PAŃSTWOWY TEATR NOWY

scena komediowo - muzyczna

ROK 1951

PROGRAM

CENA 60 gr.

GEORGE BERNARD SHAW

PYGMALION

sztuka w 5-ciu aktach

Przekład Floriana Sobieniowskiego

OSOBY:

aktu pierwszego

Matka	Lucyna Messal
Córka	Janina Anusiakówna
Fred	Mieczysław Wojnicki
Mężczyzna z notatnikiem	Stanisław Daczyński
Mężczyzna o wyglądzie wojskowym	Zygmunt Maciejewski
Kwiaciarka uliczna	Irena Eichlerówna
Przechodnie: pierwszy	Kazimierz Łabudź
„ drugi	Franciszek Gołąb
„ trzeci	Józef Stylko
„ czwarty	Jan Rusek
Kobieta	Helena Stępowska

aktów następnych

Henryk Higgins, profesor fonetyki	Stanisław Daczyński
Pułkownik Pickering, badacz sanskrytu	Zygmunt Maciejewski
Eliza Doolittle, uczennica prof. Higginsa	Irena Eichlerówna
Pani Pearce, gospodyni prof. Higginsa	Janina Warnecka
Alfred Doolittle, śmieciarz, ojciec Elizy	Adolf Nowosielski / Mieczysław Winkler
Pani Higgins, matka profesora	Hanna Parysiewicz
Pani Eynsford Hill	Lucyna Messal
Klara (jej dzieci)	Janina Anusiakówna
Fred (jej dzieci)	Mieczysław Wojnicki
Pokojowa Pani Higgins	Janina Szulcówna

Reżyseria: Stanisław Daczyński

Asystent reżysera: Irena Eichlerówna

Dekoracje: Agnieszka Hornicka

Kostiumy wg. projektów Haliny Elżbiety Lewickiej

Światło: Wacław Woydyno. Inspicjent: Franciszek Gołąb

Charakteryzacja: Antoni Ostrowski

Brygadier sceny: Stefan Nowacki

Kierownik literacki: Julian Tuwim

Vice-dyrektor: Józef Białkowski

Dyrektor: Jerzy Macierakowski

2B-12927 S. Z. G. Zakład 9- Koszykowa 33
Zam 108. dn. 12.II.51 nakład 15.000 sztuk

PAŃSTWOWY TEATR NOWY
w WARSZAWIE

Jerzy Bernard Shaw i jego „Pygmalion"

Opowiada mit grecki, że król Cypru Pygmalion, który chętniej trudnił się amatorskim rzeźbiarstwem niż rządzeniem, wykuł pewnego razu w marmurze tak wspaniałą dziewicę, iż zakochał się w niej bez pamięci. Schudł, wyszpetniał, był bliski zgonu z miłości, bo kamienna osoba ani rusz nie mogła odwzajemnić jego uczuć. Ale od czego bogini Wenus, która opiekowała się Pygmalionem? Tchnęła życie w martwy posąg i Pygmalion ani się nie obejrzał jak został szczęśliwym małżonkiem ex marmurowej Galatei o toczonych ramionach i nogach z kości słoniowej. Cud się stał, Galatea zakrólowała na Cyprze i w sercu Pygmaliona i urodziła mężowi syna Pafosa, budowniczego — nie brakło talentów artystycznych w tej rodzinie! — Najwspanialszej w świecie greckim świątyni Afrodyty.

Tyle starożytni, i nie należy zapominać o tym „źródle", mając do czynienia z jakimkolwiek utworem, dotyczącym „pigmalionizmu". Ludzie antyczni widzieli w legendzie o Pygmalionie przede wszystkim elementy cudowności, w które wierzyli lub z których podrwiwali — nowsze czasy rozwinęły temat Pygmaliona w romantyczne i indywidalne marzenie o tworzeniu duchowym człowieka przez człowieka całkiem podług woli, myśli i wyobrażeń „stwórcy". Ów ideał, sprzeczny zresztą z naszym współczesnym rozumieniem dróg kształtowania się charakteru jednostki pośród otaczającego ją świata, którego jest nieoderwalną cząstką — a więc ideał zarozumiały i płon-

ny — nie mógł być jednak źródłem koncepcji autora najświetniejszego nowoczesnego dzieła sztuki na temat Pygmaliona; nie gorzej niż my zdawał sobie bowiem Shaw sprawę z nierealności i fałszu takiego założenia. To też i tytuł i myśl sztuki G. B. Shawa „Pygmalion" należy rozumieć ironicznie, przekornie i mitoburczo.

