



117



SCENA

Ministerstwo Kultury wyraziło już zgodę na uruchomienie stałej sceny teatralnej w Gorzowie. Będzie to 117 scena zawodowa w kraju.



Juliusz Osterwa w roli tytułowej w „Sułkow-
skim” Żeromskiego



Trufaldino, służący z Commedia dell'arte. Rycina dedykowana Hetmanowi Janowi Zamoyskiemu

117 SCENA

Gorzów Wielkopolski
1964

Dyrektor
i kierownik artystyczny
teatru
IRENA BYRSKA

Kierownik literacki
ZDZISŁAW NAJDER

TADEUSZ BYRSKI

PRAWO DO PATRONA

Moje dzieciństwo upłynęło w cieniu teatrów o bardzo prostych i konkretnych nazwach: Wielki, Rozmaitości, Mały, Nowości (operetka), Letni. Teatr nie był niczyjego imienia — był teatrem, który popularyzował nazwiska aktorów, ulubieńców a nawet bożyszcz Warszawy. Szło się na Messalkę, na Węgrzyna, Szyllinżankę, Junoszę-Stepowskiego itd. Rzadko na reżysera; to nie było ważne — królował aktor.

Tak też królował na scenie Teatru Wielkiego w chwili, kiedy zjechaliśmy z całą rodziną do Warszawy — Juliusz Osterwa w **Orlątku**. Pamiętam, że w mojej głowie pięcioletniego chłopca powstał zamęt. Byłem z rodzicami na jakiejś wystawie historycznej, gdzie widziałem portret księcia Reichstadtu — a jednocześnie w witrynach sklepowych prezentowano zdjęcie Osterwy w tej roli. Dla mego dziecięcego oka były identyczne; czyżby syn Napoleona zjechał specjalnie do Warszawy, żeby grać „swoją” rolę? Wydało mi się to zupełnie możliwe, ale uśmiechy rodziców i wyrozumiałe głaskanie po głowie psuły mi harmonię „mojego” wydarzenia teatralnego. Matka w domu cytowała fragmenty Rostanda, zachwycała się grą Osterwy, Frenkla, Staszковского, Lüdowej — Flambeau, Metternich, Cesarzowa.

Widowisko było porywające — ten łatwy, dosyć ckliwy melodramat nabierał kolorów dzięki aktorom, dzięki ich wielkiej sile oddziaływania na widza. Znakomita dykcja, głosy nośne, uderzające w najodleglejsze punkty sali, gest, opanowanie ciała, ciała foremnego; wspaniała szkoła naturalizmu, okraszona patosem, ale to już nie był ten patos dziewiętnastowieczny, martwy, nieznośny dla ucha. To było już zamknięte w proporcjach, ze znajomością potrzeby

człowieka. Nie grano „przeciw” stylowi utworu — rozumiano, że jeśli się gra melodramat, to trzeba grać melodramat, albo nie grać go wcale. I tu przodował Osterwa. Najwidoczniej już miał w sobie zadatki reformatora teatru polskiego, bo w jego grze nie było fałszu — był autentyczny, a jednocześnie przybliżył widzowi anegdotę historyczną, szczególnie dla Polaka bliską.

Czy mogłem przypuszczać, siedząc w roku 1911 na widowni Teatru Wielkiego, zasłuchany z wypiekami na twarzy we wspaniały monolog Osterwy na polach Wagramu, że w trzydzieści lat później stanę przed tym samym człowiekiem prosząc go, aby zechciał być moim Mistrzem? Był już wtedy twórcą „Reduty” — ten uroczy amant sprawił figla warszawiakom: stał się zapalonym misjonarzem nowej wieści w teatrze, umocniony wielkim faktem teatru Stanisławskiego, który poznał i podziwiał w czasie wojennej wędrówki.

Nie rzucił aktorstwa. Zdobywał coraz wspanialsze bastiony tego niebezpiecznego zawodu — grał, reżyserował, uczył, inspirował autorów, poprawiał świat teatralny. Chciał im przywrócić godność kapłanów, chciał ich przenieść z marginesu w rdzeń życia społeczeństwa, żeby się stali jego solą.

Stał się pełnym człowiekiem teatru. Bo nie zapomniał o widzach. Świat nie kończył się dla niego na warszawskich rogatkach. Nieomal jak Czarowicz z *Róży* Żeromskiego, postanowił przemierzyć cały kraj, żeby bezpośrednio zetknąć się z każdym widzem, tam w jego zabitych deskami prowincjach. Wielki upowszechniacz teatru, który nie robił tego z konieczności, jak inni, dla których nie było miejsca na pierwszych scenach. Osterwa zawsze miał te sceny do dyspozycji — bili się o niego wszyscy dyrektorowie — ale on nudził się w takim życiu. Podkreślał to niejednokrotnie w rozmowach.

* * *

Nie wiem, kto był inicjatorem nazwy gorzowskiego teatru. Ale chyba ten patron sto siedemnastej sceny polskiej w przygranicznym, niewielkim mieście jest trafnie dobrany — tylko, że jednocześnie bardzo zobowiązuje. Tak jak niegdyś wcielił się w syna Napoleona, tak u szczytu kariery wcielił się w Przełęczycę. Postać zmieszała się z rolą; stało się to dzięki jakiemuś przedziwnemu instyktowi pisarza i aktora. Z tej współpracy powstał człowiek-

symbol, powstało słowo „przełęczyczna”, czasem mówione z bólem, czasem z ironią, czasem z nadzieją.

Tacy ludzie tworzą wzór. I dlatego przed teatrem imienia Juliusza Osterwy stoją ciężkie zadania: doskonałego rzemiosła, porywającego stonku do widza, pasji społecznej i wiary w walkę zwycięską, nawet w samotności, nawet gdyby to było „za grobem zwycięstwo”.

STEFAN SREBRNY

O TEATRZE I DRAMACIE GRECKIM

Samorodna i organicznie, bez postronnych wpływów, rozwijająca się literatura grecka stworzyła trzy podstawowe gatunki literackie: epos, lirykę i dramat — w trzech kolejno następujących po sobie okresach. Rzec by można, że z pierwotnego chaosu, w którym drzemały prymitywne zaczątki wszystkich trzech gatunków, kolejno poczęły się wyłaniać poszczególne elementy i rozwijać się w poszczególnych okresach, nadając im ton zasadniczy. Stąd na całym obszarze kultury europejskiej jedynie w literaturze greckiej, w obrębie jej epoki klasycznej, mającej za odpowiednich w dziejach politycznych epokę niepodległości, obserwować możemy kolejno okres eposu, okres liryki i okres dramatu. Nie znaczy to oczywiście, by z chwilą zapanowania liryki zniknął epos a z chwilą zapanowania dramatu przestawały istnieć epos i liryka: dawniej stworzone gatunki trwają i nadal, ale na marginesie epoki, usunięte w cień przez gatunek dominujący. Okres dramatu przypada w Grecji na wiek V przed Chr., na czas wybitnej przewagi politycznej i przede wszystkim kulturalnej Aten; zarówno tragedia jak i komedia w swej najpełniejszej formie rozwoju są dziełem ducha attyckiego. Ateny tworzą teatr i stają się w tej dziedzinie w sposób szczególnie jaskrawy i bezsporny początkiem, wzorem i wiecznie odradzającym się źródłem natchnienia dla teatru Europy.

Już sam fakt, że wszystkie prawie podstawowe pojęcia, składające się na zjawisko zwane teatrem, mają najczęściej w językach nowożytnych nazwy greckie, daje nam dużo do myślenia. Grecki jest przede wszystkim sam wyraz „teatr” — theatron (od theaomai, przypatruję się), czyli miejsce widowisk; grecką z pochodzenia nazwą jest „scena” — skēnē, czyli pierwotnie szopa, budynek w którym przebiegają się i z którego wychodzą aktorzy. Greckim wyrazem jest „dramat” (od drama, akcja), greckimi również „tragedia” („śpiew kozłów”) i „komedia” („śpiew wesołej kompanii”). Nie z Grecji, ale także ze świata antycznego, z języka łacińskiego, wywodzi się „aktor” (aktor, działacz). Najściślejszymi węzłami związani jesteśmy w tej dziedzinie z kulturą antyczną.

