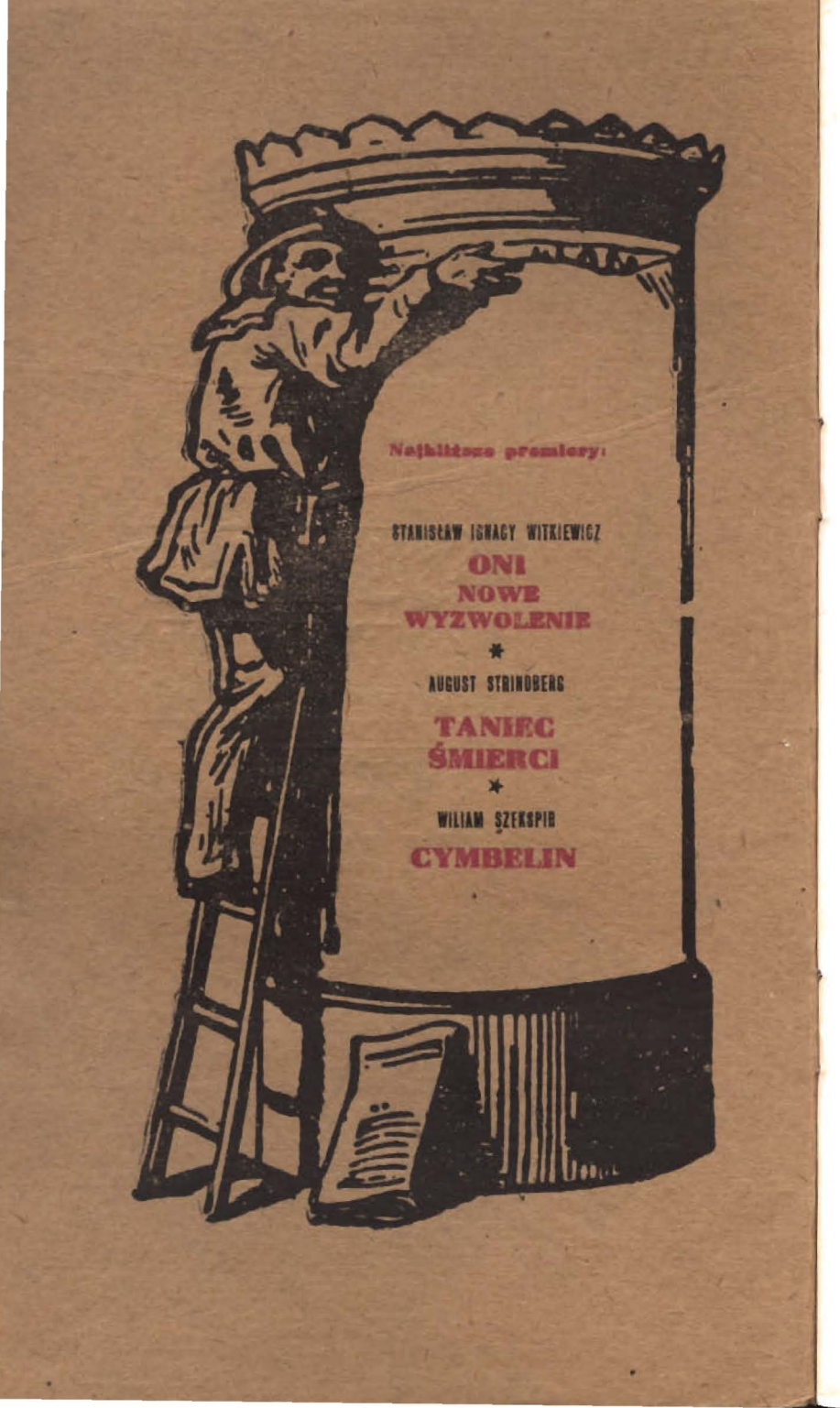
STARY TEATR

SCENERIA ZIMOWA



Stefan Jankowski

KARTEL ZBRODNI

W każdym kraju popełnia się przestępstwa, w każdym kraju działają większe czy mniejsze bandy zbrodniarzy, nigdzie jednak problem ten nie jest tak ostry, a zorganizowana zbrodnia nie przybiera tak groźnych rozmiarów jak w Stanach Zjednoczonych. Oblicza się, że dochody czerpane przez bandy gangsterskie w tym kraju z różnych nielegalnych źródeł sięgają zawrotnych sum, ocenia się, że przekraczają one na przykład wpływy budżetowe takiego państwa jak Francja.

Nigdzie też na świecie bandy przestępców nie osiągnęły tak poważnych wpływów politycznych jak w niektórych miastach, a nawet stanach amerykańskich. Ostatnie dochodzenia prowadzone przez komisje Kongresu ujawniły zatrważające zjawiska opanowywania przez gangsterów niektórych oddziałów związków zawodowych i całych gałęzi lokalnego przemysłu. Budżet stanu Nevada opiera się w dużej mierze na dochodach z kasyn gry, które prowadzą gangsterzy. W Chicago, w Nowym Jorku, w Kansas City — poparcie gangsterów decydowało nieraz o wynikach wyborów na wysokie stanowiska we władzach miejskich. Publicznym skandalem stał się fakt ujawnienia przez komisję senatu związków łączących byłego burmistrza Nowego Yorku O'Dwyera z Frankiem Costello i innymi gangsterami.

Burton Turkus w książce „Murder Inc" przytacza następujący charakterystyczny fakt: Kiedy w roku 1932 odbywała się konwencja w Chicago, która wybrać miała kandydata na prezydenta z ramienia partii demokratycznej, na czele jednej frakcji delegatów nowojorskich stał przywódca „Tammany", Jimmy Hines, popierający Roosevelta, na czele drugiej Albert Marinelli, popierający Smitha. Hines dzielił pokój hotelowy z królem szulerów Frankiem Costello, współlokatorem w pokoju Marinellego był Lucky Luciano, król handlu narkotykami.

Nic też dziwnego, że o gangsterach amerykańskich napisano już wiele książek, poświęcono im niezliczone artykuły w czasopismach, Frank Costello doczekał się nawet własnej biografii i nie ma bodaj tygodnia by prasa nie doniosła o nowej sensacji w tej dziedzinie. Kiedy w roku 1951 komisja senatora Kefauvera rozpoczęła transmitowane przez stacje telewizyjne w całych Stanach Zjednoczonych publiczne śledztwo w sprawie przestępczości w Ameryce, transmisje te oglądało dziennie 20—30 milionów widzów. W godzinach tych audycji zamierało życie, pustoszały sklepy i kina, zapełniały się lokale zaopatrzone w aparaty telewizyjne. Sam senator Kefauver, dotąd mało znany polityk, urósł na kandydata na prezydenta.

[....]

Nic już nie stało na przeszkodzie porozumieniu między gangsterami, gdy skończył się złotodajny okres prohibicji. Przed wzbogaconymi na przemycie alkoholu gangsterami wyłaniają się nowe ogromne możliwości. To co dotychczas było jedynie działalnością uboczną, zostaje przekształcone w milionowe przedsiębiorstwa. Lucky Luciano bierze pod swoją opiekę przemyt narkotyków, nielegalne loterie i handel żywym towarem. Wytworny Frank Costello, przyszły „premier" koncernu, przyjaciel wielu znanych polityków amerykańskich, staje się królem szulerów. (O tym jakie to rzemiosło przynosi dochody świadczy fakt, że adiutant Franka Costello, Frank Erickson odłożył sobie na koncie bankowym w ciągu 1933—45 drobną kwotę 30 milionów dolarów). Joey Adonis, ambasador świata przestępczego, człowiek o ogromnych stosunkach politycznych, wyspecjalizował się w wykorzystywaniu swych znajomości na użytek znajdujących się w potrzebie kolegów, Albert Anastasia obrał za domenę swej działalności port w Nowym Jorku i wkrótce zapewnił sobie tytuł i dochody „cara doków nowojorskich". Działalność jego obejmowała łamanie strajków, organizowanie kradzieży ze statków i magazynów, opanowywanie różną drogą przedsiębiorstw transportowych w porcie i likwidowanie niewygodnych dla przedsiębiorców działaczy związkowych.

Podobną działalność w przemyśle tekstylnym rozwinął słynny Louis „Lepke" Buchalter. W morderstwach i uszkodzeniach ciała na zlecenie wyspecjalizowała się banda Siegela i Lansky'ego w nowojorskiej dzielnicy Brooklyn, podczas gdy Arthur Fleggenheimer o przydomku „Dutch Schultz" odkrył nagle kopalnię złota w przemyśle restauracyjnym. Odwiedzał on właścicieli restauracji i przekonywał ich o konieczności zapewnienia sobie protekcji. Nieprzekonani tracili rychło klientelę, gdyż w ich zakładach wybuchały nagle cuchnące bomby, a goście znajdowali w chlebie karaluchy. W stanie New Jersey królował Abner „Longy" Zwillman ze swym adiutantem Willie Moretti, a w Chicago dziedzictwo po Caponie objęli bracia Fischetti.

