

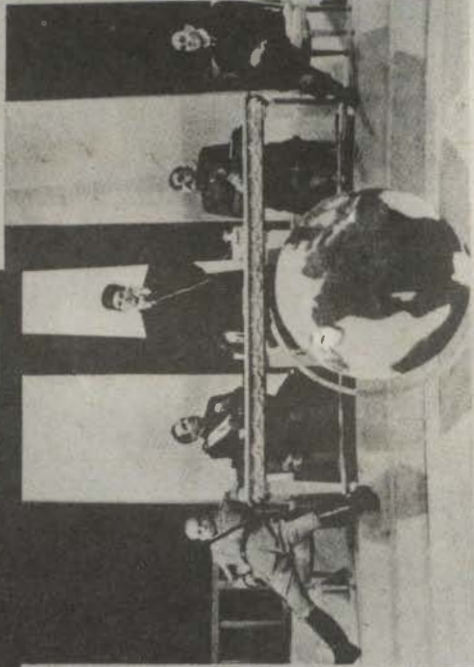
GEORGE BERNARD SHAW

GENEVA

POLITYKA W TEATRZE



G. Vexelaire'a „Rewja cocktaj” z postaciami Chamberlaina, Mussoliniego, Hitlera i Daladier.



Bernarda Shawa „Genewa” z postaciami Bombardona (p. Samborski), Franco (p. Damięcki) i Battler (p. Węgrzyn).

Zdjęcia: Fot. SŁ. Brzozowski — Warszawa.

Brunon Rajca

ZE 77 0W
Działu 1... 26 ZASP

SŁOWO OD REŻYSERA

Na scenie Teatru Polskiego w Warszawie — od 25 lipca do 1 września 1939 roku — z powodzeniem grano „Genewę” Bernarda Shawa, w reżyserii Zbigniewa Ziemińskiego. To była ostatnia bodajże sztuka, jaką oglądała jeszcze niedoświadczona cierpieniem, udręką i gorczą stolica Polski. To, co wielki Bernard Shaw pisał z wyobraźni, stało się okrutną rzeczywistością: komedia zamieniła się w dramat. Nie przeczuwając niczego ludzie jeszcze się śmiali, kiedy Józef Węgrzyn parodiował Adolfa Hitlera, Bogusław Samborski — Benito Mussoliniego, Dobiesław Damięcki — Bahamonde Franco, a Julian Krzewiński — Josepha Austina Chamberlaina.

Niezwykle grzeczny „Warszawski Dziennik Narodowy” przestrzegał, że ośmieszanie dyktatorów, których delikatnie nazywał przywódcami, nie jest ani rycerskie, ani mądre. Mówiło się o takcie Polaków; ironia polityczna nie należała ponoć do dobrego tonu i obyczaju. Kto by tam spodziewał się nieszczęścia, jakie miał przynieść absolutyzm i totalitaryzm. Komentując Bernarda Shawa prof. Zygmunt Łempicki w czasopiśmie „Teatr” twierdził, że „Genewa” przestrzega przed przemowaniem się potęgą sił, które wydają się nie tyle groźne, ile raczej śmieszne. Niestety — w przeciwieństwie do Antoniego Słonimskiego — mylił się. Musieliś-

my za naiwność zapłacić okrutnie. Imperializm germański Adolfa Hitlera podsycał imperializm rosyjski Józefa Stalina. Nam, Polakom — słabym, choć dzielnym — pozostała na obronę: nienawiść! Może to mało, a może dużo? Tak czy inaczej — nieostrożni i nieprzezorni — zostaliśmy skarceni, doświadczając w latach 1939—1945, co oznacza gwałt, przemoc i zbrodnia. No, ale dość dydaktyki i moralitetów. To, co przeżyła Europa, zapisać historyk.

Mądrym, genialnym prorokiem okazał się Bernard Shaw, który w swoim dziele poprzez Ligę Narodów — instytucję też groteskową i obśmianą — dokonał fantastycznego eksperymentu, zmuszając dyktatorów do przedstawienia swoich ideologii i światopoglądów przed Trybunałem Międzynarodowym. Mistyfikacja powiodła się. Idealistę, młodego, odważnego sędziego Trybunału Międzynarodowego w Hadze zagrał sam Zbigniew Ziemiński, który na oczach świata — pierwsze doświadczenia z telewizją — postanowił skazać, wydać wyrok na zadufanych, pyszałkowatych, krnąbrnych gwałcicieli wolności i demokracji. Kpili sobie z tych oskarżeń, twierdząc, że dają narodom dobre rządy — o tyle, o ile szaleństwo i ciemnota narodów na to pozwalają. Niebezpieczeństwo śmierci, powiada jeden z oskarżonych, właśnie jest tym czynnikiem, który nas kształci i wychowuje. I w innym miejscu oznajmia: ludzie marnieją, kiedy nie walczą. Nie moglibyśmy podtrzymać poczucia własnej godności naszych narodów, gdybyśmy resztę świata nie wyzywali okrzykiem wojennym. Tamci rzucali wyzwanie bez osłonek, a myśmy w Polsce jeszcze 1 września 1939 roku myśleli, że to tylko kukietki z reklamowego plakatu, który dla Teatru Polskiego wykonał Władysław Daszewski. Ta opowieść-oskarżenie — mimo gorzkich doświadczeń ludzkości — przejmuję i przeraża, kiedy okazuje się, że intelektualści muszą zawsze przegrywać z politykami. Nic się nie zmieniło, poza tym, że inscenizator w 1989 roku nie dostrzega w „Genewie” miłej rozrywki, a raczej gorzki humor. Mimo oficjalnego podty-

tułu G. B. Shawa to już nie jest komedia i uczyniłem wszystko — usunąłem prymitywne żarty — by aktorzy zapomnieli o tym. Interesują mnie w „Genewie” marzenia i gniew człowieka, który gnębiony jest wyłącznie za pochodzenie i przekonania. Traktuję tę sztukę jako utwór publicystyczny, który skrzy się ironią i szyderstwem, ale przede wszystkim przestrzega, oskarża, no bo bądźmy szczerzy: na ile skuteczniejsza, na ile godniejsza jest dziś Organizacja Narodów Zjednoczonych od obśmianej Ligi Narodów. Mocarstwa — mniejsze i większe dyktatury na Wschodzie i na Zachodzie — lekceważą wszelkie uchwały, postanowienia czy potępienia ONZ, ilekroć ich własne interesy mogłyby być narażone. Nigdy potężni i okrutni nie liczyli się — i obawiam się, że nie będą się liczyć — z narodami i państwami słabymi, małymi. Muszą one — chcąc nie chcąc — szukać schronienia pod skrzydłami gigantów. Niestety, polityka nie miała i nie ma nic wspólnego z moralnością.

Intelektualiści u G. B. Shawa — Jegomość—Żyd (Zdzisław Karczewski), przynajmniej formalnie oskarżają polityków. Natomiast politycy oskarżają siebie nawzajem. Niemal wszyscy — oskarżając innych — mają wiele racji, podczas gdy oskarżenia pod swoim adresem banalizują uważając popełniane przez siebie czyny za powinność, obowiązek, wręcz zawód! Mimo wszystko G. B. Shaw, wielki moralista — dostrzegając i wydobywając wszystkie te ułomności ludzi i systemów — nie popada w skrajny pesymizm, pozostawiając jeśli nie nadzieję, to iluzję.

Myśl G. B. Shawa: wśród największych ludzi byli tacy, którzy nie lubili ludzkiego rodu. Nietrudno rozstrzygnąć, jakie konsekwencje dla świata i dla każdego człowieka wynikają z postawy niechęci do ludzi — zwłaszcza jeśli jest to postawa reprezentowana przez osoby posiadające władzę i siłę — wiemy o tym doskonale zarówno z historii, jak z dziejów współczesnych. Ten, kto twierdzi, że jego wola jest „częścią woli świata”, że jego sy-

stem jest „powszechnie uznany za najlepszy i najbardziej wolny na świecie”, to choćby zaraz potem zaczął kokietować najbardziej wzniosłymi hasłami czy ideami, staje się sprawą oczywistą, iż jest to świadoma, zrationalizowana motywacja sankcjonująca podejmowanie określonych, najczęściej wrogich działań. I nieważne, nieistotne jest wówczas, w imię jakiego wspaniałego „-izmu” atakuje się — prawdziwego czy wymyślnego — przeciwnika.

Mylą się ci, którzy sądzą, że „Genewa” G. B. Shawa jest wyłącznie artystyczną transpozycją historycznej sytuacji, która poprzedziła 1 września 1939 roku. Kto wie, czy sztuka nie jest przede wszystkim dziełem filozoficznym. Tylko zastanówmy się: czyż nie jest bowiem znakomitą ilustracją sformułowanej już przez Davida Hume'a — filozofa, historyka i ekonomistę — definicji mówiącej o tym, że rozum ludzki był, jest i zawsze będzie niewolnikiem namiętności?; że za mądre, słuszne i celowe człowiek uważa tylko to, co wspiera jego przekonania, kompleksy, pragnienia? że powołujemy się na rozum i rozsądek, by usprawiedliwić emocje — nienawiść i mściwość?

Ta interesująca sztuka G. B. Shawa pozbawiona jest na ogół — trudność dla reżysera — ruchu, fabuły i intrygi. Kłopot więc, jeśli nic nie dzieje się na scenie. Może irytować nawet kompletny brak progresji dramatycznej. Mimo to konflikty — anormalne często poglądy i przeświadczenia — kuszą i intrygują. Miejsce naiwności — piękna kiedyś rola Janiny Romanówny — zajmuje zdecydowana brutalność opętanych demonem krasomówstwa dyktatorów. Nie wiem, czy te obrzydliwe postacie w potoku wypowiedzianych słów czymkolwiek się odróżniają. Tu wszystko jest okrutne, gwałtowne, głupie. Nawet miłość — podobnie jak wszystkie działania bohaterów — jest pozorna, a raczej koniunkturalna. Nie dziwiłbym się wcale, gdyby prosta i durna Begonia Brown, sekretarka, stała się — z woli G. B. Shawa — nagle przywódcą któregoś kraju: przestawanie wśród

sprytnych polityków i chytrych dyplomatów prawie k a ż d e g o prowadzi do cynizmu.

