

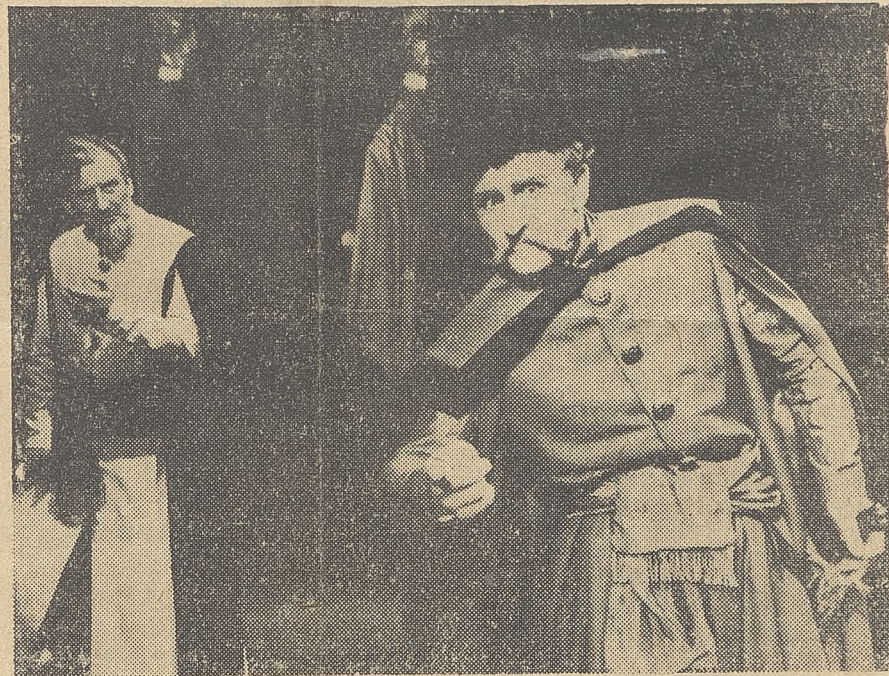
TEATR

DRAMAT
I IDEI

26
„Geniusz sierocy” jest sztuką historyczną o wojennych planach Władysława IV przeciwko Turkom, udaremniczonych przez anarchiczny żywioł szlachecki, a spełnionych dopiero przez Sobieskiego. Zrozumiałe jest, że autorka podjęła swe studium polityczno-społeczne ze świadomym rewizjonizmem, odburzając heroiczną legendę sienkiewiczowską tych czasów. W tym rewizjonizmie leży pierwsza wartość sztuki, ukazującej zarodki upadku Polski wojno-elekcyjnej, zagrożonej nawałą turecką, rosnącą potęgą Moskwy i buntami kozackimi, uwikłanej przez politykę Wazów w spory wyznaniowe i w dynastyczne wojny szwedzkie. Perypetie dramatu rozgrywają siły historyczne. Protagonistą jest rycerski, opromieniony sławą król wraz z otoczeniem świątynnych statystów. Antagonistą — masa szlachecka, lękająca się zagrożenia wolności przez królewską władzę, rosnącą z wojennymi zwycięstwami. Jednak te postacie dramatu nie są egzystencjalne, to raczej typy i symbole działających sił. Król nie jest pełną

osobą obdarzoną i zaletami i wadami (podobnie jak jego adherenci) — skąd płynęłyby napięcia wewnętrzne. Jest pozytywnym symbolem władzy, krępowanej przez złotą wolność szlachecką, jest jakby geniuszem narodu, osieroconym w tymże narodzie. Podobnie antagonistyczna galeria gardzących panów braci ustawiona jest zdecydowanie negatywnie, choć np. niedawne wojny dynastyczne czy niewykorzystanie zwycięstw orężnych mogłyby usprawiedliwić niechęć szlachty do wypraw poza granice kraju i do wielkich koalicji wojennych. Zaślepienie jest pełne. Skutkiem tej metody „biało-czarne” — jest wyraźne ustawienie funkcji dramatu jako antynomii sił historycznych zacofania i postępu, oraz uzyskanie dobitności tego przeciwstawienia.

Ze postać Władysława IV jest reprezentacyjna a nie egzystencjalna świadczy okoliczność, że przegrana jego nie rozgrywa się naocznie w bezpośrednim starciu ze szlachtą, że scena rodzinna jest zaledwie muśnięta, że król umiera przed aktem III, w którym jego linię kontynuują Ossoliński — „jezuita” twardej ręki i Kisiel — prawosławny Rusin. Żadna z postaci nie odbywa ewolucji w toku dramatu i zależnie od okoliczności. Każda jest stałą i niezmienną siłą, jako wysublimowany *homo politicus*. Toteż zakończenie dramatu jest rozwiązaniem losów nie osób lecz wypadków politycz-



OD LEWEJ: TADEUSZ SZANIECKI JAKO JERZY OSSOLIŃSKI I FRANCISZEK PIECZKA JAKO ADAM KISIEL. FOT. W. PLEWIŃSKI

nych, ujętych w katastrofę i refleksyjną apostrofę końcową. Patrzymy w toku akcji na wycinek historii, której polityczny autentyzm nie liczy się z funkcjonalnością postaci scenicznych, które zjawiają się, by niebawem zniknąć w tle, lub pokazują się dopiero pod koniec sztuki. Inne ukazują się epizodycznie, nie wpływając na bieg akcji. Można tę nową fakturę określić jako dramat sił, czy idei. Autorka wyznaje, że czuła ten temat, poczęty przed 20 laty, jedynie w dramatycznym ujęciu i przy tej koncepcji trwa. Całość dramatu ujmując widza sumiennym i żarliwym obrachunkiem z przeszłością, mającym pełny walor aktualności. Szczególnie piękny jest język sztuki, nie archaizowany świadomie, lecz wynikający samorzutnie z oroku obcowania z poezją i retoryką siedemnastowieczną.

Inscenizator szukał wzmocnienia wyrazu dramatycznego dla tego historycznego fresku o cechach schematycznych i epickich, a przedstawienie dało wyraz tej ambicji oraz pietyzmowi dla sztuki. Nadał mówieniu tekstu i grze temperament gorączki i gwałtowność wybuchowych namiętności, wprowadzając trafnie dialogi i sytuacje, szczególnie interesujące w scenach zbiorowych. Wypiękniał i wyszlachetniał postać króla (J. Kaliszewski), Ossolińskiego (T. Szaniecki) i Kisiele (F. Pieczka). Zdynamizował tłum braci szlacheckiej nie szcędząc najczarniejszych barw dla zobrazowania środowiska tępych pieniaczy i hańburodów, choć to byli w potrzebie także dzielni żołnierze i ziemianie, nieraz zabawia-

jący się piórem. Nawet biskup Leszczyński (J. Horecki) kipiał mimo doświadczenia od nieskrywanego gniewu a Radziwiłł (J. Przybylski) ledwo chował pod pozorami bigoterii sobiepańskie odruchy chytrusa. Ten ton gwałtownej ekspresji — jako nowy i bardzo współczesny styl gry — panował jednolicie w całym przedstawieniu i jest bez wątpienia poważnym osiągnięciem reżysera i zespołu. Jedynie sceny sejmowe uległy grubemu przerysowaniu w kierunku melodramatycznego demonizmu czy wyjątkowo krzykliwej.

Na dobrym tle „zmięzchu rycerstwa” z antagonistycznymi kukłami karykaturującymi bezład, doskonale rysowały się sylwetki aktorów, wytypowane plastycznie z dobitną wyrazistością. Przystylizowany styl historyczny ubiorów, jakby aluzja autentyzmu, łączył się z inwencją kolorystyczną.

Teatr Ludowy po tym dużym wysiłku, poświęconym współczesnemu dramatowi polskiemu, zapowiada następną sztukę Dąbrowskiej o Śmiałym, związaną z okresem Milenium. Oto nieoczekiwany sukces, który teatr nasz otrzymał od znakomitej prozaičky.

TADEUSZ KUDLIŃSKI

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *Geniusz sierocy*, dramat Marii Dąbrowskiej w adaptacji, inscenizacji i reżyserii J. Krassowskiego. Inscenizacja plastyczna J. Szajny, opracowanie muzyczne J. Boka. Uroczysta prapremiera 20. VI. 1959 r. w siedemdziesiątą rocznicę urodzin autorki i z okazji dziesięciolecia Nowej Huty.

wydanie

Nr 14 z dn. 15-31 Lipiec 1959

Na okładce: 26

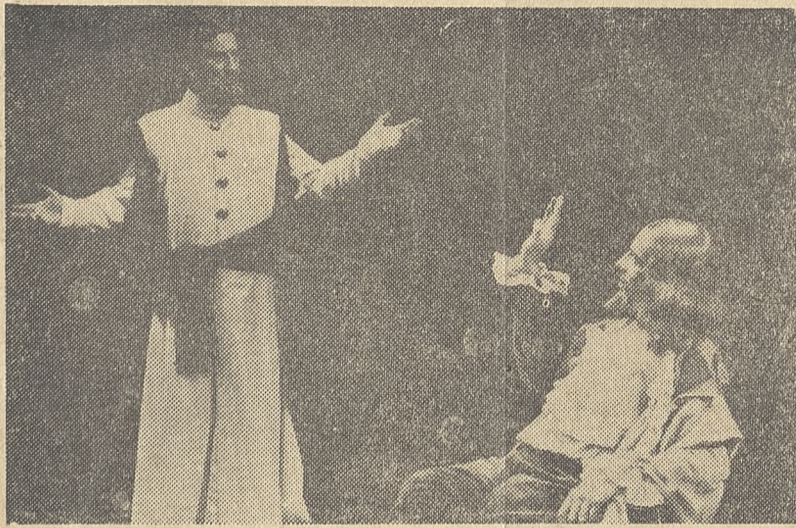


TEATR LUDOWY w NOWEJ HUCIE: GENIUSZ SIEROCY Marii Dąbrowskiej. JERZY KALISZEWSKI (Król Władysław IV) i JERZY PRZYBYLSKI (Albrecht Radziwiłł). Inscenizacja i reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia i inscenizacja plastyczna: Józef Szajna (fot. W. Plewiński — Kraków)



ZYGMUNT GREŃ

26 DRAMAT »RACJI STANU«?



„Geniusz sierocy” M. Dąbrowskiej w Teatrze Ludowym. Jerzy Kaliszewski (Król) i Tadeusz Szaniecki (Ossoliński).

Jeszcze przed trzema laty krytyka była zawsze namiętna, postępująca, i każdemu pisarzowi potrafiła zaproponować listę tematów, problemów, konfliktów, które — wszystkie były współczesne, wszystkie pasjonujące i zdolne uzdrowić zarazem życie polityczne, atmosferę intelektualną i formę literatury czy teatru. Oto dramat władzy i granice demokracji, kryteria wolności i surowy dyktat historii, racja obywatela i racja stanu. Jeszcze przed trzema laty czekaliśmy na taką powieść, na taki dramat, i byliśmy skłonni uwierzyć w ich skuteczność. Jeszcze przed trzema laty guby wówczas przeniesiono z manuskryptu na scenę istniejący już dramat Marii Dąbrowskiej „Geniusz sierocy” — jeszcze przed trzema laty mogłoby on stać się sensacją, wzburzyć namiętności polityczne, zapremować aktualnością konfliktu, zafascynować swą historyczną wymową. Silna władza i wolność stanów, przepaszana — granice swobod obywatelskich, to były wówczas tematy dnia, o których literaci i publicyści rozprawiali z zapalem studentów, studenci z wyzywającą wulgarnością przekupek, a przekupki powtarzały wszystko z tępyim uporem biurokratów. Dzisiaj już tylko Flaszen desperował, że — biorąc rzecz aktualnie — przedstawienie jest reakcyjne, bo demokrację pokazuje jako anarchię, a potem przeciwstawia jej rację jedynowładcy; zaś historycznie — kogo obchodzą jeszcze króla Władysława z bracią szlachecką kłopoty!

I trzeba przyznać, że istotnie tylko znajomość historii może zarówno to sztukę jak przedstawienie uratować w oczach widza. Faktem jest, że demokracja szlachecka była już anarchią; że król opierając się na chłopstwie i Kozakach chciał poważnie rozszerzyć margines wolności społecznych. Ale wyobrażam sobie cudzoziemca patrzącego na tę sztukę, rozumiejącego ją, ale nie wprowadzonego dostatecznie w tajemnice i zagadki naszej historii. Oto król gotuje się do wojny zaczepnej, zaciąga obce wojska wbrew rządowi, który mu nie udzielił wielkich koronnych pieczęci; niechętnie zwołuje sejm, łyżę posiów z wysokości swego majestatu, gdy przyszli doń ze swymi obawami. Ostro sobie poczynał — nawet jak na XVII-wiecznego króla. Nie znamy jeszcze historii — skąd mamy wiedzieć że ministrowie są zawistni i egoistyczni, a posłowie sprzedajni i głupi? Niech się więc bronią! Niech kontradykują królowi!

