TEATR SYRENA

SŁOMKOWY KAPELUSZ

DNIA 24 MARCA 1961 ROKU

LUDWIK SEMPOLIŃSKI

OBCHODZIŁ NA PREMIERZE

„SŁOMKOWEGO KAPELUSZA"

JUBILEUSZ 40-LECIA PRACY ARTYSTYCZNEJ

LUDWIK SEMPOLIŃSKI

SPOTKANIE Z PIOSENKĄ

PRZEZ całą moją przeszło 40-letnią tzw. „karierę artystyczną" związany byłem zawsze z piosenką. Zaczynałem bowiem w „Sfinksie" występy jako piosenkarz, i mimo że później skala moich możliwości aktorskich poszerzyła się o operetkę, farsę, komedię czy rewię, i że oprócz piosenek, wykonywałem recytacje czy monologi, piosenka pozostała — mówiąc dzisiejszym modnym określeniem — moim „hobby" i ulubionym rodzajem występów.

Dlatego cieszy mnie fakt, że w ostatnich latach następuje rozkwit piosenki. Nie zgadzam się z twierdzeniem, że przedwojenna piosenka, o której z rozrzewnieniem i z łezką w oku wspominamy, była lepsza muzycznie, czy tekstowo, że mieliśmy lepszych kompozytorów, czy autorów tekstów. Była po prostu piosenka naszej młodości. Była ona tylko lepiej i umiejętniej propagowana, bo przez teatr przede wszystkim, następnie nuty, radio i orkiestry dancingowe. Dziś, raczej tylko radio propaguje piosenki.

Oprócz zdolnych twórców piosenek mamy również dobrych, a chociażby poprawnych piosenkarzy. Szkoda tylko, że te samorodne talenty nie poparte są w wielu wypadkach żadną szkołą, ani praktyką teatralną. Wyjątkiem są aktorzy dramatyczni, którzy na marginesie swojej pracy uprawiają piosenkarstwo, jak np. Skarżanka, Kondrat, Jędrusik czy Krafftówna. Nie mówię już o Prolińskiej, która praktykowała w teatrze „Satyryków", czy o seniorze naszych piosenkarzy, Foggu. Zaczyna się co prawda pojawiać nowe pokolenie piosenkarzy po Szkole Teatralnej, w której niestety, nie ma ściśle tej specjalizacji (Wydział Estradowy już nie istnieje), uczy się tylko kandydatów na aktorów opanowywać umiejętności interpretacji piosenki. Dlatego tylko ci, którzy posiadają względnie dobre głosy i objawiają wyjątkowe chęci, poświęcają się piosenkarstwu, reszta idzie do teatrów dramatycznych i tam już oczywiście, przestaje interesować się piosenką. Dlatego tak mało mamy piosenkarzy z ukończoną szkołą. Różnica bowiem między piosenkarzem ze szkołą, a bez, jest zasadnicza. Piosenkarz-amator pracuje przeważnie tylko nad opanowaniem pamięciowym tekstu i muzyki, a nie znając metody opracowania interpretacji, nie ma ustalonych gestów, czy mimiki, stąd każdorazowo improwizuje. Nie ucząc się deklamacji nie potrafi również wypowiadać wiersza „na muzyce", jeśli tekst tego wymaga, czyli tych fraz w piosence, które dla osiągnięcia efektu, czy podania pointy, powinny być mówione. Podstawowym bowiem elementem interpretacji jest słowo, wiersz, który należy wypowiadać z całą wyrazistością, później zsynchronizować go stopniowo z melodią. Wówczas słowa piosenki dojdą do słuchacza na równi z melodią. Dlatego nie można stawiać znaku równania między piosenkarzami amatorami teatrzyków studenckich, a francuskimi mistrzami piosenki, jak to czynią niektórzy nasi krytycy. Zawodowych naszych piosenkarzy traktuje się u nas dość lekceważąco, poklepując ich po ramieniu, dając im osobliwe rady. Jeden z naszych znakomitych krytyków radził np. w felietonie radiowym wszystkim zawodowym piosenkarzom, aby poszli na przeszkolenie do STS czy Stodoły i tam uczyli się interpretacji!

Znany piosenkarz francuski, Clay, na pytanie „jak długo pracuje nad piosenką?" odpowiedział: „Minimum 6 tygodni"!

WOJCIECH NATANSON

NIEZNISZCZALNY GATUNEK

Oddawna, i z wielu stron, usiłowano „zniszczyć" czy wyrugować z teatru ów gatunek, który nosi nazwę farsy. Usiłowania te podejmowali najpierw moraliści, w imię purytanizmu. Potem organizowali ofensywę niektórzy krytycy i „prawodawcy" sztuki, w imię hierarchii i dostojeństwa zasad estetycznych. Jeszcze później przedsiębrano kroki przeciw farsie w samym teatrze, z punktu widzenia lansowanych gatunków „konkurencyjnych". Wreszcie, w samej ojczyźnie farsowego rzemiosła, we Francji, gdzie śmiech beztroski bywał uważany długie lata niemal za „instytucję" narodową, próbowano wyrugować farsę z subwencjonowanej sceny narodowej. Rzecz ciekawa, że zwalczany z tylu stron, wyklinany czy niedoceniany gatunek wykazywał zawsze zadziwiającą hartowność, oporność i trwałość.

Nic nie pomogły najsurowsze zastrzeżenia. Farsa znów się cieszy we wszystkich niemal krajach, a szczególnie we Francji, sympatią widzów, która sprawia, iż na sztuki Labiche'a czy Feydeau bilety są z góry rozchwytywane, jak na najmodniejsze czy najbardziej snobistyczne widowiska.

