

1/1973  
1974









PAŃSTWOWY  
TEATR  
LUDOWY  
NOWA HUTA  
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
**WALDEMAR KRYGIER**  
Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH  
JAN WĄTROBA  
KIEROWNIK LITERACKI  
JULIUSZ KYDRYŃSKI

GIOACCHINO ROSSINI

**CYRULLI KSEWILSKI**



# GIOACCHINO ANTONIO ROSSINI

włoski kompozytor operowy — urodzony 29 II 1792 r. w Pesaro — syn trębacza miejskiego, Giuseppe Antonio Rossiniego i śpiewaczki operowej Anny Guidarini — wskutek wydarzeń politycznych rodzice Rossiniego opuszczają wkrótce Pesaro — w 1800 r. Gioacchino zostaje oddany na stancję w Bolonii — 1802 r. przenosi się z rodzicami do Lugo, gdzie uczęszcza do Schola Cantorum — w 1804 r. dalsze studia muzyczne w Bolonii — od 1806-1810 r. nauka kompozycji w Liceo Musicale — występuje jako śpiewak w chórach kościelnych i operowych Bolonii — 1806 roku zostaje członkiem Accademia Filharmonica — w tym samym roku komponuje swą pierwszą operę „Demetriusz i Polibiusz” — od 1810 r. teatry muzyczne wielu miast włoskich wystawiają jego opery — 17 V 1815 r. podpisuje kontrakt z księciem impresariów Domenico Barbaja na kierownictwo muzyczne Teatro San Carlo i Teatro del Fondo w Neapolu z obowiązkiem kompozycji dla tych teatrów dwóch oper rocznie — 16 III 1822 r. ślub z Izabellą Colbran, śpiewaczką — 20 X 1823 r. podpisuje wraz z I. Colbran kontrakt z King's Theatre w Londynie — w czasie pobytu w Anglii jest gościem króla Jerzego IV — 26 VII 1824 r. wyjazd do Paryża, gdzie przyjmuje stanowisko Dyrektora Muzyki i Sceny Królewskiego Teatru Włoskiego — z okazji koronacji króla Karola X w Reims na zamówienie komponuje operę „Podróż do Reims albo Gospoda pod Złotą Lilią”, wyst. w Teatrze włoskim 19 VI 1825 r. — 14 X 1826 r. po premierze „Oblężenia Koryntu” w Théâtre de L'Opéra w Paryżu król Karol X postanowił mianować go Kawalerem Legii Honorowej (tytuł nie przyjęty przez kompozytora) — Rossini wkrótce otrzymuje nominację na Generalnego Inspektora Śpiewu Królewskich Instytucji Muzycznych, rezygnując z kierownictwa Teatru Włoskiego — 3 VIII 1829 r. premiera ostatniej opery „Wilhelm Tell” w Paryżu — 1829 r. śmierć matki i wyjazd do Bolonii — 1836 r. powrót do Paryża i znajomość z Olimpią Pélissier (zakończona małżeństwem 16 VIII 1846 r. po śmierci I. Colbran) — 1839 r. śmierć ojca — początki choroby. — 13 XI 1868 r. śmierć w Passy (rezydencja Rossiniego pod Paryżem).  
Twórczość operowa:

- „Weksel małżeński” prem. 3 XI 1810, Teatro San Moisè, Wenecja.
- „Dziwaczne nieporozumienie” prem. 29 X 1811, Teatro del Corso, Bolonia
- „Szczęśliwe oszukanie” prem. 8 I 1812, Teatro San Moisè, Wenecja.
- „Cyrus w Babilonii albo upadek Baltazara” prem. 14 III 1812, Teatro Municipale, Ferrara.
- „Jedwabna drabinka” prem. 9 V 1812, Teatro San Moisè, Wenecja
- „Kamień probierczy” prem. 26 IX 1812, Teatro alla Scala, Mediolan.
- „Sposobność czyni złodziejem” prem. 24 XI 1812, Teatro San Moisè, jw.



- „Signor Bruschino” prem. I 1813, Teatro San Moisè, Wenecja
- „Tankred” prem. 6 II 1813, Teatro La Fenice, Wenecja
- „Włoszka w Algierze” prem. 22 V 1813, Teatro San Benedetto, Wenecja
- „Aurelian w Palmirze” prem. 26 XII 1813, Teatro alla Scala, Mediolan
- „Turek we Włoszech” prem. 14 VIII 1814, Teatro alla Scala, Mediolan
- „Zygmunt” prem. 26 XII 1814, Teatro La Fenice, Wenecja
- „Elżbieta, królowa Anglii” prem. 4 X 1815, Teatro San Carlo, Neapol
- „Torwaldo i Dorliska”, prem. 26 XII 1815, Teatro Valle, Rzym
- „Almawiwa albo daremna przezorność”, („Cyrulik Sewilski”) prem. 26 II 1816, Teatro Argentina, Rzym
- „Gazeta albo Małżeństwo z konkursu” prem. 26 IX 1816, Teatro dei Fiorentini, Neapol
- „Otello albo Murzyn z Wenecji” prem. 4 XII 1816, Teatro del Fondo, Neapol
- „Kopciuszek albo Triumfująca dobroć” prem. 25 I 1817, Teatro Valle, Rzym
- „Sroka złodziejka” prem. 31 V 1817, Teatro alla Scala, Mediolan
- „Armida” prem. 11 XI 1817, Teatro San Carlo, Neapol
- „Adelajda burgundzka” prem. 27 XII 1817, Teatro Argentina, Rzym
- „Mojżesz w Egipcie” prem. 5 III 1818, Teatro San Carlo, Neapol
- „Adina albo Kalif z Bagdadu” prem. 22 VI 1826, Teatro San Carlos, Lizbona
- „Ricciardo i Zoraida” prem. 3 XII 1818, Teatro San Carlo, Neapol
- „Hermiona” prem. 27 III 1819, Teatro San Carlo, Neapol
- „Edward i Krystyna” prem. 24 IV 1819, Teatro San Benedetto, Wenecja
- „Dziewica z jeziora” prem. 24 IX 1819, Teatro San Carlo, Neapol
- „Bianca i Falliero” prem. 26 XII 1819, Teatro alla Scala, Mediolan
- „Mahomet II” prem. 3 XII 1820, Teatro San Carlo, Neapol
- „Matilde di Shabran albo Piękność i żelazne serce” prem. 24 II 1821, Teatro Apollo, Rzym
- „Zelmira” prem. 16 II 1822, Teatro San Carlo, Neapol
- „Semiramida” prem. 3 II 1823, Teatro La Fenice, Wenecja
- „Podróż do Reims albo Gospoda pod złotą Lilią” prem. 19 VI 1825, Théâtre Italien, Paryż
- „Oblężenie Koryntu” prem. 9 X 1826, Opera, Paryż
- „Mojżesz i Faraon” prem. 26 III 1827, Opera, Paryż
- „Hrabia Ory” prem. 20 VIII 1828, Opera, Paryż
- „Wilhelm Tell” prem. 3 VIII 1829, Opera, Paryż

Rossini napisał 38 oper seria i buffo cieszących się za życia dużym powodzeniem. Ponadto komponował kantaty, hymny, muzykę religijną, drobne utwory wokalne, muzykę instrumentalną.







# BEAUMARCHAIS

(Właśc. Pierre Augustin Caron) ur. 25 I 1732 r. w Paryżu jako czwarty syn zamożnego zegarmistrza. — Po śmierci swych braci jako jedyny spadkobierca ojcowskiego rzemiosła kształci się w zawodzie — wynalazek zegarmistrzowski powodem pierwszego procesu, wygranego — ów zegarek w pierścionku prezentuje pani de Pompadur, co zyskuje mu łaski u dworu. Małżeństwo z panią Franquet trwa niecały rok — od majątku żony nazwisko de Beaumarchais. — Na dworze Ludwika XV występuje jako muzyk — nauczyciel królewskich córek. — Znajomości w kręgach dworskich zetknęły go z Duvernay'em, który za przysługi oddane na dworze umożliwia mu karierę finansisty — wkrótce kupuje dyplom sekretarza królewskiego, zyskując zarazem tytuł szlachecki. — Podróż do Hiszpanii — dyplomatyczna misja uzyskanie wpływów na dworze hiszpańskim dzięki margrabinie de la Croix. — Pierwsza sztuka „Eugenia” (1764) nie zyskała powodzenia — 1769 r. ślub z p. Lèveque — śmierć drugiej żony i syna przyczyną plotek. — Druga sztuka „Dwaj przyjaciele czyli Kupiec z Lyonu” (1770), również bez powodzenia. — W tym roku śmierć Duvernaya — spadkobierca, hrabia de la Blache zarzuca mu fałszerstwo — proces wygrany w pierwszej instancji. — Beaumarchais pisze słowa i muzykę opery „Cyrulik sewilski” i przedkłada ją aktorom włoskiego teatru — operę odrzucono — przerabia ją na komedię i zostaje ona przyjęta w Komedii Francuskiej. — Pojedynek z księciem de Chaulnes wtrąca go do więzienia — w trakcie wznowieni procesu z de la Blachem — proces przegrany. — Nowy proces z sędzią Goëzmanem daje powód do napisania „Memoriałów” (1773—1774), godzących w sądownictwo — sprawa kończy się naganą dla obydwu stron i nakazem spalenia „Memoriałów” (1775). — Aby pozyskać ponownie łaski dworu ściga pamflet przeciwko pani du Barry — pozostaje bez nagrody, gdyż Ludwik XV umiera. — Chcąc zyskać łaskę Ludwika XVI likwiduje pamflet na Marię Antoninę — posądzony o jego autorstwo dostaje się do więzienia — wkrótce wypuszczony otrzymuje odszkodowanie. — Podejmuje próby „Cyrulika sewilskiego” i doczeka się wystawienia 23 II 1775 r. — sztuka pada — Beaumarchais ponownie przerabia „Cyrulika” i w nowej formie sztuka wkrótce zyskuje powodzenie. — Kolonie angielskie w Ameryce podejmują walkę o suwerenność, Beaumarchais zostaje przedstawicielem rządu francuskiego do pomocy „buntownikom”. — 1776 r. rehabilitacja po wyroku w sprawie Goëzmana — wygranie procesu przeciw de la Blache. — 1778 r. kończy „Wesele Figara” — 1781 r. sztuka ta przyjęta przez Komedie Francuską — 27 IV 1784 r. premiera „Wesela Figara” — Ludwik XVI wydaje rozkaz uwięzienia pisarza — wkrótce zostaje wypuszczony na wolność — w Trianon wystawia się „Cyrulika”, królowa gra rolę Rozyny. — Czasy rewolucji 1789 narażają go na prześladowania. — 1792 r. nowa sztuka „Występna matka, czyli domowe troski Almavivy”. — Znowu uwięziony — wydostaje się z więzienia. — Wyjeżdża za granicę — 1795 r. powraca do kraju — 18 V 1799 r. umiera w Paryżu.







# ମାଧ୍ୟମିକ ପଢ଼ା ବୋଧ୍ୟାଳୟ







# JANUSZ SZYDŁOWSKI

„Powstała w Krakowie scena, która stać się może kuźnią nowego Teatru: bez rutyny, bez sztampy, bez ambicjonalno-artystowskich zapędów — teatr świeży, młodzińczy pasją, pragnieniem twórczych poszukiwań, szczerym zaangażowaniem społecznym, dwunastoosobowy, koleżeński kolektyw” — ta optymistyczna zapowiedź Krystyny Zbijewskiej (Dziennik Polski 1969 r., nr 251) dotyczyła „Grupy Proscenium”, założonej w sezonie 1969/70 przy Teatrze Rozmaitości. Jednym z członków „Grupy” był Janusz Szydłowski, który jako absolwent krakowskiej PWST (ur. 1945 r., uk. studia w 1969 r.) rozpoczynał pracę w zawodzie aktorskim. „Grupa Proscenium”



skupiała młodych aktorów, którzy pragnęli wyjść poza schematyczny zakres studiów. Kilku działało w studenckim Teatrze STU — wśród nich również Szydłowski.

Ten okres pracy zespołowej, takie bowiem było podstawowe założenie „Grupy”, polegającej na tworzeniu i realizacji wspólnej koncepcji spektaklu, wywarł decydujący wpływ na osobowość aktorską Szydłowskiego. W „Proscenium” przekonałem się, wspomina Szydłowski że „spontaniczne”, aktorstwo, wypływające z zaangażowania, kiedy postać sceniczna bliska jest naszej psychice — działa na widza”.

