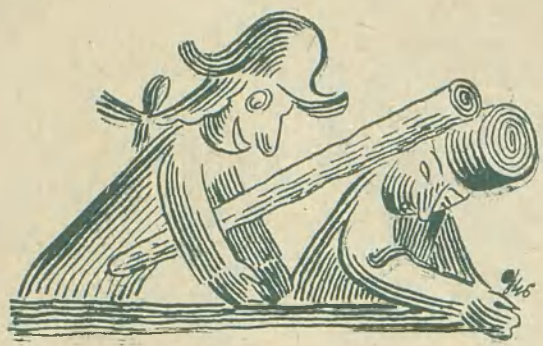


19472/63

27374
II

TRAWAR

MIEŚCZNIK



7-8

ROK II

PANSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

T R E Ś C N U M E R U :

- William Szekspir: *Ballady* — przekład Jana Kasprowicza.
Stanisław Helsztyński: *Szekspir — Shaw: jubileci roku 1946.*
Tadeusz Peiper: *Szekspir przeciw fikcjom.*
Wojciech Bąk: *Realizm Szekspira.*
Tadeusz Jakubowicz: *Szekspir i aktor.*
Mieczysław Rulikowski: *Przyszłe teatry w Warszawie.*
Stefan Martyka: *Odbudowa gmachu Teatru Polskiego w Warszawie.*
Józef Słotwiński: *„Celestyna“ w teatrze łódzkim.*
Muzeum przy Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym
im. Gorkiego.
K. M.: *Przed finałem Konkursu Szekspirowskiego.*

Z życia teatru:

- Kronika krajowa.*
Krótkie wiadomości.
Ilustracje.

Cena numeru podwójnego 100 zł.

Prenumerata kwartalna 120 zł.

Zgłoszenia prenumeraty przyjmuje każdy Urząd Pocztowy

Pismo wydawane przez Państwowy Instytut Wydawniczy w Warszawie
przy zasilku Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki

Redaktor naczelny: Jan Nepomucen Miller

Zastępca redaktora: Józef Słotwiński

Sekretarz Redakcji: Irena Strzezińska

Opracowanie graficzne: Tadeusz Gronowski

Adres Redakcji: Warszawa, Targowa 63, IV piętro.

T E A T R

MIESIĘCZNIK

LIPIEC-SIERPIEŃ

Nr 7-8

ROK II



PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY
WARSZAWA

1947

Drukarnia Państwowa Nr 1 w Warszawie. Zam. 2492 .B-35055.



William Shakespeare

National Portrait Gallery.

Ze zbiorów prywatnych dżr. A. Szyfmana

Z SONETÓW WILLIAMA SZEKSPIRA

(Przekład Jana Kasprowicza)

S O N E T 15

*Jeśli pomyślę, że dni doskonałość
Trwa nazbyt krótko we wszystkim, co żywie,
Że złudą globu olbrzymiego całość,
W gwiazd tajemniczym pograżona wpływie —*

*Jeśli rozważę, iż ludzi i zioła
To samo niebo stroi w swe ozdoby,
By wraz je zabrać, że młodość, wesoła
Sokami życia, kroczy tam, gdzie groby,*

*Odarte z wspomnień, wówczas to, bogata
W promienną młodość, stajesz przed mym okiem,
Patrzącym właśnie, jak Czas i Zatrata
Walczą, by ciemnym ogarnąć cię mrokiem.*

*I wówczas w tobie miłość ma ocala
To, co Czas w innych w sypki gruz rozwała.*

S O N E T 55

*Marmur ni złote książąt monumenty
Mojej potężnej nie przeżyją pieśni;
Blask twój promienny, w jej zwrotkach zakłęty,
Lśnistszy od gładów, które czas opleśni.*

*Gdy statuy straszna podruzgoce wojna,
Gdy się rozpadną w gruz dzieła rzeźbiarzy,
Ni Mars swym mieczem, ni waśń niespokojna
Nie stłumią ognia, co się w tobie jarzy.*

*Na przekór śmierci i wbrew niepamięci
Żyć będziesz dalej; cześć twą uwydatni
Oko potomnych, w których świat ten święci
Tryumf zniszczenia aż po Dzień Ostatni.*

*Tak aż do Sądu, co wskrzesi twe kości,
Sławić cię będą czciciele miłości.*

S O N E T 60

*Jak szumne fale do morskiego brzegu,
Tak do swych kresów płyną nasze chwile;
Nie ma przystanku w tym mknącym szeregu:
Jedna przed drugą w równej dąży sile.*

*Wszystko, co wyszło ze światłości łona,
Dojrzewa, w blaskach coraz większych rośnie,
Aż ich promienie ciemna noc pokona:
Czas swoje dary niszczy bezlitośnie.*

*Czas kosą swoją młode ścina kwiaty,
Czas bruzdy ryje na piękności czole,
Cuda przyrody zmienia w swe obiady,
Żadne się przed nim nie ostoja pole:*

*Mych pieśni jednak, które sławią ciebie,
Dłoń jego krwawa w mrokach nie pogrzebie.*

STANISŁAW HELSZTYNSKI

SZEKSPIR-SHAW: JUBILACI ROKU 1946

Przekorny Czas przyniósł w zeszłym roku małą niespodziankę. Okazało się dla ludzi, którzy zaglądają do kalendarza, że w roku 1946 przypada 330 rocznica śmierci Szekspira, a równocześnie imponująca cyfra lat dziewięćdziesięciu, osiągniętych w dobrym zdrowiu przez tego, który uważa się za godnego następcę Szekspira, doprowadzającego dramat angielski do dawnej świetności sprzed trzystu lat.

Spółeczeństwo angielskie, a w pewnej mierze ogół narodów cywilizowanych zainteresował się tą zastanawiającą koincydencją na zegarze dziejowym. Pierwszeństwo w uroczystościach przypadało — rzecz naturalna — pocie ze Stratfordu on Avon. Ośrodkiem ich stało się jego rodzinne miasto. Już w roku 1878 pobudowano tu teatr imienia Szekspira. Kiedy w roku 1926 budynek ten uległ zniszczeniu przez pożar, wzniesiono w r. 1932 wspinały gmach, Memorial Theatre, odznaczający się doskonałym nowoczesnym urządzeniem i pięknym położeniem nad brzegami rzeki, pośrodku zieleni i parku. W roku 1946 z okazji uroczystości zorganizował najlepszy współczesny aktor, reżyser, dramaturg i dekorator angielski, sir Barry Jackson, twórca teatru repertuarowego w Birmingham, długoletni eksperymentator na polu nowoczesnej inscenizacji sztuk szekspirowskich, potężny festiwal szekspirowski, podczas którego w ciągu ośmiu dni dano osiem różnych premier Szekspira, które stały się atrakcją dla szerokich rzesz społeczeństwa angielskiego. Miłośnicy teatru z metropolii londyńskiej rozpoczęli tłumny exodus do cichego miasteczka w Warwickshire na te pre-

miery. Przepelnione pociagi, specjalna obsluga autobusowa i tysiacce aut swiadczyly o zainteresowaniu dzisiejszej Anglii dla Anglii renesansowej, elzbietańskiej, której najwybitniejszy przedstawiciel tu nad brzegami Avonu przyszedł na świat, wchłaniając urok środowiska w swoją wrażliwą duszę.

Festiwal ten zapoczątkowany w 1946 trwa nadal w dzisiejszej jeszcze chwili. Memorial Theatre produkuje w dalszym ciągu na swej scenie dzieła genialnego Williama. British Council urządza nieprzerwany szereg cyklów o życiu, działalności i epoce poety. Gromady cudzoziemców ze wszystkich krajów świata, nie tylko z Europy, lecz i z innych kontynentów, biorą udział w tej akcji uczczenia i bliższego wnikania w ducha Szekspira.

Również Ayot St. Lawrence, mała osada na północ od Londynu koło miasteczka Wellwyn Garden City, gdzie od prawie czterdziestu lat obrał swoją rezydencję Shaw, stało się w roku 1946 przedmiotem ogólnej uwagi. Wieczny kpiarz zaobserwował — jak powiada — na nagrobkach umieszczonych na mogiłach pobliskiego cmentarza, że okolica sprzyja długowieczności. Stąd — twierdzi — jego predylekcja do tych stron. Przeżywszy więc Disraelego, Gladstone'a, Unionistów, sędziwą królową Wiktorię, dwie wojny światowe i tylu, tylu sławnych współczesnych, siedzi sobie znakomity brodacz w ciszy i spokoju. Nie przyjął tytułu lorda ani Order of Merit. Przystał tylko na to, że go zamianowano obywatelem honorowym londyńskiej dzielnicy St. Pancras, gdzie przed pół wiekiem jako radny zarządu miejskiego brał udział w pracach gminy. Inne wyróżnienia uważa za zbędne. Wystarczy, że jest Bernardem Shaw. I niech mu nikt nie przeszkadza, kiedy po przeczytaniu gazet porannych, poczawszy od oficjalnego „Timesa“ na marksistowskim „Daily Worker“ skończywszy, uda się do swej ciasnej pracowni w ogrodzie z dala od cottage'u. Pawilon jest ruchomy, jak scena teatralna. Za poruszeniem mechanizmu może go nastawić oknami ku słońcu, jak scenę obrotową w teatrze. Pisarz lubi się wygrzewać w słońcu. Lubi w nim pracować. Z dawnego wspaniałego Shawa, rudowłosego, triumfującego, barczystego, brodą, postawą i oczami dziwnie przypominającego posąg Mojżesza dłuta Michała Anioła, została tylko skóra i kości, biała broda, żywe oczy i umysł zawsze ruchliwy, interesujący się sprawami świata. Na łamach gazet wciąż się ukazują jego ciekawe artykuły, a reporterzy otrzymują pełne dowcipu i ciętości odpowiedzi.

Atakując przez całe życie ogół instytucji narodowych, wystąpił Shaw przed pięćdziesięciu laty z krytyką również przeciw Szekspirowi, przyznając mu niezaprzeczoną wielkość jako poecie, lecz odmawiając głębszego sensu i szerszych horyzontów w ujmowaniu zjawisk życia. Zapytany ostatnio przez biografę, Hesketha Pearsona, czy nie ma nic do dodania w kwestii swoich sądów o Szekspierze, złągodził wyrok:

„Przedewszystkim niech pan sobie wybiję z głowy urojenie, że ja jestem młodzieńcem, że Szekspir był przy końcu życia człowiekiem starym, który wyraził wszystko, co miał do powiedzenia, i że wycofał się do Straffordu jako wielki pan. Przeciwnie, musimy sobie uświadomić, że umarł przedwcześnie. Może zapisał się na śmierć, jak Ibsen? Wiem, że pan należy do bałwochwalców Szekspira, któremu się zdaje, że porównywanie go ze mną sprawia mi przykrość. W istocie jest inaczej. Porównywanie krzywdzi mocno Szekspira. Proszę wziąć pod uwagę, że ja żyję przeszło trzydzieści lat dłużej aniżeli on i że swoje najważniejsze dzieła napisałem w wieku, którego on nigdy nie osiągnął. Wszyscy wielcy twórcy, którzy dożyli sędziwego wieku, mieli zazwyczaj w twórczości okres młodzieńczy, okres średni i wreszcie trzecią fazę, tzw. nowy styl, jak np. Beethoven, który stworzył swoją Dziewiątą Symfonię i Mszę w tonacji D w wieku, którego Szekspir wcale nie dożył. Olbrzymi talent Haendla zdobył się na „Mesjasza“, zachwycającego nawet mnie, który nie wierzę ani słowa z tego, o czym ten temat traktuje, w wieku o sześć lat starszym niż Szekspir w chwili śmierci. Toż samo Ibsen. Tworząc „Budowniczego Solnessa“ był szesnaście lat starszy niż Szekspir schodzący ze świata. Co do mnie, pisząc „Z powrotem do Matuzalema“ i „Świętą Joannę“, miałem trzynaście, względnie piętnaście lat więcej niż Szekspir. To wszystko są dzieła trzeciej, dojrzałej fazy: Szekspir wcale jej nie dożył. Nie twierdzą wcale, że Szekspir, dożywszy lat sześćdziesięciu, napisałby „Prometeusza rozkowanego“, albo „Cesarza i Galilejczyka“, albo „Pierścieni Nibelungów“, albo „Matuzalema“, ale Gonzalo z „Burzy“ zdobyłby się może na coś mędrszego niż na powtórzenie paru wierszy z Montaigne'a, a Prospero znalazłby chyba jakieś lepsze rozwiązanie dla zamków w powietrzu, wyczarowanych jego magiczną laską, niż rozchwalanie ich i powrót na tron. Szekspir stał na rozdrożu, gdzie należało wymyślić coś lepszego niż utopia Tomasza Morusa i przybliżyć się do koncepcji i widzeń, na które w sto lat później wpadł w swych rozmyślaniach John Bunyan. W dzisiejszym stanie rzeczy może Szekspir chełpić się słusznie, że my wszyscy stoimy na jego plecach. Na czyich plecach stał on sam? Na plecach Marlowa i Chapmana, swoich najpoważniejszych rywali, którzy w porównaniu z nim byli zwykłymi krzykaczami i niczym więcej. To, co nastąpiło zaraz po jego śmierci, to przeraźliwy upadek dramatu angielskiego, który pogłębiał się i trwał przez całe trzysta lat aż do mojego pojawienia się na scenę. Dlatego porównuję go do olbrzyma w rodzaju Haendla i Beethovena. Nie ma on pośród dramaturgów angielskich nikogo, z kim by

go można porównać. Dzieła jego były haniebnie kaleczone i obcinane aż do chwili, kiedy Harley Granville Barker, młodszy ode mnie o lat dwa-dzieścia, wprowadził je w ich właściwym tekście do teatru. Przecież to wstyd prawdziwy, że kiedy Ireland podrobił teksty i przypisał je Szekspirowi, niektórzy nasi duchowni klękali przed nim na kolana z uwielbieniem, a nasi krytycy przez swoje śmieszne i głupie bałwochwalstwo wystawili sobie świadectwo, że nie czytali po prostu jednego wiersza z jego dzieł i że wcale nie mają zamiaru tego robić“.

Wiemy, że Shaw pochłoniął całego Szekspira z ilustracjami Selousa — obok Biblii, klasyków XVIII wieku, Dickensa — zanim doszedł do lat dziesięciu. Z niego to uczył się historii angielskiej. Kiedy w roku 1876 rzucił na zawsze rodzinną Irlandię i szedł na zdobycie Londynu jak ongi, koło roku 1588, Szekspir, był podobny do niego. Niósł w zapasie, w pamięci, mnóstwo obserwacji z codziennego życia, brak wszelkiego drillu szkolnego, znajomość muzyki, wielką wrażliwość dla wielkiej twórczości i chęć zdobycia pozycji pisarskiej bez podejmowania jakiegokolwiek pracy zawodowej, krępującej jego osobistą swobodę. Przez kilkanaście lat pracy dziennikarskiej, krytycznej w dziedzinie muzyki, malarstwa i teatru rozszerzał swój horyzont myślowy. Przestudiowanie dzieł Marxa, kontakt z socjologiem amerykańskim, Henry Georgem, i fabianistami wyrwały go z kręgu zagadnień psychologii i religii i skierowały ku problemom ekonomicznym i socjalnym. W dziedzinie sceny i dramatu objawieniem stały się dla niego dzieła Henryka Ibsena. Wraz z Williamem Archerem, Granvillem Barkerem i Greinem rozpoczął kampanię za wprowadzeniem ideologii i dzieł Ibsena na scenę angielską. Tendencje socjalne norweskiego pisarza budziły w londyńskim krytyku i działaczu społecznym żywy oddźwięk. Studiując Ibsena, aby poznać go i przekonać doń opinię, Shaw wyrabiał w sobie jednocześnie pogląd na sztukę dramatyczną. W rozważaniach nad współczesnymi i dawnymi dramaturgami angielskimi Shaw doszedł do wniosku, że nikt spośród nich, nawet genialny Szekspir, nie dorównał Ibsenowi, mędrcowi, obserwatorowi i demaskatorowi zła społecznego. Patrząc krytycznie na współczesne sobie społeczeństwo, Shaw wykrywał jego obłudę, fałszywy romantyzm, egoizm uświęconych tradycją instytucji i uznał, że dramat z tezą społeczną przewyższa sztuki obracające się wokół zagadnień czysto poetyckich.

Do prawdziwego starcia się z dramaturgią Szekspira doszło ze strony Shawa w latach 1895—1898, kiedy dla „Saturday Review“ pisał szereg rozpraw, szczególnie jedną z nich zatytułowaną „Better

than Shakespeare". W czambuł potępił tu Shaw, socjolog i reformator społeczny, twórczość elżbietąską jako wyraz sztuki dla sztuki powierzchowny, choć świetny wyraz epoki, nie dający się naśladować w epoce nowoczesnej, nastawionej na sztukę związaną z innymi postulatami, idącymi w kierunku przekształcenia warunków życia nowoczesnego społeczeństwa. Poeta, powieściopisarz, dramaturg powinien oderwać się od wąskiego, romantycznego, uczuciowego, zmysłowego ujmowania życia, traktowania miłości jako centralnego zagadnienia w życiu człowieka. Winien uchwycić osobowość bohaterów na planie szerszym i ogólniejszym.

Aby nie być gołosłownym w ataku, wybrał Shaw szekspirowski temat o Juliuszu Cezarze oraz Antoniuszu i Kleopatrze. Potępił zdecydowanie urok romantyczny, którym Szekspir starał się otoczyć postać Antoniusza i jego szaloną, zmysłową miłość do Kleopatry. Shaw nie widział w stosunku tych dwojga ludzi elementów tragizmu. Do Juliusza Cezara zastosował tę samą miarę, uważając sztukę Szekspira za kompletne fiasco w porównaniu do króla Lira, Hamleta czy Makbeta. Zarzucił Szekspirovi zbyt niewolnicze trzymanie się biografii Plutarcha i wzorów Marlowe'a, ukazanych w „Tamerlanie”, oraz szablonów przejętych z ducha czasu, gloryfikujących szowinistycznie angielskich Henryków i Ryszardów. Tworząc swego „Cezara i Kleopatę”, pisał Shaw w przedmowie:

„Chciałbym ostrzec uprzejmie wszystkich pismaków, którzy gorszą się moim krytycznym stosunkiem do Szekspira, nazywając opinie moje bluźnierstwem, że nie są to rzeczy nowe. Fakt, że temu się dziwią, świadczą tylko, że nie znają trzeźwych sądów o Szekspirze, bodaj tych, które dał w przedmowach do jego dzieł Samuel Johnson w XVIII wieku lub które wypowiedział Napoleon. Pozwoliłem sobie jedynie wypowiedzieć słowami mojej epoki i w świetle moich poglądów to, co oni wyrazili w duchu i w słowach własnej epoki. Jego prawdziwi znawcy, począwszy od Ben Johnsona do Franka Harrisa byli równie dalecy jak ja od ślepego bałwochwalstwa, od bardolatryi szekspirowskiej. Najskromniejszy pisarz, a tym bardziej ktoś tak zuchwały jak ja, ma z pewnością prawo twierdzić, że żyjąc w nowym, późniejszym okresie, ma o tym samym bohaterze coś innego do powiedzenia niż Homer czy Szekspir. Widz, siedzący na widowni teatru, posiada chyba także prawo domagania się tego, by wydarzenia i postacie historyczne ukazano mu w oświetleniu jego własnej epoki, chociaż Homer i Szekspir ukazali ich poprzednio na swoją, im współczesną modłę. Homer np. przedstawił Achillesa i Ajaksa jako bohaterów na kartach „Iliady”. Kiedy zjawił się Szekspir, zmieniły się wyobrażenia ludzi o bohaterach i Szekspir — łatwo to wyczuć — powie-

dział sobie: Nie mogę traktować tego nadąsanego młodzieńca i jego mularnego błazeńskiego towarzysza jako bohaterów dlatego tylko, że Homer wobec swoich słuchaczy jako takich ich odmalował. W wyniku tego ujrzeliśmy ich portrety w „Troilusie i Kressydzie“ tak jak patrzył na nich świat elżbietąński. Nie oznacza to oczywiście, że Szekspir pretendował do większych laurów poetyckich niż Homer. Z kolei rzeczy, przystępując do tworzenia obrazu duchowego Henryka V i Cezara, przykroił ich Szekspir do wyobrażeń feodalnych i dworskich, takich, jakie podówczas były modne, gdy szło o wizerunek polityka i wodza.

Lecz w wieku XIX, kiedy postać Juliusza Cezara wziął na swój warsztat historyk Mommsen, uzmysłowił on nam głęboką przepaść, która dzieliła cele i osobowość szlachetnego bojownika galijskiego, Vercingetorixa, a genialnego jego pogromcy, Juliusza Cezara. Pochwycił tę różnicę Carlyle, natchniony wieśniak, i podkreślił właśnie to znamię genialności i mądrości męża stanu, które stawia prawdziwego bohatera historii niesłychanie wyżej niż przeciętnego, choć walecznego bojownika, którego fanatyczny honor osobisty, odwaga i samopoświęcenie mają swoje źródło w gotowości do śmierci i niemożności zastosowania się do warunków takich, jakie daje rzeczywistość, nie zawsze stwarzająca idealne warunki egzystencji. Ta jedna myśl, uświadomiona sobie przez Carlyle'a, starczyła, by nadać kierunek twórczości Carlyle'a. Dziś, kiedy Mommsen i Carlyle nie żyją, myśl tę podjąłem ja. Niechże krytycy pozwolą mi wprowadzić na scenę Cezara tak, jak ja go widzę, w tym nowoczesnym ujęciu, którego domaga się nowoczesna epoka.. Przykro mi pomyśleć, że autoritet Szekspira przetrwał niezmiennie przez trzysta lat, chociaż nie wznosił się nad Koheleta, który umarł sporo stuleci przed nim, ani nad Platona, mającego za sobą dwa tysiące lat, a dotąd przez nasz ogół w poglądach niedoścignionego. Musimy myśleć zwawiej, musimy odkładać do lamusa pewne bożyszcza, musimy uprawiać grunt, żeby wydawał coraz lepsze, piękniejsze kwiaty, nie zakorzeniające się jednak na długie lata. Chciałbym, żeby te słowa miały siłę przewyżczenia i mojej modnej dzisiaj sławy“.

Trzyletnia burza, którą Shaw rozpętał dokoła czynników elżbietąńskich, które weszły jako elementy składowe w twórczość Szekspira, zakończyła się stworzeniem przez niego arcydzieła „Cezar i Kleopatra“ (1898). Nawet obrażeni zwolennicy Szekspira przyznać musieli, że to było nowe podejście do postaci antycznego męża stanu, wodza i polityka. Shaw rzucił na kanwę imponujący obraz człowieka, myślącego niezależnie od okoliczności, twardego, ale i ludzkiego, sprawiedliwego, urządzającego stosunki w zwojowanym Egipcie władczo, rozumnie, celowo, z przenikliwością wielkiego, mądrego człowieka, ogarniającego całokształt spraw imperium rzymskiego.

Jakżeż ta postać, ujęta przez wielki umysł Shawa, odbiega duchowo od postaci Cezara i Antoniusza, widzianego oczami Szekspira. Tam dawał barwne postaci, bogate w temperamenty o pokroju elżbietańskim wielki i nieśmiertelny poeta, tu zastanawiał się nad nimi obrazoburca, myśliciel, socjolog, w pewnym sensie filozof-metafizyk XX wieku, Shaw, po którym nie spłynęły bez śladu wysiłki umysłów ludzkich pracujących w XVII, XVIII i XIX wieku. Wyszedł on w tym okresie, pod koniec wieku XIX, z wyłączności czysto socjologicznych, zostawił za sobą „Plays Unpleasant” i „Plays Pleasant”, wkroczył na drogę nowych, filozoficznych koncepcji. Cezar był pierwszą kreacją na drodze do pojęć shawowskich, kształtujących jego specyficzny typ nadczłowieka, występującego w „Man and Superman” (1903), w „Major Barbara” (1907), później w „Matuzalemie” (1921) i „Sw. Joannie” (1923).

