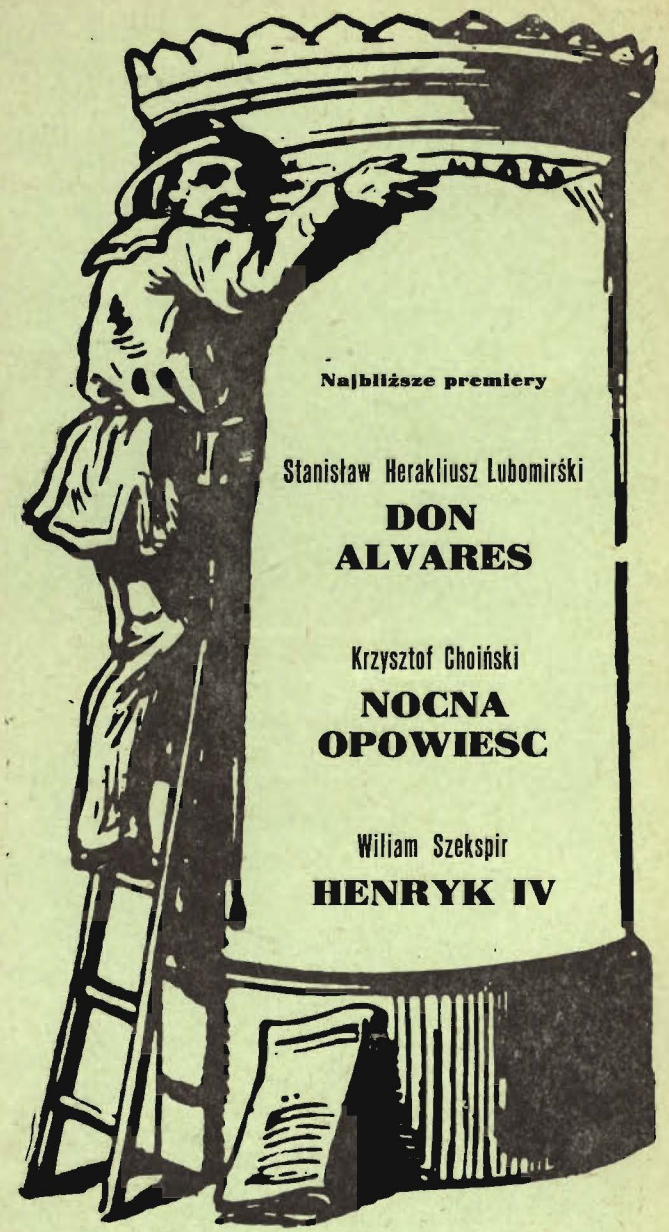
STARY
TEATR
WARIATKA
z
CHAILLOT



Louis Jouvet

W związku z inscenizacją „Wariatki z Chaillot"

Niezmiernie często słyszy się zdanie, bez wątpienia mające świadczyć o głębokim znawstwie: «Tu nie ma sztuki teatralnej, „Wariatka z Chaillot" nie jest sztuką».

*

Pewien autor powiedział mi: „To kalejdoskop". Inny: „To sztuka nie wykończona. Gdybym panu przyniósł taką rzecz, odrzuciłby ją pan; ona jest bezkształtna". Trzeci oświadczył: „To TWOJA sztuka. W założeniu to nie jest sztuka, ty zrobiłeś z tego sztukę". Wreszcie pewien krytyk napisał w swej gazecie „Bez Louis Jouveta i jego reżyserii ta kuglarska sztuczka — tak określił ów utwór — nigdy by się nie udała".

*

Jean Giraudoux zmarł w ubiegłym roku. Powyższe wypowiedzi, aczkolwiek różne, prawdopodobnie wszystkie miały na celu definitywne utrącenie sztuki przedłożonej nam przez tego pisarza, odmówienie jej wartości literackiej, obalenie podstaw do ewentualnego zachwytu, „wykończenie" Jean Giraudoux jako dramaturga. Wypowiedzi te nadawałyby się raczej do konwersacji salonowej lub towarzyskiej rozmowy przy stole. Dobrze brzmiałyby również za kulisami, przy uścisku dłoni aktorów, scenografa. Wśród powodzi komplementów i pochlebstw wygłaszanych w tego rodzaju okolicznościach wielokrotnie słyszałem lapidarne, apodyktyczne zdanie: reżyseria uratowała sztukę.

Zupełnie jak z sosem i rybą. Teatr upodabnia się do kuchni. Wszyscy przyjmują to z zadowoleniem i powtarzają zgodnym chórem: reżyseria uratowała sztukę.

*

Nie wierzę w reżyserię.

W ciągu długich lat żyłem tą wiarą. Ale dopiero po jej utracie uzyskałem spokój, mam poczucie pewności i żyję naprawdę.

Podobnie jak wiele innych przekonań, wiara ta okazała się złudzeniem. Obecnie moje credo, oczyszczone z owego złudzenia, wygląda zupełnie inaczej.

Dziś w reżyserię już nie wierzę.

