



P A N S T W O W Y
TEATR POWSZECHNY

ŁÓDŹ, OBROŃCÓW STALINGRADU NR 21, TELEFON 350-36
DYREKTOR STANISŁAW PIOTROWSKI
KIEROWNIK ARTYST. ROMAN SYKAŁA

WIKTOR HUGO

ANGELO
TYRAN
PADWY

Tragedia w 3 aktach

Program

LUTY

1960

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP



WIKTOR HUGO

WIKTOR HUGO

SŁOWO WSTĘPNE

(w skrócie)

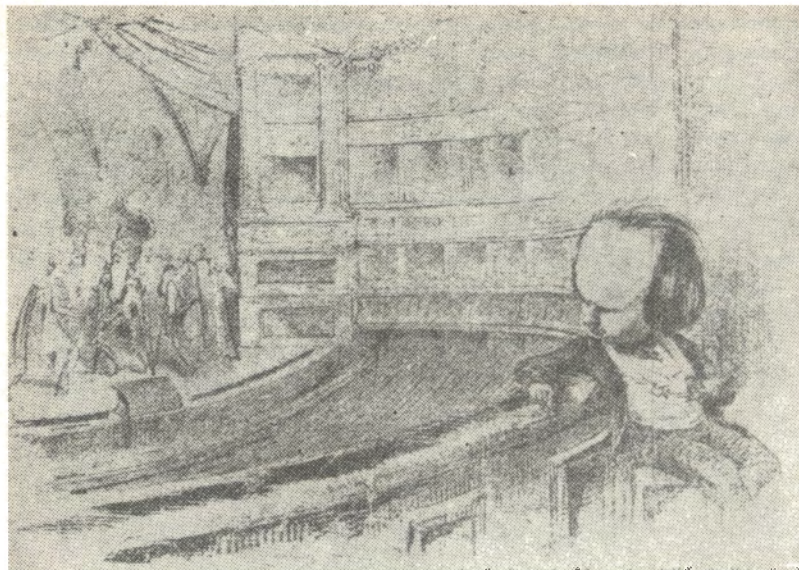
Dzisiaj kiedy wszystkie problemy, nawet te, które dotyczą samych podstaw społeczeństwa, stają się tak ważne, wydawało się autorowi już od pewnego czasu, że byłoby nader użyteczne przedstawić w teatrze sztukę o takiej idei, jak w sztuce scenicznej.

W akcji całkowicie wypływającej z serca, ukazać dwie poważne lecz bolesne postacie: kobietę z towarzystwa i kobietę spoza niego: inaczej

mówiąc w dwu tych postaciach przedstawić wszystkie kobiety, całą kobietę. Pokazać te dwie kobiety, które całą kobiecość streszczają w sobie, często szlachetne, zawsze nieszczęśliwe. Bronić jednej z nich przeciwko despotyzmowi, drugiej — przeciw wzdargdnie. Ukazać jakim próbom potrafi przeciwstawić się cnota pierwszej z nich, jakimi łzami potrafi obmyć swe poniżenie druga. Tam dostrzec błąd, gdzie błąd tkwi, więc w mężczyźnie, który jest wszechwładny, i w ustroju społecznym, który jest absurdem. Dopuścić, ażeby w tych dwóch wybranych pokonane zostały wzajemne złe uczucia przez pobożność dziewczęcia, miłość ukochanego i miłość matki; nienawiść przez poświęcenie, cierpienie — przez obowiązek. Przewidzieć tym dwóm kobietom dwu mężczyzn: małżonka i kochanka, władkę i banitę i zmieścić w nich poprzez tysiące drobnych powikłań te wszystkie stosunki zwyczajne i niezwykłe, jakie łączą mężczyznę z jednej strony z kobietą, z drugiej strony — ze społeczeństwem. Wreszcie poniżej tej grupy, która używa i posiada, ale która też cierpi, czasem zamroczona cieniem, to znów rozjaśniona promieniami, umieścić zawistnika, tego fatalnego świadka, który zawsze bywa w podobnych wypadkach, który stoi u dołu wszystkich społeczeństw, wszystkich hierarchii, wszystkich dobrobytów, wszystkich cierpień ludzkości. Wieczny wróg to tego wszystkiego, co jest na górze: zmienia on kształt stosownie do czasu i miejsca, lecz w istocie zawsze jest ten sam: szpieg w Wenecji, eunuch w Stambule, pamflicista w Paryżu. Umiejscowić go tak, jak Opatrzność go umiejscowiła, w cieniu, zgrzytającego zębami na każdy uśmiech, tego nędznika inteligentnego, a zgubionego, który już nic nie potrafi, jak tylko szkodzić, gdyż miłość jego spotyka wszystkie drzwi zamknięte, natomiast nienawiść otwarte.

Wreszcie z tego, co przedstawiono tutaj, stworzyć dramat: nie z życia mieszczań, bo małostkowość tego rodzaju zaszkodziłaby wzniosłości idei: ale z życia książęcego domowego: książęcego — bo wymaga tego wielkość dramatu; domowego — bo tego wymaga jego prawda. Dla zadośćuczynienia potrzebie ducha, który zawsze czuje przeszłość w teraźniejszości, teraźniejszość zaś w przyszłości, domieszać w tym dziele do elementu wiekuistego: element ludzki, element społeczny, element historyczny. Namalować z kolei, realizując tę ideę, nie tylko mężczyznę i kobietę, nie tylko dwie kobiety i trzech mężczyzn, lecz również wiek cały, jego klimat, jego cywilizację i jego lud. Zbudować z tego pomysłu w oparciu o dane historyczne tak proste i prawdziwe wydarzenie, tak żywe, tak pulsujące, tak rzeczywiste, żeby zakryło oczom tłumy ideę samą, tak jak mięśnie zakrywają kości.

Nigdy nie będzie za dużo powtarzania, z kimkolwiek by się mówiło o potrzebach społeczeństwa, do których zaspokojenia zawsze winny dążyć wysiłki sztuki, że dzisiaj bardziej aniżeli kiedykolwiek teatr jest miejscem nauki. Dramat taki, jaki chciałby stworzyć autor sztuki, a jaki potrafiłby



Wiktor Hugo na przedstawieniu „Burgrafów”
Karykatura Moyneta

stworzyć człowiek genialny, powinien dać ludowi — filozofię, ideom — formułę, poezji — muzykę, krew i życie: tym, którzy myślą — nieinteresujące wyjaśnienie, duszom zbrukany — napój obmywający, ukrytym bliźnim — balsam, każdemu — dobrą radę, wszystkim — ustawę.

