SCENA WROCŁAWSKA

1957–1958 2

MARCEL ACHARD

JULIAN TUWIM

DO GENERAŁÓW

Warczy, straszy, groźnie ściąga brwi
Byle generalisko, obwieszone gwiazdami
— Panowie! Przestańcie udawać lwy!
Dowiedzcie się nareszcie, że tutaj — my,
My jesteśmy tu generałami!

Nonszalancja, pompa, szlify, szyk,
Tajemnice sztabowe, adjutanci, bale,
Słówko rzuci — i robi się krzyk:
„Dzięku! jemy! panie! gene! rale!"

Smieszne rzeczy. No bo niby co?
Bierzcie ze mnie przykład: chodzę skromnie,
A mam władzę, panowie, ho-ho!
— Cały wielki świat należy do mnie!

Nie dosłuży się żaden z was
do tej rangi — Wolnego Poety!
Bóg nie rzuci wam takich gwiazd
Na mundury i na epolety!

Nie powierzy wam żaden sztab
Naszych słodkich i strasznych sekretów!
Nie znajdziecie na żadnej z map
Tajemniczej ojczyzny poetów!

Za morderstwo, gwałty i pożogi!
Wam — czerwone wyłogi za rzeź,
My — do serca nagą rozdzieramy pierś:
Takie mamy szkarłatne wyłogi!

Z armat waszych — pocisków grad
Śmierć i dym zostawia, bomb Miotacze!
Ale życiem i ogniem
Nawet za tysiąc lat
Będą pękać naszych słów kartacze!

Więc przestańcie udawać lwy,
Smieszni ludzie, obwieszeni gwiazdami.
Pamiętajcie, że tutaj — my,
Zamyśleni przechodnie,
My jesteśmy tu generałami!

EWA SZUMAŃSKA

Od tłumacza

Marcel Achard jest w Polsce autorem stosunkowo mało znanym. Przed wojną grano w Warszawie jego doskonałą sztukę „Korsarz", — po wojnie nazwisko Acharda nie pojawiło się ani razu na naszych scenach. We Francji natomiast jest to pisarz bardzo popularny, każda jego nowa premiera witana była z entuzjazmem przez krytykę.

Achard urodził się w Lyonie w 1900 roku i zadebiutował w 1923 roku w teatrze Atelier sztuką „Ten który przeżył swoją śmierć". Następne sztuki jak „Kobieta w bieli", „Malborough wyrusza na wojnę", „Korsarz", „Domino", „Jaś z księżyca" są już wydarzeniami w życiu artystycznym Paryża i uzyskują rozgłos światowy. Krytycy, piszący o nim jako o kontynuatorze tradycji Musseta i Laforgue'a, podkreślają zgodnie, że najcenniejszą próbką jego wielkiego talentu jest oryginalność stylu i swoisty sposób patrzenia i oceny zjawisk.

Wszystkie sztuki Acharda pełne księżycowej fantazji, lekkości i finezji, zaprawione są równocześnie ironią. Jest to ironia gorzka, ale subtelna, przymrużenie oka przez wytwornego kpiarza. Ludzie Acharda, to kolekcja uroczych figurek; — przeżywają oni niekiedy konflikty, cierpią i płaczą prawdziwymi łzami, ale wystarczy jeden ruch magicznej różdżki poety, aby zastygli znowu w pozach marionetek. Kobiety są tu pełne kokieterii, niekonsekwencji i trującego wdzięku, mężczyźni tchórzliwi i bohaterscy, cyniczni i romantyczni, zbyt romantyczni, aby ich można było brać na serio. Prawda miesza się tu z nieprawdą, groteska z liryzmem, historia z fantazją.

To przeskakiwanie z koloru na kolor, gonienie się kontrastów, kręta, falująca linia nastroju sztuki, to jedna z głównych cech zaskakującej formy pisarza.

Prawie wszystkie paryskie prapremiery Acharda łączyły się z wielkimi kreacjami aktorskimi Louis Jouveta i jego sukcesami, jako inscenizatora. On to również wystawił w 1924 roku „Malborough s'en va t-en guerre" w Comedie des Champs Elysees i grał rolę tytułową. W dwadzieścia sześć lat później wznowił tę sztukę w swoim teatrze Jean Louis Barrault, grając sam rolę żołnierza francuskiego Lafleur, i wznowienie to stało się artystyczną sensacją.

„To", — jak pisze krytyk Marcel Augagneur. — „że jedna z najbardziej uroczych sztuk współczesnego teatru mogła spać, jak zaklęta księżniczka przez przeszło ćwierć wieku, to, że tyle autentycznej młodości, wdzięku, lekkości i świeżości nie wracało tak długo na sceny, — to jest jedną z wielkich tajemnic Paryża."

W prologu autor mówi, że jest to właściwie nie tyle sztuka, ile piosenka, i przeprasza widzów, że ośmiela się ją zaśpiewać jeszcze raz, na nieco inną melodię. Te słowa, trochę niejasne dla polskiego widza, we Francji nie wymagają żadnego komentarza. Istnieje tam mianowicie niezwykle popularna piosenka, śpiewana już przez dzieci w szkole, której refren brzmi: „Malborough s'en va t-en guerre, mironton, mironton, mirontaine... (to stworzyło pewną dodatkową trudność dla tłumacza, mianowicie w ostatniej scenie III aktu paź przerywa Sarze, powtarzając z bolesną ironią słowa refrenu: mironton, mironton, mirontaine, co nic nie znaczy. Zostało to przełożone na: tralala, tralala. Brzmi to może trochę za brutalnie i nie oddaje w pełni nastroju, ale pozostawienie słów w oryginalnym brzmieniu, byłoby dla ludzi nie znających piosenki, niezrozumiałe).

Achard rzeczywiście nuci tę znaną piosenkę na nieco inną melodię.

Lord Malborough, słynny wódz angielski, znany ze swych zwycięstw i doskonałej strategii, tutaj przedstawiony jest jako pyszałek, kobieciarz i głupiec. Jego zwycięstwa wynikają z czystego przypadku, śmierć jest śmiercią tchórza, a rzekome bohaterstwo wytworem legendy, którą układa na poczekaniu egzaltowany paź. Końcowe słowa: „pozostanie Historia..." są klamrą pełną ironii, bo przecież na naszych oczach ta Historia tworzyła swój fałszywy mit.

Pysznym uzupełnieniem wodza są czterej oficerowie, — z poza ich króciutkich zdań, wygłaszanych telegraficznym stylem, z poza ich gestów marionetek, wychyla się od czasu do czasu żywy człowiek, sam boleśnie zdziwiony swoją obecnością i udziałem w bezsensownej, operetkowej wojnie. W takich chwilach ta komedia staje się nagle gorzka.

Ale swoje porachunki z wojną i z mitami Achard załatwia bez demaskatorskiej pasji pisarza-społecznika. Ledwie potrąci i każe zabrzmieć jakiejś poważniejszej strunie, już w karkołomnej wolcie przerzuca się w groteskę, albo w liryzm poezji. Porusza się wśród kul armatnich, koronek i zapachu więdnących róż z typowo francuskim wdziękiem i lekkością, — niektóre jego sceny robią wrażenie urwanego nagle akordu, ale nic na tym nie traci harmonia całości. „Księżycowe" komedie Acharda (tego określenia najczęściej używali krytycy dla oddania nastroju jego utworów) stanowią trwałą pozycję w historii współczesnego teatru francuskiego. Są uroczą zabawą i wesołą gonitwą słów, w którą autor wciąga widza, ale niejednokrotnie każe mu przystanąć i głęboko się zamyślić.

Ewa Szumańska

„Malborough wyrusza na wojnę" Acharda w Teatrze Marigny w Paryżu (1950 r.) Bettina — Simone Valere i Lafleur — Jean Louis Barrault.

Głosy krytyki francuskiej

PO PREMIERZE W ROKU 1924

W sztuce jest ironia, smutna i pełna wdzięku. Zostaje po jej obejrzeniu smak gorzki, ale przyjemny. To trucizna, ale ten, kto ją wypije, słyszy skargę ludzką i widzi świat taki, jakim jest naprawdę. To dzieło poety i znakomitego poety.

Henri Bidou.

Te trzy obrazy są nietyle sztuką, ile albumem świetnych karykatur, gdzie w krzywym zwierciadle odbija się tępota pewnych dowódców i kłamliwe relacje ich współczesnych, które tworzą historię. Jest tu również ośmieszona konwencja romantyczna. Sztuka ta podobnie jak: „Żołnierz i Bohater" Shawa mogłaby mieć podtytuł: Komedia antyromantyczna.

Robert de Flers

Nowa komedia Marcel Acharda to dzieło poety, rasowego dramaturga i świetnego humorysty.

Antoine

Zaskakująca oryginalność Acharda, który wydaje się mówić widzom: „Czy chcecie się zabawić razem ze mną?" — potwierdza się w drugim jego dziele. Odnajdujemy w nim tę samą celną ironię, czuły uśmiech i wspaniałą umiejętność łączenia błazeństwa z prawdziwym życiem, haftowania koronki marzeń i śmiechu na kanwie smutku. Ale tutaj humor jej jest bardziej gorzki, a melancholia ukazuje co chwila swoje oblicze przesłonięte ciemnym welonym. Wszystko to tworzy całość subtelną, pełną baśniowego czaru, — podkreśla to wirtuozowski warsztat pisarza. Sukces był prawdziwy i wielki.

Jane Catulle-Mendes

Marcel Achard stworzył dzieło zdumiewające. To nie jest parodia i to nie jest historia. To więcej i mniej niż każda z nich.

Victor Snell

Marcel Achard pisze z głęboką ironią. Drwi z miłości, z cnót żołnierskich, nawet ze śmierci. Ale negując wszystko — nigdy nie jest gorzki. Ma beztroskę dziecka, które psuje zabawki. Oczywiście to nie świadczy o jego niedojrzałości. Posiada wdzięk młodości, — ale wielka jest dojrzałość jego inteligencji. Chociaż wzorem mu są starzy mistrzowie, nic nie można zarzucić oryginalności jego pisarstwa. Charakterystyka jest celna, publiczność wciągnięta w grę. Niektórzy widzowie poczują się może dotknięci, ale wszyscy muszą oddać hołd wielkiemu talentowi poety.

Noziére

PO WZNOWIENIU W 1950 ROKU

To, że jedna z najbardziej uroczych sztuk współczesnego teatru mogła spać, jak zaklęta księżniczka przez przeszło ćwierć wieku, — to, że tyle autentycznej młodości, wdzięku, lekkości, świeżości nie wracało tak długo na sceny, — to jest, jak mówi Eugeniusz Sue, — jedną z wielkich tajemnic Paryża.

Marcel Augagneur

Jean Louis Barrault zrobił szczęśliwe pociągnięcie. Jeżeli piszę, że słusznie wznowił „Malborough", — to nie tylko dlatego, że sztuka przypomina mi moją młodość, ale dlatego, że najpełniej wyraża oryginalność i talent Acharda, które zapewniły mu trwałe miejsce w historii współczesnego teatru.

Francis Ambriere

„Malborough" wraca na scenę po 25-o letniej nieobecności. Jeżeli sławny generał został pokonany, — to sztuka wygrała walkę z czasem. Znajdujemy w niej nienaruszony humor poetycki, tak charakterystyczny dla Acharda w jego „księżycowym" okresie. Jest w nim wdzięk Musseta i upajająca ironia Laforguea. „czy chcecie pobawić się ze mną w małą wojnę?" —pyta autor. Poprowadzi nas na pole bitwy, pachnące ryżowym pudrem. Zakochani ofiarowują serca przybrane w koronki, Kupidynowi, osmalonemu prochem. Lekcja miłości w parku artylerii. Wszystko to jest lekkie, zachwycające. A z poza haftów i szczebiotu widać uśmiech Acharda i jego złośliwe spojrzenie z poza okularów pana Grocksona.

Max Favalelli

„Malborough:" to sztuka która rozbraja, obnaża i pozostawia bezbronnym jak dziecko — wobec złośliwości realnego świata. To nie jest ani teatr, ani piosenka, ani sen, ani żart, — ale wszystko to razem, ubite jak krem Chantilly z dodatkiem zapachów świeżych, jeszcze nie zerwanych poziomek! Potrawa nietyle bogata w kalorie, — ile wspaniały przysmak dla smakoszów!

Rene Barjavel

KLEMENS KRZYŻAGÓRSKI

Od ofiary tego wszystkiego

„To nie jest, ściśle mówiąc, komedia. To jest piosenka" — pisze Marcel Achard w prologu do swojej sztuki. Brzmi to jak autorska deklaracja rodzaju napisanego przezeń dzieła — jak deklaracja autora, który spostrzegł się, że napisał komedię złożoną w niezupełnie komediowym porządku.

Bo w rzeczy samej — „To nie jest, ściśle mówiąc, komedia". Może to — kabaret? Jak w prawdziwym kabarecie mamy w sztuce Acharda skecz i kawałek monologu, piosenkę liryczną, niemałą porcję ironii i sarkazmu oraz ową uroczą przekorę, słoneczną lub lepiej — księżycową, której dewizą: „wszystko szargać — byle z dowcipem i kulturą" Ale najpewniej jednak — „to jest piosenka".

Pamiętacie co pisał o francuskiej piosence Konstanty Ildefons Gałczyński (przekładając Aragona)?

„Dopóki małe dziewczynki kołysać będą lalki, dopóki żyć będą bajki o Kopciuszku i Śpiącej Królewnie, dopóki chłopcy będą się bawić w puszczanie „kaczek" nad brzegami rzek, dopóki będą imiona proste, jak Jaś i Małgosia, dopóki będziemy się bawić w chowanego, w ślepą babkę, w kotka i myszkę, dopóki będziemy wkładać migdał do tortu na dzień Trzech Króli, (...), dopóki będziemy wymawiać takie słowa, jak Izolda, Manon, Nana...

...Świat będzie nucił
piosenkę francuską..."

I dalej — bardziej zasadniczo:

„Ale przede wszystkim, o przyjaciele, jakiekolwiek byłyby perypetie ludzkości, katastrofy kontynentów, monstrualne niespodzianki historii, jakiekolwiek będą nieprzewidziane przemiany człowieka opętanego cudami swego umysłu lub niezmierzonymi konsekwencjami tej potwornej partii szachów, granej o klucz do przyszłości, (...), dopóty, bądźcie zupełnie pewni, słyszeć będziemy ją..."

Więc Marcel Achard napisał taką właśnie francuską piosenkę: o jednej z niespodzianek historii, o perypetiach podporządkowanych jej ludzi, o dziwnościach, jakie się w międzyczasie zdarzyły; a że napisał francuską piosenkę — jest więc w niej lekkość, dowcip i finezja oraz coś z tego gestu, jakim wkładamy „migdał do tortu na dzień Trzech Króli".

Spór o gatunek uważam za ostatecznie rozstrzygnięty. Przy okazji proszę jednak zwrócić uwagę na to, iż cytat — zbyt może obszerny z Gałczyńskiego znalazł się w tym tekście o francuskim pisarzu — niezupełnie przypadkowo. Czy figurynek Acharda nie można by porównać z groteskowymi — a otoczonymi przy tym taką aurą liryczną — marionetkami z utworów scenicznych Gałczyńskiego? Ale nie o tym chciałem pisać.

Wyznaję, że w sztuce Acharda interesuje mnie najbardziej to, co jest zjadliwym pamfletem (bo jest tam i zjadliwy pamflet); drwina z mechaniki wojny i procederu kreowania jej bohaterów. Proszę wyobrazić sobie jak by taki temat — fragment jednej z naszych wojen — napisał Polak; „Gdyby Achard był Polakiem". Toż to samo jest już tematem komediowym! Któryż z polskich pisarzy poważyłby się stworzyć scenę, gdzie wrogowie wzajemnie błagają się, by jeden drugiego wziął do niewoli? A gdyby poważył się — ileż nacierpiał by się protestów. I jaki krzyk byłby — z jednej strony „Nie szargać herojów!". Z drugiej „Precz z bezpłodnym pacyfizmem!". W Polsce bowiem wojna traktowana jest jako przedsięwzięcie śmiertelnie poważne, nawet taka wojna na ciastka i rurki z kremem, jaką opisał Żukrowski w swej książce dla dzieci; z wojny żartować nie wolno, bo jest to — kosztowna cokolwiek — produkcja naszego chleba powszedniego: narodowych bohaterów.

A jeśli już zdarzy się nam dożyć końca wojny — i wtedy nie koniec walki. Wtedy walczymy o pokój. Zaś odbywa się to poniekąd w ten sposób, że Bogu ducha winne dzieciaki przebiera się w powstańcze mundury i nakazuje im szturmować lipne barykady. Drukuje się ckliwości krzewiące w narodzie kult wojujących jednostek. I sławi się tę jurność i tę bojowość (termin rozpowszechniony właśnie w okresie pokojowego budownictwa) — zamiast sławić dowcip, drwinę, koncept.

Osobiście widzę tylko jeden sposób na to, byśmy w nadchodzących latach uniknęli losu nieżywych bohaterów. Do Światowej Rady Pokoju należy dokooptować kilkunastu dowcipnych ludzi i zobowiązać ich do rozśmieszenia całej ludzkości. Do inteligentniejszych ludzi niech przemawia ze scen Marcel Achard; pokojowe współistnienie nie może polegać na wyścigu zbrojeń, natomiast znakomicie wyobrażam je sobie jako nieustające współzawodnictwo w ośmieszaniu wojny.

I jeden tylko widzę słaby punkt w tym moim politycznym programie. Otóż przed dwoma laty szedłem z przyjacielem ulicą Stalina, ulicą Stalingradzką, nucąc sobie pod nosem piosenkę o pewnej jednostce przez współczesnych za genialnego stratega uznanej:

„Niech żyje nam marszałek...
On usta słodsze ma od malin..."

Podszedł do nas umundurowany stróż internacjonalnych świętości i rzekł: — Obywatele, z tej jednostki nie wolno robić sobie komedii!

— To nie jest, ściśle mówiąc, komedia — odparł mój przyjaciel. — To jest piosenka. Piosenka, którą sami nieraz śpiewaliście. Wybaczcie, że ośmielamy się ją zaśpiewać jeszcze raz. I może na nieco inną melodię...

— Sąd należy do historii — odparł stróż świętości. — Pozostanie historia!

Dzisiaj czytam te same słowa w sztuce Marcel Achard'a. W sztuce napisanej przed trzydziestu cztery laty. W sztuce, która mówiąc brutalnie — nie zapobiegła aktualności tej piosenki, którą przed dwoma laty nuciłem na skrzyżowaniu Stalina i Poniatowskiego.

Losy współczesnego świata (taki byłby stąd wniosek) nie rozstrzygają się przy biurkach pisarzy ani na scenach teatrów. Cóż więc pozostaje nam czynić — ofiarom tego wszystkiego co ośmieszone i wydrwione odbija się ciągle światu śmiertelną czkawką? — śmiać się i klaskać na komedii Marcela Acharda zatytułowanej „Malborough s'en va t-en guerre".

I — to wszystko, co nam pozostaje.

Klemens Krzyżagórski

JEAN DUVIGNAUD

WALKA O TEATR

(fragmenty)

CZY ISTNIEJE KRYZYS TEATRU FRANCUSKIEGO

Niesposób mówić o współczesnym teatrze francuskim bez podkreślenia ogromnych trudności, z jakimi walczą reżyserzy i autorzy nowych sztuk. (...)

Niektórzy krytycy z upodobaniem mówią o „kryzysie teatralnym". Oczywiście, warunki materialne, w jakich pracować muszą reżyserzy (mam na myśli teatr „awangardy"), są tak opłakane, a trudności finansowe i tarapaty administracyjne tak uciążliwe, że walka J. M. Serreau'a, J. Maucaira czy Roger Blina o pokazanie swych ulubionych sztuk publiczności musi budzić podziw. Należy podkreślić, że ci odważni entuzjaści teatru nie zawsze znajdują wśród wpływowych krytyków należne poparcie. To nie prawdziwi obrońcy i znawcy teatru, lecz krytyka oficjalna, „akademicka" decyduje o życiu lub śmierci sztuki, o komplecie czy pustce na sali, zbyt często idąc ręka w rękę z teatrem komercyjnym.

Beckett, Adamov czy Ionesco natrafili na mur sprzeciwu lub milczenia, Audiberti i Vauthier z trudem zaczynają drążyć ścianę obojętności, na jaką się natknęli. Oczywiście, praca dokonywana przez miesięczniki i tygodniki nie idzie na marne, ale jest to praca powolna, przenikająca do czytelników dopiero po upływie dłuższego czasu. Można zadać pytanie: czy krytycy „akademiccy", którzy pod koniec wojny, w atmosferze upojenia zwycięstwem, zdobyli się na duży wysiłek zrozumienia i pokochania Sartre'a czy Camusa, tak dalece wyczerpali się zadając gwałt swojej tradycjonalnej etyce, iż obecnie nie są już zdolni do podobnego wysiłku duchowego. Ta niezdolność jest jednym z elementów kryzysu.

Dodajmy do tego ponurego obrazu niechęć młodych literatów do pracy dla sceny. Nie wykluczone, że gdyby pisanie dla teatru bardziej się opłacało materialnie, znalazłoby się więcej autorów, którzy by szukali szczęścia w tej dziedzinie. Niestety, jeśli względnie łatwo jest wydać powieść „trudną", niedochodową, powieść eksperymentalną czy też warsztatową, jak utwory Robbe-Grilleta lub Blanchota, to jest prawie niepodobieństwem wystawić sztukę uchodzącą za eksperyment. Prawda, państwo przyznaje subsydia dla debiutów scenicznych, ale są to sumy śmiesznie małe i przeznaczone jedynie dla pierwszych przedstawień. Jeśli zaś idzie o dalsze przedstawienia, teatr może liczyć tylko na przypadek, na szczęście reżysera, na fantazję dyrektora. Garstka niezłomnych kroczy tą drogą. Jest prawie pewne, że upór ten w końcu się opłaci.

JEDEN CZY WIELE RODZAJÓW PUBLICZNOŚCI

Wydaje się, że kryzys, jeśli w ogóle istnieje, nie wynika ani z braku nowych sztuk (takie sztuki są), ani z braku zainteresowania reżyserów, ani z powodu trudności finansowych, które można ostatecznie przezwyciężyć, ale przede wszystkim stąd, że został wzniesiony mur między publicznością a teatrem, ściślej mówiąc — że powstał mur oddzielający teatr „awangardy" od awangardowej publiczności.

Słuszniej jest mówić w tym wypadku o różnych rodzajach publiczności: o publiczności szukającej rozrywki i publiczności pasjonującej się teatrem, o publiczności szukającej sztuki lekkostrawnej i publiczności myślącej. Trudno rzeczywiście traktować tak samo kupca zabierającego swą przyjaciółkę do teatru bulwarowego, teatru, który za słone pieniądze zapewnia dwie godziny odprężenia (kino w pojęciu nowobogackich to dobre dla gminu), i studenta, urzędnika, biuralistę czy nawet robotnika, który z trudem, przekraczając swoje możliwości materialne, kupuje jak najtańszy bilet na przedstawienie Ionesco lub Becketta. (...) Na szczęście od pięciu lat istnieje we Francji szeroka publiczność wychowana na prawdziwych wartościach kulturalnych, publiczność, która potrafi coraz bardziej cenić i popierać nowe eksperymenty; mam na myśli wychowaną przez Vilara i jego National Populaire.

Kiedy w roku 1951 Vilar objął kierownictwo Palais de Chaillot, nic jeszcze nie przyciągało tłumów publiczności na wzgórze Trocadéro. Prawdziwy geniusz zespołu T.N.P. nie tylko stworzył nową formułę sceniczną, ale potrafił skupić wokół siebie ogromną rzeszę wielbicieli. Nowa formuła sceniczna Vilara zrywa całkowicie (nareszcie) z tradycją naturalistyczną i umizgami Komedii Francuskiej; jest ona odpowiednikiem tego, co Roland Barthes nazywał „jansenizmem" w inscenizacji. Dzieło sprowadzone do elementów czysto dramatycznych, ogołocone z ozdóbek i upiększeń, ukazuje się w swej nagości i prostocie. To radykalne oczyszczenie winno kształtować smak widowni, uzmysławiając jej, że teatr to nie kopiowanie życia rzeczywistego, ale upiększonego, to nie ukazywanie świata pozłacanego na wierzchu jak w teatrze burżuazyjnym.

Jeśli idzie o publiczność — cyfry są wielce wymowne. Vilar w swoim triumfalnym biuletynie, ogłoszonym niedawno, podaje, że w ciągu pięciu lat przedstawienia jego oglądało aż 2 miliony 200 tysięcy osób. Można to porównać z gwałtownym przypływem morza. Ale nie miałoby to większego znaczenia, gdyby Vilarowi nie udało się skupić wokół swego teatru widzów, którzy stali się jego wyznawcami. Sekret jego powodzenia tkwi właśnie w tym, że stwarzając sobie stałą publiczność zmienił we Francji stosunek widowni do widowiska, przywrócił scenie jej walor, publiczność — smak, a dziełom uchodzącym za martwe — ich żywotność i aktualność.

Co wieczór przeciętnie 1489 widzów oklaskuje Kleista czy Corneille'a. Nie jest to chyba rzecz do pogardzenia. Nie będzie więc fałszem, jeśli powiemy, że Vilar pogodził publiczność francuską z tragedią: z Corneille'em, Szekspirem i Kleistem. Ale jeszcze słuszniej będzie, jeśli skonstatujemy, że publiczność, przyzwyczajona już teraz do dobrego teatru, wybredna, spragniona dobrej sztuki, potrafi zrozumieć nowe utwory. Kleist i Buchner, Corneille i Molier dzięki T.N.P. pomagają w zrozumieniu Sartre'a, Adamova i Becketta.

Dopóki trwać będzie ten zapał, dopóki młodzi reżyserzy nie dadzą się złamać przez trudności materialne, nie wolno mówić o kryzysie teatru.

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY" II KLASY

MARCEL ACHARD

MALBOROUGH WYRUSZA NA WOJNĘ...

(MALBOROUGH S'EN VA-T-EN GUERRE)

KOMEDIA W 3 AKTACH

przekład: Ewa Szumańska

Reżyseria:
ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Scenografia:
MARCIN WENZEL

Muzyka:
Jadwiga SZAJNA-LEWANDOWSKA

Kierownictwo muzyczne:
JANUSZ KOZIOROWSKI

Kierownik artystyczny:
JAKUB ROTBAUM

Dyrektor:
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Teatrze Polskim dnia 13 września 1958 r.

Osoby:

MALBOROUGH	— ZBIGNIEW WÓJCIK
HOWARD	— BOGUSŁAW DANIELEWSKI
OFICER PIERWSZY	— JERZY ADAMCZAK
OFICER DRUGI	— CYRYL PRZYBYŁ
OFICER TRZECI	— WIESŁAW KOWALCZYK
OFICER CZWARTY	— RYSZARD MICHALAK
RACKAM, żołnierz angielski	— ZYGMUNT HOBOT
LAFLEUR, żołnierz francuski	— HENRYK HUNKO
GONIEC	. . .
ANNA STUART, królowa Anglii	— HALINA ROMANOWSKA
SARAH JENNINGS, księżna Malborough	— JADWIGA GIBCZYŃSKA
BETTINA, pokojówka księżnej	— EWA SZUMAŃSKA
JEANNE	— MARLENA MILWIW

Przedstawienie prowadzi:
JANUSZ ŁOZA

Kontrola tekstu:
KAZIMIERZ CHORĄŻAK

Kierwonik techniczny:
MIROSŁAW DZIKI

Kierownik sceny:
LEON STACHOWIAK

Kierownik oświetlenia sceny:
KAZIMIERZ PIĄTEK

KIEROWNICY PRACOWNI:

krawieckiej męskiej:	Michał Stolarski
krawieckiej damskiej:	Wanda Preckało
szewkiej:	Mikołaj Bratasz
perukarskiej:	Mieczysław Wojczyński
stolarskiej:	Michał Praisner
malarskiej:	Tadeusz Chądzyński
modelatorskiej:	Tadeusz Żakiewicz
tapicerskiej:	Ryszard Tkaczyk
ślusarskiej:	Stanisław Tapek

NOWA DEFINICJA TRAGIZMU

Nie mamy zamiaru mówić tutaj o dramaturgach znanych na całym świecie, których sztuki wystawiane są często we Francji i za granicą. Ważną jednak rzeczą jest wspomnieć o dwóch autorach, którzy stali się głośni po wojnie: o Sartrze i Camusie, gdyż ich poglądy pozwolą łatwiej zrozumieć ewolucję teartu francuskiego w ostatnich latach. Nazwano ich teatr oraz teatr ich uczniów, „teatrem absurdu", gdyż człowiek został tu ograniczony do najprostszych elementów i uwięziony w sytuacji ostatecznej, z której nie ma wyjścia. Z tego względu wspomnianych autorów należałoby raczej nazwać „realistami", gdyż skazując swoich bohaterów na okrutną szczerość pokazują nędzę współczesnego człowieka i przeklętą stronę jego losu.

Warto podkreślić, że forma dramatyczna u obu tych autorów pozostaje bezpośrednio pod wpływem Kafki: oddać na scenie jego prostotę, doprowadzić bohatera do stanu, w którym byłby tylko tym, czym się wydaje, zamknąć go w sytuacji ograniczonej sceną, czyż nie jest to odpowiednik widowiskowy powieści Kafki? Czyż *„Nieporozumienie"* Camusa lub *„Przy drzwiach zamkniętych"* Sartre'a nie są obrazem człowieka w obliczu procesu? Przychodzi na myśl „świat za drutami" *Zamku* Kafki. Jednostka staje się więźniem ciasnej sceny, w której ramy wtrąca ją sam autor.

Dawny fatalizm tragiczny teatru tradycjonalnego opuszcza niebo, skąd — bardzo to daleko — patrzał na cierpienia i śmierć bohaterów, zstępuje na ziemię i wciela się w samych ludzi. Zetknięcie się ludzi ze sobą wywołuje konflikt, ścieranie się sumień i nigdy Wielki Sędzia nie przyjdzie, aby oczyścić upadłych bohaterów, nigdy nie przyniesie wawrzynu sławy ani wyroku potępienia. U Sartre'a i Camusa (później w *Soledad* Coltte Audry) prawdziwa tragedia nie zaczyna się pod spojrzeniem Boga, lecz dopiero wtedy, kiedy pustoszeje niebo... Postaci wyzwolone od antycznego fatum, od wiary Claudela, od alegoryj mitycznych Giraudoux, uwięzione w świecie, którego nie wybierały, niosą w sobie winę przestępstwa niepopełnionego wobec innych ludzi. Nie należy się dziwić, że powieściopisarz mógł mieć taki wpływ na teatr. Nikt dobitniej niż Kafka nie pokazał, jak bardzo został zdegradowany wyniosły i konwencjonalny obraz człowieka, jaki on sam sobie stworzył w XIX wieku, nikt nie znalazł bardziej skutecznej formy dla wyrażenia tego procesu. Aby dać najbliższe prawdy, najbardziej przekonujące czytelnika wyobrażenie o upadku człowieka, Kafka wybiera sytuację ostateczną — zamkniecie w jak najciaśniejszej przestrzeni. W tym duchu dramaturgowie zaliczający się do tej samej „szkoły" nawiązują do idei „drzwi zamkniętych".
Teatr z ograniczoną sceną, ze sceną pudełkową, staje się ramą i więzieniem, do którego autor i reżyser wtrącają swych bohaterów. Jest to honorowe i fascynujące miejsce, gdzie odbywa się dramatyczne spotkanie katuszy i cierpienia.

Sartre i Camus umieli zdobyć szeroką publiczność i narzucić jej nową formę tragedii, lecz ich sposób wypowiadania się nie odbiega od tradycjonalizmu. Obecnie chcemy przedstwić pisarzy dramatycznych, u których zarówno sposób wypowiadania się jak i myśl są nowe. Godne uwagi jest to, że w ostatnich pięciu, sześciu latach pojawiło się nowe pokolenie, które można by nazwać prawdziwą „Szkołą paryską", a więc tak, jak przed pierwszą wojną światową nazywano kubizm.

Tak samo jak kubizm, nowa sztuka teatralna jest przełomem i zrywa z tradycjonalnymi nawykami, gwałci sposób odczuwania publiczności

i wprowadza na scenę to, czego dotychczas nie ośmieliła się pokazać. Tak jak kubizm „Szkoła paryska" jest międzynarodowa: Ionesco jest Rumunem, Adamov — Ormianinem, Beckett — Irlandczykiem, Audiberti — Włochem, a Vauthier — Francuzem. Jeśli tych dramaturgów różnego pochodzenia zbliża język francuski, to jeszcze bardziej jednoczą ich wspólne troski.

PRÓBA UPOLITYCZNIENIA

Pod wpływem Brechta teatr awangardy uznaje obecnie, że może odegrać konkretną rolę polityczną. Nie trzeba chyba przypominać, że od czasów Beaumarchais'go tradycje teatru politycznego są we Francji głęboko zakorzenione; lecz oryginalność tej próby polega na tym, że autorzy podejmujący ją dbają o to, żeby nic nie uronić z osiągnięć „awangardy". Tak więc np. Adamov, aby demaskować system kapitalistyczny, przedstawia w sztuce *Ping-Pong dwóch* młodych ludzi przed jednym z owych automatów,jakie można ujrzeć w kawiarniach paryskich. Gra pochłania ich, ale poza grą interesuje ich możność zdobywania pieniędzy jaką otwiera przed nimi pasja hazardu. Obaj nasi bohaterzy organizują „trust automatów", aby je wszystkie skupić w jednym ręku. Oczywista, wszystko kończy się żałosnym niepowodzeniem. *Paolo-Paoli*, sztuka niedawno wydana przez Adamova, która zostanie w bierzącym roku wystawiona, stanowi duży krok naprzód w tych próbach teatru, mającego demonstrować prawdy polityczne i zmusić widza do buntu — przynajmniej moralnego — przeciw ustnowionym instytucjom. W sztuce tej Adamov pokazuje kapitalizm francuski w osobie awanturnika, który z końcem ubiegłego wieku montuje aferę z rajerami, natrafia na trudności, pokonuje je, zdobywa majątek dzięki wojnie, sprzedając guziki do mundurów, i osiąga całkowitą równowagę ducha. Postać ta przypomina znanego bohatera z powieści Henryka Manna *Poddany* i Hagenaua z *Somnambulików* Brocha. Tak jak jego poprzednicy, Adamov chce pokazać kruszenie się wartości i wypaczenie ludzkiej godności. To właśnie nadaje teatrowi cechę surowej ideowości politycznej, nieprzejednanej szlachetności.

Przełożył: Julian Stryjkowski

(Twórczość 1957 r.)

NOTA BIOGRAFICZNA — MARCEL ACHARD I JEGO TWÓRCZOŚĆ

Marcel Achard urodzony 5 lipca 1900 roku w Sainte Foy lés Lyon, syn chłopa, ukończył studia na uniwersytecie w Lyonie, był kolejno nauczycielem, suflerem w teatrze Vieux-Colombier, redaktorem w pismach: „Bonsoir", „L'oeuvre", „Peuple" i „Figaro".

Od roku 1922 rozpoczyna karierę pisarską. Pisze szereg sztuk scenariuszy filmowych, jest też realizatorem filmów.

WAŻNIEJSZE SZTUKI TEATRALNE:

„Ten który przeżył swoją śmierć"	—	1923 rok
„Czy chcecie bawić się ze mną"	—	1923 „
„Malborough wyrusza na wojnę"	—	1924 „
„Życie jest piękne"	—	1928 „
„Jaś z księżyca"	—	1929 „
„Mistigri"	—	1930 „
„Domino"	—	1931 „
„Kobieta w bieli"	—	1933 „
„Petrus"	—	1935 „
„Orzech kokosowy"	—	1935 „
„Korsarz"	—	1938 „
„Adam"	—	1938 „
„Mademoiselle de Panama"	—	1942 „
„Colinette"	—	1942 „
„Niepotrzebne uśmiechy"	—	1947 „
„Pojedziemy do Valparaiso"	—	1948 „
„Młyn de la Galette"	—	1951 „
„Towarzysze Marjolaine"	—	1952 „
„Patate"	—	1957 „

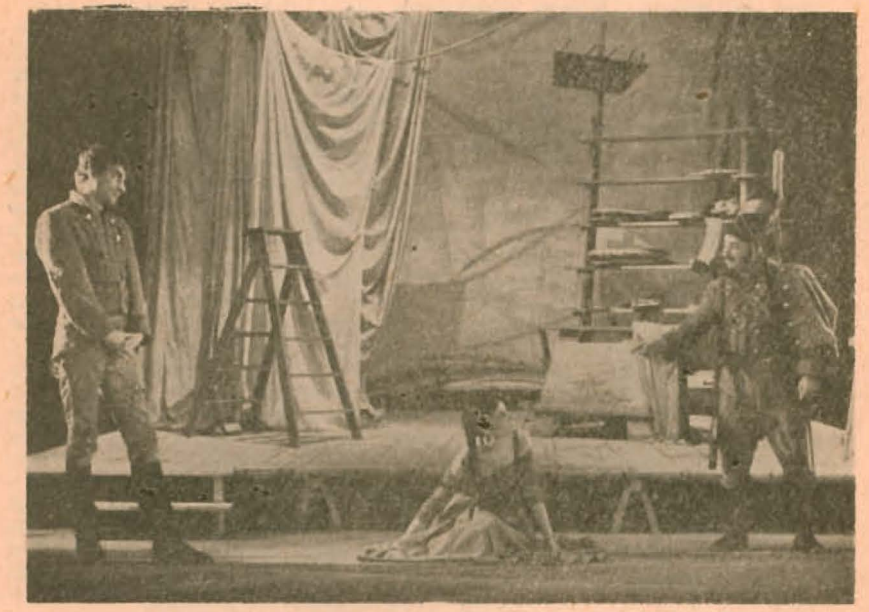
Sztuka w przygotowaniu: „Miłość komiczna"

SCENARIUSZE I DIALOGI W FILMACH:

„Jaś z księżyca", „Wesoła wdówka", „Monsieur la Souris", „Walc paryski", „Burza", „Meyerling" (pierwsza wersja), „Gribouille", „Alibi", „Panna Nitouche", „Kraj z którego przychodzę", „Chłopczyca", „Kobieta i pajac", „Król trędowaty".

Marcel Achard jest odznaczony krzyżem oficerskim Legii Honorowej. Był przewodniczącym ostatniego Festiwalu Filmowego w Cannes.

WSPÓŁCZESNA DRAMATURGIA FRANCUSKA
NA SCENACH PAŃSTWOWYCH TEATRÓW
DRAMATYCZNYCH WE WROCŁAWIU

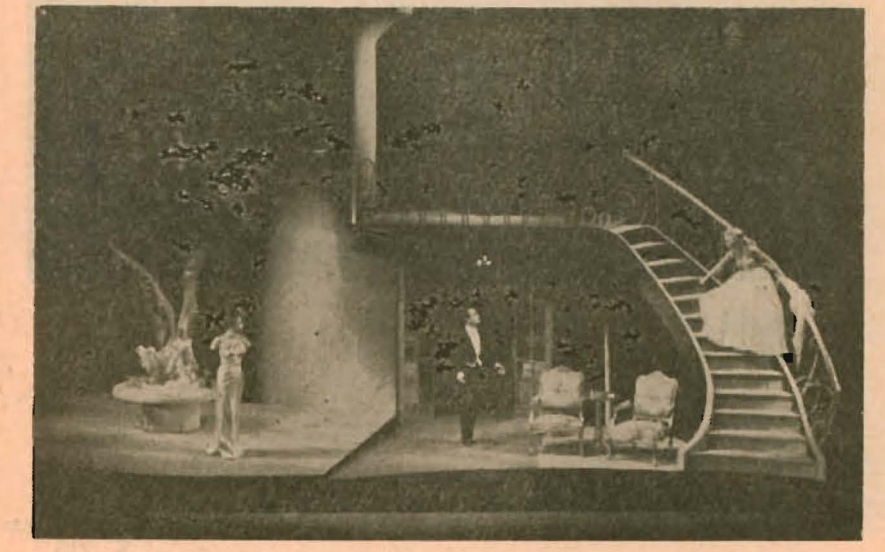


Piotr Arystydes Breal „H u z a r z y"

Reżyseria: Andrzej Dobrowolski, scenografia: Irena Skoczeń
Premiera dnia 18. VIII. 1956 r. w Teatrze Polskim.
Zbigniew Wójcik (Flicot), Halina Dobrowolska (Cosima) i Ryszard Michalak (Le Gouce).

Jean Anouilh „Zaproszenie do zamku"

Reżyseria: Andrzej Dobrowolski, scenografia: Marcin Wenzel
Premiera dnia 1. XII. 1957 r. w Teatrze Polskim
Marlena Milwiw (Diana) Andrzej Polkowski (Horacy) i Jadwiga Gibczyńska (Izabella)

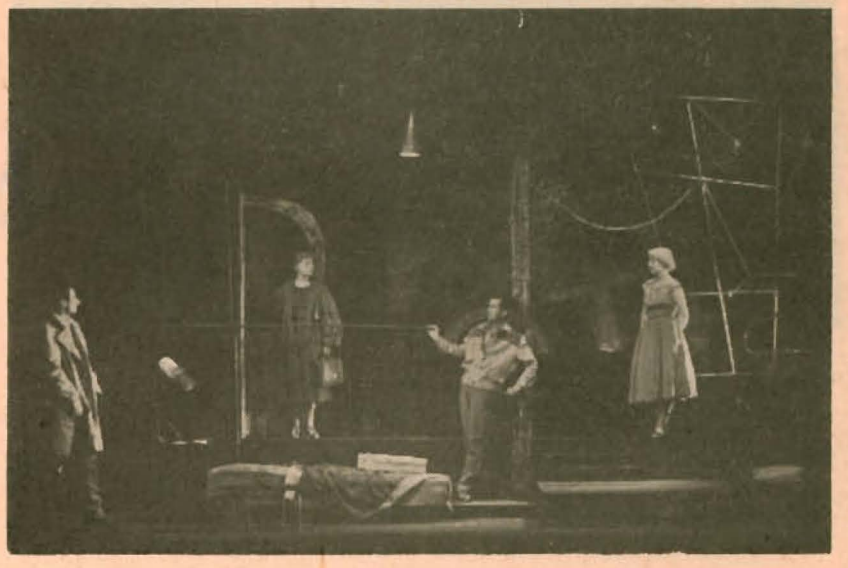


Jean Giraudoux „Amfitrion 38"

Reżyseria: Andrzej Dobrowolski, scenografia: Marcin Wenzel
Premiera dnia 23. III. 1957 r. w Teatrze Polskim
Scena finałowa

Colette Audry „Soledad"

Reżyseria: Jerzy Ukleja, scenografia: Jadwiga Przeradzka
Premiera dnia 8 czerwca 1957 r. w Teatrze Kameralnym
Zbigniew Roman (Sebastian), Halina Przybylska (Soledad), Piotr Kurowski (Paco), Jadwiga Gibczyńska (Tita).

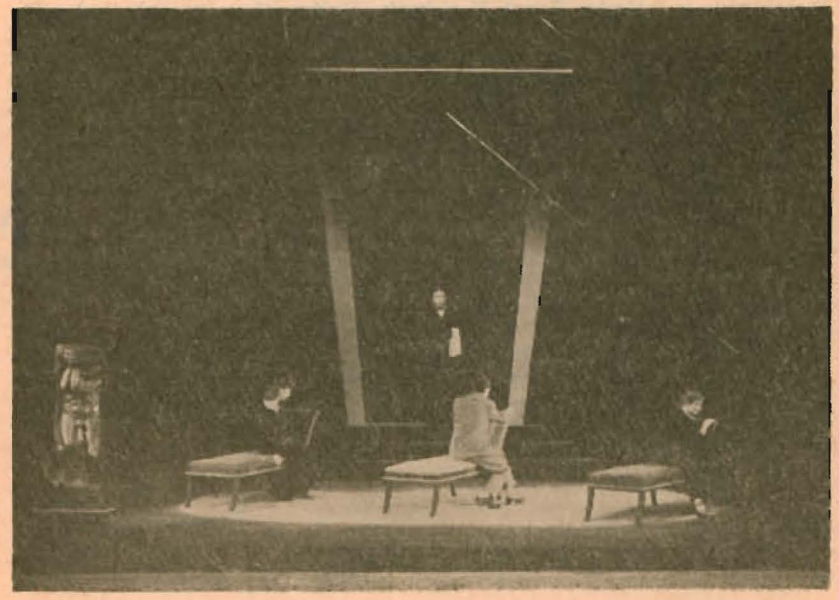


Jean Paul Sartre „Ladacznica z zasadami"

Reżyseria: Artur Młodnicki, scenografia: Marcin Wenzel
Premiera dnia 7 września 1957 r. w Teatrze Polskim
Artur Młodnicki (Senator), Zbigniew Wójcik (John), Bogusław Danielewski (Fred), Danuta Korycka (Lizzie)

Jean Paul Sartre „Przy drzwiach zamkniętych"

Reżyseria: Artur Młodnicki, scenografia: Marcin Wenzel
Premiera dnia 7 czerwca 1957 r. w Teatrze Polskim
Zdzisława Młodnicka (Stella), Juliusz Grabowski (Kelner), Jerzy Adamczak (Garcin), Ewa Szumańska (Inez)



ANDRÉ MAUROIS

Czasy królowej Anny (1702–1714)

(fragment)

„... [Królowa] Anna była wyspiarką, ograniczoną anglikanką i zaciętą toryską. Uchodziła za głupią; jej listy wskazują, że była raczej uparta. Napisano, że miała w życiu trzy cele: być królową, faworyzować prawe skrzydło Kościoła i dać swemu mężowi, księciu Jerzemu Duńskiemu (o którym Karol II mówił: „Próbowałem go, gdy był pijany, i próbowałem go, gdy był trzeźwy, ale nic się z niego nie da zrobić")), stanowiska, którym nie był w stanie sprostać. Do tych trzech celów należy dodać czwarty: podobać się swym faworytkom. W ciągu swego życia miała dla dwóch kobiet przyjaźń podobną do miłości. Przedmiotem pierwszej z tych namiętności była Sarach Jennings, która przez małżeństwo została lady Churchill, potem księżną Marlborough „Błagam cię, nie nazywaj mnie »Wasza Wysokość«, pisała Anna do Sary i by usunąć respekt, przyjęła w swej korespondencji przezwisko Mrs. Morley, a Sarah Churchill stawała się Mrs. Freeman.

„Nic nie może wyrazić, droga Mrs Freeman, jak szalenie jestem do ciebie przywiązana". Ale Mrs. Freeman, aczkolwiek przyjmowała grad dobrodziejstw, spadający na nią i na jej męża dzięki chorobliwemu uczuciu królowej, sądziła Annę surowo: „W zwykłych sprawach, mówiła, jej słowa nie mają w sobie nic bystrego, ani dowcipnego; gdy szło o rzeczy ważne, mówiła pośpiesznie i z irytującą manierą czepiania się tego, co jej radzono, bez najmniejszej oznaki inteligencji i własnego sądu". W ostatnich latach życia królowej Sarę Marlborough zastąpiła przy Annie Abigail Hill, która została Mrs., potem lady Masham, i zrujnowała fortunę Marlboroughów.

André Maurois

(„Dzieje Anglii")

Kasa biletowa Teatru Polskiego
czynna codziennie w godz. 10—13 i 16—19

Kasa biletowa Teatru Kameralnego
czynna codziennie w godz. 10—13 i 16—19

Przedsprzedaż biletów w P.B.P. „ORBIS"
Rynek 38 oraz PTTK ul. Świdnicka 31

Bilety ulgowe (zbiorowe) w Biurze Organizacji
Widowni (Teatr Polski) — ul. G. Zapolskiej 3
w godz. 8—16 tel. 87-89

telefony:

Teatr Polski	86-53
	86-54
	86-55
Teatr Kameralny	72-44

SPIS TREŚCI:

	Str.
JULIAN TUWIM — DO GENERAŁÓW	3
EWA SZUMAŃSKA — OD TŁUMACZA	4
GŁOSY KRYTYKI FRANCUSKIEJ	7
KLEMENS KRZYŻAGÓRSKI — Od ofiary tego wszystkiego	9
JEAN DUVIGNAUD — Walka o teatr	11
NOTA BIOGRAFICZNA	19

SPIS ILUSTRACJI:

MARCEL ACHARD	1
„MALBOROUGH" w Teatrze Marigny	6
„HUZARZY" w Teatrze Polskim	20
„ZAPROSZENIE DO ZAMKU" w Teatrze Polskim	21
„AMFITRION 38" w Teatrze Polskim	22
„SOLEDAD" w Teatrze Kameralnym	23
„LADACZNICA Z ZASADAMI" w Teatrze Polskim	24
„PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH" w Teatrze Polskim	25

WYDAWCA I REDAKCJA:
PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
WROCŁAW, ul. G. ZAPOLSKIEJ 3
Sekretarz Redakcji: ZDZISŁAW DUSZEWSKI

Cena 3,— zł

Zakł. Graf. RSW „Prasa" Wrocław 1810. P-4/301