W tym właśnie okresie na szerokie wody wypłynął „pensjonowany gangster" Johnny Torrio, ten sam, który przed laty abdykował na rzecz Al Capone'a. Torrio przed usunięciem się na ubocze, zebrał duży majątek i umiejętnie lokował go w nieruchomościach. Był jednak nadal związany ze swymi starymi przyjaciółmi w świecie gangsterskim i pragnął przekonać ich o słuszności swego genialnego, nowego projektu. W jednym z najwytworniejszych hoteli nowojorskich odbyła się w 1934 roku konferencja przywódców band z terenów Nowego Jorku i New Jersey, na której głównym referentem był Torrio. Podstawowym argumentem była sprawa zlikwidowania konkurencyjnych wojen.

— Facet ginie — mówi Johnny — a później jego banda likwiduje tych, co go sprzątnęli. Czy to nie jest marnotrawstwo sił ludzkich? Czy te wojny i rozsiane po ulicach trupy nie są główną przyczyną naszych kłopotów z policją? Przecież policja może na wiele spraw przymknąć oczy, ale morderstwo obraca przeciwko nam opinię publiczną. A poza tym, każda banda ma pewne stosunki polityczne i opłaca protekcję polityków czy policji. Dlaczego by nie połączyć sił w tej dziedzinie? Pomyślcie jakie to stworzy możliwości.

Przeciwko indywidualistom Torrio wytoczył jeszcze jeden argument:

— Kartel, który proponuję — mówił on — nie oznacza bynajmniej, że zyski idą do wspólnej kasy. Nie! Każda banda zachowuje suwerenność na swoim terytorium i zatrzymuje swoje dochody. Co więcej, nikt nie może zabić nikogo na cudzym terytorium, bez zgody miejscowego szefa. Nikt nie będzie też przywódcą całej organizacji. Na jej czele stanie rada, złożona z szefów band, która rozstrzygać będzie sprawy większością głosów i tej decyzji musi się każdy podporządkować.

Idea znalazła podatny grunt. Przywódcy band wraz z ogromnymi dochodami nabierali wciąż większej ochoty na zabezpieczenie sobie korzystania z plonów „pracy" bez ryzyka, że konkurenci upatrzą ich sobie pewnego dnia za przedmiot manewrów strzeleckich. Coraz bardziej czuli się byznesmenami i coraz mocniej obrastali w tłuszcz. W krótkim czasie pomysł Torrio zrewolucjonizował świat przestępczy. Z Chicago, z Cleveland, z Detroit i Kansas City nadchodziły wieści o ogromnym zainteresowaniu nowym projektem. W Kansas City odbyła się kolejna konferencja, na której utworzony został ogólno-amerykański kartel zbrodni. Jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej skończyły się wojny konkurencyjne. Nowy kartel zacisnął swe macki na całym niemal terytorium Stanów Zjednoczonych. Rozpoczęła się nowa monopolistyczna era w dziejach amerykańskiego gangsterstwa. —

Sprawa Sacco i Vanzettiego zaczęła się od rabunku, jaki miał miejsce w stanie Massachusetts w dniu 15 kwietnia 1920 roku. Łupem bandytów padła wypłata poborów towarzystwa obuwniczego. W czasie rabunku został zabity kasjer i jego strażnik. Oskarżeni o dokonanie tej zbrodni zostali Nicola Sacco (1891—1927) i Bartolomeo Vanzetti (1888—1927), kiedy okazało się, że posiadają oni broń palną i są posiadaczami samochodu ,którym — wedle zdania policji — posługiwali się bandyci. Podczas procesu, który odbył się w roku 1921 w Delham w stanie Massachusetts obaj oskarżeni przedstawili dowody na to, że nie było ich na miejscu zbrodni, ale dowody te zostały odrzucone na podstawie zeznań świadków oskarżenia publicznego. Większość zeznań obciążających Sacco i Vanzettiego została następnie obalona, nadal jednak działało przeciw nim stronnicze uprzedzenie, ponieważ byli oni anarchistami i prowadzili agitację pośród robotników. W 1927 gubernator Fuller powołał doradczy komitet śledczy składający się z rektorów dwóch wyższych uczelni i sędziego Roberta Granta. Chociaż znajdujący się w więzieniu zbrodniarz Madeiros oczyścił Sacco i Vanzettiego od zarzutów przyznając, że należał do gangu, który zrabował wypłatę i zamordował kasjera, wyrok śmierci na Sacco i Vanzettiego został utrzymany w mocy przez komitet Fullera i wykonany w roku 1927.

Sprawa ta odbiła się szerokim echem i wywołała falę protestów na całym świecie.

*

Edith J. R. Isaacs pisała w recenzji z prapremiery **Scenerii zimowej** w „Theatre Arts" (listopad 1935):

Bezpośrednio po egzekucji Sacco i Vanzettiego, Maxwell Anderson (wraz z Haroldem Hickersonem) napisał sztukę **Gods of the Lightning,** gniewny, głęboko osobisty i pełen pasji protest publicysty i dramaturga przeciw temu, co uważał za pomyłkę sądową. „Gods of the Lightning" byli dziełem szlachetnego serca, ale nie dość dobrą sztuką, aby spełnić zadanie, jakie sobie stawiała. Była to sztuka propagandzisty, próba wykorzystania teatru do tego, aby ludzie **zobaczyli** i **uwierzyli** w fakty, w które by nie uwierzyli po **przeczytaniu,** albo uwierzyli nie dość mocno, aby o nie walczyć. Ale same fakty i gniew, nawet w szlachetnej sprawie nie czynią jeszcze dobrych sztuk. Ludzi, których poruszyło to, co wyrządzono Sacco i Vanzettiemu, poruszyła także sztuka **Gods of the Lightning.** Inni mówili: „Wielka szkoda, ale co się stało, to się nie odstanie. Tak czy inaczej byli anarchistami. Niezbyt dobra sztuka. Nie żyją; kogo to może teraz obchodzić?" **Sceneria zimowa** jest odpowiedzią pisarza na to ostatnie pytanie.

John Gassner

TEATR NASZYCH CZASÓW

fragmenty

Realizm — oczywiście, wciąż jeszcze mamy go w Ameryce. Kryje się on u podstaw większości sztuk napisanych w naszym kraju i zagranicą. Jednakowoż wszyscy doskonale zdajemy sobie sprawę, że narzędzie, którego ostrze tak świetnie cięło, gdy operował nim Ibsen, teraz stępiło się i wystarczy już tylko do krajania zjełczałego sera szablonowych sytuacji i myśli. Straciło swą wartość jako skalpel i ci, którzy obstają przy posługiwaniu się nim w analizie zjawisk społecznych lub psychologicznych, mogą tylko drasnąć powierzchnię. Trudno się więc dziwić, że w Nowym Yorku czy w Londynie rzadko się zdarza, by w ciągu sezonu ukazało się więcej niż dwie-trzy sztuki realistyczne o jakiej takiej wartości.

Do sondowania głębi indywidualnej psychiki realizm niebardzo się nadawał, ponieważ technika realistyczna ze swą koncepcją „czterech ścian" i brakiem poetyckiego dialogu i monologu mogła przedstawiać przeżycia i uczucia postaci scenicznych tylko na jednej jedynej płaszczyźnie; mogła pokazać widzom wyłącznie stronę zewnętrzną, dostrzegalną dla każdego człowieka nie związanego z danym środowiskiem. Dramat realistyczny jest wybitnie logiczny natomiast wewnętrzne „ja" jest nielogiczne. Autor-realista nie może pozwolić poszczególnym postaciom na ujawnianie przeżytych procesów za pomocą monologów lub wypowiedzi na stronie, ani nie wolno mu nadać swej sztuce takiego kształtu, by harmonizowała ze stanem wewnętrznym głównego bohatera. Zwykły, konwencjonalny dramaturg-realista jest w sytuacji nurka, któremu spętano ręce i nogi, i pozbawiono go rury, za pomocą której może wdychać tlen i komunikować się z powierzchnią.