Z różnych źródeł brał Shaw swój pogląd na świat, na człowieka i ich stosunek, starając się zużytkować współczesny dorobek nauki i wiedzy ze wszystkich dziedzin, dopracowując się dzięki swej chłonności umysłowej, nigdy nieskostniałej, przez żadną zależność ducha nieskrępowanej, zespołu pojęć, z którego rodziły się jego ważniejsze ideologicznie kierownicze postacie. Czerpie z nagromadzonej przez uczonych wiedzy i doświadczenia, lecz niczego nie przyjmuje na słowo. Marxa kontroluje tabelami statystycznymi Jevonsa. Darwinowi zarzuca mechanistyczne ujmowanie biologii i wyrzucenie z rachunku sił, działających w rozwoju życia, momentów witalistycznych. Przeciwstawia mu Lamarcka. Potępia gwałtownie romantyków, mistrzów słowa, powieściopisarzy, obdarzonych największym nawet geniuszem, rozpraszających się na opisy, a nie podejmujących próby rozwiązania zagadnień bytu. Bierze od Nietzschego myśl o nadczłowieku, lecz opiera ją na mocniejszych, biologicznych podstawach. Czuje się pociągnięty do ludzi, którzy mają zdecydowany, własny, głęboki, poważny pogląd na świat. Przyznaje, że jest spokrewniony z tymi, którzy jak on starali się myśлом swoim nadać pewien organiczny związek, i którzy w każdym ze swych dzieł wypowiadali część swą mądrości, stanowiącej podłoże wewnętrzne, duchowe ich prac, przeświecające z każdego ich zdania. Wylicza w tej linii Bunyana, Blacke’a, Hogartha, Turnera oraz klasyków angielskich, dalej Goethego, Shelleya, Schopenhauera, Wagnera, Ibsena, Morrisa, Tołstoja, Nietzschego, Bergsona. Nie znalazł się nikt z współczesnych twórców angielskich, kto

by tak radykalnie zajął się krytyką poglądów współczesnych, naukowych, religijnych, społecznych, teatralnych, nawet Wells nie, nie mówiąc o Chestertonie, dopracowującym się swego poglądu w ramach diametralnie Shawowi przeciwnych. Może jeden Samuel Butler wytrzymałby porównanie z Shawem. Shaw czerpał poważnie z jego dyskusji i rozważań, ustalając swoją teorię, ogniskującą się w pojęciu siły życia — *The Life Force* — mającej wszystkie atrybuty Boga, kierującej od wieków kształtowaniem się naszej egzystencji we wszechświecie. Skonkretyzowało ujęcie siły tej w umyśle Shawa jego radykalne odrzucenie pierwiastków intelektualistycznych, zaakceptowanie prymatu woli, wyrażającej się w życiu, wreszcie posłużenie się eugenistycznymi badaniami dra Francisca Daltona, dążącego do selektywnego, udoskonalonego rozwoju rasy ludzkiej. Myśl o sile odwiecznej, nazywanej przez Shawa najróżnorodniej: celem, Bogiem, dążeniem — nabrała dla niego cech religii. Poprzez wszystkie fajerwerki jego paradoksów, ujęć, pomysłów, ironii prześwieca poważna, głęboka, oryginalna idea, stanowiąca punkt wyjścia całej jego działalności twórczej, tak dramatycznej, jak publicystycznej.

Nasilenie ideologiczne w twórczości Shawa wzrasta w miarę, jak pragnie stworzyć postacie, mające wyrażać jego dwudziestowieczny, nowoczesny pogląd na świat. Najgłębiej jako nadczłowiek, medium biologicznych metamorfoz kosmosu, postępuje i myśli John Tanner w „*Man and Superman*” — nowa, jakże przeinaczona, rozległa, uniwersalna, psychologicznie wzbogacona inkarnacja don Juana Mozarta. Nie gra się zwykle na scenie aktu trzeciego, nie każdy bierze do ręki traktat pośmiertny Tannera, a właśnie w nich zawarta została kwintesencja nauki Shawa o nadczłowieku i procesach natury, dążącej do jego wyprodukowania drogą inicjatywy, nadanej pierwiastkowi żeńskiemu, wybierającemu instynktownie ojca przyszłych dzieci, mających przeróść dawne pokolenie. Teoria płci i jej zadań, wyrażona olśniewającymi tyradami przy akompaniamencie muzyki mozartowskiej w piekle, kędyś wpośród hiszpańskiej Sierry Newady, jest transpozycją postawy Schopenhauera — Shawa, ironicznego mizoginisty, przeczuwającego, że w pościgu *Anny Whitefield* za *Tannerem* wyraża się wola kosmiczna, poszukująca nowego, doskonalszego niż człowiek wcielenia. *Anna* wołająca: *Ojca, ojca dla nadczłowieka!* — jest w poglądzie Shawa ważniejsza dla

rozwoju gatunku ludzkiego niż Tanner, mężczyzna, twórca form cywilizacji na ziemi.

Co w trzecim akcie „Człowieka i nadczłowieka“ zostało nakreślone, to rozbudowane zostało w wielką panoramę rozwojową ludzkości, w którą Shaw wmontował integralnie swoją filozofię i wiedzę. W pięciu wielkich obrazach obserwujemy „metabiologiczny Pentateuch“, objawienie poetyckiej intuicji mędrca z Ayot St. Lawrence. W pierwszym wzrok nasz sięga w przeszłość do ogrodów Edenu, zaludnionego postaciami pierwszych ludzi. W drugiej odsłonie znajdujemy się w okresie zamętu wielkiej wojny światowej, kiedy rządy na wyspach brytyjskich sprawuje Lubin i Joyce Burge-Asquith i Lloyd George — pogrążeni maniacko w swych marnych rozgrywkach politycznych, winni świeżo dokonanej rzezi. Ponieważ błędy kierownictwa wynikają z krótkowieczności, jedynym wyjściem z impasu jest przedłużenie życia jednostki ludzkiej, dokonywane nie przez soki hormonów, lecz przez silną wolę. Chcieć żyć — znaczy naprawdę żyć! Przekonali się o tym w trzeciej erze, około roku 2170, ci, którzy wolę tę wykazali. W czwartym obrazie — w roku 3000 — podzieliły się już hemisfery na kraje długowiecznych (Irlandia) i zapóźnionych w rozwoju, skupiających się na wschodzie ze stolicą w Bagdadzie. W trzydzieści tysięcy lat później, w ostatniej dekadzie wieków, inicjującej nowy etap ludzkości, nowy gatunek nadludzi, typ długowiecznych, pozostał już bezspornie sam na kuli ziemskiej, rozpoczynając bytowanie, do którego wątki i pomysły czerpał Shaw z pojęć Summy teologicznej Tomasa z Akwinu. Jest to jedna nieprzerwana visio beatifica, wyzwolenie się z więzów doczesności, dynamiczne trwanie w intensywnych aktach myśli. William Blake, transcendentaliści i mistycy stali przy kolebce tych świetlanych widzeń, tak dalece odbiegających w przedstawianiu intelektualnych rozkoszy, że aż przyziemny krytyk „Timesa“, normalny John Bull, przypomniał autorowi na dziewięćdziesięciolecie urodzin te właśnie wymyślne radości, które zwykłemu zjadaczowi chleba wydają się ambarasujące. Wiecznie wirować w atomowych jakichś wstrząsach i procesach woli? — nie! — woła trzeźwy homo sapiens 1946 roku znad Tamizy. Totum-facki Archibald Henderson, shawowski Boswell, matematyk z profesji, rodem z Północnej Karoliny w Ameryce, twierdzi jednak z całą usłużną gotowością, że jego taki prospekt szczęścia zupełnie serio nęci.

Jeżeli to kosmiczne panopticum, związane z postacią Matuzala, który, jak wiadomo z Genesis, żył lat 960, wywołały pewne zastrzeżenia ludzi bez wyobraźni, to „Święta Joanna” (1923), ukazana po raz pierwszy godnie do swej wielkości na scenach wszystkich części świata, wzbudziła jedynie zachwyt. Świat przyjął z zadowoleniem do wiadomości głęboki hołd złożony przez mieszkańca wysp brytyjskich groźnej przed wiekami antagonistce. Dramat z roku 1923 zrobił tyleż dla niezwykłej dziewczyny z Domrémy co jej kanonizacja kościelna z roku 1920. W pewnej mierze rzucił tu Shaw na ekran naszej wyobraźni najpiękniejsze i najcenniejsze, bo z rzeczywistości wzięte, ucieleśnienie swego nadczłowieka. Wszyscy, nawet ci, którzy w pisarzu podejrzewali Narcyza, zapatrzonego w swój demoniczny geniusz, uznali, że kult jednostek naprawdę autentycznie, oryginalnie wielkich był w nim zawsze szczery i że typy te uważa za narzędzie boskiej siły, kierującej ludzkość na nowe tory. W rezydencji Shawa, w Ayot St. Lawrence, na kominku, wśród wielu drobiazgów, stoi obok białego, fajansowego pomnika Szekspira mała postać z brązu, wyobrażająca Joannę d’Arc. Oczy starca-poety spoczywać mogą z radością na tej drobnej figurynce, mającej dzięki niemu, a właściwie dzięki jej własnemu uczestnictwu w realizowaniu kosmicznych nakazów woli, tak powszechny zasłużony rozgłos.

Z głęboką satysfakcją powraca Shaw, patrząc na postać św. Joanny, do pierwszej części „Henryka VI”, przypisywanej Szeksprowi. Uniewinnia swego wielkiego poprzednika z oszczerstw, rzuconych na patriotkę z XV wieku. Nie wierzy, żeby słowa, obniżające wartość Dziewicy, pochodziły spod jego pióra. Pisze jednak w przedmowie do swego dzieła:

„W stosunku do elżbietańczyków mam jedną wielką przewagę. Piśnię w okresie, kiedy na wieki średnie pada pełne światło, bo w połowie XIX wieku zostały one na nowo odkryte po zmierzchu, który trwał nad nimi przez więcej niż 450 lat. Renesans literatury antycznej w wieku XVI i bujny rozwój kapitalizmu w późniejszym okresie przesłonił nam widok na wieki średnie. Obecne ich wskrzeszenie to nowy renesans. W dramatach historycznych Szekspira nie ma ani śladu średniowiecza. Jego John of Gaunt z „Ryszarda II” jest zwykłym portretem podstarzałego Sir Francisca Drake. Chociaż Szekspir był katolikiem z tradycji rodzinnej, wszystkie jego postacie są wybitnie protestanckie, indywidualne, sceptyczne, zajęte egoistycznie swoimi przeżyciami miłosnymi, pojętymi wąsko i samolubnie. Królowie szekspirowscy nie są mężami stanu. Jego kardynałowie nie wiedzą, co jest religia. Ktoś nie wtajemniczony może

czytać wszystkie jego dzieła od początku do końca i nie zdać sobie przy tym sprawy, że światem rządzą siły, przejawiające się w wierzeniach i prawach, które nadają oblicze epokom, a nie ambitne jednostki robiące szum dokoła siebie. Siły boskie, które kształtują nasz byt, mniejsza jak nieudolnie je pojmujemy, znajdują się na kartach Szekspira przelotnie w postaci jakiegoś fatum i znikają z niej zaraz jako coś przelotnego i niejasnego... W dziełach Szekspira, gdy mówi o średniowieczu, jest próżnia. Z mojego dzieła duch średniowiecza przemawia pełnym głosem“.

Trzeba przyznać, że sędziwy Matuzalem z Ayot St. Lawrence ma silne poczucie panoramy wieków. Jak jego poprzednik wysyłał na scenę Człowieka, indywiduum, tak on każe na to samo miejsce wkraczać Zbiorowości, całemu rodzajowi ludzkiemu.

Obu im należy się zasłużony, uroczysty jubileusz.

TADEUSZ PEIPER

SZEKSPIR PRZECIWIW FIKCJOM

I

Młody szlachcic, Orlando, skarży się, że najstarszy brat, sprawujący nad nim opiekę, nie daje mu należnego wychowania, że pozwala rósć mu jak chłopu, że trzyma go wśród parobków. Za jakiś czas ten nieszkolony schłopiały młodzian prowadzi z innym bratem spór intelektualnie wyrafinowany, a na cześć kochanej Rozalindy rozwiesza na drzewach rymowane utwory i nazywa siebie poetą.

Cóż wy na to?

Rozgniewany na brata-opiekuna, rzucił mu się do gardła, a brat nazywa go chłopcem łagodnym. Siłacza, którego pięści brat-opiekun przeciwko niemu podburzył, pokonuje, takie z niego chłopisko, ale gdy Rozalinda mówi mu — zresztą w żarcie — że go nie kocha, on zapowiada, że umrze, że jedno zmarszczenie kochanych brwi może go zabić. Pomyślcie: pokonał siłacza, który był postrachem wszystkich, a padnie pod ciosem dziewczęcych brwi!

Cóż wy na to?

Pod dębem śpi jakiś człowiek, wąż owija jego szyję i zbliża już żądło do otwartych ust. Nadchodzi Orlando. Wąż, ledwie go spostrzegł, umyka w krzaki. W krzakach siedzi wygłodniała lwica, która... czeka na przebudzenie się śpiącego, jako że... takie są królewskie obyczaje lwiego pożerania. Orland nie ucieka, gdzieżby! Wąż? Lwica? Głupstwo! Myśli wyłącznie o nieznanym śpiącym! Podchodzi ku niemu. Cóż się okazuje? Brat. Najstarszy brat. Ten, co go tak krzywdził. Nie budzi go Orlando, nie chce przerywać mu snu, który tak słodko trwał... w czasie węzowego oplotu

i który słodko trwa dalej. Jedynym czynem, jaki dopuszcza sytuacja, jest według dzielnego Orlanda rzucenie się na lwicę, więc rzuca się na nią i oczywiście natychmiast kładzie ją trupem. Brat spał tak rozumnie, że... budzi się dopiero teraz. Co stało się z wężem, tego relacja nie mówi, dość że obaj bracia mogą teraz swobodnie opowiedzieć sobie świeże swe koleje. Gdy nasycili się opowiadaniem, udali się do księcia, a od księcia podążyli do groty. Tu nagle to, co stało się poprzednio, przedstawia się... inaczej. Okazuje się, że lwica, o której poprzednio było powiedziane, iż zgodnie ze swymi królewskimi obyczajami nie rzuciła się na śpiącego, jednak rzuciła się na niego i wyszarpała mu z ramienia kawał mięsa. Jest to taka bagatela, że... można było tego nie zauważyć, więc krewleje się dopiero teraz i zemdleńie następuje dopiero teraz.

A to — jak wam się podoba?

II

Rozalinda, gdy ją poznajemy, tonie w smutku z powodu losu ojca, usuniętego od władzy i wypędzonego z dworu przez własnego brata; tonie w smutku, nie umie się weselić, bo — mówi — ojca zapomnieć nie umie. Ale gdy przyjaciółka wzywa ją do szukania ojca, bardzo się do tego nie kwapi. Potem nie umiejąca weselić się córka proponuje... rozweselić bolesną drogę przez zabranie w podróż... błazna! A przybywszy do lasu, w którym przebywa ojciec, nie okazuje żadnego zainteresowania jego losem, nie szuka go wcale!

Cóż wy na to?

Wybierając się w podróż, dla bezpieczeństwa przebiera się za mężczyznę. I teraz, w mgnieniu oka, ledwie wdziała spodnie, umie ta córka księcia mówić o mężczyznach i kobietach ze znanstwem i swobodą wyuczonych amatorami liberyna.

Cóż wy na to?

Gdy staje przed pytaniem, kto wypisuje na drzewach jej imię, przyjaciółka powiadamia ją, że to mężczyzna, który nosi na szyi jej łańcuszek. Powinna by natychmiast zrozumieć, że mężczyzną tym jest Orlando, bo niedawno jemu właśnie łańcuszek swój ofiarowała. Ale ona na tę prostą myśl wpaść nie umie i zamęcza przyjaciółkę powodzią pytań:

„Kto? powiedz, proszę“

„Lecz przecie, kto je pisał?“

„Błagam cię najpokorniej, najnatrętniej,
powiedz, kto je pisał?”

„Przez Boga! Czyż myślisz, że dlatego, iż noszę męski
ubiór, także cierpliwość moja nosi kamizelkę i spo-
dnie? Jeszcze odrobina zwłoki, a zginę na oceanie
przypuszczeń. Błagam cię, powiedz, kto je pisał...”

Sprawa tak jasna, jak blask własnego naszyjnika, dziewczyna
niczego sobie spryciara, a tu takie pytania błagalne!

Cóż wy na to?

Swe uczucia dla Orlanda stawia Rozalinda na równi z miło-
snym szalem. Należałoby przypuszczać, że uczyni wszystko, aby
kochanemu wyznać swą miłość jak najprędzej. Ale ten szal mi-
łosny działa inaczej. Rozalinda — mimo że wie, iż Orlando ją ko-
cha, mimo że twierdzi o sobie, iż po kobiecemu musi wypowiedzieć
wszystko, co myśli, i mimo że dobrze zna ciężar czasu kłusującego
z młodą dziewczyną... przed ślubem — gra z Orlandem długą, bar-
dzo długą komedię.

Jak wam się to podoba?

III

Co do mnie, widzę w tym wszystkim śmieszne gafy autorskie,
niekonsekwencje, nedorzecznosci, ale — celowe. Moim zdaniem,
„Jak wam się podoba” to satyra, w której Szekspir wykpiwa
współczesną sobie literaturę złą, a cieszącą się powodzeniem.

Wykpiwa ją subtelnie, na pierwszy rzut oka niewidocznie. Ale
bo też występując przeciw niej, występuje także przeciw panującym
fikcjom.

Podaje tu sprawę podobną do tej, jaką Cervantes w „Don-
kichocie” wywiódł ze swego zjadliwego stosunku do romansów ry-
cerskich.

IV

W „Jak wam się podoba” wszystkie niemal postacie — prócz
niewielu wyjątków, o których później — złożone są z kawałów
ludzkich nie należących do siebie, a zespolonych śmiesznie.

Dwa sprzeczne kawały zespolone chwilą rozmowy:

O księciu, krzywdzicielu brata, uzurpatorze jego władzy, któ-
rego poznaliśmy jako okrutnika, dowiadujemy się pod koniec, że
gdy szedł na czele wojska, aby brata zamordować, wystarczyło kró-

ciutkie spotkanie z bogobojnym pustelnikiem, aby odstąpił od swego zamiaru i ni mniej ni więcej tylko wstąpił do klasztoru!

Dwa sprzeczne kawały nie zespolone niczym:

Wygnany przez uzurpatora brat, zamieszkał w lesie, i życie na łonie natury stawiał wyżej od życia na podejrzliwym dworze, lecz ledwie brat wrócił mu księstwo, chwalcą życia w naturze, jego wielbiciel, jego gloryfikator, porzuca je i wraca na swój dwór, w którym teraz upatruje szczęście — bez żadnej wzmianki o tym, że poprzednio widział w nim przeciwieństwo szczęścia.

Człowiek w ogóle nieumotywowany:

Jest nim średni brat Orlanda, Jakub, którego pojawienie się na scenie, przebywanie na niej, interweniowanie w akcji, nie ma w ogóle motywów. Jest to ilustracja owych śmiesznych postaci literackich, których używa autor do wszystkiego, co w danej chwili jest mu potrzebne, bez względu na zgodność tego z rysami, w jakie uwikłał te postacie poprzednio.

Gafy:

Najstarszy brat Orlanda, Oliwer, którego poznaliśmy jako za możnego i próżnego, w przygodzie z wężem i lwicą jest ni stąd ni zowąd „odarty i zarosły”.

Przeskoki nieprawdopodobne lub nieuprawdopodobnione:

Tegoż Oliwera poznaliśmy jako niktzemnika, który okrada powierzzonego swej opiece brata z przekazanych mu testamentem pieniędzy; jako niktzemnika, który z zawiści hamuje rozwój umysłowy brata przez odmawianie mu wykształcenia; jako niktzemnika, który usiłuje pozbyć się brata przez skierowanie przeciwko niemu uporowanego zabójstwa. Ten to niktzemnik zaraz po wyratowaniu go z wężowego i lwiego niebezpieczeństwa przeskakuje w skrucę aż taką, że nie tylko odstępuje od wrogości przeciw bratu, ale... zrzeka się na jego rzecz nawet własnej części dziedzictwa po ojcu! I! Oświadcza, że będzie żył w lesie, będzie pasterzem i umrze pasterzem! I jeszcze jeden skok: ten łotr i gbur zakochuje się od pierwszego spojrzenia w subtelnej dziewczynie, w przyjaciółce Rozalindy, w Celi!

Co prawda, także Celia przeszła przez przeskoki podobne. Ukazała się nam na początku jako przeciwniczka kochania mężczyzny, a i potem jeszcze oświadczyła, że nie wierzyłaby mężczyźnie, gdyby o miłości zapewniał ją nawet przysięgą, bo przysięga kochanka nie więcej jest warta niż słowo szynkarza. I oto nagle pod ko-

niec zakochuje się szaleńczo i właśnie w Oliwerze. Ona, subtelna, zakochuje się w okrutniku. Ona, która nie wierzyła mężczyznom, zakochuje się w notorycznym wiarołomcy. I jak się zakochuje! Drogą nie można oddzielić jej od niego! I jeszcze inny jej skok: ukazała się nam początkowo jako pełna bezgranicznej miłości dla Rozalindy, zapewniała, że nic jej nie odłączy od „słodkiej dziewczyny”, ale ledwie zakochała się w Oliwerze, już jej przy słodkiej dziewczynie nie widzimy. Gorzej. Skoczyła za kulisy i w ogóle zza nich nie wychodzi. Nie pojawia się na scenie. Tyle miejsca zajmowała dotąd w utworze, a nagle przestaje w nim istnieć. Dzieje się tak dlatego, że służy to Szekspirowi do wyśmiania lichych pisarzy, którym ważne postacie bez głębszych przyczyn gubią się, giną.

V

Moim zdaniem gubi się, ginie także Oliwer; gubią się, giną oboje i nie przybywają na ślub z a p o w i e d z i a n y. Jeśli dzieje się tak rzeczywiście, to, moim zdaniem, dlatego, że Szekspir wyśmiewa tu — i kpiarstwem przepysznym — gafy popełniane przez lichych autorów w prowadzeniu akcji: nie wykonali tego, co wyraźnie zapowiedzieli!

Tak, ale czy słuszne jest moje przypuszczenie, że Oliwer i Celia nie przybywają na ślub?

Przemawiają za tym przypuszczeniem cztery myśli:

1. W finałowej scenie przedślubnej obecność każdej z trzech par zaznaczona jest wypowiedziami któregoś z partnerów, a tylko Celia i Oliwer nie wypowiadają ani jednego słowa. Ani jednego. Więc chyba wcale nie ma ich w gromadzie.

2. Wprawdzie tekst zaznacza ich obecność w instrukcji wstępnej, podanej na czele sceny finałowej, ale może to być dowolnym dodatkiem wydawców, zważywszy, że utwór nie ukazał się drukiem za życia Szekspira. Wydawcy, nie przeniknąwszy jego intencji, nie mogli zrozumieć nieobecności pary zapowiedzianej i samowolnie w instrukcji zanotowali ją jako obecną.

