TP

NARÓD SOBIE

# PROSCENIUM

Teatr Polski w Poznaniu

TP
NARÓD SOBIE

# PROSCENIUM

## TEATR POLSKI W POZNANIU

Sezon 1963/4

**MAJ-CZERWIEC**
**1 9 6 4**

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
M A R E K  O K O P I Ń S K I

SŁOWEŃSKI TEATR LUDOWY W CELJE

Pozwólcie się nam przedstawić...

Nasz teatr zaliczony jest do czterech zawodowych teatrów słoweńskich i Socjalistycznej Republiki Słowenii, która znajduje się w północnej Jugosławii. Nasz gmach teatralny, który był w roku 1955 nowo zbudowany na miejscu średniowiecznej baszty, leży na przedmieściu Celje. Miasto jest bardzo uprzemysłowione. Po wojnie przybyło ludności tak, że liczy ono około 50 000 mieszkańców.

Teatr zawodowy istnieje w Celje od 1950 roku. Powstał dzięki zdolnym amatorskim zespołom; a te powstały już w ubiegłym stuleciu w czasie Wiosny Ludów (1948), a wzmocniły się po upadku monarchii Austro-Węgierskiej. Między wojnami usiłowano stworzyć w Celje własny teatr zawodowy. Po wyzwoleniu w r. 1945 powstał w Celje stały teatr.

Pierwsze sukcesy zaczął odnosić w 1953 roku, kiedy się przeprowadził do nowego gmachu mającego współczesnie wyposażoną scenę. Chodziło oczywiście przede wszystkim o to, by w tym nowym gmachu zebrał się kolektyw aktorów o żywym współczesnym charakterze artystycznym. Z akademii Teatralnej w Ljubljanie przybyła duża grupa absolwentów, a kierownikiem artystycznym był Lojze Filipić. W dwóch sezonach ze zdecydowanie zmodernizowanym repertuarem, współczesną grą i reżyserią a także przez omawianie ogólnoświatowych problemów teatralnych w swoich publikacjach stał się ten teatr prawdziwym enfant terrible słoweńskich teatrów, które właśnie przeżywały kryzys z powodu „akademizmu" i opierania się o pozycje specyficzne dla Burgtheatru z jego teatralnym formalizmem.



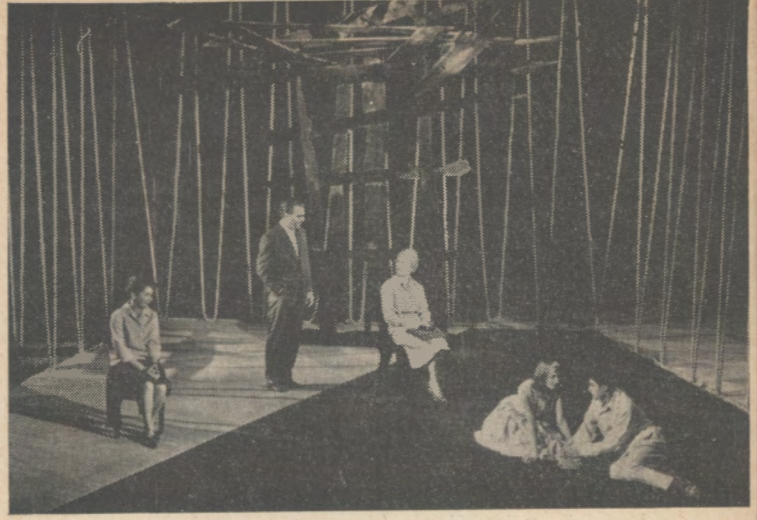
Z młodzieńczym zapałem i aktywną postawą dawano przedstawienia, które zachwycały społeczeństwo a także słoweński i jugosłowiański świat teatralny. Specjalne zasługi dla sukcesów rodzimej dramatycznej sztuki obrało zorganizowanie Pierwszego Festiwalu naszej twórczości.

W dziesięcioleciu nieraz się zmieniali i dyrektor i zespół, zmieniała się również ogólna sytuacja teatru, ale słoweński Teatr Ludowy ma tu ustaloną pozycję. Między innymi dowodem tego jest i to, że trzykrotnie znalazł się między wybranymi najlepszymi teatrami jugosłowiańskimi z okazji każdego roku odbywającej się w Nowym Sadzie w teatrze im. Sterijmo Pozorje najsławniejszej manifestacji teatralnej jugosłowiańskiej. Słoweński Teatr Ludowy daje przedstawienia przede wszystkim w Celje, ale jeździ po całym kraju tak, że obsługuje mniej więcej jedną trzecią naszej republiki. Wszystkie swoje najlepsze osiągnięcia wystawia także w Ljubljanie, Mariborze, Zagrzebiu i Belgradzie. Równocześnie przygotowujemy występy dla Słoweńców znajdujących się poza naszym krajem — w Trieście.

W stosunkowo krótkim czasie Słoweński Teatr Ludowy przyczynił się i do wzmożenia ruchu kulturalnego w naszym kraju.

A teraz kilka słów o naszym repertuarze: z klasyków wystawiamy przede wszystkim Szekspira (prawie co roku), Moliera, Calderona, Ben Jansona, Goldoniego a ze współczesnych B. Brechta, A. Millera,

ROMAN BRANDSTAETTER: „MILCZENIE" 1957/58
REŻYSER: BRANKO GOMBAĆ SCENOGRAF: SVETA JOVANOVIC



JANEZ ŻMAVC: „JUBILEUSZ" 1962/63
REŻYSER: BRANKO GOMBAĆ SCENOGRAF: SVETA JOVANOVIC
WYSTAWIONY NA FESTIWALU W NOWYM SADZIE

A. Camus'a, P. Ustinowa, O. Neill'a, M. Frischa, S. O'Casey'a, W. Faulknera, U. Betti'ego. Polskich czytelników zainteresuje zwłaszcza to, że w Słowenii nasz teatr umieścił współczesne sztuki polskie w swoim repertuarze: J. Lutowskiego *Ostry dyżur*, R. Brandstaettera *Milczenie*, S. Mrożka *Policjanci* i rewię skeczów z warszawskich teatrów satyrycznych p.t. *Śmiech to nie grzech*, tu o teksty postarał się Z. Stoberski.

Zaznaczyć musimy i to, że specjalnie dbamy o naszą słoweńską twórczość i że w ub. roku gościliśmy w Celje wszystkie teatry słoweńskie, które wystawiały nowe utwory słoweńskie.

Na koniec jeszcze to: jesteśmy dumni, że nasz długoletni współpracownik reżyser Branko Gombać włączył się do pracy Waszego teatru. Jego artystyczne kreacje i osobiste stosunki na pewno się przyczynią do wzmocnienia stosunków łączności między Teatrem Polskim w Poznaniu, a naszym Słoweńskim Teatrem Ludowym.

Dyrektor Słoweńskiego Teatru Ludowego
Celje
prof. BRUNO HARTMAN

Przekład: Dr ZOFIA KĄWECKA

## BRANKO GOMBAĆ

Branko Gombač pochodzi ze środowiska robotniczego. Jego ojciec był robotnikiem w Trieście skąd uszedł przed faszystami do Słowenii. Gombač związał się na stałe z teatrem w r. 1947 po powrocie z JLA (Jugoslawenska Armia = Jugosłowiańska Armia Ludowa). Brał w Słowenii udział w NOB (= Naradno Oswobodilna Borka = Ludowa walka wyzwolenia). W teatrze najpierw występował jako aktor, a później

SZEKSPIR: „RYSZARD II" 1961/62
REŻYSER: BRANKO GOMBAĆ SCENOGRAF: SVETA JOVANOVIC
NAGRODA ZA REŻYSERIĘ BRANKO GOMBAĆA

MAX FRISCH: „ANDORRA" 1962/63
REŻYSER: BRANKO GOMBAĆ SCENOGRAF: GUSTAV LOVRENCIĆ
NAGRODA ZA REŻYSERIĘ BRANKO GOMBAĆA

poświęcił się reżyserii. Dyplom uzyskał w Akademii Teatru, Filmu, Radia i Telewizji w Ljubljanie. Praca dyplomowa: Bert Brecht „Galileo Galilei". W r. 1950 otrzymał od rządu Brytyjskiego stypendium na studiowanie reżyserii w Anglii i tu przebywał pięć miesięcy.
W sezonie 1962/63 był dwa miesiące w Wiedniu po otrzymaniu stypendium Ministerstwa Kultury i Oświaty Słowenii. Obecnie znajduje się w Polsce, jako stypendysta rządu polskiego. Otrzymał 10-miesięczne stypendium na specjalizację w reżyserii teatralnej.
Branko Gombač jest posłem na Sejm Ludowej Republiki Słowenii.
Jak dotąd reżyserował około 40 przedstawień. Kilka najlepszych reżyserii: Hans Tiemeyer: „Młodzież przed sądem", Ugo Betti: „Zbrodnia na wyspie kóz", Roman Brandstaetter: „Milczenie", Maks Frisch: „Andorra". Otrzymał pierwszomajową nagrodę za reżyserię od Stowarzyszenia Artystów dramatycznych Słowenii 1962/63, za realizację Godrich'a i Hacketta, „Pamiętnik Anny Frank", w Trol (Trot = Teatr Słoweński), Szekspira „Otello", „Jak wam się podoba" i „Ryszard II".
Pierwszomajową nagrodę za reżyserię otrzymał od Stowarzyszenia Artystów dramatycznych Słowenii w r. 1960 za realizację Millera „Śmierć Komiwojażera".



# IWASZKIEWICZ I TEATR

*STANISŁAW HEBANOWSKI*

Jarosław Iwaszkiewicz od najwcześniejszych lat młodości żył pod urokiem teatru. W wydanych ostatnio wspomnieniach o Stanisławie Wysockiej mówi o swoim zachwycie i „zaczadzeniu" teatrem. Pisze, że „Zawsze się mówi o mnie i ja sam o tym opowiadam, że wybierałem pomiędzy muzyką a literaturą — a jednak muszę się przyznać, że wielkie marzenia teatralne, a nie przekonanie o moim literackim przeznaczeniu, przerwały mi naukę muzyki". Niespełnione marzenia o aktorstwie, rozczarowania jakie musiał wynieść ze współpracy z apostolską i apodyktyczną Redutą Osterwy i Limanowskiego, nie zerwały kontaktów pisarza z teatrem. Dzięki namowom Arnolda Szyfmana — jak sam się zwierza — powstało *Lato w Nohant* (napisane początkowo jako słuchowisko radiowe) — sztuka, która do dziś ma wielu entuzjastów wśród ludzi teatru i zawsze wierną publiczność.