A jak wygląda sprawa realizmu tła społecznego. Społeczeństwo wywiera na nas silny nacisk, ma wpływ na wiele naszych doniosłych poczynań, i nigdy dawniej ludzie nie orientowali się dokładniej we współczesnych zjawiskach ogólnych niż dzisiaj. Prasa i książki, sprawozdania z Kongresu i biuletyny ekonomiczne pełne są

„realiów". Z pewnością jest w nich dosyć materiału, by autor-realista mógł z powodzeniem przeprowadzić odpowiednie badania. Ale czy rzeczywiście może on uporać się z realiami życia społecznego, które w naszych czasach mają takie olbrzymie znaczenie? Zjawisko powstające w pewnej sytuacji oddziałuje na inne, i wydarzenia zachodzące w Moskwie, Berlinie lub Londynie determinują te, które zajdą w Nowym Yorku albo vice versa. Polityka finansowa jest procesem tak skomplikowanym jak poważny dział jakiejś gałęzi nauki, a jej efekty mają fundamentalne znaczenie; to samo dotyczy również rolnictwa, przemysłu i handlu. Nie można naprawdę mówić o jakichkolwiek zjawiskach społecznych, nie biorąc pod uwagę takich zagadnień jak kartele, międzynarodowe traktaty handlowe, bilans płatniczy i stosunek funta do dolara. Te wszystkie sprawy determinują obroty handlowe, zarobki i ceny, zatrudnienie i bezrobocie, produkcję i konsumpcję. Te zaś z kolei wiążą się oczywiście z problemami trwałości małżeństwa, szczęścia dzieci i miłości. „Co stało się z miłością? Co na niej zaciążyło?" śpiewa aktor w pewnej komedii muzycznej, a chór odpowiada: „Polityka ekonomiczna". Istnieją również takie rzeczy jak walka klas i powikłania międzynarodowe.

Jak dramaturg-realista, który niejednokrotnie rości sobie prawo do ważkiej roli właśnie na tej podstawie, że daje nam pogląd na rzeczywistość, może poradzić sobie z takim wirem faktów i powiązań? Będąc realistą musi wziąć pewien wycinek życia i odtworzyć go tak, jak by widziało go oko człowieka obcego, gdyby człowiek ów patrzył przez judasza w drzwiach. Oczywiście, wolno mu pozwolić postaciom scenicznym, by dyskutowały na temat złożoności swego problemu, ale w takim razie da nam dramat w najwyższym stopniu statyczny i nudny. Nie może nawet sprawić nam przyjemności posłuchania jakiejś błyskotliwej rozmowy, która zrekompensowałaby powolne tempo akcji. Skrępowany ścisłymi zasadami realizmu, typowy urzędnik lub niewykwalifikowany murarz nie może przemawiać językiem Bernarda Shaw. Jeżeli zaś dramaturg ów mimo wszystko zapragnie przedstawić realne tło społeczne, znajdzie się w poważnym kłopocie. Zamiast pokazać wszystko — co rozbiłoby sztukę realistyczną — nie pokaże prawie nic. Będzie chciał ograniczyć się do jakiejś drobnej, wycinkowej sytuacji, która mogłaby wzbudzić nasze serdeczne zainteresowanie, a tymczasem po-

każe nam niewiele więcej niż przelotną chwilę w pokoju rodzinnym. Nie może pozostać realistą w stosowanej technice, nie przestając być realistą w dziedzinie nowoczesnego układu stosunków społecznych. W najlepszym razie, jeżeli zrezygnuje z trudnego zamiaru napisania dramatu dokumentalnego, który musiałby rozwalić „czwartą ścianę" i w ogóle pogwałcić konwencję dramaturgii realistycznej, będzie skłonny oprzeć się na kombinacji pouczeń politycznych i pewnej sytuacji gospodarczej.

Przeciwko takim założeniom jest tylko jedna odpowiedź — ze strony przeciwników realizmu: Po co w ogóle zawracać głowę tego rodzaju faktami? Zostawmy je socjologom i ekonomistom. „Ty, dramaturgu, zajmij się duchem — tym, co najistotniejsze, uczuciami i wyobraźnią. Twoim prawdziwym zadaniem jest rozświetlenie zakątków serca i tworzenie piękna". Można tu chyba dodać jeszcze uwagę, że tylko jeden rodzaj dramatu wart jest realizacji, a mianowicie „dramat poetycki".

*

Maxwell Anderson pisząc *Scenerię zimową*, pokusił się o pokazanie na scenie właśnie tego, o czym myślałem, mianowicie chciał przedstawić i wyrazić współczesne życie, a jednocześnie dać swej sztuce potężną wymowę tragedii. Nie uważam jednak, że mu się to w pełni udało. Zasadniczą, najistotniejszą treść swego dramatu, problem walki o rzeczywistą sprawiedliwość, podjął dopiero w wyśmienitym zresztą akcie drugim — wtedy, gdy uciekł od niej w świat romantycznych wspomnień. „Sceneria zimowa" stała się tragedią nie tyle dzięki logice charakterystyk i tematu, ile dzięki retoryce narzuconej nam przez Andersona definicji tragedii. Realność pogoni młodego Mio za sprawiedliwością dla niewinnie zakatowanego ojca zdradziecko przekształciła się w górnolotne oświadczenia na temat potęgi miłości i godności człowieka, wygłaszane przez tragicznych kochanków, Mio i Miriamne, oraz przez niezwykle elokwentnego członka rabinatu.

przekład MARII TRACZEWSKIEJ

Allardyce Nicoll

MAXWELL ANDERSON
i dramat historyczny w Ameryce

Nie mniejszą popularność niż w innych krajach zyskał dramat historyczny w Ameryce. Mimo silnego wpływu stylu realistycznego na scenę nowojorską dramatopisarze amerykańscy zaczęli jeden po drugim zwracać się ku tematom historycznym. Należy jednak zaznaczyć, że kiedy autorzy angielscy nie wyzyskiwali na ogół tej tematyki dla komentowania wydarzeń współczesnych, ich amerykańscy koledzy obrali wręcz przeciwną drogę, zatrzymując się w wyborze tematu na epizodach, które by im mogły dopomóc do wyrażenia poglądów na zagadnienia społeczne dwudziestego wieku.

To nowe, pełne tęsknoty za czasami minionymi zainteresowanie autorów amerykańskich w ciągu ostatnich dziesięcioleci dodało barw scenie, na której w przeciwnym razie mogłaby zapanować straszliwa nuda. Zainteresowanie to niekiedy wyraża się w formie fantazji, jak np. w *Berkeley Square* (1926) Johna Baldestona, ukazującej człowieka w czarodziejski sposób przeniesionego z naszych czasów w osiemnaste stulecie, niekiedy przejawia się w takiej śpiewnej, promiennej sztuce jak *Oklahoma* (1945), kiedy indziej znów, jak np. w studium scenicznym Dorothy Gardner, *Eastward in Eden* (Na wschód od Edenu, 1947), poświęconym amerykańskiej poetce Emily Dickinson, ogranicza się jedynie do upamiętnienia pewnych faktów. Najczęściej jednak autorzy tego rodzaju sztuk próbują wiernie odtworzyć dawne wydarzenia, kładąc główny nacisk na epizody dające sposobność do przeprowadzenia porównań z naszymi czasami. [...]

Jest wszelako w dziedzinie amerykańskiego dramatu historycznego jeden autor wymagający odrębnego omówienia. Sztuki Maxwella Andersona przynoszą rodzaj deziluzji — ale deziluzji szlachetnego gatunku. Żaden autor dramatyczny naszych czasów nie ma szerszego i jaśniejszego niż on poglądu na to, czym powinien być teatr, i żaden nie zdobył się na większy wysiłek, aby ustawić znowu posąg tragedii w jego niszy od tak dawna stojącej pustką. „Moją religię — powiedział Anderson — znalazłem w teatrze, tu gdzie najmniej spodziewałem się ją znaleźć i gdzie w jej istnienie niewielu tylko wierzy ludzi. A jednak w teatrze jest religia, i każdy z was, kto próbuje pisać sztuki, przekona się, że jej służy, służy choćby dlatego, że żadną inną drogą nie może dopiąć swego celu. Każdy z was, gdy przepracuje okres terminatorstwa w teatrze, dojdzie do przekonania, że teatr jest najwyższym symbolem toczącej się w człowieku walki między dobrem a złem." Anderson trafił w sedno rzeczy. Zrozumiał, że nasze dzisiejsze teatry wy-

rzekły się szerszych zainteresowań, poświęcając je dla dostarczenia widzom jedynie chwilowej rozrywki, i jest przekonany, że teatr, jeśli nie uda mu się wskrzesić ducha, z którego zrodził się Edyp lub Hamlet, umrze na uwiąd starczy lub stoczy się tak nisko, że przestanie odgrywać jakąkolwiek rolę w naszym życiu. Nawet pisarze, którzy szczerze pragną wprowadzić do teatru żywotne, przemawiające do wyobraźni elementy — zdaniem Andersona, wnieśli weń tylko elementy dziennikarstwa.