Krótki był niestety żywot tej sceny — po zrealizowaniu dwóch spektakli: wg gogolowskiego „Nosa” i widowiska pt. „Sól” opartego na tekstach z literatury rosyjskiej i radzieckiej ustała jej działalność wraz ze śmiercią Jana Łukowskiego — założyciela „Proscenium”. W sezonie tym Janusz Szydłowski brał udział również w przedstawieniach macierzystego Teatru Rozmaitości. Grał de Brizara w „Ucieczce” Bułhakowa, Walerego w „Świętoszku” Moliera i Primitivo w adaptacji Hemingwayowskiego „Komu bije dzwon”.

Okresem, który przedłużył linię twórczej pracy aktorskiej Szydłowskiego był sezon kaliski w teatrze im. Bogusławskiego. Dyrektor I. Cywińska wspólnie z reżyserem M. Prusem zaangażował



Na zdjęciu u góry: Janusz Szydłowski w roli Havemeyera w „Weselu hrabiego Orgaza”. Obok Jerzy Kopczeński — Yetmayer poniżej — jako Mieczyk w „Kłęsce” A. Fadijeewa (pośrodku)



GIOACCHINO

ROSSINI

# CYRULIK SEWILSKI

(Il barbiere di Siviglia)

Opera w 3-ach aktach

Libretto: Beaumarchais. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy)  
Cesare Sterbini. Tłum. Aleksander Bardini

Opracowanie muzyczne: JOANNA WNUK  
Reżyseria: WALDEMAR KRYGIER

Scenografia: MARIAN GARLICKI  
Asystent reżysera: JAN KRZYWDZIAK

O B S A D A:

ZESPÓŁ MUZYCZNY

Almawiwa  
— JANUSZ SZYDŁOWSKI  
Rozyna  
— DANUTA JAMROZY  
— WANDA SWARYCZEWSKA  
Bartolo  
— JAN KRZYWDZIAK  
Figaro  
— ROMAN MARZEC  
— ZBIGNIEW HORAWA  
Don Bazyli  
— STEFAN MIENICKI  
— LESZEK ŚWIGOŃ

Marcelina  
— EUGENIA HORECKA  
— BARBARA STESŁOWICZ  
Fiorello  
— JANINA BOCHEŃSKA  
Urzędnik  
— STANISŁAW ELSNER  
Chór  
— EUGENIA HORECKA  
— BARBARA STESŁOWICZ  
— MAJA WIŚNIEWSKA  
— EWA WORYTKIEWICZ  
— ZINAIDA ZAGNER

Dyrygent i kierownik zespołu:  
JOANNA WNUK  
LILIANA HORODECKA  
— flet  
ANNA OBERC  
— obój  
JACEK GADOCHA  
— klarnet  
WOJCIECH ORAWIEC  
— fagot  
WIESŁAW JANECZEK  
— perkusja

Przygotowania wokalne: JOANNA WNUK:  
Prowadząca spektakl: JANINA GRUDNIEWICZ

Kontrola tekstu: JADWIGA RÓŻYSKA  
Światło: KRZYSZTOF ZENKOWSKI



żowali grupę młodych, uzdolnionych aktorów, którym dano możliwości tworzenia dobrego teatru i którzy dla tej szansy dokonali wyboru.

„Współpraca z Prusem stanowiła dla mnie źródło cennych doświadczeń. Prus „stawiał” w swojej pracy na aktora, zawierając jego inwencji, sprawności i celowości interpretacyjnej. Nie chodziło mu o tzw. poprawność — przekładał aktora „agresywnego” pod warunkiem, że aktor wiedział dlaczego stosuje takie a nie inne środki wyrazu”.

Pierwszą rolą Szydłowskiego był Kaznodzieja w „Wyzwoleniu”. „Inscenizacja — wspomina Szydłowski — koncentrując się wyłącznie na „polityce” utworu i pomijając świadomie wszystkie problemy dotyczące sztuki, była jednocześnie „aktem wiary w powołanie artysty i społeczną rolę teatru”.

Kaznodzieja w spektaklu był Konradem przyszłości, podstawą jego działania miała być wiara w ideę i jej zwycięstwo. Założenia inscenizacyjne Prusa wymagały wydobycia maksymalnej ekspresji. Np. wskazówką od reżysera było takie interpretowanie monologu Kaznodziei, aby sprawiał on wrażenie istoty uniesionej na „skrzydłach idei”. Następował moment, kiedy wygłaszany tekst przechodził w śpiew. Był to spektakl pełen muzyki — muzyki monologów z przemieszana muzyką dzwonek kościelnych. Patrząc z perspektywy paru lat uważam rolę Kaznodziei za najciekawszą w swej dotychczasowej pracy. Była to rola bardzo trudna dla młodego aktora, ale dająca wiele satysfakcji.” W spektaklu „Trędowatej”, również realizowanym przez M. Prusa, Szydłowski grał Ordynata Michorowskiego. Reżyser pozwolił przemawiać tekstowi. W tej konwencji „na serio” mieściła się koncepcja roli Ordynata Michorowskiego w ujęciu aktorskim Szydłowskiego. Rzec odegrano w normalnych dekoracjach, na tle IX Symfonii Beethovena, poruszając serca części widowni, a bawiąc tych, którzy podjęli dowcip reżysera. Recenzenci podkreślali znakomitą rolę Szydłowskiego w tym spektaklu. Ponadto grał Szydłowski Scurvy’ego w „Szewcach”.

Poza pracą w teatrze zespół przygotował w tym sezonie dwa spektakle dla poznańskiej TV. Były to nagrodzone Złotym Ekranem 1970 r. „Gody życia” Przybyszewskiego w reż. M. Prusa, w których Szydłowski grał Janotę i „Noce i dnie” M. Dąbrowskiej w reż. I. Cywińskiej — gdzie grał Marcina.

W następnym sezonie 1971/72 pracował Szydłowski w Teatrze Polskim w Poznaniu. Okres poznański w porównaniu z poprzednimi uważa za mało twórczy. Grał Szatana w inscenizacji Kordiana zrealizowanej przez R. Kordzińskiego, Pastora Hale w „Czarownicach z Salem” A. Millera i główną rolę w widowisku muzycznym opartym na komedii Fieldinga pt. „Córeczki pod klucz”.

„Po raz pierwszy grałem w sztuce muzycznej — mówi Szydłowski — miałem możliwość sprawdzenia swoich możliwości wokalnych. Przykładam dużą wagę do



kształcenia muzycznego aktora. Nie tylko potrzebne jest to w spektaklach muzycznych. Nasz zawód wymaga ciągłego wzbogacania warsztatu, szukania coraz to nowych środków wyrazu. Niektóre działania aktorskie odbywają się w korelacji rytmiczno-muzycznej. Przekonałem się o tym pracując z różnymi reżyserami. Tekst literacki bywa czasem wręcz partyturą muzyczną. Poczucie rytmu, linii melodycznej, wycucie frazy są niezbędne w realizacji stawianych nam zadań scenicznych.

Moje dotychczasowe częste zmiany teatrów powodowane były szukaniem coraz to nowych doświadczeń. Uważam, że to mobilizuje aktora. Ponadto miałem okazję kontaktu z różnorodną publicznością — dokonał się proces „obycia” ze sceną, możliwość konfrontacji zdobytej wiedzy z praktyką w różnych warunkach. Są to cenne doświadczenia dla młodego aktora”. W sezonie 1972/73 Szydłowski został zaangażowany do teatru nowohuckiego. Jego dotychczasowe role to Mieczyk w „Kłęsce” A. Fadiejeva w reż. W. Krygiera — uznany przez krytyków za ciekawą i interesującą aktorsko postać. Drugą rolą sezonu był Havemeyer-hrabia Orgaz w adaptacji „Wesela hrabiego Orgaza” R. Jaworskiego w reż. W. Krygiera. W spektaklu „Niezwyczajnych przygód Kubusia Puchatka” wg. A. A. Milne w reżyserii W. Krygiera przypadała mu w udziale postać Królika. „Reżyser postawił przed nami trudne zadanie, polegające na wydobyciu charakterystycznych cech występujących tam zwierząt środkami aktorskimi, pozbawiając nas celowo pomocy, jaką stanowi kostium. Było to jeszcze jedno cenne doświadczenie”.

Obecnie przygotowuje się Szydłowski do roli Almawiwy w eksperymentalnym spektaklu „Cyrulika sewilskiego”, będącym próbą połączenia dwóch gatunków teatru: dramatycznego i operowego.

„Jest to dla nas, aktorów, zadanie niesłychanie skomplikowane, wymagające połączenia roli komediowych z partiami wokalnymi. Zdaję sobie sprawę z trudności spowodowanych niedoskonałością warsztatu wokalnego, które zrekompensować można nienagannym aktorstwem. Zaistnienie tego spektaklu możliwe jest tylko przy pełnej koncentracji. Jeśli uda nam się to zrealizować, będzie to nasze wielkie zwycięstwo. Czy zwyciężymy — ocenią widzowie”.

\*

Niejednokrotnie zdarza się, że aktorzy poza pracą w teatrze podejmują próby piosenkarskie.

Laureatką Ogólnopolskiego Konkursu Piosenkarzy Studenckich jest Danuta Jamroz, grająca rolę Rozyny.

W zespole Teatru Ludowego jest kilku aktorów, którzy dysponują dobrymi warunkami głosowymi. Wszyscy znaleźli się w obsadzie „Cyrulika sewilskiego”. Czy podołają temu trudnemu zadaniu opano-

Na zdjęciu z prawej strony: Janusz Szydłowski w roli Ordynata Michorowskiego w kaliskim spektaklu „Trędowatej”



# КРОНИКА ПИЕТНАГО ПЕРИОДА 13



wania partii operowych będziemy mieli  
możność przekonać się na spektaklu.

**J. BROSKIEWICZ, BAR WSZYSTKICH  
ŚWIĘTYCH. REŻYSERIA: KRYSZYNA  
SKUSZANKA. SCENOGRAFIA: MARIAN  
GARLICKI. MUZYKA: JERZY BROSK-  
KIEWICZ; OPRACOWANIE — JÓZEF  
BOK. OPRACOWANIE CHOREOGRA-  
FICZNE: HENRYK DUDA. PRAPREMIE-  
RA 9 MARCA 1961 R. PRZEDSTA-  
WIEN: 26**

„Ta sztuka powstała na czystej i prze-  
rzystej konstrukcji komunału. Scena kom-  
promituje go najostrzej. Dlatego też spo-  
śród wykonawców przedstawienia najbar-  
dziej podobały mi się cztery manekiny  
i przez pewien czas Tadeusz Szaniecki, po-  
niważ nie musieli zabierać głosu”.

Z. Greń, O'Neill, Broszkiewicz: Spraw-  
dzenia, Życie Literackie 1961, nr 15, s. 5.  
**B. BRECHT, PAN PUNTILA I JEGO  
SŁUGA MATTI. REŻYSERIA: JÓZEF  
MAŚLIŃSKI. SCENOGRAFIA: KRYS-  
TYNA ZACHWATOWICZ. MUZYKA:  
JÓZEF BOK. PREMIERA 15 KWIETNIA  
1961. PRZEDSTAWIEN: 25**

„Najpiękniejszym przedstawieniem „Pun-  
titi” byłoby dla mnie to, na którym kilku  
podtatusiałych panów dostałoby gwałtow-  
nego szoku nerwowego.

Z przedstawienia w Nowej Hucie, niestety,  
nie wynosi się nikogo. Jest poprawne,  
gładkie, w miarę pomysłowe i w miarę —  
tak wydaje się przynajmniej na kilkuna-  
stym z rzędu spektaklu — puszczane na  
odpowiedzialność i temperament aktorów.  
To jest jednak zarzut. Że nie porywa, nie  
wywołuje wzruszeń gwałtownych, mało  
śmieszny i zupełnie nie złości. (...) Bardzo  
nijakie także i naiwne dekoracje Krysty-  
ny Zachwatowicz. Kilka skrzynek — kist,  
jak mówi się z niemiecka — z nieheblo-  
wanych desek, z nich też łaźnia fińska.  
Skoro, jak uczą, głównym produktem Fin-  
landii jest drewno, musi się ono, w stanie  
surowym znaleźć też w dużej ilości na  
scenie. Nietrudno to sobie wyobrazić.  
I nietrudno zabudować tak scenę aby  
uwięzić w niej i reżysera i aktorów, bez  
żadnej potrzeby i bez specjalnej koniecz-  
ności”. Z. Greń. Okazja: Brecht, Życie Li-  
terackie 1961, nr 23, s. 7.

