



SEZON 1968/69

PAŃSTWOWY TEATR DRAMATYCZNY
w WALBRZYCHU

Christian Dietrich Grabbe

ŻART, SATYRA, IRONIA I GŁĘBSZE ZNACZENIE

(„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“)

Przekład i adaptacja: CELESTYN SKOŁUDA

Komedia w 3 aktach (dwóch częściach)

Inscenizacja i reżyseria: KRYSZYNA TYSZARSKA
Scenografia : LILIANA JANKOWSKA
Opracowanie muzyczne: JERZY REZLER
Choreografia : MILENA DRABENT
Asystent reżysera : MAREK ŁYCZKOWSKI

DYREKTOR: KRYSZYNA TYSZARSKA

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
KRYSZYNA TYSZARSKA
CELESTYN SKOŁUDA

KIEROWNIK LITERACKI:
BOGDAN BAK

PRAPREMIERA MARZEC 1969 R.



CHRISTIAN DIETRICH GRABBE 1801—36

Celestyn Skołuda

ŻART, SATYRA, IRONIA I GŁĘBSZE ZNACZENIE

Na początku października 1822 powiadomił Ch. D. Grabbe rodziców o napisaniu komedii „Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie”. Napisał ją w gorączkowym pośpiechu, w ciągu 14 dni, szybciej niż jakikolwiek ze swych dramatów, głęboko przeświadczony o wyjątkowości tej komedii, jedynej zresztą w bogatym później dramaturgicznym dorobku Grabbego.

Dopiero odległa przyszłość przyznać miała całkowitą rację Grabbemu, autorowi „Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia”. Teraźniejszość, z którą się Grabbe rozprawiał, nie zainteresowała się nadmiernie komedią Grabbego. Wydana w pięć lat po rozpisaniu drukiem (w r. 1827) nie wyszła poza krąg berlińskich przyjaciół Grabbego, poza towarzyskie sympozjony gniewnych entuzjastów i przeszła próbę sceny jedynie w pokojowym teatrzyku marionetek, przyjaciela Grabbego Karola Köchy.

Swą teatralną karierę rozpoczęła w kilkadziesiąt lat później (w r. 1876 pierwsza nie zawodowa realizacja, w 1907 r. publiczna prapremiera) aby odtąd potwierdzać się coraz bardziej jako jeden z najciekawszych fenomenów dramaturgii niemieckiej. Swój opóźniony start zawdzięcza komedia Grabbego nie tylko kapryśnej recepcji twórczości tego pisarza.

W ironii losów komedii Grabbego kryje się jednak głębsze znaczenie. W ciągu swego krótkiego i burzliwego, lecz płodnego żywota, zdarzało się Grabbemu chadzać w glorii Szekspira swych czasów a niechętni skłonni go byli traktować przynajmniej jako obłąkanego geniusza. Epoce Grabbego trudno jednak było przekonać się do jego komedii ze względu na fenomenologiczną wyjątkowość i społeczny radykalizm zjawiska, które nazywa się „Żartem, satyrą, ironią i głębszym znaczeniem”.

Doniero od niedawna, kiedy widać wyraźnie jak bardzo komedia Grabbego antycypuje dramaturgię Witkacego czy teatr absurdu E. Ionesco, powstały sprzyjające warunki do drapieżnej, teatralnej realizacji „Zartu, satyr, ironii i głębszego znaczenia” choć nadal utwór ten przysparza wiele trudności niektórym historykom niemieckiej literatury.

Genealogia „Zartu” w którym dopatrywać się można elementów commedii dell'arte, plebejskiego moralitetu, komedii zapustnej, teatru marionetek — nie wyjaśnia istoty zjawiska. Owcześniejsza komedia romantyczna Ludwika Tiecka, czy nawet Augusta Platena pozostaje daleko za jakbymś to dzisiaj powiedzieli awangardowością groteskowego scenariusza „Zartu”. Złożoność komedii Grabbego, którą sugeruje już sam tytuł sztuki „Zart, satyra ironia i głębsze znaczenie” nie mieści się zupełnie w kategoriach dziewiętnastowiecznej groteskowości i zbliża się do nowoczesnej groteski, zwanej przez Martina Esslina „teatrem absurdu”.