Idea „Pygmaliona" nie stanie się nam jednak dostatecznie jasna, jeśli nie spojrzymy na nią poprzez pryzmat osobowości autora sztuki i jego ideologicznych postulatów. Dopiero wówczas może się nam udać rozcięcie węzła gordyjskiego utworu.

Gdy Jerzy Bernard Shaw, największy po Szekspirze dramatopisarz narodu angielskiego, zaczynał swą twórczość dramatyczną, gasły w literaturze zachodniej Europy ostatnie blaski wielkiego mieszczańskiego realizmu krytycznego, biegnące od Balzaka do Maupassanta a w teatrze osiągające wówczas swój szczyt w twórczości Ibsena. Kapitalizmowi w stadium imperializmu nie odpowiadał już realizm lecz założenia formalistyczne w sztuce, pogoń za wynaturzeniem treści i formy. W tych warunkach sztuka burżuazyjna odwraca się posłusznie od realizmu i przerasta w dwa skrajne, antyrealistyczne kierunki: w naturalizm, który pod przykrywką pozornej, fotograficznej wierności szczegółom niósł niemniej niż formalizm dekadenckie zniekształcenie rzeczywistości — oraz w różnorodną powierzchu bezkształtność najrozmaitszych odcieni formalizmu, które jeszcze lepiej spełniały funkcje sztuki bezideowej w służbie burżuazji. W teatrze na miejsce Ibsena chce się wcisnąć Strinberg, do drzwi scenicznych puka modernizm Wedekindów i Schnitzlerów, a równocześnie rozszerza się w gustach burżuazji miejsce teatru rozrywkowego, tylko rozrywkowego, wyłącznie rozrywkowego, miejsce pustej przeerotyzowanej komedii bulwarowej, która tradycje Augiera, Sardou, Scribe'a przeradza w farsy Hennequina, Verneuilla, Tristan Bernarda i w setki, tysiące naśladujących oryginały francuskie sztuk kosmopolitycznego burżuazyjnego repertuaru (w Polsce — twórczość Kiedrzyńskiego, Krzywoszewskiego i całej plejady podobnych im autorów). Nurt realistyczny nie zniknął (w Polsce, mimo wszystkich zastrzeżeń — Zapolska), w Rosji wydał nawet twórczość Maksyma Gorkiego, obok Shawa największego scenopisarza europejskiego w pierwszej ćwierci XX wieku. Przechodząc od realizmu krytycznego na pozycje partyjno-proletariackie, posunął się Gorki dalej niż Shaw, stał się zwiastunem i twórcą realizmu

socjalistycznego — ale dopiero przyszłość miała doń należeć, na gruncie europejskiej sztuki modernistycznej był wyjątkiem, zwalczanym przez krytykę burżuazyjną.