Bez wątpienia warunki sztuki przede wszystkim i we wszystkim muszą być spełnione. Obudzenie ciekawości, zainteresowanie, bawienie widza, jego śmiech i łzy, stała obserwacja wszystkiego, co jest w naturze, ozdobna powłoka stylu — oto, co dramat musi w sobie mieć, bez czego nie byłby dramatem: lecz, aby był zupełnym, trzeba, aby dramat także miał chęć uczyć w tym samym czasie, gdy ma chęć bawić.

Niech wzrusza dramat, lecz niech w nim tkwi też lekcja i niech ją zawsze będzie można odnaleźć. W najpiękniejszym nawet dramacie winna być surowa idea tak, jak w najpiękniejszej kobiecie jest wewnątrz szkielet.

Autor jak widać, nie tai twardych obowiązków poety-dramaturga. Wobec tak ogromnych zadań, jakie ma przed sobą teatr XIX wieku, autor

odczuwa głęboko swoją nieporadność, lecz mimo to wytrwa w twórczości raz zaczętej. Jeżeli mało rzeczy byłoby za tym, to czyż mógłby się autor cofnąć, zważwszy, że zachęca go przychylność umysłów elity, oklaski itumu, lojalna sympatia tych, którzy w dzisiejszej krytyce wyróżniają się nieprzeciętnością i posłuchem. Będzie więc autor dalej tworzyć śmiało; i ilekroć uzna za konieczne przedstawić wszystkim z najmniejszymi szczegółami ideę użyteczną, ideę społeczną, ideę humanitarną, pokaże ją przez teatr, jak przez powiększające szkło.

W wieku, w którym żyjemy, widnokreśli sztuki rozszerzają się znacznie. Ogiś poeta-dramaturg mówił: publiczność, dzisiaj mówi: naród.

7 maja 1835 r.

Przełożył: Marian Żurawek



DAUMIER „Melodramat”



Albert Besnard. Premiera „Hernaniego”

WŁADYSŁAW RYMKIEWICZ

WIKTOR HUGO w oczach wrogów i przyjaciół

W literaturze francuskiej, i nie tylko francuskiej, trudno o bardziej przekonujący przykład pisarza walczącego, który by jak Wiktor Hugo swą twórczością wywoływał tak diametralnie sprzeczne sądy i opinie, i wzbudzał tak różnorodne uczucia wśród czytelników, krytyki i prasy, od uczuć zachwyty i uwielbienia począwszy, a na wrogości i zajadłej nienawiści kończąc.

Zakaz wystawienia dramatu *Marion Delorme*, zdjęcie przez cenzurę (po

pierwszym przedstawieniu sztuki *Król się bawi* (z galerii rozległy się wówczas chóralne śpiewy *Marsylianki*, *Carmagnoli* i trzeciej wielkiej pieśni rewolucyjnej *Ça ira*), ogromny sukces sceniczny *Hernaniego*, który opinia publiczna poczytała autorowi nie tylko jako zwycięstwo w walce z klasykami, lecz dopatrzyła się również gestu antymonarchistycznego — wszystko to sprawiło, że pisarz już w pierwszej ćwierci dziewiętnastego stulecia stał się bożyszczem ludu paryskiego, ulubieńcem młodzieży i dumą Francji. Ucieczka z kraju w 1851 roku przed groźbą prześladowań ze strony Ludwika Napoleona (którego Wiktor Hugo nazwał Napoleonem Małym) dodała blasku sławie pisarza. Jego wierszy pisanych na wygnaniu uczyli się ludzie na pamięć, aby przemyścić tekst do Francji. Ale nie tylko lud francuski, lecz również narody uciemnionej Grecji, Italii, Hiszpanii, Kuby widziały w wielkim twórcy romantyzmu sojusznika w walce z tyranją. Poeta na wygnaniu, na wyspach Jersey i Guernesay w kanale La Manche, otrzymywał setki listów od robotników Lyonu i Lille, głównego miasta północnego okręgu przemysłowego we Francji, od robotników, o których pisał w wyborze poezji *Les Châtiments* (*Chłosta*):

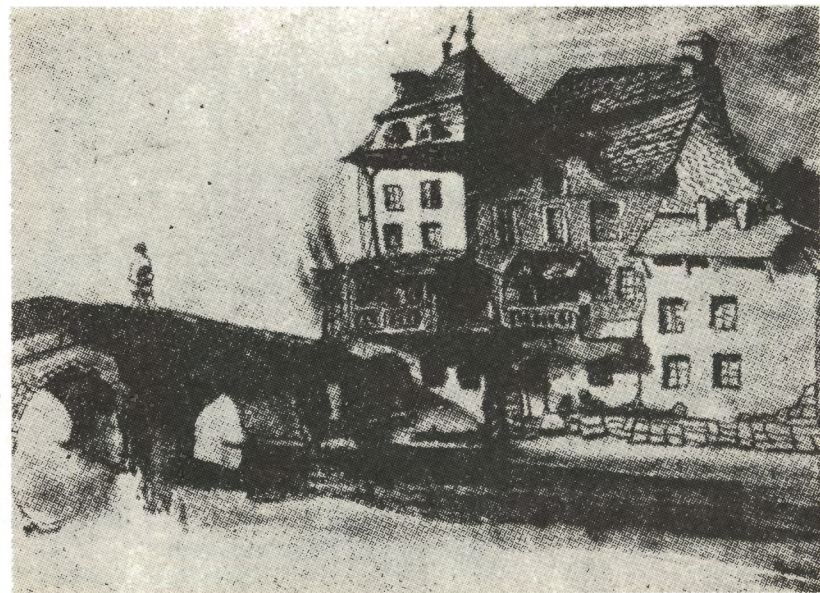
*W Lille zszedłem kiedyś w mrok piwnicznych izb.
Ujrzałem piekło nieszczęścia.
Nie ludzi tam, lecz widma wychowała nędza.
Blade, zgięte, koślawe... Gościec je poskręcał
Żelazną pięścią...
Nie ma tam nawet łóżek, Więc matki nieszczęsne
Układają w wilgotnych dziurach ściany wklęsłej
Swoje pisklęta.
Te niewinne maleństwa z gołęmb spójrzaniem,
Miast kotylski, grób mają przychodząc na ziemię...
Dolo przeklęta!*

(przekład Zbigniewa Bieńkowskiego)

Jednocześnie z podziwem i miłością pokrzywdzonych i uciśnionych ściga poetę zemsta sytych i możnych tego świata, prześladowania cenzury, szkodliwy polityczny trybun literackiej pisarza, jaką była *L'Événement*, tropienie przez szpiegi i ślepaczy, którzy po zamachu stanu Napoleona III otrzymali od ministra spraw wewnętrznych Saint Arnaud tajny rozkaz odnośnie Wiktora Hugo: „sprzątnąć bez hałasu”.

