



TEATR
NARODOWY

ROK ZAŁOŻENIA 1765

JEAN-PAUL SARTRE

LADACZNICA
Z ZASADAMI

1961/62

Allardyce Nicoll

TEATR SARTRE'A

Związany z nazwiskiem Sartre'a ruch „egzystencjalizmu” nie jest zwartym systemem. Kredo egzystencjalistów wyraża raczej pewną postawę życiową niż określoną filozofię i w znacznej mierze stanowi rozwinięcie programu surrealistów i innych podobnych kierunków, które ostrym zgrzytem wdarły się w dwudziestolecie międzywojenne. Podobnie jak surrealizm i owe inne ruchy, tak i egzystencjalizm twierdzi, iż w człowieku działają siły nie poddające się władzy rozumu, zarazem jednak bynajmniej nie uważa za właściwe koncentrować całej swej uwagi właśnie na owych siłach. Egzystencjaliści twierdzą raczej, że jeśli człowiek próbuje racjonalnie podejść do jakiegokolwiek aspektu życia, zawsze ku własnemu przerażeniu staje w obliczu koncepcji, która nie tylko leży poza zasięgiem rozumu, lecz całkowicie się rozumowi przeciwstawia. Życie ludzkie więc nacechowane jest wszechobecną ironią i paradoksem. Właśnie ową paradoksalną ironię egzystencjaliści uważają za właściwy przedmiot sztuki.

Rozumowaniem tym nie odkrywają egzystencjaliści nic nowego. Szekspir, każąc rozmyślać Hamletowi o cudzie, jakim jest człowiek, będący w gruncie rzeczy li tylko kwintesencją nietrwałości, jest prawdziwym egzystencjalistą, jeżeli chodzi o podstawową „filozofię”, bo przecież i Kierkegaard, na którego współcześnie egzystencjaliści tak często się powołują, opierał swe myśli przeważnie na jednym z najistotniejszych paradoksów: znikomości związanej niezmiennie z naturą człowieka. Najznamienitszą cechą Sartre'a jest szczególnie zawziętość, z jaką rozwija on ów paradoks i, rzecz można, koncentruje się raczej na kwintesencji owej znikomości niż cudowności człowieka. Obdarzony niewątpliwie wielkim talentem

PREMIERA
NA SCENIE PRZY PLACU TEATRALNYM
30 WRZESNIA 1961 R.

i zmysłem twórczym, Sartre wykorzystuje sugestywność swych scen dramatycznych, aby przedstawiać rzeczy najbardziej ohydne. Lubuje się we wszystkim, co plugawe, brudne, zdeprawowane: jego wyobraźnia przejawia dziwne upodobanie do metafor i porównań zaczerpniętych z procesów trawienia. Odnosimy wrażenie, że tak jak Hamlet myślał przede wszystkim o Aleksandrze, tak Sartre myśli przede wszystkim o odbytnicy.

Wiele innych jeszcze paradoksów absorbuje myśli tego autora. To człowiek tworzy świat społeczny, w którym żyje, a mimo to każda jednostka postawiona jest w sytuacji, nad którą nie ma żadnej władzy, i (jeżeli chce żyć) musi działać robiąc nie zawsze to, co by pragnęła robić, lecz to, co wydaje się dla niej najlepszą alternatywą. Człowiek więc siedzi niejako przy wielkiej rulecie i gra według swej intuicji: kulka może się zatrzymać na obstawionym przez niego numerze, ale może go także przeskoczyć. Sartre snuje inną jeszcze refleksję: człowiek jest zwierzęciem towarzyskim, a jednak każda jednostka ludzka jest odosobnioną całością i nosi w sobie zarówno swoje niebo, jak i piekło. Sensem tego paradoksu jest to, że chociaż jesteśmy istotami stadnymi, dusze nasze zawsze są samotne.

Przedstawione tu fragmenty systemu filozoficznego Sartre'a znajdują wyraz w jego sztukach, nadając im osobliwy charakter. W *Przy drzwiach zamkniętych* (*Huis clos*, 1944) troje zmarłych – Garcin, Stella i Inez – znajdują się w piekle. Ale nie ma tu ogni piekielnych, jest tylko salon w stylu biedermeierowskim, męki zaś tych trojga potępieńców polegają na tym, że są oni skazani na wieczne przebywanie ze sobą. Bezwzględny Garcin, lesbijka Inez i dzieciobójczyni Stella nie mają żadnej nadziei, by kiedykolwiek, choćby na chwilę, mogli nie być razem. Myśl swą Sartre streszcza w zdaniu: „Piekło – to inni”. Jeszcze bardziej znamienne dla filozofii Sartre'a są jego *Muchy* (*Les mouches*, 1943), tu bowiem autor, dając nowe ujęcie historii Orestesa, która posłużyła za temat tylu już sztuk teatralnych, wyraźnie ukazuje cechy charakterystyczne swego stylu. Tu Eryniami stają się muchy – muchy, które jak plaga nawiedzają Argos, roznoszą

Po prawej: Jean-Paul Sartre



zgniliznę i są odbiciem istot ludzkich zamieszkujących peryferie miasta. „Sto razy – mówi Pedagog – pytałem o drogę w tej przeklętej, smażącej się w słońcu mieścinie. Zawsze ten sam okrzyk przerażenia i uciezka, w oslepiających uliczkach ciężki tupot czarny”.

Inne miasta Grecji żyją szczęśliwie, Argos natomiast żyje tylko kultem umarłych i ciągłym kajaniem się za swoje grzechy; nawet Elektra musi prać brudną bieliznę pałacową. Orestes chciałby nic nie robić, chociaż czuje nieodpartą potrzebę, aby do czegoś „należać”, tymczasem wędruje po swym mieście rodzinnym jak obcy. „Widzisz – mówi Orestes do Pedagoga – gdyby był taki czyn, który by mi pozwalał stanąć wśród nich, gdybym za cenę zbrodni nawet mógł zagarnąć ich pamięć, strach i nadzieję, aby zapłacić pustkę mego serca, gdybym w tym celu musiał własną matkę zabić...” Później myśl tę wypowiada jeszcze wyraźniej:

„Co mi tam szczęście. Chcę odzyskać swoje wspomnienia, swoją ziemię, swoje miejsce wśród mieszkańców Argos.”*

Przystępuje więc do spełnienia swej misji. Erynie, kapłanki bogów, rozpaczliwie próbują rozdzielić Orestesa i Elektrę. Ją oszczędzają, ponieważ wyraża gotowość poświęcenia swego życia pokucie, on natomiast odmawia przyjęcia tronu ofiarowanego mu pod warunkiem, że potępi swą zbrodnię. Tylko on, Orestes, rzuca wyznanie bogom i staje się wskutek tego przedmiotem ich zazdrosnej nienawiści.

