — z pierwszej same ruiny, z drugiego zaś strupieszała teologia..." Masynissa triumfuje, bo przewiduje, że Chrystus będzie musiał przekląć dzieci swoje; odrzuci drogę dobroci i przebaczenia. Masynissa jest wcieleniem zemsty wiekuistej, jak Irydion — wcieleniem zemsty śmiertelnej. Triumf zła nad dobrem to zmusić dobro, by przejęło się namiętnością odwetu i niszczenia, by wyrzekło się przebaczeń i łaski.

Ale to tylko jedna koncepcja zła. Tylko jedno oblicze Masynissy. Jest i drugie. Masynissa — to nadprzyrodzony rozum pozbawiony serca. To patron nie tylko Irydiona, który nienawidzi, lecz także Irydiona, co umie się wyzbyć wszystkich uczuć. Nieubłagany zimny rozum, wszechwiedza, konieczność... Identyfikuje się po trosze z fatum, które jest równie nieubłagane i na losy cierpiących obojętne. Patrzy z wysoka na wiry ziemi i nieba. Czy fatum krępuje tylko ludzi? Jaki jest jego stosunek do zła i dobra? Czy zajmuje pozycję nadrzędną? Chyba tak... „jest tylko Bóg jeden, który przed wiekami położył dłonie na wirach chaosu i zwyciężył go na wieki" — głosi Amfiloch. „Imię jego? (...) Przeznaczenie".

Wszystko to jest niedopowiedziane. Ale mamy w tekście wystarczającą podstawę, aby obok konfliktu miłości i nienawiści rozważać konflikty namiętności i rozumu oraz chrześcijańskiego pojęcia Opatrzności z antyczną koncepcją konieczności.

Masynissa jest na pewno bogiem. Mówi tak o sobie wyraźnie, a gdyby ktoś przypuszczał, że to maska, wystarczy wskazać na obraz Masynissy idącego budzić śpiącego po wiekach, aby wątpliwości rozproszyć. Nie da się w żaden sposób sprowadzić filozoficznej platformy Irydiona do pojęć chrześcijańskich, nawet w wersji heretyckiej. Chrześcijaństwo jest przedmiotem dramatu, ale organizująca go myśl nie z ducha teologii chrześcijańskiej się wywodzi. Pod tym względem niepodobna Irydiona porównywać z III częścią Dziadów. Masynissa to nie Belzebub. Nadprzyrodzony świat w poemacie Krasińskiego nie ma w sobie atmosfery mistycznej, to tylko fikcja literacka obrazująca pomysły historyczne autora.

Starcie się antycznego determinizmu i chrześcijańskiego indeterminizmu nie jest rozwiązane historycznie. Stara koncepcja nie rozpada się z nadejściem nowej. Fatum nie ustępuje miejsca Opatrzności wraz z upadkiem świata starożytnego. Fatum trwa. Z bogów i ludzi „się urąga", co dziwniejsza, „Krzyż godłem swoim wzięło". Czy dopóki ziemia i ziemskie narody? Czy Opatrzność jest tylko dla innego świata? pozaziemskiego?

Pytania takie może sobie zadawać czytelnik i widz. W utworze nie znajdzie odpowiedzi. Masynissa pozostaje bóstwem o cechach sprzecznych, co powinno być rzeczą powszednią dla teologa, ale niepokoi aktora, który podejmuje kreację tej postaci. Historiozoficzne założenia autora skupiają się przede wszystkim w starcu, co zastanawiał „myślą dziwną i gorzkim słowem" i „dzikie pomysły rozwijał o przeznaczeniu ludzi", z nim także wiąże się następny paradoks utworu.

Masynissa nie podlega czasowi, trwa. Wszystko inne przemija. W ujęciu najszerszym Irydion to utwór o czasie i przemijaniu. Wszystko co ludzkie, ginie. O końcu starożytnego świata mówią pierwsze zdania, w dalszym toku mamy wyprorokowany upadek tych, co przyjdą po nim. Ruiny — z pierwszego, strupieszała teologia — pozostaje po drugich. Nie darmo „poetą ruin" nazywał Krasińskiego Słowacki. Rozumiał zapewne rzecz szeroko. Nie chodziło mu tylko o ruiny Rzymu. Już *Nie-boska* była dziełem o ruinie starego świata. Już w *Nie-boskiej* Pankracy powiada: „Czas szydzi z nas obu".

„Niech skona przed czasem" to przekleństwo. „Niech nie skonam przed czasem" to westchnienie strzeliste. Być w zgodzie ze swoim czasem — to jedyna szansa. Poza nim — śmierć i zapomnienie. Czy Irydion, syn Amfilocha, był „tylko cieniem odbitym od późnej przyszłości i jak zawczesną igraszkę rozbiły go losy"? Tragedia przedwczesnej śmierci i przedwczesnych narodzin? Czy istotny czas Irydiona wypadnie dopiero na ziemi mogił i krzyżów? Tak można by sądzić na podstawie utworu.

W oparciu o późniejszą wypowiedź autora zrodziła się teoria, że bohater Krasińskiego (i jego klęska) miał być właśnie obrazem niewczesnego powstania. Jeśli tak, ziemia mogił i krzyżów była symbolem Polski już popowstaniowej.

„...wcześniej czy później na was i na mnie przyjdzie koniec jeden — śmierć i zapomnienie" — powiada bohater i z wielu oznak możemy przypuszczać, że autor jest z nim solidarny.

Ale posiadacz takiej wiedzy, wyznawca takiej filozofii, mało nadaje się na człowieka czynu. „Z tego wosku, kto wie, czy będzie wam można stronnika ulepić". Istotnie trudno z takiego wosku ulepić czyjegokolwiek stronnika. Jeśli nawet po tym, co działa w swoim czasie, nic nie pozostaje, to marność wszystko i marność marności. Trudno o głębszy pesymizm. Tymczasem utwór, co głosił takie myśli, stał się, jak wiemy, ze względu na swoje obiecujące zakończenie na dziesiątki lat księgą optymizmu dla narodu.

Nie przywiązywano widać do złych myśli większej wagi. Irydiona również wiedza o znikomości wszystkiego nie paraliżuje. Podobnie Mąż w *Nie-boskiej*, choć wiedział, że „oni wszyscy stoczą się w dół i po nich żalu nie będzie — sławy nie zostanie — żadna chmura się nie odwróci w żegludze, by spojrzeć na tylu synów ziemi, ginących pospołu. — Oni naprzód — ja potem", i wiedział, że ta zguba następuje w swoim czasie, niekonsekwentnie wołał: „Matko naturo, bądź mi zdrowa — idę się na człowieka przetworzyć, walczyć idę z bracią moją".

Koniec zresztą — w obu wypadkach podobny. Zadziwiająca jest zbieżność scen ostatecznej klęski. Zdrada najwierniejszych, całkowita samotność, pogarda dla żywych (ironicznie „oddają wam znak życia (podkreślenie — J. K.) wiecznego! — Patrzcie, jak prysł na stopniach ołtarza! — Żyjcie, podli!"), ratunek w śmierci traktowanej — nie po chrześcijańsku — jako nicość. (...)

Przedruk z książki: Zygmunt Krasiński — w stulecie śmierci, PIW 1964 r.

TEATR W BAMBERGU POTOCKIEGO POLSKI

DYREKTOR: BOLESŁAW SZCZURKIEWICZ

We wtorek 30 listopada 1926 r.