Anderson w ciągu całej swej twórczości dramatopisarskiej nieustannie, różnymi drogami usiłował zrealizować swą wizję teatru.

(Nicoll daje następnie przegląd twórczości Andersona, który nasz Czytelnik znaleźć może w artykule Johna Gassnera — przyp. red.).

Jest w tym wszystkim oszałamiająca wprost różnorodność, sama przez się niejako znamienna dla niepowodzeń Andersona, szukającego środka, który by w pełni odpowiadał jego potrzebom. Jest on jak gdyby prorokiem, który marząc o świątyni ucieleśniającej jego wizję, przekracza w swej wędrówce progi coraz to innych przybytków wiary. Nie jest to jednak zmienność celów, która wykrzywiła linię twórczości Hauptmanna, lecz niestrudzone poszukiwanie środków dla urzeczywistnienia jednego jedynego celu.

Przyczyna, dla której ten cel nie znalazł ucieleśnienia w określonej formie dramatycznej, leży, być może, nie tyle w samym Andersonie, ile w charakterze naszych czasów. Niewątpliwie jest wśród jego sztuk wiele utworów mniejszej wartości. Niewątpliwie oryginalność jego dramatów elżbietańskich mącą wyraźne echa szekspirowskie. Niewątpliwie, zwłaszcza w ostatnich swych sztukach, nie zdołał wznieść się do owej majestatyczności, jakiej wymagały tematy; toteż musimy stwierdzić, że w *Candle in the Wind* historia amerykańskiej aktorki, która ratuje swego kochanka, francuskiego oficera, a sama pozostaje w rękach gestapo, wydaje się sztuczna, a temat sztuki *The Eve of St. Mark*, z jej centralną postacią, Quizz Westem — raczej sentymentalny. Niewątpliwie też filozoficzne tyrady w wielu jego dramatach rażą brakiem konkretności i — jeżeli chodzi o samą ekspresję — ujęte są w słowach wywołujących raczej wrażenie statyczne niż ów efekt dynamiczny, jaki większej miary autorzy umieją stworzyć przejmującymi do głębi obrazami i użyciem porywających słów.

Wszystko to prawda, faktem jednak pozostaje, że pisarz, spod którego pióra wyszły takie sceny, jak poniższa scena z Esdrą w *Scenerii zimowej*, obdarzony jest przenikliwością i siłą, której na próżno szukalibyśmy u większości współczesnych mu autorów:

ESDRA

...Wszyscy ludzie
są zbrodniarzami... A większość tych zbrodni
noszą w ukryciu. Nie jesteś samotny.
Lecz nie ma winy żadnej pod tym niebem
póki w nie ludzie nie uwierzą... nie ma

i ziemi, póki ludzie jej nie ujrzą
i nie wymyślą słowa, by powiedzieć:
oto jest ziemia.

GARTH

...Mówię, że jest ziemia,
a na niej jestem ja, winien jak szatan.

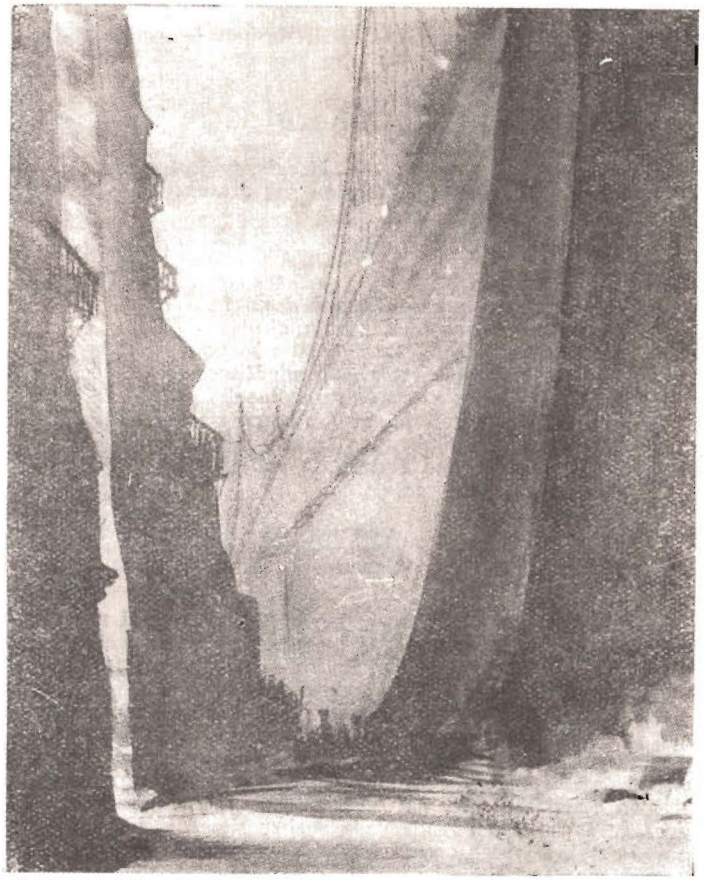
ESDRA

A jednak winien nie jesteś dopóki
nie będzie znana wina twoja, chyba
że pragniesz tego. Dni jak film mijają.
To coś, co ludzie zwą sprawiedliwością,
to ślepa żmija, która kąsa w mroku,
bezmyślnie wściekła... dłoń swą cofnij przed nią,
przechodź w milczeniu... I niech zapomniana,
niech zapomniana będzie! O, mój synu,
Synu mój, litość miej!

(Przekład M. Słomczyńskiego, tekst podany z określeniami scenicznymi — przyp. red.)

W słowach tych, być może, kryje się odpowiedź na pytanie, dlaczego Anderson nie był zdolny do większych osiągnięć. „Nie ma nieba — mówi Esdra — póki w nie ludzie nie uwierzą". Otóż w naszych czasach świat przestał wierzyć. A tymczasem można by nieomal powiedzieć, że nie ma tragedii bez wiary, tragedia bowiem z samej swej istoty jest metafizyczna i religijna. Toteż z braku wiary w naszym dzisiejszym społeczeństwie dramatopisarz usiłujący wznieść się do tragizmu nie ma gruntu, na którym mógłby się oprzeć. W sztukach Andersona rozbrzmiewa wciąż, w nieznacznie tylko zmienionych wariantach, zdanie, które w *Scenerii zimowej* wypowiada Mio, o „śmiejących się szyderczo bogach". W twórczości Andersona „ciemni bogowie", „okrutni bogowie" pojawiają się na każdym kroku, fakt zaś, że bóstwo jest tu określane w liczbie mnogiej, mówi sam za siebie. Zdanie Mio jest pozbawione treści, ponieważ nie ma wiary. Andersonowi, wobec ukazujących mu się niedoli życia, nie pozostaje nic innego jak pogrążyć się w rozpaczy. Gdy Król Lir w scenie burzy na stepie zwraca się do mocy niebieskich, wiemy, że wznosi ręce ku czemuś, co rzeczywiście istnieje. Mio natomiast, kierując słowa do „szyderczo śmiejących się bogów", zwraca się do wielkiej próżni międzyplanetarnej. Warunki świata, w których żyjemy, prawie uniemożliwiają dramatopisarzowi osiągnięcie tego, co Anderson rad byłby osiągnąć, owej rozjaśniającej umysły grozy i pełnej udręczeń jasności, które stanowią nieodłączny element dzieła prawdziwie tragicznego.

przekład Jerzy Nowacki



Projekt dekoracji Jo Mielzinera do *Sceneriі zimowej* — w reżyserii Gunthzie Mc Clintic (1935)

John Gassner

MAXWELL ANDERSON
poeta w przemyśle rozrywkowym

Maxwell Anderson rozpoczął swoją karierę dramaturgiczną we wczesnych latach dwudziestych. Jego pierwsza tragedia poetycka *White Desert* powstała w roku 1923, pierwszym sukcesem była *Elizabeth the Queen* w roku 1930. Miał pięć mniej lub więcej niezaprzeczalnych sukcesów na polu dramatu wierszowanego, podczas gdy Fry mógł poszczycić się tylkō dwoma. Twórczość Andersona skierowana była w stronę teatru komercjalnego, podczas gdy Fry pisał często dla małych eksperymentalnych teatrzyków i scenek parafialnych.

Pisarz amerykański nie zawahał się nawet zaaranżować w sztuce *Sceneria zimowa* mariażu pomiędzy wzniosłą tragedią a gangsterskim dramatem i przez dwa niemal akty zaślubiny te przebiegają gładko i bez zakłóceń. Andersona możemy nazwać poetą w przemyśle rozrywkowym. Działalnością swoją zasłużył w zupełności na ten tytuł.