3. Wprawdzie tekst zawiera jeszcze instrukcję, według której towarzysz wygnanego księcia skierowuje jeden wiersz swej wypowiedzi do Oliwera, z czego mogłoby wynikać, że Oliwer, a więc i Celia, są na scenie i gotują się do ślubu wraz z innymi parami, ale według mnie instrukcja ta jest dowolnym dodatkiem wydawców, bo słowa, które towarzysz księcia rzekomo zwraca do Oliwera, nie

mogą odnosić się do niego (skoro wyrzekł się on swego majątku, a nic dziedziczyć nie będzie po ojcu Celi, który także wyrzekł się wszystkiego i wstąpił do klasztoru). Natomiast słowa te godzą się całkowicie z sytuacją Orlanda (który przez małżeństwo z Rozalindą będzie dziedziczył po jej ojcu, restytuowanym we władzy i dobrach, któremu zatem przypadną cenne „ziemie” i „koligacje”). Należy więc wnosić, że wydawcy urwali z dwuwiersza, przeznaczoną go dla Orlanda, jeden wiersz i przydzielili go Oliwerowi.

4. O Oliwerze i Celi ktoś poprzednio powiedział, że namiętną swą miłością złożyli takie schody, którymi chcą natychmiast wstąpić w małżeństwo, albo wszystko przed ślubem przestąpić. Widocznie przestąpili i nie spieszo im do ślubu.

Przyjęcie mojej hipotezy pozwala przypisać Szekspirowi genialny chwyt satyryczny. W czasie sceny finałowej widz zadawać sobie musi pytanie: gdzie Celia? gdzie Oliwer? Nie znajdując ich w przygotowaniach przedślubnych, zmuszony jest snuć domysły, które prowadzą go do odpowiedzi coraz zabawniejszych i kładą mu złępować w coraz to nowe pokłady satyry.

VI

Niekonsekwencje, przeskoki w przeciwieństwa, zespalanie zaprzeczających sobie kawałów człowieka, właściwości, od jakich roi się w „Jak wam się podoba”, różnią się zasadniczo od sprzeczności naturalnych, które występują w człowieku i jego postępkach jako następstwo działania sprzecznych sił tkwiących w samym życiu. Dzięki swoim analizom tych właśnie sprzeczności zajął Szekspir w literaturze światowej owo miejsce jedyne, na którym zaczęły się nowe drogi europejskiej myśli, ale w „Jak wam się podoba” swoich analiz nie dał i dać nie chciał.

Dla kogo nie jest to zupełnie widoczne, niech skieruje oczy na którąś z najlżejszych choćby odmian takich jego sprzeczności naturalnych, np. na tę, jaką znajdujemy w „Wiele hałasu o nic”. W utworze tym ukazuje Szekspir dwoje ludzi, którzy na początku są wrogami małżeństwa, a potem pędzą w małżeństwo, dwoje ludzi, którzy od słów niechęci do siebie przechodzą do wzajemnej miłości; ale tutaj dokładnie ukazuje przebieg tej przemiany, podaje jak układały się zewnętrzne warunki, które tę przemianę spowodowały, stwórzają sytuacje, w których mężczyzna u s w i a d a m i a sobie przechodzą

dzenie w przeciwieństwo i rozmyśla nad nim, kobieta zaś mocno przeżywa to, co się stało, i z pozycji porzuconej coś jednak zachowuje.

W „Jak wam się podoba” jest inaczej; zewnętrzne czynniki, z których wynikają przemiany, zbywane są czasem kilku słowami, a uświadomień i rozmyślań nie ma. Jeśli przyjrzymy się np. przeskokom Celi... Przerzuciwszy ją w przeciwieństwo tego, czym była i co głosiła, zamyka Szekspir przyczynę tej przemiany w kilku słowach i stara się wywołać wrażenie, że między przeszłością a teraźniejszością nie ma tu żadnego związku.

Tak traktowane są przemiany w złych utworach literackich i te sposoby ich traktowania są jednym z przedmiotów Szekspirowej satyry.

VII

Satyryczne intencje Szekspira ujawniają się wyraźnie także w stosunku do postaci z ludu.

Oto wyśmiewa sposób przedstawiania służby:

Stary sługa, który pięćset uciulanych talarów przechowywał troskliwie, aby mu były ratunkiem w jego starości, oddaje je Orlandowi. I jeszcze uzupełnia swą ofiarę wypowiedzeniem śmiesznych słów nadziei, że o jego starość będzie dbał „ten, który daje żywienie krukom, a nie opuszcza piskląt w gnieździe”. Orland chwali go za to fałszywymi frazesami: „Ty piękny obrazie sług starej daty, gdy sługa pracował nie dla zarobku (!), lecz z powinności”. I dalsza złośliwość Szekspira: zaznacza, że Orlando gotów jest otrzymane od starca talary zużyć do ostatniego szeląga.

A oto jeszcze lepszy przykład:

Pastuch Sylwiusz, przedstawiony na wzór pasterzy utworów sielankowych, mówi — zgodnie ze swymi prototypami — że miłość jest tylko marzeniem, tylko westchnieniem, tylko hołdem, tylko posłuszeństwem, tylko poświęceniem, tylko rezygnacją, tylko czystością. Ale Szekspir drwiąco przeplata te jego określenia innymi, poprzez które wnosi niefałszowaną rzeczywistość, poprzez które wkrzykuje prawdę i przeciwstawia ją sielankowym błogom; w takich to chwilach w określenia, jakimi Sylwiusz ujmuje miłość, wdzierają się miłosne namiętności i żądze. (Aktor grą swoją powinien wydobywać sprzeczności, jakie są w wypowiedziach tego chłor-

pa. Sylwiusz powinien swoje zmysłowe radowanie się Febą to ujawniać, to maskować; w momentach, w których dochodzi do głosu prawda namiętności, powinien doskakiwać do niej, ścisnąć ją lub chcieć ją ścisnąć, po czym powinien obłudnie wracać do roli kochanka platonicznego).

Także głupota Sylwiusza, która występuje w związku z listem Feby, podana jest satyrycznie. Szekspir wysmiewa tu nie głupotę chłopca, lecz głupotę autorów sielankowych, którzy takim krewkim i sprytnym Sylwiuszom oddawali w swych utworach rolę ciemną nawet w stosunkach z ich dziewczynami. (Aktorzy niesłusznie zniekształcają szekspirowskie postacie ludowe rysami półgłówków, habesów, kretynów. Zapewne wywodzi się to z teatralnej tradycji. Zbadanie czynników, które ją wytworzyły, mogłoby stać się pomocą w wyzwalaniu się z niej).

VIII

Wysmiewając w „Śnie nocy letniej” aktorską trupę rzemieślników, stawia Szekspir jej dramatowi trzy zarzuty: 1. niezgodność słów z rzeczą, 2. niezgodność postaci z rolą, 3. niezgodność końca z początkiem.

Tymi trzema właściwościami można znakomicie ująć istotną naturę „Jak wam się podoba”. Bo też utwór ten — według mojej interpretacji — jest utworem analogicznym do tego, jaki Szekspir dał w „Śnie nocy letniej”, jako wysmianą przez siebie tragedię trupy rzemieślniczej, z tą różnicą, że owa tragedia jest utworem drobniotkim i wplecionym w inny.

Łączność, jaka na podstawie mojej interpretacji da się utworzyć między „Jak wam się podoba” a utworem wysmianym w „Śnie nocy letniej”, dowodzi, że kroczyć drogami, które nie były obce myślom Szekspira.

IX

Niezgodności między słowem a rzeczywistością, między postępkami a całością postaci, między początkiem akcji a jej końcem, przechodzą często niezauważone i byle tylko były smaczne, byle tylko budziły zaciekawienie, byle tylko otwierały pole dowcipom, pie-

śniom i lirycznym strofom, mogą złożyć się na utwór, który bardzo będzie się podobał. Taki utwór postanowił dać Szekspir, postanowił dać satyrę, która mogłaby być przyjęta jako niesatyra i przez te właśnie dawać satyrykowi jeszcze jedną rację. Ponieważ składników satyrycznych nie wysunął jaskrawo, krzycząco, lecz wplótł je niemal niepostrzeżenie, mogło wydawać się, że wszystko napisał na serio, obierając za wzór sukcesowe utwory literackie.

I publiczność rzeczywiście nie poznała się. W tytułowym pytaniu: jak wam się podoba? — zawarta jest sarkastyczna odpowiedź: to wam się podoba! Te niekonsekwencje, te sprzeczności, te niewiarogodnione przeskokki, te gafy, których nie widzicie, to, to, to wam się podoba!! Tacy jesteście!!

W kpiarsko podjętą sprawę wniósł Szekspir klejnoty swego geniuszu. Poszedł za wzorem marnych pisarzy i w ich własnym gatunku literackim przewyższył ich o niebo. Dał rzecz bogatą w uroki najwyższe.

X

Poprzez całe „Jak wam się podoba” snuje się temat życia sielskiego i temat życia dworskiego. Odnosi się wrażenie, że jedną z radości, jaką daje Szekspirowi temat pierwszy, jest sposobność wykorzystania tematu drugiego dla krytyki dworu i szlachty.

Krytykę tę przeprowadza zrećcznie — ustami przedstawicieli warstwy krytykowanej.

XI

Wśród postaci skleconych ze sprzecznych kawałów i zespołonych fałszem, wśród postaci przeznaczonych na wyśmianie, są inne zrodzone z szekspirowskiej prawdy — dla przeciwstawienia ich tantym. Są nimi trzy postacie chłopskie, epizodyczne: Odrej, Wilhelm, Koryn.

Odrej to już nie sielankowa pasterka, to rzeczywista chłopka. I wcale niesielankowo odnosi się do niej człowiek dworu; wprowadza zamieszanie w jej myśli; podważa jej uczciwość i pozbawia ją wiary w jej urodę, zapewne aby łatwiej podporządkować ją swym celom uwodzicielskim; a ślub chciałby wziąć z nią taki, który można by umieważnić.

Wilhelm istnieje w utworze jak zjawia. Dzieje mu się krzywdy, człowiek dworu zabiera mu dziewczynę i odpędza go od niej

samowładnie, swawolnie, upokarzająco. Wilhelm wypowiada tylko kilka słów i znika. Podczas gdy ludzie tego utworu tyle o sobie mówią, deklamują, śpiewają, on o wielkim swym cierpieniu milczy i odchodzi. Płoszą go nie tyle pogróżki, ile własne bolesne myśli. Pozostawia po sobie wspomnienie człowieka jak gdyby fizycznie obitego, jak gdyby obitego do krwi. Na tle dworskich zabaw i zwad zamigotał jak krwawy płomień i zgasł. Ale płomień ten rzucił na fałszywe literatury sielankowej światło oskarżycielskie.

Koryn, postać o grubych konturach i mocnych słowach, jest najbardziej drastycznym zaprzeczeniem pasterzy sielankowych. Każde jego powiedzenie wydarte jest z mięszu życia, każde ma w sobie rzeczywistość żywą, nieprzeinaczoną, niczym nieupiększoną, a wszystkie jego powiedzenia łączą się ze sobą, zgodnie, konsekwentnie, organicznie. Określa ściśle miejsce, jakie jego praca zajmuje w ogólnym ustroju prac i własności, podkreśla, że nie jest właścicielem trzody, którą pasie, że jest pasterzem na służbie i formułuje: „Ja pasę owce, nie ja strzygę wełnę”. Nikt trafniej, jędrniej nie ujął dotąd istoty pracy najemnej. Szekspir daje tu znowu jedno z owych powiedzeń, które huczą prawdą o życiu. Samego siebie określa ten pastuch także pojęciami najemnika: „Jestem uczciwy parobek i co jem i co noszę, zarobiłem; najdumniejszy jestem, gdy widzę, że moje owce szczypią trawę, a moje jagnięta ssą maciory”. Ma on zdecydowane poglądy życiowe, które układają mu się w filozofię człowieka ubogiego: „Wiem, że im kto słabszy, tym z nim gorzej; że kto nie ma pieniędzy, dostatków, uciechy, nie ma trzech dobrych przyjaciół; że na dobrym pastwisku tyją owce...”. Gdy staje wobec kwestii obyczajów, czyni rozróżnienie, że co na dworze jest dobrym obyczajem, byłoby na wsi śmiesznym obyczajem, i na odwrót, i w związku z tym stwierdza jaskrawo: „Ciągłe macamy owce... Ręce nasze smarowane są dziegciem, lekarstwem na owcze choroby...” Tak to swoimi surowymi powiedzeniami rozbija Koryn fałszywe poetyczności, nieprawdy o życiu, fikcje. To krewniak Sancha Pansy.

WOJCIECH BAK

REALIZM SZEKSPIRA

Nie wierzę, że Szekspir podoba się pedantom. Na pewno udają. Cała jego twórczość przewraca wszystkie ich mniej lub więcej skomplikowane teoryjki. Jest to najmniej pedantyczny i najmniej „poprawny” autor. Twórczość jego roi się od „błędów”, które powinny według opinii pedantów całkowicie ją dyskwalifikować.

Styl jego, w pierwszej fazie twórczości często nieznośnie manieryczny, nigdy nie będzie wzorem klasycznej prostoty i wykwintu. W najlepszych jego utworach występują „błędy” dla każdego pedanta niewybaczalne. Szekspir nie zawaha się dla uzyskania silnego wrażenia użyć najfantastyczniejszych hiperbol. „Werbalizm”, „retoryka” są typową właściwością jego stylu. Szekspir na pewno nie należy do tych wykwintnych pisarzy, których jedynym wysiłkiem stylistycznym jest wynalezienie jedynego, nie dającego się zastąpić słowa. Raczej przeciwnie: chcąc rzecz dobrze wyrazić, będzie kołował koło niej coraz nowymi słowami, coraz więcej powikłanymi figurami retorycznymi. Nie zawaha się być krzykliwym, dosadnym, a nawet afektowanym, byle tylko wiersz był prawdziwy uczuciowo i przejmował słuchacza. Jakże może pedant zrozumieć kiedykolwiek, że taki styl może być upajającą i przez wieki świeżą poezją? Nie może on zaprzeczyć oczywistemu faktowi, że tak jest i że wiersz Szekspira w zestawieniu z bezbłędnym wierszem Racine'a wbrew logice pedantów działa o wiele silniej i jest o wiele poetyczniejszy. Co traci na „wylizaniu” i gładkości, to zyskuje na sile lirycznej, na bezpośredniości, na naturalności. Ale jakże może pedant takiego pisarza ko-

chać? Szekspir przekreśla go tak, jak poplątany bujny gąszcz leśny przekreśla wszystkie poglądy na piękno natury twórców ogrodów wersalskich, podzielonych na jasne formy geometryczne i przyciętych na miarę rzeczy przez ludzi sfabrykowanych.

Szekspir jest „niewybredny” w wyborze efektów scenicznych. Nie przeraża go bynajmniej jaskrawość środków wyrazu scenicznego. Nie kieruje on się bynajmniej jakąś z góry powziętą teorią estetyczną, lecz idzie za logiką rzeczy. Jest on „niewybredny” — jak życie. Tuż obok najsubtelniejszych scen znajdujemy w jego dramatach sceny wręcz trywialne i — mówmy szczerze — „grube”. Tak jak w życiu. Szekspir nie ma jako dramaturg nic wspólnego z wybrednością i „arystokratyzmem” gustu „pociesznych wykwinis”, którymi zawsze są w mniejszym lub większym stopniu pedanci. Nie ma on przesądów jakichkolwiek formalnych. Nie wierzy w to, że istnieją jakieś sprawy zbyt banalne, trywialne i niewybredne same w sobie. Efekt dla niego mierzy się siłą odzewu u normalnego słuchacza, nie zaś u pedanta. Utwory jego nie są zbiorem zupełnie oryginalnych, nigdzie indziej nie spotykanych kombinacji. W tym kierunku ma Szekspir raczej małe ambicje. Utwory jego są pełne sytuacji znanych powszechnie. Oczywiście nie wynika to bynajmniej z kopiowania, ale z poczucia Szekspira, że ważniejsza i artystyczniejsza jest zgodność z logiką życia niż z góry powziętymi teoriami. O tę zgodność z logiką życia, z naturą chodzi mu głównie.

Nie ulega wątpliwości, że ten sposób postępowania jest najzupełniej obcy pedantom, którzy w ogóle konkretów nie dostrzegają, ale dają się uwieść czystym konstrukcjom intelektualnym.

Szekspir nie ma też przesądów wobec rodzajów literackich. Pisze tragedie, komedie, farsy, utwory fantastyczne, wiersze liryczne... Nie tylko to. Miesza on świadomie elementy farsowe z tragicznymi, realistyczne z fantastycznymi. Umysł jego, niepokojąco szeroki i otwarty, stoi powyżej najróżnorodniejszych ograniczeń, definicji formalnych i „subtelnych” rozważań. Ten geniusz ma w oczywistej pogardzie wszystkie papierowe rozważania pedantów. Nie kieruje się on w wyborze rodzajów bynajmniej uroszczeniami jałowo teoretyzujących pedantów. Nie ulega im. Stoi on powyżej upodobania i zainteresowania tłumu — ale bynajmniej nie da sobie zamącić wzroku pedantycznemu pięknoduchostwu. Pozostaje ciągle wielkim artystą, umiejącym doskonale wyczuć, gdzie tkwi istotne zagadnienie sztuki, a gdzie uroczyste uroszczenie, dla którego nie można

znaleźć dostatecznej podstawy w normie ludzkiej, w powszechności odczucia, która jest istotnym kryterium, o wiele istotniejszym niż jakże zmienne i łudzące upodobania teoretyków.

Niewątpliwie ciekawą rzeczą jest stwierdzenie, jaki jest stosunek tego niepedantycznego pisarza do zagadnienia dzisiaj tak aktualnego — do realizmu.

Wydaje mi się, że Szekspir jest na wskroś realistą — w wielkim tego słowa znaczeniu. Każdy słuchacz po wyjściu z przedstawienia jakiegokolwiek utworu Szekspira wychodzi z wrażeniem zetknięcia się z bujnym, gęstym, prawdziwym życiem. Jego fantastyczne poematy tak jak sztuki dramatyczne wywołują to samo wrażenie. To nie są dowolne igraszki wyobraźni, bawiącej się konstruowaniem oderwanych od wszelkiej empirycznej rzeczywistości światów fantazji. Są one pełne odsyłaczy do życia. Odczuwamy, że są to w fantastycznej formie podane opowieści o życiu, niemniej prawdziwe niż opowieści wypowiedziane w tragediach. Szekspir jest realistą z urodzenia, realistą, któremu nie potrzeba bynajmniej pozorów realności, by ją wypowiadać, jest on więcej realistyczny w swoich utworach fantastycznych niż wielu, ba, większość pisarzy trzymających się formalnego realizmu.

Pedant będzie uważał za realizm taką twórczość, która z góry przekreśli możliwość użycia jakiegokolwiek środka wyrazu, nie mającego odpowiednika ścisłego w trójwymiarowej, fizycznej rzeczywistości. Realium dla niego — to właściwie metoda przedstawiania akcji, a nie adekwatność do rzeczywistości. Będzie on więc uważał za realistyczny opis, który przedstawi w formie odpowiedników do postępowania w empirycznej rzeczywistości akcją bez względu na to, czy wynik w słuchaczu będzie odpowiadał powszechnym sądom i odczuciu rzeczywistości. Nie potrzeba tutaj podawać przykładów, jak często taki realizm jest sprzeczny z poczuciem rzeczywistości. Ież to razy mogliśmy zauważyć, jak ubogie, jak spłaszczone są takie obrazy rzeczywistości! Mimo konsekwentnie zastosowanych metod realizmu odnosimy wyraźnie wrażenie, że cały ten realizm jest jedną wielką fantazją. Autor się łudzi — może się także dać nabrać co naiwniejszy słuchacz czy czytelnik — na ogół jednak, powszechność doskonale odczuwa fałsz takiego realizmu. Pozory są sprzeczne z istotą rzeczy. Metoda w wyniku daje przeciwieństwo tego, do czego dążyć powinna. Czytamy utwory fantastyczne, nieprawdziwe do głębi, nie mające nic wspólnego ze znaną nam rzeczywistością. Prze-

bywamy wśród homunkulusów, które pedantycznie udają ludzi ale są im zupełnie obce. Powieść taka czy sztuka jest nieporozumieniem. I wielkim nieporozumieniem jest taki realizm — realizm metody a nie wyniku.

Oczywiście Szekspir z takim realizmem nie ma nic wspólnego. Jak wszędzie, tak i tutaj jest on przeciwieństwem pedantów.

Jego realizm nie jest realizmem metod pisania, ale realizmem widzenia rzeczywistości.

Nie można bez uczucia najgłębszego zdumienia obserwować świata Szekspira. I nie można nie dojść do wniosku, że świat ten jest głęboko prawdziwy, o wiele prawdziwszy niż świat wielu realistów, przygniatającej większości z nich.

Na to wrażenie prawdziwości składa się kilka zasadniczych elementów. Najważniejszym z nich będzie złożoność świata. Świat Szekspira jest w tym podobny do znanego nam świata, że wszystko w nim jest bardzo skomplikowane. Nie pozwala on się tłumaczyć jedną teorią. Nie tylko osoby w nim występujące są dalekie od prostoliniowości białego lub czarnego charakteru. Na każde zdarzenie składa się wielka ilość elementów natury zewnętrznej, moralnej i psychologicznej. Co więcej zdarzenia te są zawieszane w próżni, ale są otoczone oceanem społecznym, politycznym i kosmicznym. Scena Szekspira ma ogromne rozmiary wszere i wżwyż. Na niej występuje człowiek, powiązany tysiącem węzłów z naturą i kulturą. Człowiek uzależniony w ogromnym stopniu od otoczenia społecznego, kosmicznego i od swojej biologii, ale wolny w decyzji moralnej.

Ta złożoność łączy się ściśle z bogactwem elementów życia, które Szekspir wprowadza do swej twórczości. Jakież uczucia nie współgrają w jego utworach, jakież bogactwo problemów, jakaż niespotykana gdzie indziej obfitość reakcji? Byłoby banałem wyliczenie wszystkich elementów i postaci, w których one występują.

Jest jeszcze jedna ważka cecha twórczości Szekspira. Jest nią genialny zmysł proporcji. Jeśli złożoność i bogactwo elementów nie rozsadzają dzieł Szekspira, to dzieje się to z powodu tego właśnie czujnego zmysłu proporcji. Szekspir ma niezwykle wyczuloną miarę stosunku elementów do siebie — i ta proporcja bardzo przypomina nam proporcję znaną nam w konkretnej, empirycznie nam znanej rzeczywistości. Odczuwamy: w istocie także jest życie — tak bogato pokomplikowane i tak proporcjonalnie i harmonijnie powiązane z sobą.

To uczucie jest tak silne, że nie przeszkadza nam bynajmniej fakt, że Szekspir nie posługuje się metodą realistyczną. Najfantastyczniejsza komedia Szekspira robi na nas wrażenia najistotniejszego realizmu. Odpada martwa skorupa formalna i stoimy przed objawieniem życia prawdziwego — więcej prawdziwego niż u jakiegokolwiek innego pisarza. Stoimy przed wielkim realizmem, wobec którego pedantyczne teorie realizmu robią na nas wrażenie zabawek „pociesznych wykwintniś”.

Realizm Szekspira jest tak przekonywający i tak istotny, że liczne pokolenia potwierdzają zgodnie jego prawdziwość.

Najpiękniejszym wyrazem hołdu dla niego jest powiedzenie, które niegdyś czytałem. Autor, którego nazwiska sobie nie przypominam, wypowiedział się w następujący sposób:

„Gdyby kiedyś miała zginąć cała ludzkość i jakiś przybysz z obcej planety chciał sobie zrekonstruować obraz świata, tak jak go widziała ludzkość — najwłaściwiej postąpi, sięgnąwszy do dzieł Szekspira. Tam znajdzie najzgodniejszy z powszechnie uznaną rzeczywistością obraz świata i ludzkości”.