Premjera

Nieboska Komedja

w 4-ch częściach. 10 obrazach - Zygmunta Krasińskiego

Mąż	Marjan Godlewski	Młoda kobieta	Bronisława Wojciechowska
	Bolesław Brzeski	Pankracy	Marjan Bogusławski
Żona	Zofja Grabowska		Władysław Bracki
Orcio	Barbara Ludwiżanka	Leonard	Janusz Nowacki
	Aleksandra Królikowska	Przechrzta Pierwszy	Tadeusz Chmielewski
Ojciec Chrzestny	Władysław Bracki	Przechrzta Drugi	Romuald Gantkowski
	Marjan Bogusławski	Blanchetti	Zbigniew Szczerbowski
Matka Chrzestna	Zofja Wieczańska	Dziewczyna	Lucjanna Bracka
Hrabia	Bolesław Rudzki	Namorzyner	Tadeusz Kostrzewski
Baron	Zygmunt Bieleckiej	Lokaj Pierwszy	Włodzimierz Preiss
Książe	Józef Opiński	Lokaj Drugi	" " "
Jakób, stary sługa	Franciszek Ryll	Rzeźnik pierwszy	Romuald Gantkowski
Niańka	Marja Czerniakowa	Kobieta Wolna	Eugenja Zasempianka
Doktór	Kazimierz Przyździński	Rebonnik	Józef Opiński
Żona Doktora	Jadwiga Sochowska	Rewolucjonista	" "
Ksiądz	Maksymiljan Piotrowski	Chłop Pierwszy	Jerzy Kordowski
Obłąkany	Jerzy Kordowski	Chłop Drugi	Włodzimierz Preiss
Obłąkany	Włodzimierz Preiss	Chłop Trzeci	Tadeusz Łaczak
Obłąkany	Zbigniew Szczerbowski	Dziewka	Katerzyna Żbikowska
Obłąkany	Tadeusz Łaczak		Halszka Liebekówna
Arcybiskup	Zygmunt Noskowski	Dziewice	Halina Chmielewska
Pan	Bolesław Rudzki		Eugenja Zasempianka
Kobieta	Nuna Młodziejowska	Kapłan Wolności	Bolesław Brzeski
			Marjan Godlewski

Panie, panowie, tłum. — Chór Przechrztów. — Chór Lokai. — Chór Rzeźników. — Chór Chłopów. — Chór Obrzędowy. — Rewolucjoniści. — Obrońcy Okopów Świętej Trójcy.

Prolog	Romuald Gantkowski	Zły Duch	Lucjanna Bracka
		Zły Duch	Halszka Liebekówna
Zły Duch	Zbigniew Szczerbowski	Upiór	Eugenja Podborówna
Zły Duch	Halszka Liebekówna	Anioł	Eugenja Zasempianka

Chór Aniołów — Chór Złych Duchów

Sceny zbiorowe w wykonaniu Uczniów Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu.

Dłuższe antrakty: po obrazach 7, 10, 12, 15.

Ilustracja muzyczna Ludomira Różyckiego — Kompozycja sceny Stanisława Jareckiego

Reżyser Nuna Młodziejowska

CENY MIEJSC

Rodzaj miejsc	Rodzaj miejsc	Rodzaj miejsc
Krzesła parterowe rząd 1—5 3,50	Loże parterowe proscen. . . 8,00	Loża II piętra rząd 1 . . . 2,25
" " " 6—7 6,00	Loże I piętra prosc. rząd 1 . 8,00	Loża II piętra rząd 2 . . . 1,75
" " " 8—9 4,50	" " " 2 . 6,00	Loża II piętra nr. 5 i 6 . . 2,75
" " " 10—12 4,00	Balkon I piętra rząd 1—2 . . 5,00	Loża II piętra prosc. rząd 1 . 1,75
" " " 13—16 3,40	" " " 3—4 . . 4,00	" " " 2 . 1,50
" " pod lożami 4,00	Balkon II piętra rząd 1—2 . 3,75	Amfiteatr numerowany . . 1,00
Loże parterowe I i piętra . . 5,00	" " 3—4 . 2,25	Galerja 0,50

Początek o godz. 7½ | W czasie przedstawienia wstęp na widownię zabroniony | Koniec o godz. 11½

Bilety wczaśniej nabywać można w teatrze od godz. 10—5 popoł. Kasa wieczorem otwarta od godz. 6 popołud. oraz przed przedstawieniem popoł. od 3—6. W niedzielę i święta od godz. 10½—2 i od 6 wiecz. Telefony: Kasy zamiejscowe [illegible] Kasa [illegible]

W środę, 1. 12. o godz. 7½	W czwartek, 2. 12. o godz. 7½	W piątek, 3. 12. o godz. 7½
Nieboska Komedja	Nieboska Komedja	Nieboska Komedja
w 4 częściach, 10 obrazach Z. Krasińskiego	w 4 częściach 10 obrazach Z. Krasińskiego	w 4-ch częściach, 10 obrazach, Z. Krasińskiego

POST-SCRIPTUM DO MONOGRAFII O INSCENIZACJACH NIE-BOSKIEJ KOMEDII

Celem notatki nie jest recenzowanie obszernej monografii Stefanii Skwarczyńskiej*), której autorka — koncentrując uwagę czytelnika na inscenizacjach Leona Schillera — omawia imponującą karierę teatralną poematu Zygmunta Krasińskiego. Nie pragniemy też zanudzać bibliograficznymi uzupełnieniami imponującej bogactwem materiału, pełnej inspiracji dla odkrywczych poszukiwań teatrologicznych, książki Skwarczyńskiej.

Udało nam się odnaleźć kilka nieznanych autorce monografii inscenizacji *Nie-boskiej komedii*. Warto poświęcić im dzisiaj trochę uwagi.

W r. 1927 Teatr Miejski w Bambergu wystawił *Nie-boską komedię* w opracowaniu inscenizacyjnym Ottona Zoffa i reżyserskim Heinza Rudolfa. Pisma niemieckie w obszernych artykułach i recenzjach omawiają to przedstawienie, a „Vossische Zeitung" notuje: „Śmiałe przedsięwzięcie w Bambergu zasługuje na poparcie wszystkich, starających się o postęp kultury artystycznej". (wg Życia Teatru, R. V, 1927, nr 14).

14 IX 1935 roku, na inaugurację sezonu teatralnego, odbyła się premiera *Nie-boskiej komedii* w Sosnowcu. Teatr Miejski, kierowany przez zrzeszenie aktorów pod dyrekcją Jerzego Gołaszewskiego, uczcił w ten sposób stulecie powstania poematu. Gołaszewski — wówczas niedawny reżyser i aktor eksperymentalnego Teatru im. Żeromskiego na Żoliborzu, inscenizował, reżyserował, a także opracował scenografię do Nie-boskiej w Sosnowcu. Syntetyczne bryły, zaprojektowane przez Gołaszewskiego, korespondowały w stylu z architektonicznym kubizmem prac scenograficznych Andrzeja Pronaszki. Wychodząc z założenia, że poemat Krasińskiego można traktować jako utwór o ciągle żywej aktualności, reżyser kazał założyć Hrabiemu Henrykowi współczesne ubranie, a Pankracemu i ludziom z jego obozu skórzane kurtki. Ilustracja muzyczna obejmowała „Marsyliankę", „Czerwony sztandar", a także motywy z Franciszka Schuberta. Hrabiego Henryka grał Tadeusz Krotke, Żonę — Helena Bożewska, Pankracego — Józef Sawicki, Orcia — Grzymalanka. Inscenizacja ta zasługuje tym bardziej na uwagę, że poza Zagłębiem Teatr w Sosnowcu objechał z *Nie-boską komedię* poważną część województwa kieleckiego z Kielcami i Radomiem włącznie.

W dwudziestoleciu międzywojennym Polskie Radio trzykrotnie planowało adaptację *Nie-boskiej komedii*.