Iwaszkiewiczowi zawdzięczamy również kilka wybitnych przekładów. Nakładem poznańskiego *Zdroju* wyszły drukiem dwa piękne jego tłumaczenia dramatów Claudela: *Zakładnik* (1920) i *Zwiastowanie* (1921). W r. 1925 warszawski Teatr Mały wystawił *Zamianę* Claudela w jego przekładzie, a rok wcześniej na tej samej scenie odbyła się premiera *Rogacza wspaniałego* Crommelyncka, którego Iwaszkiewicz przyswoił naszemu językowi, przekazując wspaniale flamandzki humor tej tragicznej groteski i delikatną tkankę psychologiczną opętanego zazdrością Brunona. Przekład *Hamleta* doczekał się przed wojną premiery, była to niezwykle interesująca i udana próba skameralizowanej, psychoanalitycznej i uwspółcześnionej wersji językowej szekspirowskiej tragedii. Praca nad tłumaczeniem *Romea i Julii* nie została wówczas zrealizowana na scenie, ale autor napisał własny, oryginalny dramat *Kochankowie z Werony*. Dramat, w którym o tragicznym finale nie decydują okoliczności zewnętrzne, antagonizm dwóch rodów, ale „wewnętrzna niemożność przezwyciężenia jakiegoś moralnego prawa". Kochankowie nie mogą znieść ciężaru miłości. Szczęście nie gasi wątpienia. Romeo zaczyna nienawidzieć, ponieważ nie może „wniknąć do niedostępnej krainy jej snu", a Julia zobaczy przed sobą przepaść, gdy zda sobie sprawę, że „Nie było ciebie w moim śnie". Oboje oszukani przez miłość „nie chcą oszukiwać świata" i dlatego muszą wzajemnie się unicestwić.

Premiera *Kochanków z Werony* odbyła się w Warszawie w r. 1930 (Po wojnie wystawił sztukę w r. 1960

Teatr Ziemi Lubuskiej). Sztuka padła i zeszła z repertuaru po kilku przedstawieniach. Krytycy nie szczędzili autorowi złośliwości. Drażniła ich statyczność sytuacji, długość monologów, wyszukana stylizacja. Boy zżymał się na rozpoetyzowaną „Mamkę", nie dostrzegł niepokojącego rytmu wersetów (jakby nawiązujących swą barokową formą do poetyckiej prozy Claudela) ani wewnętrznej temperatury nieuchronnie narastającego konfliktu.

Wydaje mi się, że dzisiaj możemy zupełnie inaczej ocenić tę krystalicznie czystą tragedię. Przyzwyczailiśmy się do długich monologów we współczesnym teatrze. Nie szokuje nas to, że mamka przemawia równie poetycko jak jej pani. Wyraźnie wyczuwamy ironię autora w wypowiedziach Orszuli i ojca Merkurego, którzy, niby kameralny chór, tworzą legendę o miłości *Kochanków z Werony*. Oczyszczenie akcji ze szczegółów i skoncentrowanie całej uwagi na parze bohaterów nie odstrasza współczesnego widza. Widziałem spektakl *Kochanków* w Głogowie. Sztuka była grana bez przerwy. Poszczególne akty wiązała muzyka Debussy'ego (Epigrafy antyczne). Publiczność małego miasta wypełniła salę do ostatniego miejsca. Rozedrganego milczenia nie przerwał ani stłumiony kaszel ani najlżejszy szmer.

*Kwidam* jest spolonizowaną wersją średniowiecznego moralitetu. (Iwaszkiewicz oparł się na staroangielskim tekście oraz na znanym z przedstawień salzburskich *Jedermanie Hoffmansthala*. Bogaty młodzieniec (sprzedający do Gdańska łaszty pszenicy) pędzi, mimo przestróg matki, beztroski i hulaszczy żywot do chwili kiedy śmierć nie powoła go przed boski sąd. Opuszczony przez krewnych, przyjaciół i kochankę — znajduje orędowników swej sprawy w alegorycznych postaciach Wiary i Dobrych Uczynków, które wiodą z komiczną figurą diabła zwycięski spór o jego zbawienie. Rygorystycznie utrzymany schemat moralitetu pozwala jednak pokazać poecie realistyczne i wzruszające obrazy z życia (spotkanie z matką, rozprawa z dłużnikiem), stworzyć napięcie grozy (scena uczty) i wpleść przejmujące wiersze o samotność człowieka w obliczu śmierci. Utwór, dający wiele możliwości inscenizacyjnych był wystawiany dwukrotnie (Teatr Polski w Poznaniu w r. 1933 w reżyserii Teofila Trzcińskiego oraz w poznańskim Teatrze „5" w r. 1962).

Szerszej publiczności znane są przede wszystkim sztuki obyczajowo-historyczne Iwaszkiewicza. Szczególnie *Lato w Nohant*, grane prawie na wszystkich polskich scenach.

A przecież nawet sam pisarz powiedział (Dialog nr 6/1959): „Moją twórczość dramatyczną uważam jednak za coś marginesowego w stosunku do mojej prozy i wierszy". Iwaszkiewicz zna doskonale mechanikę teatru, potrafi w sposób bezbłędny stwarzać nastrój oczekiwania, wprowadza niezwykle efektownie główne postacie (znane „wejście" Chopina w II akcie *Lato w Nohant*) — ostre, wbijające się w pamięć, repliki kończą każdy akt jego sztuk — nie stara się jednak burzyć starych form i przyjętych konwencji. Do tego, co chciał wyrazić, wystarcza mu najzupełniej dziewiętnastowieczna scena pudełkowa.

Może dlatego krytycy piszą o sztukach Iwaszkiewicza z niejakim zakłopotaniem. Niektórym recenzentom ich problematyka (artysta i otoczenie — społeczeństwo — świat) wydaje się echem wczorajszego dnia. Włodzimierz Maciąg w eseju drukowanym w Dialogu (nr 1/1959), przymierzając twórczość sceniczną do prozy i wierszy Iwaszkiewicza starał się znaleźć jakiś wspólny mianownik do określenia ogólnej aury dramatów pisarza i chyba zbyt pochopnie doszedł do wniosku, że na wciąż pasjonujące poetę pytania: „Czym jest kultura? Czym jest sztuka? odpowiedź Iwaszkiewicza wypływa z modernistycznego pojmowania i modernistycznej oceny wartości artystycznych. Artysta jest kimś więcej niż ideologiem społecznym, a zarazem kimś — jako zjawisko — znacznie powszechniejszym, niż romantyczny wieszcz (...) Sztuka jest wartością otwartą dla wszystkich, ale z drugiej strony nie ma ona w sobie żadnego ładunku utylitarnego, nikomu do niczego nie może służyć".

Sądzę jednak, że teatr podejmujący się wystawienia sztuk Iwaszkiewicza, powinien wziąć przede wszystkim pod uwagę różnice jakie dzielą *Kochanków z Werony* i *Kwidama* od trylogii historycznej *(Lato w Nohant — Maskarada, Wesele pana Balzaca)* i współczesnych sztuk obyczajowych *(Obudowa Błędomierza, Gospodarstwo)*. Punktem wyjścia przy inscenizacji pierwszych powinny być wniknięcie w rytm poetyckiej prozy i wewnętrzny rysunek psychologicznej postaci, który rzutuje na ich działanie — przy drugich należy wpierw znaleźć jakieś wyraźnie charakteryzujące cechy zewnętrzne, raczej określające, niż wyrażające daną postać.

Widziałem wiele przedstawień *Lato w Nohant*. Tylko jedno — warszawska prapremiera, ze Zbigniewem Ziembińskim, Marią Przybyłko-Potocką, Niną Andrycz — wywarło na mnie wielkie wrażenie. Może dlatego, że właśnie w tym spektaklu — poza wybitnymi rolami — tak wyraziście potraktowano rekwizyty. Od fidybusu pani Georges Sand poprzez doskonałą precyzję, z jaką zapadał mrok przed nadciągającą burzą, aż do strug deszczu, toczących się po szybach salonu w Nohant. Nie małą trudność przedstawia, podobnie jak u Czechowa, prowadzony dialog, pełen pauz i przemilczeń, indywidualizujący postacie, a jednocześnie narzucający wspólną, impresjonistyczną tonację — całości.

I jeszcze jedno — Iwaszkiewicz dał nam w swej prozie jedne z najpiękniejszych kart pejzażowych, jakie zna nasza literatura. Urok pejzażu jest obecny także w jego sztukach. Czujemy go w dusznej atmosferze i erotycznym napięciu Nohant, wdziera się odgłosem sunących i rozdzwonionych sań w „Maskaradzie" za murami pałacu w Wierzchowni, musimy wyczuć zaśnieżone pola Ukrainy w *Weselu pana Balzaca*. I znów przychodzi na myśl teatr Czechowa i sposoby,

jakimi Stanisławski starał się przekazać widowni klimat jego utworów. Wprowadzając (wówczas jako techniczne novum) zróżnicowane nagranie przyjaźnie szczekających psów witających przyjazd Astrowa i ostre psie ujadanie przy odjeździe Sjeriebiakowych w *Wujaszku Wani* — albo każąc aktorom sugerować letni wieczór opędzaniem się od komarów w spektaklu *Mewy*.

To wnikanie pejzażu do wnętrza wywołuje szczególną wibrację sztuk Iwaszkiewicza. A trzeba jeszcze pamiętać, że *Lato w Nohant* nawiązuje przecież także do osobistych wspomnień pisarza z Tymoszówki. Sądzę, że wbrew pozorom sztuka ta pociągająca aktorów dobrze postawionymi rolami, jest bardzo trudna do realizacji. Obowiązuje w niej pewien epicki dystans, który rozwiewa się, jeżeli wykonawcy potraktują role zbyt serio, bez odpowiedniej dozy ironii.

„Reżyser i aktorzy — pisał Jan Kott po powojennej premierze sztuki w Łodzi—zrobili tym razem wszystko, żeby położyć sztukę. Po pierwsze jej nie rozumieli. *Lato w Nohant* jest komedią historyczną z wielkimi ludźmi w rolach tytułowych; a nie dramatem historiozoficznym o współbytowaniu w jednym ciele geniusza i smakosza pulardzich udek".

*Odbudowa Błędomierza* została po raz pierwszy wystawiona na festiwalu współczesnych sztuk polskich w r. 1951. Z powodzi sztuk, jakie wówczas napisano, jest niewątpliwie jednym z nielicznych utworów, do których warto wrócić. Nie tylko jako dokumentu i świadectwa czasów. Iwaszkiewicz nawiązał w dramacie do schematu ibsenowskich *Podpór społeczeństwa*. Akcja dzieje się w niewielkim mieście wielkopolskim nad Wartą. Problem moralny: czy ma prawo uczestniczyć w odbudowie miasta i budowie socjalizmu człowiek o „nieczystych rękach" rozwija się na tle konfliktu dwu braci. Burmistrz miasta spotyka się po latach z bratem, którego skrzywdził. Dawne winy, przeszłość, która determinuje teraźniejszość, doprowadzają Konrada Siwickiego do zrzeczenia się stanowiska i opuszczenia Błędomierza. Podobnie jak w *Lecie w Nohant*, w *Weselu pana Balzaca* mamy tu również motyw rozstania, odjazdu. Deszcz, chlupot błota, turkot kół są akompaniamentem akcji ostatniego aktu. Może najwyraziściej rysują się postacie młodych — córki burmistrza, naiwnej, z mieszczańskimi kompleksami, ale rwącej się do życia Wali i zadzierżystego, wspaniale skreślonego zet-wu-emowca Rysia.

Również postać emerytki pani Wolffke, członkini Ligi Kobiet, poety na bezdrożu Klemensa, z gruba ciosanego Staniewicza przemawiają do nas żywym, zróżnicowanym dialogiem — tworzą galerię przeciętnych ludzi z tych pierwszych lat Polski Ludowej — z ich małymi kłopotami, złudzeniami i wielkimi problemami, jakie przyniosła im do rozwiązania historia. Bo chociaż minęło dopiero dziewiętnaście lat od zdarzeń błędomierskich — również ta sztuka Iwaszkiewicza wprowadza nas w klimat historyczny.