Czym to wyjaśnić? Splot przyczyn wydaje się dość złożony. Po pierwsze — trzeba sobie zdawać sprawę z owej ciągłej i oczywistej kontroli, którym podlegają utwory, przeznaczone do wywoływania publicznego śmiechu. O oddźwięku, jaki wywołuje książka, obraz, czy dramat możemy powiedzieć tylko ogólnie: że się podoba, czy nie podoba, że są ciosy większym czy mniejszym sukcesem. Natomiast widowisko komiczne — szczególnie farsa — daje możność bezpośredniego i oczywistego, bezspornego sprawdzenia każdej repliki czy sytuacji. Jak na liczniku w taksówce, śmiech widowni „wybija" odpowiednie cyfry. Nie tylko obecność czy nieobecność oddźwięku u widzów doznaje sprawdzenia, ale i jego intensywność, natężenie, powszechność. Nie można więc nic „zablagować", nie na wiele (albo na nic) przyda się protekcja. Decyduje talent, inwencja, dowcip, wyobraźnia, a przede wszystkim — umiejętność wznoszenia „konstrukcji". Śmiech widzów bywa w równym stopniu wynikiem zaskakującej sytuacji, co okoliczności w jakich sytuacja ta została na scenie zorganizowana, podana, wprowadzona. Umiejętność obliczania efektów komicznych jest rezultatem ogromnego, „nieludzkiego" nieraz wysiłku zarówno ze strony pisarza, jak i jego wykonawców. Gdy słuchamy farsy Georges Feydeau „Opiekuj się Amelią", wszystko nam się wydaje wybuchem jakiejś wprost żywiołowej wesołości. Zdziwi zatem wiadomość, że ów klasyk „narodowej" farsy francuskiej przeżywał coraz większe męczarnie przy konstruowaniu swych utworów. Pod koniec życia tak skomplikował, tak misternie powiązał nici jednej z fars przez siebie pisanych, że — sam ich już nie mógł rozplątać. I tak się męczył w tym zaczarowanym kole farsopisarskim — że przypłacił je wreszcie ciężką chorobą nerwową! Nic dziwnego, że sztuki „zahartowane" w tak precyzyjnych piecach, wytrzymują niejeden napór.

Nie koniec na tym. Cóż jest, w gruncie rzeczy, najistotniejszym żywiołem farsy i jej „właściwością specyficzną"? Ruch, żywiołowy ruch, nieustające tempo działań scenicznych. Jeśli ważne są tutaj słowa — to przede wszystkim jako błyskawiczne spięcie dialogowe, replika w niespodziewanej sytuacji, dowcip powstający z o k o l i c z n o ś c i, wśród których został do życia powołany. Nie mogą tu obowiązywać zasady życiowego prawdopodobieństwa; ale od bajki różni się farsa brakiem dowolności. W świecie rządzonym pewnymi przyczynami i skut-

kami komicznymi zabawna sytuacja musi wyniknąć w sposób nieuchronny, a zarazem szybki, nagły, błyskawiczny. Sławne, tylekroć wypominane, a zawsze tak na widownię działające „dzwonki" ukryte w łóżkach hoteli, które zajmują postacie z fars — czyż nie stanowią tu przykładu? Na to, by wywołać reakcję żywiołowego śmiechu trzeba tak manewrować akcją, aby kilka lub kilkanaście osób musiało przedefilować przez ciasną przestrzeń hotelowego pokoju. To dopiero daje okazję do „qui-pro-quo", które mogą stanowić pretekst do najkomiczniejszych sytuacji. Otóż ów szybki ruch sceniczny daje satysfakcję widzom, zaspokaja ich potrzeby, szczególnie w naszych czasach, gdy szybkiemu tempu życia odpowiada (a raczej — kontrastuje z nim!) konwencja pewnych dziedzin sztuki, operująca akcją na „obrotach zwolnionych". Wystarczy sobie przypomnieć, jak ślimaczo powolną zmianę sytuacji daje współczesny film. Minęły czasy pędzących po srebrnym ekranie pociągów czy karkołomnie szybkich pierwszych filmów Chaplina. Dzisiejsze obrazy Bergmanowskie wydają się typowe z punktu widzenia owej akcji działającej „au ralenti".

Ciekawe, że w niektórych krajach farsa tradycyjnego typu zdaje się „wydawać na świat" potomstwo: w Paryżu zobaczyć można farsy Labiche'a i Feydeau zarówno na dwóch wielkich scenach narodowych (w Comedie Francaise i w teatrze J. L. Barrault) jak i w teatrach bulwarowych. Równocześnie pojawiają się utwory nowe, pisane przez autorów młodych, jak na przykład „Blaise" Claude Magniera, całkowicie nasycony sceniczną farsowością. Nie brak tu żadnego z atrybutów tego typu widowisk. Szczęśliwym dodatkiem staje się stałe działanie połączeń telefonicznych. Otóż ów wynalazek, mało znany klasykom farsy, staje się też elementem ciągłego ruchu, nieustannej zmiany sytuacji i tego, co stanowi o żywiołowym rozpędzie gatunku scenicznego, tak podległego możliwościom odmłodzenia.

WOJCIECH NATANSON

ARTUR MIĘDZYRZECKI

ŚMIECH DŁUGOWIECZNY

Grywanie Labiche'a w sześćdziesiątych latach wieku dwudziestego zdaje się należeć do rodziny zdarzeń, które przedstawia się nam od czasu do czasu pod obiecującą nazwą figlików historii.

Figliki te miewają jednak uzasadnienia nie do odparcia. Niejedna doraźna interwencja p.p. autorów — choćby uważana była ongiś za szczytny przykład moralnego przesłania i pedagogicznych intencji — nie jest niestety możliwa do strawienia przez niewdzięczną potomność. Niejedno dzieło skromniejsze w założeniu, i stroniące w swych realizacjach od zewnętrznych oznak wielkości, długo jeszcze — ku ogólnemu zdziwieniu — pozwala się oglądać. Przykładów na to tysiąc. Także „Słomkowy kapelusz" należy do przykładów wcale udatnych, skoro ciągle jeszcze nie brak chętnych, by posłuchać jak brzmi w sto dziesięć lat po premierze *jeden z najgłośniejszych wybuchów śmiechu w wieku dziewiętnastym*. Podczas gdy mentorskie sztuki z tezą, jakimi np. obdarzał swych współczesnych Dumas-syn, znikły z repertuaru na dobre, wraz z publicznością, dla której były przeznaczone. Któż zapragnąłby dzisiaj poddawać rozwadze, wraz z autorem „Przyjaciela Kobiet", stosunki zachodzące w Paryżu roku 1864 pomiędzy roztropnością a namiętnością! Któż bez nieopisanych cierpień podda się dziś szlachetnym refleksjom, jakie inny z głośnych autorów, Théodore Barrière, proponował ongiś swej widowni w „Filles de Marbre", owych obrazach z życia *kurtyzany bez serca, która syna rodziny pożera w południe, ojca zaś rodziny pożera w godzinach wieczornych*, o czym, jak wspomina Thibaudet, zaniepokojone żony komunikowały sobie zaraz po premierze. Przeświadczone, że wystarczy zaprowadzić mężów i synów na spektakl tak wymowny, by natchnąć ich trwałą niechęcią do kurtyzan, prowadziły ich do teatru gorliwie i z poczuciem dobrze spełnionego obowiązku na „Filles de Marbre" by wzmocnić cnoty rodzinne, na „Trente Ans" lub na „Vie d'un Joueur", by odstręczyć swych małżonków od gier hazardowych. Wątpić można czy ta teatralna terapia należała do zbawiennych. Stanowiła jednak fakt nowy, wśród nowej epoki teatru i odmiennych zwyczajów widowni, która znalazła właśnie swego krytyka w osobie Franciszka Sarceya i autorów swoich w osobach Dumasa-syna, Augiera, Wiktoryna Sardou, Labiche'a; Meilhaca i Halévy'ego wreszcie, twórców librett do muzyki Offenbacha. Oczywiście, nie myli się na pewno krytyka stwierdzając, że spotkanie ówczesne dramaturgów i publiczności nie odbyło się w miejscu intelektualnie podniosłym i nie powołało do życia myśli skomplikowanych lub znaczących. Oczywiście, mieszczański *kontrakt społeczny* objął wówczas dziedziny także teatralne, publiczność chciała widzieć na scenie rodzaj refleksji, który wiązał się z jej obiegowymi mniemaniami, rodzaj rozrywek, jaki jej odpowiadał, to tylko i nic więcej. I publiczność została obsłużona, gdyż teatr stał się jej własnością: własnością bogacącego się mieszczaństwa w dobie Drugiego Cesarstwa.