Rzecz w tym, że historyczne skutki ich kontradykowania cierpimy — być może — do dzisiaj. Na scenie odcierpiano je natychmiast, w trzecim akcie. Król zmarł nie zrealizowany swych planów, Kozacy ruszyli za Chmielnickim przeciwko państwu i w kierunku Warszawy. Sejmokracy zdrżeli; wyrzekli się gardłowania i sporów; i Kisiel, któremu niegdyś zarzucili zdradę, obcość i wrogość, niech znowu broni ich i Rzeczypospolitej nowymi układami na wschodzie. Historia odmienia się czasem o włos tylko, a sztuka pozwala nam oglądać te podobieństwa, porównywać i stąd brać pouczające wnioski na przyszłość. Interes publiczny i racja stanu — są nauką, jaką „Geniusz sierocy” także głosi. I tę naukę wziął stamtąd Teatr Ludowy z Nowej Huty, a przede wszystkim reżyser Jerzy Krasowski, który olbrzymi tekstem dramatu Marii

Dąbrowskiej zaadaptował w znośne ramy trzygodzinnego widowiska.

Jak się okazuje, Krasowski jest bardziej wyczulony na problematykę ideową, intelektualną niż na teatralny ton sztuki. Dramat „racji stanu”, jaki rozgrywa się na scenie, jest bowiem czysto abstrakcyjny. Idea królewska poddana w wątpliwość przez najbliższych współpracowników, kanclerzy, marszałków — tonie w szlacheckim sejmikowym rozgłosie, pokrywa ją szalenie pieniactwo i prywatność, jak woda ogarnia rzucony w nią kamień. A przecież król spierał się w dramacie także z Ossolińskim, Radziwiłłem, Leszczyńskim. Ścierał się koncepcje polityczne — i ludzie; ich temperamenty, interesy. Postawienie tych postaci naprzeciw siebie zaostriżyłoby dramat, dało mu teatralność, nie tę jednak, jaką osiąga się zręcznym układem scen zbiorowych. Krasowski nie szukał teatralizacji, ale konsekwentnie wydobywał dramat koncepcji królewskiej, dramat racji stanu, która w najrzadszych tylko wypadkach jest równocześnie uświadomioną racją społeczną.

Konflikt rozgrywa się pomiędzy królem i szlachtą, znakomicie zresztą charakteryzowaną przez autorkę „Nocy i dni”. Maria Dąbrowska nie tylko podpatruje typowe cechy poszczególnych osób, ale nadaje im potem rytm sceniczny, pilnuje dobitności charakterystyki, o jakiej zwykle nie pamięta rasowy dramaturg — aby żadna postać nie stała się nagle anonimowa i nie umknęła z pola widzenia. Aktorzy (Rączkowski, Kotas, Pyrkosz) dobrze korzystali z tych charakterystyczności, przede wszystkim językowych — gdyż Dąbrowska nie byłaby sobą, gdyby nie nasyciła języka oryginalnym XVII-wiecznym kolorytem. Ale nawet te indywidualne

liczacje aktorskie nie mogły odmienić faktu, że każdy stanął tylko jedną stroną instrumentu, którego nazwa brzmi: demokracja szlachecka. Zaden z nich nie był w tym dramacie samodzielnym partycykiem. Znaczyli tylko w kupie — byli wielogłosowym, wielorękim, wielojęzycznym wcieleniem pewnej abstrakcyjnej idei, wyrazem pewnej historycznej sytuacji.

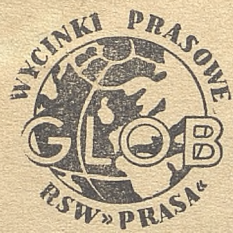
Ta idea, ta sytuacja, ci ludzie w końcu spełni króla, który reprezentował — według zapewnień autorki — jedyną w Polsce ówczesnej roztropną, polityczną rację stanu. (Szło o przymierze z Kozakami przeciwko Turcji, gdy szlachta była przeciwna zarówno temu przymierzowi jak nowej wojnie.) Ale pomiędzy słabym, mądrym królem i silną choć bezmyślną opozycją zamordowano szansę kraju, i jego rację stanu.

To morderstwo zafascynowało reżysera i adaptatora. Mniej króla. Jerzy Kaliszewski jest zbyt wytrwałym aktorem, aby godzić się z tym, że dramat rozegra się poza nim. Kaliszewski nie mógł sobie pozwolić na to, by włączyć się do cyklu żywych obrazów historycznych „z ostatnich lat Rzeczypospolitej”, w jakie zmieniło się ostatecznie na scenie szlacheckie sejmikowanie. A więc aktor nie tylko skazuje króla na przyrodzoną dobroć i bezsilność, o czym mowa w sztuce ale czyni go ironicznym, przebiegłym, choć naiwnie przebiegłym. Dla swych wielkich koncepcji politycznych król politykuje tylko prywatnie, w każdej rozmowie stara się jednać, przekonywać, głaskać cudzą dumę i próżność. Kaliszewski rozgrywa to finezyjnie, wielorako — i kompromituje tym swego króla. Nie jest to już postać z żelaza, konsekwentna, której racje można utożsamiać z racją stanu, która zdolna jest udźwignąć jej odpowiedzialność, jej dramat. Jak zaufa słabemu człowiekowi? Może więc słusznosc jest po stronie sejmowych krzykaczy? Zawierzyliby raczej bezwzględnemu Leszczyńskiemu, przebiegiemu Ossolińskiemu, upartemu Radziwiłłowi — ci potrafiliby ich zdobyć, nawet Kisiel — tak zlenawidzony — mógł okazać się pożyteczny. (W tych rolach wystąpili: Horecki, Szaniecki, Przybylski, Pieczka) Ale nie król.

Dramat „racji stanu” okazał się więc pozorem — z braku określonych, zdecydowanych, godnych go antagonistów. Można by się ludzie jego żywocią w okresie gorączkowego rozpolitykowania. Ale do sceny nie zdoła on już dojść w stanie równie pasjonującym. W teatrze marionetek całą zabawę psują widoczne sznurki, jakimi wprawia się w ruch lalkę. Przynajmniej w teatrze dramatycznym mechanizm postaci powinien znajdować się gdzieś.

Dekoracje projektował Józef Szajna. Były bardzo dyskretne, kotary, z dwoma sylwetami ogromnych rycerzy w tle. Mieli oni oznaczać zbrojny ideał królewski, ową rację najwyższą? Myślę, że byłoby nieaktownie posądzać o to Szajnę. Te postacie wyznaczyły raczej proporcje rzeczywistości. One były realne, a obłądnie, głupio, naiwnie nierealne było to wszystko, co działo się poniżej nich, co — groteskowe — zachowało ledwie pozory dramatu. Ale tu zaczynałoby się już inne przedstawienie, inna sztuka.

ZYGMUNT GREŃ



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

Maci
iburca

DIALOG
Warszawa

26

wydanie
Nr 8 z dn. VIII. 1959 r.

„Prasa“, Tarcz. 8, zam. 4488 — W-53

matu i nigdy ani przez chwilę nie próbowałam go oblec w kształt powieści“, ale to trochę polemiczne wyznanie nie koresponduje z charakterem tekstu. Teatr podejmujący próbę przekazania widzowi w jednym widowisku dość obszernego malowidła decyduje się tym samym na duże ryzyko.

O co chodzi? Dramat Dąbrowskiej* jest dość bogatym freskiem historycznym, którego obszerność wynika nie tylko z długich rozmów, obszernych monologów, rozmiarów informacji. *Geniusz sierocy* jest przede wszystkim rozbudowany „wszerz“, poprzez nasylenie go kilkoma wątkami drugorzędnymi, poprzez wprowadzenie postaci, które pełnią rolę na pozór uzupełniającą, ilustracyjną, a w gruncie rzeczy współtworzą obraz historii, wypełniają jego tło, są niezbędna glebą, na której wyrasta sprawa centralna. Aby ją właśnie wyodrębnić autorka posłużyła się chwytem technicznym znanym z *Wesela* Wyspiańskiego: kilka najważniejszych postaci tworzy dramat, stanowi więc „osoby dramatu“, reszta natomiast odgrywa rolę „podłoża” sprawy głównej, daje jej pretekst, stanowi przeciwnika, wiąże go swoim ist-

* Por. artykuł Włodzimierza Maciąga *Dramaty Marii Dąbrowskiej*, który drukowaliśmy w nrze 1/1958 (Red.)

nieniem. Bo „osoby dramatu“ nie walczą między sobą o jakąś jedną sprawę, ich istotny konflikt toczy się w sferze postaw, reprezentowania idei, ich konflikt jest retoryczny, manifestacyjny, programowy. Nic takiego ważnego osoby te nie robią, one tylko deklarują pewien stosunek do państwa Rzeczypospolitej szlacheckiej, do zadań politycznych, odtwarzają pewien sposób i cel działania raczej niż działanie samo. Każda z nich tylko „jakoś chce“, dysponuje odrębną koncepcją działania politycznego i w tym skupia się jej rola w utworze. Król, najważniejsza osoba dramatu, miał pewien projekt, coś mu się marzyło, „miał myśl ogromną do powzięcia“, natomiast w sferze konkretnych decyzji, czynów, niczego właściwie w trakcie działania się utworu nie podejmuje. To samo Ossoliński, Kisiel, Niemirycz. Toteż dramat Dąbrowskiej nie żywi się sam sobą, posuwają go naprzód wydarzenia zewnętrzne, historia, tłum szlachecki. Zaryzykowałbym nawet tezę, że nie ma tu centralnego wątku fabularnego; rzecz najważniejsza — czyli konfrontacja postaw — odbywa się w dość luźnym związku z wydarzeniami fabuły.

I dlatego właśnie osoby „podłoża dramatu stanowiące“ są tak dla całości ważne. One bowiem naprawdę współtworzą rozstrzygnięcia — to decyzyja sejm, żądająca zerwania porozumienia z Kozakami, sprowadza całą burzę; one dalej łączą swoim istnieniem i działaniem deklarowane postawy „osób dramatu“, wywołują między nimi spięcia, związki, konflikty i przymierz. Tylko parę osób w utworze ma historyczną świadomość, zdaje sobie sprawę, do czego zmierza, inni —

Włodzimierz Maciąg

26

KONFRONTACJE DĄBROWSKA NA SCENIE

Ewenement ten, poza zrozumiałym zaciekawieniem, budził jednak już z góry niepokój. Teatr Ludowy w Nowej Hucie podjął bowiem zadanie inscenizacji *Geniusza sierocego*, sztuki historycznej niezbyt powabnej dla teatralnego spektaklu. Wprawdzie autorka pisze o tym utworze: „*Geniusz sierocy* zrodził się od razu w formie dramatu i nigdy ani przez chwilę nie próbowałam go oblec w kształt powieści“, ale to trochę polemiczne wyznanie nie koresponduje z charakterem tekstu. Teatr podejmujący próbę przekazania widzowi w jednym widowisku dość obszernego malowidła decyduje się tym samym na duże ryzyko.

