

Stefan Lewomski

*życie teatru*

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji premiery sztuki

GABRIELI ZAPOLSKIEJ

„I C H C Z W O R O”

Dziesiąta premiera sezonu 1971/72



GABRIELA ZAPOLSKA



## O AUTORCE „ICH CZWORO“

Gabriela Zapolska urodziła się w 1860 roku w Kiwercach na Wołyniu. Po kilku latach nauki w domu i na pensji, młodziutka Zapolska decyduje się wstąpić na scenę i po dwóch latach pracy w zespole amatorskim angażuje się do teatru krakowskiego kierowanego przez Stanisława Koźmiana. W latach osiemdziesiątych Zapolska występuje kolejno w teatrach Krakowa, Poznania, Lwowa, Warszawy i Łodzi, nie odnosząc jednak poważniejszych sukcesów aktorskich. W roku 1889 wyjeżdża do Paryża, gdzie pracuje m.in. w Théâtre Libre Andrzeja Antoine'a i w Théâtre de l'Oeuvre kierowanym przez Aurelego Lugne'-Poè. W 1895 roku Zapolska powraca do kraju i angażuje się do teatru krakowskiego, a następnie lwowskiego. W pięć lat później zawiedziona ostatecznie w nadziejach na zrobienie kariery scenicznej zrywa z teatrem i poświęca się wyłącznie pracy literackiej i dziennikarskiej.

Debiutowała w roku 1885 zbiorem nowel „Akwarele”. W trzy lata później ukazała się głośna powieść „Kaśka Kariatyda”, w 1889 roku „Przedpiekle”, w 1893 r. „Menażeria ludzka”. Lata 1894—1919 przyniosły kilkanaście nowych utworów powieściowych (m.in. „O czym się nie mówi”, „O czym się nawet myśleć nie chce”, „Kobieta bez skazy”), zbiory felietonów i recenzji teatralnych oraz trzydzieści sześć utworów dramatycznych. Utwory pisane dla sceny, w szczególności zaś „Zabusia” (1896 r.), „Skiz” (1909 r.), „Moralność pani Dulskiej” (1907 r.), „Ich czworo” (1912 r.) i „Panna Maliczewska” (1912 r.), okazały się najżywotniejsze z całego dorobku pisarskiego autorki „Kaśki Kariatydy”. Utwory dramatyczne Zapolskiej — pisał



Jan Zygmunt Jakubowski („Z dziejów naturalizmu w Polsce”. Wrocław — Ossolineum 1951) — stanowią najwyższe osiągnięcia komedii mieszczańskiej w Polsce. Jeśli ich problematyka jest „niebudująca”, to dla właściwej historycznej oceny trzeba pamiętać, że utwory Zapolskiej związały się z wcale nie heroicznym okresem mieszczaństwa polskiego... Dodajmy dla sprawiedliwej oceny tej bardzo nierównej twórczości, że Zapolska osiągnęła przynajmniej w jednym ze swoich utworów to, co bywa udziałem istotnie wielkich pisarzy: stworzyła postać ludzką, która żyje jak prawdziwy typ społeczny, bohaterkę tragicznych kłótni — Dulska”.

Gabriela Zapolska zmarła 17 grudnia 1921 roku.