Chodzono do teatru, bo miało się czas i pieniądze — powiada jeden ze sprawozdawców. Chodzono dla rozrywki, dla wykorzystania tego nowego przywileju, dla pokazania, że się bywa i, *trzyma rękę na pulsie artystycznych wydarzeń*. Publiczność owych lat była społecznością wielce praktyczną, o niedużych horyzontach i ograniczonej bezinteresowności dla spraw sztuki, tworzyli tę publiczność ludzie, których po-

wszednie zajęcia zmierzały do szybkich korzyści i użytecznych transakcji. „Piękna Helena" była piękną rzeczą, lecz sztuka publiczności Drugiego Cesarstwa mieć musiała także cechę użyteczności. Otrzymała ją więc, powstała *pièce à thèse*, gadatliwa i powierzchowna sztuka z tezą, osadzona w codziennym życiu mieszczańskim owych lat: nie ma w niej mowy o wartościach poznawczych czy moralistyce większej miary, zawarty kontrakt społeczny działa, część publiczności pragnie usłyszeć ze sceny parę przestróg i kilka fraz o zasadach dobrego prowadzenia się w życiu, słyszy je więc, i to we właściwej tonacji. Augier, jak zauważa jeden z krytyków, nie krytykuje władzy pieniądza, lecz propaguje po prostu rozsądne wydawanie pieniędzy (*bez szaleństw*), Dumas-syn marnotrawi talent w mentorskich popisach poświęconych małżeństwu, perypetiom pieniężnym i nieślubnym dzieciom. „Celem jest natury, by mężczyzna miał wiele kochanych przezeń, szczęśliwych i dobrze wychowanych dzieci". Ciekawe, czy Apollinaire, pisząc „Mamelles de Tirésias" znał ten tekst? Albo Lorca, gdy pisał „Don Cristobala"!

Stało się przecież, co było nieuniknione, cały ten mizerny cykl propozycji, uwag i przestróg znikł wraz ze swoim światem, z postaciami, jakie Kracauer np. ewokuje w książce o Offenbachu: są to nuworysze Drugiego Cesarstwa, bywalcy Jockey-Clubu, próżnujący młodzieńcy zajęci pojedynkami i hazardem sławne kurtyzany, Adela Courtois, Julia Barrucci czy Małgorzata Bellanger (o związku tej ostatniej z Ludwikiem Napoleonem kronikarz powiada dyskretnie: *było to ładne osiągnięcie)*; nieoczekiwane lektorki modnych powieści, takie chociażby, jak owa piękna dama ciesząca się nienajlepszą opinią, o której powiadano, że nie przyszła któregoś dnia na spotkanie z przyjaciółką i usprawiedliwiała się później czytaniem „La vie de Jésus" Renana.

— Byłam tak ciekawa zakończenia, że nie mogłam się oderwać! — oznajmiła.

Anegdota okazała się trwalsza od uśmiechu fortuny, dowcip od zdawkowej sentencji, farsa — choć autorzy jej obsługiwali tę samą publiczność — od moralizatorskiej stylizacji. Zapewne, dobrze jest pamiętać o piętrach sztuki i powstrzymać się od pochopnych uogólnień, warto także uzmysłowić sobie, jak zalecał niegdyś Boy, że istnieje „nie tylko ta śmiejąca się Francja", że jest obok niej Francja Pascala, Bossueta, Russa i Descartes'a:

„Trzeba było mieć Kartezjusza i Pascala i Montesquieu'ego, aby wydać Caillaveta i Flersa. Aby wydać ten miły sceptycyzm, który igra niewinnie ze sprawami świata, musiały, przez parę wieków, najtęższe duchy krzyżować idee niby błyszczące szpady; musiały dziesiątki myślicieli wywalczać prawo do myśli, często z narażaniem własnej głowy".

Zapewne — i nie jest sprawą przygodną, że pisząc o dziele Beaumarchais, widzi w nim krytyk współczesny zalążki komedii współczesnej w rozumieniu Sarceya: intrygę Scribe'a, zręczność Sardou, dydaktyzm Augiera, tyradę młodego Dumasa, brutalne jaskrawości Bernsteina. W dobie teatru, który staje się towarem na bulwarach paryskich Drugiego Cesarstwa — mówi Fabre — „Słomkowy kapelusz" Labiche'a jest również nawiązaniem, choćby i naiwnym, do „La Folle journée", Beaumarchais, pozostaje bowiem antenatem i księciem autorów, którzy pragną rozśmieszyć swą publiczność.

Ta ostatnia przemija wprawdzie jak owa widownia Paryża lat pięćdziesiątych w ubiegłym stuleciu. Lecz *najgłośniejsze w stuleciu wybuchy śmiechu* słyszalne są jeszcze i nie przestają fascynować ludzi sztuki, takiej zwłaszcza, która, jak teatr czy film, nie może oderwać domyślnego wzroku od publiczności i wyzbyć się miłego marzenia o powszechnej z jej strony, spontanicznej i natychmiastowej afirmacji.