# WIELKI ŚWIAT CAPOWIC CZYLI BAŁUCCZYZNA DENUDATA

*WILAM HORZYCA*

Bałucki, bałucczyzna, to — uczą nas wszystkich podręczniki literatury — świat mieszczański, ukazany na scenie. I niewątpliwie, socjologicznie biorąc, odpowiada to prawdzie, a owe *Gęsi i Gąski*, *Grube Ryby* i inne *Kluby Kawalerów*, to pierwsze pomniki nie tyle realistycznej — bo realizm, i to nie byle jaki, znała i poprzednia epoka — ile nieszlacheckiej już literatury związanej nie ze światem dworu i dworka polskiego, ale i z miastem i jego życiem. Oczywiście, błąkają się jeszcze w tych małych obrazkach malutkiej rzeczywistości takie typy, jak Wistowski w *Grubych Rybach*, eks-szlachcic i... neomieszczanin; ale formacja, której Muzą jest Muza Bałuckiego, to już mieszczaństwo, stawiające na krwawych gruzach 63 roku swą zwycięską stopę tych co przeżyli. I to jest może w tym zjawisku rzeczą najciekawszą. Jak to było możliwe, by synowie bohaterów styczniowego powstania, a nawet bohaterowie sami, żyć mogli w tym „świecie drobnoustrojów", jakie prezentowała bałucczyzna i jej szkoła? A jednak było to możliwe, bo stało się faktem. Na dymiących wciąż jeszcze zgliszczach katastrofy dziejowej, na ziemi czerwonej jeszcze od krwi rozsiadł się sielankowy „Pastor Fido", niepamiętny wszystkiego co się działo tak niedawno.

Ta sielanka — bo bałucczyzna, to sielanka — jest, i może pozostanie zagadką. Nie socjologiczną, bo łatwo stwierdzić, że dochodzi w niej do głosu „zdrowy optymizm powstającego mieszczaństwa", ale — psychologiczną. Łatwo też ujrzeć w komedii tej pendent do wojującego wówczas pozytywizmu, ale w czemże to umniejsza jej psychologiczną zagadkowość? Spojrzyjmy na poetycki epilog powstania 31 roku, a ujrzymy III części *Dziadów*. Epilogiem strasznego pogromu 63 roku jest — *Klub Kawalerów*. Inde enigma. Czyżby pamięć ludzka bywała tak krótka? Czy może i nasze pokolenie może oczekiwać nowego wcielenia guarinowskiego „Pastor Fido", jako że idylliczne kwiaty najlepiej ponoć udają się na dobrze krwią przesiąkniętej glebie, na glebie — w i e l k i e g o z m ę c z e n i a?

Może ten i ów skłonny byłby i dziś jeszcze rzucić na Bałuckiego kamieniem za ten jego idyllizm, — mieszczański, to rzecz drugorzędna. I być może nawet, że miałby do tego prawo. Gdy się jednak do zjawiska, zwanego Bałucki, podejdzie od strony historycznej i ogólno-europejskiej, łatwo przekonać się można, że bałucczyzna, to przejaw tego samego układu spraw i rzeczy, jaki znamionował ówczesną Europę. Bo druga połowa 19 wieku w całej Europie stała pod znakiem sielanki, której może najpełniejszym wyrazem był późny wiktorianizm Anglii.

Nie znaczy to, by na ówczesnym firmamencie nie było gwiazd tragicznych. Jakiś Baudelaire, jakiś Rimbaud, jakiś Ibsen (tworzący zresztą tylko pesymistyczną odmianę tej sielanki schyłku wieku) innymi krążyli orbitami. Lecz całe plejady reszty pisarzy europejskich świeciły wówczas mdłym światłem bałucczyzny. A nasz Bałucki był tylko jedną z nich, i to bynajmniej nie najświetniejszą. Należał jednak do tej wielkiej rodziny sielankowych duchów owych czasów i dzierżył przez dobrą chwilę kaduceusz literatury naszej, po swojemu ukazując „światu i duchowi wieku — postać ich i piętno". Aż go w końcu za to ukamienowano, za jego sielankowość „fin de siecle'u", z której potem wyrosły dwie najstraszliwsze wojny, jakie zaznał nasz kontynent. Bo sielanka, to niebezpieczna rzecz, i dla idywiduów i dla narodów, i dla kontynentów całych. Zdradzone zgliszcza 63 roku wzięły też w końcu odwet na Bałuckim, gdy z rozpaczą w sercu strzelał sobie w skroń na krakowskich plantach w pobliżu teatru, w którym tyle lat królowała jego idylliczna muza *Klubu Kawalerów*.

---

## S P R O S T O W A N I E

Do ostatniego numeru „Proscenium" wkradł się błąd. Scenografia do schillerowskiej inscenizacji „Nie-boskiej komedii" w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego była dziełem Wincentego Drabika, a nie Władysława Daszewskiego (str. 16).

W międzyczasie, otrzymaliśmy wiadomość o zapomnianej radiofonizacji fragmentów „Nie-boskiej". Odbyła się ona we Lwowie, 30 marca 1935 roku, w inscenizacji i reżyserii Wacława Radulskiego. Po słowie wstępnym reżysera Tadeusz Białoszczyński (hr. Henryk) i Janusz Strachocki (Pankracy) odegrali scenę rozmowy wodzów.

---



# NAJSZLACHETNIEJSZĄ FORMĄ ZABAWY...

*TERESA KOSTYRKO*

---

(uwagi Leona Chwistka o teatrze)

Filozof w fotelu recenzenta — wydaje się, że ta formuła najtrafniej określa stosunek Leona Chwistka do teatru. Inspirowały go do wypowiadania swych sądów o Melpomenie konkretne wydarzenia teatralne, ale recenzją w pełnym tego słowa znaczeniu Chwistek nie zajmował się właściwie nigdy. Jego uwagi o teatrze to myśli filozofa, teoretyka, który zgodnie z całokształtem swoich poglądów na sztukę pragnął się wypowiedzieć i w tej dziedzinie przeżyć estetycznych.

Bezpośrednim bodźcem napisania esejów poświęconych teatrowi stały się dla Chwistka przede wszystkim lwowskie spektakle teatralne z lat czterdziestych, powstałe według śmiałych wówczas pomysłów Leona Schillera i awangardowych realizacji w stylu teatru *Cricot* czy *Gong*.

Chwistek bardzo zaangażowany w sprawę rozwoju polskiej kultury ogromnie życzliwy wszelkiej nowej myśli (jako malarz i teoretyk sztuki był „formistą" najbardziej bojowym z grupy, jako reprezentant nauk ścisłych przyczynił się do stworzenia podstaw nowoczesnej logiki i matematyki) podejmuje w swych esejach problemy, z których wiele i dziś posiada swą aktualność. Jest w nich próba określenia funkcji i specyfiki teatralnego widowiska, kryteriów wartości repertuaru, są konkretne propozycje nowoczesnej inscenizacji, jest ocena możliwości odbiorczych polskiego widza i poszukiwanie przyczyn niskiego poziomu ówczesnego polskiego teatru.

Punktem wyjściowym rozważań Chwistka z początku lat trzydziestych jest stwierdzenie upadku polskiego teatru. Źródeł tego faktu dopatruje się on w nienadążaniu twórców i krytyków teatru za zmieniającymi się formami w sztuce oraz potrzebami społecznymi. Tradycyjne rozumienie funkcji teatru i form jego realizacji doprowadziło ostatecznie do osamotnienia teatru. Istotnym czynnikiem tego osamotnienia stał się też rozwój poślednich gatunków sztuki takich jak kino, rewia, kabaret, zaspakających wzrastające zapotrzebowanie społeczne na widowiska rozrywkowe.

Wychodząc z założenia, że „teatr jest najszlachetniejszą formą zabawy publicznej" Chwistek przedsta-

wia własny program „naprawy rzeczypospolitej" teatralnej. Koncepcja teatru będącego przede wszystkim rozrywką w bardzo szerokim znaczeniu tego słowa jest wyraźna w pismach Chwistka jeszcze dziesięć lat przed powstaniem teatru *Cricot*, o którym niedawno pisał tak barwnie Jacek Puget. Czy inspirowały te myśli wspólne spotkania z przyszłymi twórcami *Cricot* w krakowskim klubie *Gałki Muszkatułowej* — sztabie generalnym formistów? W późniejszych latach Chwistek wspomina z tego okresu jakąś zabawę organizowaną przez grupę plastyków pod przewodnictwem Jaremy, zabawę, która była niemalże dziełem sztuki tak zdołała opanować umysł i wyobraźnię. Ale zapewne nie tylko atmosfera ówczesnego środowiska artystycznego w Krakowie podsuwa Chwistkowi pomysł teatru-zabawy. Jest on w tym bliski futurystycznym zamysłom Marinettiego i jego Théâtre de surpries, jest jednak również samodzielny i wierny własnym poglądom estetycznym.

Teatr zdaniem Chwistka powinien bawić stwarzając iluzję i nie udając, że to co przedstawia nie jest nią. Wszelkie naśladowanie przez inscenizatorów rzeczywistości zgodnie z jej potocznym pojmowaniem jest zgubne dla teatru. W swojej teorii sztuki Chwistek walczy z naturalizmem, zdaniem jego wrogiem wszelkiej sztuki, więc w odniesieniu do teatru postuluje on uwolnienie się od ciążącej na nim naturalistycznej koncepcji inscenizacyjnej, niejednokrotnie nawet wbrew sugestiom samego autora. Autor zresztą, na to warto zwrócić uwagę, nie powinien zdaniem Chwistka mieć najmniejszego wpływu na realizację sztuki, gdyż wartość jej nie rzadko pozostaje poza zamierzeniem twórcy, a jego teoretyczne komentarze nadają sztuce inny sens, niszcząc to co w niej jest najcenniejsze.

Teatr winien też zrezygnować ze swojego patosu i ambicji głoszenia wielkich prawd. Należy usunąć z niego to wszystko co wkracza doń jako element właściwy innym sposobom widzenia świata niż poprzez iluzję, a więc rozważania natury filozoficznej i pseudonaukowej, gdyż mogą one stanowić jedynie namiastkę wiedzy. Dominować natomiast winny wszelkie elementy sensualne: ruch, światło, dźwięk — to co przez zmysły trafia do wyobraźni. Stwarzanie przez teatr iluzji powinno być w nim widoczne. Należy sobie śmiało powiedzieć, że wydarzenia rozgrywające się na scenie to oczywiste konkretyzowanie się wytworów wyobraźni i nic więcej. Powstały w tym duchu spektakl *Kordiana* Słowackiego w reżyserii Leona Schillera we Lwowie rozbudzi później w Chwistku ogromny entuzjazm i przekonanie, że polski teatr wkracza w okres rozwoju.

Reakcja publiczności na przedstawienie *Kordiana* we Lwowie upewniła Chwistka o ważności sposobu interpretacji sztuki dla jej przyjęcia przez społeczeństwo, dla zaangażowania widza tak niezbędnego do tego by teatr mógł istnieć. Odmienne zupełnie potraktowanie tekstu, nowoczesna scenografia, w całej koncepcji spektaklu zerwanie z dotychczasowym sposobem rozumienia i widzenia dramatu, wszystko to nie przeszkodziło pozornie nieprzygotowanemu na to odbiorcy przyjąć spektakl z aprobatą. Głosy oburzenia dochodziły jedynie ze strony niektórych krytyków. Bez wątpienia czynnikiem zdobywającym widza w tym wypadku był nie sam tekst sztuki, lecz jego interpretacja. Nie znaczy to jednak, by dobór repertuaru w teatrze był sprawą obojętną. Przeciwnie jest to rzeczą na tyle istotną, że należy zrewidować panujące dotąd kryteria wprowadzając bardziej funkcjonalne.