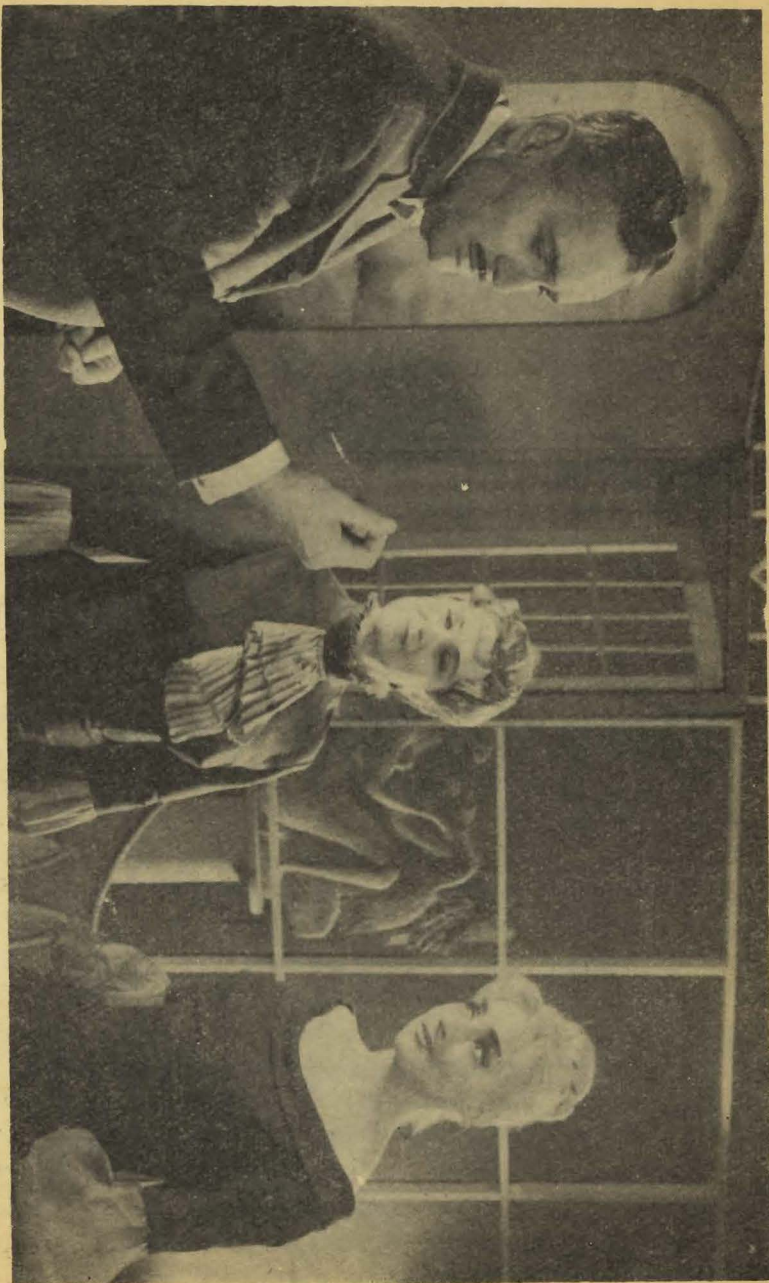
TADEUSZ BREZA

### Gabriela Zapolska

Losy pisarza w przeciwieństwie do losów innych ludzi nie kończą się wraz ze śmiercią. Przeciwnie! Wtedy się dopiero naprawdę coś zaczyna. Koledzy się rozstępują, jednego przestają zasłaniać, innego podtrzymywać i pisarz, który zgaś, idzie albo na dno zapomnienia, albo też odświeżony nową przygodą powstaje, wybornie dysponowany do nieśmiertelności. W głębi za nami, w przeszłości dalszej i najdalszej, odbywa się identyczny ruch. Niektórzy się podnoszą, inni kładą ostatecznie, nikt na wyznaczonej półeczce nie jest sztywno umieszczony jak kura na grzędzie albo święty pański na swoim szczeblu drabiny doskonałości. Nieśmiertelność w sztuce właśnie polega na ruchu, tam i siam, w górę, w dół, na podobieństwo akcji przedsięwzięć, które nie wyszły z kursu.

Ale szczególnie groźna: dla zmarłych bywa wojna. Weryfikuje bezlitośnie. Z pierwszych rzędów przerzuca w mroki otchłani, lecz również przyczynia się do niejednego zmartwychwstania. I tak na przykład podczas okupacji Zapolska w naszych oczach dzwignęła się z zapomnienia jako powieściopisarka. Bo w tym czasie jej powieść straciła najgroźniejszą swoją konkurentkę, a mianowicie Zapolską jako autorkę sceniczną. Ci, na których nazwisko jej działało, nie mogąc natrafić na nie w teatrze, poszukiwali Zapolskiej w książkach; w nich odnaleźli walor dla siebie nowy. Oto na złe strony książek Zapolskiej stali się mniej wrażliwi. O autorce „Przedpiekła”





każdy wiedział, że byłaby to nasza najlepsza powieściopisarka, gdyby nie należała do najgorszych. Jej sławny materiał obserwacyjny wspaniałe realia, figury tak celnie zobaczone, że aż się zimno robi, niestety upaprane były w egzaltacji, deklamacji i admonicji w przyprawach przesadnych, często śmiesznych. Lecz każda wojna mityguje wrażliwość na formę, na sos i sposób. A ta ostatnia działała szczególnie paraliżująco na nasze środki zachwytu nad majsterstwem. Dobry był pisarz byle jak gadający, byle tylko miał coś naprawdę do powiedzenia.