Już sama forma architektoniczna teatru, taka, jaka dziś jest najbardziej typowa i rozpowszechniona, rzecz by prawie można — uważana powszechnie za oczywistą, jest kontynuacją formy, stworzonej w V wieku w Atenach. Z pierwotnego kompleksu teatru pod gołym niebem, złożonego z krągłej orchestry, czyli dosłownie miejsca płasów (stad — w zmierzonym znaczeniu, nasza „orkiestra”), amfiteatru dla widzów, podkową otaczającego orchestry z trzech stron, i ze znanej nam już skēnē, przed którą grają aktorzy (w głębi, na stycznej z orchestrą) — drogą stopniowych przekształceń powstaje teatr epoki rzymskiej, gdzie orchestra stanowi już tylko półkrąg, a drugą połowę dawnego kregu zajmuje wzniesienie, podium dla aktorów, czyli „scena” w sensie dzisiejszym.

Orchestra grecka była rzeczywiście w początkach swoich „miejscem płasów” — płasów i pieśni chóru, z których rozwinęły się stopniowo widowiska dramatyczne. Im dalej, tym bardziej na pierwszy plan wysuwał się dialog aktorów, na dalszy cofała się partia chóru, aż wreszcie zeszła do roli intermezzów antraktywych, dzielących poszczególne akty dramatu, których liczba coraz bardziej się ustalała, dążąc ku normie pięciu: prologu, trzech „epizodów” (stad nasz „epizod”) i zakończenia — exodu, czyli „wyjścia”. Teatr nowożytny, począwszy od epoki Odrodzenia, daje nam kontynuację tej linii rozwoju: chór zniknął, ale względnie niedawno jeszcze zastępowała go muzyka antr-

aktowa; pozostał schemat podziału dramatu na akty, których jeszcze w zeszłym stuleciu bywało najczęściej pięć.

Epoka intensywnego rozwoju i bujnego rozkwitu dramatu i teatru greckiego — to wiek piąty przed Chr.; terenem tego rozwoju i rozkwitu są Ateny, które w owej epoce zdobywają sobie stanowisko przodujące w Grecji, zarówno w życiu politycznym, jak i kulturalnym. Na gruncie ateńskim, na podłożu kultu Dionizosa, krystalizują się i rozwijają obydwa gatunki poezji dramatycznej: tragedia i komedia. Pomimo wspólnego podłoża kulturowego gatunki te kroczą w swym rozwoju odrębnymi drogami, rządzą się — w epoce rozkwitu — odrębnymi prawami kompozycyjnymi, osobnych mają twórców i wykonawców.

Podstawą tragedii jest chór. Im dalej cofamy się w przeszłość, tym większą gra on w niej rolę, pierwotnie zaś tragedia nie była niczym innym, jak tylko chórem. „Wprowadź swój chór!” — brzmiała uroczysta formuła, z którą herold przed rozpoczęciem widowiska zwracał się do poet-reżysera, jeszcze i wówczas, gdy już faktycznie chór był czynnikiem drugorzędnym w tragedii. Chór wiernych, czczących Dionizosa, wykonywał ku jego chwale pieśń kultowa, dytyramb. Pieśń ta od najdawniejszych czasów kryła już w sobie zaczątki dramatu, dzięki temu, że zaznaczało się w niej przeciwstawienie z jednej strony całego chóru, a z drugiej — jego przodownika, intonującego dytyramb. Od owych „intonujących dytyramb” wedle słów Arystotelesa wzięła początek tragedia. Tragedia była więc pierwotnie pieśnią kołobieżnych demonów (tragoi) z orszaku Dionizosa — i stad jej nazwa: tragodia, czyli „pieśń koźła”. I pieśnią w mniejszym lub większym stopniu pozostała w ciągu całego owego okresu, który nas tu interesuje; śpiew, muzyka, charakter kantaty uroczystej, nie mającej nic wspólnego z odbiciem życia codziennego na scenie — oto jej cechy naczelné, nakładające na nią swoiste piętno, niezależnie od stadium rozwoju i od indywidualnych tendencji poszczególnych twórców. Nie tylko zresztą śpiew i muzyka: skoro mamy do czynienia z Grecją, z tymi dwoma pierwiastkami organicznie zrośnięty jest trzeci — taniec. Chór grecki, to grupa nie tylko śpiewająca, ale i tańcząca; muzyce i słowu towarzyszy ruch rytmiczny, płas zbiorowy chóru.

Jeszcze w drugiej połowie wieku VI, za tyra-
rana Fyzystrata, po raz pierwszy odegrana zo-
stała w Atenach tragedia. Uświetniła ona wio-
senne święto Wielkich Dionizjów, Fyzystratowi
zawdzięczające swą późniejszą wspaniałość
i znaczenie wszechhelleńskie. Był to jeszcze
utwór przede wszystkim chóralny; posiadał
już jednak charakter dramatyczny dzięki temu,
że obok chóru i jego przodownika występował
w nim aktor-solista — na razie jeden tylko.
Nie znaczy to oczywiście, że w tragedii była,
poza chórem i jego przodownikiem, tylko jed-
na rola: ten sam aktor występować mógł kolej-
no w kilku rolach; ograniczona była jedynie do
minimum możliwość spotkania się na scenie
osób działających: solista tylko z chórem lub
z przodownikiem chóru prowadzić mógł dialog.
Istotnego więc dramatyizmu mało było jeszcze
w tej pierwotnej tragedii. Dopiero Aischylos
wprowadził drugiego aktora, Sofokles — trze-
ciego. Dalej pod tym względem tragedia grecka
nie poszła: operuje ona zawsze tylko trzema
aktorami, wykonującymi nieraz po kilka ról;
niemożliwe są zatem sceny wieloosobowe: wię-
cej, niż trzy osoby, nie licząc chóru i jego przo-
downika, równocześnie znajdować się na scenie
nie mogą.

Tragedia grecka zaludniła orchesterę ateńską
monumentalnymi postaciami mitów, wielkimi
konfliktami i wielkimi cierpieniami bohaterów.
Siła sugestywna samych mitów i geniusz tragi-
ków, którzy stworzyli dla nich wcielenia sceni-
czne, sprawiły, że postacie te i ich losy stały
się nam bliskie, stały się nieraz symbolami,
wcielającymi w najdoskonalszej formie najgłę-
bsze zagadnienia życia ludzkiego na ziemi. Od
czasu kiedy, początkowo za pośrednictwem
rzymskich przekształceń w tragediach Seneki,
a potem bezpośrednio, tragedia grecka oddzia-
ływać zaczęła na twórczość dramatyczną ludzi
nowożytnych, na scenach Europy zjawiały się
i zjawiają ciągle dawne postacie Edypa, Ores-
tesa, Fedry, Medei — w nowych opracowaniach,
oglądane pod coraz to innym kątem widzenia.
Wszechludzkie wartości tych postaci skłaniały
największych poetów do wypowiedzania się za
ich pośrednictwem. Ale nie tylko w ten bezpo-
średni sposób realizowało się ich życie w dra-
macie nowożytnym: zawarta w nich treść wy-
powiadała się nieraz pod inną maską, na innym
tle i w innym środowisku. Grecki Orestes, ma-
jący pomścić śmierć zdradziecko zamordowane-

go ojca, odzyl w królewiczu duńskim Hamle-
cie; jak jego niegdyś, tak później Konrada
w **Wyzwoleniu** ścigały Erynie. Wyspiański
zdumiewająco pewną ręką tworzy nieoczeki-
wane syntezy antyku i nowoczesności, raz te-
maty antyczne ujmuje w formy od form tra-
gedii greckiej dalekie (w **Achilleis**, w **Powro-
cie Odysa**), innym znów razem (w **Kłatwie**,
w **Sędziach**) tematy, nic z antykiem nie ma-
jące wspólnego, kształtuje według wzoru staro-
żytniej architektoniki tragicznej.