ARTUR MIĘDZYRZECKI

„SŁOMKOWY KAPELUSZ" W WYKONANIU TEATRU WŁOSKIEGO NA SCENIE KOMEDII FRANCUSKIEJ

TEATR SYRENA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
KAZIMIERZ KRUKOWSKI

Słomkowy kapelusz

Komedia ze śpiewami i tańcami w 10 obrazach
EUGENIUSZA LABICHE'A

adaptacja
JULIANA TUWIMA

Muzyka
JAKUBA OFFENBACHA

w opracowaniu
WIKTORA OSIECKIEGO

Inscenizacja, prolog i epilog
KAZIMIERZA KRUKOWSKIEGO

Reżyseria
LUDWIKA SEMPOLIŃSKIEGO

O B S A D A

według kolejności ukazywania się na scenie

MADEMOISELLE DE PARIS	*ADRIANNA GODLEWSKA*
NONANCOURT, ogrodnik	*LUDWIK SEMPOLIŃSKI*
HELENA, córka Nonancourta	*BARBARA BARGIEŁOWSKA*
FADINARD, narzeczony Heleny	*BOHDAN KRZYWICKI*
BOBIN, siostrzeniec Nonancourta	*~~ANDRZEJ STOCKINGER~~* *JERZY TUREK*
VÉZINET, wujaszek	*WACŁAW JANKOWSKI*
TAVERNIER, porucznik	*MARIAN ŁĄCZ*
ELEONORA, mężatka	*BARBARA PROŚNIEWSKA*
WIRGINIA, pokojówka Eleonory	*EMILIA RADZIEJOWSKA*
FELIKS, służący	*JERZY BIELENIA* *~~ANDRZEJ STOCKINGER~~*
KLARA, modystka	*ADRIANNA GODLEWSKA*
JOUJOU	*HALINA DZIEWĘCKA*
FROUFROU	*STANISŁAWA GÓRZYŃSKA*
MARGOT	*ZOFIA KARSKA*
CLOCLO	*LUCYNA PACZUSKA*
NINON	*JANINA SMOSZEWSKA*
LOULOU	*EWA TCHÓRZNICKA*

TARDIVEAU, buchalter	*LEOPOLD SADURSKI*
DRUHNA I	*TERESA BRZOSTOWSKA*
DRUHNA II	*ZOFIA GROT*
ACHILLES DE ROSALBA, lew salonowy	*WACŁAW ZADROZIŃSKI*
BARONOWA DE CHAMPIGNY	*HALINA GŁUSZKÓWNA*
KLOTYLDA, pokojówka baronowej	*HALINA DZIEWĘCKA*
LOKAJ	*JULIUSZ ROLAND*
ADMIRAŁ	*~~JERZY TUREK~~* *ANDRZEJ STOCKINGER*
MARGRABINA	*JADWIGA BUKOJEMSKA*
MAHARADŻA	*MARIAN ŁĄCZ*
GENERAŁ	*MIECZYSŁAW PRĘGOWSKI*
NISNARDI, śpiewak	* * *
BEAUPERTUIS, mąż Eleonory	*KAZIMIERZ BRUSIKIEWICZ* *~~JERZY BIELENIA~~*
TROUILLEBERT, kapral	*MIECZYSŁAW PRĘGOWSKI*

Scenografia
MICHELLE I LECH ZAHORSCY

Kierownictwo muzyczne
WIKTOR OSIECKI

Choreografia
WITOLD BORKOWSKI

Dyrekcja zastrzega sobie prawo zmian w obsadzie

Orkiestra w składzie:

EDMUND GROCHOWSKI
FRANCISZEK GÓRKIEWICZ
ZYGMUNT KOLASIŃSKI
ROMAN HALKIEWICZ
JÓZEF MIKUTOWSKI
EUGENIUSZ MOSSAKOWSKI
WOJCIECH OSTOJSKI
PAWEŁ RUTKOWSKI
LECH ŚWIERKOWSKI

Asystent reżysera
ZOFIA GROT

Inspicjent
KRZYSZTOF CHMIELOWSKI

Sufler
TERESA BRZOSTOWSKA

Brygadier sceny
EUGENIUSZ SKRZESIŃSKI

Światło
STANISŁAW PIORUN

Kierownictwo Pracowni Scenograficznych
MIKOŁAJ SASYKIN

Kierownicy pracowni

Malarskiej . . . . . *WŁODZIMIERZ ZYGMUNCIAK*
Stolarskiej . . . . . *WŁODZIMIERZ KUCZYŃSKI*
Krawieckiej . . . . . *WALENTY MAŃKOWSKI*, *JADWIGA KAPA*
Modelarskiej . . . . . *WINICJUSZ WÓJCICKI*
Perukarskiej . . . . . *CZESŁAWA UZNAŃSKA*
Tapicerskiej . . . . . *ALFRED BOGACZ*

„Prasa". Zam. 315. S-10.

ANATOL STERN

KARIERA WODEWILU

WŁAŚCIWIE, czasy Labiche'a można by nazwać epoką wodewilu. Czyż Ludwik Filip, albo Napoleon III i piękna cesarzowa Eugenia nie są wymarzonymi bohaterami jego komedii?

Jak wiele mówią fizjonomiście portrety owych czasów!... Za młodu twarze pełne nostalgii, zgorzkniałe — jak te choćby braci Goncourt, które unieśmiertelnił ołówek Gavarniego. Albo demoniczna twarz młodego Kreolczyka, Aleksandra Dumas... Z czasem jednak dobra kuchnia i dobre wina robią swoje: dość popatrzeć na twarze tegoż Dumasa lub Labiche'a po latach... Bankierzy, senatorzy! To defilada epoki: romantycznej i drapieżnej w młodości, szyderczo mądrej i rozbawionej w wieku dojrzałym — w powieściach Balzaca i... w wodewilach Labiche'a.

Mądrość Francji kryje się w tym, że potrafiła jednakowo docenić geniusz pierwszego z tych pisarzy, jak i humor drugiego: Labiche w r. 1880 został oficjalnie unieśmiertelniony — został członkiem Akademii. Czy uśmiechnął się, wkładając po raz pierwszy zielony frak i „przypasując" sobie do boku szpadę? Wątpię. W tych sprawach najdowcipniejsi Francuzi nie uznają żartów — ma się rozumieć wówczas, gdy już zostali akademikami.