A istotny wzgląd, dla którego nasza zmartwychwstanka tak dziś pociąga, ujawnił mi się dopiero przy ponownym zetknięciu się z jej teatrem. Zapolska nie żyje na nowo tylko tym, że coś mówi, ale przede wszystkim tym, przeciw komu ona to mówi. Tym, kogo bierze na muszkę. A jest nim owo dla bardzo wielu zagadkowe, ile że termin ten, który w socjologii i ekonomii posiada swoje znacznie, często bywa przez nas traktowany jako wyłącznie polityczny, doktrynalny, szykanujący. A przecież odpowiada mu pewna rzeczywistość. Któż wątpi o istnieniu Daumów i Dulskich? Któż broniłby tezy, że to tylko takie wyjątki w środowisku całkiem odrębnym? Nie, to przecież zupełnie wyraźnie, fragmenty „większej całości”. Na całym froncie bierze się do nich Zapolska.

W ataku swoim wyróżnia małe mieszczaństwo, widzi je jako osobną kastę. Po „Moralności pani Dulskiej” porównywano Zapolską z Moliere. Jednak lepiej ją wyjaśnia porównanie z Beaumarchais'em z „Wesela Figara” czy Diderotem z Kubusia. Tamci antyszlacheccy, ta antymieszczańska. Schemat pozycji bojowej pisarza przeciw pewnej klasie i tu, i tam jednak. Ale i różnice są. U Zapolskiej mniej humoru, więcej zajadłości. Bo też Francuzów arystokracja przeciw której się obrócili, próbowała obłąkawić; Zapolską znienawidzona przez nią klasa szczotkowała pod włos. Prócz odmiennych dyspozycji biograficznych ponurego tonu przyczyniają Zapolskiej niejasności jej pozytywnych postulatów. Diderot czy Beaumarchais walczyli o to aby oskubać ówczesną górę społeczną z przywilejów i przenieść je na mieszczaństwo, sferę, która budziła w ich



pełną ufność. Stąd ich optymizm. Zapolska w sto lat potem szturmuje warstwę, która tymczasem obrosła w dostojeństwo, posiadała sytość ekonomiczną, stała się źródłem prawa i moralności. Wybornie kompetentna, zna ten świat jak własną kieszeń. Zna na pamięć jego przepisy, jego ceregiele, jego chłód i jego okrucieństwo. Ona, która raz za razem przez całe życie doznawała osobiście, czym są Dulskie, i które, że tak powiem, na sobie wypróbowała, jacy są ci wszyscy panowie Daumowie i Boguccy, jest przeciw nim. Przeciw takim Daumom, albo ściślej przeciw Daumom takim. Przeciw takim, jacy są. Ale w takim, za jakimi? Za kim? Za czym?

Pisarza rewolucyjnego różni od pisarza nierewolucyjnego nie sam fakt widzenia zła. Widzą je obaj. Lecz u pisarza nierewolucyjnego obserwacja zła krystalizuje się wokół postulatów, żeby zło było lepsze, podczas gdy pisarz rewolucyjny kładzie nacisk na konieczność zła przy danej strukturze. Zapolska, która groźnie się burzy przy oskarżeniu znienawidzonego mieszczaństwa, jako wizjonerka udoskonalonej formy istnienia wypada słabo. I tu już daleko jej do Diderota. W proteście mu bliska, celująca, obcina się przy programie.

(„Notatnik Literacki”, *Czytelnik*, Warszawa 1956).

GABRIELA ZAPOLSKA

## Credo sceniczne

Szanowny Panie Redaktorze!

Pytasz mnie o moje sceniczne credo.

Odpowiedź na to pytanie jest bardziej skomplikowana niż się zdawać może.

Wyszędzisz ze szkoły Antoine'a i Talbota — sądzić by można — jestem bezwarunkowo hołdowniczką bezwzględniego na scenie realizmu. Lecz scena — to przedstawicielka zarówno poezji, jak i prozy życiowej — a nawet często wkraczająca w dziedzinę zupełnej fantazji. Jakże tu o realizmie bezwzględnym może być mowa?

Stąd i u Antoine'a gdy gramy Axela Villiers de l' Isle-Adam, dbamy przede wszystkim o harmonię głosu, o piękno o estetykę linii i gestów, a o uduchowanie się — o ile to jest możliwe.

