Ze zbiorów

Nr. 8

1946/47

ŁÓDŹ TEATRALNA

BIBLIOTEKA TEATRU I FILMU

D-3
Min. Kult.
13 XI 50 r.

ŁÓDŹ TEATRALNA

Nr 8 1946/47

Ben Jonson

PAMIĘCI MOJEGO UKOCHANEGO MISTRZA WILIAMA SZEKSPIRA

Szekspirze! nie z zazdrości ku mistrza potędze
Tak górne składam hołdy twej sławie i księdze...
To głos wszystkich. Nie! nie tą drogą uwielbienia
Ja czcić chcę majestat twojego imienia.
Zaprawdę, splamiłbym się tym głupoty grzechem,
Co grzmiąc najgłośniej, tylko cudzych słów jest echem,
Lub ślepym zachwyceniem, co prawdy przed oczy
Nie stawia, nie posuwa, lecz omackiem kroczy;
Lub z złością i podstępem, co pod maską chwały
Rzekomo czcząc, podkopać i zgubić-by chciały:
Nie! Ty stoisz bezpieczny, wyższy nad grę losów,
Nad złość, a pochlebnych nie trzeba ci głosów.
Więc tak zacznę: ty duszo wieku i do zgonu
I po zgonie, ty cudzie sceny Albijonu,
O, powstań, mój Szekspirze! Za dźwięki twe wieszcze,
Ja ciebie przy Chaucera boku nie umieszczę,
Ni przy Beaumoncie, ale przy wielkim Spenserze,
Lub żeby posunęli swe śmiertelne leże
Dla ciebie, o to prosić nie będę ich obu:
Wszak ty jesteś sam sobie pomnikiem, bez grobu,
I żyjesz jeszcze póki twa księga żyć będzie,
Czarując duchy w wiecznym ku pięknu popędzie...
Więc cześć ci, cześć, Brytanio, tyś zrodziła syna,
Przed którym dziś Europa kolano ugina,
Jak ugiąłby je zmarły świat Rzymian i Greków...
Tyś był nie mężem wieku, tyś mężem wszechwieków:
O, jeszcze snem wiosennym drzemało muz plemię,
Gdyś ty, jak bóg Apollo, zstąpił na tę ziemię,
Byś nam, jak ten, ogrzewał słuch grzmiącymi chóry,
Czarował urokami sztuki, jak Merkury —
Natura sama, dumna z jego arcytworów,

Tak sobie podobała w przepychu kolorów
Tych szat, w które ubrały ją twoje piosenki,
Że odtąd już nie zechce mieć innej sukienki...
Szekspirze! Tyś był wzorem takiego pieśniarza
I oto, jak się w dzieciach twarz ojca powtarza,
I żyje po swym zgonie, tak duszy twej znamię
Tyś odbił w twoich pieniach, wielki Wiliamie!
...O, gdybyś, ty łabędziu słodki znad Avonu,
O, gdybyś nad Tamizą, budząc się ze zgonu,
Rozwinął jeszcze skrzydła z tym czarem poety,
Nad którym się zdumiewał duch naszej Elżbiety!...
Lecz próżne to marzenie, próżne to zaklęcie:
Jak gwiazda, dziś ty świecisz tam na firmamencie.
Świeć, świeć, gwiazdo poetów, niech twoje promienie
Wskrzeszają ducha w naszej walącej się scenie:
Zaćmiłaby się ona, gdyby na jej lica
Nie promieniała życiem twoich dzieł skarbnica.

Przełożył Feliks Jezierski.

Wiliam Szekspir w/g rysunku Droeshout'a z 1623 r.

WILIAM SZEKSPIR:
„BURZA"
PRZEKŁAD CZ. JASTRZĘBIEC-KOZŁOWSKIEGO

Stanisław Helsztyński

„BURZA" — ŁABĘDZI ŚPIEW STRATFORDCZYKA

W twórczości dramatycznej Szekspira odzywają się od czasu do czasu głosy, które noszą znamię wybitnie osobistych wypowiedzi, i opierają się na motywach, zaczerpniętych z zasobów własnych przeżyć i wrażeń. I tak, kiedy w „Śnie nocy letniej" wprowadza na scenę rzemieślników ateńskich, którzy na cześć książęcej pary urządzają widowisko teatralne, nie możemy oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia ze wspomnieniami, być może ze Stratfordu, gdzie w młodości mógł być świadkiem nieudolnych wysiłków jakiejś lokalnej grupy, próbującej — jak to było w zwyczaju w ówczesnej Anglii — zorganizować widowisko sceniczne. Cały ten światek duchów, rusałek, elfów zdaje się też pochodzić z ust ludu, wieśniaków i mieszkańców małego miasteczka, którego Szekspir do roku 20 był autentycznym dzieckiem.

Innego rodzaju elementy autobiograficzne weszły na karty „Hamleta", kiedy w okresie drugim, po roku 1600, poeta popadł w głęboką depresję duchową i dał jej wyraz w posępnym nastroju, przejawiającym się w szeregu ponurych tragedii. „Juliusz Cezar", „Otello", „Król Lear", „Makbet" noszą na sobie ślady tych ciężkich psychicznie lat poety, ale „Hamlet" zdaje się dał mu okazję do wypowiedzenia czarnych myśli o człowieku i życiu w sposób najbardziej bezpośredni i osobisty. Rozpacz, zniechęcenie do życia, nawet przelotne zamiary samobójcze stłoczyły się w sercu autora i bohatera w tym nieszczęśliwym dla niego okresie, kiedy i wydarzenia polityczne w kraju i własne przeżycia — być może nieszczęśliwa miłość — może utrata wiary i co za tym idzie zmiana w podstawowych fundamentach duchowych, przyprowadziły go do utraty równowagi ducha.

Jest jeszcze jeden utwór, który potomni uważają za szczególnie wyraźnie związany z osobą Szekspira i odzwierciadlający jego nastroje. Jest nim „Burza", napisana prawdopodobnie w roku 1611, nosząca jednak inne znamię i inny charakter niż „Sen nocy letniej", czy „Hamlet". Obok „Cymbelina" i „Opowieści zimowej" jest to owoc ostatniej już fazy twórczości Szekspira, która zaznaczyła się baśniami fantastycznymi, pełnymi pogody i romantyzmu, pełnymi cudowności, ciszy

i ukojenia. Wydaje się, jakby po strasznym zniechęceniu lat 1600—1608 poeta pogodził się ze światem i sobą, jakby przemyślał istnienie dobra i zła, cnoty i zbrodni na ziemi i przestał wadzić się z problemami, których nikt nie jest w możności w swej egzystencji rozwiązać.

Być może, decyzja powrotu do Stratfordu, do rodzinnego miasta, ukoiła jego dawne uniesienia i niepokoje, którymi napawał go Londyn, jako stolica ważkich, czasem tragicznych wydarzeń, i wielkie skupisko ludzi, w którym rozpatrywano zagadnienia polityczne, filozoficzne, moralne, dotyczące świata i ludzi. Ewentualny pobyt w Stratfordzie musiał z natury rzeczy wpłynąć kojąco na człowieka wracającego z metropolii. Zdala od szalejącego tłumu, na cichej prowincji, pośrodku lasów Ardeńskich, nad cichą rzeką, na łonie rodziny, pośród dorastających córek, wychodzących za mąż, w otoczeniu sąsiadów, którym nie mógł nie imponować zamożny obecnie Stratfordczyk, który przed ćwierćwieczem wyszedł był stąd jako człowiek nieznany i biedny; to wszystko musiało poprawić samopoczucie poety. Już nie tylko dom rodzinny, nie tylko grunta w mieście i okolicy należały do niego. Miał do dyspozycji wspaniałą rezydencję w Stratfordzie, zw. New Place, i ogród obszerny, sad owocowy i kwiaty, i poczucie, że w Londynie dokonał dzieła, które nieprędko w pamięci ludzi przeminie.

Trzydzieści przeszło dramatów rzucił na scenę, należał do współwłaścicieli najlepszego teatru w stolicy, do grupy aktorów, cieszącej się względami dworu królewskiego. Przedstawienia przynosiły znaczny dochód. Imię jego było znane pośród twórców dzieł dramatycznych. Nie dorównali mu ani Ben Jonson, ani Beaumont-Fletcher, ani Chapman. Przerósł nawet Krzysztofa Marlowe, który przed jego przybyciem do Londynu był królem sceny londyńskiej, nie mówiąc o Lilym, Lodge'u, Kydzie, a tym mniej Greenie, który podniósł był krzyk przeciw niemu jeszcze w roku 1592, kiedy zaczął odnosić pierwsze sukcesy w teatrze.

Jak było z powstaniem tego ostatniego dzieła, zwanego „Burzą", (Tempest)? Skąd temat, jakie okoliczności wystawienia, jaki cel napisania i jaka myśl przewodnia utworu? Milczy o tym historia, zdani jesteśmy na przypuszczenia i domysły.

Czy wyprawa floty angielskiej udającej się w roku 1609 na brzegi kolonij angielskich na lądzie amerykańskim nie była jedną z podniet? Flota miała przykrą przygodę. Burza rozproszyła statki, jeden z nich, statek admiralski, zapędzony został aż na Bermudy, u zatoki meksykańskiej. Wszak w tym właśnie 1609 roku kapitan Smith kolonizował powtórnie Virginię, zakładał Jamestown nad brzegami dziewiczej rzeki, zawierał znajomość z plemionami tubylców, z którymi należało walczyć, napotykając na fatalne trudności. Wieści o tej imprezie poruszyły opinię publiczną w roku 1610. Świat nowożytny, cywilizowany, stykał się z ustrojami pierwotnymi, z barbarzyństwem i ludożerstwem, z kulturami, które podniecały wyobraźnię Europejczyków. Jakub I, najmiłościwszy monarcha angielski, parał się książkami, pisał dzieła o demonomanii, dodawał wzór nowy do królów — szkolarzy, alchemików, mędrców, do Rudolfa II z Austrii, Zygmunta Wazy z Polski, Alfonsa neapolitańskiego, którym

spokoju nie dawał zuchwały duch Doktora Fausta, próbującego dojść do bogactw, znaczenia i siły za pomocą czarów i magii, niewolnej od pomocy Mefistofelesa. Wiek XVI wyzbył się bojaźni bożej i co śmielsze umysły, dotarłszy do ksiąg starożytności, do dzieł Plotyna, mistyków wczesnochrześcijańskich i diabelogów średniowiecznych, szturmowały do bram nieba i piekła, byle znaleźć kamień filozoficzny i rozwiązać wszystkie zagadki życia i śmierci, dobra i zła, nieba i piekła. Potężne nasilenie mocy duchowych, podniecenie wyobraźni, widok otwarty na dwa tysiąclecia kultury ludzkiej, skupiającej się dokoła Morza Śródziemnego nadało humanistom Europy i elżbietańczykom Anglii wielki rozmach, zuchwałą śmiałość i pasję docierania do dna samej, dręczącej ludzkość prawdy.

To też wiek XVI jest kolebką i świadkiem ruchów społecznych, religijnych, filozoficznych i artystycznych, które górowały do obecnej doby w naszym życiu duchowym. Reformacja kontynentalna, wielopostaciowa, inna w każdym kraju, w Anglii episkopalna i nonkonformistyczna, ruchy chłopskie w Niemczech, autokratyczna monarchia Tudorów, wyprawy morskie dookoła świata, wzrost standartu życiowego, nawiązanie żywego kontaktu kulturalnego między krajami przez wzmożenie przyswojeń z literatur obcych, znamionujący ten dziwny wiek. Okres pisania tragedii przez Szekspira jest jakby echem tego intensywnego życia umysłowego, charakteryzującego Londyn i Anglię. Był to zryw tytanów, którzy wszystko chcieli zreformować, poprawić, odmienić, sprowadzić na ziemię okres szczęścia, bogactw, panowania dobra nad złem, wolności nad uciskiem.

Wiek XVII miał otrzeźwić umysły i położyć kres marzeniom upojonej renesansem zbiorowości europejskiej. Miał to być wiek rozumu, rezygnacji, bilansowania tego, co było możliwe, a co należało odrzucić do lamusa jako pragnienie nie nadające się do zrealizowania. Wiek XVI wydał utopię Morusa, malowidło fantastyczne, nie dające się zastosować w praktyce. Wiek XVII zastąpił ją rozprawą Hobbesa o ustroju monarchii, przystosowanym do sytuacji ówczesnej. Koniec wieku XVII przez usta Locke'a i racjonalistów wprowadził pierwiastek rozsądku i logiki do ogółu instytucji publicznych. Milton, który po roku 1660 próbował wskrzesić wizję kosmosu, opartego na systemie antykopernikowskim, operując obficie demonologią, biblijną i chrześcijańską, stanowił już anachronizm. Sam zresztą nie wierzył w symbole, które z taką poezją i czarowną magią artysty wskrzeszał.

W „Burzy" Szekspir nie trwa już pod urokiem światoburczej, tytanicznej ideologii renesansu, tak wyraźnej w jego wielkich tragediach — przechylił się już ku nastrojom, które mają przeważać w wieku XVII. Nad dziełem unosi się duch rezygnacji, pogody, uśmiechu, wspaniała równowaga umysłu, który na wagach zadumy umie odczytać prawdę, że dobro i zło równoważą się w losach świata i ludzi.

Straszny jest udział, który Opatrzność pozwala brać potęgom zła w kształtowaniu się rzeczywistości ziemskiej i ludzkiej. Antonio, brat księcia Mediolanu, strąca z tronu swego rodzonego brata. Spycha go na

lichej, nędznej łodzi z córką - niemowlęciem na fale morza, żeby zatonął. Na wyspie, na której Prospero się znalazł, gdzieś na morzu Śródziemnym, między Sycylią i północnymi wybrzeżami Afryki, czarownica Sykoraks i jej syn Kaliban, dążą do zniszczenia wszystkiego co dobre, piękne i pożyteczne. Don Sebastian, nawet po rozbiciu okrętu przez burzę, naradza się z Antoniem, jak zgładzić swego brata, króla Neapolu, i zostać po nim następcą. Wyspa drży od uśmierzonych magią Prospera demonów, jak wulkan stojący na piekielnych mocach, czekających na moment ich rozpętania.

A jednak elementy dobra stanowią dostateczną dla tych mocy przeciwwagę. Prospero, mędrzec, zaklęciami, czerpanymi z ksiąg czarodziejskich, i różdżką magiczną kieruje siłami dobra, które tkwią w naturze. Ariel, element ładu i harmonii w tworzywie świata, stoi na jego usługi. Duchy żywiołów poddane są władzy mędrca. Gdy chce, wzbudza burzę morską, rozbija statek, którym w pobliżu przepływają jego nieprzyjaciele, sprawcy wygnania, i zmusza ich do wydania mu odebranej władzy. Pod jego okiem wykwita piękna miłość Ferdynanda i Mirandy. Kaliban, znamionujący zwierzęce, brutalne instynkty małpoczłeczej masy, użyty zostaje do robót, których celowość dyktuje rozumna wola Prospera i lotna fantazja Ariela. Ostatecznie nie Trinculo, nie opój Stefano, nie Kaliban, ani wyższego rzędu złoczyńcy, Antonio i Sebastian, biorą górę na świecie, nazwanym tu Wyspą, lecz Miranda, Ferdynand i mag nad magami, mędrzec Prospero, który pognębia złe moce.

Shaw, rozpamiętując treść „Burzy" zżyma się, że Szekspir, wyczarowawszy z fantazji „nowy, wspaniały świat" na scenie, pozwala mu się zapaść bez wyciągania dalszych konsekwencji. Tylko parę słów o nowym, doskonalszym socjalnym ustroju, wkłada w usta szlachetnego dworzanina, Gonzala, i te zapożycza z księgi Montaigne'a, a potem łamie laskę czarnoksięską, odrzuca płaszcz czarodzieja a księgi mądrości pogrąża w największą głębię morza. Zapomniał Shaw, że jego wielki poprzednik z XVII wieku nie był socjologiem, reformatorem, prorokiem, a tylko — poetą.

W tym wypadku poetą, który żegnał się ze swoją poezją, ze sceną, Londynem, z aktorami, z magicznym wywoływaniem wizji poetyckich w teatrze „Pod kulą ziemską". Gdyby popuścić wodze fantazji, możnaby przyjąć, że po dwudziestu latach pracy aktorskiej i dramatopisarskiej, strudzony pisarz napisał „Burzę" na swój własny benefis jako pieśń łabędzią dla swej trupy aktorskiej; „Łabędziem z Avonu" miał go w parę lat później, po śmierci, nazwać kolega po fachu i piórze, Ben Jonson. Przedstawienie „Burzy" i samo jej napisanie mogło odbyć się pod znakiem pożegnania ze sceną. Będąc czarodziejem słowa poetyckiego, stworzywszy tyle imaginowanych światów w królestwie sztuki i piękna, Szekspir — Prospero w obliczu zgromadzonej braci i widowni złamał swoje genialne pióro — i zamilkł na zawsze.

Jeśli tak było pomyślane przedstawienie, to koledzy genialnego, uwielbianego przez wszystkich Willa z przejęciem słuchać musieli słów, które padały ze sceny:

„Elfy potoków, jezior i gajów!... Potężnej mej magii dziś się wyrzekam... Złamię moje berło, na kilka sążni zakopię je w ziemię, i w toniach morskich, głębiej niźli sonda dosięgnąć może, zatopię mą księgę".

Być może pamiętali tę chwilę w roku 1623 koledzy Szekspira, Heminge i Condell, którzy wydając zebrane dzieła zmarłego w roku 1616 towarzysza, ten właśnie poemat sceniczny, tę baśń, symbolizującą jego życie i działalność, umieścili na czele olbrzymiego foliału.

Czuli, że w tym utworze wyraził urok i magię swej poezji, że ona jest kluczem do jego poglądu na świat i życie: Miranda i Prospero, dwa dźwięczne, magiczne hasła, prowadzące do ostatecznego zwycięstwa nad kalibanizmem i złem na świecie.

Stanisław Helsztyński

A. W. Verity

KOMENTARZE DO „BURZY"

Anglia Elżbietańska z ponurego średniowiecza wkracza w niezwykle bujne i pełne kontrastów życie Renesansu. Z kraju rolniczego przekształca się w kraj kupiecko-przemysłowy. Dzięki zwycięstwu nad wielką Armadą Hiszpańską — staje się „królową mórz". Kupcy angielscy wyruszają w świat. Przywożą do kraju dziwaczne łupy i najdziwaczniejsze opowieści. Udana wyprawa zamorska staje się pewną drogą do łaski królewskiej, sławy, fortuny. Podróże i kolonizacja — to dwa wielkie zagadnienia, dwie wielkie pasje tej epoki. Ciekawość świata i człowieka jest olbrzymia i powszechna. Zaspakaja tę ciekawość najpopularniejsza wówczas ludowa forma sztuki — teatr.

Proste i silne namiętności, pierwotna dzikość i okrucieństwo obyczajów, subtelność i głęboki liryzm uczuć, wiara w duchy, dziwne bóstwa, czarownice, rasy dzikie i tajemnicze, cała fantastyka, dziwactwo i głęboki realizm ówczesnych pojęć o świecie i człowieku — odbija się jak w magicznym zwierciadle w scenach odgrywanych na deskach elżbietańskiego teatru:

Gdyśmy byli dziećmi
Któżby uwierzył w górali mających
Łatok jak bydło, wole pod gardłem?
Lub że są ludy, którym głowa rośnie
Pośrodku piersi? A dziś lada żaczek
Wie z nauk szkolnych że tak jest istotnie
Że to nie bajki.

Nowsza krytyka szekspirowska skłonna jest uznać przełom 1610/11 za datę napisania „Burzy" i wiąże ten fakt z wcześniejszą o rok wielką katastrofą morską.

W r. 1609 „Towarzystwo Wirginia", którego jednym z założycieli był książę Southampton — protektor i przyjaciel Szekspira — przedsięwzięło wielką wyprawę osadniczą do Wirginii.

Flotę złożoną z 9 okrętów spotkała na środkowym Atlantyku burza. Jeden z okrętów „Sea-Adventure" rozbił się — załoga cudem wylądowała na nieznanych wyspach (Bermudy). Na jednej z wysp rozbitkowie żyli kilka miesięcy. Udało im się zbudować dwa nowe statki i pojechać do Wirginii.

Wieść o katastrofie dotarła do Anglii w końcu 1609 r. Przypuszczano że statek „Sea-Adventure" zatonął wraz z załogą. Dopiero w lecie 1610 wróciło do kraju kilku rozbitków z wiadomościami o swoich niezwykłych przygodach. Wydarzenie to podniecało umysły i wyobraźnię ówczesnych Anglików przez długie miesiące. Na jesieni 1610 wyszła z druku broszurka opowiadająca o rozbiciu okrętu i przygodach załogi na bezludnej wyspie, pt. „Odkrycie Bermudów inaczej zwanych wyspami diabłów", napisana przez Silvestra Jourdain'a, uczestnika wyprawy. Szekspir być może czytał tę broszurę i napisał „Burzę" wtedy, kiedy jeszcze przygoda „Sea-Adventure" była szeroko omawiana i popularna.

Tytuł sztuki, opis burzy, rozbicie okrętu u brzegów nieznanej wyspy, aluzja do Bermudów w samym tekście — potwierdzają ten punkt widzenia. Może także opowiadania o diabłach i duchach na Bermudach inspirowały w pewnej mierze żywioły nadprzyrodzone w „Burzy". Ponieważ cały szereg różnorodnych argumentów filologicznych i historyczno-literackich nie sprzeciwia się tej hipotezie — związek „Burzy" z katastrofą „Sea-Adventure" uznać można za niewątpliwy.

O ogromnej ówcześnie popularności zagadnień morskich świadczy także pierwsza scena „Burzy" gdzie Szekspir wykazał znakomitą, niemal zawodową znajomość techniki żeglarskiej (w XVIII w. Lord Mulgrave—oficer marynarki i literat przeprowadził dokładną analizę tej sceny z punktu widzenia techniki żeglarskiej. Nie wykrył ani jednego błędu!).

Powstaje pytanie skąd poeta urodzony w centralnej Anglii zdobył wiedzę morską? Otóż trzeba pamiętać, że większą część życia mieszkał Szekspir w Londynie — a Londyn był wówczas wielkim portem [1]). Tamiza pełna była okrętów, miasto — marynarzy. Szekspir przez 10 lat mieszkał przy Silver Street w sercu City, koło St. Paul's — więc musiał często przeprawiać się na drugi brzeg Tamizy aby się dostać do Globe'u. Okazji do poznania się z marynarzami nie brakło; codziennie widywał okręty przybrzeżne, a czasem także te, które wracały z dalekich podróży, które Londyńczycy otaczali zwartą ciżbą, wyrywając sobie marynarzy, a z ust ich pożądane wieści o tajemniczych lądach i dzikich ludach.

[1]) Z odmiennych potrzeb technicznych ówczesnych portów (małe okręty) wynika może także rzekomy błąd szekspirowskiej geografii: mianowicie w „Burzy" nazywa Szekspir Mediolan morskim miastem, portem.

Podróże prowadziły do kolonizacji. Naród zajęty był koncepcjami organizacji i rządów w nowych koloniach.

Gdybym tu królem był...
Ład bym wprowadził, odwracając cały
Rzeczy porządek. Handlu by nie było
Ani urzędów, ani urzędników,
Ani bogactwa, ani też ubóstwa.
Zniósłbym poddaństwo, własność i dziedzictwo,
Granice włości i wszelkie podatki.
Kruszec dobywać z ziemi bym zakazał
Nikt by nie robił nic. I wszyscy wolni
Żyliby w cnocie i czystości...

Ta idealna rzeczpospolita Gonzala to niewątpliwie echo debat i dyskusji na temat form rządzenia w koloniach.