(fragmenty broszur „O wartościach for-
malnych dramatu greckiego”, Warsza-
wa 1924 i „Co zawdzięczamy kulturze
świata antycznego”, Lwów 1936)

ZOFIA ABRAMOWICZOWA

WSPOMNIENIE O STEFANIE SREBRNYM

Przeszło rok upłynął od śmierci Profesora
Sefana Srebrnego, któremu teatr polski za-
wdziecza pierwsze chyba naprawdę godne ory-
ginałów przekłady tragedii i komedii greckiej,
krytyka literacka — szereg wnikliwych stu-
diów, zwłaszcza o zasadach tłumaczenia poezji
antycznej oraz o Wyspiańskim, zaś nauka —
kilkadziesiąt prac z dziedziny hellenistyki opub-
likowanych już to w formie książek, już to ar-
tykułów w czasopismach naukowych krajowych
i zagranicznych.

Bo Stefan Srebrny miał dwa umiłowania,
które wypełniały Jego życie i harmonijnie łą-
czyły się ze sobą: starożytną Helladę i teatr —
nie tylko helleński, ale teatr wszystkich epok
naprawdę twórczych w tej dziedzinie. I obu
tych dziedzin był prawdziwym i gruntownym
znawcą. Jego kariera naukowa była szybka:
urodzony w 1890 r. w Warszawie, na skutek
udziału w strajku szkolnym w 1905 r. zmuszo-
ny był kończyć naukę szkolną w Rosji i zapi-
sał się na filologię klasyczną na uniwersytecie
petersburskim. Jego wyróżniające się zdolności

zapewniły Mu zaraz po ukończeniu studiów rodzaj aspirantury, po której już w 1916 r. został docentem na podstawie paru prac drukowanych typu bardzo specjalistycznego i wymagającego już wysokich kwalifikacji naukowych a poświęconych rekonstrukcji zaginionych dramatów greckich. Prace te wykazywały te bezbłądną metodę naukową i precyzję filologiczną, która cechowała wszystkie Jego dalsze prace, a której nauczył się od swego mistrza, genialnego polskiego filologa, Tadeusza Zielińskiego, zajmującego podówczas katedrę hellenistyki na uniwersytecie w Petersburgu, a z którym przez całe życie łączyła Go potem serdeczna przyjaźń.

Po powstaniu niepodległego Państwa Polskiego Srebrny otrzymał katedrę najpierw na Katolickim Uniwersytecie w Lublinie, skąd po paru latach przeniósł się do Wilna, gdzie na Uniwersytecie Stefana Batorego wykładał hellenistykę jako profesor nadzwyczajny, a od 1936 r. — zwyczajny, aż do wybuchu II Wojny Światowej. Później Srebrny zmuszony był zarobkować jako nauczyciel, archiwista itp., a jednocześnie zabrał się do przekładu wszystkich tragedii Aischylosa oraz współpracował w tajnym studium teatralnym, z którego wyszła później niejedna wybitna indywidualność aktorska.

W 1945 r. wyjechał do Torunia, gdzie był jednym z pierwszych profesorów, którzy rozpoczęli wykłady na nowo organizującym się Uniwersytecie Mikołaja Kopernika; musiał tam dopiero tworzyć Zakład Filologii Klasycznej w ciężkich warunkach powojennych i był jego kierownikiem aż do chwili przejścia na emeryturę w 1960 r. Zmarł na skutek nagłej choroby 13.X.1962 r. nie doczekawszy się obchodu 50-lecia swojej pracy naukowej, który przygotowywało dla swego długoletniego wiceprezesa Polskie Towarzystwo Filologiczne.

Nie tu miejsce na omawianie twórczości ściśle naukowej Zmarłego, który w dorobku swoim ma szereg ważnych osiągnięć, zwłaszcza w dziedzinie liryki i dramatu greckiego: w szczególności badał twórczość komediopisarzy: Eupolisa i Arystofanesa oraz tragika Aischylosa. W niezwykle wnikliwy sposób wykazywał jak mylnie dotychczas interpretowano niektóre sceny w jego tragediach opierając się jedynie na literalnym znaczeniu wypowiedzianych słów, nie uwzględniając zaś „podtekstu” zawierają-

cego ukryte ich — nieraz wręcz odwrotne — znaczenie (w sposób dostępny dla nie-filologa rzecz tę traktuje w art. „Zagadnienie psychologizmu w tragedii greckiej”, „Meander” 1960). Drugie zagadnienie natury „teatrologicznej” dotyczy scenerii dramatu antycznego — Srebrny niezmiernie przekonująco zwalczał dotychczasowe wyobrażenia oparte na przyzwyczajeniu do naturalistycznej, iluzjonistycznej sceny w. XIX i zarówno w studiach badawczych jak w popularnym art. „Scena i inscenizacja w teatrze ateńskim” („Meander 1948) tłumaczy i pokazuje, jak dramaturg grecki, zamiast budować scenerię fikcyjną, liczy się z rzeczywistością architektonicznego kształtu ówczesnego teatru i jego rekwizytów.

Ten twórczy wkład w zrozumienie istoty i formy dramatu antycznego związany był z faktem, że Srebrny był nie tylko filologiem-naukowcem, ale także „człowiekiem teatru” traktującym dramaty jako widowisko teatralne, nie zaś jedynie utwór literacki. Był nim i teoretycznie i praktycznie, utrzymywał bliski kontakt z teatrem, gdziekolwiek mieszkał, zwłaszcza w Wilnie, które w 20-leciu międzywojennym było żywym ośrodkiem życia teatralnego. Na propozycję reżysera Szpakiewicza w r. 1935 objął Srebrny kierownictwo przedstawienia **Króla Edypa** Sofoklesa, które wypadło wręcz rewelacyjnie. W parę lat potem wystawił całą **Oresteję** Aischylosa także całkowicie według własnej koncepcji, odbiegającej zupełnie od dotychczasowego naturalizmu operowych kostiumów i dekoracji, chórów w konwencjonalnych białych draperiach na tle perspektywicznych kolumnad itp. Tu za wzór posłużyła mu archaiczna sztuka grecka, dostrojona stylem do uroczystego tonu tragedii. Również ta nowatorska **Oresteja** wystawiona we własnym przekładzie stała się dla reżysera wielkim sukcesem artystycznym oraz bodźcem do dalszego przyswajania literaturze polskiej dzieł poezji helleńskiej.

Najszerzej bowiem znanym owocem Jego twórczości są przekłady. Tłumaczył do antologii literatury greckiej, którą wydał w 1928/9 r., fragmenty liryki, epiki i prozy klasycznej, przede wszystkim jednak dramaty. W r. 1952 wydał **Króla Edypa** w „Bibl. Narodowej” (w wileńskim przedstawieniu posłużył się jeszcze przekładem Morawskiego), w tymże roku pełnił przekład 7 tragedii Aischylosa, za który otrzymał Państwową Nagrodę Literacką III stopnia (a jeszcze przedtem nagrodę PEN-Clubu).

W 1955 r. wychodzą 4 komedie Arystofanesa: **Osy, Pokój, Ptaki, Tesmoforie**, a w 1952 r. 4 następne: **Acharniacy, Rycerze, Chmury, Bojomyra (Lysistrata)**. W przekładach tych stosował zasadę względnej, w miarę możliwości języka i wersyfikacji polskiej, wierności formie metrycznej oryginału. Nie wszyscy zgadzają się z tym i żądają „zbliżania” utworów antycznych do polskiego czytelnika za pomocą rymów i bardziej rodzimych rytmów. Tłumacz wyłożył swoje na to poglądy w „Famiętniku Warszawskim” z 1924 r., gdzie broni dwóch tez: że rytm jest duszą poezji antycznej i zmiana rytmu powoduje b. istotną różnicę w jej recepcji, oraz że „zbliżanie” obcych utworów do czytelnika jest ich zniekształcaniem — koniecznym zaś postulatem jest właśnie zachowanie swoistego ich egzotyizmu, stawiacego walor niepowtarzalny. Świetne, kongenialne przekłady Srebrnego potrafiły oddać zarówno monumentalny patos tragedii jak rozpasany żywioł przepojonego fantastyką komizmu Arystofanesa. Wstępy zaś do przekładów są doskonałym wprowadzeniem w skomplikowane zagadnienia istoty i genezy dramatu greckiego.

W uznaniu zasług dla kultury polskiej Stefan Srebrny został odznaczony w 1955 r. Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. W pamięci zaś współpracowników i uczniów pozostanie zawsze nie tylko jako naukowiec i wykładowca o ogromnej wiedzy, wybitny teatrolog i tłumacz-poeta; ale jako głęboki miłośnik ideałów moralnych i piękna antyku, a w życiu osobistym — wzór szlachetności, życzliwości dla ludzi i kultury.

