STARY TEATR W KRAKOWIE

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: ROMAN ZAWISTOWSKI

WIKTOR HUGO

RUY BLAS

DRAMAT W 5 AKTACH

PREMIERA 20 LUTEGO 1955 R.

Lit. Alophe Coll. Rondel

Wiktor Hugo
w okresie przedmowy do Cromwella

STEFANIA CIESIELSKA BORKOWSKA

Wiktor Hugo i teatr romantyczny

Pierwszy tryumf teatru romantycznego we Francji — to wystawienie dramatu Wiktora Hugo *Hernani* 25 lutego 1830 r. w *Comedie Francaise*, tzw. domu Moliera, twierdzy klasycyzmu.

Wprawdzie sławna walka klasyków z romantykami nie zakończyła się wtedy odrazu i definitywnie. Toczyła się dalej i w prasie i na zebraniach literackich, oficjalnie i towarzysko, ale w każdym razie *les perruques*, jak nazywano klasyków, poniosły tu po raz pierwszy zdecydowaną klęskę.

Rewolucja romantyczna w literaturze francuskiej ma silny ładunek teoretyczny. Przygotowały ją manifesty mniejszego i większego kalibru od roku 1800 (rok XIII Republiki), — nie licząc preromantyzmu, który sięga niewiadomo jak daleko, — aż do *Préface de Cromwell*, przedmowy W. Hugo do niescenicznego dramatu *Cromwell*. A ponieważ we Francji walki literackie ogniskują się zwykle koło teatru, więc cała ta literatura krytyczna i polemiczna dotyczy przede wszystkim teatru, który nabrał w pierwszych dziesiątkach wieku XIX znaczenia szerszego — europejskiego.

W roku 1822 księgarz paryski Ladvocat rozpoczął wydawnictwo tłumaczeń pt. *Chefs d'oeuvre des Théatres étrangers* (Arcydzieła obcych teatrów), które stały się dla romantyków prawdziwą skarbnicą znajomości europejskiej literatury dramatycznej.

Z początku nie ma jednolitego frontu romantycznego przeciw klasykom. Około roku 1820 występują romantycy w dwóch grupach, zwalczających się wzajemnie: grupa monarchiczno-katolicka i liberalna. Łączy je entuzjazm dla szerokich horyzontów i literatury, która ma być wyrazem epoki i społeczeństwa, ciekawość wobec literatur obcych, zainteresowanie zagadnieniami społecznymi i dążenie do prawdy. Dzielą je poglądy polityczne.

Z grupy postępowej, której patronem jest Stendhal, a trybuną wypowiedzi *le Globe*, wyszła pierwsza próba teatru romantycznego. Był to wydany w roku 1825 zbiór sześciu komedii prozą, wzorowanych na teatrze hiszpańskim, *Le Théatre de Clara Gazul* (Teatr Klary Gazul), ogłoszony pod pseudonimem Joseph'a d'Estrange. Krył się pod nim 22-letni Prosper Mérimée. *Le Globe* pisał 17 maja 1825 r.:

„Publiczność czeka i wszystkie umysły są poruszone. Literatura znajduje się w przededniu 18 Brumaire [1]), ale Bóg wie gdzie jest jej Bonaparte..."

Ale Mérimée nie okazał się Napoleonem w tej dziedzinie, a chęć wprowadzenia w czyn postulatów Stendhala przyniosła tylko krótkotrwałą sławę *Teatrowi Klary Gazul, aktorki hiszpańskiej.*

Stendhal nazwał aleksandryn, klasyczny wiersz 12-zgłoskowy, „pokrywką głupoty" *(cache-sottise)* i wołał wielkim głosem, że Naród pragnie tragedii narodowej w formie naturalnej, prozą. Mérimée, nie sympatyzujący z wierszem dodał, że jest on pozostałością barbarzyństwa, że wiersze „są nieprzyjaciółmi naturalności", „konwencją wrogą prawdzie" i oblekał wszystkie swoje komedie, nie pozbawione zresztą nerwu dramatycznego, w formę prozaiczną.

