STawgdn

TP

NARÓD SOBIE

PROSCENIUM

Teatr Polski w Poznaniu

Jeszcze raz w dowód sympatii
ten rodzinny numer
Janusz Kołyszko
Sobocka Hanna Michalska
18-VI.65

TP
NARÓD SOBIE

PROSCENIUM

TEATR POLSKI W POZNANIU

Sezon 1964/5

SŁOWACKI
SIMOWA
1 9 6 5

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MAREK OKOPIŃSKI

Spis rzeczy

Str.

Jarosław Maciejewski: Dramat o kraju walącym się w gruzy 3

Problemy teatru bułgarskiego . . . 15

Sztuki bułgarskie zagranicą 17

Józef Ratajczak: Uwagi o akcji . . . 19

Dobrochna Dunin Michałowska: Tytus Czyżewski i „Cricot" — Krakowski Teatr Plastyków 23

Jolanta Brach: O stosunku widowiska teatralnego do dramatu 30

Numer wydany z okazji premier:
Juliusz Słowacki — „Horsztyński"
Maria Simowa — „Niezwykły proces"

REDAGOWALI: JERZY ZIOMEK
STANISŁAW HEBANOWSKI, MILAN KWIATKOWSKI
ZBIGNIEW OSIŃSKI

DRAMAT O KRAJU WALĄCYM SIĘ W GRUZY

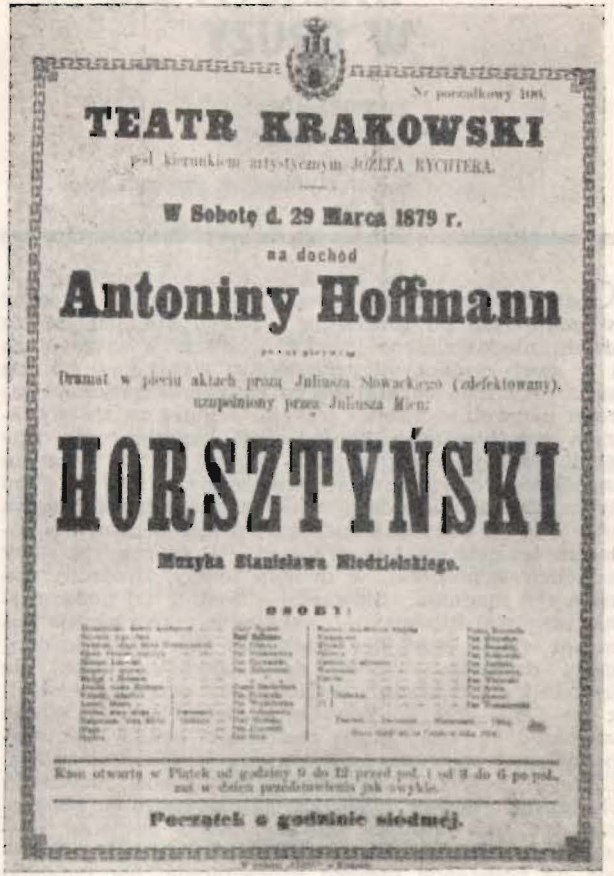
JAROSŁAW MACIEJEWSKI

(„Horsztyński" J. Słowackiego)

Ostatni szwajcarski dramat Słowackiego, napisany w roku 1835 po *Kordianie* i *Balladynie*, uchodzi za dzieło niedokończone, niedopracowane w szczegółach i w swej kompozycji pęknięte, w wyniku — jak się sądzi — niezbyt ograniczonego zespolenia dwóch utworów: pierwotnie pisanej tragedii osnutej na tle wydarzeń współczesnych konfederacji barskiej oraz tragedii pisanej nieco później, a osnutej na tle wydarzeń współczesnych insurekcji kościuszkowskiej. W obu tych utworach kto inny był, czy też miał być (gdyż obie wersje pozostały niepełne, niedokończone) bohaterem tragicznym i centralnym. W pierwszym stary szlachcic konfederat, w drugim młody, znudzony życiem syn magnata. Słowacki — według tej powszechnie przyjętej hipotezy — rezygnując z pierwszego pomysłu wcielił istniejące fragmenty pierwotne do drugiego dramatu. Wcielił dość powierzchownie, nie uzgodniwszy dokładnie realiów przy adaptacji historii z lat 1768—1772 do powstania Jasińskiego w Wilnie w roku 1794 i stąd liczne nieścisłości historyczne, nieprawdopodobieństwa motywacyjne i niekonsekwencje. Dlatego pierwszy pomysł dramatyczny poety wydawał się lepszy. Lepszy także i z tego powodu, że bohaterem był tam człowiek bardziej godny apoteozy i — w mniemaniu krytyków — bardziej tragiczny. Właśnie na podstawie takiego uzasadnienia, ów rzekomo bardziej tragiczny i idealny bohater nadał przy rekonstrukcji tytuł całemu dramatowi, pozbawionemu w rękopisie, z którego dzieło to pośmiertnie wydano, karty tytułowej. Tytuł ten, obrośnięty już od roku 1866 tradycją, brzmi *Horsztyński*.

Pora zweryfikować te powszechnie przyjmowane twierdzenia.

Analizując utwór zwrócono np. uwagę na wiek bohaterów. Jeśli — mówiono — Słowacki daje wyraźnie do zrozumienia, że Salomea była żoną barskiego konfederata już wtedy, gdy ten bił się z Moskalami Drewicza, to w roku 1794, gdy toczy się akcja tragedii, powinna ona mieć co najmniej czterdzieści lat, a to



TEATR KRAKOWSKI

pod kierunkiem artystycznym JÓZEFA RYCHTERA.

W Sobotę d. 29 Marca 1879 r.

na dochód

Antoniny Hoffmann

Dramat w pięciu aktach przez Juliusza Słowackiego (zdefektowany), uzupełniony przez Juliusza Kleiner:

HORSZTYŃSKI

Muzyka Stanisława Niedzielskiego.

OSOBY:

Kasa otwarta w Piątek od godziny 9 do 12 przed poł. i od 3 do 6 po poł., zaś w dniu przedstawienia jak zwykle.

Początek o godzinie siódmej.

HORSZTYŃSKI
Kraków, Teatr Krakowski, 1879
Afisz prapremiery

jest sprzeczne z zewnętrzną charakterystyką tej postaci. Dalej — Amelia to koleżanka Salomei ze szkoły klasztornej, a więc jej rówieśnica. I ona nie wygląda w dramacie na pannę poważnie już podstarzałą. A Szczęsny? To przecież człowiek w tym samym prawie wieku co Amelia, różnica w dół czy w górę nie może być wielka. I on nie jest w dramacie mężczyzną dojrzałym i doświadczonym — nazywany jest wyraźnie „młodzieńcem". Ten brak uzgodnienia wieku bohaterów z wydarzeniami historycznymi stanowi podstawę argumentacji na rzecz tezy o nieorganicznym zespoleniu dwóch dramatów. W utworze pierwszym, gdy akcja dziać się miała w latach siedemdziesiątych wszystko było — według referowanych tu interpretacji — w porządku, w drugim nastąpiło zachwianie chronologii.

Z pierwszego dramatu zachowała się w rękopisie część aktu III. Spójrzmy na nią uważnie. Korsztyński (to pierwotne nazwisko Horsztyńskiego) mówi tam: *Gwarzyliśmy sobie o dawnych czasach, dziś wigilia wzięcia Częstochowy.* Częstochowę wzięto 18 sierpnia 1772 i ten fakt zakończył walki barskiej konfederacji. Mamy tam jeszcze inną wskazówkę chronologiczną. Znów w ustach Korsztyńskiego: *Zasnęli Polacy... i czuję, że na długo... Pułaski w Ameryce... król w Warszawie.* Znowu więc wzmianki o faktach dla okresu barskiego bardzo istotnych: o utracie najwybitniejszego przywódcy i reminiscencja dramatycznej, fatalnej w skutki polityczne akcji — nieudanej próby porwania Stanisława Augusta z Warszawy w dniu 3 listopada 1771. Pułaski po kilkuletnim pobycie w Turcji i Francji wyjechał do Ameryki w czerwcu 1777, zginął pod Savannah w październiku 1779.

Jeślibyśmy, opierając się na tych jedynie przesłankach i rozumiejąc tak jak dotychczasowi krytycy, chcąc wyznaczyć czas akcji dramatu przyjęli wersję najwcześniejszą z możliwych, to jest 17 sierpnia 1777 (Pułaski już w Ameryce) wynikałoby z tego, że rozpiętość czasową oddzielającą ową akcję od wydarzeń preakcji (wojowanie Korsztyńskiego) określić trzebaby na co najmniej pięć lat. Jeśli zaś przyjąć możliwą datę najpóźniejszą — rok 1779 (Pułaski jeszcze nie zginął), rozpiętość ta wzrośnie do lat siedmiu.