Obraz stosunków wzajemnych Prospera i Kalibana w „Burzy" pokazywał współczesnym nierozłączny od kolonizacji problem tubylców i białych kolonizatorów. Na początku Prospero dba o Kalibana, uczy go, usiłuje uszlachetnić, podnieść na wyższy stopień kultury. Kaliban wówczas odkrywa przed nim wszystkie właściwości i tajemnice wyspy. Ale wkrótce następuje zwykły proces wywłaszczania, uniewolnienia, zdeprawowania. Cywilizacja w swych szczytach (Prospero) nie umie dzikiego uszlachetnić.

...nauczyłeś mnie mówić. Stąd korzyść
Mam tę, że umiem kląć.

Cywilizacja w swych nizinach (Stefano, Trinkulo) ściągnie go jeszcze niżej — ku zbrodni.

Obraz ten stał się celowo, czy nie, obrazem pełnym niezwykle wówczas aktualnych ostrzeżeń.

Jak się nazywa, gdzie leży ta pełna czarów wyspa, na której przez lata żył wygnany książę Mediolanu?

Może Lampeduza, niezamieszkana wyspa między Maltą a wybrzeżem Afryki? Może Malta? Może Bermudy?

Żadna z tych hipotez nie da się obronić. Wyspa z „Burzy" jest tworem wyobraźni poety, podobnie jak „Wyspa Armidy" Tassa, lub zaczarowane wyspy Miltona („Comus").

Problem, czy „Burza" podobnie jak wiele innych sztuk Szekspira, jest przeróbką dawnej sztuki lub noweli, jest wciąż jeszcze otwarty. Nie znamy noweli o fabule przypominającej „Burzę" co nie dowodzi przecież, że takiej noweli nie było. Istnieje natomiast wielkie podobieństwo fabuły „Burzy" z fabułą starej germańskiej sztuki Jakuba Ayrer'a, notariusza z Norymbergii, pt. „Piękna Sidea". Tam także występuje czarodziej, jego córka, duchy; syn wroga staje się więźniem czarodzieja, miecz traci moc przez zaklęcie, młodzieniec nosi kłody drzewa dla swej pani, ogólne pojednanie i szczęście kochanków koń-

czy sztukę. Ayrer umarł w r. 1605 — jest więc niemożliwe aby „Piękna Sidea" wzorowała się na „Burzy". Raczej Szekspir zapoznał się ze sztuką niemiecką, lub obaj, niezależnie od siebie czerpali z tego samego źródła. Na początku XVII w. trupa „Angielskich komediantów" podróżowała po Niemczech i odwiedzała miasta i dwory. W r. 1604 była w Norymberdze. Aktorzy mogli widzieć przedstawienie „Sidei", mogli je także grać sami, a po powrocie do kraju opowiedzieć treść sztuki Szekspirowi. Z drugiej jednak strony, większość utworów Ayrer'a to sztuki nieoryginalne. Wiele z nich to po prostu tłumaczenia dramatów granych przez angielskich „Komediantów", jest więc możliwe, że „Sidea" jest adaptacją starej angielskiej sztuki lub włoskiej noweli i że Szekspir niezależnie sięgnął do tego samego źródła.

Podobieństwo obu sztuk, dotyczy zresztą samej tylko fabuły. Ujęcie tematu, wyobraźnia, humor, poezja, sposób charakterystyki, różnią je zasadniczo.

„Burza" należy do grupy utworów, których zaklasyfikowanie do tragedii czy komedii nastręczało krytykom dużo trudności. Nie jest tragedią, bo kończy się szczęśliwie, nie jest komedią przez powagę poruszanych spraw i wyczuwalny nurt smutku. Nazwano „Burzę", „Cymbelina", „Peryklesa" i „Opowieść Zimową" — romansami. Bowiem we wszystkich tych utworach wydarzenia są romantyczne — leżą poza zwykłym doświadczeniem, traktowane są przez poetę dowolnie, bez troski o prawdopodobieństwo. We wszystkich tych utworach spotykamy pokrewne motywy: motyw ocalenia pozornie zaginionego dziecka, motyw krzywdy naprawionej przez odrodzenie moralne, motyw wyrzeczenia się zemsty, motyw przebaczenia, pokoju, pojednania poróżnionych krewnych.

Prócz tego, wszystkie te utwory reprezentują wspólne cechy stylu i metryki.

Język „Burzy" nie jest tak ozdobny i pełen fantazji, jak we wczesnych sztukach Szekspira, nie jest również tak jasny i prosty, jak w środkowym okresie twórczości — gdzie istnieje doskonała równowaga między myślą a jej wyrażeniem. Podobnie jak w innych sztukach ostatniego okresu twórczości Szekspira, język „Burzy" jest nieco trudny. Zwłaszcza trudne są niektóre partie Prospera przez nieregularność zdań, szybkość następujących po sobie myśli, kondensację myśli na przestrzeni jednego zdania, co łamie czystość konstrukcji słownej. „Burza" jest przykładem przewagi elementu treści nad formą

Rym u Szekspira w pierwszym okresie twórczości szeroko stosowany zanika w miarę lat — ustępuje miejsca białemu wierszowi. W „Burzy" prócz piosenek i scen z Maskami gdzie rym jest zasadniczym elementem — mamy mało miejsc rymowanych. W „Opowieści Zimowej" nie ma ich już wcale (prócz piosenek i prologu do IV aktu). Inną cechą charakterystyczną dla późnego okresu twórczości Szekspira jest użycie żeńskich końcówek i stosowanie na zakończenie fraz kadencji półwierszowych.

W stosunku do reguł poetyki starożytnych okazał się Szekspir w „Burzy" niemal klasykiem.

Obserwujemy tu jedność czasu rzadką nie tylko u Szekspira, bowiem czas akcji obejmuje niecałe 4 godziny, a więc pokrywa się niemal z czasem trwania przedstawienia. (dla porównania przypominamy, że między III a IV aktem „Opowieści Zimowej" upływa 16 lat).

Jedność miejsca również w teatrze szekspirowskim wyjątkowa: po I scenie burzy na morzu, akcja rozwija się cały czas na wyspie, przy czym prócz 4 scen rozegranych w różnych częściach wyspy, pozostałe rozgrywają się w jednym miejscu (przed chatą Prospera).

Akcja sztuki cała oparta jest na działaniu Prospera, na jego magicznej sile: burza, unicestwienie obu spisków, uczta magiczna i maski, zgromadzenie wszystkich w zakończeniu, naprawienie krzywd — wszystko to za pośrednictwem Ariela sprawia Prospero. Z punktu widzenia akcji tytuł sztuki mógłby brzmieć „Prospero".

Akcja „Burzy" jest wątła i mało dynamiczna a jej rozwiązanie można przewidzieć wkrótce po rozpoczęciu sztuki. Łatwo się domyśleć, że krzywda uczyniona Prosperowi będzie wyrównana przez małżeństwo Ferdynanda i Mirandy, i że oba spiski unicestwi potęga Prospera. Czar sztuki nie polega więc na fabule ale na specyficznej atmosferze romantyczności zamykającej tę fabułę i stanowiącej dominantę walorów sztuki. Wyspa pełna dźwięków, brzmień, które głaszczą ucho, pełna dziwnych kształtów, które ukazują się i znikają, wyspa którą zamieszkują cudowność, zadziwienie i fascynujące postacie: Prospero, Ariel, Kaliban, Miranda ...

Porównuje się często „Burzę" ze „Snem nocy letniej"; Ariela z Pukiem — ale analogie te są bardzo powierzchowne. W „Śnie nocy letniej" duchy panują nad człowiekiem; doświadczają go wedle swej woli i kaprysu. W „Burzy" — panuje człowiek. Ariel wykonuje rozkazy człowieka. Oberon, Tytania i Puk — to król, królowa i paź z bajki, z poezji romansów z czasów Chaucera z pewną domieszką elementów folkloru. Są to figury tradycyjne, podczas gdy Ariel jest tworem fantazji poety. Posługując się wiarą w duchy i demony żywiołów — Szekspir stworzył nawskroś oryginalną postać i równie oryginalny jej stosunek do człowieka.

Wydaje się, że przez całą „Burzę" — to tu, to tam jak barwna nić w tkaninie przewija się myśl, że prawdziwa wolność człowieka polega na służbie.

Ariel — niedotknięty przez ludzkie uczucia, tęskni za wolnością. W ostatnich słowach wypowiedzianych do niego Prospero obiecuje mu zwolnienie i powrót do żywiołów. Ariel czci swego Mistrza, służy mu z żywą gotowością, ale nie jest związany żadnym z naszych ludzkich, mocnych i czułych — więzów.

Dla Kalibana, który cały należy do żywiołów ziemi i wody, a wyższe żywioły powietrza i ognia są mu obce, mimo, że doznaje subtelniejszych wrażeń: muzyczne drżenie, brzęczenia lub głos słyszany we śnie — dla Kalibana służba jest niewolą a Prospero uzurpatorem.

I kiedy zjawia się Stefano i Trinkulo, śmiesznie zubożałe okazy człowieczeństwa, z ich płytkimi pojęciami i wulgarnymi żądzami — tego biednego potwora, opanowuje nagły fanatyzm wolności.

Przywódcy rewolucji, Król Stefano i jego pierwszy minister Trinkulo, gdy tylko wydostali się ze zgniłego, cuchnącego, końskiego bagna — kończą swe wielkie wolnoś-

ciowe przedsięwzięcie (jak wielu przywódców ludu) kłótnią o łupy — lachy, które mądra zapobiegliwość Prospera położyła na ich drodze. Kaliban, choć niewiele mądrzejszy niż przedtem — odkrywa w końcu swój błąd:

... jakiż osioł ze mnie
Żem pijaczynę tego miał za boga
I błazna tego czcił

W epilogu Prospero — już nie potężny czarodziej — już tylko człowiek — prosi widzów teatru o dwie rzeczy: przebaczenie i wolność... Prospero przebaczający — błaga przebaczenia. Szekspir wiedział, że życie nie jest naprawdę przeżyte jeśli nie zawiera daru i łaski przebaczenia. Wiedział, że każdy człowiek w zapasach ze światem musi szukać szczerego, szerokiego przebaczenia dla wielu spraw. Przebaczenie i wolność — oto klucze sztuki.

Myśl o pięknie zawartym w służbie znajduje szczególnie pełny wyraz w postaci Ferdynanda. Wydaje się (mówi dr Brandes), jak gdyby Szekspir wprowadzając wydarzenia rozpoczynające akt III „chciał pokazać, że służba przez miłość jest wielkim i szlachetnym przywilejem człowieka. Dla Kalibana każda służba jest nienawistna... Dla Ariela, także wszelkie więzy, nawet nałożone przez wyższą istotę są tylko męczarnią. Tylko człowiek znajduje rozkosz w niewoli miłości. Ferdynand znosi dla Mirandy ciężar, którym został obarczony, bez skargi, z radością:

Od pierwszej chwili kiedy cię ujrzałem,
Serce me poszło w twą służbę i odtąd
Jam twój niewolnik; dla ciebie cierpliwie
Zgadzam się drwalem być.
Ta nędzna praca zmierzła by mi dawno
Aliści pani której służę sprawia
Że mozół zmienia się w rozkosz...

Ona podziela te uczucia:

Jeślim ci miła zostanę twą żoną.
Jeśli mnie nie chcesz będę ci służącą.
Możesz odmówić mi ręki. Lecz sługą
Będę chociażby wbrew twej woli...

„To jest uczucie tej samej natury, jak to, które każe Prosperowi wrócić do Mediolanu, do obowiązków względem państwa którego rządy od tak dawna zaniedbał".

A druga dominująca myśl „Burzy", (także „Cymbelina" i „Opowieści Zimowej" — myśl o absolutnej potrzebie i pięknie przebaczenia i zgody — to ostatni wyraz mądrości życia poety. Nauczył się i pragnął nas nauczyć, że „Przebaczenie jest słowem dla wszystkich".

Wyraz dramatyczny tej mądrości potęguje się przez fakt, że Szekspir w pewnej mierze wcielił się w postać Prospera. „Burza" miała być ostatnim jego dziełem — dziełem w którym poeta żegna się z zaczarowaną wyspą sztuki, pływającą na oceanie życia, wyspą

gdzie panował nad duchami — gdzie z jego woli otwierały się groby — aby za dotknięciem jego magicznej siły bohaterowie przeszłości powstawali do nowego życia — „Burza" miała być dziełem, w którym poeta żegna się ze sztuką i teatrem aby powrócić do życia.

Opracowała Krystyna Gogolewska

Artur Sandauer

POLITYKA W „BURZY"

Ostatnią ze sztuk swych, „Burzę", napisał Szekspir w 1605 roku na zamówienie dworu, dotyczące nie tylko terminu, ale i treści: wystawiona podczas dworskiego wesela, miała ona być scenicznym powinszowaniem ślubnym. Jest to więc jeden z tak typowych wytworów epoki monarchicznej, które — podobnie, jak wergiliańska „Eneida" — powstałe z woli arystokratycznego mecenasa i przeznaczone na konkretny, prawie jednorazowy użytek, wkradają się do wieczności niejako kontrabandą, mimowolne arcydzieła, znacznie wspanialsze w osiągnięciach, niż w zamierzeniach. Lecz to — było jedynie okazją zewnętrzną: lirycznej podniety dostarczyła Szekspirowi powzięta w tym okresie i zabójcza dla jego twórczości decyzja porzucenia Londynu i powrotu do rodzinnego Avonu. Toteż z dramatów Szekspira „Burza" wydaje nam się najbardziej osobistym, a jej bohater, władca wyspy czarów i czarodziej, Prospero — najpełniejszym, jakie znamy, wcieleniem samego poety. W epilogu sztuki, wygłoszonym przez Prospera w chwili, gdy opuszcza krainę ułudy, by powrócić na zabrany mu przed laty tron

Teraz zniknęły wszystkie czary moje,
Teraz o własnych tylko siłach stoję;
Siły to słabe; dziś od was zależy,
Czy nawa moja z wiatrami pobieży,
Czyli tu jeńcem samotnym zostanę

rozpoznajemy bez trudu głos samego Szekspira, który postanawia wyrzec się uroków sławy dla sielanki, poniechać poezji dla gospodarstwa i słowem — być tylko sobą.

Toteż ze wszystkich jego sztuk „Burza" jest jedyną, gdzie ów najmniej osobisty, najbardziej — w olbrzymiej swej pustce — przemilczający siebie samego dramaturg dał jakikolwiek wyraz własnym, nie ujętym w sceniczny cudzysłów, przeżyciom i poglądom. Tak np. perypetie wygnańca Prospera zdają się zawierać pewną aluzję do owych tajemniczych spraw, które skłoniły dwudziestokilkuletniego Szekspira do opuszczenia

Sussexu, czyniąc zeń wbrew jego woli i lepszym spodziewaniom sąsiadów dyrektora teatru i dramatopisarza. Nie anegdot jednak biograficznych pragniemy dopatrzeć się w „Burzy"; wydaje się ona nam czymś więcej: dziełem, które ma się do całości jego poezji, jak — przy zachowaniu wszelkich różnic — Horacego „List do Pizonów" do utworów poprzednich: rekapitulacją i zamknięciem. Zwierzęcy Kaliban i anielski Ariel — czyż nie symbolizują w pewnym sensie dwoistości samej poezji Szekspirowskiej, operującej naprzemian najbardziej napowietrzną fantazją i najbardziej cielesną zmysłowością? Oczywiście nie może być tu mowy o allegorii. Głębia postaci Szekspirowskich nie wyczerpuje się na jednej interpretacji: mienią się one od znaczeń i ukazują coraz to nowe ich korytarze, by je po chwili z powrotem zatrzasnąć. Jeśli chodzi np. o postać Kalibana, sens polityczny narzuca się tu z nieodpartą siłą. Jako symbol ochlokracji (motłochu) ujął go już Ernest Renan w jednym ze swych „Filozoficznych dramatów".

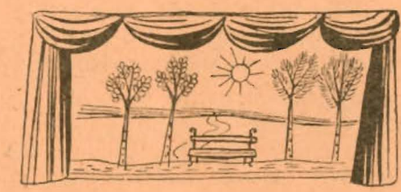
I w istocie, pewne ustępy sztuki Szekspirowskiej dopuszczają taką właśnie interpretację. Kiedy, znalazłszy w pijanym majtku Stefano nowego i — jak sądzi — lepszego od Prospero pana, Kaliban, nieprzytomny od radości, wyśpiewuje

Już nie będę łowił ryb,
Ni na zew nosił drew,
Inny tu nastanie tryb,
Inny wnet zanucę śpiew:
Ban — ban — ban
Kaliban, Kaliban!
Niech przepadnie dawny pan!
Wolność! Hura!

czyż nie możemy dostrzec tu sceptycznej i niechętnej wszelkim rewolucjom tendencji, według której zmiana rządu jest tylko zmianą niewoli? Nie jakobyśmy posądzali Szekspira o „antyludowość": w okresie tym jednak ideologią postępową nie była jeszcze mieszczańska demokracja, ani — już — oparty na samowoli udzielnych arystokratów feodalizm, lecz światła i absolutna monarchia, która w ciągu XVII wieku miała w całej prawie Europie Zachodniej zatryumfować nad warcholstwem feodałów, podporządkując ich władzy centralnej i umieszczając co cenniejszych spośród nich na dworze królewskim jako funkcjonariuszy. Toteż jedyną wśród reprezentowanych w „Burzy" arystokratów postacią pozytywną jest zacny radca i wierny sługa królewski, Gonzalo. Tej podporze tronu przeciwstawia Szekspir Sebastiana i Antonio, niedobitków samowładnej niegdyś arystokracji, pogrążonych po uszy w intrygach i w prywacie, gotowych do zdradzieckiego pchnięcia szpadą, w gruncie rzeczy jednak nieskończenie błahych i nieodpowiedzialnych. Ich styl lśni od manierycznych błyskotek, jak ich szaty od wstążek. Ich nieuleczalna lekkomyślność każe im w każdej sytuacji dopatrywać się jedynie pretekstu dla utrzymanych w tak mo-

dnym wówczas stylu concettystycznym dowcipów. W „Burzy" jesteśmy świadkami dwu zamachów przeciw władzy monarchicznej: jednego — zorganizowanego przez pospólstwo, Kalibana, Trynkulo i Stefano, drugiego — przez arystokratycznych mydłków Sebastiana i Antonia. Niechętny zarówno grubej i nieokrzesanej zmysłowości Kalibana, jak i czczemu wykwintowi tych modnisiów Szekspir wskazuje niedwuznacznie na tego, który uzbrojony nie już w miecz feodalny, lecz w potęgę uczonych czarów, zapanuje nad najbliższymi stuleciami: jest nim światły i absolutny monarcha, białoksiężnik Prospero.

Artur Sandauer



Jan Lorentowicz

„BURZA" W „TEATRZE POLSKIM" W WARSZAWIE, 4. IX. 1913 ROKU

Teatr Polski dał wczoraj „premierę" w wielkim stylu: wystawił „Burzę" szekspirowską, graną w Warszawie bodaj raz jedyny przez Meiningeńczyków, a dzisiejszemu pokoleniu nieznaną wcale ze sceny. Uczyniono wysiłek ważny i poważny. Dość było wysłuchać uwag „najinteligentniejszych" widzów podczas antraktów, uwag dziwacznych, odważnie paradoksalnych albo naiwnie k a l i b a n o w y c h aby się przekonać, jak bardzo takie widowisko jest potrzebne w epoce rozpierania się kumoszkowego teatru buduarowych awantur, s u m u r u n o w y c h „arcydzieł" i wszelkiego rodzaju powtarzań naszego szarego, nędznego życia.

„Burza", jeden z ostatnich poematów Szekspira, należy do tej trójcy dzieł (obok „Cymbelina" i „Opowieści zimowej"), w których zniknęły zupełnie gorycz i pesymizm poety. Dojrzały geniusz Szekspira ma spokój, harmonię i wyrozumiałość. „Groza nadchodzącej nocy osłabła; słońce zachodzi śród promiennego i pogodnego podwieczerza jesiennego. Poeta widzi, niemniej jasno jak dawniej, ułomności i złości natury ludzkiej; ale teraz kończy swe czarujące marzenia zapomnieniem obelg i ogólnym przebaczeniem win". Prospero, wyrzucony na wyspę, prawy książę Medjolanu, otrzymuje moc czarnoksięską przez władzę inteligencji i rozumu. Cała baśń jest niczym więcej, jak apoteozą tej władzy, przecudnym hymnem Szekspira — poety na jej cześć. Prospero rozkazuje duchom powietrznym i wodnym, ale w końcu obdarza ich wolnością. Losy oddały mu do ręki najzawziętszych wrogów, tych, którzy, odebrawszy mu księstwo Mediolańskie, wyrzucili go na odludną wyspę; Prospero przebacza wszystkim swoim wrogom. Optymizm jego pięknej córki, Mirandy (w której komentatorowie szukali symbolu sztuki) otacza światłem pogody wszystkie postacie baśni, nawet — zdrajców, a wyraża się dobitnie w okrzyku: „jakże ludzkość jest piękna!". „Zagadka bytu nie wyjaśniła się zgoła, owszem — jest jak dawniej, ciemna zupełnie; ale nie zbliża się do niej poeta z tą samą, co poprzednio zgrozą". Tragiczny niepokój hamletowskiego „być albo nie być" ustępuje pogodnej, głębokiej rezygnacji mędrca-poety, Prospera, mówiącego: „jesteśmy tkaniną z której ulepione są marzenia a nasz drobny żywot otoczony jest snem".

Jeden z pierwszych promotorów sławy Szekspira, Dryden, zapewniał w przedmowie do „Burzy", że poeta „nigdy niczego nie pisał z większą przyjemnością". Łatwo to zrozumieć, gdy się zastanowimy nie nad gatunkiem poetyckich wizyj „Burzy" (bo dawniej miewał poeta nie mniej potężne i piękne), ile — nad postacią samego Prospera, w którego niewątpliwie włożył Szekspir wiele z samego siebie, w epoce zmierzchu życiowego. I dlatego Prospero pozostanie na zawsze jedną z najważniejszych postaci szekspirowskich; dlatego również tyle poufnej a głębokiej melancholii zawiera w sobie „epilog" Prospera, mówiony ku widzom, a rozpoczynający się od ślicznej apostrofy:

„Teraz zniknęły wszystkie czary moje,
Teraz o własnych tylko siłach stoję;
Siły to słabe; dziś od was zależy,
Czy mowa moja z wiatrami pobieży,
Czyli tu jeńcem samotnym zostanę"...

Realizacja sceniczna „Burzy" jest zadaniem specjalnie trudnym. Przy dzisiejszej technice teatralnej, niepodobna sobie wyobrazić wystawienia tej baśni fantastycznej środkami „szekspirowskimi", tj. bez żadnych nowoczesnych efektów światła i dekoracyj. Ale nie łatwo jest dać tym wszystkim wizjom lotnym, przepojonym głęboką myślą filozoficzną, delikatnym i rozwiewnym, wyraz plastyczny. Pp. Frycz i Drabik pokonali te trudności szczęśliwie. Scena rotacyjna okazała swe usługi, ale miała i swoje złe strony. Można było pokazać wyspę z różnych stron; można było pokazać ją w ruchu wówczas, gdy Stefano, Trynkulo i Kaliban — i d ą. Ale te korzyści sceny obrotowej (ograniczonej kołem) pozbawiły widza uroków perspektywy. Nie dały wcale — morza, nie dały ani przestrzeni, ani wyspy. Fantastyczną wyspę szekspirowską przedstawiają w Teatrze Polskim skały z kilku pięknymi i mile plastycznymi drzewami; ale skały te zajmują tak dużo miejsca, że gdy (podczas obrotu sceny) zbliżają się do widzów, tracą całą dyskrecję barw, uderzają realizmem sztucznego materiału, z którego są zrobione. Właściwe efekty ujrzeć mogą dopiero widzowie w najdalszych rzędach. Scena jednak kompozycyjna krajobrazu jest ładna i oryginalna, chociaż p. Frycz lubuje się nadmiernie w jaskrawościach. Mniejszą pomysłowość okazał p. Frycz w kostiumach, chociaż i te czynią na ogół dobre wrażenie. Zastrzeżenie zrobiliśmy jedynie co do wyglądu Irys, Ceres i Juno, które odziano bez wyrazu. Te trzy postacie w ogóle plączą się w „Burzy" tak nienaturalnie, że przypuszczano, iż to są wtręty obce do dzieła Szekspira. W każdym razie należało im dać coś określonego w stroju. Bądź co bądź cała dekoracyjna strona widowiska jest bogata, cokolwiek „operowa" (tj. w szczegółach naśladująca stare szablony), ale częściej — pomysłowa. Nieco dyskrecji w oświetleniu nadałoby kostiumom postaci fantastycznych więcej powabu.