Na 8 V 1930 roku rozgłośnia warszawska zapowiedziała słuchowisko zatytułowane „W kręgu *Nie-boskiej komedii*", oparte na tekście Zygmunta Krasińskiego w układzie i reżyserii Leona Schillera i w „wykonaniu artystów scen stołecznych". Słuchowisko, początkowo odłożone, nie doszło w ogóle do skutku. Warto chyba byłoby zająć się nim bliżej. Prawdopodobnie jest, że mamy tutaj do czynienia ze specjalnym, czwartym u Schillera, opracowaniem tekstu poematu.

*) S. Skwarczyńska, Leona Schillera trzy opracowania teatralne *Nie-boskiej Komedii* w dziejach jej inscenizacji w Polsce. Instytut Wydawniczy PAX, 1959, s. 620.

Radiofonizacja *Nie-boskiej komedii* doszła do skutku w 1932 roku. W ramach dwóch audycji (10 i 17 XI), poprzedzonych komentarzem Konrada Górskiego, została ujęta całość tekstu.

29 XI 1934 roku Teatr Wyobraźni nadał fragmenty *Nie-boskiej komedii* w reżyserii Mariana Meliny, przy ilustracji muzycznej Tadeusza Sygietyńskiego, w aktorskiej interpretacji Wojciecha Brydzińskiego (Hrabia Henryk) i Józefa Chmielińskiego (Pankracy).

Dwie z wymienionych tutaj inscenizacji Skwarczyńska zasygnalizowała w „Pamiętniku Teatralnym" (1962, zeszyt 1).

Z. O.

NIEBOSKA KOMEDIA. Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Warszawa 1926 r. Inscenizacja i reżyseria: Leon Schiller. Scenografia: Władysław Daszewski.

TEATR WANDURSKIEGO

EDWARD BALCERZAN

Istnieją dwa teatry Witolda Wandurskiego.

Pierwszy — to teatr żywy, rzeczywisty. To „Scena Robotnicza", prowadzona przez poetę-reżysera w latach dwudziestych w Łodzi i „Polprat", działające w Kijowie studio teatralne, którego dyrektorem był w latach 1929-31 W. Wandurski. Rekonstrukcja swoistej poetyki tego teatru, jego dziejów, ze wspomnień, recenzji, zdjęć archiwalnych i wyobraźni badacza, winna być dziełem żmudnych, „wykopaliskowych" prac teatrologii. Propozycje reżyserskie Wandurskiego czekają na swego badacza, współtworzyły one bowiem nurt wielkich inscenizacji pierwszej połowy XX wieku. Był to nurt opozycyjny wobec naturalizmu i przekorny wobec literatury. Wandurski realizował teatr aktualny, zaangażowany. Jego ideałem był fenomen spektaklu, w którym środki ekspresji teatralnej miały zespalać widza z biegiem wydarzeń przedstawianych na scenie. Z problematyką tych wydarzeń, ważną aktualnie, teraz, w czasie trwania spektaklu.

> „Życzenia wypowiadane z widowni mogą być improwizowane zależnie od miejsca i czasu wystawiania sztuki" — pisał Wandurski w uwagach do *Śmierci na gruszy*.

(Podobnie W. Majakowski zalecał daleko idące przeróbki tekstu swego *Misterium Buffo*, też zależnie od okoliczności danej inscenizacji.)

Na tym tle rysują się wyraźnie trudności, na jakie narażony będzie historyk teatru Wandurskiego: wszak zjawisko, w którym zmienność kształtu założona była programowo, musi zostać opisane w wielu różnych wersjach — „zależnie od czasu i miejsca wystawienia".

Drugi teatr Wandurskiego nie jest teatrem prawdziwym. „Istnieje" utrwalony w tekstach jego dramatów. W słowach. Jest zespołem pewnych propozycji dla współczesnej sceny. Pewnych inspiracji. Aby można było mówić o takim teatrze, trzeba zgodzić się na to, że potencjalnie istnienie „teatru w literaturze" jest w ogóle możliwe. Pogląd ten reprezentował m. in. Wachtangow, gdy twierdził, że charakter utworu dramatycznego wywiera istotny wpływ na działanie aparatury scenicznej. W każdym dramacie istnieje pewna autorska wizja inscenizacyjna. Teatr, rzecz jasna, nie musi realizować intencji autora. Insceniza-

tor może narzucić dramatowi jakiś inny, własny teatr. Realistycznego *Rewizora* można grać w poetyce teatru ekspresjonistycznego, a ekspresjonistyczną *Łaźnię* — środkami sceny realistycznej. Możliwości te nie przekreślają jednak faktu istnienia autorskiej wizji inscenizacyjnej w dramacie. Wprost przeciwnie: potwierdzają istnienie tej wizji. Wszelkie odkształcenia inscenizacyjne danej realizacji nabierają sensu dopiero w konfrontacji spektaklu z „poprawną" wizją autorską. Dopiero na tle „poprawnego" teatru, założonego w dramacie, oceniamy nowatorstwo i odkrywczość deformacji inscenizacyjnych.

Analogiczne rozumowanie da się przeprowadzić na temat owego autorskiego, utrwalonego w tekstach *Rabanu* i *Śmierci na gruszy* teatru Wandurskiego. Jest to teatr również „niepoprawny" — na tle tradycji klasycznych i realistycznych. Jego konstrukcja przypomina stylistyczny anakolut — wadliwie zbudowane zdanie.

W *Śmierci na gruszy* pewne epizody są wprowadzone w celu podkreślenia niespoistości akcji. W akcie trzecim dialog Poety i Malarza przeradza się w kłótnię aktora grającego Poetę z aktorem grającym Malarza — na temat konstrukcji samej sztuki. „Właściwie, takich sztuk grać nie należy" — stwierdza aktor grający Poetę. — „Cała rzecz zbudowana wbrew wszelkim zasadom dramaturgii. Bo widział to kto — wprowadzać w trzecim akcie dwie nowe postacie..." Do dialogu wciągnięty zostaje Autor, który zaczyna przepraszać za nieporadności debiutanta, za wprowadzenie scen zbyt drastycznych (scena jedzenia szczura); następuje pogodzenie. „Pan wybaczy, że tak się stało..." — mówi Poeta. — „Popsuliśmy panu napięcie dramatyczne scen ponurych..."

„I wyratowaliście teatr!" — woła Autor.

Teatr bowiem dla Witolda Wandurskiego był teatrem niespoistej iluzji scenicznej. Teatrem improwizacji; pierwszy akt *Śmierci na gruszy* kończy „bal improwizowany. Tańczą w całym teatrze, w foyer, w bufecie, w palarni... Artyści jedzą kolację (...) Słowem, iluzja teatralna psuje się. Na widowni wśród publiczności zdziwienie i zamęt. Głosy: — Co to ma znaczyć? Czy już koniec? To drwiny z publiczności! Bałagan! Tancbuda! — Jeden z aktorów podchodzi do rampy, składa ręce w tubę i huczy: — To nie tancbuda, proszę państwa, a teatr! To szczery, prawdziwy teatr!"

Jest to przykład krańcowy burzenia iluzji scenicznej. Poetyka anakolutu stwarza większe możliwości inscenizacyjne dla pewnych wyodrębnionych epizodów, które są propozycjami nietypowych sytuacji dramatycznych. W dramacie zdyscyplinowanym, poddanym rygorom i regułom zamkniętej struktury, zwykle obowiązuje stereotypowy „rozkład ról". Z bałaganiarskich „obrazów" i „sekwencji" dramatów Wandurskiego powstają sytuacje dość oryginalne, podobnie zresztą jak z adaptacji powieści. Do najciekawszych i od-

NIEBOSKA KOMEDIA. Teatr Wielki Lwów 1935 za dyrekcji Wilama Horzycy. Inscenizacja i reżyseria: Wacław Radulski, scenografia: Andrzej Pronaszko.

krywczych epizodów zaliczyłbym scenę bitwy w *Śmierci na gruszy*, z jej makabrycznym finałem, kiedy to z pola walki wracają okaleczeni żołnierze, bez głów, rąk i nóg, ale żaden nie może umrzeć, bowiem Śmierć została uwięziona. Następuje poszukiwanie utraconych w bitwie części ciała, seria pomyłek z zamianą głów, tragikomiczne kłótnie kobiet nad taczką z nogami: „Nie wyrywajcież, to mego! — Ale gdzie tam mojego! — Nie widzicie — ma czarne pazury? — I mój ma pazury, dawajcie!..."