*

W najburzliwszym okresie mojej młodości najsurowszym potępieniem spektaklu teatralnego było oświadczenie: „Tu nie ma reżyserii" albo też: „Reżyseria do niczego".

Po czym następowały zażarte spory i dyskusje na temat zadań reżyserii, rozmaitych teorii i metod pracy reżyserskiej, różnic między operą a dramatem, tragedią a operetką, gorące dysputy o konstruktywizmie, ekspresjonizmie czy chromatyzmie dekoracyjnym, roztrząsanie wiekuistych pseudo-problemów, dające okazję do umacniania się w poczuciu własnej młodzieńczej wiedzy i trwonienia żarliwości, która jeszcze nie znalazła właściwego ujścia.

W tym wieku, istotnie, każdy jest reżyserem. Każdy ma jakieś idee, każdy reformuje moralność, politykę, metafizykę, sztukę miłości. Nie posiadając żadnego doświadczenia, wszyscy reżyserują swoje życie; nawet sam Bóg, jako stwórca świata, miał jedynie żałosny przywilej pierwszeństwa.

Reżyseria — to postawa wewnętrzna.

By się o tym przekonać, wystarczy przeczytać określenia, jakimi posługują się specjaliści, lub rozważyć rezultaty ich działalności. Znajdziemy tu niewyczerpane skarby spostrzeżeń, pomysłów, koncepcji, całe mnóstwo przeciwieństw, sprzeczności, naśladownictw i ujęć krańcowo odmiennych, które z reżyserów czynią najniebezpieczniejszych i najzłośliwszych komentatorów, innymi słowy: ludzi działających na szkodę teatru. Żaden z reżyserów teatralnych nie może uchronić się przed tym ubliżającym określeniem.

Problem reżyserii wyraźnie określa i ustala bez wszelkiej wątpliwości stwierdzenie: **teatr to prowokacja, to ustawiczny komentarz.**

*

W każdej epoce, w związku z każdą sztuką, miłośnicy teatru podejmują na nowo rozmowę Hamleta z Poloniuszem o przepływającym po niebie obłoku:

— To wielbłąd!

— Nie, to niedźwiedź!

— Nie, to wieloryb!

Podobnie jak odpowiedni układ rąk za światłem tworzy na ścianie cienie głów lub sylwetki: łabędzia, kozy, osła, konia czy słonia, tak samo sztuka teatralna przybiera rozmaity kształt i sens zależnie od sposobu jej naświetlenia, rzucenia jej obrazu na scenę. Zależnie od reżyserii ryczy ona głosem słonia, rży, beczy, miauczy lub śpiewa.

Owe nieustanne metamorfozy, owo ustawiczne przechodzenie dziedzictwa w coraz to inne ręce, owa wiekuista utrata i ponowne branie w posiadanie sztuki teatralnej — to właśnie reżyseria.

Reżyseria — to komentarz.

W ogóle teatr — to obszerny komentarz, rozległe i stałe „komentowanie"; wszyscy ludzie teatru są komentatorami.

Utwór dramatyczny, sztuka teatralna, to komentarz wrażeń, uczuć i wzruszeń autora. **Sztuka sceniczna więc sama w sobie jest już komentarzem (komentarzem jedynym w swoim rodzaju i pierwszym).**

*

Louis Jouvet (Smieciarz) i Margueritte Moreno (Aurelia) w „Wariatce z Chaillot"

...Ze wszystkich sposobów studiowania i zgłębiania sztuki teatralnej jednym, który pozwala zbliżyć się do autora jest **próba, praca na scenie.** Owo studiowanie utworu teatralnego, ów trud zbliżający do pisarza, owa oparta na wyczuciu wytężona praca — to właśnie sztuka reżyserii.

Pomysł twórczy, koncepcja artystyczna, rodzi się w następstwie zajęcia odpowiedniej postawy; nie poprzedza jej.

Całą pracę reżysera musi cechować skromność i konsekwencja oraz głębokie przekonanie, że dany utwór dramatyczny posiada własną oryginalną wymowę, że kryje w sobie jakąś **tajemnicę.**

Trudność polega na tym, by nie załamywać się, nie próbować — na skutek pośpiechu lub zarozumiałości — przyśpieszania procesu dojrzewania, krystalizowania się owej postawy, nie interweniować i nie uprzedzać, lecz wytrwale kontynuować pracę, pozwalając sztuce działać na własną odpowiedzialność.

Jedynie wtedy rozmaite niejasności, braki, usterki i niedociągnięcia, jakie dostrzegaliśmy w utworze, okazują się jego zaletami. To, co wydawało się nam nie wykończone, wykańcza się i zwiera. Z nierówności i pozornego bezładu rodzi się doskonałość. Wszystko, co dawało podstawę do krytycznych komentarzy czytelnika, wszystko co jeszcze mogłoby budzić zastrzeżenia krytyka, stopniowo zaczyna się zacierać.

Sztuka teatralna, dzieło dramaturga, rozgrzewa się i rozpala w ogniu wrażeń i uczuć, jakie są w niej zawarte. Pozory zewnętrzne znikają. Wewnętrzne życie utworu wreszcie się wyzwala: sztuka żyje.