W żadnym może z dotychczasowych widowisk w Teatrze Polskim nie widzieliśmy tak wytężonego zespolenia usiłowań wykonawczych, jak w „Burzy". Reżyseria usunęła pierwszą scenę poematu (burza na morzu),

chociaż zrealizowanie jej, przy zasłonięciu morza przez skałę, nie było tak trudne. A szkoda, bo scena to wysoce charakterystyczna, tragiczna i komiczna zarazem. W kilku zdaniach geniusz Szekspira podsuwa widzowi oba wrażenia. Szaleje burza, okręt za chwilę zatonie, los marynarzy i podróżnych wisi na włosku. Podróżni ci — to: królowie, książęta, wielcy dygnitarze. Niebezpieczeństwo jest tak wielkie, że zaczyna się już równość wobec śmierci. Toczy się żywa dyskusja:

Gonzalo. Trochę cierpliwości, mój poczciwcze.

Bosman. Gdy ją mieć będzie morze. Precz stąd! Co dbają ryczące bałwany o imię królewskie? Do kajuty! Cicho! Nie przeszkadzajcie nam!

Gonzalo. Bardzo dobrze; pamiętaj jednak, kogo masz na pokładzie.

Bosman. Nikogo, którego bym więcej kochał od siebie itd.

A gdy burza szaleje coraz więcej, charaktery stają się wyraźniejsze, odsłania się treść natur ludzkich. Należy scenę tę przywrócić, tym bardziej, że nie jest ani zbyt długa, ani zbyteczna.

Prospera grał p. Szobert. Artysta dobrze wniknął w istotę tej postaci; dał jej mądrą powagę, harmonię i melancholię. Kreacja inteligentna, godna uwagi. Na czoło wykonawców wysunął się tym razem p. Jaracz, jako pomysłowy i wyrazisty, a wolny od łatwej przesady i trywialności Kaliban. W drugim akcie, w scenie rozmowy ze Stefanem i Trynkulem, artysta dał prawdziwy koncert gry charakterystycznej, wybornie pomyślanej w szczegółach; głos i ruchy dobrze tłumaczyły rolę. P. Zelwerowicz był bardzo plastycznym pijakiem, Stefanem. Jedyny to może artysta w Teatrze Polskim, który ma w tym stopniu poczucie komizmu i plastyki. Jego Stefano byłby bardzo zabawny nawet bez częstych, osobistych wstawek artysty: „hola, panowie, pst!"...

Jan Lorentowicz: „Dwadzieścia lat teatru".

Tadeusz Boy-Żeleński

„BURZA" W TEATRZE NARODOWYM
Przekład Barbary Zan.

Kiedy Osterwa przed rokiem porzucił Teatr Narodowy, mógł był, trawestując „Odludków i poetę", powiedzieć:

A ten dom, co był wprzódy „pod Płomiennym Duchem".
Będzie odtąd oberżą, „pod Smutnym eunuchem"...

Istotnie, jest jakieś urzeczenie na deskach tej sceny: w zetknięciu z nią, największe ogiery świata, Goethe, Szekspir, Drabik, tracą swoją męskość. Boję się o Lorentowicza.

Fatum to zaciążyło dotkliwie nad wczorajszą „Burzą". Ciężko, nudno i bogato, można w trzech słowach streścić ogólne wrażenie.

Podobnie jak przy „Fauście" trzeba nam zacząć od przekładu, który na zamówienie Teatru Narodowego wykonała p. Zanówna. Przekład ten dokonany jest, z małymi wyjątkami, trzynastozgłoskowym rymowanym wierszem, naogół wcale gładkim. Ale forma ta, którą w przeciwieństwie do dawnych przekładów tłómaczka zastąpiła biały jedenastozgłoskowiec, nie jest szczęśliwa i nie odpowiada krwistemu stylowi Szekspira; odmężcza go niejako, czyni go gadatliwym, monotonnym, kwiecistym. Po jakimś czasie, uwaga słuchacza nuży się, kołysze go brzęk słów, treść ginie często w ich jednostajnym toku.

Ale omyłka ta staje się nie do darowania, kiedy tłómaczka tym samym wierszem przekłada sceny, które u Szekspira są prozą!! Prozą zaś daje Szekspir w swoich komediach prawie wszystkie sceny trywialne, buffo, odcinając je od reszty tekstu, czyniąc z nich niejako lżejsze interludia, i dając słuchaczowi wytchnienie chroniące od monotonii. Taką scenę z II aktu zamieściła tłómaczka w jednym z tygodników, można więc przyjrzeć się tej opłakanej metodzie. Jędrną prozę Szekspira rozwleka się dla rytmu: a więc burza, u Szekspira po prostu burza, u tłómaczki staje się „śpiewna i hałaśna", wskutek czego, dla rymu, chmura musi być znów „spaśna" itd. Cały swoisty i kontrastowy humor tych dialogów zatraca się w gadulstwie, a nie zastąpi tego humoru taka np. częstochowszczyzna:

Ten potwór wyprowadziłby mię na człowieka,
Bo ludzie w Anglii cenią sobie byle skrzeka,
I choć pensa poskąpią, gdy prosi kaleka,
Wnet sypią choćby dziesięć — by ujrzeć Azteka.

Trzeba chyba zupełnie nie czuć stylu i nerwu Szekspira, aby wpaść na pomysł takiej trawestacji, która cofa nas w najżałośniejsze epoki licencji przekładowych.

Ta nuda, która sączyła się między wierszami, która unosiła się w powietrzu, udzieliła się potrosze wszystkim, aktorom, publiczności. Ci, co znają Szekspira, nie zdawali sobie może dobrze sprawy co się dzieje, ale myśleli: „Ktoś mi go odmienił", tak jakby biedny Szekspir wrócił z niewoli tureckiej. Nudził się p. Śliwicki, szlachetnie zresztą wcielający Prospera, aż w końcu z rozpaczy, dla ożywienia, zaczął plątać wiersze, w czym go z zapałem poparł Kotarbiński. Nudził się nawet Jaracz — Kaliban, który przed trzynastu laty zdobył tą rolą ostrogi artysty. Nie pomogła Brydzińska, która zanadto jest z krwi i kości kobietką, aby zdołała w nas kiedy wmówić że jest duchem. Nudziły się jak mopsy dekoracje Drabika, uosobienie Wampuki.

Premiera miała posmaczek skandalu, który od jakiegoś czasu stale towarzyszy uroczystym występom tej sceny, będącej przykładem, czym jest ciało bez głowy i innych drobiazgów.

Teatr Narodowy dojrzał. Boję się, że nowy dyrektor nie doczeka chwili objęcia rządów, bo wcześniej jeszcze wkroczy tam p. minister Młodzianowski. Albo lepiej jeszcze generał Rydz-Śmigły.

***

Po premierze „Burzy", w kołach artystycznych przedmiotem żywej dyskusji stał się bijący w oczy fakt, że Drabik, który w Teatrze Polskim olśniewał bujnością swej fantazji, który obecnie, równocześnie z „Burzą", roztacza w teatrze Bogusławskiego takie bogactwo pomysłów iż wysuwa się na czoło przedstawienia „Nieboskiej", tu, w Teatrze Narodowym, gdzie jest główne jego pole pracy, daje raz po raz („Faust"!) rzeczy tak słabe, tak znudzone i martwe. Niepodobna tego inaczej wytłumaczyć jak chyba atmosferą, panującą w tym nieszczęsnym teatrze, atmosferą zatęchłą, zakłamaną, pretensjonalną, która widać fatalnie działa na wrażliwą i szczerą naturę artysty. Z chwilą, gdy wchodzi w mury tego gmachu, ten pyszny talent staje się oficjalnym pacykarzem, mistrzem Drabikiem, profesorem Drabikiem. Bo „mistrzem" go tam tytułują stale w komunikatach i tą śmieszną nomenklaturą przypieczętowano go niejako. Jużto styl enuncjacji Teatru Narodowego dojrzał, aby się nim zajęli humoryści. Niebawem po mistrzu Drabiku zaczęli się tam inni mistrzowie, a hierarchię tę wprowadzają komunikaty teatru zupełnie urzędowo; pisze się np.: „W sztuce występują mistrzowie X i Y, oraz pp. ci i ci". I można być pewnym, że skoro raz ubiorą kogoś w tytuł mistrza, to już albo schowają go gdzieś tak, że go oko ludzkie nie ujrzy (gdzie się podziewa cały rok mistrz Frenkiel? Co robi mistrz Kamiński?) albo „dadzą mu rady" na inny sposób. Kto rozdaje nominacje na mistrzów, nie wiadomo; zrazu sądziliśmy, że wymagany jest do tego cenzus wieku; ale w którymś z komunikatów czytamy znów o mistrzu Osterwie! Jak dla amanta zwyciężającego swym młodzieńczym wdziękiem, tytuł dosyć niepożądany. A tytuły nie są rzeczą tak błahą, jakby się zdawało; odkąd np. nazwano teatr Teatrem Narodowym, od tego czasu stał się teatrem koterii; od czasu gdy wprowadzano dlań urzędowy tytuł „pierwsza scena polska", scena ta stała się ostatnią...

Powszechnie panuje tedy przekonanie, że urzeczono w Teatrze Narodowym Drabika owym „mistrzem", i że od tego czasu oddaje on temu teatrowi ciężki i zimny pędzel mistrza, chowając dla innych teatrów rozmach i płomień niepospolitego artysty.

Zanosimy więc w imieniu Sztuki pokorne prośby, aby zaprzestano tytułować Drabika mistrzem, profesorem, radcą itp. Może go to odpeszy. Jesteśmy przekonani, iż naszemu dzielnemu artyście sprawi dużo większą przyjemność, jeśli czeladka artystyczna, wychodząc z teatru po jakimś tęgim jego dziele, będzie mówiła do siebie: „Zdolna kanalia ten Wicek", albo „genialny ten hycel Drabik", i że w zamian za te epitety wyrzeknie się chętnie swego „mistrzowstwa". Bo teatr był zawsze raczej jaskinią cyganów niż akwarium marynowanych dygnitarzy.

Boy-Żeleński: „Flirt z Melpomeną",
wieczór, 7 sezon 1925/26, Warszawa.

Henryk Heine.

MIRANDA

Ze zbioru: „Dziewczęta i kobiety Szekspira"

Akt III, sc. 1.

FERDYNAND. Miła, czemu płaczesz?
MIRANDA. Iżem niegodna ofiarować tobie
tego co chcę ci dać; żem wziąć niegodna,
czego tak bardzo pragnę. Lecz daremnie.
Im się uczucie głębiej ukryć stara,
tym widoczniejsze jest. Więc precz wybiegi.
Prosta i święta wiedź mnie niewinności.
Jeślim ci miła, zostanę twą żoną;
jeśli mnie nie chcesz, będę ci służącą.
Możesz odmówić mi ręki. Lecz sługą
będę, chociażby wbrew twej woli.
FERDYNAND. Miła,
Powolnym będę ci rabem.
MIRANDA. I mężem?
FERDYNAND. Och, tak radośnie, jak gdy dają wolność
niewolnikowi. Oto moja ręka.

W szekspirowskiej komedii namiętność zarówno mężczyzn jak i kobiet jest całkowicie pozbawiona owej strasznej powagi, owej fatalistycznej konieczności, które towarzyszą temu uczuciu w tragediach. Amor mimo to nosi w tej komedii przepaskę i kołczan ze strzałami. Te strzały są jednak nie tyle śmiertelnie zaostrzone, co upstrzone barwnymi piórami, zaś bożek miłości zerka niekiedy spoza przepaski. Płomienie palą się w tej komedii mniej żywo, raczej świecą, ale w każdym razie są to płomienie i podobnie jak w szekspirowskich tragediach, tak samo i w komediach miłość odznacza się prawdą. Tak, prawda jest zawsze cechą przedstawianej przez Szekspira miłości, bez względu na to w jakiej postaci się ukazuje: może nazywać się Miranda, Julia albo nawet Kleopatra.

W chwili gdy raczej przypadkowo niż celowo wymieniam razem te imiona nasuwa mi się uwaga, że oznaczają one trzy szczególnie znamienne rodzaje miłości. Miranda jest przedstawicielką takiej miłości, która nie podlegając żadnym wpływom historycznym, niby kwiat nietkniętej i dziewiczej ziemi, której dotykać mogą tylko stopy duchów, mogła osiągnąć poziom najwyższego ideału. Pieśni Ariela ukształciły jej serce, a gruba zmysłowość objawiała się jej tylko w odstraszającej, obrzydliwej postaci Kalibana. Miłość, którą wznieca w Mirandzie Ferdynand, nie jest dlatego naiwna, lecz napełniona delikatną serdecznością i pełną pradawnej, prawie bajecznej czystości. Miłość Julii ma podobnie jak współczesna jej epoka i otoczenie,

charakter bardziej romantyczny, bardziej średniowieczny, niemal przeczuwający bliski okres renesansu: jest pełna barw i blasków jak dwór Scaligerów, a przytem silna, jak owe szlachetne rody lombardzkie, które były spokrewnione z rodami germańskimi i potrafiły równie silnie kochać jak nienawidzieć. Julia wyobraża miłość epoki zdrowej, młodzieńczej, jeszcze nieco brutalnej, ale niezepsutej. Jest nawskroś przeniknięta żarem zmysłów i siłą wiary owego czasu i nawet zimne sklepienie grobowca nie pokrywa jej ufności ani nie gasi jej uczucia. A nasza Kleopatra? Ach, ta jest już przedstawicielką miłości w okresie upadku cywilizacji, w okresie, którego piękność już zwiędła, którego pukle choć z wielkim kunsztem pozwijane i namaszczone wszelkimi wonnościami, są przecież tu i ówdzie już poprzetykane siwym włosem; w okresie gdy pragnie gwałtownie wychylić już nisko pochylony kielich. Ta miłość jest pozbawiona wiary i wierności, lecz mimo to nie jest mniej porywcza i żarliwa. Mając pełną świadomość, że tego żaru nic nie ugasi, niecierpliwa kobieta dolewa jeszcze oliwy do ognia i jak bachantka rzuca się w płomienie. Kleopatra jest leniwa, lecz kieruje nią jej chęć niszczenia. Miłość jest zawsze jakimś rodzajem szaleństwa, mniej lub bardziej pięknym: lecz w tej egipskiej królowej miłość wzmaga się do najstraszliwszego obłędu... Ta miłość jest przelatującą kometą, która swoją ognistą miotłą zamiata ogromne przestrzenie nieba, przestrasza wszystkie gwiazdy na swojej drodze, jeśli ich nie strąca, aż wreszcie, żałośnie się kurcząc, rozpada się niby rakieta w tysiącach iskier.

Tak, piękna Kleopatro, jesteś podobna do straszliwej komety i płoniesz nie tylko na własną zgubę, lecz niesiesz też nieszczęście swoim współczesnym... Stary bohaterski Rzym żałośnie kończy się w chwili gdy się pojawia Antoniusz.

Z czym jednak powinienem was porównać, Julio i Mirando? Znów patrzę ku niebu i szukam w nim podobnego do was obrazu. Być może, mógłbym go znaleźć za zasłoną gwiazd, tam, gdzie nie sięga już mój wzrok. Być może, jeśliby płonące słońce miało również łagodność księżyca, mógłbym je przyrównać do ciebie, Julio. Gdyby zaś łagodny księżyc był obdarzony również żarem słońca, mógłbym go wówczas przyrównać do ciebie, Mirando!

Przełożył Paweł Hertz

Zenobiusz Strzelecki

TEATR ELŻBIETAŃSKI

Teatr angielski rozwinął się w średniowieczu. Z religijnego przeradza się w świecki o tematyce filozoficznej i patriotycznej, z teatru na święto — w teatr popularny na codzień. Miejscem przedstawień są początkowo podwórka oberż.

ARCHITEKTURA TEATRU.

Teatrem typowym w epoce elżbietańskiej jest teatr „Globe" w Londynie. Jest to obszerny kryty dachem budynek trzypiętrowy,otaczający koliste boisko pod gołym niebem. W budynku mieszczą się galerie dla widzów; są to balkony drewniane, dla ozdoby pomalowane jaskrawą farbą.

Na boisku, które stanowiło parter, wznosi się pomost, proscenium teatru, szerokości 8 m., głębokości 12 m., wysokości 1,60 m., otoczone niską balustradą.

Pomost łączy się z jedną ze ścian teatru; chroni go przed deszczem dach wsparty na dwóch kolumnach. Właściwa scena znajduje się w głębi; jest ona dwupiętrowa; na dole, w przedłużeniu proscenium mieści się alkowa, nad nią balkon. Bramy po obu stronach alkowy łączą proscenium z szatnią aktorów. Za sceną mieści się również magazyn kostiumów, rekwizytornia i biblioteka.

Aktorzy grali na proscenium, więc byli dobrze widoczni dla ogółu publiczności.

Kurtynę posiadała tylko alkowa, cała scena była więc odsłoniętą dla widzów.

Nad dachem sceny wznosiła się wieża zawierająca maszynerię teatru. Na jej szczycie powiewała flaga, godło teatru. Poprzez jedno z okien wieży trębacz dawał sygnał przed początkiem przedstawienia.

Architektura teatru elżbietańskiego rozwiązywała potrzeby ówczesnego dramatu, wymagającego licznych i szybkich zmian miejsca akcji.

W alkowie pokazywano morderstwo Dunkana, Fausta w pracowni, za kurtyną alkowy chował się Poloniusz; na balkonie Julia oczekiwała Romea, stąd Ryszard II paktował z Bolingbroke'm, był to również pokład okrętu w „Burzy", mury bronionego miasta na które atakujący przy pomocy drabin starali się wedrzeć z proscenium.

Balkon służył za lożę dla bogatych widzów w przedstawieniach, w których nie był potrzebny do gry aktorów.

Brak kurtyny w charakterystyczny sposób odbijał się na literaturze dramatycznej. Pisarz musiał wprowadzać i wyprowadzać ze sceny wszystkie swe postacie. Wyniesienie trupa Poloniusza przez Hamleta, Hamleta przez żołnierzy Fortynbrasa, Króla Lira w zakończeniu tragedii jest rozwiązaniem niewygód sceny w sposób genialny.

Dlaczego między dwoma kolumnami proscenium nie zawieszono kurtyny, umożliwiając, pod tą osłoną, usunięcie „trupów", bez pobudzenia śmiechu widowni? Teatr elżbietański jednak nie użył tego środka; kurtyna pojawi się w Anglii dopiero pod koniec XVII wieku.

Wiadomości o architekturze teatru elżbietańskiego są bardzo skąpe. Wiedza nasza opiera się przede wszystkim na rysunku podróżnika holenderskiego J. de Witta z roku 1516, który przedstawia teatr „Łabędź". Ciekawe są również rysunki wyobrażające widok teatrów zzewnątrz, między innymi panorama dzielnicy teatralnej Londynu nad Tamizą z 1620 r., na której widać wszystkie osiem teatrów: wysokie pierścienie lub wielokąty oznaczone chorągwiami.

DEKORACJE

Dekoracja była uboga, lecz nie ograniczała się jedynie do napisów. Czasami napisy były stosowane, przede wszystkim nad bramami dla oznaczenia miasta z którego wychodzą, lub do którego wchodzą żołnierze. Przeważnie jednak używano dekoracji fragmentarycznej. Z wieży nad sceną opuszczano drzewo — to dekoracja lasu, żagiel oznaczał okręt, krata więzienie. Te konwencje teatralne były doskonale rozumiane przez publiczność, zresztą dekorator ówczesny operuje równie często „przystawkami" w celu technicznego rozwiązania licznych zmian. W owym czasie toczył się zażarty spór między teatrem klasycyzującym, którego autorowie uważali się za dziedziców Sofoklesa, a teatrem awangardowym Marlowe'a, Szekspira i wielu innych; trwał również spór między poetami, odgrywającymi role kapłanów wyższej sztuki, a dramatopisarzami, pogardzanymi i źle płatnymi.

Oto jak w „Obronie Poezji" F. Sidney opisuje niedostatki teatru, dając nam zarazem obraz ówczesnej inscenizacji:

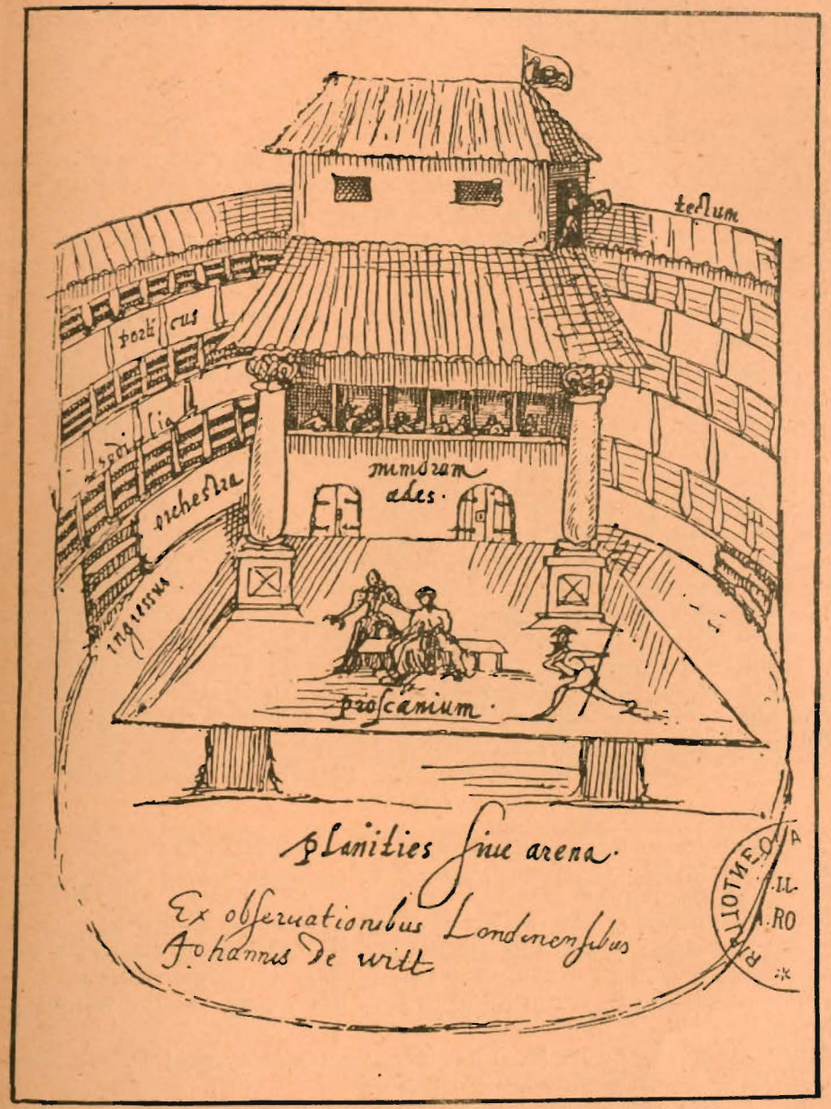
„Mamy Azję z jednej strony sceny, Afrykę z drugiej i tyle na dodatek królestw, że aktor gdy wchodzi, musi powiedzieć, gdzie się znajduje. Widzimy trzy kobiety pochylające się jakby zbierały kwiaty — należy wyobrazić sobie, że scena przedstawia ogród; nagle dwie armie rzucają się na siebie, uzbrojone w cztery tarcze i miecze, i jakież serce okaże tyle zatwardziałości, by nie podziwiać tu potężnego starcia?"