Inna rzecz, że o sto lat wcześniej było by to w ogóle nie do pomyślenia: stosunek do tego rodzaju „wesołych" autorów nie bardzo się różnił od stosunku do aktorów. I skoro już o tym mowa — mało znana anegdotka o jednym z najznakomitszych aktorów trupy molierowskiej, Michel Baronie.

Baron, przyjaciel pewnej księżny (chodziło o panią de la Force) był przez nią przyjmowany tylko nocą. Pewnego razu postanowił ją odwiedzić o innej porze i trafił na gości. Wielka dama, oburzona: „Czego pan tu szuka, mój panie?" — „Mego nocnego czepka, księżno" — odrzekł ze swobodą zapytany.

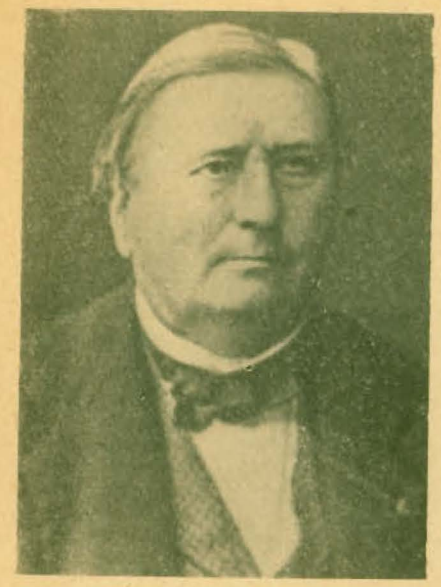
Jak z tego widać, nawet młodzi ludzie i to zawodowi amanci nosili w owych odległych czasach tzw. „bonnet de nuit". Nie o to jednak chodzi; chodzi o zmianę obyczajów — gdyż w czasach Labiche'a sławny aktor jako kochanek żony schlebiał już nie tylko żonie, ale i mężowi. Oto jeden z charakterystycznych rysów epoki wodewilu.

Oczywiście, wodewil jest tylko śmiechem tej epoki, która miała aż za wiele swoich smutków i goryczy, wielkich wzlotów i równie wielkich klęsk. Paryż jednak, podobnie jak Warszawa, to miał zawsze do siebie, że nie pozwalał nigdy na długo pogrążać się w smutku i leczył się śmiechem.

Labiche był śmiechem swej epoki.

Na jednym ze swych niezapomnianych szkiców „z natury" Gavarni wyobraził bardzo zmęczoną i bardzo roznegliżowaną młodą dziewczynę na słynnym w owym czasie balu Mabille. Pod szkicem — słowa: „Wiele jej będzie wybaczono, albowiem wiele tańczyła".

Te słowa można odnieść także do musującej jak szampan, rozbawionej Francji Labiche'a.



LABICHE

TADEUSZ KOWZAN

NAJWESELSZY KOMEDIOPISARZ DRUGIEGO CESARSTWA

Twórcę *Słomkowego kapelusza* zwano najweselszym komediopisarzem Drugiego Cesarstwa. Niełatwo było zasłużyć na to miano, jeśli zważy się bogactwo życia teatralnego w Paryżu lat 1850—1870 i obfitość ówczesnego repertuaru rozrywkowego.

„Żadne społeczeństwo nie kochało teatru bardziej niż społeczeństwo Drugiego Cesarstwa" — stwierdza historyk obyczajów epoki, A. Bellessort. Nie jest to bynajmniej opinia przesadna. Podczas gdy w wieku XVII i XVIII Paryż posiadał zaledwie parę teatrów, w latach pięćdziesiątych XIX wieku działało tam około trzydziestu stałych, dobrze prosperujących scen zawodowych, co — w zestawieniu z milionową ludnością miasta — jest chyba rekordem wszystkich czasów i krajów. Pasja teatralna ogarnęła różne środowiska, od dworu cesarskiego po sfery mieszczańskie i ludowe. Oto cesarzowa Eugenia przybywa na próbę komedyjki Feuilleta w teatrze dworskim, trzymając w ręku zamiast roli świeżo podpisany traktat zuryski. Oto adwokat z karykatury Daumiera, który każe czekać swym klientom, aż skończy przed lustrem wielki monolog. Powstaje w owej epoce niezliczona ilość scen amatorskich i kółek teatralnych. Mieszkańcy przedmieść coraz liczniej trafiają na widownie paryskich teatrów.

Pod względem bujności życia rozrywkowego stolica Francji staje się w latach Drugiego Cesarstwa stolicą Europy. Dzięki intensywnemu rozwojowi kolei żelaznej i żeglugi parowej tłumnie zjeżdżają do Paryża goście z prowincji i z zagranicy. Toteż w Offenbachowskim *Życiu paryskim* płynie ze sceny hymn na cześć siłotwórczej pary, która lądem i morzem sprowadza żądnych rozrywki przybyszów ze wszystkich krańców świata. Szczególnie liczne rzesze ściągnęła wystawa powszechna w 1855 r., zwłaszcza zaś w 1867 r. Paryż w latach Drugiego Cesarstwa uległ gruntownej przebudowie, prowadzonej przez ambitnego prefekta departamentu Sekwany, barona Haussmanna. Wysokie koszty tego przedsięwzięcia dały asumpt do kalamburu o „fantastycznych rachunkach Haussmanna" — *les comptes fantastiques d'Haussmann*, co przypomina w brzmieniu tytuł opery Offenbacha *Les contes fantastiques d'Hoffmann*.

Mieszczański dramat obyczajowy i komedię społeczną tej epoki reprezentują przede wszystkim trzej mistrzowie: Augier, Dumas-syn i Sardou. Dramaturgia ich wywodzi się z teatru intrygi Scribe'a, twórcy formuły „dobrze skrojonej sztuki". Poza wymienioną trójką liczni autorzy komedii rozrywkowych zaspo-

kajali wciąż rosnące zapotrzebowanie teatrów na lekki repertuar. Wśród nich pierwsze miejsce i największą popularność zyskał Eugeniusz Labiche (1815—1888), nieco później zaś nierozłączna para Meilhac i Halévy, autorzy tekstów do operetek Offenbacha. Francisque Sarcey, najbardziej wpływowy z paryskich krytyków teatralnych drugiej połowy XIX wieku, wymienia trzy „rewolucje na scenie", jakich był świadkiem: *Słomkowy kapelusz*, *Dama kameliowa* i *Orfeusz w piekle*. A więc obok dramatu obyczajowego (czy raczej melodramatu) Dumasa-syna stawia krytyk wodewil i operetkę.