JULIUSZ KLEINER

TRAGIZM DWOISTEGO OBLICZA CZYNU
W „EDYPIE KRÓLU”

Niby olbrzymie klasyczne wcielenie tragizmu góruje pośród wszystkich tragedii świata Sofoklesowski **Król Edyp**. W świadomości człowieka kulturalnego władca tebański utrwalił się jako typowy bohater tragiczny — i wszelkie rozważania nad tragizmem z nim się muszą liczyć przede wszystkim. Ten, co rozwiązać umiał zagadkę Sfinksa, pociągać nie przestaje badacza zagadką ujarzmiającego czaru, jaki bije ze straszliwości i dziwności jego życia — tak potwornego w splocie faktów, tak wielkiego i ludzkiego w linii swej duchowej. [...]

Szlachetny, dzielny Edyp zabił w obronie własnej człowieka obcego, potem kraj ocaliłszy od potwora pojął królową w małżeństwo. I nagle pod wpływem klęski żywiołowej, zarazy, co budzi sumienia i doszukiwać się każe win, odsłania się najpierw niejako w mrokach wyroczeni, potem wyraźnie w słowach wieszczka, wreszcie z jasnością usuwającą wątplenie wszelkie w zeznaniach świadków — drugie oblicze czynów dawnych: zabójstwo było nieświadomym ojcobójstwem, ślub z królową był kazirodczym związkiem z matką. Król dzielny i szlachetny popełnił bez winy zbrodnię najpotworniejsze.

I żadnej nie ma rady, żadnego ratunku. Nieodwołalna jest okropność faktów minionych.

Ale wtedy, wobec mrozącej krew w żyłach grozy losu, objawia się wielkość bohatera. Nie on właściwie złamał porządek moralny, ale jednak przez jego czyny porządek ów został zmacony. I oto Edyp staje na wyżynach etyki, przyjmując pełną odpowiedzialność za czyny, których był sprawcą nieświadomym. Skazuje sam siebie na pokutę nadludzką. [...]

Fatum uczyniło go zbrodniarzem. Własna postawa duchowa wobec fatum uczyniła go świętym. [...]

(1929)

(z tomu „W kręgu Mickiewicza i Goethego”, Warszawa 1938)

GEORGE THOMSON

Od początku sztuki nie obiektywnie się nie zmieniło, ale subiektywnie zmieniło się wszystko. Wszystko, co się wydarzyło, sprowadza się do tego, że Edyp poznał wreszcie, kim jest, niezależnie od tego, kim zdawał się być. Kończy życie tak, jak je zaczął — jako wyrzutek. Odmiana była tylko pozorna. A jednak, jeżeli pozór jest bytem, ten wyrzutek, który został królem, ten król, który został wyrzutkiem, dwukrotnie stał się przeciwieństwem tego, czym był. Owe zaś osobliwe przemiany spełniły się wbrew intencjom, jednakże przez nieświadome działanie osób, których dotyczyły. Rodzice porzucili dziecko, aby ująć przepowiedni. Pasterz ocalił je z litości, w wyniku czego wzrosło ono w nieświadomości swego pochodzenia. Gdy podano w wątpliwość pochodzenie Edypa, poradził się wyroczni, gdy zaś wyrocznia odsłoniła mu jego przeznaczenie, usiłował przed nim umknąć, obierając drogę wiodącą do Teb. Zabił ojca we własnej obronie. Kiedy pasterz go poznał, nie zdradził tego i w ten sposób umożliwił mu poślubienie własnej matki. Gdy wyrocznia zażądała wygnania mordercy, Edyp sam przeprowadził dochodzenie i badał każdy ślad, aż dotarł do samego siebie. Teirezjasz nie byłby go oskarżył, gdyby on nie oskarżył Teirezjasza. Jego zarzuty przeciw Teirezjaszowi i Kreonowi były niezasadnione. Gwałtowność jego w tej sprawie była błędem, który sprowadził jego upadek. A jednak ten błąd to był tylko przerosł jego największej zalety — jego gorliwości w służbie swego ludu. W końcu zaś stary pasterz przywołany, aby obalić zarzut, że Edyp zabił swego ojca, przeniósł ciężar sprawy na korynckiego posłańca, ten zaś chcąc uchronić Edypa przed obawą, że zaślubi własną matkę, udowodnił, że Edyp uczynił już to, czego się obawiał. To ciągle przekształcanie się intencji w coś wręcz im przeciwnego, prowadzone aż do katastrofy z automatyczną precyzją marzenia sennego, stanowi motyw rządzący całą koncepcją. Edyp Sofoklesa jest symbolem tkwiącego głęboko w umysłach ludzkich rozdźwięku, wy-

wołanego przez nieprzewidziane i niezrozumiałe przeistoczenie się ustroju społecznego, którego celem było wprowadzenie wolności i równości, w narzędzie służące do zniszczenia wolności i równości.

(z książki „Aischylos i Ateny”, 1940,
tłum. polskie Warszawa 1956)

JULIAN LEWAŃSKI

O „DON ALVARESIE” LUBOMIRSKIEGO

Gatunki teatralne dojrzewają jak rośliny, trzeba im dobrego klimatu, przychylności i starania, trzeba i dobrej gleby. Wyrastały u nas w różnym czasie mniej lub więcej trwałe szczepy komediowe. Już w misteriach, w XVI wieku, sceny poważnie przeplatano komicznymi, w drugiej połowie wieku sowizrałowicie ironią i nieco gorzkim uśmiechem zabawiać będą widzów, prowadząc przez sceny Albertusa w rozmaitych odmianach. Przejmą od nich pałeczkę intermedjanci, krążący między placem jarmarczonym, ratuszem i szkołą. Ani pierwsi ani drudzy nie wychodzili takich komedii, które dałoby się dzisiaj grać jako normalny spektakl. Miara to nie najszlachetniejsza, bo gdzie jest powiedziane, że nasze gusty są rzeczywiście dobre? — Ale to nasza miara i nasze wymagania decydują.

Kiedy pytamy o powody, dlaczego nie dojrzewały u nas de pełnego kształtu artystycznego ponawiane kilka razy próby uformowania oryginalnej polskiej komedii, kilka podsuwa się odpowiedzi. Oto brak było u nas zorganizowanego i trwałego życia teatralnego, oto brak było mecenasów, a chyba nie dostawało przede wszystkim dostatecznie sprawnych pożywek z innych teatrów narodowych. Po prostu trzeba się uczyć na cudzych błędach i sukcesach. Tak właśnie postąpił nasz autor, Stanisław Herakliusz Lubomirski, autor jedynych niemal przed Zabłockim i Fredrą komedii polskich, które ogólnie przyjęte normy, jakie się kome-

dioń naprawdę żywym i długo aktualnym stawa, wypełniają.

Niechże nas tedy nie dziwi, że mowa tu polska, strój hiszpański a komedia włoska. W tym właśnie zawarł się sukces autora. Pamiętajmy, że to nie zawodowy pisarz, że to polityk, mąż stanu i filozofujący poeta. Z tym większym uznaniem smakujemy w jego komediach, które były marginesem działalności tego męża.

Pierwszy raz na polskiej scenie odmalowano takie szerokie teatrum. Oglądamy dwór magnacki, hetmański, pole bitewne, mauretański arsenał i pałac. Przesuną się przez scenę i rubeszni służący i magowie, wzruszająca swoją stałością w uczuciach para zakochanych i druga para śmiesznych amantów, patrzmy na dostatek dworu i nędzę niewolników, podstęp i szlachetność, żalobę i wesele. Rzecz się dzieje w Hiszpanii, ale wszystko to dziwnie swojskie. Garabuzel dla sławy i honoru idzie bez przygotowania na wojnę, uderza na wroga bez rozpoznania terenu i traci całą armię, fortece pograniczne nieopatrzone... Nawet i Maurowie łatwo przypomną nam Turków. Wiec nie tylko mowa ale i materia polska. A wykładana prozą tak soczystą i kształtną, że przewyższa Paskowe wspomnienia, których nam zazdrości Europa.