Jakimi kryteriami należy kierować się przy doborze repertuaru? Oczywiście nie tym czy sztuka jest dość łatwa dla szerokiego odbiorcy gdyż twierdzenie, że pewne sztuki są „za trudne" krytycy sformułowali bezpodstawnie. Jedyne kryterium właściwe to: „czy sztuka jest dobra". Rozważając ten problem Chwistek odwołuje się znów do swej teorii sztuki. Zgodnie z nią proponuje ustalać wartość dramatu czy komedii ze względu na formę, a nie treść. Fabuła nie może być tym elementem, który stanowiłby o wartości sztuki, gdyż w ten sposób musielibyśmy uznać za cenne wiele zupełnie nieznośnych sztuk. Chcąc oceniać właściwie, należy rozpatrywać poszczególne sceny utworu w oderwaniu, a przekonawszy się, że każda z nich niezależnie od łączącej ich akcji ma jakiś sens, podoba się ze względu na jej wartość autonomiczną możemy uznać sztukę za dobrą. Chwistek sądził, że Szekspir jest bliski takiej koncepcji budowy dramatu, który spełniałby te kryteria. Czy znaczy to, że treść nie jest ważna w dziele sztuki? Oczywiście nie. Odwołując się do formy jako naczelnego kryterium wartości sztuki Chwistek był zgodny z zasadami formizmu, o które walczył i które w mniejszym lub większym stopniu realizowane były w twórczości czynnych wówczas poetów, jak Tytus Czyżewski, dramaturgów jak Witkacy czy malarzy jak Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie. Kryterium to było dla Chwistka bardziej hasłem bojowym skierowanym przeciw naturalizmowi niż przekonaniem, że sztuka nie ma i nie powinna mieć nic wspólnego z rzeczywistością. Przeciwnie Chwistek sądził, że nie ma sztuki w której nie wyrażałaby się rzeczywistość. Rzeczywistość jako treść sztuki może być jednak bardzo rozmaita, ale tu wkroczyliśmy już na teren dość skomplikowanej filozofii Chwistka, wróćmy więc do tematu bliższego teatrowi.

Niezależnie od swoich poglądów estetycznych stworzył Chwistek koncepcję malarską, którą nazwał strefizmem. Polegała ona na wprowadzeniu do utworu podziału na strefy, w których przedstawione przedmioty podporządkowane były jednej wspólnej dla wszystkich cesze. Tą cechą w obrazach Chwistkach mógł być kolor lub kształt. Była więc strefa przedmiotów okrągłych, kanciastych, strefa przedmiotów czerwonych, żółtych itp. Dla koncepcji tej znajduje Chwistek zastosowanie również w teatralnej inscenizacji. Mógłby to być podział sceny na pola zróżnico-

wane kolorem, kształtem, tempem akcji, interpretacją wypowiadanych kwestii. Przenoszenie się przedmiotów z jednej do drugiej połączone byłoby ze zmianą jego jakości. Naturalnie Chwistek nie traktuje tego pomysłu jako zasady nowoczesnej inscenizacji, ale jako jeden z możliwych jej projektów, i w tym sensie wydaje się to dość interesujące.

Jeszcze jednym interesującym pomysłem jest postulat wprowadzenia do teatru muzyki jako elementu równorzędnego. Jest więc Chwistek kontynuatorem jeszcze w 19-towiecznym teatrze spotykanej idei teatru-syntezy różnych dziedzin sztuki: literatury, plastyki, muzyki, teatru gdzie jednak wszystkie te elementy podporządkowane byłyby nie fabule, ale zamierzeniom konstrukcyjnym realizatorów spektaklu. Sądzę, że duże zainteresowanie Chwistka i całej grupy związanej z formizmem dla widowiska rewiowego wiązało się z tą ideą, rewia od początku swego istnienia łączyła właśnie wielość form artystycznych w jakiejś określonej całości. Poza tym w tym czasie zdobywała ona coraz większą popularność, co mogło stanowić dodatkową zachętę do korzystania z jej form dla kogoś, kto jak Chwistek zainteresowany był problemem zdobycia widza dla teatru.

Odbiorcę nie trudno zaangażować wykorzystując jego nigdy niezniszczalną potrzebę bezpośredniego uczestniczenia w spektaklu. Można to zrobić, stwierdza Chwistek, uciekając się nawet do radykalnych zmian w samej konstrukcji wewnętrznej teatru, wprowadzając odmienne od dotychczasowego usytuowania sceny np. w centrum widowni, co jest już znane w historii teatru lub wprowadzając nawet aktorów między widzów.

Tylko taką drogą, przez wprowadzenie zmian w całej dotychczasowej koncepcji teatru może dokonać się zdobycie publiczności, a nie drogą rzekomego dostosowania się do jej gustów bardzo pejoratywnie ocenianych przez krytyków. Dobieranie bezwartościowego repertuaru i naturalistyczna inscenizacja usprawiedliwiana przez niektórych twórców teatru złym gustem publiczności jest nie tylko zasadniczą pomyłką w ocenie polskiego odbiorcy, ale jest zdaniem Chwistka „pospolitą zbrodnią". Przeciętny obywatel jest zdolny do przeżywania wielkiej sztuki, jeżeli tylko nie jest ona blagą, stwarzającą pozory wielkości.

Walka o widza musi iść w parze z walką o nowy teatr, równie wielki jak dawny, co nie znaczy jednak taki sam jak dawny.

„Przeciwnie — mówi Chwistek — jest jasne, że jeśli ma chodzić o jakiś teatr porównywalny z dawnym, to nie może on być dalszym ciągiem dawnego, bo wówczas nie będzie równie świeży, ale przeciwnie musi on powstać w zupełnie nowych warunkach na podstawie tych danych, które teraz właśnie jego powstaniu najbardziej sprzyjają".

Ta myśl o ciągłym poszukiwaniu „wielkiego teatru" zawsze towarzyszącego swoim czasom mogłaby posłużyć za motto współczesnym dyskusjom teatralnym.



# ANDRZEJ PRONASZKO

*LEON CHWISTEK*

W roku 1915 wystawił wspólnie z Żeromskim sceny z *Lilli Wenedy* i *Legionu* w Zakopanem. Już wtedy był radykalnym nowatorem. W roku 1917 wziął czynny udział w zorganizowaniu ruchu formistycznego w Krakowie. Jest jednym z tych niewielu starych formistów, którzy nigdy nie wdawali się w kompromisy. Szedł naprzód z wytrwałym uporem, przepojony wiarą w zwycięstwo swojej idei. Wielkiej sztuki nie ma bez bohaterstwa! Pronaszko o tym wie i znosi z zimną obojętnością groźny atak broniącego się ancien regime'u — Wszystko zdaje się wskazywać, że chwila zwycięstwa jest niedaleka. Od półtora roku Pronaszko może pokazać co umie. Pracuje z zaciekłością i bezwzględną konsekwencją. Od półtora roku podziwiam jego dzieło w teatrze lwowskim. Tych co go podziwiają jest coraz więcej.

Na konkursie imienia Wyspiańskiego otrzymał pierwszą nagrodę. Wyróżnienie to jest triumfem nie tylko Pronaszki, ale całego formizmu. Świadczy chlubnie o wrażliwości artystycznej i inteligencji jury.

Pozornie zagadnienie dekoracji jest impasem. Jesteśmy zbyt wrażliwi, żeby móc znieść konwencjonalny naturalizm. Nikt już nie widzi w dekoracjach skał, drzew i pałaców, — widzi tylko malowane papiery. Naturalizm im jest lepszy, tym jest gorszy. Świadczą o tym gabinety figur woskowych i kina. Pronaszko brzydzi się pretensjonalnością naturalizmu dekoracyjnego. Powiedział mi kiedyś, że radby dekorację unicestwić. Chce tylko pokazać to, co jest rzeczywiste i prawdziwe, tj. aktora i jego kostium. Ale tu właśnie zaczynają się piętrzyć trudności. Aktor jest żywy, jest w pewnym sensie naturalistyczny. Jakżeż pogodzić go z schematem formistycznej dekoracji? Sprzeczność jest pozorna, zrodzona z szablonowego obrazu rzeczywistości.

Żywy człowiek nie jest ani naturalistyczny, ani impresjonistyczny, ani formistyczny sam przez się. Jest takim, jakim go uczyni nasza wizja rzeczywistości. Jest takim, jakiego narzuci nam fantazja twórcza artysty.

Pronaszko posiada nieprawdopodobny dar ubrania człowieka. Nie waham się twierdzić, że jest genialnym kostiumerem, takim może, jakiego w tej chwili żaden inny teatr nie posiada. Umie zamieniać ludzi w aniołów, umie czynić z nich widmo rzeczywiste i żywe. Umie przez dobór barw i kształtów czynić z nich

SŁOWACKI: „SAMUEL ZBOROWSKI" LWÓW, TEATR WIELKI 1932
REŻYSER: WACŁAW RADULSKI
KOMPOZYCJA PRZESTRZENI: ANDRZEJ PRONASZKO
W środku: Tadeusz Białoszczyński (Lucyfer)

ośrodki przykuwające naszą wyobraźnię nieskończonym bogactwem i bujnością formy i umie narzucić nam przekonanie, że to wszystko rodzi się z pustki i grozy otaczającej ich przestrzeni. Te zdolności Pronaszki predystynują go na dekoratora wielkiego repertuaru romantycznego.

*Samuel Zborowski*, nad którym Lwów przeszedł do porządku dziennego, był arcydziełem sztuki dekoracyjnej. Nie wiem, czy liczba osób, które spostrzegły, że we Lwowie dzieje się właśnie coś wielkiego, przekroczyła kilka dziesiątek. Obawiam się, że była znacznie mniejsza. Ja uległem silnemu wrażeniu i muszę stwierdzić, że tkwi ono we mnie do dziś dnia.

Zajmowałem się wiele zagadnieniem wizji aniołów i twierdzę stanowczo, że żaden z artystów nie wzniósł się wyżej od Pronaszki. Anioły jego nie są ani dziwaczne, ani przerażające, ani sentymentalne. Są proste i bardzo poważne. Mają podłużnie sfałdowane ciężkie suknie, nikłe, trapezoidalne skrzydła, i groteskowe ubrania głów. Ten, który trzyma tajemniczą księgę — tworzy osobliwie niepokojącą sylwetę.

Na tle ich białych szat nabiera osobliwej siły, czarna sylweta Zborowskiego, i w malinowe i pąsowe jedwabie odziane widmo Zamoyskiego. Wszystko razem tworzy wspaniały obraz, może najpiękniejszy z tych, jakie widziałem na scenie.

W *Odysie* stworzył Pronaszko zwarty, skośny, każdoaktowo zmieniający swoją formę wielokąt, silnie nachylony ku widzowi. (Linie wytyczne rozwiązania przestrzeni: Akt. I.: Droga Odysa z tułaczki do dalekiego, nieosiągalnego wprost domu. Akt. II.: Scena mordu; Odys zabija gachów. Padają mu pod nogi. Akt. III.: Zupełne osamotnienie Odysa, zagubionego w rozległej przestrzeni). W wielokącie tym, wyobrażającym ubogie środowisko ówczesne, nie kryjące w sobie żadnych tajemnic, umieścił kolorowych, bogato ubranych gachów, Telemaka, Penelopę i obszarpanego w stylizowany sposób nadczłowieka Odysa. Zasadniczy kontrast groteskowego kostiumu i schematu dekoracji. Ucieczka przed pustką dnia powszedniego. Zwykli ludzie szukają jej w błyskotkach, — Odys rwie się do tajemnicy morza. Akt ostatni był osobliwie silny. Kontrast pięknej sylwety Odysa na tle bezgranicznej pustki. (Odys grany był świetnie przez Janusza Strachockiego). Pustka skalnego wielokątu zanurzonego w płaszczyźnie morza. Było tylko jedno błyśnięcie chimery, zjawy bardzo niesamowitej i dziwnej. Resztę wypełniło oczekiwanie zjaw, niepokój i strach.

W związku z tymi sprawami chcę jeszcze wspomnieć o Walkiriach, występujących w *Zborowskim*. Są to dwie groteskowe, zupełnie nieoczekiwane maski, związane z schematem przestrzeni górskiej. Jest w tym bezsiła smoków toskańskich, które miały odstraszyć Francuzów. Jest w tym cała tragedia konającej rekwizytorni romantyzmu. Wzruszenia rodzące się z takiej sytuacji, są bezwzględnie nowe i zawierają element narkotyczny najwyższego gatunku. Wydaje się, że Pronaszko otwarł przed nami jakąś nową, zamkniętą dotychczas księgę wizji.

Trudno przewidzieć, co czeka nas, na jej następnej stronie.

**Scena lwowska 1932/33, zeszyt 4**

WYSPIAŃSKI: „POWRÓT ODYSA" AKT III
LWÓW, TEATR WIELKI 1932

# PLASTYK TEATRALNY O SWOIM FACHU

*ZBIGNIEW OSIŃSKI*

Na rynku księgarskim ukazała się w pięknym wydaniu PIW'u, niecierpliwie oczekiwana przez ludzi zainteresowanych teatrem, „Polska plastyka teatralna"* Zenobiusza Strzeleckiego.

Pierwszy z trzech obszernych tomów książki obejmuje prawie 650 stron, wypełnionych materiałem interpretacyjnym, słownikiem wyrazów technicznych, indeksami. Tom drugi zawiera spis ilustracji, fotografie i „resumé" w języku angielskim, francuskim, rosyjskim. Na trzecim tomie natomiast spoczywa zasadniczy akcent ilustracyjny. Obejmuje on wyłącznie fotografie. W sumie, do pierwszej w Polsce książki o scenografii — o ile nie liczyć przestarzałego studium Mieczysława Tretera „Teatr a sztuki plastyczne" z 1923 roku i cyklu artykułów Edwarda Woronieckiego, zamieszczonych pt. „Nowoczesna inscenizacja teatralna" w numerach poznańskiego miesięcznika „Tęcza" z 1936 roku — załączono 1025 reprodukcji fotografii z przedstawień i makiet prac scenografów. Reprodukcje, w wielu przypadkach barwne, ujmują nie tylko polskie inscenizacje zaczynając od wieczorów Zielonego Balonika po Szajnę, Kantora, Bąkowskiego, ale także przedstawienia Adolfa Appii, Gordona Craiga, Wsiewołoda Meyerholda, Aleksandra Tairowa, Georges Pitoëffa i innych. W książce Strzeleckiego znajdziemy także reprodukcje i opisy dzieł Picasso, Moneta, Baksta, Gonczarowa, Matisse, Légera, Prampoliniego, Mondriana. Twórców, którzy antycypowali w malarstwie zmiany mające się trochę później pojawić w teatrze dramatycznym, na scenie operowej czy kukiełkowej, w rewii, balecie, pantomimie. Materiał ikonograficzny został w „Polskiej plastyce teatralnej" funkcjonalnie powiązany z ujęciem interpretacyjnym poszczególnych kierunków względnie dzieł scenografów.

* Zenobiusz Strzelecki, Polska plastyka teatralna. Tom I/III. Okładkę, obwolutę, strony tytułowe, układ graficzny tekstu i ilustracji projektował Aleksander Stefanowski. PIW, Warszawa 1963. Wydanie pierwsze. Nakład 4500 + 250. Cena 300 zł.



Trzeba podkreślić, że znakomicie reprodukowane fotografie stanowią często znalezisko autora. „Chociaż ta książka nie jest albumem — czytamy w „Przedmowie" — to jednak do ilustracji przywiązano w niej duże znaczenie. Zrobiono chyba wszystko, aby było możliwie dużo dobrych ilustracji. Ale w marzeniach widziałem setki reprodukcji całostronicowych i kolorowych" (s. 10).

Zadania książki w zamierzeniu autora są dwojakie. Po pierwsze — utrwalenie dotychczasowego dorobku polskiej plastyki teatralnej. Po drugie — skłonienie czytelnika, w szczególności artysty, do wyciągnięcia z lektury wniosków użytecznych dla dalszej pracy twórczej.

Zatem aspekt dokumentacyjny w szerokim ujęciu historyczno-teoretycznym, jak i aspekt niejako prakseologiczny. Sądzę, że to wystarczająco dużo w konfrontacji z obyczajami naukowej teatrologii wyspecjalizowanej w pracach o charakterze bibliograficzno-genetycznym, dalekiej od praktyki teatralnej, chorującej na swoistą impotencję w zakresie ujęć teoretycznych i syntez (przykład: świeżo wydany album „Słowacki na scenach polskich"). Nic też dziwnego, że pisana przeciw tradycyjnej teatrologii książka Strzeleckiego stała się — pomimo słonej ceny — bestsellerem wydawniczym. Przyczyn doszukiwałbym się nie tylko w umiejętności pisania o trudnych sprawach teatru, ale przede wszystkim w wyraźnym u autora uwrażliwieniu na współczesność, na zmiany dokonujące się w sztuce z dnia na dzień. Egzemplifikacja założeń książki Strzeleckiego, metoda analizy i syntetyzowania zagadnień, wskazanie relacji plastyki teatralnej z architekturą, rzeźbą, literaturą dramatyczną, w końcu omówienie problemów szkolnictwa w zakresie scenografii złożyły się na książkę dającą najpełniejszy, jak dotychczas, obraz życia teatralnego w Polsce dwudziestowiecznej.

Autor „Polskiej plastyki teatralnej" jest w gustach artystycznych wyraźnie sprzymierzony z awangardą. O awangardowych upodobaniach Strzeleckiego świadczy zresztą nie tyle wysoka cenzura wystawiona Pronaszce, Szajnie czy Kantorowi, ile przede wszystkim konsekwentne traktowanie teatru jako sztuki autonomicznej, rządzącej się własnymi prawami. Strzelecki dostrzega przy tym integralną ewolucję sztuki teatralnej, postuluje konieczność unicestwienia tego co martwe i przestarzałe dla współczesności. Stąd, pomimo entuzjazmu z którym komentuje np. schillerowską inscenizację *Dziadów* daleki jest od uznania tego przedstawienia za „modelowe" dla naszej współczesności. „Jest rzeczą zrozumiałą — czytamy, że ta forma inscenizacji była odpowiednia w pewnym okresie czasu, że nie jest wiecznie aktualna" (s. 345). Mitem, utworzonym przez gabinetowych polonistów i inscenizatorów, są wzorcowe przedstawienia *Dziadów*, *Nie-Boskiej komedii*, *Kordiana*. W tym miejscu, z nieukrywaną satysfakcją przytaczam taki cytat z książki:

„Schiller był wrogiem „uniwersyteckich" analiz dzieła teatralnego, naukowych, lecz pozateatralnych (dlatego stworzył Wydział Teatrologiczny na PWST). Teatr jest żywy, pełny tylko w przedstawieniu; po przedstawieniu można już badać tylko martwe fragmenty". (s. 197) Na marginesie analizy przedstawień współczesnej awangardy Strzelecki podejmuje, zasygnalizowaną jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym przez Konrada Winklera i Zygmunta Toneckiego, tezę o wzmożonej ekspanacji architektury na współczesny teatr. Architekci pchają teatr w kierunku urbanistyki. Tacy artyści, jak Bell — Goddes, Szymon Syrkus i Andrzej Pronaszko komponują czaso-przestrzennie, akcentują ruch człowieka, wyrywają aktora z „pudła" scenicznego, podkreślają sukcesywny ogląd plastyki przez widza w warunkach spektaklu teatralnego. Tutaj architekci — scenografowie spotykają się z inscenizatorami typu Erwina Piscatora, Wsiewołoda Meyerholda, Jerzego Grotowskiego dążąc wspólnie do maksymalnego zbliżenia aktora i widza. W Teatrze im. Żeromskiego na Żoliborzu w latach trzydziestych zlikwidowano scenę. „Bliskość aktora zwiększała przeżycie publiczności, angażowała do akcji całą widownię, a przecież na tym polega sztuka teatru" — stwierdza Strzelecki. W kierunku architektonicznej bryły zorientował polską plastykę teatralną Wyspiański. Z jego szkoły wyszli Karol Frycz, Wincenty Drabik, Władysław Daszewski, Andrzej Pronaszko. Nowy dramat Witkacego, Gombrowicza, Jonesco, Becketta oraz nowe inscenizacje starych tekstów zmuszają teatr do bezustannych poszukiwań. Dlatego prace Józefa Szajny, Tadeusza Kantora i najmłodszych są nie tylko przedłużeniem linii Wyspiańskiego, ale także próbą samookreślenia sztuki teatralnej w nowej rzeczywistości.

Strzelecki wyróżnia dwie wyraźne szkoły we współczesnej scenografii polskiej:

1. warszawską (przedstawiciele: Władysław Daszewski, Jan Kosiński, Andrzej Stopka, Adam Kilian, Andrzej Cybulski, Teresa Roszkowska, Otto Axer) cechuje orientacja na realizm, dramat, historyzm. Historyczność, mogąca stanowić źródło dla formy teatralnej, dająca podstawę do określenia epoki chociażby skromną sugestią w kostiumie czy rekwizycie łączy tą grupę artystów.
2. krakowska (Józef Szajna, Tadeusz Kantor, Andrzej Majewski, działający poza Krakowem Krzysztof Pankiewicz) o stylu surrealistyczno-metaforycznym. Styl ten chroni plastyka przed popadnięciem w eklektyzm, ale zmusza go do większej selekcji tekstów dramatycznych, a przede wszystkim inscenizatorów. Przykład: „Gdy Szajna współpracuje z Grotowskim przy inscenizacji *Akropolis* Wyspiańskiego rezultat okazuje się wspaniały", ale nie zawsze tak bywa. (s. 599)

Te dwie grupy łączy wspólna tendencja: poszukiwanie faktury, zainteresowanie powierzchnią i efektem blachy, płótna, drzewa, tiulu, lamy. Analiza polskiej plastyki teatralnej doprowadza Strzeleckiego do dwóch wniosków: po pierwsze — scenografia polska zawsze silnie podkreślała moment społeczny, po drugie — była i jest w wysokim stopniu nowatorska.

Dalszy postęp w teatrze może się dokonać — zdaniem autora książki — tylko na drodze jednolitości poszukiwań. Przemawia za tym argument historyczny: rola zespołów takich, jak Reduta, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, lwowski teatr Leona Schillera i Wilama Horzycy, Cricot, Teatr Konspiracyjny Tadeusza Kantora, Teatr Nowy Kazimierza Dejmka w Łodzi, Teatr Ludowy Krystyny Skuszanki w Nowej Hucie. Wystarczy. Stąd, trudno nie solidaryzować się ze Strzeleckim w takiej dla przykładu opinii o Tadeuszu Kantorze: „Myśli o teatrze trudnym, awangardowym, i taki teatr powinien być stworzony, ażeby Kantor mógł w nim wystawiać we własnej reżyserii i scenografii nowoczesne dramaty" (s. 511). I dalej: „Chyba lepiej dopuścić do wypadków fałszywego nowatorstwa niż zabić postęp sztuki" (s. 602).

Pewne refleksje rodzą się na marginesie wyboru omówionych w książce Strzeleckiego prac scenografów.

Rozpocznijmy od Andrzeja Pronaszki.

Na pewno lwowskie *Wesele* z 1933 roku zasługiwało bardziej na uwagę niż *Wesele* z 1955 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Pierwsze zrywało z konwencją naśladowców Wyspiańskiego, było kubistyczne, bryłowate, antynaturalistyczne, neomisteryjne. Pronaszko wyprowadził *Wesele* poza chałupę krakowską, dał jej syntetyczny skrót i połączył z ogromną płaszczyzną błękitnego horyzontu. Dokonywał w tym rewolucji wobec ówczesnej tradycji inscenizacyjnej. Warszawskie *Wesele* było już mniej czyste, bardziej dekoracyjne. Za dużo w tym różnych przybudówek, scena nie po pronaszkowsku „rozgadana". Pominięcie opracowania Pronaszki do *Dziadów* Leona Schillera w Wilnie (1933 rok) jest także poważniejszym przeoczeniem. Tym bardziej, że wnioski konfrontujące scenografię wileńską z opracowaniami *Dziadów* we Lwownie, w Warszawie i w Sofii były by zapewne pouczające. Fotografie z inscenizacji wileńskiej wskazują — wbrew obiegowej opinii — na jej odmienność w stosunku do pozostałych inscenizacji *Dziadów* Leona Schillera.

Dziwny wydaje się także brak jakiejkolwiek wzmianki o interesującej scenografii do horzycowej inscenizacji *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego w lwowskim Teatrze Wielkim (1936 rok). Tutaj zerwano radykalnie z tradycyjną architekturą dziedzińca wawelskiego: „... koncepcja inscenizacyjna Horzycy — Pronaszki otwarła nad akcją *Odprawy* ogromne tło nieba, uprościła sam teren do tarasowej wyniesionej płaszczyzny i schodów szerokich.* Akcja... rozgrywa się na tarasie wyniosłym, jedynie Helena schodzi z schodów nad-tarasowych, jakby spływała z obłoków, tylko Aleksander na czele „chóru panien trojań-

* Zobacz: Proscenium, zeszyt 2, str. 32—35.

WYSPIAŃSKI: „WESELE" LWÓW, TEATR WIELKI 1933
REŻYSERIA: JANUSZ STRACHOCKI
SCENOGRAF: ANDRZEJ PRONASZKO

skich" podchodzi na taras schodami od dołu, tylko Kassandra porywa się do wróżby z załomu szerokich stopni" — notował jeden z krytyków. Scena pozbawiona realiów dekoracyjnych była pusta, groźna, patetyczna. Błękitny horyzont na tle czarnych płócien kotarowych zmieniał w trakcie przedstawienia dwukrotnie barwę: żółciał, robił się mętny, jak przed burzą, w momencie groźby Ulissesa by zgranatowieć w finale widowiska. Tak inscenizowany dramat był próbą „wypowiedzenia wielkiej przestrogi Kochanowskiego językiem teatru dzisiejszego" (B. W. Lewicki, Notatki recenzenta teatralnego, Lwów Literacki 1937, nr 1).

Warto było sięgnąć zapewne do ankiety o scenografii Andrzeja Pronaszki, przeprowadzonej w pierwszym półroczu 1933 roku przez redakcję Kuriera Literacko-Naukowego (tygodniowy dodatek kulturalny do Kuriera Lwowskiego). Głos zabierali w niej m. in. tacy znawcy przedmiotu, jak Władysław Kozicki, Kazimierz Sichulski i Leon Chwistek. Nie zasłużył na pominięcie (przedrukowany w tym numerze „Proscenium") artykuł Chwistka pt. „Andrzej Pronaszko", zawierający znakomite analizy opracowań plastycznych do lwowskich inscenizacji *Samuela Zborowskiego* (reż. Wacław Radulski) i *Powrotu Odysa* (reż. Janusz Strachocki).

W rozdziale o Władysławie Daszewskim niepokoi brak analizy scenografii do *Marchołta* Kasprowicza (reż. W. Radulski) w lwowskim Teatrze Wielkim (1934 r.). Daszewski wniknął tutaj w wymagania sceny misteryjnej, której zasadę stanowi dekoracja symultaniczna (jednoczesna), wielopłaszczyznowa. Ton jednoczący widowisko, który w tekście *Marchołta* nadaje postać Żebraka — Fauna — Pana, scenograf wydobył akcentem o przedziwnej sugestywności. Na tle błękitnego horyzontu, ponad plastyczną perspektywą baśniowo barwnego, sowizdrzalsko przekrzywionego miasteczka, umieścił olbrzymie, podświetlane i zmieniające barwę w trakcie przedstawienia koło zodiaku. Pełniło ono podwójną funkcję: uogólniającą i satyryczną. Symbol ludzkiego życia, zamkniętego w nieodmienny krąg, łączył się z żartem, kpiną, karykaturą. "... gigantyczną wizję poety — konkluduje recenzent — zrealizował teatr lwowski z tak doskonałym wniknięciem w intencję, i samego misterium Kasprowicza, i prawdziwej funkcji widowiska scenicznego, że lwowska inscenizacja *Marchołta* pozostanie jedną z najpiękniejszych kart w historii teatru polskiego". Ponad to, studium Daszewskiego „O architekturze scenicznej" (Plastyka R. IV, 1938, nr 7/28), pominięte przez autora „Polskiej plastyki teatralnej", stanowi cenny materiał dla egzemplifikacji praktycznych dokonań scenografa.

Podobnie, jak z *Marchołtem Radulskiego* — Daszewskiego wygląda sprawa z opracowaniem plastycznym Karola Frycza do *Mrówek* Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej w krakowskim Teatrze im. Słowackiego (1936 rok). Sądzę, że ta scenografia zasługiwała na szczegółową analizę. Podejrzewam, że taki a nie inny kształt plastyczny *Mrówek* był w wielkim stopniu zasługą reżysera Wacława Radulskiego. Zbyt mocno przypomina ta inscenizacja lwowskie

KASPROWICZ: „MARCHOŁT GRUBY A SPROŚNY" OBRAZ IV
LWÓW, TEATR WIELKI 1934
REŻYSER: WACŁAW RADULSKI
SCENOGRAF: WŁADYSŁAW DASZEWSKI

A. DE STEFANI FERUCCIO CERIO: „KRZYK"
LWÓW, TEATR WIELKI 1935
REŻYSER: BRONISŁAW DĄBROWSKI
SCENOGRAF: WŁADYSŁAW DASZEWSKI

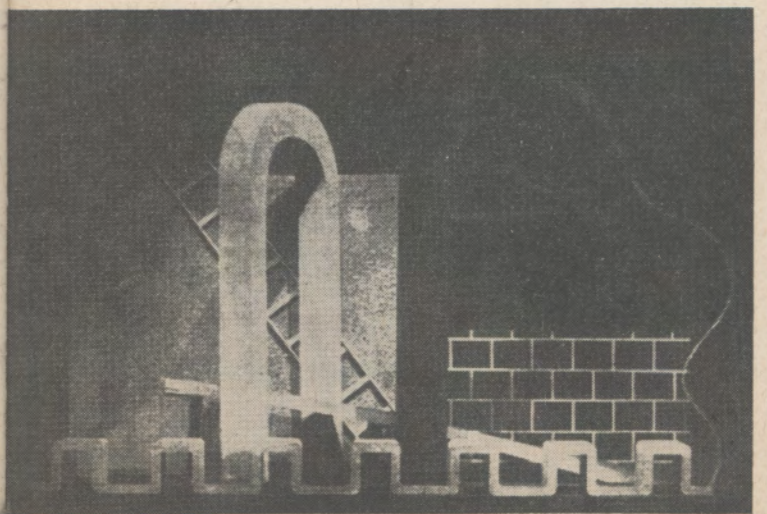
przedstawienia Radulskiego i zbyt daleko odbiega w konwencji od innych prac Frycza.

Nazwisko Wacława Radulskiego pojawia się w pracy Strzeleckiego stanowczo zbyt rzadko. Rola Radulskiego w kształtowaniu polskiego stylu teatralnego była w dwudziestoleciu międzywojennym napewno ciekawsza niż to wynika z tekstu książki. Był to przecież reżyser, który wspólnie z Drabikiem, Fryczem, Pronaszką czy Daszewskim stworzył cały szereg znakomitych inscenizacji. Strzelecki załącza fotografie i pisze o lwowskich inscenizacjach *Samuela Zborowskiego* Słowackiego (1932), *Bachnatek* Eurypidesa (1933), *Jeńców* F. T. Marianettiego (1933), *Człowieka, który był czwartkiem* wg Cherstertona (1934). Tych przedstawień Pronaszko nie robił z Anonimem. Ktoś za nimi przecież tkwi. Czy mieliśmy w dwudziestoleciu międzywojennym aż tylu interesujących reżyserów, żeby o jednym z nich można wstydliwie milczeć? Tym bardziej, że — w moim przekonaniu — właśnie Wacław Radulski spośród całej linii budowniczych polskiego stylu teatralnego w kategoriach monumentalnych jest w swojej estetyce teatralnej najbliższy dzisiejszej awangardzie.

Z krakowskim okresem pracy Radulskiego (1933—1939) kojarzy się nazwisko jego najbliższego współpracownika. Myślę o Tadeuszu Orłowiczu. Rezultatem tej współpracy były inscenizacje w swoim czasie tak wybitne, jak *Trzy mgły* Mariana Niżyńskiego (1935), *Opowieść wigilijna* Dickensa (1936), *Cesarz Jones* O'Neilla, *Jeńcy* Marinettiego (1937), *Serce Balbiny* Ferdynanda Crommelyncka (1938), *Jak wam się podoba* Szekspira w przekładzie Adama Polewki (1939). Do inscenizacji *Serca Balbiny* Orłowicz skomponował fantastyczny przekrój wiejskiej izby z ogromnym wylotem na błękitne niebo. W ramach groteskowo irracjonalnej konstrukcji toczyła się akcja tragikomicznego moralitetu. Komponując scenografię do przedstawienia *Jeńców* Tadeusz Orłowicz był daleki od kopii z pracy Pronaszki do lwowskiej inscenizacji (1933 r.). Pewne podobieństwa były sprawą Radulskiego, który w obydwu przypadkach reżyserował dramat włoskiego futurzysty. Orłowicz ujął wizję Marinettiego w żelazny szkielet niby hangarowej konstrukcji z fragmentami betonu i muru frontu oraz okratowaną celą dozorcy, w której na ścianie znajduje się szereg olbrzymich kluczy.