Mimo wszystko ten teatr „książkowy", Teatr Klary Gazul, nie był zdolny do rzucenia uroku na tłumy i osiągnięcia ich poklasku.

Zdobywa je dopiero piękno wiersza Wiktora Hugo, który reprezentował entuzjazm pierwszych romantyków dla wielkiej poezji.

Wielki poeta zwyciężył teorie.

W pełnej rozmachu twórczego i przekonywującej przedmowie do Cromwella W. Hugo rozgranicza w sposób zdecydowany tragedię klasyczną i dramat romantyczny. Przede wszystkim odrzuca (rzekomo Arystotelosowskie) trzy jedności (jedność czasu, miejsca i akcji), żąda prawdy i nachylenia sztuki do życia przez wprowadzenie do utworów dramatycznych kontrastowych elementów zła i dobra, piękna i brzydoty tak jak je niesie rzeczywistość — życie samo. Proklamuje narodziny dramatu romantycznego, który ma w treści łączyć wzniosłość z groteską czyli malować całego człowieka, a w formie zachować wierność rymowi, nazwanemu słusznie „najwyższym wdziękiem poezji" i restytuować aleksandryn, modyfikując go swobodą przemieszczenia średniówki i zazębiania wierszy przez przerzutnię *(enjambement)*. Za cechę konieczną dzieła

[1]) zamach stanu Napoleona Bonaparte.

dramatycznego uważa W. Hugo jedność wrażenia, niejako ekwiwalent jedności akcji.

Ilustracją doskonałą tych założeń teoretycznych był dramat „Hernani", który w roku 1830 rozpętał burzę w *Comédie Francaise*. Trzeba bowiem było walczyć nie tylko z ginącym klasycyzmem, ale również z aktorami, przywiązanymi do utworów klasycznych i nawykami publiczności, którą raziły na scenie choćby tak wulgarne wyrażenia jak „chustka do nosa"...

Pierwszy realizator postulatów romantycznych Mèrimée jest od młodzieńczych prób realistycznym odtwórcą uczuć ludzkich, malarzem ich, nie cofającym się w tym okresie przed najśmielszymi i najokropniejszymi obrazami.

Wynika to m. in. stąd, że dramat romantyczny kształtował się między rokiem 1820 a 1830 na drogach utorowanych przez melodramat. Jego momenty liryczne, patos, wzniosłość wyrazu, szybkie tempo akcji podobały się publiczności i dlatego można je było zużytkować. A chociaż poziom artystyczny bulwarowego melodramatu był niski, jedna jego właściwość przedstawiała szczególną wartość: silny związek między dziełem a widzem — istota emocji teatralnej.

To też wplatanie scen komicznych w sceny pełne grozy, kontrast cnót i występków utrzymany na jednym planie zainteresowania, kontrasty społeczne i inne chwyty melodramatu znalazły wdzięczne echo u samego W. Hugo.

W. Hugo w teoretycznych wywodach podkreśla u twórcy dążenie do prawdy i związek z naturą *(nature et vérité)*, żąda prawdy psychologicznej i historycznej, wiernego odmalowania tła *(couleur locale)* i realizmu. Ale około roku 1829 młódź romantyczna utożsamia już walkę literacką z walką z klasykami, a walkę polityczną z walką z rządem, z obu stron bowiem widzi zagrożoną wolność. Wtedy i W. Hugo w kilku przedmowach do dzieł używa pojęcia *liberté* już w znaczeniu zdecydowanie politycznym. Ową *liberté* wciąż podnoszoną w *Globie* i utożsamianą z romantyzmem nazwie W. Hugo liberalizmem literackim. Idzie jeszcze dalej. Uważa, że w przyszłości liberalizm literacki będzie tak samo popularny jak liberalizm polityczny. Wolność sztuki, wolność społeczeństwa — to podwójny cel.

Stendhal postawił tezę, że przemiany teatru muszą być równoległe do przemian społecznych. Tezę tę podejmuje W. Hugo w *Préface de Cromwell* w podziale ewolucji poetyckiej ludzkości na trzy wieki: wiek

liryczny, epiczny i nowożytny — dramatyczny, który się rozpoczął z nową erą.