Inne aspekty zainteresowań Sartre'a występują w sztukach *Niepogrzebani* (*Morts sans sépulture*, 1946), gdzie nie cofa się przed żadnym sposobem, aby odtworzyć na scenie największą grozę, łącznie z torturami zadawanymi przez policję Vichy ujętemu przez nią bojownikowi Ruchu Oporu, i w *Ladacznicy z zasadami* (*La putain respectueuse*, 1946), z jej szyderskim ujęciem lynchu w południowych stanach Ameryki. Podobnie jak w całej twórczości Sartre'a, tak i tutaj widać, jak nieodparcie pociąga go męka życia. Ta skłonność, doprowadzona do przesady, zdaje się go upodabniać do niektórych najbardziej posępnych naturalistów z przełomu naszego wieku. Sartre wszakże z prawdziwą pasją próbuje stworzyć nowy rodzaj tragedii, w której nie poszczególnie po-

staci, lecz sytuacje odgrywałyby dominującą rolę. „Człowiek, który jest wolny w kręgu swych własnych sytuacji – mówi Sartre – i wybiera między tym, czego pragnie, a tym, czego nie pragnie, oto temat naszych sztuk... Powracamy w tym do koncepcji tragedii, tak jak ją pojmowali starożytni Grecy.” Postacie antycznych dramatów, jak twierdzi Sartre, łączą w sobie „pasję uczuć mających swe źródło w głębi nas samych i przejawy niezłomnej woli będące afirmacją takich systemów wartości i praw jak prawa obywatelskie, prawa rodziny, jak etyka indywidualna i etyka zbiorowa, jak prawo zabijania, prawo ukazywania ludziom ich żałosnych warunków życia itd. Wizja Sartre'a jest więc w każdym razie wizją tragedii.

Z przygotowywanej do druku przez Państwowy Instytut Wydawniczy książki Allardyce Nicoll pt. *Dzieje dramatu* (*World Drama*). Przekład Jerzego Nawickiego.

* Fragmenty *Much* w przekładzie Jerzego Lisowskiego.

LADACZNICA I SPRAWIEDLIWI

W przedziale kolejowym siedzi samotny starszy człowiek. Rozgląda się bezradnie, wierci się, uśmiecha zachęcająco do towarzyszy podróży. Rozgląda się, widzi obojętne twarze, nie umie zacząć rozmowy. Rozgląda się – i wtem spostrzega Cygankę. I oto – przypomina sobie, że przed pięćdziesięciu laty Cyganie ojcu ukradli konia. Ten trop jest dobry: odtąd rzecz potoczy się gładko. W wagonie kolejowym zaczyna się wykład o kwestii cygańskiej – o złodziejskim nasieniu; o brudzie, wszach, tyfusie plamistym, o zbawiennych skutkach wieloletniego więzienia. Głośne protesty Cyganki dodają mówcy ferworu. Teraz na twarzach pojawią się uśmiechy. Ktoś częstuje współtowarzyszy papierosami. Dobrotliwy pan pod oknem stwierdza potrzebę uczciwej pracy. Młody robotnik głosuje za przymusową pracą w obozach. Matka przypomina sobie, że Cyganki kradną dzieci. W miarę przybywania rozmówców, Cyganka broni się coraz ciszej. Jest wyraźnie zdenerwowana, właśnie zapala swego własnego papierosa. Ktoś wymienia „nieliczne zasługi” hitlerowskich Niemiec. Ktoś argumentuje logicznie. W pociągu biegnącym ze Szczecina do Warszawy toczy się Wspólna Sprawa.

W takich chwilach przypomina się *Ladacznica z zasadami*. Te słowa zaszczutego Murzyna: „Kiedy biali, którzy się wzajemnie nie znają, zaczynają ze sobą rozmawiać, Murzyna czeka śmierć”. Doprowadźmy tę jego myśl do końca. Gdy Murzyna czeka śmierć, Biali nie odczuwają swej samotności. Gdy Murzyna czeka śmierć, Biali stają się – wbrew różnicom majątkowym, wbrew stanowisku, wykształceniu, poglądom – sobie równi. To jest bajecznie prosty mechanizm: skazując na wygnanie innych, sami zyskują prawo azylu. Znamy ten



Black and white. Rys. Antonin Pelc

mechanizm wszyscy. Oglądaliśmy go w wielu wariantach i w rozmaitych wykonaniach.

Bo to nie jest sztuka o amerykańskim rasizmie. W każdym razie – nie tylko. To jest sztuka o strachu, o zaszczutych, zniewolonych odmieńcach, o ludzkiej samotności i potrzebie towarzyskiej rozmowy. Zarzucano – że napisana nienajlepiej. Wytykano autorowi liczne warianty i niekonsekwencje zakończenia. Ale w tych zarzutach przeoczono, że sztuka nie dotyczy jakiegoś jednego, społecznie ustawionego problemu, lecz mówi o ludzkim zachowaniu się w pewnych warunkach, w pewnych określonych układach. W takiej sztuce jednostkowe zakończenie niczego nie zmienia. W takiej sztuce liczy się jeden, zawsze ten sam mechanizm i jego ofiary.

A ofiarami w tej sztuce są wszyscy. Nie tylko zaszczuty Murzyn, nie tylko prostytutka Lizzie nie tylko żelżona w pociągu Cyganka, ale także – rasista Fred i ów samotny starszy człowiek, który zorganizował sobie w podróży temat rozmowy, który sobie przy okazji z innymi pogadał.

Oto bohaterowie dramatu:

Murzyn, zagrożony lynchem i śmiercią, oskarżony o zbrodnię, której nie popełnił, ścigany przez mieszkańców miasteczka, obezwładniony, nie potrafiący w obronie własnego życia użyć broni.

Lizzie, która nie jest w stanie odmówić prześladowcom fałszywych zeznań, skazujących na śmierć niewinnego człowieka. Biała (i brzydząca się Murzynom!) prostytutka, nieustannie poniżana przez „zdrowe” społeczeństwo, traktowana przez nie, podobnie jak Murzyn, jako uosobienie Zła, zamknięta w niewidocznym więzieniu opinii, którego nie umie zburzyć, bez zastrzeżeń wierząca w zło, którego nie rozumie, czująca swą bezwzględną niższość.

A Biali? Oni także wierzą w zło, które stworzyli. To zło istnieje, lecz nie może dotyczyć ich samych. Jest zawsze umieszczone gdzie indziej, poza nimi. Jego uosobieniem są inni, o d m i e n n i od nich: Murzyn, Cygan, Żyd, Ukraińiec, Świadek Jehowy, Baptysta, Belg, Polak, Holender, Rosjanin, trędowaty, prostytutka.

Fred boi się zabobonnie Murzynów, jest kuszony przez Diable, który przybrał na siebie postać Lizzie. Fred to po prostu człowiek, który się boi. Nie Lizzie, i nie Murzynów oczywiście – siebie samego, swej samotności, swego wygnania, społeczności

ludzi, Innych, którzy go na to wygnanie skazują. Jeśli został rasistą, to dlatego, że nie można nim być w pojedynkę, że trzeba przy tym rozmawiać z ludźmi.

„Kiedy biali, którzy się nawzajem nie znają, zaczynają ze sobą rozmawiać, Murzyna czeka śmierć”.