Skromna dekoracja w połączeniu z architekturą sceny stwarzała właściwy teren gry. Dzięki temu konieczność zmian nie hamowała akcji dramatów elżbietańskich. Nie było antraktów; potrzebę odpoczynku myślowego widza zaspakajały sceny burleskowe, grane przez klownów na kanwie tekstu, a czasem i bez żadnego związku ze sztuką.

Spis zachowanego inwentarza dowodzi istnienia materiałów dekoracyjnych: kilka domów, niebo, piekło, las, pięć gór, dwie studnie, dwa więzienia, 16 murów obronnych, pustynia...

Spis rekwizytów: śnieg, potwory, węże, owoce, zbroja, broń...

Kostium bardzo bogaty, z prawdziwych i drogocennych materiałów, jaskrawy, mieniący się, przeładowany i modny, stosowany był we wszystkich sztukach, zarówno starorzymskich co współczesnych. Kostium historyczny z pretensją do wierności wejdzie



Scena szekspirowska w/g rysunku de Witta z 1516 r.

w użycie dopiero w okresie romantyzmu. Postacie z krajów odległych, fabularnych, potowory, zjawy ubierają się nieco dziwaczniej, lecz bez żadnej dbałości o wierność, folklor czy konsekwentną jednolitość fantazji. Kostium był elementem najbardziej dekoracyjnym w teatrze elżbietańskim.

PUBLICZNOŚĆ

Publiczność możemy podzielić na trzy kategorie, według zajmowanych w teatrze miejsc. Najbiedniejsi, lud, drobni rzemieślnicy i mieszczanie, marynarze wreszcie, obsadzają miejsca na parterze, stoją na ziemi. Bogatsi siedzą na galeriach, dworzanie na proscenium. Ci byli niemile widziani przez aktorów, którym przeszkadzali w grze, rozmawiając między sobą, przybywając z opóźnieniem, wychodząc z hałasem podczas akcji celem zwrócenia na siebie uwagi. Nienawidził tej publiczności prosceniowej również i lud zbity u stóp pomostu, któremu arystokracja zasłaniała aktorów, przeszkadzała w uważnym słuchaniu pasjonującej akcji.

Ponieważ teatr był miejscem niemoralnym, kobiety dobrych obyczajów, chcące uczestniczyć w widowisku zakrywały twarz maską. Panująca wówczas moda amerykańska palenia fajeczek, nawet przez kobiety, dopełniała obrazu widowni elżbietańskiej.

Przedstawienia odbywały się po południu, kończyły się przed wieczorem; na znak końca spektaklu opuszczano chorągiew teatru. Podczas przedstawienia palono wonne gałęzie. Wstęp był płatny, teatry nie mogły liczyć na subsydia rządowe. Czasem wysiłki były wynagradzane z kasety królewskiej, lub przez lorda protektora.

Jednakże smak artystyczny widzów, mimo różnic klasowych, był do siebie zbliżony. Obyczaje dworu mało różniły się od ludowych. Naiwność, grubiaństwo, porywczość, zabobon, cechowały jednych i drugich. Dramaturg elżbietański pisze dla publiczności o wyrównanym poziomie umysłowym. Między sceną i widownią istnieje kontakt wspólnego przeżycia rzeczywistości teatralnej; dlatego w wieku Elżbiety jest tylu genialnych pisarzy, dlatego możliwe są spory o autora „Hamleta": książę czy aktor. Sztuk teatralnych między 1580 a 1600 rokiem napisano więcej niż 1200! Wiele zaginęło, zaś tekst niemal wszystkich zachowanych jest zdeformowany.

ARTYŚCI

Sytuacja aktorów była początkowo niełatwa. Traktowani na równi z żebrakami i złodziejami byli narażeni na więzienie i pręgierz. To też zespoły teatralne szukają protekcji lordów, miłośników sztuki.

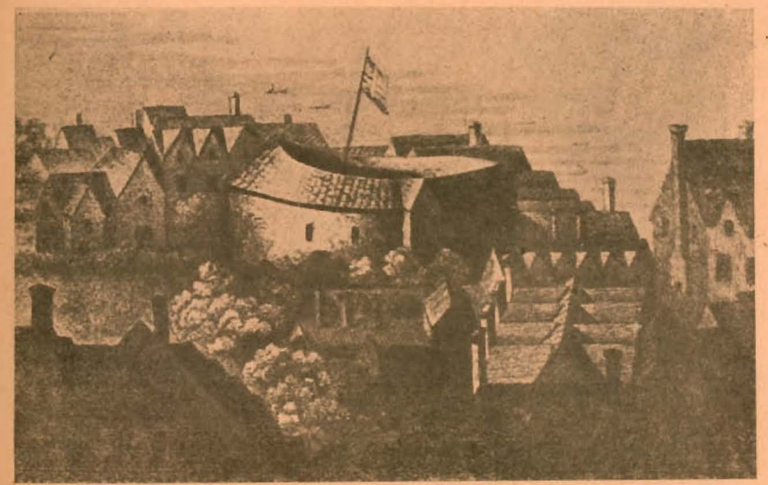
W 1574 Leicester otrzymuje patent królewski, gwarantujący wolność dla jego trupy. W dwa lata później, w roku 1576 powstaje pierwszy teatr angielski założony przez Jamesa Burbage. Była to niewielka scenka przeznaczona dla możnych widzów, ale zapoczątkowuje ona wspaniały, choć pół wieku tylko liczący okres rozkwitu Teatru Elżbietańskiego.

W końcu XVI w. Londyn ma siedem teatrów, nie licząc dworskich i uniwersyteckich; mieszkańców liczy wówczas ledwie 200 tysięcy.

W roku 1599 powstaje słynny teatr „Globe" zbudowany przez Ryszarda Burbage, syna Jamesa. Z czasem dyrektorem tego teatru zostaje Szekspir; tu grane są jego najsławniejsze dramaty. Znakiem „Globe" jest Herkules, dźwigający kulę ziemską.

Szybko organizują się nowe zespoły aktorskie. Kierownikiem teatru jest dyrektor. Aktorzy dzielą się na członków i pensjonariuszy. Pierwsi byli udziałowcami teatru, drudzy otrzymują wynagrodzenie miesięczne. Współpraca była uregulowana szczegółowym kontraktem, zabraniającym gry w innym teatrze, karzącym surowo spóźnienia i zniszczenie kostiumu.

Kariera aktorska rozpoczynała się w wieku młodzieńczym. Kobiety w teatrze elżbietańskim nie występowały, role żeńskie powierzano najmłodszym aktorom; niejeden wsławiony w tych rolach za młodu, gra je również w wieku późniejszym, wywołując czasem kpiny publiczności barytonowym głosem, którym przemawia Ofelia. Aluzje do tego spotykamy u Szekspira. Rozalinda mówi: „Gdybym była kobietą, pocałowałabym tych spośród was, którzy mają brodę". Kleopatra w oczekiwaniu na przedstawienie: „...i zobaczę męską Kleopatrę naśladującą moją osobę miauczeniem".



Widok ogólny dzielnicy teatralnej Londynu w/g współczesnego sztychu

Najlepsi aktorzy zyskali sławę, nazwiska ich i portrety zachowały się: R. Burbage, wykonawca roli Hamleta, Field i Knyaston, którzy występowali w dramatach Marlowe'a.

Grę aktorów utrudniali arystokraci, siedzący na proscenium, a również i hałas panujący na widowni, gdzie nie brakowało złodziei, pijaków i prostytutek. Tę atmosferę wykorzystywali klowni dla pokazów sztuczek akrobatycznych, budząc śmiech widowni, lecz jednocześnie odrywając uwagę od sztuki. Szekspir piętnuje aktorów chcących w łatwy sposób zdobyć poklask tłumu. Hamlet takie daje wskazówki swoim aktorom: „Powiesz te wiersze tak, jak ci pokazałem — potoczyście, swobodnie. I nie połykaj wyrazów, jak to robią niektórzy. Bo w takim razie już wolałbym, żeby moje wiersze wykrzykiwał woźny sądowy. I nie machaj rękami jakbyś drzewo piłował. We wszystkim trzeba zachować miarę. Nawet, że tak powiem, w wichrze burzy, w miotaniu się na-

miętności powinno się osiągać pewną formę... A z drugiej strony nie trzeba być zanadto nieśmiałym. Najlepiej jest słuchać rozsądku. Trzeba miarkować ruchy słowami, a słowa ruchami. Byle tylko nie zapomnieć o naturze..."

Sława teatru i powodzenie materialne zespołu zależy nie tylko od aktorów, lecz przede wszystkim od dramatów. Teatr nabywał manuskrypt sztuki i wystawiał ją. Jeśli utwór miał powodzenie, teatry rywalizujące starały się go zdobyć przekupstwem. Gdy nie dało się przekupić suflera i aktorów, chwytano się innych sposobów: kilku specjalnych spisywaczy przychodziło wielokrotnie na przedstawienie i uczyło się sztuki na pamięć; następnie odtwarzali całość i dramat był gotów do gry lub do druku, gdyż tej pirackiej metody chwytali się również drukarze. Nie było żadnych praw, które by zastrzegały własność dzieła autorowi. Przeciwnie, teatry często fałszowały dramat wstawkami, skrótami, przeróbkami. Szekspir zaczął swoją karierę pisarską jako poprawiacz sztuk teatralnych. Jego retusze zapewne wyszły na korzyść, rzecz miała się inaczej z utworami Szekspira poprawianymi w innych teatrach przez mniej utalentowanych ówczesnych sekretarzy literackich. Brak praw autorskich ciążył szkodliwie na dziełach drukowanych. Wydania „dzikie" zniekształcały tekst utworu, pamięć „spisywaczy" zawodziła, powtarzano błędy autorów, zmieniano kolejność scen...

Element muzyczny znajduje szerokie zastosowanie: dźwięk trąb, bicie kotłów w scenach bitew, gra na lutni i pieśń wprowadza nastrój sentymentalny.

INNE FORMY TEATRU

Należałoby wspomnieć jeszcze o teatrze dworskim, a raczej o teatrze na dworach. Zespół Szekspira pozyskał sobie sławę, to też często gra na dworze króla, książąt i lordów. Teatr jego jest wyróżniony i korzysta z opieki i poparcia króla. Pozwolono Szekspirowi „przedstawiać wedle swej wygody, komedie, tragedie, sztuki historyczne i pastorałki zarówno dla naszej (króla) rozrywki osobistej, jak i dla korzyści i przyjemności naszych poddanych w jakimkolwiek mieście, wsi lub uniwersytecie naszego królestwa".

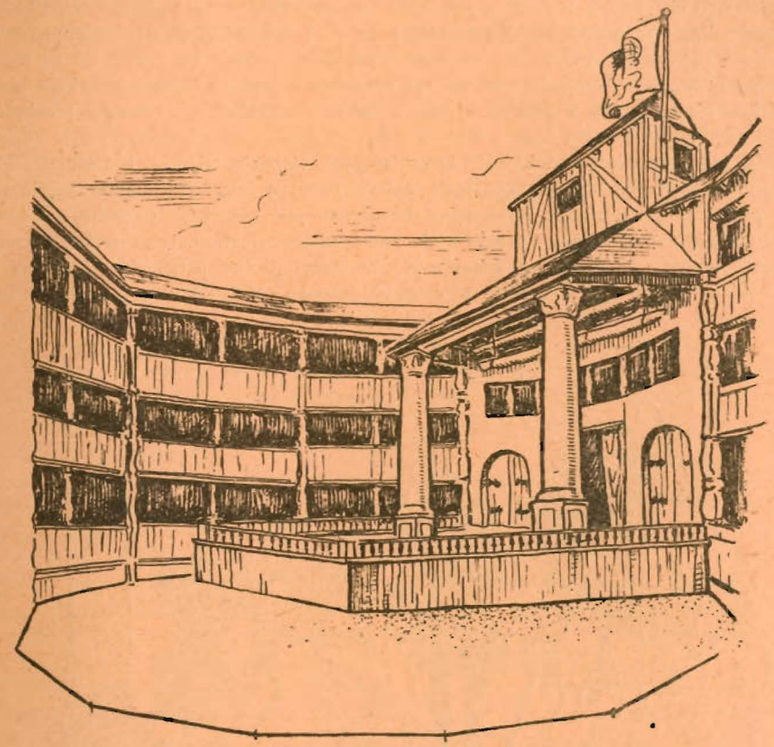
Przedstawienia na dworach odbywały się przeważnie w salach krytych pałacu, przy świetle pochodni i kandelabrów. Naprzeciw podium królewskiego montowano wysoki pomost służący za scenę teatralną. Przedstawienia dworskie były inscenizowane z większym bogactwem środków wizualnych, iluzjonistycznych i pirotechnicznych. Królowa Elżbieta była gorącą miłośniczką teatru, jeszcze większym adoratorem tej sztuki był Jakub I-szy, rozumiejący, że dramaty, szczególnie historyczne, podnoszą splendor i popularność władzy królewskiej.

Lecz dwór bardziej się lubował w „maskach", wystawnych widowiskach dramatyczno-baletowo-muzycznych z zastosowaniem wszelkich maszynerii i efektów epoki.

Zespoły teatralne podróżują często. Zamknięcie teatrów na skutek zarazy, sankcje administracyjne za przewinienia, bójki, donosy wrogów teatru — purytanów, zmuszają aktorów do opuszczenia stolicy. Wędrują poprzez Anglię ze sceną na kółkach, zatrzymując się w każdej wiosce. Podscenie służy im wówczas za garderobę, a rekwizyty i kostiumy są jedynym elementem dekoracyjnym.

Z biegiem czasu przedstawienia stają się bardziej dekoracyjne, wystawne, efekty teatralne wzbogacają się. Podczas przedstawienia „Henryka VIII" zapala się dach od strzałów armatnich, i słynny „Globe" ginie w płomieniach. Przepadają manuskrypty i większość kostiumów.

Dyrekcja i aktorzy postanawiają zbudować nowy teatr i w rok po pożarze 30 czerwca 1614 roku przedstawienia są na nowo podjęte. Ale Szekspira już nie ma w Londynie.



Rekonstrukcja sceny elżbietańskiej
(Rysował Zenobiusz Strzelecki)

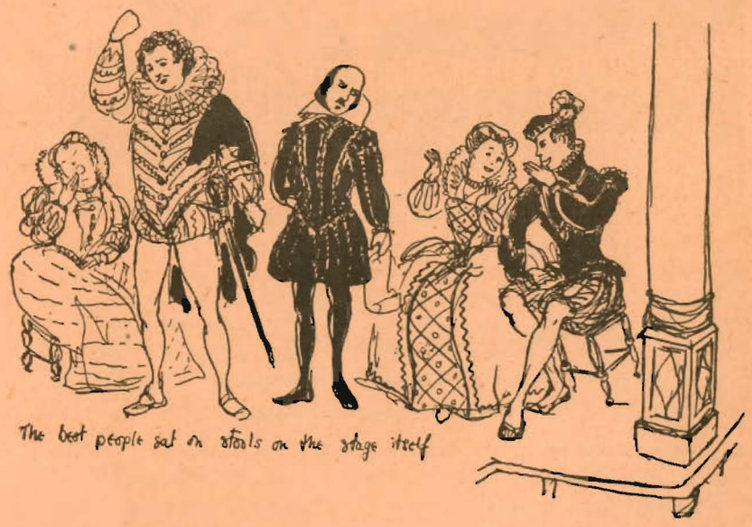
Na wspaniały rozwój teatru nie wszyscy patrzą z zadowoleniem. W r. 1632 purytanie żądają zamknięcia jednego z teatrów — bez skutku. W następnym roku ukazuje się ostra i obszerna krytyka instytucyj teatralnych, napisana przez Prynne'a. Autor zostaje skazany na dożywotnie więzienie, lecz mimo to ataki się mnożą. W roku 1637 teatry są zamknięte na przeciąg jednego roku pod pretekstem zarazy; po upływie terminu odżywają na nowo. Lecz w 1642 r. zarządzeniem purytańskiego parlamentu teatry zostają definitywnie zamknięte, budynki rozebrane, aktorzy skazani na chłostę.

Teatr Elżbietański po 46 chlubnych latach istnienia życie zakończył.

Ostatnie lata — to okres dekadencji. Znacznie wcześniej odchodzi Marlowe, zabity w bójce, uniknąwszy w ten sposób spalenia na stosie za ateizm, Greene umiera w nędzy, umiera Beaumont, w roku 1616 umiera Szekspir w swoim rodzinnym Stratfordzie, nieco później Jonson, Davenant...

Zburzenie scen elżbietańskich miało doniosłe znaczenie w rozwoju architektonicznym teatru. W braku konkurencji zwycięża scena włoska, pudełkowa, zamknięta, cofnięta od widza w swój własny świat, obfita w dekoracje kulisowe, próżna treścią, bez ideologii, bez autentycznego oblicza. Z tej sceny pudełkowej do dziś trudno się wyzwolić współczesnemu poecie dramatycznemu, inscenizatorowi, aktorom i dekoratorowi. Istnieją próby powrotu do sceny elżbietańskiej, lecz sztuczne wysiłki inscenizatorów muszą iść na darmo, jeśli potrzeby literatury dramatycznej ich nie uzasadnią. Jacques Copeau starał się wprowadzić formy owej sceny w teatrze Vieux Colombier — wysiłek bez trwałych rezultatów. Dekoratorom współczesnym trudno oderwać się od obsesji dwupiętrowej sceny szekspirowskiej, która rozwiązuje trudności inscenizacyjne Hamleta, Romea i Julii, Burzy... Wsunięcie sceny na widownię, otoczenie aktora publicznością, niejednemu architektowi teatru przyświeca, niejednego reformatora kusi. Plan taki zaspakaja potrzebę nawiązania kontaktu z widzem, wspólnego przeżywania rzeczywistości teatralnej, — ważny warunek odrodzenia teatru. Problem ten odnawia się w Polsce wobec perspektyw zdobycia nowego widza teatralnego, wierzącego, entuzjastycznego, nieprzywykłego do szablonów artystycznych.

Zenobiusz Strzelecki



„Wytworne towarzystwo siadało na scenie, co bardzo przeszkadzało aktorom..."

(rys. Kay Ambrose)

Karol Stromenger

MUZYKA ELŻBIETAŃSKIEJ ANGLII

Kiedy w roku 1558 na tron w Anglii wstąpiła ostatnia z dynastii Tudorów, 25-letnia Elżbieta, córka Henryka VIII-go i nieszczęśliwej Anny Boleyn, młoda królowa była dobrze przygotowana do rządów, a kraj był przygotowany aby wejść w stan kwitnienia — zarówno politycznego jak umysłowego. Elżbieta, chciwa władzy, despotyczna, kapryśna, przecie nie jest typem ukoronowanej dzierlatki z bajki Andersena. Nieprzeznaczona do rządów, nie wzrosła na dworze wśród „jedwabnych trosk", wychowana w rygorze niemal ascetycznym, przechodziła twardą młodość. Towarzyszyło jej młodości widmo matki na szafocie straconej z woli ojca, surowego tyrana. Sama przechodziła rozczarowania i nieporozumienia miłosne. A przecie po ojcu odziedziczyła zdrowie i siłę życiową, które zawsze przebijały się poprzez sploty przeciwieństw jej charakteru. Umiała zwlekać, aby w chwili decydującej okazać stanowczość, dla racji stanu umiała stłumić osobiste sympatie, kazała stracić zbuntowanego Essexa aby potem płakać po nim, była raz finezyjna, raz znowu rubaszna. Sprawy miłosne nie mąciły jej rozumu politycznego, przeciwnie: dozgonne dziewictwo Elżbiety (osłonięte przepaską tajemnicy) było nawet środkiem polityki zagranicznej. Przez długie lata zawsze kroiły się jakieś ewentualne narzeczeństwa królowej, nigdy jednak nie dochodziło do jej małżeństwa. Przetrwała w panieństwie. Było w niej coś z jędzy a jednak nie była typem starej panny, bo obca jej była zaciekła pryncypialność. Umiała zachować miarę w ukaraniu pokonanego przeciwnika, umiała rozkazywać, ale wiedziała kiedy i kogo się ma radzić, odróżniała zwykłych dworaków od ludzi wybitnych, których jej było potrzeba. Słowem — umiała grać swą rolę, a naczelną jej rolą było wysiadywanie wielkości kraju.

Lytton Strachey, w jednej ze swych ładnych książek, opisuje, jak ta wielka dama, zakutana w sztywne brokaty, z głową osadzoną w krochmalonej kryzie koronkowej, osoba nieporęcznego nieraz usposobienia, może nawet wielu rzeczy toczących się wkoło niej nie rozumiała, a jednak zawsze miała pewny instynkt w sprawach polityki. Wszystkie jej niekonsekwencje w postępowaniu można tłumaczyć — teatralnie! — z sytuacji chwilowej, niepowtarzalnej. Czy Szekspir zauważył, że ta królowa, którą on nazywał „Gwiazdą Zachodu", „Dziewiczą Gwiazdą", „Dianą" była właściwie jego ukoronowanym kolegą — aktorem i autorem, choć na innej scenie? Czy znów ona zdawała sobie sprwaę, że pod koniec jej panowania wzeszło wielkie słońce teatru angielskiego, i jeszcze coś znacznie większego od wielkości narodowej — Szekspir? On i jego królowa byli jeszcze zbyt sobie współcześni, aby mogli się widzieć z historycznej perspektywy. Ale czy tak bardzo na siebie wzajemnie patrzyli? Czy nie żyli raczej obok siebie i niezbyt blisko?

Z czasem dużo legendy i anegdoty nazbierało się wokoło tego królewskiego patronowania sztuce Szekspira. Za „popieranie sztuk i nauk" zwyczajowo każdy ukoronowany analfabeta odbierał wówczas pochwały. Historycznie pewniejsze są te szczupłe wiadomości o trudach i oporach przez które przebijał się Szekspir, aby wreszcie uciułać trochę pieniędzy za które, zapewne bez pomocy królewskiej, kupić sobie mógł domek w swym mieście rodzinnym. Nie był emerytem z łaski królewskiej. Ostatecznie i pensja tysiąca liwrów rocznie, którą w kilkadziesiąt lat później Ludwik XIV-ty wyznacza starzejącemu się Molierowi nie obciążała zbytnio szkatuły króla, płacącego setki tysięcy książętom i dziedzicznym dygnitarzom bez zasług. A po śmierci Moliera król łaskawie pozwala, aby zmarłemu wzniesiono grób wysoki na jedną stopę...

Zdziwiłaby się może Elżbieta, gdyby czytała w historii dzisiejszej, że chwałą, bodaj największą, jej panowania był William Szekspir. Dumna a równocześnie pedantka, raz wielkoduszna to znów zręcznie maskująca swą obłudę, łącząca pruderię ze śmiałością, wyniosła i zręczna, miewała Elżbieta faworytów, ale nikomu nie dawała się prowadzić. Uznając alianse z ludźmi byle nie małżeńskie, była ona jakby uosobionym wzorem polityki swego kraju. Gdzie też w niej tkwił człowiek?