Gdy *Śmierć na gruszy* jest dramatem epizodów zespolonych wyraźną fabułą — *Raban* składa się wyłącznie z epizodów-sekwencji, jakby miał być pastiszem na adaptację powieści. Nie jest przeróbką utworu epickiego, lecz taką właśnie przeróbkę całą swą konstrukcją przypomina. W *Rabanie* gdzieś została przekroczona granica, za którą niespoistość struktury dramatycznej przestaje już być środkiem ekspresji scenicznej, a staje się dolegliwością. Inscenizacja *Rabanu* byłaby chyba możliwa współcześnie po bardzo gruntownej rekonstrukcji tej sztuki. Jest to dość wyjątkowy w naszej literaturze dramat, który nie tylko można zmieniać, ale trzeba zmienić. Który, aby wystawić, trzeba napisać na nowo.

Postaci dramatów Wandurskiego miały być — w założeniu autora — sylwetkami bez reszty podporządkowanymi sytuacjom. Wandurski chciał odrodzić tradycje teatru plebejskiego, komedii jarmarcznej, szopki, komedii dell'arte. Zdaniem krytyków (G. Lasota), zamierzenia Wandurskiego zostały spełnione. Tymczasem bliższa analiza osób dramatów Wandurskiego wskazywałaby na to, że tak się nie stało. Osoby dramatów, głównie *Śmierci na gruszy*, są dość często bardziej dramatyczne wewnętrznie, niż sytuacje, które nad nimi panują. Materiałem budującym te postaci

są aluzje erudycyjne, pochodzące z różnych tradycji i zespołów pojęć. Święty Piotr ze *Śmierci na gruszy* pokazany jest jednocześnie jako rezolutny chłop, oceniający trzeźwo sytuację gospodarczą na wsi i jako ludowy święty, który czyni cuda. Jako człowiek i jako Piotr biblijny: — „Ilekroć z ziemi powrócę — łamie mnie w kościach. Odzywają się czasy rybackie". Jako polityk, który umie rozpoznać ziemskie czasopismo antyklerykalne — i jako człek przesądny, który wierzy w sny: — „Przykry miałem sen" — powiada Święty Piotr. — „Ryby mi się śniły. Zły znak".

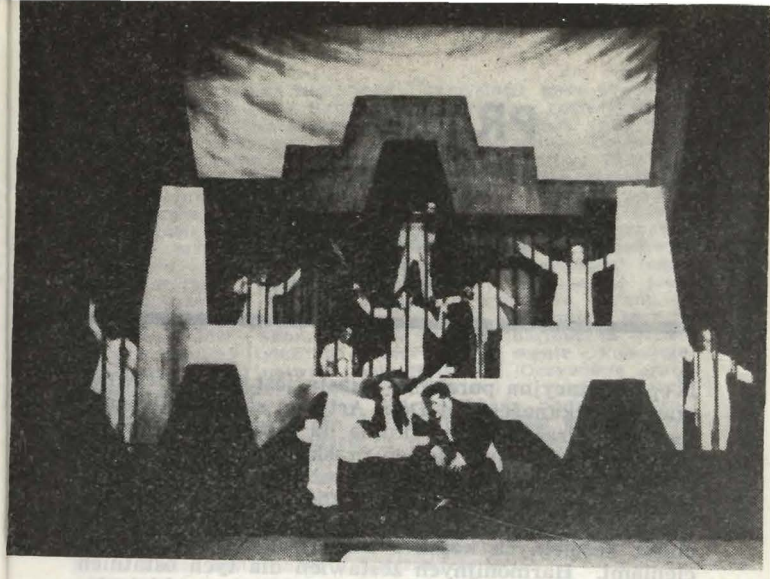
Analogicznie do konstrukcji sztuki Wandurskiego, którą porównałem do stylistycznego anakolutu, konstrukcję postaci Wandurskiego można by ująć w formułę metafory. W metaforze i w postaciach Wandurskiego spotykają się i zespalają zjawiska różne, często sobie przeciwstawne, by stanowić jedność. Podobieństwo zjawisk niepodobnych, pogodzenie cech skłóconych daje efekt poetycki, bądź humorystyczny.

Charakter aluzyjny i metaforyczny ma sam sposób istnienia na scenie osób dramatów Wandurskiego. — „Przecież pani właściwie nie istnieje?" — zwraca się Inteligent do Śmierci. — „Jest pani tylko wytworem fantazji ludowej".

Następuje spotęgowanie umowności. Aktor nie „wciela się" w postać — akcentuje teatralność swej kreacji. Z kolei sama postać nie jest monolitem — składa się z konwencjonalnych, umownych sygnałów. Tak się dzieje w teatrze plebejskim i w szopce, ale u Wandurskiego mamy nowy element: ironię. Jego umowność jest nie tylko zasadą spektaklu, lecz również źródłem spięć komicznych. W tradycji, do której Wandurski nawiązuje, umowność po prostu istnieje. W teatrze Wandurskiego jej istnienie jest co chwilę ujawniane. Nazywane. Demonstrowane. W teatrze plebejskim osoby dramatu są metaforyczne, niedookreślone. W teatrze Wandurskiego ich metaforyczność, niedookreśloność jest przedmiotem analizy. Prymityw jest zasadą szopki. Prymityw Wandurskiego jest zasadą i przedmiotem refleksji.

Nieprawdziwy, literacki, wywnioskowany z tekstów teatr Wandurskiego musi się sprawdzić w teatrze żywym, współczesnym. Wydaje się, że propozycje Wandurskiego byłyby pewną korektą do tradycji brechtowskich w budowie postaci scenicznych. Byłyby eksperymentem zespolenia epickiej fabuły z działaniem w niej postaci poetyckich, sylwetek-metafor. Choćby już dla tej szansy warto zagrać współcześnie Wandurskiego.

NIEBOSKA KOMEDIA. Teatr Wielki Lwów 1935. Inscenizacja i reżyseria: Wacław Radulski. Kompozycja przestrzeni scenicznej i kostiumy: Andrzej Pronaszko.



NIEBOSKA KOMEDIA w Poznaniu 30. XI. 1926. »*Szpital wariatów*« Z. Grabowska, M. Godlewski, J. Kordowski, I. Łuczak, Z. Szczerbowski, J. Opieński, Wł. Preiss.

PRASKA JESIEŃ

LESZEK PROROK

Reprezentacyjną porą tego miasta jest wiosna. Wówczas na kilkanaście dni Dom Artysty, siedziba głośnego festiwalu Pražske Jaro, skupia na sobie uwagę muzycznej opinii Europy. Jesień praska nie obfituje w tak renomowane atrakcje, rzadziej też trafia na łamy drukowanych relacji. Tymczasem mgły jesienne rano lub przed wieczorem barwią plątaninę staromiejskich dachów, kościelnych kopuł i wież nieoczekiwanymi odcieniami. Harmonijnych zestawień dla tych ostatnich można szukać w jesiennej szacie obfitej praskiej zieleni.

Życie teatralne stolicy CSRS nie wygasa latem, jesienią jednak wyraźnie się nasila. Zdobycie miejsca na widowni stanowi problem, nawet tam, gdzie program utrzymuje się na afiszu od miesięcy, ba — przekracza granice lat.