„Na Pana Puntile” (...) idzie się wyłąc-  
nie dla Rączkowskiego. (...) Kiedy Rącz-  
kowski schodzi ze sceny, widownia zaczy-  
na się nudzić. Nic jej już nie potrafi za-  
jąć. (...) Konstrukcja reżyserska była bez-  
kierunkowa. W efekcie powstała dość niez-  
ręczna krzyżówka społecznej satyry  
z farsą, absurdalnej groteski z plebejskim  
moralitetem, teatru dydaktycznego z wo-  
dewilem. (...) Scenografia Krystyna Za-  
chwatowicz nie posiada również czystości  
rysunku, oscylując między makabryczną  
groteską, operującą naturalistycznym  
szczegółem, a surowością moralitetu, dzia-  
łającego skrótem. Stylistyczną jedność za-  
chowwała wyłącznie muzyka Józefa Boka,  
posługująca się obficie elementami parodii  
i humoru”. B. Mamoń, Oklaski dla Rącz-  
kowskiego, Tygodnik Powszechny 1951,  
nr 20, s. 6.

**E. SZWARC, SMOK. PRZEKŁAD: J. PO-  
MIANOWSKI. REŻYSERIA: J. KRA-**



„Kiedy na zakończenie przedstawienia wychodzą na scenę lutnicy, kowale i tkacze z transparentem, na którym wypisano wielkimi cyframi  $2 \times 2 = 4$  zdaje nam się, że znaleźliśmy się na którymś z młodzieżowych wieców jesienią 56. Z widowni zrywa się burza okłasków (...) Inscenizacja „Smoka” w teatrze nowohuckim stanowi dalszy ciąg „obrachunków ze współczesnością”, rozpoczętych przed paru laty (...)”, B. Mamoń, Utopia wciąż fascynuje, Tygodnik Powszechny 1961, nr 27, s. 8.

„Przedstawienie jest teatralnie dość okazałe, tzn. dużo w nim scenicznej pirotechniki i hałasu. (...) Z jednej strony np. doskonale pomysły w rodzaju wyświetlania na horyzoncie sceny w czasie walki Lancelota ze smokiem (walka ta toczy się w powietrzu i o jej przebiegu dowiadujemy się z relacji obserwatorów, przerywanych „oficjalnymi komunikatami” o „planowych posunięciach taktycznych” smoka) ruchomych form, kojarzących się z oglądanym z lotu ptaka, zrytym pociskami i pociętym zasiekami współczesnym polem bitwy, z drugiej zaś — stale nadużywany przesadny akompaniament efektów akustycznych i świetlnych, towarzyszący każdemu ukazaniu się smoka, a w akcie III — nawet przybyciu Lancelota”. I. Kellner, Smoki i ludzie, Teatr 1961, nr 23, s. 10—11.

„(...) trzeba również podziwiać niemal żelazną konsekwencję, jaką kierownictwo tej placówki wykazuje w kształtowaniu swojej linii artystyczno-ideowej, która zawsze — bliżej lub dalej — graniczy z dramatycznym terytorium WŁADZY.

Nie zawsze graniczy szczęśliwie w sensie inscenizacyjnym. (...) To teatr niewątpliwie twórczy, zadziorny — z wyrobionym już własnym obliczem i stylem, choć niejednokrotnie hermetyczny — wbrew uporczywym zapewnieniom ze strony jego kierownictwa, że właśnie TAKI teatr zdobywa i zdobędzie nowego widza... (...) teatr tym razem pokazał (jak ongiś), że nie rezygnując ani z nowoczesnej inscenizacji, ani z tzw. podwójnego dna sztuki, ani ze swego stylu artystycznego — może zaadresować przedstawienie do najprzeciętniej przygotowanych umysłowo widzów — oraz intelektualistów. (...)

Reżyser Jerzy Krasowski przy współudziale scenografa, Mariana Garlickiego (świetna oprawa, jakby pajęczej sieci wewnątrz) — zmontował barwne i żywe przedstawienie, pełne kapitalnych point — lecz przede wszystkim wymowne bez reszty. Może nawet zbyt wymowne; „Nawias” baśniowy zgrabnie obejmował kształty politycznego i społecznego moralitetu. Był to spektakl dużej klasy!” J. Bober, To wam się spodoba!, Gazeta Krakowska 1961, nr 148.

„Sztuka Szwarca jest interesująca nawet w swych naiwnościach i wewnętrznych skłóceniach.

Przedstawienie też. Jest ono rozegrane w poetyce świadomej naiwności. Jak

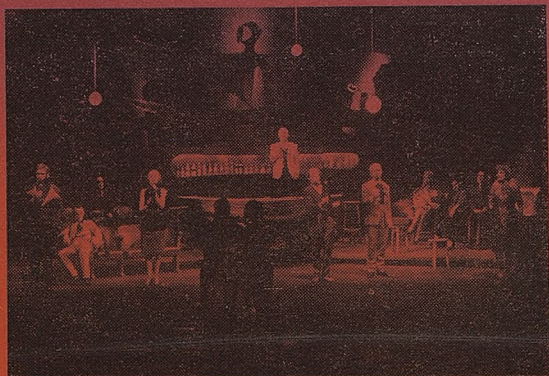






bajka — to bajka. Postaci zarysowane są konturem uproszczonym i wyolbrzymiającym. Kto jest zły, jest zły tak dalece, że aż czarny; kot podstępny — tak podstępny, że aż lisi w ruchach, kto optymistyczny i postępowy — taki optymistyczny i postępowy, że aż dziarski i roześmiany; kto dobry — taki dobry, że przybija chytrowaty humor; gra zmyslenia i prawdy prowokuje do uśmiechu.

Jak bajka — to bajka. W ruch puszczona zostaje cała teatralna maszyna. Cuda techniki scenicznej służą baśniowej cudowności. Uruchomiona zostaje nawet zapad-



nia, a kot, gdy zalega mrok, świeci zielonymi oczami. Efekty spożytkowane są jawnie, bezczelnie, gdyż naiwność ich jest tu na miejscu. (...) Nie jestem pewien, czy wszystkie straszenia przy pomocy efektów grozy scenicznej, są bajkowej, zabawnej natury. Czy chwilami nie chce się nas postraszyć rzeczywiście, wedle ekspresjonistycznych zasad teatralnego straszenia.

No i bohater pozytywny. Niby naiwny jest, ale jakoby mimo woli. (...) Czyżby potknięcie się na pozytywnościach? Tym razem nie. Grupa rzemieślników, śpieszących Lancelotowi z pomocą, jest również „pozytywna”, a mimo to należy do najlepszych partii przedstawienia. Gdyż potraktowana została z bajkowym dystansem. Tym dowcipniejszym, że wystylizowano tę grupę na rzeczywistą, robotniczą manifestację, z muzyką i transparentami. Liryčna groteska — oto recepta na pozytywności, które grożą szelestem papieru. Sympatia widza jest po stronie właściwej, a i prawda wychodzi bez szwanku. (...) Wykonanie aktorskie spektaklu — bledziutkie.” L. Flaszen, Dziwna zabawa, Echo Krakowa 1961, nr 229 i Współczesność 1961, nr 20, s. 15.



„W przedstawieniu nowohuckim nie zlekceważono aury bajkowości, a zinterpretowano ją oryginalnie i sugestywnie. Nie-samowitą fantastyką „smoczą” zarówno



z grozą i okropnością wojny raketowo-nuklearnej, jako możliwej perspektywy polityki gwałtu i odwetu. Zarówno obraz sceniczny, uwięziony w sieci obsesji, jak ubiory, jak wreszcie scenariusz dźwiękowo-muzyczny i gra świateł, i film zniszczenia — budziły wizję możliwej katastrofy bezbronnej ludzkości. Mimo, że pojedyńku Lancelota ze Smokiem nie oglądaliśmy naocznie, jednak reakcje tłumu i kłamliwe komunikaty z pola walki, czy inne „namacalne” dowody stwarzały dojmującą dynamikę akcji.

Jak reżyseria, tak i scenografia odznaczały się wyjątkową pomysłowością i ekspresją, zarówno plastyczną, jak interpretacyjną. Jest w tym pewien przełom, jeśli zważy się panującą dotychczas autonomię artystów teatralnych, naginających autora do własnej wizji i to często z innego podwórka. Na tym tle rozegrano komiczne epizody, wyakcentowane i wysmakowane z rozkoszną werwą. (...) Otrzymaliśmy tak sztukę wręcz przebojową i odmienną od wszystkiego, co ostatnio oglądaliśmy w teatrze.” T. Kudliński, *Bomba z tym — Smokiem!* Dziennik Polski 1961, nr 143.

„Jerzy Krasowski zrobił w Hucie przedstawienie lekkie, dowcipne, drwiące. Ale mając dość inwencji i poczucia sytuacji dwuznacznych swoją interpretacją pozamykał farsę na wszystkie spusty. Określił ją do końca i jednoznacznie, bardzo śmiesznie, ale przecież wąsko. A więc smok występuje w hełmie pruskim albo epizody, wyakcentowane i wysmakowane w czarnym faszystowskim mundurze; strażnicy są żołdakami na najlepszą pruską manierę; następcy smoka chodzą w mieszczańskich tużurkach i melonikach; a Lancelot ma już wyrzucony na płaszcz szeroki romantyczny kołnierz. Zarówno reżyser, jak scenograf (Marian Garlicki) dowiedli tym swojej znajomości konwencji literackich, zrozumienia aluzji politycznej, a także dużego poczucia humoru. Jestem pewny, że rozszyfrowując tekst baśni Szwarca bawili się wyśmieniem. Tak jak bawi się publiczność oglądając przedstawienie. Ale zarówno reżyser, jak scenograf rozszyfrowując tekst musieli myśleć, składać całą mozaikę pozorów. Widz bawiąc się i opuszczając teatr może pozostać w stanie absolutnej bezmyślności. Wszystko zostało powiedziane, przypowieść ściągnięto na ziemię, nałożono jej maskę polityczną. Trafną? Na pewno. Śmieszna? Na pewno. Ale czy w świecie baśni Szwarca zamiast o Hitlera i Mussoliniego nie mogło chodzić np. o świętą Inkwizycję? O Ludwika francuskiego, Króla-Słońca? Nie o władcę i poddanego, ale o moralność i amoralność, o dobro i zło, o zbrodnię i poświęcenie, o cnotę i rozpustę. „Smok” jest baśnią, a wszelka dosłowność zabija baśń. (...) Wszystko subtelności jak przerysowania aktorskie nie posuną przedstawienia ani o krok dalej, ciekawiej, zaskakująco. Będą cieniowaniem, będą akademizmem. Czyżby nowe niebezpieczeństwo dla teatru współczesnego?”. Z. Greń, *Igraszki smocze*, *Życie Literackie* 1961 nr 26, s. 5. Oprac.: E. ORZECZOWSKI







# TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)

## Dwie komedie Beaumarchais'go \*

(...) Dzieło życia Beaumarchais'go stre-szcza się w dwóch utworach: „Cyruliku sewilskim” i „Weselu Figara”. Dwie te sztuki skupiły w sobie niejako wszystkie rasowe elementy francuskiego teatru, odmłodziły je, przetworzyły w nowe formy i przekazały następnym pokoleniom, stając się podwaliną nowoczesnej literatury scenicznej francuskiej, która w XIX wieku tak świetnie miała się rozwinać. Cały niemal późniejszy teatr, poczynając od Scribe'a, poprzez Sardou i grupę współczesnych mu dramaturgów, aż do uroczego „Króla” Caillavet'a i Flers'a, tego nowoczesnego „Wesela Figara” á rebours, mieści się, w zarodku, w dziele Beaumarchais'go.