Inscenizacja — to narodziny.

*

Poznać jakąś sztukę teatralną, wniknąć w nią, można przede wszystkim metodą mechaniczną, przez nie kończące się odczytywanie tekstu. Podstawowe znaczenie ma przytem pokora intelektu i całkowite stłumienie wyobraźni. Takie wyrzeczenie się własnej indywidualności jest dla wszystkich przygotowujących spektakl etapem obowiązującym, niezbędnym; dla widza jest konsekwencją przedstawienia.

Dla aktora, podobnie jak dla reżysera, jest to stan, poprzedzający poznanie sztuki, pracę na scenie.

*

Pierwszy akt „Wariatki z Chaillot" zaopatrzony jest w następującą wskazówkę: „Akcja rozgrywa sie na tarasie kawiarni Francisa, przy place d'Alma". Jeszcze przed rozpoczęciem rozmów w sprawie dekoracji Bérard udał sie na place d'Alma i na byle jakich skrawkach papieru sporządził parę szkiców tej kawiarni. W toku dyskusji na temat dekoracji perorował i argumentował w zwykły, właściwy sobie sposób. Wysunął mnóstwo najprzeróżniejszych sugestii. Nie odrzuciłem żadnego projektu, sam z nich zrezygnował. Nie należy jednak brać mu za złe tych wahań i niezdecydowania. Było to uciekanie, wyzwalanie sie od samego siebie, poszukiwanie owego stanu nieskazitelnej czystości, niezbednej w pracy twórczej. Bérard jest wtedy płomienny, wulkaniczny, pełen liryzmu i poezji.

Pewnego wieczoru, podczas obiadu, wśród potoku oderwanych zdań, powiedział nagle: — „nie można robić prawdziwej kawiarni... Widzisz, tu musi być coś niezwykłego. Trzeba by dać na przykład fasadę kawiarni z oknami zawieszonymi w powietrzu".

Umilkł i na papierowej serwecie naszkicował projekt. Oderwałem ów róg serwety i włożyłem do kieszeni.

W ten sposób wszystkie wymogi inscenizacyjne pierwszego aktu, rozważane, zestawiane, wertowane tam i z powrotem, bez najmniejszego zamiaru szukania nowych pomysłów, nagle znalazły w tym zdaniu wspaniałe rozwiązanie — nieporównane tło sceniczne.

Scenografia Christian Berarda do I aktu „Wariatki z Chaillot"

Akt drugi rozgrywa się w opuszczonej piwnicy domu przy ulicy Chaillot. Bérarda niepokoił jedynie i wyłącznie problem prawdy, autentyczność, sprawdzalność tej dekoracji. Szukał jej przeszło dwa miesiące w oparciu o wszelkie możliwe źródła i dokumenty: studiował plany katastralne, plany budynków, piwnic, kanałów, katakumb i kamieniołomów, oglądał i badał wszystko, co tylko mogło mu podsunąć najdrobniejszą wskazówkę. Doszło do tego, że nie można było wstąpić z nim do nikogo z przyjaciół, by już od progu nie prosił o pozwolenie obejrzenia piwnicy lub strychu. Przewertował dzieła z zakresu architektury takich autorów jak Serlio, Palladio, Ledoux. Przy każdej sposobności kazał mi recytować tekst drugiego aktu i powtarzać uwagi autora dotyczące tła scenicznego. „Ta piwnica musi być wysoka i nad łóżkiem musi być baldachim ze starymi kotarami" — powtarzał niezmordowanie. Przez dwa miesiące wszystkie jego wysiłki pozostawały bez rezultatu. Każda próba dekoracji napełniała go straszliwym przygnębieniem. Pracownicy techniczni — konstruktorzy, maszyniści, akcesorzyści, elektrycy — nie umieli zmontować nic wartościowego. Nawet bohaterowie sztuki odmawiali wy-

stępowania w takich dekoracjach. Wtedy Bérard uciekał między swoje makiety, których namalował mnóstwo — najróżnorodniejsze, coraz to inne.

Wreszcie wybraliśmy jeden z projektów. Był to olbrzymiej wielkości sześcian o siedmiu drzwiach i murach z wielkich kamieni. Dekoracja została wykonana, pomalowana i zademonstrowana — gdy Bérard ją zobaczył, przeraził się i wpadł w ostateczną rozpacz. Dwukrotnie przemalowywało się ściany, Bérard po kolei zlikwidował wszystkie drzwi, pozostawił tylko jedne: ale dekoracja w dalszym ciągu nie miała w sobie prawdy życia. Wtedy Bérard odebrał jej ostatni element „realności" — kazał zetrzeć ze ścian zarys kamieni. W tej samej chwili dekoracja przestała być dekoracją, jej prawda porwała nas, jak porywa widzów za każdym razem, kiedy podnosi się kurtyna.