To ostatnie nie jest w Padze zjawiskiem odosobnionym, zwłaszcza jeśli idzie o spektakle noszące znamiona kulturalnego eksportu. Za taką właśnie eksportową imprezę — w genezie i w dalszych fazach jej rozwoju — uważać można widowiska doświadczalnego studia filmu CSRS, głośną *Laternę Magikę*. Nie sposób z relacji o życiu teatralnym czeskiej Matki Miast (z szeregu chwalebnych praskich epitetów ten lubię najbardziej) wyłączyć ciekawie rozwijający się eksperyment z pogranicza filmu i sceny.

Latarnię magiczną zrodziły przygotowania do międzynarodowej wystawy w Brukseli przed czterema laty. Czechosłowacja zdobyła wtedy pierwszą nagrodę za najciekawszy pawilon. Laterna magika stanowiła integralny element owej ekspozycji. Ścisłe połączenie wielofilmu (ten termin nasuwa mi się na określenie równoczesnej projekcji kilku obrazów na ekranach różnych co do wielkości, kształtu i nachylenia) z udziałem konferansjera, aktorów, śpiewaków, tancerzy, zastosowana do reportażowej prezentacji wszystkich dziedzin życia Republiki, spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem. Program brukselski szedł w Pradze przez kilka lat dla wycieczek z całego kraju i dla turystów zagranicznych.

Dalsze poszukiwania Laterny pogłębiły jej związki z teatrem. Trzeci z kolei program, utrzymujący się na afiszach od miesięcy, to opera J. Offenbacha *Opowieści Hoffmanna*, przełożona na język nowej techniki kino-teatralnej.

Założenie praskiej filmo-sceny uzmysłowi nam porównanie z popularną u nas Panoramą Racławicką, gdzie przedłużeniem obrazu malarskiego, faktycznie płaskiego, choć operującego perspektywą, jest obraz przestrzenny, dekoracja autentyczna, rekwizyt. Laterna obraz sztuczny, filmowy, utrwalony na taśmie w przeszłości, przeplata, uzupełnia i wiąże obrazem żywym, realizowanym na oczach widza. Od statycznej panoramy wrocławskiej różni ją ruch, dynamika obrazu i dźwięku, nadto zaś skłonność do operowania skrótami, streszczania świata świata w dążeniu do uchwycenia jego wizji miast naturalistycznej, cyzelatorskiej tegoż świata imitacji. Demoniczny wynalazca Spallanzani jawi się nam przeto w bogatym komplecie wymiarów ekranu — po film panoramiczny z telewizyjnymi zbliżeniami twarzy i jej szczegółów. Skonstruowana przezeń marionetka Olympia gra i tańczy tyleż na ekranie, co na scenie. Podobnie zakochany w niej naiwny poeta Hoffman. Oczywiście grają ci sami artyści, którzy brali ongiś udział w przygotowaniu filmowym. Dialog wokalny i dramatyczny podzielony został również między ekran i scenę, tam nawet gdzie chodzi o szybką wymianę lapidarnych odzywek. Tak samo przeplatają się gesty i mimika, z jednej strony żywe, rodzące się na naszych oczach, jak bywało w teatrze od tysiącleci, i utrwalone na celuloidowej taśmie. Partnerem żywego aktora jest kino, chwilami nawet on sam, powtórzony na ekranie. Dodać jeszcze trzeba, iż wielofilm, prezentowany na kilku płótnach, ukazuje nieraz wielokrotność odbić bohatera, jak w klatce zestawionej z lustrzanych tafli.

Cóż więc oglądamy słuchając muzyki Offenbacha, rozpisanej na współczesny zestaw instrumentów? Nadteatr czy dezintegrację sceny? Raz po raz nasuwa się pytanie, czy technika nie miażdży tutaj i nie ściera sztuki?

Wiek nasz, rozkochany w najrozmaitszych formach przekładu odziedziczonych wartości na nowy, nieznany dawnym scenom kod sztuki, wynalazł zabiegi, które praktyka doprowadziła nieraz do granic fetyszyzmu: dla pieśni — aranżację, dla ukształtowania wizji scenicznej — inscenizację, dla filmu — montaż i coraz śmielsze nim operowanie. W dążeniach praskiego ośrodka uderza intensywność wykorzystania każdego z tych elementów. Najbliższa tradycyjnym kształtem pozostała tym razem muzyka, łatwo jednak sobie wyobrazić jak daleko pójść można i po tej drodze. W efekcie widz zostaje szczelnie osaczony przez wizję realizatorów. Obecność żywego człowieka na scenie pozbawia widownię dystansu kina, zaś świat dziwów i tricków techniki filmowo-magnetofonowej niweczy bezpieczny przedział teatralnej rampy. Razem z żywą figurką pląsającą swój mechaniczny taniec marionetki pod zbiorowiskiem ekranów zagarnięci jesteśmy przez świat tajemniczy (obraz I — *Olympia*, groźny (II — *Antonia*), tragiczny (*III — Giulietta*).

Tylko bardziej odpornych psychicznie raz po raz podczas spektaklu nęka refleksja o przeroście efektu technicznego nad ideą dzieła. Zaraz też reminiscencja podsuwa usprawiedliwienie. Opera zawsze była miejscem styku wielu sztuk i technik scenicznych, zaś okres, który podniósł ją do dużego stopnia doskonałości, barok, lubował się sam w inscenizowaniu ważnych chwil życia dworskiego i państwowego. Dziś twórcy operowi dążą do oczyszczenia gatunku, nada-

nia mu bardziej skromnych, powściągliwych kształtów, co z kolei daje szanse przypomnienia kameralnym nie widowiskowym miniaturom operowym doby Oświecenia.

Ciekawej pracy *Laterny Magiki* wytyczyły drogę w jakiś sposób koncepcje inscenizacyjne Emila Buriana (1904—1959), założyciela istniejącego po dziś dzień *Teatru 34*, w którym realizując program awangardy teatralnej wykorzystywał obficie elementy muzyki, baletu i filmu. Przez wiele lat *Divadlo 34* było najciekawszą sceną Czechosłowacji i wywarło na życie teatralne silny wpływ.

Nie bez przyczyny tyle miejsca poświęciłem studiu teatralno-filmowemu. Jego styl pracy i obfite dozowanie efektów technicznych powraca raz po raz podczas praskich wieczorów, jak miało to np. miejsce w lalkowym Teatrze Spejbla i Hurvinka. Ten znany szeroko w świecie teatr, założony przez nieżyjącego już artystę dużej miary, Józefa Skupę (1891—1957) dobrze reprezentuje czechosłowacką narodową specjalność, scenę lalkową dla dzieci i dla dorosłych, żywiącą się chętnie repertuarem dużej sceny, m. in. Molierem, Arystofanesem itp. Teatr dwóch figurek, niemrawego papy Spejbla i jego sprytnego synka Hurvinka, uformował w wyobraźni ludowej dwie nowe postaci, tak bliskie każdemu, trwałe i charakterystyczne jak starszy o kilka wieków czeski Kasparek, czy też jak — na innej już płaszczyźnie — Ezop czeskiej ziemi, dzielny wojak Szwejk.

Wielkie, eskportowe *Varieté* sceny z ul. Rzymskiej pokazuje rewię możliwości technicznych i wszechstronnych wdzięków marionety. Kurtuazja realizatorów kazała każdy numer międzynarodowego programu galowego (związanego kompozycyjnie fabułą, nowym rozdziałem niekończących się perypetii papy i pomocy chwackiego synka) poświęcić innej nacji. Jest przeto i dziarska Warszawianka, Wanda Patyk (sic!), która między romansowym, pełnym lalkowego sex-appealu występem paryskiej szansonetki, zwanej Slavickiem, z Montmartru, i jodlującym po alpejsku Austriakiem, poskramia krokodyla o swojskim imieniu Kazimierz (!). Skąd

NIEBOSKA KOMEDIA w Poznaniu 30. XI. 1926. »*Pod szubienicą*« **Wł. Preiss, J. Kordowski, T. Łuczak, J. Opieński, R. Gantkowski, B. Rosiciński i tłum.**

u kata taka koncepcja dziewczęcia polskiego w wyobraźni pobratymców. Nic innego tylko przysługa Fredry, którego w CSRS grywają dość często. Nie krzyczy się bezkarnie: „Krokodyla daj mi luby!". Dziwaczne życzenie słychać z tamtej strony Tatr i Karkonoszy, zaś jak nas słyszą tak nas piszą.