Jak wspominałem, Beaumarchais, jako komediopisarz, mimo całej beztroski, swobody i świeżości tworzenia, ma we krwi cały poprzedzający go teatr francuski. Ogólna treść i założenie jego sztuki prostotą swą przypominają tradycyjne *farces* francuskiego średniowiecza; sposób prowadzenia intrygi ma wiele z owych *imbroglio*, które przeniknęły z Włoch na scenę francuską, z Moliera przejmuje sztukę kreślenia małymi rysami charakterów, jasność i zwięzłość ekspozycji, i, w razie potrzeby, gwałtowność inwektywy; z następców jego bogactwo i urozmaicenie w zadzierzgananiu i wikłaniu akcji; z Marivaux delikatne tchnienie erotyczne i subtelny rysunek profilów kobiecych; ale jakże to wszystko przetworzone, jak odmłodzone; jak przepojone nowym życiem! Z jaką swobodą miesza wszystkie rodzaje, amalgamując je w nowe twory! Komiczne zawikłania *imbroglio* splatają się z głęboką komedią charakterów; pustota farsy z szeroką satyrą społeczną i tchnieniem rewolucyjnym: wszystkie te dawne elementy, pod dotknięciem tego jedyne-go w swoim rodzaju talentu, stają się czymś na wskroś nowym. Weźmy treść „Cyrulika”: stary opiekun czyhający na rękę i majątek pupilki; młody panicz, krzyżujący przy pomocy sprytnego lokaja, jego plany; przebrania, lekcja śpiewu, wymiana listów, wreszcie nieodzowny rejent, komisarz, ślub... czy może być, na pozór, coś bar-

\* Tytuł pochodzi od redakcji



dziej zużytego? Ale, jak to wszystko poczawszy od pierwszej sceny spotkania hrabiego z Figarem, tętni życiem, jak iskrzy się, jak czaruje świeżością! Ta urocza Rozyna, jak swą przebiegłością i prostotą, z tkliwą uległością i dziewiczą dumą, o ileż cieplej, bogaciej jest kobieca od konwencjonalnych „pupilek” dawniej komedii! Ten sługus-wyga, stanowiący od Plauta do Moliera i jego następców, podstawę i sprężynę komicznego teatru, jakże nowe zyskuje perspektywy w postaci nieśmiertelnego dziecięcia XVIII wieku, Figara! A Bazyli, rozkoszny Bazyli! Czy można wcielenie podłoty przedstawić w formie bardziej rozbrajającej niewinności? Zakończenie sztuki nawet, przy tak konwencjonalnych środkach, ileż zyskuje tutaj dramatycznego życia i ludzkich walorów! A dialog!

Jeżeli w „Cyruliku sewilskim”, autor, wzięwszy dawne formy, potrafił je odświeżyć i odrodzić, w „Weselu Figara” posunął się jeszcze dalej w twórczej oryginalności. „Wesele Figara jest sztuką jedyną w swoim rodzaju, nie przypominającą absolutnie niczego; dziełem, w którym pisarz dał niemal wszystko z siebie i w którym dał całego siebie. Z niego, nim samym niemal, jest ów Figaro, pogłębiany tu i silniej narysowany, ze swą aż nadto bogatą przeszłością, swymi gorzkimi doświadczeniami i niespożytą żywotnością i radością życia. (...)

Napoleon mówił o „Weselu Figara”, że to „rewolucja już w czynie”. Danton wołał głośno, że Figaro „zabił szlachtę”. W jakim stopniu tedy możemy uważać Beaumarchais’go za współtwórcę Rewolucji? Nie ulega wątpliwości, że, podobnie jak większość pisarzy XVIII w., którzy Rewolucję przygotowali, Beaumarchais nie był rewolucjonistą. Dawny porządek rzeczy, zwłaszcza od czasu gdy wywalczył w nim sobie dość poczesne miejsce, znacznie lepiej odpowiadał temperamentowi pisarza, niż nadchodząca epoka republikańskiej „cnoty”. Ale, w ciągu swego niespokojnego życia, miał sposobność zajrzeć za wszystkie kulisy rządu, społeczeństwa i obyczajów; połknął niejedno upokorzenie; doznał niejednej krzywdy; na własnej skórze przekonał się, iż prawa i urzędnia dogorywającego feudalizmu nie odpowiadają potrzebom dojrzewających mas narodu. Nasiąknął — nie mogło być inaczej — wszystkimi ideami, dyskusjami, całą filozofią swego wieku. — I miał talent. Zro-







bił w „Weselu Figara” (a poczęści w „Cyruliku”) na swój sposób, to, co czynił Wolter w ulotnych pisemkach, którymi, przez pół wieku blisko, zasypywał Francję; wszystkie prawdy, po tysiąc razy dyskutowane, przyjęte, niemal utarte, przebił stemplem swego talentu na monetę obiegową; nadał im formę najzwięźlejszą, najlepiej „niosącą” i tym samym, mocą potężnego wpływu słowa padającego ze sceny, wraził je tym głębiej w mózgi i serca współczesne. Żadna z tych prawd nie była nowa; ale to właśnie — uwagę tę czyni Sarcey, doskonały znawca psychologii teatralnej — stanowiło ich siłę; prawda nowa, padająca ze sceny, oszałamia i nie znachodzi współdźwięku; prawda, znana, uznana, podana w idealnie scenicznej plastyce słowa, zyskuje potężny odgłos u zachwyconych słuchaczy. Od tych „prawd” roi się w komediach Beaumarchais’go, nie ma chyba obyczaju, prawa, urządzenia jego epoki, któreby nie przeszły przez ognisty tusz tego bez przerwy iskrzącego się fajerwerku. (...)

(...) Sądy krytyczne, jakie wywołały obie komedie Beaumarchais’go, były bardzo rozbieżne; echa ich znajdują odbicie w „Przedmowach” autora. To pewna, iż współcześni mu, dalecy byli od podejrzenia ich znaczenia dla rozwoju przyszłego teatru we Francji.

Figaro pojawia się jeszcze po raz trzeci na scenie, w sztuce pt. „Występna matka”. Jest to utwór nad wyraz słaby, nie mający nic z prawdziwego Beaumarchais’go i w którym wystygła werwa pisarza szuka ucieczki w modnej za czasów Rewolucji sentymentalnej deklamacji. „Cyrulik sewilski” i „Wesele Figara” pojawiły się w polskim przekładzie niemal bezpośrednio po ich ogłoszeniu drukiem w języku francuskim. Przekład obu sztuk (bez przedmów autora), ogłoszony bezimiennie, nie odpowiada, jak większość przekładów tej epoki — dzisiejszym wymaganiom; na swój czas był na ogół dobry i sumienny.

(...) Sądzę zatem, że wydanie komedii Beaumarchais’go okaże się usprawiedliwione i potrzebne; stanie się ono (...) prawdziwą rewelacją tego bujnego, żywego, a tak mało do dziś dnia naruszonego przez czas talentu.

Boy

(Fragment przedmowy do I wydania komedii Beaumarchais’go w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya, 1917 r.)

---

Na zdjęciu od lewej: Roman Marzec (Prosiaczek), Edward Wnuk (Maleństwo), Maja Wiśniowska (Kangurzyca) i Stefan Mienicki (Kubus Puchatek) w „Niezwyczajnych przygodach Kubusia Puchatka”







# W REPERTUARZE TEATRU

---

Aleksander Fredro

## DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Fiodor Dostojewski

## IDIOTA

Adaptacja, reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Molier

## DON JUAN

Reżyseria: zespołowa

Scenografia: Władysław Wigura

Aleksander Fadiejew

## KLESKA

Adaptacja: M. A. Zacharow i M. Prut

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Michał Zoszczenko, Bertolt Brecht,  
Aleksander Bednarz

## OBYNAM SIĘ!

Reżyseria: Matylda Krygier

Scenografia: Waldemar Krygier

Alan Alexander Milne

## NIEZWYKŁE PRZYGODY KUBUSIA PUCHATKA

Adaptacja: Tytus Wilski

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Roman Jaworski

## WESELE HRABIEGO ORGAZA

Adaptacja, reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Tadeusz Nowak

## A JAK KRÓLEM, A JAK KATEM BĘDZIESZ

Adaptacja: autora

Reżyseria: Matylda Krygier

Scenografia: Władysław Wigura

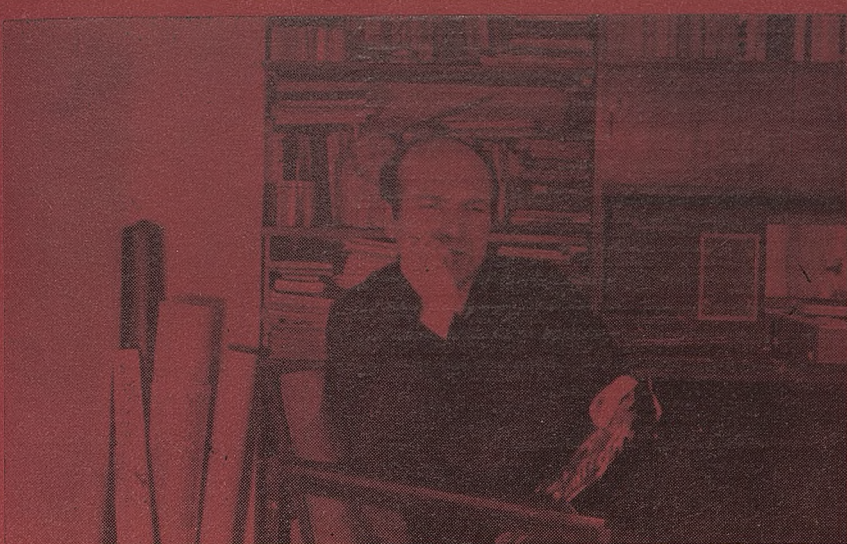
# W PRZYGOTOWANIU

---

William Shakespeare  
ROMEO I JULIA

Reżyseria: Anatol Efros





## DO ZILUSTROWANIA PROGRAMU POSŁUŻYLIŚMY SIĘ DZIELAMI I ICH FRAGMENTAMI STANISŁAWA URBANA

Stanisław Urban nie należy do malarzy szukających rozgłosu. Jego sztuka nie ulega ani przemożnym ciśnieniom wewnętrznego czy zagranicznego rynku, ani też zmiennym nastrojom chwilowych, przemijających tendencji artystycznych. Jest poważna i skupiona; bardzo refleksyjna i bardzo własna. Od kilku lat też zachowuje charakterystyczne znamiona ciągłej pracy i świadomej realizacji artystycznego programu, opartego o solidny warsztat malarski i baczną obserwację człowieka; jego współczesnych i wiecznych spraw; jego stosunku do kosmosu, natury, historii, funkcjonujących norm.

Gdzie szukać źródeł takiej postawy twórcy należącego przecież do średniej generacji artystów Krakowa czy ściślej — Nowej Huty, z którą od lat jest związany życiem i działalnością. Myślę, że wpłynęło na to kilka czynników. Najpierw osobiste predyspozycje psychiczne skłaniające twórcę nie tylko do sprawdzania własnych wrażeń i doznań, lecz dalej do dystansowania się od nich, od potocznej opinii, od żurnalego *charméu* i nowoczesności. Dalej przyrodzona mu skłonność do traktowania człowieka jako części wszechświata i zdolności dostrzegania jego powiązań z innymi elementami kosmosu. A wszystko to nie bez bliskiego zainteresowania problemami, smakiem, rytmem dnia dzisiejszego. Niebagatelne też znaczenie miały dla malarstwa Urbana studia w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych skonfrontowane z rocznym pobytem na artystycznym stypendium w Paryżu. I chyba tu narodziła się tęsknota za trwałością i przeświadczenie o posłannictwie malarza: mówienia o człowieku.

Stąd też ograniczenie środków wyrazowych i zainteresowań warsztatowych do badanej z laboratoryjną prawie precyzją problematyki koloru i powierzchni. W wyniku prezentuje nam malarz niezwykle wprost możliwości rozgrywek fakturalnych szerokich impastów, reliefów z materii malarskiej, struktur, siatek, pęknięć zestawionych z gładkimi, wymuskanymi powierzchniami. Wszystko to w intrygujących zestawach kolorystycznych jest organicznie połączone z treścią i anegdotą dzieł tak, że urosła w nich do roli symbolicznego znaku.

Owiane swoistym, poetyckim nastrojem, przepełnione życzliwością dla człowieka i jego ludzkich spraw: od podboju przestrzeni kosmicznej aż po najdrobniejsze i najintymniejsze, dobrze spełnia malarstwo Urbana zadanie uczestniczenia sztuką w wielkim Teatrze Życia.



**KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZ-  
NEJ: MONIKA LISICKA ■ KIER. TECH-  
NICZNY: PIOTR RZEPECKI**

**Główny elektryk: LUDWIK KOLANOW-  
SKI ■ Brygadier sceny: EDWARD GÓR-  
SKI ■ Kier. prac. kraw. damskiej: TEO-  
DORA RUCIŃSKA ■ Kier. prac. kraw.  
męskiej: ADAM KISZKA ■ Kier. prac.  
stolarskiej: ZYGMUNT OSIKA ■ Tapicer:  
WACŁAW MAJ ■ Prace perukarskie: EL-  
WIRA JARGOSZ, HENRYK JARGOSZ ■  
Prace modelatorskie: JAN ŚLIWIŃSKI ■  
Prace malarskie: WŁADYSŁAW GRA-  
BOWSKI**



**Kasa teatru — tel. 462-00 — czynna w  
dniu przedstawień na dwie godziny przed  
spektaklem. W niedzielę i święta dodatko-  
wo od godz. 10 do 12. Przedsprzedaż bi-  
letów indywidualnych i zbiorowych pro-  
wadzi Organizacja Widowni tel. 411-83 w  
godz 9—16, w soboty 9—15. Przedsprzedaż  
biletów prowadzi również „Orbis” w Kra-  
kowie, ul. Jana 2. Dojazd do teatru z Kra-  
kowa tramwajem linii 4, 5, 15, albo auto-  
busem pośpiesznym „A” do Placu Cen-  
tralnego, następnie tramwajem linii 14, 16.  
Oraz autobusem 132 lub autobusem po-  
śpiesznym „B”.**



**KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FOYER  
TEATRU CZYNNE NA 1 GODZ. PRZED  
PRZEDSTAWIENIEM**

**Redakcja programu: MONIKA LISICKA ■  
Opracowanie graficzne: JANUSZ TRZE-  
BIATOWSKI ■ Zdjęcia: CZESŁAW KU-  
CHTA, WOJCIECH PLEWIŃSKI I IN.**



**Nieśmiertelny „Cyrulik“**

Księżę Francesco Sforza Cesarini, impresario Teatro Argentina w Rzymie, zaproponował Rossiniemu skomponowanie opery komicznej. Rossini przyjął propozycję i podpisał kontrakt 15 grudnia 1815. W myśl umowy kompozytor zobowiązał się za wynagrodzeniem 400 skudów rzymskich napisać operę do libretta (...) wybranego przez impresaria, dostarczyć gotową partyturę w ciągu miesiąca, przeprowadzić w niej zmiany, które okażą się konieczne dla dobrego wykonania i dla „wygody panów śpiewaków”, kierować próbami oraz wziąć udział w trzech pierwszych przedstawieniach, dyrygując orkiestrą przy fortepianie. (...) Termin premiery został ustalony w przybliżeniu na 5 II 1816. Z przyczyn technicznych otwarcie *stagione* opóźniło się około dwu tygodni i nastąpiło dopiero 13 stycznia. Po wielu trudnościach impresario zdołał dopiero 20 grudnia skompletować zespół i przystąpić do przygotowań opery inauguracyjnej, na którą wybrano „Włoszkę w Algierze”. Gdy i ta przeszkoda została usunięta, powstała nowa: trudności ze znalezieniem libretta. Tekst, zamówiony już u Jacopo Ferretiego, czołowego ówczesnego librecisty, został przez impresaria odrzucony jako nonsensowny i zbyt wulgarny. Rossini zaproponował wówczas, aby zwrócić się do Sterbinięgo. (...) Czas naglił i księżę Sforza-Cesarini, rad nie rad, zgodził się. Tematu do no-



wego libretta dostarczyła znana komedia „Le barbier de Seville” (Cyrulik sewilski) Piotra Augustyna Caron de Beaumarchais (1732—1799). Czyją zasługą jest wybór tego tematu — do tej pory nie wiadomo. Biografowie Rossiniego przypisują ją samemu kompozytorowi, nie ma jednak na to dostatecznych dowodów. Nie ulega wątpliwości, że temat spodobał się Rossiniemu, który zapalił się doń całą duszą. Sterbini podjął się zadania — jak sam oświadczył — „niechętnie, jedynie na prośbę księcia i nalegania maestra Rossiniego”, i zobowiązał się dostarczyć libretto w ciągu 12 dni. Obietnicy dotrzymał. Rozpoczął pracę 18 stycznia, I akt ukończył 25, a drugi — 29 tegoż miesiąca. Komedia Beaumarchais’go była dla wielu ówczesnych kompozytorów tematem szczególnie atrakcyjnym. Z licznych oper osnutych na jej tle największy i najtrwalszy sukces odniósł „Cyrulik sewilski” Giovanniego Paisiella. Opera ta po premierze w teatrze dworskim w Petersburgu opanowała wszystkie ważniejsze sceny Europy; była wystawiona z dużym powodzeniem również w Warszawie (w r. 1785). Gdy Rossini przystępował do komponowania nowej opery „Cyrulik” Paisiella od przeszło trzydziestu lat triumfował na scenach włoskich i cieszył się niezmiennie względami publiczności. Wprawdzie komponowanie oper do tematów wykorzystanych już przez innych muzyków było wówczas na porządku dziennym, a i sam Rossini napisał swe młodzieńcze „Szczęśliwe oszukanie” do tematu wykorzystanego już przez Pai-



siella, jednakże zważywszy na wielką popularność opery powszechnie cenionego kompozytora tarenckiego, krok Rossiniego mógł być poczytywany za objaw zarozumiałości, a nawet zuchwalstwa. Rossini zdawał sobie z tego całkowicie sprawę.

Chcąc uniknąć posądzeń o rywalizację z Paisiellem, poprzedził libretto „Wyjaśnieniem dla publiczności”; zaznaczył w nim, że przez szacunek dla Paisiella, zdecydował się dać swej operze tytuł „Almaviva ossia la precauzione inutile” (Almaviva czyli Daremna przezorność), oraz że zastrzegł sobie, aby libretto zostało zwersyfikowane na nowo i aby, stosownie do zmienionego gustu publiczności, zostały wprowadzone chóry i nowe epizody.

Data premiery była długo kwestią sporną. Właściwą datę: 20 lutego 1816, ustalił dopiero muzykolog E. Celani na podstawie odnalezionego diariusza melomana rzymskiego, księcia Agostina Chigi. Datę tę potwierdza cytowany przez Radiciottiego diariusz patrioty włoskiego, hr. Cesare Gallo z Osimo, obecnego na prawykonaniu „Cyrulika”. W literaturze poświęconej Rossiniemu panują również rozbieżności na temat, ile czasu zajęło kompozytorowi pisanie tej opery. Sterbini rozpoczął pisanie libretta 18 stycznia, Rossini zaś pisał operę „na raty”, w miarę otrzymywania gotowych fragmentów tekstu. Na prowadzenie prób należy odliczyć około 12 dni, a więc — według Radiciottiego — kompozytor miał do dyspozycji 19—20 dni... Okres ten, moim zdaniem można by przedłużyć i przyjąć 24—25 dni. Z doku-



mentów Teatro Argentina zbadanych przez Celaniego, wynika, że Rossini oddał dyrygentowi Camillo Angeliniemu gotową partyturę I aktu 6 lutego, a zatem II akt jeszcze wówczas nie był gotów. Jeśli przyjmiemy, że próby I aktu rozpoczęły się już 7 lutego — to próby II aktu mogły się zacząć około dwunastego lub nawet później, (...) Rossini zatem mógł z powodzeniem ukończyć operę dopiero dziesiątego, jedenastego lub nawet dwunastego lutego. Tak czy inaczej, skomponowanie „Cyrulika” nawet w ciągu 25 dni jest cudem muzycznym, jakich mało zna historia. Obsada opery została dobrana nadzwyczaj starannie.

Historia opery zna niewiele przykładów tak całkowitego niepowodzenia premiery arcydzieła muzycznego, jak niepowodzenie „Cyrulika sewilskiego” Rossiniego. Przedstawienie z trudem dobiegło końca przy akompaniamencie okrzyków i gwizdów. Zawarte w libretcie „Wyjaśnienie dla publiczności” nie dało żadnych rezultatów. Zwolennicy opery Paisiella nie dali się przekonać i postanowili „zuchwalcowi” z Pesaro dać odpowiednią nauczkę. Czy sam Paisiello maczał w tym palce — nie wiadomo (choć Rossini, jak stwierdza Fetis, żywił tego rodzaju podejrzania). Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Paisiello był wprawdzie zarozumiały, zazdrosny i nie gardził bynajmniej intrygą, jednakże w owym czasie, złożony ciężką chorobą, dogorywał w Neapolu i zmarł w kilka zaledwie miesięcy po premierze opery swojego rywala. Zwolen-



nikom opery Paisiella przyszli z pomocą „kibice” konkurencyjnego Teatru Valle. Co prawda, również Rossini miał w Rzymie wielu przyjaciół i zwolenników, którzy na premierę swojej opery stawili się gromadnie, nie odbyło się więc bez obopólnych inwektyw, a nawet rękoczynów.

Według relacji śpiewaczki Righetti-Giorgi pierwszy incydent zdarzył się w momencie, kiedy na scenie, po wyjściu z domu Don Bartola, Almaviva miał śpiewać kawatynę miłosną. Rossini nieopatrznie zgodził się, aby tenor Manuel Garcia, obdarzony też pewnym talentem kompozytorskim, wykonał zamiast kawatyny lub oprócz niej (nie wynika to jasno z relacji) — skomponowaną przez siebie arię i aby sam akompaniował sobie na gitarze. Garcia wyszedł na scenę z rozstrojoną gitarą i począł dopiero stroić ją na scenie, co wywołało huragany śmiechu na widowni. Zdeprymowało to śpiewaka i aria wypadła bardzo błado. Rozległy się gwizdy i ironiczne docinki. Zgiełk na chwilę ucichł, gdy pojawiła się w oknie Righetti-Giorgi, która swą poprzednią kreacją roli tytułowej we „Włoszce w Algierze” zjednała sobie ogólną sympatię Rzymian. Publiczność oczekiwała od niej jakiejś dłuższej arii: tymczasem artystka odśpiewała — zgodnie z partyturą — krótką frazę i zniknęła. Widownia, zawiedziona w swych oczekiwaniach, odpowiedziała nową porcją gwizdów. Brawurowy duet Figaro-Almaviva nie zrobił żadnego wrażenia. Słynna aria Rozyny „Una voce poco fa” („To mi tajny mówi głos”) została przyjęta



generalnym aplauzem, nie było to jednak zwycięstwo, lecz chwilowe zawieszenie broni. Wrzawa wybuchała ponownie w czasie duetu Rozyna — Figaro, a wspinały finał I aktu toczył się przy nieustannych gwizdach i niewybrednych okrzykach. „Nie sposób przytoczyć — pisze Righetti-Giorgi — wszystkich obelg, których przedmiotem stał się Rossini. Siedział nieustraszony przy klawesynie i zdawał się mówić: „Wybacz im, Apollo, gdyż nie wiedzą, co czynią!”. Po I akcie Rossini opuścił teatr jakby był zwyczajnym widzem”. (...)

Następnego dnia Rossini nie poszedł do teatru, symulując chorobę. Jakżesz musiał być zdumiony, gdy późnym wieczorem przed jego domem zebrały się tłumy wiwatujące na jego cześć, a wielu przyjaciół przybyło, by pogratulować mu „Cyrulika”. Okazało się, że drugie przedstawienie zupełnie zmieniło sądy i uczucia publiczności. Opera, wysłuchana w spokoju i skupieniu, odniosła wielki sukces, który ugruntował się jeszcze bardziej na trzecim przedstawieniu. Nie było to jeszcze całkowite zwycięstwo. *Stagione* zbliżało się ku końcowi i opera miała przed sobą tylko kilka przedstawień. Do ponownego jej wystawienia w Rzymie doszło dopiero po pięciu latach, gdy zdołała już ona podbić wszystkie sceny włoskie i wiele zagranicznych. Nie wszędzie i nie od razu zdobyła uznanie.

Okazało się jednak, że „Cyrulik” Rossiniego z każdym dniem zyskiwał nowych entuzjastów, natomiast „Cyrulik” Paisiella coraz bardziej tracił na atrakcyjności.



Pierwsze przedstawienia „Cyrulika” Rossiniego w Niemczech, nie przyniosły większych sukcesów, a krytyka uznała tę operę za słabszą od „Włoszki w Algierze”. Natomiast miastem, które przyjęło „Cyrulika” z wielkim entuzjazmem, okazał się Wiedeń. (...) W Warszawie poznano operę mistrza z Pesaro w roku 1825 (prem. Teatr Narodowy 29 X 1825 r); spotkała się tam wówczas z entuzjastycznym przyjęciem. Piętnastoletni Chopin napisał wówczas poloneza (który niestety zaginął) na tematy z „Cyrulika”. Dzisiaj, po upływie półtora wieku od prapremiery, „Cyrulik sewilski” jest jedną z najbardziej znanych i najczęściej wystawianych oper na świecie.

(...) W karierze swej kompozytor przeżywał zarówno królewskie triumfy, jak i gorycz gwałtownych i niezasłużonych krytyk, jednakże najwięksi nawet przeciwnicy jego muzyki chylili czoła przed „Cyrulikiem”.

(...) Jeśli można powiedzieć o jakimś dziele, że jest w swoim rodzaju doskonałe, to „Cyrulik sewilski” w pełni na to zasługuje. Stanowi on bez wątpienia najwyższe osiągnięcie w dziedzinie opery komicznej.