W posłowiu dramatu „Ruy Blas" włącza się W. Hugo w walkę o realizm, którego elementy są tak silne w romantyzmie. Wyraża to jasno mówiąc:

„Najdrobniejsze szczegóły historii i gospodarstwa domowego powinny być skrupulatnie przestudiowane i odtworzone przez poetę wyłącznie jako środki potęgujące realizm całości, aby miejsca najciemniejsze dzieła przeniknąć tym życiem ogólnym i potężnym, wśród którego osoby stają się prawdziwsze, a katastrofy bardziej przejmujące. Temu celowi ma być wszystko podporządkowane. Człowiek na pierwszym planie, reszta w głębi".

Dziś mamy wiele zastrzeżeń w stosunku do teatru W. Hugo: widzimy w nim sztuczność i papierowe uczucia... Ale w porównaniu z wcześniejszymi próbami romantycznymi w zakresie teatru W. Hugo zabłysnął przede wszystkim jako mistrz formy i rzecznik liryzmu, rysu romantycznego tak znamiennego, którego brak zupełnie w *Teatrze Klary Gazul.*

Z całego dorobku dramatycznego W. Hugo tylko dwie sztuki przeżyły upadek romantyzmu: *Hernani* (1830) i *Ruy Blas* (1838).

W dramacie *Hernani* dał autor fabule szerokie tło historyczne. Imperialistycznym ambicjom Don Carlosa przeciwstawił spisek, który doprowadzony do szczęśliwego wyniku, byłby zmienił wygląd świata i losy Hiszpanii.

To samo odnośnie „Ruy Blasa", którego można uważać za arcydzieło W. Hugo w dziedzinie teatru. Dramatem nie jest tu miłość „robaka ziemnego zakochanego w gwieździe", — lokaja i królowej — lecz losy wielkiej monarchii, chylącej się ku upadkowi przez intrygi dworskie i małość ludzi kierujących nawą państwa. Zasługą W. Hugo jest genialne zrekonstruowany obraz Hiszpanii w wieku XVII. Pozornie wspaniały gmach o fasadzie imponującej, ale silnie nadwyrężonych fundamentach. Zastąpiła je sprzedajność sędziów, ogólne przekupstwo, nędza ludu, niedołęstwo i kretynizm króla, zerwanie z świetną tradycją Karola V.

Na tym tle rozwija się tragedia uczuć, w której człowiek niskiej klasy społecznej, obdarzony niezwykłą inteligencją i zdolnościami ma prawo rywalizować z najwyżej położonym „dobrze urodzonym", a tylko skutkiem wadliwej organizacji społecznej ponosi klęskę. Wiktor Hugo wydobywa prawdę ludzką niezależną od stopnia w hierarchii społecznej.

Wiktor Hugo kreśli osoby swych dramatów szerokimi rzutami i podmalowuje kontrastowo. Dąży do prawdy uniwersalnej. Szuka w swych bohaterach symbolu dla klasy, dla grupy społecznej: ich konflikty są symbolem walk społecznych. Hernani, Ruy Blas — ludzie dążący do wielkości, Don Carlos, Ruy Gomez — bohaterowie na miarę Corneille'a, są pełni siły dramatycznej i dlatego potrafią nas dziś jeszcze wzruszać. Stanowią oni również dla teatru szereg pięknych ról, więc chociaż aktor tak wielki jak Louis Jouvet nazwał postacie teatralne W. Hugo „des jouets insensés" (bezsensowne zabawki), musiał przyznać, że dobry artysta może z nich coś zrobić.

Francuski teatr romantyczny oddziałał przede wszystkim siłą wyzwalającą. Przyczynił się do zniszczenia chwastów klasycyzmu, a odkrył na nowo w tradycji to co było cenne i otworzył możliwości odważnych eksperymentów.

