ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

Salon Pani Klementyny

Na stronie pierwszej niniejszego programu znajduje się rysunek, przedstawiający przodownika pracy. Autorem rysunku jest postępowy rysownik angielski Paul Hogarth, uczestnik wrocławskiego Kongresu Intelektualistów; rysownik ten wywiózł z Polski pełną tekę portretów i szkiców z śląskiego świata pracy.

Przerywniki, znajdujące się w numerze, rysowała Władysława Brodacka, fotografie wykonał Bronisław Stapiński.

Za redakcję programu: Wilhelm Szewczyk.

Andrzej Wydrzyński

Tradycyjna przedmowa

Utarł się dziwny obyczaj, że autor, który pisze o swojej sztuce, który stara się bronić jej zasadniczych koncepcji ideologicznych i artystycznych — tłumaczy się gęsto, że nie powinien tego czynić, że to nie wypada, że mu przykro... Inni autorzy, chociaż atakowani nawet bezpodstawnie, chociaż atakowani niekiedy z racji braku wykształcenia i przygotowania tych czy innych krytyków zawodowych — milczą. Jak gdyby dany utwór nie był zrodzony w głębi niepokoju, w męce, w największej z istniejących: w męce słów. Jak gdyby losy utworu były pisarzowi obojętne!

Tradycje takiego postępowania sięgają u nas czasów zamierzchłych — ale jego dziwna moralność nie znajduje uzasadnienia, aby ją kultywować.

Warto napisać przedmowę poprzedzającą sztukę, ażeby uczynić pierwszą próbę porozumienia się autora z widownią, ażeby publiczność konfrontowała teoretyczne założenia autora z ich realizacją, z doznanym przeżyciem.

Takie stawianie sprawy wywołało już w moim wypadku ostre sprzeciwy. Ale który z dobrych pomysłów nie wywoływał sprzeciwów? Tym bardziej, że jestem jednym z ostatnich, jacy na takie pomysły wpadali.

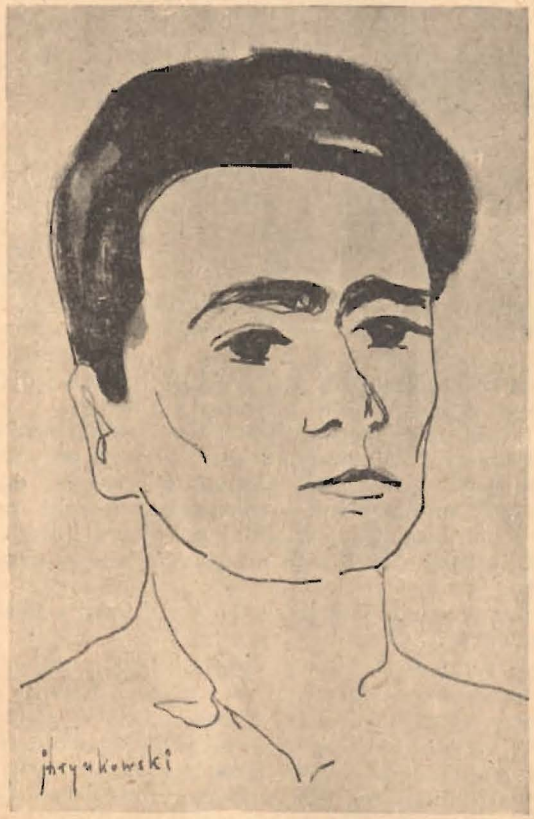
Do tradycji nie brania w publicystyczną obronę swego dzieła przyzwyczaja się autorów. Tak jak przyzwyczaja się mężczyzn do chodzenia ulicą obok kobiet zawsze z lewej strony, chociaż rozsądek nakazuje, ażeby mężczyzna idąc obok kobiety, znajdował się zawsze od strony jezdni.

Przechodzimy zatem na stronę jezdni — i postanawiamy w wypadku napisania nowej sztuki — również napisanie do niej kilku zdań od autora.

Wszystko co chciałbym napisać o „Salonie Pani Klementyny" — napisałem w samej sztuce. Starałem się uczynić to tak prosto i przejrzyście, ażebym nie musiał czegokolwiek i komukolwiek tłumaczyć.

Tytuł sztuki, który napozór brzmi dość „mieszczańsko", określa wyłącznie miejsce akcji, która dzieje się właśnie w salonie należącym do pani Klementyny. Klementyna nie jest centralną postacią sztuki, są przyczyny dla których nie zależało mi bynajmniej na tym.

Bohaterami sztuki są nawet nie poszczególni ludzie — ale raczej ich stosunek do wielu poruszonych zagadnień, ale moralność obu rodzin żyjących w ramach teatralnej fikcji sztuki, ale klasy, które



Jan Hrynkowski: Andrzej Wydrzyński.

oni reprezentują. Bohaterem sztuki jest także, zdaje się, że nader uchwytna granica wykreślona między nimi, granica w tym wypadku nie do przekroczenia.

Każda z osób działających ma swój własny świat i własne o nim wyobrażenia, przecież ludzie są właśnie tacy. Ale każdy z tych światów ma swój rodowód i swoją rację bytu w jednej z klas społecznych — a każdy z bohaterów reprezentuje (bo przecież ludzie są właśnie tacy!) interesy swojej klasy.