Teatr Szekspira — to istotne „zwierciadło natury, pokazujące cnotcie jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piękno”. Ta gorąca dbałość o zgodę z naturą jest najistotniejszą cechą tej twórczości.

Fantastyka niektórych utworów Szekspira nie jest bynajmniej zaprzeczeniem jego realizmu. To tylko metoda, środki wyrazu są fantastyczne — istota sztuki jest najgłębiej realistyczna. Na podstawie „Burzy” lub „Snu nocy letniej” można się o wiele więcej dowiedzieć o życiu niż z lektury niejednej renomowanej powieści realistycznej, która poza formalnym sztafażem realistycznym może być zwykłą, naiwną fantazją i bardzo często nią bywa, upraszczając charaktery i zdarzenia oraz wprowadzając zupełnie wadliwą proporcję do elementów życiowych utworów.

Ten realizm szekspirowski, polegający na znakomitym przekazaniu nam obrazu świata i ludzkości, jak ją powszechnie pojmujemy, nie zadowala oczywiście teoretyków, których uwodzą mniej lub więcej sztuczne koncepcje intelektualne. Z zadziwiającym uporem przypuszczają oni, że metoda realistyczna gwarantuje realne widzenie świata, jakby nie znali licznych przykładów, że sama metoda przez się nie może być gwarancją wizji realistycznej świata. Umysły ciasne, ograniczone, fanatyczne zawsze i przy użyciu każdej metody stwórzają

wizję świata ciasną, ograniczoną i fanatyczną. Umysły wielkie i pełne odczucia rzeczywistości przekażą nam tę wizję realistyczną bez względu na formy i metody, których użyją.

To udowadnia przykład Szekspira. Jest on także i w tym zakresie zaprzeczeniem pedanterii, a otwiera swoją twórczością perspektywę na istotę zagadnienia.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że wielki Szekspir jest np. o wiele większym realistą niż mocno fantastyczny Zola i ciasny Maupassant.

W dziejach literatury światowej tylko Balzac mógłby być zestawiony jako realista z Szekspirem. Bez obawy popełnienia błędu pozwoliłbym sobie postawić twierdzenie, że Szekspir jednak przerasta o głowę Balzaca — i to właśnie jako realista.

Że ten realizm jego jest pełen upajającej poezji, nie zmniejsza w niczym jego zasadniczej wartości. Powiększa ją. Szekspir wyprowadza nas z ciemnej jaskini naszej niewiedzy o świecie. Rzeczywistość zaczyna przyjmować nasze wymiary. Staje się niesamowicie groźna i komiczna, smutna i wesoła, pociągająca i niepokojąca. Staje się coraz więcej rzeczywistością pełną, której nikt w pełni wypowiedzieć nie zdołał; do wypowiedzenia jej najwięcej zbliżył się Szekspir.

Największy poeta rzeczywistości w całym jej skomplikowaniu i bogactwie, najwięcej zakochany w niej i najgłębiej z powodu niej cierpiący.

Takiej wiedzy bowiem o rzeczywistości, jaką daje Szekspir, nie może dać żaden pedant, ale człowiek, który ją do głębi przemyślał, umiłował i przecierpiał.

Realizm Szekspira pachnie krwią i łzami, nie biurkiem.

I to dodaje jeszcze jeden dowód do odczuwanej przez wszystkich autentyczności i prawdziwości jego realizmu.

Nie wyobrażam sobie człowieka, który by po przeczytaniu utworów Szekspira mógł oprzeć się zniewalającemu odczuciu, że nie zetknął się on z literaturą, ale z życiem rzeczywistym. Siła Szekspira w dużej mierze na tym istotnym realizmie polega. Czytając go, zapominamy często o autorze, staje się on dla nas mało interesujący.

Książki jego nie są utworami, wypowiadającymi osobowość, ale naturę. Po świecie jego możemy wędrować myślami, zapomniawszy, że to jest twórczość literacka.

I widma bohaterów są dla nas uchwytniejsze często niż postacie znane nam z życia codziennego. Rozumiemy ich uczucia i działania

i pojmujemy, że świat ich jest naszym światem. I ogarnia nas zaduma nad naszym wspólnym losem na wspólnej ziemi pod jednymi i tymi samymi gwiazdami.

To jest realizm — o wiele prawdziwszy niż różne rodzaje formalnych realizmów. Nie jest to bowiem martwy realizm objawów, ale istoty życia!

TADEUSZ JAKUBOWICZ

SZEKSPIR I AKTOR

Gdzież indziej jeszcze — poza Szekspirem — realizuje się równie powabne *rendez-vous* wszystkich magii, zdolnych urzec i porwać widza w czarowny świat ułudy?

Fenomen szekspirowski — autentyczna epoka teatralna — to oszałamiająca erupcja dramaturgiczna, olśnienie rodzajów i wątków, renesansowa bujność, przepych charakterów.

Cóż dziwnego, że ta przebogata kopalnia ról ciągnie magnetycznie i nieprzerwanie — od czasów elżbietańskich po dzień dzisiejszy — wszystkich aktorów: i tych „z bożej łaski“, i tych innych...

Któryż teatr nie miał swych niezapomnianych Hamletów i Otelów, Romeów i Learów!

W szekspirowskim teatrze Anglii błyszczą trzy świetne nazwiska: Garrick, Kean, Irving.

Dawid Garrick, który odbył „nowicjat“ sceniczny na prowincji, w Ipswich, czynił długie przygotowania do swego debiutu w stolicy. Jakich nie próbował ról, czego nie studiował zapamiętane i krytycznie, aby zdobyć sukces bezapelacyjny — w Londynie!

Grał kolejno clownów i fircyków, arlekinów i kochanków, dostojnych dżentelmenów i bohaterów... Wreszcie, po długich delibercjach, wybór jego padł na „Ryszarda III“.

Zdaniem ówczesnej krytyki londyńskiej, Garrick nie mógł dobitniej zmanifestować swego „zdrowego sądu“. Bo ta tragedia szekspirowska cieszyła się zawsze wielką popularnością dla swej różnorodności faktów historycznych i rodzinnych, dla bogactwa situa-

cyjnego scen malujących wzniosłe nędze i niedole królewskie. A przy tym Ryszard dobrze odpowiadał warunkom zewnętrznym Garricka.

Kiedy 19 października 1741 roku wystąpił on po raz pierwszy na deskach londyńskiego teatru przy Goodman's Fields, nielicznym widzowie przyszli oglądać nowego aktora. I nic dziwnego: zbyt wielu już mizernych histrionów ukazywało tu przed nim swoją nieudolność. Tym razem przybyła garść osobistych znajomych Garricka, innych ściągnęła raczej ciekawość ujrzenia debiutanta, niż nadzieja doznania silniejszych wzruszeń.

Ryszarda grał przedtem w Londynie znakomity Colley Cibber, wielce w tej roli podziwiany. Grał go i Quin, popularny wówczas aktor. Miał więc debiutant, prócz innych trudności, i tę ponadto do przełamania: żywą jeszcze famę swych poprzedników.

Styl aktorski Garricka, gwałtowność jego dykcji i gry, zaskoczyły w pierwszej chwili krytyków, zbyt już przywykłych do tradycyjnej manieri teatralnej obliczonej na niezawodny aplauz. Teraz ujrzano coś nowego, a nieznaną modulacją słów i zgodną z tym grą mimiczną wydały się czymś dziwnym. Ale w płynącej nieprzerwanie różnaitości scen ukazał Garrick tyle skończonej sztuki i tak doskonałą znajomość charakteru, że wstrzeźliwość i wątpliwości widzów zmieniły się w podziw i głośny poklask. A kiedy aktor-król, zrzucający maskę hipokryty i polityka, przedzierzga się w wodza i bohatera, tryumf Garricka osiągnął punkt kulminacyjny.

Krytyk współczesny dodaje, że sztukę grano sześć czy siedem razy, a „kasa” nie była świetna.

Po latach siedemdziesięciu tę samą rolę zagrał wielki Kean. Posłuchajmy ech odległej już przeszłości.

„Wielkie cechy charakterystyczne Ryszarda to śmiałość i dalekosiężna inteligencja, chwytem olbrzymia ogarniająca swój cel, głęboka znajomość duszy ludzkiej, której motywy ocenia w lot, duch niezachwianie nieulekły. Jak bowiem może istota potężna drzeć pośród stworzeń, które są tylko atomem w obliczu jej wyniosłej wyższości? Ale jednocześnie i obok tego jest to — złoczyńca. To znaczy, że kroczy naprzód ku swym celom próżny pospolitych wątpliwości i powszednich uczuć. A jednak, obserwując jego straszliwy pochód, nie otrząsam się z niesmakiem i nie miotamy nań przekleństw. Czemuż to tak? Należy on bowiem do klasy ponadludzkiej: to niszczący demon, na którego spoglądamy z trwogą i podziwem, nie zaś — zwykły morderca, którego wulgarność niemal odziera przestępstwo z jego grozy...

Takie są główne rysy charakteru, który przedstawił Mr Kean. Cała moc szekspirowskiego ducha znalazła, rzekłbyś, swój wyraz w tym portrecie — i można by myśleć, że tylko człowiek o pokrewnym intelekcie mógł dać należyty obraz takiego modelu...

Dość było, aby się przez chwilę pojawił na scenie, dość, by wypowiedział ledwie kilka słów, a czuliśmy wszyscy, że jakaś niepospolita istota przykuwa naszą uwagę. Gdy skończył monolog, widownia trwała w stanie zachwyty dla potęgi jego rozumienia... I wnet ukazał się w nowym świetle: jako kochanek kobiety, której męża i ojca zamordował... Jakaż gra zdolna jest uczynić znośną tę odrażającą scenę, kiedy słabość kobieca nadmiernie spotęgowana ulega niewolącemu wpływowi Ryszardowego ducha! Mr. Kean scenę tę uczynił możliwą i doskonale naturalną. Zachwycający uśmiech igrał na jego wargach, a głowa chyliła się z pełną kurtuazji pokorą. Głos jego, ochryple zimny, modulował teraz tonem, któremu żadna kobieta nie zdołała i nie mogła się oprzeć...

A scena śmierci stanowiła wspaniałą koncepcję, odtworzoną w najbardziej przejmujący sposób: było to dzieło szlachetnej poezji miast słów wyrażonej grą... Ryszard walczy rozpaczliwie, jest bezbronny i próżny wszelkiej mocy cielesnej: sili się, by nie upaść i niepożytą wolą utrzymuje się w postawie stojącej. Pełen energii duchowej, bohaterskiej zwraca spojrzenie wprost na swego wroga, pręży pierś, którą wypełnia jakieś nadludzkie, zda się, natężenie. Ze spokojnym lecz strasznym wyzwaniem wznosi ramię ku swemu pogromcy... Ale jest tylko człowiekiem — i po tym wzniosłym wysiłku pada bez życia na ziemię... Niesposób przypomnieć gry, która by w takim stopniu, jak Ryszard Mr. Keana zachwycała widownię i przeniknęła ją ciężą dla talentów aktora“.

Mija z górą pół wieku. W ostatniej ćwierci ubiegłego stulecia w teatrze szekspirowskim króluje Irving. Przed widownią londyńską przesuwają się kolejno: Hamlet, Otello i Jago, Shylock i — znowu — Ryszard III.

Hamlet był jednym z największych sukcesów Irvinga. Powiedział któryś z krytyków angielskich, że żaden aktor nigdy jeszcze nie zawiódł całkowicie w tej roli, ale też żaden nie zadowolił bezwzględnie opinii krytycznej. Dla wielu „Hamlet“ jest studium metafizycznym, zupełnie nie nadającym się na deski teatralne, dziełem — jak powiedział Schlegel — enigmatycznym, podobnym do owych równań irracjonalnych, w których cząstka nieznannej wielkości zawsze pozostaje czymś, co w żaden sposób nie dopuszcza rozwiązania. Dla wielu Hamlet jest charakterem tajemniczym i złożonym, przekraczającym zasięg aktorskiej sztuki interpretacyjnej.

Ale, jak słusznie stwierdzono, szeroka publiczność teatralna niewiele ma wspólnego z tymi wszystkimi opiniami, bez względu na to,

kto je wygłasza. Aktor zaś grający Hamleta tyle znajduje oparcia w samej naturze słów, które wypowiada, w wydarzeniach, których jest postacią centralną, że popularność sztuki utrzymuje się i trwa na scenie niezmiennie. Może też sprzyja temu „młodość i malowniczość bohatera, jego czarny płaszcz i czarne jedwabne pończochy...”

Faktem jest, że po dwustu z rzędu spektaklach „Hamleta”, w którym Irving w r. 1874 zachwycał publiczność londyńskiego „Lyceum Theatre”, tragedia królewicza duńskiego wraca po kilku latach na afisz tego samego teatru, którego Irving został wówczas dyrektorem.

Obraz, jaki dał w roli Hamleta, był zwarty i harmonijny, był dziełem artysty pełnego talentu, inteligentnego. Największy sukces osiągnął Irving w trudnych scenach z Ofelią i — z królową. Z subtelną sztuką sugerował uczucia krańcowej tkliwości pod osłoną całej swej goryczy i gwałtowności. „Mr. Irving — pisała krytyka — zawsze interesuje i wywiera wrażenie jako aktor oryginalny. Ma swą własną metodę gry i do każdej roli wnosi nie tylko specjalnego rodzaju zręczność sceniczną, lecz i wyrafinowaną inteligencję. Wrodzona mu — jak się zdaje — niespokojność wyrazu i gestu oddaje artyście rzetelne usługi w przedstawieniu nerwowej kondycji Hamleta”.

MIECZYŚLAW RULIKOWSKI

Przyszłe teatry w Warszawie

I

Czeka nas zadanie niezwykle, zadanie, wobec jakiego ani u nas, ani w którymkolwiek kraju nie stało jeszcze ani jedno z przeszłych pokoleń: mamy niemal jednocześnie, gdyż w ciągu niewielu lat, odbudować, głównie jednak wznieść od nowa kilkanaście teatrów. Rozpoczęcie, kolejność i tempo tej ogromnej pracy będą zależały od postępów w odbudowie Warszawy i od związanych z tym warunków, przede wszystkim od szybszego lub powolniejszego wzrostu liczby jej mieszkańców. Ale niezależnie od tego, kiedy do tej pracy będziemy mogli przystąpić, musimy już teraz zdawać sobie sprawę z przypuszczalnych w niedalekiej przyszłości potrzeb w tym zakresie, obmyśleć sposoby sfinansowania budowy i wyznaczyć miejsca, w których te teatry staną. Ta sprawa jest najpilniejsza, gdyż wymaga uzgodnienia z planami zabudowy poszczególnych dzielnic, a w tych planach, zanim zostaną zatwierdzone, muszą być zarezerwowane pod budowę teatrów ściśle określone parcele. Niejedna z nich może będzie czekała kilkanaście lat na rozpoczęcie robót, otoczona wcześniej wzniesionymi gmachami, nie można jednak dopuścić do tego, abyśmy przez zaniedbanie teraz tej sprawy byli zmuszeni w przyszłości poprzestać na nieodpowiednich placach.

Czynności wyznaczenia miejsc pod budowę teatrów musi przewodniczyć myśl o systemie, według którego chcemy dokonać rozmieszczenia ich na obszarze naszej stolicy. Zagadnienie to sprowadza

się do dwóch głównych możliwości, których przykłady znajdujemy w dwóch wybitnie teatralnych miastach, o bogatej pod tym względem tradycji, jakimi są Paryż i Wiedeń. Oczywiście nie będziemy ich naśladowali we wszystkim, gdyż żaden wzór nie nadaje się w całości do skopiowania w warunkach innych, niż te, w których on sam powstał. Warunki zaś w Warszawie są nie te same, co w Paryżu i Wiedniu, musimy przeto liczyć się z nimi i przy planowaniu rozmieszczenia teatrów w naszej stolicy kierować się względami na jej potrzeby. Warszawa, nawet rozwijając się — zgodnie z przepowiednią Lessepsa — jako pierwszorzędnego znaczenia punkt tranzytowy handlu zagranicznego, nigdy nie będzie wielkim ośrodkiem międzynarodowego ruchu turystycznego i jej życie teatralne — zwłaszcza przy nowym układzie stosunków społecznych — nie ulegnie takiemu, jak we francuskiej metropolii, skomercjalizowaniu, błędem więc byłoby tworzenie w śródmieściu skupiska podobnego temu, jakie istnieje w Paryżu, gdzie dziewięć dziesiątych ogólnej liczby teatrów dramatycznych i lirycznych znajduje się w sześciu stanowiących środek miasta okręgach, a i tutaj, na przestrzeni mniej więcej 4 km kw., nie są one rozproszone, lecz, przeciwnie, zgrupowane przy Wielkich Bulwarach lub w bliskim ich sąsiedztwie. Taki stan rzeczy, zapoczątkowany przy końcu XVIII w. i świadomie podtrzymywany w ciągu dalszego procesu rozwojowego, z krótką tylko przerwą w epoce olbrzymich reform urbanistycznych Haussmanna, ma swoje uzasadnienie w kalkulacjach handlowych, które opierają się głównie na frekwencji widzów, rekrutujących się w znacznie mniejszym stopniu spośród mieszkańców miasta, w większym natomiast z przyjezdnych z prowincji i cudzoziemców.

W Wiedniu ten взгляд nie gra takiej roli, gdyż w tym wielkim mieście prowincjonalnym (jak trafnie nazwano naddunajską stolicę) ruch turystyczny zawsze był bez porównania mniejszy niż nad Sekwaną. Toteż tutaj budowano teatry nie dla zjeżdżających na krótko gości, lecz dla swoich, z myślą o nich i w chęci zaspokojenia ich powszechnie znanej potrzeby rozrywki. Pamiętano przy tym i o ich wygodzie, starano się więc, aby skłonny z natury do bardzo zresztą swoiście pojmowanego hedonizmu wiedeńczyk nie potrzebował daleko iść do teatru i nie odczuwał w nim ciasnoty. I dlatego teatry, które powstały mniej więcej po r. 1870 i później, rozrzucone są po wszystkich niemal „becyrkach” (cyrkułach) południowych, te bowiem dostarczały przy planowaniu nowych gmachów najlepszych warunków terenowych. Dzięki temu teatry wiedeńskie, z wyjątkiem dwóch czy

trzech najstarszych, są z reguły budowlami wolno stojącymi, gdy tymczasem w Paryżu, posiadającym około stu sal widowiskowych najrozmaitszego typu, doliczymy się zaledwie kilku, odpowiadających temu warunkowi. Inaczej zresztą być nie może wobec coraz dotkliwiej dającego się odczuwać braku wolnego miejsca, najbardziej więc nawet zbyt skromnie pomysłane teatry, wznoszone w ostatnich latach, wtłacza się między dwie kamienice czynszowe. Zdając sobie dobrze sprawę z takiej konieczności, nie możemy jednak oprzeć się wrażeniu, że te dwa systemy: paryski i wiedeński, są wiernym odbiciem typowych cech nie tylko ich twórców, ale i wszystkich członków dwóch społeczeństw, u których poza innymi, niewątpliwie bardziej istotnymi właściwościami umysłu i temperamentu, wybijają się i takie, jak u naszkroś przesiąkniętego duszną atmosferą miasta, zżytego na własnych śmieciach z ciasnotą racjonalisty Francuza oszczędność, u wiedeńczyka zaś (bo to niekoniecznie to samo, co Austriak) jakaś większa niż u tamtego prężność, potrzebująca szerszego oddechu, i sympatyczna lekko-myślność, doskonale godząca się w późniejszym wieku z filisterstwem.

Może jednak za daleko odbiegamy od tematu łącząc sprawę planowania w zakresie budownictwa teatralnego z taką dość powierzchowną charakterystyką psychologiczną. Jeżeli przecież jest w tym odrobina prawdy (a chyba jest, gdyż w każdym naszym dziele odzwierciedla się to, co nazywamy duchem narodowym), w takim razie postaramy się, aby i ten drobny fragment naszych poczynań nie był bezmyślnym małpowaniem innych, lecz aby stał się wiernym odbiciem naszego rodzimego charakteru. I oto dlaczego w robocie, która nas czeka, musimy dążyć do samodzielnego myślenia, a mając na widoku nade wszystko nasze własne cele i ideały, z obcych wzorów będziemy czerpali tylko to, co naprawdę odpowiada naszym warunkom i potrzebom. Tak więc przyjmijmy jako podstawowe zasady następujące wskazania:

1. Teatry, które musimy w znacznej liczbie wybudować w Warszawie niemal jednocześnie, gdyż w ciągu niewielu lat, nie mogą być skupione ani w śródmieściu, ani w jakimkolwiek innym punkcie miasta (jak to praktykuje się nie tylko w Paryżu, ale i w innych wielkich ośrodkach miejskich, np. w Nowym Jorku); muszą być natomiast mniej więcej równomiernie i według przemyślanego planu rozrzucone na całym obszarze stolicy.

2. Nieproporcjonalnie większa liczba teatrów w samym śródmieściu może stanowić od powyższej zasady wyjątek, usprawiedliwiony ich specjalnym charakterem.

3. Każdy nowowznoszony teatr musi być budowlą wolno stojącą, w ostateczności odkrytą przynajmniej z trzech stron.

4. Przy jak najdalej posuniętej trosce o wewnętrzne rozplanowanie i urządzenie teatru nie może być zlekceważona sprawa architektury zewnętrznej.

5. Rozplanowanie, urządzenie i dekoracja wnętrza nie mogą być wyrazem fałszywie pojmowanego demokratyzmu.

6. We wszystkich sprawach, związanych z budową teatrów, powinni mieć głos ludzie teatru, w niektórych, jak np. rozplanowanie wnętrza — nawet decydujący.

Tych sześć przykazań nie wymaga chyba uzasadnienia. Że jednak nie wszystko może jest tam jasne, lepiej więc przytoczyć główne motywy, brane pod uwagę przy ich formułowaniu.

Kwestia takiego lub innego rozmieszczenia sal widowiskowych najmniej zapewne może budzić wątpliwości. Jest to jeden z elementarnych postulatów rozsądnej polityki teatralnej, stawiającej sobie jako zadanie m. in. wychowywanie publiczności i przyciąganie jej do teatru. Niewątpliwie najprostszym do tego środkiem jest droga ułatwień. Należy więc dążyć do takiego rozplanowania sieci teatrów, aby każdy obywatel znalazł w niezbyt wielkiej odległości od swego mieszkania przynajmniej jeden teatr, do którego mógłby częściej chodzić bez trudu, bez specjalnego zachodu i straty czasu, bez dodatkowych wreszcie wydatków, co wszystko bardzo często działa na wielu w sposób hamujący. Ważne zarazem jest i to, aby każdy teatr znajdował się w bliskości linii komunikacyjnych, umożliwiających przyjazd do niego mieszkańcom dalszych dzielnic miasta. Zresztą kwestia dystansu jest nieco skomplikowana, można nawet powiedzieć dosyć zabawna, jako że wywołuje pewne uprzedzenia. Znany np. jest stosunek paryzan do Odeonu, mieszczącego się, jak pamiętamy, tuż przy Pałacu Luksemburskim, a zatem mniej więcej o 8 minut drogi piechotą od Sekwany, a o 12—15 minut od dwóch innych teatrów, na drugim już jednak jej brzegu: teatru *Châtelet* i *Sarah-Bernhardt*. Wystarczy wszakże, że Odeon to już „Lewy Brzeg”, aby mieszkaniec „Prawego” uważał za niemożliwe bywanie w tym „drugim Teatrze Francuskim”, gdyż w jego przekonaniu znajduje się on gdzieś bardzo daleko, co nie przeszkadza, że bez najmniejszego wahania ten sam jegomość poje-

dzie lub nawet pójdzie piechotą do Foyot'a, restauracji mieszczącej się przy ul. Tournon, czyli o paręset kroków od Odeonu, albo do bardziej jeszcze odległej La Tour d'Argent, aby spożyć tam specjalność zakładu: kaczkę à la Rouennaise. Charakterystyczny ten przykład pokazuje, jaki jest stosunek do teatru przeciętnego Francuza ze sfer kulturalnych. Nie łudźmy się, że u nas jest inaczej. *) Z naszych stosunków można zacytować niedawny przykład abstynencji, praktykowanej przez mieszkańców Krakowa, stroniących od Teatru Powszechnego im. Żołnierza Polskiego przy ul. Lubicz rzekomo dlatego, że mieścił się on gdzieś „na przedpieklu”. Podobne, naprawdę niczym nieumotywowane niechęci mogą niekiedy szkodzić teatrom. Trzeba więc wybierać dla nich takie miejsca, które nie odstręczałyby od bywania w nich.