Ale ofiarami są wszyscy. A teraz to pytanie bardzo kłopotliwe i retoryczne: Czyimi ofiarami?

o

OD TEATRU: Oczywiście, jest to jeszcze jedna próba interpretacji sztuki Sartre'a, nie wyczerpująca – jak każda próba interpretacji – całej sprawy. Z tym należy się pogodzić; każdy widz czy czytelnik odkryć może w *Ladacznicy z zasadami* co innego. Jedno chyba nie ulega wątpliwości: jest to pierwszy utwór Sartre'a próbujący przedstawić jego propozycje myślowe, tendencje filozoficzne na kanwie utworu o wyraźnej – powiedzmy niezdarnie – wymowie „społecznej”. W inny nieco sposób – i od innej strony – zajął się Sartre problemem rasizmu w *Rozważaniach o kwestii żydowskiej*.

o

RASIZM, zespół poglądów społeczno-politycznych, wynikających z twierdzenia o rzekomej nierównowartości biologicznej, a wobec tego i społecznej rasy ludzkiej, mającej warunkować historię ludzkości; twórcą współczesnego rasizmu był pisarz i dyplomata francuski J. A. de Gobineau (1816–1882); wykorzystywany przez koła reakcyjne w różnych krajach przeciw ludom kolonialnym i mniejszościom narodowym; w Niemczech przejęty przez hitleryzm jako podstawa jego ideologii, doprowadził do zbrodni ludobójstwa; obecnie również głoszony przez szowinistów różnych krajów w celu uzasadnienia np. ustawowej dyskryminacji ludności murzyńskiej w Związku Pd. Afryki, walki przeciwko równouprawnieniu Murzynów w USA, itp.

(Mała Encyklopedia Współczesna PWN)

SARTRE O TEATRZE I DRAMACIE

Wina za zło współczesnej dramaturgii w dużej mierze obarcza mieszczaństwo. Wystarczy przyrzeć się sztukom grywanym dziś na scenach. W większości są to wytarte ćwiczenia psychologiczne, posługujące się starymi mieszczańskimi wątkami: mąż z przyjaciółką, żona z kochankiem, rodzina, której członkowie nie rozumieją się nawzajem. Ale w związku z teatrem trzeba jeszcze poruszyć inny problem, mianowicie film. Wiele osób – i to nie tylko reżyserów, lecz również zwyczajnych widzów, a zwłaszcza młodych intelektualistów – uważa dziś, że film jest lepszym środkiem wyrazu niż teatr. I pod wpływem filmu teatr skłania się do odwrotu ze swego pola bitwy; oddał je w ręce wroga; zwiększa liczbę dekoracji i próbuje poprzez akcentowanie elementów wizualnych opowiedzieć anegdotę w formie bliższej filmowi niż teatrowi. Łatwiej go przez to zniszczyć. Tak samo rzecz wygląda w polityce: jeśli jakiś rząd idzie na ustępstwa wobec opozycji, to opozycja ujmuje na koniec władzę w swoje ręce.

Sprawą teatru jest nie rzeczywistość, lecz prawda. Film natomiast dąży do oddania rzeczywistości, zawierającej momenty prawdy. Prawdziwym polem bitwy dla teatru jest tragedia – dramat, który ucieleśnia jakiś autentyczny mit. Nie widzę powodu, dla którego teatr miałby rezygnować z pokazania jakiejś historii osnutej wokół miłości lub małżeństwa, jeśli ta historia ma walory mitu; innymi słowy – jeśli treść jej stanowi coś więcej niż małżeńskie kłótnie i miłosne nieporozumienia. Właśnie poprzez poszukiwanie prawdy w micie, poprzez stosowanie formy tak nierealistycznej jak tragedia, teatr może bronić się przeciwko filmowi. Tylko w ten sposób może się uchronić przed połknięciem.

(z wywiadu dla tygodnika *The Observer*, 18 i 25 V 1961)



Jean-Paul Sartre. Rys. Robert Lapalme

Od blisko stu pięćdziesięciu lat mieszczaństwo kontroluje teatr. Kontroluje go przede wszystkim drogą wyznaczania cen dzieł budowlanych, które w XIX w. tak wzrosły, że robotnicy wywędrowali za miasto, że powstały całe dzielnice i całe bloki mieszczańskie, że wszystkie niemal teatry znalazły się w centrum miasta lub opodal centrum. Kontroluje się teatr

poprzez ustalanie cen biletów; przedsięwzięcie musi być opłacalne, więc ceny rosną coraz bardziej. Kontroluje się również teatr we Francji poprzez centralizację w rezultacie której bywa, że do miast, gdzie teatr mógłby nawiązać kontakt z widownią zróżnicowaną w swoim składzie – spektakle albo nie docierają wcale, albo docierają bardzo późno za pośrednictwem zespołów objazdowych. Wreszcie kontroluje się teatr poprzez krytyków. Przeciwwstawianie krytyka jakiegoś pisma czytelnikom tegoż pisma jest poważnym błędem. Krytyk danego pisma wyraża opinie czytelników danego pisma; jeżeli więc pisze głupstwa, znaczy to, że czytelnicy też będą pletli głupstwa...

Mamy zatem do czynienia z kontrolą absolutną, tym bardziej, że po to, aby utracić jakąś sztukę wystarczy, by publiczność mieszczańska nie przyszła do teatru. Wynika z tego jasno, że mieszczańska dyktatura w teatrze stworzyła mieszczański teatr.

(...) Poznaje się to, co ludzkie w mieszczaństwie, poprzez to, co jest złe; jeśli ktoś popełni jakieś tądactwo lub okaże się tchórzem mówi się przecież: to ludzkie – czyli natura ludzka jest zła i niezmienna. Nie będę się dłużej nad tym rozwodził, ponieważ jasne jest, o co mi chodzi: jeżeli człowiek jest zły, to jest rzeczą konieczną, by utrzymać porządek... Ponadto, skoro natura ludzka jest zła i niezmienna, zbędny jest również wszelki wysiłek zmierzający do jakiegoś postępu. A przecież istotą teatru jest działanie, to znaczy zmienianie świata, a po to, by zmienić świat, trzeba samemu się zmienić. Mieszczaństwo dokonało w świecie głębokich zmian i obecnie każda myśl o dalszych zmianach – zwłaszcza dokonywanych z zewnątrz – jest mu obca. Jeżeli więc mieszczaństwo zmienia się dziś, to w tym jedynie celu, by się przystosować, by zachować swój stan posiadania. Z tych właśnie pozycji mieszczaństwo żąda, by teatr nie niepokoił go ideą działania. W rzeczy samej, teatr mieszczański w swoich sztukach działanie zastąpił namiętnością, toteż w rozumieniu dzisiejszego teatru „działanie” jest używana tylko w sensie praktycznej konstrukcji.