W mojej sztuce zwycięstwo należy do tej klasy, do której należy ono w historii. Ambicją autora był realizm — a że właśnie realizm socjalistyczny — więc i humanizm. Te racje wpłynęły na to, że rzeczy ludzkie dały się odkryć także w tych ludziach, którzy są naszymi wrogami, których moralność musi w walce z nami zniszczeć. Tak rozumieć człowieka uczył nas jeden z największych, Maksym Gorki.

W salonie pani Klementyny spotykają się dwa obce sobie światy, spotykają się ludzie jak gdyby naładowani odmiennymi ładunkami elektrycznymi. Ich zetknięcie się z sobą musi powodować ostre spięcia, wyładowania elektryczne, których pokazanie było istotnym celem sztuki.

Te ścierające się sprzeczności powodują postęp i rozwój akcji; wynika on z sytuacji i z przebiegu dialogów. Do dialogu przykładam chyba największą wagę. Może to być błędem mego dramatopisarstwa, a może być również błędem tych, którzy mi to zarzucają. Trudno, zwłaszcza autorowi (na podstawie dwóch sztuk), stwierdzić właściwą wartość tych chwytów, dzięki którym chce przekazać widowni prawdziwość przeżyć zawartych w dramacie.

Dialog jest również sprawą języka sztuki. Sztuka musi uczyć dobrego języka literackiego, musi zawartą w niej ideologię przekazywać w jak najdoskonalszej formie. Wartość literacka dialogów była również jednym z moich dążeń przy pisaniu sztuki.

Ambicją sztuki było, ażeby reprezentowała ona bardzo wyraźnie i bez dwuznaczników światopogląd autora i jego przynależność polityczną. Ambicją było również, ażeby przyznała się do niej klasa robotnicza, ażeby moja sztuka wystawiona dzięki rewolucyjnej walce klasy robotniczej i jej wielkiej pokojowej bitwie o produkcję — była jej sztuką. **Jeżeli tego nie osiągnąłem — uważam sztukę za niepotrzebną.**

To wszystko, co chciałbym jeszcze powiedzieć o sztuce, jest w samej sztuce zawarte.

Należałoby tylko wyjaśnić, że rozwój klęski rodziny Klementyny, jest centralną sprawą sztuki — i dlatego rozwija się ona poprzez trzy akty. Rodzina Józefa, wprowadzona dopiero w drugim akcie — ma tylko dwa akty do dyspozycji dla rozwoju swoich spraw — i to akty niepełne, ponieważ toczą się w nich również dalsze dzieje rodziny Klementyny. Już w czasie prób rozbudowałem do ostatecznych granic, na jakie pozwalała kompozycja i koncepcja ideologiczna sztuki — życie rodziny robotniczej Józefa. Uważam,

Roman Zawistowski, który wyreżyserował „Salon Pani Klementyny" i który gra w sztuce rolę Stefana.

że każde zdanie dodane tej ostatniej, że nawet bardzo drobna, dopisana scena dla Józefa, czy też jego rodziny chybiałaby mojemu zamierzeniu i wypaczyłaby istotną treść sztuki. Piszę o tym, ponieważ wiem, że szukający dziury w całym będą się właśnie tego „czepiać". Bronię tego z całą świadomością — i z pełnym poczuciem odpowiedzialności.

To wszystko co wyżej napisano — nie oznacza bynajmniej, że uważam „Salon Pani Klementyny" za dobrą sztukę. Przecież dopiero uczę się pisać dla Teatru — a stwierdzenie, w jakim stopniu posiadłem tą umiejętność — nie należy do mnie. Nie znam się na tym.

„Salon Pani Klementyny" był napisany w dość krótkim czasie — ale w przeciągu kilku następnych miesięcy dokonałem wielu przeróbek, przeżywając ogromny niepokój o wartość artystyczną i ideologiczną sztuki. Czytałem sztukę przed wystawieniem w środowiskach robotniczych, czytałem ją w gronie kolegów i towarzyszy. Wysłuchałem wielu uwag z ogromnym zainteresowaniem, jedne

z nich były irytujące i niepoważne, inne natomiast pozwoliły mi dostrzec pewne usterki sztuki.

Znalezienie właściwej linii rozwoju akcji utrudniała mi pewna „dziwność" w założeniach formalnych, chciałem dzięki nim mobilizować widownię wokół poruszonych problemów. Dopiero rozmowa z ministrem Sokorskim zwróciła moją uwagę na istotne przyczyny błądzenia w pierwszej redakcji sztuki — i spowodowała, że to co chciałem powiedzieć, zostało powiedziane bardzo po prostu.

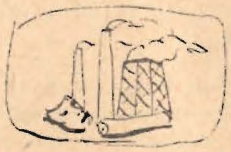
Ostatnich przeróbek dokonałem w czasie pierwszych prób czytanych. Słyszałem w jaki sposób aktorzy wypowiadają pewne kwestie, każde słowo reżysera skierowane do aktorów — przyjmowałem za słowo wypowiedziane do mnie. Obserwowałem uważnie reakcję aktorów. Po kilku dniach spełniłem wszystkie rozsądne życzenia — reżysera, aktorów i własne — dopisując kilka scen i kilka wykreślając. W zetknięciu z warsztatem teatralnym sztuka uzyskała swoją **ostateczną formę** — i taką przyjął reżyser, wkładając w pracę nad nią cały kunszt swego znakomitego rzemiosła.

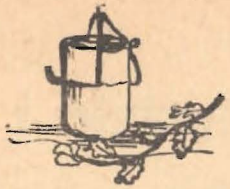
Pierwszą radością był fakt, że sztuka stała się własnością nie moją, ale publiczną. Że w dyskusji nad początkową redakcją sztuki brali udział robotnicy, że brali w niej również udział przedstawiciele życia społecznego i politycznego.

Stosunek ministra Sokorskiego, który znalazł sporo czasu na przedyskutowanie sztuki, który okazał mi wielkie zaufanie, zezwalając na dokonywanie dowolnych przeróbek w czasie prób — przyczynił się do tego, że odnalazłem właściwą drogę w uczynionych zmianach.

Drugą, zarazem ostatnią, przedpremierową radością — to stosunek zespołu technicznego i aktorów do sztuki, to zapał reżysera Romana Zawistowskiego i jego ogromna praca reżyserska i aktorska — to wreszcie wyjątkowy, i zaskakujący mnie po doświadczeniach z moją pierwszą sztuką — stosunek dyrektora Władysława Woźnika nie tylko do mojej — ale w ogóle do polskich sztuk współczesnych; to troska, jaką otoczył sztukę — i warunki, jakie stworzył dla pracy nad nią.

Myślę, że w takich okolicznościach, że przy takim stosunku do współczesnych autorów — nic nie stoi na przeszkodzie rozwoju polskiego dramatopisarstwa.





Władysław Woźnik

AUTORZY DO TEATRU

Jako dyrektor Państwowego Teatru Śląskiego ze szczególnym zainteresowaniem śledzę próby stworzenia współczesnego, opartego o współczesną tematykę repertuaru polskiego. Dla wszystkich z nas jest rzeczą najbardziej ważną stworzenie takiej dramaturgii, która by potrafiła zapamiętać w genialnym artystycznym skrócie wielkość przemian doby dzisiejszej, wartości naszej pracy nad budową Polski Ludowej, wysiłek mas pracujących, walkę klasową, która toczyła się i toczy w każdej dziedzinie życia polskiego. Dopływ nowych pisarskich sił wydaje się tutaj naczelną potrzebą, wołanie o kadry zatem i tutaj najbardziej aktualne.

Posiadając tak postępową dramaturgię, jak utwory Słowackiego, jak utwory Zapolskiej czy Perzyńskiego, że wymienimy tylko niektóre, dbać musimy także i o ich dzisiejsze powstawanie. Teatr pod tym względem odgrywa nie tylko rolę wtórną. Teatr nie tylko wystawia i pośredniczy w przekazywaniu nowych dramatycznych treści nowemu widzowi. Teatr jest także inicjatorem pewnych akcji dramatycznych. Współpraca naszego teatru z wieloma dramaturgami polskimi niewątpliwie pozwoli na powstanie i wystawienie dzieł, które zaliczone będą do klasycznego repertuaru współczesnego. Obecna prapremiera, ukazująca nam sztukę autora ze środowiska śląskiego, jest pierwszym przykładem tego rodzaju współpracy.

Widownia nasza szczególnie żywo przyjmuje sztuki współczesne. Blisko sto przedstawień „Odwetów" w naszym teatrze to argument najcelniejszy. Przekroczona setka „Mieszczan", nawiązujących swoją krytyką stylu myślenia mieszczańskiego do dzisiejszych przemian, to argument dodatkowy. Powodzenie Sofronowa „W pewnym mieście", sztuki najbardziej bliskiej naszej widowni, bo zajmującej się kompleksem zagadnień odbudowy naszych miast i miasteczek, stale wznawiane spektakle „Makara Dubrowy" Kornijczuka — to wszystko ilustruje najlepiej stosunek naszej robotniczej widowni do sztuki i problematyki współczesnej.

I dlatego będziemy w naszym teatrze wystawiali przede wszystkim współczesnych autorów, polskich lub obcych (tych ostatnich, o ile problemy przez nich poruszane mają ten sam wymiar i cel polityczny). I dlatego przede wszystkim polskim autorom współczesnym oddamy do dyspozycji najlepszych wykonawców, najlepszych reżyserów. Dlatego też ze wszelkich sił dopomagać będziemy w powstawaniu na scenie wielkich współczesnych dramatów lub komedii społecznych, by postępowa linia polskiej dramaturgii nie doświadczyła najmniejszej przerwy, by kontynuowana przez pisarzy i artystów, tworzących w ustroju socjalistycznym, służyła jak najlepiej klasie robotniczej.

Zdzisław Hierowski

Trochę statystyki i optymizmu

Nad rzekomym kryzysem i upadkiem naszego dramatu współczesnego wylano już nie jedną krokodylową łzę. Biadania tego rodzaju towarzyszą każdej niemal premierze nowej sztuki polskiego autora. Zresztą pesymistycznym utyskiwaniom nie sposób odmówić pewnej słuszności. Rzadko się bowiem zdarzało, byśmy wychodzili z nowej polskiej sztuki z pełną i niczym nie zamąconą satysfakcją, znacznie natomiast częściej towarzyszyło tego rodzaju okazjom uczucie pewnego niedosytu, czasem wręcz rozczarowania.

Wszystko to jednak nie upoważnia do negatywnej oceny dramaturgii minionego pięciolecia, ani tym bardziej do pesymistycznych na jej temat horoskopów. Gdy przyjrzymy się dorobkowi naszych dramatopisarzy bliżej, spostrzeżemy przede wszystkim, że twórczość sceniczna dotrzymuje zdecydowanie kroku innym dziedzinom twórczości pisarskiej, że dramat bynajmniej nie więcej notuje na swym koncie klęsk i niepowodzeń niż poezja czy proza, że podlega tym samym procesom rozwojowym i tak samo ostrożnej wymaga oceny.

Zacznijmy od statystyki. Z licznych cyfr, które padały w różnych przemówieniach i artykułach, najmocniej przemawiają do przekonania te, które wynikają z zestawienia sztuk polskich, granych na naszych scenach, ogłoszonego przez St. Marczaka-Oborskiego („Teatr", 1949, nr 9). Zestawienie to dotyczy czterech sezonów (lata 1945—1949) i wykazuje, że teatry polskie wystawiły w tym czasie 97 premier powojennych. Na końcowy okres roku 1949 przewidziane było wystawienie dalszych dziesięciu nowych sztuk autorów polskich. W sumie więc liczba przeszło stu utworów, które przeszły przez scenę, stanowi dorobek liczebnie bardzo poważny. Ale statystyka nie kończy się na tym. Według danych, przytoczonych przez Piotra Borowego na zjeździe w Oborach, po wojnie powstało u nas w ciągu czterech lat sztuk znacznie więcej, gdyż poczet autorów obejmuje około 600 nazwisk. Sami bardziej już znani literaci mają tu na sumieniu około 300 sztuk.

Cyfry te świadczą, że nigdy jeszcze chyba w Polsce nie było takiego nasilenia twórczości dramatycznej. Jest to bez wątpienia z jednej strony wynik nacisku pasjonującej, nowej tematyki, z drugiej natomiast rozbudowy życia teatralnego, postępującego upowszechnienia teatru i wzrostu jego atrakcyjności. Spośród około 70 autorów, których sztuki pojawiły się w okresie 1945—1949 na scenach, mniej więcej 55 to debiutanci sceniczni, którzy przyszli do teatru od prozy lub poezji, lub też w ogóle debiutanci, którzy od sceny zaczynają swoją twórczość. Pewna część z tych siedemdziesięciu nazwisk prawdopodobnie nigdy już nie powróci na afisze teatralne, ale grupa około 30 autorów to w naszej skali bądź pisarze dramatyczni bezspornie pierwszej klasy, bądź też debiutanci, których dalszy rozwój nie może pozostać bez wpływu na losy dramaturgii współczesnej.

Tyle mówi statystyka, która w rzeczach literatury zawsze bywa płynna a stanowić może zasadniczo tylko argument pomocniczy i orientacyjny. Toteż przywiązujemy do niej znaczenie tylko o tyle, o ile wskazuje ona na wyjątkowe ożywienie naszej twórczości dramatycznej po wojnie. Po tym stwierdzeniu pozostaje nam sprawa druga — próba oceny artystycznych osiągnięć naszego dramatu powojennego.

Na wstępie posłużmy się tu pewnym porównaniem. Chodzi o zestawienie z okresem międzywojennym. Widzieliśmy już, że porównanie ilościowe przemawia wyraźnie na korzyść naszych czasów choćby już samą przeciętną sezonową prapremier polskich. Porównanie dalsze utrzymuje ten stosunek. Powojenny dramat polski jest treściowo znacznie bogatszy, bardziej interesujący, silniej związany ze współczesnością i z życiem, a przy tym wszystkim zdradza poważniejsze i szlachetne ambicje. Zważmy tu przede wszystkim ciężar gatunkowy sztuk przeciętnych, tej grupy sztuk, które wypełniają repertuar teatrów, czasem odnoszą nawet przez sezon lub dwa znaczne sukcesy, ale w rezultacie nie zdobywają w teatrze i literaturze trwałej pozycji. Przed wojną była to domena komediowej łatwizny, farsowej szmiry, tęgo podlewanej pikantnym sosem, lub zręcznie konstruowanych sztuczek o płyciutkiej problematyce obyczajowej. W przeciwieństwie do tego dziś każdy niemal autor piszący czy to komedię, czy dramat sięga po sprawy i problemy dużej wagi i doniosłego znaczenia. Jeśli mu się nawet rzecz nie uda, na szacunek zasługuje sama ambicja zamiaru pisarskiego, która nie pozwala zestawiać jego niepowodzenia z sukcesami regularnych dostawców repertuaru teatrom przedwojennym. Charakterystyczna dla wielu międzywojennych autorów scenicznych stosunkowo wysoka sprawność rzemiosła pisarskiego pogrążała stopniowo literaturę dramatyczną w bezduszność i efekciarstwo, których uniknąć zdołały tylko jednostki o poważniejszych ambicjach twórczych. Dziś często pisarze o mniej sprawnym rzemiośle mocują się z problematyką, której czasem sprostać nie mogą i najtęższe pióra. Ale to jest droga twórcza, droga rozwoju, to stwarza zdrową atmosferę dla prawdziwego wysiłku twórczego.

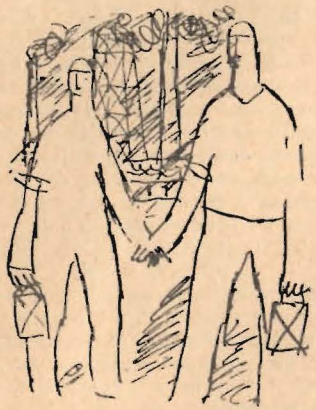
Obraz naszej powojennej twórczości dramatycznej jest bardzo różnorodny. Nie tylko pod względem tematyki, w której najwyraźniej zarysowujące się grupy stanowi tematyka okupacji, wojny i powrotu do nowego życia, stosunku do nowej rzeczywistości i jej prawd, wreszcie nawiązująca do współczesności tematyka historyczna. Obraz ten jest różnorodny także i ze względu na różne postawy światopoglądowe autorów oraz środki artystyczne, którymi się posługują. W pierwszym etapie niepodległości sukcesy odnosił subtelny, poetyzujący, pełen niedomówień i nastrojów dramat Szaniawskiego, z którym współzawodniczył klasycyzujący, inteligentny, błyskotliwy dramat Morstina. Z uporem walczył o swoje miejsce

„Komedia" Andrzeja Wydrzyńskiego to pierwsza sztuka młodego autora śląskiego, której prapremiera odbyła się na scenie Państwowego Teatru Śląskiego. Przedstawienie wyreżyserował Jerzy Merunowicz. Powyżej trzy postacie z „Komedii": Piotr (Rudolf Gołębiowski), Edward (Jerzy Merunowicz), Porucznik Gestapo (Zbisław Pelc-Ichniowski).

katolicki, mocno osadzony w problemach psychologicznych i moralnych dramat Zawieyskiego. Potem po raz pierwszy przemówił ze sceny mocny, ale silnie zaprawiony mistycyzmem talent Brandstaettera. Przy tym nie bez przejściowych sukcesów próbowano stworzyć oparty o francuskie natchnienia teatr poetycki, trawestujący przede wszystkim wątki klasyczne.

Na wszystkie te zjawiska patrzymy dzisiaj jako na dość już dla naszego odczuwania odległą przeszłość. Widzimy tam albo próby czasem mimowolnego nawet zafałszowania rzeczywistości, albo próby zwekslowania problematyki współczesności na boczne tory, albo w końcu ucieczki przed dniem dzisiejszym. Nie da się zaprzeczyć, że w ogólnej ocenie utwory należące do tego etapu rozwoju naszego dramatu po wojnie artystycznie górują nad dramatem nowym, sięgającym po współczesną problematykę społeczną i polityczną, dążącym do realizmu socjalistycznego. Dziwić się temu nie można. Tamten dramat operuje wydoskonalonymi, wypróbowanymi środkami artystycznymi, które współgrają bez większych zgrzytów z poruszaną przez autorów tematyką i wysuwanymi przez nich problemami natury przede wszystkim moralnej i psychologicznej. Nasz nowy dramat społeczny, silnie osadzony w bieżącej rzeczywistości, budujący nowy obraz człowieka i świata, odkrywający nowe, socjalistyczne konflikty — musi zaczynać niemal zupełnie od początku. Środki i chwyty, którymi tak niezawodnie i sprawnie można było operować w dramacie wyrosłym na gruncie kultury i ideologii mieszczańskiej, przy obróbce nowego materiału twórczego zaczęły zawodzić w sposób oczywisty. Obserwujemy to w świetnych skąd inąd sztukach Kruczkowskiego, widzimy to w sztukach Wirskiego, Korcellego, Ważyka, Wydrzyńskiego i wielu innych walczących o nowy dramat polski pisarzy. Nowe środki i nowe formy doskonalą się powoli, wśród wielu prób, wśród częściowych sukcesów, wśród częściowych lub całkowitych niepowodzeń. Zdobycze nowego ustroju dopiero narastają, typ nowego człowieka dopiero się tworzy, nowy stosunek człowieka do człowieka i nowa moralność dopiero się kształtują — tak samo jak dopiero rozwija się i ugruntowuje nowy stosunek do pracy. Wszystko to komplikuje pracę dramaturga, który stawia sobie wymagania ideowe i artystyczne i świadom jest wymagań, jakie mu w tym względzie stawia odbiorca, widz teatralny, domagający się prawdy, niefałszowanego życia, żywych i działających ludzi a nie marionetek, operujących słowem bez pokrycia w psychologii i działaniu.

Dlatego na współczesny dramat polski musimy patrzeć jak na zjawisko będące w okresie kształtowania się i dojrzewania. Proces ten jest skomplikowany i trudny, wymaga czasu, cierpliwości i wyrozumiałości. Dokonuje się on w żmudnej walce o nowe wartości. Obserwowany w dwóch latach ostatnich szczególnie żywy przypływ nowych sił twórczych i stałe doskonalenie się pisarzy, mających już za sobą doświadczenia, czego dowodem będą liczne premiery najbliższych miesięcy, uprawiają do optymizmu, który może się okazać uzasadniony wcześniej, niż może przypuszczamy.



Lucyna Wranik: Jedność robotnicza.

KATOWICKIE
wieczory teatralne

Katowickie dyskusyjne wieczory teatralne, urządzane na Małej Scenie po każdej premierze w Państwowym Teatrze Śląskim, zyskują coraz więcej zwolenników. Wieczór kwietniowy poświęcony był dyskusji nad „Moralnością Pani Dulskiej". Przeszło czterogodzinna dyskusja, której główną treść stanowiła rozprawa między literatami a dziennikarzami na temat interpretacji „Moralności" i jej celowości we współczesnym repertuarze (prasa katowicka uważała tą sztukę za niepotrzebną w chwili obecnej na scenie katowickiej), udowodniła, że dyskusje te dawno już straciły swój wyłącznie teatralny charakter, że toczą się one już na rozległych obszarach literatury i jej zadań społecznych i politycznych, oraz teatru jako ważnego czynnika w walce o socjalizm.

Majowa dyskusja, równie gorąca i równie długa — także przy wypełnionej do ostatniego miejsca sali — obracała się głównie wokół katowickiej inscenizacji „W pewnym mieście" Anatola Sofronowa. Udział w dyskusji wzięło przeszło trzydziestu obecnych na sali. Świadczy to o powszechności zainteresowań teatralnych i o wadze takich sztuk w naszym repertuarze, jak dotykająca najaktualniejszych problemów odbudowy sztuka Sofronowa. Tym razem zdania były bardziej zróżniczkowane jak również grupy atakujących czy godzących się na katowicką inscenizację.

W drugiej połowie czerwca profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego dr Kazimierz Wyka wygłosił odczyt o „Balladynie" Słowackiego. Była to — po przedstawieniu „Balladyny" na naszej scenie w inscenizacji i reżyserii dyr. Władysława Woźniaka i po wydaniu specjalnego numeru „Wieczorów teatralnych", poświęconego Słowackiemu (które na tym numerze zakończyły swój żywot) — trzecia z kolei impreza naszego teatru, mająca na celu uczczenie Roku Słowackiego.

Prof. Kazimierz Wyka wystąpił w swojej prelekcji z próbą niezwykle śmiałą, bo z próbą marksistowskiej interpretacji „Balladyny". Przyznając, że jest to w ogóle pierwsza tego rodzaju próba, z góry zastrzegał się, że w jego modelu mogą być jeszcze pewne luki. W obszernym wstępie zrealizował prelegent nasamprzód wszystkie ważniejsze dotychczasowe interpretacje „Balladyny", od Zygmunta Krasińskiego, któremu „Balladyna" była poświęcona, po obowiązującą niemal po dziś dzień idealistyczną interpretację Juliusza Kleinera. Prof. Wyka stwierdził przy tym, na podstawie obszernie cytowanych urywków z dawnych krytyków „Balladyny", że im dalej od powstania dzieła, tym silniej zatraca się realistyczny prąd w rozumieniu tego najbardziej obok „Agezylausza" utworu politycznego Słowackiego.

Od Stanisława hr. Tarnowskiego panuje w polskiej historii literatury takie rozumienie „Balladyny", które odbiera jej wszelką wagę polityczną, które widzi w niej jedynie igraszkę fantastycznych wypoetyzowanych sił, które podkreśla w niej jedynie wzięty z Szekspira świat Goplany, jako naczelne poetyckie i treściowe zjawisko utworu. Tarnowski wystąpił z tego rodzaju interpretacją „Balladyny" — zdaniem prelegenta — zupełnie świadomie. Jest ona wynikiem jego reakcyjnego, klasowego stanowiska. Podkreślenie wagi Goplany jako centralnej postaci odbierało

„Balladynie" świeżość pasji politycznej, z jaką została napisana, nie pozwalało na należyte umiejscowienie utworu w kręgu politycznych zjawisk współczesnej Europy. Tymczasem, zdaniem prof. Wyki, Goplana odgrywa w utworze nikłą rolę motacza akcji, bez niej utwór byłby jeszcze bardziej wstrząsający swym realizmem, bardziej krwawy. Gdy zaczynają się dziać dla Słowackiego sprawy całkiem „serio", gdy zaczyna się zbliżać sąd sprawiedliwości dziejowej nad krwawym władcą, Goplana wymyka się z akcji, która odtąd toczy się w całkowicie realnym korycie. Prelegent sięgnął w tym miejscu nawet do podobnego przykładu budowy dzieła, przykładu z pozoru tylko bardzo dalekiego, do „Zemsty" Fredry: tutaj Papkin odgrywa rolę takiego motacza akcji, Papkin, który wymyka się z akcji, kiedy dochodzi do bezpośredniego spotkania Cześnika i Rejenta, kiedy zaczyna się wielki poważny finał. Bez Papkina „Zemsta" nie byłaby komedią, ale krwawą tragedią, wziąwszy pod uwagę gorące temperamenty obu głównych antagonistów. Wbrew zdaniu interpretatorów „Balladyny", od Tarnowskiego począwszy, Słowacki w utworze tym nie ustanowił idealnej równowagi między światem fantastycznym a realnym. Świat fantastyczny służy tylko wydobyciu na wierzch centralnych politycznych problemów i postaci sztuki.

Prof. Wyka widzi w „Balladynie" antymonarchistyczny i antyfeudalny dramat, pokazujący nam trzy rodzaje awansu: pierwszy, awans dobrej woli — Pustelnika, Aliny, Kirkora, drugi — awans bezprawia: Balladyny, Kostryna, trzeci — awans Grabca i częściowo Goplany, będący ostrą ironią i szyderstwem z władzy królewskiej. Sama Balladyna jest dowodem, jak demoralizująco działa na człowieka wyobcowanie się z klasy, do której przynależy. (Jeden z dyskutantów, Jan Brzoza, podał rozmowę z pewnym górnikiem po przedstawieniu „Balladyny". Na zapytanie, czy go te wszystkie zbrodnie chłopskiej córki Balladyny nie przerażają, górnik ów odparł: A poco ona tam lazła?)

Polityczne znaczenie „Balladyny" scharakteryzował prelegent również na podstawie dokładnej analizy stosunków politycznych w ówczesnej Europie, stosunków, których echa utwór zawiera. Zrozumienie konwencji i ówczesnej romantycznej poetyki uwolni nas od dosłownej i absolutnie pewnej interpretacji niektórych wierszy utworu.

Przywracając „Balladynie" jej postępowe stanowisko w kręgu wielkiej poezji romantycznej — odkrywamy równocześnie na nowo poetę, który doskonale wyczuwał ruch epoki i którego republikańskie tendencje tak bardzo bliskie są naszemu rozumieniu postępu w tamtych czasach.

Dyskusja — mimo zapowiedzi odrębnego wieczoru dyskusyjnego, poświęconego przedstawieniu katowickiemu — była żywa i obfitowała nie tylko w momenty, które poszerzały i uzupełniały postępowy model „Balladyny", ale i w głosy, które próbowały przeciwstawić prelegentowi liberalniejszą ocenę dzieła. Kilku dyskutantów potwierdziło absolutną zgodność interpretacji scenicznej dyr. Woźnika z tezami prof. Wyki, co podnosi znaczenie polityczno-artystyczne katowickiego spektaklu. Tłumy na sali zaświadczyły nie tylko o atrakcyjności wykładu, ale i o powodzeniu „Balladyny" wśród widzów śląskich. (wisz)

»Krzyk jarzębiny«

Samobójstwo Ludwika Spitznagla jest w dziejach naszej kultury — czymś w rodzaju tajemnicy Meyerlinga. Sprawa tajemnicza i niewyjaśniona. Zająć się tą sprawą, spróbować wytłumaczenia, wydobyć głębszy sens tragicznego faktu, który nas pozbawił niezwykle utalentowanego człowieka, a zarazem wpłynął na rozwój duchowy Słowackiego — to były zadania pasjonujące. Nic dziwnego, ze skusiły Wacława Kubackiego.

Skusiły, równocześnie, jako badacza — i pisarza. Bo w takich mrocznych historiach, pasja odkrywcza uczonego może się zbliżać do twórczej inwencji artysty. Kiedy Tadeusz Wojciechowski z drobniutkich wzmianek źródłowych budował hipotezę o sprawie Bolesława Śmiałego, chciał być tylko uczonym. Domysły jego potwierdziły późniejsze odkrycia archeologów — na skandynawskich wazach. Ale „Szkice historyczne" Wojciechowskiego, dzięki tkwiącej w nich intuicji są zarazem dziełem artyzmu. Naodwrót, „Stanisław i Bogumił" Marii Dąbrowskiej, dramat zbudowany według założeń artyzmu, rzuca światło na zawiły splot zagadnień, kształtujących egzystencję Polski Piastowskiej.

Jaką tajemnicę mogła kryć w sobie sprawa Ludwika Spitznagla? Gdyby była tylko jednym z objawów szerzącego się wtedy werteryzmu, lęku przed życiem, niesmaku czy przedwczesnego młodzieńczego znudzenia, mogłaby nas zainteresować jako objaw psychologii epoki. Jeśli jednak postać Spitznagla ma przemawiać bezpośrednio do naszej wyobraźni, trzeba w tym samobójstwie szukać innego jeszcze sensu. Kubacki podsuwa nam tę możliwość, stara się otworzyć ową perspektywę. Wiąże tragedię osobistą Ludwika Spitznagla z dramatem pewnej części ówczesnej naszej inteligencji. Inteligencji rozpalonej przez romantyzm, wierzącej w postęp, buntującej się przeciw krzywdom społecznym. Zapewne, że coś z dawnego neurastenika i psychopaty — marzyciela zostało w Spitznaglu z „Krzyku jarzębiny". Lecz decydującą pobudką, wpychającą bohaterowi rewolwer do ręki, nie była sprzeczka z Laurą, lecz rozmowa z leśniczym Michałem, którego Ludwik mimowoli unieszczęśliwił. Jest to bankructwo człowieka, który jasno widząc drogę w przyszłość — nie umie po niej stąpać.