I pomimo że od dnia śmierci wielkiego pisarza upłynęło 75 lat, burżuazja francuska po dziś dzień obrzuca zniewagami jego pamięć. Głośny nacjonalista i kolaboracjonista Maurras pisał o największym romantyku świata: *Musimy zniszczyć całe dzieło moralne romantyzmu. To była choroba francuskiego umysłu.* Zaś Leon Daudet stwierdza: (Hugo) *dla burżuazji dzisiejszej jest demagogiem, blagierem i po prostu „największym głupcem XIX wieku”.*

Nie mogą nas dziwić te bezsilne wybuchy nienawiści, jeżeli pamiętamy o uwielbieniu, jakim otaczał pisarza lud paryski, który w czasie Komuny przerywał walkę zbrojną i otwierał barykady, aby przepuścić Wiktora Hugo, idącego za trumną syna, i który w osiemdziesięciolecie urodzin poety defilował tłumnie przed oknami jego mieszkania; i jeżeli pamiętamy, że w roku 1859, gdy sąd amerykański skazał na śmierć przywódcę powstania Johna Browna, walczącego o wyzwolenie Murzynów, Wiktor Hugo pisał: *Katem Browna — oznajmiam to na cały świat (albowiem królówie odchodzą, narody zaś zostają i powinny znać całą prawdę) — katem Browna będzie nie prokurator Hunter, nie sędzia Parker, nie gubernator Wyse, nie mały stan Wirginia: katem Browna będzie — ciarki przebiegają po ciele na samą myśl o tym i strach bierze to wypowiedzieć — cała republika amerykańska... Tak, niech Ameryka wie i zastanowi się nad tym: jest coś bardziej przerażającego niż Kain zabijający Abła, to Waszyngton zabijający Sportakusa.*

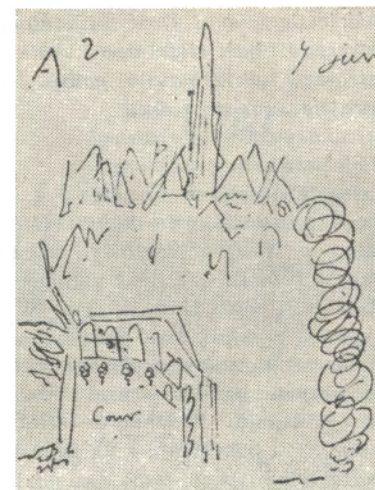


Dom, w którym mieszkał Wiktor Hugo

Niektórzy uczeni francuscy, jak Gustaw Lanson lub Emil Faguet, w pracach krytycznych z końca XIX i początku XX wieku w zręczny sposób usiłują obniżyć wartość i znaczenie twórczości Wiktora Hugo. Podziwiając rozmach, pracowitość, talent i temperament twórcy *Nędzników* krytycy zarzucają jego dziełom brak myśli filozoficznej i głębi. Faguet ocenia studia krytyczne Wiktora Hugo zebrane w tomie *William Szekspir* jako utwory, z których wieje pustka, zaś *Drobiazgi literackie i filozoficzne* nazywa książką ośmieszającą autora. Wygłasza przy tym ryzykowny pogląd, że poeta może obejść się bez głębszych myśli, byle tylko zaufał swej zdolności widzenia poetyckiego, to znaczy, wyobraźni i sile przetwarzania świata na obrazy artystyczne. Wiktorowi Hugo na tej sile nie zbywało, wierzył on, że poeta z natury swego posłanictwa jest wieszczem, Orfeuszem, wodzem narodu, i wodzem, którego idee oświecają i ulepszają świat. I wydawało mu się, że to on właśnie wypowiada idee, które wiodą świat ku lepszej przyszłości. *Występowałem w obronie uciśnionych, żądałem za-*



Projekt dekoracji Wiktora Hugo do „Burgrafów”



Szkic W. Hugo do dekoracji aktu II:
„Król się bawi”

stąpienia galer przez oświatę, rehabilitowałem winnych, marzyłem o postępie, byłem republikaninem. Pod tym względem pisarz dawał wyraz prawdzie swoich czasów, prawdzie uczuć i myśli swoich współczesnych, dla których od połowy osiemnastego stulecia aż prawie do połowy dziewiętnastego wieku, do Wiosny Ludów, słowa Sprawiedliwość, Postęp, Wolność, Prawo (pisane z dużej litery) oznaczały sprawiedliwość, postęp, wolność, prawo, i były wypowiedane optymistycznie, z dobrą wiarą i przeświadczeniem, że zawierają myśl żywą i głęboką. Dopiero po rozczarowaniach, jakie przysłyły po Wiosnie Ludów, zaczęto odczuwać zmęczenie z powodu nadużycia tamtych wielkich słów, a krytyka zaczęła pisać po śmierci poety, że Hugo był filozofem *dziewiętnastowiecznej frazeologii*.