O co chodzi? Dramat Dąbrowskiej* jest dość bogatym freskiem historycznym, którego obszerność wynika nie tylko z długich rozmów, obszernych monologów, rozmiarów informacji. *Geniusz sierocy* jest przede wszystkim rozbudowany „wszerz“, poprzez nasycenie go kilkoma wątkami drugorzędnymi, poprzez wprowadzenie postaci, które pełnią rolę na pozór uzupełniającą, ilustracyjną, a w gruncie rzeczy współtworzą obraz historii, wypełniają jego tło, są niezbędną glebą, na której wyrasta sprawa centralna. Aby ją właśnie wyodrębnić autorka posłużyła się chwytem technicznym znanym z *Wesela* Wyspiańskiego: kilka najważniejszych postaci tworzy dramat, stanowi więc „osoby dramatu“, reszta natomiast odgrywa rolę „podłoża” sprawy głównej, daje jej pretekst, stanowi przeciwnika, wiąże go swoim ist-

nieniem. Bo „osoby dramatu“ nie walczą między sobą o jakąś jedną sprawę, ich istotny konflikt toczy się w sferze postaw, reprezentowania idei, ich konflikt jest retoryczny, manifestacyjny, programowy. Nic takiego ważnego osoby te nie robią, one tylko deklarują pewien stosunek do państwa Rzeczypospolitej szlacheckiej, do zadań politycznych, odtwarzają pewien sposób i cel działania raczej niż działanie samo. Każda z nich tylko „jakoś chce“, dysponuje odrębną koncepcją działania politycznego i w tym skupia się jej rola w utworze. Król, najważniejsza osoba dramatu, miał pewien projekt, coś mu się marzyło, „miał myśl ogromną do powzięcia“, natomiast w sferze konkretnych decyzji, czynów, niczego właściwie w trakcie działania się utworu nie podejmuje. To samo Ossoliński, Kisiel, Niemirycz. Toteż dramat Dąbrowskiej nie żywi się sam sobą, posuwają go naprzód wydarzenia zewnętrzne, historia, tłum szlachecki. Zaryzykowałbym nawet tezę, że nie ma tu centralnego wątku fabularnego; rzecz najważniejsza — czyli konfrontacja postaw — odbywa się w dość luźnym związku z wydarzeniami fabuły.

I dlatego właśnie osoby „podłoża dramatu stanowiące“ są tak dla całości ważne. One bowiem naprawdę współtworzą rozstrzygnięcia — to decyduje sejm, żądająca zerwania porozumienia z Kozakami, sprowadza całą burzę; one dalej łączą swoim istnieniem i działaniem deklarowane postawy „osób dramatu“, wywołują między nimi spięcia, związki, konflikty i przymierza. Tylko parę osób w utworze ma historyczną świadomość, zdaje sobie sprawę, do czego zmierza, inni —

* Por. artykuł Włodzimierza Maciąga *Dramaty Marii Dąbrowskiej*, który drukowaliśmy w nrze 1/1958 (Red.)

to właśnie ślepy żywioł historii, a jednak z ich przede wszystkim działania coś wynika. Sztuka jest więc nie tyle ukazaniem bohaterów historii, ile właśnie ich zaprzeczeniem, pokazuje, że z historią można walczyć, ale nigdy zwyciężyć, zdobyście świadomości historycznej to dla króla Władysława zdobycie wiedzy o niemożności zażegnania klęski.

Jak teraz zrobić z tego jeden, mieszczący się w granicach czasowych teatralnego przedstawienia, spektakli? Jak skracać? Opracowanie dramaturgiczne Jerzego Krasowskiego zmieniło dość zasadniczo koncepcję autorki. Najważniejszy zabieg Krasowskiego to przesunięcie w układzie „osób dramatu”. Krasowski usunął Niemiryca — i tym samym usunął pewną bardzo interesującą na tle całości rację historyczną, usunął mianowicie rewolucjonistę. Niemiryc jest „osobą dramatu” i jedynym w utworze człowiekiem, który opowiada się po stronie Kozaków, chce dać się nieść przez tę falę społeczną dla pewnych odrębnych, idealnych celów. Z przeglądu postaw usunął więc reżyser skrzydło najbardziej radykalne — co już poważnie musiało się odbić na całości widowiska. Ograniczywszy następnie rolę drugiej „osoby dramatu”, biskupa Jędrzeja Leszczyńskiego, strzegącego racji ultramontańskiej, skrajnie konserwatywnej i katolickiej, rozbił właściwie ten „dramat”, który chciała wyeksponować autorka. Przeglądu postaw historycznych w przedstawieniu nie ma — w rozumieniu, jaki im nadała Dąbrowska; jest natomiast konflikt inny: między tłumem warcholskiej, głupiej i wszystkiego się bojącej szlachty a grupą dworskich statystów, którzy wiedzą jak pokierować nawą państwową, którzy mają wielkie historyczne cele, jakich zapatrzona w swoje wolności szlachta nie jest w stanie zrozumieć. Oczywiście to także było w tekście. Ale wspomniane poprzednio przesunięcia w obrębie „osób dramatu” zatraciły widzenie historyczności postawy poszczególnych wielkich polityków, widzenie ich „cząstkowej racji”. Konflikt został niebezpiecznie zawężony do schematu: mądry władca i głupi poddani. Mądry władca i troszczący się o swoje posiadłości i przywileje magnaci. Mądry władca spętany złymi prawami. Mądry władca odwołujący się do interesów chłopskich, których nikt na scenie nie

reprezentuje. Ujrzelśmy więc nie Dąbrowską pozytywistkę, która mówi, że historia toczy się tak czy inaczej, a przecież coś da się ponad jej wyroki uratować i w imię tego trzeba działać, lecz Dąbrowską zwolenniczkę silnej, scentralizowanej władzy, władzy tęskniącej do tego, aby móc nie oglądać się na prawa, działającej ponad interesami klas w imię sobie tylko znanych dalekosiężnych celów. Sztuka Dąbrowskiej ostrzega przed nadużyciami demokracji szlacheckiej w dobie tworzącego się w Europie oświeconego absolutyzmu; inscenizator przesunął akcenty i zrobił z tego sztukę antidemokratyczną. U Dąbrowskiej Władysław jest naiwny w przypuszczeniach, że uda mu się pociągnąć za sobą szlachtę w imię wielkich celów państwowych, brak mu dyplomatycznej wytrwałości Ossolińskiego; w wykonaniu Kaliszewskiego Władysław jest wielkim i tragicznym królem, któremu szlachecka małość nie daje zrealizować wspianych politycznych pomysłów.

Krasowski rozbudował sceny przedstawiające warcholstwo szlachty ponad ramy zarysowane tekstem i tym samym zaakcentował mocniej tę siłę polityczną, jej wpływ na państwowe rozstrzygnięcia. W tekście Dąbrowskiej jest sugestia, że szlachta nie liczy się w rozrywkach między magnatami jako świadoma grupa polityczna, że to tylko ślepa i reakcyjna energia, którą umieją użytkować co sprytniejsi statyści. W przedstawieniu szlachta jest aktywniejsza, bardziej agresywna i — jak sugeruje tekst — ciemna i popędliwa. Co z tego przesunięcia wyszło? Dydaktyczne sugestie pod adresem widza: patrzcie, jacy to ludzie byli, źli, ciemni, głupi, reakcyjni; to przez nich właśnie Polska upadła. I w tym momencie spektakl zaczyna robić się kompromitujący, bo mówi rze czy podręcznikowe, zbanalizowane w tradycji literackiej do najwyższego stopnia, znane z każdej szkolnej „Obrony Częstochowy”. Czy taka sugestia „uwspółcześniająca” tekst (jak sugeruje wstęp do programu) była konieczna? Właśnie że wcale nie była. Jeśli przedstawienie chciałoby wyjść poza ilustrację podręczników, trzeba było wydobyć sprawę rzeczywiście współczesną, czyli sprawę racji człowieka wobec historii, sprawę tworzenia się świadomości historycznej w

momencie, kiedy wydarzenia zarysowują już tragiczny koniec. Szlachta widziała przecież niebezpieczeństwo, jakie zawisło nad państwem, chciała dobrze na swoje rozumienie, a rozumienie to było historycznie ograniczone, nie tylko intelektualnie, jak sugeruje inscenizacja. Czyńić szlachtę odpowiedzialną za to, że nie rozumiała kozackiej rewolucji? Miała ją rozumieć wbrew sobie? Z deterministycznego punktu widzenia jest to absurd. Dąbrowska daje przecież do zrozumienia, że ciemnota szlachty i jej strach przed przyszłością to były zjawiska jednorodne, jej dążenie do utrzymania status quo ante dyktował strach przed wszystkim co nowe, nieznanne, co sugerowało świadomość o rychłym końcu rzeczywistości szlacheckiej. Czyż tego strachu przed końcem świata nie można było pokazać? Czy późniejsza „koncepcja“ o państwie co nierządnie stoi, nie tutaj właśnie ma swe źródło? Nie ma oczywiście najmniejszego powodu, aby szlachtę wybielać. Ale stanowczo można było oczekiwać wyjścia poza formułkę o odpowiedzialności i winie szlachty, bo autorka już poza nią wyszła. Przedstawienie, zamiast rozwinąć intelektualne możliwości tekstu, bądź co bądź napisanego przed dwudziestu laty, jeszcze je zawęziło, jest ono cofnięciem się wobec pozytywniejszej interpretacji Dąbrowskiej.

Inszenizacja takiego tekstu jak *Geniusz sierocy* to bez wątpienia zadanie bardzo kłopotliwe. Być może w ogóle niemożliwe. Jak zachować sugestię szerokiego malowidła, kiedy skróty muszą objąć mniej więcej połowę tekstu? Aktorzy i tak mówili zbyt szybko, co przy ekspresjonistycznym sposobie gry, przy głośnym krzyku trwającym bezustannie, utrudniało w ogóle rozumienie tekstu. Ale przy wszystkich eliminacjach (wśród których szczęśliwej eliminacji nie umiem sobie wyobrazić) jedną rzecz można było na pewno zachować. Można było pokazać atmosferę przerażenia, bezradności, błakania się wśród narastającej grozy wydarzeń. Można było pokazać, że w tych warunkach każda postawa duchowa staje się formą obrony przed przyszłością, przed nieznanym. Można było pokazać, że działanie polityczne jest przede wszystkim wyborem formy obrony przed nieznanymi rozstrzyg-

nięciami życia. Wszystkie maski polityczne potraktowano w przedstawieniu niesłychanie dosłownie. Ossoliński jest taki, bo taki jest, to samo Leszczyński, to samo Kisiel, to samo każdy pokazany szlachcic. Dąbrowska sugerowała, że historia i tak rozstrzyga się inaczej, niż to sobie każdy z nich wyobrażał, a przedstawienie daje do zrozumienia, że zapobiec katastrofie wymagało po prostu trochę dobrej woli, trochę zacisnąć pasa, trochę ustąpić królowi i wszystkim potoczyłoby się inaczej. Jeśli taka naiwność rzeczywiście da się z tekstu wydobyć, to w każdym razie wydobyto ją z całą pieczołowitością. Wydobyto bardzo starannie nauczycielskie apele o posłuch dla ludzi światłych i mądrych, wszystkie uwagi o tym, że nadmiar demokracji obraca się przeciw demokracji, że pijaństwo uniemożliwia rozsądną decyzję, że nie należy być głupim, myśleć o osobistej wygodzie, lecz pamiętać o całym społeczeństwie i jego przyszłości. To wszystko jest u Dąbrowskiej. Ale nie tylko to, na szczęście.

Jak w drugim akcie inscenizator przesunął akcent przedstawienia na spór między politykami i szlachtą, tak — konsekwentnie — akt trzeci wydobywa w spektaklu perypetie Kisiela. Najpierw odsądziła go szlachta od czci i wiary za politykę porozumienia i ewentualnych ustępstw z Kozactwem, później, gdy niebezpieczeństwo rebelii staje się bliskie, sejm prosi Kisiela o podjęcie rokowań w duchu ugody. Inszenizacja podkreśla bardzo mocno tę skromną, nie stwarzającą żadnych perspektyw historycznych anegdotę, eksponuje jej sens nauczycielski: trzeba było słuchać męża mądrego i uczciwego, który mówił o zażegnaniu nieszczęścia, zanim jeszcze stało się ono rzeczywistością. A więc znów aluzja do współczesności. Czy jednak szlachcie można się dziwić, że ufną w potęgę swej rzeczywistości chciała buntowników bezwzględnie złamać, że żądała posłuchu dla naruszonych przez nich praw? Szlachtę można krytykować za kompletną ignorancję w sprawach polityki państwowej, za decyzję podejmowane wbrew faktom, ale nie za twardą postawę wobec rebelii. Mieli więc ustąpić od razu, zanim jeszcze doszło do najważniejszych bitew? Przedstawienie podsuwa podobne pytanie, gdyż podkreśla ono wątek szla-

KONFERENCJA

check, zły, m...

skł. polski
wiedniu
MACIAG

checki, sejmowy, czyniąc z niego aluzyjny komentarz do współczesnych lat. Tymczasem to, co w trzecim akcie najciekawsze, konfrontacja postaw Kisielela, Ossolińskiego, Leszczyńskiego i Niemiryicza, to zostało w ogóle usunięte. Zapewne, konfrontacja ta nie ma waloru scenicznego, brak jej bowiem fabularnej podbudowy, co w ogóle zresztą jest niedostatkiem utworu napisanego dla sceny. Ale być może należało fabułę jakoś zamarkować, a w każdym razie nie wydobywać jej w sposób, który ogranicza problematykę tekstu i zostawia banalne nauczycielstwo. Przy okazji aktu trzeciego jeszcze jeden drobiazg. W zakończeniu utworu autorka wprowadza na scenę trzech pacholików, którzy uzbrojeni w miotły, kubły i ścierki sprzątają scenę, śpiewając piosenkę — że w Warszawie, jakby się nie działo, trzeba pracować — i komentują po swojemu śmierć króla: że umarł i nikt go nie żałuje, a przecież dobry był król. Kto zetknął się bliżej z twórczością Dąbrowskiej, ten zda sobie sprawę z sensu tej sceny: polityka przeżywa swoje dramaty i klęski, a tutaj trzeba pracować, zmarłych ludzi żałować, swoje codzienne obowiązki wypełniać. I ten akcent z przedstawienia usunięto, pacholikowie pojawiają się przebrani za paziów, by powiedzieć, że im przede wszystkim króla żal. Inscenizator i tutaj poszukiwał sobie sojuszników nauczycielskiej tezy, że lud lubi silną władzę, podkreślił tą sceną nieodwołalność swego potępienia dla szlachty. Tymczasem komentarz Dąbrowskiej, zawarty w tej scenie, każe widzieć całą sprawę polityczną w perspektywie człowieka, który pracuje i którego zataręgi panów między sobą nie obchodzą.