Wyjątkowe stanowisko zajęła też twórczość irlandzko-angielska Shawa, który ponad wszelką wątpliwość stwierdził wyraźnie, że „jednego zdania nie potrudziłby się napisać, gdyby miał tworzyć sztukę wyłącznie dla sztuki". Pogląd ten stał w jaskrawej sprzeczności z obowiązującym na przełomie wieków kanonem burżuazyjnej krytyki, nic dziwnego, że Shawowi dostało się mnóstwo połajanek, które pod pozorami szacunku dla talentu Shawa i uznania dla jego bezkompromisowości i śmiałości wypowiadania się, kryły uporczywe chęci pomniejszenia formatu sztuk Shawa w oczach jego współczesnych i osłabienia siły oddziaływania tych sztuk. Takie cele miały na oku wszelkie określenia Shawa jako heretyka czy arcyheretyka współczesności, jako alchemika (nie-chemika) społecznego, nie mówiąc już o mniej wybrednych epitetach, takich jak żongler, pajac, clown, błazen lub nawet wariat. Różne rzeczy wypisywali o G. B. S. również polscy krytycy burżuazyjni, przypomnijmy choćby Zygmunta Wasilewskiego, który twierdził, że Shaw „bawi się odwracaniem prawd na absurd", że „parodiuje prądy umysłowe literacko-filozoficzne" i że „na scenie polskiej nie tłumaczy się żadną potrzebą". Reakcyjny krytyk co wystrzelił — to kulą w płot. Bo musiała być jednak jakaś „potrzeba" — i to nie najmniej ważna — w teatrze polskim na Shawa, skoro znalazł się między najpopularniejszymi obcymi pisarzami na polskich scenach. O co szło endeckiemu publicyście, wiemy; i dlaczego z autora „Androklesa i lwa", „Świętej Joanny" czy „Candidy" chciał zrobić „odwracacza prawd na absurd". Shaw był dla burżuazyjnego widza kamieniem obrazy, był w czasach panowania teatru mieszczańskiego najcięższym orzechem do zgryzienia na scenie. Jego żywiołowego, wspaniałego talentu nie udało się przekreślić ani piórem Franka Harrisa ani administracyjnymi szykanami ani próbami bojkotu pierwszych „Sztuk Nieprzyjemnych". Skoro więc trzeba było, chcąc nie chcąc, uznać teatralną wielkość Shawa, spróbowano ją przynajmniej rozbroić lub bodaj osłabić. Opinia miała poniżyć Shawa, tymczasem ludzie jeszcze tłumniej zaczęli się cisnąć na shawowskie premiery, jeszcze zawzięciej analizować i dyskutować dzieła tego autora. Trzeba jednak było siły przekonań i siły talentu Shawa, by oprzeć się wszystkim wrogim wypadom w pojedynkę i atakom zbiorowym i ustrzec się przed paradok-

sami dla paradoksów, przed gimnastyką myśli i idei dla samej gimnastyki.

Shaw oparł się naciskom, jego sprzeciw i protest doszedł do granic, u których kończy się postawa aprobująca założenia ustrojowe, i przekroczył te granice. Shaw, jak wiemy, uważał się za socjalistę i w swej analizie społecznej pragnął ukazać przyczyny i korzenie zła. I tu dopiero wyrósł szlaban, którego Shaw nie umiał minąć, zapora, która Shawowi-rewolucjoniście nie pozwoliła w pełni przejść od negacji do afirmacji. Ostrowidz w krytyce, stał się krótkowidzem we wnioskach pozytywnych. Do socjalizmu doszedł przez fabianizm, a fabianizm to była organizacja radykalnej burżuazyjnej inteligencji, oderwana od mas, odciągająca proletariat od walki klasowej i gotowa się zadowolić ochłapami reform. To też choć Shaw od „teorii" fabiańskich nieraz odbiegał i nieraz je wyprzedzał, zachwiał się i zawahał przy wyciągnięciu wniosków. Rewolucja społeczna? Shaw wolał wierzyć, że przewrót nastąpi drogą ewolucyjną, że klasy uciskające same zrozumieją beznadziejność swej sytuacji i ustąpią dobrowolnie. To było największe złudzenie Shawa, tu jego rozum i trzeźwość zacierały się i mętniały. Wielbiciel Wielkiej Rewolucji Październikowej, niezmienny do końca życia entuzjasta i herold chwały i geniuszu Józefa Stalina — Shaw łudził się, że przez dyskusje da się obalić nie tylko przestarzały obyczaj i konwencje ale nawet społeczne zło. Temu przekonaniu pozostał samotnik z Ayot St. Lawrence wierny nawet wówczas, gdy we właściwy sobie sposób w komedii „Biliony Buoyantów" zaczął dyskusję o bombie atomowej, pozostał wierny nawet w ostatniej swej sztuce, napisanej na rok przed śmiercią, w jednoaktówce, w której występują tylko dwie osoby, Shaw i Szekspir, starając się ocenić swą kulturalną rolę.

Ale niech ta niedoskonałość ideologiczna Shawa, ta — powiedzieliby surowi sędziowie — połowiczność jego postępowości, nie zaciemni nam zrozumienia, że w jego osobie zeszedł do grobu dnia 2 listopada 1950 r. pisarz, który przeciwstawił się burżuazyjnemu pojmowaniu świata i którego dzieło nowa epoka przechowa z równym pietyzmem jak dzieło Balzaka czy Tołstoja.