Określenie to, używane przez literackich snobów brzmi uwłaczająco, chociaż nie wiem dlaczego miało by tak być, skoro przecież i Szekspir był tak głęboko zaangażowany w tym przemyśle jako aktor, udziałowiec i dramaturg; a Molier w większym jeszcze chyba stopniu. To przecież nie przemysł rozrywkowy jako taki lecz jakość sztuk pisanych dla niego jest rzeczą, która się liczy. Kiedy jakość ta osiąga swój najwyższy poziom, show business staje się rzeczą naprawdę wspaniałą zamiast być tylko płytką rozrywką. A aspiracje Andersona w stosunku do teatru (który nazwał kiedyś Feniksem sztuk) były tak wysokie jak rzadko u kogo.

Czy zostanie więc dramat postawiony ponad doświadczenie dnia codziennego, zwykłe życie epoki maszyn, ponad mieszczańskie lub proletariackie postaci dramatu rzeczywistości? Miał Anderson równie szerokie zamiary jak neo-romantycy wymiaru Rostanda, jak wielbiciele legend i mitów, jak pisarze przerabiający na nowo klasyczne tematy. Napisał trzy sztuki z epoki elżbietańskiej,

dał wyraz swemu uwielbieniu legendy wprowadzając duchy załogi Henryka Hudsona do sztuki *High Tor*, w sztuce *Wingless Victory* opracował na nowo temat Medei dając mu za tło Nową Anglię.

Jeśli powiemy, że to mało, że sztuka winna coś implikować współczesnemu człowiekowi, to i w tym Anderson nas nie zawodzi. Podkreślił historyczne analogie do naszych czasów i wyciągnął z nich wnioski dla współczesnych w sztukach o Valley Forge, o Rudolfie Habsburgu czy Świętej Joannie. Walka o władzę polityczną (sztuki elżbietańskie), pytanie czy rewolucja jest rzeczą dobrą czy złą *(The Masque of Kings)*, potrzeba rasowej tolerancji, walka o wolność wyrażania swych myśli — oto problemy które go nurtują.

Jeśli to jeszcze mało, to pokażemy, że zajmował się problemami jak najbardziej współczesnymi. Inspiracją do napisania *Scenerii zimowej* stała się sprawa Sacco i Vanzetti z lat dwudziestych. *High Tor* to problem młodego człowieka przeciwstawiającego się epoce maszyn i jej bezwzględnym reprezentantom. *Key Largo* to dwie sprawy: wojna domowa w Hiszpanii i walka z gangsterstwem w Ameryce. W *Candle in the Wind* mamy francuski ruch oporu w czasie ostatniej wojny, zaś w *Eve of St. Mark* udział Stanów Zjednoczonych w II Wojnie Światowej.

Ale czy Anderson rozstaje się z dramaturgią realistyczną i stosuje „nową" to znaczy nierealistyczną formę dramatu? Czy traktuje teatr w sposób ekspresyjny lub wyobrażeniowy? Wygodnie byłoby móc powiedzieć, że nie — to znaczy wygodnie dla tych, którzy nie chcą włączyć „komercjalnego" pisarza w poczet nowoczesnych, zwłaszcza jeśli zdarzyło mu się być Amerykaninem. Oczywiście papierkiem lakmusowym byłoby stwierdzenie że sztuki jego są „teatralne", jak gdyby te, które pisali tak sławni dramaturdzy jak Szekspir czy Sofokles nie były równie „teatralne"! (...)

Możemy powiedzieć, że z wyjątkiem surrealizmu i klasycznego ekspresjonizmu Anderson stosował w różnych okresach swej twórczości wszystkie dostępne mu awangardowe chwyty. Nie ma nic łatwiejszego w dramaturgii niż odejście od realistycznej konwencji. Nawet skądinąd zupełnie mierni pisarze, których poznałem z racji mej działalności, potrafili żonglować w swych sztukach regułą czasu, nadać sztuce strukturę narratywną, przerywać tok zdarzeń sekwencjami sennych marzeń, zawieszać działanie prawa przyczyn i skutków, wprowadzać teatr do

teatru. Wszystkie te zadania są łatwiejsze do wykonania aniżeli stworzenie paru postaci scenicznych z krwi i kości, napisanie dobrego dialogu, wytworzenie przekonywującego nastroju — i w końcu, co jest przecież nie najmniej ważne — mieć coś do powiedzenia.

Przypuszczam, że Anderson uważał formalną stylizację sztuki za elementarną część swego zadania. Jest godnym uwagi, że jakkolwiek wypowiadał on często swe zdanie na temat sztuki dramatycznej w ogóle, nigdy nie dyskutował chwytów teatralnych, jakie stosował w swoich sztukach. Anderson krótko mówiąc nie miał trudności w stosowaniu nowoczesnych metod dekompozycji dramaturgii realistycznej. Co więcej, w przeciwieństwie do niektórych wybujałych modernistów, był w stanie zainteresować swą sztuką szeroką publiczność, a nie tylko małą grupę znawców. Zaważył na współczesnym teatrze w sposób zasadniczy. Potrafił kreować wiarygodne postaci, zrozumiałą, jasną intrygę, potrafił przemówić do przeciętnego widza teatralnego w sposób dla niego zrozumiały. Odnowił dramat i równocześnie uczynił go przedsięwzięciem dochodowym. Jego podejście do tych spraw było podejściem pragmatycznym, takim samym jak u Fry'a, Anouilh'a i do pewnego stopnia u Eliot'a. Prawdą jest, że nie było ani jednej rzeczy we współczesnym teatrze, której nie możnaby było przenieść do teatru komercjalnego i zamienić na żywą gotówkę. Z wyjątkiem geniuszu. Tak, nowoczesny dramat został odbudowany bez trudu, a szeroka publiczność zaakceptowała ten zabieg bez mrugnięcia okiem. Przypominam sobie słowa Stark Young'a po drugim przedstawieniu *Our Town:* „Czyż nie jest znamienne że tak szybko można się przystosować do nowej konwencji scenicznej?". Doświadczenie, szczególnie w tak eklektycznej epoce jak nasza, potwierdza tylko ten punkt widzenia. W każdym razie nie ma żadnej pewności, że jakiś wybrany styl dramatu jest w stanie zagwarantować powstanie arcydzieła lub dzieła conajmniej poprawnego, a przykład Andersona tylko tę tezę potwierdza. Nie musimy posuwać się aż do stwierdzenia, że nie napisał on nigdy lepszej sztuki niż *What Price Glory,* realistycznej komedii wojennej powstałej w roku 1924 (chociaż ja osobiście podpisałbym się pod tym stwierdzeniem), jak również nie potrzebujemy udowadniać oczywistego faktu, że *Joan of Lorraine,* jego najbardziej teatralny dramat jest o wiele pośledniejszej miary aniżeli te, które pisał w bardziej konwencjonalnej formie, jak *High Tor* czy *Sceneria zimowa.*

Punktem wyjścia w ocenie poetyckich dramatów Andersona, dramatów wierszem, wielkich tragedii, fantazji albo tego co Cocteau nazywa poesie du théâtre, będzie po prostu stwierdzenie, czy ich jakość dorównała aspiracjom samego Andersona, jak i nadziejom pokładanym w możliwościach teatru poetyckiego. Anderson udowodnił, że potrafi pisać płynnie i ze swadą, lecz jest również prawdą, że jego wiersz niczym specjalnie się nie wyróżnia. Jest to w zasadzie wersyfikacja pośledniego gatunku, operująca niewielkim zasobem środków poetyckiego arsenału. Rozwlekłość często mamy tam, gdzie spodziewalibyśmy się znaleźć okresy mocne i zwarte, a retoryka przejmuje na siebie zadanie o ileż lepiej wypełniane w poezji przez obrazowe skojarzenia. Innymi słowy dramaturg okazuje się być poetą raczej konwencjonalnym. Zdradza on również tendencję do konwencjonalizowania tragicznego wyrazu swoich bohaterów. Czuje się najlepiej, kiedy może naznaczyć swoje postaci „tragiczną skazą", tak jak to się dzieje z Anną Boleyn, Elżbietą czy Essexem, gdyż jest realistą zarówno gdy chodzi o ludzką naturę, jak i o społeczeństwo w ogóle. Poza ukazywaniem złożonych motywów działania swoich bohaterów, co robi dobrze, ma skłonność do windowania ich na szczyty heroizmu, podczas gdy Yeats, który traktuje swoje postaci bardziej z dystansu, wzdraga się przed konwencjonalizacją bohaterów tragicznych. Wyolbrzymianie raczej niż przybliżanie widzowi jest metodą traktowania przez Andersona postaci tragedii, jak gdyby w jego odczuciu była to jedyna droga zmierzająca do uchronienia teatru od pospolitej codzienności. Moim zdaniem Anderson jest przykładem niebezpieczeństwa, jakim grozi rezygnacja ze współczesnego realizmu krytycznego — któremu przecież tyle energii poświęcił w latach dwudziestych, na rzecz oddziaływania teatru na drodze wyłącznie emocjonalnej. I tu oczywiście owe szlachetne aspiracje mogą się łatwo dać zamienić na dolary i centy show business'u. Bo publiczność lubi się wzruszać, czego dowodem popularność historycznych romansów i oparta na nich w dużej mierze produkcja filmowa Hollywood.

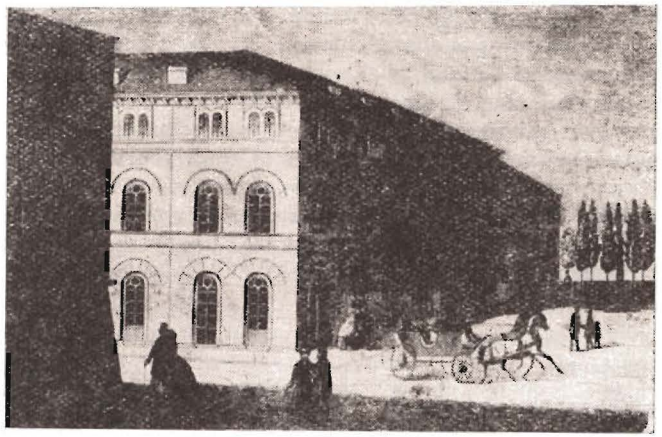
Kiedy „odszczepieniec" wśród nowoczesnych dramaturgów, Brecht, daje publiczności bohatera takiego jak Galileusz, bohatera będącego pod obstrzałem krytyki i robi to świadomie, słyszy się narzekania, że Brecht jest „zimny". Publiczność chce być „rozgrzewana", bo czyż nie jest Galileusz bohaterem Historii? I skoro jest, to dlaczego Brecht zdejmuje go z jego piedestału i mrozi krytyczną analizą? W popularnej konwencji bohater musi górować nad publicznością i promieniować swym niecodziennym blaskiem. Brecht nie zdawał sobie sprawy z faktu, iż jego kreacja włoskiego uczonego była już sama w sobie wystarczająco „zimna" i zmroził go jeszcze bardziej przeciążając system chłodniczy epickiej maszynerii. Brecht nigdy nie wie, czy jest dostatecznie „zimny", tak jak Anderson nigdy nie wie, czy jest wystarczająco „gorący". Brecht próbuje czasami zbyt mocno pouczać, tak jak Anderson zbyt mocno wzruszać.

W przypadku Andersona zbyt często dostrzegamy jak bardzo autor chce, by w jego sztukach była i poezja i egzaltacja i dobry teatr.

Dwóch ludzi, z których jeden chciałby zastąpić czymś pustą gadaninę realistycznej dramaturgii, a drugi nie zapomina, że pracuje w przemyśle rozrywkowym, złożyło się na sylwetkę Andersona. I obaj chcieli tego samego: sztuki przez duże S i wartościowej produkcji teatralnej zarazem. Swoje ugruntowane poglądy na temat życia, społeczeństwa i polityki, jak i na sprawy sztuki Anderson wypowiadał często z dużą odwagą. We wczesnej młodości musiał rozstać się z uniwersytetem z powodu uparcie głoszonych przekonań. Jest człowiekiem w pełni niezależnym, człowiekiem dobrej woli i jako taki zasługuje na nasz całkowity szacunek. Ale przekonaniom nie zawsze musi towarzyszyć wizja i pasja artystyczna. Wygląda na to, że Anderson raczej sam kreował się na autora tragedii, niż że mu ten tytuł przyznano. Wydaje się być epigonem szlachetnego gatunku, który tak rozkwitał w klasycznej epoce wielkiego dramatu, a liczne echa szekspirowskich tragedii w jego sztukach tylko potwierdzają ten osąd. To samo mówi nam jego wiersz, który jest mniej prześwietlony ogniem oryginalnej wyobraźni, a za to bardziej ukształtowany na dobrych literackich wzorach, czego mogliśmy się zresztą spodziewać po byłym asystencie na uniwersytecie i starannie wykształconym człowieku.

Jego wysiłki, zmierzające do stworzenia teatru poezji, poruszyły koło, które zrobiło tylko pełny obrót wokół własnej osi zamiast potoczyć się naprzód. Dobrze się stało, że mamy takiego dramaturga w amerykańskim teatrze, ale jest również prawdą, że nie był on w stanie zaprowadzić nas do Ziemi Obiecanej odnowionej sztuki dramatycznej.

przekład: KRYSTYNA PISTL



OD TEATRU

„...jeden z najbardziej pasjonujących melodramatów gangsterskich, jedna z najszlachetniejszych sztuk poetyckich, jeden z najostrzej walczących z niesprawiedliwością dramatów, jakie kiedykolwiek ukazały się na amerykańskiej scenie.”

(Edith J. R. Isaacs — „Theatre Arts”, 1935)

A więc melodramat? Wyklęty i gruntownie ośmieszony melodramat powraca oto na scenę? Tak jest. Nie da się zaprzeczyć — „Sceneria zimowa” bliska jest melodramatu.

Autor zamierzał wprawdzie napisać tragedię na wzór szekspirowski. Obficie korzystał z wątków i sytuacij stworzonych przez Szekspira, posłużył się nawet jego metrem, w sumie jednak „Sceneria zimowa” bliższa jest „Emilii Gallotti” Lessinga niż szekspirowskim tragediom. Nie pomógł Hamlet ani Król Lir, nie pomogli Romeo i Julia — utwór Andersona nie wspiął się na zamierzone szczyty. Co zatem przemawia za wprowadzeniem go dziś do repertuaru? Właśnie to, że jest współczesnym melodramatem. Mierzony tą miarą z pewnością zasługuje na uwagę.

Cechą melodramatu były zawsze szlachetne intencje. Występował on z reguły w obronie słabych i pokrzywdzonych, „uciśniona niewinność” była jego nieodzownym atrybutem. Anderson pozostaje wierny tej tradycji, nie najgorszej w końcu, skoro podejmuje ją świadomie dramat społeczny naszych czasów (nie wyłączając Bertolta Brechta i innych dramaturgów marksistowskich). Różnica leży w środkach — minęła epoka łatwych wzruszeń, może nawet nie tyle epoka, co moda — cel wszakże pozostał ten sam. Melodramat starał się wbudzić współczucie dla żałosnego losu ofiar niesprawiedliwości i tym sposobem wywołać u widza protest przeciw dziejącej się krzywdzie. Dramat współczesny apeluje nie do serca, a do umysłu. Usiłuje wzbudzić gniew płynący z pobudek rozumowych raczej niż uczuciowych. Łzy i szlochy na widowni — ongiś najwyższa nagroda dla autora — zostały stłumione, uczucia na scenie poskromione. Wszystko w porządku, można i tak. Jeden tylko szkopuł — publiczność nadal szuka w teatrze wzruszeń. Nie przysiągłbym nawet, czy nie woli płakać niż śmiać się. Ona jedna pozostała wierna melodramatom. Teatr wyrzekł się ich zupełnie, choć nie da się zaprzeczyć, że od czasu do czasu spogląda ku nim tęsknym wzrokiem.

Bo jedną jeszcze cechę melodramatu warto tu przypomnieć — jego autentyczną teatralność. Melodramat był teatrem efektu. Miłość i nienawiść, szlachetność i zbrodnia zgodnie w nim sąsiadują, a nagłe zwroty akcji, bitwy, pojedynki, ucieczki z wieży zamkowej (uwięziona dziewica!), niespodziewane spotkania połączone z rozpoznaniem dawno zaginionych osób (przeważnie wysoko urodzonych niemowląt ze znamieniem na lewej łopatce, porzuconych niegdyś przez wyrodną matkę w szuwarach nad brzegiem rzeki i żyjących odtąd w zapomnieniu na łonie zacnej lecz ubogiej rodziny), wszystko to na tle groźnej i wrogiej człowiekowi natury — stwarzają teatrowi piękne pole do popisu. I tu także Anderson idzie śladem swych poprzedników. Szalejąca w drugim akcie „Scenerii” burza jest przecież rodem z klasycznego melodramatu. Trudno o lepszą oprawę do gwałtownych wypadków rozgrywających się w suterynie nowojorskiej czynszówki, która zastąpiła nędzną wiejską chatkę, istotnie mocno już przestarzałą. I nic nie zmieni, że tę burzę wziął Anderson z „Króla Lira”.