Jednak dla wszystkich, którzy przeżyli drugą wojnę światową i okupację hitlerowską, tamte „zdewaaluowane” słowa odzyskały dawną istotną ludzką treść i sens. Może dlatego, że widzimy jasno dziś właśnie ich klasowe uwarunkowanie. I dlatego też wiersze Wiktora Hugo były i są dla ludu francuskiego po dziś dzień źródłem pokrzepiającej siły w walce z przemocą i niesprawiedliwością społeczną. Dlatego też pierwszy podziemny numer postępowego literackiego tygodnika *Les Lettres Françaises* ukazał się w czasach okupacji hitlerowskiej w r. 1942 z wezwaniem poety:

Zbudźcie się ze snu! Dość tej hańby!
 Niestraszny błysk strzelniczej skałki!
 Niestraszny huk armatniej palby!
 Obywatele, czas do walki!
 Czas zakasywać bluz rękawy!
 Rwijcie tańcuchy i kajdany!
 Gdy marli z ojca rąk tyrani,
 To czyżby syn się karta uląkł? (W. Hugo)

Światowa Rada Pokoju w Wiedniu w dniach między 1 a 6 listopada 1951 r. powzięła uchwałę uczczenia w r. 1952 pamięci czterech geniuszów ludzkości, Avicenny, Gogola, Leonarda da Vinci i Wiktora Hugo. Hołd jaki ludzkość złożyła w 1952 r. wielkiemu poecie, jest zwycięstwem idei posłannictwa, którą wyznawał wspólnie z ideą internacjonalizmu. *Problemy społeczne przekraczają granice państw* — pisał Wiktor Hugo w 1862 r. do wydawcy włoskiego przekładu *Nędzników* — *Rany*, na które cierpi ludzkość, te wielkie rany, które pokrywają kulę ziemską... Wszędzie, gdzie człowieka nęka niewiedza lub rozpacz, wszędzie, gdzie kobieta sprzedaje się dla chleba, wszędzie, gdzie dziecko cierpi na brak książki, z której mogłoby się uczyć, i ogniska przy którym mogłoby się ogrzać — ta książka o nędzarzach stuka do drzwi i mówi: *Otwórzcie, przychodzę w waszej sprawie.*

WŁADYSŁAW RYMKIEWICZ



Ręka W. Hugo
 (dagerotyp z 1850 r.)

WIKTOR HUGO

Luna

Francjo, choć twardey sen cię zmożył
 Wygnańcy, ciebie przyzywamy.
 Ucho ciemności się otworzy
 I krzyk nasz wtargnie do otchłani.

Despotyzm chciwy i niegodny
 Ludy do życia zniechęcone
 Zamknął za czarną kratą zbrodni,
 Opancerzoną zabobonem.

Kwiat mężczyzn, wolność miłujących
 W więziennych murach jest zamknięty,
 Ale idea mur roztrąci
 Skrzydłem wyłomie twarde pręty.

I jak w dziewięćdziesiątym pierwszym
 Nadobłocznego sięgnie wyżu.
 Bo tak się wyrwie jak krzyk z piersi
 Z żelaznej klatki ptak ze spizu.

Na świat ciemności groza padła,
 Ale idea opromieni,
 Przemycje blaskiem swego światła
 Pospępne noce ślepej ziemi.

Blask swój zawiesi jak latarnię,
 By drogę wskazał jak w potrzebie,
 Ona jest lampą ziemi czarnej,
 Która zapali się na niebie.

Cierpiącej duszy goi rany
 Przyjazna życiu dłoń idei.
 Złym wskaże ona klucz otchłani,
 A sprawiedliwym port nadziei.

Gdy oczom smutnych ludzi droga
 Idea wyrwie się z mgławicy,
 I wschodzi czysta i złowroga
 Nad horyzontem tajemniczym,

Wtedy przed każdym progiem ziemi
 Fanatyzm przemoc i nienawiść
 Wyją jak zwykły wyć hieny,
 Kiedy się wdowi księżyc zjawi.

Patrzcie idei czoło dumne
 Przed wami ludy idzie wszędzie
 Patrzcie już dzisiaj widać tunę
 Blasku, co jutro świecić będzie.

Przełożył Zbigniew Bienkowski

**WIKTOR HUGO ROZPRAWIA SIĘ
Z KRYTYKAMI „ANGELA”**

Angelo powstał w 1835 r. w lutym w ciągu 17 dni. To tempo to nie rewelacja, ale cecha charakterystyczna warsztatu pisarskiego Wiktora Hugo. Premiera dramatu odbyła się 28 kwietnia 1835 r. w Teatrze Francuskim w następującej obsadzie:

Angelo Malipieri	— M. Beauvallet
Katarina Bragadini	— Mme Dorval
Tyzbe	— Mlle Mars
Rodolfo	— M. Geffroy
Anafesto Galeofa	— Mathien
Homodei	— Provost
Reginella	— Mme Tousez
Dafne	— Thierret-Georgin
Czarny paź	— Aglae
Strażnik nocny	— M. Arsene
Odźwierny	— Faure
Dziekan	— Albert
Prałat	— Montlaur



Kostium Katariny
(p. Dorval)



Kostium Tyzbe
(p. Mars)

Dzięki miłemu zwyczajowi Hugo omawiania spektaklu w wydaniach swoich dramatów, wiemy że sztuka została, zdaniem autora *wystawiona zgodnie z najlepszymi tradycjami dawnej Komedii Francuskiej; że panna Mars była czarującą, głęboką, jednym słowem doskonałą. Provost stworzył w Homodei postać godną rzeźby, a piękny głos pana Beauvallet służył równie znakomitej inteligencji itd.*

Wiktor Hugo na ogół nie usiłował odpowiadać na krytykę swoich dzieł wydanych czy sztuk wystawionych w teatrze. Uważał że zadaniem czasu jest potwierdzić lub odrzucić słowa krytyków. Zostawiał więc czasowi obronę choć zastrzegł się, że milczy bynajmniej nie dlatego, by nie miał nic do powiedzenia. W wypadku *Angela* odstąpił jednak od zasady i zrezygnował ze stanowiska, którego zajęcie w innych wypadkach doradzało mu — jak twierdził — poczucie godności osobistej. Dwa lata po wystawieniu *Angela* zdecydował się odpowiedzieć krytykom czyniąc to, jak zaznaczał, wyjątkowo i dla przykładu. Cóż bowiem niemal unisono zarzucała krytyka paryska jego dramatom? Przede wszystkim nieprawdopodobieństwo i niemożliwość.

Ukryte korytarze, sekretne przejścia dla szpiegów, zamaskowane drzwi, tajemnicze klucze, to wszystko zdaniem krytyków, środki bezsensowne i fałszywe, nie zaczerpnięte z obyczajów weneckich, a wymyślone przez autora po to, aby uzyskać w kilku scenach efekty melodramatyczne.