Możnaby przyklasnąć takiej hipotezie — gdyby była tylko pomysłem literackim. Lecz, jak wspomniałem, inwencja pisarza musi się tu spleść w sposób nieunikniony — z argumentami historyka. W scenie 6-tej aktu III-go rozgoryczony Spitznagel woła: „Najtrudniejszą rzeczą, na jaką może odważyć się Polak — jest myśl". Otóż tutaj nasuwają się wątpliwości. Czy odosobnienie Spitznagla wynika z jego właściwości indywidualnych, czy też ma być oskarżeniem całego pokolenia? Czy właśnie wtedy w latach trzydziestych XIX-go stulecia, myśl samodzielna była u nas taką rzadkością? Zjawiskiem tak chwiejnym, niepewnym i bladym?

Kiedy Shelley przyjechał po raz pierwszy do Londynu, wypadło mu zamieszkać w hotelu „Poland-street". Ten przypadek napełnił go radością. „Polska — Kościuszko — walka o wolność — postęp świata" — takie skojarzenia nasuwała mu sama nazwa naszego kraju. Prawda, że Maurycy Mochnacki w swej Historii Powstania Listopadowego oskarża przywódców ruchu o to że nie umieli porwać mas ludowych, że więc zaprzepaścili jedyną szansę walki. Lecz to słuszne oskarżenie może dotyczyć tylko Rządu Narodowego — nie ruchu umysłów.

W tym samym czasie, gdy samobójstwo popełnił Spitznagel — wiedli pierwsze rewolucyjne rozmowy: młody porucznik w Ostrołęce, Szymon Konarski z kolegą pułkowym Wojciechem Duraszem. I z rozmów tych miała za lat kilka wyniknąć wspaniała konspiracja radykalna, obejmująca ponad 3.000 osób w kilku województwach. A jeszcze przed Powstaniem działał w Warszawie późniejszy męczennik, Łukasiński.

Dramat Kubackiego jest interesującą próbą wytłumaczenia sprawy Spitznagla; jest także wskazaniem dróg genetycznych „Kordiana". Lecz paradoksalną wydaje mi się myśl, by jako reprezentanta ówczesnej Polski rewolucyjnej pokazać 21-letniego neurastenika. Tym bardziej, że sprawa Spitznagla, już samą niezwykłością musi przesłonić w utworze — resztę postaci.

„Krzyk jarzębiny" żyje literacko; jest dziełem pobudzającym i ciekawym. Bardzo piękną wydaje mi się już metafora, zawarta w samym tytule utworu: „Krzyk jarzębiny". Ile jest w tym nabrzmiałych poezją znaczeń: „Dokoła wre czerwienią jarzębina" mówi w III akcie Ludwik Spitznagel. „Niedawno odkryłem, że nagrzane słońcem jarzębiny pachną zatrważająco rozkosznie... Jarzębina już napięła czerwień aż do niemego krzyku... Chałupy chłopskie płoną w jarzębinach... Ja tu nie mogę żyć spokojnie... Budzi mnie po nocach krzyk jarzębiny..." Jest to metafora nie tylko poetycka; owe jarzębiny, zapalające swą czerwienią chłopskie chałupy, tłumaczą i streszczają w sobie myśl dramatyczną utworu. Tak nabiera metafora ważkiego sensu nowego: staje się metaforą teatralną.

W. N.

Wacław Kubacki: **Krzyk jarzębiny.** Opowieść dramatyczna w trzech aktach. Państwowy Instytut Wydawniczy 1949. Stron 110.

Dwie postacie katowickiej »Balladyny«

Danuta Kwiatkowska jako Balladyna.

Stefania Michnowska jako Matka.

PAŃSTW. TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
DYREKTOR WŁADYSŁAW WOŹNIK

W ramach Festiwalu współczesnych sztuk polskich

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

SALON PANI KLEMENTYNY

komedia współczesna w trzech aktach

OSOBY:

Władysław	**Florian Drobnik**
Klementyna	**Janina Morska**
Stefan	**Roman Zawistowski**
Rollke	**Stanisław Winczewski**
Maria	**Helena Rozwadowska**
Józef	**Lech Madaliński**
Hipolit	**Kazimierz Lewicki** **Zygmunt Wilczkowski**
Teresa	**Liliana Czarska**
Człowiek	**Jerzy Bielecki**

Reżyseria:
ROMAN ZAWISTOWSKI

Dekoracje i kostiumy:
JAN HRYNKOWSKI

Wykonanie dekoracji:
ANTONI UNDEROWICZ

Kierownictwo kostiumerni damskiej i męskiej:
ZOFIA DIAKIEWICZ i MICHAŁ WALCZAK

D. 9 „Czytelnik" K-ce — 2981 — 26. 6. 50 — R-1-18068 — 5000