Uważa się Labiche'a za odnowiciela wodewilu, gatunku na wskroś mieszczańskiego, o bogatych we Francji tradycjach, wywodzącego się ze starofrancuskiej farsy. Komedie jego zawierają ziarno prawdy życiowej, obserwacji zjawisk obyczajowych i społecznych, przede wszystkim jednak odznaczają się beztroską wesołością. Pogmatwana, nieprawdopodobna, oparta na serii nieporozumień intryga, okraszona dużą dozą bufonady i komizmu sytuacyjnego, pobudza do śmiechu, bawi i rozwesela. Typowym przykładem takiej właśnie farsowej komedii jest *Słomkowy kapelusz*, jedna z najpopularniejszych sztuk Labiche'a. Ów pierwszy wielki sukces 36-letniego autora poprzedziły lata prób i poszukiwań.

Labiche był rodowitym paryżaninem. Podobnie jak wielu współczesnych mu dramatopisarzy francuskich, miał ukończone studia prawnicze; *les garçons, lorsqu'on ne sait qu'en faire, on les fait avocats, et vogue la galère* — powie Augier w jednej ze swych wczesnych komedii. Labiche nie został przecie adwokatem, kusiła go literatura. Zaczął od noweli i powieści. Nie darmo jednak pisał ówczesny krytyk: „Teatr jest dalekim biegunem, ku któremu zdają się kierować ci wszyscy, którzy żeglują po oceanie literatury". Młody debiutant postanowił spróbować szczęścia na tym polu.

Pierwszy kontakt Labiche'a ze sceną skończył się procesem o plagiat. W 1838 r. napisał on wraz z dwoma przyjaciółmi (Lefranc i Marc-Michel) jednoaktówkę *Pan de Coyllin czyli człowiek nieskończenie uprzejmy*, która została wystawiona w teatrze Palais-Royal. Trzej młodzi autorzy znaleźli się pod zarzutem zbyt daleko idących zapożyczeń z cudzego utworu i skazani zostali na zapłacenie 300 franków odszkodowania. Nie zraziło ich to bynajmniej do teatru, przeciwnie, zachęciło do dalszych, bardziej oryginalnych i udanych prób.

W 1851 r. Labiche i Marc-Michel przedstawili komedię w 5 aktach, *Un chapeau de paille d'Italie*, dyrektorowi Palais-Royal. Ten uznał ją za nadto ryzykowną, orzekł, że może ją puścić tylko w okresie kanikuły, w dniu zaś premiery przezornie wyjechał z Paryża. Premiera *Słomkowego kapelusza* odbyła się 14 sierpnia i przyniosła niespodziewany sukces. Towarzyszyły jej tak gwałtowne wybuchy wesołości, że jeden z widzów padł rażony apopleksją. Ktoś powiedział, że biedak pękł ze śmiechu. Nieprzytomną ofiarę wodewilu wyniesiono, przedstawienie toczyło się dalej. Licząca 980 miejsc widownia Palais-Royal była wypełniona przez wiele tygodni.

Słomkowy kapelusz stał się początkiem błyskotliwej kariery teatralnej Labiche'a, która dała mu popularność i majątek. Okres najbardziej intensywnej twórczości komediopisarza przypada na lata 1851—1870. Wtedy powstała znaczna większość jego utworów. Przeważają lekkie, beztroskie farsy i wodewile, których siła komiczna polega na

tym, że „nieustannie rzucają wyzwanie rzeczywistości". Obok nich napisał Labiche szereg komedii zawierających refleksję filozoficzną, jakąś ogólnoludzką prawdę, podaną zawsze w formie pogodnej i wesołej. Do tego typu utworów należy *Mizantrop i Owernijczyk* (1852); bohater komedii każe swemu nosicielowi wody mówić tylko i wyłącznie najszczerszą prawdę, lecz już po kilku godzinach owego eksperymentu widzi jego zgubne skutki. *Podróż pana Perrichon* (1860), która — po *Słomkowym kapeluszu* — była drugim wielkim sukcesem Labiche'a, ilustruje niewdzięczność tych, którym uczyniliśmy przysługę, i wierność osób, które nas z opresji wybawiły. „Ludzie przywiązują się do nas nie z racji przysług, które im oddajemy, lecz z racji przysług, jakie oni nam świadczą" — dochodzi do wniosku bohater komedii.

Jest wreszcie w teatrze Labiche'a sporo obserwacji obyczajów, są elementy satyry na współczesne mieszczaństwo. Ten typ komedii reprezentuje przede wszystkim *Stawka* (1864), malująca perypetie grona prowincjuszy, którzy przybyli do Paryża, aby się zabawić. Teatr Labiche'a daje nam groteskowy obraz przeciętnego francuskiego *bourgeois*. Zamożny, konserwatywny, pełen przesądów, naszpikowany morałami i sentencjami birbant lub rogacz, zadowolony z siebie egoista — oto typowy mieszczuch Labiche'a.

Po roku 1870, który przyniósł klęskę Francji w wojnie z Prusami i upadek Drugiego Cesarstwa, Labiche niewiele już napisał. Wycofał się do swej posiadłości wiejskiej w Sologne i z rzadka tylko zjawiał się w Paryżu. W 1879 r. ukazało się 10-tomowe wydanie jego utworów teatralnych, zawierające 58 najlepszych zdaniem autora komedii, w następnym zaś roku Labiche wybrany został do Akademii Francuskiej. Wtedy postanowił nic już więcej nie pisać dla teatrów, które zadowalały się wznawianiem jego dawnych sztuk.