Niewątpliwie Rossini dysponował — zapewne po raz pierwszy i ostatni w swej twórczości — naprawdę świetnym librettem. Sterbini nie był orłem literackim, wywiązał się jednak ze swego zadania dobrze. Dużym dla niego ułatwieniem było to, że oryginalny „Cyrulik” (w przeciwieństwie do „Wesela Figara) został w zasadzie pomyślony jako pod-



kład słowny do opery; Beaumarchais, posiadający również pewien talent muzyczny, wystawił go nawet w formie wodewilu z muzyką opartą na melodiach hiszpańskich, które poznał podczas pobytu w Madrycie. Jego komedia posiadała nie tylko wybitne walory literackie i sceniczne, ale uwzględniała w pełni wymogi widowiska słowno-muzycznego; dawała gotową konstrukcję aktów i scen, którą należało tylko przystosować do specyficznych warunków formy operowej, wprowadzając — w porozumieniu z kompozytorem — niektóre nowe epizody, skracając zbyt rozbudowane dialogi i pomijając nieistotne dla akcji refleksje ogólne, wypowiedane przez niektóre postacie. Wszystko to Sterbini zrealizował w sposób naprawdę godny pochwały.

Oddając pełną sprawiedliwość walorom świetnej komedii autora francuskiego i wkładowi Sterbiniemu, trzeba jednak uznać, że o wysokiej randze artystycznej opery „Cyrulik sewilski” zadecydował geniusz Rossiniego.

(Fragment książki W. Sandelewskiego „Rossini” wyd. PWM)

Na tle „Cyrulika sewilskiego” Beaumarchais’go napisali opery następujące kompozytorzy: Friedrich Ludwig Benda (Drezno 1776), Giovanni Paisiello (Petersburg 1782), Joseph Weigl (Wiedeń 1782), Zacharias Elspenger (Salzbach 1783), Peter Schulz (Rheinsberg 1786), Nicolas Isouard (Paryż 1796), Francesco Morlacchi (Drezno 1816), Gioacchino Rossini (Rzym 1816), Constantino Dall’Argine (Bologna 1868), Achille Graffigna (Padwa 1879), Leopoldo Cassone (Turyn 1922), Alberto Torazza (Genua 1924).



INSCENIZACJE POWOJENNE „CY-  
RULIKA SEWILSKIEGO” BEAU-  
MARCHAIS’GO NA SCENACH  
POLSKICH.

Wojewódzki Teatr Dolnośląski  
Jelenia Góra

reż. J. Walden

scenogr. W. Jarocki

muz. A. Markiewicz

premiera wrzesień 1945 r.

Państwowy Teatr Dolnośląski  
Wrocław

reż. J. Walden

scenogr. J. Przeradzka, A. Ję-  
drzejewski i W. Lange

premiera wrzesień 1947 r.

Państwowy Teatr im. S. Żerom-  
skiego

Kielce-Radom

reż. J. Walden

scenogr. M. Gostyński

opr. muz. M. Stroiński

premiera luty 1950 r.

Państwowy Teatr Gnieźnieński  
im. A. Fredry

Gniezno

reż. K. Czyński

scenogr. E. i L. Grajewscy

premiera maj 1952 r.

Wojewódzki Teatr Dolnośląski

Jelenia Góra-Świdnica

reż. P. Żuchniewski

scenogr. E. Dach

premiera maj 1952 r.

Państwowy Teatr „Wybrzeże”

Gdynia

reż. H. Moryciński

scenogr. M. Kołodziej

premiera grudzień 1952 r.

Państwowy Teatr Nowy

Warszawa

insc. i reż. Z. Sawan

dek. R. Radwański

kost. O. Imbierowicz

premiera luty 1953 r.

Teatr „Współczesny”

Szczecin

reż. M. Godlewski

scenogr. A. Fogel

premiera luty 1955 r.

Teatr Ziemi Rzeszowskiej

Rzeszów

reż. K. Czyński

scenogr. I. Perkowska

muz. K. Waberski

premiera październik 1955 r.

Teatr Ziemi Opolskiej

Opole

reż. J. Block

scenogr. A. Jędrzejewski i M.

Wenzel

muz. E. Borowski

premiera styczeń 1957 r.



Teatr Ziemi Pomorskiej  
Toruń  
reż. Z. Wojdan  
premiera styczeń 1957 r.

Teatr Ziemi Lubuskiej  
Zielona Góra  
reż. J. Maciejowski  
scenogr. A. Bystron  
premiera maj 1957 r.

Teatr im. A. Węgierki  
Białystok  
reż. Z. Sawan  
scenogr. O. Imbierowicz  
muz. S. Dziegielewski  
premiera 1 X 1959 r.

Teatr im. J. Słowackiego  
Kraków  
reż. M. Górkwicz  
scenogr. S. Tenerowicz  
muz. A. Żuliński  
premiera 25 IV 1959 r.

Teatry Dramatyczne  
im. S. Jaracza  
Olsztyn — Elbląg  
reż. I. Byrska  
scenogr. J. Zboromirski  
muz. K. Waberski  
dyrygent F. Mucha  
premiera 3 XII 1960 w El-  
blągu

Teatr Klasyczny  
Warszawa  
insc. i reż. E. Chaberski  
scenogr. J. Szeski  
muz. Cz. Aniołkiewicz  
premiera 16 III 1962 r.

Teatr Ziemi Krakowskiej  
im. L. Solkiego  
reż. Z. Bebak  
scenogr. Z. Jasińska  
muz. T. Szafranski  
choreogr. M. Mart-Ciesielska  
premiera 19 XI 1961 r.

Teatr im. S. Żeromskiego  
Kielce — Radom  
reż. S. Burczyk  
scenogr. M. Gostyński  
muz. M. Niziurski  
premiera 29 VIII 1963 r.  
w Radomiu

Teatr Dramatyczny  
Wałbrzych  
reż. Z. Bessert  
scenogr. W. Czaplanka  
choreogr. Z. Patkowski  
premiera 5 II 1966 r.

Teatr Ludowy  
Warszawa  
reż. J. Rakowiecki  
scenogr. K. Horecka  
premiera 19 IX 1968 r.



# BEAUMARCHAIS

## Umiarkowany list o upadku i krytyce CYRULIKA SEWILSKIEGO

Dostojny Panie!

Mam zaszczyt przedłożyć nowe dziełko mojego chowu. Życzę sobie, abym mógł trafić u ciebie na jeden z tych szczęśliwych momentów, w którym, wolny od trosk, zadowolony ze swego zdrowia, interesów, kochanki, obiadu, żołądka, mógłbyś znaleźć chwilę przyjemności w lekturze mego „Cyrulika”; potrzeba bowiem tych wszystkich okoliczności, aby być człowiekiem podatnym do zabawienia i pobłażliwym czytelnikiem. (...)

Jakiż urok mógłby mieć utwór na wskroś lekki pośród najczarniejszych waporów? I co cię, w istocie obchodzi, czy cyrulik Figaro zadrwił sobie dzielnie z doktora Bartolo, pomagając rywalowi do zdmuchnięcia mu kochanki? Nie łatwo bawi się człowiek cudzą wesołością, kiedy ma powód do zgryzoty na własny rachunek. I cóż cię również obchodzi, że ten cyrulik hiszpański, przybywszy do Paryża, spotkał się z niejakimi utrapieniami i że zapory stawiane jego talentom pobudziły imaginację autora do niepomiernych wybryków? Człowiek interesuje się sprawami drugich jedynie wówczas, kiedy jest spokojny o własne.

(...) Dzisiaj podsuwam wam przed oczy komedię, nader wesołą, o której pewni mistrzowie smaku, twierdzą, iż nie jest w dobrym tonie; jestem wręcz niepokieszony. Być może, pewnego dnia ośmielę się obrazić wasze ucho operą, o której młodzi ludzie wczorajszej doby powiedzą, iż muzyka nie jest pisana dobrą francuszczyzną; wstydzę się tego już z góry.

Co się tyczy „Cyrulika sewilskiego”, to, jeśli tu przybieram ton pełen uszanowania, to nie dla



omamienie Twego, Panie, sądu; ale upewniono mnie niechybnie, iż, skoro autor wyjdzie, mimo iż pokieroszowany, z teatru jako zwycięzca, brakuje mu jedynie tego, iżby był przyjęty przez Ciebie, znakomity Panie, i zbazgrany w paru dziennikach, aby uzyskać wszystkie laury literackie. Sława ma jest tedy pewna, jeżeli raczysz mi udzielić lauru Twojej aprobaty; przekonany bowiem jestem, iż niejeden z pp. dziennikarzy nie odmówi mi łaski swojej wymyślenia.

Skoro w istocie miałem tę bezczelność, aby napisać komedię „Cyrulik sewilski”, pragnę wypełnić już cały horoskop. Posunę łakomstwo aż do tego stopnia, iż poproszę cię, znakomity Panie, abyś mnie sądził sam, bez względu na krytyki przeszłe, obecne i przyszłe; wiesz bowiem, iż z profesji swojej gazeciarze są często wrogami pisarzy. Będą miał nawet tę zachłanność, aby cię uprzedzić, iż raz wzięwszy w ręce akta sprawy, musisz bezwarunkowo być mym sędzią bez względu czy chcesz czy nie; jesteś bowiem moim czytelnikiem. (...) Zatem, sprawa ułożona. Nie uznaję już innego sędziego, prócz Ciebie; nie wyłączając panów widzów, którzy sądząc z pierwszej instancji, często spotykają się z obaleniem ich wyroku przez Twój trybunał. Sprawa toczyła się najpierw przed nimi w teatrze; że zaś ci panowie śmiali się do rozpuku, mogłem być myśleć, że wygrałem proces. Wcale nie; dziennikarz osiedlony w Bouillon twierdzi, że to ze mnie się śmiało. Ale to są, wielmożny Panie, jedynie sztuczki prokuratorskie (jak to nazywają w trybunale), celem moim było zabawiać widzów, czy więc śmiali się ze sztuczki, czy ze mnie, o ile śmiali się ze szczerzego serca, cel zarówno jest osiągnięty; stanowczo tedy twierdzą, iż na rozprawie wygrałem.

Ten sam dziennikarz upewnia również lub przynajmniej daje do zrozumienia, że starałem się pozyskać niektórych panów z trybunału, czytając oddzielnie sztukę i kupując z góry ich głosy za pomocą tego wyróżnienia. Ale i to, znakomity Panie, jest jedy-



nie szykana gryziopiórka. Jasnym jest, iż zamiarem moim było jedynie obznajomić ich z przedmiotem; był to rodzaj konsultacji, w których wyświetlałem jasno sedno sprawy. To, iż konsulanci, po udzieleniu swego zdania, wmieszali się pomiędzy sędziów, na to, widzisz dobrze, znakomity Panie, nie mogłem nic poradzić; ich to rzeczą było uchylić się, przez delikatność, o ile czuli się usposobieni stronniczo, na korzyść andaluzyjskiego cyrulika.

I oto właśnie, co się nam zdarzyło, nazajutrz po najsmutniejszym z wieczorów. Mogliście widzieć jak wåtli przyjaciele „Cyrulika” rozproszyli się, skryli twarz lub uciekali. Kobiety, zawsze tak śmiałe, gdy chodzi o protegowanie kogoś, zawinęły się w kapturki po sam nosek i spuściły zawstydzone oczy; mężczyźni biegali od łoży do łoży, kajając się z pochlebnych sądów jakie głosili wprzód o mej sztuce, i zganiając na przekłętą sposob czytania całą fałszywą przyjemność, jaką w niej znaleźli. Słowem, zupełna dezercja, obraz wprost rozpaczliwy.

Jedni zerkali na lewo, czując, że przechodzę z prawej i udawali, że mnie nie widzą; och, bogowie! Drudzy! odważniejsi, ale bacząc dobrze, czy ich nikt nie widzi, pociągali mnie do kąta, mówiąc: „Dalibóg, w jaki sposób zdołałeś wywołać tę iluzję? Trzeba bowiem przyznać, przyjacielu, sztuka jest płaska do ostateczności. — Niestety, panowie, czytałem, doprawdy, mą płaskość równie płasko, jak ją napisałem; ale, w imię tej dobroci z jaką odzywacie się do mnie jeszcze po mej katastrofie, i dla honoru waszego dzisiejszego sądu, nie pozwólcie aby sztuka miała wrócić jeszcze kiedy na scenę. (...)

Nie uwierzono mi; pozwolono zagrać sztukę na nowo, i oto nagle stałem się prorokiem w ojczyźnie. Biedny Figaro, osmagany przez klikę i niemal pogrzebany w piątek, nie uczynił tak jak Kandyd; wziął w garść odwagę i oto mój bohater podniósł się w niedzielę z martwych, z siłą, jakiej surowość Wielkiego postu i znużenie siedemnastoma pu-



blicznymi występami nie zdołały jeszcze osłabić. Ale kto wie, jak długo to potrwa? Nie przysięgalbym wręcz, czy wspomni kto o mojej sztuce za jakie pięć czy sześć wieków, tak nasz naród jest lekki i niestały!