(...) O mieszczychu można zawsze mówić źle jako o człowieku, ale nie jako o mieszczychu. Tutaj kryje się cały problem. Jeżeli pesymizm – to pesymizm totalny, pesymizm od-

rzucający z góry wszystkie możliwości, wszystkie nadzieje jednostki. Natomiast pesymizm umiarkowany, który głosi tylko, że dzieje się źle, że nasze koła rządowe mogłyby zrobić więcej itp. – to już nie jest teatr, to działalność wyrotowa. Innymi słowy: mylnie jest mniemanie, jakoby teatr pesymistyczny nie był teatrem mieszczańskim. Cały ten teatr, teatr *laissez-fairyzmu*, klęski i zła – to teatr mieszczański. Jeżeli natomiast idzie o to, czym jest teatr w ogóle – sprawa ma się wręcz odwrotnie. To znaczy, że akcja dramatyczna jest przedstawieniem działania, jest dramatyzacją jakiejś akcji – jednej lub kilku – podejmowanej przez jednostki lub przez jakąś zbiorowość. Ludzie ci pragną czegoś i próbują to realizować. Niewiele nas obchodzi, czy im się to uda, czy nie; pewne jest, że powinni oni realizować na scenie jakieś zamierzenie. To właśnie chcemy oglądać w teatrze.

(...) Problem polega na tym, by wiedzieć jak można stworzyć w teatrze realne sprzeczności i realną dialektykę przedmiotu, działania i człowieka. Jest to jedna z najtrudniejszych spraw. W filmie przedmiot rodzi akcję, w teatrze akcja zjawia się później, rodzi się z działania. W kinie, przy pomocy filmu dokumentarnego, można śmiało i bez obawy znudzenia widza opowiedzieć życie maszynisty. Czy można jednak wyobrazić sobie coś takiego w teatrze? Z tekturową lokomotywą?! Z ogniami bengalskimi, które zapala się chyłkiem, by pokazać, jak lokomotywa rusza?! To niemożliwe – a przecież o czym mówi teatr, jeśli nie o pracy? Ostatecznie bowiem działanie i praca to to samo. Ota prawdziwa sprzeczność wewnętrzna tkwiąca w teatrze. Nie została ona dotąd rozwiązana dlatego, że – jak to wykazuje teatr epicki – nie wystarczy ukazać sprzeczności, które rodzą akcję, akcja ta nie jest bowiem jeszcze działaniem; ciąży na niej zbytnio przekleństwo losu. (...) Teatr ma swój własny, odrębny język, który powinien być równie nieodwracalny co akcja, to znaczy, że kwestie aktorów muszą być należycie konstruowane. Sens akcji polega na tym, że ciągle się ona zaostrza, chyba że postać działająca umiera, albo że następuje nagła interwencja innego czynnika. Ale akcja jako taka zmierza do kresu, jest nieodwracalna, a skoro akcja jest nieodwracalna – również cała anegdota powinna być nieodwracalna. Można by tutaj zapytać: czy istnieje tylko działanie? Czy nie ma namiętności? Czy ludzie

nie będą już kochać lub nienawidzić? Czy teatr jest naprawdę tak surowy i zimny? Mogę na to odpowiedzieć: wręcz przeciwnie, w teatrze, o jakim mówię, będą istniały tylko postaci pełne namiętności, z tym, że słowo „namiętność” użyte będzie w znaczeniu właściwym a nie wypaczonym. Mówi się, że szaf namiętności to szaf głupoty. Nigdy nie spotkałem tak zaślepionych ludzi. Spotykałem natomiast ludzi głupich, lecz głupota i namiętność nie koniecznie szły w parze. Na ogół można stwierdzić, że ludzie żywiący jakąś namiętność mniej ulegają głupocie.

(...) Musimy stworzyć inny teatr. Teatr, który próbuje zrozumieć. Na tym bowiem polega różnica między teatrem epickim i teatrem dramatycznym, że w teatrze dramatycznym można próbować zrozumieć, podczas gdy w teatrze epickim – w obecnym jego kształcie – wyjaśnia się to, czego się nie rozumie. Nie mówię personalnie o Brechtzie, lecz uogólniam zagadnienie. Jeżeli zatem powiemy, że w teatrze epickim jest jakaś niedomoga, to dlatego, że Brechtowi nie udało się w żadnym wypadku rozwiązać w ramach marksizmu zagadnienia subiektywności i obiektywności, że w konsekwencji nie znalazł on w swoim dziele miejsca na subiektywność taką, jaka być powinna.

Poważną wadą teatru dramatycznego jest to, że powstał on jednak z teatru mieszczańskiego, że punktem jego wyjścia były środki stworzone przez indywidualizm tego teatru, że jest on jeszcze nie przystosowany do tego, by mówić o pracy. Jest wszakże oczywiste, że byłoby szkoda rezygnować z tej czy innej gałęzi teatru, byłoby szkoda, gdyby pisarz nie mógł szukać dalej na własną rękę, niezależnie od tego, czy zamierza stworzyć dramat epicki czy naprawdę dramatyczny. W tych warunkach wydaje się, że trzeba zjednoczyć wszystkie siły, jakie nowy teatr może przeciwstawić teatrowi mieszczańskiemu i że w gruncie rzeczy nie istnieje prawdziwy antagonizm pomiędzy formą dramatyczną i formą epicką, jeśli nie liczyć tego, że jedna z nich dąży do quasi-obiektywności przedmiotu – to znaczy człowieka – i popelnia błąd sądząc, że może przeciwstawić widzowi społeczeństwo – przedmiot, podczas gdy druga – jeśli jej nie korygować w ce-



Jean-Paul Sartre z Ilią Erenburgiem. Paryż maj 1955 r.

lu obiektywizacji – ciąży zanadto w kierunku sympatii i w ten sposób zbliża się niebezpiecznie do teatru mieszczańskiego.

(z wykładu J. P. Sartre'a, wygłoszonego na Sorbonie w marcu 1960 r.)

o

Jest coś, co zostało zagubione przez współczesne młode pokolenie. Nazwijmy to mitem męskości. Ci młodzieńcy nie są już mężczyznami. Są czymś zupełnie innym. Nie czują konfliktu i walki płci w sposób, w jaki dawniej je odczuwano. Stąd

wniosek, że za temat sztuki może posłużyć całe pokolenie. Ale to nie potrwa wiecznie. Jest to jakieś stadium przejściowe i trzeba by je traktować mimo wszystko pod kątem dnia dzisiejszego. Istnieje jednak problem cenzury. Nie sądzę, by można było napisać sztukę przeciwko wojnie w Algierii. Jeszcze mniej prawdopodobne wydaje mi się, że można by napisać sztukę o obecnym pokoleniu z pominięciem sprawy tej wojny. A jak mówić o tej sprawie nie powołując się na tych, którzy to widzieli, byli świadkami tortur, bądź współwinnymi, bądź przeciwnikami pełnymi oburzenia, a którzy teraz milczą? Nie można z tego wybrnąć nie sięgając głębiej i nie dostrzegając, że za tym wszystkim stoi kraj targany bólami dekolonializacji, znajdujący się w określonej sytuacji ekonomicznej itd. Myślę, że prawdziwą aktualność znajdziemy tylko wtedy, gdy sięgniemy do dna. Nie można tych rzeczy transponować na scenie, bo się do tego nie nadają. Myślę dalej, że jeżeli nasz teatr przemilczy tę sprawę, dzisiejsi młodzi ludzie nigdy nic o niej nie powiedzą.

