TEATR NARODOWY

im. Wojska Polskiego

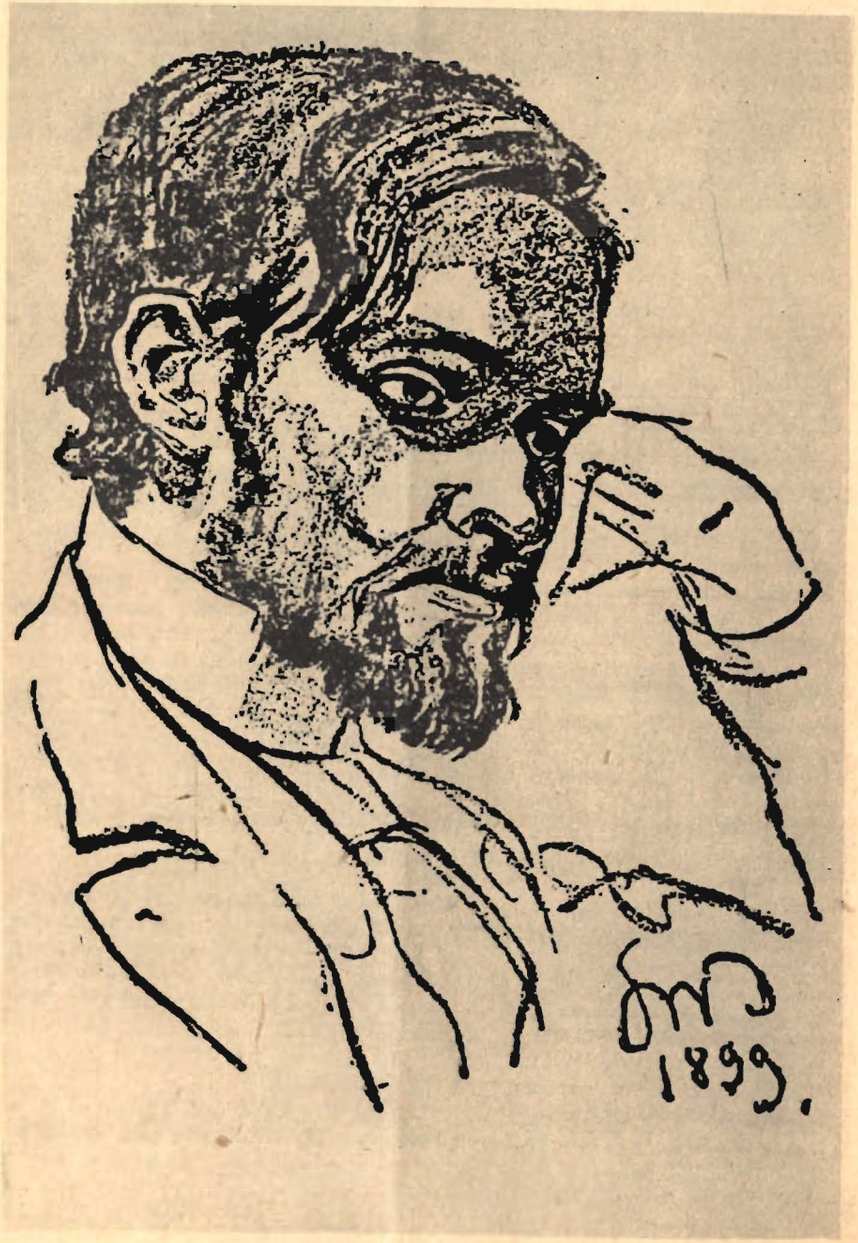
SCENA STUDYJNA

JAN AUGUST KISIELEWSKI

KARYKATURY

KOMEDIA W 4 AKTACH

1953



JAN AUGUST KISIELEWSKI
Rysunek Stanisława Wyspiańskiego

BOHDAN KORZENIEWSKI

O SCENIE STUDYJNEJ

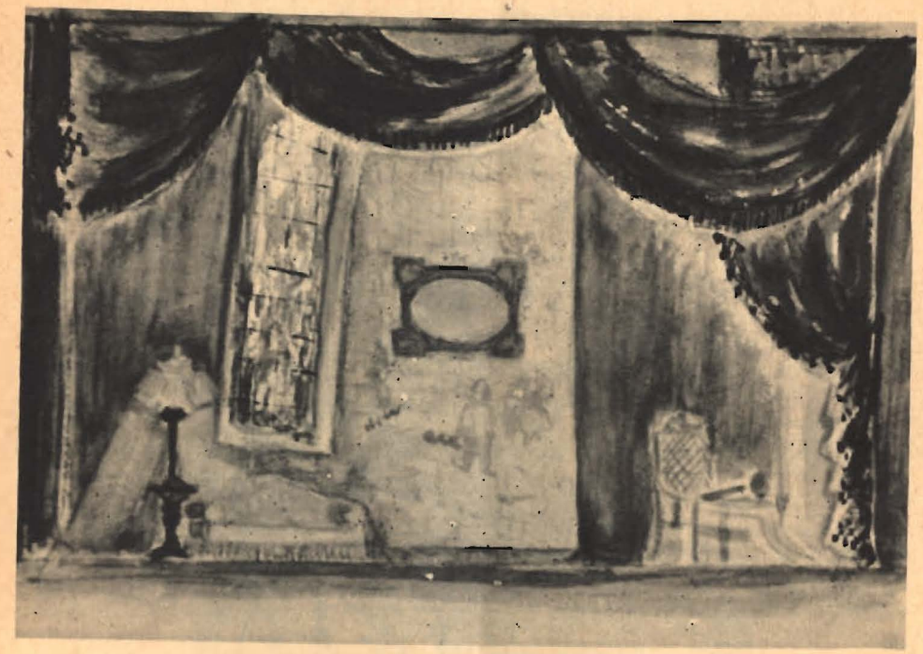
Nazwa „scena studyjna" wymaga paru słów wyjaśnienia, gdyż mogłaby inaczej doprowadzić do nieporozumień.

Pracę studyjną, w najlepszym i najprawdziwszym znaczeniu tego słowa, prowadzi dziś cały teatr. Każda sztuka, zarówno współczesna, jak i dawna, jest próbą ukazania dzisiejszości, znalezienia właściwego języka dla tych myśli i uczuć, którymi żyją ludzie w latach powstawania narodu socjalistycznego. Każda też jest etapem w walce z dawnymi nawykami myślowymi, z przeżytkami starych i pustych już form.

Walka ta na terenie teatru przebiega podobnie, jak w innych dziedzinach twórczości. Tak samo chodzi w niej o tę jasność, prostotę i siłę wyrazu, która cechuje dojrzałych pracowników sztuki. Dojrzałych nie tylko w sensie opanowania rzemiosła artystycznego, władania w pełni środkami swojej sztuki. Sama sprawność techniczna nie wydawała nigdy dzieł trwałych. Prawdziwą dojrzałość artystyczną osiąga ten, kto stał się świadomym uczestnikiem walki o nową postać cywilizacji, szermierzem najbardziej twórczej, przywracającej ludziom dumę i wielkość, ideologii nowej epoki w historii. Dopiero jedność idei politycznej i służących jej środków artystycznych daje tę sztukę realizmu socjalistycznego, którą nasz teatr stara się opanować. Każdy krok do niej jest w tej dziedzinie twórczości rezultatem zespołowej pracy studyjnej.

Nie można więc ograniczać tej pracy, obejmującej cały teatr, do wyodrębnionych zespołów teatralnych. Tworzenie jakichś laboratoriów teatralnych, które by na uboczu od głównego nurtu naszego życia zajęły się poszukiwaniem nowego wyrazu artystycznego byłoby — mówiąc szczerze — jawną niedorzecznością. Zrywałoby z naczelnym zadaniem, jakie dzisiaj sobie teatr postawił, tj. z powszechnością jego sztuki. Teatr chce, nie rezygnując z żadnej trudnej myśli ani żadnego prawdziwego uczucia, przemawiać językiem zrozumiałym dla wszystkich.

Jest to, jak wiadomo, najwyższa umiejętność artystyczna. Ubiega się o nią zawsze sztuka w epokach rewolucyjnych przeobrażeń ludzkości, kiedy masy ludowe podejmują trud i dumę budowy naszej cywilizacji. Odstępstwo od tej zasady prowadziłoby nieubłaganie do elitaryzmu, w tym wypadku do jakiegoś teatrzyku „dla wybranych", a co za tym idzie do języka specjalnego, właściwego dla oderwanych od rzeczywistości grup artystycznych — więc języka już od urodzenia martwego.



Marian Stańczak: Szkic dekoracji aktu I

Nie dla tych więc celów Teatr Narodowy powołuje do życia swoją „scenę studyjną". Wyrasta ona z zupełnie innych potrzeb. Przeprowadzamy mianowicie od kilku lat bardzo twórczą i odważną rewizję naszego dziedzictwa kulturalnego. W nauce, sztuce, technice, słowem wszędzie odbywa się wielka praca porządkowania wiedzy o świecie przy pomocy metody, którą się kierujemy w całym naszym życiu umysłowym. Materializm dialektyczny coraz mocniej przenika i kształtuje nasze myślenie. Otwiera też, co stwierdzamy ciągle, nie tylko dalekie, ale i bardzo jasne horyzonty.

Tej pracy, prowadzonej wokół, teatr nie może przyglądać się z założonymi rękami. Stoją bowiem przed nim zadania, których nikt za niego nie wykona. Dramat nie zawsze zdradzi wszystkie swoje tajemnice w czytaniu. Pełnej wymowy nabiera dopiero na scenie, kiedy po długim okresie przygotowań ukaże prawdziwych ludzi. W wypadkach szczególnie trudnych, a literatura polska nastręcza ich sporo, oni — ci żywi ludzie — zdecydują ostatecznie o przydatności czy nieprzydatności utworu dla naszej kultury. Dyskusja, jaka gdzie indziej toczy się przy książce czy obrazie, tutaj winna się rozwijać przy przedstawieniu teatralnym. Oczywiście pod warunkiem, że zdoła ono ukazać rzeczywistość w tym zakresie uporządkowaną.

„Scena studyjna" chce służyć dramatom, dawnym i dzsiejszym, jeszcze nieprzedyskutowanym. Próba sceny, jako najwłaściwsza w tym wypadku forma przygotowania dyskusji, okaże, w jakim stopniu zaspokajają one naszą ciekawość świata, wzbogacają wiedzę o człowieku.

STANISŁAW HELSZTYŃSKI

O ŻYCIU I TWÓRCZOSCI JANA AUGUSTA KISIELEWSKIEGO 1876 – 1918

Rok 1899 przynosi J. A. Kisielewskiemu niebywałe powodzenie W pierwszych dniach stycznia, ściślej mówiąc 3 stycznia, na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie, będącego pod kierownictwem Tadeusza Pawlikowskiego, ukazała się jego pierwsza sztuka „W sieci", w parę miesięcy później druga pt. „Karykatury", wreszcie w październiku trzecia „Sonata", zyskując u publiczności i krytyków wielkie uznanie. Ponadto prawie równocześnie z wystawieniem „W sieci" przyszła wiadomość o nagrodzie, przyznanej „Karykaturom" na konkursie w Warszawie. „W sieci" uzyskało również nagrodę. Autor olśniony powodzeniem rozbudowuje ostatnią część „W sieci" w osobną sztukę pt. „Ostatnie spotkanie", przygotowuje teksty do wydań książkowych, myśli o wystawieniu swych sztuk zagranicą. We wrześniu między jedną premierą a drugą, jedzie do Paryża, by przygotować grunt pod swe zagraniczne sukcesy, uwija się jak w ukropie, wchłania pochwały rozbrzmiewające wokoło, staje się bohaterem chwili, nie tylko w Krakowie, lecz we wszystkich trzech zaborach, gdzie istniały sceny polskie i gdzie byli wrażliwi na nowe sztuki polscy dyrektorowie teatrów.

Kim był ten 23-letni młodzieniec, który w przeciągu jednego pamiętnego 1899 roku zadziwił sceny polskie? Był wydalonym z szóstej klasy gimnazjum w Tarnowie uczniem, któremu własny ojciec prorokował w r. 1894, po relegacji ze szkoły, smutny koniec. Zdeklasowany przedstawiciel warstwy szlacheckiej, mający w pamięci arystokratyczne koneksje swoich przodków, po trosze artysta, agronom i technik, a po prawdzie nauczyciel tańców, tkwiący po uszy w lojalności i austrofilizmie nie mógł darować synowi odczytu pod szumnym tytułem „Orzeł i słońce" wygłoszonego w okresie wielkanocnym r. 1894 na stulecie rewolucji Kościuszkowskiej. Dla niego ideały polityczne i społeczne syna, który wypominał Austrii Szelę i rzeź 1846 r., akceptował walkę o niepodległość, włączał do swojego programu tezy ludowe ks. Stojałowskiego i przyznawał się do sympatii dla socjalistów, wydawały się zejściem na drogi wywrotowe i rewolucyjne. Gdy w momencie tym zmarła matka Jana Augusta, nauczycielka szkoły wydziałowej, podzielająca jego poglądy, zatarg między ojcem i synem pogłębił się do tego stopnia, że opuszczenie domu przez syna okazało się jedynym rozwiązaniem trudności rodzinnych.

W r. 1895 podążył do Wiednia, w którym, jak w wielkiej soczewce odbijał się wyraźnie ówczesny stan rozkładu europejskiego systemu kapitalistycznego, wchodzącego w etap imperializmu. Drobnomieszczaństwo zagrożone przez postępującą monopolizację ze strony kapitalizmu imperalistycznego, odpowiadało w nowych kierunkach sztuki „buntem", który zrywał z tradycjami realizmu krytycznego, odrzucał niewygodną wiedzę o świecie, szukał schronienia przed rzeczywistością w mistycznych, albo mistyfikujących teoriach „nagiej duszy", „jaźni", „prabytu". Wyrażało się w nich to zagubienie przez mieszczaństwo sensu historii, które prowadziło do ideologii reakcyjnej.

W chwili kiedy Kisielewski zjawił się nad Dunajem, święcił tu triumfy dekadentyzm wśród pisarzy, wśród artystów zaś i malarzy rozwijała się secesja. W literaturze i publicystyce rej wodzili Schnitzler, Bahr, Altenberg i Kraus. Pełna temperamentu czwórka usiłująca zaszczepić symbolizm na naturalizmie,

Na str. 4 i 5 karykatury ówczesne z „Liberum Veto"

Na próbie. Studenci: Janusz Bylczyński, Igor Śmiałowski, Andrzej Szczepkowski, Zbigniew Kryński

nadawała literaturze i publicystyce żywe piętno, poruszała zagadnienia artystyczne i estetyczne, wprowadziła zwyczaj dysput po kawiarniach i lokalach, królowała w Café Central, stawała się sensacją stolic i narzucała modę literacką życiu artystycznemu wszystkich większych skupisk miejskich w strupieszałej monarchii habsburskiej, dobiegającej swego niesławnego końca. Pozbawiony cech dawniejszego realizmu krytycznego, ruch ten, znamionujący daleko idące oderwanie się twórców burżuazyjnych od rzeczywistości, głosił mniej lub więcej wyraźną pogardę dla mas, sławił stanowisko jednostki genialnej, staczał się na wąskie, ekskluzywne tory sztuki dla sztuki, będącej źródłem deklaracji fin-de-siécle'u.

Jakie to typowe dla schyłku wieku XIX hasła wchłaniał Kisielewski nad Dunajem, słyszymy w prologu „Karykatur", gdzie gromada kolegów Relskiego, grupa artystów i studentów, obficie szafująca żargonem wiedeńskim, obdarzy nas próbką takiej z kawiarń żywcem przeniesionej problematyki, dyskutowanej przez ówczesnych adeptów sztuki:

„Ibsen, Gladstone, Munch, Kowalewska, Maeterlinck, Nietzsche, Tołstoj, Boecklin, Dostojewski, Strindberg, Bebel, posłowie, diabolicy, redaktorzy, mistycy, piąta kuria, feministki, palladyści, mizogyni, dzień ośmiogodzinny, dramat parlamentarny z przeskoczeniem foteli, akustyka teatralna, barykada z pulpitów, votum nieufności, pięć absolutów, artysta-kapłanem, koniak arcykapłanem, jeżeli to wszystko nie skończy się na kobiecie, to jestem gips". („Karykatury" str. 8).

Obok Strindberga i Nietzschego, zwłaszcza Nietzschego, filozofa imperialistycznej przemocy i amoralności, ci zblazowani pseudo-artyści wspominają w ciągu akcji najczęściej absynt, mistykę, kobietę-szatana.

Kraków, stolica kulturalna kraju gospodarczo zacofanego, z partią socjalistyczną wyraźnie reformistyczną i ugodową, uległ dekadenckiej epidemii zachodu w ostatniej dekadzie wieku XIX w bardzo wysokim stopniu i chciwie wciągał w stare swe płuca niezdrowe, schyłkowe idee zachodu, idące przez Wiedeń. Zaroiło się w kawiarniach Krakowa od długich peleryn i długich, rozczochranych kędziorów, od wytwornych estetów i młokosów pretendujących do roli geniuszów, Kisielewski postanowił ukazać ich w krzywym zwierciadle satyry, na scenie. Od trzech lat oddany do użytku Teatr im. Słowackiego, z kierownikiem Tadeuszem Pawlikowskim, reagował żywo na nowinki z zachodu. Jan August skierował swą uwagę na ten odcinek.

Znalazłszy niezadawalającą go pracę kancelisty w biurze adwokackim w Krakowie, zamknąwszy się w pokoju rzucił się Kisielewski do pisania sztuk. Materiał do pierwszego dramatu wziął z własnych przeżyć, z katastrofy, związanej z odczytem gimnazjalnym w roku 1894. Praca nie dostała się na scenę i nie była drukowana. Treścią jej były losy Henryka Włodzimskiego, kancelisty adwokackiego, który po niepowodzeniu w miłości, oskarżony o kradzież 100 reńskich, odebrał sobie życie. Podział bohaterów na typy zdecydowanie złe i przesadnie dobre świadczy o niedojrzałości autora.

Inaczej poszła sprawa z drugim pomysłem, z dramatem pt. „W sieci". Dla współczesnych był to najlepszy, najbardziej interesujący utwór Kisielewskiego. Ukazywał na scenie to, o czym prawie równocześnie pisał na łamach swego miesięcznika Przybyszewski w swoim dekadenckim manifeście pt. „Confiteor". Widzowie podziwiali trafnie oddaną atmosferę dekadenckiego podgrodzia wawelskiego. Postać szalonej Julki niedoszłej ar-

W salonie państwa Borkowskich: Tadeusz Łomnicki, Edward Dziewoński, Krystyna Kamieńska, Władysław Bracki, Ewa Kunina

tystki-malarki, wydanej wbrew jej woli za nieciekawego filistra, sędziego Rolewskiego, oraz postać Jura Boreńskiego, początkującego literata, były wzięte wprost z życia. Zachował się list Kisielewskiego do młodej dziewczyny, znajdującej się na rozdrożu między małżeństwem a sztuką, podobnym do sytuacji Julii, walczącej z filisterskim otoczeniem. Filistrów nazywa Kisielewski w sztuce swej „osobami", artystów — „ludźmi", z tym, że „osoby" to coś nierównie niższego niż „ludzie".

Urodzony satyryk, Kisielewski nie szczędzi jednak w swej ironii nawet „ludzi" swej sztuki, podkreślając, że poza i gesty same nic nie znaczą, jeśli idzie o prawdziwą twórczość. Oto jak charakteryzuje oboje swoich wybrańców w uwagach reżyserskich, które jednak wychodzą daleko poza techniczne wskazówki inscenizacyjne.

„Julia Chomińska, uczennica szkoły malarskiej, która od lat 20 przeszło tj. od chwili urodzenia, a raczej „wyrodzenia się" spośród rodziny, musiała żyć wśród „osób" powyżej określonych — jest cała, młoda kobieta. Drugi cały człowiek, ale nie cały jeszcze mężczyzna — to Jerzy Boreński, mężczyzna-dzieciak. Jest w latach cielęcych".

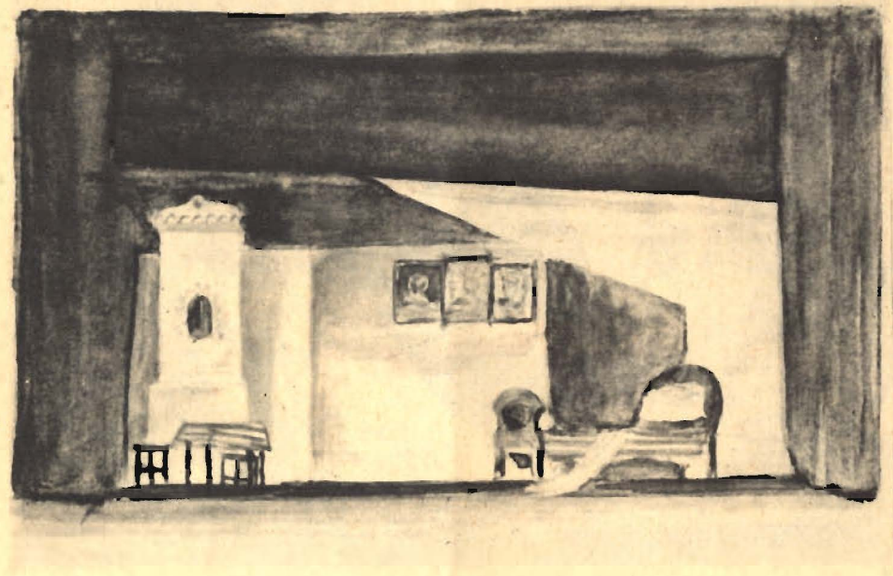
„Wraz przekonamy się, iż Julia jest malarką, albowiem ma na sobie fartuch malarski długi, stoi przed stalugami i portretuje Jerzego, siedzącego w fotelu; że Boreński jest literatem, ale początkującym, bo ma długie kędziory i nieostrzyżoną bródkę i kamaszki sfatygowane i surdut stary, choć czysty, na nosie szkiełka, w ustach papieros. Po tym poznaje się literatów początkujących".

„Poznamy jeszcze młodego malarza-cygana, Bronika, zwanego Bacą, który przed 24 laty urodził się w Warszawie, obecnie siedzi w Krakowie; przed wyjazdem do Paryża zatrzymał się tu, tu był dla obejrzenia Matejki i od lat 3 codziennie „jutro" wyjeżdża do Paryża. Oprócz tego kocha się w góralach zakopiańskich, nosi ciupagę, kapelusz huculski, serdak i naśladuje tatrzańską gwarę. Na stopach balowe lakiery, na głowie czupryna pół-krótka z zasady nie czesana, zarost mickiewiczowski".

Ironia poety jest niedwuznaczna. Sąd jego wobec niewydarzonych adeptów sztuki, którym nie młodość, lecz zarozumiałość, nowinki z Zachodu i urojenie o talencie uderzyło do głowy, jest wyraźne. W drugiej części, zatytułowanej „Ostatnie spotkanie", ironia poety idzie jeszcze dalej. Nowość krakowskiego zaścianka, lokal nocny „établissment Orpheum", kiepskie naśladownictwo wiedeńskich tingel-tanglów, kuszące zaśniedziałych miejscowych filistrów fałszywym szychem elegancji, wybrane na miejsce schadzki Jura Boreńskiego i Szalonej Julki, świadczy jasno o szyderstwie autora, który odzierał swoich bohaterów z ostatnich pozorów powagi i resztek ludzkiego dostojeństwa.

Dzisiaj po latach pięćdziesięciu to szyderstwo silniej i trafniej odzywa się w szkicu dramatycznym, pełnym niekłamanej pasji, w „Karykaturach". Tutaj autor wychodzi poza salony i lokale nocne mieszczaństwa krakowskiego. Dla ukazania nicości moralnej swych „bohaterów" prowadzi ich na przedmieścia, styka z „ludem". Nie są to robotnicy fabryczni. Kraków urzędników i drobnych mieszczan był na uboczu od wielkich szlaków i problemów historii. Nie dostrzega nowej klasy społecznej już wówczas świadomej swych celów. Ciągle jeszcze widzi niezróżnicowany „lud". Kisielewski szuka ludu wśród szwaczek, stolarzy, woźnych tj. drobnego mieszczaństwa. W dramacie ukazuje trzy różne grupy: zamożną rodzinę Borkowskich, młodzież akademicką z Antonim Relskim na czele i „doły społeczne".

Biczem satyry chłoszcze w pierwszym rzędzie „karykaturalnych" inteli-



Marian Stańczak: Szkic dekoracji aktu II i IV

gentów, pseudo-elitę studencką, nad-ludzi nietzscheańskich we własnym ich o sobie mniemaniu. Nie budzi jego współczucia nawet deklamujący o sztuce i piszący wiersze literat Relski, tchórz bez odwagi moralnej i, co gorsza, bez poczucia odpowiedzialności społecznej w praktyce życia, a więc również jedna z karykatur ludzkich środowiska krakowskiego w epoce fin-de-siécle'u, w całym tego słowa znaczeniu schyłkowiec.

Co do Borkowskich — rodziny ziemiańskiej, usadowionej w mieście, nie pozostawia Kisielewski żadnych złudzeń o ich roli, odgrywanej w społeczeństwie. Świadczą o tym słowa tekstu, objaśniającego dialogi na początku aktu III.

„Jesteśmy w saloniku państwa Borkowskich. P. Borkowski po sprzedaniu dużego folwarku, Mądrowa, osiadł w Krakowie, nabywszy kamienicę. Lorcię, starszą, wydał za mąż nieszczęśliwie, bo mąż umarł w dwa miesiące po ślubie, córkę zabrał więc do domu. Stefie, młodszej zachciało się gimnazjum: pozwolił, bo Stefie nie można niczego odmówić. Największy kłopot to z tym wisusem Ignasiem, ale młodość wyszumieć się musi. P. Borkowski trzyma się zasady: „Niech pamięta wół, że cielęciem był", głównie dlatego zresztą, że Ignasia bardzo lubi, kto wie, czy nie bardziej od Stefy. Z żoną od 30 lat żyje w zgodzie: gospodarna bo jest; trochę zrzędziła na to życie w mieście, teraz mu ciągle dopieka, iż wdał się w politykę i inną pracę obywatelską, no, ale kobiecie wybacza się to, trudno się rozumieć równie dobrze na sznyclach, jak na pracy publicznej. Tak też państwu Borkowskim schodzi spokojnie dzień po dniu".

Korzystniej rysują się profile postaci z „ludu": Zosia z matką, Walentowa i mimo wszystko nawet Wojciech Migdał. Moralna wartość tych osób wywodzących się z przedmieść, świadczy dowodnie, że Kisielewski wy-

Na poddaszu u Relskiego: Maria Kubicka, Maria Miedzińska, Stanisława Perzanowska

szedł poza ciasną estetykę dekadentyzmu. Umiał świeżym spojrzeniem objąć znacznie więcej rzeczywistości. Jego postawa wobec zagadnień społecznych i politycznych w okresie szkolnym, zainteresowanie problemami ludowymi, uczęszczanie na zebrania stowarzyszenia socjalistycznego „Zjednoczenie", wpływ działaczy proletariackich z Królestwa, zaglądających często do Krakowa, torował drogę dla tych dodatnich typów ludowych. Wiemy zresztą, że w r. 1902 poeta sięgnął po temat wiejski i zaczął pisać dramat chłopski. Miał w pamięci okolice Tarnowa, gdzie ojciec swego czasu posiadał kawał ziemi i gdzie syn w dzieciństwie spędzał nieraz wakacje. Napisane zostały tylko dwie sceny. Język w nich świeży, bardzo barwny, wstęp ładny i mocny, został tylko urywek.

Rzecz znamienna dla rozwoju talentu i poglądów Kisielewskiego, że o ile w innym jeszcze dramacie z r. 1899, zatytułowanym „Sonata", wziął na warsztat znów problem młodopolski, dekadencki, tragedię artysty malarza, muzyka i śpiewaczki, którzy giną z chwilą, gdy nie jest im dane kontynuować działalności artystycznej, to w r. 1904, pisząc „Komedię miłości i cnoty", wyszedł poza tę ciasną problematykę i wziął za temat zagadnienie silnych namiętności ludzkich.

Niedokończenie sztuki chłopskiej, jak i „Komedii miłości i cnoty" spowodowane zostało chorobą psychiczną poety. Równie wielką bowiem jak powodzenie jego w r. 1899, była też tragedia, która go jeszcze tego samego roku spotkała.

Poeta miał wielkie plany: wyjazd zagranicę, podróż do Paryża, wyprawa do przyjaciela na Kaukaz. Wybrał to ostatnie. W listopadzie 1899, zaraz po premierze „Karykatur" w Warszawie, udał się w towarzystwie

Scena studyjna

JAN AUGUST KISIELEWSKI

KARYKATURY

1953

JAN AUGUST KISIELEWSKI

KARYKATURY

Komedia w 4 aktach

Osoby

studenci:

Antoni Relski . . . . . JAN ŻARDECKI
Witoldyński . . . . . WILHELM WICHURSKI
Stachowski . . . . . IGOR ŚMIAŁOWSKI
Radowski . . . . . ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI
Rozborski . . . . . JULIUSZ ROLAND
Jurowicz . . . . . JANUSZ BYLCZYŃSKI
Lassota . . . . . RUDOLF GOŁĘBIOWSKI
Jesz . . . . . ZBIGNIEW KRYŃSKI

Zosia . . . . . MARIA KUBICKA
Matka Zosi . . . . . MARIA MIEDZIŃSKA
Migdał Wojciech . . . . . ZDZISŁAW SZYMAŃSKI

Walentowa . . . . . STANISŁAWA PERZANOWSKA
HELENA JASZCZOŁTOWA
Pani Borkowska . . . . . EWA KUNINA
Pan Borkowski . . . . . WŁADYSŁAW BRACKI
Laura, ich starsza córka . . . . . HANNA SKARŻANKA
IRENA LASKOWSKA
Stefania, ich młodsza córka . . . . . KRYSTYNA KĄMIEŃSKA
Ignaś, ich syn . . . . . TADEUSZ ŁOMNICKI
Kalenicki . . . . . EDWARD DZIEWOŃSKI
ZYGMUNT MACIEJEWSKI
Joasia, służąca . . . . . BARBARA FIJEWSKA
Handlarz . . . . . BOLESŁAW BRODELKIEWICZ

Rzecz dzieje się w Krakowie w roku 1896

Dekoracje: MARIAN STAŃCZAK
Kostiumy: MIECZYSŁAW ANTUSZEWICZ

Reżyseria: JERZY RAKOWIECKI
(praca dyplomowa P.W.S.T.)

Kierownik sceny studyjnej: BOHDAN KORZENIEWSKI
Dyrektor teatru: MARIAN MELLER

REŻYSER DYŻURNY:

ESTERA WODNAROWA

KIEROWNICY PRACOWNI:

Stolarskiej	JAN SZARZYŃSKI
Malarskiej	HENRYK RACHALEWSKI
Modelatorskiej	STANISŁAW DUBIEL
Kierownik oświetleniowy	JÓZEF MARCUCH
Krawieckiej męskiej	STEFAN MOSZKOWICZ
Krawieckiej damskiej	FILOMENA CHUDZIK
Szewskiej	JÓZEF JASIŃSKI
Tapicerskiej	FRANCISZEK CMOCH
Perukarskiej męskiej	STANISŁAW GALCZEWSKI
Perukarskiej damskiej	HELENA MANIOWA
Brygadier sceny	JÓZEF KUSZCZYK
Kierownik techniczny	ZBIGNIEW MROCZEK

INSPICJENT:

BOLESŁAW BOŁSANOWSKI

SUFLER:

KLEMENS PUCHNIEWSKI

dwóch przyjaciół przez Odessę do Batumu. Dojechali do Cziatury, gubernii Kutaiskiej, u stóp gór, w których ojciec ich przyjaciela, Władysława Emeryka, eksploatował kopalnię manganu. Miejscowość znana z dziejów Młodej Polski, o tyle, że Cziatura była właśnie celem podróży przedsięwziętej w maju 1901 r. przez Emeryka i Dagny Przybyszewską, podczas której nastąpiła ich tragiczna śmierć w Tyflisie.

Nieszczęśliwie też zakończyła się wyprawa z r. 1899. Po trzech dniach pobytu w Cziaturze, Kisielewski zaczął stronić od przyjaciół, unikać ich i ukrywać jakby jakąś tajemnicę. Poza ich plecami napisał o pieniądze, należące mu się z teatrów rządowych w Warszawie za „Karykatury", a otrzymawszy je, natychmiast wyjechał do Konstantynopola, a stamtąd do Paryża, gdzie stanął w początkach 1900 r. To niewytłumaczone postępowanie, spowodowane zostało wybuchem manii prześladowczej. W Cziaturze wystąpiły po raz pierwszy oznaki tej choroby, która położyła nagle kres świetnej twórczości dramatycznej Kisielewskiego, a w dziesięć lat później miała skazać go na pobyt w klinice podwarszawskiej, w dwadzieścia lat — na śmierć w szpitalu Jana Bożego w Warszawie.

Po roku 1899 Kisielewski nie napisał nic godnego uwagi. Próby napisania sztuk o Pani Walewskiej i o Beniowskim zawiodły. Zawiodły też inne tematy uporczywie brane na warsztat. Gnany niepokojem zaczął poeta zmieniać miejsca pobytu, jeździł z Paryża do Warszawy, z Warszawy na powrót do Paryża, na jakiś czas przeniósł się z żoną i córką nad morze w Bretanii, szukając natchnienia: bezskutecznie. Otoczony troskliwą opieką żony, Julii z Krzymuskich, wziął w r. 1905 żywy udział w organizowaniu „Zielonego Balonika" w Krakowie. Na wieść o wybuchu rewolucji w Królestwie, przyjechał do Warszawy. Próbował również pracy dziennikarskiej w różnych pismach w Małopolsce i w Warszawie. Zgon nastąpił dnia 29 stycznia 1918 r.

Jego spuścizna literacka, trudna, skomplikowana, ale uderzająca niezwykłym talentem dramatycznym, zasługuje niewątpliwie no nową próbę sceny.

Laura i Kalenicki: Hanna Skarżanka, Edward Dziewoński

JAN MARCIN SZANCER

MIASTO, KTÓRE ZRODZIŁO „KARYKATURY"

Kraków jest miastem, na którego tle szczególnie ostro zarysowuje się walka nowego ze starym.

Widziałem niedawno tę zwycięską walkę, kiedy zetknąłem się z ludźmi starego Krakowa i ludźmi „Nowej Huty".

Ci starzy ludzie, starcy nie w znaczeniu wieku i szacownej siwizny ale przynależności do minionej epoki, przedziwnie się zakonserwowali, zastygli w stylu, którego rysunek pamiętam z lat dziecinnych. Ludzie ci właściwie nigdy nie byli młodzi, mieszczaństwo nie uznawało młodości. Radcy rodzili radców, kamienicznicy kamieniczników. Losy i karierę życiową nakreślano już przy urodzeniu. Wkraczali wprawdzie czasem w arystokratyzm mieszczańskiego Krakowa dorobkiewicze polityki i pieniądza, ale nigdy nie osiągali takich szczebli dostojeństwa i uznania jak prawdziwi krakowscy mieszczanie.

W oczach dziecka wydawali się ci radcy prawdziwymi olbrzymami. Tużurki, plastrony z perłową szpilką, grube złote łańcuszki i szczękające mankiety stwarzały obraz powagi i siły niezachwianej. Z jakimże więc podziwem patrzyłem na buntowników, którzy odważyli się śmiać, kpić w żywe oczy z bogów Krakowa, nazywać ich kołtunami, filistrami, snobami.

Pamiętam, jak raz pokazano mi chudego nieogolonego człowieka, taszczącego pod pelerynę obraz i rzucono wzgardliwie „malarz". W tym słowie „malarz" mieściło się wszystko: i życie niemoralne, i brak pieniędzy, i coś w rodzaju pomieszania zmysłów, co przy współudziale alkoholu i suchot musiało doprowadzić do rychłego końca. I gdzie takiego pochować, skoro nie ma zakupionej kwatery na cmentarzu Rakowickim, nie mówiąc już o przyzwoitym pomniku. Dla mnie te romantyczne sylwetki kojarzyły się z bohaterskimi Indianami walczącymi z przemocą.

Rys. J. M. Szancer

Nie bardzo tylko wiedziałem, o co walczą, dziś myślę, że i oni nie wiedzieli.

Pisze o owych czasach Boy, jako o kraju jego młodości górnej i chmurnej, ze szczególnym sentymentem satyryka, który wspomina dawne boje.

Rysuje z ostrością niepowszedniego obserwatora swoje „karykatury" Kisielewski. W każdej z nich pokazuje jakiś fragment, jakiś wycinek zagadnienia, ale okres „Młodej Polski" i idea z którego wyrosła nie jest jeszcze krytycznie odczytany. Młoda Polska i mieszczaństwo krakowskie czekają na swojego historyka.

Rys. J. M. Szancer

Trzeba sobie powiedzieć, że były to nie byle jakie czasy i nie byle jacy aktorzy dramatu. Władzę niemal absolutną sprawują wtedy Wyspiański i Przybyszewski. Obok nich kręci się cały korowód postaci świetnych artystów i literatów, kroczących z biegiem lat od cygańskich kawiarni do profesorskich i dyrektorskich foteli do laurów i tytułów.

Ale były też postacie dziś zapomniane i bezimienne, epigoni romantyzmu i dzieci szatana, istnienia zabłąkane, szamoczące się i buntujące przeciw atmosferze, przeciw temu klimatowi, który Boy przypisuje Kotlinie Krakowskiej, mgle i starym murom zamykającym miasto. Wyznawcy Przybyszewskiego wierzyli, że „sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu duszy". Mieszkali na poddaszach, czasem w pokojach umeblowanych, za które nie płacili.

Niektórzy szczęściarze zdobywali coś w rodzaju pracowni malarskiej. Wnętrza, które były odbiciem obyczajów zamieszkujących je ludzi, charakteryzował „absolutny" bezład.

Pamiętam, że właśnie tak wyjaśniano mi znaczenie „absolutu" Przybyszewskiego, pokazując owe zbiorowisko przedmiotów nie nadających się do żadnego użytku. Leżały tam papiery, części ubrania, zetlałe draperie, przybory malarskie, miednice, garnki... Niepodobna wprost wyliczyć rzeczy, które z biegiem miesięcy czy nawet lat zarastały kurzem i przybierały wspólny tajemniczy i straszny kształt. Do dziś dnia znam jedną taką muzealnie brudną pracownię-rezerwat, której naprawdę nie można dać innej nazwy niż „absolut".

A sami aktorzy dramatu...

Ubiory ich były pretensjonalne, gesty pozerskie i w tej pozie zakłamywano się tak zapamiętale, że umierano nawet w stylu epoki — po dekadencku.

Śmierć w świecie cyganerii była ulubionym tematem literackim i plastycznym. Dla „dreszczu" inscenizowano komedianckie pogrzeby. Upiorność dodawała smaku dosyć bezcelowemu życiu. A może raczej cała ta żałobna maskarada służyła określonemu celowi, była chęcią zadziwienia i zaimponowania przede wszystkim owym pozornie pogardzanym burżujom. Nie sama twórczość, ale akcesoria nędzy i dziwności były wabikiem

Rys. J. M. Szancer

dla snoba. Snoba w gruncie rzeczy spragnionego sensacji, której dostarczali mu „dekadenci".

Tak więc mimo wrogich manifestacji z obu stron, zamiłowania, a czasem interesy dekadenta i snoba były zgodne.

Aby zrozumieć ten paradoks wystarczy zajrzeć do mieszczańskiego salonu i przysłuchać się domowemu koncertowi w czwartek czy poniedziałek każdego tygodnia. Cóż za straszny obraz: śpiewające panny na wydaniu, akompaniujący urzędnicy niższych szczebli i ziewająca w udanym zachwycie gromadka niezmiennie tych samych gości. Wszyscy cierpieli nieludzko, ale nikt nie miał siły przerwać tej tortury nudy. Unosiło się nad tym światkiem głębokie przeświadczenie o bezcelowości każdego odruchu buntu, pocieszny fatalizm życia mieszczanina, który dla jałowości swego istnienia usiłował znaleźć wytłumaczenie w „prawach" końca wieku, w opadających jakoby z przestrzeni międzyplanetarnych smutkach schyłku epoki. Był to istotnie schyłek epoki.

Ale podobnie jak człowiek umierający nie wierzy najczęściej w możliwość swojej śmierci, tak mieszczanin na przełomie stulecia nie zdaje sobie sprawy z nadchodzącej katastrofy, z coraz większym uporem broni się przed niepokojącymi odgłosami nadchodzącymi z „Królestwa", wydrwiwa i lekceważy krakowskich „Wicków socjalistów", zamyka szczelnie okna dusznego mieszkania i wśród pluszów, złoceń i zasuszonych palm szuka złudnej wiary w wiecznotrwałość świata posiadaczy.

Ruchy społeczne były naprawdę groźne, cyganeria straszyła po „tinglach" i kawiarniach. Padały i tu słowa krwawe, ale najczęściej zapożyczano je z apaszowskiej piosenki paryskiej.

Rys. J. M. Szancer

Może sobie więc mieszczanin pozwolić bez zbytniego lęku na protekcjonalny stosunek do artysty, czasami nawet na mecenasostwo. Oczywiście na mecenasostwo połączone ze spekulacją na przyszłą sławę protegowanego.

I znowu w tym popieraniu twórców odzywała się zabawną nutą nadzieja, że protegowany może dostąpić zaszczytu pochowania go w grobach zasłużonych na Skałce.

Protegowano więc młodocianych geniuszy, czasem nawet zapraszano do domu, oczywiście z zachowaniem pewnych ostrożności.

Boy pisał: „Jest w istocie coś renesansowego w atmosferze ówczesnego Krakowa".

Szczególny to był „renesans", w którym rolę Medyceuszy odgrywały ubogie karykatury w rodzaju państwa Borkowskich.

Wydaje mi się, że owa legenda „Młodej Polski" o sentymentalnym cukierniku, o właścicielu składu fortepianów, składającym w darze fortepian Przybyszewskiemu, legenda atmosfery szczególnie sprzyjającej rozwojowi sztuki osłaniała najczęściej dobrze przemyślaną spekulację.

Atmosfera budziła raczej sprzeciw. Ten sprzeciw wypowiadał się w sztuce, choć dławiły go arystokracja, mieszczaństwo i kler, a głaskał i rozładowywał austriacki przebiegły urzędowy „liberalizm".

Wyjścia z tej atmosfery szukano jak Rydel, Tetmajer, czy Wyspiański na drodze do Bronowic — w chacie bogatego chłopa „Piasta".

Druga droga prowadziła na Krowodzę, Czarną Wieś i Ludwinów, przez przedmieścia. Romans z przedmieściem kończył się zresztą najczęściej żałośnie.

Owocem jego jest kilka wodewilów jak: „Królowa Przedmieścia" i „Kro-

woderskie zuchy", które w mieszczańskim Krakowie stały się niemal narodowym widowiskiem.

Problem bohatera obciążonego inteligencko-artystowskim światopoglądem, który uwikłał się w romans z przedmieściem, to konflikt dramatyczny „Karykatur" Kisielewskiego.

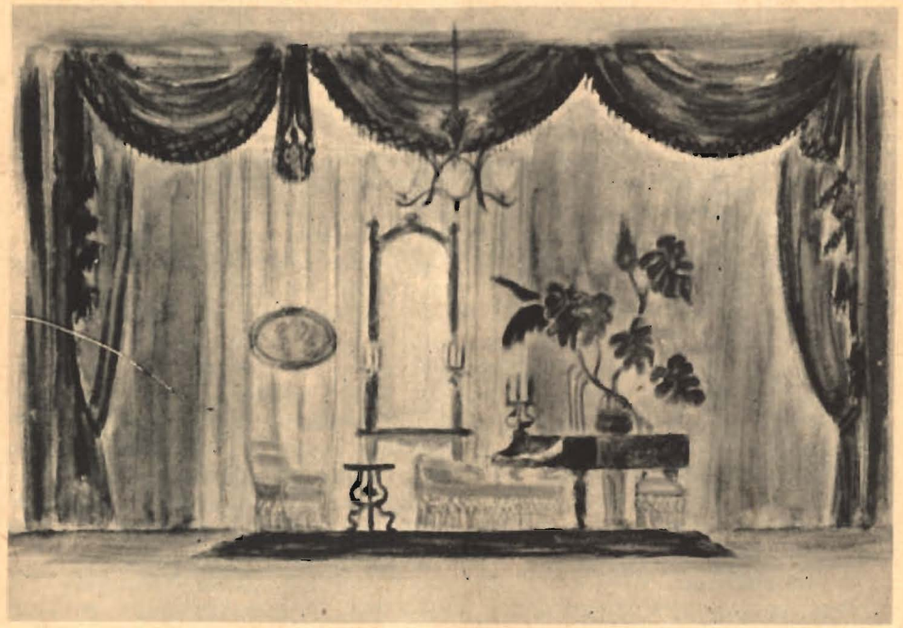
Mówię tu „przedmieście", bo Kisielewski nie rozumiał zagadnienia klasy robotniczej, proletariatu. Koniec społeczny sztuki jest daleki jak czasy, w których powstała.

Kisielewski nie znajduje rozwiązania sytuacji, dramat postaci jest wyzuty z nadziei, jak klasa, którą reprezentują. To też może trudno byłoby dziś patrzeć na tę sztukę, gdybyśmy nie znali epilogu, który został napisany przez historię. To nie zburzenie starych murów obronnych, ale zbudowanie nowego miasta pracy obok Krakowa, zdecydowało o zwycięstwie młodości i ostatecznej klęsce krakowskiego dekadentyzmu.

Jest w tym coś radosnego, że na terenach wsi „Mogiła" powstaje „Nowa Huta" — miasto socjalistyczne, miasto młodych.

Z perspektywy naszego zwycięstwa możemy z uśmiechem obserwować korowód „Karykatur", tych w pelerynach i tych w tużurkach, widma starego Krakowa.

Rys. J. M. Szancer



Marian Stańczak: Szkic dekoracji aktu III

JERZY RAKOWIECKI

PRZY INSCENIZACJI „KARYKATUR"

Minęło pół wieku od chwili napisania „Karykatur". Młodopolska peleryna zawisła w muzeum, ucichły tasiemcowe dyskusje „nadludzi" o Nietzschem i o „prabycie", zwietrzało hasło „sztuka dla sztuki", dawno już Relski, bohater „Karykatur" zasiadł z papą Borkowskim na tym samym stołku, którym w niego w roku 1897 rzucał. Rzecz poszła w zapomnienie.

Dlaczego więc wznawiamy dziś „Karykatury", sztukę, której współcześni tak chętnie dawali miano „epopei psychologicznej"? Oczywiście, dla nas utwór Kisielewskiego jest dziś raczej satyrą na epopeję psychologiczną, jednakże samo takie stwierdzenie niewiele mówi o przydatności społecznej „Karykatur", których zarówno ostrość i bezkompromisowość jak i kierunek uderzenia uwydatnia się szczególnie dopiero na tle współczesnej Kisielewskiemu mody, obejmującej wszystkie dziedziny sztuki, mody zwanej dekadentyzmem.

Prąd ten wyrosły na gruncie rozpadu kapitalizmu w okresie powstającego imperializmu wyrzeka się dawnych, postępowych tradycji literatury, zaprzecza wartości poznawczej dzieła, które przestaje być obrazem świata, staje się obrazem rzeczy niesprawdzalnych, metafizycznych, obrazem „duszy".

Twórczość nabiera charakteru programowo-żywiołowego, zrywa wszelkie więzy z rzeczywistością, uciekając przed nią i bojąc się jej. Dekadentyzm rodzi się pod koniec XIX wieku, w państwach o wysokim stopniu uprzemysłowienia, w okresie narastania dążności imperialistycznych (Niemcy, Francja). W artystycznej Pan-Europie coraz pospolitszym staje się typ jednostki, nie uznającej granic, narodów, a tylko różnice umysłu, smaku, wychowania. Ojczyzną jego jest sztuka, odrywana świadomie od wszelkich przejawów życia. Ten generalny objaw kosmopolityzacji sztuki i literatury, obojętność artystów i pisarzy dla życia i celów swego narodu i jego postępowych tradycji, doprowadza do całkowitego zerwania więzów, łączących twórcę ze społeczeństwem, dla którego wszelkie przejawy sztuki stają się nie tylko obce, ale wręcz nieprzyjazne, wrogie.

Stanisław Przybyszewski, fanatyczny głosiciel elitaryzmu sztuki, pisze początkowo tylko po niemiecku i uważany jest w Niemczech za meteor na niebie niemieckiej poezji, Grek Piotr Loüys pisze jedynie po francusku, a w kraju swoim jest zupełnie nieznany. Ibsen wystawia swe sztuki naprzód w Niemczech. Jednocześnie w Europie robi się tłok od „nieprzeciętnych", którzy zawzięcie ze sobą rywalizują. Jeden z nich okradłszy kochankę-szansonistkę, zawoła z płaczem do sędziów: „Panowie! Czytałem Nietzschego „Tako rzecze Zaratustra". Panowie! Przeczytajcie to arcydzieło zanim ogłosicie wyrok". Inny, wstrząśnięty samobójstwem poety Conradiego, aby być z nim po śmierci wciąż razem, strzela sobie w łeb.

Oto współcześni Wertherzy, pragnący zdobyć „indywidualność" za wszelką cenę. A cena ta skacze jak na giełdzie, by w ostatecznym rezultacie dojść do ostatniej już granicy: do imponowania snobowi. Bo, choć wszyscy drwią z niego, choć go chcą, jak Relski „w spirytusie chować i turnée po Europie"... to w końcu o jego oklaski i.... pieniądze im chodzi.

Osobliwością w polskiej odmianie dekadentyzmu jest to, że został on przeniesiony do ubogiego Krakowa, do małego miasta liczącego zaledwie 55 tysięcy mieszkańców, do miasta uparcie nie rezygnującego z dawnych tradycji stolicy Jagiellonów, odciętego — jedną granicą od całej niemal ziemi krakowskiej, mieszczącej się w zaborze rosyjskim — drugą od przemysłowego zagłębia na Śląsku; do miasta żyjącego bez perspektyw rozwoju gospodarczego i w cieniu potężnego „Widnia".

Kraków jest maleńkim, karłowatym organizmem w łonie monarchii austro-węgierskiej, organizmem rozdartym sporami politycznymi i artystycznymi, posiadającym więcej przywódców niż stronników. Głosi się tu liczne programy gospodarcze, polityczne, które z góry skazane są na niepowodzenie. Skutkiem tego nowy ten prąd, sztucznie przeszczepiony z zachodu, nabiera w Krakowie tym jaskrawszych cech karykatury.

J. A. Kisielewski z niego wyrasta. I choć ulega mu w pewnej mierze, ma do niego stosunek wysoce krytyczny. Umie uchwycić pustkę i fałszywość głoszonych haseł, zwłaszcza tu na terenie Krakowa. Umie dostrzec małość ludzi głoszących te hasła, małość intelektualną i moralną, ostre dysproporcje między górnolotnością haseł, a małostkowością ludzi, głupotę tych ludzi i śmieszność.

Oczywiście, że widzi tę śmieszność z pozycji krytyki wewnątrz-klasowej, lecz dostrzegając nicość ludzi, ich haseł i moralności, nawraca do zdobyczy realizmu krytycznego, ukazuje prawdziwie obraz tego świata. Postawa klasowa, jaką zajmuje wobec rzeczywistości wpływa jednak na ograniczoność tego widzenia. Kisielewski nie dostrzega żywych sił narastającej re-

Laura

Radowski

Matka

MIECZYSŁAW ANTUSZEWICZ: SZKICE KOSTIUMÓW

wolucji proletariackiej, ruchów robotniczych. Rzecz zamyka — podobnie jak realiści krytyczni — w obrębie świata mieszczańskiego, ale umie ten świat ukazać z całą bezlitosną prawdą. Więcej nawet — umie tandetnemu amoralizmowi, nietzscheanizmowi dekadentów przeciwstawić postaci z ludu, jeszcze zresztą niedokładnie przez niego określonego: są to drobnomieszczanie, na pół jeszcze chłopi, którzy w przeciwieństwie do młodopolskich peleryniarzy kierują się w dziedzinie moralności zdrowym rozsądkiem i ludzkimi odruchami.

Być może, że czas zmienił proporcje widzenia, że i u niego na skutek zażyłości z dekadentyzmem była chęć skarykaturowania i tych postaci, ale rzeczywistość była silniejsza. Świat ten moralnie; w postawie ludzkiej, wyraźnie góruje.

Faktem jest, że Walentowa opiekuje się Zośką i pomaga jej zupełnie bezinteresownie, że matka ma prawo uczyć „nadczłowieka" Relskiego elementarnej ludzkiej uczciwości, faktem jest, że Migdał chce się żenić z dziewczyną, która wniesie mu w posagu — jakby nie było — kołyskę. I wreszcie Zośka, której „do szkół nie dawali", która w ucieczce od pięści ojczyma-pijaka trafia do „pana" Relskiego, która z bezgranicznym zaufaniem odda mu swoje młode życie i siebie samą, nie wiedząc, że jest jedynie eksperymentem, rekwizytem „akademickiej uczty miłości" — ta Zośka to pełny człowiek. „Ja nie jestem tak bardzo głupia" — tłumaczy z płaczem Relskiemu. „Ja tego wszystkie nie umiem powiedzieć, ale ja mam to w głowie. Mam wszystko... I ja ciebie bardzo kocham, a to jest wielkie słowo. To tego nie kupić, ani się nauczyć".

Jest w tej banalnej historii miłosnej coś niebanalnego, coś, co nie pozwala nawet sceptykowi wzruszyć ramionami: to wielka, prawdziwa kultura uczucia tej dziewczyny, kultura, której Relski głoszący modne hasło „czystości uczucia" nie nauczy się nigdy. I nic mu nie pomoże ówczesny

komentator doszukujący się w nim „wydatnej jednostki w konflikcie z pospolitym otoczeniem" (Recenzja z warszawskiej premiery w „Rozmaitościach" w r. 99), czy inny burżuazyjny esteta, piszący te oto słowa: „Postać Relskiego woła wielkim głosem o rzeźbiarza, któryby jego duszę zaklął w marmur, a w skurczu tragicznym jego twarzy wyraził bezbrzeżną gorycz, zniechęcenie, cierpienie i rozpacz, to znaczy wszystko, co zdobywa wyższa natura w zetknięciu ze środowiskiem niższym"...

Sztuka kończy się haniebną klęską Relskiego, a wyraźnym zwycięstwem Zośki. Czy autor to widział. Prawdopodobnie tak, skoro taki nadał bieg wypadkom.

Dla nas rzeczą podstawową w inscenizacji „Karykatur" było wydobycie kontrastu między załganiem dekadentów, a ludzką postawą, chęcią dopomożenia, cechującą ludzi z przedmieść Krakowa. Druga myśl, którą chcieliśmy wydobyć ze sztuki to ostry atak na pozy artystowskie, śmieszne pretensje do miana „twórców" u ludzi, którzy wraz ze swoją klasą społeczną zrezygnowali z twórczego stosunku do życia.

Dla nas twórcą jest ten, który wznosząc fabryki, czy domy, ujarzmiając i wykorzystując dla pożytku człowieka siły przyrody, udoskonalając narzędzia i metody pracy, oddziaływując wreszcie za pomocą słowa, obrazu, rzeźby, muzyki na drugiego człowieka — pomaga mu w walce, prowadzi do zwycięstw, kształtuje jego światopogląd. Dla nas twórcą jest tylko i jedynie ten, który zmienia i doskonali świat. Przynależność do jakiegokolwiek zawodu, a więc również do zawodu artystycznego — nie daje prawa do miana twórcy, jeśli się tego prawa nie zdobędzie przez udział w przebudowie życia.

A jednak i dzisiaj, w dobie nieodzownej i wzmożonej twórczości na wszystkich odcinkach pracy, w okresie ostrej, nieustępliwej walki z pozostałościami burżuazyjnymi, z mieszczańskim pojmowaniem świata, nie brak ludzi, którzy, starym zwyczajem po tę zaszczytną nazwę sięgają — prawem kaduka.

To prawda, nie noszą dziś czarnych peleryn, nie chodzą stadami, jak młodopolscy dekadenci, ale nad naszym życiem ciążą, jak ciąży każda martwota.

* * *

Pasja demaskatorska Kisielewskiego formuje ludzi w ostrych konturach, w realistycznym kształcie. Kisielewski na wzór dobrego karykaturzysty wydobywa tylko te elementy, które są mu potrzebne do ukazania typowości konfliktów i charakterystyczności postaci. Inne odrzuca, nie interesują go. Stąd wywodzi się szkicowość sztuki, sprawiająca wiele trudu w realizacji scenicznej, lecz obowiązująca zarówno reżysera, aktorów, jak i scenografa. W ramach tej szkicowości teatr pragnie ukazać możliwie pełnych i niezdeformowanych ludzi. — To dopiero zdoła zapewnić celność satyrze.

WYDAWCA: PAŃSTWOWY TEATR NARODOWY
AFISZ I OKŁADKA PROGRAMU: HENRYK TOMASZEWSKI. ZDJĘCIA: HARTWIG - COPA
Zam. Nr 318. z dn. 14.V.53. 10 000. Pap. rotogr. V kl. 80 g B-5
Zakłady Wklęsłodrukowe i Introligatorskie RSW „Prasa" — Warszawa
4-B-14297 z dn. 11.V.53 r.

ZBIORÓW

Rudolfa Gotębiowskiego