Technika gry, zwłaszcza Czarny Teatr, gra przedmiotów bez widoku skrytego w czarnym trykocie i masce na tle czarnych kotar animatora, urzeka u Spejbla i Hurvinka dojrzałą maestrią. Inny tu zasób efektu technicznego lecz to samo doń głębokie (i nader owocne — przyznajmy sprawiedliwie) przywiązanie.

Na podobnej zasadzie zbudował Teatr im. Smetany operowy spektakl *Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa. Bogactwo pomysłów i chwytów, wypracowanych lecz spiętrzonych nadmiernie, by mogły służyć należytej ekspresji, przytłumiło to, co w przedstawieniu tym było — niezależnie od strony muzycznej i wokalnej — czyste i piękne. Myślę mianowicie o zwartej, konsekwentnej organizacji przestrzeni scenicznej ze schodów i podestów na kilku poziomach, którą znany scenograf *Narodnego Divadla*, Józef Svoboda, zarazem jeden ze scenografów *Laterny Magiki*, opasał zespół orkiestralny, wyniesiony z kanału na scenę. Rozwiązanie takie włączyło w sposób dla każdego widza oczywisty orkiestrę, zaś poprzez nią — muzykę, w sposób jak najbardziej integralny w tok bajecznie kolorowej — dzięki świetnej tonacji kostiumów i świateł — osiemnastowiecznej bajki Gozziego. Muzyka nie była ilustracją, stała się naocznym i aktywnym bohaterem akcji, pierwszą z szeregu dramatis personae.

Dwa najgłośniejsze jesienią w Pradze przedstawienia teatralne, to sceniczna adaptacja *Inwazji Jaszczurów* Karola Čapka, dokonana przez czołowego dramaturga młodego pokolenia Pawła Kohouta, oraz *Blizna* czołowego autora słowackiego Piotra Karvaša.

Inwazję gra Teatr im. Armii Czeskosłowackiej. Przed uwagami na temat inscenizacji kilka słów dla przypomnienia głośnej powieści — utopii wielkiego czeskiego pisarza uniwersalisty.

Przypadek zrządził, iż czeski obieżyświat Vantoch, znany w portach świata pod mianem kpt. Van Tocha, odkrył na Oceanie Spokojnym nieznane siedlisko płazów z doby Miocenu, bytujących od milionów lat w słonowodnych lagunach. Vantoch przyuczył łagodne stwory o nieograniczonych umiejętnościach naśladowczych do połowu pereł, zaczął je sprzedawać i rozplenił po świecie. Jaszczury stają się kolejno sensacją dziennikarską, modą, przedmiotem superkoniunktury handlowej — gdy rzutki szef koncernu, pan Bondy, zorganizuje ich hodowlę i sprzedaż na skalę światową. W końcu stają się zagrożeniem ludzkości, gdyż ich liczebność wzrosła astronomicznie. Ludzie potrzebują ziemi, jaszczury zaś wybrzeży i płytkich lagun, chcą przeto zatopić niżej położone lądy. Rozpoczyna się walka gatunków, której Capek jednoznacznie nie rozstrzyga, zaś szansę dla ludzkości lokuje w perspektywie rozłamu jaszczurów na dwie antagonistyczne społeczności.

Zgodnie z duchem twórczości tego autora, który w swych utopiach (np. w sztukach *R. U. R.* i *Z życia owadów*) kreślił wizję społeczeństwa robotów i koniec świata zindywidualizowanych osobowości, przeżywał lęk przed nadejściem antyhumanistycznej dyktatury faszyzmu i militaryzmu, adaptacja Kohouta podjęła przestrogę, poszerzając jej wyraz o doświadczenia lat, których Capek przeżyć nie zdążył, zmarł bo-

wiem w 1938 r. przygnębiony kapitulanckim charakterem układu monachijskiego. W historii jaszczurów przewaliła się ostatnia wielka wojna. Przemysłowiec, pan Bondy, osadzony w obozie koncentracyjnym z żółtą łatą na pasiaku, przeżył ją cudem.

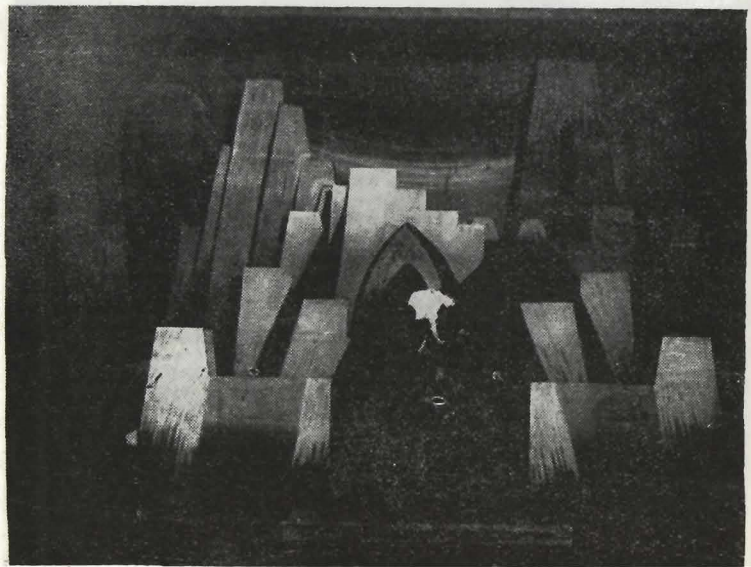
Zgodnie z inscenizacyjnymi upodobaniami swego czasu Kohout wybrał dla adaptacji drogę musicalu, nasyconego krzykliwymi akcentami współczesnego życia i obyczajowością tej sfery zjawisk, którą zwięźle określa amerykański termin *publicity*. Komentatorem akcji i problematyki jest szef-reporter planety, rolę chóru, podmiotu refleksji na wzór antyczny, przejął chór reporterów z fleszami. W obręb sprawy płazów włączona została (może dla takiej samej krzykliwej reklamy) np. również p. Franciszka Sagan. Z jaszczurami rozmawia nie tylko dozorca londyńskiego Zoo, dyrektor cyrku czy woźny Powondra, wywiad z młodym zdolnym jaszczurem na morskiej wysepce przeprowadza para głośnych aktualnych czeskich podróżników Hanzelka i Zigmund.

Komediowy musical toczy się lawinowo, kaskadą urywków scenicznych wypełnionych intermediami filmowo-muzycznymi, wzbogacony projekcją przeźroczy. Oddziałuje bogactwem form scenograficznych, miejscami nawiązuje blisko i wyraźnie do techniki i ekspresji *Laterny Magiki*. Trzeba zresztą przyznać, że gorzka powieściowa satyra formowana pod wpływem awangardowych koncepcji artystycznych tego rodzaju rozwiązanie ułatwia.

Każdy rok ludzkich dziejów dopisuje do dzieła Capka powtórzenie przestrogi, ostrzeżenie przed dehumanizacją w rozwoju ludzkości, ostrzeżenie przed światem i mentalnością robotów, owadów, jaszczurów. Sens tej uteatralnionej fortunnie przez Kohouta utopii jest zresztą bardziej złożony i wart osobnego studium.