Ten Brechtowski akcent również można było wydobyć. Dałoby to przedstawieniu ironię i jakiś naprawdę współczesny dystans.

W dramacie *Geniusz sierocy* można zauważyć pewną ogólnikowość kreacji psychologicznych; autorka podkreśla odrębność osobowości przez wydobywanie różnych sposobów mówienia: Ossoliński mówi: „to tak”, jeden szlachcic powtarza „mater dei”, drugi „tandem tego”, inni jeszcze inne powiedzonka. Głębszych wyodrębnień psychologicznych właściwie brakuje i teatr miał tu do spełnienia dość trudne zadanie. W sztuce Dąbrowskiej ścierają się idee, postawy, a nie osobowości. Zdolniejsi aktorzy osobowość umieli wydobyć w sposób żywiołowy (np. Przybylski lub Pieczka), ale na ogół obserwowało się w przedstawieniu coś najłatwiejszego: banał psychologiczny. Podkreślono bowiem wątek fabularny, a ten nie dawał w tym względzie szczególnych możliwości. I tak przedstawienie straciło dramataz ideę a nie zyskało dramatu psychologii, stało się ilustracją czytanki o warcholstwie i głupocie szlachty.

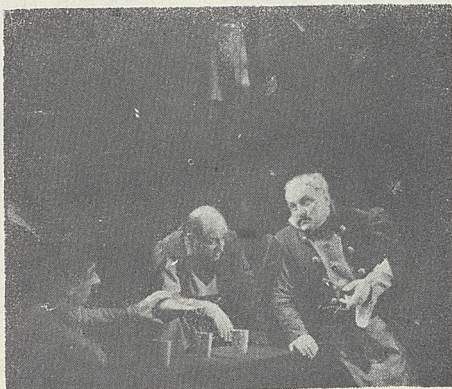
Toteż trudno nowohucką inscenizację *Geniusza sierocoego* uznać za udaną. Zatrzymała się ona na powierzchni tekstu, wygrywała jego niezbyt interesującą fabularność, a lekkomyślnie usunęła autorską koncepcję dramatu między wielkimi politykami. Tekst daje szansę na spektakl o charakterze intelektualnym; pozostawiono w nim tylko nauczycielskie aluzje. Jest to zjawisko dość u nas typowe, że pozytywistyczne piarstwo widzi się jako piarstwo naiwne, wbrew jego ukrytym wartościom. Szkoda, że Teatr Ludowy zgodził się z tą opinią.

Przeciętni czytelnicy oceniają talent poety po miejscach, które ich najbardziej wzruszają.

Denis DIDEROT

„GENIUSZ SIEROCY“ *Marii Dąbrowskiej*

20 czerwca w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie odbyła się prapremiera sztuki Marii Dąbrowskiej „Geniusz sierocy“ (por. „Konfrontacje“ w niniejszym numerze, str. 142). Inscenizacja i reżyseria: Jerzy Krasowski. Inscenizacja plastyczna: Józef Szajna. Opracowanie muzyczne: Józef Bok. (fot. Wojciech Plewiński)



POSEŁ CZUPURNY W ostatku, kiedyśmy to periculum wojny bez mała odżegnali, mnie króla żal.

POSEŁ JOWIALNY I mnie go żal..

(Poseł Gniewny — Witold Pyrkosz, Poseł Czupurny — Edward Rączkowski, Poseł Jowialny — Zdzisław Klucznik)



KRÓL ...proście Boga, by albo ducha rad waszych odmienił, albo pana dał wam tak dobrych intencji jako moje, a ręki twardej i serca kamiennego.

(Poseł Czupurny — Edward Rączkowski, Poseł Gniewny — Witold Pyrkosz, Jerzy Pońętowski — Ferdynand Matysik, Poseł Zdeterminowany — Michał Lekszycki, Król Władysław IV — Jerzy Kaliszewski, Poseł Stroskany — Gustaw Kron)

KRÓL M
ken
Ale
(KRÓ
WY
Oss
nie



KOZAK KISIELA Zali to prawda, że zaraz w drogę ruszamy?

KISIEL Tak i ma być. Jeszcze dzisiaj na noc ruszamy.

(Adam Kisiel — Franciszek Pieczka, Jerzy Ossoliński — Tadeusz Szaniecki, Kozak Kisiela — Jan Mączka)

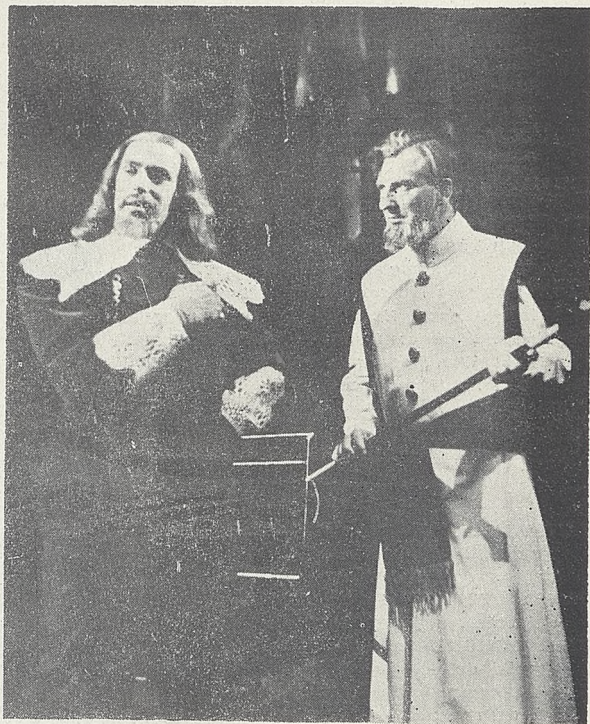


KISIEL Ten przedstawia interes popolity, kto myśl wielką żywi. Król ją miał, a w naszym głosie powszechnym i swarliwym jeno prywatne interesy wrzeszczały.

(Jędrzej Leszczyński — Jerzy Horecki, Adam Kisiel — Franciszek Pieczka)

to prawda,
żany?
eszcze dzi-
szek Pie-
Tadeusz
Jan

KRÓL Mówilem do nich, ja-
kem sądził, że zrozumieją.
Ale nie zrozumieli...
(Król Władysław IV — Je-
rzy Kaliszewski, Jerzy
Ossoliński — Tadeusz Sza-
niecki)



ALBRECHT RADZIWIŁŁ Uciś-
nienia i zdzierstwa, jakie
lud ukraiński cierpi od wie-
lu panów swoich ja nie
pochwalam. Ale w rzeczach
wiary świętej ni na krok
nie ustąpię.
(Król Władysław IV — Je-
rzy Kaliszewski, Albrecht
Radziwiłł — Jerzy Przy-
bylski)

26 Maria Dąbrowska na próbie swej sztuki



Przez dwa wieczory siedziałam obok wielkiej pisarki — na pustej sali Teatru Ludowego w Nowej Hucie, patrząc na ostatnie próby jej sztuki „Geniusz sierocy”. Na scenie rozgrywał się historyczny dramat sprzed trzech wieków; a w głębokim fotelu zanurzona drobna sylwetka, o twarzy okolonej siwymi, krótko strzyżonymi włosami, sylwetka pisarki, co ożywiła swym piórem te wszystkie buńczuczne czy udręczone sceniczne postaci.

Po raz pierwszy Maria Dąbrowska przeżywa swą sztukę na scenie, po raz pierwszy widzi swe dzieło obleczone w teatralny kształt.

— To było dla mnie wielkie przeżycie — mówi, gdy w czasie przerwy w próbie mam sposobność zamienić z nią kilka zdań. — Pisząc sztukę „Geniusz sierocy”, miałam określoną jej wizję, określone widzenie jej postaci i scen. Ożywiona przez teatr, nie może oczywiście pokrywać się, z moim wyobrażeniem. I stąd prawdziwy szok, jaki przeżyłam na pierwszej próbie. Dziś oglądając spektakl po raz drugi, patrzę już na niego inaczej. Przede wszystkim jestem wzruszona wielką pracą, jaką kierownictwo i zespół Teatru Ludowego poświęciły tej sztuce, entuzjazmem, z jakim odniesiono się do jej przedstawienia. Bardzo się ucieszyłam, gdy Teatr Ludowy zawiadomił mnie przed pół rokiem, że pragnie wystawić mą sztukę. Dwadzieścia lat czekała ona na teatralną realizację. Wybuch wojny przerwał jej próby w Teatrze Narodowym. Fakt, że wystawia ją właśnie teatr nowohucki, ma dla mnie specjalne znaczenie i wymowę. Gdyby w czasie pisania „Geniuszu sierocy” Cyganka wyróżnia mi, że za 20 lat sztuka ta znajdzie się na scenie w mieście nie istniejącym jeszcze na mapie, uważałabym to za bajkę. Dziś bajka ta przyobleka się w rzeczywistość. To dla pisarki wielkie przeżycie.

— „Geniusz sierocy” jest jakby wielką rozprawą z tradycyjnym, „sienkiewiczowskim”, traktowaniem tej ciekawej epoki naszych dziejów.

— Pomyśl napisania tej sztuki powstał właśnie po nie wiem już którym przeczytaniu „Ogniem i mieczem” Sienkiewicza. Owładnęła mną wtedy nieodparta chęć pokazania ówczesnego dramatu narodowego z innej strony. Zabrałam się do studiowania epoki (znaczna część sztuki to autentyczne teksty przekazów historycznych) i po kilku miesiącach, z końcem kwietnia 1939 roku dramat był gotowy. „Geniusz sierocy” jest więc książka, którą napisałam szybciej niż jakkolwiek z moich utworów.

— Czy to pasjonujący temat był tego przyczyną?

— Zapewne, a może również rosnące napięcie ówczesnej sytuacji w Europie było bodźcem narzucającym pośpiech. Może także układ

zagadnień wewnętrzno-polskich, dla których ten temat i jego źródła historyczne okazały się — dla mnie samej — wstrząsającą aluzją, przynaglił pisarską inspirację.

— Okazuje się że problemy historyczne, sprawy narodu dotyczące, są wiecznie żywe. Dziś „Geniusz sierocy” uderza również aktualnością wymowy, jest jakby wielkim rachunkiem sumienia narodowego.

— Podobno...

— Czy ta — nazwijmy to — gorączka twórcza była też przyczyną ubrania tego tematu w formę dramatyczną, dotąd przez Panią nieużywaną?

— Pomyśl „Geniusza sierocego” zrodził się od razu w formie dramatu. Nigdy, ani przez chwilę nie próbowałam oblec go w kształt powieści, mimo że ten rodzaj literacki bardziej odpowiada moim upodobaniom i możliwościom pisarskim.

— O ile wiem, Jerzy Krasowski, reżyser sztuki w porozumieniu z Panią przeprowadził poważne skróty w tekście. Czy widząc obecnie swój utwór na scenie, jest z nich Pani w pełni zadowolona?

— Oczywiście. Teraz uważam nawet, że można ich było dokonać jeszcze więcej. Nawet na moją prośbę pan Krasowski skreślił jeszcze w ostatniej chwili przed premierą kilka kwestii. Obecnie dopiero widzę, że bezpośrednie zetknięcie z teatrem ujawnia w pełni tajemnicę — jak pisać dla teatru.