Dzieła teatralne, drogi Panie, są niby dzieci cielesne. Poczęte z rozkoszą, donoszone z wysiłkiem, porodzone z boleścią, rzadko żyją dość długo, aby opłacić rodzicom ich kłopoty, i kosztują więcej zgryzot, niż dają przyjemności. Przyjrzyjcie się ich losom: zaledwie ujrzą światło dzienne, już, pod pozorem rozwlekłości, stosują się do nich nożyce; wiele z nich traci przy tej operacji swe męskie klejnoty. (...) Często, kołysząc, aktor je uszkodzi. Jeżeli straciecie je na chwilę z oczu, ujrzycie później, jak włóczą się wszędzie, ale oskubane, zniekształcone, zjedzone streszczeniami i oślinione krytyką. Uszedłszy tyłu nieszczęść, jeśli zabłyszczą na chwilę w świecie, dosięga ich największa ze wszystkich niedoli: śmiertelne zapomnienie zabija je. (...)

Jakiegokolwiek być mogą pobudki tej srogości, faktem jest, iż dziecię moich wywczasów, ów młody, niewinny „Cyrulik”, tak wzgardzony pierwszego dnia, daleki od tego aby nazajutrz miał nadużywać tego triumfu lub też okazywać humory krytykom, tym skwapliwiej starał się ich rozbroić wesołością swego charakteru. Przykład rzadki i uderzający, drogi panie, w tym wieku ergotyizmu, gdzie oblicza się wszystko, aż do śmiechu; gdzie najmniejsza rozbieżność mniemań staje się zarodkiem śmiertelnych nienawiści; gdzie wszystkie igraszki obracają się w wojnę; gdzie obelga odpie-rająca obelgę odplacana jest z powrotem obelgą, aż znowu inna, wymazując ostatnią, zrodzi z kolei dalszą, źródło kilku następnych i szerzy w ten sposób kwas w nieskończoność, od śmiechu aż do sytości, aż do niesmaku, aż do oburzenia nawet najbardziej kostycznego z czytelników.

Co się mnie tyczy przynajmniej, nie spodziewajcie się, aby mój umysł, w igraszkach swoich, poddał się kiedy pod jarzmo reguły.



Jest niepoprawny; (...) staje się tak płochy i figlarny, iż mogą tylko z nim igrać. Jak pierzasty wolant, skaczący na rakiemie, tak i on wznosi się, spada, cieszy moje oczy, znów wzbija się w powietrze, wywija młynka i znowuż powraca. Jeżeli jakiś zręczny gracz chce wkupić się do partii i podbijać, wraz ze mną, lekkiego wolanta moich myśli, wyśmienicie; jeśli oddaje mi go lekko i z wdziękiem, gra bawi mnie i partia się zawiązuje. Wówczas to możnaby widzieć rzuty podawane, parowane, przyjęte, oddane, przyspieszone, nagle, podjęte z tą samą chyżością, ze zwinnością zdolną w równym stopniu ubawić widzów co podniecić aktorów.

Taką przynajmniej, drogi panie, powinna być krytyka; w ten sposób zawsze pojmo wałem dysputę między dobrze wychowanymi ludźmi, którzy pielęgnują sztukę. Co do mnie, wobec tego, iż miałem zamiar zbudować z tego planu sztukę zabawną i lekką, rodzaj imbroglia, (...) w ten sposób, dzieło, dalekie od obrócenia się w poważny dramat, stało się nader wesołą komedią. Z tego samego faktu, że opiekun jest nieco mniej głupi, niż wszyscy ci, których wyprowadza się w pole na deskach scenicznych, wynikło w sztuce wiele ruchu, a zwłaszcza konieczność wzbogacenia sprężyn dybiących na intrygantów.

Jego Excelencja p. hrabia Alma-wiwa, którego mam zaszczyt, od dawna, być osobistym przyjacielem, jest to młody magnat... a raczej, aby rzecz lepiej: był, wiek bowiem i wysokie godności uczyniły zeń później człowieka bardzo poważnego, jakim i ja sam stałem się od tego czasu. Jego Dostojność był to młody magnat hiszpański, żywy, namiętny, jak wszyscy kochankowie jego rasy, którą uważa się za chłodną, a która jest tylko leniwą.

Puścił się tajemnie na poszukiwanie ładnej osóbki, którą był ujrzał w Madrycie, a którą opiekun rychło odwiózł do miejsca urodzenia. Jednego ranka kiedy się przechadzał pod jej oknami w Sewilli, skąd, od tygodnia, starał się ściągnąć uwagę młodej osoby,



przypadek sprowadził w to samo miejsce cyrulika Figaro. Aha! przypadek, powie krytyk; a gdyby przypadek nie był sprowadził tego dnia cyrulika w to miejsce, cóż byłoby się stało ze sztuką? — Zaczęłyby się, mój bracie, w innej epoce. — Niepodobna, skoro, jak sam powiadasz, opiekun miał zaślubić młodą osobę nazajutrz. — Zatem nie byłoby sztuki: albo jeśliby była, bracie, byłaby inna. Czy rzecz jest nieprawdopodobna, przez to że nie mogła się dziać inaczej? (...)

Przypadek sprawił, iż przybył w to samo miejsce Figaro, cyrulik o wyparzonej gębie, lichego poeta, rezolutny muzyk, srogi brzdąkacz na gitarze, niegdyś pokojowiec hrabiego, dziś osiedlony w Sewilli, gołący z powodzeniem brody, kłęczący romanse i małżeństwa; dzierzący po równi lanset do puszczenia krwi i klistyrę aptekarza; postrach mężów, febliek kobiet, i właśnie człowiek jakiego nam było potrzeba. Że zaś, ściśle wzięwszy, to, co nazywa się namiętnością, jest nie czym innym, jak tylko pragnieniem podrażnionym przeciwnościami, młody kochanek, który być może uczułby jedynie przelotną skłonność dla swej uwielbianej, gdyby ją był spotkał w świecie, rozkochuje się w niej, ponieważ jest zamknięta: słowem, gotów jest poruszyć niebo i ziemię, aby ją zaślubić. Ale, dawać tu całkowite streszczenie sztuki, znaczyłoby wątpić o pańskiej przenikliwości, o zwinności z jaką zdolny jesteś uchwycić zamiar autora i podążyć, poprzez niewinny labirynt, za nitką intrygi.

Prawda jest, iż w dniu walki, widząc przeciwników rozżartych, parter chwiejący się, niespokojny, szemrzący z dala niby fale morskie i będąc pewny, iż te gluche szemrania poprzedzające burzę sprowadziły niejedno rozbicie, zastanowiłem się, iż wiele sztuk w pięciu aktach (jak moja), wszystkie zresztą doskonale napisane (jak moja) nie byłyby poszły w zupełności do diabła (jak moja), gdyby autor był zdobył się na energiczne postanowienie (jak moje). Bóg intrygi jest pogniewany, rzekłem z mocą do aktorów.



Dzieci, poświęceń wymaga ta chwila. Wówczas, składając ofiarę diabłu i rozdzierając rękopis: „Boże gwizdających, sykających, ucierających nosy, kaszlących i męcących spokój, wykrzyknąłem: trzeba ci krwi; wychleptaj czwarty akt i niech wściekłość twoja uśmierzy się!”

Natychmiast ujrzelibyście jak piekielny hałas, który przyprawił aktorów o błądź i drzenie, słabnięcie, oddała się, niknie; jak następują po nim oklaski; jak, z odmeńtów parteru, wznosi się powszechnie brawo! i obiega w krąg, aż do najwyższych ławek paradyżu.

Z tego przedstawienia rzeczy wynika, wielmożny Panie, że sztuka moja została w pięciu aktach, które są: pierwszy, drugi, trzeci w teatrze, czwarty w djablach, piąty w następstwie trzech pierwszych. Niejeden autor upewniwas nawet, iż ten czwarty akt, którego się nie widzi, mimo to, najwięcej przyczynia się do zalet sztuki, przez to samo, że się go nie widzi. Pozwólmy światu gadać; wystarcza mi, że udowodniłem to co mówię; wystarcza, że płodząc moje pięć aktów, okazałem szacunek dla Arystotelesa, Horacego, Aubignac'a i współczesnych, i zadokumentowałem w ten sposób publicznie moją cześć dla reguł. (...)

Pozostaje odpowiedzieć na uwagi, którymi niektóre osoby zaszczyliły najbliższy z dramatów, jaki od stu lat pojawił się na scenie. (...) W mieszkaniu pewnej niedomagającej damy. poważny pan wyraził grzecznie parę wątpliwości co do prawdy pocisków, jakie wypuściłem w stronę lekarzy. „To prawda, szanowni państwo, odparłem skromnie, iż pozwoliłem sobie na te lekkie przewiny, tym śmieiej, iż nie są one dla nikogo groźne.

Ej! Któż mógłby zaszkodzić dwom potężnym ciałom, których władza ogarnia kulę ziemską i dzieli świat między siebie? Na przekór zawistnym, pleć piękna zawsze będzie w nim władać przez rozkosz, a lekarze przez cierpienie; nadmiar zdrowia zawsze wieść będzie ku miłości, jak znów choroba odda nas z powrotem medycynie. (...)



Zamiast powtarzać moje przeprosiny płci pięknej, powinien bym prześpiewać doktorowi kuplecik świętoszków; jak stworzony dla niego.

— Ale, ale, gdy mowa o piosence, rzekła dama, pięknie to z pańskiej strony, aby wystawiać swą sztukę w Teatrze Francuskim! Wiesz pan przecież, że ja trzymam łożę we włoskim. Dlaczegoż nie było użyć tego przedmiotu do napisania opery komicznej? Mówią, że to była pańska pierwotna myśl. Rodzaj sztuki doskonale zgodziłby się z muzyką.

— Nie wiem czy muzyka byłaby go zniosła, czy też pomyliłem się zrazu w moim przypuszczeniu; ale, nie wchodzę w rację jakie każały mi zmienić zdanie, oto, łaskawa pani, jedna, która starczy za wszystkie.

Nasza muzyka dramatyczna z nadto jeszcze głęboko tkwi w stylu piosenkarstwa, aby móc oczekiwać po niej prawdziwego wzruszenia lub też szczerzej wesołości. Można będzie się nią zacząć posługiwać w teatrze poważnie, kiedy wykonawcy zrozumieją, że śpiew jest jedynie po to, aby dodać akcentu słowom; kiedy nasi śpiewacy (...) zaprzestaną się trzymać niedorzecznego prawidła, aby wracać do pierwszej części arii, skoro odśpiewali już drugą. Czy istnieją powtórzenia i ronda w dramacie? (...)

Ja, który zawsze kochałem muzykę, (...) często słuchając sztuki, która najżywiej mnie interesuje, łapię się na tym, iż, mimowoli, wzruszam ramionami i wykrzykuję zniecierpliwiony: „Ech! jedźże naprzód, muzyko! po co ciągle powtarzać (...) Poeta czyni wszelkie wysiłki, aby ścisnąć wydarzenia, a ty je rozwadniasz! Na co mu się zda, iż osiągnie styl energiczny i zwięzły, jeżeli ty go grzebiesz pod bezużytecznym brzdąkaniem? Dopóki trwasz w twej jałowej rozwlekłości, zostań, zostań z piosenką za całe pożywienie, dopóki nie poznasz szczytnej i gwałtownej wymowy uczuć!”.

Tłumaczył:  
Tadeusz Żeleński (Boy)



## DOKĄD IDZIE TEATR?

Nie mam bynajmniej zwyczaju zadawać sobie podobnych pytań: dokąd idzie dzisiejszy teatr?

(...) Fachowiec, który ma wypowiedzieć się na temat swojego zawodu, myśli tylko o szczególnej, własnej koncepcji. Sąd jego powstaje z porównania własnej techniki z techniką poprzedników. Dla człowieka teatru teatr przyszłości to sztuka, jaką sam realizuje, albo ma ambicje realizować; za reguły sztuki nieświadomie podaje własne gusty, albo własne metody pracy. To przede wszystkim przed publiczną deklaracją trzeba przyznać samemu sobie i — co jeszcze ważniejsze — przenikliwości tych, którzy zadają pytanie.

Umiera się tylko z obojętności albo rozkładu, który jest konsekwencją obojętności... Przymus albo opieka wychodzą teatrowi na dobre.