To był zarzut zasadniczy, jaki stawiano autorowi. Z zarzutem tym Wiktor Hugo rozprawia się w sposób najprostszy: cytuje z *Historii rządów w Wenecji Amelot'a*¹⁾ następujący passus:

Inkwizytorzy państwowi zbierają się nocą w pałacu św. Marka, gdzie wchodzi i skąd wychodzą przez tajemne przejścia, do których mają klucze. Jest równie niebezpieczne widzieć ich, jak być przez nich widzianym. Gdyby chcieli, doszliby aż do łóżka doży, do jego gabinetu,

¹⁾ Mikołaj Amelot de Houssage, historyk francuski, ur. w Orbanie 1634—1706.



ZBIGNIEW KOCZANOWICZ
reżyser sztuki

WIKTOR HUGO
ANGELO TYRAN PADWY

(„ANGELO, LE TYRAN DE PADUA”)

Tragedia w 3 aktach (5 odsłonach)

Przekład: **MARJAN ŻURAWEK**

O s o b y :

ANGELO MALIPIERI, tyran Padwy	<i>FELIKS ZUKOWSKI</i>
KATARINA BRAGADINI, jego małżonka	<i>BARBARA POŁOMSKA</i>
LA TYZBE, aktorka	<i>MARIA KOZIERSKA</i>
RODOLFO	<i>MARIAN GAMSKI</i>
ANAFESTO GALEOFA	<i>ALEKSANDER BENCZAK</i>
HOMODEI	<i>MIROŚLAW SZONERT</i>
ORDELAFO	<i>SŁAWOMIR MATCZAK</i>
ORFEO	<i>TADEUSZ KUŹMIŃSKI</i>
GABOARDO	<i>MARIAN NOWAK</i>
REGINELLA	<i>EWA BROK-BRZESKA</i>
DAFNE	<i>ALICJA KNAST</i>
DZIEKAN Kościoła Św. Antoniego	<i>REMIGIUSZ BOGACKI</i>
ARCHIDIAKON	<i>ZDZISŁAW SUWAŁSKI</i>
CECYLIA	<i>ALFREDA GAMSKA</i>
TROILO	<i>HENRYK KUROWSKI</i>

Rzecz dzieje się w Padwie, w roku 1549 za czasów doży Franciszka Donata

Kostiumy:
EWA SOBOLTOWA

Kierownik muzyczny:
BOGDAN PAWŁOWSKI

Przy egzemplarzu:
STEFAN HEINE

Reżyseria:
ZBIGNIEW KOCZANOWICZ

Muzyka:
TADEUSZ PACIORKIEWICZ

Asystent reżysera:
TADEUSZ KUŹMIŃSKI

Dekoracje:
ZDZISŁAW TOPOLSKI

Kierownik literacki:
IRENA BOŁTUĆ-STASZEWSKA

Przedstawienie prowadzi:
HENRYK KUROWSKI

Premiera dnia 20 lutego 1960 roku na scenie Państwowego Teatru Powszechnego w Łodzi



FELIKS ŻUKOWSKI



MARIA KOZIARSKA

otworzyliby jego skrytki, spisali wszystko, co się w nich znajduje i ani doża ani nikt z jego rodziny nie odważyłby się zaświadczyć, że ich widział.

Do cytatu dodaje Hugo wyjaśnienie, że nie tylko Angelo, ale wszystkie jego dramaty oparte są na poważnych studiach historycznych.

Z kolei, tym z krytyków, którzy zarzucali, że w dramatach włoskich (prócz *Angela*, *Lukrecji Borgii*), nie tylko używa, ale nadużywa trucizny odpowiada Hugo fragmentem z podróży Burnet'a²⁾. Brzmi on dosłownie:

Pewna poważna osobistość mówiła mi, że istniał w Wenecji „truciciel generalny” pobierający pensję. Inkwizycja państwowa używała go, aby pozbyć się dyskretnie tych, na których wyrok śmierci wykonany publicznie, wywołałby zbyt dużo hałasu. Zapewnił mnie, że to jest czysta prawda i dowiedział się o tym od osoby, której brata zachęcano do przyjęcia tego stanowiska.

Wreszcie Daru³⁾, który znał doskonale dokumenty dotyczące historii Wenecji pisze:

W Wenecji jest rozpowszechniona opinia, że kiedy regent republiki odjeżdżał do Konstantynopola otrzymywał kasety i pudełko z truciznami. Ten zwyczaj przetrwał do ostatnich czasów, nie dlatego, żeby takie samo było okrucieństwo obyczajów, ale dlatego, że nie zmieniają się obyczaje republiki.

Na zakończenie swej odprawy krytykom przytacza Hugo kilka autentycznych wyjątków ze Statutów inkwizycji państwowej w Wenecji, które republika francuska wydobyla z zakurzonych archiwów Rady Dziesięciu na światło dzienne. W ten sposób w pełnym świetle zakończył egzystencję ten monstrualny kodeks, który od 350 lat pełzał w ciemnościach. Urodzony w mrokach, przy boku doży Foscari⁴⁾ w 1424 roku wyzionął ducha przy akompaniamencie okrzyków naszych

²⁾ Gilbert Burnet, szkocki historyk, ur. w Edynburgu, biskup w Salisbury, 1643—1715.

³⁾ Piotr Antoni Daru, literat francuski, ur. w Montpellier 1764—1828.

kaprali w 1797 roku. Polecam rozważnym umysłom te pouczające i pełne wyjaśnień wyjątki. Z tych ponurych statutów zaczerpnął autor swój dramat, z niego Wenecja czerpała swą siłę. *Dominationis arcana.*

Wyjątki ze Statutów inkwizycji państwowej (12 czerwiec 1454):

Trybunał będzie miał możliwie jak największą liczbę „obserwatorów”, wybranych zarówno spośród szlachty, mieszczan jak i warstw ludowych i osób duchownych.

Kiedy trybunał orzeknie konieczność czyjejś śmierci, egzekucja nie będzie nigdy publiczna. Skazany ma być utopiony potajemnie nocą w kanale Orfano.

Jeżeli jakiś szlachetnie urodzony weneccjanin doniesie trybunałowi o propozycjach czynionych mu przez przedstawiciela obcego państwa, zostanie upoważniony do kontynuowania tych praktyk, aż do momentu, kiedy uzyska się fakty. Należy urzędnika pośredniczącego w tym porozumieniu porwać i utopić z tym, że to nie może być ambasador ani sekretarz poselstwa, ale osoba, co do której można udawać, że się jej nie znało.