— Czy tę zapoczątkowaną przed dwudziestu laty, a przypieczętowaną obecnie sceniczną realizacją Pani sztuki, więc z teatrem zamierza Pani zacieśnić? W dobie kryzysu, jaki przeżywa nasza dramaturgia, budziłoby to optymistyczne dla niej horoskopy.

— Tak się zdarzyło, że przed samym wybuchem wojny powstał mój

pierwszy dramat historyczny. Zraz po zakończeniu wojny napisałam drugi — z XI wieku, z czasów Bolesława Śmiałego.

— „Stanisław i Bogumił”. Czy ta sztuka znajduje się w planach repertuarowych któregoś z teatrów?

— Miał ją wystawić Dejmek.

— A dalsze związki z teatrem?

— Na razie ich nie ma, a o planach pisarskich nie lubię mówić. W tej chwili pracuję nad krótkimi opowiadaniem.

— A więc może kilka słów o obecnej wizycie w Krakowie i Nowej Hucie, którą widzi Pani po raz pierwszy.

— Bardzo lubię przyjeżdżać do Krakowa. Zdarza się to rzadko, raz na kilka lat. Zawsze jestem prawdziwie rozczulona widząc Kraków — miasto o ciągłości życia; tego nie ma już dzisiejsza Warszawa. Obecnie spędzam tu czas bardzo charakterystycznie, oglądając rzeczy typowe dla Polski. Dziś rankiem na przykład gościłam w klasztorze Cystersów w Mogile (których chór jest współuczestnikiem przedstawienia mojej sztuki), po południu zwiedziłam Kombinat Huty imienia Lenina, a resztę czasu spędzam w towarzystwie — królów.

— Na Wawelu i na scenie...

Na tych kontrastach dzisiejszej Polski kończymy zakulisową rozmowę, wezwane dzwoniem na III akt ostatniej próby „Geniusza sierocego” Marii Dąbrowskiej.

Rozmawiała

KRYSTYNA ZBIJEWSKA



Maria Dąbrowska za kulisami Teatru Ludowego. Pośrodku — realizator przedstawienia „Geniusz sierocy”, reż. Jerzy Krasowski, z prawej — odtwórca głównej roli, króla Władysława IV — Jerzy Kąlszewski.

Fot. E. WĘGŁOWSKI

SZALONY RECENZENT

W Nowej Hucie odbyła się niedawno uroczysta premiera „Geniusz sierocym“ Marii Dąbrowskiej zamysł i tamtejszy Teatr Ludowy uczcił obchody dziesięciolecia miasta. Ta stąd korzyść niewątpliwa, iż wybrani, którym udało się być owego wieczoru na widowni, mieli możność osobiście przyjrzeć się autorce — i zgotować jej gorącą owa- cję za „Noce i dnie“.

Bo też „Geniusz sierocy“ nie należy do najcenniejszych dzieł Dąbrowskiej. A mówiąc bez grzecznościowych eufemizmów, jakich z okazji swego debiutu teatralnego sporo się jeszcze nasłucha sędziwa pi-sarka — „Geniusz sierocy“ jest przedsięwzięciem wręcz nieudanym. Trzeba to powiedzieć tym jaśniej, że prasa, wymiósłszy z przedstawienia ton wysokiej retoryki obywatelskiej — uderzać zaczyna w wielki dzwon. Lubi się u nas wiesz-czyć; kogo raz na ten stolec wyniesiono, dostąpił łaski nieskazitelności dla wszystkich, swoich dzieł. Bu-zia świątobliwie w ciup, przez bite trzy godziny kapany w namaszczonej nudzie, widz sam się pompuje w przekonaniu, że uczestniczy w rzeczy ważkiej. Dramat uprawdzie posiada także czy inne niedostatki, bywa nawet miejscami męczący, ale zawsze pozostaje to wielka Dą-browska, rozum polityczny; losy narodowe. Atmosfera tak napompowana była wzniosłościami, że mało brakowało, a wszystko utonęłoby w wyzwalającym, rabelesowskim re-chocie.

Pokazano nam bowiem „Ubu króla“ — granego z śmiertelną powagą, w melancholijnej tonacji dzisiejszego zatroskania, z kaznodziej-skimi przestrojami i zbawczą sentencją.

W programie do przedstawienia, zastrzeższy dyplomatycznie iż „Geniusz sierocy“ „twardo staje w poprzek wymogom warsztatu-teatru“, tak tłumaczy reżyser J. Krasowski celowość jego wystawienia. „To sztuka historyczna“. — Zgoda. Lecz „Geniusz sierocy“ to nade wszystko sztuka współczesna. To utwór dający wizerunek ducha narodu. Doskonale wierny zdarzeniom i fak-tom z połowy XVII wieku, niepo-kojąco wierny połowie XX wieku. Ta klamra historyczna, ten luk

obejmujący trzy wieki życia naro-dowego, nakazuje przemyśleć wiele. Ile? A no zobaczymy, co z tych trzywiekowych rekolekcji narodo-wych wyniknie.

Samo spojrzenie na wydarzenie historyczne nie jest w „Geniuszu sierocym“ ani nowe, ani własne. Ze Rzeczpospolitą zgubiła anarchia szla-cka, że „przywary“ magnaterii

nową współczesną. Może więc grun-tuje swą siłę nie na koncepcji hi-storii, lecz aktualności publicystycz-nej; nie na odkrywczości spojrzenia, lecz przypomnieniu na czasie prawd starych a pożywnych. Współczesność „Geniuszu sierocemu“ — to data jego powstania, rok 1939. Byłobyż w nim przecucie krachu wrześniowego? Na tym tle wezwania króla Włady-

patrznościowy, depozytariusz woli narodowej, rewolucjonista na tronie, gwałciciel praw dla dobra publicz-nego, prowadzący naród ku wielkim czynom.

W akcie ostatnim nie ma już kró-la — poniósł klęskę i zmarł. Ale sprawdziły się jego groźne przewidy-wania, a jego testament polityczny stał się jedyną szansą ocalenia kra-

Grany dziś ku pouczeniu współ-czesnych jest „Geniusz sierocy“ zbio-rem mimowiednych niedorzeczności — albo komunalów. Historia niezawsze jest najlepszą nauczycielką życia — zwłaszcza że w ciągu ostat-nich lat dwudziestu zestarzała się i oddaliła. Anachronizm, podawany z dostojnością, grozi przelaniem patosu — w humor. Podobnie szkol-ny komunal „Geniusz sierocy“ za-wiera sporą ilość złotych myśli na modłę staropolskiej retoryki oby-watełskiej. Które tak są osłuchane, że tyle z nich wynika, co z owych rad, jakich w „Trans-Atlantyku“ u-dziela narratorowi na obczyźnie zac-ny rodak: „Ale gdyś tu się został, to idźże zaraz do Poselstwa albo nie idź, i tam się zamelduj albo nie zamelduj, bo jeśli się zameldujesz lub nie zameldujesz, na znaczną przykrość możesz być narażonym lub nie narażonym“. Nie pozwalają zachować należytej powagi pewne stereotypy ujęć i charakterystyk, obce wrażliwości dzisiejszej; tym bardziej że scena narzuca ich przy-jęcie wprost, z pełnią uczuciowego zaangażowania. I tak w ujęciu kró-la uderzają stereotypy sentymen-talne. Pierwszy akt pointuje Dąbrow-ska scenką z dzieckiem, w której Władysław, pełen trosk państwo-wych, z wielkiej polityki przechodzi nagle do demonstrowania swych uczuć ojcowskich. W innym znów miejscu, nasłuchując kukania ku-kułki (tak w tekście powiada „kroto-chwilnie“, iż go „kukulka zazulecz-ka z łoża raniutko wyciągnęła“). Pod koniec aktu II wybiera się na polowanie i „sta razy więcej niż król... człowiek umęczony od li-dzi“ deklaruje swe umiłowanie przyrody: „Ze psy jeno, z drzewa-mi, w których nie ludzkie gęby uprzykrzone, tylko wiatr cudnie ga-da...“ A w finale aktu trzeciego za-wodzi po zmarłym królu tylko ko-zak Omelian, śpiewak („Oj, dobryj bul“ itp.) oraz pacholeta służebne... Język dramatu jest świetnym cwi-czeniem stylistycznym z zakresu staropolszczyzny. Piękny, zapewne, sam w sobie. Ale potęguje tylko anachroniczność sprawy. Jak w „Trans-Atlantyku“.

W przedstawieniu piękne są sceny zbiorowe, scenografia i kostiumy. Ale w sumie „rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie“. A swoją drogą, dowiedziałem się z przedmowy Boya do „Ubu króla“, iż Alfred Jar-ry jest również autorem dzieła pro-zatorskiego pt. „Noce i dnie“.

WŁADYSŁAW KRÓL 'albo POLACY

LUDWIK FLASZEN

i szlachty, jako to samowola i pry-wata, a więc krótkowzroczność poli-tyczna stanęła na zawadzie pomyśl-ności państwa, że jedynie wzmocnie-nie władzy królewskiej mogło zap-obiec upadkowi. Prawdy te, lanso-wane przez szkołę historyczną kra-kowską, należą już od lat kilkadzie-sięciu do skarbcza szkolnych sądów obiegowych; nie sposób więc mówić w dramacie o jakiegokolwiek akcji wewnętrznej, która tu polegać ma na dyskusji politycznej. Przerzucane przez szklanymi jest obrzędem, nie dyskusją, wzmaga tylko dostoj-ność imprezy, nie podnosząc jej temperatury myślowej. Teza, że za-mierzona przez Władysława IV woj-na przeciw Turcji mogła zapobiec wewnętrznemu kryzysowi państwa, jest bodajże stuletnią własnością Karola Szajnochy; że brzmi oryginalnie u Dąbrowskiej, zasługa to historiografii, która jej na ogół nie przejęła, dzięki czemu z ławy szkolnej nie jest nam znana. Zaś „rewizjonizm“ w sprawie ruskiej, uznanie słuszności roszczeń kozac-kich wobec Rzeczypospolitej, która nie najlepszą matką im była, po kilkakrotnych — od Prusa począt-ki — kampaniach antysienkiewi-czowskich, po głośnym wystąpieniu O. Górki — jest nie tyle zasługą intelektualną, ile piękną deklaracją postępowości ze strony autorki.

Tyle od strony historycznej. Ale — jak słusznie zakłada Krasowski — dramat Dąbrowskiej posiada też wy-

ślawia do przygotowań wojennych nabierają wymowy ostrej, przeciw-stawnej urzędowemu optymizmowi osławionego „silni, zvarci, goto-wi...“ I niejakiej powagi nabierają przewidywania króla co do zagład-y Polski — śmieszne dotąd przez to, iż autorka buduje mądrość swego bohatera, wyposażony go we własną wiedzę o rozbiarach. Ale kimże w takim razie byłby król? Jest on u Dąbrowskiej nosicielem najwęższej racji stanu. Czuje się osamotniony w tłumie zaślepiań-ców, w zalewie pospolitości. I ma w sobie coś z męża opatrnościowe-go, gdy mówi: „A ja was chcę z dziejami świata sprzągnąć, tak by w nich Rzeczpospolita kozyrą była, a bodaj choćby kartą w grach wiel-kiej wagi drugim równą“. Albo: „Je-śliby naród chciał usnąć i gnuśnym snem historię swoją przespać, za-lybym go i wtedy miał nie trząść za ramiona i nie budzić do życia?“ I jeszcze: „A jeśli dla zbawienia oj-czyzny król jaki albo zacny mąż prawo przestąpił?... A może nie tak przestąpił, jak ponad prawa się wy-niósł i nowe drogi pokazał...“ Władysław IV głosi u Dąbrowskiej ideę Polski mocarstwowej, federacyjnej, sprawiedliwej dla wszystkich zamieszkujących jej ludów, stanów i wyznań; nie jest mu obce nawet coś w rodzaju cezaryzmu demokratycz-nego, skoro władzę swoją skłonny jest oprzeć na stanach „niższych“... A na czele Polski stoi on, mąż o-

ju. Samotny, sierocy geniusz, bez-nadziejnie zblakany wśród „narodu idiotów“... Czy za pogrzebem zmar-łego Władysława IV pójdzie wierna kasztanka?