Możnaby dalej snuć porównania, nie chcę jednak odbierać Publiczności, tego, co stanowi szczególną wartość melodramatu — niespodzianki, zaskoczenia.

Jeżeli odwoływanie się do ludzkich uczuć jest dziś w złym guście i trąci myszką, o tyle pogoń za efektem jest jak najbardziej współczesna. Tyle, że zbyt często omija teatr. Szlachetna oszczędność środków dzisiejszej dramaturgii doprowadziła koniec końcem do wysuszenia teatru. To, co było rudymentem teatru — zdarzenie sceniczne, istnieje dziś pod postacią happeningu w formie niezależnej i od teatru oderwanej. Gdyby teatr częściej wystawiał melodramaty, kto wie, może nie doszłoby do takiego wstydu. Nawet najlepsza literatura nie ożywi teatru, jeśli brak jej niezbędnych walorów scenicznych.

Powrót do melodramatu jest więc powrotem do wielowiekowej tradycji teatru, próbą sprawdzenia w jakim stopniu daje się ona wykorzystać w nowych warunkach i przystosować do współczesnych gustów. Trudności są niemałe. Technika sceniczna upada (odnosi się to w każdym razie do budynku Starego Teatru), daleko nam do wspaniałości, jakimi dysponował teatr romantyczny. Taśma magnetofonowa zastąpiła cudowne efekty robione niegdyś „na żywo”, wskutek czego burza na scenie zatraciła na-

leżną jej grozę, aparaty chmurowe, którym zawdzięczaliśmy przepływanie pięknych baranków po teatralnym niebie, poszły do lamusa, a autentyczny deszcz, który nakładem starań i kosztów wprowadziliśmy do spektaklu „Savonaroli" wzbudził jedynie grymasy. Podobnie w sztuce aktorskiej: dyskretne ściszenie przekłada się ponad nagłe wzloty i spadki głosu, wspaniałe kadencje i szerokie gesty. I gdzie tu szukać efektów godnych współczesnego teatru? Cóż, zaryzykujmy! Zwłaszcza, że sztuka Andersona porusza temat żywy i nieobojętny. Sprawa Sacco i Vanzettiego poszła w zapomnienie, ale nowe procesy sądowe dowodzą, że równie dobrze mogłaby się zdarzyć i dziś. Sprawiedliwość amerykańska rządzi się nadal tymi samymi prawami. A sprawiedliwość w stosunkach między ludźmi... Oddajmy już lepiej głos Andersonowi.

zb.

*

„MIZANTROP" Moliera-Kotta w reżyserii Zygmunta Hübnera i scenografii Lidii i Jerzego Skarżyńskich uzyskał pierwsze miejsce w wyniku ankiety „Dziennika Polskiego" i zdobył tytuł „NAJLEPSZEGO SPEKTAKLU ROKU 1966".

MAXWELL ANDERSON

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

ur. 15. XII. 1888 — zm. 28. II. 1959, dramaturg amerykański. Najobszerniejszą część twórczości Andersona stanowią dramaty historyczne, pisane białym wierszem (m. in. *Elizabeth the Queen*, 1930, *Mary of Scotland*, 1933, *Joan of Lorraine*, 1947). Wśród jego utworów znajdują się realistyczne dramaty prozą (m. in. znana sztuka pacyfistyczna *What Price Glory?*, 1924, wystawiana w Polsce pt. *Rywale);* do osobnej grupy należą wierszowane sztuki o tematyce współczesnej (najważniejsza realistyczna tragedia *Sceneria zimowa*, 1935, oparta na procesie Sacco i Vanzettiego). Swą teorię dramatu wyłożył w rozprawie *The Essence of Tragedy*, 1939.

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Maxwell Anderson

SCENERIA ZIMOWA

(WINTERSET)

Przekład: Maciej Słomczyński

OBSADA:

Nieznajomi . . . Stanisław Gronkowski
Zdzisław Zazula
Trock Estrella . . Edward Dobrzański
Cień . . . . . Józef Morgała
Garth . . . . . Antoni Pszoniak
Miriamne . . . . Anna Polony
Esdra . . . . . Wojciech Ruszkowski
Włóczęga . . . . Franciszek Pieczka
Sędzia Gaunt . . Kazimierz Fabisiak
Mio . . . . . Jan Nowicki
Carr . . . . . Henryk Błażejczyk
Tadeusz Jurasz

Lucia . . . . . Tadeusz Wesołowski
Piny . . . . . Maria Bednarska
Marynarz . . . . Andrzej Buszewicz
Policjant . . . . Jerzy Binczycki
Radykał . . . . Euzebiusz Luberadzki
Sierżant . . . . Władysław Olszyn
Dziewczęta . . . Halina Horodecka
Teresa Kamińska
Olga Sitarska
(studentki Wydziału Aktorskiego PWST)

MUZYKA:
Zygmunt Konieczny

REŻYSERIA:
Zygmunt Hübner

SCENOGRAFIA:
Andrzej Cybulski

UKŁAD TAŃCA:
Zofia Więcławówna

ASYSTENT REŻYSERA:
Stanisław Gronkowski

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER

Inspicjent . . . Katarzyna Kwaśniewska
Sufler . . . . . Danuta Priwsek

Kostiumy wykonane pod kierunkiem:
— **prac. krawiecka damska** Stefania Zaleszczuk
— **prac. krawiecka męska** Józef Kania

Dekoracje:
— **pracownia stolarska** . Andrzej Skoś
— **pracownia malarska** . Kazimierz Łaskawski

Prace ślusarskie . . Franciszek Miękina
Peruki . . . . Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy . . Maria Sztuka
Obuwie . . Spółdzielnia Pracy „Gromada"
Gł. elektryk . . . Józef Jasiński
Brygadier sceny . . Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny . . Adam Burnatowicz

Prapremiera dnia 11 marca 1967 r.

NR • 23

Sezon 1966/67

Premiera

11 marca 1967 r.

AFISZ TEATRALNY.

Cena 3 zł

JÓZEF RYCHTER

(1820 – 1885)

Pan aptekarz w Kraśniku, Augustyn Rychter, jeżeli nawet nie często bywał na przedstawieniach wędrownych zespołów prowincjonalnych, napewno czytywał współczesne romanse. Toteż gdy w jesieni 1838 r. jego osiemnastoletni syn Józef, zaledwie ukończywszy gimnazjum w Lublinie wstąpił do „trupy" Tomasza Chełchowskiego, pan Rychter wiedział jak należy postąpić. Wyklął syna i wydziedziczył.

Debiutant wędrował z Chełchowskim przez dwa lata, poczem wraz z pryncypałem osiadł w r. 1840 w Krakowie. W jesieni 1843 przeszedł tutaj pod dyrekcję Meciszewskiego. Trudno im było się pogodzić. Obaj byli popędliwi a stanowczość Meciszewskiego zderzała się z nieustępliwością Rychtera. Meciszewski już przed objęciem dyrekcji wysoko ocenił świetny talent Rychtera, jego inteligencję i bogactwo środków: „pantomimą mówił do widzów wyraźniej, jak inni ustami" — wspólna ich praca przynosiła jednak ciągłe nieporozumienia. Toteż po roku Rych-

JÓZEF RYCHTER

ter przeniósł się do Lwowa, ale i tam nie długo zabawił. Zerwał umowę i na 24 lata przeszedł do Warszawy, gdzie grał, reżyserował i wykładał w Szkole Dramatycznej. Zazwyczaj wybitni aktorzy tej epoki otrzymawszy upragnione zaangażowanie do warszawskiego teatru, uznawali to za zakończenie swojej kariery i pozostawali tam do końca życia. Inaczej Rychter. Blisko ćwierćwiekowa praca na stołecznej scenie nie związała go z nią na zawsze. Przeszkodziły w tym jego szorstkość i podejrzliwość wywołujące ciągle konflikty z kolegami i dyrekcją a także nieuciszony nigdy niepokój artystyczny, potrzeba nowych zadań, nowej publiczności. W r. 1869 opuścił Warszawę i przez dwa lata tylko gościnnie występował w różnych miastach. W latach 1871—1874 grał w naszym teatrze, wrócił do niego znowu w r. 1877 a nawet przez dwa sezony (1879—81) był tutaj współdyrektorem z Koźmianem. W r. 1881 pożegnał Kraków i resztę życia spędził na wędrówkach od Poznania do Petersburga. Ostatnie lata życia Rychtera były smutne. W r. 1883 odmówiono mu zgody na występy w Warszawie, w następnym roku odrzucono jego propozycję zaangażowania się tam na stałe. Poróżniony z otoczeniem, wykorzystany i porzucony przez swoją przyjaciółkę, kiepską aktorkę Sławską, był samotny, zgorzkniały i czuł się niepotrzebny. Jeden z najświetniejszych polskich aktorów charakterystycznych, słynny twórca ról „kontuszowych", autorytet dla kilku pokoleń aktorskich w rolach fredrowskich — Rychter pod koniec życia często widział na swoich występach pustą widownię. Jako dwudziestopięcioletni młodzieniec stanął w pierwszym rzędzie polskich aktorów — umierając miał lat 65 i poczucie klęski. Może myślał wtedy o klątwie ojca?