Jeżeli przebieg procesu daje przekonanie o winie zatrzymanego i konieczności kary śmierci, należy się postarać, by któryś z dozorców więziennych, rzekomo dla pieniędzy umożliwił mu ucieczkę z więzienia. W dzień poprzedzający ucieczkę należy podać wraz z pożywieniem truciznę, która działa powoli i nie zostawia śladów. W ten sposób nie naraża się na szwank ani względów publicznych, ani szacunku prywatnego, a sprawiedliwość cel swój osiąga na trochę dłuższej drodze, ale za to pewniejszej.

Nie podajemy wszystkich wyjątków ze statutów cytowanych przez Wiktora Hugo, bo wydają nam się, że te wystarczą w zupełności, aby porównać istotnie ponurą rzeczywistość z dramatem Hugo.

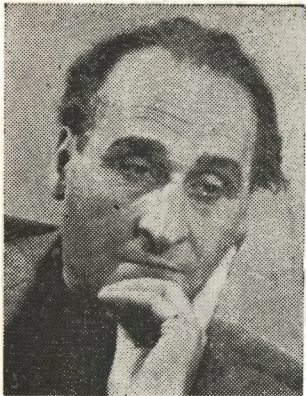
⁴⁾ Francesco Foscari, doża wenecki w latach 1423—1427, ur. 1372.



BARBARA POŁOMSKA



MIROSLAW SZONERT



TADEUSZ KUŹMIŃSKI

prześliczny, nieporównaną żywość akcji, ale widziano też nadmiar scenicznego efekciarstwa. Wł. Bogusławski twierdzi np. że *Angelo Malipieri* jest tyranem nie tylko Padwy, ale i estetyki, raziły go melodramatyczne efekty, lecz zdawano sobie przy tym doskonale sprawę, że autor bierze w opiekę dziecko, kobietę, niedzarka, podrzutka, że propaguje idee humanitarne, że poza nową formą literacką przebija tu i duch rewolucyjny, zauważony w krytyce naszej już w epoce pozytywizmu.

W pierwszej połowie XIX wieku prymitywny widz przejmował się treścią utworu. W 1841 r. w Krakowie jeden z widzów przejęty grą Rychtera (*Don Salustia de Bazan*) krzyknął głośno: *A cóż to za niegodziwiec!* Chłodni krytycy dostrzegali i wypominali wady wystawy, dekoracji i kostiumów, wytykali czerwono-płomienną perukę Linkowskiego — Quasimodo i świeżutką, modną krynolinę Esmeraldy w więzieniu. Równocześnie przesadny realizm gorszył publiczność, ukazanie nagiej piersi Tenardiera w *Nędznikach*, gdy ten rozdziera koszulę, jak i zbyt prawdziwie lachmany, które okrywały jego byłą żonę, wywołały oburzenie w Krakowie w 1865 r. jako obrażające uczucia estetyczne.

Krytyka potrafiła też wykpić anachronizmy i bezsens kostiumowy, obserwując jak *Angelo* zbudzony w nocy wpada do pokoju żony w purpurze i gronos'ajach z orderami na piersiach (rok 1858), lub jak Tyzbe i Katarina wystroili się we współczesne futrzane czapki i futra. *Lukrecja Borgia* dla recenzenta lwowskiego z 1844 r. *stoi na czele genialno-potwornych płodów autora, który skończył swój zawód dramaturga na uwielbieniu brzydoty moralnej. I Marion Delorme denierwowała krytyków: sukces tego autora nie leży w dramacie, którego nie jesteśmy wcale zwolennikami, ale niestety w szkodliwym wpływie, jaki wywarł na całą nie tylko dramaturgię ale powieściową literaturę. Od „Marii Delorme” rozpoczął się cały szereg niestrawnych i niemoral-*



ALEKSANDER BENCZAK

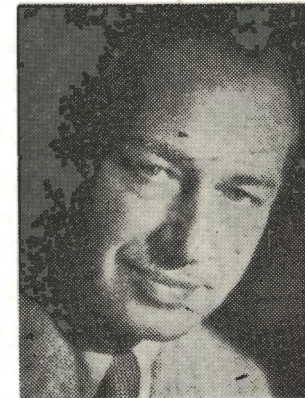
nych utworów tegoczesnych, usiłujących zrehabilitować kobiety tego rządu przez skrzywienie w społeczeństwie wrodzonego moralnego poczucia.

Hilary Męciszewski w *Uwagach o teatrze w Krakowie*, Kraków 1849 r. daje tegie cież dyrektorowi Chelchowskiemu za wystawę *Marii Tudor*: *to samo krzesło, na którym Geldhab rozpiera się w swoim salonie, służyło Marii za stolec na tronie, wzniesionym w środku sceny z kilku szuflad sukniem czerwonym nakrytych. Zamiast bić w dzwony, biło na naszej scenie patykami w rondel i do tego jeszcze w rondel jakiś mały... Konkluzja Męciszewskiego: Kiedy nie ma odpowiednich dekoracji, sztuk takich, jaką jest „Maria Tudor” wystawiać nie trzeba.*

W trzy lata po premierze paryskiej ukazuje się jako pierwszy na scenach polskich utwór wielkiego pisarza *Angelo Malipieri*. w Krakowie 3. II. 1838 r. przyjęty z uznaniem. *Angelo Malipieri, tyran z Padwy*. Z prapremierowej obsady znamy wykonawców: Dąbrowską (Tyzbe), Elżbietę Niedzielską (Katarina), Juliusza Pfeiffera, ówczesnego dyrektora teatru (Rodolfo). W roku 1844 dwukrotnie 14 i 18. I. wystawia dramat ten w swoim tłumaczeniu następny dyrektor teatru Hilary Męciszewski w nowej obsadzie i hałaśliwie reklamowanej nowej wystawie. Obsadę stanowili doskonali ówcześni artyści: Józef Rychter (*Angelo*), ulubiony amant Krakowa, tragicznie zmarły w 1846 roku Ignacy Chomiński (Rodolfo), Jan Królikowski (Homdei), Józefa Radzyńska zdolna do wielkiej ekspresji i wytworna (Tyzbej oraz Teresa Palczewska pierwsza w Polsce reżyserka, artystka dramatu, komedii i baletu (Katarina). Mimo to, krytyka osądziła, że dramat ten jest za trudny dla sił miejscowych. Dekoracje sprowadzone z Niemiec, pędzla K. Gropiusa z Berlina (II i III akt) oraz Papego z Wrocławia (IV akt) z galerią gotycką i Bergera z Wrocławia (pałac) z precyzyjnie wykończoną perspektywą budziły zachwyt. Krakowska scena nie posia-



REMIGIUSZ ROGACKI



ZDZISŁAW SUWAŁSKI



MARIAN NOWAK

dała wówczas swych malarzy dekoratorów, posługiwała się starymi, o uniwersalnym użytku płótnami, a bardzo rzadko, tylko przy wystawianiu niezwykle ważnych premier zamawiano dekoracje za granicą.