Podobieństwa są zbyt kuszące, by nie tak wyglądała aktualność sztuki anno 1939. A dwadzieścia lat póź-niej? Dwadzieścia lat później weź-mie „Geniusza sierocemu“ na war-sztat teatr nowohucki i zechce zro-bić zeń dramt popaździernikowej racji stanu, rozumu politycznego i dyscypliny społecznej. Ale materia utworu buntuje się przeciw chwa-lebnemu zamysłowi; inscenizator swoje, a materia swoje. Na scenie toczy się dostojna drama narodowa z przestrojami dla współczesności; a sensy mimowolne coraz to pomru-gują sobie ironicznie na boku.

I tak z trzywiekowych rekolek-cji narodowych wynika, że: 1) Pol-ska za wszelką cenę musi utrzymać swą pozycję mocarstwową. 2) By tego dokonać, musi zerwać z gnuś-nym pokojem i przedsiębrać wojny zaczepne; i to koniecznie z Turka-mi. 3) Rzeczpospolita ma być matką dla Kozaków i ludu ruskiego. No, powiedzcie sami, czy nie jest to „Ubu król“? Aha, i jeszcze: rzeczą zgubną jest demokracja; tylko wła-dza skupiona w ręku jednostki mo-że zapobiec rozkładowi, ugruntować potęgę państwa. Co jeśli nie brzmi nonsensownie, mnie osobiście nie odpowiada.

festiwal we Wrocławiu. Festiwal nareszcie reprezentatywny dla tego, co się naprawdę dzieje w teatrze polskim. Nie przemilczający żadnego wybitnego zjawiska (jak np. zeszłoroczne spotkanie warszawskie, na których nie było kraakowskiej „Nieboskiej”) ani pełniący funkcji starannie przygotowanego okna wystawowego, na którym oglądamy eksponaty, jakich na codzień kupić nie można. Polski teatr i współczesny dramat polski wygląda tak właśnie, jak owoch osiem spektakli festiwalowych. Gdyby ktoś, kto nie zna aktualnej sytuacji w polskiej dramaturgii współczesnej i nie ma rozeznania w stanie sił i środków polskiego teatru, próbował wyrobić sobie zdanie na ten temat jedynie na podstawie festiwalu wrocławskiego, doszedłby bez wątpienia do właściwych wniosków. Nie są to wnioski dla tego dramatu nadto radosne, to prawda. Więcej: są alarmujące. Ale właśnie dlatego tak bardzo potrzebne. I dobrze się stało, że festiwal wrocławski je w formie tzw. surowej prawdy podpowiada. Gra idzie w tym wypadku o zbyt wysoką stawkę: o obecność polskiego dramatu współczesnego w repertuarze teatrów. Zbyt wysoka, by wolno nam było na ten temat żartować. W tej chwili dramat ten — po raz pierwszy w dwudziestoleciu powojennym — wszedł do normalnego krwioobrotu teatralnego, zdobył sobie widza, stał się atrakcyjną (tak jest!) pozycją repertuarową, realizowany jest przez teatry bez potrzeby administracyjnej zachęty i bez poczucia odwalania przykrej acz koniecznej pańszczyzny. Wrocław to potwierdził — i stał się jednocześnie znakiem ostrzegawczym. Pokazał, że przynajmniej od roku stoimy w miejscu. I że ten postój może być groźny: mechanizm pracujący na jałowych obrotach szybko się rozreguluje.

FESTIWAL POLSKIEGO DRAMATU

Jerzy Koenig

teatralny, który wyrósł w tej chwili na jeden z ciekawszych w Polsce ośrodków teatralnych. Impo-nująca różnorodność: nabierający szerokiego oddechu Teatr Polski, kierowany od roku przez Skuszanek i Krasowskiego; „Pantomima” Tomaszewskiego, która stała się w tej chwili najambitniejszym tego typu teatrem w świecie, jest jednym z najciekawszych — i najmniej znanych — objawień teatralnych w kraju; Teatr-Laboratorium Jerzego Grotowskiego, prowadzącego interesujące i płodne badania nad techniką aktorską (wyników tego nie można już dzisiaj lekceważyć ani kwalifikować protekcjonalnie do kategorii nierozumnych szaleństw maniaka

— jak to robi od paru lat tzw. opinia warszawska); kilka interesujących teatrzyków studenckich, z „Kalamburem” na czele, który stał się w tej chwili jedną z aktywniejszych w Polsce nadsenek teatralnych, mogąca się pochlubić między innymi znakomitymi „Szewcami”, najlepszym, jak dotąd spektaklem witekiewiczowskim w kraju, Prężne i aktywne środowisko teatralne, które zasługuje na baczność uwagę, nie tylko od święta.

W tej chwili zdobył sobie Wrocław jeszcze jeden atut: jest organizatorem Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. W konkur-

sie tegorocznym brało udział osiem przedstawień. Powiedziałem, że był to festiwal w pełnym znaczeniu słowa reprezentatywny dla tego, co się w dziedzinie polskiej dramaturgii współczesnej robi w teatrze. Były oczywiście luki: nie przyjechały dwa zaproszone do udziału teatry warszawskie. Współczesny z „Tangiem” i Narodowy z ostatnim Witekacym. Pominięty został „Kamienisty świat” wg Borowskiego (Praski Teatr Ludowy), warto byłoby pokazać choćby jako imprezę towarzyszącą wrocławskiego „Króla IV” Grochowiaka, może także któryś z faktomontaży (lubelski? olsztyński? krakowski?). Jest w

(Dokończenie na str. 2)

(Dokończenie ze str. 1)

kraju kilka teatrzyków małych form, które dorobiły się interesujących przedstawień (choćby białostocka „Ekspresja” Iwańca i Sowińskiego), te jednak miały na początku kwietnia swój własny festiwal. Luki oczywiście, ale nie należy dotkliwie: zamiast „Tanga” axerowskiego obejrzelimy nie tak może znakomicie skomponowane i dobre aktorsko, ale interesujące reżysersko, ostrzejsze od warszawskiego „Tango” krakowskie Jerzego Jarockiego — i marne realizacyjnie, ale warte uwagi jako interpretacja reżyserska „Tango” gdańskie Piotra Paradowskiego. Witekacy warszawski został zrekom-pensowany z nawiązką przez pokazanych poza konkursem „Szewców” w studenckim „Kalamburze”, adaptacja „Kamienisty świata” byłaby w efekcie jeszcze jednym dowodem na to, że istnieją obszary tematyczne niepokryte przez dramaturgię — co jest rzeczą skądinąd dobrze znaną (dotyczy to przede wszystkim najbardziej deficytowego w tej

chwili aktualnego dramatu politycznego, którego nie zastąpi przecież unikowy „Pruski mur”); wreszcie Grochowiak i jego pokolenie, jeszcze rok, dwa temu najbardziej obiecujące, nie miało w tym sezonie w teatrze (w radio, w telewizji — owszem, ale to sprawa osobna) wiele do powiedzenia. Grzechy więc nie tak znowu wielkie, odpuścić je łatwo — tym bardziej, że nie wszystkie z nich były zawinione przez organizatorów.

Obok reprezentatywności festiwalu — jeszcze trzy zjawiska warte odnotowania. Najpierw — przedstawienie „Stanisława i Bogumiła” Marii Dąbrowskiej, najważniejszy i najpełniejszy artystycznie spektakl festiwalu. Przedstawienie Skuszan-ki jest prapremierą teatralną tego dramatu (rok temu tekst Dąbrowskiej pokazał w telewizji Jerzy Krasowski), omijanego przez teatr i lekceważonego (a może tylko niedocenianego?) przez krytykę. Rewizjonizm historyczny Dąbrowskiej, która na przekór legendzie i tradycyjnej historiografii przyznała w

FESTIWAL POLSKIEGO DRAMATU

sporze Bolesława Śmiałego z biskupem krakowskim Stanisławem racie patriotyczne i moralne królowi, nabrał w ostatnim okresie nowej, brzmiącej bardzo doraźnie aktualności. Ożywiło to przez dodatkową aktualność publicystyczną tekst szlachetnego, napisanego z pasją obywatelską i poczuciem wagi historii, ale przecież martwego teatralnie dramatu. Reszta była zasługą teatru, który zbudował w oparciu o statyczny, bliski żywym obrazom historycznym dramat pasjonujące i gorące emocjonalnie widowisko. Precyzyjna, świadoma użycie środków wyrazu praca reżyserska i aktorska. Przedstawienie stanowi wzorowo przeprowadzoną i udaną próbę teatralizacji rezoner-skiego dramatu politycznego, który miał opinię mało atrakcyjnego dla teatru zabytku literackiego. To stanowi największą zasługę Skuszan-ki: nie tylko doraźna aktualność, ale przede wszystkim niebanalność pracy teatralnej dały temu przedstawieniu rangę żywej sztuki. Świetna rola Ignacego Gogolewskiego, który jako król Bolesław stworzył pełną, niespodziewanie głęboką, ludzko tragiczną postać dramatyczną. Całe zresztą przedstawienie — poprowadzone z rzadkim ostatnio wyczuciem rytmu teatralnego — jest czyste aktorsko. Wiele obiecujący debiut w dużej roli Pawła Galii (Czwańko). Zdaje się, że oba dramaty Dąbrowskiej — „Stanisław i Bogumił” i wcześniejszy „Geniusz sierocy” — będą w miarę upływu czasu nabierały ceny. Po wrocławskiej premierze Skuszan-ki i po nowożytności premierze „Geniuszu sierociego” Krasowskiego, zaczynamy doceniać mądrość i daleką od banału „polskość” tej dramaturgii. A jeszcze niedawno oba dramaty Dąbrowskiej były uważane za pomyłkę artystyczną autorki („Nocy i dni”).

Drugim zjawiskiem festiwalu — tym razem nie będącym już w żadnym razie niespodzianką — było „Tango” Mrożka. Sztuka ta — i to również nie jest odkryciem — weszła na trwałe do repertuaru, nie tylko jako modny, ale na pewno także jako najwybitniejszy dramat dwudziestolecia powojennego. Przez pewien czas wydawało się, że nobilitowało ją do tej roli głównie przedstawienie axerowskie. To

prawda, że Axer jako pierwszy pokazał Mrożka bez teatralnych dzieł wactw groteskowych, zaproponował trafną wreszcie — po wielu latach paskudzenia tej dramaturgii — stylistykę sceniczną. Odkrycie to, które zresztą musiało wcześniej czy później nastąpić, stało się w chwili obecnej własnością powszechną. I okazało się wówczas, że dopiero po przekroczeniu tej elementarnej bariery zaczynają się prawdziwe trudności interpretacyjne, odkrywają się zamaskowane dotychczas pułapki. Kolejne przedstawienia „Tanga” na pewno komplementują premierę warszawską z punktu widzenia sprawności aktorskiej. Interpretacje reżyserskie są natomiast w wielu wypadkach i ciekawsze, i konsekwentniejsze (od szczegółów począwszy — np. śmierć babci, która jest w przedstawieniu Axera śmiercią autentycznie smutną, na ogólnym rysunku spektaklu jako całości kończąca). Normalna to kolej losu; ale nie koniec jeszcze z niespodziankami Mrożka. Trudno bowiem po tylokrotnym oglądaniu różnych wersji „Tanga” na scenie oprócz się wrażeniu, że autorzy dotychczasowych przedstawień wybierali trop najprostszy i najbanalniejszy zarazem. Trop odwołujący się do przykładu mieszczaństwa krakowskiego i dość bliski żartobliwym supozycjom Kotta z jego zabawnej i mylącej jednocześnie ludzi bez poczucia humoru „Rodziny Mrożka”. Parabola „Tanga” — najbardziej uniwersalnej, zbierającej doświadczenia całej Europy sztuki Mrożka — została w ten sposób rozszyfrowana przy pomocy klucza prowincjonalnego, z doszukiwaniem się „dwuznacznych aluzji (tak jest!). W ślad za teatrem poszła część widzów, skąd padły przeciętne zarzuty obojętnej ideologicznej (znowu: „Tango” jako prowincjonalny dramat aluzyjny), sformułowany nawet został zarzut pod adresem krytyki, że przemilczała istotny — i jakoby nieuczynany — sens sztuki (Sandauer). Krótko mówiąc, „Tango” było dotąd przede wszystkim kabaretem politycznym. Bardzo to żalosne, ale i bardzo prawdziwe. Nie było dotąd przedstawienia „Tanga”, które próbowałoby w sposób konsekwentny oderwać się od plotkarskiej aluzyjności.