Teatr absurdu D. Ch. Grabbego nie zmierza jednak w stronę nihilizmu i nie popada w tragiczne przerażenie. Potrafi jeszcze walczyć z chaosem rzeczywistości w imię nowego postępowego porządku świata. Teatr absurdu Grabbego umie jeszcze śmiać się. Absurdalny groteskowy świat „Zartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia” jest bowiem projekcją zaangażowanego radykalizmu społecznego dramaturga, którego znany marksistowski krytyk literacki Franciszek Mehring bardzo wysoko oceniał. Komedia Grabbego wyrasta z konkretnej rzeczywistości epoki restauracji i „świętego przymierza”. Jest czymś więcej niż komedią literacką, czy rozrachunkiem wewnątrz środowiskowym. Jest krytyką samego zjawiska reakcyjności w szerokim społecznym rozwarstwieniu, nie oszczędzającą nikogo ani niczego, dotkliwie raniącą wszelkiego rodzaju puste pozy, układy, odnoszenia i zachowania.

Teatr zaangażowanego absurdu zaproponowany przez Grabbego, rewolucyjny w swym dramaturgicznym kształcie i społecznych treściach, nie przypadkowo więc



„UBOGI POETA” — mal. Carl Spitzweg

tak długo torował sobie drogę na scenę i znalazł się na niej dopiero wtedy, gdy uroki nowatorskiej formy okazały się silniejsze od społecznego niepokoju komedii.

Tekst „Żartu” Grabbego zachował wprawdzie nadal swe eksplodujące właściwości ale zwietrzały niektóre napastliwe aluzje, zuchwałe personalne zaczepki.

Zbladły spory i boje Grabbego, z literatami i grafomanami, których tylko pióro autora ocaliło od wiecznej niepamięci. Kto zna dzisiaj i kto będzie oburzał się razem z Grabbem na straszne, okrutne grafomanki panie: Karolinę Pichler, Helminę von Chezy, Fanny Tarnow itd.

Awangardowa, nawet dla nas, dramaturgia „Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia” nie może się więc obejść bez współczesnej adaptacji. Tłumacz i adaptor starał się ocalić klimat utworu, nie naprzykszać się mu natrętną aktualizacją. Nie chciał więc zastępować nazwisk niemieckich literatów polskimi nazwiskami ani też niemiecką rzeczywistość z r. 1822 przetłumaczyć na język współczesnej polskiej codzienności. Zależało mu raczej na zderzeniu obu tych światów, na eksplikacji samych zjawisk i pasjonującej i aktualnej gry postaw ludzkich. Komedie Grabbego „Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie” w realizacji Państwowego Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu zaprezentowana zostanie jako błyskotliwy, utrzymany w konwencji nowoczesnego kabaretu pamflet na ciągle aktualne schorzenia życia kulturalnego, na pseudoliterackość, pseudonaukowość, pretensjonalność i snobizm wyizolowanych środowisk.

Celestyn Skołuda



Detmold, miasteczko rodzinne Grabbego
akwarela G. v. Blomberga (1806)

GRABBE — CZŁOWIEK I DZIEŁO

Do czego romantyk zmierzał i co osiągnął najwyżej we śnie lub w imaginacji tym czuje się Grabbe od najwspanialszych lat: zaledwie zawarłszy przyjaźń z Muzą, stawia siebie na piedestale. Jeszcze nie dokończył pierwszego dramatu, nadającego się do druku, a już rokuje sobie, że dzieło zrobi go napewno sławnym. Poprzednio, jako szesnastoletni młodzieniec, potrafił zaofiarować niedowarzony utwór poważnemu wydawcy Goeschenowi z takim gestem dumnej pewności, z jakim niezwykli młodzi poeci stawiać przed upatrzonym na nakładcę. Tęsknota romantyka za wielkością ucieleśniła się w Grabbem, człowieku i pisarzu. Olbrzym jest normalnym formatem jego bohaterów, z historii wyszukuje sobie tylko te postacie, które wyrosły ponad ludzkość. Obok Mariusza, Sulli, najpotężniejszych z rodu Staufów, Napoleona, Hannibala i Hermana, zajmuje się Grabbe Faustem. Dramat klasyka albo kontynuowano aby go zakończyć — Goethe bowiem zwlekał z wydaniem drugiej części — albo też tworzone na nowo, bo chciano na swój sposób interpretować bohatera. Grabbe zamierza wyraźnie pognać Goethego; dramat kościuszkowski ma być czymś lepszym od „Fausta”. Zdrzeć wawrzyny ze skroni geniusza weimarskiego, aby własne czoło wieńczyć — to gest Kleista. Z nim wspólnie Grabbe zmierza do tego samego celu: aby przeróść wszystko co dotąd było wielkie.