Maeterlinck, który stan duszy stwarzanych przez siebie postaci scenicznych czyni widzialne zależnymi od materialnych wpływów życiowych — daje nam więcej kłopotu i pracy.

Należy być duchowymi i cielesnymi zarazem. Ten dualizm, od odtworzenia którego artysta ma środki niezmiernie ograniczone, jest, według mnie, najcięższym i najniebezpieczniejszym dla artysty. Tu głos — musi być uduchowiony chwilami, podczas gdy twarz i cała postać grać winna realnie.

Ibsen coraz częściej zaczyna „robić” w ten sposób postacie swych sztuk. Stąd, często szczególnie we Francji pozostaje



niezrozumianym. Jednakże interpretacja artysty winna dopomóc intencji autora. Prawda, że autorzy często dają nam zadanie nad siły, a zwłaszcza autorzy doby współczesnej.

Trzecim rodzajem postaci scenicznych są tak zwane „postacie realne”. Ludzie z krwi i kości, płaczą prawdziwymi łzami, śmieją się tak, jak się śmieją w życiu, i przez ów dziwaczny otwór sceniczny ujawniają przed oczyma widzów szmaty swego życia w bardziej interesujących fazach i w wybranym przez autora oświetleniu. — Tu — szkoła Antoine’a a tego najgenialszego współczesnego artysty, wprowadziła na scenę francuską to — co do tej chwili na niej istniało : „prostotę”.

Więc prawdziwe łzy i prawdziwy śmiech, krzyk wydobywający się z piersi nie sztuką, lecz uczuciem wywołany, brak afektacji, „roboty” i szablonu! Im sytuacja sceniczna zdaje się bardziej efektowną i działającą tym efektem na widza, tym mniej zmuszani jesteśmy używać efektów scenicznych, aktorskiej roboty. Co więcej — Antoine każe nam „zacierać” owe efekta zbyt widoczne i jaskrawie autorskie — a owe „ostatnie słowa”, którymi tak często aktorzy kokietują publiczność odchodząc ze sceny dla wywołania brawa — w „Teatrze Wolnym” zupełnie nie mają miejsca.

Jeżeli w trakcie sztuki publiczność przerwie artyście brawami Antoine nakazuje nam grać dalej i nie rozrywać akcji „przeczekiwaniem” oklasków publiczności. Nie wolno nam wychodzić po scenach, kłaniać się, lecz należy czekać za kulisami zakończenia aktu i wtedy „wszyscy” artyści wychodzą przed kurtynę.

I słusznie, gdyż u Antoine’a „nie ma małych ról!” i nic nie znaczących artystów. Dla dobra sztuki gra się tam „nieme” prawie role, wnosi się list na scenę lub anonsuje przybycie gościa. Czasem sam Antoine gra rolę służącego zjawiającego się we drzwiach dla anonsowania obiadu.

I wszystko się tam czyni „dla dobra sztuki”. Nikt się nie chce wybić na plan pierwszy, wszyscy pracują nad wytworzeniem doskonałej „całości”. Bo jednostka aktorska rozpościerająca się na scenie w pysze swej własnej doskonałości robi wrażenie chórzysty, który gwałtownie swój „drugi tenor” lub



Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce — Radom „Moralność pani Dulskiej”. Reż.: Bohdan Czechak. Scen.: Marian Gostyński. 1968 rok.



„bas” — wybija ponad chór cały — psując harmonię melodii ogólnej.

Grając na scenie, zapomnieć należy o sobie, a pamiętać o sztuce i o całości przedstawienia. I tam — u Antoine'a, to już nam weszło w krew, ta wspólna dbałość o dobro sztuki — tak jak i zapomnienie o tej „czwartej” ścianie, o której artyści Komedii Francuskiej zapomnieć nie mogą, jest pierwszym artykułem kodeksu sztuki aktorskiej. Publiczność kokietowana nuży się tą kokieteryą artysty. Potrzeba grać „przed nią”, ale nie dla niej wyłącznie. Publiczność, jako masa zbiorowa, daje się łatwo porwać iluzji i sugestii tłumów gra tu olbrzymią rolę.

Należy, aby artysta zachowaniem swoim na scenie sugerował publiczność myślą, że to co się dzieje w otworze sceny, dzieje się naprawdę. Mówię tu jedynie o sztukach realnych, gdyż, to, co wkracza w dziedzinę fantazji, winno być znów grane jak szereg doskonale pięknych i harmonijnych obrazów, jak sen oprawny w ramy sceny — sen, w którym artyści są ucieleśnieniem marzeń wyobraźni autora.

Chcieć jednak takie senne widziadła przenosić w życie i sztuczną deklamacją tłumaczyć bóle i smutki co dzień spotykanych postaci — jest rzeczą niemożliwą i nigdy nie porywającą publiczności. Płakać należy tak, jak się w życiu płacze, nie wahając się zmażania pudru i oszpecenia się na scenie. Jest to może szare, codzienne!

Widzimy dokoła siebie w życiu tysiące tragedii, ba!... często sami bierzemy w nich udział. Gdzież są te krzyki? te konforsje? te wyłamywania rąk i tragiczne przewracanie oczów? — a przecież jakże boleść cicha łkającego człowieka jest przejmująca!

Dlaczego więc „sztuczność” ma być podstawą sztuki? Już jest tak na świecie, że każdy łatwo odróżni udawanie od prawdy. Widz chce, aby aktor czuł „naprawdę” sytuację sceniczną. Widz jest egoistą, bo w ten sposób sam chce udczuć prawdziwie całą sytuację. On — aktorowi za siebie cierpieć każe i dopiero to cierpienie w złagodzonej formie wytwarza sensację dla widza.

Skoro artysta wygłasza swą tyradę z olbrzymim patosem, widz pozostanie obojętny. Dlaczego, bo ten patos przesłiznie się po nim bez wrażenia. Widz nie jest patetycznym — nie

umie nim żyć i dla tego nie znajdzie w swej duszy echa odpowiedniego dla posłyszanych ze sceny słów. Lecz i prawdziwe uczucie — to, które się w kąciку serca gnieździ, jęczy, płacze, skarży — tak po ludzku, po naszymu, nie po chorobliwemu — poruszy zawsze odpowiednią strunę w duszy słuchacza. Publiczność to harfa, na której aktor gra śpiewną sercem melodię. Nie należy, aby ta melodia była zbyt sztuczną i uczoną — bo... struna na harfie nie starczy!...

A więc credo moje wyznaje „podwójny kierunek w sztuce: „harmonię i poezję” w krainie fantazji, „prawdę i prostotę” w dziedzinie realizmu.

Jest ono mało skomplikowane i dość jasne. Dusza ludzka (nawet ta — najbardziej skomplikowana) czuje bardzo prosto i płacze bez afektacji i maniery. Ponieważ aktor odtwarza na scenie prawie zawsze prawdziwe stany duszy (z wyjątkiem ról tak zwanych zdrajców i kokietek), niechże je odtwarza prawdziwie i szczerze. Będzie może mniej: krzyku, hałasu, „potęgi i siły” szablonowej scenicznej — ale za to będzie więcej łączności między sceną a widownią i to łączności, która spaja najściślej, bo — łączności „spólnego cierpienia”.

Zechciej przyjąć szanowny redaktorze — etc.

GABRIELA ZAPOLSKA

(Wypowiedź drukowana w piśmie „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” z dnia 3.VIII.1895 r.)



KAZIMIERZ WIERZYŃSKI:

### „Ich czworo“

Właściwie jest ich dwoje, nie czworo. Dwa ludzkie owady, obojga płci, ona i on, żona i kochanek. Obraz ich życia i namiętności, ostro rysowany przez Zapolską, stanowi mistrzowskie studium z dziedziny entomologii ludzkiej. Insekty poddane obserwacji scenicznej należą do pospolitego robactwa; jest ono tym bardziej odrażające, że nie kryje się w ciemności świata i rozpełza się po nim w świetle dnia.

Ludzkie owady są przede wszystkim głupie. Jej głupota jest zaczepna i wojująca, jego uległa i tchórzliwa. Jej głupota ma siłę i tupet, nie przyznaje się do klęski, nie ustępuje przed żadnym dowodem i przekonaniem, gotowa jest nawracać świat na swoją wiarę. Jego głupota nie zawiera tej grozy, jest oblas-kawiona, rada i szczęśliwa z samej siebie. Dla niej głupota jest fenomenem, dla niego smakowitym rarytasem; ona kipi głupotą, on lubuje się w niej i pławi w jej błogostanie.

Owady łączą ze sobą miłość. Zapolska przedstawia ją słowami i czynami, w których nic zmienić ani przestawić nie można. Z uczucia kochanków przemawia sam instynkt biologiczny; sceny miłosne tej samczej pary mogłyby rozgrywać się w każdej kryjówce zwierzęcej.

Oto sprawcy „tragedii ludzi głupich”.

Czy aby tragedii? Trochę na nią w tej sztuce za ciasno, trochę w tej ciasnocie za duszno. Robactwo ludzkie oblega życie dwojga innych ludzi, ojca i córki, którzy dopełniają

czwórki wymienionej w tytule. Studium psychologiczne uzupełnia się przez ten kontrast o tło społeczne i obyczajowe, które w żywej i wciąż świeżej komedii Zapolskiej najbardziej uległo działaniu czasu.

Trochę przesolił tu sam majster. Aby w żonie i kochanku obniżyć wszystko ludzkie możliwie najbardziej, Zapolska przeciwstawiła owadziej parze „człowieka z prawdziwego zdarzenia”. Karambol ten zmienił się dziś na kalambur. Uczciwy mąż jest tylko safandulą. Tamci wobec jego pastorskiej powagi i kaznodziejstwa trącą groteską.


„Tragedia” mija nas obojętnych, komedia budzi szczery podziw. Pod jej znakiem kończy się panopticum płaskości człowieka. Na gruzach rozbitego małżeństwa szuka żeru nowa odmiana dulskiej głupoty: uśmiechnięta szwaczka, chytra i przebiegła dobroć, świętofranciszkańska hiena.

Sztuka podbija słuchacza niewyczerpanym bogactwem talentu Zapolskiej. Nastrój tej nowej „komedii kołtuńskiej” jest nie do odparcia. Co za precyzja, jaka pewna ręka w tym przyrodniczym rozbiórze stęchlizny, obmierzłości i ciasnoty duchowej! Jak upiornie wygląda na przykład wigilia w domu profesora — to święto tradycji i rodziny. Pokłócone małżeństwo wyrywa sobie córeczkę, nie kryje przed nią swego rozbicia, zarzuca się wzajemnie wyzwiskami. Za oknem przeciągają kołędniczy, rozbrzmiewa muzyka — w strasznym domu zapada złowrogie milczenie. Sceny te mają naprawdę przejmujący wyraz.

Czołowe postacie zbudowane są z niezwykłą ekonomią środków, a mimo to zdumiewają wyrazistością. Co za rozkosz dla aktorów!

(„W garderobie duchów”. Książnica Atlas. Lwów)





W Y D A W C A

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM







PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

**GABRIELA ZAPOLSKA**

**I C H C Z W O R O**

Tragedia ludzi głupich

w 3 aktach

Reżyseria:

ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Asystent Reżysera:

WŁODZIMIERZ MANCEWICZ

Scenografia:

KAROL JABŁOŃSKI

Kierownik Artystyczny:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Kielcach, dnia 15 września 1972 r.



O S O B Y :

Mąż	—	STANISŁAW KAMIŃSKI
Żona	—	ELŻBIETA CEGIELSKA
Dziecko	—	* * *
Kochanek	—	WŁODZIMIERZ MANCEWICZ
Wdowa	—	TERESA NOWAKOWSKA
Szwaczka	—	ANNA SKAROS
Sługa	—	* * *
Dorożkarz	—	EDMUND KARASIŃSKI



# OBŚLUGA PRZEDSTAWIENIA

Przedstawienie prowadzi:

ROMANA SZCZUREK

KIELCE

RADOM

Kontrola tekstu:

ROMUALDA KAMIŃSKA

Brygadier sceny:

BOLESŁAW POBOCHA

MIECZYŚLAW WULCZYŃSKI

Rekwizytor:

JAN KUBICKI

MARIA MAKOWSKA

Światło:

STEFAN DUDZIC

MIECZYŚLAW STYPIŃSKI

RYSZARD ZAJAC

EDMUND POMARAŃSKI

Kostiumy wykonane pod kierunkiem:

MARII SZYKSNIA i MARIANA MAZURA

Prace perukarskie

— WŁADYSŁAWA LEWANDOWSKA

Prace stolarskie wykonano

pod kierunkiem

— ZBIGNIEWA KARYSIA

Prace malarskie

— MARIAN SZTUKA

Prace tapicerskie

— JAN STANIEC

Prace farbiarskie

— ZOFIA ZAPAŁA