MECISZEWSKI O RYCHTERZE w r. 1843

Jeżeli biegłość w sztuce zrówna u niego kiedy talentowi, który jest kolosalnym, p. Rychter będzie artystą dramatycznym jakich w Polsce nie było wielu. Pan Rychter występuje na scenie naszej w wszelkich rodzajach dramatu i w każdym jest na swoim miejscu, każdego rolę odgadnie, każdej roli charakter przyswoić sobie potrafi i tak przyswojonemu — zadośćuczyni. (...) Co zaś w tym wszystkim grę p. Rychtera szczególniej zaleca, to to niezawodnie, że w każdej roli w jakiej tylko występuje, czy jest tragiczną czy komiczną, tworzy sobie zupełnie odrębny jej charakter i przeobraża się w każdą osobę z taką prawdą i wiernością, i z taką przy tym rozmaitością, że w Jowialskim np. nie ujrzy nikt ani jednego ruchu, ani jednego akcentu mowy sir Johna, a Komandor nie ma nic spólnego z Don Salustio. Równym artystą pokazuje się p. Rychter i w maskowaniu się na scenie. Oprócz Twarzy zmienia mowę, ruch, spojrzenie i całą postać i wprawia nieraz widzów w niemały kłopot, czyli uwierzą, że osoba na którą patrzą, jest rzeczywiście p. Rychterem.

H. Meciszewski, Uwagi o teatrze Krakowskim, Kraków 1843, s. 167—169.

ODEJŚCIE RYCHTERA Z KRAKOWA W R. 1844

Utrata Rychtera była dotkliwą dla sceny krakowskiej. (...) Wywołała ją początkowo okoliczność błaha, iż dziwić się należy, że artysta tak wysoce uzdolniony mógł powodować się urazą. Szło bowiem o to, że na reprezentację „Otella" domagał się artysta ukostiumowania w atłasowe spodnie, których garderoba nie miała, czego odmówił Meciszewski ofiarując mu tybetowe. Upór szedł na upór — artysta sprawił sobie spodnie, lecz za to oświadczył nazajutrz, iż porzuci teatr krakowski. Odtąd zawiązał się między Rychterem a Meciszewskim stosunek szkodliwy dla sceny. Zatargi te trwały od lutego 1844 r. Rychter był celem zabiegów ajenta, który go do teatru lwowskiego zaciągnąć pragnął. Gdy miano jechać do Poznania, oświadczył, że jest chory. Zesłany do niego lekarz teatralny Dzianott, poświadczył, iż artysta jest śmiertelnie chory i potrzebuje kuracji w Salzbrunn. To było powodem, że uzyskał uwolnienie żądane. Po uwolnieniu z kontraktu artysta odrazu ozdrowiał. Wnet wyjechał — nie do Salzbrunn lecz do Lwowa.

K. Estreicher, Teatra w Polsce, t. II, s. 44—45.

O ZAWODZIE AKTORA

w r. 1881

W przeszłą sobotę, na korzyść złożonego chorobą w Warszawie znakomitego artysty dramatycznego Bolesława Ładnowskiego, dyrekcja tutejszego teatru dała widowisko z nader urozmaiconym programem. Mimo tego, że Ładnowski wiele lat pracując na scenie krakowskiej, dziś jako pierwszy w całej Polsce amant-bohater jest chlubą Krakowa, teatr był pusty, a rezultat życzliwości dyrekcji i współudziału jego kolegów zawodu, przez obojętność publiczności stał się żadnym. Fakt ten budzi w nas gorycz i upokorzenie. Wielu mamy mężów narzekających na teatr, że nie posiada doskonałych aktorów, sztuk, wystawy; mężowie ci jednak, kiedy szło o pomoc dla jednego z aktorów, o pomoc godziwą i należną — poszli do cyrku patrzeć jak pęcherze dolną częścią pleców rozbijają, jak ktoś wygrywa prosiaka, jak klown uderza drugiego nogą... nie w twarz.

Smutny wasz los, panowie artyści! O protekcję i uznanie mecenasów sztuki rywalizować musicie z klownami i trzodą chlewną...

Za bezustanną pracę, ciągłą walkę, niepewność jutra — nie w dosłownym coprawda znaczeniu, lecz niepewność rzeczywistą, bo najmniejsza chmurka na politycznym niebie — teatr prywatny nie istnieje, o was nikt nie zapyta — słabość przykuwająca was do łóżka pozbawia chleba każdego z was, a przynajmniej zostawia na łasce dyrektorów (...) za to wszystko, wy — biali murzyni, nazywani jesteście artystami!

Objąwszy jeszcze wzrokiem codzienne, a u nas nie mające odpowiednich w języku wyrażeń intryżki i plugastwa zakulisowe, fartuszkowe sympatyjki i rywalizacje, plotki, oszczerstwa, zawiści — zależność od wszystkich i wszystkiego, począwszy od tysiącgłowej publiki, która dziś jest starcem, jutro dzieciakiem zgrymaszonym, a skończywszy wreszcie na bezgłowym gryzipiórku z szumnym tytułem krytyka teatralnego — musimy przyznać, że życie i dola w takich warunkach i okolicznościach wymaga organizmów z zupełnie różnym od zwykłego ustrojem, słowem, że ażeby być w tych czasach aktorem trzeba mieć końskie nerwy i żelazną wytrwałość, albo być... przepraszam...

J. Cholewa (A. Kleczkowski), Kronika Krakowska nr 5 z 7 V 1881.

MARIA STUART F. Schillera

Słusznie wybrała na dochód swój p. Modrzejewska schillerowską „Marię Stuart". Rola Marii, w której z takim rozgłosem występuje p. Ristori, jest niezawodnie probierczym kamieniem talentu. Pani Modrzejewska nadała roli tej wszędzie należytą wydatność, a w chwili kulminacyjnej, kiedy Elżbieta z namowy Lestra odwiedza Marię w ogrodzie więziennym, stopniowanie od wstydu, upokorzenia i pokory do gniewu i wybuchu najsilniejszej namiętności zrywającej wszelkie więzy form — odwzorowała artystka z ścisłością do ideału niemal posuniętej prawdy. Również w końcu 5-go aktu, kiedy Maria zawiadomiona o swoim losie żegna swych wiernych i o krok już prawie od śmierci słodyczą porywa jeszcze ich serca — akcja beneficjantki silne wywierała wrażenie. Scenę z Mortimerem, którego miłość unosi do zapomnienia się, scenę obudzającą poczucie własnej godności, oddała p. Modrzejewska z prawdziwie królewską godnością. Długość roli i pasowanie się z uczuciami nie nużyły artystki, która wszędzie, gdzie tylko rola wychodziła z zwykłych torów, podrywała się do orlego lotu (...) P. Rapacki w roli Wilhelma Cecil barona Burley nie znalazł owych żywiołów, które talent jego potęgują do tak wysokiej skali, jak to widzieliśmy w „Zbójcach", w „Kupcu weneckim" itd,; gra jego atoli zawsze rozumnie wystudiowana nie może pozostać bez zamierzonego skutku. P. Benda w roli Lestra przejął się głęboko jej zadaniem i przekonał jak dalece sumienna praca wieść może do postępu. P. Ładnowski syn (Mortimer) posiadający dar oddania stosowną deklamacją, z wrażeniem na publiczności, głębszych uczuć — miał w roli swej obszerne do tego pole; gdyby jeszcze usiłował zastosować do pięknej dykcji swobodniejszą akcję — stanąć by mógł wysoko w sferze scenicznego artyzmu. Oddać należy również słuszność (...) p. Wolskiej (Elżbieta), że ją bardzo dobrze pojęła i wywiązała się z niej z wybornym skutkiem. W mniejszych rolach uderzało wierne oddanie smutku przez p. Śliwińską (Margareta Kurl) — a nie pomijając odwrotnej strony medalu wspomnimy, że Okelly (p. Miciński) i hrabia Kent (p. Siedlecki) wyrecytowali tylko swe role bez żadnego cieniowania, co raziło obok dobrej gry innych.

Czas nr 12 z 15 I 1967.

opr. Jerzy Got

Krak. Zakł. Graf. Nr 3, zam. 234/67 5.000 R 51(1796)