W. Hugo swoim wystąpieniem w roku 1827 przedmową do Cromwella spowodował silne poruszenie umysłów i opinii publicznej a także — trochę może powierzchowne zjednoczenie romantyków. Huragan roku 1830, rewolucja lipcowa rozproszyła ich, położyła kres walkom literackim i odtąd każdy z poetów poszedł własnymi drogami.

WIKTOR HUGO

RUY BLAS

DRAMAT W 5 AKTACH

Przekład: GABRIEL KARSKI

OSOBY:

Dona Maria de Neubourg, królowa Hiszpanii	ZOFIA NIWIŃSKA
Księżna d'Albuquerque	KRYSTYNA OSTASZEWSKA
Kasylda	HALINA KUŹNIAKÓWNA
Duenia	ANTONINA KLOŃSKA
Dworki	DANUTA MICHAŁOWSKA JADWIGA WIŚNIEWSKA
Paź	ALICJA KAMIŃSKA
Ruy Blas	WIKTOR SADECKI
Don Salluste de Bazan	~~WACŁAW NOWAKOWSKI~~ A. Olszyn
Don Cezar de Bazan	KAZIMIERZ MERES
Don Guritan, hrabia Ornate	LESZEK STĘPOWSKI
Markiz de Santa-Cruz	JAN ZABIERZEWSKI
Markiz del Basto	TADEUSZ INATOWICZ
Hrabia Alba	* * *
Hrabia de Camporeal	~~WŁADYSŁAW OLSZYN~~ R. Zawiślański
Markiz de Priego	BOGUSŁAW STODULSKI
Don Manuel Arias	JANUSZ ZAWIRSKI
Montazago	STANISŁAW GRONKOWSKI
Don Antonio Ubilla	MAREK WOJCIECHOWSKI
Covadenga	ZDZISŁAW ZAZULA
Lokaj	~~ROMAN WÓJTOWICZ~~ JERZY NOWAK
Gudiel	EUSTACHY GAWLIK
Alkad	JÓZEF DANIEL

Paziowie, alguazile, gwardziści, murzyni

RZECZ DZIEJE SIĘ W MADRYCIE W ROKU 169...

Reżyser:
WILAM HORZYCA

Dramaturg:
HENRYK VOGLER

Scenograf:
ANDRZEJ PRONASZKO

Asystent reżysera:
JAN ZABIERZEWSKI

Piosenka i fanfary kompozycji Zygfryda Czerniaka

Inspicjent:
JÓZEF DANIEL

Sufler:
MARIA KIERZKOWA

Kierownik scenotechniki:
STANISŁAW TERENOWICZ

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej:
BRONISŁAWA KOREJBO

krawieckiej męskiej:
LUDWIK FARYAN
TADEUSZ STANKIEWICZ

perukarskiej:
TADEUSZ STĘPNIOWSKI

elektrotechnicznej:
JÓZEF JASIŃSKI

tapicerskiej:
STANISŁAW CZEKAJ

ślusarskiej:
FRANCISZEK MIZIA

Nakrycia głów męskich:
WŁADYSŁAWA DMOWSKA

Brygadier sceny:
STANISŁAW POLAK

Kierownik techniczny:
MARIAN KUCIARA

HENRYK VOGLER

"Ruy Blas", dramat ludowy

Nic łatwiejszego dla współczesnego krytyka, który widział na scenie i przeczytał już wiele utworów dramatycznych, zna Szekspira i Ibsena, Musseta i Gorkiego, Sartra i Gruszczyńskiego, który orientuje się we wszystkich możliwościach i zawiłościach wewnętrznych człowieka i jego życia — nic łatwiejszego zatem dla takiego krytyka jak uśmiechnąć się dziś z poczuciem doświadczonej wyższości nad dramatami Wiktora Hugo, łącznie z jego „Ruy Blasem". Istotnie, budowa intrygi jest tu niemal dziecinnie naiwna, psychologia postaci prymitywnie kontrastowa, gatunek wzruszeń nieszczególnie subtelny. Krytyk taki wzrusza pogardliwie ramionami, zżyma się nad wulgarnym obrazem rzeczywistości, nad brakiem filozoficznej koncepcji lub tp. i myśli że jest nowoczesny. Nie wie, biedak, że w tej swojej nowoczesności spotyka się z burżuazyjną krytyką XIX wieku, z Brunetierem, Hennequinem czy innymi, którzy sto lat wcześniej te same lub podobne zarzuty wytaczali przeciw Wiktorowi Hugo, pomijając — podobnie jak nasz nowoczesny— realistyczny i społeczno-obyczajowy sens takiego właśnie gatunku dramatycznego. Przypomnijmy go zatem.