Nie ma żadnej teorii scenografii, nie ma żadnego systemu, żadnych norm estetycznych, którymi można by się posłużyć przy projektowaniu dekoracji, przy stwarzaniu miejsca akcji scenicznej. Jedynie ładunek uczuciowy, zawarty w utworze dramatycznym, może podsunąć pomysł i pomóc przy tworzeniu tła scenicznego.

Nie można tu nic wyrozumować, chodzi o adekwatność wrażliwości pisarza i scenografa.

Całkowite wyrzeczenie się samego siebie w pracy nad sztuką teatralną, pełne skromności, cierpliwe przystosowanie się, wytrwała ofiarna praca — oto tajemnica ludzi, którzy chcą służyć teatrowi: to jedyna możliwa postawa.

Przekład MARII TRACZEWSKIEJ

Musi chyba istnieć jakiś sposób, za pomocą którego można ludziom wygarnąć prawdę! — Istnieje. A raczej istniał. I to sposób znakomity. — Anonim? — Nie, przeciwieństwo anonimu — teatr.

„Wariatka z Chaillot" na scenie

«„Wariatka z Chaillot" była grana po raz pierwszy 17 października 1945 na scenie Theatre de l'Athénée, przez Louis Jouveta». Giraudoux umieścił to zdanie na karcie tytułowej rękopisu „Wariatki". Pisał je w czasie wojny, w okupowanym Paryżu, oddalony o tysiące mil od swego przyjaciela Louis Jouveta, który nie mogąc się pogodzić z zarządzeniami władz hitlerowskich opuścił Francję, aby przez kilka lat tułać się ze swym zespołem po krajach Ameryki Południowej. Jak pisze Jouvet główną przyczyną jego decyzji opuszczenia Paryża był zakaz wystawiania sztuk Jules Romainsa i Jean Giraudoux, dwóch autorów którzy wydali się okupantowi szczególnie groźni. Jouvet nie zgodził się ich zamieniać na Goethego i Schillera. Kiedy powrócił do Paryża 18 lutego 1945 Giraudoux od roku już nie żył. Jouvet przystąpił natychmiast do pracy nad „Wariatką z Chaillot". Premiera odbyła się na scenie Athénée 19 grudnia. Giraudoux pomylił się w swych przewidywaniach zaledwie o dwa miesiące. Sztuka odniosła niebywały sukces i grana była 297 razy, w czym z pewnością nie mała zasługa Jouveta, który przedstawienie reżyserował grając jednocześnie rolę Śmieciarza, Marguerite Moreno odtwórczyni postaci tytułowej i Christian Berarda, twórcy znakomitej scenografii.

Przesyłając Jouvetowi w maju 1942 roku egzemplarz swej nowej sztuki — „Apolla z Bellac" — Giraudoux pisał: «„Wariatka z Chaillot" będzie gotowa na twój powrót"». W rzeczywistości jednak Giraudoux nie ukończył pracy nad sztuką. „Akt pierwszy był gotowy w zasadzie, tyle tylko, że początek scen nie był jasny, w jeszcze gorszym stanie pozostawała reszta utworu: istniał ogólny zarys, trochę szkiców, a na dodatek do tego plan nieco szczegółowszy, który znała jedynie pani Giraudoux. Z tego dał się ostatecznie złożyć drugi akt, a ściśle mówiąc druga część" — pisał Tadeusz Breza po premierze paryskiej. Jouvet wespół z wdową po pisarzu skomponował — jeśli wolno tak powiedzieć — sztukę i ta jej wersja stała się obowiązującą. Spotykały go z tego tytułu zarzuty. Należy jednak pamiętać, że nie inaczej było za życia Giraudoux, który obdarzał Jouveta pełnym zaufaniem i często przedstawiał mu do wyboru po kilka wersji tej samej sceny, czy nawet aktu. We wspomnieniach Jouveta znajdujemy trzy różne wersje końcowej sceny pierwszego aktu „Wariatki z Chaillot". W pierwszej wersji pojawiają się na scenie Molier i La Fontaine, o których Martial mówił Rogerowi van Hutten, że siadywali niegdyś na tarasie tej samej kawiarni. W drugiej wersji obok Irmy pozostaje na scenie Martial, wreszcie w wersji ostatecznej występuje sama Irma. Trudno nie przyznać, że wersja ostatnia jest najczystsza, najbardziej klarowna. I trudno przypuścić aby Jouvet sprzeniewierzył się autorowi, któremu pozostawał wierny przez tyle lat, od pierwszej z jego sztuk — „Siegfrieda", aż do ostatniej. Jouvet, któremu Giraudoux wystawił tak piękny dowód zaufania człowieka pióra do człowieka sceny, jakim jest „Improwizacja paryska". „Autor dramatyczny ma dziś dwie muzy, jedną przed rozpoczęciem pisania, jest nią Talia i drugą po napisaniu: dla mnie jest nią — Jouvet" (Giraudoux — „Visitations").