Chronologicznie idąc spotykamy premierę *Angela* we Lwowie granego pt. *Rywalki* 9. VII. 1841 w wykonaniu: Apolonii Kamińska, żona dyrektora teatru J. W. Kamińskiego (Tyzbe), Aniela Starzewska (Katarina), Bogumił Dawison, rozwijający tu właśnie swój talent Rodolfo, Józef Słoński (Angelo) i Adam Rejmers, niezwykle zdolny, którego jak i Dawisona porwała wkrótce potem niemiecka scena (Homodei). Na scenie lwowskiej wznowiono dramat ten w 1857 r. z piękną Pauliną Targowską w roli Katariny.

I Poznań ujrzał *Angela* wystawionego tam pod dyrekcją Zygmunta Anczyca z Józefą Walde w roli Tyzbe w 1843 r.

Gdy Helena Majewska-Kirkorowa (muza Wł. Syrokomli) zjechała z Wilna do Krakowa na gościnne występy, grała pierwszego wieczoru 4. II. 1867 r. Tyzbe, budząc zachwyt publiczności i recenzenta. W roli Katariny wystąpiła Płasińska, Rodolfa grał Antoni Janowski. Majewska za przechowywanie *Tragutta*, skazana na zesłanie, zmarła na Sybirze.

Po powstaniu styczniowym *Angelo* zjawia się znów na scenach: w Lublinie 21. XI. 1866 r., we Lwowie 5. VI. 1867 r. z Anielą Aszpergerową (Tyzbe), Heleną Modrzejewską (Katarina), Karolem Królikowskim, bratem J. K. (Angelo), Julianem Wilkoszewskim (Rodolfo). Krakowski Teatr podczas swych występów dorocznych w Poznaniu daje tu wznowienie dramatu 17. VII. 1869 r. powtarzając w tej samej obsadzie w Krakowie 21. IX. 1869. Ulubiony i niezwykle zdolny Feliks Benda grał rolę tytułową, Teofila Nowakowska, żona Lecha N. grała Katarinę, heroina krakowska Antonina Hoffman — Tyzbe, Bolesław Ładnowski — Rodolfa, Władysław Wolski — Homodei. Starannie przygotowany dramat stał tu na artystycznym poziomie.



SŁAWOMIR MATCZAK

Warszawski teatr przeważnie opóźniający się w przygotowaniu nowości dopiero 23. I. 1876 r. dał *Angela*, dzięki Modrzejewskiej grającej teraz już Tyzbe, Jan Królikowski objął zaś rolę Angela, wytworny Marian Prażmowski Rodolfa, Józef Grzywiński — Homodei. Grano w nowym przekładzie Józefa Keniga. Grymaśny krytyk Wł. Bogusławski ostro ocenił zarówno sztukę jak i aktorów, w których wykonaniu postacie skarłały, uwspółcześniły się, spowszedniały. Zgorszył się Poznań ujrzawszy dramat 26. IV. 1877 roku podczas gościnnych występów Aleksandry Rakiewiczowej (Tyzbe), gust ówczesny określił sceny jako *najskandalicześniejsze*. Rola Rodolfa grał wówczas młodzieńki Roman Żelazowski.

Modrzejewska występując w Warszawie w 1882 roku rozpoczęła 19. I. rolą Tyzby, groźnego tyra- rana grał jak poprzednio Królikowski. Dwudziestolecie Helena Marczello-Chruszczewska rolę Katariny. Krytycy w prasie podzielili się na dwa obozy, zdaniem jednych Tyzbe była za miękka, za liryczna, natomiast wielbiciele widzieli w tej roli wielką kreację artystki. Grała tę rolę poprzednio Modrzejewska w Poznaniu 24. II. 1880 r. budząc zachwyty.

Są to ostatnie już wieczory, w których *Angelo* przejmował dreszczem widownię. Po wojnie *Angela tyrana Padwy* wystawił Teatr Polski we Wrocławiu w reżyserii Wilama Horzycy i oprawie plastycznej Jadwigi Przeradzkiej.

S. D.



HENRYK KUROWSKI



NOWI AKTORZY TEATRU POWSZECHNEGO

MARIAN GAMSKI

Mariana Gamskiego nie możemy właściwie traktować jako zupełnie nowego członka zespołu Teatru Powszechnego, ponieważ występował na tej scenie przez dwa lata (1954—1956) i wielu łodzian pamięta go zapewne w roli Mazepy czy sługi w „Nauczycielu tańca”.

Kariere sceniczną rozpoczął Gamski w roku 1946 w Teatrze w Opolu, następnie grał w Jeleniej Górze do roku 1954, dwa lata w łódzkim Teatrze Powszechnym, a następnie trzy na Wybrzeżu.

Z jego ważniejszych ról wymienić możemy: Sułkowskiego, Figara, Kordiana (jego wielka rola w Teatrze Wybrzeże), Alfreda w „Mężu i żonie”, Kaliksta w „Celestynie”, Karandyszewa w „Pannie bez posagu” Ostrowskiego, Hrabiego w „Dominiku” Łopalewskiego, Kazia w „Romansie z wodewilu”, Studenta w „Maszeńce”, Malcolm’a w „Makbecie” (Teatr Wybrzeże), Lucencjusza w „Poskromieniu złoŃnicy”, Willego w „Niemcach” Kruczkowskiego, Porucznika w „Damach i huźarach” Fredry, Jerzego w „Rendez-vous w Senlis” Anouilha, Pawła w „Chirurgu” Korniejczuka, Królewicza w „Kopciuszku”, Serafina w „Igraszkach z diabłem” Drdy, Freda w „Profesji Pani Warren” Shawa, Jerzego we „Wczoraj i przedwczoraj” Maliszewskiego, Miłowzorowa w „Grzesznikach bez winy” Ostrowskiego, Orfeusza w „Mojej żonie Penelopie” i wiele, wiele innych.



MARIAN GAMSKI

ALFREDA GAMSKA

ukończyła Szkołę Aktorską w Krakowie w roku 1948 i zaangażowała się do Teatrów Dolnośląskich w Jeleniej Górze. W latach 1954—1956 występowała w łódzkim Teatrze Powszechnym, a następnie przez trzy sezony w teatrach na Wybrzeżu.

Alfreda Gamska w ciągu swojej kariery scenicżnej grała wiele i to bardzo różnorodnych ról. Między innymi: Violę w „Wieczorze trzech królów”, Amelię w „Mazepie”, Wiwię w „Profesji Pani Warren”, Larysę w „Pannie bez posagu” Ostrowskiego, Hankę w „Moralności Pani Dulskiej”, Kasię w „Bałiku Gospodarskim” Zabłockiego, Mańkę w „Ich czworo” Zapolskiej, Annę w „Synach” Millera, Kamilkę w „Domu otwartym” Bałuckiego, Zosię w „Romansie z wodewilu”, Wandzię w „Weselu Fonsia”, Magdę w „Placówce” Prusa, Annę w „Rewizorze”, Martę w „Nikt mnie nie zna” Fredry, Pietrżynę w „Zaporze” Dybowskiego i Marylkę w „Klubie kawalerów” Bałuckiego.

ALICJA KNAST

W roku 1951 ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Aktorską w Łodzi i debiutowała w Teatrze Nowym rolą Michele w „Pociągu do Marsylii” Gruszczyńskiego.

Od roku 1952 występowała w Państwowym Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie. Jej najważniejsze role, to: Szurka w „Jegorze Bułyczowie” Gorkiego, Tania w sztuce pod tymże tytułem Arbusowa, Ewa w „Domu kobiet” Nałkowskiej, Puk w „Śnie nocy letniej” Szekspira, Julia w „Romeo i Julii”, Barbara w „Schadzce” Anouilha, Feniksana w „Księżu Niezłomnym” Słowackiego, Kopciuszka. Dziewczynka z zapalnikami i wiele innych.

W Państwowym Teatrze Powszechnym w Łodzi Alicja Knast zadebiutowała rolą Anieli w „Słuchach panieŃskich”, a następnie zagrała Królowę Żabkę w „Za siedmioma górami”.



ALFREDA GAMSKA



ALICJA KNAST

W repertuarze TEATRU POWSZECHNEGO:

WILLIS HALL „BŁĘKITNY PATROL”



reż. R. Sykała

scen. M. Stańczak

ALEKSANDER FREDRO „ŚLUBY PANIENSKIE”



reż. E. Stawowski

scen. Z. Topolski

A. Knast, H. Taborska i F. Żukowski

M. GYARFAS i A. VISKI „DOTYKAĆ NIE WOLNO”



B. Połomska (Ewa), J. Kenda (Marica) i J. Gliński (Peter)
reż. Z. Koczanowicz scen. J. Szczęśliwi

E. SZELBURG-ZAREMBINA „ZA SIĘDMIOMA GÓRAMI”



reż. Z. Jabłoński

scen. B. Kamiński

Jerzy Gliński w roli Jaśka

NAJBLIŻSZE PREMIERY:

TEATRU POWSZECHNEGO

KAROL OBIDNIAK

POKÓJ PEŁEN DYMU

Sztuka w 3 aktach

Reżyseria:
RYSZARD SOBOLEWSKI

Scenografia:
ZDZISŁAW TOPOLSKI

NA SCENIE

TEATRU ROZMAITOŚCI

FRANCISZEK ZABŁOCKI

FIRCYK W ZALOTACH

Komedia w 3 aktach

Scenografia
EUGENIUSZ BOŻYK

Reżyseria
KAZIMIERZ BRODZIKOWSKI

MICHAŁ BAŁUCKI

KLUB KAWALERÓW

Komedia w 3 aktach

Scenografia
ZDZISŁAW TOPOLSKI

Reżyseria:
ADAM DANIEWICZ

Kierownik Techniczny:
MARIAN BIŃKOWSKI

Dekoracje:

JÓZEF KROTOWSKI
JÓZEF PIKORA
CZESŁAW ZASEMPA
JÓZEF MARLICKI
GERT PYDDE
TERESA GAWRYSIAK

Kostiumy:

MARIAN JÓŻWICKI
HELENA KOŁODZIEJCZYK
HENRYK ŻWIKIEWICZ
HENRYK KISZKA

Charakteryzacja:

ZDZISŁAW PAPIERZ

Brygadierzy Sceny:

STEFAN OLCZAK
FRANCISZEK ŻURAWSKI

Kierownik Oświetlenia:
MAKSYMILIAN KEMPA

Z-ca Kier. Oświetlenia:

IRENEUSZ GOLEC

Kierownik Gospodarczy:

WIKTOR SERAFIN

Kierownik Biura Organizacji

Widowni:

MIECZYŚLAW KWINKOWSKI

Kierownik Widowni:

EDYTA WOŚIEWICZ

Kierownik Sekretariatu:

IRENA MISZCZAK

Główny Księgowy:

STANISŁAW GAWAŁKIEWICZ

Biuro Organizacji Widowni — Łódź, ul. Obrońców Stalingradu 21, tel. 350-36. Przyjmuje zamówienia na bilety do Teatru Powszechnego i Teatru Młodego Widza (na miesiąc wcześniej) w godz. od 8—16 i od 18—20.

Kasa Teatru Powszechnego czynna przez cały tydzień od godz. 10—13 i od 16 do rozpoczęcia przedstawienia (z wyjątkiem poniedziałków) — tel. 350-36.

Kasa Teatru Młodego Widza czynna w dniach przedstawień od godz. 10—13 i od 16 — do rozpoczęcia przedstawienia — tel. 299-54.

Przedprzedaż biletów w „Orbisie“, Łódź, ul. Piotrkowska 65, tel. 321-03.

Mamek
Gamski
206-04



Beniamin. Karykatura W. Hugo — 1841 r.

Cena zł 2.50