Labiche był komediopisarzem niezwykle płodnym, do tego stopnia, że z czasem zatracono rachubę jego sztuk: niektórzy historycy literatury mówią o „około stu", inni o „ponad trzystu". Szczegółowe badania ówczesnego repertuaru pozwalają dzisiaj ustalić 174 utwory teatralne podpisane nazwiskiem Labiche'a. Nie występuje ono jednak samodzielnie; z wyjątkiem kilku sztuk, podpisanych przez niego samego (nie najlepszych zresztą), wszystkie inne noszą nazwiska współautorów. Ogółem naliczono 43 współpracowników Labiche'a, m. in. Barrière, Delacour, Gondinet, Legouvé, Martin-Lubize, Moreau, Siraudin, nawet Augier. Jaki jest udział owych „wspólników" w powstaniu komedyj, które mają na ogół wyraźne piętno indywidualności Labiche'a? Ich rola ograniczała się do podsunięcia tematu, do wspólnego nakreślenia scenariusza, proces pisania należał już do Labiche'a. Tak przynajmniej twierdzą współcześni, tak świadczą sami współpracownicy. Dziś, wystawiając owe komedie, rzadko się o nich pamięta.

Teatr Labiche'a, który narodził się na deskach Palais-Royal, zawędrował niebawem na inne sceny paryskie. Sztuki jego grano z powodzeniem w Vaudeville, Gymnase, Renaissance, Variétés, w Odeonie, a nawet w dostojnej Komedii Francuskiej. Zdarzało się, że tego samego wieczoru nazwisko jego widniało na afiszach pięciu teatrów paryskich. Miarą sukcesów Labiche'a może być fakt, że w przeddzień jego śmierci teatr Vaudeville grał *Podróż pana Perrichon*, w Variétés szedł *Słomkowy kapelusz*, zaś w Palais-Royal odbyło się tysiączne przedstawienie *Stawki*.

Gdy Labiche został członkiem Akademii Francuskiej, mówiono, że pod kopułę Instytutu wtargnęła farsa. Po śmierci autora *Słomkowego kapelusza* na jego fotel wybrano Meilhaca. Wraz z nim weszła do Akademii operetka.

TADEUSZ KOWZAN

LABICHE NA SCENACH POLSKICH

Komedie Labiche'a, podobnie jak cały francuski repertuar drugiej połowy XIX wieku, szybko trafiały na sceny polskie. W latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kroniki naszych teatrów, szczególnie w Warszawie i Krakowie, notują wiele premier Labiche'a, wśród nich i **Kapelusza słomkowego**. W komediach jego grali najznakomitsi aktorzy, jak Alojzy Żółkowski, Wincenty Rapacki, Feliks Benda.

Ludwik Solski w początkach swej kariery na scenie krakowskiej dwukrotnie występował w **Kapeluszu słomkowym**; w 1884 i w 1887 r. grał rolę Bobina. Zabawne nieporozumienie zawiera afisz tego ostatniego przedstawienia: jako autorzy **Kapelusza słomkowego** wymienieni są Meilhac i Halévy! Jedną z pierwszych ról 21-letniego Stefana Jaracza był epizod w **Kapeluszu słomkowym**, granym na scenie krakowskiej w sezonie 1905/5.

W latach międzywojennych wodewil Labiche'a cieszył się w Polsce dużym powodzeniem. Z okazji wystawienia **Kapelusza słomkowego** w warszawskim Teatrze im. Bogusławskiego w sezonie 1925/6, pisał Boy-Żeleński:

„Jesteśmy świadkami interesującego zjawiska. Mam na myśli tę energię, jaka cechuje w tej chwili nasze życie teatralne, zwłaszcza w Warszawie. Gdyby się dało obliczyć sumę pracy, inwencji, zużytych w ostatnich latach na naszych scenach, suma ta okazałaby się imponująca. Niestety, tylko jednostronnie. Od strony teatru, nie od strony literatury (...) Nie abyśmy nie posiadali utalentowanych autorów scenicznych, ale liczebnie nie nasycają oni potrzeb, a zwłaszcza niesamowitej wręcz energii teatru. Krąży on niby lew — ów Szekspirowski lew ze słomianym ogonem — szukając kogo by pożarł. Nie twórczość autorska, ale reżyserska dominuje nad obecnym naszym życiem teatralnym; ona stanowi o wyborze sztuk, rozstrzyga często o ich powodzeniu, absorbuje sobą publiczność, krytykę (...) Ona nie chce być pośrednikiem między tobą a dziełem; chce być wirtuozem wygrywającym swoje fantazje na temat autora. Ale jednym z najmilszych dla niej zadań, próbą siły niejako, jest to: wziąć utwór wyblakły, efemeryczny, nie żyjący już dla nas życiem własnym, i spreparować go w swoim laboratorium tak, aby na jedną chwilę woskowe jego lica się zarumieniły, a usteczka za pociągnięciem sznurka zanuciły starego gawota czy walczyka.

Okrągło rok temu oglądaliśmy w teatrze im. Bogusławskiego PODRÓŻ PO WARSZAWIE; obecnie pokazano nam jej źródło: ów prawodewil, z którego wszystkie te gonitwy, szalejące po scenie parę dziesiątków lat, wzięły początek. Jest w takim „retrospektywnym" śmiechu pewien zasadniczy brak. Dla współczesnych komizm polegał na tym, że figury z p o t o c z n e g o ż y c i a, realne, były puszczone w zwariowany karuzel przygód „z nieprawdziwego zdarzenia"; dla nas, w takiej stylizacji, i figury same i ich przygody są porówni „z nieprawdziwego zdarzenia", brak więc tego k o n t r a s t u, który jest głównym źródłem komizmu. (...) Aby zachować istotę tego humoru, trzeba by wszystkie te przygody dostosować do dzisiejszych kostiumów i dzisiejszej doby — i to jest naturalna kolej farsy. „Aktualizować" Szekspira a konserwować Labiche'a wydaje mi się paradoksem, ja bym wolał odwrotnie.

Trzeba przyznać, że zagrać dziś Labiche'a jest po aktorsku jednym z trudniejszych przedsięwzięć. Rola w rolę wymaga komika, nic tu poza komiką nie istnieje. Trzeba by z pół tuzina Zelwerowiczów i drugie tyle Fertnerów, aby naprawdę obsadzić tę sztukę i pokonać opór rzeczy martwych. Czuł to widocznie reżyser sztuki, p. Zelwerowicz, i nie wahał się własną osobą podeprzeć młody zespół, dając prawdziwe cacko mimiczne w roli „gościa weselnego". Urodzonym komikiem okazał się młody aktor p. Kurnakowicz, którego każde niemal otworzenie ust budziło odzew śmiechu".