(J. P. Sartre, z dyskusji na temat „Teatr a polityka”,
(*France Observateur*, 13 II 1958)

o

Zdaniem niektórych pisarzy mieszczaństwo na scenie może być tylko komiczne. Lacan powiada, że mężczyzna bywa komiczny, a kobieta nie... To rzecz do dyskusji... Nie należy jednak zapominać, że nie ma mieszczaństwa bez robotników, tak samo, jak nie ma kolonizatorów bez podbitych ludów kolonialnych, ani wyzyskiwaczy bez wyzyskiwanych, i że o ile jedni są komiczni, o tyle trudno powiedzieć to o drugich. (...) Raz tylko – chodziło o lynch – spróbowałem problem poważny przedstawić w sposób komiczny: napisałem *Ladacznicę z zasadami*. Ale nawet w tej sztuce komizm, czy coś w rodzaju wisielczego humoru, nie wynikał sam z siebie. W Paryżu *Ladacznica* grana była w stylu buffo i to było po mojej myśli. Podobnie w Londynie dzięki Peterowi Brookowi. Ale poza tym wszędzie robiono z niej dramaty i w ten sposób sztuka komiczna przekształciła się w śmieszny melodramat.

(z wywiadu dla kwartalnika *Theatre Populaire*, nr 36)

Opracowała D. Z.

JEAN-PAUL SARTRE:

DATY Z ŻYCIA

ur. 21 VI 1905 w Paryżu
 1924–1929 studia w Ecole normale superieure
 1931–1933 i 1934–1936 wykładowca filozofii w Le Havre
 1933–1934 stypendysta Instytutu Francuskiego w Berlinie
 1936–1937 wykładowca filozofii w Laon
 1937–1939 wykładowca filozofii w liceum Pasteura w Paryżu
 1939 powołany do wojska
 21 VI 1940–1 IV 1941 w niewoli niemieckiej
 1941 wykładowca w liceum Pasteura w Paryżu
 1942–1944 wykładowca w liceum Condorceta w Paryżu
 1945 urlopowany ze szkoły, podróżuje jako dziennikarz po Stanach Zjednoczonych
 1946 zakłada miesięcznik *Les Temps Modernes*. Mieszka stale w Paryżu. Poświęca się wyłącznie działalności literackiej i naukowej.

DATY PIERWSZYCH WYDAŃ

1936 *L'imagination*
 1937 *Mur* (nowela)
 1938 *La Nausée* (powieść)
 1939 *Mur* (oraz *Pokój*, *Herostrates*, *Intymność*, *Dzieciństwo wodza*), *Esquisse d'une théorie des émotions*
 1940 *L'imaginaire – Psychologie phénoménologique de l'imagination*
 1943 *Muchy* (dramat). Prapremiera Paryż 1943 r.
L'etre et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique
Wiek męski (tom pierwszy powieści *Drugi wolności*)
Zwłoka (tom drugi powieści *Drugi wolności*)
Przy drzwiach zamkniętych (dramat). Prapremiera Paryż 1944 r.



Film *Ladacznicami*. B. Laage (Lizzie), W. Bryant (Murzyn)

Teatr Wojska Polskiego w Łodzi. *Ladacznicami*: J. Węgrzyn (Senator), E. Bonacka (Lizzie)



- 1946 *L'existentialisme est un humanisme*
Niepogrzebani (dramat). Prapremiera Paryż 1946 r.
Ladacznicami z zasadami (sztuka). Prapremiera Paryż 1946 r.
Réflexions sur la question juive
- 1947 *Baudelaire*
Kości zostały rzucone (scenariusz filmowy)
Situations I.
- 1948 *L'engrenage*
Les mains sales (dramat). Prapremiera Paryż 1948 r.
Situations II.
- 1949 *Entretiens sur la politique*
Situations III.
- 1951 *Diabeł i Pan Bóg* (dramat). Prapremiera Paryż 1951 r.
- 1952 *Saint Genet, comédien et martyr* (w pierwszym tomie dzieł zebranych Jeana Geneta)
- 1953 *L'affaire Henri Martin*
- 1954 *Kean* (adaptacja sztuki A. Dumasa)
- 1956 *Niekrasow* (dramat). Prapremiera Paryż 1955 r.
- 1958 *Voies nouvelles* № 3 (przy współpracy J. J. Mayoux, P. Lescaut i M. Gauthier)
- 1960 *Więźniowie z Altony* (dramat). Prapremiera Paryż 1959 r.
Critiques de la raison dialectique
 (ponadto liczne artykuły i eseje w *Les Temps Modernes* i w innych czasopismach).

„LADACZNICA Z ZASADAMI” NA SCENACH POLSKICH:

Prapremiera polska odbyła się w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi dnia 24 II 1948 r. w reżyserii E. Axera i scenografii O. Axera. W tytułowej roli wystąpiła E. Bonacka. Teatr Wojska Polskiego wystąpił z tym przedstawieniem w Warszawie w Teatrze Placówka.

Następne premiery: Teatr Polski w Szczecinie (5 V 1948); Teatr Wybrzeże w Gdańsku (13 VI 1956) w reżyserii Z. Hübnera i scenografii M. Kołodzieja, z Lucyną Leguń w roli tytułowej; Teatr im. J. Słowackiego w Koszalinie (5 III 1960) w reżyserii J. Bratkowskiego i scenografii K. Husarskiej.

Doc. Dr Eugeniusz Szwankowski
Instytut Sztuki PAN

Teatr Narodowy za dyrekcji Ludwika Osińskiego 1814–1831

Okres ten przyjęto nazywać „dyrekcją Osińskiego”, chociaż w latach 1825–27 teatr prowadziło zrzeszenie aktorskie, a od 1827 r. współdyrektorował z Osińskim – Ludwik Adam Dmuszewski. Te daty wyznaczają trzy okresy: 1) antreprzyza (przedsiębiorstwo) Osińskiego w latach 1814–1825, 2) dwulecie zrzeszenia (1825–1827), podczas którego dramatem rządząli Dmuszewski i reżyser Bonawentura Kudlicz, a operą – Karol Kurpiński, tworząc we trzech komitet zarządzający teatrem. I wreszcie trzeci okres: 1827–1831 współrządów dyrektorów Osińskiego i Dmuszewskiego, z tym, że w ciągu kilku miesięcy 1831 r. Rząd Narodowy powierzył teatr zrzeszeniu aktorów. Ci wszyscy antreprenery i dyrektorzy podlegali dyrekcji rządowej teatru, szczególnie czynnej od 1821 r., gdy na jej czele stanął generał Aleksander Roźniecki, zausznik osławionego Nowosilcowa. Po ucieczce Roźnieckiego w noc listopadową 1830 r. obowiązki prezesa dyrekcji przejął Wojciech Grzymała, literat i miłośnik muzyki operowej. Tyle uwag wstępnych.