Wywodząca się z poetycznego realizmu Średniowiecza (kiedy skłonności religijne, alegoria i symbol sprzyjały rozkwitowi prawdziwej poezji dramatycznej) konwencja teatralna — ta jednomyślność, to harmonijne, nie podlegające wahaniom przymierze autorów, publiczności i aktorów — osiągnęła w XVII wieku stopień doskonałości i nieskazitelności, którego nie odzyskała już nigdy; jego wyrazem, jedynym w swoim rodzaju, jest związek duchowy między słowem pisanym i wykonaniem, które do dziś są dla nas wzorem. Potem, powoli, przechodząc przez szereg przeobrażeń, obniżających jego lot teatr odzwierciedla kolejne epoki: Marivaux i Wolter, potem Beaumarchais i Hugo, potem Musset i Aleksander Dumas, potem Emil Augier, potem Eugeniusz Manuel prowadzili z publicznością rozmowę, w której uczucia, myśli i język staczały się coraz niżej, aż do dialogu Zoli i Oskara Metenier, aż do tego naturalizmu będącego doskonałą formułą tea-



tru, który nas poprzedzał i któremu na imię *Théâtre Libre*.

Takie jest prawo teatru i taka jest reguła teatru, że poprzez epoki — oscylujące ustawicznie między alternatywami, między symbolem i rzeczywistością — musi poszukiwać swojego stylu, swojego rodzaju, swojego wyrazu, właściwej sobie prawdy zawartej między kłamliwą fikcją i prawdziwym pozorem, pomiędzy urojeniem poezji i selekcją rzeczywistości. I to jest historią teatru.

(...) Opuszczona przez poezję, odarta ze swojej czarodziejskiej magii, wspaniała konwencja teatralna, którą przekazali nam klasycy, wydaje się niepowrotnie stracona; jej charakter duchowy zastąpiła konwencja inna, nowość, której poszukiwanie prawdy w teatrze przyniosło naszym poprzednikom. Był nią wynalazek — odkrycie czwartej ściany sceny. Wystawiano dramaty w ten sposób, jak gdyby ich akcja działa się rzeczywiście. Tak, by widz miał wrażenie, że swoją obecnością popołnia niedyskrecje albo zaskakuje. Taka była największa ambicja tej sztuki dramatycznej. (...)

Teatr stracił swoją prawdę na rzecz dokładności i prawdopodobieństwa, które zabiły i zniszczyły prawdziwą iluzję teatru. Nadchodził kres panowania ducha: „Teatr Wolny” zapowiedziany przez fotografię był zwiastunem kina.

I przyszło kino, ta nowiutka obrabiar-ka, to monstrum pożerające materię dramatyczną we wszystkich jej postaciach. „Teatr Wolny” dostarczył mu tej materii. Z poczwarki wyfrunął nagle olśniewający motyl, który do dziś drży nieznużenie na owej zmaterializowanej czwartej ścianie.

(...) Jeśli teatr dzisiejszy dąży do czegoś, to dąży do życia, w którym duch zdaje się odzyskiwać swoje prawa nad materią, słowo nad grą, tekst nad widowiskiem. Dąży do konwencji dramatycznej, na którą składa się poezja, wdzięk i dostojność.



Umiejętność nadawania dramatycznego wyrazu najdrobniejszym chwilom naszego życia, przyzwyczajenie do odrywania się i wychodzenia z siebie samych, do ciągłego i bezwiednego rzuca-  
cia poza siebie — tak, jak się rzuca cień — osobowości, która każe nam wierzyć w nasze istnienie, wreszcie praktykowanie i zażyłość ze sztuką teatralną są sprawami tak naturalnymi, że problem teatru nie jest nigdy rozpatrywany jako zagadnienie samo dla siebie, a jedynie poruszany od tej lub innej strony niezliczonych szczegółów zawodu lub przypadku. (...)

Wszystkie komentarze pisane czy mówione świadczą o sile teatru i w atmosferze niezbędnego mu uwielbienia podtrzymują jego aktywność.

Przez wiele lat z gwałtownością właściwą młodości oburzałem się na niesprawiedliwość albo błędy w sądach krytyków i komentatorów. Dziś wiem, że to one — niezależnie od swojej nieużyteczności, próżności czy braku kompetencji — utrzymują teatr, że to ich bałwochwalcza miłość, czasem niewczesna, swobodna albo pyszna, jest nieodzowna dla kultu bohaterów i pamięci poetów, którzy wyprowadzili tych bohaterów na scenę. W Hiszpanii i krajach języka hiszpańskiego repertuar dramatyczny, jeden z najpiękniejszych, jeśli nie najpiękniejszy repertuar XVI wieku, pozostawiony nam przez Tirso de Molina, Lope de Vegę i Calderona, jest dziś martwy w porównaniu z teatrem Corneille'a, Moliera czy Racine'a, który ciągle żyje i nie schodzi ze sceny. Zapomniany przez swą publiczność teatr hiszpański stracił świetność swojej wystawy i swego ceremoniału.

Upadek arcydzieł wieku złotego, całkowite ich zaniedbanie i nieukrywana pogarda, z jaką traktują je aktorzy i ludzie teatru — to skutki braku krytyki pisanej czy mówionej w czasach, kiedy arcydzieła te powstały.

Pozbawiony napaści i analiz krytycznych, którymi hartowano pierwsze próby Corneille'a i Moliera, pozbawiony intryg, których ofiarą padł Racine,



teatr hiszpański szybko zszedł ze sceny. Dziś jest przestarzały dla aktorów i publiczności. (...)

Anglia swoim przykładem także usprawiedliwia krytyki i komentarze teatralne. Jeśli Szekspir został wybrany spośród blisko dwudziestu współczesnych mu dramatopisarzy, dziś całkiem zapomnianych, jeśli tylko jego dzieła pozostały pełne życia, stało się to dzięki dyskusjom, sporom i namiętnemu zainteresowaniu krytyki.

A zatem pochwała należy się tym, którzy mówią o teatrze.

Niech mówią ci, którzy odczuwają potrzebę mówienia, czy to będą miłośnicy teatru, czy też jego wrogowie, praktycy czy esteci.

Oświadczam to tylko po to, by usprawiedliwić swoje wywody, lecz także po to, by przyznać się do winy i złożyć hołd kohorcie krytyków, interpretatorów albo psychologów od trzech już wieków towarzyszących wśród nieustannych bojów francuskiej sztuce dramatycznej z wytrwałością i namiętnością, które często wydawały mi się plagą. Z przyjemnością uznaję tutaj ich dobroczynny wpływ na teatr. (...)

Szanujmy tę bezużyteczną pisaninę, to daremne rozprawianie o teatrze! Bądźmy wdzięczni wszystkim cenzorom dramatu, wszystkim wścibskim zakulisowym plotkarzom — felietonistom, kronikarzom, recenzentom i bywalcom teatralnym!

Większą wagę od wszystkich analiz ma niezmiennosc naszego dążenia do nadawania dramatycznych form życiu, nasze zamiłowanie, nasze powołanie teatralne. Źródło, istota a także celowość tego powołania są zawsze nazbyt pośpiesznie wyjaśniane.

Ten, kogo niepokoją te zagadnienia, znajdzie w niezliczonych podręcznikach jak najbardziej autorytatywne i wymijające wypowiedzi. Wszystko jest tam wyłożone, sklasyfikowane według rodzajów, chronologii albo genealogii. Wszystko jest wyjaśnione, streszczone w lekcjach i systemach, z całkowitym pominięciem problemu samego teatru.

Niezwykle ciekawe i przenikliwe te przeglądy, te rzuty oka tworzą ciągłą, nieustającą historię teatru. Teraźniejszość nasza wywodzi się z całej tej przeszłości i naiwnie się nią żywi.

Trzeba odrzucić wszelkie koncepcje.



Ogólne czy indywidualne, wszelkie koncepcje narzucają teatrowi dziwne formy ewolucji, okrutne próby.

Mieć koncepcję teatru to ograniczać go, zubożać, fałszować doświadczenie, wyrzekać się wszelkich odkryć i zaprzeczać samemu życiu teatru.

W teatrze koncepcja jest zaprzeczeniem, które poprzedza realizację, swobodny bieg przedstawienia i jego wyniki.

Koncepcje rozkładają, wyjaławiają albo zabijają, uniemożliwiają wszelkie poznanie, wszelkie zgłębienie życia teatralnego i jego tajemnic.

We wszystkich koncepcjach teatru nie o teatr chodzi. Aby wniknąć w istotę teatru, nie trzeba bynajmniej dążyć do opanowania go myślą. Nie o to idzie, aby kierować umysłem precyzyjnie, ale o to, aby umysł był otwarty i dostępny dla wszystkiego, co teatr mu ofiaruje i czego żąda.

Ważne jest, abyśmy odpowiedzieli na wezwanie życia dramatycznego, które w nas samych się rozlega. Ważna jest nasza odpowiedź na to wezwanie, bowiem akt stawania się teatru wymaga przede wszystkim naszego udziału. Jego siła, jego skuteczność są proporcjonalne do życzliwości i ciekawości widzów, do gorliwości aktorów i do żarliwości dramaturga. (...)

Musimy być gotowi do przeżycia wszystkiego. (...)

W „Improwizacji w Wersalu” Moliere wyjawia nam, że w teatrze naprawdę liczy się nie to, co pozorne, znane albo uchwytnie dla umysłu. Rzecz ważną i cenną w teatrze stanowi nie nasz wybór czy uzewnętrznianie gustów z okazji przedstawień teatralnych. Nie, w teatrze nie chodzi o to, co nam odpowiada. Dzięki teatrowi możemy dostroić się do pewnego stanu wewnętrznego, jak do pewnego układu wszechświata. Teatr jest dla nas probierzem naszych skłonności i być może próbą zasadniczą owej psychicznej dyspozycyjności. (...)

Wszystko wokół nas jest rozrzucone i sami jesteśmy rozproszeni poza własnym jestestwem w nieustającej pogonii za prawdziwymi doznaniem, uczuciem wartym zachodu, ideą niewątpliwą. Wszystko w nas jest w zasięgu otaczającego nas świata: jesteśmy wydani na łup tego, co nas otacza nic o tym nie wiedząc, przekonani, że wybieramy lub zagarniamy pokarm dla naszego ducha i dla naszego ciała. To wrażenie istnienia indywidualnego



względem swobody, nie jest słuszne. Jest złudzeniem. Dopiero w złudzeniach teatru nasza prawdziwa natura może się sprawdzić.

W teatrze, wszystko co dotyczy zjawisk rzeczywistych, co jest tylko fotografią, reportażem albo skomponowaną informacją, podlega zepsuciu i skazane jest na zapomnienie. Ponad naśladownictwem życia bieżącego, portretami, kliszami, wyłaniającymi się z przymusów i przypadkowości swojej epoki, ukazują się już nie osoby, ale postacie. Oto bohaterowie czy pół-bogowie, niematerialne legendarne postacie, czyste urojenia, niezniszczalne twory teatru. Zamiast sylwetek, typów i wizerunków, miniatur i pastelów epoki to postacie: Edyp, Hamlet, Polyeucte, Fedra, Alcest. Teatr fabrykantów dramatów i dramatopisarzy pozostał daleko za nami. Ich zainteresowania, ich postawa zmieniły kierunek, rządzi nimi i prowadzi ich rzeczywistość wyższego rzędu. Przeszli siebie samych, by wznieść się do rzędu poetów.

Nie chodzi już o utożsamienie czy zestawienie z jakimś wzorem czy portretem. Edyp, Hamlet, Fedra i Alcest nadają nagle słowu „podobieństwo”, którym się posługuje Molière, jego właściwy sens.

Sztuka dramatyczna osiąga tu swoje szczyty.

Edyp, Hamlet, Polyeucte, Fedra i Alcest, postacie i urojenia teatru, to spełnienie i zaspokojenie naszych nieświadomych i ciągłych poszukiwań, naszej nieustającej gonitwy za podobieństwem doskonałym, całkowitym. Przez kilka chwil obdarzają nas istnieniem wyzwolonym, życiem powiększonym i pełnym. Magiczne zwierciadła naszych rozproszonych osobowości, postacie teatralne przynoszą wreszcie ukojenie naszym niepokojom, obdarzają nas osobowością pomnożoną, zawsze nową, odnawiającą się zależnie od naszych nastrojów i wątpliwości, dają nam poczucie zadowolenia, sprawność myśli, najwyższą pewność: podobieństwo idealne, będące w tym samym stanie psychicznej dyspozycyjności co my.

\*

(Fragmenty z książek Jouveta *Réflexions du Comédien* i *Témoignages sur le Théâtre* w tłum. W. i Z. Bieńkowskich, „Pamiętnik teatralny” 1957 r., z. 1)







**PAŃSTWOWY  
TEATR  
LUDOWY  
NOWA HUTA**

*Wzemplarz bezpłatny*

**Cena zł 10.—**