Z takimi ustaleniami nie są zgodne dwie inne, sprzeczne także między sobą, informacje w tym samym tekście pierwszej redakcji. *Kilka miesięcy temu sypiałem na zimnej rosie, pod koniem moim.* To także powiedział Korsztyński. A więc rozpiętość między preakcją, a akcją zmalała tutaj do „kilku miesięcy". I druga informacja: *Nieraz na drzwiach przybijano mi różne manifesta — barskie — targowiczańskie — z początku odczytywałem je pilnie — potem rzucałem wszystkie do wielkiej szafy w śpichlerzu.* To mówi Maria (pierwotne imię Salomei) wspominając dni niebytności męża w domu. „Manifesta Targowiczańskie"? A więc z roku 1792. Rozpiętość czasowa wzrasta do

lat około dwudziestu. Lecz Słowacki słowami Marii stawia „Targowicę" na tej samej płaszczyźnie czasowej, co „Bar". I obie sprzeczne między sobą informacje znajdujemy w bezpośrednim sąsiedztwie tekstowym.

Jakie więc wnioski z takiej konfrontacji? Pierwszy to ten, że Słowacki już w pierwszej wersji swego dramatu konstruował akcję nie licząc się z historyczną chronologią. Sprzeczności w drugiej wersji nie można więc tłumaczyć hipotezą o niedopracowanej do końca adaptacji zmienionego pomysłu pierwotnego. W redakcji drugiej panuje bowiem technika podobna, a nie niedopatrzenia autorskie.

Cóżby się bowiem stało, gdyby Słowacki zmienił przed drukiem (jeśli naturalnie zdecydowałby się na druk) walki barskie na wojnę polsko-rosyjską w roku 1792 — a to przypuszczali niektórzy krytycy. Przeróbka taka pozbawiłaby utwór nadbudowy patetycznej, jaką w świadomości odbiorców wywołują związki starego szlachcica z „Barem". A także pozbawiłaby akcję istotnej motywacji. Nie bez przyczyny wybrał bowiem Słowacki na jednego ze swych bohaterów głośnego targowiczanina hetmana Kossakowskiego, który w rzeczywistości historycznej (o tym w czasach Słowackiego wiedziano), był w swych młodych latach barskim partyzantem, nawet jednym z bardziej brawurowych jej przywódców. Takim przedstawi go Słowacki później w *Księdzu Marku*. W tym później napisanym dramacie także pokaże go jako warchoła i zdrajcę idei barskiej lecz nie jako moskiewskiego poplecznika. Przy pisaniu dramatu szwajcarskiego założył — wbrew historii — że już w okresie barskim Kossakowski kumał się z Moskalami, na co dowody dokumentalne znalazły się w ręku Horsztyńskiego. To jest przecież w wersji drugiej punkt wyjścia dla antagonizmu dwóch starców.

HORSZTYŃSKI
Kraków, Teatr Miejski, 1909
Michał Tarasiewicz (Szczęsny)

HORSZTYŃSKI
Kraków, Teatr im. Juliusza Słowackiego, 1922
Reżyseria: Józef Sosnowski — Scenografia: Iwo Gall — Akt I, scena I i akt V, scena 2: Sala w pałacu Hetmana

Sprzeczności są również w tym zespole informacji, które dotyczą wydarzeń o dwadzieścia lat późniejszych. W roku 1794 Kossakowski miał już opinię wyraźnie zaszarganą — był generałem rosyjskim, poplecznikiem Katarzyny, w roku 1792 jednym z przywódców Targowicy i z jej ramienia wszechwładnym, znienawidzonym panem na Litwie. Cóż mogły wtedy jego opinii zaszkodzić — jak to zakłada Słowacki — listy pokazujące go w dwuznacznym świetle, jako narzędzie w ręku Rosjan? Nie byłyby przecież żadną rewelacją.

Partia, na której czele stoi Hetman nazwana jest partią targowiczańską, wyznającą zasady republikańskie. Zasady te zresztą zostały w dramacie potraktowane z ironią i uznane za demagogiczne pustosłowie wobec zamysłów i ambicji monarchicznych Hetmana. Ów „republikanizm" zinterpretować chyba można jako odbicie poglądów głoszonych w latach 1791—1792 przez Szczęsnego Potockiego, który w opozycji do zasad Konstytucji 3 maja, w imię wolności szlacheckiej chciał znieść władzę królewską i zaprowadzić federalną republikę z rządami oligarchii. Były to miesiące jeszcze przed podpisaniem manifestu w Targowicy, gdzie wola Katarzyny przekreśliła republikańską wersję demagogii zdrajców. Także jednak sama „Targowica" na sejmie grodzieńskim w roku 1793 została wolą Katarzyny rozwiązana, a jej przywódcy: Potocki, Branicki, Rzewuski opuścili kraj. Jakież więc w roku 1794 mogły mieć znaczenie — gdybyśmy przyjęli, że dramat chciał oddać wiernie historyczne szczegóły — republikańskie hasła nieistniejącej już wtedy „partii targowiczańskiej"?

HORSZTYŃSKI
Warszawa, Teatr Narodowy, 1937
Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz — Scenografia: Stanisław Jarocki — Akt II, scena 1 (Pokój w domu Horsztyńskiego) Elżbieta Barszczewska (Salomea), Ludwik Solski (Horsztyński)

Co prawda sytuacja w rzeczywistej historii tak się ułożyła, że w roku 1794 wszechwładni na Litwie Kossakowscy weszli w pewien konflikt z Katarzyną, dla której po drugim rozbiorze polska anarchia stała się już zawadą. I to był chyba punkt wyjścia dla pomysłu Słowackiego. Ale istota genezy tego pomysłu, jego sens, jego wymowa artystyczna, podobnie jak funkcja kompromitujących hetmana listów z czasów barskich, były inne.

W dramacie dowiadujemy się o wydarzeniach, które dadzą się dokładnie wydatować: o rewolucji Jasińskiego w Wilnie i o powieszeniu Szymona Kossakowskiego. Słowacki przedstawił te wydarzenia — w relacji Nieznajomego — tak, jakby działy się jednej nocy. Tymczasem wydarzenia te w rzeczywistości trwały nieco dłużej: rewolucja zaczęła się w nocy z 22 na 23 kwietnia, Kosakowskiego powieszono 25 kwietnia 1794 roku. Sens tego „poprawiania" historii przez Słowackiego można tu już łatwo odczytać — dramatyczne skupienie ważnych faktów.

Akcja dramatu określona jest przez poetę inną niż autentyczna datą. *Dziś dnia 25 Junii ... tysiąc siedemset... roku* — mówi Szczęsny w II akcie. A więc koniec czerwca (nie kwiecień). Zgodziłyby się z tą porą roku pewne inne realia utworu: słowiki, *kwiatek błękitny we włosach Sally, renety i bery szare, które już kwitną, lipy kwitnące pod oknami, wilgi śpiewające w lesie, poziomki.* Obok tego jednak mamy *żeńców, którzy wracają z pola,* co raczej wskazywałoby na sierpień. I jeszcze jedna sprzeczność: w opowiadaniu Nieznajomego pojawia się *noc o godzinie 7-mej, księżyca jeszcze nie było ... przed Ostrą Bramą świeciła lampa.* Jakto? 25, a raczej już 26 czerwca? Zmrok o tej porze roku zapada o wiele później. W kwietniu czy sierpniu tak, — nie w czerwcu.

Obok jednak tych niekonsekwencji motywacyjnych jest w *Horsztyńskim* uderzająco dokładne i aż pedantyczne cyzelatorstwo innych szczegółów. Np. wewnętrztrznego, dramatycznego czasu akcji. Słowacki bardzo często i uparcie w kwestiach różnych osób i w didaskaliach oznacza porę dnia i czasowy stosunek do siebie poszczególnych scen i aktów. Na podstawie wielu wzmianek dość łatwo określić czasowe granice akcji zamkniętej w około 50 godzinach. Akt I dzieje się wieczorem i nocą. Akt II rano i przed południem dnia następnego. Akt III tego samego dnia późnym popołudniem i o zmroku. Akt IV rychłym rankiem dni następnego. Akt V w tym samym dniu przed północą. 24, 25 i 26 czerwca.