Z książki Strzeleckiego nie dowiemy się nic o tych przedstawieniach. Ze szkodą dla pełnego obrazu wybitniejszych osiągnięć polskiej scenografii. Pominięcie prac Tadeusza Orłowicza, a także „prześlizgnięcie" się przez charakterystyczne dla modelu sceny Tadeusza Kontora inscenizacje w krakowskim Teatrze Konspiracyjnym jest w książce Strzeleckiego poważnym brakiem i daje się usprawiedliwić tylko fatalnym stanem naszych bibliotek oraz zbiorów teatralnych. Upomniałbym się poza tym o niektóre z prac Wiesława Makojnika w okresie jego wileńskiej współpracy z Mieczysławem Szpakiewiczem w Teatrze na Pohulance. Mam na myśli przede wszystkim scenografie do *Róży* Żeromskiego (1931), *Hamleta* (1935), *Króla Edypa* (1935) i *Orestei* (1938). Dwie ostatnie pozycje w dramaturgicznym opracowaniu Stefana

CHESTERTON: „CZŁOWIEK, KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM"
LWÓW, TEATR WIELKI 1934
REŻYSER: WACŁAW RADULSKI
SCENOGRAF: ANDRZEJ PRONASZKO



Srebrnego.) Także scenograficzne opracowania Jerzego Gołaszewskiego do sosnowieckich inscenizacji *Róży* (1931) i *Nie-Boskiej komedii* (1935) warto chyba było omówić.

Studiując „Polską plastykę teatralną" można sobie wyobrazić daleką od prawdy opinię, według której przed 1939 rokiem interesujące scenografie bardzo rzadko pojawiały się poza Warszawą. Tymczasem były okresy (np. w dwudziestoleciu międzywojennym), w których nie tylko Lwów i Kraków, ale Sosnowiec, Częstochowa, czy Wilno skutecznie rywalizowały ze stolicą właśnie pod względem odwagi artystycznej, znajdującej wyraz głównie w śmiałych, nowatorskich opracowaniach plastycznych do poszczególnych przedstawień.

„Polska plastyka teatralna" Zenobiusza Strzeleckiego to jedna z najbardziej interesujących książek o teatrze, jakie zdarzyło mi się czytać. Sądzę, że jej znaczenie wybiega poza teatr. W tym tkwi sens i inspirująca wartość tej pracy Strzeleckiego. Autor stwierdza w przedmowie: „Do pełnego obrazu naszej sztuki teatralnej potrzebne są monografie polskiego dramatu współczesnego, reżyserii, gry aktorskiej, w których... byłyby zanalizowane kierunki artystyczne i scharakteryzowane środki formalne. Potrzebna jest również książka o technice sceny" (s. 8). Myślę, że głównym defektem polskiej teatrologii jest brak elementarnej pracy o teorii przedstawienia teatralnego, wykazującej funkcjonowanie wszystkich elementów w złożonej strukturze spektaklu i ujmującej ewolucję poglądów na spektakl teatralny w aspekcie historycznym. Bez takiej pracy nie będziemy ciągle przygotowani na to, żeby wszechstronnie utrwalać „wczoraj i dziś" polskiego życia teatralnego. Z marzeń o dziele wybiegającym poza analizę kierunków artystycznych i „środków formalnych" zrodziła się powyższa recenzja.



# MIESZCZANIE Z CALAIS

*HUBERT ORŁOWSKI*

Nie przypuszczał zapewne mistrz Rodin, że dzieło jego — wykonana w latach 1884—86 marmurowa grupa cześciu mężczyzn, tzw. *Mieszczanie z Calais* — stanie się dla niemieckiego ekspresjonisty Georga Kaisera w niespełna 30 lat później bezpośrednim impulsem do napisania dramatu pod tym samym tytułem. Podkreślenie elementu genetycznego nie zawsze musi być celem samym w sobie; w konkretnym wypadku wydaje się być kluczem do właściwego odczytania tekstu.

Grupa sześciu mieszczan pochodzi z okresu twórczego Rodina zwanego okresem „ludzi kroczących", ludzi, którzy po wewnętrznych wahaniach, po powzięciu decyzji, ruszają w drogę, ciężkim, twardym krokiem (m. in. *Balzac!*). Kaiser, zafascynowany rodinowskim utrwaleniem gestu, gestu wyrażającego wyjątkowość sytuacji i będącego swoistym skrótem myślowym, dopisał do tego marmurowego finału poprzedzającą historię. Tworzywa dalszych rozmyślań jak i do wątku fabularnego poprzedzającej historii dostarczyło Kaiserowi pewne wydarzenie z wojny stuletniej (to samo zresztą, które przykuło uwagę A. Rodina) uwiecznione w kronice Froissarta.

Król Anglii Edward III oblega Calais. Miasto nie ma skąd oczekiwać pomocy, gdyż śpieszące z odsieczą wojska francuskie zostały rozbite. Edward III zgadza się nie niszczyć miasta oraz pozostawić jego mieszkańców przy życiu tylko pod tym warunkiem, że gród podda się niezwłocznie, zaś sześciu przednich mieszczan w workach i z powrozami u szyi stanie przed królem, oddając klucze od bram miasta i życie w ręce monarchy. Wedle słów kronikarza sześciu mieszczan dopełniło ofiary; stanęli przed obliczem króla. On zaś darował im życie „na prośbę małżonki swej, ponieważ ta była w błogosławionym stanie". Tyle mówi pergamin Froissarta.

Cały bagaż intelektualny powierzył autor fabule w zasadzie nie odbiegającej od opowieści Froissarta. W jednym tylko wypadku „uzupełnił" relację kronikarza. Oto zarys akcji *Mieszczan z Calais:* Przekazana przez angielskiego oficera wiadomość o warunkach kapitulacji dzieli zebranych na rynku mieszczan na dwa obozy; w jednym — świadomy swych celów, samotny starzec Eustache de Saint-Pierre, w drugim zaś — ogół pragnący bronić miasta za wszelką cenę, nawet za cenę niewątpliwej zagłady grodu i jego obrońców. Swym „apostolskim" zapałem i przekonywującymi wywodami dokonuje de Saint-Pierre swe-

go; przekonywuje pozostałych o słuszności tego stanowiska, o konieczności uratowania grodu. Na pytanie burmistrza, kto z zebranych zgadza się oddać swe życie miastu, zgłaszają się — de Saint-Pierre, starzec Jean d'Aire, trzech innych mieszczan i... równocześnie dwóch braci, Jaques i Pierre de Wissant. W tym miejscu uzupełnił Kaiser tekst kroniki, zmieniając również — w sposób zasadniczy — oś konfliktu. Z jednej strony bowiem obecność 7-go ochotnika gmatwa sytuację, z drugiej zaś ułatwia de Saint-Pierreowi realizację głębszych zamierzeń. Starzec — alter ego autora — zdaje sobie z tego sprawę; nie rezygnując z walki o ocalenie miasta prowdzi batalię o czystość decyzji swych współtowarzyszy. W przeprowadzonym w kilka godzin później losowaniu — któryś z mieszczan musi wszak odpaść — okazuje się, że wszyscy wyciągnęli niebieskie kule, kule przynoszące śmierć. De Saint-Pierre nie włożył bowiem do misy białej, zwiastującej wolność gałki. Zdumionym mieszczanom wyjaśnia, iż nie chce przypadkowego, nieprzemyślanego czynu; niech zatem każdy z nich, gdy jutro o świcie usłyszy dzwon, wyruszy ze swego domu. Kto ostatni stanie na rynku, ocali swą głowę.

Ostatni akt toczy się w błyskawicznym tempie. Świta. Rynek i wiodące doń ulice są zapełnione przez mieszkańców miasta. Przed portalem kościoła na rynku czeka na wybranych burmistrz. Przez zapchane ulice przedziera się sześciu mieszczan; sześciu, gdyż brak Eustache de Saint-Pierre'a! Tłum, który mniema, iż został uszukany, chce szturmować dom starca. I oto de Saint-Pierre zjawia się; przynoszą go na noszach. Otruł się, by śmiercią swą umocnić decyzję sześciu pozostałych. Wyruszających w drogę skazańców zatrzymuje wysłannik króla. Oznajmia zebranym, iż król darowuje im życie, ponieważ królowa powiła mu syna.

Chociaż Georg Kaiser (1878—1945) jest zaliczany do najbardziej charakterystycznych pisarzy niemieckiego ekspresjonizmu — niektórzy nazywają go nawet „klasykiem" tego kierunku — to sztuką *Mieszczanie z Calais* (wyd. książkowe 1914), poprzez „wypełnienie anonimowości ekspresjonistycznego krzyku" treścią konfliktów konkretnych ludzi, odszedł chyba dość daleko od charakteru całokształtu swej twórczości.

Akt pierwszy to w zasadzie zderzenie się utylitarystycznej — na pierwszy rzut oka — postawy de Saint-Pierre'a z racją reprezentującą honor, wierność, obowiązek stania u boku króla, nawet za cenę nieuchronnej zagłady. W dalszej argumentacji odsłania de Saint-Pierre właściwe motywy swej postawy, niszcząc otoczkę swego rzekomego utylitaryzmu (jest najbogatszym w mieście!) i tchórzostwa. Wielkością Calais — twierdzi on — jest właśnie jego port. Dzięki portowi miasto stało się bogate i kwitnące, poważane przez sąsiednie narody. Wielkość grodu zbudowano tylko w wyniku wieloletnich wyrzeczeń mieszkańców Calais. To — ciągnie starzec nieubłaganie — zobowiązuje. „Sukces ten nakłada na was najcięższe brzemię".



Czyż panowanie nie oznacza równocześnie służenia? „Służyliście miastu. (...) Czy możecie je dziś opuścić, skoro panowanie stało się waszym udziałem?"

Jednym słowem: Wielkość sprawy, wielkość mierzona włożonym wysiłkiem, domaga się od człowieka, by pozostał jej wiernym nawet za cenę upokorzenia. To jeszcze nie koniec batalii de Saint-Pierre'a o całkowite pozyskanie swych przeciwników. Ściera się bezpośrednio z Duguesclinsem, francuskim pułkownikiem, będącym uosobieniem męstwa, bezkompromisowości i wierności. Właściwym celem ataku starca jest jednak żywiołowa, spontaniczna odwaga Duguesclinsa, jego niekontrolowane czyny; „Spuszczasz przyłbicę, za tarczą zaś jesteś ślepy i głuchy (...). Gdzież jest męstwo, jeśli wola mija się z czynem? (...). Cóż wart jest taki czyn, który cię ślepo obezwładnia? (...). Czyn twój stanie się tchórzostwem".

A zatem już w pierwszym akcie zostaje zasygnalizowany drugi — obok ostro zarysowanego konfliktu dwóch koncepcji bohaterstwa czy poświęcenia — zasadniczy problem, a mianowicie konieczność podejmowania świadomych decyzji, etyczna wyższość świadomego wyboru. Koniec pierwszego aktu przynosi zapowiedź losowania, przełożonego przez de Saint-Pierre'a na popołudnie.

Akt drugi, jak już wspomniano, to również samotne zmagania się starca, z tym że konflikt przebiega tu prawie niewidocznie. Poprzez wywołanie ciężkiej atmosfery oczekiwania, (kilkakrotne odwlekanie momentu ostatecznego wyboru!), dzięki wyeliminowaniu czynnika przypadkowości, „przekazał" de Saint-Pierre wybór samym mieszczanom. „Skazanie" mieszczan na wybór mogło zaistnieć tylko ze względu na owe nader ważkie „uzupełnienie" fabuły średniowiecznej kroniki; dojście siódmej osoby „rozerwało" sztywny łańcuch skazanych, napełniło to każdego z nich nadzieją, wiarą w ocalenie. Mówiąc ustami de Saint-Pierre'a — oddało każdemu z nich decyzję (powziętą w porywie chwili) i zażądało nowego wyboru, lecz tym razem po dłuższej rozwadze, po wewnętrznych zmaganiach.

W zasadzie — tak można by sformułować myśli de Saint-Pierre'a — pierwsza decyzja współtowarzyszy nie odbiega, gdy chodzi o ocenę moralną, od niekontrolowanej spontaniczności Duguesclinsa; jest też wynikiem porywu uczuć, atmosfery chwili. Akt drugi jest zatem również miejscem zderzenia się racji de Saint-Pierre'a z koncepcją „ślepego" bohaterstwa. Można więc twierdzić, iż akt drugi, prócz rozwinięcia konfliktu z aktu pierwszego, przynosi nowy problem; poprzez uwypuklenie czynnika intelektualnego i eksponowanie samej świadomości wyboru, została niejako podkreślona jego wartość immanentna, wartość etyczna świadomego wyboru.

Akt trzeci nie przynosi rozwinięcia pierwszego czy drugiego problemu; samobójstwo de Saint-Pierre'a nie powinno nikogo zaskoczyć. Czynem tym udokumentował swą postawę, dał „świadectwo prawdzie".

Fabuła, zaczerpnięta z kroniki Froissarta, zawierała już pewien zaczątek konfliktu. Pisarz dojrzał go i wykorzystał, ale i zarazem zmienił. Dla wyobraźni Kaisera otwierało się szerokie „pole gry" ograniczone z jednej strony ultimatum króla, z drugiej zaś wyjściem mieszczan przez bramy miasta. Pisarz dojrzał tę sprzyjającą okoliczność. Owe kilka godzin akcji spiętych klamrą pytań i odpowiedzi wypełnił egzemplifikacją tego, co w antropologii filozoficznej zwie się „konfliktowością sytuacji moralnych". Egzemplifikacją — w danym wypadku — nie będzie jednak zilustrowanie tezy przykładami. Dla Kaisera konfliktowość sytuacji moralnych jest stanem nieuniknionym. Interesują go raczej konsekwencje — negatywne lub pozytywne — dokonywania wyboru. Stroną negatywną jest według Kaisera to, iż większość ludzi powoduje się „racjami", jeśli można tu użyć tego terminu, emocjonalnymi, te zaś na modelowanie osobowości nie mają większego wpływu. Dlaczego? Dlatego, że decyzje uwarunkowane „temperaturą chwili", „poczęte" z nienawiści lub miłości, czynią człowieka ślepym i głuchym na otaczający świat, stają się okowami uniemożliwiającymi ciągłą „weryfikację" pierwotnych zamierzeń.

Wybór przeprowadzony natomiast na płaszczyźnie rozumowej pozwala człowiekowi być wolnym w każdej chwili. Jest to niewątpliwie rzecz trudniejsza, wymagająca większego bohaterstwa aniżeli jednorazowy akt odmowy czy przyzwolenia. W tym jednakże — niby w *katharis* Arystotelesa — leży jego siła oczyszczająca, na tym polega samowychowawcza rola świadomego wyboru.

Czy warto było „odkryć" zapomnianą sztukę Kaisera, sztukę, którą A. Nicol w *Dziejach dramatu* zbył słowami „nie bez wartości" (T. II, s. 287). Tymczasem wystawienie *Mieszczan z Calais* — podobnie jak grana przed przeszło 30-tu laty na deskach teatru *Die Freie Bühne* sztuka G. Hauptmanna *Przed wschodem słońca* — poruszyło umysły i znalazło szeroki oddźwięk w społeczeństwie niemieckim. Niektórzy nie wahali się nawet nazwać tego skandalem teatralnym.

Wiek XX-ty — by wspomnieć kilka obiegowych określeń — bywa nazywany wiekiem atomu, chemii czy aluminium. Dorzućmy do tego jeszcze jedną formułę; w wieku XX jak nigdy dotąd, człowiek bywa „skazany" na wybór. Wielkość i różnorakość przemian zmusza do tego większość ludzi. Jeśli od tej strony spojrzymy na sztukę Kaisera, to okaże się, że nie straciła ona aktualności.

A. Rodin nie chciał swej rzeźby pozostawić na cokole; sześciu mieszczan miało stanąć na środku rynku miasta Calais, na bruku. Stamtąd, spośród tłumu przeciętnych ludzi, mieli codziennie wyruszać na spotkanie z wrogiem: bohaterowie i ludzie zarazem.

Cena 4,— zł

## Spis rzeczy

str.

Prof. Bruno Hartman: Słoweński Teatr Ludowy . . . . . 2

— Nota o Branku Gombaču . . . 5

Stanisław Hebanowski: Iwaszkiewicz i Teatr . . . . . 7

Wilam Horzyca: Wielki Świat Capowic czyli Bałucczyzna Denudata . . . . . 11

Sprostowanie . . . . . 12

Teresa Kostyrko: „Najszlachetniejszą formą zabawy... . . . . 13

Leon Chwistek: Andrzej Pronaszko . . . . . 17

Zbigniew Osiński: Plastyk teatralny o swoim fachu . . . . . 20

Hubert Orłowski: Mieszczanie z Calais . . . . . 29

REDAGOWALI: JERZY ZIOMEK, STANISŁAW HEBANOWSKI, MILIAN KWIATKOWSKI I ZBIGNIEW OSIŃSKI

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ: ANTONI RZYSKI

Poz 2 — 1149 — 6 64 — O-2/2424 - 2500 (6)

TP

NARÓD SOBIE

**TEATR POLSKI**

**DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:**
**MAREK OKOPIŃSKI**

**Sezon 1963/64**

MICHAŁ BAŁUCKI

# GRUBE RYBY

Komedia w 3 aktach

PREMIERA

3 czerwca 1964 r.

MICHAŁ BAŁUCKI

# GRUBE RYBY

Komedia w 3 aktach

Osoby:

| | |
|---|---|
| ONUFRY CIAPUTKIEWICZ emeryt | STEFAN ORZECHOWSKI |
| DOROTA jego żona | IRENA OSUCHOWSKA |
| WANDA wnuczka Ciaputkiewiczów | WANDA ELBIŃSKA |
| BURCZYŃSKI obywatel | STANISŁAW PŁONKA-FISZER |
| HELENA jego córka | NINA GRUDNIK |
| WISTOWSKI kapitalista | [redacted] (gościnnie) ZBIGNIEW STAWARZ |
| HENRYK jego bratanek | [redacted] LESZEK DĄBROWSKI |
| PAGATOWICZ radca sądu | [redacted] TADEUSZ WOJTYCH |
| FILIP służący Ciaputkiewiczów | EUGENIUSZ KOTARSKI |

Rzecz dzieje się w domu Ciaputkiewiczów

REŻYSERIA: WŁADYSŁAW STOMA
SCENOGRAFIA: ZBIGNIEW BEDNAROWICZ
KIEROWNIK LITERACKI:
STANISŁAW HEBANOWSKI

INSPICJENT: MARIAN NOWAKOWSKI
SUFLER: ALEKSANDRA KRÓLIKOWSKA

Prapremiera „Grubych ryb" odbyła się 17. VIII. 1881 w Warszawskim teatrzyku ogródkowym Belle-Vue. Wystawił komedię poznański zespół Teatru Polskiego pod dyr. Karola Doroszyńskiego.

●

Władysław Stoma, znakomity aktor, dyrektor Teatru Polskiego przed wojną i w latach 1945—48 po wojnie — grał w Poznaniu w sezonie 1957/58 rolę Kretońskiego w krotochwili Kazimierza Zalewskiego „Oj mężczyźni, mężczyźni"

●

O roli Kretońskiego pisał wówczas Włodzimierz Jasieński:
Stoma swój tekst wygrał przedziwnie zręcznie a przecież jego rola należy do mniejszych w sztuce — grał gestami rąk, powtarzającym się ruchem przygładzania bokobrodu, doskonale wystudiowanym gestem, którym wyprasza lokaja, groteskową lecz oszczędną mimiką; jego jak gdyby żywcem z Gogola wzięta twarz robiła wrażenie i wtedy gdy milczał, w ogóle trzeba zaznaczyć, że nim Stoma zdoła wygłosić swą wielką oskarżycielską orację, przez kilka minut gra doskonale... tylko nieruchomą twarzą i mruganiem powiek, a mimo toczącej się w tym czasie obok niego wartko akcji, skupia właściwie całą uwagę widza na sobie. Jest niesłychanie interesującym obserwować jak jego Katon rodzinny, świętoszek, który przeżył jakąś pokaźną ilość lat w celibacie i jest gorącym propagatorem czystości i surowości obyczajów, moralnego „ochędóstwa", zmienia się pod wpływem panny Tichard w jednego z najgorliwszych jej przyszłych „uczniów", najgorliwszych, gdyż nawet zdemaskowanie rzemiosła filutki nie odwiedzie go od wzięcia kilku lekcji.

To nie tylko doskonała interpretacja roli, właściwie jest to stworzenie czegoś, do czego rola, zaznaczam jeszcze raz nie pierwszoplanowa, dawała jedynie pretekst.

Tygodnik Zachodni 26. IV. 1958
*Sztuka — aktorem stoi.*

ADAM GRZYMAŁA SIEDLECKI

o Władysławie Stomie w roli Wistowskiego:

Do jakiego stopnia i w pełni swojego rozwoju nie przestawał admirować mistrzów, przykładem może służyć jego Wistowski z Grubych ryb. Bynajmniej nie zatajając tego, naśladuje on tu wielkiego Frenkla i naśladuje tak, jak mistrzowie — kopiści naśladują Leonarda da Vinci, Tintoretta czy Tycjana; aż do powtórzenia każdej rysy, którą ząb czasu wygryzł na malowidle. Oczywiście Stoma łudzi się, gdy twierdzi, że nie dodał nic do Frenklowego arcydzieła; olbrzymie powodzenie, jakie towarzyszy jego Wistowskiemu, zawdzięcza nie tylko Frenklowi, ale i umiejętności kopiowania, umiejętności nie tak częstej jakby się zdawało.

*„Świat aktorski naszych czasów"*

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH: Bogdan Iwanikowski — Kierownik techniczny, Antoni Hasiński i Zofia Turguła — Pracownie krawieckie, Helena Dubert — Modystka, Czesław Tomczak — Perukarnia, Władysław Makowski — Stolarnia, Damazy Guzikowski — Malarnia, Stefan Zandecki — Tapicernia, Władysław Mackiewicz — Modelarnia, Sylwester Korzeniowski — Pracownia obuwnicza, Florian Grodzki — Ślusarnia, Dionizy Gabrysiak — Scena, Tadeusz Molski i Edward Kassner — Elektrotechnika.

Cena 1 zł

Poz 2 - 1203/64 - O-12 2496 - 3 000