Była muzykalna, chętnie grywała na wirginale. Zapewne służyła jej muzyka jako środek higieny duchowej, po całodziennej pracy królewskiej — podobnie jak później muzyka była codziennym regulatorem umysłu Fryderyka pruskiego. I w tym szczególe była Elżbieta postacią renesansowej Anglii, trzeźwej i jeszcze szorstkiej, ale już chciwej słuchania jakiegoś Ariela, żądna zhumanizowanej melodii dla harmonijnego zakończenia dnia pracy. Grunt angielski okazał się urodzajny pod uprawę muzyki. Jeszcze miejscowymi tylko wielkościami byli angielscy kompozytorowie w połowie XVI-go wieku, kiedy Elżbieta była młoda, nurt wielkich stylów muzycznych płynął daleko na kontynencie, w Italii, Flandrii. Młodą szczepionką była, importowana do Anglii, muzyka włoska. Oczywiście, droga tego importu prowadziła przez dwór królewski. Jak Stuartowie w Szkocji, tak i Elżbieta, otaczała się ludźmi, którzy podróżowali i nabywali poloru w Italii, przestrzegali reguł obyczajności dla światowców, przepisanych w „Il Cortegiano" Baldassara Castiglione. Nosili się nieraz z włoska, tańczyli włoskie pawany, correnty, galiardy. Już dobrze znane były te tańce w królewskich rezydencjach St. James, Whitehall, Hampton Court, albo na dworach arystokratów, jednak niewiele osób jeszcze „chodziło do kościoła krokiem galiardy, a wracało w rytmie kuranty" — jak mówi Tomasz w „Wieczorze Trzech Króli". Anglik średniego stanu umiał tańce i śpiewy własnej grzędy, a mało jeszcze uprawiał muzykę artystyczną. W kościele gmina nie śpiewała chórem, tylko śpiewał tam chór zawodowy. Bo też młody kościół angielski prawie że nie miał własnych śpiewów, jeszcze części katolickiej mszy długo utrzymują się w angielskiej praktyce kościelnej, a wiadomo, że gregoriańska jednogłosowa arabeska bynajmniej nie jest środkiem umuzykalnienia równie skutecznym jak protestancki chorał czyli pieśń gminy.

Ani dwór, ani kościół nie zaszczepiały w Anglii muzyki artystycznej. Ludność była muzykalna, w jej zamiłowaniu muzycznym, już od wieków, zakwitały kwiatki własnego chowu. Teraz, coraz częściej przybywały z kontynentu wzory i praktyki muzyczne. Te obce szczepy przyjmowały się szybko na gałązkach tradycji miejscowych. Miejscem hodowli nie były jeszcze koncerty publiczne tylko prywatny dom. Bogaciła się Anglia, socjalne warunki umożliwiały wielu ludziom stanu średniego życie w domowym dostatku, w poczuciu pewności bytowania, bez zmory najazdów nieprzyjacielskich, jak to bywało w średniowieczu. I tak w początkach panowania Elżbiety nie było jeszcze gustu, nie było społeczeństwa muzycznego. Pod koniec jej rządów kraj był umuzyczniony, rozśpiewany.

Wiek XVI-ty był wiekiem lutni. Z opóźnieniem, bo dopiero pod koniec stulecia, powstają angielskie kompozycje lutniowe i śpiewy do lutni. Nieraz sam kompozytor jest równocześnie poetą, autorem tekstu, kilka jest takich w Anglii przykładów tej iście renesansowej unii personalnej — poety i muzyka. Rozpowszechniła się moda gry na lutni, nawet u balwierzy klienci czekający na swą kolej, mogli skracać sobie czekanie ćwiczeniem palców na cyternie, odmianie lutni, — lutnia należała do dobrego tonu, do stroju kawalera lub damy. Miała jednak schodzić coraz bardziej do funkcji dekoracyjnej, bo

w kompetencje lutni, trudnej do opanowania, wchodził łatwiejszy do gry wirginał, odmiana klawesynu (klawicymbalu).

Nie był wirginał wynalazkiem angielskim, ale muzyka wirginałowa jest wykwitem renesansowej Anglii, ładnym przyczynkiem do literatury starofortepianowej. Wszystko co w Anglii pisano wtedy dla kościoła, wraz z dodaniem sążnistych dysertacji teologicznych, nie jest warte bodaj jednego z Virginal Book'ów, tych pięknych, stylowych zbiorów utworów wirginałowych. Najobfitszy i najsławniejszy z tych zbiorów posiada biblioteka uniwersytecka w Cambridge. Jest to tzw. Fitzwilliam Virginal Book. Niewiadomo dla kogo, niewiadomo kto zgromadził przez 60 lat (1564 — 1625) najcelniejsze utwory wirginałowe. Zebrał ich około 300-tu, w arcydziele zbioru i wyboru, dokumencie wiernego zamiłowania połączonego ze znawstwem. To chyba zbiór dla królowej? Nazwano go też, na podstawie patriotycznego przypuszczenia, Queen Elizabeth's Virginal Book, ale okazało się, że przypuszczenie jest mylne, więc pozostała nazwa zbioru po jednym z późniejszych właścicieli, z rodziny Fitzwilliam.

Zbiór zawiera utwory dwudziestu kompozytorów angielskich, na czele figuruje nazwisko Wiliama Byrd'a, wybitniejszego kompozytora muzyki kościelnej, założyciela szkoły angielskich madrygalistów, — następnie znajdujemy nazwisko John Bull'a, doktora wszechnic w Oxfordzie i w Cambridge, sławnego wirtuoza gry na wirginale i organach. Gilles Farnaby występuje jako autor fantazyjnych „utworów charakterystycznych", — Orlando Gibbons, jest nazwiskiem znanym również z kompozycji madrygałów. Potem idą pomniejsi: John Munday, Peter Philips i kilku bezimiennych Krótkie przeważnie utwory tego zbioru wirginałowego, nieraz opatrzone są tytułami programowymi, tzn. zapowiadają, albo suggerują jakiś opis muzyczny, zresztą opis zawsze mniej więcej z kręgu tematyki madrygałowej, więc: dzwony, bitwa, pochód, burza, śpiew ptaków. Formą — poniekąd nową — są wariacje, formą bardzo charakterystyczną są „fancies" (fantazje) w stylu wielogłosowym, jeszcze bliskim wokalnej wielogłosowości. Jednak wyraźnie już zarysowuje się wszędzie technika klawiszowa, specjalnie fortepianowe pasaże, ozdobniki i figuracje. To już wcale zaawansowany styl instrumentalny, nowy, postępowy i specjalnie angielski. Oto księga — zwierciadło angielskiego renesansu: włoskie elementy, na miejscu zasymilowane. Oto szekspirowski rys tego wirydarza sadzonek obcych, zdrowo zaklimatyzowanych. Są jednak także sztuki rodzimego pochodzenia — tańce angielskie, piosnki taneczne, myśliwskie fanfary. Tak, to zbiór w stylu elżbietańskim.

Sama przecie Elżbieta grała na wirginale, jak twierdził jeden z muzyków, grała „dobrze, jak na królową". I znów patriotyzm angielski chciał nazwę wirginał, wyprowadzić od królewskiej dziewicy. Okazało się jednak, że nazwa ta już istniała w czasie, kiedy Elżbiety jeszcze nie było na świecie. Ale i ta rozwiana legenda nie odbiera koloru i zapachu wirginałowym księgom i ich elżbietańskiemu stylowi. Ta królowa podobna jest do katalizatora, który nie bierze udziału w związku chemicznym, ale którego obecność potrzebna jest w zachodzącym związku. Może nie ma tyle jej osobistej zasługi w angielskim ruchu umysłowym jej czasów, ale poza tym ruchem zawsze widzimy tę „Triumfującą Orianę", „Królową Wróżek", „Basilea Maris" — jak ją nazywały panegiryki, tę Queen Bess, jak znów ją nazywał familiarnie lud.

Lutnie, wirginały — nie byłaby to jeszcze w komplecie muzyka elżbietańskiej Anglii, dla dopełnienia atmosfery pozostają do omówienia madrygały i teatr muzyczny. W r. 1588-ym wychodzi w Londynie „Musica Transalpina", zbiór włoskich ma-

drygałów, na 4 i 5 głosów śpiewanych, z tekstami tłumaczonymi. Publikacja ta była pobudką dla kompozytorów angielskich, którzy śmielej i częściej zaczęli próbować w tym rodzaju kameralnie zespołowej kompozycji na śpiew. Poeci pisali do madrygałów teksty angielskie, wraz z tekstami pieśni do lutni stały się te teksty skarbnicą staroangielskiej poezji lirycznej. Nastała wnet moda śpiewania madrygałów, owej „kameralnej muzyki 16-go wieku". Już dawniej pisywał madrygały William Byrd, ale dopiero szczęśliwe posunięcie wydawnicze jakim była „Musica Transalpina" dało początek tej bardzo stylowej zabawy towarzyskiej, kulturalnego sportu śpiewania madrygałów. Jeżeli tu działał snobizm, to w dobrym znaczeniu. Bo chyba przykład tej mody madrygałowej nie szedł z góry.

I znów: włoski płemnik pada na grunt angielski, następuje rozkwit gatunku, w odmianie miejscowej. Nie byłoby rozkwitu angielskiej madrygalistyki jak nie byłoby sonetu Szekspira bez wzorów z Italii przybyłych. I jak sonet szekspirowski odbiega od typu petrarkijskiego tak madrygał angielski jest inny niż madrygał włoski. Wspólną cechą pozostaje towarzyski charakter madrygału i jego domowa praktyka W Odrodzeniu włoskim, w angielskim renesansie, muzyka pięknie i harmonijnie łączy się z domem, z towarzyskim życiem. Jeszcze nie istnieje wielki omnibus koncertów publicznych, jeszcze pusta popisowość nie zachwaszcza muzyki, której przecie nie uprawiają sami tylko wybrani, bogaci, uprzywilejowani. W Anglii jak we Włoszech są pomosty między melomanem z ludu a artystą. Słyszy się, że w wielu domach angielskich służba domowa bierze udział w cowieczornym muzykowaniu zespołowym wraz z państwem. Muzyka równająca stany — może to jeszcze frazes, ogólnik — ale w Anglii to już rys charakterystyczny.

Zasiadali partnerzy, śpiewali madrygały z nut, umieli czytać nuty głosem, co było większą sztuką niż później gra w bridge'a. A tak powszechna była w Anglii szlachetna rozrywka madrygałowa, że u człowieka „z towarzystwa" nieumiejętność czytania madrygałów była raczej szczególnością. I toczyła się między uczestnikami niby śpiewana rozmowa, na cztery, pięć, sześć głosów, solowych (niedublowanych, bo chóry angielskie, poza kościołami nie istniały jeszcze). Każde zdanie tekstu ma rysunek melodyjny, frazę, która „imitacyjnie" przechodziła kolejno przez różne głosy. Była to wielogłosowość niezbyt uczona, towarzysko zhumanizowana. Teksty były miłosne, bukoliczne, pastoralne, często na wstępie opisany obraz przyrody dawał sposobność do wysnuwania refleksji sonetowych. Madrygały były artystyczną formą już dawniejszego i dość powszechnego w Anglii zwyczaju śpiewania kanonów. Mamy w Szekspirze sceny takich „round songs", które np. humorystycznie śpiewa pijacka kompania.

W roku 1594-ym wychodzi pierwszy zbiór madrygałów kompozycji wyłącznie angielskiej, są to madrygały Thomasa Morley'a kompozytora osobiście bliskiego Szekspirowi, Morley był może doradcą Szekspira, w szczegółach lekcji muzyki, którą Hortenzjo daje Blance w „Poskromieniu Złośnicy" (1593). I częściej jeszcze będzie Szekspirowi potrzebny udział muzyki. Ale jak przedstawiał się w tych czasach angielski teatr muzyczny?

Nie istniała jeszcze, nawet w Italii, właściwa opera, kiedy w roku 1565-ym angielski muzyk-poeta Richard Edwards zespołem chłopców śpiewaków królewskiej kapeli, wystawił sielankę sceniczną „Damon and Pythias" z muzyką po części własną, po części innych kompozytorów angielskich. Było to widowisko w rodzaju włoskich sielanek. Jeszcze nie opera, tylko dialogi, recytacje wierszy, przeplatane śpiewem i muzyką instrumentalną, połączenie dowodnie świadczące o odwiecznej a wzajemnej tęsknocie:

sceny i muzyki. Królowa widziała to przedstawienie, w rok później widziała drugą angielską protooperę Edwardsa obiecała autorowi wynagrodzenie, którego on jednak nie dożył, bo umarł w roku 1566-ym. Hipotetyczna historia — co by było gdyby... — może w tym Edwardsie dopatrywać się możliwego, ewentualnego założyciela angielskiej opery. Miała jednak scena angielska już własną formę sceny muzycznej: masque.

„Parthenia", zbiór utworów wirginałowych, karta tytułowa (1611).

„Maski" były kombinatem: amatorskiej maskarady, ze śpiewami, tańcem, muzyką instrumentalną. Pierwotnie był to pochód, korowód zamaskowanych, z czasem przybyła akcja na scenie, dekoracje, kostiumy. Aby stać się teatrem brakło „maskom" właściwie tylko stałego teatru i zawodowych aktorów. Więc charakter towarzyskiej zabawy w mitologię i allegorię, zbliżał „maski" do francuskich „Ballets de la Cour". Scena

w 4-tym akcie „Burzy", kiedy Junona i Ceres składają życzenia młodej parze, a następnie tańczą żniwiarze i nimfy — jest przykładem angielskiej „masque", teatrem na teatrze.

Dawno przed Szekspirem znał teatr angielski związek muzyki z dramatem. I nie tylko w postaci muzyki „incydentalnej" (wymaganej akcją, sytuacją). W dramatach Marlowe'a sceny „nieme" czyli pantomimiczne, odbywały się przy muzyce instrumentalnej. Dopiero Szekspirowi muzyka służyć miała do czegoś więcej niż tylko do urozmaicenia i ozdoby widowiska. W „Śnie Nocy Letniej" czary lasku ateńskiego, a bardziej jeszcze czary na wyspie w „Burzy" — to już nie tylko nastroje muzyczne, ale włączenie do dramatu muzyki jako mowy rzeczy niewymownych. W tych sztukach Szekspir muzyce oddaje cześć jej władzy, jeszcze wyraźniej niż w słowach, jakie o muzyce mówi książę Illirji (Wieczór Trzech Króli), albo Porcja (Kupiec Wenecki).

„Burza" miała specjalnie napisaną muzykę, której autorem był — jeszcze w teatrze Szekspira — Robert Johnson. W 18-ym wieku Thomas Arne napisał znów do tejże „Burzy" muzykę, jego dwie pieśni Ariela („Na dnie mórz twój ojciec leży" i „Będę miód ssał razem z pszczółką") cieszyły się popularnością. Jeszcze później, w 19-ym wieku Arthur Sullivan, kompozytor wdzięcznej operetki „Mikado" i po nim kilku innych kompozytorów rozprawiało się z pięknym i niełatwym zadaniem wyczarowania muzycznej poezji „Burzy". Jednak nigdy ta najbardziej muzyczna sztuka Szekspira nie otrzymała muzyki o trwalszych urokach.

Autentycznej muzyki z najdawniejszego teatru Szekspira zachowało się wcale sporo. W każdej niemal sztuce Szekspir wtrąca wzmianki i cytaty muzyczne, przytacza teksty popularnych piosenek, nazwy tańców, postacie śpiewają pieśni, ballady, kanony. Są to albo melodie znane w jego czasach, albo jego własne teksty wymagają kompozycji specjalnie do nich napisanych. Autentyki muzyczne i najdawniejsze kompozycje dla sztuk szekspirowskich zebrano pieczołowicie, najlepszy ich zbiór podaje Louis C. Elson w swej książce „Shakespeare in music" (Londyn, 1901). Niektóre melodie znane w czasach Szekspira, znajdą się w Virginal Books, w późniejszym nieco tomie muzyki wirginałowej „Parthenia", inne w zbiorach ballad ludowych, inne znów zachowane były w londyńskim teatrze „Drury Lane", po którego pożarze w r. 1812, zrekonstruowano je z pamięci, nawet w kilku wersjach, dość ze sobą zgodnych.

Dziwne wrażenie robi czytanie melodii „szekspirowskich", np. do sceny, kiedy Ofelia „ofiara ze sfer melodyjnych" śpiewa „starych melodii urywki". Nie bez pewnego wzruszenia czytamy melodie przyśpiewek obłąkanej: „Dzień dobry, dziś święty Walenty", „Czyliż on nie powrócił", „Bo luby mój Jasio, to skarb mój jedyny". W „Wieczorze Trzech Króli" błazen otrzyma swą starą melodię „Czemu uciekasz, kochanko droga?", a Czkawka z Chudogębą zaintonują autentyczny kanon „Siedź cicho ty hultaju". Zachowały się też pieśniarskie groteski Kalibana, jeszcze w wersji Johnsona, z r. 1611-go.

Wiele ludowych melodii wspomnianych przez Szekspira, zachowało (do niedawna przynajmniej) popularność pielęgnowaną angielską zachowawczością i tradycją. Te melodie pojawiają się w dzisiejszych inscenizacjach angielskich, choć poza Anglią przeciętny słuchacz nie zauważy ani ich patyny ani autentyczności. Zresztą dzięki niekrępowaniu się tradycją angielską, w dwieście lat po „Śnie Nocy Letniej" powstała muzyka Mendelssohna do tej komedii, „potencjalny" romantyzm Szekspira zespolił się z muzyką epoki romantycznej, komedia otrzymała swą atmosferę muzyczną, której napróżno szukalibyśmy np. w „Śnie Nocy Letniej" wielkiego Henry Purcella (koniec 17-go wieku).

Po czasach purytanizmu, teatry angielskie znowu otworzyły swe wrota, nastał prawdziwy szał teatru. Ale wtedy już Szekspir nie odpowiadał gustom „subtelniejszym", był autorem „przestarzałym", tematy i motywy szekspirowskie służyły do adaptacji. I tak „Sen Nocy Letniej" przekształcił się w pantominę, do której Purcell napisał muzykę. Napisał również muzykę „Burzy", ale do adaptacji Shadwella. Oryginalny Szekspir już nie podobał się publiczności angielskiej. Są więc w tej wyspiarskiej zachowawczości nieraz zadziwiające luki, — na setki lat znika angielska twórczość teatralna, muzyczna — bogaty kraj kupuje muzykę, sprowadza znakomitości z kontynentu, w klasycznym kraju tragedii rwą się nici tradycji, potem następują czasy wskrzeszonych kultów i pietyzmu, choćby antykwarskiego. Ale czy kiedy powróci artystyczny urodzaj jak za Elżbiety, kiedy to Anglia przeżywała miodowe miesiące z muzyką, mistyczne zaślubiny z teatrem?...

Karol Stromenger

Z DZIEJÓW SZEKSPIRA W POLSCE

Wiktor Hahn

HAMLECI POLSCY

I.

Pierwszym Hamletem polskim jest Gustaw w pięcioaktowej tragedii Józefa Korzeniowskiego: Aniela (1825). Korzeniowski, który widział w Szekspirze największego w poezji dramatycznej poetę, nieporównanego w kreśleniu charakterów, wypowiedział przekonanie, że utwory Szekspira powinny być wzorem dla każdego autora dramatycznego, nikt bowiem głębiej nie wejrzał w duszę ludzką. I on sam za wzorem wielkiego mistrza pokusił się o naśladownictwo Hamleta.

Tło wspomnianej tragedii Korzeniowskiego jest znacznie uboższe w porównaniu z Hamletem. Poeta przedstawia nam konflikt miłosny w duszy młodego Gustawa, który pokochawszy Helenę zrywa z narzeczoną swą Anielą, czym powoduje jej śmierć, Aniela bowiem nie mogąc przeżyć tego ciosu, pozbawia się życia. Helena wstępuje do klasztoru, Gustaw zaś w poczuciu winy, że postępowaniem swym złamał życie dwóch kochających go kobiet, popełnia samobójstwo. Gustaw kreśli na wzór Hamleta w kilku monologach główne rysy swego charakteru: jego myśli

> nieraz wznosiły go do tych przedsięwzięć,
> które młodzieniec tylko powziąć może,
> a wielka dusza uskutecznić. Śmiało,
> lecz nadto śmiało bujał w tej krainie
> urojeń, której istot, której kwiatów
> na ziemię przenieść i w prawdziwe życie
> wnieść niepodobna.

Cierpi też tak jak Hamlet na brak woli. Litując się nad opuszczoną Anielą, postanawia zerwać z Heleną, niebawem jednak nabiera przekonania, że Aniela, „jest dla niego niczym", zdaje mu się bowiem, że naprawdę kocha tylko Helenę. Ale i to postanowienie jest tylko krótkotrwałe; nie może pogodzić się z myślą, że Anielę ma stracić na zawsze:

Jakto? już jej nigdy nie ujrzę? Jakto?
Ona jest niczym dla mnie? Och! przeklęta
Sprzeczności serca, śmierć od ciebie leksza!

Na wiadomość, że Helena, chcąc mu zejść z oczu, postanawia wstąpić do klasztoru (przemiana motywu z tragedii Szekspira, w której Hamlet radzi Ofelii pójść do klasztoru), zrywa ostatecznie z Anielą. Pod wpływem jej śmierci dojrzewa w duszy Gustawa myśl samobójstwa. Na cmentarzu, gdzie leżą zwłoki Anieli, „na marach, przykryte białym prześcieradłem", wypowiada tuż przed zgonem, jeszcze jeden monolog. Scena cmentarna charakterystyczna jest także przejęciem kilku drobniejszych motywów Hamleta, m. in. wprowadza Korzeniowski tak jak Szekspir grabarza, rozmyślającego nad śmiercią, która jest wszystkich istot ludzkich udziałem.

2.

Szczęsnego Kossakowskiego w zdefektowanej tragedii Słowackiego, znanej pod tytułem Horsztyński (1835), nazwał już przed laty Józef Tretiak Hamletem polskim, a określenie to przyjęto powszechnie.

Szczęsny Słowackiego przeżywa tak samo jak Hamlet wielką rozterkę duchową. Przeświadczony o zbrodni swojego ojca, nie wie, jakie ma zająć stanowisko. Jeżeli oświadczy się za ojcem — zdrajcą Ojczyzny, stanie razem z nim w obozie wrogim narodowi; wystąpić przeciw ojcu, nie pozwala mu miłość jaką żywi mimo wszystko ku niemu. Stąd w duszy jego ustawiczna straszliwa niepewność i rozterka, co ma począć, — walka między najświętszymi obowiązkami: miłością ojczyzny i miłością ojca. U Szekspira sprawa cała związana jest z tragedią rodzinną, u Słowackiego z tragedią narodu. Słowacki przetworzył konflikt hamletowski w ten sposób, że u niego główną osią akcji jest zdrada i zbrodnia ojca wobec ojczyzny, u Szekspira natomiast rzecz cała związana jest z zamordowaniem ojca Hamleta przez Klaudiusza i małżeństwem matki Hamleta, Gertrudy, która poślubiła zabójcę męża.

Chociaż Szczęsny wyrósł w atmosferze zgnilizny moralnej, jaka panowała na dworze jego ojca, pozostał nieskalany, jest też w ujęciu poety wzniosły i piękny. Wyszedł tylko wskutek tych ciężkich przejść duchowych złamany, pełen zwątpienia we wszystko. „O, smutek! smutek! czasem jakaś błyskawica pokazuje mi nicość wszystkiego, a nawet nicość samej myśli, marzącej o nicości" — woła w rozpaczy (w scenie I-ej a. I.).

Zwątpił już o wszystkim — stąd gorycz i straszna ironia w jego całym postępowaniu; niemoc i brak woli znamionują go tak, jak Hamleta. Jest według własnego określenia niczym — mógłby stać się użytecznym, ale nie może, nie chce. Sam czuje, że nie może zacząć niczego. Jakie zaś przechodzi męki, możemy poznać z tej strasznej myśli, jaka rodzi się w nim przez chwilę, — aby zabić ojca, sprawcę jego nieszczęść i udręczeń.

Wpływ Hamleta widoczny ponadto w Horsztyńskim we wprowadzeniu ducha ojca, w doradzaniu Anieli, aby wstąpiła do klasztoru, przede wszystkim zaś w rozważaniach nad nicością wszechrzeczy. Charakterystyczne w tym względzie jest wyznanie Szczęsnego, że w grobie nic się nie śni. „Czy sądzisz, — (a są to ostatnie jego słowa w szczątkowo zachowanej scenie 2, a. V.) że myśl jest tak silna, że jej nie mogą stargać wypadki okropne życia? Czy dusza jest niewypaloną nigdy lampą? Czy ziemia grobowa może jej dać nowe kolory i siły wilgocią jak kwiatowi? Czy dlatego niszczy ciało, aby dusza śnić mogła? ... więc niszczy coś — dla niczego! Zastanów się i postaw się na moim miejscu i myśl. Gdybyś ty mógł teraz rozwiązać tę zagadkę wszystkich religii na świecie ... Ja nie mógę do nieba zanieść pamiątkę tej nocy. A jeżeli nie będę pamiętać o tym, czym byłem: cóż znaczy to słowo: będę?" Jest to parafraza monologu Hamleta „być albo nie być".

3.

Focjusz, tragedia w pięciu aktach Adama Bełcikowskiego (1878), przypomina również Hamleta pod względem zasadniczego pomysłu i rozprowadzenia akcji, rozgrywającej się za czasów cesarza bizantyńskiego Justyniana I w VI w. po Chr.. Antonina, żona sławnego wodza Belizarjusza, przypominająca Gertrudę w Hamlecie, zdradza męża. Syn jej, Focjusz, dowiedziawszy się o tym, nie wie co ma począć; po długich wahaniach wyjawia ojczymowi swemu zdradę żony. Belizariusz zaślepiony nie wierzy jednak Focjuszowi, zarzucając mu oszczerstwo. Focjusz, tak jak Hamlet sam niezdolny do czynu, zmusza kochanka Antoniny aby ją zamordował, poczym także odbiera sobie życie. W chwili zgonu żywi nadzieję, że matkę swą odszuka „poza grobem w doskonalszym kształcie i wyjedna tam jej przebaczenie".

Na wzór Hamleta charakteryzuje się Focjusz sam w ten sposób:

Jakąż mam korzyść, że gdy wszyscy w koło
w szaleństwie życia szukają słodyczy,
ja nad ich głupstwem i złością rozmyślam
i wartość spraw ich odmierzam sumieniem.
O, jak mi ciężkie przypadło zadanie!
ta atmosfera, wpośród której żyję,
jakim brzemieniem przygniotła mi piersi!

W dorobku dramatycznym Bełcikowskiego należy Focjusz do najlepszych jego utworów.

4.

Dalszym z kolei „polskim Hamletem" jest Gustaw w pięcioaktowej tragedii Kazimierza Glińskiego: Obłąkani (1882). Bohater utworu przeżywa podobne męki jak Hamlet, matka jego bowiem Amelia jeszcze za życia męża miała stosunek miłosny z Rogierem, nauczycielem syna, który pod wpływem swego wychowawcy stracił wiarę w Boga i ludzi. Dowiedziawszy się o strasznej tajemnicy, pragnie jak Hamlet zemścić się i o tej zemście wciąż przemyśliwa, nie jest jednak z powodu niemocy woli zdolny do wykonania czynu. „O! jakże moja myśl jest obłąkana! O jak odwagi i sił mi brakuje!" I w tej rozterce duchowej doznaje ciężkich udręczeń serca. Rogier, przeczuwając grożące mu ze strony Gustawa niebezpieczeństwo, stara się

myśli jego zwrócić w innym kierunku i w tym celu wprowadza na drogę jego młodą, niewinną dziewczynę Halinę, wnuczkę żołnierza napoleońskiego. Gustaw, pokochawszy Halinę, uwodzi ją. Nie mogąc przeżyć hańby, popadła Halina w obłąkanie jak Ofelia i topi się w rzece. Dalej Amelia kładzie kres życiu swemu, zażywając truciznę, ginie też samobójczą śmiercią Gustaw. Akcja „O b ł ą k a n y c h" nasuwa raz po raz zestawienia z Hamletem. Rogier to Klaudiusz, Amelia — Gertruda, Gustaw — Hamlet, Halina — Ofelia. Całość jednak należycie nieumotywowana, niepogłębiona.

5.

„Wczoraj w nocy czytałem Hamleta, po raz nie wiem który w życiu... Jest to dla mnie wprost rzecz nie do pojęcia, że dzisiejszy człowiek w każdym położeniu, w każdym najbardziej nowożytnym i złożonym rozstroju duchowym, nie znajdzie w niczym tyle analogii z sobą, ile w tym dramacie.... Hamlet — to dusza ludzka, jaka była, jaka jest i jaka będzie. Podług mnie Szekspir przeszedł w nim granice, zakreślone nawet geniuszom. Bo Homera, lub Danta rozumiem na tle ich epoki. Pojmuję, że mogli zrobić to, co zrobili — ale jakim sposobem ten Anglik mógł w siedemnastym wieku przeczuć wszelkie psychozy, będące wytworem dziewiętnastego, to mimo wszelkich studiów o Hamlecie, pozostanie dla mnie wieczną zagadką".

Tak mówi o Hamlecie Leon Płoszowski, a właściwie sam S i e n k i e w i c z, który w swej torbie podróżnej miał zawsze Hamleta. Stąd nie dziw, że w B e z d o g m a t u (1891) znajdujemy często wzmianki o tej tragedii, liczne wyjątki z niej przytaczane.

Ważniejszy jednak jest inny moment: bohater powieści to także jeden z pokolenia Hamletowego w Polsce.

Płoszowskiego podobnie jak Hamleta znamionuje brak woli, energii — całe życie zmarnował na zastanawianiu się nad swoją istotą, swym charakterem, i to stało się jego chorobą, — nieszczęściem, to złamało jednostkę wielce uzdolnioną i wartościową. Stąd słusznie nazywa go przyjaciel jego Śniatyński „c z y s t y m H a m l e t e m.

Jak Hamlet, rozmyśla Płoszowski nad przyszłym życiem: „Śmierć jest taką otchłanią, że choć wiemy, że trzeba do niej zstąpić, to jednak ilekroć zstąpi ktoś z naszych bliskich i kochanych, nam, pozostałym na brzegu, dusza się rozdziera z trwogi, żalu, rozpaczy. Wszystkie rozumowania kończą się na tej krawędzi i chce się tylko krzyczeć o ratunek, który nie może przyjść znikąd. Jedynym ratunkiem, jedyną pociechą mogłaby być wiara, ale kto nie ma tej świecy, ten może poprostu oszaleć na myśl o takiej wiecznej nocy. Dziesięć razy na dzień zdaje mi się, że to nie może być, że to niepodobna, że to byłoby zbyt straszne, gdyby śmierć kończyła wszystko — dziesięć razy na dzień mam poczucie, że tak jest".

Stąd boi się śmierci, boi się, bo nie wie, co tam jest i widzi tylko ciemność bez granic, przed którą się wzdryga. „Nie wiem czy tam jest nicość, czy jakiś byt bez przestrzeni i czasu, czy może jakiś wicher międzyplanetarny nosi monadę duchową — z gwiazdy na gwiazdę i wszczepia ją w coraz nowe istnienia; nie wiem, czy tam jest niezmierny niepokój, czy spokój, równie niezmierny, a tak doskonały, jaki tylko Wszechmoc i Wszechdobroć dać może". A im bardziej się boi, im bardziej nie wie — nie

może tam puścić tak ukochanej Anielki, dla której mógł się stać szczęściem, a stał się nieszczęściem. Idzie więc za nią, bo tak jej ślubował przy łożu śmiertelnym, bo pierwszym obowiązkiem jego teraz być przy niej. „Albo tam wspólnie utońmy w Nicości, albo niech wspólna będzie nasza droga, a tu, gdzieśmy się tyle namęczyli, niech zostanie po nas tylko milczenie". (ostatnie słowa są refleksem podobnych słów, także ostatnich Hamleta: „Reszta jest milczeniem" Akt V., scena 2).

Nie ulega wątpliwości, że Sienkiewicz nadał Płoszowskiemu z całą świadomością cechy Hamleta, i że zupełnie nie taił tego wpływu.

Wiktor Hahn

W HOŁDZIE KAROLOWI ADWENTOWICZOWI*

Leon Schiller

NATURALISTA TROCHĘ I ROMANTYK

Alle deine spielenden Personen, selbst das Ungeheuer Kaliban ist schön...

U. BRAEKER: Etwas über Shakespeares Schauspiele, 1780.

Polskie piśmiennictwo krytyczne nie zniżyło się jeszcze do badań teatrologicznych. Od czasów Wojciecha Bogusławskiego szczycimy się wciąż, mosterdzieju, karmazynową obojętnością w stosunku do krotochwil i różnych widowisk, przez komediantów wyprawianych. Aplaudujemy czasem ich kunszt łaskawie, dziwimy się nawet skąd się on w tych chudopachołkach bierze, lecz pisać o tym się nie godzi. Stokroć ponętniejszą rzeczą jest rozwodzenie się nad zaletami czy usterkami jakiejś bezwartościowej ramoty niby — literackiej, niż wierny opis lub obszerniejsza ocena gry aktorskiej, albo całego przedstawienia, co tę ramotę znośną dla widowni uczyniły. Na tym trzebaby się przecież znać, a wstyd wyznać, że tak nie jest, więc końcowe kadencje felietonu teatralnego, w którym sprawozdawca stara się przede wszystkim zainteresować sobą, ograniczają się jedynie do zdawkowych komplementów złożonych aktorom, lub też niewybrednych szyderstw i obelg. Nic tedy dziwnego, że najmłodsze pokolenia aktorskie i reżyserskie nie orientują się w historycznym znaczeniu Wincentego Rapackiego i Kazimierza Kamińskiego, prekursora i najdoskonalszego wyraziciela realizmu scenicznego, że Bolesław Leszczyński uchodzi tylko za genialnego improwizatora, a Żółkowski za komika z bożej łaski; że o wielkiej armii aktorskiej, okrywającej sławą warszawskie teatry rządowe, u schyłku ubiegłego stulecia, wie się tyle, ile jej nawymyślał Władysław Bogusławski. Za lat kilkadziesiąt, jeśli ten stan rzeczy w krytyce teatralnej trwać będzie, jeśli nie zjawią się bodaj nowi Ehrenbergowie czy Zagórscy, publicyści stosunkowo żywiej interesujący się techniką aktora, poczną krążyć najfałszywsze legendy o Jerzym Leszczyńskim, Węgrzynie, Osterwie, Junoszy, Jaraczu. Już o ich spółcześnikach, Bończy i Weichercie, pamięć prawie zagasła.

*). Świat teatralny w jesieni b. r. obchodzić będzie czterdziestolecie pracy scenicznej Karola Adwentowicza.

Skoro tak jest, skoro w Polsce sypie się kopce narodowego zapomnienia żywym jeszcze, twórczym i czynnym artystom — nie dziw, że gdy w gronie przyjaciół i kolegów Karola Adwentowicza powstała myśl uczczenia 35-lecia jego pracy scenicznej, gdy należało podsumować całokształt jego wysiłków aktorskich i ująć w obraz odtwarzający ich pełnię, krętą

Adwentowicz jako Marek Brutus w „Juljuszu Cezarze" Szekspira

drogę rozwojową na tle kilku, zdecydowaną fizjognomię posiadających, okresów życia teatralnego — znów nasunęło się pytanie: z jakich korzystać źródeł, czyim zaufać relacjom, na jakich oprzeć się materiałach?

I znów doszło się do przekonania, że to, co utrwalone zostało w recenzjach i impresjach teatralnych z tych czasów, niewielką posiada wartość,

że komunały pochwalne pod adresem znakomitego aktora wypisywane, w najmniejszej mierze nie oddają jego indywidualności ani warunków, w jakich się ona krystalizowała; najwięcej z tych dokumentów rodzimej obojętności możemy się dowiedzieć o poziomie literackim ówczesnego repertuaru.

Jak było naprawdę, o tym mógłby wiedzieć tylko sam Adwentowicz i ci, którzy mieli szczęście patrzeć na rozwój jego artyzmu, długo i uważnie.. Ale Adwentowicz, choć umie być pełnym wdzięku causerem, gdy się rozprawia de quibusdam alliis, a nawet, przy kielichu, tęgim retorem — o sztuce swej mówi lakonicznie, pół żartobliwie i raczej niechętnie. Opinia najdawniejszych jego widzów jest dwojaka: jedni chcą w nim zawsze widzieć naturalistę, z epoki Pawlikowskiego, inni uwielbiają go za jego romantyzm.

Dla mnie, który go znałem, kiedy stanął u szczytu sławy, jest on i jednym i drugim potrosze. W naturalistycznych jego kreacjach mieści się tyle romantyzmu, ile naturalizmu zawierają inkarnowani przezeń bohaterowie dramatów romantycznych. Może dlatego, że światopogląd artysty, choć się kształtował w atmosferze socjalistycznej, nigdy nie okrzepł w dyscyplinie materializmu marksowskiego, lecz skłaniał się ku mistyce. A może dlatego, że romantyzm po dziś dzień tworzy podstawę i kopułę sceny polskiej, że literatura teatralna poza romantycznym dramatem monumentalnym (od „Trójcy" do Micińskiego i Żeromskiego) nic potężniejszego nie wydała, że ton romantyczny jest jedynym oryginalnym jaki scena polska ze siebie wydobyła i że ten właśnie ton nadał jej oblicze zupełnie odrębne? Może dlatego, że najśmielszy anti-estetyzm polski, najsurowsza „nowa rzeczowość", w dzisiejszym nawet wydźwięku swoim, posiadają łatwo dające się usłyszeć aliquoty, których istnienie tłumaczymy sobie wiekową niewolą polityczną i nieprzeżyciem nowych form bytu społecznego?

Może dlatego naturalizm polski w dobie szturmowej nigdy nie grzeszył drobiazgową „opisowością" a styl analityczny przejawił się tylko w mistrzowskim eksperymencie Kamińskiego. Skłonność do liryzmu i „szlachetnego patosu"; ekshibicjonizm duchowy w momentach najbardziej prozaicznych, szarych, codziennych; humanitaryzm nieumiejący się zamaskować i czysto chrześcijańskiego pochodzenia; ekstatyczność zamiast dozwolonej przez doktrynę naturalistyczną „nastrojowości"; pęd raczej do upiększania rzeczywistości, niż do jej odmalowywania w „sosach" najbrudniejszych; monumentalność zamiast kameralności — oto cechy zasadnicze polskiej interpretacji „naturalistycznej".

Zdaje mi się, że w grze Adwentowicza cechy te, przy całej jej prostocie i uczuciowości, występują w najszlachetniejszej i najartystyczniejszej formie!

Role w nawskroś realistycznych dramatach Ibsena, Hauptmanna, Strindberga, Tołstoja transponuje Adwentowicz na tonację idealistyczną, polskiemu romantyzmowi właściwą. Jego „Ojciec", Oswald, Rosmer czy „Żywy trup", nie mają w sobie nic klinicznego, nie są okazami schorzenia

psychicznego, ani typami swych epok i środowisk. W ujęciu Adwentowicza ulegają przedziwnej sublimacji: odrywają się od konkretnego momentu historycznego i podłoża, zamieniają w symbole, kryjące w sobie coś wiecznego i ogólno-ludzkiego. Kostiumem ich może być zarówno toga, jak opończa średniowieczna lub frak kolorowy. Losy ich rozgrywać się mogą tak dobrze w Skandynawii, jak w Polsce albo w zaświecie, wśród gwiazd i duchów, tam gdzie Lucifer oko w oko z Panem rozmawia.

„Pijany duchem" artysta wszystkie swe twory własną duchowością prześwietla. Więc napewno i Kalibana.

Ale, z drugiej strony, arielowym czy prosperowym postaciom tyle przydaje ludzkości, tak je na ziemię sprowadza, że nie przyszłoby nam do głowy protestować, gdyby kiedyś Hamleta, Księdza Marka czy Lucifera zagrał „współcześnie", na tle realistycznej dekoracji.

Obca mu jest jednak wszelka stylizacja.

Brzydzi się schematycznej gestyki, nadmiernej rytmizacji i umuzykalniania słowa.

Zanadto jest naturalistą.

Leon Schiller

(Z jubileuszowego wydawnictwa „Karol Adwentowicz 1899—1934", pod red. E. Świerczewskiego, Warszawa 1934).

Leon Schiller

NA JUBILEUSZ W ROKU 1934

Prawdopodobnie urodził się pod tą samą gwiazdą, pod jaką przychodzili na świat wszyscy fantazjusze i entuzjaści, miłujący włóczęgę i bogactwo przeżyć. Prawdopodobnie, jak wszystkich wielkich aktorów, od dzieciństwa dręczyła go tajemnicza żądza przeżywania i po wielekroć odtwarzania losów urojonych. Mógłbym przysiąc, że w szkole był złym uczniem, a na kolej złym urzędnikiem, bo przecież z pewnością dniami całymi przed lustrem siadywał, nadając twarzy swej rysy Otella, Karola Moora, lub Hernaniego, albo uciekał za miasto, w pole, i tam głos swój na ton bohaterów owych stroił. Zapewne także interesowały go rzeczy, na które innym nie przyszłoby do głowy spojrzeć: sytuacje codzienne, ludzie szarzy, tła nieefektowne, a pełne liryzmu i z trudem dającego się uchwycić patosu. Nie rozumiał wtedy jeszcze, czym jest ten tragizm potoczny, ale odczuwał go subtelnie i pamięć o nim na lata późniejsze zachował. Był aktorem na wiele, wiele lat przed wyświęceniem. Jest nim zawsze. Jego prostota i jedyna w swym rodzaju nonszalancja mają w sobie coś aktorskiego. Chodzi po ulicy scenicznie, scenicznie gawędzi w kawiarni. Słowa jego układają się w potoczyste „kwestie", a oczy błądzą marzycielsko w regionach nieustannych natchnień i poszukiwań aktorskich. Cały jego jakże romantycz-

ny, „habitus" jest przesiąknięty teatrem. A nie ma w tym nic kabotyńskiego. Najwięcej romantyzmu po dziś dzień przecież zostało w teatrze.

Zaczęło się tak jak zawsze. Jak w powieściach Reymonta, czy Szutkiewicza. Jak to w swych obrazkach i wspominkach opisują Wincenty Rapacki lub Adolf Walewski. Kółko amatorskie w sławnym mieście Radomiu, zorganizowane przez fanatyka scen amatorskich, dziennikarza i popularyzatora, Karola Hofmana. Rok 1893. Warszawa wówczas, to: Zalewski, Lubowski, Sardou, plejada wielkich gwiazd aktorskich, na scenie — szablon, za kulisami — rządy prezesów i ich zauszników. Kraków: pierwsze kroki Pawlikowskiego, w literaturze scenicznej prym dzierży Bałucki, jeszcze się nie rozbiła bania z poezją Młodej Polski, jeszcze dramat narodowy reprezentują Szujski i Bełcikowski, nie Wyspiański. Na innych scenach, obok tandetnej swojszczyzny, miły smak francuski, kult „piéces bien faites" i popisy techniczne, mniej lub więcej tego miana godnych, wirtuozów. Lukrecjowo i ciemno...

Pierwsza rola, na radomskiej scenie amatorskiej, klasyczna — w „Odludkach i poecie". Gościna wędrownej trupy Czystogórskiego przekreśliła raz na zawsze karierę młodziutkiego urzędnika kolejowego. Wstąpił do „towarzystwa" i w ciągu lat kilku włóczył się z nim po prowincji, grywając w dramatach, krotochwilach, melodramatach, operetkach, ba — nawet w operach, tańcząc w dywertymentach baletowych, śpiewając w chórach i „przymierając głodu czasem" zgodnie z tradycją, jak bohaterowie Reymonta, jak „Jeden z wielu" Szutkiewicza.

Pierwszy triumf stołeczny, oczywiście, znów jak tradycja kazała, w „ogródku", w teatrze na sezon ogórkowy przez dyrektora Smotryckiego pod nazwą „Odeon" zorganizowanym przy ul. Chmielnej 9, w którym pod kierownictwem artystycznym Wacława Gąsiorowskiego i Zygmunta Przybylskiego grywano sztuczkę pod wdzięcznym tytułem „Żoko, małpa brazylijska", „Roberta i Bartranda", ale i „Sądy boże" Wilhelma Feldmana, a przede wszystkim „Samotnych" Hauptmanna z Adwentowiczem w jednej z ról głównych. Z ówczesnych numerów „Tygodnika Ilustrowanego" i „Echa Muzycznego" dowiadujemy się o niemałym znaczeniu teatrzyków ogródkowych dla warszawskiej kultury teatralnej. Zdobywały się one czasem na śmielsze posunięcie repertuarowe niż scena rządowa. Dopuszczały do głosu młode pokolenie aktorskie, co w warszawskiej „Komedii francuskiej" było rzeczą nie do pomyślenia.

Po sukcesie warszawskim — engagement do Poznania. Pierwszy teatr z prawdziwego zdarzenia, pod dyrekcją Edmunda Rygiera. Choć znów ta sama gimnastyka techniczna, wykonywana na repertuarze nader eklektycznym, mieszającym sztuki kasowe ze „zdrowym, pozytywnym ziarnem", jak się szumnie tragik — antreprener wyrażał, Szyllerów i Szekspirów.

Wreszcie rok 1900. Koniec fin de siècle'owego chaosu. Nowa era: Pawlikowski angażuje Adwentowicza do Teatru Miejskiego we Lwowie. Twórca polskiego modernizmu scenicznego (naturalizm plus symbolizm) wywiera decydujący wpływ na smak artystyczny i styl gry dotychczasowego amanta „salonowego" i „bohaterskiego". Codzienna współpraca z takimi wszechumiejętności teatralnych mistrzami, jak Kamiński, Roman, Feldman, Fiszer, Solski i Chmieliński, wyszlifowała jego technikę kompozycyjną i oduczyła zapewne improwizacji, którą się na prowincji musiał ratować. Na scenie lwowskiej kierowanej do r. 1906 przez Pawlikowskiego, a później przez Ludwika Hellera, człowieka umiejącego godzić spryt kupiecki z obłędem teatralnym, wypowiada Adwentowicz wojnę wszelkim szablonom, pokutującym jeszcze z epoki przednaturalistycznej a przez widownię tolerowanym; staje się najżarliwszym propagatorem repertuaru modernistycznego w stolicy Galicji i Lodomerii, we wszystkich jej miastach i miasteczkach, potem w Warszawie i Krakowie. Jego najulubieńsi pisarze, to Przybyszewski, Żuławski, Staff i Kisielewski. Gra we wszystkich ich sztukach. Jego najświetniejsze z tych czasów kreacje, to te, jakie dał w cyklu niemal wszystkich dramatów Ibsena, w „Ojcu" Stindberga, w utworach scenicznych Hauptmanna, Hamsuna, Andrejewa, Tołstoja, Gorkiego.

Jakgdyby mało mu było na scenie profesjonalnej tej walki o styl nowy, przenosi ją Adwentowicz w r. 1903 na teren proletariacki: gorący sympatyk socjalizmu, organizuje pierwszy we Lwowie teatr robotniczy, w którym wystawia „Nadzieję" Heijermansa, „Tkaczy" Hauptmanna, „Podpory Społeczeństwa" Ibsena i „Marię Magdalenę" Hebbla.

Zainteresowania jego wszakże nie ograniczają się tylko do tematów naturalistyczno - psychologicznych lub nastrojowo - symbolicznych. Nie mógł nie nęcić go eksperyment przemyślenia na nowo Szekspira. Po rewolucji, jaka się dokonała na scenie krakowskiej, za sprawą Wyspiańskiego, nie mógł nie ulec czarom polskiej dramatyki monumentalnej. W latach 1924—29, niestrudzony poszukiwacz nowych podniet dla twórczości aktorskiej, oddał ekspresjonizmowi swój patos uczuciowy („Od poranka do północy" Kaisera) a Bernardowi Shaw swój intelekt („Człowiek i nadczłowiek"). Aktorstwo jego nie traciło nic ze swej siły i blasku, gdy je ująć musiała w ramy nieubłaganej kompozycji przeciwstawiająca się niby - improwizacji, a właściwie swawoli niechlujnych aktorusów, inscenizacja Teatru im. Bogusławskiego w „Róży" lub w „Nieboskiej".

Stworzył na miarę grecką tragiczną postać strindbergowskiego „Ojca". Pierwszy Peer Gynt i Brand polski nie znalazł godnych siebie następców w tych rolach. Ze wszystkich znanych nam ucieleśnień Hamleta jego ujęcie najbardziej zbliżało się do potężnej koncepcji Wyspiańskiego. Ale koroną twórczości Adwentowicza pozostanie na zawsze twór najwyższej sztuki aktorskiej: Lucifer w misterium Słowackiego o Samuelu Zborowskim. W tej natchnionej kreacji (dosłownie — natchnionej, bo w ciągu niespełna dwuch tygodni opracowanej) skupił artysta wszystko co było tęsknotą, męką i wiarą przez długie lata stwarzanych przezeń bohaterów — całą walkę człowieka z Losem, czy z Budowniczym świata, o prawo do wolności. Dziś, gdy z wyżyny tego osiągnięcia patrzymy na dawniejsze metamorfozy sceniczne nieokiełznanej osobowości Adwentowicza, widzimy, że od pierwszej chwili zarysował się w nich cień majestatyczny Lucifera - Adwokata, dumnego Anioła, wyzwalającego się w cierpieniu wszech istnień, które cierpieniem jest jego własnym.

Gdyby wszystkie zasługi artystyczne Adwentowicza kiedyś straciły znaczenie, lub zapomniane zostały, moim zdaniem, ta jedna przetrwać powin-

na: oto w roku teatralnym 1929 — 1930 kierował Adwentowicz Teatrem Miejskim w Łodzi. Tam **odważył** się powierzyć wystawienie kilku sztuk o tendencjach w owym momencie bardzo rewolucyjnych reżyserowi, którego właśnie z powodu „nadmiernej" rewolucyjności jego stylu inscenizacyjnego wyszczuła z Warszawy prasa i opinia burżuazyjna. Entuzjam widowni robotniczej, ubogie wieńce z czerwonymi wstęgami i męskie, wiele mówiące uściski dłoni za kulisami — były najpiękniejszą zapłatą za wszystkie napaści i intrygi, jakie później nastąpiły.

O chwilach tych, zapewne sercu jego drogich, niech czcigodny jubilat pamięta, gdy u nóg jego leżeć będą inne wieńce i inne dłonie uścisną jego prawicę.

Leon Schiller

(„Wiadomości Literackie", Warszawa 1934).

W CZASIE OKUPACJI

Do słów tych pisanych w dniu jubileuszu drogiego Pana Karola, dziś po 13 latach niewiele dodać można. Mistrz nasz pozostał tym samym szlachetnym artystą i szlachetnym człowiekiem, jakim był zawsze. Jak przewidywaliśmy, nie ugiął czoła przed okupantem, nie szukał z nim styczności, ni w życiu ni w sztuce, nie wspomagał swym talentem jego niecnej niszczycielskiej akcji.

Adwentowicz oparł się pokusie występowania w teatrach i teatrzykach organizowanych przez niemiecką propagandę, odrzucił wysoko płatne propozycje, wolał powrócić do znanej mu z lat młodych nędzy, z młodzieńczą pasją dawnego bojownika o sprawę Socjalizmu zanurzyć się w konspirację, współdziałać z demokratycznymi organizacjami wojskowymi, otaczać opieką prześladowanych rodaków. Bezpieczeństwo osobiste mało cenił i odwracał się jawnie od szubrawców, odważnie przestawał z dzielnymi.

W noc sylwestrową 1941 r., kiedy wypadki wojenne dla krótkowzrocznych polityków tragiczne, w tych co po Wyzwoleniu odrazu stanęli po stronie Postępu, poczęły budzić nadzieję — w tę noc sylwestrową o północy w nieźle zaszpiclowanym lokalu „Znachora" Karol Adwentowicz „głosem ogromnym" zawołał: Niech żyje Polska! I natychmiast z wszystkich piersi buchnęła kolenda staropolska, co w dniach niewoli za hymn narodowy nieraz służyła: „Podnieś rękę Boże dziecię, błogosław Ojczyznę miłą!" Wkrótce potem aresztowano go i osadzono na Pawiaku. Zwolniony po ośmiu miesiącach, wrócił do nas mądrzejszy o całe doświadczenie cierpień więziennych, które zdyskontował w dalszej pracy konspiracyjnej. Brał udział w zebraniach Podziemnej Rady Teatralnej, szykował się do przyszłej pracy na odcinku scen ludowych.

W powstaniu zachował godność prawego Polaka, a przy całym romantyźmie jedynie słuszną orientację polityczną. 15 sierpnia wraz z Brydzińskim, Wyrzykowskim, Staszewskim, Cyglerem, Szymańskim, Possartem, i piszącym te słowa deklamował utwór jego pióra: wielogłosową kantatę

na otwarcie przyszłej Sceny Narodowej. Bojową pieśń naszą sławiącą tradycję polskiej Demokracji, wieszczącą jej rychłe odrodzenie, przerwały zasypujące nas granaty i ogniem morderczym ziejące „krowy". W kilka chwil później wytworny lokal „Aktorek" w zgliszcza i w stos gruzów się zamienił.

Po powrocie mym z przymusowej tułaczki spotkałem Adwentowicza tam, gdzie być powinien — po stronie Demokracji Ludowej.

I. s. s.

Stanisław Dąbrowski

KAROL WIELKI

Tak cię trzeba nazwać Mistrzu drogi, — dzisiejszy wielki czarodzieju Szekspirowski!

Warto przypomnieć słuchaczom i widzom dzisiejszego wieczoru o dawnych Twych ścieżkach i drogach wiodących do sławy, o dawnych niezapomnianych kreacjach w rolach tak licznych i tak wielkich, że mogliby tego repertuaru zazdrościć najsławniejsi europejscy artyści. Łączyłeś bowiem w sobie rzadką umiejętność łączenia ról z dawnego klasycznego i romantycznego dramatu, z nowoczesnymi premierami epoki modernizmu.

Zaczęło się to czterdzieści trzy lata temu, gdy w dn. 4. II. 1894 r. 23-letni zapaleniec wkroczył na scenę swej rodzinnej ziemi radomskiej pod skromnym pseudonimem „Edwina", — razem z kolegą Antonim Bednarczykiem, występując pod kierownictwem artystycznym Karola Hoffmana, — w „Odludkach i poecie". — Debiut się udał i teatr porwał swego wybrańca. Jak wszyscy wówczas adepci sceny, przebywa okres niezbędnego terminatorstwa na prowincji, w warszawskim teatrzyku ogródkowym, w trupie Tomasza Smotryckiego, u Teofila Janowskiego (Częstochowa, Sosnowiec). W 1898 w lecie, występuje w Warszawie w Dolinie Szwajcarskiej w zespole Adolfiny Zimajer, w reżyserii Marcelego Trapszy, — wpada do Krakowa, aby wkrótce wyruszyć w objazd z „towarzystwem" Józefa Popławskiego do Rygi, Petersburga, Moskwy, Charkowa, Elizabetgradu, Ekaterinosławia, Kiszyniewa, Kamieńskoja, Odessy, — już jako doskonały „lekki amant" (Janek w „Lenie" Jasieńczyka). W sezonie 1899 — 1900 zdobywa uznanie poznańskiej publiczności, występując pod dyrekcją Edmunda Rygiera. — W roku 1900 angażuje go Tadeusz Pawlikowski do Lwowa. Nowa placówka okazała się szczęśliwa dla artysty, którego możliwości i rodzaj talentu idealnie odpowiadały linii repertuaro-

wej dyrektora. W doborowym zespole, pod troskliwą reżyserią Pawlikowskiego rozkwita bujnie talent Adwentowicza jako amanta, bohatera i interpretatora ról psychologicznych.

W świetnie pielęgnowanej dykcji i melodyjnej gamie głosu rzuca z gorączkowym niepokojem słowa, zdobywa się na żarliwe wybuchy, — to znów zapada w głębię zadumy, — to zachwyca marzycielskim spokojem romantycznego kochanka, — drga rozpaczą, bólem, cierpieniem... Klasyczny artysta epoki modernizmu, z grupy: Siemaszkowa, Kamiński, Solska i Solski, — świetny odtwórca postaci współczesnych dramatów obcych i swoich, — traktujący grę pod wrażeniem chwili i osobistego nastroju. Może być co wieczór inny, — i to dla nas, śledzących codzień jego tworzywo, było najbardziej intrygujące: jak dziś będzie grał? — ekspresyjna, starannie wystudiowana gra oczu podkreśla zarówno dynamikę słowa jak i nieme przeżycia wewnętrzne. Zachwycała się jego grą młodzież studiująca, zasiadająca galerię lwowskiego teatru, widząca w nim najświetniejsze ucieleśnienie bohaterów ulubionej wówczas literatury dramatycznej skandynawskiej i wielbiąca twórczość Przybyszewskiego. Najukochańszy i najmodniejszy aktor w Małopolsce; gdy w częstych objazdach ukazywał się na prowincji, rozgorączkowane tłumy wypełniały szczelnie salę szkoły czy straży pożarnej.

Po pierwszym roku, po rolach o niezbyt zdecydowanym charakterze (Czesław w „Odludkach i poecie", Mlicki w „Dla szczęścia", „Pan Alfons", Jerzy w „Sobótkach", Hugo w „Spuściźnie" Schnitzlera) — z każdym sezonem zdobywa ważniejsze pozycje. Cały cykl ibsenowski wystawiono z nim i dla niego: „Mały Eyolf" 1905, „Rosmersholm" 1906, „Hedda Gabler" 1907, „Upiory", „Gabrjel Borkman", „Budowniczy Solness" 1909; „Związek młodzieży", „Wróg ludu", „Pani morza", „Dzika kaczka", „Peer Gynt" 1911, „Brandt" 1912, — a każda z tych premier to tryumfalny wieczór Adwentowicza! W tym czasie tworzy głośną kreację strindbergowskiego dramatu „Ojciec", — wielkie role szekspirowskie: „Hamlet" 1908, „Romeo", „Król Lear". — Po ustąpieniu dyr. Pawlikowskiego nie rozstaje się ze sceną lwowską pracuje tu nadal za dyrekcji Ludwika Hellera od 1906 roku, zdobywając szereg dalszych sukcesów. Pamiętne są kapitalne role jego w dramatach rosyjskich: „Życie człowieka", „Zbrodnia i kara", „Mieszczanie", „Car Paweł". Występuje gościnnie w 1908 r. w „Hamlecie", „Rosmersholmie", „Lekkomyślnej siostrze", „Upiorach" w Warszawie.

Podczas gościny Teatru lwowskiego w Wiedniu w 1910 roku ukazuje się w roli Jaśka („Zaczarowane Koło"), Oswalda („Upiory"), Olszewskiego („Lekkomyślna Siostra"), Kazimierza („Tamten"), Natana („Sędziowie"). W 1913 gra z zespołem lwowskim w Paryżu („Tamten", „Zaczarowane Koło"). W 1912, w ostatnim roku dyrekcji Solskiego w Krakowie, kreuje Zygmunta Augusta w trylogii L. Rydla. Piękny sezon przebywa za wtórnej i ostatniej zarazem dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego w Krakowie 1913 — 14. W wieczorze inauguracyjnym 23 sierpnia 1913 ukazuje się w „Księdzu Marku", z młodzieńczym żarem odtwarzając kaskady wiersza Słowackiego — później jako pełen ognia rzymski histrjon w „Igrzysku",

Karol Adwentowicz w roli tytułowej w „Ojcu" Strindberga

— czarował w pastelowej „Aglawenie i Selizecie", chodził w majestacie świętego w „Cudownym źródle", zgalwanizował zapomnianego „Budowniczego Solnessa". — Bawił widownię serdecznie w transformatorskiej „Bajce o wilku", zadziwiał w „Brzydkim Ferrante". Zaczęła się interesująca praca nad nową inscenizacją „Hamleta" pod subtelną batutą Pawlikowskiego. Kapitalna inkarnacja, przesycona cierpką ironią i dławionym bólem! Zabłysnął wreszcie doskonałym „Don Juanem" Rittnera.

Nadeszła pierwsza wojna światowa. Zjawił się w Wiedniu w 1914 r. w błękitnym mundurze kawalerzysty wachmistrz Adwentowicz, w naszym zespole „Polskiego Teatru" pod dyrekcją L. Hellera. Zagrał tu Gucia w „Ślubach panieńskich", Olszewskiego w „Lekkomyślnej siostrze", „Dla szczęścia"... i zniknął.

W roku 1916 występuje w Warszawie w roli Zygmunta Augusta w „Ostatnim" Rydla, w „Żywym trupie". — W roku 1917 w „Judaszu", w „Peer Gyncie". Po wojnie organizuje objazd po kresach, i gra w Warszawie w „Ruy Blas" i „Rosmersholmie". W 1921 zjeżdża do Krakowa, aby się przypomnieć tu w nowej kreacji: kapitana Edgara w „Tańcu Śmierci" Strindberga. Na jesieni gra tu „Ojca" i Księdza w „Klątwie", a w marcu 1922 na obchód dwudziestolecia literackiej twórczości St. Przybyszewskiego występuje w „Matce".

W tym samym roku pozyskała go scena łódzka. Występuje też gościnnie w Lublinie i w Wilnie. W 1924 powtarza w Warszawie swego Protasowa w „Żywym trupie", ukazuje się w roli kasjera w „Od poranku do północy" Kaisera. W 1926 roku kreuje w teatrze Bogusławskiego w reżyserii Leona Schillera Hrabiego w „Nieboskiej Komedii", Czarowica w „Róży". Świetnie błysnął w roli Lucyfera w „Samuelu Zborowskim" (Teatr Polski 24. 6. 1927). O jego kreacji pisze Boy: „jest ona fenomenem w życiu teatru przez sam ogrom wypowiedzianych jednym tchem wierszy, i to wypowiedzianych z elokwencją, z ogniem, głęboko przeżytych. Pan Adwentowicz jest w tego rodzaju kreacjach niezastąpiony, to nasze dziecko szatana, najautentyczniejszy potępieniec jakiego ma scena polska".

W 1928 w Teatrze Polskim w Warszawie występuje w „Juliuszu Cezarze" jako Marek Brutus, jako John Tanner w „Człowieku i nadczłowieku".

W 1929 dnia 13. 9. inauguruje swój sezon dyrekcji teatru Miejskiego w Łodzi „Fircykiem w zalotach". Dopiero w drugiej połowie sezonu, 4 stycznia 1930, ukazuje się na scenie w roli Wojewody („Mazepa"), w „Sonacie kreuzerowskiej", w „Ojcu", w „Hamlecie" (12. IV. 30) i w „Myśli" Andrejewa. Wysoki poziom artystyczny widowisk za jego dyrekcji pamiętny jest łodzianom.

W 1931 z zespołem Reduty gra w objeździe „Adwokata i róże". W roku 1934 błyska Adwentowicz pyszną grandezzą w roli starego aktora w „Obiedzie o ósmej", w Teatrze Narodowym w Warszawie. Na stanowisku dyrektora Teatru Kameralnego w Warszawie daje szereg dawnych kreacji: „Wróg Ludu", Brzydki Ferrante", obok nowych: Nieznanew („Trzy pary jedwabnych pończoch"), Dr. Werner („Lekarz bezdomny"). W dniu 26. IV. 1934 r. święci swój 35-cio-letni jubileusz świetną rolą Wojewody w „Mazepie" w Teatrze Narodowym. Szczęśliwy wybór sztuk i artystyczne wykonanie ich w Teatrze Kameralnym stawia tę scenę na poważnym poziomie. Niektóre, jak „Matura", „Dziewczęta w mundurkach" osiągnęły ogromny sukces. Po ciężko przeżytej okupacji, staje znów do pracy jako współdyrektor teatru w Katowicach w 1945 r., w Krakowie występuje w 1946 w „Dwóch Teatrach", a w Warszawie w swej dawnej kreacji Doktora w „Małym Domku" w Teatrze Studio.

Mistrzu! Byłeś, jesteś i będziesz niezapomnianym strażnikiem polskiej sceny. Hojnie szafowałeś skarbami swego talentu, darząc widzów całej Polski fenomenalnymi wizjami; mamy więc prawo oczekiwania od ciebie nowych kreacji, arcywzorów dla młodego pokolenia aktorskiego i spragnionej czaru genialnych scenicznych zjaw, — widowni!

Stanisław Dąbrowski

Adam Grzymała-Siedlecki

KAROL ADWENTOWICZ

Niema u nas drugiego artysty sceny, któregoby z taką słusznością jak Adwentowicza nazwać można aktorem Młodej Polski, a szerzej mówiąc: europejskiego modernizmu.

Wszystko, co zasadą sztuki stawać się zaczęło bezpośrednio po czasach dyktatury Zoli: ten znamienny dech irracjonalizmu*), to wyraźne, niemal zmysłowe poczucie n i e z n a n e g o (Maeterlinck); ten sekretny sens rzeczywistości, po Dostojewskim wzięty; owe rozkochanie się w nastroju; niepokój który przeniknął ówczesną twórczość, a który wypłynął z tego, co się człowiek z nauki XIX w. o sobie dowiedział, — wszystko to znalazło w młodzieńczym wówczas, na progu XX w., Karolu Adwentowiczu, — idealnego wprost odtwórcę.

Poza zwyczajowymi (takby to chyba można określić) warunkami fizycznymi aktora wyjątkowo obdarowanego do ról „kochanków drama-

*) Henri Bergson (nawiasem mówiąc: z rodu polskich Bersonów) już w r. 1889, w swym pierwszym większym dziele: l'Essai sur les données immédiates de la conscience, panującemu wówczas pozytywizmowi rzuca rękawicę, stwierdzając, że „poza rozumem mamy jeszcze inny środek poznania, a jest nim intuicja". To anty-racjonalistyczne hasło doskonale odpowiadało wzbierającej w sztuce fali ponaturalistycznej.

tycznych", poza kształtnym wzrostem, dorodną męskością, twarzą wyrazistą, poza elektryzującym wzrokiem i gorącym głosem, poza doskonałą wymową, temperamentem no i rzecz jasna: zapowiedzią niezwykłego talentu, — w tym wchodzącym przed 50 laty na scenę młodym artyście każda silniejsza wrażliwość łatwo mogła odcyfrować, co on ze sobą wnosi nowego, odróżniającego go od ustalonego wówczas kroju amanta. To novum Adwentowiczowskie polegało na swoistym unerwieniu gry. Rzecz jasna, że system nerwowy to jedno z najniezbędniejszych narzędzi w warsztacie pracy aktorskiej, ale nerwowy żar, od którego kipiało słowo Adwentowicza, to był nietylko instrument jego własnego tworzenia, ale i najszczęśliwiej dobrany sposób przekazania widowni temperatury twórczej autora, którego sztukę grał. Bez tego unerwiania tekstu można grać Moliera, czy Augiera, lub Blizińskiego, ale ani rusz nie odda się bez reszty Przybyszewskiego, Rovetty, lub Adrejewa. Tak więc wzmożona w grze Adwentowicza wibracja sprawnie harmonizowała z owym niepokojem, którym się karmiła sztuka fin de siècle'u, z ową fermentacją, z całym tym — nerwowym niejako postrzępieniem konturów psychologicznych dawnej twórczości artystycznej, z dramatopisarstwem inclusive. Dodajmy do tego dar przyrodzony nadawania koloru niedomówieniom, sugestywnego zawieszania głosu, subtelności w operowaniach kunsztem milczenia scenicznego — szczegóły techniczno-aktorskie wprost ze szpiku kości tworzenia ponaturalistycznego, sztuki rozbudowanej w systemie podwójnego dna znaczeń, sztuki niedokończonych uczuć, niedoświadczonych wzruszeń, niedopowiedzianych myśli.

Nie zapominajmy o najważniejszym: poezja „dekadencka" do niestrawności objadała się smutkiem. Znakiem herbowym schyłkowców secesyjnych było rozdarcie serc ale nie to romantyczne, z utraty anielstwa w człowieku zrodzone, lecz raczej jakieś bezpowodne, nirwaniczne, stowarzyszone z utratą wszelkiej wiary i z niemocą do rozpaczy; nienapróżno autor „Wigilij" po sztambuchach niestrudzenie wypisywał: „et la tristesse de tout cela c'est toi, ô mon âme". — Zgodnie z tą mocą czy potrzebą melancholii, — w teatrze królem i władcą stał się dramat; bądź jawny (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, Gorkij, Przybyszewski), bądź zamaskowany pozorami komedii (Czechow, u nas: Rittner, Kisielewski, wczesna Zapolska). Otóż należy stwierdzić: nietylko rodzaj talentu Adwentowicza, ale bodaj i cała struktura duchowa czyniła go aktorem par excellence tego właśnie repertuaru. Jego ówczesny wzrok pełen zadumy niemal bolesnej, jego głos nabrzmiały smutkiem, całe zresztą usposobienie à priori kwalifikowało go na tragika. Ton dramatyczny poczynał się w nim bez żadnego przestawiania Adwentowicza prywatnego na Adwentowicza — Oswalda („Upiory") czy naprzykład Adwentowicza — Zbigniewa („Mazepa"). Wyraz rozpaczy, nieszczęścia, zgrozy był jego najnaturalniejszą mową.

I ten zgodny z epoką paratragizm i ten urodzony w Adwentowiczu kult szkicu psychologicznego uczyniły zeń pierwszego chronologicznie u nas aktora młodopolskiego. Zanim do głosu doszli tacy nawskroś nowo-

cześni artyści jak Wysocka, Bończa, Jaracz, Weychert, — dzisiejszy nasz jubilat słynął już jako „polski Zacconi". Deterministycznie koniecznym było, by zeszedł się on z Tadeuszem Pawlikowskim i stał się ulubionym typem bohatera dla polskiego Antoine'a. W teatrze Pawlikowskiego Adwentowicz z nowicjusza wyrósł w mistrza — i z Adwentowiczem to, jak i z Kamińskim, Romanem, Gostyńską, Siemaszkową, Feldmanem, Ireną Solską, a nade wszystko oczywiście z Solskim — Pawlikowski scenę polską wywiódł z domu niewoli: z Wiktoryna Sardou do Ziemi Obiecanej: do Wyspiańskiego.

Czy to u Pawlikowskiego, czy w innych teatrach, czy za swojej własnej dyrekcji, Adwentowicz grał nie tylko to, co mu artystycznie odpowiadało, ale i to, co grać trzeba było. Jakże to interesujące, że dzisiejszy kreator maga Prospera w szekspirowskiej „Burzy", debiutował w operetce, w „Życiu paryskim" Offenbacha. Widywać go można było w dziesiątkach nieszczęsnych sztuk, w setce zdawkowych amantów, papierowych rezonerach i retorycznych herosach, a zawsze i wszędzie zaprawdę heroicznie, dla dobra sztuki — zmagał się ze swoją niechęcią do banału, szablonu, przeciętności. Nie omijały go i role kontuszowe, wśród których Konfederata z „Miodu kasztelańskiego" obdarzył świetną zamaszystością. Umiał się nagiąć i do ról pogodnych, nawet komicznych, że przypomnimy „Maturę", „Lekkomyślną siostrę" a zwłaszcza „Sąsiadkę" Jaroszyńskiego i „Brzydkiego Ferrante". Dobrze się trzymał w Wojewodzie z „Mazepy" i w „Księdzu Marku" ale to, co go wyodrębniało, co mu na scenie dawało osobne miejsce, co go czyniło niezastąpionym, — to owe wszystkie tak liczne jego role „ibseniczne" (że je tak nazwiemy dla porozumienia się): „Upiory", „Ojciec", dramaty Staffa, Raskolnikow Dostojewskiego, Doktór w „Małym domku", Uwodziciel w „Żywym trupie", Peer Gynt. Niejako monopolem Adwentowicza stały się postaci o krańcowo skomplikowanej psychice, role, których psychopatologię trzeba przesublimować w poezję, dusze zagadkowe, serca zrodzone do chaosu uczuć. Zbytecznym byłoby dodawać, że w takim dorobku nie mogło zbraknąć Hamleta, patrona tej literatury, w której rdzeniem fermentacja, przeciwność, wątpienie lub sekretne piękno szaleńczych urzeczeń.

Rzecz to ze wszech miar znamienna, że ten arcy-artysta nastrojów, przyciszeń i niedopowiedzeń, więc wydawałoby się: usposobienie z natury refleksyjne — wprost przeciwnie, od początków kariery po dziś dzień kipi wrzątkiem nasilenia, skondensowaną energią, niby psychiczny motor Diesla. Gdyby za jego czasów w modzie było jeszcze „Szczęście w zakątku", on by to był najgroźniejszym Żelazowskiego rywalem w baronie Roecknitzu, tej kwintesencji aż brutalnej męskości. Jego dziedziną byli lub mogli być wszyscy don Juani od Zorilli począwszy, a na Rittnerowskim skończywszy. Również przez jakieś dziwne przeoczenie nie spróbował sił w „Otellu", w roli jakby dla Adwentowicza stworzonej. Gdy grał Hamleta, wrażliwość naszą atakowało przeświadczenie, że ten jego królewicz duński, gdyby zechciał, w jednej chwili zmiótłby wszystkich swoich wrogów i wszystkie stojące mu na drodze przeciwności; ta w podziemiach charakte-

ru czająca się siła witalna nadawała nowego rysu, wplatała nową nić w kłąb zawiłości hamletycznych. Ten to elementarny rozmach jego talentu, poza sukcesami osobistymi spełnił też i pewne zadanie społeczno-artystyczne: owa nowa sztuka, jaka się na przełomie stuleci ukazała, nie od razu trafiła do przekonania publiczności polskiej, wychowanej na poetyckim realizmie naszej literatury (w teatrze: Bliziński). Gorąca temperatura interpretacyj adwentowiczowskich sprawiała, że w tym ogniu roztapiała się znaczna część niejasności myślowych i obcości estetycznych, roztapiała się uczuciowa rezerwa odbiorcy; — mógł jeszcze protestować intelekt, ale porwana była emocja i nerwy słuchacza. Śmiało można powiedzieć, że na odcinku zadań teatralnych Adwentowicz zwycięsko się przyczyniał do zżycia się widza z modernizmem.

Niemniej interesujący jest też i inny jeszcze fenomen jego uzdolnień: gdy niemal to regułą, że aktor taki, jak Adwentowicz, temperamentowy, grać może tylko role uczuciowe — nasz jubilat sukcesy niepowszednie osiągać potrafi, gdy odtwarza mózgowców, myślicieli, mędrców. Trzeba go widzieć w „Człowieku i nadczłowieku" Shawa, jak on u z e w n ę t r z n i a ć umie głęboką pracę umysłu i jak potrafi sali widzów przekazać wagę idei, usolidnić nią odbierane przez publiczność wrażenie! Rzecz jasna, że im bardziej szedł w lata, w doświadczenie i w osobisty rozwój duchowy, tym coraz głębszego ta struna jego talentu nabierała tonu. Nie ma więc żadnej niespodzianki, że w jubileuszowym swym roku — po roli Dyrektora w „Dwóch teatrach" ukaże się w Prosperze z „Burzy".

Tyle na razie o artyście. Dlaczegóżby kilku zdań nie dorzucić o człowieku? Zwłaszcza, gdy mnie z nim wiąże czterdziestokilkoletnia zażyłość, a przez czas pewien i braterstwo losu.

Boję się, że mi czytelnik nie uwierzy: jeden z najskromniejszych artystów, jacy po tym świecie chodzą. Może się to innym przydarzyło, mnie nigdy: nigdy go nie widziałem nawiedzionego pretensją o niedostateczne uznanie; — łańcuchami by z niego wyciągać trzeba, i nie wyciągnęłoby się samochwalstwa, nawet zajmowania się swą osobą. Gdy raz przy nim rozpamiętywano fakt niebywałego entuzjazmu, jaki wzbudziły jego występy w Zagrzebiu, zaperzył się i zirytowanym głosem odpowiedział: „Chorwaci fantastycznie kochają teatr i każdego gościa wynieśliby z teatru na rękach, jak mnie wynieśli". Zdaje mi się, że naprawdę nie lubi kadzideł; — nie z każdej kadzielnicy w każdym razie.

W sercu i w przekonaniach dogłębnie humanitarny, do białości rozżarzył w sobie żądzę sprawiedliwości socjalnej jak i indywidualnej. Pobłażliwy organicznie, nienawidzi żadnego krzywdziciela i cierpi z każdą krzywdą. W tej jego postawie moralnej nie znajdziesz ni okruszyny doktrynalności; sprzeczną byłaby ona z bezpośredniością i prawdą jego natury. Naturalny, ludzki, dobry kompan a nade wszystko wagabunda! Na luśnię w wózku Tespisa przysiąść gotów, byleby tylko wędrować, byleby nie do nudy zagrzewać miejsce. Znany był z tego, że najlepsze warunki

finansowe nie potrafiły go na długo utrzymać w żadnej dyrekcji, a najbardziej renomowane teatry nie imponowały mu, jeśli równocześnie nie były teatrami najbardziej artystycznymi. Niezrozumiałą mi była ta ucieleśniona w Adwentowiczu hulajnoga, dopókim go sobie do dna nie rozgryzł podczas wspólnego pobytu na Pawiaku w 1942 i 1943 roku. Mało kto z nas tyle tam co on cierpiał i rzadko kto cierpiał tak spokojnie, chciałoby się powiedzieć: kamiennie. Powiem, że prawie nie do zniesienia był widok, gdy stawał pod oknem i jak zahipnotyzowany, bez ruchu, kwadransami wpatrywał się w niebo i przepływające po niebie w o l n e obłoki. Najtępsza niedomyślność pojęłaby, że z całości niedoli więziennej nie tyle dręczy go niepewność losów, możliwość wywiezienia do obozu, widmo muru egzekucyjnego, ile f a k t z a m k n i ę c i a, utrata dobra wolności. Jej to, tej wolności, tej swobody szukał przez całe życie uroczy nomada, wiedząc czy przeczuwając, że wszystko się rozpocząć może dopiero od wolności dla duszy.

Adam Grzymała-Siedlecki

Kornel Makuszyński

SZLACHETNY ZBÓJCA KAROL MOOR - ADWENTOWICZ

Stary ramol, hrabia Moor, miał — jak to zapewne kilku krytykom teatralnym wiadomo, — dwóch synów: „zimnego drania" Franciszka i szlachetnego Karola, co przystał do romantycznych „Zbójców" i z gromkim okrzykiem: — „In tyrannos!" — bronił skrzywdzonych i uciśnionych, żył czystą poezją i kochał czystą dziewicę imieniem Amalia. Wielki pan i zbójca, cóż za wspaniały paradoks poetycki. Mój stary przyjaciel, Karol Adwentowicz jest takim oszalałym paradoksem. To też wielki pan wspaniałej rasy — (w teatrze oczywiście!) — a równocześnie zatwardziały zbójca z gęstych lasów, — „włóczęga, król gościńców, pijak słońca wieczny" — tramp królewski, pomyleniec potężny, słowem, aby nie bredzić tak górnie: Żyd, wieczny tułacz. Jest to Jack London polskiego teatru. Czort jakiś w nim siedzi i od wielu lat gna go po bezdrożach, aby nie zaznał spokoju. Nie jestem bardzo pewny, czy ten mój wierny i w równym stopniu pomylony przyjaciel miał kiedykolwiek w życiu uczciwe mieszkanie. Być może, że w najbujniejszym okresie swojego ślicznego żywota sypiał nad brzegiem rzeki, pod namiotem z gwiazd jak ten właśnie szlachetny Karol Moor, co pogardził feudalnym zamkiem, teatrem z marmurowymi kolumnami i lokajami w liberii. Wolna, skrzydlata dusza błądzi po dziewiczym lesie sztuki, pije wiatr i słońce, a teatr swój zakłada w warszawskim podziemiu, jak w katakumbie, w której nie ma kryształowych kandelabrów, lecz za to płonie tam żarliwa wiara i serca świecą rubinowym blaskiem. Tak bowiem było w teatrze Adwentowicza przy ulicy Senatorskiej.

Gdyby Adwentowicz był aktorskim kolegą Szekspira, kompania byłaby wyborna. Znałyby go wszystkie spelunki, w których by królował i pijackie śpiewał pieśni. Takich jak on nie ma już na tym nudnym świecie. Jest on niewątpliwie ostatni z szaleńczej i nieporównanej gromady wolnych duchów, jest ostatnim wielkim cyganem w teatrze, który kiedyś, kiedyś składał się z takich jak on i dokazywał cudów. Adwentowicz należy prawnie do tych czasów, kiedy aktorów nie grzebano na cmentarzu, co było sprawą słuszną, gdyż wtedy mieli oni w sobie diabła. Poniektóry to nawet siedmiu ogoniastych. Potem nawet diabeł skapcaniał i musiał zdawać w ZASPie aktorski egzamin. Ostatni wolny i skrzydlaty czort obrał sobie mieszkanie w Adwentowiczu i oto dlatego ten opętaniec od lat kilku dziesiątków tak się niespokojnie miota. Nieczysta jest z jego aktorstwem sprawa. Ciąży na nim jakieś przekleństwo jak na Holenderczyku Tułaczu. Stateczni, poważni i dostojnie omszali ludzie patrzyli zawsze na niego wprawdzie z podziwem, ale zawszę z tajonym lękiem, ma on bowiem w oczach niespokojne błyski. Albo wariat, albo geniusz, albo nawiedzony przez demona. Moim zdaniem — wszystko razem.

Nikt z nim nigdy do ładu nie doszedł i mało jest nadziei, aby kiedykolwiek doszedł. Bywało, że go proszono uniżenie, aby jako wielki aktor wszedł do Szanownego Grona. Niech wejdzie, niech sobie czasem zagra w pysznej marmurowej sali, na obrotowej scenie, niech sobie trochę odpocznie, jak wielki teatralny pan, a każdego pierwszego dnia w miesiącu przyniosą mu w kopercie grubą forsę. Będą go fotografowali, a kiedy od nadmiaru frykasów dostanie rozstroju żołądka, zaraz o tym napiszą w gazecie i wywiady z nim będą robili, czy „mistrz" lubi baraninę i czy czytuje Huxleya? A ta zbójecka kreatura odwracała się na pięcie i bez jednego słowa szła na wędrówkę z takimi beztroskimi aktorami, jak on sam. Bo to jest taki cudowny pomyleniec, co będzie krążył po wszystkich zatraconych dziurach, dokąd nigdy teatr nie docierał i będzie grał chociażby w stodole. Będzie jadł wonną kiełbasę z czosnkiem, potrawę niegodną Hamleta, duńskiego królewicza. Będzie spał na wózku lub pod wózkiem Tespisa, albo „szpadą ojców swoich" będzie walczył z pluskwami w podejrzanym hoteliku. Dostojni aktorowie na wspaniałych stanowiskach „z emeryturą", wzruszali ramionami na widok czarnej owcy, a Poloniusze mówili o tym cudownym Hamlecie: — „Jest pewna metoda w tym obłędzie!" — Ale Adwentowicz szalał bez metody, lecz jakby w natchnieniu.

Mogę świadczyć o jego rozchełstanym żywocie dokładnie i ściśle, znam bowiem tego piekielnika i w przyjaźni z nim żyję od lat równo czterdziestu. Ja byłem smarkatym, przeto strasznie „ważnym" — sit venia verbo! — krytykiem teatralnym, a ten najdroższy myszygene był aktorem, już ze złotymi ostrogami. We Lwowie, oczywiście... Swój przylgnął do swego, bo tam wtedy dyrektorem był Tadeusz Pawlikowski, geniusz teatru, pierwszorzędny ironista, arcykpiarz wytworny. Kiedy miejscowa dulszczyzna zbojkotowała jakąś sztukę „dziwaczną", pan dyrektor Pawlikowski kazał ją grać i sam jeden siedział w loży pustego teatru, a potem, niezmiernie z siebie rad, wszystkich aktorów na wyborną kolację pięknie prosił. Taki

dyrektor musiał pokochać prześwietnego cygana, Adwenta. Obaj nie mogli się pomieścić w ówczesnych ramach i uciekali z obrazu. Obaj czynili wszystko naopak i noc zamieniali w dzień. Obaj miłowali namiętnie wszystko co było nowe i śmiałe a przede wszystkim do niczego niepodobne. Jeden był „rewolucjonistą" subtelnym i nienagannie wytwornym, a drugi, Adwentowicz, zawadiackim, zamaszystym, awanturniczym i rozpuszczającym pysk przy każdej sposobności. Promienistym swoim szaleństwem zarażał cały teatr, złożony z najwybitniejszych aktorskich matadorów, był to bowiem wonczas teatr w Polsce najpierwszy. Dokoła herszta skupili się wszyscy młodzi i szli za nim gromadą jak wesołe opryszki za Villonem. Pamiętasz, o „Brzydki Ferrante"? O jakże wtedy szalałeś, Hamlecie! Nieszczęsne Solwejgi czekały, bo Adwentowicz, najcudowniejszy Peer Gynt, Peer Gynt-włóczęga, wciąż jeszcze krążył po świecie, wciąż jeszcze czegoś szukał i na nim i w sobie. Wśród głębokiej nocy w przepięknym parku Kilińskiego ktoś śpiewał rewolucyjne pieśni... Adwentowicz! W podmiejskiej knajpie wyje gromada komediantów i grozi podpaleniem świata. Któż to im przewodzi? Adwentowicz! W robotniczym pochodzie tuż przy sztandarze potężnie stąpa — Adwentowicz! Na żadnego rzezimieszka nie patrzyła austriacka policja tak pożądliwym i łakomym wzrokiem jak na tego burzyciela świata. A przed oknami mojej „burżujskiej" redakcji, któż to najgłośniej krzyczał: — „Hańba!" i „Precz!" — Adwentowicz... (Muszę jednak zapisać sprawiedliwie, że zawsze mnie ostrzegał, kiedy się ta uroczystość miała odbyć, czasem bowiem kamyczek, wielkości ludzkiej głowy padał w upominku przez okno. Porządny chłop!).

A po tym wszystkim grał, i o Boże, jak grał! Jednego dnia Peer Gynta, którego dla niego przełożył Jan Kasprowicz, grał tak, że nam serca drżały w wielkim dreszczu, a nazajutrz niebieskiego ptaka w „Lekkomyślnej siostrze" tak „odstawiał", żeśmy się pokładali ze śmiechu. Jednej soboty „Don Juan" z twarzą przepysznie rzeźbioną, a drugiej soboty z potworną maską twarzy „Brzydki Ferrante" robił z tej miernej roli arcydzieło. Taki to wszystko potrafi... On nie jednego diabła miał w sobie, lecz kilku i do tego najgorszych skurczybyków. Łopotał ten najśmielszy z aktorów jak chorągiew na wielkim wietrze. Żywa krew tryskała z niespokojnego tego serca. Nie znał żadnych mizernych, łatwych sztuczek, tylko sztukę, w której gorzał jak w piekle. Czasem go ponosiło, czasem wpadał w upojenie, zapominał niekiedy co się z nim dzieje. Cwałował w ognistym pędzie i tratował przerażone słowa jakby chciał wyrzucić z siebie tę gorącą lawę, którą w niego nalał sam Wielki Lucifer: Słowacki. Ten i ów „klasyk", albo zgoła pożółkły piernik zżymał się, widząc, jak ten szalony aktor usiłuje rozwalić scenę, kopnąć suflerską budę, podpalić idiotyczne, pomarszczone dekoracje i — awanturę czyniąc nieprzystojną, — usiłuje wyrwać sobie serce z piersi i ukazać je struchlałym widzom: czyste, rozgorzałe, namiętne serce. A wtedy młodzież czyniła piekielną wrzawę. — To nasz! — wołała. — To nasz! To rycerz sztuki „bez trwogi i przygany", to jej bojownik, to młodość i siła, zapał, szaleństwo, jurność i krew, „burza i napór".

Pamiętasz, dostojny jubilacie?

(Wprawdzie taki jesteś „dostojny"!, jak ja kędzierzawy, ale tak będą dzisiaj do ciebie mówili. Udawaj ze wzruszeniem „dostojnego"!).

Co to było potem? Aha! Potem rozpoczął ponurą serię wariatów. Wielka była w owym czasie moda na Skandynawię, a co który bohater do polskiego teatru stamtąd przywędrował, trzeba go było nieodmiennie w ostatnim akcie odziewać w kaftan bezpieczeństwa. Skandynawia była wylęgarnią ciężkich, renomowanych obłąkańców. Ibsen, chociaż z zawodu aptekarz, nie przewidziawszy wynalezienia salwarsanu, też spłodził szaleńca w „Upiorach". Inni Hyperboreje takoż, Adwentowicz zaś otrzymał na Polskę jeneralne przedstawicielstwo tego niespokojnego żywego towaru. Do takiej doszedł doskonałości, że we wszystkich teatrach Europy nie miał konkurencji, a w „Upiorach" przewyższył o głowę taką nawet znakomitość, jaką był Kainz z wiedeńskiego Teatru Nadwornego. Aż miło było patrzeć jak nasz jubilat grał szaleńców. Psychiatrzy patrzyli ze zdumieniem i szczerym podziwem, a zawodowi, starzy recydywiści, mogli się jak sztubacy uczyć od tego arcymajstra, jak się naprawdę rozsypuje zdrowe klepki. Ja się tylko dziwię, że mój znakomity przyjaciel naprawdę nie oszalał. Cud to jest wyraźny i opieka boska . . .

Nie można jednakże powiedzieć, żeby to na psychice Adwentowicza nie pozostawiło śladów. Zanim wlazł w odwłok obłąkańca, chodził długo błędny, a kiedy już wpadł w trans, samą gębą straszył ludzi. Prostracja ducha doprowadzała go do tego, że przez dni kilka potrafił nie dotknąć kieliszka. Jest to na pozór nie do wiary, a jednak prawdziwe. A zaraz potem zrzucał z siebie skórę jak wąż, dyplomowany wariat przyprawiał sobie długą, siwą brodę i stawał się . . . księdzem Markiem. „Diabeł się w ornat ubrał . . ." itd. Jednym skokiem przepysznego swego talentu ciskał się z góry w przepaść i z przepaści na szczyt góry. Zaprawdę, diabelskie są te sztuki!

Dnia jednego skoczył wspaniale i — konno. Wśród ułanów Belliny cwałował piękny, dziarski ułan i śmiał się ze szczęścia. Hamlet jechał „na koniku wronym", aby zakatrupić Forynbrasa. Kiedy zaś „przeminęła z wiatrem" najpiękniejsza z przygód, szlachetny zbójca Karol, „wraca na Liban, do swojego domu", do domu obłąkanych, do teatru. Nic się nie zmieniło. Ani się postarzał. Jakim był włóczykijem, takim pozostał. Za grosz mu nie przybyło ani stateczności, ani powagi.

Aktorka nigdy się nie starzeje, tylko czasem umiera. Aktor natomiast wyborniejszą potrafi urządzić sztukę, bo młodnieje. Gdyby kto chciał się ściśle dowiedzieć, ile lat ma Solski, musiałby go przeciąć piłą i policzyć słoje, jak w dębie, a przecie jest to dzisiaj najmłodszy aktor w Lechistanie. A mój przyjaciel Adwent zaczyna być takim samym. Nie wierzcie w ten jubileusz, bo to kawał. To kpiny z publiczności i z łatwowiernych ludzi. Pozwala sobie na to pan Adwentowicz, bo zawsze sobie kpił z całego świata. Czas byłby wielki, aby po tylu piekielnych awanturach już się ustatkował, a jednak nie zaręczyłbym głową, czy nazajutrz po wspaniałym jubileuszu, nie drapnie do jakiejś Zakazanej Dziury, aby zagrać jednego ze swych ge-

nialnych mentecaptusów. Czyż nie prawda to, Wielki Mistrzu wszystkich scenicznych szaleńców? A czy to nie jest znamienne, że uczyniwszy ze swego życia burzę, pełną wichrów i wspaniałych błyskawic, obchodzi swoje aktorskie święto też w „Burzy"? Grzmotem będzie go oklaskiwać morze, a wichr odśpiewa na jego cześć uroczystą i szumną kantatę.

O drogi przyjacielu! Kocham cię bardzo. Diabli wiedzą, dlaczego, ale cię kocham. Kiedy dzisiaj będziesz wygłaszał słowa Prospera z piątego aktu, niech ci się wyda przez króciutką chwilę, że to ja, towarzysz twoich szaleństw szeptem do ciebie je mówię:

„Odbierz ten uścisk i przyjm tak dla siebie,
jak i dla wszystkich twoich tam obecnych,
serdeczne z ust mych pozdrowienie . . ."

Kornel Makuszyński

SPIS RZECZY

Str.

Ben Jonson: Pamięci mojego ukochanego mistrza, Wiliama Szekspira . . 1

Wiliam Szekspir: „Burza"

Stanisław Helsztyński: „Burza" — łabędzi śpiew Stratfordczyka . . 5
A. W. Verity: Komentarze do „Burzy" 9
Artur Sandauer: Polityka w „Burzy" 15

„Burza" na scenach polskich:

Jan Lorentowicz: „Burza" w Teatrze Polskim w 1913 r. . . . 18
Tadeusz Boy-Żeleński: „Burza" w Teatrze Narodowym . . . 20

Henryk Heine: Dziewczęta i kobiety Szekspira: Miranda . . 23
Zenobiusz Strzelecki: Teatr elżbietański 25
Karol Stromenger: Muzyka elżbietańskiej Anglii 33

Z dziejów Szekspira w Polsce:

Wiktor Hahn: Hamleci polscy 39

W hołdzie Karolowi Adwentowiczowi

Leon Schiller: Naturalista trochę i romantyk 44
Leon Schiller: Na jubileusz w roku 1934 47
l. s. s.: W czasie okupacji 50
Stanisław Dąbrowski: Karol Wielki 51
Adam Grzymała-Siedlecki: Karol Adwentowicz 55
Kornel Makuszyński: Szlachetny zbójca Karol Moor-Adwentowicz . . 59

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr TUR
ZA REDAKCJĘ: Zygmunt Kałużyński
Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka" z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21
D-015669

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

WILLIAM SHAKESPEARE

BURZA

DRAMATIS PERSONAE

PROSPERO	*KAROL ADWENTOWICZ*
MIRANDA	*BENIGNA SOJECKA*
ALONSO	*JÓZEF WĘGRZYN*
FERDYNAND	*TADEUSZ WOŹNIAK*
ANTONIO	*HENRYK BOROWSKI* *JÓZEF WASILEWSKI*
SEBASTIAN	*LUDOSŁAW KOZŁOWSKI*
GONZALO	*KONSTANTY PĄGOWSKI*
ADRIAN	*JÓZEF ŁODYŃSKI*
FRANCISKO	*JÓZEF KOSTECKI*
STEFANO	*STANISŁAW ŁAPIŃSKI*
TRINKULO	*ZDZISŁAW LUBELSKI*
BOSMAN	*JANUSZ KŁOSIŃSKI*
KALIBAN	*WŁADYSŁAW KACZMARSKI* *LEON PIETRASZKIEWICZ*
ARIEL	*RYSZARDA HANIN*
IRIS	*MARIA GÓRECKA*
CERES-ARIEL	*RYSZARDA HANIN*
JUNO	*MARIA WELANEK*

MARYNARZE—DUCHY

Role Iris i Juno, poza wymienionymi, grają S. Chromińska, M. Kozierska, M. Krawczykówna, I. Laskowska, M. Seroczyńska i Z. Skrzeszewska.

Przekład

CZESŁAW JASTRZĘBIEC-KOZŁOWSKI

Dekoracje i kostiumy
według projektów Pracowni Scenograficznej
pod kierunkiem

WŁ. DASZEWSKIEGO

Muzyka
na motywach epoki elżbietańskiej
w opracowaniu

WŁADYSŁAWA RACZKOWSKIEGO
TOMASZA KIESEWETTERA
KAZIMIERZA WIŁKOMIRSKIEGO

Tańce
układu

JADWIGI HRYNIEWICKIEJ

w wykonaniu
absolwentek i słuchaczek P. W. S. T.

Orkiestra i Chór
pod dyrekcją

E. WEJMANA

Widowisko
wykonał Zespół Aktorski
pod kierunkiem

LEONA SCHILLERA

Asystenci reżysera

ŁAZARZ KOBRYŃSKI
JERZY MERUNOWICZ
(PWST)

D-015935—2404