Podobnie konsekwentnie konstruował Słowacki topografię dla akcji swego dramatu: pałac Hetmana, dom Horsztyńskiego, ogród w pobliżu chaty rybaka — to trzy ośrodki akcji położone w sąsiedztwie, bardzo blisko siebie, nad Wilią, o kilka godzin jazdy konnej od Wilna. Poza te trzy miejsca akcja nie wykracza. O wszystkim, co dzieje się poza nimi dowiadujemy się z relacji różnych osób, a nie patrzymy na to bezpośrednio.

A więc niekonsekwencja dla chronologii historycznej, konsekwencja dla czasu i miejsca dramatycznego.

Wydaje się, że bardziej niż na wierności dla historycznego szczegółu zależało Słowackiemu na wymowie sytuacji scenicznej. Wymowie dramatycznej i ideowej. Wolno mniemać, że chciał stworzyć w skrótowej, zwartej kompozycji syntetyczny obraz epoki. Chciał przede wszystkim pokazać typowe środowiska i kluczowe konflikty Polski stanisławowskiej.

Trzy są takie środowiska w dramacie: pałac magnata, cynika i poplecznika moskiewskiego; patriarchalny dworek szlachcica szczycącego się tradycją żołnierską opartą o ideały męczeńskiego patriotyzmu i katolic-

HORSZTYŃSKI
Łódź, Teatr Nowy, 1951 (grano pt. Kossakowscy)
Reżyseria: Kazimierz Dejmek — Scenografia: Józef Rachwalski. — Akt II, scena 2 (Chata rybacka) Gustaw Lutkiewicz (Ksiński), Zdzisław Suwalski (Skowicz), Dobrosław Mater (Wyrwik), Halina Sobolewska (Maryna), Tadeusz Minc (Szczęsny)

kiej ortodoksji; i wreszcie grupa oświeceniowych rewolucjonistów z ich ideałami demokratyczno-chłopomańskimi. Środowiska te reprezentują różne koncepcje ratowania państwa w chwili, gdy Polska *wali się w gruzy*. Jedną z nich jest koncepcja magnacka, drugą koncepcja rewolucyjna. Na boku stoją ludzie reprezentujący przebrzmiałą już wtedy koncepcję trzecią — szlachecką. Magnat i rewolucjoniści pozostają ze sobą w śmiertelnym konflikcie. Szlachcic zaś nienawidzi magnata, a do rewolucjonistów ma stosunek nieufny i sceptyczny. Są to rzeczywiście kluczowe konflikty ostatnich lat Rzeczpospolitej. Jest to zgodne z głównymi tendencjami politycznymi tamtej epoki, i daje prawdziwą perspektywę historyczną. Choć nie jest wierne historycznej chronologii i rzeczywistemu przebiegowi wypadków.

Dla zaakcentowania takiej artystycznej intencji zmierzającej w kierunku historycznej syntezy potrzebne były jednak pewne sygnały wywoławcze, wysłane ku świadomości teatralnego widza lub czytelnika, aby świadomość ta, pobudzona p zez nie, potrafiła sobie dopowiedzieć jakąś resztę, zbudować właściwe tło dla tych typowych środowisk i kluczowych konfliktów. Takimi właśnie sygnałami są wzmianki o wzięciu Czestochowy, o Pułaskim, Kościuszce, konfederacji barskiej, Targowicy, Jasińskim, także o zabawach w Warszawie króla Stanisława, faetonie (powozie) księcia Józefa Poniatowskiego itd. Są to wszystko kamyczki w mozaikowym obrazie, który można nazwać „summą" polskiego Oświecenia, a nie

realia dla prawidłowej rekonstrukcji historii, przebiegu wydarzeń i ich rzeczywistej kolejności. Rzecz znamienna, że Słowacki, datując akcję swej tragedii w wypowiedzi Szczęsnego w II akcie, dokładnie wyznaczył dzień miesiąca, określił też stulecie lecz przemilczał rok, choć przecież łatwo było ów rok napisać. Chodziło bowiem o całą „sumę", a nie o jeden ze „składników" epoki.

W tym mozaikowym obrazie niepoślednią rolę spełniają także pewne nastroje przypisane do pokazanych scen. Dla tych nastrojów potrzebne były rekwizyty. Takie jak: kwitnące lipy w ogrodzie szlacheckiego dworku, słowiki przy księżycu w czasie miłosnego rendez-vous, uczta w zamku magnata, niezapominajka we włosach egzaltowanej bogdanki, wracający z pola żniwiarze u schyłku życia starego szlachcica, noc w czasie rewolucyjnego zamachu. I znów potrzeba wprowadzenia tych rekwizytów była dla Słowackiego silniejsza od nacisku motywacyjnej konsekwencji, stąd też pewne sprzeczności między zjawiskami przyrody, a obraną dla akcji porą roku, obraną zresztą

HORSZTYŃSKI
Warszawa, Teatr Polski, 1953.
Elżbieta Barszczewska (Salomea), Jan Kreczmar (Szczęsny)

z punktu widzenia potrzeb większości tych nastrojowych rekwizytów.

Drugi wniosek po takiej konfrontacji sformułować trzeba postulatywnie. Dramatu tego nie wolno oceniać z punktu widzenia historycznego realizmu i jego wymagań, jakie nakreśliła przed pisarzami krytyka końca XIX wieku. Dramat ten widzieć trzeba na tle pisarskich zwyczajów początków wieku XIX. A wtedy skupianie w utworze wydarzeń historycznych czasem nawet dość rozległych czasowo i „żonglowanie" inaczej w rzeczywistości ułożonym szczegółami było konwencją powszechnie obowiązującą w powieści, poemacie epickim, a nade wszystko w dramacie, w tragedii. Dla tej ostatniej postulowały poetyki wyraźnie taką właśnie procedurę kompozycyjną. Cała nasza tragedia pseudoklasyczna traktowała historię jako zestaw faktów, które w pewnych granicach chronologicznych można dowolnie przestawiać i zestawiać. Można było, a nawet należało podporządkować szczegół historyczny założeniom ideowym kształtującym

HORSZTYŃSKI
Warszawa, Teatr Polski, 1953
Karol Adwentowicz (Horsztyński), Elżbieta Barszczewska (Salomea)

postawę bohaterów lub nagiąć go do reguły trzech jedności. Przykłady z twórczości Niemcewicza, Felińskiego, Kropińskiego, Wężyka i innych można by tu cytować dość długo. Nie tylko zresztą z naszej tragedii i nie tylko pseudoklasycznej. Jest to przecież konwencja i francuskiego klasycyzmu i Szekspira. A także konwencja Fryderyka Schillera, Wiktora Hugo, Aleksandra Dumas'a, młodego Słowackiego — autora *Marii Stuart* i *Mindowego*. Z tym zastrzeżeniem jednak, że u tych ostatnich autorów zaczęła dochodzić do głosu zasada wierności tzw. kolorytowi lokalnemu czy historycznemu, a nie obowiązywało już tak bezwzględnie naginanie historii do reguły trzech jedności. Nadal jednak tragedie romantyków podporządkowywały szczegół historyczny naciskowi naczelnej idei. Innej już coprawda.

W dramacie o Szczęsnym ideą tą była teza o nieprzygotowaniu pokolenia, które reprezentuje hetmanowicz, do zadań, jakie na to pokolenie nałożyła historia. Zawikłani w konflikty z pogranicza erotycznej patologii, pożerani przez sztucznie rozbudzane ambicje wielkości, oczytani w sceptyczno-racjonalistycznej filozofii, a z drugiej strony emocjonalnie związani zarówno z ideami demokracji, jak i z tradycją rycersko-patriotyczną znaleźli się ci ludzie *w orszaku ogromnych wypadków* i wobec sił politycznych, które ich ambicje wielkości i szlachetne ideały usiłowały wykorzystać dla swych prywatnych celów czy partyjnych rachub. Znaleźć właściwą drogę i cel nie było w takiej sytuacji łatwo. Szczęsnego dotykają w dramacie rozczarowania do wszystkich trzech środowisk — i nie znajduje on dla siebie drogi wyjścia.