W okresie rozwoju twórczości dramatycznej Wiktora Hugo można rozróżnić wyraźną dwoistość charakteru sztuki dramatycznej i teatralnej. Są to lata: od 1827 (pierwszy dramat „Cromwell") do 1843 (ostatni: „Burgrabowie") a więc zarazem lata rosnącej potęgi i znaczenia klasy mieszczańskiej. W tym czasie obok wielkiego repertuaru klasycznego, obok sążnistych, bardzo umiarkowanie romantycznych sztuk Delavigne'a czy Aleksandra Dumasa — kształtuje się oddzielny teatr i repertuar ludowy, na który składają się wodewile, aktualne sceny historyczne i obyczajowe, wreszcie melodramat itp. Ich cechą jest rozbudowa elementów widowiskowych, dbałość o sensacyjne efekty, ostry rysunek społeczny tła i postaci, zawarte w nich właściwe poczucie słuszności i sprawiedliwości, które każe nagradzać szlachetnych albo też przynaj-

mniej wzruszać się ich nieszczęsnymi losami. Tutaj lud francuski wymierza otaczającemu światu z całą swobodą, po swojemu sprawiedliwość, której odmawiano mu często w pańskich teatrach, gdzie sztuka ściśnięta była sztywnymi gorsetami, podobnie jak bogate damy zasiadające w fotelach na widowni.

„Ruy Blas" jest utworem, w którym autor z całą świadomością wykorzystuje te wszystkie elementy teatru ludowego, ludowego melodramatu. Jeszcze kilka lat wcześniej (w 1832 r.) ten sam twórca celowo odwraca się od scen „urzędowych" i swoją „Lukrecię Borgię" wystawia w popularnym teatrze bulwarowym, wybierając w ten sposób zupełnie inny rodzaj publiczności, wskazując wyraźnie adresata swoich utworów. W przedmowie do „Angela" powiada zresztą jasno: „Dawniej poeta mówił: publiczność; dziś poeta mówi: lud". W 1838 r. wyciąga ostateczne konsekwencje pisząc „Ruy Blasa", który zamyka okres walki o nowy, ludowy teatr i odznacza się — jak zobaczymy — najdalej idącą bezkompromisowością, także i w kierunku politycznym. Nie żałuje tu Wiktor Hugo jaskrawej kontrastowości: dwór i jego przedstawiciele odmalowani są w najciemniejszych barwach, wielmoże hiszpańscy są cyniczni, sprzedajni i tępi, Don Salluste to arcywzór zimnego intelektualnego łajdactwa. Z drugiej strony tytułowy bohater utworu, ów plebejusz zmuszony nędzą do służby, pełen jest najpiękniejszej żarliwości serca i wielkości umysłu. Monumentalny patos sąsiaduje o krok z zuchwałą ironią, ludzie w tym dramacie kochają z taką siłą, że umierają z tej miłości a nienawidzą tak potężnie, że zabijają. Jest w tym przedstawieniu spraw wyrazisty, grubą linią nakreślony rysunek namiętności, które są proste jak namiętności ludu. Szlachetność jest tu szlachetnością a zbrodnia zbrodnią, wiadomo po czyjej stronie jest słuszność, a kto postępuje niecnie, nikt nie wstydzi się łez wzruszenia ani rozgłośnego rubasznego śmiechu. Pewno, że nie ma tu precyzyjnej, koronkowej analizy psychologicznej ani przyciszonego kameralnego szeptu ale też tego rodzaju system konstrukcji artystycznej nie odpowiada ogromnej przestrzeni scenicznej, otwartej scenie monumentalnej, a więc teatrowi prawdziwie ludowemu, masowemu, o jakim marzył Wiktor Hugo. „Ruy Blas" jest próbą realizacji takiego dramatu i takiego teatru i nie szukajmy w nim tych elementów, które z samej natury rzeczy w nim istnieć nie mogą. To tak jak gdybyśmy chcieli zarzucać np. dramatom historycznym Szekspira, że nie posiadają dyskretnej intymności Musseta albo „mariwodażom" Marivaux, że pozbawione są jędrnej brutalności sztuk Gorkiego. „Ruy Blas" jest dramatem ludowym w tym samym sensie w jakim wielką sztuką ludową jest np. cyrk z jego farsowym dowcipem clownów o jaskrawo umączonych twarzach, ze zręcznością tancerki kroczącej na linie nad przepaścią, z zuchwałą odwagą pogromcy zwierząt wkładającego głowę bez zmrużenia powiek do paszczy lwa.