Nieprawdopodobne, wymyślnie, stało się prawdziwe. Nadarza się więc wyjątkowa okazja, by wystawić nieznaną zupełnie w Polsce „Genewę” G. B. Shawa: 1 września 1989 r. mija 50 lat od wybuchu II wojny światowej. Nie wydrukowano tego utworu w żadnym zbiorze sztuk G. B. Shawa. Nie wiem i nie będę dociekał, dlaczego tak się stało, choć zapewne krytyk dopowie, że sztuka nie wyróżnia się niczym oryginalnym ani pod względem treści, ani formy. Możliwe. Mnie udało się odnaleźć jeden jedyny suflerski egzemplarz „Genewy”, którą wystawił Teatr Polski w Warszawie. Nie mogłem więc oprzeć się pokusie, by podobnie jak „Gałązkę rozmarynu” Zygmunta Nowakowskiego, również „Genewę” pokazać znów jako pierwszy Krakowowi. Tym razem będzie to jedyna inscenizacja „Genewy” w Polsce Ludowej. Toteż dziękuję wspaniałym aktorom, że zechcieli temu okrutnemu i brutalnemu utworowi poświęcić swój czas i talent. Może zapomniana „Genewa” okaże się naszym sukcesem?

GEORGE BERNARD SHAW
GENEWA

Przekład:
FLORIAN SOBIENIOWSKI

Scenografia,
KAZIMIERZ WIŚNIAK

Opracowanie muzyczne
BOGUMIŁ PASTERNAK

Ruch sceniczny
JACEK TOMASIK

Asystent reżysera
ZINAIDA ZAGNER

Reżyseria
BRUNON RAJCA

PREMIERA
1 WRZEŚNIA 1989

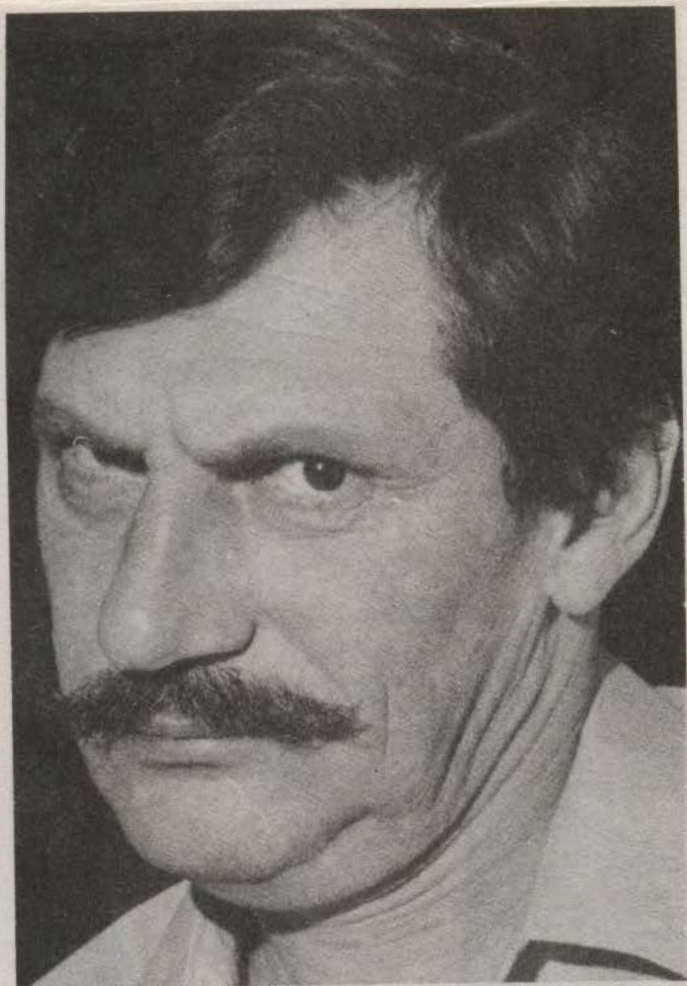
Begonia Brown, sekretarka



IZABELLA LIPKA

OSOBY
w porządku, w jakim się ukazują

Żyd



ANDRZEJ GAZDECZKA

Przybysz



MIECZYŚLAW OSTRORÓG

Dziennikarz



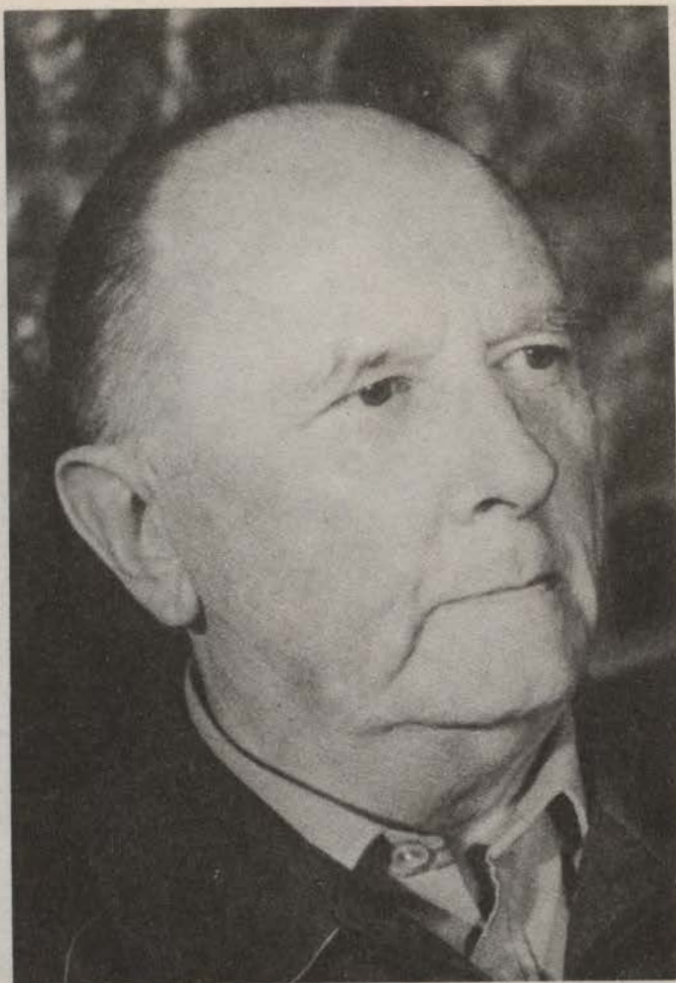
WŁODZIMIERZ CHRENKOFF

Duchowny anglikański



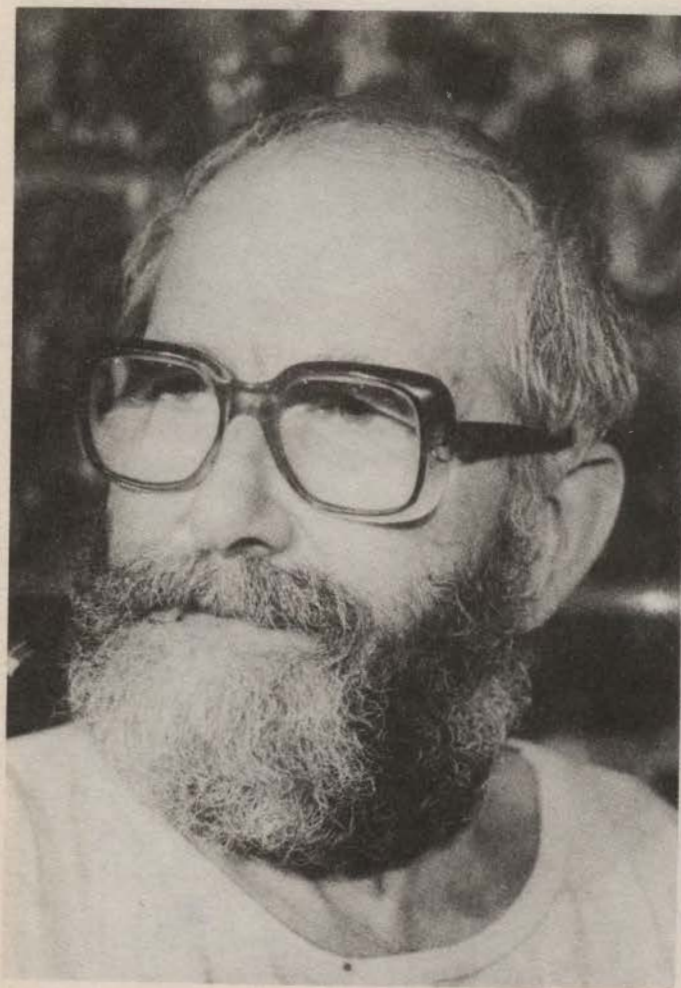
STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI

Komisarz Posky, delegat sowiecki



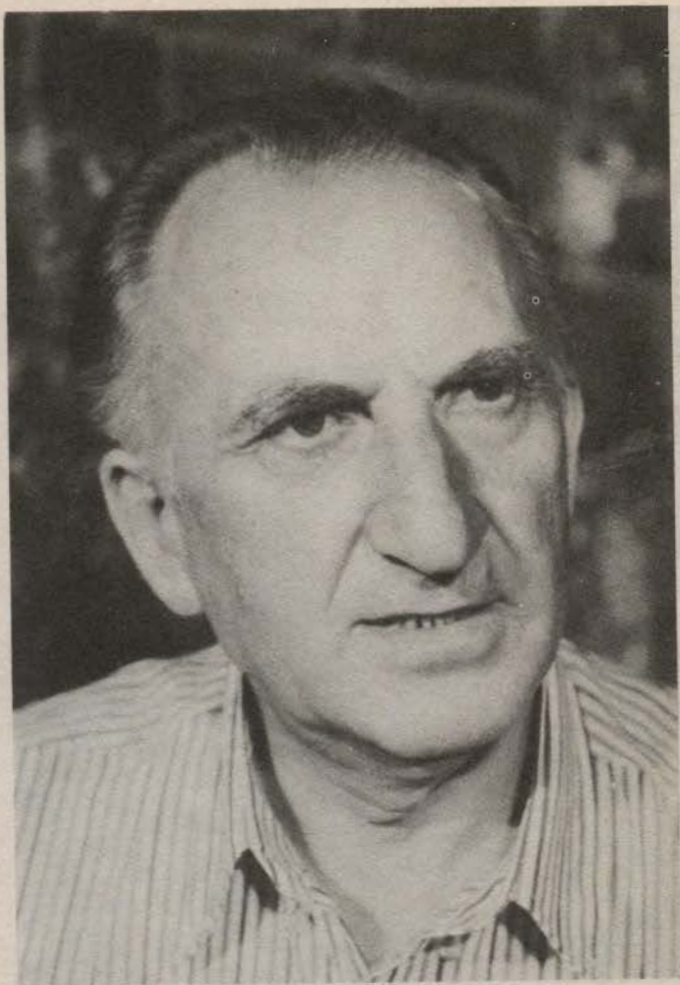
ANDRZEJ KRUCZYŃSKI

Sekretarz Generalny Ligi Narodów



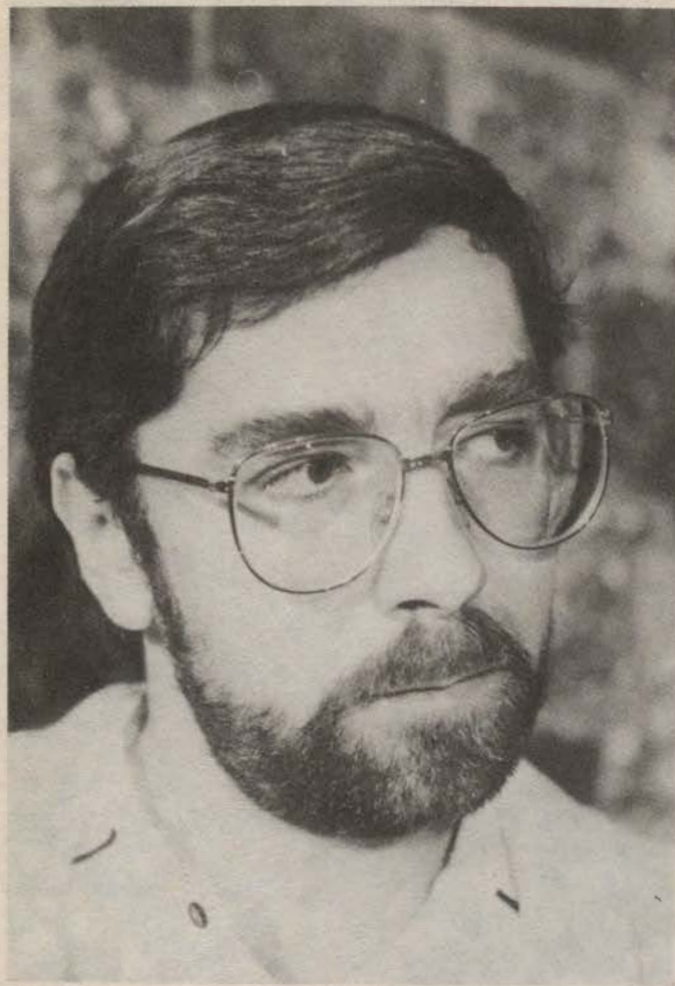
JÓZEF HARASIEWICZ

Sir Orfeusz Midlander



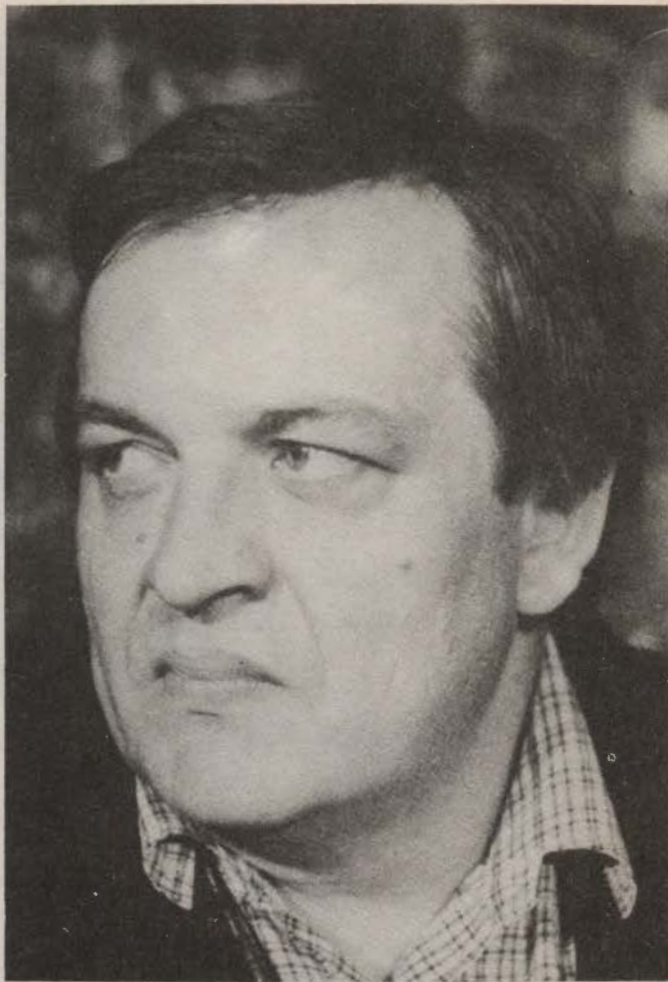
RYSZARD SOBOLEWSKI

Sędzia Międzynarodowego Trybunału



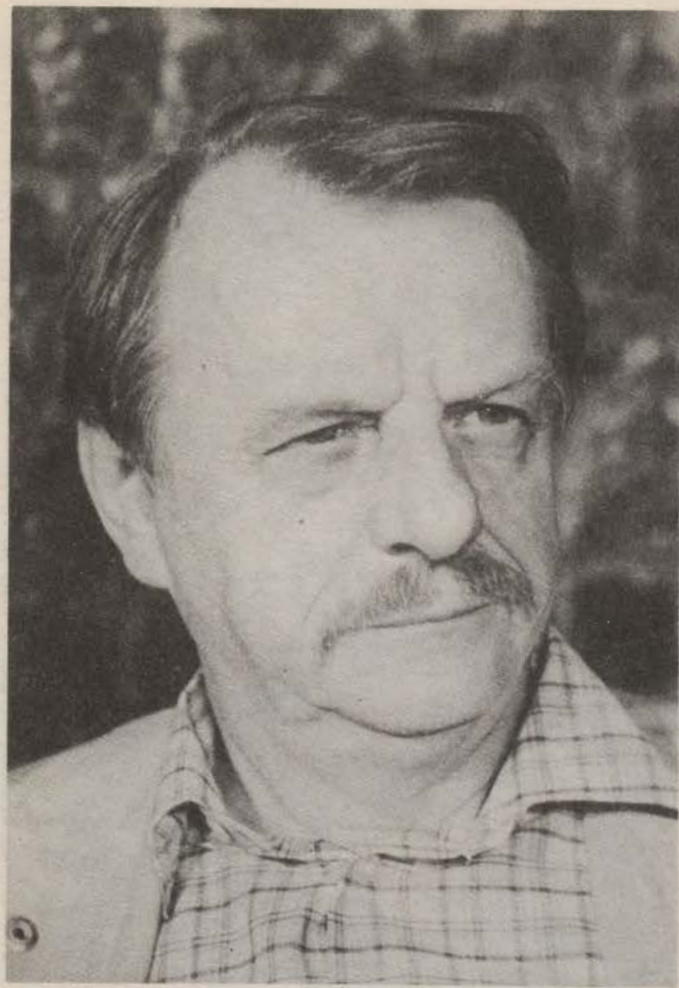
RYSZARD GAJEWSKI-GĘBKA

Signor Bombardone



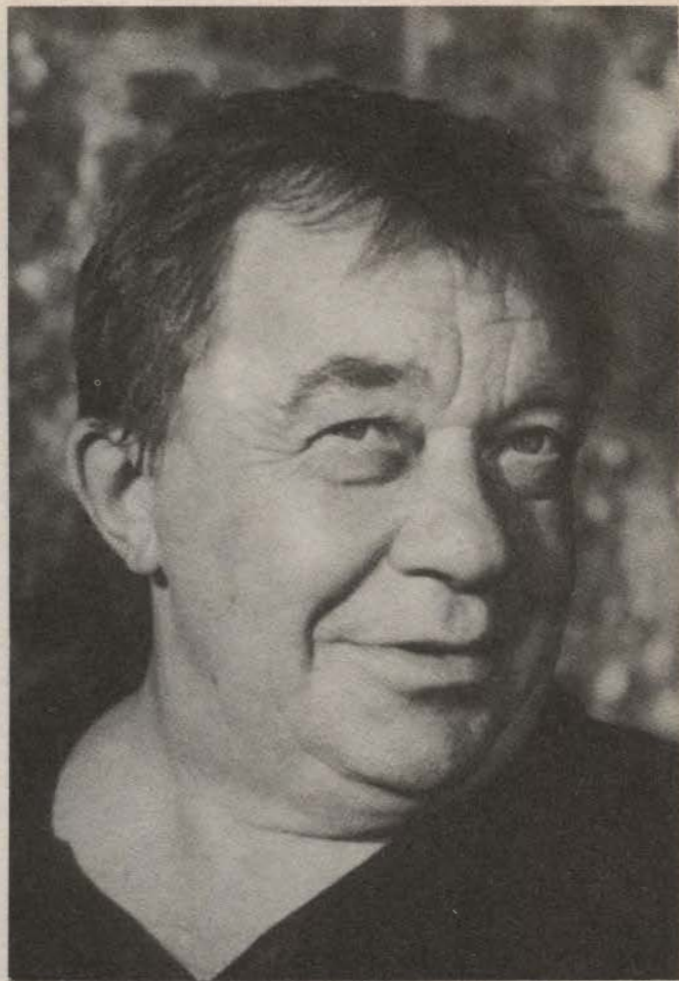
MACIEJ FERLAK

Ernest Battler



JERZY A. BRASZKA

Gen. Flanco de Fortinbras

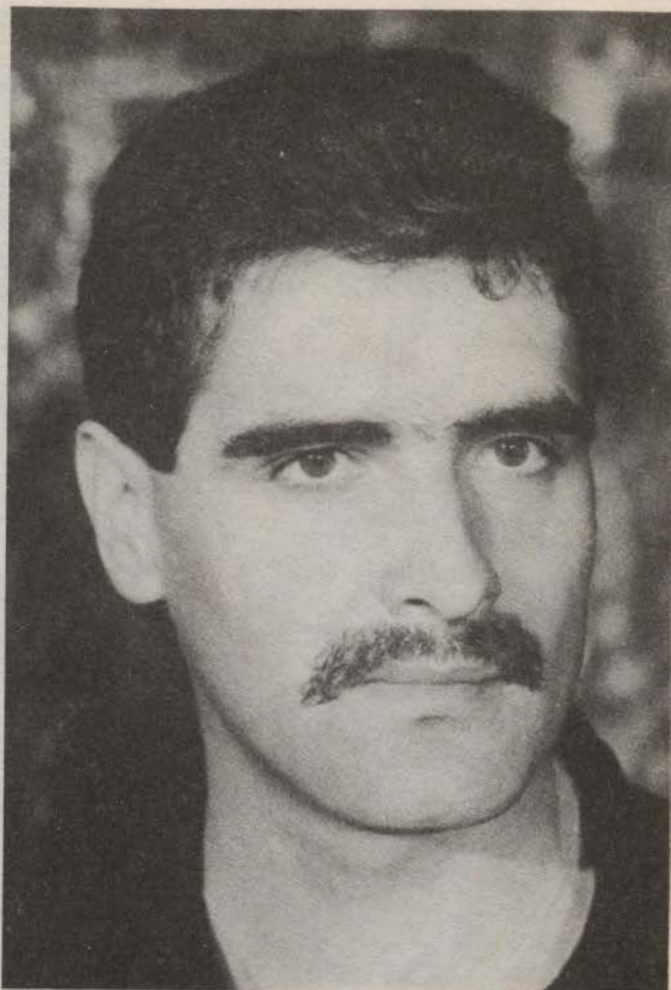


MIECZYŚŁAW GÓRKIEWICZ



ANDRZEJ MROŻEWSKI

Benio, narzeczony Begonii



ANDRZEJ BRYG

- Człowiek jest tworem nawyków.
- Idealizm, który jest tylko pochlebną nazwą romantyki w polityce i moralności, jest tak samo szkodliwy jak romantyka w etyce lub religii.
- Żołnierka (...) to tchórzowska sztuka: atakuje się niemiłosiernie, gdy się jest silnym, i unika się walki, gdy jest się słabym. To cały sekret wygrywania bitew.
- Nie mamy prawa brać szczęścia, nie dając go innym, tak samo jak nie mamy prawa korzystać z bogactw, nie wytwarzając ich.
- Wszystko, o czym naprawdę warto mówić, jest nieprzyzwoite.
- Czy strach powstrzymywał kiedy mężczyznę albo kobietę od zdobycia tego, czego naprawdę pragnęli? Nigdy!
- Niebezpieczni są ludzie ze środka, gdyż posiadają i wiedzę, i cel. Ale i oni mają swoją słabą stronę. Są pełni skrupułów, skuci i spętani swoją moralnością i konwenansem.
- Nie czyń innemu, co tobie miłe.
Jego gust może się różnić od twego.
- Pesymista? To człowiek, który uważa, że wszyscy ludzie są tak źli, jak on sam, i nienawidzi ich za to.
- Mój sposób dowcipkowania – to mówienie prawdy. To najzabawniejszy dowcip na świecie.
- Nie potrafi rozpaczać, kto nigdy nie miał nadziei.

Bronisława Bałutowa

MORALISTA CZY PROROK?

Wśród wielkich pisarzy świata cywilizowanego Bernard Shaw zajmuje pozycję szczególną. Szczególną dlatego, że jego indywidualność, charakter, temperament, sposób życia, szczegóły działalności pozaartystycznej pochłaniają uwagę krytyków i publiczności tak bardzo, że jego twórczość dramatopisarska roztopia się w nich i stawia opór próbom wyosobnienia. Shaw-polityk, Shaw-filozof, prorok i moralista, Shaw-publicysta, krytyk, reformator, Shaw-dziwak, oryginał, żartowniś, wesołek — to wszystko osobistości tak barwne, niezwykle i urzekające, że Shaw-artysta mógłby zginąć wśród nich niepostrzeżenie, gdyby nie to, że jego dzieła są bardziej jeszcze urzekające, jeszcze barwniejsze i bardziej niezwykle; krótko mówiąc, są to dzieła genialnego artysty.

Różnie układa się stosunek autora do własnego dzieła, różnie obiektywizuje się świadomość twórcza w utworze literackim. Niestety autor-człowiek jest całkowicie spoza swego dzieła niewidoczny. Osobowość Szekspira — żeby sięgnąć po przykład najjaskrawszy — tak dalece skrywa się za światem jego dramatów, że wydobyć z nich danych biograficznych, rekonstrukcja osobistego światopoglądu autora czy odtworzenie jego ludzkiej indywidualności jest prawie niemożliwe. Niekiedy autor ujawnia się w swych utworach wyraźniej; mówi o nim pośrednio dobór tematów, charakter emocjonalny obrazu literackiego, sposób wyrażania idei, a zwłaszcza konstrukcja charakterów. Lecz rzadko zdarza się, by autor przepoił dzieło swą indywidualnością tak dalece, że każdy fragment utworu, każda osoba tam występująca i każde niemal zdanie mówi o tym, że jest jego i tylko jego tworem.

Tak jest z twórczością dramatyczną Shawa. Jego wszystkie sztuki są nasycone indywidualnością twórcy, wypełnione nią po brzegi w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości, że tu oto przemawia Bernard Shaw, prorok i wesołek upadającej wiktoriańskiej Anglii, dziwny, pełen sprzeczności geniusz — jak powiedziano o nim w dziewięćdziesiątą rocznicę jego urodzin — „mystyk-ateista, frywolny fanatyk, rewolucyjny torys, ciężko pracujący milioner, sędziwy młodzieniec, żyjący mił”.

Chciwych bliższej znajomości życia pisarza biografów chętnie odsyłał Shaw do swych dzieł, twierdząc z dużą dozą słuszności, że mówią one o jego charakterze, umysłowości i życiu więcej niż jakiegokolwiek szczegóły jego życiorysu. Niemniej opowiadał

o tym swoim życiu dużo i często, tak że o żadnym chyba pisarzu nie mamy tylu wyczerpujących i dokładnych danych biograficznych, co o tym do niedawna jeszcze „żyjącym micie”.

Kariera Shawa była bardzo urozmaicona i, jeśli można się tak wyrazić, pełna przygód. Nie były to przygody w typie awanturniczych opowieści; sensacje shawiańskiego żywota (określenia „shawiański” i „shavianizm” są spolszczeniem angielskich *shavian*, *shavianism*, pochodzących od starej zlatynizowanej formy nazwiska Shaw — „Shavius”) leżą w innym wymiarze, są to niespodzianki i przygody intelektualne, mające swe źródło w nie-spożytej energii i aktywności, w niespokojnym, przekornym temperamencie urodzonego wichrzyciela, który zjawił się w chwili, kiedy jego kraj i epoka domagały się gwałtownych i radykalnych przemian i chętnie — mimo pewnego oporu — przyjmowały gwałtowne i niewyczerpane ataki na swe uświęcone prawa i instytucje.

Zakres zainteresowań i intelektualnej aktywności Bernarda Shaw był bardzo szeroki. Poruszał w swej twórczości zagadnienia ekonomii, socjologii i biologii, muzyki, sztuki, oświaty, religii; stworzył, pomijając w tej chwili wątpliwą jego wartość, kompletny system filozoficzny; był aktywnym politykiem i mówcą, publicystą, krytykiem, radnym miejskim; zabierał głos we wszystkich sprawach społecznie doniosłych, prowokując oburzenie, protesty, obelgi lub zachwyty — ale zawsze przykuwając uwagę coraz to szerszej publiczności.

Wobec tych rozlicznych funkcji pozaliterackich Shawa często wśród krytyków zjawiało się zagadnienie, czy należy traktować go przede wszystkim jako działacza społecznego i propagatora idei mniej lub więcej postępowych, który w ramach swej działalności napisał również pewną ilość wartościowych sztuk scenicznych, czy też jako genialnego artystę-dramaturga, który ze szkodą dla sztuki i korzystającej z niej potomności zajmował się sprawami nie związanymi ze swą twórczością dramatopisarską.

Sam Shaw, zdawałoby się, cenił wyżej swą działalność propagatora socjalizmu, przynajmniej takie by można wysnuć wnioski z licznych jego wynurzeń na tematy związane ze sztuką i jej funkcją społeczną. Wysuwał też czasem zarzuty w stronę krytyków, że nie zwracają dostatecznej uwagi na jego pisma polityczne i filozoficzne: „A przecież na każdą sztukę, którą napisam, przypadają setki wygłoszonych przeze mnie mów i obszernie dzieła o fabiańskim socjalizmie” (*Sixteen Self-Sketches*). Jednak zapytany pod koniec życia, co, jego zdaniem, przedstawia większą wartość dla ludzkości — jego działalność polityczna czy jego dramaty — odpowiedział bez wahania: „Každy może robić propagandę. Nikt inny nie mógłby napisać moich sztuk. Musiałem je napisać. Były częścią mnie samego”.

Nie umniejszając znaczenia długoletniej, bezinteresownej, szczerzej, upartej i wytrwałej pracy Shawa dla postępu poza dziedziną artystyczną, musimy się dziś zgodzić z tą opinią. Jego system filozoficzny nie wytrzymuje już krytyki (nigdy zresztą nie brano go zbyt poważnie). Poglądy polityczne, które głosił przez całe długie życie, wykazują wiele sprzeczności, niekonsekwencji i błędów. Ale dramaty — te z okresu pełnego rozkwitu jego sił twórczych — mają pełne szanse przetrwania przez szereg jeszcze pokoleń jako dzieła realistyczne i żywe, piękne, sceniczne, pełnowartościowe. (...)

Pierwszą swą sztukę, *Szczygli Zautek*, napisał Shaw jako mężczyzna blisko czterdziestoletni, w r. 1892. Ostatnią sztukę, *Buoyant Billions* (o wartości raczej „muzealnej”), ukończył w r. 1948, w dziewięćdziesiątym trzecim roku życia. W ciągu tych kilkudziesięciu lat napisał około pięćdziesięciu dramatów, kilka powieści, utwory krytyczne, filozoficzne, wiele rozprawek, pamfletów, broszur, niezliczone ilości artykułów na przeróżne tematy. Poruszał zagadnienia filozoficzne i teologiczne, zajmował się ekonomią, polityką, socjologią, sprawami oświaty i lecznictwa; pisał o muzyce, o sztuce, o literaturze i dramacie. Wszystkie te kwestie znajdują swe odbicie w jego sztukach scenicznych.

Do dramatów, w których problemy społeczno-polityczne są osią fabuły, zaliczyć można *Szczygli Zautek*, *Profesję pani Warren*, *Majora Barbarę*, *Drugą wyspę Johna Bulla*, *Wielki kram*, *Dom złamanych serc*, *Zbyt dobre, by było prawdziwe*, *Nad przepaścią*, *Genewę* i szereg drobnych fars. Sztuki filozoficzno-religijne to *Uczeń diabła*, *Shewing up of Blanco Posnet*, *Człowiek i nadczłowiek*, *Androkles i lew*, *Z powrotem do Matuzala*, *Święta Joanna*. Szczegółowe zagadnienia społeczne, jak kwestie np. małżeństwa, lecznictwa, krytyki teatralnej, zawodu żołnierskiego itd. są głównym tematem takich sztuk, jak *Nowa umowa małżeńska*, *Związek niedobry*, *Lekarz na rozdrożu*, *Pierwsza sztuka Fanny*, *Żołnierz i bohater* etc. Wszystkie zresztą interesujące Shawa problemy przenikają jego dramata niezależnie od zagadnienia centralnego.

Obok wielkiej rozpiętości czasu powstawania i tematyki dramatów Shawa uderza nas ogromna rozpiętość wartości poszczególnych sztuk. Obok dramatów wielkich i genialnych mamy szereg pozycji miernych, a nawet zupełnie bezwartościowych i bezsensownych, bawiących tylko okrucami zawsze świetnymi shawiańskiego dowcipu, przenikliwości i zręczności słowa.

Różnice te występują specjalnie mocno, jeśli się porówna twórczość Shawa z okresu do r. 1914, sprzed pierwszej wojny światowej, z twórczością późniejszą. Po wojnie ukazują się jeszcze (oprócz chybionego *Matuzala*) dwa doskonałe dramaty: *Święta Joanna* i *Dom serc złamanych*, ale to już tabędzi śpiew starego

pisarza. Od tego czasu wartość jego utworów scenicznych stale spada.

Nie powinno nas to dziwić. Świętą Joannę pisał Shaw blisko siedemdziesięcioletni. Zawarł w niej swój światopogląd narosły z początkiem stulecia, ukształtowany już i zamknięty; spokój i umiarkowanie, doskonałość techniczna, złagodzenie ostrości konturów w konstrukcji dramatu były wyrazem psychiki człowieka starszego, oddalonego już od wrzącej rzeczywistości, który dokonał swego dzieła. Wszystko to, co przyszło potem, było nieudaną próbą „drugiej młodości”, dostosowania się do nowych czasów, nowych ludzi, nowych faktów. Shaw nie dokonał tego, co zamierzał. Ustroju nie zmienił, nie zmienił też człowieka. Nie mogąc się już wyrzec swych dawnych idei próbował ciągle dowieść ich słuszności, czując równocześnie ich nieprzydatność. Przeczy więc sam sobie, gubi się w sprzecznościach, piętrzy paradoksy, wykręca się dowcipem. Jeśli Shaw zaczął pisać jako człowiek całkowiec już dojrzały, to późniejsze jego dramaty są dziełami starca, który przeżył swą epokę i nie potrafi się już wyzwolić z form myślenia właściwych jego czasom; po prostu pisał za długo.

Nie sugerujemy się tym. Bernard Shaw jest dramatopisarzem Anglii późnowiktoriańskiej i powiktoriańskiej, jest dziś już klasykiem, poetą przeszłości i nie możemy go traktować i oceniać jako zjawisko współczesne, choć umarł tak niedawno.

A zatem przy ocenie jego twórczości dramatycznej możemy brać pod uwagę tylko te sztuki, które powstawały w okresie jego rozwoju i w pełni sił twórczych. Te tylko dramaty mają znaczenie dzieł pełnowartościowych i one uczyniły go jednym z największych dramatopisarzy Anglii i całego świata cywilizowanego.

Rozwój ideologiczny Bernarda Shaw jest dość skomplikowany. W chwili rozpoczęcia swej kariery dramaturgicznej pozostawał on, mimo swych indywidualistycznych skłonności, pod silnym wpływem filozofii marksistowskiej. Wyrazem tego są pierwsze jego sztuki „nieprzyjemne”, a zwłaszcza *Szczygli Zautek*. Niedługo potem jednak pod wpływem rozczarowań spowodowanych niepowodzeniami ruchu robotniczego Shaw odchodzi stopniowo od ideologii marksistowskiej. Przyjmuje w miejsce ekonomii Marksa ekonomię Stanleya Jevonsa; łącząc się z fabianami odrzuca prawo klas i dążenia do rewolucji, zastępując je przekonaniem o możliwości zmiany ustroju na drodze pokojowej, ewolucyjnej. Ten etap jego twórczości zrodził *Sztuki przyjemne* i *Sztuki dla purytanów*.

Wykład teoretyczny jego poglądów z tych lat znajdujemy w trzech utworach filozoficznych: *The Quintessence of Ibsenism* (1890), *The Sanity of Art* (1895) i *The Perfect Wagnerite* (1898).

W pismach tych zaznaczają się już pewne metafizyczne skłonności tego wojującego materialisty i ateisty. Po odrzuceniu założeń marksistowskich Shaw dąży do stworzenia w to miejsce własnej teorii pozytywnej, na której mógłby oprzeć swą wiarę w możliwość realizacji sprawiedliwego ustroju, wiarę w postęp ludzkości.

Rozwija więc koncepcję rozwoju wszechświata, człowieka i społeczeństw, według której rozwojem tym rządzi „wola” — metafizyczna, niezbadana siła, przejawiająca się w działaniach ludzi. Pojęcie „woli” przejął Shaw od Shopenhauera, lecz odrzucając jego pesymistyczną interpretację woli jako ślepego, irracjonalnego impulsu zmodyfikował je w duchu Nietzschego: wola przejawiająca się w ludziach jest celowa, działa w określonym kierunku, prowadząc do ciągłego postępu drogą stopniowej ewolucji rodzaju ludzkiego. Jest to „pasja moralna”, namiętność doskonalenia siebie i świata, rządząca świadomością człowieka. Bunt przeciw niesprawiedliwości i złu, przeciw wszelkiej przemocy jest wyrazem tej odkrytej w sobie przez człowieka woli.

W tej interpretacji Shawa ludzkość, społeczeństwo, stają się abstrakcjami; odrzuciwszy materializm historyczny na rzecz idealistycznych koncepcji jednostki i społeczeństwa, Shaw stwarza jakąś fantazję metafizyczną. Równocześnie jednak w praktyce społecznych rozstrzygnięć występuje po fabiańsku w obronie powściągliwego rozsądku; przypomina, że świat przekształcić można jedynie licząc się z realnymi możliwościami natury ludzkiej. Człowiek, zdaniem Shawa, bojąc się spojrzeć w oczy prawdzie o rzeczywistości i o nim samym, stwarza sobie fikcje — nieosiągalne ideały, niewykonalne koncepcje tego, co być powinno. Ponieważ zaś nie jest w stanie utrzymać się na poziomie tego wymyślonego ideału, popada w obłudę lub ginie jako nierozsądny fanatyk. W ten sposób interpretuje Shaw w Kwintesencji *Ibsenizmu* Ibsenowskiego Branda, sugerując Ibsenowi (nieśluszenie) świadome potępienie pragnień i walk tego bohatera. Naginając Ibsena do swoich własnych poglądów, Shaw dopomaga sobie jego autorytetem do przeprowadzenia kampanii w imię zdrowego rozsądku.

Zgodnie z tą koncepcją postanawia zdewaluować i zniszczyć ogólnie przyjęte w Anglii wiktoriańskiej ideały: ideał bohaterstwa w *Arms and the Man*, wdzięcznej kobiecej słabości w *Kandydzie*, miłości romantycznej w *Sztukach dla purytanów*, itd., itd.

„Wola” Shawa, jak Nietzscheańska „wola mocy”, wciela się w coraz to doskonalsze jednostki, prowadząc do powstania „nadcześnika”. Oczywiście mimo tych zależności inne były i założenia, i cele filozofii shawiańskiej. Nie chodziło o narzucenie przemocy silnych tym słabszym, lecz przeciwnie, o wyzwolenie człowieka z przemocy i niesprawiedliwości społecznej. Każdy człowiek miał stać się „nadcześnikiem” w „rozsądnym marze-

niach” Shawa; lecz nie udało mu się nagiąć do swych celów koncepcji z nimi sprzecznej i wrogiej.

„Nadcześnik” w wydaniu dostojnym zjawiał się w *Człowieku i nadcześniku*. Lecz w miejsce „woli” wprowadza Shaw teraz witalistyczną *Life Force*, która warunkuje ewolucję wszelkich gatunków żywych organizmów, powstanie i rozwój człowieka i społeczeństw ludzkich, postęp cywilizacji. Pierwszy wykład witalistycznej teorii *Life Force* spotykamy w przedmowie do *Man and Superman* i w II akcie tej sztuki. Dążąc do utrzymania gatunku *Life Force* przejawia się w kobiecie szukającej ojca dla swych dzieci; dążąc do doskonalenia form życia wciela się w jednostki genialne — w wielkich filozofów, polityków, artystów. Za ich pośrednictwem społeczeństwo osiąga coraz to wyższe stadia rozwoju. *Life Force* nie należy się sprzeciwić i przeszkadzać w jej działaniu — trzeba zostawić jej swobodę, gdyż dzięki niej na drodze ewolucyjnej realizuje się wszelki postęp. Dzięki niej człowiek staje się coraz to doskonalszy i zdolniejszy do stworzenia ustroju równości i sprawiedliwości.

Motyw nadcześnika zjawia się następnie w sztuce Major *Barbara*, gdzie nadcześnikiem miał być Andrew Undershaft; nierealistyczna koncepcja tej postaci spacyła wymowę ideologiczną dramatu, który poza tym należy do najpotężniejszych ataków Shawa na ustrój kapitalistyczny.

Life Force odgrywa główną rolę w nawróceniu Blanco Posneta (*The Shewing up of Blanco Posnet*), a w *Misalliance* reguluje sprawę doboru naturalnego, każąc szukać bohaterce partnera o wybitnych walorach umysłowych i fizycznych.

Pełną krystalizację światopoglądu Shawa znajdujemy w *Back to Methuselah*. Teoria *Life Force* rozszerza się tu w metabiologiczną „religię ewolucji twórczej”, zasadę i metafizyczną *primum mobile* rozwoju świata. Ewolucja twórcza postępuje drogą „prób i błędów”, tworząc przejściowo nieudane fazy rozwoju ludzkości, ale, ogólnie biorąc, wiedzie ją do postępu, rozwijając intelekt i wolę, dając człowiekowi nadzieję lepszej przyszłości, nadzieję, której według Shawa nie pozostawia Darwinowska koncepcja ewolucji mechanistycznej z jej przypadkowością i okrucieństwem surowej walki o byt. Jak każda religia — powiada Shaw w przedmowie — religia ewolucji twórczej potrzebuje swoich legend, cudów i przypowieści dla jej popularyzacji. *Back to Methuselah* ma być właśnie taką przypowieścią, zagrzewającą ludzi do zaciągnięcia się w służbę *Life Force*.

Ostatnim echem shawiańskiej „religii” jest *Święta Joanna*, „samotna święta”, w której odezwał się głos *Life Force*. Późniejsze utwory nie mówią już nic o ewolucji twórczej; widocznie Shaw zdawał sobie sprawę z błędnej drogi swych metafizycznych dociekań. Ale ponieważ utwory te nie mają już wielkiej wartości,

końcową fazę jego rozwoju ideologicznego stanowią dla nas lata 1921—1923 i powstałe w tych latach dramaty.

Shawiańska teoria wspaniałego rozwoju człowieka łączy się ściśle z uznaniem konieczności wprowadzenia ustroju socjalistycznego. Prawidłowy rozwój człowieka uzależniony jest od należytych warunków higieny — stąd propagowanie abstynencji i wegetarianizmu. Wartości umysłowe przyszłego nadczłowieka muszą mieć również możliwości pełnego rozwoju, co można zrealizować przez przedłużenie życia, a właściwie starości jednostki, jako okresu, w którym umysł osiąga pełnię równowagi i swobody. Aby te warunki spełnić, należy ludzkość zabezpieczyć od wojny, głodu i ciemnoty. Zabezpieczenia takie może dać tylko ustrój socjalistyczny, zapewniający światu pokój, stabilizację ekonomiczną i swobodny rozwój władz umysłowych każdemu człowiekowi.

Tak więc i w punkcie końcowym swych rozważań dochodzi Shaw do wniosków, które stworzyły jego postawę wyjściową: dążenie do socjalizmu. Zaś między tymi dwoma punktami znajdujemy najrozmaitsze idee i koncepcje niezupełnie zgodne lub zupełnie niezgodne z filozofią socjalizmu.

Ta powiktana linia ideologiczna poglądów Shawa wpływa na konstrukcję jego dzieł. Dotyczy to przede wszystkim strony tematycznej sztuk. Wbrew zasadniczym celom, do których dążył pracą całego swego życia, sprawa przemiany ustroju kapitalistycznego w socjalistyczny jest tematem głównym niewielu tylko sztuk; najważniejsze z nich to *Szczygli Zaulek*, *Profesja pani Warren* i *Major Barbara*. W większości swych dramatów zajmuje się Shaw zagadnieniami szczegółowymi, leżącymi na marginesie centralnych zagadnień społecznych. Fakt wyboru tematów świadczy o pewnej hierarchii ich ważności w umyśle autora i w tym wypadku wypływa w prostej linii z fabiańskich założeń, według których zmiana ustroju przesuwana się na plan dalszy, gdyż trzeba ją przygotować przez szereg stopniowych reform.

W obrębie poszczególnych dramatów ustawienie zagadnień pierwszoplanowych również dokonuje się czasem ze szkodą dla społecznego znaczenia sztuki: w *Korsarzu* i *Lady niesprawiedliwość*, jakiej doznała ze strony bogatej angielskiej rodziny matka kapitana, schodzi na plan dalszy przy równoczesnym uwypukleniu wartości takich, jak rozsądek, przezorność, humanitaryzm, wcielonych w osobę *Lady Cicely*. W *Człowieku i nadczłowieku* bohater jest rewolucjonistą, ale o tym wiemy niewiele; widzimy tylko, jak ściga go *Life Force* w osobie *Anny*.

To samo zacieranie ważkości zagadnień wynika z przerzucenia problemów najważniejszych w dialog (też dziedzictwo fabiańskie) z równoczesnym użyciem fabuły dla spraw bardziej błahych, jak w komedii *You Never Can Tell*, gdzie *Gloria*, która

miała, zgodnie z opinią autora, zostać socjalistką, odkrywa w sobie na razie tylko „wolę bożą” padając w objęcia dentysty. Myśli wygłaszane w dialogu a nie poparte fabułą są wprawdzie wyraźne i jednoznaczne, ale tracą na dynamice i nie utrwalają się dostatecznie w umyśle odbiorcy. Ten częsty u Shawa sposób wyrażania idei drogą bezpośrednią, przy pomocy pojęć ogólnych, łączy się także z niedocenianiem specyficznego charakteru dzieł literackich, w których wiedzę o życiu przekazuje z reguły konkretny obraz artystyczny. Samo konstruowanie konfliktu dramatycznego również nosi czasem cechy nieskoordynowania dwóch sprzecznych światopoglądów. Klasycznym przykładem jest tu *Major Barbara*, gdzie od nieszczęść kapitalizmu i wojen ma zbawić ludzkość kapitalista i fabrykant armat.

Nie zawsze zakończenie sztuki przynosi u Shawa rozwiązanie problemu. Fabuła kończy się czasem w sposób nierozstrzygnięty, „nijako”, przypadkowo, tak „jak to w życiu bywa”. W *Pygmalionie* bohaterce dostaje się głupkowi, choć poczciwy *Fred* z podupadłej rodziny arystokratycznej i kwaciarnia w eleganckiej dzielnicy Londynu jako zdobywcę odrodzonego człowieczeństwa. W *Haertbreak House* spadająca bomba omija skazanych na zagładę ludzi, trafiając w tych, którzy pragnęli żyć za wszelką cenę. Jest w tym trochę naturalistycznej przypadkowości, ale często i niemożność dania jednoznacznej odpowiedzi na pytania zawarte w sztuce.

Technika sceniczna Shawa kształtowała się w latach dziewięćdziesiątych XIX stulecia, w czasie gdy był on pod najsilniejszym wpływem idei socjalizmu. Koncepcję roli dramatu w życiu społecznym, jego założeń i celów sprecyzował u progu swej kariery dramaturgicznej. Wszelkie innowacje formy dramatycznej, które przyniosły mu później tak wielki rozgłos, tkwiły już w pierwszych sztukach Shawa w postaci widocznej i rozwiniętej lub w zarodku jako potencjalne cechy typowego dramatu shawiańskiego. Warszawa zdobyty w młodości, oparty na mocnych podstawach w najbardziej „bohaterskim” i pionierskim okresie jego życia rozwijał się już potem zgodnie z kierunkiem, jaki nadały mu te pierwsze, decydujące lata. Mimo więc późniejszego odejścia od filozofii socjalizmu, mimo metafizycznych fantazji, jakie sobie stwarzał, trzon jego dramatów pozostał realistyczny. Artystyczna wizja autora wyrażona w sztukach scenicznych często oddala się w swej wymowie od wyrozumowanej koncepcji wyłożonej w przedmowach; swoiste rozumienie przez Shawa procesów społecznych i historycznych nie zawsze zgadza się z tym, co pokazuje nam utwór sceniczny; rzeczywistość, choć czasem niewłaściwie przez Shawa interpretowana, w dramatach ukazana bywa najczęściej realistycznie.

Większość sytuacji dramatycznych u Shawa cechuje repre-

zentatywność społeczna i psychologiczna. Sytuacja w Szczyglim Zaułku — wykrzycie źródła dochodów właściciela slumsów Sartoriusa, ukazanie jej typowości i potworności — ujmuje istotę zagadnienia kapitalizmu, unaocznia jego konflikty. Profesja pani Warren, w której okazuje się, że palące kwestie społeczne, takie jak zagadnienie prostytucji, pozostają w ścisłej zależności od ogólnych ram ustrojowych społeczeństwa, stwarza również sytuację typową i zgodną ze światopoglądem autora. W sztuce *Major Barbara* nieadekwatność instytucji charytatywnych w rozwiązywaniu problemów społecznych występuje z całą mocą w scenach z Armią Zbawienia. Bill Walkers, który pyta: „no i po czemu zbawienie?“, ogarnia tym szyderstwem całą nicostą dorywczych wysiłków jednostek zmierzających do złagodzenia doli klas najuboższych. „Podbój” ubogiej Irlandii przez angielski kapitał dokonuje się na naszych oczach w sztuce *John Bull's Other Island*. Na miejsce ciemnoty i ubóstwa prymitywizmu i marzycielstwa wkracza imperialista Broadbent, dumny ze swej misji cywilizacyjnej, niosąc mieszkańcom pod pozorem dobrobytu i cywilizacji jeszcze większe ubóstwo i niewolę. W *Heartbreak House* oglądamy obraz klasy i odchodzącej w przeszłość przerafinowanej cywilizacji.

Bohaterowie Shawa są tak ściśle związani ze swym środowiskiem społecznym, że gdyby nie genialne ukonkretnienie postaci, można by je traktować jako wysublimowane symbole pewnych klas i odłamów społeczeństwa. Uwarunkowanie ich istnienia stosunkami panującymi w danym społeczeństwie, określenie tymi warunkami ich charakteru i losów jest nieodłączną cechą wszystkich shawiańskich postaci. Ich społeczna reprezentatywność nie wynika z chęci czy artystycznej konieczności „osadzenia” bohaterów w glebie środowiska, lecz wprost służą oni rzutowaniu społeczeństwa jako struktury typowej na płaszczyznę artystycznych konkretów. (...) Typy te jednak nie stają się papierowymi symbolami idei czy środowiska. Z małymi wyjątkami, nawet najdalsze w planie, najmniej znaczące postacie żyją pełnym życiem indywidualności. Czasem jedno słowo, jeden gest rozpala w nich życie, nadaje im barwę i trójwymiarowość prawdziwego człowieka. Trafność obserwacji psychologicznej i umiejętność celnego jej wyrażenia w dialogu należy do najsilniejszych stron Shawa. (...)

Elementem mocno ukonkretniającym sytuacje sceniczne w sztukach shawiańskich są doskonale pomyślane realia. Shaw widział każdą swą sytuację sceniczną w najdrobniejszych szczegółach. Jego żywa wyobraźnia dostarczała mu takich motywów „oprawy” poszczególnych scen, jakie zapewniały widzowi złudzenie rzeczywistości na przedstawieniu i przy czytaniu jego dramatów. (...)

Największą zastugą Shawa dla ojczystego dramatu było to, że otworzył on dla teatru, w miejsce świata urojonego, świat rzeczywisty — świat przemian społecznych i społecznych konfliktów. Uświadomił współczesnym, że dotychczasowy stan rzeczy nie jest jedynie realnym i trwałym, że postęp niesie ze sobą zniszczenie starych instytucji i form ustroju, a stworzenie lepszych i sprawiedliwszych, że zmian tych trzeba pragnąć i trzeba o nie walczyć.

Jakże śmiałe i agresywne było rzucone w teatrze wyzwanie światu, z którego teatr ten się wywodził. Komedie Shawa ośmieszały te uczucia, które były dla widza święte, atakowały te instytucje, które wydawały się niewzruszalne, wyciągały na światło te sprawy, o których milczało się wstydliwie. To była prawdziwa école d'irrespect dla młodej generacji. Shaw kpł z króla, z rządu, z arystokracji, z religii, z szowinizmu, a także z nowszych świętości — z wiedzy lekarskiej, z powierzchownych entuzjastów Ibsena, z kanonu „sztuki dla sztuki”. Wszystko, co pisał, było tak niestychane w dziewiętnastowiecznej dramaturgii, że zdziwić się można, jak rzeczy te mogły się przedrzeć przez „ucha igielne” kierownictw teatrów, krytyki, prasy, opinii publicznej; jak trafiły na sceny angielskie i jak przemówiły do publiczności. Potrzeba było rzeczywiście geniuszu dramatycznego, żeby przy krańcowym zintelektualizowaniu i ustątczeniu dramatu osiągnąć taką wartość, barwność faktury, przykuć uwagę widza, dać emocję, wzruszenie i trwałość wrażenia. Shaw potrafił ożywić ideę, uczynić ją bliską i osobiście ważną, nadać intelektualnej dyskusji dramatyczną wartość prawdziwego „dziania się”. Jego styl jasny, giętki, nerwowy, błyskotliwy, czasem nasycony poezją, to znów rozpalający się wesołością, dowcipem, a zawsze obrazowy i naturalny, prowadzi dialog nie pozwalający na chwilowe choćby osłabienie uwagi słuchacza. Shaw ma w każdej chwili jakąś niespodziankę w pogotowiu: farsa przeplata się z poezją, patos kończy się jakimś zwariowanym pomysłem, dyskusje przerywa nagły wybuch uczucia, sentyment przechodzi w humorystyczną scenkę, wzniosłość styka się z burleską.

Dialog Shawa jest tak potoczny, rwący, że widzi, nim się spostrzeże, zostaje wciągnięty w emocję walki ideowej, w napięciu czeka dalszego rozwoju intelektualnej rozgrywki, bierze w niej udział, niepokoi się o wynik, angażuje się uczuciowo po tej czy po innej stronie, martwi się, cieszy czy złości ostatecznym rozwiązaniem problemu. Stąd dzięki ataki prasy na Shawa, wybuchi nienawiści i namiętnego uwielbienia, epidemie zachwytów i burze wrogości. Z Shawem można się było zgodzać lub nie; ignorować go było niemożliwością.

Wrodzone wycucie możliwości scenicznych wydoskonalił Shaw przez ścisłą współpracę ze sceną. Zawsze sam odczytywał tekst

sztuki aktorom, opracowywał z nimi role, był obecny na wszystkich próbach, wskazywał szczegółowo sposób mówienia kwestii dla trafnego wydobycia idei, wyjaśniał swoją koncepcję charakterów. Wykonawcy cenili współpracę z tym autorem, który dzięki swym zdolnościom aktorskim, inteligencji i cierpliwości dawał im rzetelną pomoc. Ale czasem był dla nich postrachem, gdyż, sam niezmordowany, wymagał od aktora najwyższego wysiłku i ambicji najlepszych osiągnięć. Ciągłe doskonalenie znajomości teatru rozwijało jego technikę sceniczną, wyrabiała w nim nieomylną w rozplanowaniu dramatycznych efektów, poczucie możliwości teatru i jego ograniczeń.

Należy zwrócić uwagę na fakt, że w sztukach Shawa niewiele jest ról małych, nieważnych. Wszystkie charaktery na wszystkich planach są artystycznie wykończone, mają sens, znaczenie i wyraz, nie są marionetkami służącymi jedynie uwypukleniu głównych postaci, a nawet czasem mają ważniejszą funkcję od bohaterów pierwszoplanowych. Dlatego sztuki Shawa domagają się pełnowartościowej obsady aktorskiej — *all star cast* — i cierpią na niewyrównanej grze całego zespołu.

Oczywiście dla ukazania na scenie całkowicie nowych treści Shaw musiał stworzyć nowe środki dramatycznego wyrazu. Na czym, ściśle mówiąc, polegała nowość formy dramatu shawiańskiego?

Czynnikiem organizującym w dramacie shawiańskim są idee. Shaw dobiera zespół idei, wciela je w poszczególne elementy dramatu, wiąże i przeciwstawia sobie, określa ich wartość, ukazuje ich konflikty, ścieranie się, walkę, zwycięstwo lub klęskę. Nie chodzi mu o przedstawienie losów jednostki, lecz o ukazanie jakiegoś prawa, tezy, koncepcji społecznej czy filozoficznej na żywym materiale scenicznej rzeczywistości. Akcja materialna, zdarzenia, zmiany stosunków między bohaterami są tylko pretekstem do rozwinięcia akcji intelektualnej. Stąd szereg motywów luźnych, statycznych, epizodów wynikających z doraźnego zwrotu w rozwoju treści ideologicznej. Stąd też motywy takie, pozornie zbędne, nie przerywają właściwego toku sztuki i nie opóźniają jej i przebiegu. W kształcie „dramatu idei” dramat statyczny staje się dynamicznym: słabe powiązanie fabularne pewnych scen, ciągła tendencja do przerodzenia się akcji w rozmowę, w intelektualne dyskusje przesuwają punkt ciężkości konstrukcji utworu i stwarza w zasadzie nową formę.

Na pozór bohaterowie shawiańscy niewiele się różnią od innych bohaterów scenicznych; odróżnia ich głównie to, że bardzo dużo wiedzą o sobie: o motywach swego postępowania, o ich pochodzeniu, o swej funkcji społecznej, o swej pozycji w świecie, i sumiennie dzielą się z nami tą wiedzą. Mają przeważnie skryształizowany lub krystalizujący się w toku akcji scenicznej światło-

pogląd, wyraźne opinie o każdej kwestii i na ogół postępują zgodnie ze swymi poglądami, choć czasem dla moratu lub chwilowego kontrastu komicznego dzieje się przeciwnie. W tym ujęciu nośność idei jest duża i akcja intelektualna nie wchodzi w konflikt z akcją realną, tylko po prostu podporządkowuje ją swoim celom.

Dyskusje, które stały się na scenie shawiańskiej formą działania, są zawsze silnie zdynamizowane, dają widzowi dużo wzruszeń i emocji. Pominąwszy więc starsze sztuki Shawa, w których nadmiar dyskusyjności zakłóca estetyczną równowagę utworu, bezpośrednia forma wypowiedzania się zapewnia autorowi większą jasność i zrozumiałość jego myśli, co przy wprowadzaniu na scenę treści całkowicie nowych i obcych tradycji teatralnej jest dużą korzyścią.

Metoda ta jest oczywiście trudna i ryzykowna. Wymaga ona wielu środków kompensujących statyczność fabuły i abstrakcję dialogu.

Wpływ Bernarda Shaw na współczesną sobie i następną generację pisarzy, artystów, myślicieli był ogromny. Nie taki jednak, jakby Shaw tego pragnął. Trochę zakpił sobie łos z wielkiego artysty. Z namiętej propagandy intelektualizmu powstały, jako produkt uboczny, arcydzieła, które są wynikiem potężnego uczucia i wszystkich negowanych przez niego wartości irracjonalnych — tym wspanialsze, im więcej jest w nich emocji. Kpił ze wszystkich i ze wszystkiego. I oto jego system filozoficzny, zamiast porwać i nawrócić współczesnych, rozpadł się i rozszarpał na setki olśniewających, ale drobnych światełek, które zachwycają, cieszą lub bawią, ale nie dają światła skupionego, potężnego i nieomylnego, jak kości. Ale byłoby błędem i niesprawiedliwością twierdzić, że misja dziejowa Shawa ograniczyła się do burzenia i negowania. Jego programem pozytywnym — nie nowym, ale jakże silnie odczuty, podany i potwierdzonym całym życiem — jest pasja moralna: wiara w człowieka, w jego potencjał rozumu, woli, etyki społecznej; pojęcie obowiązku względem społeczeństwa i pracy dla niego jako czegoś tak bezsprzecznie i naturalnie radosnego, że wszystko inne wydaje się szczerze nudne i szare. I to największa może i najtrwalsza wartość dramatu shawiańskiego.

Jak powiada z humorem jeden z pisarzy późnowiktoriańskich: „Gdybyśmy mogli przypisać świadomy cel energii witalnej, która obrała sobie w nim siedzibę dziewięćdziesiąt lat temu, powiedzielibyśmy, że Shaw został zesłany na świat po to, by zmieść z jego powierzchni epokę wiktoriańską”.

(Z pracy pt. „Dramat Bernarda Shaw” przedstawionej na posiedzeniu naukowym Wydziału I Łódzkiego Towarzystwa Naukowego)

GEORGE BERNARD SHAW GENEWA

MARIONETKI POLITYCZNE W TEATRZE POLSKIM

WARSZAWSKI DZIENNIK NARODOWY,
30 lipca 1939.

Nikt nie ma chyba żadnych wątpliwości, że widowisko sceniczne pt. „Genewa” znalazło gościnę w Teatrze Polskim tylko dlatego, że nosi stempel autorski głośnego komediopisarza angielskiego, G. B. Shawa, który niejedną poważną pozycję ma w swym bogatym dramatycznym dorobku.

Gdyby bowiem z rękopisem tego utworu (nie możemy go nazwać utworem dramatycznym) zgłosił się autor nieznaną, powiedzianoby mu, że się pomylił w adresie, gdyż Teatr Polski służy sztuce dramatycznej i nie może zaprzętać swej uwagi utworem, który z literaturą dramatyczną nie ma nic wspólnego i kwalifikowałby się od biedy na scenę rewiową.

Z kolei teatr rewiowy zaopiniowałby, że sketch jest za długi i, pomimo ostatniego wyposażenia w elementy humoru, niebardzo się nadaje na ożywienie niezbędnymi na takiej scenie śpiewami i tańcami. Gdyby zaś i tę trudność można było pokonać, małe są szanse na sukces w rokowaniach z cenzurą, któraby tę produkcję nieznanego (czytaj: polskiego) autora niechybnie zdyskwalifikowała w imię słusznej zasady, że ośmieszanie przywódców dużych europejskich państw, choćby nam wrogich i niemiłych (a może właśnie dlatego) nie jest ani rycerskie, ani mądre. Nie harmonizuje też z naszym polskim poczuciem taktu i dobrego smaku.

Że jednak Teatr Polski tak pochopnie na imprezę tę poszedł, a Pleno Titulo cenzura do przerzucania kartek maszynopisu „sztuki” wdziała zamszowe rękawiczki, nie ma w tym ani wielkiej przewiny, ani tym mniej ryzyka. Decydowała tu niewątpliwie hipnoza „wielkiego” nazwiska p. Shawa, nazwiska, którym się w razie potrzeby wszystko okryje i usprawiedliwi.

„Fantazja polityczna” w 3-ach aktach pt. „Genewa” nie jest, jak powiedzieliśmy, utworem dramatycznym, lecz rewią politycznych kukulek, z których każda głosi swe racje z nacelną dbałością o to, by sam Shaw mógł się w nich raz po raz dowcipnie wypowiedzieć.

Owe racje i wypowiedzi, mimo tak na gorąco napozór pochwyconych personalnych aktualności, są jednak w wielu wypadkach już przebrzmiałe i nieaktualne. Pisane przed rokiem i poprawiane już raz ubiegłej jesieni (po konferencji w Monachium), nie na-

dążyły śladem idącej szybkimi krokami naprzód rzeczywistości, która je przerasta i mocno zdystansowała.

Już pobieżny rzut oka przekonywa nas, że autor skojarzył w „Genewie” dwa różnorakie elementy tworzywa. Jeden z nich, starszej daty, wypływa z nagromadzenia refleksyj satyrycznych, jakich dostarczała mu obserwacja organizacji i procedury Ligi Narodów z tych czasów, kiedy złudzenia co do prestiżu i celowości tej instytucji były jeszcze w Anglii powszechne. Z kapitału anegdotycznego o wszechmocy sekretarzy i sekretarek różnych sekcji i biur instytucji genewskiej, z opowieści o horrendalnych gaffach tych dygnitarzy z nieprawdziwego zdarzenia — zrodziła się postać p. Begonii Brown, młodej, głupiułkiej Angielki, która na stanowisku Międzynarodowego Komitetu Współpracy Intelektualnej w sposób zgoła nieoczekiwany powoduje powszechne napięcie stosunków dyplomatycznych.

Ow ostatni już motyw humorystyki genewskiej, który na całą sztukę był „przykrótki”, sprzęga Shaw z kompleksem obserwacyjnym daty najnowszej, zaczerpniętym z epoki dwu lat ubiegłych, kiedy aktywność obu większych dyktatur europejskich weszła na tory wzajemnego porozumienia i solidarnej agresji.

Pierwszy z motywów zadecydował nie tylko o tytule, ale i o punkcie wyjścia pseudo-akcji, aczkolwiek zarówno wypadki, jak i ekspansywność ideowo-propagandowa dyktatorów rozgrywają się poza Genewą i z zupełnym pominięciem jej zapomnianego autorytetu.

Oczywiście, przejrzyste pseudonimy dyktatorów przy wyraźnym wskazywaniu z imienia ich krajów, nie pozostawiają widzowi najmniejszej wątpliwości co do tego, kogo ogląda na scenie. Shaw jest pisarzem zbyt dużej kultury, by swym kukietkom kazać mówić same nonsensy. Z wyjątkiem jednego może gan. Flanco, którego tyrada jest jedyną parodystyczną kpinką z programu polityki katolickiej, pozostałe marionetki mają akcenty własne, oryginalne i chwilami przekonujące. Wyraźne jednak podkreślenie cech megalomańskich przez autora daje dowolną foję do karykatury interpretacyjnej, do taniej szarży i wałkowania się w dół po szopkowych pochyłościach.

A tu już natrafiamy na uczucie niesmaku.

Jeśli dodamy, że spektakl jest nużąco długi i przy braku akcji wspiera się tylko na recytowaniu kukietkowych kwestyj, podsumowanie wartości widowiska nie wypadnie korzystnie. I nie przeważy na szali okazały posąg doskonałego niekiedy shawowskiego dowcipu, ani cieszące galerię maski, ani nawet tak kapitalna postać, jaką stworzył Krzemiński w roli brytyjskiego ministra spraw zagranicznych... z parasolem.

Zarzut, stawiany reżyserowi Ziemińskiemu, że wystawienie sztuki poszło po linii dość jaskrawej parodii, uważamy za nie-

stusznym. Nie należało jej grać wcale, nie trzeba było grać w Teatrze Polskim — to prawda. Grać jednak można „Genewę” tylko tak właśnie.

Kukietki główne odtworzyli: signora Bombardone — Samborski z brawurą i szarżą południowca, Battlera — Węgrzyn, z winy autora niewyraźny i dość bęzradny; poza tym: Damięcki, Chmielewski, Buszyński, Ziemiński, Myszkiewicz, Markowski, Karczewski i in.

Ożywiła scenę w jedynej kobiecej roli przepyszna p. Romówna.

Stan. Piolun-Noyszewski.

POLITYKA W TEATRZE

„ŚWIATOWID”,
13 sierpnia 1939.

Teatr jest sztuką, jest rozrywką, jest — połączmy te oba pojęcia — artystyczną rozrywką, ale nie można izolować teatru od życia we wszystkich jego objawach, a więc i od zjawisk politycznych. Klasyczne tragedie greckie nie powstawały, ani nie były przedstawiane bez związku z życiem politycznym ówczesnej Hellady — o aktualne wstępy zagadnienia polskiej polityki potrąca i nasz klasyczny dramat z dawnych czasów: „Odprawa posłów greckich” Kochanowskiego — tezę takiego związku teatru ze współczesnym życiem wypowieda bardzo wyraźnie szekspirowski „Hamlet”, a takich przykładów praktycznych i teoretycznych na uzasadnienie tego twierdzenia możnaby z łatwością przytoczyć wiele, bardzo wiele. Nic więc dziwnego, że tak aktualny dzisiaj problem dyktatury, związany z wybitnymi osobistościami, o których się ciągle i wszędzie mówi i pisze, znalazł swój wyraz także w teatrze. W Warszawie wielkim powodzeniem cieszy się najnowsza sztuka sędziwego Bernarda Shawa „Genewa” grana w Teatrze Polskim, w której głównymi „dramatis personae” są: Battler, Bombardone i Flanco de Fortinbras, a w Brukseli generalny konsul R. P. i znany nasz przyjaciel p. Georges Vaxelaire,

który w swej bibliografii ma już niejeden utwór, wystawia w swym teatrze prywatnym „La Bonbonniere”, satyrę na dyktatorów pt. „Rewja coctail”.

„GRUNT, TO NIE PRZEJMOWAĆ SIĘ!”

IKC,
18 sierpnia 1939.

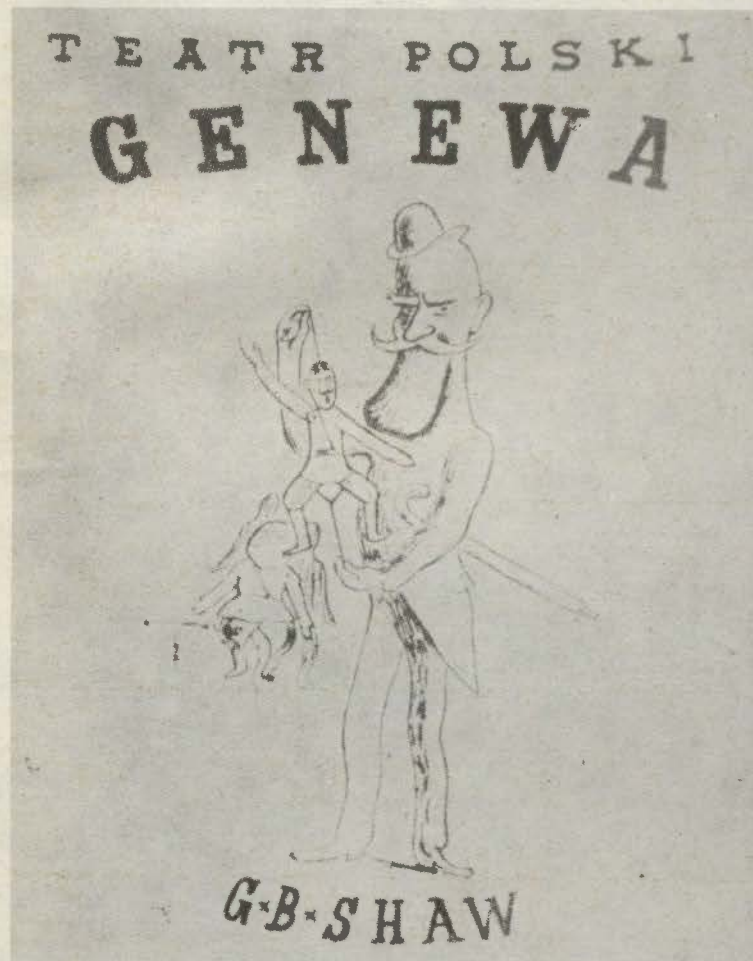
(b) W Teatrze Polskim w Warszawie grana jest obecnie, wciąż z olbrzymim powodzeniem, komedia Shawa pt. „Genewa”. Sztuka ta wita jest bardzo gorąco przez publiczność, która znajduje sposobność dla wyrażenia swych sympatyj i antypatyj pod adresem obecnie panujących systemów politycznych i form międzynarodowych rozgrywek. Sztuka Shawa „bierze” publiczność, gdyż autor nie unika „niebezpiecznych” problematów, a w „Genewie” sięgnął po najtrudniejszy i najniebezpieczniejszy: po próbę syntezy współczesnej rzeczywistości politycznej.

Trafnie pisze w czasopiśmie „Teatr” prof. Zygmunt Łempicki, że Shaw pokazuje moce denerwujące dziś ludzkość w krzywym zwierciadle swojej szelmowskiej satyry, by wykazać ich bezsens i nonsens i by przestrzec przed przejmowaniem się potęgą sił, które wydają mu się nietyle groźnymi ile raczej śmiesznymi. Grunt to nie przejmować się! Oto nauka, jaką każe widzom swojej komedji unieść z sobą do domu”.

„Genewa” nie jest bynajmniej ostatnią sztuką genialnego kpiarza. Na trzecim festiwalu teatralnym, który rozpoczął się obecnie w miejscowości Malvern w Anglii, ukaże się nowa komedia Bernarda Shawa. Nosi tytuł „W złotych dniach dobrego króla Karola”, a obrazuje okres panowania Karola II. Sztuka ta, pełna aluzji i akcentów politycznych, jak donosi prasa angielska, zapowiada się niezwykle rewelacyjnie.

Książkowe wydanie tej sztuki ukaże się na jesieni, a ozdobione będzie ilustracjami Feliksa Topolskiego, który zyskał już uznanie wielkiego pisarza za ilustracje do „Genewy”.

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji AG ZASP



EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Teatr Satyry

MASZKARON

Kraków