Postulat Boya o uwspółcześnienie Labiche'a doczekał się realizacji pod piórem Tuwima. **Słomkowy kapelusz** (bo taka odtąd przyjęła się wersja tytułu) nabrał nowych rumieńców i bawił widzów nie tylko jako ciekawe wykopalisko.

Kilkakrotnie wznawiano „arcykomedię" Labiche'a i Tuwima po wojnie. W lutym 1948 r. wystawił **Słomkowy kapelusz** Teatr Nowy w Warszawie pod dyrekcją J. Tuwima. Przedstawienie reżyserowała St. Perzanowska. Do końca 1948 r. sztuka grana była 103 razy. W tym samym roku wystawiono **Słomkowy kapelusz** w Katowicach, w reżyserii Wł. Krasnowieckiego. Ostatnio, w 1958 r., grano tę komedię w Gdańsku.

Gdy mowa o Labiche'u na scenach polskich, warto odnotować ciekawostkę historycznoliteracką, którą podał prof. K. Wyka we wstępie do ukazującego się obecnie wydania **Pism wszystkich** Aleksandra Fredry. Od 1850 r. polski komediopisarz kilkakrotnie przebywał przez dłuższy czas w Paryżu. Jak wskazuje jego korespondencja, bywał m. in. w teatrach Gymnase i Variétés, musiał więc oglądać utwory popularnego wtedy Labiche'a — „i to oglądać jako zjawisko odpowiadające własnym gustom". Wpływ Labiche'a widoczny jest w komediach Fredry tzw. drugiego okresu a więc tych, które powstały w latach 1855—1868.

LABICHE W ANEGDOCIE

W epoce, kiedy Labiche zaczynał karierę komediopisarską, profesja ta nie cieszyła się najwyższym poważaniem w sferach mieszczańskich. Gdy nazwisko naszego autora pojawiło się na afiszach paryskich teatrów, niejaki pan Labiche, pracownik Bibliothèque de l'Arsenal, zwrócił się doń żądając „obrania innego pseudonimu". Przyszły autor SŁOMKOWEGO KAPELUSZA odpowiedział swemu imiennikowi: „Proszę mi wierzyć, że gdyby moje nazwisko nie było moim nazwiskiem, na pewno bym go nie wybrał".

★

Pierwsze sztuki nie przynosiły młodemu autorowi zbyt pokaźnych dochodów, toteż Labiche tkwił po uszy w długach. Jednym z głównych jego wierzycieli był krawiec. Labiche napisał więc wraz ze swym przyjacielem Lefranc komedyjkę, której bohater, odznaczający się wyszukaną elegancją, opowiada na scenie, kto mu szyje ubrania. Oczywiście, Labiche wstawił do tekstu adres swego krawca. Lefranc, który z kolei chciał zrobić reklamę swojemu mistrzowi igły, podsunął jego adres Ravelowi — aktorowi grającemu dandysa. Na premierę obaj współautorzy komedii zaprosili swych krawców. Jakież było ich rozczarowanie, gdy w „kulminacyjnym momencie" Ravel rzucił ze sceny zupełnie inny adres — adres swego własnego krawca.

★

Gdy Labiche zamieszkał w swej posiadłości wiejskiej w Sologne, objął tam funkcję wójta.

— Zrobiono mniej wójtem — opowiadał — skoro doniosłem prefektowi, że jestem jedynym w całej okolicy człowiekiem, który używa chustki do nosa.

★

— Nikt mnie nigdy nie zmusi, abym poszedł na tragedię — powiedział kiedyś Labiche autorowi wierszowanych dramatów i tragedyj, H. de Bornier.

— A na operę?

— Tym bardziej. Opera to tragedia z hałasem.

★

— Czy to prawda — spytano go w towarzystwie — że pan coraz bardziej nie cierpi muzyki?

— Wręcz przeciwnie, coraz mniej! Powoli staję się głuchy.

★

★

W dniu, kiedy Labiche miał zostać uroczyście wprowadzony do Akademii Francuskiej, Pailleron spotkał go na korytarzu Instytutu, w zielonym fraku, z przepisową szpadą, bladego i zmieszanego.

— Cóż to? — odezwał się do nowego akademika. — Pan drży cały?

— Jak listek — odrzekł cichym głosem Labiche. — Pierwszy raz w życiu mam takiego stracha. Może dlatego — dodał — że pierwszy raz mam szpadę przy boku.

★

Do jednego z salonów literackich zaczęto zapraszać Labiche'a dopiero wtedy, gdy został członkiem Akademii Francuskiej. Podczas pierwszej wizyty pani domu zwróciła się doń przy obiedzie:

— Członek Akademii, to tylko tytuł. Prawdę mówiąc, nie przynosi żadnych korzyści.

— Zapewne — odrzekł Labiche. — Ale przynajmniej ma się wikt.

Ze wspomnień E. Paillerona, J. Claretie i z „Dziennika" Goncourtów

wybrał i opracował T. K.

Tekst K. KRUKOWSKI
Muzyka W. OSIECKI

PIOSENKA FINAŁOWA
Z SŁOMKOWEGO KAPELUSZA

Minęło już stulecie
Od dnia, gdy to co dziś
W Syrenie oglądacie
W Paryżu pisał pan Labiche.

Wywołał fotografie
Ze starodawnych klisz
Poeta Julian Tuwim
Retuszu mag i mistrz.

I przypadł mu do gustu
Zabawny pan Labiche
Bo miał poeta hobby
Kabaret, szopkę, żart, pastiche.

Przerobił więc, wystawił
I, mówił: Je m'en fiche
Po polsku to mniej więcej brzmi:
Na ponuraków gwiżdż.

REF.: I śmiej się,
Gdy masz okazję
Gdy masz fantazję
Też się śmiej
Kto się nie śmieje
Ten się nie dowie
Że śmiech to zdrowie
Więc śmiej się, śmiej.

Na wszystkie troski i żale
Śmiech pomoże bez ale
I pozwoli zapomnieć co to pech
Bo śmiech to zdrowie panowie
A w sekrecie wam powiem
Że to nawet antybiotyk
Na chroniczny brak już złotych.

A więc śmiej się,
Gdy masz okazję
Gdy masz fantazję
Też się śmiej
Kto się nie śmieje
Ten się nie dowie
Że śmiech to zdrowie
Więc śmiej się, śmiej.

Zakł. Druk. i Wklęsłodruk. RSW „Prasa" W-wa Marszałkowska 3/5. Zam. 315. (569). S-10.

CENA 4,20 ZŁ