Ale „Ruy Blas" jest dramatem ludowym także i w innym jeszcze sensie. Jest to utwór opowiadający nie tylko o jednostkowej przygodzie lokaja, który zakochał się w królowej. Prawdziwym bohaterem tego utworu jest lud. „Lud, który ma przyszłość, a który nie ma teraźniejszości... lud, sierota, biedak, inteligentny i silny, postawiony społecznie bardzo nisko, aspirujący zaś bardzo wysoko, mający na grzbiecie znaki niewolnictwa, a w sercu przemyślenia geniuszu" — jak pisze autor w przedmowie do „Ruy Blasa". A więc jest to utwór ludowy nie tylko dlatego, że skala i charakter wzruszeń, którymi rozporządza są ludowe, proste i silne, ale przede wszystkim dlatego, że obraz dziejących się w nim wydarzeń ukazany jest z perspektywy nowej postępowej klasy społecznej, z perspektywy ludu. Rozkład klasy panującej przedstawiony jest tu poto, aby na tym tle mogła się z całą wyrazistością zarysować siła i wielkość klasy, przed którą stoi przyszłość. Nigdy jeszcze do tego czasu w historii teatru francuskiego — a także i europejskiego — nie ukazana została z taką ostrością i przejrzystością oceny politycznej dialektyka historycznych procesów rozwojowych. Nigdy jeszcze plebejski bohater nie uzyskał takiej dramaturgicznej i ideologicznej rangi. Wiemy o zasadniczej roli jaką w teatrze francuskim zawsze odgrywał służący i chociażby na przykładzie tej funkcji możemy stwierdzić miejsce, które Wiktor Hugo i jego „Ruy Blas" zajmuje w rozwoju świadomości społecznej i ideowej francuskiej literatury. U Moliera Scapin otrzymuje jeszcze kije nawet wtedy kiedy spełnia rozkaz swego pana. U Beaumarchais Figaro jest już sprężyną wypadków i dyryguje swoim panem jak marionetką. Ale Ruy Blas u Wiktora Hugo zrzuca liberię, obejmuje władzę i zaczyna rządzić państwem. To już oznacza — po prostu — rewolucję.

I dlatego, dla takiego „Ruy Blasa" nie tylko powinno się w repertuarze socjalistycznego teatru znaleźć miejsce, ale także (niech sobie nowoczesny krytyk-intelektualista kręci nosem!) powinno to być miejsce takie, jakie przysługuje w dramaturgii światowej tym utworom, które stanowią podstawowe ogniwa wspólnej wielkiej tradycji humanistycznej.

W PRZYGOTOWANIU:

ZDZISŁAW SKOWROŃSKI

MATURZYŚCI

ZOFIA NAŁKOWSKA

DOM KOBIET

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

LATO W NOHANT

Cena zł 2.—

Krak. Zakłady Graf. Nr 3, B. Joselewicza 24 — zam. 80, 2. 55. — 5.500 — M-6-7067