Znaleźli się inni, którzy twierdzili po premierze, że „Wariatka z Chaillot" zawdzięcza swe istnienie jedynie Jouvetowi, że to on stworzył tę sztukę, która bez jego udziału nie ma racji

bytu w teatrze. Z takim zdaniem nie zgadzał się sam Jouvet. Obecnie, po upływie dwudziestu lat od śmierci pisarza, znając jedynie relacje z prapremiery, a oceniając utwór na podstawie tekstu widzimy, że „Wariatka z Chaillot" należy do tych dzieł Giraudoux, którym czas wyrządził najmniejszą krzywdę. Nie przypadkiem więc powraca ona co pewien czas na sceny teatrów na obu półkulach.

Przedstawienie obecne jest trzecią z polskich inscenizacji „Wariatki". Prapremiera polska odbyła się w Krakowie, w reżyserii Emila Chaberskiego, z Marią Dulębą w roli tytułowej, a w roku 1958 wystawił „Wariatkę z Chaillot" Teatr Polski w Warszawie, w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego. Aurelię grała Janina Romanówna, a scenografia do tego spektaklu była jednym z ostatnich, ściśle: przedostatnim dziełem teatralnym Andrzeja Pronaszki.

zh.

●

Ja dzielę krytyków na dwie kategorie. Pierwsza to ci, którzy mają w sprawach teatru te same poglądy co ja. To są dobrzy krytycy. — A obok nich są jeszcze inni, którzy nie podzielają pańskich poglądów? — Tak. To są źli krytycy.

GIRAUDOUX o teatrze

Teatr to jest rzecz dziecinnie prosta, bo to znaczy rzeczywistość w świecie nierzeczywistym.

●

Słowo „rozumieć" nie istnieje w teatrze. (...) To właśnie za pomocą słowa „rozumieć" niedouczeni literaci popsuli gust publiczności. „Nie chodźcie oglądać rzeczy, których nie rozumiecie" — wmawiają w nią od pół wieku. — „Idźcie na „Toskę": kiedy dwunastu karabinierów oddaje salwę w kierunku jej kochanka, według wszelkiego prawdopodobieństwa uda się wam zrozumieć, że go rozstrzeliwują. Idźcie na „Uszkodzonych", dzięki tej sztuce zrozumiecie, że w przeddzień ślubu nie wolno żegnać się ze swoją kawalerską egzystencją na łonie sprzedajnym, nawet gdy takowe ma „gładkość aksamitu". Całe szczęście, że prawdziwa publiczność nie rozumie lecz czuje. Dlatego można jej pokazywać wszystko bez kompromisu i niedomówień.

●

Skoro misja teatru polega na przygotowaniu społeczeństwa do tego, żeby co rano budziło się pełne radości na myśl o zadaniach, jakie ma wykonać dla państwa, to najskromniejszą rolą przypadającą w zamian za to państwu byłaby troska, aby społeczeństwo czuło się co wieczór spragnione teatru i dojrzałe do niego (...) Wszystko się sprowadza do pytania, czy państwo zechce nareszcie zrozumieć, że naród żyje w rzeczywistości wspaniałym życiem tylko wtedy, gdy ma intensywne życie urojone. Że siła narodu zależy od jego wyobraźni i że wieczorem, kiedy chłód nocy delikatnie popycha ludzi ku wypoczynkowi i marzeniu, nie wystarcza oświetlenie im kolorowymi reflektorami pomników narodowej przeszłości. Iluminacja wieży Eiffla to piękna rzecz, ale czy nie myślisz, że jeszcze piękniejszą rzeczą jest iluminacja umysłów? Chcę, żeby państwo zamiast nam dawać codzienne porcje drobnych kłopotów podsuwało nam wielkie aspiracje i żądało od nas wielkich czynów (...) Teatr cierpiący na próchnicę idzie w parze z narodem chorym na próchnicę (...) Nie ma mówców tam gdzie teatr jest zachrypnięty. Nic natomiast nie jest stracone, jeżeli parweniusz, aferzysta, głupiec musi sobie co wieczór powtarzać: „Wszystko byłoby w porządku, ale jest ten teatr!" I jeżeli młody człowiek, uczony, małżeństwo na dorobku, małżeństwo, które już zrealizowało swoje plany, ludzie, których życie zawiodło, ludzie, którzy nie przestali ufać życiu, mówią sobie: „Wszystko byłoby do niczego, ale jest ten teatr!"

(Fragmenty „Improwizacji paryskiej" w przekładzie Macieja Żurowskiego.)