Główny wątek o wojnie rozdzielającej wierznych małżonków podsuswał Lubomirskiemu tak typowy dla tamtych czasów dramat o zmienności losu, kole Fortuny i zawodności naszych rachub, dramat pusty i nudny. Ominął to niebezpieczeństwo sięgając po wzory do słynnego w tym czasie teatru włoskiego, do komedii **dell'arte**. Nie ma to większego znaczenia, czy czerpał stamtąd Lubomirski bezpośrednio, czy poprzez swego domniemanego mistrza G. A. Ciconiniego (1606—1651). W każdym razie odwołał się do doskonałej teatralnej szkoły i przekroił ją na polską miarę. Dorzućmy w nawiasie, że pobłądził nasz autor właśnie w sprawach miary, sztuka jest i zbyt rozgadana i gubi się sama w szczegółach, wogóle jest zbyt długa. Przynajmniej dla nas, gdy nas w międzyaktach nie bawią baletami ani nie częstują czekoladą i konfektami, jak to było przyjęte w magnackich teatrach. Dla potrzeb dzisiejszego teatru trzeba było dokonać sporych skrótów. Z włoskiej komedii wziął Lubomirski i podstawowy układ postaci i komiczne zamknięcie, którego komizm

jest już dla nas trochę trudny do przyjęcia bez wczucia się w dawne obyczaje.

Mamy więc pierwszą parę amantów, traktowanych jak najbardziej serio, mamy i drugą parę, której losy krzyżują się z perypetiami Don Gusmana i Antoniej. Mamy pierwszą „maskę”, Don Albano, jak włoski Dottore, jest mądry i uczony więc daje same złe rady i wszystko mu się nie udaje, co w najlepszej wierze przedsiębrał. Najbliżej wzoru włoskiego usytuował Lubomirski postacie służby. Eiribis i Gurgiel, to najbardziej może charakterystyczna dla komedii dell'arte para dwóch służących, grywających zresztą w maskach i zawsze bardzo śmiesznych. Pierwszy jest dowcipny, bystry, zgrabny i chętnie popisujący się akrobacją, drugi tępawy, bardziej prostacki, łakomy. Obaj leniwi i dość interesowni, nosili w komedii włoskiej różne imiona. Nasz Eiribis, pierwszy służący, wprawdzie nie prowadzi intrygi, co często wśród komedianłów za Alpami jemu właśnie powierzano, ale jest rozsądniejszy od swego pana i od drugiego amanta, Alvaresa, formułuje dowcipne obserwacje i maksymy. Narobi nieładą zamieszania, zapewniając, że był świadkiem śmierci swego pana, w co sam zresztą uwierzył, kiedy opowiedział wymagowaną przez siebie scenę bitewną. W ten sposób otworzył drogę dalszej akcji komedii, owdowiała rzekomo Antonija stanie się teraz przedmiotem zabiegów romansowego i nieszlachetnego Alvaresa. Włoskiego także pochodzenia jest pokojowa Antonija, Faramuska, żywego usposobienia, zamaszysta i romansowa, i naiwna i rozsądna jednocześnie.

Nie dziwimy się, że Garabuzel rozwiązuje trudności przyjaciela swego przy pomocy magicznego zabiegu. Komedia pisana jest w latach, kiedy dopiero kładziono podwaliny pod fizykę a drukowano jeszcze z szacunkiem stare alchemiczne dzieła. Sam Lubomirski zajmował się kabalistyką i prawdopodobnie wierzył w jej efekty materialne. A warto znowu przypomnieć, że w scenariuszach komedii dell'arte dość często posługiwano się magami, dla ożywienia akcji. Przyzrąjmy tylko, że tamci włoscy magowie dawali pole do popisu zręczności aktorskiej: zmieniali się na scenie na oczach widzów postacie w przedmioty, przebijano się nieszkodliwie wielkimi mieczami, kochankowie znikali przy pomocy zaklęć z kufców. Nasz komediopisarz posługuje się hebrajskimi magami zupełnie serio.

Samo zakończenie komedii wymaga kilku słów objaśnienia, aby usprawiedliwić przedłużające się rozwiązanie sztuki. Zmieniły się miary komiczności — dla szlacheckiego widza doprowadzenie narzeczonego do ołtarza i małżonka po ślubie kościelnym aż do uczyty weselnej tylko dla żartu było conceptem niezmiernie komicznym, gdy się przypomni jak dalece ludzie tej sfery byli drażliwi na punkcie godności osobistej. Dlatego właśnie Lubomirski z taką starannością końcową część komedii opracował. Jak widzimy jest to znowu powrót z wymagowanej Hiszpanii na najbardziej polską ziemię.

Ze skąpych informacji historycznych wynika, że sztuka powstała w latach 1664—1684, i grywana była zapewne w prywatnym teatrze pałacowym w rezydencji Lubomirskiego w Jazdowie, czyli tam gdzie dzisiaj rozciąga się park Łazienkowski. Zachowała się tylko w dwóch opisach nieco późniejszych, z których jeden znajduje się w Krakowie a drugi we Lwowie. Prócz komedii o Alvaresie zostawił nam jeszcze Lubomirski jedną sielankę dramatyczną o Ermidzie, królownie pasterskiej z roku 1664, oraz drugą komedię w stylu włoskiej *commedia al improvviso*: **Komedyja Lopesa starego ze Spiridonem**. W taki to sposób „Salomon polski” włączył się wcale sprawnym piórem do naszej kolumny teatralnej. Przyjmijmy te jego próby — jak się to wówczas mówiło — za wdzięczne.

GEORGE BERNARD SHAW

PRZEDMOWA DO „CFZARA I KLEOPATRY”
(fragmenty)

Z prawa do krytykowania Szekspira nie wynika jeszcze umiejętność pisania lepszych sztuk. I jeśli już o tym mowa — nie dziwcie się, proszę, mojej skromności — wcale do tego nie pretenduję. Talent ludzki nie rozporządza nieograniczonymi możliwościami tworzenia dobrych

sztuk, a pisarze dramatyczni rozdmuchujący trudności to szarlatani. Szczyty sztuki dramatycznej zostały już wielokrotnie zdobyte. Nikt nie napisze lepszej tragedii od **Króla Leara**, lepszej komedii od **Don Juana** lub **Peer Gynta**, lepszej opery od **Don Giovanniego**, lepszego dramatu muzycznego od **Pierścienia Nibelungów** albo jeśli już o to idzie, od dramatów niektórych pisarzy współczesnych, których nikomu do głowy nie przyjdzie wykpiwać przymiotnikiem „nieśmiertelny”. To nie rzemiosło pisarza dramatycznego jest zmienne. Zmieniają się filozofie życiowe i światopoglądy. Pokolenie wychowane w duchu na wskroś patriotycznym i moralizatorskim; uważające święte oburzenie za doskonałą pożywkę duchową; mordujące morderców i rabujące złodziei; płaszczące się przed różnego rodzaju ideałami: socjalnymi, militarystycznymi, kościelnymi, monarchistycznymi i boskimi, może być — z mojego punktu widzenia — pogrążone w błędzie, niekoniecznie jednak musi być pozbawione sztuk tak doskonałych, na jakie tylko człowiek zdobyć się może. Tylko, że takie sztuki nigdy nie wyjdą spod pióra i nie pociągną ludzi, w których filozofii życiowej nie mieszczą się pojęcia winy i niewinności, a co za tym idzie — zemsty i bałwochwalstwa.