Umieszczenie paru teatrów w śródmieściu w niewielkiej nawet jeden od drugiego odległości nie będzie błędem, jeżeli tylko będą to budynki przeznaczone dla scen o tzw. charakterze reprezentacyjnym, tj. takich, które swym najwyższym poziomem mają świadczyć o kulturze teatralnej w Polsce. Do tych teatrów przede wszystkim zajrzy turysta zagraniczny, one również będą stanowiły przynętę dla gości z prowincji, muszą więc znajdować się w centrum życia stolicy, w sąsiedztwie wielkich hoteli, a zatem w śródmieściu i niejako „po drodze”.

Że teatry powinny być budynkami wolno stojącymi, za tym przemawiają względy zarówno na wymagania estetyki urbanistycznej jak i natury psychologicznej. Gmachy teatralne w większym jeszcze stopniu niż inne budowle użyteczności publicznej muszą spełniać w planie miasta rolę „akcentów charakterystycznych”, zharmonizowanych ideologicznie z całością zabudowy miasta, a ściślej danej dzielnicy, ale zarazem dominujących i narzucających pewne odrębne cechy najbliższemu stanowiącemu dla nich tło otoczeniu architektonicznemu. Konieczność wyodrębnienia ich przestrzennego i odosobnienia wpływa z samej istoty sztuki, jakiej te budynki mają służyć. Sztuka teatru, nawet najbardziej realistycznie pojmowana i praktyko-

*) Pisane przed połączeniem Odeonu z Komedią Francuską. Zapewne teraz nastąpi pod tym względem zmiana, choćby z tej racji, że repertuar Komedii został ustawowo ograniczony do sztuk dawniejszych, liczących co najmniej dziesięć lat od dnia premiery, w dawnym zaś Odeonie, nazwanym Salle du Luxembourg, mają być wystawiane tylko utwory współczesne, które niewątpliwie będą ściągać publiczność z „Prawego Brzegu”.

wana, należy do kategorii złud silnie działających przede wszystkim na stronę irracjonalną duchowej istoty ludzkiej, zanim przyjdzie do głosu krytycznie nastawiony rewizjonizm chłodnego rozumowania. Człowiek, zbliżający się jako widz do teatru, powinien podświadomie odczuwać dystans oddzielający ten świat, z którym za chwilę zetknie się, od powszedniego, normalnie otaczającego go świata rzeczywistości. Wycucie tego dystansu ułatwić mu powinno to właśnie wyodrębnienie przestrzenne. W pewnym stopniu może temu sprzyjać również urządzenie wewnętrzne, ale nawet najbardziej celowo pomyślana widownia i jej otoczenie nie zastąpią całkowicie pierwszego, a zatem silniejszego wrażenia, jakiego dostarczać powinien zewnętrzny widok budynku teatralnego. Można tu przytoczyć dwa przykłady: wnętrze wzniesionego w r. 1788 wiedeńskiego *Josephstädter Theater*, mimo koniecznego, ale umiejętnie i z umiarem dokonanego unowocześnienia swym osiemnastowiecznym charakterem dobrze sprzyja potrzebie oderwania widza od otaczającego go świata, gdy jednocześnie zarówno ten budynek jak i wspaniałe *Théâtre des Champs-Élysées* (r. 1912; rzeźby Bourdelle'a, malowidła Maurycego Denisa), pod sznur wciśnięte między sąsiednie domy, nie odpowiadają ani postulatом urbanistyki, ani konieczności stworzenia dystansu, o jakim tu mówimy.

Nie może być również pominięty, sam przez się zrozumiały wzgląd na bezpieczeństwo. Mało kto u nas zdawał sobie sprawę z tego, że z warszawskich teatrów najlepiej wymagania w tym kierunku zaspokajał Teatr Letni, choć drewniany, ale jako stojący oddzielnie i posiadający znaczną ilość wyjść najmniej zagrażający możliwością katastrofy w wyniku normalnej w razie pożaru paniki.

Następne z kolei wskazanie, dotyczące architektury zewnętrznej budynku teatralnego, wiąże się ściśle z przytoczonymi dopiero co motywami, dlatego też musi ona odpowiadać jego przeznaczeniu, a nie może posiadać cech, stosownych np. dla gmachu ministerstwa lub banku. Funkcjonalność tego rodzaju budowli, w starożytności jasno występująca w planach teatrów greckich, w bliskich nam latach po raz pierwszy wyraźnie uwidoczniła w koncepcji Karola Garniera i niejednokrotnie z mniejszą lub większą śmiałością zaznaczana przez późniejszych architektów, powinna znaleźć swój wyraz w rzucie poziomym i w bryle gmachu, o ile tylko nie stoją temu na przeszkodzie myśl przewodnia twórcy projektu lub niekiedy warunki terenowe.

Niewątpliwie słuszne pragnienie, aby w każdej kolejnej architekturze odzwierciedlał się duch danej epoki, najmniej chyba powinno dotyczyć budownictwa teatralnego. Teatr, zrodzony z prainstynktów człowieka, będący według szablonowego określenia jakby mikrokosmosem, zawierającym w sobie dzieje rozwoju ducha ludzkiego i obraz człowieczej natury, mimo ciągłej wyciskającej na nim piętno czasu ewolucji, jakiej podlega jego forma, pozornie tylko związany jest z różnymi okresami; takim wydaje się nam rozpatrywany z bliska; ale gdy tylko zaczniemy go obserwować w należytej perspektywie, pozwalającej objąć całość, niechybnie przekonamy się, że jest on zjawiskiem ponadczasowym, w istocie swej zawsze jednym i niezmiennym, choć objawiającym się w coraz nowym kształcie. Dlatego też i budynek teatralny niekoniecznie musi być wyrazem prądów, panujących w architekturze w chwili jego powstania, a raczej powinien nie wykazywać takiej więzi z przemijającymi formami i o ile to możliwe swą bezstylowością świadczyć o ponadczasowości sztuki, dla której został wzniesiony. Ponieważ jednak twórcy projektów, od których trudno przecież wymagać całkowitego wyrzeczenia się własnej osobowości, zawsze będą mniej więcej szli z duchem czasu, co w praktyce musi odbijać się na ich dziełach, należałoby przeto pragnąć przynajmniej, aby w pracach swych kierowali się oni przede wszystkim jedną zasadą naczelną, mianowicie tą, że całość budowli powinna stanowić idealne ramy obiektywne dla sztuki teatru wszelkich epok i kierunków. Budynek teatralny niechby był czymś w rodzaju starożytnego pandemonium. Wnętrze jego zatem musi odpowiadać zarówno surowości tragedii antycznej jak i wzlotom poezji romantycznej, wielopostaciowości geniuszu i fantastyce sztuk Szekspira i rygorystomowi dzieł pseudoklasycyzmu, prymitywnemu schematyzmowi komedii typów i charakterów i nowoczesnemu wyrafinowanemu dramatowi psychologicznemu... Słowem nic, zwłaszcza w architekturze wnętrza, nie powinno w sposób jaskrawy przeciwstawiać się czemukolwiek spośród utworów literatury dramatycznej wiecznie żywych, a przeto takich, które przypuszczalnie mogą być grane w nowo wznoszonym budynku. Jak zaś nieodpowiednio pomyślane wnętrze może być zaprzeczeniem niezbędnego obiektywizmu i równowagi, tego przykładem jest widownia paryskiego teatru Pigalle, jednego z najnowocześniejszych i najwymyślniej budowanych. Rozplanowanie tej sali i jej dekoracja są takie, że muszą wywoływać uczucie niepokoju, oczywista nie sprzyjającego recepcji rozgrywającego się na scenie widowiska.

Architektura wnętrza naturalnie musi być zharmonizowana z zewnętrznym obrazem budynku, sam zaś budynek z otaczającym go tłem. Ten drugi postulat trudniej jest zrealizować, gdy wznosi się teatr wśród kompleksu już istniejących domów, znacznie natomiast łatwiej, gdy jedno i drugie można razem projektować. Architekci przyszłych teatrów w Warszawie będą w tym szczęśliwym położeniu, że niekiedy znajdą takie właśnie warunki dla swej pracy.

Bezstylowość budowli teatralnej w gruncie rzeczy jest abstrakcją i utopią, budowla ta bowiem zawsze posiadać będzie znamiona indywidualnych właściwości jej twórcy, zarówno tego, który ulega nowatorskim prądom i na tej drodze pragnie i umie wypowiedzieć się, jak i konserwatysty, szukającego natchnienia we wzorach dawniejszych. Jak już wspomnieliśmy, zdecydowane hołdowanie w architekturze teatralnej takim prądom byłoby sprzeczne ze słuszną tendencją podkreślania jej ponadczasowości. To zaś, co z takim pojęciem godzi się i w nim mieści się: ciągłość i „wieczność” — do pewnego stopnia może znaleźć swój wyraz w umiejętnym korzystaniu z niektórych form przeszłych, nie dość, że usankcjonowanych mniejszą lub większą ich starożytnością, ale, co ważniejsze, takich, które w pewnym momencie odżyły, spełniając rolę czynnika zapładniającego twórczość nowych pokoleń i w konsekwencji stały się częścią składową kultur epok późniejszych, a przez to są nam bliższe i bynajmniej nie obce. Jednakże spośród stylów historycznych nie wszystkie godzą się z wymaganiami budownictwa teatralnego i jego charakterem. Najlepiej odpowiada mu architektura Grecji starożytnej, wiecznie żywa przez swą wielkość, polegająca na nigdy nieprześcignionym ładzie i możliwa do odtworzenia pod każdą szerokością geograficzną, jeżeli zamieszkała tam ludność w duchowej swej strukturze posiada pierwiastki humanizmu, opartego na kulturze, czerpiącej soki żywotne z klasycznego antyku.

Ostatecznie więc, zdając sobie sprawę z nierealności postulatu absolutnej bezstylowości budynku teatralnego, musimy jednak o tym postulatcie ustawicznie mówić i stale podkreślać go po to, aby i architekci widzieli w tym idealny cel przy projektowaniu teatrów i w miarę możliwości starali się do tego celu zbliżyć.

W czym może przejawiać się w interesującej nas dziedzinie groźba fałszywie pojmowanego demokratyzmu? Głównie, jeżeli nie wyłącznie w obniżaniu wymagań. Wraz z głoszonym dziś hasłem teatru dla mas może zrodzić się przekonanie, że budynki, które wchłoną rzesze nowej publiczności teatralnej, powinny być w pewnym sensie do-

stosowane do pojęć i potrzeb estetycznych „szarego człowieka”, a więc że i nie należy przekraczać w tej zupełnie nowej dla niego sferze zjawisk normalnego jego standardu życiowego. Oczywiście, byłby to sąd zgoła błędny, niczym nie różniący się od tego, na jakim opierano się przed blisko pół wiekiem przy wyborze siedziby dla „Teatrów Ludowych” w Warszawie (w ujeżdżalni żandarmskiej przy ul. Ciepłej) i Krakowie (początkowo również w „Ujeżdżalni przy Kapucynach”, następnie w sali fabrycznej przy ul. Krowoderskiej, wreszcie po raz drugi w ujeżdżalni, tym razem przy ul. Rajskiej). O ile jednak pod Wawelem wybór przygodnych i zupełnie nieodpowiednich pomieszczeń dla imprez prywatnych, nie zawsze i niedostatecznie subwencjonowanych, był wynikiem braku specjalnego budynku teatralnego, o tyle w Warszawie na wzniesienie go stać było prowadzące teatr z ramienia władz rosyjskich Kuratorium Trzeźwości, które jednak na to nie zdobyło się, uważając, że rajszuła jest dostatecznie dobrym miejscem dla zaznajamiania „ludu” z urzekającym czarem teatru. Oczywiście dziś nikt takiego poglądu nie podzielił, ale nawet i przy zmienionych na tę sprawę zapatrywaniach nie od rzeczy może będzie stale podkreślać, że przy wznoszeniu nowych teatrów nie należy między nimi robić z a s a d n i c z y c h różnic. Rzecz prosta, mogą one i muszą w s z c z e g ó ł a c h odbiegać od siebie pod niejednym względem, zwłaszcza w tym, co składa się na pojęcie bogactwa dekoracji wnętrza. Dlatego też nie będziemy wymagać, aby teatry dzielnicowe rywalizowały w tego rodzaju rozrzutności z paroma gmachami teatrów tzw. reprezentacyjnych. Musimy natomiast wymagać, aby jedne i drugie w ten sam sposób odpowiadały swemu przeznaczeniu przez monumentalność (niezależną od rozmiarów budynku) i doskonale godzącą się z prostotą dostojność. W takim teatrze nie jeden może nowy widz poczuje się zrazu onieśmielony, rychło jednak wyzbędzie się tego lęku i pod wrażeniem nowego dlań otoczenia zrozumie, że teatr to naprawdę coś wielkiego, że „scena zabawą czczą nie jest dla gminu ani jest wiechą podłego rzemiosła: ona ze skały skry bije do czynu, maską gmin wabi, aby go podniosła”.

Wreszcie ostatni z wysuniętych tu postulatów: konieczność przy projektowaniu budynków teatralnych współpracy architektów z ludźmi teatru. Nie należy w nim widzieć braku zaufania, ale raczej chęć okazania pomocy w celu uniknięcia zmian w gotowym już projekcie, niezbędnych wobec popełnionych w nim błędów i niedociągnięć, wynikających z nieorientowania się w technice pracy w teatrze. Są to spr-

wy natury ściśle fachowej, znajomości ich trudno więc wymagać od najlepiej nawet obznajmionego z budownictwem teatralnym architekta. Liczne zaś są przykłady, że brak takiego kontaktu stwarzał w następstwie w wielu teatrach mniej lub więcej utrudniające pracę warunki.

W tym co było powiedziane o poruszonych tu zagadnieniach nie ma żadnej rewelacji. Są to rzeczy na ogół znane i przeważnie prawdy nie kwestionowane. Ale że o takich właśnie w odpowiedniej chwili zapomina się, dobrze więc może będzie, gdy je sobie przypomnimy. A skończywszy z rozważaniami o charakterze nieco akademickim, zajmiemy się teraz z kolei konkretną i palącą sprawą potrzeb przyszłej Warszawy w zakresie gmachów teatralnych i ich rozmieszczenia na obszarze stolicy.

(dok. nast.)

STEFAN MARTYKA

Odbudowa gmachu Teatru Polskiego w Warszawie

JAK POWSTAŁ TEATR POLSKI

Gmach Teatru Polskiego w Warszawie przy ulicy Karasia 2 był bez wątpienia jednym z pierwszych obiektów budowlanych w wielkim stylu, który został po zburzeniu stolicy odbudowany, całkowicie urządzony i oddany do publicznego użytku. Pozornie stopień zniszczenia nie był przerażający. Nieliczni przechodnie, którzy w owe marcowe, słotne dni zabłąkali się w ulicę Oboźną, po okropnych wrażeniach, jakich doznali na widok ogromu zniszczeń, mogli byli nawet — sądząc z zewnętrznego wyglądu budynku — nabrać błędnego przekonania o całkowitym ocaleniu gmachu. Przekonanie to podkreślały jeszcze ruiny ulic otaczających gmach Teatru Polskiego: Oboźnej, Sewerynowa, Bartoszewicza, Kopernika, nad którymi dominował zbombardowany i wypalony wrak kolosa P.Z.U.W. Dopiero zapoznanie się z wnętrzem „ocalonego“ gmachu przekonałoby owych przechodniów o powierzchowności sądu, a wrażenia ich upodobniłyby się do tych, jakie odbierali bezustannie po przekroczeniu drewnianego mostu na Wiśle.

Aby jednak odtworzyć przybliżony obraz wysiłków, włożonych w stworzenie, utrzymanie i ponowne powołanie do życia tej zasłużonej i niewątpliwie przodującej w życiu teatralnym kraju sceny, nie od rzeczy będzie przypomnieć krótko historię budowy gmachu Teatru Polskiego.

Myśl zbudowania w stolicy nowoczesnego gmachu teatralnego w wielkim stylu, wyposażonego w najnowsze zdobycze techniki scenicznej podjął w roku 1910 dr Arnold Szyfman, obecny dyrektor Państwowego Teatru Polskiego. Dzięki swej niepospolitej energii i niezwyklej umiejętności pozyskiwania ludzi dla realizacji swej idei zdołał w krótkim czasie skupić wokół siebie zamożnych i wpływowych mecenasów sztuki z Tomaszem Potockim i Julianem Tołłoczką na czele, którzy pomogli mu i udzielili jak największego poparcia w zorganizowaniu Towarzystwa Akcyjnego Budowy i Eksploatacji Teatrów w Królestwie Polskim. W błyskawicznym — jak na owe czasy — tempie, potykając się raz po raz o trudności stawiane przez carskich władców miasta, dr Szyfman zorganizował prace przygotowawcze, zbudował i oddał do użytku wspaniałą i nowoczesny gmach teatralny. Oto niektóre daty, stanowiące etapy na drodze powstania Teatru Polskiego.

„...w dniu 14 stycznia 1910 r. odbyło się pierwsze w tym przedmiocie (budowy Teatru Polskiego) zebranie u ordynata hr. Maurycego Zamoyskiego. Jest to pierwsza data historyczna Teatru Polskiego.“

„...rok cały upłynął, nim udało mu się (drowi Szyfmanowi) zainteresować tyle osób, by fundusze zebrane wystarczyły na kupno placu, czego dokonano 5 maja 1911 r.“

„...w kwietniu 1912 roku położono kamień węgielny gmachu teatralnego.“

„Pierwsze walne zebranie Towarzystwa Akcyjnego Budowy i Eksploatacji Teatrów w Królestwie Polskim w dniu 15 stycznia 1913 r., odbyte w już wykończonym gmachu, który powstał podług planów Czesława Przybylskiego z igrasce amerykańską szybkością, bo w 10 miesięcy — ujawniło, że na Teatr Polski złożyły się nieomal wszystkie sfery zamożne wszystkich trzech zaborów... Koszt budowy wyniósł 660.000 rubli wraz z placem i wszelkimi instalacjami“.

„Towarzystwo Akcyjne oddało gmach na lat 10 i pół w dzierżawę inicjatorowi p. Arnoldowi Szyfmanowi, który też 29 stycznia 1913 roku rozpoczął kampanię artystyczną wystawieniem „Irydiona“, dając tym niejako stygmat przyszłego kierunku i repertuaru.“¹⁾

W ten sposób Warszawa uzyskała nowy, o pięknym wnętrzu i doskonałym wyposażeniu technicznym gmach teatralny w wielkim stylu. „Scena zaopatrzona jest we wszelkie urządzenia niezbędne do wystawiania sztuk według współczesnych wymagań techniki scenicznej. Scena obrotowa polegająca na ruchomej podłodze o kształcie koła (pierwsze tego rodzaju urządzenie w Polsce. Przyp. autora) umożliwia ustawienie dekoracji jednocześnie na znacznej ilości odcinków koła, które przy obrocie podłogi momentalnie przesuują się przed otwór sceniczny; w ten sposób można sprowadzić antrakty między odsłonami do minimum czasu.“

Widownia posiada dwa piętra o wzniesieniu amfiteatralnym i liczyła wówczas 1.042 miejsca: 512 miejsc fotelowych na parterze, 12 łóż

1) Powtarzam za redakcyjnym artykułem „Architekta“, zeszyt 3-4 z roku 1913.

i balkon z 90 miejscami na 1 piętrze, pozostałe miejsca wypełniały balkon 2 piętra. Ornamentyka widowni przy minimalnym użyciu złocien uwzględniła przede wszystkim marmur, stiuk, metal i szkło; malatura posługiwała się kolorami o ciepłych złotawo-żółtych tonach.

Wszystkie działy pracy warsztatowej otrzymały odpowiednie, tak pod względem przestrzeni jak i wyposażenia, warunki; przestronne pomieszczenia pracowni malarskiej, stolarskiej, krawieckiej, modelatorskiej, elektrotechnicznej itd. zapewniały maksimum wygody w wykonywaniu zawodu. Zajmowały one prawą część zakulisowej partii gmachu, lewa zaś mieściła garderoby artystów (parter i pierwsze piętro) oraz na drugim piętrze pomieszczenia dla biur administracji.

Projektodawcą gmachu był inż. architekt Czesław Przybylski, którego zasługą było znakomite wyzyskanie niewielkiego stosunkowo placu przeznaczonego na budowę gmachu oraz przystosowanie budowy do warunków sceny obrotowej; kierownikiem robót budowlanych był inż. Milkowski; roboty żelazobetonowe wykonała f-ma Lolat; projekty technicznego urządzenia sceny dostarczył inspektor sceniczny teatru Reiharda w Berlinie Rudolf Dworski; dekorację wnętrza teatru projektowali: artysta malarz Edward Trojanowski (ornamentyka malarska, meble), a rzeźbiarz Zygmunt Otto, wykonał rzeźby w medalionach na fasadzie teatru, fryzy rzeźbione nad sceną, na balustradach łóż i inne szczególności.

W tej postaci i urządzeniu gmach Teatru Polskiego przetrwał 26 lat, tzn. do wybuchu II wojny światowej w 1939 r. Dał możliwość wystawienia na swej scenie, w okresie od powstania do dnia 31 stycznia 1938 r., 361 premier, które z kolei dały 9.669 przedstawień; oglądał dzieła 72 autorów polskich, 40 — angielskich, 61 — francuskich oraz hiszpańskich, holenderskich, niemieckich, rosyjskich, skandynawskich, węgierskich, włoskich i starożytnej Grecji.

CZAS WOJNY, OKUPACJI I POWSTANIA

Pierwsze rany zadała Teatrowi Polskiemu artyleria niemiecka we wrześniu 39 roku. Uporczywe wysiłki dyrekcji, idące w kierunku utrzymania normalnego toku pracy w pierwszym okresie września, dały rezultat jedynie na krótki okres czasu; powiększający się z każdym dniem chaos zdeorganizował wszelkie planowanie, a budynek teatralny, w miarę nasilania się ognia bomb lotniczych a później ostrzału artyleryjskiego, zmieniał się coraz bardziej z przybytku sztuki na miejsce schronienia pracowników i przygodnych uciekinierów.