Osiński przejmując od swego teścia Wojciecha Bogusławskiego Teatr Narodowy postawił sobie, jako wielbiciel literatury francuskiej, za cel popieranie pseudoklasycystycznej tra-

Artykuł trzeci z cyklu materiałów obejmujących historię Teatru Narodowego, drukowanych w kolejnych programach naszego teatru.

gedii francuskiej i wzorowanej na niej polskiej. W swym dążeniu znalazł gorące poparcie ze strony warszawskich krytyków teatralnych; byli wśród nich ministrowie Mostowski i Matuszewicz, troje Czartoryskich, Zamoyska, uczeni bracia Platerowie, Niemcewicz i inni. Podpisywali oni swe recenzje literą X i stąd towarzystwem Iksów byli zwani. Ale tylko nieliczne tragedie rodzime, jak *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego czy *Ludgarda* Kropińskiego, zdobyły powodzenie, inne schodziły ze sceny po 2-3, a nawet jednym przedstawieniu, mimo, że tragiczne bohaterki grała znakomita Józefa Ledóchowska, a bohaterów Ignacy Werowski, specjalnie do tych ról z Mińska sprowadzony, oraz Marcin Szymanowski. Tragedia przeżyła się na warszawskiej scenie, „ławki i krzesła zaczęły coraz rzadszą wystawiać szachownicę; cichość powiększała się w teatrze, choć na scenie same *Ludgardy*, *Horacjusze*, *Alziry*, *Cnny...*” Większym powodzeniem cieszyły się preromantyczne tragedie Schillera *Fiesko* i *Dziewica Orleańska*.

Znacznie większe sukcesy odnosiła w Teatrze Narodowym drama, która tak wyglądała na scenie:

„Zaledwie ujrzy scenę oko zdumione
Widzi skały, przepaści, zamki rozwalone,
Grom za gromem uderza, burza ściga burzę,
Tu się człowiek opiera losom i naturze;
Nie na próżno z pośrodku spróchniałego drzewa
Nieszczęśliwa kochanka przygody swe śpiewa.
W gotyckiej wieży, wspartej na stu kolumn rządzie,
Albo jęczy już piękność, albo jęczeć będzie.

Spiski, bunty, zasadzki, sztylety, trucizny,
Poświęcenie miłości, przyjaźni, ojczyzny,
Przybrane w kwiat wymowy i w stylu zalety.
Stój! Umieraj! Ach! Przebóg!...

(Kantorbery Tymowski)

Drama na scenie przybierała coraz to inną postać: oglądali widzowie dramę mieszczańską, tę z XVIII w. i nowszą na niej wzorowaną (*Trzydzieści lat czyli życie szulera*), dramę wojenną, przeważnie niemieckich pisarzy, z hukiem działań



Ludwik Osiński, rysował F. Tegazzo

warkotem werbli, rozwianymi sztandarami. Ulubioną postacią dramy wojennej był Fryderyk Wielki, grany z reguły przez Bogusławskiego w asyście „doborowej gwardii”, reprezentowanej przez „kilkunastu oberwanych statystów”. Były też dramy kryminalne i sądowe, nad nimi wszystkimi górowała jednak *drama historyczna*, jako ucieczka od płaskości współczesnego świata w świat fantazji historycznej, często nawpół baśniowej. Była więc imitująca średniowieczne drama rycerska,

z Klarą z Hoheneichem oraz Inez de Castro na czele. Obie te bohaterki grała wspomniana Ledóchowska kryjąca pod grubą warstwą białego pudru nieco ospowatą cerę. Dramy rodzime polskie były wylęcznie historyczne, przedstawiały one dawne czasy wspaniałej przeszłości lub postacie bohaterów narodowych, „Niemcy choć w ciężkich zbrojach i z długimi tarczami przecież tył podają”, perorował dumnie sędziwy Niemcewicz w *Zbigniewie*. Inny autor dram, Dmuszewski, powoływał do życia Łokietka lub Kościuszkę.

Dramy zbójcekie to dalekie echa schillerowskich *Zbójców*: w dramacie *Las okropny* podczas zbójcekiej uczty podawano „gęś glinianą na talerzu” (rekwizyt), a rzekomy nieboszczyk nagle chwycił za pistolet i palił do herszta. A jeśliby pistolet nie „wystrzelił”, jak przewidywał słusznie reżyser, „szabłą go zabije”. Pokrewną zbójcekiej była drama grozy: duchy, upiory, „halucynanci ze sztyletami” w dłoni w popularnej dramie *Matka rodu Dobratyńskich*, „Jaromir... żywił nieskromną namiętność do kochanki, o której wiedział już, że jest jego siostrą”. W dramie *Upiór* postać tytułowa zaleca się do pięknej Malwiny, aby wysać z niej krew dla zapewnienia sobie życia.

Drama wschodnia dawała sposobność dekoratorowi do rozłożenia na scenie wschodniego przepychu: sfinksy, piramidy, pustynie, oazy, cyprysy, wielbłądy (płóciennie) i Murzyni. Wspaniałości dekoracji i maszynerii teatralnych na usługach legend Starego Testamentu zapewniły wielki sukces dramy *Machabeusze*, oglądanej m.in. przez licznie zgromadzoną publiczność żydowską. Do tego rodzaju dram należały: *Ofiara Abrahama*, *Sąd Salomona* i czysto wschodni *Mahomet*.

Bohaterami tragedii byli posępni królowie, spragnione miłości blade i ze sztyletem samobójczym w dłoni królowe, rycerze niezłomni w rzymskich zbrojach przekładający honor nad kochankę. Ten „świat herosów” przegrał walkę z bohaterami dramy. Tragedia musiała ustąpić miejsca dramie, mimo wszystko bardziej ludzkiej i bardziej realistycznej. Tylko bohaterowie Corneille'a mieli jeszcze siłę żywotną i ludzką namiętność. Zapelniona przeważnie urzędnikami, kupcami i rzemieślnikami mieszczańską widownia nie odczuwała piękna tragedii i żądała dramy, w której występowali ludzie, a nie „galerie posqgów”.



Bonawentura Kudlicz, litografia S. Oleszczyńskiego

Postacie dramy są białe lub czarne, zakończenia „dobre” choć nie zawsze bezkrwawe: zbrodniarz przyplącał gardłem lub wolnością. Występują tu kochankowie uczący „romantycznego języka miłości”, rycerze dobywający puginatu w obro-

Teatr Narodowy

Karol Kurpiński w roli Basi
w Operze *Jan Kochanowski*

Słowa J. U. Niemcewicza
Muzyka K. Kurpińskiego



Chontwiku wymukona

Zofia Kurpińska w roli Basi w operze *Jan Kochanowski* Karola Kurpińskiego,
tekst J. U. Niemcewicza

nie niewieściej czci, pustelnicy i pielgrzymi, lub przebrani za pustelników szpiedzy lub zbrodniarze; prorocy walczący z przemocą władców i ze zdradą, często z pomocą błyskawic, wichrów, zapadających w dzień ciemności, ognistych deszczów; zbójcy w malowniczych kostiumach, szlachetni – ci z Schillera się wywodzący, i skrytobójcy, najemne zbiry; halucynanci i obłąkani wzorowani na Lady Makbet i Ofelii; upiory i zjawy wywołujące niesamowitość, postacie pomordowanych; komiczni prostacy: tchórze, głupcy, ordynusy albo kretynowaci, żarłocznicy i chytry słuźący (Śluz), błaźni ze starych intermedii, eunuchy, których grał przekomicznie Żółkowski-ojciec. Na scenie dramy nie brak też zwierząt: psów (*Pies z Montargis*), małpy (*Żoko małpa brazylijska*) i lwów (*Djana odważna Greczynka czyli wdzięczny lew*). Ci bohaterowie melodramatów byli grani oczywiście przez aktorów w skóry odzianych.