*

„Pygmaliona" napisał Shaw w 1912 roku, w czasie zatem gdy miał już poza sobą najśmielsze sztuki społeczne, najzuchwalsze demaskowanie kapitalistycznego zła, gdy miał już w swym

dorobku sztuki takie jak „Szczygli zaułek", lub „Profesja pani Warren", „Pygmalion", podobnie jak „Candida", należy do tych świetnych dzieł sztuki dramatopisarskiej Shawa, w których zajął się on przede wszystkim problemami psychologicznymi, choć oczywiście nie zawieszonymi w jakiejś amorficznej próżni. „Pygmalion" to jedna z najlepiej zbudowanych sztuk Shawa, pełna harmonii pomiędzy wymogami akcji scenicznej a tokiem myśli autora i dyskusja nie unieważnia, nie podporządkowuje tu sobie fabuły. To też „Pygmalion" należy do najczęściej grywanych sztuk Shawa i również w Polsce zajął, jeśli się nie mylę, pierwsze miejsce pośród wystawień sztuk Shawowskich.

Czy „Pygmalion" jest jednak tylko sztuką psychologiczną, obrazem pojedynku miłosnego Higginsa i Elizy Doolittle, jak to chciała w nas wmówić krytyka burżuazyjna, pragnąca problemat sztuki zredukować, sprowadzić do jakiegoś ponadczasowego i pozaczasowego konfliktu „Adama i Ewy"? Oczywiście było to czasem naiwne i powierzchowne, częściej świadomie mistyfikujące podejście do „Pygmaliona". W sztuce bowiem możemy z łatwością wskazać na powiązania społeczne i stwierdzić, że Shaw nie przemienił się nagle w „Pygmalionie" w jakiegoś psychologa-formalistę. Jego wstręt do „sztuki dla sztuki" obowiązuje i przy ocenie „Pygmaliona". Wielki humanizm, który przesyca sztukę, jest jej równie ważnym elementem jak problematyka społeczna, którą wyczytać można z konfrontacji rodziny Higgins z rodziną Doolittle.

Z okazji zeszłorocznego wystawienia „Pygmaliona" w Krakowie toczyła się interesująca polemika o znaczenie sztuki i o jej sens dla dzisiejszego widza. Jeden z krytyków uważał wznawianie obecnie „Pygmaliona" za „niezbyt uzasadnione", ponieważ ta komedia jest — jego zdaniem — „poniekąd anachroniczna". Stanowisko to nie wydaje się słuszne. I nie tylko dlatego, że arcydzieła się nie starzeją, taki argument byłby potrosze wykręcaniem się sianem. W „Pygmalionie" mamy jednak możność uwypuklić treści postępowe, treści tłumaczące w kategoriach społecznych perypetie bohaterów utworu.

Jeden przykład. Kim jest Alfred Doolittle? W jego postaci, w jego filozofii chciał Shaw ukazać, jak w krzywym zwierciadle, moralność burżuazyjną w jej drobnomieszczańskim skarykaturowaniu. Szanowny rodziciel Elizy jest o wiele mniej lumpenproletariuszem niż mieszczaninem, który „zeszedł na dziady", wykoleił się i anarchizuje. Dorwanie się do pieniędzy od razu przywraca byłego śmieciarza kapitalistycznemu społeczeństwu

i zmieni go w salonowego filozofa, goszczonego w pałacach arystokracji. Satyra, której ani celowości ani ostrości nie podobna odmówić.