Nie ma w nim filistra, który solidnie odrabia swe codzienne pensum, aby do żłobu się dostać i tam móc wytrwać. Zagląda trochę do sal wykładowych w Lipsku i Berlinie, marząc o karierze literackiej odwraca się od nauki, szuka dróg do nakładców a spotkawszy się z odmową chowa rękopisy w biurka skąd mu je dopiero przyjaciel wyciągnie: nagle za-

błysła mu myśl, że mógłby w sztuce scenicznej czegoś dokazać: nigdzie nie przyjęty kleci naprędce egzamin, następnie służba książęca a później praca pod znakiem Muzy, naprzemian rzetelna lub genialnie niedbała, wreszcie lekkomyślna rezygnacja z urzędu i tułaczka w największej poniewierce. Ani to żywot człowieka poczciwego, ani też błędzenie przez życie w zapatrzeniu na gwiazdę jakąś, którąby się zdobyć chciało.

Gest bohaterów Grabbego przypomina koleje ich twórcy. Coś wabi ich w świat, prędko wynajdują, na co się rzucić można, pałają się do czynu: to tego mordują, to owego sprytnie pochodzą, aby go usidlić; na łeb na szyję naprzód gnają. Książę Teodor to brata kanclerza dopada, to znów króla i pana swego, raz stoi u boku murzyna Berdoi, potem przeciw niemu się zwraca; próbuje go pochwyć w moc swoją, a panem już nad nim będąc, wolność mu daje, aby móc dalej ścigać. Grabbe lubuje się w specjalnym typie bohatera, który dzieła swego nie kończy; bohaterowie jego albo łamią się przedwcześnie, jak książę Teodor i stanowisko swe opuszczają przed ostateczną rozprawą, rezygnując z triumfu, albo giną łamane losem.

Wielki twórczy czyn uzasadnia Grabbe zbiegiem okoliczności: Cesarza Augusta poniża do rzędu twórców z przypadku. Pierwszy imperator w „Bitwie Hermana” nie uprzytamnia sobie na łożu śmierci, że spełnił poważną misję dziejową: zastał państwo w fermentie i do woli poczynił. Co przez igraszkę niejako stworzył, co mu pod ręką urosło, następnego dnia runie. Umierający August przepowiada swemu następcy ciemną przyszłość — nie człowiek, lecz Bóg, który się właśnie dzieciątkiem urodził uśmierzy chaos. Człowiek choćby na miarę Augusta skrojony nie jest Prometeuszem, lecz aktorem w masce tytana: „Klaskajcie w dłonie! Czym swej roli pod każdym względem nie odegrał dobrze. Uspokój się Liwio! Aktor tylko odchodzi!”



Kłębi się u Grabbego chaos miłości względnie przyjaźni i nienawiści, wybuch w duszy Nanetty, Henryka Lwa i Bar-

barossy, ale nigdy człowieka nie pograży. Nawet u tej ostatniej pary gdzie jedno celniejsze cięcie mieczem mogłoby spowodować katastrofę, poeta ją uchyla. U niego widocznie napięcie między miłością i nienawiścią nie jest tak silne, aby szukać musiało odprężenia aż za cenę zniszczenia osoby drugiej.

W szaleństwie i żądach osób Grabbego początkowo panuje chaos, nie wiedzą one przeciwko komu, czy czemu się zwrócić, rzucają się jak książę Teodor i Mariusz to na tego to na innego przeciwnika, często nie zdają sobie początkowo sprawy, co mu wydrzcć mają. Przypadkiem raczej trafiają do celu. Zaczął książę północny walkę w roli mściciela, kończy walką o panowanie. Mariusz dopiero w starości pozna stawkę o jaką ma walczyć: Rzym. Nie zawładnie nim bo siły strwonil, zanim im umiał nadać kierunek. Ale obok niego występuje już postać najzupełniej świadoma swych pragnień: Sulla. Typowi bohatera, walczącego o władztwo nad ziemią, pozostaje Grabbe wierny do końca, jeszcze Herman radby sięgnąć po Rzym, lecz napotkawszy na opór germańskich naczelników, wyrzeka się zaborczości. W duszy Hermmana spoczywają resztki żądy, odziedziczonej po poprzednich bohaterach dramatycznych, silne o tyle, że powodują odruch, za słabe jednak, aby pognać przywódcę Cherusków do czynu. Rezygnuje z łatwości. U Grabbego wygnańca w Dusseldorfie, dokonywa się zwrot: już nie tęskni za posiadaniem ziemi całej, skromne miejsce w domu własnym zadowolniloby go, byleby być w ojczyźnie. Do niej i jego Herman duszą całą jest przykuty.