Twórcy dobrych sztuk odczuwają potrzebę napisania wszystkich starych sztuk na nowo w świetle swej własnej filozofii. Oto dlaczego, jak powiedział Stuart-Glerner, nie ma nowego dramatu bez nowej filozofii. Chciałbym dodać od siebie, że nie może być mowy o Szekspirze czy Goethem bez nowej filozofii, jak nie może być mowy o dwu Szekspirach w jednej epoce filozoficznej, gdyż — jak to już mówiłem — pierwszy wielki twórca danej epoki zbiera całe żniwo i redukuje swoich następców do rangi zwykłych pokłóśników lub co gorsza durniów podejmujących w pustym już polu wszystkie trudy żniwarza. Co komu przyjdzie z pisania sztuk lub malowania fresków, jeśli twórcy ich nie mają nic więcej do powiedzenia czy pokazania, niż Szekspir, Michał Anioł i Rafael? Gdyby ci mistrzowie nie widzieli świata inaczej, niż średniowieczni autorzy misterów religijnych lub Giotto, nigdy nie stworzyliby swoich dzieł. Nie, nigdy! choćby ich zręczność we władaniu piórem czy pędzlem była dwa razy

większa niż w rzeczywistości. Po nich nie było potrzeby (bo tylko potrzeba dodaje czio-wiekowi odwagi do przeciwstawienia się prze-śladowaniom, z którymi spotyka się przyjsie na świat nowej sztuki) przerobienia tego, co już zostało stworzone. Dopiero we właściwym czasie, kiedy filozofia mistrzów przeżyła się, no-wa plejada 'dziewiętnastowiecznych poetów i krytyków — od Eyrona do Williama Mor-risa — zaczęła najpierw mówić zimno o Szeks-pirze i Rafaelu, następnie odkrywać na nowo w sztuce średniowiecza, wypartej przez mi-strzów renesansu, pewne zapomiane elementy kielkujące już dla nowego żniwa. Co więcej, zaczęto odkrywać, że techniczna zręczność mi-strzów daleka była od doskonałości. Niech mi, kto chce, spróbuje udowodnić, że epokowi twórcy w dziedzinie sztuki zawdzięczali swe epozycje zręczności technicznej. Prawda, że szukając przykładów zdumiewającego opano-wania języka czy rysunku, nie potrafimy wy-mierić nikogo lepszego od Szekspira i Micha-ła Anioła. Obaj spustoszyli obszary swej sztu-ki na wieki całe, zmuszając późniejsze pokole-nia artystów do szukania wielkości przez naśla-dowanie ich techniki. Wielu potrafiło opanować tę technikę, udoskonalić ją i rozwinąć, mimo to wyższość tych dwóch wielkich wzorów po-została nienaruszona. Łatwo zaobserwować, że każde pokolenie wydaje na świat wybitnie utalentowane jednostki: w sztukach pięknych, ma-tematyce czy lingwistyce, które z braku no-wych myśli — a ściślej mówiąc z braku jaki-kolwiek myśli zasługujących na uwagę — ska-zane są jedynie na laury music-hallów lub szkolnej katedry, choć z łatwością potrafią ro-bić to, co epokowi twórcy robili niezdarnie lub czego wcale nie umieli. Pogarda mola akade-mickiego dla twórczego artysty często opiera się na prawdziwej wyższości jego technicznego wykształcenia i biegłości fachowej. Czasem taki akademik narzuje wam szczegół anat-o-miczny lepiej od Rafaela, zręczniejsz będzie ma-nipulował potrójnym kontrapunktem niż Beetho-ven, będzie lepiej wersyfikował od Byrona. To się odnosi jednak nie tylko do uczonych aka-demików, ale i do twórców mających za sobą nienajgorsze dzieła sztuki. Gdyby sekret wiel-kości w sztuce polegał na łatwości technicz-nej, Swinburne byłby większym poetą od By-rona i Browninga razem wziętych, Stevenson —

większym pisarzem od Scotta czy Dickensa, Merdelssohn — większym kompozytorem od Wagnera, Maclise — lepszym malarzem od Madoxa Browna.

[...] Czy jest do pomyślenia [...] by jakiś au-tor podjął się wyrazić to, co ma do powie-dzenia o swoich czasach coś, czego nie powie-ośmieszyl się jednocześnie? Ale nawet naj-skromniejszy amator — a cż dopiero tak aro-gancki, jak ja — może uważać, że ma do powie-dzenia o woich czasach coś, czego nie powie-dział ani Szekspir, ani Homer. Widz teatralny również ma prawo domagać się, by mu poka-zano bohaterów i wypadki historyczne w rozu-mieniu jego własnych czasów, nawet jeśli Szekspir i Homer pokazali już te wypadki w duchu swoich epok. Na przykład: Homer pokazał w *Iliadzie* Achillea i Ajaksa jako bo-haterów. Po Homerze pojawia się, we właści-wym czasie, Szekspir i mówi coś w tym sen-sie: doprawdy nie potrafię uważać tego zepsu-tego dzieciaka i jego muskularnego błazna za bohaterów jedynie dlatego, że Homer pochleb-ił im chcąc zdobyć poklask greckich słucha-czy. I tak w *Troilusie* i *Kressydzie* mamy wy-rok epoki szekspirowskiej — i naszej włas-nej — na tę parkę. Nie znaczy to wcale, że Szekspir uważał się za większego poetę od Homera.

Kiedy Szekspir z kolei pisał *Henryka V* i *Ju-liusza Cezara* dał w tych sztukach wyraz włas-nej, z gruntu rycerskiej, koncepcji wielkiego wodza i męża stanu. Lecz oto w dziewiętnastym wieku zjawia się niemiecki historyk Mommsen, który również obiera sobie Cezara za bohate-ra, i wyjaśnia olbrzymią różnicę w skali ludz-kiej między nieskazitelnym rycerzem Wercyn-getoryksem i jego wielkim pogromcą Juliuszem Cezarem. W Anglii, Carlyle, obdarzony chłop-skim wyczuciem, docenił wielkość stawiającą prawdziwego bohatera historii nieskończenie wyżej nad zwykłym *preux chevalier*; odwaga, ofiarność i fanatyczne pojęcie honoru rycerza płyną bowiem z umiłowania śmierci, gdyż nie umie on udźwignąć ciężaru życia — uparcie od-mawiającego mu idealnych warunków istnie-nia. Ten jedyny błysk zrozumienia natchnął sztukę Carlyle'a i wystarczył, by uczynić zeń mistrzowskiego pisarza. I dalej, we właściwym

czasie — kiedy Mommsen jest zgrzybiałym starcem, a Carlyle nie żyje — zjawiam się ja i ujmuję w formę dramatyczną ich myśli, z którymi ludzkość tymczasem zdążyła się oswoić. Fiszę **Żołnierza i bohatera** z komediowym konfliktem między rycerskim Bułgarem a mommsenowskim kapitanem Szwajcarem. Na to tłumy teatromarów, którzy nie zdążyli jeszcze przeczytać Cervantesa, a cóż dopiero Mommsena i Carlyle'a, podnoszą wrzask zaniepokojeni o swój rycerski ideał, jak gdyby nikt od czasów średniowiecza nie podważył dotychczas jego autorytetu. Niech mi podziękują raczej za dokształcenie. I niech pozwolą, że pokażę im Cezara w nowoczesnej interpretacji, zabierając trybunę Szekspirowi, jak on ją zabrał Homerowi, ale bez najmniejszej pretensji że mógłbym przedstawić mommsenowski pogląd na Cezara lepiej, niż Szekspir przedstawił swój.

O „FAMIĘTIKU ANTYBOHATERA”
KORNELA FILIPOWICZA

Kłęska postawy antybohaterskiej

[...] Wyobraźmy sobie człowieka, który postanowił całe swe życie ułożyć na przekór wszelkiemu instynktowi bohaterstwa, a nawet prostej solidarności, przyzwoitości i ofiary. Przyjmijmy, że postanowienie zapadło w momencie najmniej do tego celu sposobnym: we wrześniu 1939 roku w Polsce. Oryginalnością opowieści Filipowicza jest chyba i to, że postanowienie jego „antybohatera” zostaje powzięte niejako instynktownie, że dyktują je nie tyle (czy nie tylko) przemyślenia, ale i jakieś protesty niemal biologiczne, rodzące się na dnie podświadomości. Bohaterstwo czy ofiara napelniają „antybohatera” takim samym wstrętem, jak kogoś innego — widok zdrady. To jedna strona sprawy, osiągająca swe maksymalne napięcie w epizodzie nauczycielki, która w desperacki sposób strzela na strychu do żołnierzy niemieckich, zabija tylko dwóch po oddaniu całej serii z karabinu maszynowego i wzbudza w antybohaterze nie tylko zdumienie, ale i gwałtowną, uogólniającą niechęć.

Drugi moment psychologiczny, na pozór wprost przeciwnej natury — to incydent z niemieckim szoferem wojskowym, który bije narratora w twarz za nieuwagę. To, co u większości ludzi (a szczególnie Polaków) stawało się dzwoniem alarmowym, pobudzającym do oporu wobec przemocy, u „antybohatera” wzbudza reakcję specyficzną. Skoro najeźdźcom wszystko wolno, a przemoc jest prawem jedynym, zamiast walczyć z przemocą — trzeba przejść na jej stronę. Tak więc z odruchu przeciw bezsilności i niecelowości ofiary oraz z szacunku wobec siły wynika decyzja zaprzaństwa i zdrady: przyjęcie narodowości niemieckiej nie z powodów „ideowych” czy chęci robienia kariery, ale po prostu z fatalizmu, zabezpieczenia

spokojnej egzystencji — za cenę wyzbycia się własnej narodowości, stanowiącej przyczynę prześladowań, cierpienia i męki.

Autor świadomie — i chyba słusznie — wyrzeka się tego wszystkiego, co w praktyce komplikowało bezpieczeństwo „pospolitego” volksdeutscha w Generalnej Guberni: nieufności hitlerowskiej, mniejszego zakresu uprawnień, jakby części „rasowych” uprzedzeń. Można sobie ostatecznie wyobrazić taką sytuację, w której neofita niemiecki nie byłby narażony na żadne ograniczenia czy uprzedzenia. I nie o to ostatecznie chodzi. Klęska „antybohatera” tkwi przede wszystkim w nim samym — w jego własnym założeniu, w jego życiowej filozofii. Skoro podstawa antybohatera polega na wyeliminowaniu wszelkiego ryzyka i możliwie jak największej asekuracji, wymagającej solidarności z tym co silne — klęska przemocy obraca cały gmach w niwecz. [...]

„Antybohater” nie próbuje uciekać z Niemcami, by gdzieś ukradkiem zacząć nowe życie. Pozostaje, czeka na aresztowanie, na sąd. Choć autor nie mówi tego wyraźnie, można przypuszczać, że jego „antybohater” marzy o heroizmie, czy nawet o swoistym męczeństwie jako rezultacie swej antyheroicznej postawy... ale „antybohater” zostaje przez zbieg okoliczności uznany za kryptobohatera narodowego. Klika wydarzeń, prawie wbrew niemu samemu, zostaje na rozprawie sądowej wytłumaczonych na jego korzyść, a szczytem wszystkiego jest niespodzianka, jaką sprawia dawna kochanka, która z jaskrawych czysto kobiecych powodów dorabia oskarżonemu romantyczny nimb wallenrodyzmu. [...]

Życiowo zwycięski narrator wynosi jednak z tego wszystkiego uczucie nawpół niesmaku, a na wpół żalu. Dlaczego? Widocznie tęsknoty za ofiarą i poświęceniem były w jego świadomości silniejsze niż schemat zbudowany na tak na pozór naturalnym instynkcie samoochrony. „A jednak, jeżeli życie ludzkie jest bezcenne — postępujemy zawsze tak, jak gdyby istniało coś, co jest więcej warte niż życie ludzkie. Ale co?”. To motto z Saint-Exupery'ego, które Filipowicz umieścił na czele książki, potwierdza naturalne domysły. Jeżeli szukamy jakichś nowoczesnych uzasadnień dla reguł moralnych, „ponadżyciowy” sens życia, jego sens heroiczny, musimy odnaleźć w jego własnych prawach. Właś-

nie dlatego, iż życie ludzkie wydaje nam się bezcenne (jako jedyny i bezbrzeżny skarb, z którego wolno czerpać), wszystko, co godzi w podstawowe prawa ludzkiej solidarności, zdaje się być sprzeczne z witalnymi siłami człowieka myślącego i czującego. Postawa „antybohatera” i konformistyczna mięci więc w sobie jakiś głęboki rys wewnętrznej sprzeczności czy myślowego błędu, samozaparcia. Kto godzi w życie w imię życia — poniesie klęskę. [...]

Wojciech Natanson
 („Twórczość”, 1963, nr 6)

Filozofia i żywot łajdaka

[...] **Pamiętnik antybohatera** — to właśnie pamiętnik człowieka, którego ideą jest przystosowanie, adaptacja w zbrodniczym układzie, wyrzeczenie się działania. Rzecz dzieje się w czasie okupacji. „Antybohater” unika najbierw udziału w wojnie, potem ucieka od zaangażowania w konspiracji, przyjmuje pracę w biurze niemieckim, a z nią dokumenty volksdeutscha. Nie angażuje się jednak i tutaj. Stwarza pozory człowieka, którego tolerować mogą obydwie strony, nigdzie nie chce mieć wrogów. Tak dochodzi do końca wojny, sąd polski po rozprawie uwalnia go z braku dowodów konkretnej winy. [...]

Rzecz kończy się w momencie, kiedy antybohater zrozumiał już, na czym mogłaby polegać zasada jego postępowania, kiedy dojrzał już do pewnej wielkości, kiedy wie, kim jest i kim być może. On nie chce się po prostu sprzeciwić złu. Bohaterstwo wymaga wiecznego wysiłku wewnętrznego lub czynu, on pragnie ten rodzaj zachowania w sobie raz na zawsze zniszczyć. Raz szuka racji w psychologii tchórczstwa, drugi raz w nawykach człowieka wygodnego, trzeci raz wreszcie — i wtedy jest najciekawszy — w obcości i pogardzie dla ludzi i ich moralności [...]

Włodzimierz Maciąg
 („Twórczość” 1962 nr 4)

ZBIGNIEW HERBERT

FRAGMENT WAZY GRECKIEJ Z VI w.
PRZEDSTAWIAJĄCEJ EOS
KTÓRA OPŁAKUJE ZABITEGO MEMNONA

Na pierwszym planie widać
dorodne ciało młodzieńca

broda oparta o piersi
kolana podkurczone
ręka jak martwa gałąź

zamknął oczy —
wyrzeka się nawet Eos

jej palce wbite w powietrze
i włosy rozpuszczone
a także linie jej szaty
tworzą trzy kręgi żalu

zamknął oczy —
wyrzeka się zbroi miedzianej

pięknego hełmu
ozdobionego krwią i czarną kitą
tarczy złamanej
i włóczni

zamknął oczy —
wyrzeka się świata

liście zwisają
w cichym powietrzu
gałąź drży potrącona cieniem
odlatujących ptaków
i tylko świerszcz
ukryty w żywych jeszcze włosach Memnona
głosi przekonującą
pochwałę życia.

(1955)

ZBIGNIEW HERBERT

JASKINIA FILOZOFÓW (fragment)

Prolog

Muzyka. Na tle hałasu bębna i miedzi przesy-
wający głos piszczałki. Scena pusta bez żad-
nych dekoracji. Wchodzą csaiby chóru ubrane
w krótkie jasne sukienki, na głowach papiero-
we szpiczaste czapeczki. Twarze mocno upudro-
wane.

Chórzysta I
(z głębokim ukłonem)

Rzecz o Sokratesie, synu akuszerki i kamie-
niarza..

Chórzysta II

Opowieść z pestką.

Chórzysta III

Pełna słów, aluzji i pauz.

Chórzysta IV

Niestety bez akcji.

Chórzysta V

Kto nie zabrał z domu jedzenia, może się jesz-
cze wycofać.

Chórzysta VI

Cena biletu zostanie zwrócona.

Chórzysta I

Sztuka, jako się rzekło, o filozowie.

Chórzysta II

Który żył długo.

Chórzysta III

Działal na niwie oświaty.

Chórzysta IV

Ale nie umarł śmiercią naturalną.

Chórzysta V

Co daje postaci posmak sensacji.

Chórzysta VI

A także szczyptę heroizmu.

Chórzysta I

Przez trzy akty trzeba wysilać dociekliwość.

Chórzysta II

Aby rozwiązać ten węzeł.

Chórzysta III

Wzniosłych kłamstw i płytkich hipotez.

Chórzysta IV

Dlatego będziemy musieli posługiwać się cudzymi oczyma.

Chórzysta V

Znajdzie się tu zatem coś dla krótkowidzów
i coś dla dalekowidzów.

Chórzysta VI

Najmniej dla tych, którzy widzą dobrze.

Chórzysta I

Autor kazał przeprosić i powiedzieć, że odpowiedzi nie da.

Chórzysta II

Mówi, że sam nie wie.

Chórzysta III

Powiada, że jakby wiedział, to by napisał dzieło po niemiecku.