Nie udało mi się zobaczyć *Blizny* Karvaša, żałuję tym bardziej, że jest to pozycja najbardziej ponoć reprezentacyjna dla szerokiego nurtu najnowszej dramaturgii czeskosłowackiej, nurtu gorzkich lecz żarliwych obrachunków autorskich i teatralnych z przezwyciężonym i potępionym okresem kultu jednostki, okresem wypaczeń i tragicznych zawikłań życia społecznego oraz moralności publicznej. Z nurtem tym

NIEBOSKA KOMEDIA w Poznaniu. Premiera 30. XI. 1926 r. Reżyseria: Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa. Scenografia: Stanisław Jarocki.



miałem okazję zetknąć się bezpośrednio w Teatrze im. Tyla, — wchodzącym wraz ze sceną im. Smetany w skład kompleksu *Narodnego Divadla*, na przedstawieniu *Walki z aniołem* Franciszka Pavlička.

Olbrzymi tekst (sceniczna realizacja 6 obrazów ciągnie się ponad 3 godziny) tej w gruncie rzeczy kameralnej, tradycyjnie realistycznej sztuki przypomina miejscami klimat utworów Czechowa. Delikatną nastrojowość, grę aluzyjnych niedomówień, równoczesne prowadzenie na scenie kilku wątków treściowych przy pomocy powściągliwych środków, raz po raz przerywają ostre spięcia postaw moralnych lub choćby konfliktów obyczajowych i psychologicznych. Pavliček, autor wielu sztuk dla sceny dramatycznej i lalkowej, ceniony m. in. jako mistrz prowadzenia dialogu, zapisał w wybranym dla sceny typowym skrawku czeskiej współczesności liczne nabolałe sprawy: odpowiedzialność dziennikarza za społeczny rezonans jego działalności, a więc i za rezonans jego pomyłek z własnej czy cudzej winy, konflikt pokoleń, wzmożony upadkiem autorytetu starszych w oczach bezkompromisowej w sądzeniu lecz błądzącej w postępowaniu młodości, relikty tzw. „starego" przedrewolucyjnego w świadomości ludzi i wreszcie odwieczne komplikacje rozbudowanego rodzinnego kręgu. Konflikty i spięcia *Walki z aniołem* zawsze są wielokształtne i wielodenne. Obnażenie i nazwanie spraw dotąd nienazywanych nadaje przedstawieniu dostateczną rację bytu, niezależnie od precyzji roboty aktorskiej i reżyserskiej, które na scenie czeskiej zawsze stały wysoko. Niedostateczna znajomość języka pozbawiła mnie na tym spektaklu bardziej niż na innych widowiskowych, szeregu wartości zaszyfrowanych wyłącznie w tekście.

Kronikę praskich wieczorów teatralnych zamykam notatką na temat *Ożenku* Gogola w Miejskim Teatrze Kameralnym. Było w tej inscenizacji wszystko, co dopuszcza w swym teatrze autor *Rewizora*, czego dla swej sceny żąda: małomiasteczkowa, werystycznie pretensjonalna rupieciarnia domu Agaty Tichonowny, zabawnie zróżnicowana galeria epuzerów i domowników, była też wspomniana uprzednio precyzja aktorskiego gestu i wypowiedzi. Zabrakło przyprawy, która decyduje ostatecznie o smaku całości — dostatecznego stężenia groteski.

Pewne sceny komedii zagrano na serio, jakby w obawie przed ostrym rysunkiem postaci i sytuacji, jakby w nieświadomości, że taki światek od dawna anachroniczny należy rysować grubymi kreskami. Stało się tak chyba wbrew autorowi i wbrew funkcji, szczególnie współczesnej funkcji tego, repertuarowego klejnociku. Dlaczego, skoro najpoważniejszy kaliber żywotnych dziś nadal — niestety! — problemów zapisany został przez realizatorów *Inwazji jaszczurów* w kształt zdecydowanie komediowy, bez obawy o niestosowność śmiechu, stanu o tysiącu odcieni i znaczeń. Bywa śmiech przez łzy może więc być również *śmiech* przez *myśli*, śmiech zastanowienia. Zresztą i śmiech czysty, bez głębszych powiązań, jest także wielkim dobrem, jakim może nas obdarować teatr. Wierzę w to głęboko.

Na osiemdziesiąt dni do Stanów Zjednoczonych i Kanady wyjeżdża zespół paryskiego „Théâtre de France". Louis Barrault i Madelaine Renaud pokażą za Atlantykiem siedem sztuk: *Wesele Figara* Beaumarchais, *Pieszo w powietrzu* Jonesco, *Andromachę* Racine'a, *Oresteję* Ajschylosa, *Życie paryskie* Offenbacha, *Fałszywe zwierzenia* Marivaux i *Wiśniowy sad* Czechowa.

●

Teatr Roger Planchona z Villeurbaine pod Lyonem (który w Polsce gościł w roku 1963 z *Trzema Muszkieterami* i *Grzegorzem Dyndałą)* gra w Paryżu na scenie „Théâtre de France". W wywiadzie udzielonym „Les lettres Françaises" i „Le Monde" Planchon mówi, że nigdy jeszcze nie był „bardziej klasyczny niż obecnie". Teatr wystawia *Świętoszka* Moliera *Troilusa i Kressydę* Szekspira, oraz dwie sztuki współczesne (Planchona i Gatti'ego), ale według Planchona wszystkie inscenizacje mają wspólną cechę: mówią przede wszystkim i tylko to mówią „co autor chciał przez nie powiedzieć". Plachon zwierza się, że po Heglu i Marksie — trzecim jego mistrzem jest Arystoteles. Mniejszy wpływ ma na niego obecnie Brecht jako teoretyk i demonstratywna struktura jego inscenizacji, zdążającej do podobnej konkluzji jaką zamykają się bajki La Fontaine, a Planchona interesuje dzisiaj „intryga". Dekoracje (René Allio, André Acquart) nie są jak dawniej dekoracjami — komentarzami, lecz tworzą „maszynę" do grania, reżyseria ściśle linearna, nie tak swobodna jak dawniej. W przedstawieniu *Troilusa* Planchon chciał uniknąć wszelkiej „offenbachiady". Zdaniem Planchona nie jest to jednak sztuka pesymistyczna. Dwoma głównymi tematami są w niej demistifikacja bohatera, kultu nadczłowieka z jednej strony, z drugiej wykazanie, że miłość nie jest uczuciem, które można zamienić. Kiedy Troilus mówi Ulissesowi, że tak samo kocha Kressydę, jak nienawidzi Diomeda, tym samym przyznaje, że nigdy nie kochał Kressydy. Natomiast ona kochała go i dlatego właśnie uległa Diomedosowi.

●

Murray Schisgael, młody Amerykanin, jest autorem dwóch sztuk wystawionych w paryskim teatrze de Lutèce. J. Dutourd (France Soir) zachwyca się kontrastem między stekiem komunałów, którymi posługują się postacie, a symbolicznym sensem sztuk. W *Tygrysie* urzędniczyna, rozczytujący się w Nietschem i Schopenhauerze szybko w rozmowie z uprowadzoną kobietą zamienia się w jagnię, w drugiej sztuce jesteśmy świadkami trzydziestu lat pary starzejącej się i kretyniejącej w sposób jednocześnie komiczny i smutny. To jakby transpozycja sceniczna wolteriańskiej powiastki filozoficznej.

Cena 4,— zł

BEZPŁATNY

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ: ANTONI RZYSKI

Poz 2 — 539 - 3 64 - O-1/1399 - 3000

TEATR POLSKI

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
MAREK OKOPIŃSKI

Sezon 1963/64

ZYGMUNT KRASIŃSKI

NIE-BOSKA KOMEDIA

PREMIERA:

MARZEC 1964 R.