...dramaty Grabbego z bohaterami w masce historycznej są jednym wielkim marzeniem o potędze, które stwarzał sobie człowiek, skazany na przebywanie w ciasnocie mieszczańskiej i jednostajnej codzienności...

Romantyk nie wahał się gdy miał dokonać wyboru między rzeczywistością a marzeniem. W tem tylko leżał problem, czy człowiek potrafi sobie stworzyć ten świat marzeń niezależny od istniejącego

ZASTĘPCA DYREKTORA

WŁADYSŁAW SOWIŃSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY: — STANISŁAW ICHILCZYK

BRYGADIER SCENY: — HENRYK LENKIEWICZ

ELEKTRYK: — HENRYK HADAJ

**PRACOWNIA KRAWIECKA
DAMSKA:** — STANISŁAWA SIKORA

**PRACOWNIA KRAWIECKA
MĘSKA:** — SERGIUSZ BENISZ

PRACOWNIA STOLARSKA: — JAN DYDUCH

**PRACOWNIA
MALAR.-BUTAF.:** — WACŁAW GRYNCEWICZ

PRACOWNIA FRYZJERSKA: — MARIA BUJNICKA

GARDEROBY: — LIDIA HADAM
i ANNA MANDZIEJ

Christian Dietrich Grabbe

ŻART, SATYRA, IRONIA I GŁĘBSZE ZNACZENIE

(„SCHERZ, SATIRE, IRONIE UND TIEFERE BEDEUTUNG“)

Przekład i adaptacja: CELESTYN SKOŁUDA

Komedia w 3 aktach (dwóch częściach)

OSOBY:

BARON v. HALDUNGEN
LIDDY, jego siostrzenica
PAN v. WERNTHAL
BARON v. MORDAX
PAN MOLLFELS
TRUTKA, poeta
BAKAŁARZ
TOBIASZ, chłop
BOGUMILEK, jego syn
GRETKA, pokojówka pani
sędziny
PRZYRODNIK I
PRZYRODNIK II
PRZYRODNIK III
PRZYRODNIK IV
DIABEL
PRABABKA DIABŁA
CESARZ NERON
GRABBE, autor komedii
SŁUŻĄCY

— Józef Kaczyński
— Krystyna Niemczyk
— Zdzisław Jan Nowicki
— Marek Łyczkowski
— Adam Wolańczyk
— Ryszard Buchole
— Ryszard Szerzeniewski
— Jerzy Tyczyński
— Wiesław Kowalczyk

— Krystyna Liskowacka
— Stanisław Czaderski
— Waldemar Szopa
— Henryk Zandecki
— Bogusz Drojecki
— Kazimierz Migdar
— Teresa Musiałek
— Henryk Zandecki
— Stanisław Czaderski
— Józef Tamski

Trzynastu czeladników krawieckich i inne uboczne postacie

Akcja rozgrywa się w majątku barona i w okolicy

INSCENIZACJA I REŻYSERIA: KRYSZYNA TYSZARSKA
SCENOGRAFIA: LILIANA JANKOWSKA
OPRACOWANIE MUZYCZNE: JERZY REZLER
Choreografia: MILENA DRABENT
ASYSTENT REŻYSERA: MAREK ŁYCZKOWSKI