Jean Giraudoux

urodził się 29 października 1882 roku w Bellac, umarł 31 stycznia 1944 roku w Paryżu. Po studiach był nauczycielem prywatnym w Niemczech, dziennikarzem w „Le Matin", lektorem francuskiego na uniwersytecie w Harvard. Jego debiut, „Les provinciales", powitał gorącym artykułem André Gide. W 1910 roku Giraudoux wstąpił do służby dyplomatycznej. Przez dziesięć lat, od 1918 do 1928, wydał osiem powieści (najgłośniejsze: „Bella", „Zuzanna i Pacyfik", „Eglantine", „Szymon Patetyczny"). W 1928 spotyka Jouveta, z którym połączą go więzy przyjaźni: wielki aktor namawia Giraudoux do twórczości teatralnej. Giraudoux pisze swoje słynne sztuki: „Siegfried", „Amfitrion 38", „Judyta", „Tessa", „Wojny trojańskiej nie będzie", „Elektra", „Ondyna". Po wybuchu wojny Giraudoux został minister propagandy; po upadku Francji zamieszkał na prowincji, odmawiając współpracy z rządem Petaina. Pisze „Sodomę i Gomorę", szkicuje nowe sztuki, zwraca się do filmu (scenariusz „Aniołów grzechu" Bressona). Po śmierci Giraudoux Jouvet wystawił niedokończoną „Wariatkę z Chaillot", nie zdążył jednak opracować ostatniej sztuki przyjaciela „Dla Lukrecji", która została odegrana dopiero w 1953 roku.

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Jean Giraudoux

WARIATKA z CHAILLOT

OSOBY

Prezes . . . . Zbigniew Filus
Baron . . . . . Wojciech Łodyński
Śpiewak . . . . Tadeusz Jurasz
Kelner . . . . Stanisław Gronkowski
Kwiaciarka . . . Margita Dukiet
Śmieciarz . . . Jerzy Nowak
Głuchoniemy . . Jan Adamski
Irma . . . . . Anna Seniuk
Sprzedawca sznurowadeł . . Józef Morgała
Agent giełdowy . Antoni Pszoniak
Zdzisław Zazula
Żongler . . . . Józef Nowak
Dziwak . . . . Mieczysław Błochowiak
Roger Van Hutten Marian Słojkowski
Aurelia . . . . Zofia Niwińska
Pikolak . . . . x x x
Lekarz Jadin . . Józef Dwornicki
Ratownik . . . Wojciech Ziętarski
Piotr . . . . . Jan Nowicki
Policjant . . . . Andrzej Buszewicz
Niesympatyczny osobnik . . . . Władysław Olszyn
Kanalarz . . . Michał Żarnecki
Konstancja . . . Ewa Lassek
Gabriela . . . . Halina Kuźniakówna
Józefina . . . . Jadwiga Zmijewska
Przedstawiciel narodu . . . Roman Wroński
Syndyk zrzeszenia Józef Daniel
Pierwsza dama . Iwona Świda
Druga Dama . . Krystyna Brylińska
Trzecia Dama . Małgorzata Jakubiec

REŻYSERIA: Zygmunt Hübner

SCENOGRAFIA: Andrzej Majewski

MUZYKA: Zygmunt Konieczny

ASYSTENT REŻYSERA: Tadeusz Jurasz

ASYSTENT SCENOGRAFA: Anna Rachel

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: HENRYK VOGLER

Inspicjent . . . Irena Przybylska
Sufler . . . . Zofia Morawska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:
— prac. krawiecka damska Stefania Zaleszczuk
— prac. krawiecka męska Józef Kania
Dekoracje:
— pracownia stolarska . Andrzej Skoś
— pracownia malarska . Kazimierz Łaskawski
Peruki . . . . Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy . . Maria Sztuka
Obuwie . . . . Spółdz. Pracy "Gromada"
Gł. elektryk . . . Józef Jasiński
Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny . . Stefan Kukuła
Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny . . Adam Burnatowicz

Premiera w Starym Teatrze dnia 7 października 1964 r.

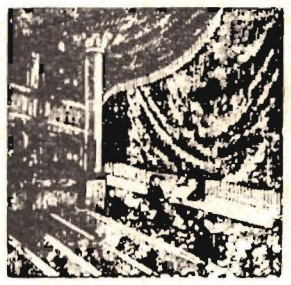
NR • 2

Sezon 1964/65

Premiera

7 października 1964 r.

AFISZ TEATRALNY.



Cena 3 zł

dawni
DYRektorzy
teatru
Starego

II. JAN MIEROSZEWSKI

(1789—1867)

Po Staroście Brzegowskim objął rządy w teatrze człowiek zajmujący jeszcze wyższą od tamtego pozycję w hierarchii społecznej ówczesnego Krakowa. Syn Stanisława, ordynata Mysłowickiego, hr. Jan Mieroszewski miał za sobą świetnie zapowiadającą się karierę w administracji państwowej Księstwa Warszawskiego, przerwaną nagle po klęsce Napoleona w Rosji. Wtedy przeniósł się do Krakowa i pełnił tu różne funkcje publiczne, był reprezentantem w Sejmie, senatorem Wolnego Miasta, dyrektorem policji — należał do nielicznej grupy osób władających maleńką rzeczypospolitą. Jeszcze w Warszawie wszedł w tamtejszy świat literacki i z powodzeniem pisywał błahe utwory wierszem i przekłady. W Krakowie, w harmonii z powagą zajęć, z pod jego pióra wychodziły już tylko ody, hymny, dumy oraz później prace historyczne i polityczne.

Kiedy w 1830 r. jego krewniak Kluszewski zakończył swoją „entrepryzę" — Mieroszewski z namowy swego brata, Ignacego, zgłosił swą kandydaturę i otrzymał teatr na 10 lat. Jednak właścicielem budynku był urażony na nowego przedsiębiorcę Starosta, który zażądał za dzierżawę ogromnego czynszu. Przedsiębiorczy Mieroszewski wynajął od M. Knotza dawny kościół św. Urszuli przy ul. św. Jana (dziś nr 22, Muzea Archeologiczne i Historyczne) i w ciągu trzech miesięcy przerobił go na teatr. Zebrał dobry zespół i orkiestrę, zatroszczył się o nowe dekoracje i kostiumy, nową bibliotekę — i rozpoczął swą dyrekcję 30 XII 1830 r. Zdawałoby się, że będzie to pasmo sukcesów. Tymczasem odrazu natrafił na nieprzyjazną atmosferę manifestowaną przy każdej sposobności. Wieści o powstaniu budziły gorączkowy nastrój, szczególnie wśród młodzieży akademickiej i mieszczaństwa. W tych sferach nie mógł być popularny dyrektor teatru będący zarazem dyrektorem policji i zaufanym współpracownikiem St. Wodzickiego. Nie pomógł patriotyczny repertuar, ani aktualne wiersze wygłaszane w teatrze:

A gdy srebrne roztoczy skrzydło orzeł biały,
Krzykniemy: marsz Chłopicki! prowadź nas do chwały!

Gdy młodzież pod wodzą Jacka Gudrajczyka zmusiła 16 I 1831 Wodzickiego do rezygnacji z prezesury Senatu i opuszczenia miasta, również i Mieroszewski został zaatakowany. Przed wrogością demonstrantów, którzy przybyli do jego mieszkania, ochroniła go tylko interwencja aktorów. Dymisjonowany z dyrekcji policji, schronił się w Chrzanowie. Powróciwszy do Krakowa próbował jeszcze raz zająć się sceną, ale zrażony wkrótce zostawił ją aktorom. Wreszcie w listopadzie 1831 r. Mieroszewski zawarł umowę z Juliuszem Pfeiffrem i na pozostałe 9 lat swego kontraktu odstąpił mu przedsiębiorstwo. W ten sposób do r. 1840 było dwóch dyrektorów teatru w Krakowie: tytularny — Mieroszewski zatrzymujący sobie połowę subwencji rządowej i faktycznie działający — Pfeiffer.

W następnych latach Mieroszewski był czynny społecznie, odegrał pożyteczną rolę w komisji reorganizacji Uniwersytetu, ale do życia publicznego już nie powrócił. W swoim domu (Pałac Spiski — też po Kluszewskim!) zebrał cenną kolekcję gemm, kamei i obrazów. Dziesięć lat (1857—1867) spędził w Wiedniu skąd powróciwszy do Krakowa wkrótce umarł.

PRZEBUDOWA TEATRU

Przedwczoraj delegowana przez Senat Rządzący Komissya łącznie z członkami dyrekcyi teatru zebrała się w gmachu teatralnym celem rozpoznania i uchwalenia rozmaitych polepszeń w sali widzów na przyszłość poczynić się mających. Między innemi całe dotychczasowe zaokrąglenie amfiteatru naprzeciw sceny zamienione zostanie w loże drugiego piętra — miejsce zaś lóż po obu stronach sali tegoż piętra stanowić będzie galeryą amfiteatrową dla pojedynczych osób. Urządzenie to obiecuje wielką dogodność dla widzów i ma być jeszcze tego lata do skutku przyprowadzone; podobnież ulepszenia mają nastąpić w lożach pierwszego piętra i wiele innch tym podobnych.

Gazeta Krakowska nr 130. 10 VI 1844

Nowości Krakowskie z 21. IV. 1822

Pojutrze na benefis P. Fiszera dana będzie nowa komedya ze śpiewami i chórami, z francuzkiego P. Dupati przełożona w dwóch aktach, pod napisem: Król Sobieski pod Nerzerowem. Rzecz dzieje się na Wołosczyźnie, intryga dosyć interessowna i zabawna. Pan Fiszer wystąpi w roli Sobieskiego i nie wątpiemy, że przy korzystnej do ról podobnych postaci, grze pięknej, uiści oczekiwania widzów. Sprawił on do tej sztuki swym kosztem nową dekoracyą, przez jednego z pierwszych artystów tutejszych zrobioną, która wystawia obóz Sobieskiego i widok opodal Nerzerowa. Widowisko to zakończy nowa komedia z dorobionemi śpiewkami, pod napisem: Lis w obrotach — należąca do rzędu najzabawniejszych.

Dziś, drama: Puszcza pod Hermansztat.

„Krakus" nr 80 z 21. IV. 1822.

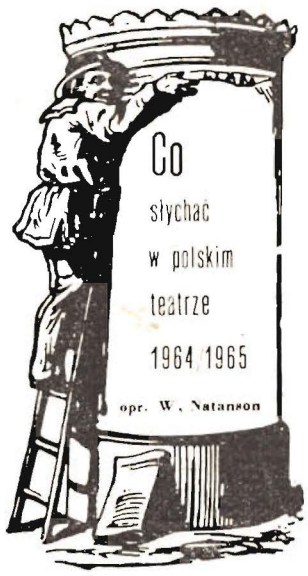
W sobotę odegrano dramat p. n. „Starosta Wieluński" przez hr. Starzeńskiego napisany. Nienaturalność intrygi i częste naciąganie efektów wraz z nieznajomością sceniczności nie są jeszcze taką wadą tego utworu, jaką jest jego zestarzała i śmiesznością przez cały świat okryta tendencja, mająca niby dowieść, że cobądź się stanie — zawsze krew kasztelańska, szlachecka okaże się więcej warta od krwi nie pieczętowanej herbem. Przeciw temu absurdum nie zamierzamy bynajmniej szermować polityką krytyczną, powiedzieć tylko musimy tyle, że użyte za tło do sztuki na scenie tutejszej przedstawionej, obudziło niesmak w publiczności i znużyło aktorów i widzów. Nieponętnej sztuki nie można było dobrze odegrać. Toteż z tego tylko powodu zostajemy z pobłażaniem dla słabej gry sobotniejszej (...)

Kronika nr 2. 4 I 1864

Oryginalny dramat hr. Starzeńskiego, „Legat Hetmana", nie należy wprawdzie do arcydzieł dramatycznych, ale zawsze lepszy jest o tyle od wielu francuskich, nowszych fabrykatów, że ma za przedmiot rzecz domową i cel poczciwy, chociaż bardzo niezgrabnie przeprowadzony (...) kilkunastu widzów galerii składali prawie sami starozakonni, którzy, korzystając z soboty i nie zważając na błoto przyszli z Kazimierza aby zobaczyć oryginalnie napisany wierszem dramat polski, a w nim króla Michała i hetmana Sobieskiego.

Czas nr 205. 4 XII 1864

opr. Jerzy Got



FRANCUSKIE SZTUKI na polskich scenach

Wielka popularność Giraudoux na polskich scenach zaczęła się po 1945 roku. Przed wojną grano „Judytę" z Eichlerówną, w reżyserii Leona Schillera. Autor przyjechał na próby i zachęcał wykonawców, by grali „z wielką namiętnością". Po wyzwoleniu zasłynęła łódzka „Elektra" w reżyserii Edmunda Wiercińskiego i Bohdana Korzeniewskiego, krakowska „Wariatka z Chaillot" w inscenizacji Emila Chaberskiego z Marią Dulębą, oraz „Amfitrion 38" z Woszczerowiczem (w krakowskim spektaklu, w małej roli trebacza debiutował Gustaw Holoubek). W latach późniejszych wystawiono: „Wojny trojańskiej nie będzie" (którą to sztukę jeden z przedwojennych dyrektorów kupił tylko po to... by jej nie mogli zagrać konkurenci), „Dodatek do podróży Cooka" (w Kielcach, za dyrekcji Byrskich) oraz „Ondynę" (w łódzkim teatrze im. Jaracza, w reżyserii Maryny Broniewskiej z Aliną Kulikówną).

Renesans popularności przeżywa na naszych scenach Racine. Niegdyś był ulubionym autorem wytwornej „socjety" warszawskiej, bożyszczem „Iksów", a postacie rasynowskie — marzeniem wielkich artystów. Oklaski w rolach Fedry, Ifigenii, Andromaki i Bereniki zdobywała wielka tragiczka, Ledóchowska. Później ostała się u nas tylko „Fedra", dzięki Boyowi, Horzycy i Eichlerównie. Ostatnio dano w różnych teatrach spektakle „Bereniki" i „Britanicusa". W planach Teatru Narodowego znajduje się obecnie „Andromaka".

Montherlant zamieścił przed kilku laty w „Nouvelles Littéraires" dwa bardzo gruntowne i ciekawe essaye o „Quo Vadis" Sienkiewicza, które było lekturą jego dzieciństwa. U nas dramatopisarstwo tego autora wzbudza coraz większe zaciekawienie. Widzowie warszawscy i krakowscy pamiętają „Port Royal" (w Krakowie: w reżyserii Jerzego Kreczmara, z Jaroszewską i Mrożewskim). Łódzki teatr im. Jaracza dał w roku ubiegłym przedstawienie „Malatesty" w reżyserii Maryny Broniewskiej, z Przybylskim w roli tytułowej, w przekładzie Jadwigi Kukułczanki, nagrodzonym na festiwalu kaliskim. Obecnie warszawskie „Ateneum" próbuje „Martwą królową" w przekładzie Joanny Guze, z Woszczerowiczem, Śląską i Kucówną, w reżyserii Kreczmara.

Vercors, autor „Milczenia morza" (książki wydanej konspiracyjnie we Francji okupowanej) przerobił na scenę swą powieść, znana także w Polsce „Les animue" dénaturés". Tę sztukę pod tytułem „ZOO" wystawił w Paryżu Théâtre National Populaire i osiągnął duży sukces. Obecnie u nas zagrają Teatr Polski w Warszawie i Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

KZG 3, zam. 770/64 5000 G-50 (6555)