Dramat Słowackiego jest wstrząsający swym historiozoficznym pesymizmem. Gdyż tragedia pokolenia staje się także tragedią narodu. Wszystkie bowiem siły polityczne pokazane w dramacie zostają albo skompromitowane albo pozbawione historycznych perspektyw. Magnateria ginie śmiercią haniebną. Patriarchalizm szlachecki kończy swój żywot najbardziej paradoksalnie — samobójstwem. A rewolucja? Słowacki nie pokazał na scenie dalszych jej losów — nie mamy bowiem zakończenia dramatu. Możemy się go jednak na podstawie analogii kompozycyjnych i pewnych sugestii tekstu domyślać. Wiemy mianowicie, że Szczęsny przygotowuje wysadzenie zamku ojcowskiego w powietrze przy pomocy mechanizmu zegarowego, polegającego na tym, że *po uderzeniu godziny dwunastej w południe lub w nocy wyskakuje Pogoń litewska i pałaszem rąbie orła rosyjskiego — podnosząc pałasza pociągnie sznurkiem za cyngiel pistoletu i wszystko będzie popiołem... błyskawicą... niczem.* Sądzić więc można, że zakończeniem dramatu miał być ów przygotowany wybuch prochów. Do zamku ciągną z dwóch stron dwie zbrojne grupy: z Wilna tłum rewolucyjny, litewski, a z dalszych okolic kraju Moskale. Przyjście tych ostatnich na *pozajutro* zapowiedział poprzedniego dnia Hetman (w ak-

cie III). Można sądzić, że wysadzenie zamku w powietrze przygotował Szczęsny dla rewolucjonistów jako swą zemstę za śmierć ojca. I można przypuścić, że później na gruzach magnackiego zamku i pogrzebanej w nim rewolucji pojawią się Moskale, jako ironiczne zaprzeczenie buńczucznej symboliki zegarowego mechanizmu.

Horsztyński jest dramatem o upadku państwa, o tragedii narodu, który w chwili przełomowej nie znalazł człowieka zdecydowanego, gotowego do rozumnego czynu. A siły polityczne, wobec których postawiony został ten niezdecydowany młodzieniec, okazały się albo bierne, albo zdradzieckie, albo utopijne.

Jarosław Maciejewski

PROBLEMY TEATRU BUŁGARSKIEGO

Jeden teatr w Sofii, regionalne sceny w Plowdiw, Ruse i Warnie, kilka zespołów objazdowych o niepewnym istnieniu. Taka była sytuacja zawodowego teatru w burżuazyjnej Bułgarii. Przez siedemdziesiąt lat władze nie mo ły, czy też nie chciały, dać teatrowi takich warunków, ażeby mógł stać się *najlepszą szkołą narodu...*, co jest *jednym z warunków jego rozwoju* — jak pisał w r. 1868 Dobry Wojnikow, jeden z wybitnych reprezentantów bułgarskiej dramaturgii. Władze obawiały się, żeby teatr nie stał się społeczną trybuną patriotycznych idei (...)

Przez długie lata teatr bułgarski nie szedł w parze z rodzimą literaturą. Ten fakt należy przypisać temu, że brakowało reżyserów, znających życie narodu i żyjących problemami naszej literatury i kultury. Trzeba jednak powiedzieć, że najwybitniejsi przedstawiciele naszej literatury zrobili wszystko, co było można zrobić, ażeby pomóc rozwojowi narodowemu teatru, chociaż nie spotykali się z należnym zrozumieniem ani ze współpracą ze strony teatru.

Nawet poeci jak Jaworow, Geo Milew i Penczo Sławejkow próbowali swych sił w dziedzinie reżyserii. Reżyserowali także niektórzy z wybitnych aktorów, ale były to próby sporadyczne, nieśmiałe i bez odpowiedniego przygotowania i kwalifikacji. Przede wszystkim przyjeżdżali jednak do Bułgarii reżyserzy z zagranicy. Nie należy niedoceniać ich pracy pedagogicznej, ale nie mogli oni nadać teatrom charakteru narodowego. Niektórzy aktorzy (jak Wasyl Kirkow, Sawa Ozanianow, Adriana Budewska, i Krystio Sarafow) służyli swoim talentem i rzemiosłem przy realizacji bułgarskich sztuk, ale było to jednorazowe osiągnięcie. Brakowało myśl przewodniej, która potrafiłaby wciągnąć cały zespół do zgranej współpracy. Dlatego też teatr uciekał najczęściej do klasyki, a wobec konkurencji Czechowa, Gorkiego i Ibsena włączenie do repertuaru nowej sztuki bułgarskiej było istotnym i trudnym problemem . Dopiero przyjazd Masalitonowa i przygotowana przez niego premiera sztuki Stojanowa *Majstrowie* otwiera nowy etap rozwoju. Od tego czasu zaczyna się poważnie traktować twórczość rodzimą.

Przez trzydzieści lat — jako reżyser Narodowego Teatru w Sofii wystawiłem trzydzieści sześć sztuk bułgarskich, w tym trzy sztuki Iwana Wazowa i jedną Wasyla Drumewa — pisze on w wydawnictwie jubileuszowym z okazji 100-lecia teatru bułgarskiego.

Według świadectwa zasłużonego artysty Georgi Stamatowa po raz pierwszy w praktyce teatralnej reżyser *Majstrów* przystąpił do sztuki bułgarskiej z równą powagą i pietyzmem jak do klasyki europejskiej. Masalitonow napotykał jednak wiele trudności. Dyrekcja na wystawienie sztuki nie dawała odpowiednich środków. Dekoracje do *Majstrów* trzeba było wybierać z magazynu i zestawiać z różnych fragmentów.

Taki był stan teatru przed wojną. Po wyzwoleniu (9. IX. 1944) oczekiwany przełom nie nastąpił od razu. Świadczy o tym nikła ilość sztuk bułgarskich, granych do r. 1956. Dopiero dekret Ministerstwa Kultury i Sztuki przyznał klasyce i współczesności narodowej odpowiednie miejsce w teatrze.

Obecnie mamy bardzo wielu autorów związanych ściśle z teatrem. Teatr pomaga literaturze, nie mniej niż literatura teatrowi. Ale literaci nie w pełni wykorzystują narodową tradycję i nie czerpią dostatecznie wzorów z rdzennej klasyki. A przecież dramaturgię narodową wyraża nie tylko język ale przede wszystkim narodowa treść. Nie możemy zapomnieć o zasadzie sztuki realistycznej, że jedynie przez narodowy charakter — każda kultura może wyrazić ogólnoludzkie problemy i ideały. *Wszystko inne, co możemy stworzyć, nawet genialne* — pisał Jaworow — *jeżeli nie będzie miało znamienia duszy bułgarskiej — nie będzie również miało znaczenia dla innych narodów i otaczającego nas świata.*

Na pierwszym festiwalu teatralnym w r. 1952 wystąpiły 2 teatry, wystawiono tylko 7 sztuk bułgarskich. Na drugim festiwalu w r. 1959 — 33 teatry pokazały 68 sztuk bułgarskich (w tym 24 klasyczne). Na trzecim festiwalu w r. 1964 — 35 teatrów wystawiło ponad 100 sztuk bułgarskich.

W dwudziestoleciu socjalistycznej Bułgarii grano 750 sztuk 320 bułgarskich autorów.

Fragmenty artykułów:

Socjalistyczne dwudziestolecie teatru bułgarskiego Wasyla Mawrodiewa (Teatr nr 8/1964) oraz *Problematyka dziedzictwa dramatycznego i jej przyswajanie przez współczesny teatr* Bogumiła Stoiłowa (Teatr nr 10/1964).

SZTUKI BUŁGARSKIE ZAGRANICĄ

W ciągu siedemdziesięciu lat od wyzwolenia Bułgarii z niewoli tureckiej do 1944 r. wystawiono zagranicą 30 sztuk bułgarskich. W czasie dwudziestolecia Bułgarskiej Rzeczypospolitej Ludowej (1944—1964) wystawiono ponad czterdzieści sztuk bułgarskich nawet w krajach, gdzie przedtem nie słyszano nic o Bułgarii.

W r. 1946 sztukę Kruma Kiulakowa *Walka toczy się dalej* grano w Kijowie. *Borsanowych* tego autora wystawiły w 1946 cztery teatry czechosłowackie, *Myśliwców* grano w Pradze (1948), *Pierwszy cios*, sztuka o Georgi Dymitrowie, została 1953 r. wystawiona w Brnie i w Chinach, *Martę* przełożono na język niemiecki i węgierski.

Andrej Gulaszki zainteresował swoją sztuką *Błoto* teatr w Zagrzebiu (1947) a *Obietnica* tego autora została przełożona na rosyjski (1954).

Wielkim powodzeniem cieszyła się sztuka Orlina Wasilewa *Alarm*, grana w Bukareszcie (1948 r.) i 5 innych teatrach rumuńskich, a następnie w Pradze (1950), Moskwie (1952), Szanghaju (1957) i Tel Awiwie (1957). Sztukę tłumaczono również na język polski, niemiecki, angielski i hiszpański (dla teatrów Chile i Argentyny) *Szczęście* Orlina Wasilewa było grane w Teatrze im. Puszkina w Moskwie (1954) w N.R.D., Rumunii i Albanii, *Miłość* w Związku Radzieckim, Czechosłowacji i Rumunii.