ZYGMUNT KRASIŃSKI

NIE-BOSKA KOMEDIA

Moralitet w dwóch częściach
opracował JERZY KRECZMAR

LEKTOR TADEUSZ GOCHNA

Osoby:

MŁODZIENIEC — potem MĄŻ	JÓZEF FRYŹLEWICZ
ŻONA	DANUTA BALICKA
ORCIO	JOANNA SZCZERBIC
PRZYJACIEL	ZBIGNIEW STAWARZ
OJCIEC CHRZESTNY	STEFAN ORZECHOWSKI
MATKA CHRZESTNA	JANINA RATAJSKA
MAMKA	JADWIGA ŻYWCZAK
JAKUB	LECH BIJAŁD
SŁUŻĄCY	JANUSZ GREBER
PANKRACY	HENRYK MACHALICA
LEONARD	JAROSŁAW STRZEMIEŃ

Chór:

WANDA ELBIŃSKA	ŻONA LEKARZA, WOLNA KOBIETA
BOŻENA JANISZEWSKA	WOLNA KOBIETA
KAZIMIERA NOGAJÓWNA	DZIEWICA, DZIEWUCHA
JANINA RATAJSKA	CHŁOPKA
KRYSTYNA SZAFRAŃSKA	DAMA, WOLNA KOBIETA
JADWIGA ŻYWCZAK	WOLNA KOBIETA
ZBIGNIEW BEBAK	KIERMASZ, LEKARZ, DOWÓDCA ODDZIAŁU
LECH BIJAŁD	WARIAT, MEFISTO
ADAM BILSKI	WARIAT
LESZEK DĄBROWSKI	WARIAT, HERMAN
JANUSZ GREBER	JULIUSZ
MARIAN MIRSKI	KSIĄŻĘ, DZIEDZIC
HENRYK OLSZEWSKI	BLAUMAN, PRZECHRZTA
RYSZARD OSTAŁOWSKI	HRABIA
LEONARD PIETRASZAK	PREZES, LEKARZ, BIANCHETTI, ARCYBISKUP
STANISŁAW PŁONKA-FISZER	KSIĄDZ
MARIAN POGASZ	WARIAT, FILOZOF, BARON
STEFAN POSSELT	GOŚĆ
STANISŁAW SZRENIAWSKI	LEKARZ, ROBOTNIK
JÓZEF ZEMBRZUSKI	SOBOWTÓR

Do części pierwszej zostały włączone fragmenty „Niedokończonego Poematu"

REŻYSERIA: JERZY KRECZMAR

MUZYKA: RYSZARD GARDO

SCENOGRAFIA: STANISŁAW BĄKOWSKI

CHOREOPLASTYKA: TERESA KUJAWA

ASYSTENT REŻYSERA: ZBIGNIEW BEBAK

INSPICJENT: MARIAN NOWAKOWSKI

SUFLER: ALEKSANDRA KRÓLIKOWSKA

MUZYKA W WYKONANIU ZESPOŁU SOLISTÓW POZNAŃSKIEGO CHÓRU CHŁOPIĘCEGO
I POZNAŃSKIEGO ZESPOŁU PERKUSYJNEGO

NA MARGINESIE PREMIERY „NIE-BOSKIEJ"

„*NIE-BOSKA KOMEDIA*" jest naszym jedynym dramatem romantycznym, który zdołał szerzej zainteresować zagranicę. Była tłumaczona na wiele języków. Do wydania angielskiego wstęp napisał Chesterton. Grano ją w teatrach Czechosłowacji (Divadlo Královskych Vinohradú — reż. Hilara — 1918) Związku Radzieckiego (Leningrad — reż. Wsiewołodski — 1923), Niemiec (Gera 1929), Austrii (Wiedeń, Burgtheater — 1936), Węgier (Budapeszt — 1936). W Polsce wystawiał m. in. *NIE-BOSKĄ* Arnold Szyfman, WacławRadulski, trzykrotnie Leon Schiller. Po wojnie Bohdan Korzeniewski reżyserował *NIE-BOSKĄ* w Teatrze Nowym w Łodzi.

Dramat o nieuchronnej zagładzie zdegenerowanej klasy bywał przez krytyków interpretowany najbardziej sprzecznie, dużo nieporozumień i legend osnuło się wokół tego utworu.

Sam Krasiński najdobitniej określił swoje stanowisko, dając *NIE-BOSKIEJ* motto: „Do błędów nagromadzonych przez przodków dodali to, czego nie znali ich przodkowie — wahanie i bojaźń — i stało się zatem, że zniknęli z powierzchni ziemi i wielkie milczenie jest po nich".

W poznańskiej inscenizacji *NIE-BOSKIEJ* — reżyser Jerzy Kreczmar daje publiczności pełny tekst dramatu z drobnymi jedynie skrótami, wprowadza natomiast osobę lektora, który, wypowiadając większe partie prozy Krasińskiego umieszczonej na początku każdej części, jest jak by komentatorem akcji, a także współdziałającym jej ogniwem. Organizuje spektakl razem z chórem. Z chóru wyłaniają się scharakteryzowane w sposób skrótowy postacie. Służą one za tło osobistego dramatu Henryka, wplatają się jako aktorzy wielkiego konfliktu dwóch protagonistów. Przejście Henryka przez obozy potraktowane jest jak sen, który bohater chce dośnić do końca. Przedstawienie otwierają i zamykają fragmenty listu Krasińskiego do Delfiny Potockiej. Scena druga to większy fragment „Niedokończonego poematu", będącego w zamyśle autora pierwszą częścią *NIE-BOSKIEJ*. Już tutaj spotykają się przeciwnicy i rysuje się ostro sylwetka Pankracego. To ten, co chodzi po ziemi, jak by „z niej się prosto narodził" i wyda nieubłaganą walkę „posiadaczowi ojców".

W przedpremierowym wywiadzie Jerzy Kreczmar powiedział, że w *NIE-BOSKIEJ* widzi „materiał, pozwalający rozwinąć motyw klęski wodza oderwanego od mas. Henryk i Pankracy stoją na czele przeciwstawnych obozów i prowadzą walkę aż do śmierci. Ale łączy ich wspólna postawa. Obaj pogardzają swoim środowiskiem... obaj są urzeczeni myślą o przemijaniu wszystkiego, o marności wszelkich ludzkich wysiłków... wiedzą, że *czas szydzi z nich obu*". Nie wyzwolony z kompleksów samotnego wodza Pankracy — mimo zwycięstwa — ponosi osobistą klęskę. Daremnie szuka partnera przerwanego dialogu. Ale ten sam Pankracy rozumuje, logicznie i wie, że przy nim jest siła i przyszłość. W kluczowej scenie dramatu wybiega myślą w przyszłość i na zarzut Henryka: „Widziałem wszystkie stare zbrodnie świata ubrane w szaty świeże" — odpowie z najgłębszym przekonaniem: „Świat mój jeszcze nie rozparł się w polu — zgoda — nie wyrósł na olbrzyma — łaknie dotąd chleba i wygód — ale przyjdą czasy... Ale przyjdą czasy, w których on zrozumie siebie i powie o sobie: Jestem — a nie będzie głosu na świecie, co by mógł także odpowiedzieć: Jestem".

SH.

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH: Bogdan Iwankowski — Kierownik techniczny, Antoni Hasiński i Zofia Turguła — Pracownie krawieckie, Helena Dubert — Modystka, Czesław Tomczak — Perukarnia, Władysław Makowski — Stolarnia, Damazy Guzikowski — Malarnia, Stefan Zandecki — Tapicernia, Władysław Mackiewicz — Modelarnia, Sylwester Korzeniowski — Pracownia obuwnicza, Florian Grodzki — Ślusarnia, Dionizy Gabrysiak — Scena, Tadeusz Molski i Edward Kassner — Elektrotechnika.

Cena 1 zł

Poz 2 - 538/64 - O-12/1017 - 4 000