A Eliza i Higgins? Jak wiadomo, Shaw sportretował do pewnego stopnia z natury tych dwoje ludzi — Elizę z osoby aktorki Nelly Gwyne, która usilną pracą z dziewczyny niemiłosiernie kaleczącej język literacki wyrosła na świetną odtwórczynię ról salonowych; a Henryka Higginsa z postaci Henryka Sweeta (1845—1912), mistrza lingwistyki angielskiej, autora „Podręcznika fonetyki" i „Historii dialektów angielskich". To — plotka o „Pygmalionie". W sztuce i Eliza i Higgins przejęli raczej zewnętrzne cechy od swoich pierwowzorów. Chodzi bowiem o sprawy nieporównanie ważniejsze niż kontredans fonetyki. Henryk i Eliza pod pozorami poddawania się namiętnościom kryją natury mocne i pełne hartu. Zwłaszcza Eliza, dziewczyna z ludu, wyraża jego zdrowie moralne i nic tu niema do rzeczy, że jest przypadkowo córką dżentelmena Alfreda. Higgins myślał, że stworzył Elizę, równie dobrze Eliza stwarza Higginsa, budząc w oschłym geniuszu fonetyki uczucia i problematykę Pygmaliona i oczyszczając go z pewnych nawyków burżuazyjnego myślenia. Po tej linii odczytać możemy najbardziej postępową treść sztuki.

Jaki jest dalszy los Elizy po opadnięciu kurtyny? Shaw nie pozostawia co do niego żadnych wątpliwości, szeroko rozpisuje się o nich w epilogu, dodanym do książkowego wydania „Pygmaliona". Powiedzmy krótko: Shaw jako najbardziej odpowiadające mu rozwiązanie wymienił małżeństwo Elizy z... Fredem. „Co postanawia Eliza — pisał dosłownie Shaw — postanawia między Fredem a Higginsem. Czy zdecyduje się na przynoszenie Higginsowi pantofli przez całe życia, czy też pozwoli Fredowi przynosić sobie pantofle przez całe życie? Nie może być wątpliwości co do odpowiedzi. Jeżeli Fred nie jest dla niej odrażający biologicznie, a Higgins biologicznie atrakcyjny w stopniu przewyższającym wszystkie jej instykty, wyjdzie za Freda". Co więcej, przypuszczenie, że Eliza mogłaby wyjść za Higginsa nazywa Shaw „nie do zniesienia" i powiada, że byłoby to „rozwiązanie bezmyślne".

Co się stało później? Shaw szeroko rozwodzi się w epilogu na ten temat: pułkownik Pickering dał młodzieńcom 500 funtów jako prezent ślubny, za te pieniądze spędzili oni miodowy miesiąc, po czym nieoceniony pułkownik dopomógł państwu

Eynsford Hill do założenia kwiaciarni; kwiaciarnia z początku bankrutowała, ale później zdobyła sobie elegancką klientelę, itd., itd.

A więc Eliza jako mistrzyni w zawodzie, od którego rozpoczęła drogę życiową i Higgins jako Pygmalion nadal usiłujący wpłynąć na swą Galateę — oto jak przekornie widział Shaw przyszłość bohaterów „Pygmaliona". „Eliza lubi Freda i lubi pułkownika; nie lubi Higginsa i pana Doolittle" upierał się Shaw. Ale czy widza te twierdzenia, zresztą w kształt sceniczny słabo włączone, muszą obowiązywać, czy widz musi podzielać wstręt Shawa do pozornie banalnego zakończenia w stylu „wyszła Numa za Pompiliusza"? — Pospolitość Freda — jeśli nie odstrasza Elizy od mariażu z nim — stawia przy tym pod znakiem zapytania te cechy charakteru Elizy, które są jej (i sztuki) najsilniejszym atutem. Zresztą sam Shaw napisał, że Eliza w dalszym swoim życiu miewała wizje, by „posiadać Higginsa samego na bezludnej wyspie" i dorzucił melancholijnie: „wszyscy miewają tego rodzaju wizje". Sądzę więc, że bez naruszenia struktury myślowej „Pygmaliona" wolno widzowi — jeśli tak chce — dopowiadać sobie przyszłość Elizy i Higginsa w matrymonialnej kropce nad i. Mimo sprzeciwów autora widzowi wcale nie wydaje się niemożliwy taki trwały związek Henryka Higginsa i Elizy Doolittle, w którym nie byłoby już ani pana ani niewolnicy a jedynie dwoje zgodnych towarzyszów postępowej drogi życiowej. Widz, myśląc tak, nie koniecznie byłby na błędnej drodze. Byłby po prostu optymistą, wyciągającym logiczne wnioski.

J. A. Szczepański

2-B-12927 S.Z.G Zakł. 9 Koszykowa 33 15.000 zam. 108. 12.II.51 r.