Carska łaska Kamena Zidarowa doczekała się premier w Bukareszcie, Budapeszcie, Tel Awiwie, wystawił ją także teatr w Gdańsku (23. VII. 1952). Adaptacja sceniczna powieści Georgi Karasławowa *Synowa* była wystawiana w Związku Radzieckim (Minsk, Brześć — 1952) w Pradze (1954) Rzymie (1956) Mediolanie oraz w telewizji rzymskiej (1958).

Wywiad Łozana Strałkowa był grany w Pradze, Budapeszcie oraz na scenach rumuńskich, *Decydująca godzina* Emila Korałowa — na Węgrzech, *Pochód w nocy* — w Pradze.

Adaptację powieści Kruma Wełkowa wystawiały teatry Związku Radzieckiego i Czechosłowacji, *Sygnały* W. Neszkowa grano w Pradze, Berlinie i Budapeszcie (1952) Teatr toruński dał w r. 1956 premierę sztuki Czawdarowa-Czełkasza *Wielka wygrana*, w r. 1960 Teatr Powszechny w Łodzi wystawił sztukę Kliwen Saczewa *Ze zbytniej miłości*.

Dziewiątą falę Nikoły Wapcarewa grano w Budapeszcie (1959) Feerię Walerego Pietrowa *Kiedy tańczą róże* grano w Pradze i innych teatrach Czechosłowacji

(1960) a także w Teatrze Czerwonej Armii w Moskwie (1963). W Czechosłowacji powstała opera do libretta wysnutego z tej sztuki, a teatr w Buenos Aires wystawił dwie adaptacje sceniczne autorów bułgarskich: *Zaręczyny cioci* Iwana Pietrowa i *Wizytę* Kruma Grigorowa (1958).

Kobiety z przeszłością Dymitra Dymowa wystawiono w Związku Radzieckim i w telewizji czechosłowackiej. *Wrażalec* St. L. Kostowa doczekał się premiery w Pradze pt. *Wiejski fotograf* (1945) a inna sztuka tego autora *Golemanow* była grana w Indii, w Colombo na Cejlonie, w Mediolanie (1956) i w San Francisco.

Wybitnego klasyka bułgarskiego Iwana Wazowa poznała publiczność Moskwy (1956) i Mediolanu (1960). (Sztuka *Natręci). U stóp góry Witoszy* Peja Jaworowa grano w Rumunii i Czechosłowacji. Sztukę przełożono też na polski i hiszpański (dla Argentyny).

Teatr bułgarski wyjeżdżał również zagranicę. Teatr Narodowy z Sofii występował gościnnie w Związku Radzieckim (Moskwa, Leningrad, Kijów — 1962), prezentując przedstawienia *U stóp Witoszy* Jaworowa, *Głosu narodu* Karasławowa i *Wrażeleca* Kostowa. W Jugosławii zespół bułgarski pokazał *Synową* Karasławowa, *U stóp Witoszy* Jaworowa, *Letników* Gorkiego, *Matkę* Afinogenowa oraz *Volpone* Ben Jonsona (1957). W esperanto teatr bułgarski przedstawił publiczności warszawskiej *Natrętów* Iwana Wazowa na kongresie esperantystów (1959).

Wybitny aktor Stomatow grał w r. 1959 w Belgradzie w sztuce E. de Filippo *Filomena Marturano*, a Kisimow występował w r. 1960 w Moskwie jako Podkolesin w *Ożenku* Gogola.

Reżyserzy bułgarscy inscenizowali sztuki w Pradze (prof. Mirski) Szangaju (Z. Mandadżijew) B. Tawkow, W. Cenkow (Rumunia i Czechosłowacja).

Warto przypomnieć, że Leon Schiller reżyserował *Dziady* w Sofii w r. 1937. Asystentem reżysera był wtedy Penczo Penew, obecny redaktor naczelny bułgarskiego *Teatru*. Rolę Gustawa-Konrada grał Borys Michajłow.

W ubiegłym roku występował w Bułgarii gościnnie Teatr Współczesny z Warszawy (*Dożywocie* Fredry i jednoaktówki Mrożka: *Czarowna noc* i *Zabawa*). Obecnie Jacek Woszczerowicz realizuje w Sofii premierę *Ryszarda III* Szekspira.

TYTUS CZYŻEWSKI I „CRICOT" KRAKOWSKI TEATR PLASTYKÓW

DOBROCHNA DUNIN MICHAŁOWSKA

Od połowy 1933 roku trwały przygotowania do otwarcia w Krakowie sceny eksperymentalnej. Teatr tego rodzaju — jak pisał *Czas* — był *marzeniem artystów i pisarzy*, którzy nie mieli szans dostania się na oficjalną scenę Teatru Miejskiego im. Słowackiego. Na debiut sceniczny czekali tu m. in. T. Peiper, F. Płażek, M. Niżyński, W. Gorecki.

Otwarcie Studia (kierownik — Wł. J. Dobrowolski), powstałego pod patronatem Osterwy, ówczesnego dyrektora Teatru Miejskiego, nastąpiło 31 października 1933 roku w Domu Artystów Plastyków przy Pl. św. Ducha 4. premierą surrealistycznej sztuki J. Jaremy *Drzewo świadomości*. Równocześnie zapowiedziano dalsze spektakle: *Mątwę* Witkacego i *Eurydykę* Czyżewskiego, zaś w planach znajdowały się: *Winda* W. Goreckiego, *Bunt masek* A. Bunscha, *Szósta, Szósta!* Peipera.

Niestety, działalność Studia ograniczyła się do wspomnianej wyżej premiery. Nie znaczy to jednak, na szczęście, że idea stworzenia sceny eksperymentalnej została zarzucona. Zaledwie miesiąc później (2. XII. 1933 r.) *Czas* przynosi wiadomość *o wieczorze Cricot* w lokalu Związku Artystów Plastyków, podczas którego wystawiono *Węża Orfeusza* i *Eurydykę* Tytusa Czyżewskiego i *św. Mikołaja na 66 piętrze* Józefa Jaremy.

Czas donosił z tej okazji: *Nie jest on* („Cricot" — przyp. D. M.) *niczym związany ze Studio Eksperymentalnym, które powstało w Teatrze im. Słowackiego z inicjatywy dyr. Osterwy i pracuje dla wewnętrznego pożytku teatru...* — ale można tej opinii nie dać wiary. *Cricot* przejął bowiem ideę, linię repertuarową Studia, przyciągnął też do współpracy ludzi tam zaangażowanych (W. J. Dobrowolskiego, J. Jaremę i in.) do tego stopnia, że Wł. J. Dobrowolski miał stwierdzić po latach: *Cricot narodził się oficjalnie dnia 31 października 1933 roku, gdy Tadeusz Cybulski i Czesław Rzepiński powitali na scence w Domu pod Krzyżem publiczność, która przybyła na występy artystyczne.**

Kierownictwo *Cricot*, powstałego na wzór paryskich théâtres des poches, przeszło teraz w ręce kapisty, Jó-

* Wł. J. Dobrowolski — „Cricot" i „Poltea" (w:) Cyganeria i polityka, Czytelnik 1964, s. 348

Scena ze „śmierci Fauna" („Cricot" — 1934 r.)
rys. Tadeusz Cybulski

zefa Jaremy. Reżyserowali tu: Władysław Józef Dobrowolski i Marek Katz. Dekoracje i kostiumy projektowali tak wybitni plastycy, jak Tadeusz Cybulski, pełniący także rolę konferansjera, Adam Gerżabek, Henryk Gotlib, Maria Jaremianka, Zbigniew Pronaszko, Henryk Wiciński. Ilustracje muzyczne komponowali Jan Ekier, Juliusz Leo, Kazimierz Meyerhold. Zespół składał się z amatorów-studentów rozmaitych wydziałów Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale zasadniczą siłę napędową stanowili malarze, stąd też najsilniejszy akcent położony został na plastykę sceniczną, zgodnie ze zdaniem Jaremy: *„działanie sceny zostaje przejęte przede wszystkim wzrokowo...*

Pierwszy sezon *Cricot* (1933/34) minął pod znakiem krakowskich malarzy-literatów. Wystawiono 2 sztuki Czyżewskiego *Węża Orfeusza* i *Eurydykę* oraz *Śmierć Fauna, Mątwę* Witkacego, *Drzewo świadomości* i *św. Mikołaja na 66 piętrze* Jaremy. Pozatem — *Krótkie spięcie* Heleny Wielowieyskiej i *Anno santo 1933* Jalu Kurka. W następnym sezonie repertuar nieco się zmienia. Złożyły się nań dwie sztuki autorów-malarzy *Zielone lata* J. Jaremy i fragm. powieści *Diogenes* A. Clompy pt. *Drzwi otwarte)* oraz — po raz pierwszy — sztuki obcych pisarzy: *Powrót syna marnotrawnego* Gide'a, *Historia o żołnierzu* Ramuza, *Niemy kanarek* Ribemint-Dessaignes.

Na przedstawieniach w Domu Artystów panowała atmosfera beztroskiej zabawy. Wystawiane tutaj sztuki traktowano jako *groteskowe i zrozumiale zabawne bałaganiki teatralne* (L. Piwowar), lub *mieszaniny głupstewek i dobrych pod względem artystycznym pomysłów* (K. Beylin). Sama sceneria piętrowego domku plastyków była przy tym specyficzna, pełna prymitywnego uroku: *te strome drewniane schody zdają się prowadzić nie do salonu obrazów, lecz do poddasznego atelier, a prymitywna garderoba wygląda raczej jak niekoncesjonowany lombard. Cóż dopiero widownia, w której główny żyrandol zastępuje żarówka osłonięta z trzech stron budką tekturową, a scena bez kurtyny od razu odsłania widzom swe dekoracyjne tajemnice.**

Toteż Kraków przyjął teatrzyk z sympatią. Recenzenci chętnie podkreślali artystyczne walory kolejnych premier, rolę *Cricot* w życiu teatralnym miasta, ciężkie warunki finansowe, z którymi musiał się borykać. Scenkę bowiem, jak wspomina Piwowar, utrzymywała publiczność, stąd inscenizacja kosztowała nieraz 25 zł, aktorzy zaś — papierosa.

Na tej właśnie eksperymentalnej scence wystawiał swoje miniatury dramatyczne Tytus Czyżewski, były formista, jeden z najciekawszych polskich futurystów, który w chwili powstania *Cricot* należał do warszawskiej grupy Plastyków Nowoczesnych i miał już za sobą spory dorobek literacki: dramat *Śmierć Fauna* z roku 1907, tomiki wierszy *Zielone oko* (1920), *Noc — dzień* (1922), *Robespierre* (1927), groteski teatralne *Osioł i słońce w metamorfozie, Włamywacz z lepszego towarzystwa, Wąż Orfeusz i Eurydyka* (1922), tomik *Pastorałek* z 1925 roku, artykuły krytyczne z dziedziny literatury i malarstwa, studium o El Greco i in.

Debiutem Czyżewskiego w *Cricot* była futurystyczna groteska *Wąż Orfeusz i Eurydyka*, nosząca mylący podtytuł *wizja antyczna*, w której zamiast nowej wersji mitu o Eurydyce i Orfeuszu znalazła miejsce wizja elektrycznego kosmosu, którego symbolem-metaforą staje się Fallos-żarówka.

Groteskę reżyserował Marek Katz, dekoracje i kostiumy były dziełem Henryka Gotliba. Muzykę skomponował Kazimierz Meyerhold, kierownik muzyczny Teatru im. Słowackiego.

Zgodnie z naczelną zasadą *Cricot* (organizacja przestrzeni scenicznej przez plastykę) główny akcent położony został na wydobycie i podkreślenie malarskich walorów spektaklu. Tło sceny, kolorystycznie bardzo sharmonizowane, odznaczało się przewagą bieli. Barwa niebieska i złota eksponowała harfę Orfeusza, czerwone światło — fallosa. Zgodnie z autorską wizją inscenizacyjną dekoracja podkreślała szczególnie dwa elementy: harfę, zawieszoną wysoko nad sceną i wznoszonego przez cztery kobiety fallosa.*

Zabudowa sceny była bardzo prosta: przed makietą słońca i księżyca ustawiono na podwyższeniu dwa parawaniki z namalowanymi posągami Orfeusza i Eurydyki, za którymi reżyser usadowił aktorów grających role pary kochanków. Efekty zachodu słońca i wschodu księżyca osiągane przy pomocy wolnego obrotu makiety.

* „Czas", 11. XI. 1933

Jeżeli chodzi o muzykę, to obok tradycyjnie sharmonizowanej melodii występuje w grotesce tzw. nowoczesny hałas, który tworzy specyficzną kakofonię — jęk syreny fabrycznej, gwizd lokomotywy, ostry dźwięk dzwonka telefonu; pełni on w sztuce ściśle określoną funkcję.

Aktorsko przedstawienie było niezbyt udane. Amatorzy poruszali się po scenie z *żenującą trochę bezradnością*. Uznanie recenzentów zyskała jedynie młoda adeptka szkoły dramatycznej, Barbara Ogieńska. Reżyser, Marek Katz, odczytywał głośna — w trakcie spektaklu — didaskalia liryczne poety.

26 stycznia 1934 roku została w *Cricot* wystawiona (w parze z *Anno santo 1933* Jalu Kurka) druga miniatura dramatyczna Czyżewskiego — *Śmierć Fauna* (chronologicznie wcześniejsza od poprzedniej), liryczna sztuka o starym horacjańskim Faunie, który za-

TYTUS CZYŻEWSKI

„Śmierć Fauna" (1945 r.)

Projekt dekoracji składającej się:

— z pomostu przeznaczonego dla większej ilości osób

— z ukośnego podestu, na którym leżał faun

— z bladoniebieskiego płótna rozwieszonego nad pomostem na kształt żagla, z oranżowym słońcem w jego górnej części

Rysunek i objaśnienia Tadeusza Kantora

błąkał się do polskiej wsi i tam zginął zabity przez parobków w bójce o dziewczynę.

Sztukę reżyserował Władysław Józef Dobrowolski, scenografię zaprojektował i wykonał Tadeusz Cybulski. Muzykę skomponował Jan Ekier.

Do triumfu przedstawienia przyczyniła się przede wszystkim scenografia. Tło stanowiła ultramarynowa ściana. Z prawej strony widniała biała kolumna dorycka, przed którą ustawiono harfę; przy niej siedziała na kamieniu nimfa. Z lewej — stały stylizowane białe organy, ozdobione kolorowymi ptaszkami jarmarcznymi i ornamentem ludowym. Jedna strona sceny symbolizowała ludowość, druga — greckość.

Kostiumy zostały utrzymane w stylu lalek z szopki krakowskiej, a gra aktorów — odpowiednio wystylizowana. Maskę Fauna (podobno przepiękną) wykonał Cybulski w miedzi. Opis jej podaje prof. Sinko w entuzjastycznej recenzji z przedstawienia.

Do powodzenia sztuki dopomogła — obok scenografii — doskonała ilustracja muzyczna Ekiera — debiut kompozytorski młodego muzyka. Było to trio fortepianowe (na flet, skrzypce i fortepian) bardzo rytmiczne, łączące elementy muzyki greckiej z podhalań-

skimi motywami ludowymi. Muzyka ta narzuciła reżyserowi Dobrowolskiemu szczęśliwy pomysł potraktowania widowiska w sposób baletowy.

Również i aktorsko spektakl stał na wyższym poziomie niż poprzedni. W roli Fauna wystąpił Wł. J. Dobrowolski, Dziewczynę grała Zula Dywińska, Babę Starą — Helena Wielowieyska, Dziedziczkę — Elżbieta Osterwianka, Dziedzica — Tadeusz Orłowicz, Księdza — Marek Katz, Parobka — Jacek Nusbaum.

Przedstawienie stało się prawdziwym wydarzeniem artystycznym i zostało powszechnie ocenione jako najciekawszy spektakl sezonu 1933/34 w *Cricot*.

Nic dziwnego, że ten niewątpliwy sukces próbowano powtórzyć, wystawiając *Śmierć Fauna* na gościnnych występach teatrzyku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie 23. III. 1934 r., z okazji otwarcia tam wystawy Kapistów (spektakl szedł prawie bez zmian — jedynie malarz Rafałowski zmienił wbrew Cybulskiemu makijaż osób; ciało fauna pomalował w dwu-kolorowe węże, podkreślając muskulaturę), jak również 5 czerwca 1945 roku, na wieczorze poświęconym pamięci zmarłego malarza, w Kawiarni Plastyków przy ul. Łobzowskiej 3. Tym razem sztukę poprzedziło słowo wstępne Kazimierza Wyki o Tytusie Czyżewskim oraz recytacje utworów poety w wykonaniu słuchaczy lektoratu U. J., którzy też stanowili obsadę miniatury.

Spektakl miał być jednocześnie pierwszym przedstawieniem odrodzonego *Cricot**. Zamiary te spełzły jednak na niczym.

* *Cricot* J. Jaremy zakończył swą działalność w sezonie 1938/39

TYTUS CZYŻEWSKI

Maska Fauna projekt i wykonanie T. Cybulskiego

Scenografię zaprojektował Tadeusz Kantor. Ilustrację muzyczną Ekiera wykonywał zespół kameralny pod kierunkiem Adama Riegera. Rolę Fauna grał reżyser sztuki Wł. J. Dobrowolski, Księdza — Tadeusz Brzozowski, a Dziewczynę — Danuta Niżańska. Piosenkę (w pierwszej inscenizacji śpiewaną przez Zulę Dywińską) wykonała Maria Morbitzerowa.

Recenzenci określili jednak przedstawienie jako aktorsko słabsze od poprzedniego. Podkreślali też brak baletowego ujęcia spektaklu. Wszystko to położono wszakże na karb niewielkich możliwości amatorskiego zespołu aktorskiego.

Inne utwory T. Czyżewskiego, które doczekały się wystawienia, to: *Osioł i słońce w metamorfozie* (w roku 1921 i 1925), *Pastorałki* (1925 roku) oraz *Transcedentalne Panopticum* (w roku 1964). Ale były to już przygody sceniczne związane z innymi teatrami, a zatem mniej nas w danym wypadku interesujące. Ważny jedynie pozostaje jeszcze fakt, że oprócz dwóch wymienionych sztuk *Cricot* umieścił w swoich planach repertuarowych szopkę ludową *Lajkonik w chmurach* Czyżewskiego. Niestety, zapowiedzi te pozostały jedynie zapowiedziami. I nikt ich do tej pory nie podjął.

O STOSUNKU WIDOWISKA TEATRALNEGO DO DRAMATU

JOLANTA BRACH

Zagadnienie stosunku widowiska teatralnego do dramatu jest jednym z węzłowych problemów teorii teatru. Od lat toczą się na ten temat spory, w których wygłaszano wiele sprzecznych sądów. Zagadnienia stało się szczególnie interesujące gdy początek dwudziestego wieku przyniósł wspaniały rozkwit nowoczesnej inscenizacji teatralnej. Żywe stały się wówczas pytania: „Kto jest twórcą widowiska teatralnego?", „Co jest dziełem artystycznym, dramat czy widowisko teatralne?", „W jakim stopniu widowisko zdeterminowane jest przez dramat?", „Jakie powinno być miejsce dramaturga w teatrze i jaka rola tekstu w widowisku?", itd., itd.

Pośród różnych opinii można wyodrębnić kilka typowych stanowisk. Przedstawiciele pierwszego z nich, jak Comte i Hytier, uznają odrębność teatru i dramatu, ale prawdziwą sztukę widzą tylko w dramacie. Zdaniem tych autorów prawidłowy kontakt z dramatem daje tylko lektura. Odmienne stanowisko zajęli Craig i Artaud. Oszołomieni możliwościami, które ujawniła sztuka inscenizacji teatralnej w niej tylko widzieli wartość artystyczną. Artaud sądził, że dramat niszczy sztukę teatralną narzucając na jej żywy organizm martwy pancerz utrwalonego w piśmie słowa. Tekst dramatu można więc z widowiska usunąć a przynajmniej zredukować do minimum. Obok wymienionych stanowisk istnieje trzecie, łączące dramat z teatrem. Taką tendencję przejawia Veinstein a w Polsce Raszewski i Skwarczyńska.

Odmienny pogląd na te sprawy reprezentuje Csató, który podkreśla odrębność teatru i dramatu ale nie uprzywilejowuje żadnej z tych sztuk.

Argumenty autorów zaliczających dramat i teatr do tej samej gałęzi sztuki są równie mocne jak argumenty tych, którzy je rozdzielają.

Pozwala to przypuszczać, że pod jakimś istotnym względem dramat można utożsamiać ze sztuką teatralną a pod innymi również istotnymi względami należy te sztuki rozdzielać.

Mając świadomość trudności i złożonego charakteru zagadnienia i nie roszcząc pretensji do wyczerpującego rozwiązania problemu, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie czym różni się dramat od widowiska teatralnego a w czym są tożsame.

E. G. Craig pisał: *Jeżeli znajdziesz w przyrodzie nowe tworzywo (...) wtedy dopiero wolno ci oznajmić, że znalazłeś się na drodze prowadzącej ku stworzeniu nowej sztuki.* Czy tworzywo, którym posługuje się dramaturg i tworzywo używane w teatrze pozwalają na odróżnienie tych dwu sztuk, czy też zmuszają do utożsamiania? Teoretycy teatru mają na ten temat różne zdania. Zgoda panuje tylko co do tego, że tworzywem dramatu jest słowo. Nie jest natomiast jasne czy jest to jedyne tworzywo dostępne dramaturgowi i co jest tworzywem w teatrze. W szczególności nie wiemy czy oprócz pozasłownych środków wyrazu mamy w teatrze również słowo tożsame ze słowem w tekście dramatu.

S. Skwarczyńska utrzymuje, że słowo jest jednym z wielu i bodaj nie najważniejszym z tworzyw dramatu. Obok słowa tworzywem dramatu jest również osoba aktora, ruch sceniczny, konkretna przestrzeń sceniczna. Powyższe czynniki skłaniają autorkę do wyłączenia dramatu ze sztuki literackiej.

E. Csato broni autonomii sztuki teatralnej, a dramat zalicza do literatury. Tworzywem dramatu, tak jak każdego dzieła literackiego jest słowo. Wszystko co dramaturg chce przekazać odbiorcy przekazuje przy pomocy słów.

Zgadzając się z rozumowaniem Csató chciałabym jednak zastanowić się, jakiego rodzaju związek łączy widowisko teatralne z dramatem i każe wielu autorom dopatrywać się jedności tych dwu sztuk.

Zwróćmy uwagę, że widowisko teatralne, gdy jest realizacją sceniczną dramatu, jest sztuką semantyczną. Nie każde widowisko spełnia ten warunek. Przeważnie asemantyczny jest balet czy pokazy sportowe, natomiast semantyczna jest pantomima.

Mówiąc, że widowisko teatralne jest sztuką semantyczną mamy na myśli to, że stanowi ono system znaków, które widz w jakiś sposób rozumie, które coś znaczą.

Ustalmy pojęcia, które będą potrzebne w dalszych rozważaniach. Idąc za definicją A. Schaffa znakiem będziemy nazywać każdy przedmiot materialny, jego cechę lub wydarzenie materialne, które w ramach danego języka służy do przekazania jakiejś myśli o świecie zewnętrznym lub przeżyciach wewnętrznych (emocjonalnych, estetycznych, wolicjonalnych itd.), którejś z komunikujących się stron.

Znaki służą do przekazywania znaczeń. Znaczeniem nazywać będziemy sposób rozumienia znaku funkcjonujący na gruncie danego języka. Mówi się, że znaki są „przeźroczyste" dla znaczenia tzn. że skierowują myśl odbiorcy na przedmiot inny niż one same. Owa „przeźroczystość" jest warunkiem, który musi spełniać każdy przedmiot funkcjonujący jako znak. Natomiast specyficzną cechą znaków artystycznych jest to, że oprócz przenoszenia znaczeń pełnią one również funkcję artystyczną bezpośrednio jako przedmioty materialne. Percepcji podlega znaczenie znaku oraz sam znak jako obiekt materialny.

Istnieją systemy znaków, które nazywamy językami. Język to system znaków, w którym można ze znaków elementarnych tworzyć całości znaczące wyż-

szego rzędu, czyli zespoły znaków funkcjonujące jako nowy znak. Znaczenie takiego zespołu wyznaczone jest przez znaki składowe, ale nie jest ich sumą, lecz nową całością znaczącą.

Istnieją różne typy języków. Oprócz naturalnego języka, w którym myślimy i mówimy istnieją języki utworzone na zasadzie arbitralnej umowy np. języki nauk dedukcyjnych, kody sygnalizacyjne itd. Jednym ze specyficznych systemów językowych jest system znaków teatralnych.

Znaki teatralne są niejednolite. Mogą nimi być elementy różnego rodzaju: światło, dźwięk, barwa, ruch grup i pojedynczych osób, pantomimiczna sztuka gestu, postaw i wyrazów twarzy, dekoracje, kostiumy, charakteryzacja itd. Są to pozasłowne środki wyrazu. Do nich dołącza się *słowo teatralnie wypowiedziane*, wpojone w plastyczną i dźwiękową strukturę widowiska i będące znakiem innego rodzaju niż słowo zapisane w tekście dramatu. Znaki stosowane w języku teatralnym w dramacie w ogóle nie występują, choć mają w nim swoje uzasadnienie.

Dramat i widowisko teatralne tworzone są w innym systemie znaków, w innym języku. Stanowi to zasadniczą różnicę między nimi i powoduje, że należą do odrębnych gałęzi sztuki. Ale widowisko teatralne, będące sztuką semantyczną ma pewną sferę znaczeniową, która jest równocześnie sferą znaczeniową dramatu. Występuje tu ciekawy wypadek przekładu dokonywanego między dwoma językami.

Przygotowując realizację teatralną dramatu wymienia się znaki literackie na znaki sceniczne, a zachowuje znaczenie znaku.

Dramat i widowisko teatralne są utworami stworzonymi w odmiennych językach. W jednym z nich znakami są słowa, w drugim znaki teatralne, wśród których występują elementy pozasłowne oraz *słowa teatralnie wypowiedziane*. Dwie aktorki grające Kasandrę mówią te same słowa a stwarzają inną postać. Zatem nie słowa tekstu, lecz słowa w pewien sposób *zagrane* są znakiem w języku teatralnym i nie jedynym znakiem lecz jednym z wielu rodzajów znaku teatralnego.

Zrealizować dramat na scenie, to znaczy wyrazić dramat w języku teatralnym, czyli zawrzeć w znakach teatralnych to, co było zawarte w znakach słownych.

Nie wszystko co zawarte jest w tekście dramatu pojawia się na scenie i nie wszystko co jest na scenie było zapisane w tekście dramatu. Występują również elementy ze względu na tekst przypadkowe (co nie wyklucza ich wartości artystycznej).

Stosunek widowiska teatralnego do dramatu jest zjawiskiem złożonym i na pewno nie dającym się zawrzeć w jakiejś prostej formule. Sądzę jednak, że wymiana znaków a zachowanie ich znaczeń określa istotną cechę tego zjawiska.

Cena 5,— zł

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ: ANTONI RZYSKI

Poz 2 — 784 — 3 65 — M-3/1446 - 3000 (10)

TEATR POLSKI

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MAREK OKOPIŃSKI

KIEROWNIK LITERACKI: STANISŁAW HEBANOWSKI

Sezon 1964/65

JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

PREMIERA

9 kwietnia 1965

JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

Osoby:

KSAWERY HORSZTYŃSKI dawny konfederat barski	WIRGILIUSZ GRYŃ
SALOMEA jego żona	KAZIMIERA NOGAJÓWNA
ŚWIĘTOSZ sługa domu Horsztyńskich	ZBIGNIEW BEBAK
OJCIEC PROKOP kapucyn	ZBIGNIEW STAWARZ
SZYMON KOSSAKOWSKI hetman litewski	HENRYK MACHALICA
AMELIA jego córka	ALINA HORANIN
SZCZĘSNY	ZDZISŁAW WARDEJN
MICHAŚ synowie hetmana	* * *
KSIŃSKI szlachcic	TADEUSZ WOJTYCH
KARZEŁ błazen	CEZARY KUSSYK
SFORKA stary sługa	MARIAN POGASZ
SŁUGA	EUGENIUSZ KOTARSKI
HAJDUK	* * *
MARYNA dziewczyna wiejska	HANNA WRÓBLÓWNA
NIEZNAJOMY	STANISŁAW SZRENIAWSKI
WYRWIK	JERZY KISZKIS
SKOWICZ	PIOTR WYPART

dworzanie hetmana

REŻYSERIA: JOWITA PIEŃKIEWICZ

SCENOGRAFIA: JANUSZ TARTYŁŁO

OPRACOWANIE DŹWIĘKOWE: RYSZARD GARDO

INSPICJENT:
KRYSTYNA STRANZ

SUFLER:
ALEKSANDRA KRÓLIKOWSKA

Wojciech Natanson

„Powiedz wahająca się myśli"

Nie wydaje mi się, by można uważać tę tragedię za utwór o *szlachcicu lepszej przeszłości* Horsztyńskim i o bolesnym jego losie, jak prawdopodobnie myślał pierwszy odkrywca tego utworu, Antoni Małecki; i nie jest to zapewne także dramat o Szczęsnym jako *polskim Hamlecie od Hamleta boleśniejszym i czystszym*, jak pisze w swej książce o Słowackim (z roku 1923) Juliusz Kleiner; tak samo nie podobna uważać „Horsztyńskiego" za tragedię Hetmana, czy Nieznajomego, czy Amelii, czy Sally, choć wszystkie te postacie rozgrywają na kartach utworu swój dramatyczny los. Każda z nich ma tutaj określone swe miejsce, najściślej przemyślane i obliczone. Ale ich przeżycia mieszczą się i są uwarunkowane zasadniczym problemem *Horsztyńskiego:* sprawą rogrywających się wypadków dziejowych, walką o los narodu. Nawet „pokłonny, kłaniający się", jak sam siebie określa, cyniczny i pozbawiony jakichkolwiek uczuć dworak Ksiński rzuca w rozmowie ze Szczęsnym znamienne zdanie: zdanie świadczące, jak dalece sprawy publiczne są w *Horsztyńskim* przytomne każdej z działających osób. Szczęsny, zatopiony w myślach o Platonie i nie chcąc udzielić Ksińskiemu wyraźnej odpowiedzi, mówi:

— *Śmierć nie jest śmiercią.* —

Na co targowiczanin i „republikanin", to jest obrońca dawnego ustroju Rzeczypospolitej, Ksiński odpowiada:

— *Ale jeżeli kraj umrze...*

Jeżeli kraj umrze... — z perspektywy lat polistopadowych, gdy Polska była *krajem mogił i krzyżów*, gdy z emigracji wyruszyły wyzwoleńcze wyprawy Zaliwskiego i innych — patrzy Słowacki na rozwój wydarzeń 1794 roku. Nie przypadkowo wybrał on właśnie tę datę, by rozegrać na jej tle tragedię Horsztyńskiego, Hetmana i Szczęsnego. Rok 1794 to ostatnia przedrozbiorowa próba ratowania niepodległości; to ostatnia i decydująca bitwa. Gdyby chodziło o romantyczny dramat Szczęsnego, odpowiedniejszy byłby na pewno termin bliższy poecie; bajronista w Wilnie na tle ostatnich lat XVIII wieku to na pewno anachronizm (zdawał sobie z tego sprawę Słowacki mówiąc ustami Szczęsnego najpierw: *czasy nasze mają dziwne lekarstwo na chorobę smutku — poezję*, ale poprawiał się zaraz, że *nasze słowiki* to *zimna letnia woda — letnia woda — rymowana).* A Słowacki był tak wielkim pisarzem i tak genialnym dramaturgiem, że nie czynił niczego przypadkowo. Rok 1794 jako wybór momentu akcji *Horsztyńskiego* jest uzasadniony także i inną datą: rokiem 1795, ostatnim rozbiorem.

Na podstawie tych założeń spróbujmy zanalizować sprawę Szczęsnego Kossakowskiego. Trudno się zgodzić na tę tezę niektórych historyków literatury, którzy niemal identyfikują Szczęsnego ze Słowackim.

..... Słowacki dobrze rozumie Szczęsnego. Ale czy naprawdę uważa go za „czystszego" od Hamleta, jak przypuszcza prof. Kleiner? ... W konflikcie, jaki się toczy między synowskimi obowiązkami Hetmanowicza a jego sumieniem obywatelskim — wyraźną wyższość przyznaje poeta sprawie publicznej. Powołajmy się znów na pierwszą scenę, gdzie Szczęsny tak przenikliwie i bez złudzeń charakteryzuje uczucia Hetmana wobec niego samego *Ojciec ma dla mnie wysoki ojcowski szacunek... szacuje mnie jak Holender rzadkiego tulipana... szanuje mnie jako rzadką osobę, której nie płaci — a która go kochać musi).* Zapewne, że gdyby Szczęsny stanął w Wilnie obok Jasińskiego (i gdyby uczynił to dość wcześnie, to jest przed planowanym przez Hetmna i Ksińskiego aresztowaniem), ojciec Szczęsnego poszedłby pod sąd, czy przed wyłonioną przez Insurekcję komisję indagacyjną — ale nie na szubienicę!

Klucz do tragedii Szczęsnego można znaleźć w pewnej wypowiedzi Nieznajomego. Na słowa Szczęsnego, w czwartej scenie aktu pierwszego: *Więc ja wam niepotrzebny!* — odpowiada Nieznajomy: *Niepotrzebni są przeciwko nam!...* I to zdanie, tak dobitnie określające polityczną ideę utworu, mogłoby — jak sądzę — posłużyć za motto....

fragmenty szkicu
Wojciecha Natansona „Powiedz wahająca się myśli"
„Szkice teatralne"

Wydawnictwo literackie, Kraków, 1955

ZPŁATNY

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH: Bogdan Iwankowski — Kierownik techniczny, Antoni Hasiński i Zofia Turgula — 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 — Elektrotechnika.

Cena 1.— zł

Poz 2 - 777/65 - M-12/1248 - 3000