Nie drama jednak była najpopularniejszym widowiskiem ówczesnym. Przeważały utwory zwane na afiszach komediami. Pod tą nazwą kryły się często farsy treścią wołające o pomstę do nieba, przeważnie obcych autorów. Główne role grał w nich wspomniany Żółkowski, a obok niego komik Józef Zdanowicz.

Z „wyższych” komedii na czoło wysuwały się komedie Molière, wśród nich powodzenie zdobył *Skąpiec*, zawdzięczając swój sukces znakomitej kreacji Kudlicza w roli Harpagona. Grano również komedie Goldoniego. Z polskich pisarzy komediowych wystawiono aż 11 utworów Aleksandra Fredry. Jako pierwszy, w 1821 r., ukazał się *Pan Geldhab*; komedia przeleżała aż dwa lata w biurku ostrożnego Osińskiego, zanim ten zdecydował się ją wystawić. Sukces zawdzięczał *Geldhab* Kudliczowi, znakomitemu w roli „spanoszonego przybysza” oraz Żółkowskiemu, przekomicznemu w roli Lisiewicza. Często wznawiany *Geldhab* osiągnął kilkanaście przedstawień, co jak na komedię było wówczas dużym sukcesem. *Pan Geldhab* uutorował drogę następnym komediom Fredry co rok wystawianym w Teatrze Narodowym. W 1822 r. zagrano *Zręczność i przekorę* z Kudliczem i Szymanowskim, grającym „dwa główne charaktery sprzecznych braci”. Od 1823 r. Warszawa gorszyła się frywolnością *Męża i żony*. Z premierowej obsady krytyka chwaliła Dmuszewskiego za

rolę Wacława i Kurpińską, wdzięczną, zalotną i piękną Justysię. Nie dziwny się więc referendarzowi i przyszłemu prezesowi dyrekcji teatrów Grzymale, że całkiem dla niej stracił głowę, a nawet wystarał się dla jej męża Karola Kurpińskiego stypendium na dłuższe studia operowe zagranicą, aby tylko zostać ze swą ukochaną Zosią. A pani Zosia odwzajemniała wielką miłość i nawet w więzieniu u Karmelitów na Lesznie odwiedzała pana Grzymałę. Fredrowskiego Męża i żonę stale wznawiano. W 1830 r. utwór Fredry otrzymał znakomitą obsadę: Wacława zagrał Wojciech Piasecki, pierwszy polski aktor romantyczny, świetny zarówno w rolach bohaterских, tragicznych, jak i komediowych. Elwirę (żonę) była wszechstronnie uzdolniona Leontyna Żuczowska, później Halpertowa, aktorka o bujnym temperamencie na scenie – i w życiu. W roli Alfreda (kochanka) Adam Karasiński „okazał znakomity postęp”. Z premierowej obsady została zawsze uroczą Kurpińska.

Szczególnie często grany był Fredro na scenie Teatru Narodowego w latach 1824–1827, zwłaszcza za rządów zrzeszenia aktorskiego. Wtedy to ukazują się na scenie *Cudzoziemszczyzna* w świetnej obsadzie z hrabiną Ledóchowską w roli Hrabiny Julii, Kurpińską, Piaseckim i Dmuszewskim (Radost). W 1824 r. Zdanowicz wybięra na swój benefis *Pierwszą lepszą*; Julię, młodą wdowę, gra Kurpińska, Elwirę – Żuczowska, Alfreda – Piasecki, Zdzisława – Dmuszewski. Była to prapremiera *Pierwszej lepszej* w Polsce, zespół Teatru Narodowego zawiózł ją w tym samym 1824 roku na gościnne występy do Poznania, Kalisza i Płocka.

W 1826 r., staraniem zrzeszenia aktorskiego, ukazały się *Damy i Huzary* i od razu zdobyły powodzenie, bo też „wojskowa” obsada aktorska błyszczała talentami Kudlicza jako Majora, Dmuszewskiego jako Rotmistrza i Piaseckiego jako Porucznika, Kapelanem był przekomiczny Zdanowicz, Grzegorzem – Damse, a Rembo grał młody i utalentowany Gorecki, następcą Żółtkowskiego, zmarły przedwcześnie na gruźlicę. *Damy i Huzary* grane były 16 razy i stały się obok *Geldhaba* najpopularniejszą ówczesną komedią Fredry. Wznowione zostały podczas powstania listopadowego i miały być grane w dniu szturmie Paskiewicza na redutę Wolską.



Antoni Corazzi.

Antoni Corazzi

Następna komedia Fredry, *List*, z Werowskim w roli *Orgona* już takiego powodzenia nie osiągnęła. W 1826 r. wystawiono romantyczną komedię *Odludki i poeta*. „Pierwszym wierszom często dawano oklaski, a szczególnie w scenie, gdy młody

poeta Piasecki mówił o kobietach, klaskały damy w lażach." Tylko krotofila ze śpiewami *Nowy Don Kiszot* (1827) nie miała powodzenia – chyba z powodu słabej obsady. Zrzeszenie aktorskie wystawiło jeszcze komedię *Nikt mnie nie zna*. Kacpra grał Ludwik Panczykowski. W przyszłości będzie znakomitym Dyndalskim w *Zemście*, a tymczasem wyrasta na pierwszego polskiego aktora realistycznego i mistrza epizodu. Listę komedii Fredry w tym okresie zamykają *Przyjaciele*. Jeszcze jeden sukces komediopisarza w Teatrze Narodowym. *Przyjaciele* grani byli w latach 1828–30 kilkanaście razy. I znów znakomita obsada z idealną parą kochanków Żuczkovską (Zofią) i Piaseckim (Zdzisławem), Kudliczem, wyśmienitym Smakoszem, Panczykovskim w roli kamerdynera Stefana, ze Zdanowiczem (Wtorkiewicz), i starym Szymanowskim w roli Antenackiego.

Te wartościowe pozycje tonęły w morzu tandety fars i komedylek przerabianych w tanich francuskich i niemieckich farsideł. Wystawiane byle jak, w starych dekoracjach i w tak samo starych kostiumach, miały podtrzymywać teatr finansowo.

Innym rodzajem sztuk stojących jednak wyżej od obcych fars były rodzime wodewile, zwane komedio-operami, albo komediami ze śpiewkami. Twórcami wodewilu byli u nas przede wszystkim Dmuszewski i Żółkowski. Dmuszewski napisał i przerobił ich ponad sto, a Żółkowski kilkadziesiąt. Oni też grali w komediooperach pierwsze role: Dmuszewski – kochanków, Żółkowski – służących, rzemieślników, kupców, handlarzy żydowskich. Pan Alojzy grał „pod publiczke z galerii”, dodając polityczne dowcipy, albo stony dwuznaczniki przyjmowane rykiem zachwyty paradyżu, tupaniem i wrzaskiem „fora, fora!” (bis). W ostatnich latach 1829–1931 wodewile pisał Jan Seweryn Jasiński.