I nie było dotąd sztuki w polskiej dramaturgii współczesnej, wobec której teatr byłby równie bezradny. Festiwal wrocławski to potwierdził. Trzecim zjawiskiem, o którym przypominał Wrocław, był Różewicz. Wiele się dotąd mówiło i pisało o zmarnowaniu przez teatr tej dramaturgii. O jej niedocenieniu i niewykorzystaniu. Od czasu warszawskiej „Kartoteki” zrobiło się głucho o teatrze Różewicza. Było jedno, drugie, trzecie przedstawienie, szare, banalne teatralnie premiery, trochę pomyłek, trochę popisów skandalicznej nieporadności. Kto pamięta o przedstawieniach — nie: przeczytanych sztukach — „Grupy Laokoona”, „Świadców” (nie licząc wersji telewizyjnej Hanuszkiewicz), „Wyszedł z domu”, „Smieszny staruszek”, „Aktu przerywanego”, „Spaghetti i miecz”? Nie było ich, albo się nie liczyły. We Wrocławiu grane było przedstawienie krakowskie „Wyszedł z domu”, rok temu przyjęte chłodno i z rozczarowaniem. Może dojrzało, może Jarocki coś zmienił, może zmieniły nasze wymagania postne obiady ostatniego sezonu — dość, że spektakl krakowski Teatru Starego nabrał nieoczekiwane blasku. To nie tylko świetna rola Ewy Lassek, to także Różewicz, do którego teatr powoli dojrzała. Może naprawdę? Jest Różewicz ciągle wyrzutem sumienia polskiego teatru, i jest jego niewykorzystana szansa.

Zrehabilitowana teatralnie Dąbrowska, nie doczytana do końca Mrożek, wzdarczany dotąd Różewicz — to wszystko, co miał do powiedzenia we Wrocławiu polski dramat. Reszta przedstawiała się dosyć żałośnie. Jako protezy żywej dramaturgii. Ambicje artystyczne? Wykoncepcowany, sztywny jak twierdzenie logistyczne dramat poetycki Karpowicza „Przerwa w podróży”, którego zamysł da się teoretycznie obronić, realizacja jest konsekwentna, ale jako literatura i jako propozycja teatralna ani mnie, ani większość widzów przekonać nie potrafi. Dramat z dnia dzisiejszego? „Pogranicze południk 15” St. Brat-kowskiego, koniunkturalne poprawdy reportażowe podane w preten-

sjonalnej formie „westernu produkcyjnego”, z unikiem w stronę jałowego psychologizowania. Debiut? Poprawnie napisane, ale puste i doprawione fałszywą pretensjonalnością scenki więzienne Pietryka „Trzy i pół człowieka”. Polityczny dramat z historii najnowszej? Opracowana przez Hanuszkiewicz adaptacja „Kolumbów” Bratnego, najchłodniej przyjęte i budżące zdecydowane sprzeczny — nie tylko artystyczne — przedstawienie festiwalu.

Obraz polskiej dramaturgii pokazany na festiwalu jest bardzo prawdziwy. Zgadza się: najwybitniejszym zjawiskiem ostatnich lat było „Tango” Mrożka. Różewicz jest propozycją niedocenioną, debiutów interesujących bodaj jako zapowiedź nie ma, dramat z dnia powszedniego jest ułomny artystycznie i pokretnie unikowy, dramaturgii tzw. użytkowej brak, ambicje polityczne wystarczają ledwie na lustracyjne widowiska. Od roku, bótera nie się nowo nie pojawiło. Żyjemy na kredyt, z fałszywym wyoobrażeniem o bloim dobrobycie. Adaptacje z literatury współczesnej, które w takiej sytuacji są nieuchronne, niczego nie złatwiają — bo i adaptować nie ma czego, i pożytku z tego niewiele, poza doraźnym zalałaniem dziuru. Ucieczka w stronę klasyki nie jest na dłuższą metę możliwa, ani komukolwiek popłaci. W oparciu o obecne wzory teatru trwałego nie zbudujemy. Wiele nowych odkryć — jak niedawno z Witekacym, jak w inny sposób z Dąbrowską — już nas nie czeka.

Dziura, jaka się w tej chwili zrobiła w polskiej dramaturgii, jest jednym z najbardziej niepokojących zjawisk naszego życia kulturalnego. Dotyczy to przecież nie tylko teatru. Te przedstawienia, których brak są przecież zapieczem dla telewizji, w mniejszym stopniu — dla radia, w sposób bardziej pośredni stanowią laboratorium doświadczalne profesjonalnego scenariopisarstwa filmowego. Literatura słuchana i oglądana wymaga troskliwej opieki, zaczyna bowiem po kilku latach względnej urodzaju na powrót widywać i marnieć. A to z reguły bywa niepokojącym znakiem ostrzegawczym.

JERZY KOENIG

ARCHIWUM
P. TRATRU LUBOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. 21



TEATR LUDOWY W NOWEJ HUCIE: **GENIUSZ SIEROCY** Marii Dąbrowskiej. Scena z III aktu. Po środku — Franciszek Pieczka (Adam Kisiel). Adaptacja tekstu, inscenizacja i reżyseria: Jerzy Krasowski, inscenizacja plastyczna: Józef Szajna, opracowanie muzyczne: Józef Bok

śli Marii Dąbrowskiej. (Autorka z uznaniem zresztą i bez zastrzeżeń przyjęła je jako wierny wyraz swego dzieła. Warto także wspomnieć, że po premierze sama zaproponowała dalsze skrótory w niektórych dialogach). *Geniusz sierocy* jest sztuką o Polsce z lat panowania Władysława IV. Ukazuje konflikt króla z narodem (a raczej ze szlachtą zgromadzoną w sejmie i senacie), przegrana króla oraz jej konsekwencje. Rozgrywa się na tle planowanej przez króla „zapobiegawczej” wojny z Turkami, napadów tatarskich oraz sprawy *Kozaczyny* w przeddzień wojen kozackich.

Utwór Dąbrowskiej stanowi apologię dramatycznych, sierocych zmagani Władysława IV zmierzających do ugrontowania potęgi i znaczenia Polski. Nie chodzi w nim jednak o wybitniejszą „mocarstwowość” kraju ani o potrzebną wszczynania wojen zaczepnych, jak to ironicznie sugerował Ludwik Flaszyn. *Geniusz sierocy* pokazuje wyraźnie, że gra szła w gruncie rzeczy nie o potęgę, ale o egzystencję Rzeczypospolitej. Dwa pierwsze akty dramatu wypełnia walka króla (mającego nielicznych i do tego trwożliwych sprzymierzeńców) z poszczególnymi potentatami szlachecko-magnackiej Rzeczypospolitej i ze stanami sejmowymi, o realizację jego zamiarów i planów politycznych. Akt III ukazuje sejm konwokacyjny po śmierci króla, zmuszony przez nagłe wypadki (początek buntu i ekspansji Kozaków pod wodzą Bohdana Chmielnickiego) do desperackiego radzenia nad zapobieżeniem klęsce.

Pierwsza część dramatu zarysowuje jeszcze dość interesującą inną sprawę. Dalekowzroczność polityczna Władysława IV, jego osamotniony „geniusz”, nie łączy się z dostatecznie przebiegłymi metodami działania Król jest zniecierpliwiony, wyczerpany nerwowo, nie potrafi już znaleźć „dyplomatyzować”. Jest bardzo żywą i ludzką postacią dramatu. Zasady demokracji szlacheckiej zamienione w warcholską „złotą wolność” uczyliły go bezsilnym i bezradnym. Trzymiesięczny sejm roku 1646 nie tylko udamemni zamiary Władysława IV, ale bez większych ceremonii lamie wszelką władzę królewską

Widok jest żalony — sejmująca szlachta bawi się z władcą w myszkę i kota, rzucił nim i jego sprawami jak piłeczką, do reszły obywatelstwa króla. Władysław IV zachowuje godność pokonanego przez głupotę myślącego człowieka, ale jest w tej chwili postacią głęboko tragiczną. Ma bowiem pełną świadomość tego, że obywatelstwo zostało państwo.

Po kulminacji dramatu, jaką stanowi scena króla w finale II aktu, końcowy akt *Geniusza sierocego* (rozgrywający się w dwa lata później) zarysowuje obraz początku klęski państwa. W dyskusjach tego aktu znajduje też dość obszerny wyraz sprawa Kozaków i Rusi — sprawa ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Ich tragicznym reprezentantem jest tu wojewoda Adam Kisiel, któremu sejm powierza w końcu pertraktacji z Kozakami. Maria Dąbrowska postawiła to zagadnienie w sposób budzący szacunek i zainteresowanie. Pokazała jak szlachta polska traktowała ziemie wschodnie i ich mieszkańców, uzasadniła nie tylko wojny kozackie, ale i dalsze historyczne koleje tych ziem. Sądzę jednak, że III akt *Geniusza* udał się autorce, ogólnie biorąc, gorzej do poprzednich. Fakt ten odsłoniło również przedstawienie. Widać tu, że twórczyni dramatu sama zbyt wyraźnie może wzrusza się ukazanymi zdarzeniami. Stąd ton elegijny, sentymentalny i nieco nawet melodramatyczny, na przykład w finale, gdy pacholiki mówią o zmarłym królu. Pointa emocjonalna jest tu może dopowiedziana zbyt wyraźnie, aż naiwnie. Teatr ładnie zresztą stonował i udykretnił zakończenie, tak jak uprościł i uzwiózł cały dyskursywny tok dramatu.

Dochoźmy tu wreszcie do tej niemałej i jakże sprawnej pracy, jakiej reżyser wraz z zespołem dokonali na scenie. Zasadniczy, wewnętrzny nurt akcji *Geniusza sierocego* przebiega poprzez dialogi, polega na starciach dyskursywnych. Jest to akcja typowo „intelektualna”. Dramat realizuje się — jak już powiedzieliśmy — przede wszystkim w słowie. Zadaniem teatru inscenizującego utwor, budującego widowisko, było więc nadanie tej akcji teatralnego, scenicznego rytmu. Jerzy Krasowski skupił w tym przedstawieniu wiele z dotychczasowych doświadczeń Teatru Ludowego, użył warsztatu, instrumentu, który kształtował się na tej scenie od początku jej pracy. Widać to wyraźnie w scenicznym kształcie *Geniusza sierocego*, widać, że cały dorobek teatru nowohuckiego bardzo się tu przydał, bardzo pomógł w tym karkołomnym pozornie „wycynie” inscenizacyjnym. Spektakl nie łączy, nie dezorientuje widza w realiach historycznych, skupia uwagę na całym przebiegu dramatu, ma wreszcie kilka momentów teatralnie znakomych. Związana z drugim aktem, który osiągnął dynamikę i rytm chyba najlepszy, przedstawienie atakuje widownię treściami intelektualnymi, nabierającymi żywej, napiętej wymowy emocjonalnej. Niewątpliwie i reżyser, i zespół, całościowo, wzbogacili się w tym spektaklu nowymi doświadczeniami i nowymi zdobyczami. Teatr osiągnął w tym spektaklu nową sztukę jest dowodem dojrzewania artystycznego samych teatrów, które przestały tęsknić spoglądając w stronę Warszawy i mają coraz żywszą świadomość, że są skazane na własne siły, że zaś są bliższe odbiorcy — wyczuwają jego zainteresowania i ambicje kulturalne i chcą im dać wyraz.

A więc zamówienie społeczne? Gdyby nie zbytnia ogólnikowość tego nadużywanego określenia — tak właśnie należałoby to nazwać. Z drobną poprawką; chodzi tu raczej o zamówienie środowiskowe, podsuwane przez teatr, który ma ambicje nie tylko upowszechniać, ale i kształtować życie kulturalne swojego terenu. Polskie prapremiery są tam próbą prowokacji intelektualnej czy artystycznej i nieradko spełniają swoje zadanie: ożywiają atmosferę dyskusji, podnoszą dzięki temu rangę samego ośrodka. I dlatego warto zwrócić uwagę i omówić przynajmniej niektóre z tych prób, bez względu na to, czy są udane, czy nie. Będzie więc mowa o poznańskiej dramatyzacji noweli Stadnickiego, o wrocławskiej premierze nowej sztuki Gruszczyńskiego i zielonogórskiej próbie sceny debiutu dramatycznego Bogdana Wojdowskiego.

nie prawie tylko ci, którym Maria Dąbrowska nadała „znaczące” imiona: Poseł Czupany, Poseł Gniewny, Poseł Stroskany, Poseł Rozważny, Poseł Zdeteterminowany, Przerazony, Jowialny, Ferdynand Matysik, kapitałny Edward Rączkowski, Pyrkosz, Kotas, Lekszycki, Kron, Mirczewski i Klucznik — oto wykonawcy. Okrzyk: „Król tak, a my inak!” i „Niech się sejm rwie!” mam do dzisiaj w uszach. Bardzo dobrze wybranym, finezyjnym, inteligentnym i dojrzałym aktorsko wykonawcą króla Władysława jest Jerzy Kaliszewski, Tadeusz Szaniecki, Franciszek Pieczka i Jerzy Horecki są bardzo trafnymi wykonawcami ważnych w sztuce postaci: Ossolińskiego, Adama Kisiele oraz biskupa i podkanclerzego, Jędrzeja Leszczyńskiego. Dodajmy jeszcze Przybylskiego w roli Albrechta Radziwiła, a otrzymamy sporą (choć niepełną) listę tych, którzy bardzo wydatnie przysłużyli się *Geniuszowi sierocemu* na nowohuckiej scenie.