Chórzysta IV

A nie zwołałby aktorów i nie szarpałby za sznurek.

Chórzysta V

No cóż, ale nie wie.

Chórzysta VI

I my, którzy sztukę godzenia się na wszystko doprowadziliśmy do szczytu, musimy się także z tym pogodzić.

Chórzysta I

Okolicznością łagodzącą jest fakt, że sztuka pochodzi z czasów zamierzchłych.

Chórzysta II

Wtedy technika przesłuchań stała na niskim poziomie.

Chórzysta III

Sokrates dopiero wynalazł dialektykę.

Chórzysta IV

Podręcznik dialektyki dla sędziów śledczych został opracowany znacznie później.

Chórzysta V

Dlatego oskarżony tak długo broił.

Chórzysta VI

A, głowa jego, wyrzucona na wysoki brzeg naszych czasów, ma zamazane rysy.

Chórzysta I

My nie zrobimy potomnym takiego kawału.

Chórzysta II

Wszyscy wysłani na tamtą stronę będą mieli do szyi przytwierdzony kamień z paragrafem, na który umarli.

Chórzysta III

Wszystkie inne materiały zostaną zniszczone, aby nie stanowiły pokusy dla psychologów.

Chórzysta IV

Paru niewinnych zabalsamujemy. Dzieła ich też zabalsamujemy i będziemy pokazywać motłochowi. Całkiem bezpłatnie.

Chórzysta V

W ten sposób ludzkość wyzwolona będzie od dramatów i od sztuki, która rodzi się z wątplenia.

Chórzysta VI

I zostanie tylko historia dowiedziona sposobem geometrycznym.

(odgłos przypominający świst bata)

Chór

Zacznamy.

(1956)

CO ROBIMY I ROBIĆ CHCEMY

Teatr w mieście odległym, jak Gorzów, od wielkich ośrodków kulturalnych, musi być „teatrem do wszystkiego”: musi zaspokajać potrzeby różnego rodzaju widzów, od najmłodszych do najstarszych, od szukających rozrywki do szukających materiału do przemyśleń. Repertuar takiego teatru musi więc z konieczności zawierać sztuki bardzo różne. Tam, gdzie teatrów jest wiele — widz może sobie co tydzień chociażby wybierać inne przedstawienie. Tam, gdzie teatr jest tylko jeden — musi się starać także dać możliwość wyboru, ale rozciągając ją na cały sezon.

W naszym repertuarze jest więc sporo utworów dla dzieci i młodzieży (jak na przykład „Czerwone pantofelki” według Andersena), są pozycje z polskiego repertuaru klasycznego (jak „Pan Damazy” Blizińskiego), arcydzieła dramatu europejskiego („Król Edyp” Sofoklesa), sztuki polskie świeżo wydobyte z zapomnienia (siedemnastowieczny „Don Alvaros” Stanisława Lubomirskiego) i utwory współczesne, jak na przykład specjalnie dla naszego teatru opracowany na scenę przez autora „Pamiętnik antybohatera” Kornela Filipowicza. Chcemy, aby te sztuki — nigdy nie dobierane ze względów „kasowych” — były oglądane przez jak najszersze kręgi widzów. Dlatego też w wypadku sztuk „trudniejszych”, których zrozumienie mogłoby sprawić nieprzygotowanemu widzowi pewien kłopot, organizujemy jeszcze przed premierami akcję informującą, w formie artykułów prasowych i prelekcji. Tak było z „Królem Edypem”, albo z „Grupą Laokoona”, komedią wybitnego poety współczesnego Tadeusza Różewicza.

Sztuka Różewicza przygotowana została w ramach „drugiego nurtu” pracy w naszym teatrze, nurtu, który skrótowo można określić jako warsztatowo-eksperymentalny. Poza sztukami, wchodzącymi do „normalnego” repertuaru, zespół nasz opracowuje także teksty dramatyczne odbiegające od tradycyjnych, szukające nowych form wyrazu i starające się o uchwycenie nowych typów problematyki. Pierwszą pozycją z tego „warsztatu” był montaż tekstów

poetyckich Tytusa Czyżewskiego pt. „Transcendentalne panopticum”, zaprezentowany na kilku zamkniętych przedstawieniach członkom gorzowskiego Klubu Przyjaciół Teatru.

Przygotowaliśmy później w tym „drugim nurcie” Różewicza, a następnie zamierzamy wystawić sztukę znakomitego poety Zbigniewa Herberta „Jaskinia filozofów” — utwór poetycko-filozoficzny o ostatnich dniach życia Sokratesa. Życzeniem zespołu jest, aby Herbert, wysoko ceniony przez naszą krytykę i znany już także szeroko poza granicami Polski autor słuchowisk radiowych i scenariuszy telewizyjnych, wszedł na stałe do naszego repertuaru.

„Normalny” repertuar i „drugi nurt” — to jeszcze nie wszystko, co gramy. Teatr przygotowuje także widowiska okolicznościowe, jak powtarzana wielokrotnie w sezonie 1963/4 „Zabawa choinkowa” — montaż poetycko-sceniczny dla najmłodszych.

Dobry teatr — to w równej mierze zasługa dobrego zespołu artystycznego, co dobrej publiczności. Dlatego tak wielką wagę przywiązujemy do utrzymania jak najbliższych stosunków z naszymi widzami. Najcenniejszą, stałą formą tych kontaktów są spotkania Klubu Przyjaciół Teatru i Klubu Młodych Przyjaciół Teatru. Dyskutujemy na nich nasze plany repertuarowe, nowe premiery i różne ogólne problemy, związane nie tylko z życiem teatru, ale z literaturą i kulturą współczesną w ogóle. Na zebraniach Klubów, który odbywają się w specjalnie na ten cel przeznaczonym lokalu w gmachu teatru, zapraszamy także przyjeźdźnych prelegentów. Mamy nadzieję, że i w przyszłości spotkania te będą dawały nam wiele cennych wskazówek i wiele radości, płynącej z bezpośredniego obcowania z ludźmi, dla których pracujemy.

Inspicjent

JADWIGA FIGIEL

Sufler

JERZY ŚLEDZIŃSKI

Kierownik techniczny

ZDZIŚLAW WALOSZEK

Główny elektryk

ROMAN HERMANOWSKI

Brygadier sceny

MIECZYŚLAW ADAMKIEWICZ

Kierownicy pracowni:

malarskiej

MICHAŁ PUKLICZ

krawieckiej damskiej

MARIA LASECKA

krawieckiej męskiej

SYLWESTER MELLER



Antoni Uniechowski — projekt kostiumu do „Don Alvaresa”



Zbigniew Lengren — projekt dekoracji
do „Pamiętnika antybohatera”

Cena zł 4,50

PAŃSTWOWY TEATR im. JULIUSZA OSTERWY
w Gorzowie Wielkopolskim

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: IRENA BYRSKA

Stanisław Herakliusz Lubomirski

DON ALVARES

albo

NIESFORNA W MIŁOŚCI KOMPANIJA

O S O B Y :

Don Gusman	BRONISŁAW KASSOWSKI
Garabuzel	TEOFIL ORDOŃSKI
Don Alvares	WITOLD ANDRZEJEWSKI
Don Albano	BOLESŁAW IDZIAK
Gurgiel	MACIEJ BORNIAŃSKI
Faramuszka	AGNIESZKA BYRSKA
Traksides	MARIA KASSOWSKA
Antonija	ALICJA ZASS
Dionizyja	WIESŁAWA MAZURKÓWNA
Eleazar	JERZY ŚLEDZIŃSKI
Lizander	ALEKSANDER SOKOŁOWSKI
Służący	JADWIGA FIGIELÓWNA

Reżyseria: IRENA BYRSKA

Scenografia: ANTONI UNIECHOWSKI

Opr. Muzyczne:
JAN BUKOWSKI

Choreografia:
KONRAD DRZEWIECKI

Asyst. reżysera:
BOLESŁAW IDZIAK

Muzyka wg utworów: Rameau, Couperin'a, Scarlatti'ego, Jana z Lublina i innych kompozytów polskich, wybranych z tabulatur XVII-wiecznych.

Słowa pieśni: wg Jana Smolika, Adama Strzeżowczyka, Adama Władysławiusza i Anonimowych autorów tego okresu.