wokół niego. (...) Romantyk gniewa się i biada gdy mu hałas życia przerwie spokój snu, ale przecież, z utajonego instynktu, składa haracz burzycielowi błęgiego stanu, upajając się życiem do szaleństwa. Wpisał sobie Passavant do swego dziennika: „Początek dnia i tyle najlepszych godzin mego życia upływa mi na rozmaitych marzeniach”. Lecz następne zdanie bynajmniej nie błogosławi tym „najlepszym” godzinom: „Ta choroba (ma na myśli marzenie) polega przecież chyba na słabości ducha. Jest zmniejszoną energią przy podwyższonej drażliwości. Spodziewam się, że się ta choroba uleczy, gdy określony zawód ujmie ducha mego w karby i woła oraz konieczność wyznaczą mi zatrudnienie”. Tak z obozu samych romantyków pochodzi protest przeciw marzeniu. Z natury rzeczy głos Grabbe’go, przedstawiciela generacji, która znów na dobre próbuje brać ziemię w posiadanie, musi brzmieć o wiele donośniej. Książę Teodor ucieka się do słodkiego snu, wiedziony atawizmem. Co oddawna zapadło się w najciemniejsze zakątki duszy, wiara w zbawienie przez sen, budzi się w nim gdy życie mu dolega. Poza tem książę ma niewiele z marzyciela, skoro umie wcale zręcznie zachować swych przeciwników i wykorzystywać sytuację. (...) Gdy się ocknie z bólu i ze słabości, natychmiast poznaje, że trwanie w stanie marzenia oznacza wędnięcie.



Grabbe w swej metafizycznej orientacji stoi bliżej Brentana niż Novalisa. Don Juan prawi Donnie Annie: „Teraz dopiero pojmuję czym jest śmierć — zamyka życie, otwiera Olimp”. Amant hiszpański zanadto żyje chwilą by mógł kłamać z premedytacją. Ale zaświaty Hiszpana są dziwnym zlepkiem: składa się na nie grecki Olimp, żydowski Eden, a chrześcijański Anioł śmierci otwiera dostęp. Głęboka wiara wyraziłaby się jednolitym obrazem. Między nią a niewiarą waha się Godwi. Don Juan stawia ostrożnie alternatywę: albo zachowa w drugim świecie swą obecną postać, albo ją utraci i wtedy niczym nie będzie. W tym punkcie rozchodzą się drogi Grabbe’go i romantyków; podczas gdy indywidualna forma człowie-

ka dla tych bynajmniej nie była święta, Grabbe broni jej całości albo zgadza się na jej zupełne zniszczenie.



Grabbe nie przyjmuje gotowych przez romantykę wykrystalizowanych form życia narodowego, lecz zaczyna od zupełnej obojętności dla narodu. W „Księżciu Teodorze” walczą żołdacy Finów i Szwedów, Berdoa próbuje wprowadzić orężnym zapasom nadać charakter rywalizacji narodów, wywołanej walką o byt, lecz wojska, w ciągu akcji dramatycznej, to łączące się na rozkaz dowódców, to w następnym momencie rąbiące się nawzajem, nie okazują żadnego poczucia narodowego. Wojsku brak fizjonomii, nie ma własnej orientacji ani własnej woli, nie niem nie kieruje poza rozkazem osobiście ambitnego wodza, a ten znów nie reprezentuje narodu ani nie jest jego wykładnikiem. O zadaniu stworzenia narodu wielkiego i szczęśliwego jedynie młody Gustaw cośniccoś posłyszał — zastanawia, że właśnie w młodzianie budzi się jakaś orientacja narodowa. Syn książęcy nie zdobywa się jednak na nic więcej jak na zadeklamowanie kilku wierszy, którymi się nie przejmuje, bo nie pamięta o swym narodzie i nic dla niego nie uczyni, choć zdrada ojca mogłaby być najsilniejszą pobudką do działania. Atmosferą ideową pierwszego dramatu jest: dobro narodów, wielkość ich to brednie, w najlepszym wypadku ideały, których nie warto realizować. Pominąć nie można, że głoszący te hasła książę ustępuje miejsca królowi, reprezentantowi narodu szwedzkiego, przynajmniej z tytułu piastowanej godności.



Zwrot Grabbe’go ku ojczyźnie, a co z tem się łączy ku swemu narodowi wyjaśnia przynajmniej pośrednio inne momenty dramatu. Faust, porzucający Niemcy, bierze na się tragiczną winę, za którą już za życia cierpi; ani Rzym, „gdzie w chwili lat tysiące się stapiają”, nie zastąpi mu ojczyzny, ani nawet olbrzymi wszechświat. Tragizmem nadczłowieka, opętanego żądzą wyrośnięcia ponad swój

naród, zajmuje się Grabbe w następnych dramatach. W każdym z nich nie odrodzi się cały Faust, bohaterowie maleją, nie sięgają już po absolut, ograniczają się do zagarnięcia ziemi. I romantyk im bardziej się zbliża do narodu, tym silniej łączy się z ziemi, młodsi z nich odkrywcy pieśni i ksiąg ludu, oddalają się od metafizyki. Staufom i Hannibalom, po części i Napoleonowi, płynie we krwi uniwersalizm romantyczny, objawiający się tajemniczym pędem zaborczym, który jednakże nie chce już sięgać po gwiazdy, lecz zadawała się co najwyżej egzotycznością. Wszelkie zapędy w dal kończą się porażką: albowiem bohaterom los przecina nie żywota, kładąc kres zaborczości, albo ich powala przeciwnik, który broni niezawisłości swego narodu. Często dramaturg nawołuje zaborców do odwrotu z drogi. Henryk Lew odwołuje Barbarosę od wyprawy włoskiej i nakłania do powrotu do Niemiec. „Cóż może dla ciebie znaczyć ta mała Lombardia? W samych Niemczech leży siła Niemiec!” Lombardia rzeczywiście nie znaczy więcej dla Barbarossy niż szaniec, broniący dostępu do Watykanu, na którego posiadaniu mu zależy. I ten zamiar zwalcza Henryk i wszelkie inne zawrotne przedsięwzięcia Staufów, cześć ziudy. „Skłoń się do mego narodu” — błaga Konstancja swego małżonka. A król Henryk u zwłok swego ojca surowo sędzi dzieło zmarłego: „...miast rządzić jak władca Niemiec, postąpiłeś jak bohater! — Na co wyprawa krzyżowa i jej szlachetna sława? ...Co nam znaczy Jerozolima”? Przebija z tych słów wezwanie skierowane do siebie samego, aby ojczyzny z oczu nie tracić. Ale duch zaborczy tak potężnie oświadczył Henrykiem, że nawet refleksja nagina do niego. Monolog Henryka u wstępu pełen wątpliwości co do wartości polityki ekspansji, kończy się jej najdobitniejszą afirmacją. Henryk tak samo ginie na obcej ziemi jak ojciec jego. Staufów ciągnie wprawdzie do obczyzny, ale dobrze im tylko wtedy, jeśli mogą rozbijać namioty pod coraz to innym niebem: mimo to nie są nomadami w rodzaju murzyna Berdoi. Ten nie więcej zabrał z ojczyzny jak garść wspomnień, Staufowie zaś duszą całą tkwią w narodzie, od którego się ustawicznie ciałem odrywają.

✦

Sam Grabbe oświadcza, że Napoleonem kieruje egoizm, toby zbliżało do Barbarossy, ale tylko pozornie, bo interesy osobiste niemieckiego cesarza słabo, albo i wcale nie łączyły się z narodowymi, wszystkie wyprawy poza granice ojczyzny raczej hamowały konsolidację. Ambicje zaś Napoleona służą narodowi, widąc to wyraźnie po przemianach jakie się we Francuzach dokonywały. Przywrócony na tron Burbon nie mógł podjąć walki przeciw Napoleonowi opierając się o naród chwiejny i armię niepewną; pod Belle Alliance ciągnął szyki karne, Napoleon nie potrzebuje się też obawiać tych, których w domu zostawił. Tego radosnego przyznania się ogółu do władcy i wodza nie znali Staufowie, żołnierz szedł za nimi niechętnie, bo go ani Mediolan, ani papież, ani Normanowie nie obchodzili. Francuzi łączyli sercem do Korsykanina: obroną interesów francuskich przerastał on narodowych wprawdzie Staufów, ale oddalających się od narodu przez zaborczy heroizm.

✦

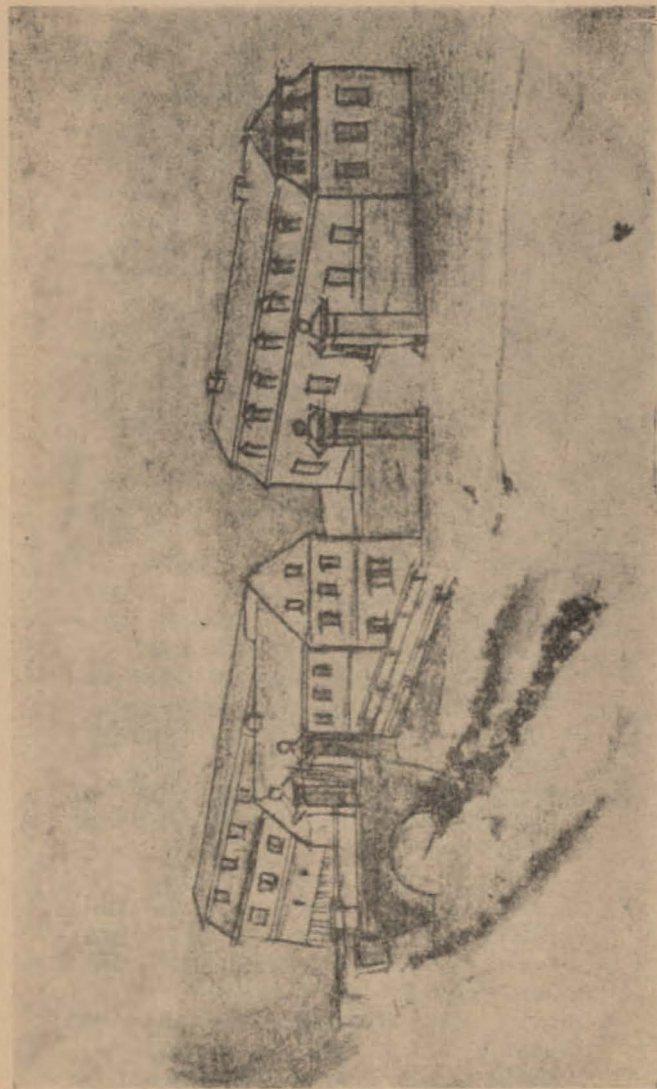
Wyrachowanie u krytyka nieznośne, jest stokrój nieznośniejsze u poety. W latach trzydziestych egzotyczność weszła w modę. Romantycy odkryli Indie. Heine je spopularyzował, słabsze talenty zwulgaryzowały Ganges, palmy i czyhające w zaroślach tygrysy i żmije. Taki poeta nie sklecił porównania aby nie wciągnąć do niego podzwrotnikowej fauny lub flory. W rzeczy samej zebrał swe motywy na własnym podwórku, jak Grabbego rymopis Trutka, w tem tylko różny od wyszydzonego przez Tiecka Szmida z „Werneuchen”, że mozolnie przekuł prozaiczną obserwację na egzotyki. Trutka szczęśliwie spłodził pierwszy wiersz: zaczyna się kłopot z czem porównać poetę, gryzającego bezradnie pióro. Biegnie więc szukając pod oknem, otwiera, wygląda. Siedzi stary żebrak, żujący kawałek chleba. „Nie to byłoby zbyt trywialne, zbyt pospolite”. Szuka dalej w głowie; żują kot, tchórz, lew — znalazł; a co żują owce, wołu, kozę, konia. Obraz sklecony. Poezję rzemiosło jak je Tieck wyszydzał,

Grabbe stawia pod pręgierz. Trutka pochodzi w prostej linii z generacji oświeconych pedantów.

Wiek oświecenia moralizował jak ba-kałarz, o cnotcie śpiewał na wszystkie melodie. Nudna paplanina zbrzydła Tieckowi: finguje więc widza w teatrze, który tak się przejął moralami, prawionymi mu ze sceny, że już po pierwszym akcie zaczyna się poprawiać. Grabbe w ten sposób mści się na filisterskich moralistach, że ich po dantejsku lokuje w piekle.

Jan Berger

(fragmenty książki „Grabbe i romantyka”, Poznań 1932, tytuł pochodzi od redakcji programu).



Dom, w którym urodził się Grabbe 11. XII. 1801

(NOTA BIOGRAFICZNA)

Christian Dietrich Grabbe

Ch. D. Grabbe urodził się 11 grudnia 1801 roku w Detmold jako syn strażnika więziennego. Ukończył studia prawnicze w Lipsku.

W roku 1823 postanowił zostać aktorem przyczym zaproponował repertuar szekspirowski o niezwykle szerokim wachlarzu od Hamleta do Falstaffa. Niepowodzenie tych planów spowodowało podjęcie pracy urzędniczej. W latach 1834 — 1836 był krytykiem teatralnym w Düsseldorfie.

Pierwszy w literaturze niemieckiej przedstawiciel dramatu realistycznego działalność literacką rozpoczyna w roku 1822. Debiutem dramaturgicznym jest „Teodor książe Gotlandii”, gdzie cudowne wypadki przeplatają się z problemem władzy i krwawą zemstą. Napisana w roku 1822 komedia „Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie” jest z pozoru komedią romantyczno-fantastyczną, ale zawiera wcale wyraźną krytykę społeczną, ostre aluzje do współczesności.

W napisanej w tymże roku rozprawie teoretycznej „Szekspiomania” krytykuje romantyków za ślepe naśladownictwo Szekspira, ale zarazem wskazuje na potrzebę korzystania z wielu doświadczeń szekspirowskiego teatru, m. in. ukazywania problemów społecznych i politycznych. Podobne założenia wyraził w książce „Teatr w Düsseldorfie” gdzie

zarazem zarzuca literaturze współczesnej sentymentalizm i melodramatyczność.

Jedną z najciekawszych jego tragedii jest utwór „Don Juan i Faust” gdzie podejmuje dwa najpopularniejsze bodaj światowej literaturze wątki, ale podejmuje je polemicznie.

Na przełomie lat trzydziestych następuje w twórczości Grabbego wyraźna ewolucja w kierunku tendencji demokratycznych i antyfeudalnych. Podejmując tematy historyczne Grabbe mówi o współczesnej rzeczywistości niemieckiej, z dużą sympatią kreśląc postacie z ludu.

Już w pierwszej tragedii historycznej „Mariusz i Sulla” (1827) pisząc o wojnie domowej w starożytnym Rzymie wskazuje, że drogi i cele obu bohaterów są uwarunkowane pozycją społeczną i pochodzeniem socjalnym postaci.

W cyklu „Hohenstaufowie”, w skład którego wchodzi dwa dramaty: „Cesarz Fryderyk Barbarossa” i „Cesarz Henryk VI”, traktującym o historii Niemiec XII i XIII wieku, a pisanych pod wpływem szekspirowskich kronik królewskich kładzie podwaliny pod realistyczny dramat niemiecki podejmując rewizje historiozoficzne w stosunku do obowiązującej nacjonalistycznej nauki. W „Barbarossie” na przykład mówi o walce ludu w obronie swego miasta przeciw zaborczemu cesarzowi.

Za centralny punkt utworów historycznych Grabbego można uznać problem udziału narodu w tworzeniu wielkiej historii. Odrzucając kult silnej indywidualności wskazuje na rolę mas w procesach historycznych.

W tragedii „Napoleon albo sto dni” napisanej pod wpływem rewolucji czerwcowej 1830 roku, wskazuje, że twórcą historii jest lud, który stworzył wielką rewolucję francuską, a powrót Napoleona z Elby możliwy jest tylko dzięki temu, że naród nie nawidzi Bourbonów. Pojawienie się wielkich indywidualności wynika z historycznych konieczności uwarunkowanych określonymi przesłankami społecznymi i historycznymi.

Jest Grabbe w całej swej twórczości przeciwnikiem wojny i rabunku, ukazując zarazem częstokroć heroizm prostego żołnierza. W „Bitwie Hermana” bohaterem są nie dowódcy lecz właśnie masy żołnierskie.

Nowatorstwo formy i tendencji społecznych sztuk Grabbego sprawiły, że za życia autora niewiele sztuk znalazło uznanie w oczach teatralnych przedsiębiorców, po śmierci zaś został niemal zapomniany. Dopiero dwudziesty wiek przyniósł renesans Grabbego.

Pisarz umiera mając niespełna 35 lat, 12 września 1836 roku.

W REPERTUARZE TEATRU:

DYMITR FURMANOW — „CZAPAJEW”



URSZULA RADZIWIŁŁOWA — „NIECNOTA W SIDŁACH”



WILIAM SZEKSPIR — „HAMLET”



JULIUS BARC-IVAN — „DWAJ”



EUGENE O'NEILL — „ZMIERZCH DŁUGIEGO DNIA”



JEAN RACINE — „BRYTANNIK”



WOJCIECH BOGUSŁAWSKI — „FIGIEL ZA FIGIEL”



BERTOLD BRECHT — „MATKA”

W PRZYGOTOWANIU:



STEFAN ZEROMSKI — „SUŁKOWSKI”

Program nr 30

Redakcja: BOGDAN BĄK
Oprac. graficzne: ANNA SZELIGA

15 8:43

CENA 3 ZŁ

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Klausbrandta

Program nr 30