5

Wymowa *Geniusza sierocego* w Nowej Hucie jest nader prosta i zwykła. Nie jest to przedstawienie „aluzyjne”. I właśnie na tym tle obserwowaliśmy dziwne rzeczy w przyjęciu sztuki przez niektórych krakowskich młodych krytyków-intelektualistów. Wypowiedź autorki i teatru okazała się tak „popularna”, że aż niezrozumiała. Bo o coż w końcu chodziło? O lekcję historii dla współczesnych widzów, z której mogą wysnść pewne wnioski i pewne porównania. *Geniusz sierocy* pokazuje bolesne sprawy przeszłości

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

TRZY NOWE SZTUKI POLSKIE

Podczas gdy biadanie nad stanem współczesnej polskiej dramaturgii należy już do żelaznego repertuaru większości stołecznych krytyków, a warszawskie teatry — z nielicznymi wyjątkami — uprawiają klasykę i obcą dramaturgię, teatry mniejszych ośrodków wykazywały więcej śmiałości i inicjatywy, wstępując z prapremierami nowych polskich sztuk. I tak na przykład Teatr Ziemi Lubuskiej dał w minionym sezonie aż dwie polskie prapremiery; jedna z tych sztuk — *Jonasz i błazen* Broszkiewicza — robi karierę, druga — *Rampsyuit* Wojdowskiego — niewątpliwie także zasługuje na uwagę.

Kawiarnia warszawska może złośliwie dopatrywać się w tych decyzjach pewnego snobizmu na prapremiery, a przez nie poszukiwania rozgłosu szerszego niż nań zezwała zwykła „produkcja seryjna”. W istocie zaś dla wielu teatrów, a z pewnością dla większości widzów prowincjonalnych każda niemal sztuka jest prapremiera. Wydaje się, że z tego właśnie względu ryzyko finansowe jest tam mniejsze. Poza tym odwaga wystawienia nowej sztuki jest dowodem dojrzewania artystycznego samych teatrów, które przestały tęsknić spoglądając w stronę Warszawy i mają coraz żywszą świadomość, że są skazane na własne siły, że zaś są bliższe odbiorcy — wyczuwają jego zainteresowania i ambicje kulturalne i chcą im dać wyraz.

A więc zamówienie społeczne? Gdyby nie zbytnia ogólnikowość tego nadużywanego określenia — tak właśnie należałoby to nazwać. Z drobną poprawką; chodzi tu raczej o zamówienie środowiskowe, podsuwane przez teatr, który ma ambicje nie tylko upowszechniać, ale i kształtować życie kulturalne swojego terenu. Polskie prapremiery są tam próbą prowokacji intelektualnej czy artystycznej i nieradko spełniają swoje zadanie: ożywiają atmosferę dyskusji, podnoszą dzięki temu rangę samego ośrodka. I dlatego warto zwrócić uwagę i omówić przynajmniej niektóre z tych prób, bez względu na to, czy są udane, czy nie. Będzie więc mowa o poznańskiej dramatyzacji noweli Stadnickiego, o wrocławskiej premierze nowej sztuki Gruszczyńskiego i zielonogórskiej próbie sceny debiutu dramatycznego Bogdana Wojdowskiego.

kraju, jeden z głównych dramatów jego historii. Pokazuje rozsadek i głupotę polityczną. Może być nauka, a nawet przestroga. Może także dzisiaj, i to tu właśnie, w Nowej Hucie, działać na zasadzie kontrastu i konfrontacji. Jest sztuką o Polakach historycznych, których pewne cechy odbijają się jeszcze nieraz u Polaków dzisiejszych. Jest też dramatem swojego „geniuszu” naszego narodu i dramatem o sierocych, samotnych geniuszach, którzy działali w tym kraju poważnie myśląc o jego losach i jego przyszłości. Biorąc szerzej — sztuka Dąbrowskiej może być także przyjęta jako obrona wszystkich wartościowych, a „sierocych” i niedocenianych poczynań czy osiągnięć trafiających się w naszej ojczyźnie.

Ludwik Flaszyn zestawil sobie Władysława IV z *Geniusza sierocego* z królem Ubu z *Ubu-króla* jest w tej sztuce jedynie rozkrzyżczana szlachta polska na sejmie. Przedstawienie jest pod tym względem ostre. Natomiast w dramacie króla szło o zamianowanie (bynajmniej nie jednostkowe) wartości płynących z rozumem, patriotyzmu i poważnego dążenia do dobra nas wszystkich. Chodziło o przykład. Dydaktyka ta może się niejednemu wydać mało pociągającą i atrakcyjną. Nie sądzę, by można to było powiedzieć w stosunku do widowni nowohuckiej. Widziałem jak żywo chłoneła ona „poliskość” tego przedstawienia, jego akcję i problematykę. A jednocześnie jak słucha języka sztuki Marii Dąbrowskiej. Wchłania z nim przecież w siebie — „naszą piękną ojczyznę, polszczyznę”.

Andrzej Władysław Kral

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Edward Csató (red. naczelny), Maria Cramerle (zast. red. nacz.), Leonia Jabłonkówna, Irena Kellner, Andrzej Władysław Kral, Jerzy Macierakowski, Wojciech Natanson (sekr. redakcji), Mieczysław Radomski i Andrzej Wróblewski

SPIS TREŚCI

O nowy program telewizji 3

NOWE PRZEDSTAWIENIA

Andrzej Władysław Kral — *Nowa Huta, Teatr Ludowy i „Geniusz sierocy”* Marii Dąbrowskiej 4
Andrzej Wróblewski — *Trzy nowe sztuki polskie* 6
Taceanna Wysocka — *„Romeo i Julia”* znow w Operze Warszawskiej 8
Leonia Jabłonkówna — *„Wodewil i piosenka”* 10

ZA GRANICĄ

Edward Csató — *Notatki z kongresu w Helsinkach* 11
Cezary Lutecki — *Teatr Narodów (II)* 14

Z PRZESZŁOŚCI TEATRU

Edmund Wierciński — *Na zgon Stefana Jaracza* 16
Adam Grzymala-Siedlecki — *Państwo Młodzi (I)* 17

Z ZAŁOBNEJ KARTY

Jerzy Macierakowski — *Pamięci Marii Gorczyńskiej* 20

PRASA I KSIĄŻKI

I. J. — *O teatrze w czasopiśmie* 22
W. N. — *Odkrycie nieznanego podobizny Juliusza Słowackiego* 22

FELIETONY

List ze sceny: *Koszalki-opalki* 19

KRONIKA KRAJOWA

KRONIKA ZAGRANICZNA 25

Na okładce:



OLGA SAWICKA w roli Julii w baletce Prokofiewa *Romeo i Julia* na scenie Opery Warszawskiej. Inscenizacja i choreografia: Jerzy Gogół, kierownictwo muzyczne: Mieczysław Mierzejewski, scenografia: Teresa Roszkowska (fot. E. Hartwig)

TEATR

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU

16 — 31 sierpnia 1959 r.

ROK XIV

Nr 16

O NOWY PROGRAM TELEWIZJI

Przed kilku tygodniami na łamach *„Życia Warszawy”* dyrektor programowy Telewizji, Jerzy Pański, zreferował obowiązką tej instytucji wobec widzów. Rozmowa — red. Wróblewski z *„Życia Warszawy”* — potraktował wywiad z dyrektorem Pańskim jako zagajenie do dyskusji na temat programu telewizyjnego, obiecując wrócić do tego zagadnienia w najbliższej przyszłości i prosząc o nadsyłanie uwag i spostrzeżeń. Takie postawienie sprawy ze strony redakcji popularnego dziennika warszawskiego wydaje się ze wszech miar słuszne, gdyż ani obecny program Telewizji, ani to, co w jego obronie mówili dyrektor programowy Telewizji nie może zadowolić widzów, którzy — jak zaznacza *„Życie Warszawy”* — zgłaszają wiele uzasadnionych życzeń i zastrzeżeń. Dyskusja na temat programu Telewizji jest dziś tym potrzebniejsza, że — jak niemiernie się przekonać, zaglądnąc do odpowiednich sklepów — ilość telewizorów nie tylko z dnia na dzień się powiększa, lecz także — i ten fakt wydaje się szczególnie ważny — ulega coraz wyraźniejszemu zróżnicowaniu społecznemu.

Dzięki powstawaniu coraz to nowych stacji przekątnikowych telewizja przestała już dziś być monopolem dużych miast i dociera coraz dalej na prowincję, do powiatowych miasteczek i na wieś. To są fakty, które — jak się wydaje — uchodzą po trosze uwadze dyrekcji programowej Telewizji, skoro dla tego bardzo dla nas cennego procesu rozwijania się szeregów widzów do tej pory nie umiała znaleźć dostatecznie wyraźnego odbicia w programie.

Wydaje się, że nadszedł moment, w którym program Telewizji winien ulec bardzo zasadniczej rewizji pod nowym kątem widzenia: pod kątem potrzeb masowego odbiorcy prowincjonalnego. Adresatem tego postulatu nie jest oczywiście tylko dyrekcja programowa TV, która zresztą ustami dyr. Pańskiego we wspomnianym wywiadzie wyraźnie oświadczyła, że „w obecnym warunkach produkcja się tu mas coraz więcej, a dzięki kolejnym obniżkom cen dostępność ich wzrasta. Liczba abonentów TV jest coraz większa i nie można tego nie dostrzegać. Trzeba pomyśleć o nowych audycjach, które zaspokoiłyby potrzeby wsi i małego miasteczka, które zaniosłyby tam — nieraz po raz pierwszy — wiadomości o tym, jak można lepiej i wydajniej pracować, wygodniej i piękniej żyć. Środki techniczne i finansowe, jakimi nasz Telewizja obecnie dysponuje, nie wystarczą na zaspokojenie tych potrzeb i z pewnością trzeba będzie pomysł skąd wziąć na to odpowiednio sumy. Sprawy jest pilna, gdyż na dłuższą metę nie do pomyślenia jest, by warszawski ośrodek TV — a więc ośrodek centralny — dysponował tak ubogimi środkami technicznymi, nie pozostającymi w żadnej proporcji do jego potrzeb i zadań, jakie winien spełniać. Nie obejdzie się tu bez pomocy ze strony państwa, z drugiej strony jednak widzowie mają prawo oczekiwać, że ludzie odpowiedzialni w tej chwili za telewizję spróbują sami przelać utoarty, lecz już trochę zdezaktualizowany schemat programowy. Ich inicjatywa w tym względzie będzie najcenniejsza, gdyż to oni przecież — jako zawodowcy — są najbardziej kompetentni i do nich będzie należało znalezienie drogi do nowego telewizora.

Tendencja czynienia z widowiską telewizyjnego nowego rodzaju sztuki widowiskowej ma pełne uzasadnienie, a sama w sobie jest cenna i godna poparcia. Niebezpieczeństwo natomiast zaczyna się tam, gdzie ulegają zachwianiu proporcje pomiędzy znaczeniem teatru TV i całej części artystyczno-rozrywkowej programu TV a tą częścią programu, która poświęcona jest informacji i przede wszystkim jak najszerzej pojętej popularyzacji. Dziś — wobec tak wyraźnych zmian ilościowych i „jakościowych” wśród widzów szklanego ekranu — równowaga ta ulega zachwianiu. Nie można już adresować programu audycji TV wyłącznie do odbiorcy wywodzącego się w przeważającej mierze z inteligencji miejskiej. Więcej nawet: nie wolno nam zaprzepaścić tak znakomitego narzędzia upowszechniania najnowszych zdobyczy wiedzy i myśli ludzkiej, jakim może się stać telewizja. (Wydaje się, że warto by tu skorzystać z ogromnych doświadczeń, jakie ma w tej dziedzinie Polskie Radio.