Operę prowadzili w pierwszym 10-leciu wspólnie Elsner i Kurpiński, a od 1824 r. – sam Kurpiński, wystawiając przede wszystkim opery Rossiniego: *Sroka złodziej*, *Włoszka w Algierze*, *Tankred*, *Cyrułek Sewilski* i inne w tłumaczeniu Bogusławskiego. Opery Rossiniego miały ogromne powodzenie, mimo niezbyt licznej orkiestry i słabiutkich, „nie zaopatrzonych w indywiduala muzyczniejsze” chórów. Pośród solistów



Plan placu Teatralnego z gmachem teatru z roku 1825

najlepszym był Jan Nepomucen Szczurowski, obdarzony pięknym basem. Obok oper Rossiniego znaczny sukces odniosła romantyczna opera Webera *Wolny strzelec* albo *Freyschutz*, która tak wielkie wrażenie wywarła na młodym Chopinie. W czasie rewolucji listopadowej wystawił Kurpiński przygotowywaną od dwóch lat i zakazaną przez cenzurę mikołajowską rewolucyjną operę Auber'a *Niema z Portici*. Do sukcesu *Niemi* przyczyniła się związana z premierą opery sława wywoływania rewolucji, a zwłaszcza wybuch rewolucji w Belgii. Również i znakomita romantyczna dekoracja Sacchetti'ego z wybuchem Wezuwiusza na scenie oraz doskonała w roli *Niemi* Antonina Palczewska, nie na darmo studiująca tę rolę w Paryżu, zaważyły na sukcesie tej opery. Pod koniec powstania wystawił Teatr Narodowy inną operę Auber'a *Fra Diavolo*. Pamelę śpiewała panna Konstancja Gładkowska, a Zorlinę – obdarzona również pięknym głosem panna Wołkow.

Opery polskie znacznie mniej podobały się publiczności. Sukces odniosła opera *Król Łokietek* czyli *Wiśliczanki* Elsnera. Wystawiano ją również w amfiteatrze Łazienkowskim: w kanale pływały wtedy łodzie iluminowane i „napelnione nimfami”. Również i opery Kurpińskiego *Zamek na Czorsztynie* czyli *Bojomir i Wanda*, a zwłaszcza *Szarlatan* czyli *Wskrzeszenie umarłych* do słów Żółkowskiego, ze Szczurowskim w roli Burmistrza, były wznawiane i lubiane. Opery otrzymywały staranniejszą wystawę od dramatu i prawie zawsze nowe dekoracje.

Z jeszcze większym przepychem wystawiono w Teatrze Narodowym balety: organizując w 1818 r. balet Osiński „przeniósł swe zapęły z pięknych sztuk na piękne, choć lżejsze od tragedii” baletnice. Skąpy zazwyczaj Osiński dla baletu nie żałował pieniędzy na wspaniałe dekoracje, skomplikowaną maszynię, cuda ówczesnej techniki teatralnej, z fruwaniami w powietrzu baletnic (na cienkim drucie), na nowe, okazałe, choć na tancerkach kuse kostiumy i na liczne gościnne występy obcych tancerzy. Dla zorganizowania baletu warszawskiego sprowadził Osiński z Paryża świetnego baletmistrza Thierry z zespołem. Thierry i jego współpracownik, reżyser scen zbiorowych Debray wykształcili doskonałych tancerzy i jeszcze lepsze tancerki z Julią Mierzyńską, siostrami Palczewskimi i Mikołajem Grekowskim. W 1823 r. Mierzyńska została dyrektorem baletu, jako pierwsza w Polsce kobieta, oraz nauczycielką szkoły baletowej. Od 1826 r. funkcję dyrektora baletu pełnił spolonizowany Francuz Maurice Pion. Mierzyńska zasłynęła jako wykonawczyni mazurów, szczególnie oklaskiwano mazura tańczonego przez pannę Julię w ułańskim mundurze. Krótkie jednoaktowe balety dodawano do widowisk dramatycznych. Z większych baletów powodzenie osiągnął balet alegoryczny *Mars i Flora* układu Thierry. „Teatr wystawia rozkoszną okolice w Królestwie Flory” głosił afisz. Największy sukces osiągnął balet *Wesele krakowskie w Ojcowie*, wystawiony w 1823 r. na benefis Mierzyńskiej w układzie jej i Thierry. Muzyka *Wesela* wyzyskała polskie melodie ludowe, a układ – polskie tańce. *Wesele w Ojcowie* weszło na stałe do repertuaru, tańczone było do końca XIX w. 1000 razy! Ten repertuar wystawiano w Teatrze Narodowym w dawnej XVIII-wiecznej ciasnej i niewygodnej budowli na placu

Krasińskich. W roku 1825 na miejscu zburzonej dawnej budowli targowej zwanej Marywilą rozpoczęto wznoszenie nowego gmachu Teatru Narodowego. Zaprojektował go najwybitniejszy architekt owych czasów Antoni Corazzi. Widownia nowego Teatru Narodowego obliczona została aż na 3.000 widzów. Do wybuchu powstania listopadowego 90% murów nowego teatru została wzniesionych.

W latach 1814–1831 w zespole Teatru Narodowego obok dawnych aktorów trupy Bogusławskiego, jak Ledóchowska, Szymanowski, Kudlicz, Dmuszewski, Szczurowski i inni pojawiły się nowe młode talenty: Piasecki, Panczykowski, Żuczkowska, Nacwiczówna, Teresa Palczewska i inni. Ci młodzi aktorzy to wychowankowie warszawskiej szkoły dramatycznej prowadzonej przez Kudlicza.

Podczas powstania w Teatrze Narodowym ukazują się wiele utworów zakazanych przez carską cenzurę, jak dramat Schillera *Wilhelm Tell*, Delavigne'a *Nieszpory sycylijskie* oraz komedia Niemcewicza *Podejrzliwy*. Upadek Warszawy we wrześniu 1831 r. zakończył ten piękny okres działalności Teatru Narodowego. Zakończył też jego istnienie jako sceny kontynuującej tradycję teatru Oświecenia – narodzin wodewilu, pierwszych sukcesów Fredry. Dzieje teatru warszawskiego od 1832 r. stanowią inną już epokę.

JEAN-PAUL SARTRE

LADACZNICA Z ZASADAMI

LA PUTAIN RESPECTUEUSE

Sztuka w jednym akcie
i dwóch obrazach

Przekład Jana Kotta

Osoby:

Lizzie
DANUTA SZ AFLARSKA

Fred
JÓZEF LOTYSZ

Senator
MICHAŁ PLUCIŃSKI

Murzyn
JANUSZ ZIEJEWSKI

John
ZDZISŁAW SŁOWIŃSKI

James
ZDZISŁAW SALABURSKI

Mężczyźni
JERZY NASIEROWSKI
LECH ORDON
RYSZARD OSTAŁOWSKI

Reżyseria
EWA BONACKA

Scenografia
WŁADYSŁAW DASZEWSKI

Asystent reżysera
CZESŁAW MEISSNER

Asystent scenografa
MAREK NITECKI

Muzyka
WŁODZIMIERZ KOTONSKI

Dyrektor
WŁADYSŁAW DASZEWSKI

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP