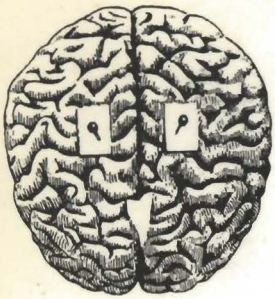

TEATR współczesny

IMIENIA EDMUNDA WIERCIŃSKIEGO

Kierownik artystyczny
ANDRZEJ WITKOWSKI

Kierownik literacki
TADEUSZ LUTOGNIEWSKI

Konsultant programowy
LESŁAW EUSTACHIEWICZ

TADEUSZ ŻABSKI

Igraszki z diabłem

Literatura światowa aż roi się od diabłów. W średniowieczu wyobrażano je sobie jako poczwary budzące przerażenie i strach; były to bowiem czasy wilkołaków, wiedźm i czarownic, czasy Świętej Inkwizycji. Dla ratowania ludzkości przed demonem trzeba było rozpalać stosy bądź uciekać na pustkowie. Scholastyk z *Igraszek* przez trzydzieści lat siedział na odludziu, żywił się suszoną szarańczą, walczył z pokusami, nie dopuszczał do siebie żadnej myśli o zwyczajnym, ziemskim szczęściu. W każdym odruchu ludzkim widział podstęp szatana, w każdej kobiecie — potencjalną czarownicę.

Procesowi demonizacji człowieka towarzyszył proces humanizacji diabła. Widoczne to jest już w *Boskiej komedii* Dantego i w misteriach średniowiecznych. Był on — po ludzku — niezaradny, leniwy, głupkowaty, obrywał od swych przełożonych, aniołów i ludzi, ponosił klęski. Częściej pojawiał się też w postaci nie odrażającego monstrum, ale zabawnej figurki z rogami, kozią bródką, kopytami i ogonem, figurki Satyra — starego grzesznika z mitologii

greckiej. Taki zachował się w jasełkach i w bajkach ludowych — ugłaskany i strachliwy, wystawiony na ludzkie pośmiewisko. W *Igraszkach z diabłem* Omnimor jąka się i wraz z kompanem Karborundem rujnuje majątek piekielny przez niefortunną grę w karty, a król Belzebub sepleni jak Ptyś z telewizyjnej audycji na dobranoc.

W wyobrażeniach ludzi średniowiecza piekło urządzone było na wzór państwa ziemskiego. Musiał więc być król i dostojnicy, musiała być też czeladź. Podczas premiery *Igraszek*, w wieczór przedsylwestrowy roku 1945, Belzebub przypominał publiczności czeskiej hitlerowskiego prezydenta Protektoratu Emila Hachę; publiczność polska może w nim zobaczy cezarza Franza Josepha, zdziecinniałego i dobrodusznego staruszka, majoryzowanego przez dworskich intrygantów.

W czasach nowożytnych pojawia się diabeł nowego kalibru — elegancki, inteligentny, uwodzicielski i czarujący, jak Mefistofeles w niezapomnianej kreacji Gérarda Philipe'a. Pojawia się dlatego, że człowiek usiłuje pokonać strach przed grzechem, chce cieszyć się młodością, bogactwem i szczęściem, które zostały mu zaoferowane przez piekło. Następują transakcje handlowe; stawką jest dusza, wekslem cyrograf, podsuwany przez Mefistofelesa Faustowi, przez Lucjusza (nobilitowanego Lucypera z *Igraszek*) — Disperandzie i Kasi. W literaturze wielu narodów motyw sprzedawania duszy ma bogatą tradycję. Symbolizuje przeważnie upadek etyki i ludzkiej godności. Toteż walka o odzyskanie duszy jest walką o człowieczeństwo. Drda postawił problem na innej płaszczyźnie: protagonistki *Igraszek* dążą do osiągnięcia tylko celów doraźnych, nieszkodliwych społecznie, nie stwarzających konfliktu moralnego, dlatego Marcin Kabat — uosobienie mądrości ludowej — domaga się anulowania ich cyrografów z pełnym poczuciem sprawiedliwości.

Rozległe koneksje *Igraszek* z tradycjami dawnych i nowych epok czy środowisk kulturowych dowodzą bogactwa środków artystycznych i wielorakości perspektyw, z których obserwować możemy problematykę komedii i jej powinowactwa gatunkowe. Inscenizator Narodniho Divadla Aleš Podhorský widział w sztuce ludową satyrę społeczno-polityczną, autor polskiej jej wersji Leon Schiller — renesansowy teatr jarmarczny. Pamiętać trzeba, że wątki i motywy, pojawiające się w *Igraszkach z diabłem*, zaczerpnięte zostały nie bezpośrednio z literatury światowej, ale z tradycji piśmiennictwa ludowego, przechowującego je w formie żywej i barwnej, ale zmodyfikowanej i unarodowionej. Dlatego „weteran" Marcin Kabat przypomina z jednej strony bohatera komedii sowizdrzalskiej Albertusa, wojaka-samochwałę, co to dzikiego Turka „na dwie połówki przerąbał, że nogi nie wiedziały, gdzie im się głowa podziała", a wystrzałem z muszkietu „samego baszę z kobyły ściągnął", zaś z drugiej — chłopskiego rezonera, który z samym diabłem sobie poradził i na dudka wystrychnął. U Drdy stał się on jednak — wbrew tradycjom — bohaterem autentycznym, jedynym obrońcą sprawiedliwości i ludzkich praw.

Innego pochodzenia jest motyw Disperandy, zaczerpnięty z repertuaru wędrownego teatrzyku lalkowego Macieja Kopeckiego, niosącego od wioski do wioski idee odrodzenia narodowego. W dramaturgii tego okresu — początków XIX wieku — dziedzictwo literatury staroczeskiej i ludowej poddane zostało procesowi integracji, stwarzając teatr filozoficzny i baśniowy, teatr Józefa Kajetana Tyla, a po stu latach — teatr Drdy. W *Igraszkach* spotykamy więc znamienne dla tego nurtu literackiego motywy, czasem mało czytelne dla polskiego widza, jak „czarci młyn", „madejowe łoże", Kaśka co z diabłem walczyła (w Polsce znana jest przede wszystkim pani Twardowska), czy wreszcie zbój Sarka-Farka — popularny bohater czeskiego piśmiennictwa dziecięcego. Znamienna jest też przynależność gatunkowa *Igraszek* do wodewilu połączonego z ludowym moralitetem, pozwalającym na przeniesienie walki dobra ze złem z konfliktu piekło-niebo na konflikt piekło-ziemia.

Jan Drda (ur. 1915) debiutował w roku 1940 jako autor *Miasteczka na dłoni*, powieści, która reprezentuje wszystkie charakterystyczne rysy talentu autora: poczucie autentycznego realizmu, umiejętność spostrzegania i kreślenia szczegółów z życia prostego człowieka, zdolność do narzucenia czytelnikowi idei wielkiego humanitaryzmu, do sugestywnego malowania urody życia, niebanalnego formowania żywych kreacji bohaterów, posługujących się rubasznym i jędrnym językiem ludowym. W czasie okupacji powstały jeszcze dwie jego powieści — *Żywa woda* i donkiszotowskie *Wędrówki Piotra Arcyłgarza*, oraz dwa utwory sceniczne — *Jako i my odpuszczamy* i *Magdalenka*; żadne z tych dzieł nie zdobyło jednak takiego uznania jak *Miasteczko*.

Drugim sukcesem pisarza były *Igraszki z diabłem*, trzecim — może największym — *Milcząca barykada*. Drda staje się teraz sławą literacką. W krótkim czasie, w latach 1948—1949 zostaje przewodniczącym Związku Pisarzy

Kazimierz Wiśniak: projekt kostiumu Teofila

Czechosłowackich, posłem do parlamentu i członkiem KC KPCz, obejmuje redakcję „Lidovych Novin". W okresie tym pisze kilka utworów związanych bardziej z jego pracą dziennikarską i publicystyką niż literaturą. Ale już w roku 1958 powraca do ulubionych motywów ludowych wydając *Czeskie baśnie* i komedię *Dalskabáty — grzeszna wieś albo Zapomniany czart*. Następuje tu charakterystyczne urealnienie świata baśniowego, znanego z jego najlepszych utworów: walka człowieka z diabłem obywa się teraz bez pomocy sztuczek czarodziejskich i sił nadprzyrodzonych; zwycięża mądrość, spryt i doświadczenie bohatera ludowego. Jednego tylko nie wyzbył się Drda: afirmacji życia, nieokiełznanego humoru, optymizmu i szlachetnych idei humanitarnych.

TADEUSZ ŻABSKI

Rys. Jiři Trnka

Kazimierz Wiśniak: projekt kostiumu Sarki—Farki

JAN DRDA

IGRASZKI Z DIABŁEM

(HRATKY S ČERTEM)

komedia w dwóch aktach

Przekład
ZDZISŁAW HIEROWSKI

Reżyseria
JITKA STOKALSKA

Scenografia
KAZIMIERZ WIŚNIAK

Opracowanie muzyczne
JERZY PAKULSKI

Ruch sceniczny
HENRYK SAWICKI

Asystent reżysera
ANDRZEJ BIELSKI

14

premiera maj 1968

Osoby

MARCIN KABAT, weteran	**— EDWARD LUBASZENKO**
SARKA-FARKA, rozbójnik	**— HENRYK HUNKO**
OJCIEC SCHOLASTICUS, pustelnik	**— WINICJUSZ WIĘCKOWSKI**
LUCJUSZ, młody diabeł-kusiciel	**— TADEUSZ KAMBERSKI**
	— BOGUSŁAW KIERC
DISPERANDA, królewna	**— TERESA WICIŃSKA**
KASIA, jej służebnica	**— EWA FRĄCKIEWICZ**
SOLFERNUS, radca piekielny	**— MARLENA MILWIW**
BELIAL, również radca piekielny	**— ANDRZEJ BIELSKI**
BALZEBUB, książę piekieł	**— EDWARD APA**
OMNIMOR, chłopski diabeł	**— ROMAN SIKORA**
KARBORUND, chłopski diabeł	**— WIESŁAW KOWALCZYK**
TEOFIL, poseł anielski	**— ASJA ŁAMTIUGINA**

oraz diabły i anioły wszelkiego rodzaju

Inspicjent
KAZIMIERZ OSTROWICZ

Sufler
JERZY CHUDZYŃSKI

V-Dyrektor JANUSZ PŁAWIŃSKI

Kierownik techniczny
Józef Sztajer

*

Główny elektryk
Henryk Janowski

*

Kierownicy pracowni:
Krawieckiej
Eustachia Leś
Józef Podolski

*

Perukarskiej
Stanisław Kołodziejczak

*

Malarskiej
Władysław Dach

*

Stolarskiej
Józef Stepek

*

Akustyk
Maciej Prosek

EDWARD CSATO

„Igraszki" u Leona Schillera

Nie trudno zauważyć, że utwór czeskiego autora spełnia formuły nakreślone przez Mickiewicza w XVI wykładzie paryskim dla dramatu słowiańskiego; z tym tylko zastrzeżeniem, że nie jest dramatem, lecz komedią. Mamy więc wątek zaczerpnięty z opowieści ludowych, mamy walkę bohatera przeciw złu i mamy w tej walce osobliwe spowinowacenie ziemi z siłami nieziemskimi, mieszające trzy kondygnacje: niebo, ziemię i piekło. Owo przemieszanie nie jest jednak dokonane w sposób całkowicie poważny: autor nie każe nam bynajmniej wierzyć w duchy, traktuje swoją opowieść jak baśń, jak przenośnię dającą świadectwo sile ludowej moralności w osądzaniu spraw widomego świata. Od tego dystansu Mickiewicz, który wierzył wówczas naprawdę, był daleki — ale to właśnie musiało być bliskie postawie Schillera; ukazać dramat zła i dobra, wyzwolenie duszy, przemówić swym ulubionym językiem ze starych misteriów — ale uczynić to jak racjonalista i materialista, który widzi w misterium jedynie ładny, starą, ludową wiarą uświęcony sposób wyrażania i dlatego daje nie dramat, lecz komedię. Można pozwolić sobie na taki żart, można się nim bawić, delektować jego różnymi odcieniami — bo przecież i tak wiadomo, że przez ten żart i fantazję pragniemy ukazać problemy rzeczywiste i na serio.

Kiedy zestawiamy utwór Drdy z ujęciem Schillera, widzimy, jak wiele tonów przysporzyło mu ono, jak

ogromnie wzbogaciło jego instrumentację. Przedstawienie było świadectwem nieporównanie bardziej skomplikowanej postawy duchowej niż ta, która się wyraziła w tekście sztuki. O takim skomplikowaniu autor zapewne ani myślał, ani go pragnął; dlatego też goście czescy, zaproszeni na łódzką premierę, nie ukrywali swego zaskoczenia. Niektórym z nich wydawało się, że oglądają parodię utworu, przepyszną, skrzącą się wszystkimi blaskami poetyckiej finezji — ale parodię. W rzeczywistości mówić tu o parodii byłoby wielkim uproszczeniem, podobnie jak gdyby orzec o *Amfirionie* Giraudoux, że parodiuje wątek klasyczny. Ważyk w Kuźnicy zarzucił znów Schillerowi, że użył całej swojej maestrii, aby *Igraszki* przybliżyć do stylu secesyjnego kabaretu. I w tym była trafna obserwacja, ale ujmująca jedynie część prawdy. Żadne z tych ujęć w odosobnieniu nie mogło oddać całej prawdy o schillerowskim spektaklu, bo ona zawarta była właśnie w owym migotliwym przenikaniu się różnych postaw, w tym, co najdoskonalej i w jedynie pełny sposób wyraża tytuł *Igraszki*.

U Drdy są to rzeczywiście igraszki z diabłem. Aby wyrazić prostą prawdę o zwycięstwie miłości do ludzi nad nienawiścią, o wyższości postawy humanistycznej nad antyludzką, autor wprowadza nas w świat naiwnych, starych widzeń ludowych, w których są diabły, anioły, pustelnicy, zbójcy i królewny. Jak się rzekło, nie chce nas zwodzić, wmawiać nam prawdziwości ich istnienia, zachowuje ton z lekka żartobliwy, ot tak, jak kiedy się dzieciom opowiada bajki. Schiller zachował to wszystko, ale jak gdyby postawa taka wydawała mu się zbyt naiwna, ujął ją w jeszcze jeden nawias. Więc już igraszki — nie tylko z diabłem. Subtelny koneser sztuki odgrywa przed widownią rolę prostego opowiadacza, który naiwnie opowiada naiwną baśń. Koneser czyni to z wielkim wyrafinowaniem, bawiąc się a jednocześnie zachwycając prostotą wątku, który dał mu pretekst; roztacza zaiste pawie wachlarze humoru, dowcipu, zręczności i fantazji. Czyni to nie tylko dla własnej zabawy, ale i dla zabawienia widzów; i tę swoją intencję podkreśla bardzo wyraźnie. Nie zdradza im jednak, że najbardziej istotnym powodem, dla którego się na owe igraszki zdecydował, jest całkiem już szczera wiara w prawdziwość myśli zawartej w naiwnym opowiadaniu. A przecież o to mu chodzi przede wszystkim. Tę wiarę pragnąłby tchnąć w widownię.

O ile zatem Drda starał się być trochę tylko wyższy i mądrzejszy od swoich bohaterów, Schiller się od nich

Kazimierz Wiśniak: projekt kostiumu Belzebuba

oddzielał najróżniejszymi sposobami. Przede wszystkim tym, że pomiędzy nim a nimi stają aktorzy wyimaginowanej jarmarcznej komedii, którzy odgrywają przedstawienie. Wprowadził bowiem założenie, że całą sztukę pokazuje widowni trupa jarmarcznych komediantów, która odsłoniwszy jaskrawą kurtynę z koślawym napisem *Igraszki z diabłem,* dopiero wprowadza w świat bajki. Ta trupa pewne sprawy przyjmuje na swój rachunek, to ona pokazuje diabły ze śmiesznymi ogonami i profesjonalnymi sztukami wędrownych iluzjonistów, ona kreuje chór anielski z biedniutkiego baletu, na którym widać potrzebę oszczędności. Taki balet oczywiście nie potrafi stworzyć iluzji serafinów, a jego wysiłki w tym kierunku rozśmieszają i wzruszają jednocześnie: zwłaszcza kiedy owe wdzięczne pozy i niewinne wyrazy twarzy (trochę z Gruze'a) pojawiają się na tle melodii normalnie akompaniującej gorliwemu spijaniu wina. Wśród tego chóru główny anioł Teofil, łagodnie cierpiący nad zepsuciem świata i zaciągający się przy tym papierosem, nosi się jak postać z *Buntu aniołów* Anatola France'a. I jak u France'a wszystkie sprawy nieziemskie roztopione są w ironicznie wyrozumiałym sceptycyzmie, ale ten sceptycyzm ich nie przekreśla, czyni je tylko tradycjonalistyczną ozdobą widowiska.

Nie są to również sztywne alegorie, oznaczające określone zjawiska: anioły nie reprezentują dobra, a diabły zła. W rezultacie, choć takie naiwne i dobrodusznie wyśmiane już przy pierwszym swym pojawieniu się, te literackie twory o samoistnej skomplikowanej psychologii są wyrazem rozszerzenia ludzkiego świata poza sferę najbardziej konkretnych doznań i doświadczeń. Są zjawiskami z porządku moralnego. A zatem, choć utrzymane w stylu rubasznej komedii, realizują w jakiś sposób pragnienia Mickiewicza o metafizycznym dramacie słowiańskim. „My dziś rozumiemy — jak gdyby powiadał inscenizator — że wszystkie owe sprawy metafizyczne są wytworem naszego umysłu. Potraktowanie ich w formie diabłów z rogami i skrzydlatych aniołów jest naiwne, zabawne i nic nam nie przeszkadza śmiać się najserdeczniej z tej mitologii. Ale wcale nie jest naiwnością stwierdzenie, że przez gąszcz zawiłych i trudnych spraw życiowych, o perspektywach znacznie rozleglejszych, niż się nam wydaje — musimy przedrzeć się z odwagą i miłością człowieka. Nie jest naiwnością wiara, że kiedy człowiek pomaga człowiekowi, świat staje się lepszy. Nie jest naiwnością przekonanie, że prawdziwym przekleństwem ludz-

Kazimierz Wiśniak: projekt kostiumu Kabata

kości są zatrute scholastyczne umysły, w swej wyschłej pysze dostrzegające jedynie formuły praw, a nie żywe potrzeby ludzkiego serca. Nie jest wreszcie naiwnością uznać, że świat jest dobry, że zło można pokonać uporczywym wysiłkiem człowieka, a choćby nawet ta wiara i miała w sobie coś naiwnego, lepiej jest jednak ją przyjąć i nią się kierować, gdyż rodzi ona dobro i postęp".

Takie myśli w bardzo wyraźny sposób dawały się odczytać z przedstawienia. Nie należy bowiem przypuszczać, aby całe owo skomplikowanie, z którego staraliśmy się tu sobie zdać sprawę, przeszkadzało jednolitemu kształtowi widowiska, aby niosło z sobą nieporządek i chaos. Skomplikowanie i mieniące się bogactwo treści bardzo często jest udziałem dzieł wybitnych — i to je zbliża do życia, ale wtedy tylko mogą być wybitne, kiedy w tym wszystkim zachowują jedność i prostotę, co je zbliża do sztuki. W *Igraszakch z diabłem* udało się to Schillerowi w stopniu doskonałym. I dlatego wbrew wszystkim wyrafinowanym wpływom, jakie krytyka potrafiła wykryć w tym widowisku, miało ono naprawdę charakter ludowy. Cóż bowiem znaczy, że jakiś pomysł wyrósł z dalekich wspomnień — na przykład elitarnego kabaretu modernistycznego — jeśli dziś zastosowany inaczej, otoczony odmienną materią twórczą i z nią całkowicie zrośnięty, przemawia w sposób prosty i bezpośredni do rozległej widowni i porusza wiele umysłów, zgoła nie przeczuwających co to modernizm? Co nas obchodzą „eufuizmy" Szekspira, owoc literackiej edukacji, skoro poeta potrafił nimi trafić w samo serce londyńskiego tłumu? W *Igraszkach z diabłem* Schiller wszystkie swe upodobania, smaki, myśli i nastroje, wyrosłe na podłożu bardzo różnych formacji artystycznych i filozoficznych, stopił w szerokim, pogodnym, roztańczonym, rozmuzycznionym śmiechu ludowej „porządności", odwagi, optymizmu i miłości ludzkiej. Przez to jego bohater, Marcin Kabat, w tekście Drdy nieco naiwnie-mentorski, w przedstawieniu nie tracąc poetyckiej sztywności kukłowo-jarmarcznego prymitywu, jednocześnie nasiąknął cały owym pozytywnym komizmem dobroci i sprytu, jaki cechował choćby Kubusia Fatalistę albo pana Colasa Freugnon.

EDWARD CSATO

(Ze szkicu „O niektórych powojennych inscenizacjach Schillerowskich". „Pamiętnik Teatralny", zeszyt 3—4 z roku 1955)

Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15
Dyrekcja i Administracja Teatru
Wrocław, ul. Rzeźnicza 12

Telefon

Centrala	432-76
Dyrekcja	387-73
Org. Widow.	437-62

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8 do 15. Telefon 437-62. Bilety indywidualne w kasie teatru od godz. 10 do 13 i od 16 do 19.15. Przedsprzedaż biletów: „Orbis" — Rynek 38 codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. 10—18.

Egzemplarz bezpłatny

Cena zł 2,50

WDN - Zam. 1270/68 - 3000 - R-1/310