Mieszcząca się w podziemiach teatru palarnia chroniła z górą setkę nieszczęśliwych mieszkańców oblężonego miasta. W pierwszym, lubelskim numerze „Odrodzenia“, w artykule Janusza Minkiewicza pt. „Pozory życia artystycznego w okupowanej Warszawie“, znajdujemy taki oto fragment, opisujący akcję ratowniczą w Teatrze Polskim:

„Po wrześniu 1939 roku ostał się jeden Teatr Polski, co było wyjątkową i osobistą zasługą jego twórcy i dyrektora, Arnolda Szyfmana. Przez szereg dni i nocy, pod ogniem bomb lotniczych i artylerii czuwał on na dachu swego teatru i własnoręcznie gasząc liczne bomby uratował gmach od pożaru. Przy tej okazji miło jest podzielić się wiadomością, że Arnold Szyfman zdołał się ukryć przed gestapowską śmiercią i, miejmy nadzieję, doczeka się otwarcia Teatru Polskiego.“

Tak więc artyści, maszyniści, robotnicy, służba, na czele z inicjatorem i twórcą Teatru Polskiego, lekceważąc wzmagające się z każdą godziną niebezpieczeństwo ze strony rozjuszonego bohaterskim oporem stolicy barbarzyńskiego najeźdźcy, ochronili gołymi rękami swoją umiłowaną scenę od zagłady.

Nie mogli jednak ochronić jej od poważnej dewastacji spowodowanej pociskami armatnimi. Oto w pewnej chwili pocisk lotniczy uderzył we frontową ścianę gmachu i eksplodował właśnie w przepelnionym schronie-palarni, powodując ofiary w rannych. Na ogół jednak — poza stratą wszystkich szyb i okaleczeniami murów — gmach, dzięki sprawnie zorganizowanej, z całym poświęceniem i determinacją pracującej służbie przeciwpożarowej, wyszedł obronną ręką. Nie udało się tylko obronić od pożaru wielkiego magazynu dekoracyjnego, który mieścił się w osobnym budynku naprzeciw teatru; spłonął on doszczętnie wraz z olbrzymią ilością dekoracji. Niemal na drugi dzień po ustaniu walk dyr. Szyfman przystąpił do uporządkowania gmachu i prowizorycznego początkowo — remontu. Dzięki swoim energicznym zabiegom i serdecznie życzliwemu stanowisku prezydenta stolicy Stefana Starzyńskiego, uzyskał kredyty na gruntowny remont gmachu.

Niemcy, którzy nie zdemaskowali jeszcze swoich zamiarów wykorzystania sceny Teatru Polskiego dla celów propagandy niemieckiej, nie przeszkadzali w przeprowadzeniu do końca prac remontowych. Owszem, w czasie swoich wizyt w teatrze interesowali się życzliwie stanem robót i nie odbierali nadziei uruchomienia teatru w jego przedwojennej organizacji. Wprawiono więc wszystkie szyby, wyremontowano futryny okien, drzwi, wyreperowano dach, usunięto okaleczenia ścian i murów, doprowadzono do stanu używalności urządzenia kanalizacyjne i centralnego ogrzewania.

Z początkiem 40 roku usunięto całkowicie ślady wrześniowego oblężenia. Wobec niejasnego stanowiska okupanta w stosunku do sztuki polskiej w ogóle a Teatru Polskiego w szczególności, pracownicy teatru założyli spółdzielnię handlową, a w parterowych pomieszczeniach szatni urządzili szereg artystycznie pomyślanych stoisk. Zamierzano również otworzyć artystyczną kawiarnię na foyer pierwszego piętra, a w palarni zaś restaurację.

Nie darmo jednak „kulturträgerzy“ pozwolili dyr. Szyfmanowi na spokojne przeprowadzenie remontu. Zlikwidowano funkcjonującą z powodzeniem spółdzielnię, ułokowano w gmachu niemiecki zespół pod na-

zwa „Theater der Stadt Warschau“, a dyr. Szyfmana osadzono na pół roku w więzieniu.

Stan ten, jak wiadomo, trwał do dnia wybuchu powstania.

Że gmach teatru nie upodobił się w czasie powstania do swego otoczenia zawdzięczać należy przede wszystkim szczęśliwemu jego położeniu: zasłonięty wyższymi od niego budynkami, zamknięty pierścieniem otaczających go ulic, zabudowany od frontu obrzydliwą czynszówką (przeklinana niejednokrotnie przez twórców i budowniczych teatru, w tym wypadku odegrała jedyną w swoim życiu, pożyteczną i zbawienną rolę tarczy, odbijającej przeznaczone dla teatru pociski) — nie był łatwym do osiągnięcia celem dla artylerii. Od pocisków zapalających z powietrza próbowała szczęśliwie bronić go niewielka załoga pracowników technicznych teatru, którzy zakonspirowani w zakamarkach strychowych budynku likwidowali coraz to w innym miejscu powstające niebezpieczeństwo pożarów. Załoga ta stłumiła również ogień w suterenach budynku, podłożony przez ustępujących niemieckich żołnierzy-podpalaczy, którzy przez pewien okres powstania chronili się tam wraz ze swym dzielnicowym sztabem.

(c.d.n.)

JÓZEF SŁOTWIŃSKI

„Celestyna“ w Teatrze Łódzkim

W oddziale rękopisów Biblioteki Ossolińskich, naprzeciw wejściowych drzwi stała misterna gablotka, gdzie za szkłem leżał od dawnych czasów jakiś dostojny „biały kruk“ — mszał bardzo stary i cudnie iluminowany. Pod tym mszałem zaś była przestronna szafka, na mocne zamki zawarta, w której znajdowały się książki zakazane — prohibita, dostępne tylko uczonym i to w wyjątkowych wypadkach. Jako młodzi stypendyści, mieliśmy tylko jedną okazję w roku, by zajrzeć do tego szesamu. Okazją tą było coroczne szkondrum, tj. chwalebny zwyczaj uprawiany przez bibliotekarzy — kontrolowania pewnej ilości książek i należytego ich porządkowania. Prowadzący szkondrum osiemnastolatek miał prawo dostępu do prohibitów i... może dlatego tylu kandydatów spieszyło do tego zajęcia.

A te prohibita były to dziwne książki. Plugawe obrazki przez wielkich mistrzów wyrobione, plugawa albo swawolna treść, nużąca szybko i nie czyniąca zadość pobudzonym apetytom, i w końcu, w końcu przeważnie cudne oprawy w srebrze rzeźbione, inkrustowane cacka, w skórze tłoczone wizerunki, złotem haftowane klamerki.

Doprawdy, tylko książki nabożne i zakazane budziły kiedyś pasję artystów i bibliofilów.

Takie to myśli opadły mnie już po pierwszych odsłonach „Celestyny“, sławnej dziś sztuki granej w Państwowym Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi. Przylapałem się też na tym, że wraz z całą widownią zagłądałiśmy na scenę, jak kiedyś do owej szafki, a ja patrzyłem na to prohibitum, wydane w ostatnim roku XV wieku w Salamance, na ten przez kilku ojców zrodzony „carcer amorum“, wzbudzający nawet u Cervantesa poważne zastrzeżenia — patrzyłem rozkoszując się cudowną oprawą i... obojętniejąc coraz bardziej dla poprzykrawanej, banalnej i nie-najlepiej tłumaczonej treści.

Pomimo znakomitego nazwiska reżysera i solidnego opracowania „Łodzi Teatralnej“, numeru usiłującego motywować sens wystawienia

sztuki Rojasa, „Celestyna“ wywołała poważne zastrzeżenia, zresztą nie zawsze słuszne.

Spójrzmy na scenę.

Sredniowiecze. Czasy inkwizycji. Piękny Kalikst i piękna a cnotliwa i mieźle strzeżona przez rodziców i konwenanse — Melibea. Rodzice tej panny — to fragment. Specjalnie ojciec w interpretacji Kaczmarskiego bardzo słaby. Natomiast ważna jest Lukrecja, służebna Melibei, i bardzo ważni dwaj łotrzykowie słudzy Kaliksta, Sempronio i Parmeno. Otóż, kiedy wszystkie usiłowania Kaliksta pozyskania względów Melibei pałają na panewce, sługa młodego panka, obwieś nad obwiesiami, Sempronio, nakłania chlebobdawcę do skorzystania z pomocy i usług starej wiedźmy i rajfurki, przemyślnej i mądrej Celestyny, właścicielki małego domu publicznego na przedmieściu. Oszałały z miłości, Kalikst godzi się na propozycję Sempronio i wciąga do sprawy solidnego dotychczas Parmena. Od tej chwili wszystko tańczy w takt demonicznej muzyki Celestyny, która urasta do roli niszczącego żywiołu i ma iście mefistofelesowskie partie (scena na placu miejskim). Celestyna kupuje wszystkich znając świetnie wszystkie ludzkie słabości i podsuwając odpowiedni „towar“ odpowiedniemu temperamentowi. Złoto, bielidła i uroczce pensjonariuszki robią swoje. Stara wiedźma korzy się tylko i drży przed dalekimi, ale jakże groźnymi echemi potężnej inkwizycji, której wielki cień kilkakrotnie otarł się o jej demoniczną przeszłość.

Kalikst dzięki Celestynie uwiódł Melibęę. Drogo jednak opłaca swój sukces, gdyż ginie napadnięty w czasie schadzki przez ludzi Don Pleberia. Serce Melibei pęka z żalości po stracie kochanka. Główna sprawczyni perypetii, Celestyna, ginie z rąk łotrowskich sługusów Kaliksta, z którymi nie chce podzielić się zyskiem. Ci zaś z kolei zostają rozszarpani przez sfanatyzowany tłum. Strona tragiczna komedii ma pełne zadośćuczynienie.

Części składowe tej sztuki, gdybyśmy chcieli przeprowadzić analizę — to bardzo stare elementy. Inkwizycja, zresztą ryzykownie i „bajecznie“ spreparowana na wzór filmów „budzących grozę“. Pochód mnichów zakapturzonych na wzór Ku — Klux — Klanu jest czysto filmowym chwytem, bardzo starego autoramentu. Zresztą cała ta przybudówka Acharda nie jest potrzebna, chyba że chodziło autorowi „Korsarza“ o szukanie „nastroju“ sredniowiecza wedle wyobrażeń z lat bardzo dawnych o tej uroczej epoce. Następnym rekwizyt — to czarna magia, demonizm, czarnoksięstwo, „odczynienie“ i „zaczynianie“ oraz jazda na miotle Celestyny. Nienajwyższej to kategorii sensacja — ale autentyczna i niepozabawiona poczucia humoru w świetnej interpretacji Chojnackiej. Trzeci element — to erotyzm, zresztą dość trywialny i niekiedy ryzykowny w swojej plastyce. Nie ratują sprawy koronki z pięknych słówek. Realizm zagadnienia, zestawiony z odgłosami pochodów inkwizycyjnych, jest drażniący, miejscami cyniczny i artystycznie przeciągnięty. Tym bardziej że i obyczajowo, i społecznie jest to wielkie kłamstwo

w stosunku do średniowiecza. Kłamstwem jest to, co późniejsi współautorowie dodali do kiedyś uroczego i prawdziwego widowiska.

A efekt tej sprawy?

Trudno, żeby Schiller coś źle wyreżyserował. Robota też „Celestyny“, aczkolwiek jest to sztuka nie „leżąca“ specjalnie świetnemu inscenizatorowi, jest przejrzysta, zamaszysta i powiedziałbym — taneczna. Pewne braki głębszej deliberacji psychologicznej (ewolucja Parmena) i puszczanie cugłów temperamentom aktorskim (Sempronio i Parmeno) nadrabia doskonale tempo, pełna sensu rytmika scen i typowo filmowy montaż całości. Reżyser wyciągnął tu obraz a nie głębię, barwę i kształt nie filozofię widowiska, które inaczej potraktowane nie byłoby do zniesienia, tak wyblakły te „problemy“ i ta budowla, w której kiedysiejszą ważność wierzyć się musi. Dlatego też dobrze zrobiono oddając w tej impresji scenicznej pierwsze skrzypce dekoratorowi i pozwalając rozmyślnie czy nie rozmyślnie, aby scenograf uratował widowisko. Daszewski zrobił to cudownie. Dekoracje Celestyny — to chyba najpiękniejsze dekoracje i kostiumy od czasów odrodzenia polskiego teatru. A poza tym w opracowaniu plastycznym przestrzeni scenicznej wszystko poddane jest pewnemu rygorowi, pewnej naczelnej myśli artystycznej. Jak obrazek — to obrazek konsekwentny, pieścący oko i smakiem, i czystością wykonania. Szkoły łódzkie na pewno nie muszą oglądać Celestyny, ale powinny obejrzeć dekoracje Daszewskiego.

Jeśli mówić o aktorach, to tylko o Chojnackiej i Cyglerze. Chojnacka jest wiedzmą w wielkim stylu. Jakże to ludzka czarownica i ile — właśnie na skutek tej „ludzkości“ — budzi uprzejmej sympatii u widza. Nie jest to postać z bajki, oderwana, wyimaginowana, straszna, nie zrozumiana — ale kreacja Chojnackiej wyrasta z życia. Praca jej to stworzenie „dnia powszedniego“ przemyślniej, genialnie mądrej i znającej ludzi więdźmy. Może w tych szekspirowskich namiętnościach Celestyny leży tajemnica powodzenia sztuki.

Drugą postacią godną uwagi był Cygler grający Centuriona, „utrzymanka stu kobiet“. Doskonały „miles gloriosus“. Aktor niezwykle utalentowany.

„Celestyna“ może jest niepotrzebna, nieaktualna — dla szerokiej publiczności — twierdzą pewne grupy ludzi. Jest jednak ta sztuka wielką przyjemnością dla tych, którzy lubią chwycić na gorącym uczynku we fragmencie czy jednym zdaniu, czy na marginesie — to, co w ciągu wieków potem rozrosło się w dramaty, tragedie, opery czy komedie — zapłodnione tym świętoszkowato — bezecnym tworem. Nie tylko „Romeo i Julia“ czy „Faust“, ale spory procent postaci, sytuacji, powiedzonek będzie królował w blasku oryginalności w wielu poważnych dziełach późniejszych czasów.

Na zakończenie uwaga złośliwa: zdaje mi się, że to Faguet coś mówił o prawie kompensacji, które rządziło wiecznie w teatrze, że niby widz chce marzyć, śnić i widzieć to na scenie, czego mu brak w życiu...

Czy można się dziwić olbrzymiemu powodzeniu „Celestyny“?

Muzeum przy Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym im. Gorkiego*)

Muzeum Teatru Artystycznego otwarło swoją pierwszą wystawę w trzech niewielkich pokojach parterowych 27 października 1923 roku — w jubileuszowym dniu 25-lecia Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego (MCHAT).

Było to pierwsze muzeum przy teatrze, toteż założyciele jego nie mieli przed sobą żadnych wzorów. Wprawdzie istniało już w Moskwie ogólne muzeum teatralne, stworzone przez kolekcjonera Bachruszyna, lecz nie mogło ono służyć za wzór dla muzeów przy teatrach. Po pierwsze z powodu swoich szerokich zadań, łączących niedawno miniony okres z czasami odległymi, i po wtóre ze względu na swoje materiały, odnoszące się do wielu scen dramatycznych, operowych, baletowych — zarówno stołecznych jak i peryferyjnych.

Organizatorzy musieli sami wykreślać nowe drogi, stosować nie sprawdzone zasady. Rozporządzali jednak innego rodzaju przykładem — wzniosłym i wymownym wzorem podejścia i stosunku do nowej inicjatywy artystycznej. Był to przykład Teatru Artystycznego, który nie uląkł się na początku swego istnienia walki z wszelkiego rodzaju teatralną rutyną i kroczył — nawet „pod prąd“ — szlakiem nie przetartym, lecz własnym. Zadaniem Muzeum było pokazać rzeczywiste oblicze Teatru, przedstawić historię MCHATu, naświetlić życie, twórczość i olbrzymi trud „Żywiłowej sekty“ — jak nazywano w pierwszych latach zespół artystów-organizatorów ze Stanisławskim i Niemirowiczem-Danczenką na czele, tworzących swój „pałac sztuki“ i nie oszczędzających ni siebie, ni własnych sił dla jego wzmocnienia.

„Jeżeli do tej sprawy nie przystąpimy z czystymi rękami, zbrukamy ją“ — mówił na pierwszym zebraniu zespołu wielki entuzjasta, Stanisławski, całkowicie zaprzędany sztuce.

Wymagał on również od swoich przyszłych współtowarzyszy także goż ofiarnego stosunku do sprawy.

*) Tłumaczenie artykułu Tielezowa „Na dwudziestolecie Muzeum MCHATu“ („Moskiewski Teatr Artystyczny w ilustracjach i dokumentach“, Moskwa 1945).

I rzeczywiście: początkujący artyści i robotnicy przystąpili do nowej sprawy z „czystymi rękami“, oddali jej swoje siły i zdolności, całe życie jej poświęcili.

W świetle takiego wzoru rozjaśniła się droga Muzeum MCHATu.

„Jakże wyrażę swoje przeżycia w tym oto Muzeum: skomplikowane, jasne a silne?“ — pisał 17 kwietnia 1925 r., po obejrzeniu wystawy, Niemirowicz - Danczenko. „Najmniej wrzusza mnie to — mówię po namyśle, otwarcie: w najmniejszym stopniu odczuwam wdzięczność za to, że Muzeum jakby uwiecznia mnie osobiście. Co prawda, sam się dziwię, widząc drogę przebytą; lecz moja ambicja nie sięgała nigdy aż tak daleko — że tak powiem, poza kres mego życia. Silniej, znacznie silniej wrzusza mnie fakt, że dla przyszłości nie zginą poszukiwania i osiągnięcia naszego drogiego Teatru — chociażby w postaci historyczno - bibliograficznej, że się utrwali jego ślady w obrazach działaczy i artystów, którzy poświęcili mu wszystkie swoje najlepsze, najszlachetniejsze wysiłki, najtajniejsze swoje marzenia. A oto, co — po obejrzeniu Muzeum — najsilniej wywołuje we mnie uczucie pełnej wrzuszenia wdzięczności — to mianowicie, że jego twórcy i założyciele umieli wystawić pomnik rzeczy najważniejszej, która stanowiła siłę naszego Teatru — miłości w niego włożonej. Miłość była cementem i kopułą sprawy. Aby Muzeum zachowało to wspólne uczucie, jego twórcy musieli tak właśnie mocno, głęboko i wrzuszająco ukochać nasz Teatr. Oto — za co należy im się największa wdzięczność, za co ich pamięć przetrwa w Muzeum“.

Zasady ekspozycji, przyjęte przez Muzeum, w szczególności rozmieszczenie inscenizacji MCHATu w porządku chronologicznym — ustalali i akceptowali wszyscy ważniejsi działacze Teatru ze Stanisławskim i Niemirowiczem - Danczenką na czele, jak również ludowy komisarz oświaty, Lunaczarski, który pisał w roku 1925:

„Z wielkim zadowoleniem zwiedziłem Muzeum MCHATu. Posiada ono wyjątkowe znaczenie. Nie tylko pomaga samemu Teatrowi wzmocnić swój rdzeń i przekazać swoją szlachetną tradycję przyszłym pokoleniom MCHATu, lecz stanie się również jednym z głównych źródeł kultury teatralnej dla całego aktorstwa rosyjskiego. Rozpoczętą pracę należy kontynuować wytrwale i z rozmachem“.

Gdy przed dwudziestu laty przybył na wystawę twórca idei muzeów teatralnych, Bachruszyn, nazajutrz rano, po całodziennym dokładnym obejrzeniu każdego przedmiotu, sporządził notatkę w następujących słowach:

„...Jestem naprawdę zdumiony głębią miłości, którą owiano całą sprawę urzędzenia tego dziwnego zakątka kultury artystycznej, miłości, jakiej powinni się uczyć wszyscy zakładający muzea, między innymi i ja“.

Muzeum przechowuje trzy grube tomy z autografami znanych działaczy społecznych, artystów, literatów — moskiewskich i peryferyjnych, przedstawicieli republik radzieckich, jak również wielu krajów Europy, Ameryki, Azji. Zapiski te wyrażają uznanie — tak dla samego Teatru, jak i dla jego Muzeum — w różnych językach do sanskrytu włącznie.

Już w pierwszej emisji jubileuszowego wydania książki „Moskiewski Teatr Artystyczny w ilustracjach i dokumentach“ (rok 1938) opisano dzieje powstania i rozwoju Muzeum w ciągu pierwszych piętnastu lat jego istnienia. W ostatnich latach napływ materiałów, makiet, wykazów, archiwaliów, książek, rzeźb i wszelkiego rodzaju prac — o tyle się zwiększył, że niewielkie pomieszczenie muzealne wykluczało możliwość ilustrowania inscenizacji późniejszych. Organizowano tymczasowe pokazy w foyer Teatru, jedną wystawę zastępowano inną; lecz to, co stanowiło główną istotę Muzeum — historia MCHATu w chronologicznej kolejności okresów — pozostawała dla zwiedzających, zwłaszcza przyjezdnych, niedostępna. Wówczas Teatr przeznaczył do dyspozycji Muzeum w sąsiednim domu, przekazanym przez rząd w jubileuszowym dniu czterdziestolecia, całe (trzecie) piętro. Tu lokal okazał się pięciokrotnie większy od poprzedniego; można było nie tylko rozmieścić uporządkowane dokumenty historyczne, fototekę, wykazy, bibliotekę z czytelnią i pracownie napływających historyków sztuki, reżyserów, aktorów, literatów, lecz i otworzyć stałą wystawę historyczną w dużych i jasnych salach, już bez obawy o brak miejsca. Prace nad przygotowaniem nowego ogromnego pomieszczenia wymagały wiele czasu. Zamówiono już ekrany i witryny wystawowe i prowadzono inne prace przygotowawcze przed otwarciem, lecz podstępna napaść faszystowskich Niemiec na Z. S. R. R. i wywołana przez to wojna w obronie ojczyzny zmieniły wszystkie pierwotne plany. Wielu pracowników wstąpiło do wojska, Teatr przeniósł się najpierw do Saratowa, potem do Świerdłowska, materiały muzealne zaś zostały skierowane do miejsc bezpieczniejszych. To wszystko zahamowało działalność Muzeum i opóźniło otwarcie wystawy. Jednakże Muzeum nie przerywało i nie przerywa ani na jeden dzień swoich czynności, zaspokaja wszystkie codzienne potrzeby Teatru i jego oddziałów.

Na ostatnie pięciolecie przypadają wielkie nabytki i pokazy Muzeum. W tym okresie w foyer Teatru urządzono siedem wielkich wystaw, w tej liczbie — ku czci Stanisławskiego i Gorkiego. Szczególnie znamienita pod względem treści i zakresu była jubileuszowa wystawa „Droga twórczości MCHATu w ciągu lat 40“. Poza Teatrem odbyło się 6 wystaw w różnych instytucjach na różne tematy, między innymi „Pamięci Artema“, na zjazd reżyserów w 1939 r. i z polecenia Wszeczwiązkowego Towarzystwa Współpracy z Zagranicą w r. 1931 wielka wystawa w Sztokholmie, która spotkała się z żywym zainteresowaniem społeczeństwa i prasy stolicy Szwecji.

Obecnie Muzeum prowadzi wielką naukowo - badawczą pracę przeglądania depozytów archiwalnych, cechowania materiałów i przygotowuje wystawę w czterech salach.

Najważniejszym nabytkiem stało się w tym okresie przekazanie przez Komisję Rządową całego archiwum Stanisławskiego, które zaczęto już opracowywać z zamiarem wydania niektórych tomów jego utworów

na zlecenie rządu. Takież zlecenie wydano w sprawie edycji literackich i reżyserskich prac niedawno zmarłego Niemirowicza - Danczenki, w którego mieszkaniu otwarto filię Muzeum MCHATu.

Na podstawie uchwały Rady Komisarzy Ludowych ZSRR z dnia 21 listopada 1943 r. Muzeum MCHATu wciągnięto na listę instytucji o znaczeniu wszechzwiązkowym.

Wszystko to mówi o uznaniu społecznej roli Muzeum, które w dniu 45-lecia MCHATu uważało siebie także za skromnego dwudziestoletniego jubilata, gotowego do dalszej pracy z taką samą miłością, z jaką zaczęło swoje życie i którą odnotował w wyżej przytoczonej wypowiedzi Niemirowicz - Danczenko. Na nią niejednokrotnie w swoim czasie wskazywał Stanisławski, nazywając w liście z 22 maja 1937 r. działalność Muzeum „prześliczną i dla nowego stosunku do metod Teatru Artystycznego szczególnie ważną“, tudzież wyrażając nadzieję i życzenie, aby „nasze ukochane Muzeum rozkwitło jeszcze wspanialej w nowym obszerniejszym gmachu“.

Tłum. E. Aniszczenko

FRANCISZEK PAJĄCZKOWSKI

Do historii teatru w Białymstoku w XVIII wieku

Prywatny teatr Jana Klemensa Branickiego, hetmana wielkiego koronnego, w Białymstoku był jednym z najlepszych teatrów w Polsce w XVIII w., zwłaszcza za Augusta III. Teatr miał wspaniały budynek, grały w nim dwie trupy: francuska i polska oraz balet. Do teatru przyjmowano dziewczęta i chłopców dla kształcenia w sztuce teatralnej. Ciekawy szczegół z historii tego teatru zawiera rękopiśmienny testament Jana Klemensa Branickiego, znajdujący się w Bibliotece Zakładu Narod. im. Ossolińskich (Nr 3111.III, karty 7-11). Testament ten, pisany 10 listopada 1769 r. świadczy o trosce fundatora teatru o los młodych adeptów sztuki, o których w swej ostatniej woli pamiętał.

Po różnych zapisach rodzinnych interesujący nas ustęp testamentu brzmi:

„Zostawuję sześciu chłopców i sześcioro dziewcząt w reprezentacjach teatralnych, w baletach i tańcach uczonych, a życząc, aby w dalszym wieku uczciwie mogli prowadzić życie, zapisuję każdemu z chłopców po dwa tysiące złotych polskich. Czyni sześciu chłopcom dwanaście tysięcy złotych polskich. Sześciu zaś dziewczętom leguję w posagu każdej po cztery tysiące złotych polskich; wynosi ogółem złotych dwadzieścia cztery tysiące. Żądając, aby czasu swego za przystojnej profesji ludzi, jako to muzykantów, tanecmistrzów, malarzów i tym podobnym artystów za mąż wydane były“.

Przed finałem Konkursu Szekspirowskiego

Kiedy numer 7 — 8 „Teatru“ wyjdzie spod prasy drukarskiej, Konkurs Szekspirowski będzie już za nami i będziemy jedynie świadkami finału w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie.

Wtedy też zapewne nadejdzie odpowiedni czas konfrontacji zamieżeń z wynikami na polu artystycznym i społecznym. Wtedy będzie można ocenić w całej pełni, czy dzieła Szekspira można grać u nas z powodzeniem artystycznym i powodzeniem u widowni. Czy przyjmie się on tylko na scenach przodujących i w większych ośrodkach — czy też tam, gdzie po raz pierwszy się jego dzieła pojawiły, np. w Cieszynie, Częstochowie czy Kielcach, nie stał się przypadkiem rewelacją dla widowni, pokrzepieniem dla aktorów i najwyższym sukcesem w historii jakiegoś małego teatru.

O tym dopiero wówczas będzie można mówić.

Wtedy też i później, gdy pogasną światła na rampie i nowe kostiumy szekspirowskie będą jedynym widowym znakiem niedawnej teatralnej przeszłości, nadejdzie czas zdania rachunku z poziomu naszego aktorstwa, rachunku trwogą przejmującego wobec tragicznych strat okupacyjnych i wobec śmiertelnej passy zgonów, która prześladowuje uporczywie od pewnego czasu scenę polską. Konkurs Szekspirowski powinien odpowiedzieć, czy są godni młodzi następcy zmarłych mistrzów. To samo pytanie zadać należy w odniesieniu do reżyserów i inscenizatorów młodego pokolenia, do scenografów i tych, którzy tekst opracowywali.

Dalej Konkurs Szekspirowski powie nam wiele o ambicjach zespołów i kierownictw teatrów zawodowych, powie o poziomie współpracy wszystkich czynników składających się na przedstawienie. Zupełnie słusznie największą nagrodę otrzyma zespół, który sięgnie po laur szekspirowski nie ręką jednego przedstawiciela — aktora czy reżysera, ale który zda najlepiej egzamin przygotowania całości, egzamin społecznego wysiłku.

Ostatnie zagadnienie, które ten wstrząs kulturalny powinien wydożyć — to zapowiadany jako jeden z głównych celów tego Konkursu — zamiar zaznajomienia najszerzych warstw społeczeństwa ze szczytami dramaturgii światowej. Czy istotnie Konkurs — chociażby w najmniejszej

mierze — spełnił rolę pedagogiczno-oświatową i czy Szekspir nie zbladł w swojej aktualnej, dzisiejszej transpozycji. Twierdzenie bowiem France'a, jakoby każde wielkie dzieło sztuki było dla innych powodów wielkie w każdej nowej epoce, ma — zdaje się — specjalnie wiele sensu w odniesieniu do dzieł teatralnych w ogólności, a do Szekspira w szczególności.

A teraz nieco statystyki.

Stoimy wobec ostatnich rozjazdów Jury Konkursu, które w składzie: St. W. Balicki, Tadeusz Peiper, Mieczysław Rulikowski, Michał Rusinek, Teofil Trzciański oraz Aleksander Zelwerowicz obejrzało do dnia 1 lipca 8 widowisk szekspirowskich w 9 miastach. Pokazy zorganizowały: Teatr Polski w Bielsku i Cieszynie, Państwowy Teatr Dolnośląski we Wrocławiu, Teatr Wybrzeża w Gdyni, Teatr Ziemi Pomorskiej w Toruniu, Teatr Województwa Kieleckiego w Kielcach, Państwowy Teatr Polski w Poznaniu, Stary Teatr w Krakowie, Teatr Rozmaitości w Warszawie, Teatr Mały w Warszawie.

Czekamy jeszcze na imprezy końcowe opóźnione z powodów niezależnych od kierownictw, wywołane trudnościami technicznymi. Ostatnie spektakle dadzą nam: Państwowy Teatr W. P. w Łodzi („Burza“), Państwowy Teatr Polski w Warszawie („Hamlet“) oraz Teatr Miejski w Częstochowie („Poskromienie złończy“).

K. M.



Z ŻYCIA TEATRU

KRONIKA KRAJOWA

POKAZ W WYŻSZEJ SZKOLE TEATRALNEJ W ŁODZI

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Łodzi urządziła w dniach 28 i 29 czerwca rb. publiczny pokaz absolwentów Wydziału Aktorskiego w sali Teatru Powszechnego TUR.

Ta niezwykle ciekawa impreza miała bogaty i urozmaicony program. W pierwszym dniu absolwenci występowali w skrócie sztuki „Szczęście Frania” Perzyńskiego, kilku obrazach „Celestyna” F. de Rojasa oraz we fragmentach „Powrotu pośła” Niemcewicza.

Drugi dzień przyniósł wielopunktowy program, w skład którego weszły fragmenty bajki S. Marszałka pt. „Dwanaście miesięcy”, urywki aktu I i II „Karykatur” J. A. Kisielewskiego, sceny 1 i 4 aktu I „Wesela Figara”, fragmenty „Szczęścia Frania” oraz większe partie „Krakowiaków i górali” Wojciecha Bogusławskiego.

Jak widać z przytoczonego programu, kierownictwo W. S. T. zaprezentowało licznie zebranej publiczności i wielkiej rzeszy krytyczno-reżyserko-aktorskiej, która gromadnie przybyła do Łodzi z całej Polski, bardzo szeroki wachlarz możliwości aktorskich swoich pupilów — od dramatu do bajki, od stylowej komedii do pio-

senki „Cudu mniemanego”. I trzeba przyznać bezstronnie, że dorobek młodej uczelni, prowadzonej przez świetnego pedagoga Leona Schillera jest bardzo poważny i egzamin, poza nie licznymi punktami słabszymi, wypadł bardzo dobrze i godzien jest rzetelnej pochwały. Właściwie należałoby wymienić długą listę nazwisk uczniów W.S.T., aby po raz pierwszy w historii ich aktorstwa ukazały się publicznie nazwiska tych, którzy zasłużyli na wyróżnienie. Trudno jednak właściwie kogoś wyróżnić, nie czyniąc krzywdy drugiemu, tym bardziej że niektóre fragmenty nie zawsze pozwalały „wygrać się” i nie zawsze starczyło sił, aby „pozbiierać nerwy” przed tak poważnym audytorium. Dlatego piszę „na wrywki”, nie biorąc żadnej odpowiedzialności za grubsze pomyłki. Podobali mi się dla ich prostoty, dla „czystej pracy”, dla umiaru i skromności w użyciu środków technicznych i dla niezmanierowanej, zapałem tchnącej, pięknej i twórczej postawy: Guzek Czesław, Mielczarek Sabina, Borchardt Karolina, Manciewiczówna Danuśa, Chloupek Wanda, Szonert Mirosław, Miecikówna Krystyna, Górecka Maria, Laskowska Irena, Skrzyszewska Zofia, Welanek Maria, Stokowski Zbigniew i Głószkówna Eugenia, a poza tym prawie

wszyscy, których nazwisk nie miałem czasu zapisać lub zapamiętać. Niechaj się za to nie gniewają.

Po ukończeniu pokazu, na którym obecny był dyrektor Departamentu Teatru Michał Rusinek oraz kilka osób z tego Departamentu, absolwenci zebrali się w gmachu Wyższej Szkoły Teatralnej na krótką i niezwykle miłą uroczystość. Do zebranej młodzieży przemówił bardzo życzliwie dyr. Rusinek, podkreślając wagę i znaczenie pracy aktora oraz poważne zadania Wyższej Szkoły Teatralnej w odbudowie polskiego Teatru. Po dyrektorze Rusinku przemawiał równie serdecznie i bezpośrednio rektor Wyższej Szkoły Teatralnej, Leon Schiller, przedstawiając zebraną i wzruszoną młodzieży perspektywę dalszej pracy oraz konieczność kształcenia.

Następnie odbyło się przy kawie wspólne zebranie towarzyskie, zakończone chóralnymi pieśniami absolwentów przy akompaniamentem fortepianowym dyr. Schillera. Wyjątkowo miły nastrój poważnej uczelni i jej zapalonych wychowanków udzielił się wszystkim gościom z żalem opuszczającym tak miłe zebranie.

J. S.

LUBLIN

Po lekkich satyrach i komediach, po sztukach pseudoideowych przereklamowanych gdzie indziej, jak „Przyjaciel przyjdzie wieczorem” lub „Szczeniaki”, wystawiono „Marię Stuart” Słowackiego, reżyserii Ireny Ładosiówny, a następnie „Adwokata i różę” Szaniawskiego.

Premiera „Adwokata i różę” połączona była z 40-leciem pracy artysty-

cznej dyrektora Antoniego Różyckiego.

Gdyby chodziło o wystawienie jednej ze sztuk Szaniawskiego nie w ramach jubileuszu, na pierwszeństwo zasługiwałyby raczej „Żeglarz”, jako bardziej przystępny dla ogółu publiczności i „Dwa teatry”, szczytowy utwór pisarza, w którym zrównoważyły się znakomicie wszystkie zalety jego stylu dramatycznego. Tym zdaniem nie kwestionuje się jednak pośrednio aktualności „Adwokata i różę” w twardych czasach, kiedy przeszczerpienie ideałów piękna moralnego do innych dusz może torować drogę sprawiedliwości społecznej. Trudność roli Mecenasą, wykonanej przez jubilata, polega na konieczności uwydatnienia pracy duchowej, którą trudno uplastyczyć na scenie. Szaniawski włożył dużo wysiłku w obronę sprawy hodowli róż, która nie jest zerwaniem z życiem. W utworach jego nie ma nic z pokazowego piękno duchostwa, jego piękno jest dla ludzi, tu człowiek ratuje człowieka dzięki zapatrzeniu się „w oblicze czegoś Najwyższego”. Elastyczna symbolika Szaniawskiego, oparta na doskonałym rozwiązaniu problemu wzajemnego przenikania świata realnego a świata marzeń, wymaga subtelnego cieniowania, w granicach z jednej strony niemal mistycznych (rosa mística), z drugiej emocjonalnych (miłość kobiety).

Realizacja „Adwokata i różę”, najlepsze osiągnięcie Teatru Miejskiego w bieżącym sezonie, nacechowana jest prawdziwą kulturą intelektualną, co już daje gwarancję należytego poziomu. Dzięki właściwemu tempu i nie nadużywaniu pauz udało się uniknąć niebezpieczeństwa nudy, jaką groziło usuwanie przez autora realnych wydarzeń poza nawias sceny. Reżyserka — Gustawa Błońska — wydobyła z

poszczególnych artystów nowe możliwości, powierzając rolę Przyjaciela L. Wołfcejce, Damy — Skrzydłowskiej, Doroty — T. Pasławskiej, Agenta — Klejerowi, Starego sługi — Chmielarzykowi, Marka — Kondratowi, Młodzieńca — Piekarskiemu.

Po spektaklu w dn. 13 maja odbyła się uroczystość jubileuszowa, w której wzięli udział przedstawiciele miejscowych władz i społeczeństwa oraz delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki, radca M. Guranowski. Jubilat, udekorowany orderem Polonia restituta, otrzymał liczne depesze i listy od placówek kulturalnych i wybitnych osobistości ze świata artystycznego. Publiczność żywiołowymi oklaskami wyraziła Antoniemu Różyckiemu, opuszczającemu Lublin, swą wdzięczność za dwuletnią pracę na stanowisku dyrektora Teatru Miejskiego.

W okresie sprawozdawczym przybyła Lublinowi bardzo cenna placówka kulturalna — „Nasz Teatr”, który zainaugurował swoją działalność programem pt. „Romantyczność”, składającym się z ballad i romansów Mickiewicza. Irena Parandowska, założycielka Teatru i jego reżyserka, pracująca z adeptami Szkoły Dramatycznej, dąży do uzyskania wizji dramatycznej za pomocą narracji opartej na elemencie emocjonalnym, znajdującym wyraz w oryginalnie pomyślanej i indywidualizowanej rytmice ruchów chóru, przy daleko posuniętym wyodrębnieniu poszczególnych członków zespołu recytacyjnego. Działalność „Naszego Teatru”, popularyzującego wielką poezję wśród młodzieży szkolnej i szerokich mas społeczeństwa, zapowiada się dobrze.

Maria Bechzyc-Rudnicka

CZĘSTOCHOWA

„DWA TEATRY” JERZEGO SZANIAWSKIEGO

Częstochowa jest szóstym z kolei miastem, które wystawia „Dwa teatry”. Dyrekcja Teatru Miejskiego w Częstochowie postąpiła słusznie, nie siląc się na jeszcze jedną inscenizację, natomiast przez zaproszenie Edmunda Wiercińskiego na reżysera dokonała najtrafniejszego wyboru. Jak Wierciński wystawił „Dwa teatry” w teatrze śląskim w Katowicach, wiemy z recenzji K. Grzybowskiej w nrze 3 „Teatru”. Podkreśliła ona tam rolę, jaką w inscenizacji Wiercińskiego odgrywa gest. Otóż w kilku momentach sztuki tego gestu było za wiele, to znaczy był on zgoła niepotrzebny, albo niezgodny z intencją Szaniawskiego.

„Autor” np. w jego pojęciu nie jest bynajmniej postacią groteskową, która nie może się wyjęczyć i dopomaga sobie całą serią wymownych gestów. „Autor” to milczek, który nie lubi ujawniać swoich poglądów, ale gdy je ujawnia, czyni to stanowczo i bez namysłu. Również skomplikowane manipulacje Lizelotty z gałęzią kwitnącej jabłoni w III akcie są dowolnym pomysłem reżyserskim, wyraźnie sprzecznym z tekstem. Brutalny efekt z hałaśliwym rzuceniem wiosła o ziemię przez Andrzeja w akcie III jest dysonansem nie tylko akustycznym, gdyż wnosi w ściszony, dyskretny półton „Teatru snów” chwyt z melodramatu, całkowicie niezgodny ze stylem Szaniawskiego.

Inny objaw charakterystyczny: całą intelektualną Częstochowę niepokoiło zapytanie: umarł czy nie umarł naprawdę Dyrektor „Małego zwierciadła”. I znowu to zapytanie wynikało z efektownego pomysłu reżyserskiego, jakim zakończono sztukę,

zresztą po uzgodnieniu tego momentu z autorem. Z tekstu, ogłoszonego w grudniowym zeszytzie „Twórczości” odnosi się wrażenie, że Dyrektor naprawdę umiera i to w chwilę po ukazaniu się Lizelotty. Magiczne ewolucje Lizelotty z gałęzią jabłoni w koncepcji Wiercińskiego to przypuszczenie potwierdzają. Tymczasem na scenie Dyrektor budzi się, wraca do życia i do rozpoczętych prac nad nowym teatrem, który, jak się domyślamy, będzie syntezą „Małego zwierciadła” i „Teatru snów”. Dyrektor po prostu śnił sen o własnej śmierci.

Ta scena drobniawo, jak zresztą całość przedstawienia, opracowana przez Wiercińskiego i z pietyzmem oddana przez aktorów, ma tak przekonującą wymowę niemego gestu, doskonałej mimiki, spojrzeń i jakiegoś wewnętrznego rytmu zbiorowej reakcji, że zapada głęboko w duszę widza, jako najmocniejszy akcent ostateczny. Z punktu widzenia teatralnego jest to zwycięstwo tak zw. „twórczej reżyserii”, dla której często tekst jest tylko pretekstem do dowolnej jego realizacji scenicznej. Szczegółowa konfrontacja słowa pisanego z widowiskiem demaskuje te wszystkie indywidualne licencje, zmierzające nie tyle do należytego uwypuklenia idei autora w świadomości widza, co do wywołania efektu, działającego na jego wrażliwość.

Dyrekcja Teatru Miejskiego w Częstochowie zrobiła wszystko, aby realizację „Dwóch teatrów” postawić na najwyższym poziomie. Nie szczędzono wysiłku ani kosztów. Sprowadzono specjalne aparaty do wywoływania efektów świetlnych, przewyciężono lokalne trudności techniczne, wynikające z płytkości sceny i z braku urządzeń do wciągania dekoracji.

Cóż powiedzieć o kreacjach aktor-
skich? Fakt charakterystyczny: w te-
atrze częstochowskim najlepiej wypa-
dły postacie z dwóch realistycznych
jednoaktówek; „Matka” w interpre-
tacji Dunajewskiej, Marso jako Pani,
Andrzej z „Powodzi” w wykonaniu
Paluskiewiczza, Sarnowski jako Oj-
ciec.

Miłą niespodziankę sprawiła nam
młodziutka aktorka Smólska w roli
Anny z „Powodzi”. Z przekonują-
cą prostotą ujął rolę Woźnego — Mie-
czyński. Natomiast gorzej czuli się
aktorzy w skórze postaci dyskusyj-
nych i widzadeł. Trudną, bo od po-
czątku trochę nierealną rolę Lizelotty
dublowały dwie młode artystki, Ko-
rolewicz i Pachoińska. Obie urodziwe,
reprezentowały dwa odmienne aspek-
ty kobiecości, ale żadnej z nich nie
udało się wydobyc tego najgłębszego
tonu, który działa magicznie na wido-
wnię.

W sumie wystawienie „Dwóch tea-
trów” w Częstochowie było zwycięską
próbą sił wykonawczych, znakomitą
szkołą aktora i widza i niezwykłym
wydarzeniem artystycznym, na terenie
Częstochowy.

Stefania Podhorska-Okołów

SOSNOWIEC

Po „Pannie - mężatce” Korzeniow-
skiego, która zamknęła zimowy okres
w Teatrze Miejskim, wystawiono pier-
wszą w tym sezonie sztukę obcego
autora. Był nią „Mariusz” Marcelego
Pagnola. O wyborze tej komedii,
która pod koniec zmienia się w dramat
walki wewnętrznej bohatera między
romantyczną tęsknotą za morzem a
miłością dziewczyny — zdecydowała
kapitałna rola oberżysty Cezarego,
którą zagrał dyr. Józef Pelszyk na
swoją jubileusz 30-lecia pracy teatral-

nej. Rola tą wybił się — rzecz jasna — na czoło wykonawców. Wyróżniły się również: Halina Łapińska jako Honoryna, oraz Alicja Kamińska — która ujawniła swój talent już w „Pannie Maliczewskiej”. Role męskie wypadły słabiej. Reżyserował „Mariusza” Ryszard Wasilewski.

W okresie powielkanocnym wystawiono jako prapremierę „opowiadanie sceniczne” Aleksandra Baumgardtena i Józefa Nachta - Prutkowskiego pt. „Ostatnia kraksa”. Tło tej sztuki, będącej debiutem dramatopisarskim, stanowi konflikt hindusko-brytyjski, osią zaś jest nieszczęśliwa miłość Hindusa do Angielki. Prócz tego sztuka posiada walory aktualne i propagandowe. Napisana lekko, okazała się zbyt lekką w realizacji scenicznej. „Kraksę” reżyserował Tadeusz Przystawski, grając równocześnie główną rolę.

Również następna pozycja repertuarowa — „Powrót” Flers'a i Croisset'a — nie przyniosła oczekiwanego sukcesu. Komedie tę reżyserował Jerzy Rychter, który grając w niej główną rolę męską, łącznie z partnerką, Zofią Deyną, zdystansował innych wykonawców.

Ostatnią wreszcie była prapremiera sztuki Kazimierza Gołby „Diabeł — czy nie - diabeł?” (20 maja).

Tytułową rolę „diabła” - psychopatki zagrała debiutantka Zofia Michalska. Sekundowali jej Janina Piłotajówna i Marian Mariański. Reżyserował Tadeusz Przystawski.

Ciepło i długotrwała pogoda ożywiły znacznie wyjazdy w teren. Dzięki stworzeniu oddzielnych, nie kolidujących z sobą obsad, może teatr nie zawieszając przedstawień w Sosnowcu grać równocześnie drugą sztukę w Olkuszu, Zawierciu czy Chrzanowie. Tylko w ten sposób zaspokajać moż-

na głód widowisk teatralnych, jaki odczuwają masy robotnicze Zagłębia,
Kazimierz Gołba

Gdynia

OFENSYWA TEATRALNA NA WYBRZEŻU

Wystawienie Szekspira przez Galla w Gdyni winno być jeszcze jednym powodem zwrócenia uwagi czynników miarodajnych na rozwój i potrzeby ambitnego Teatru „Wybrzeże”.

Powodów tych jest wiele. Teatr „Wybrzeże” mieści się w gmachu, który ma wygląd i popularny epitet „stodoły”. Wybudowali go Niemcy podczas okupacji, na potrzeby teatru wojskowego i pozostawili w surowym kształcie architektonicznym, bez tynku i frontonu. Nie mający malarni, rekwizytorni, sali prób, kubatury na dekorację, a nawet dobrego centralnego ogrzewania, wystawiony frontem na podmuchy morskie nadaje się w zasadzie do przedstawień tylko w okresie letnim, kiedy dekoracje można malować i magazynować na dworze, a widz poza rozrywką szuka jeszcze w teatrze chłodu.

Dwa dotychczasowe sezony, naprawdę pionierskie, dokonały się ofiarą zdrowia kierownictwa i zespołu. Teatr twórczy musi być zawsze deficytowy, teatr oportunistyczny może łączyć budżet frekwencją. Jednakże na Wybrzeżu, przynajmniej na razie, na widza liczyć nie można. Nie stroni on od teatru, ale się do niego nie garnie. Przyjaciół teatru starczy najwyżej na 10 kompletów, dalsze trzy tygodnie to mozolna wędrówka administracji za widzem z przysłowiową lampą Diogenesa, którą gasi nierzadko dmuchanie „działaczy” w supremację potrzeb gospodarczych. Przyczyny — brak

tradycji teatralnej i wymieszany skład ludnościowy.

Pierwsze teatry na Wybrzeżu, Miejski w Gdyni (dyr. Hałacińska) i Dramatyczny w Sopocie (dyr. Gąsowski) zgromadziły na 538 przedstawieniach 125.000 widzów, przy zasięgu wojewódzkim.

Przyjazd Galla do Gdyni oznacza zwrot nie tylko w historii teatru na Wybrzeżu, ale również w kształtowaniu się problematyki kulturalnej Przymorza. Politykę teatralną Galla cechuje penetracja w głąb i wszere. Napieć premier, tj. Gaycy Topornickiego („Homer i Orchidea”), Rittnera („W małym domku”), Szaniawskiego („Zeglarz”) i Szekspira („Jak wam się podoba”), była tylko jedna lżejszego kalibru: „Ludzie są ludźmi” Siedleckiego. 138 przedstawień 4 sztuk obejrzało dotychczas ponad 35.000 widzów, w tym ok. 30% zrzeszonych w związkach zawodowych, za biletami ulgowymi. Teatr nie ogranicza się do występów lokalnych. W pierwszej połowie sezonu dano 60 imprez na terenie województwa, przeważnie w opracowaniu Gallowej, w ramach uroczystości okolicznościowych i potrzeb oświaty pozaszkolnej. Jest to więc placówka bardzo uspołeczniona, wrażliwa na zamówienie społeczne, wojująca i przez to często narażona na ataki maruderów postępu. Notujemy zresztą te ataki z satysfakcją. Łączyna się ruch koło Teatru, na razie na jego peryferiach; fachową dyskusję zastępuje junackie boczenie się, krytykę — zagoniona plotka, atoli wszystko wskazuje na to, że wkrótce rozgadane zagadnienia teatralne zwiężą się i pogłębią, a Ibsen czy Maeterlinck będą mieli łatwiejszy dostęp do widza niż ostatnio Szekspir, którego zaczęto grać niemal przy pustej widowni, a obecnie z nadmiaru frek-

wencji nie można sztuki zdjąć z afisza. Taki to już los Teatru „Wybrzeże”, że z każdą premierą musi czekać przynajmniej kilka dni na audyencję u widza.

Na Konkurs Szekspirowski zgłosił Gall komedię „Jak wam się podoba” w adaptacji T. Białkowskiego, z muzyką K. Meyerholda, w inscenizacji, reżyserii i dekoracjach własnych.

Inszenizacja Galla uwzględniła: sędziwość wątku tematycznego komedii, który wywodzi się od ballad ludowych, przedziera przez rezydencję leśną Robin Hooda i dominuje w znanej zapewne Szekspirowi noweli Lodge'a — oraz polską adaptację tekstu w ujęciu Białkowskiego, według której Błazen, Kasia, Oliwer Kręciołek i finałowy Hymen noszą pewne cechy naszego folkloru. Stąd też zapewne cofnięcie architektury i kostiumów do wcześniejszego, surowszego okresu renesansu oraz cały charakter widowiska prowadzonego na granicy między baśnią a rzeczywistością. Walory szekspirowskie widowiska wyznacza między innymi bogata indywidualizacja tłumu w scenach statycznych i choreograficznych oraz zastosowanie płyty obrotowej pomysłowej konstrukcji Galla i zmian dekoracyjnych na oczach widzów.

Pozostawiając szczegółową ocenę przedstawienia Jury konkursowemu należy jednak podkreślić, że ta komedia, tak niechętnie wystawiana przez nasze teatry i pozbawiona przez to, czy dzięki temu tradycji inscenizacyjnej, znalazła w ujęciu Galla właściwy kształt widowiska zespołowego i jest nawet dla najwybredniejszego widza przeżyciem.

Kazimierz Barańś

ZARZĄDZENIE W SPRAWIE OBJĘTOŚCI I NUMERACJI MIESIĘCZNIKÓW

Poniżej podajemy treść zarządzenia zawartego w Okólniku Nr 118 Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z dnia 4.VI.1947 r. pod L. dz. 5599-47 K.-T.:

W czasie od dnia 1 lipca 1947 r. do dnia 31 sierpnia 1947 r. pisma ukazujące się raz w miesiącu (miesięczniki) ukazać się raz jeden z podwójną numeracją (za lipiec, sierpień) przy zachowaniu zwykłej objętości numeru miesięcznego.

19 MIĘDZYNARODOWY KONGRES PEN-CLUBÓW W SZWAJCARII

W dniach od 2 — 7 czerwca obradował w Zurychu i Bazylei XIX Międzynarodowy Kongres PEN-CLUBÓW. Na Kongres przybyli delegaci 30 z górą państw. Ze spraw natury ogólnej na czoło wysunął się problem dopuszczenia Niemiec i Austrii do PEN-CLUBU. Delegacja angielska przedstawiła wniosek dopuszczenia Niemców do PEN-CLUBU; delegacja polska w porozumieniu z delegacją francuską, belgijską, holenderską, czechosłowacką i skandynawską wystąpiła z kontrpropozycją. Po całodziśnej dyskusji wniosek delegacji polskiej przeszedł większością 26 państw, przeciw 4.

Przemawiał przedstawiciele delegacji polskiej: Aleksander Wat i Michał Rusinek, który zwrócił się do Kongresu z oświadczeniem wzywającym pisarzy całego świata do krzewienia zasad odbudowy wolności i

kultury, dla której hitleryzm stanowił śmiertelną groźbę. Delegatowi polskiemu odpowiedział przewodniczący Kongresu, Saurat, który podniósł zasługi Polski dla kultury świata i zapewnił o szacunku, jaki PEN-CLUB żywi dla Polski i jej piśmiennictwa. (g)

KONGRES MIĘDZYNARODOWEJ FEDERACJI ZWIĄZKÓW AUTO- RÓW I KOMPOZYTORÓW W LONDYNIE

Na Kongres Międzynarodowej Federacji Związków Autorów i Kompozytorów w Londynie, w dniu 23 czerwca rb. udała się delegacja polska ZAIKSu w składzie: prezesa J. Boczkowskiego, dyr. W. Jastrzębca-Rudnickiego, J. Iwaszkiewicza, J. Brzechwy i J. Arcta. (g)

CZASOPISMO RADZIECKIE O POLSKIM TEATRZE

Czasopismo radzieckie „Teatr“ w numerze 3 poświęca dział zagraniczny teatrowi polskiemu. Zamieszcza ono artykuł Rostockiego o nowych elementach w dramaturgii polskiej i artykuł Szydłowskiej o odrodzeniu teatru polskiego.

Rostocki stwierdza, że w całym szeregu nowych polskich sztuk teatralnych daje się zauważyć wyraźny zwrot w stronę życia, pragnienia poruszania i rozwiązywania zagadnień społecznych.

Autor podkreśla, że bardzo poważnym zadaniem jest właśnie wyciągnięcie wniosków z przeżyć wojennych

oraz z przeobrażeń, jakie dokonały się w Polsce w wyniku wyzwolenia jej przez demokratyczne Wojsko Polskie i Armię Radziecką.

Artykuł Szydłowskiej obrazuje dorobek polskiej sztuki teatralnej w odrodzonej Polsce. Autorka wymienia kilkanaście dawnych i nowych efektów wystawionych z powodzeniem na scenie polskiej, jak „Fantazy” i „Lilla Weneda” Słowackiego, komedie Fredry, Bałuckiego, Zapolskiej, „Wielkanoc” Otwinowskiego, inscenizacje „Placówki” Prusa. Szydłowska wskazuje również na wielkie zainteresowanie okazywane przez publiczność polską dla radzieckiego życia teatru i dramaturgii radzieckiej.

LAUREACI RADZIECCY

Nagrody imienia Stalina otrzymali w roku bieżącym m. in.: za najlepszą inscenizację — Moskiewski Teatr Dramatyczny w dziedzinie muzyki — kompozytorzy: Szabalín i Prokofjew oraz Wasilenko; w dziedzinie sztuk plastycznych — grupa 3 karykaturzystów występujących pod pseudonimem Kukryniksy.

Teatr operowy w Leningradzie otrzymał pierwszą nagrodę za wystawienie opery Prokofjewa „Wojna i pokój”. Teatr operowy w Gruzji za operę „Saga o Tarnielu”. Za kreacje baletowe nagrody uzyskały primabaleriny: Ulanowa, Lepieszyńska i Duzińska oraz baletmistrz Mcistejew (gościł w Polsce). Nagrodę za najlepszy utwór literacki prozą otrzymał młody pisarz, Elmar Grin, za powieść pt. „Wiatr południowy”. Za twórczość poetycką nagrody otrzymali: litewska poetka Neris (pośmiertna), gruziński poeta Czikowani, rosyjski poeta Twardowski, białoruski — Brówka i ukraiński — Małyško. (g)

TEATR GŁUCHONIEMYCH W MOSKWIE

W Moskwie odbywają się występy Teatru Głuchoniemych. Artystami tego teatru są głuchoniemi robotnicy i urzędnicy, którzy w ciągu dnia zajmują się pracą zawodową, wieczorami zaś występują na tej oryginalnej scenie. Osiągnęli oni wysoki poziom artystyczny w dziedzinie gestu i mimiki. Do repertuaru teatru wchodzi „Cyrulik Sewilski” Beaumarchais’go, „Intryga i miłość” Schillera, sztuka współczesnego dramaturga ukraińskiego Korniejczuka „Platon Kreczet” i inne (g)

POPULARYZACJA TEATRU POLSKIEGO W ZSRR

Gabinet Teatru Słowian Zachodnich przy Radzieckim Towarzystwie Teatralnym pracuje już od dawna nad zacieśnieniem stosunków między teatrem radzieckim a polskim. Z inicjatywy Gabinetu urządzone są wieczory poświęcone działalności wybitnych przedstawicieli sceny polskiej, odczyty o współczesnej dramaturgii w Polsce, dyskusje itp. (g)

„TEATR NA WISLE”

W miesiącach letnich Polski Teatr Akademicki w Krakowie przy pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki urządza imprezę pn. „Teatr na Wisle”. Na barce, ciągniętej przez holownik, dawane będzie na trasie Kraków — Gdańsk widowisko, na które złoży się opera Moniuszki „Flis” oraz balet „Wesele królewskie”. Reżyserię objął dyr. Wł. Woźnik, stronę muzyczną — dyr. Kopyciński, choreograficzną — E. Papliński. Budowę sceny powierzone J. Hawrykiewiczowi. (g)

NOWY TEATR W WARSZAWIE

Spółdzielnia pracy aktorów i pracowników teatralnych uruchamia w Warszawie pierwszą swoją placówkę: Teatr Nowy przy ul. Puławskiej 39. Sala teatralna obliczona jest na 1200 miejsc. Otwarcie teatru nastąpi w drugiej połowie września inauguracyjną premierą „Pięknej Heleny” Offenbacha. Następną premierą będzie

„Madame Sans Gene”. Kierownictwo art.-literackie objął Julian Tuwim.

JUBILEUSZ STEFANA LOCHMANA

Teatr Polski w Bydgoszczy święcił jubileusz 55-lecia pracy scenicznej Stefana Lochmana, połączony z premierą „Grubych ryb” Bałuckiego, w reżyserii Bolesława Roślana. Jubilat wystąpił w roli Ciaputkiewicza.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA NADEŚLANE

„Teatr Ludowy” Nr 3-4, Łódź, 1947 r.
„Życie Słowiańskie” Nr 1—2, Warszawa, 1947 r.
„Życie Słowiańskie” Nr 5, Warszawa, 1947 r.
„Poradnik Muzyczny” Nr 3, Łódź, 1947 r.
„Stolica”. Warszawa, wszystkie numery.
„Pocztowiec” Nr 6—7, Łódź, 1947 r.
„Teatr” Nr 1, Moskwa, 1947.
„Teatr” Nr 2, Moskwa, 1947 r.
„Kdo je” Nr 66—67, Praha, 1947 r.

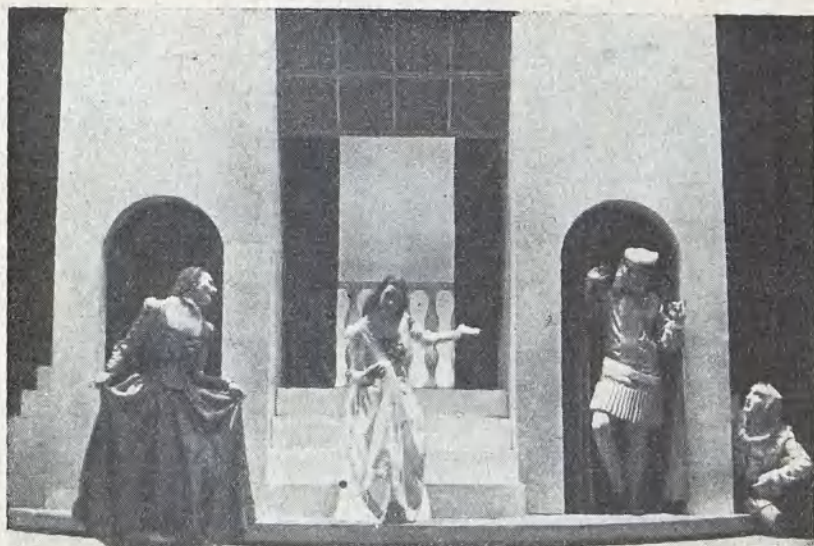
„Otazky” Nr 4, Praha, 1947 r.
„Otazky” Nr 5—6, 1947 r.
„Divadelni Zapisnik” Nr 1, Praha, 1947 r.
„Program D 47” Nr 8, Praha, 1947 r.
„Program D 47” Nr 9, Praha, 1947 r.
„Narodni Divadlo”, Praha, 1947 r.
„Our Time” London February, March, April 1947 r.
„Britain To-Day”, Nr 132, London.
„Britain To-Day”, Nr 133, London.
„Britain To-Day”, Nr 134, London.
„Leader”, Nr 26, London, 1947.



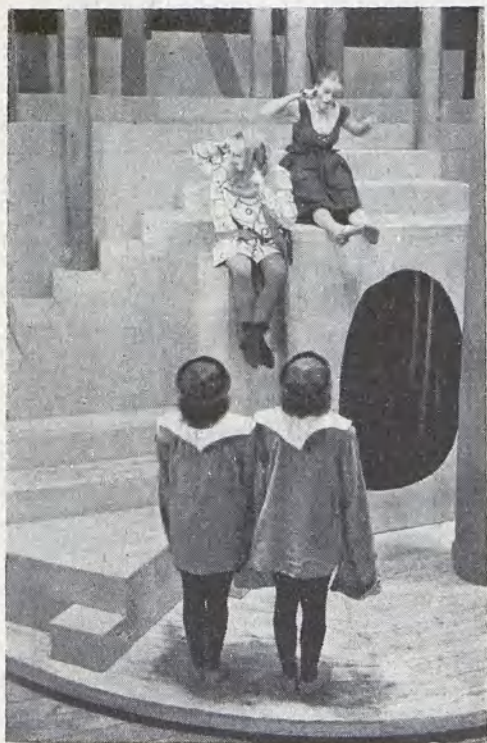
„Hamlet” w Teatrze Polskim w Warszawie (r. 1922)
w reżyserii A. Szyfmana, dekoracjach K. Frycza.
Królowa – S. Broniszówna, Hamlet – W. Brydziński



Wojciech Brydziński w roli Hamleta
Teatr Polski w Warszawie (r. 1922)



„Jak się wam podoba” w reżyserii i dekoracjach Iwo Galla. Akt I.
Sztuka wystawiona w Teatrze Wybrzeża w Gdyni w ramach Konkursu Szekspirowskiego



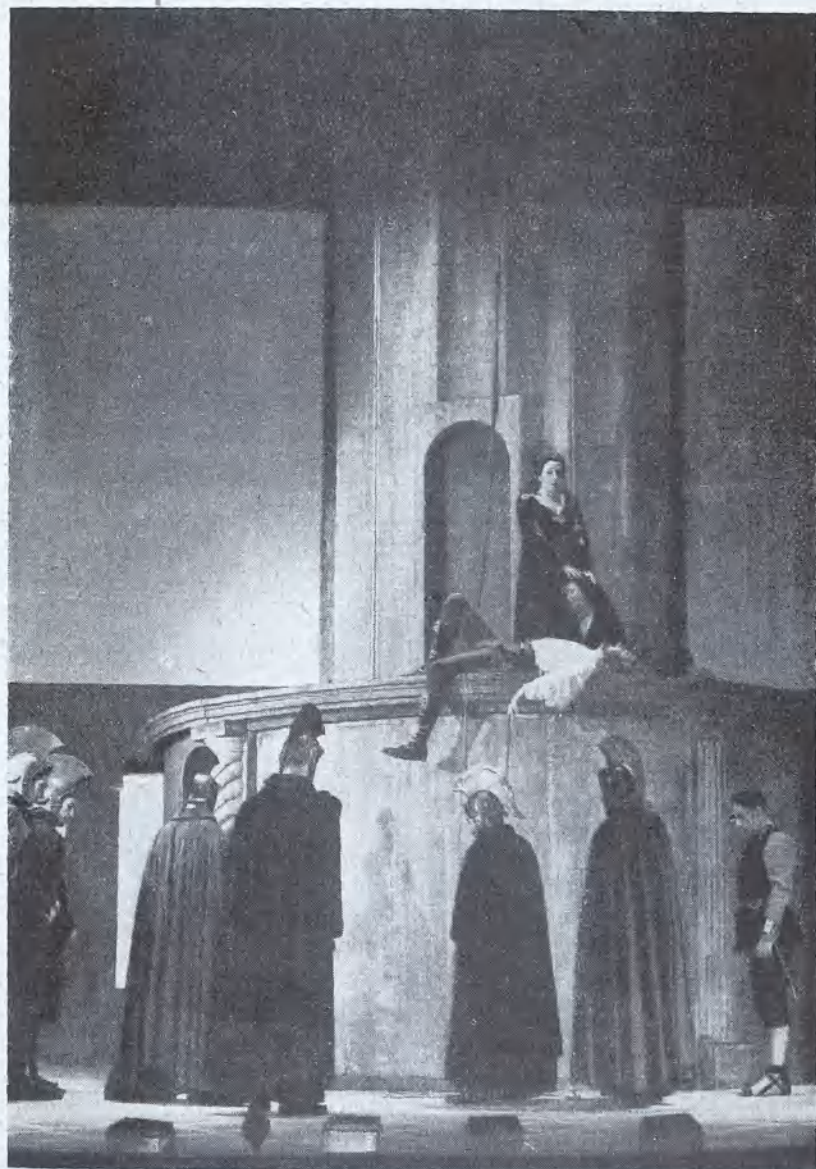
„Jak się wam podoba”
w Teatrze Wybrzeża
w Gdyni



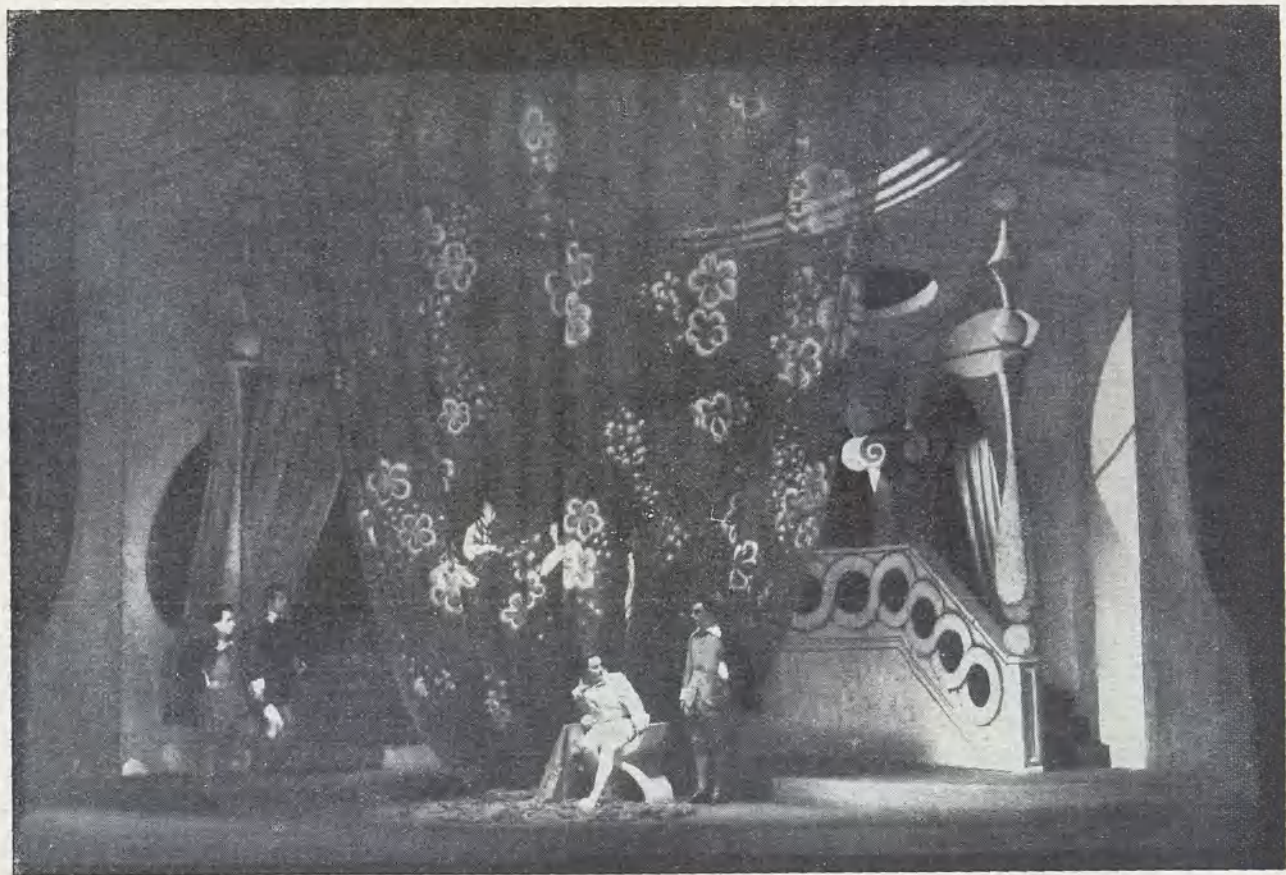
„Sen nocy letniej” w Państwowym Teatrze Dolnośląskim we Wrocławiu
w reżyserii M. Godlewskiego, dekoracjach A. Jędrzejewskiego i W. Langego
Jan Kurnakowicz – Spodek, Jerzy Walden – Pągwa
Sztuka wystawiona w ramach Konkursu Szekspirowskiego



„Sen nocy letniej” w Państwowym Teatrze Dolnośląskim we Wrocławiu



„Antoniusz i Kleopatra” G. B. Shawa w Teatrze Piccadilly w Londynie



„Wieczór Trzech Króli” W. Szekspira w Państwowym Teatrze Narodowym w Pradze



Aleksander Ostrowski (1823-1886), autor sztuki „Wilki i owce”,
wystawionej w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie

Z portretu W. Pierowa



Konstanty Simonow, autor sztuki „Zagadnienie rosyjskie”,
której fragmenty będziemy drukować w jednym z najbliższych numerów.