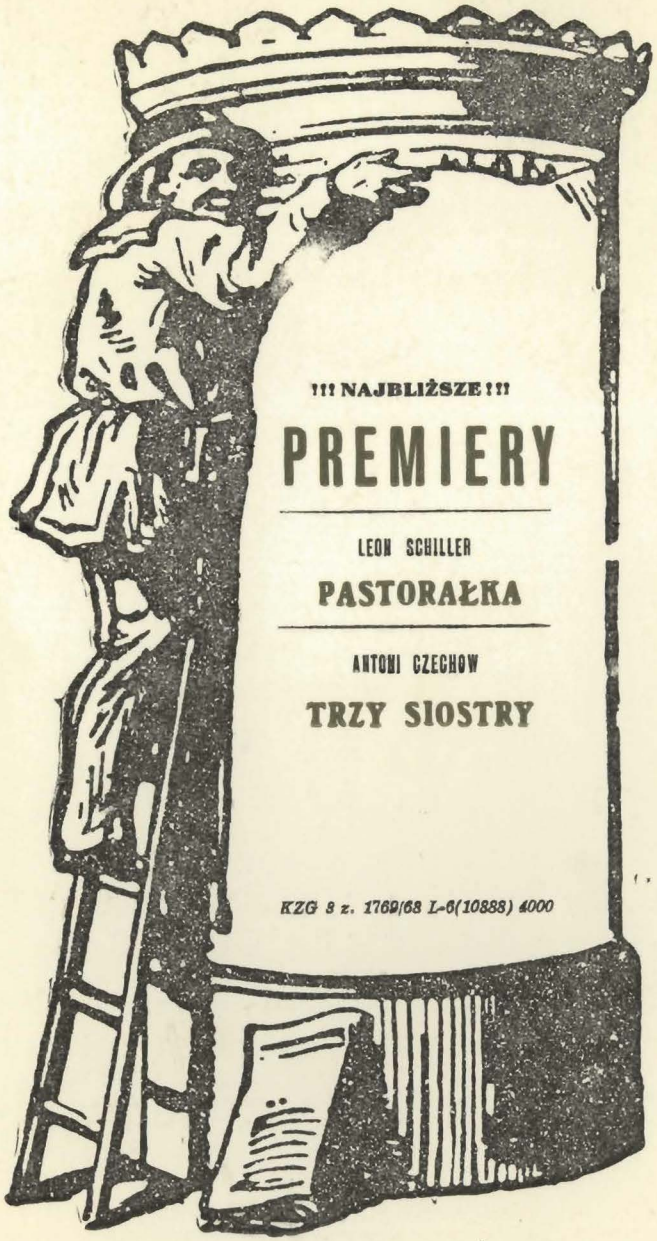
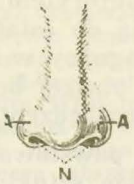
STARY TEATR

PUZUK

czyli

UPORCZYWA NIEMOŻNOŚĆ KONCENTRACJI





Pragnę obejrzeć jakąś czeską sztukę klasyczną (współczesną).	Velmi rád(a) bych se podíval(a) na nějakou českou klasickou (současnou) divadelní hru. [*w'elmi r'áad(a) bich se p'odiiwal(a) n'aniejakou cz'eskou kl'as-ickou (s'ouczasnou) d'iwadelnii hr'u*]
Co to za sztuka?	Jaká je to hra? [*j'akáa j'e to hr'a*]
To komedia współczesna.	To je současná veselohra. [*t'o je s'ouczasnáa w'eselohra*]

HAVEL i nowa awangarda czeska / Ire na Bołtuć

Na przestrzeni kilku ostatnich lat obserwujemy w teatrze czeskim zjawisko niezwykłe, nowe i nieoczekiwane. W chwili, gdy wydawało się, że dramaturgia czeska i słowacka zasnęła snem letargicznym — nagle pojawiły się naraz na scenach teatrów aż cztery nowe nazwiska: Topol, Havel, Klima i Uhde. Wszyscy koło trzydziestki, wszyscy bez cienia czci dla świętości uznawanych czy obalonych,

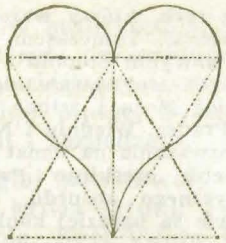
mszyscy przeciw autorytetom, wszyscy dynamiczni, naładowani energią do ostatecznych granic, wszyscy inni. Każdy ciągnący w swoją stronę, drący na strzępy teatralne plusze, bebeszący kanapy i obicia, anarchiczni i rozpędzeni.

Jedna po drugiej powstawały światoburcze, nowe, tętniące żywą krwią sztuki: *Festyn* Havla, *Koniec zapustów* Topola, *Król Vavra* Uhdego, *Zamek* Klimy, *Powiadomienie* znowu Havla, *Wielka Peruka* Karvasa, *Labirynt* Smočka i wiele innych. Trudno omówić wszystkie. Było między nimi i nowoczesne czeskie „Wesele" — czyli *Koniec zapustów*, gdzie karnawałowe „maszkarony" inscenizują historię życia i śmierci, a poezja przeplata się z codziennością. Były dwie sztuki o fryzjerach: słowacka *Wielka Peruka*, której bohaterem stał się fryzjer, nie wierzący w tezę, że ludzie łysi są gorsi od uwłosionych, a następnie wzdragający się uznać tezę odwrotną oraz czeski *Król Vavra*, w którym jedyny fryzjer, egzystujący na wolności głosi hasła w rodzaju: „Należy przejść od zasady świat bez golenia człowieka przez człowieka do zasady golimy się sami..." Był wreszcie nieledwie kafkowski *Zamek* o izolacji ludzi sławnych i sławie, która straciła pokrycie... Był *Labirynt* z wejściem, lecz bez wyjścia, strzeżony przez starego, głupkowatego lecz groznego dozorcę. No i był, a właściwie jest — Vaclav Havel.

Vaclav Havel urodził się 5 października 1936 r. Z zawodu laborant chemiczny zdał maturę w roku 1954. W latach 1955—1957 był studentem wydziału ekonomicznego, a następnie pracownikiem technicznym Divadla Na Zabradli czyli staromiejskiego Teatru Na Poręczy. Był także asystentem reżysera u Alfreda Radoka (jednego z czołowych reżyserów czeskich, m. in. twórcy *Laterna Magica*) w teatrach miejskich w Pradze, pisał teksty dla teatru Rococo, wreszcie został kierownikiem literackim i nadwornym dramaturgiem Divadla Na Zabradli.

Pierwszy jego utwór *Festyn* (Zahradni slavnost) napisany w roku 1963 zdobył mu od razu wielką popularność nie tylko na terenie Czechosłowacji. Sztuka trafiła na sceny radzieckie, węgierskie, jugosłowiańskie, niemieckie, angielskie. W wielkim monologu na końcu sztuki bohater stara się wyjaśnić, kim jest, chociaż „człowiek — to coś tak bogatego, złożonego, zmiennego i wielowarstwowego, że nie istnieje słowo, zdanie, książka, nic, co by mogło w całej rozciągłości go opisać i objąć"... „Nietrudno zrozumieć, że ci, którzy dzisiaj rozumieją tylko to, co się dzieje dzisiaj, są innym wydaniem tych, którzy wczoraj rozumieli tylko to, co się działo wczoraj. Tymczasem, jak wiemy, trzeba dzisiaj rozumieć w pewynm stopniu i to, co było wczoraj, bo nikt nie wie, czy to właśnie nie nadejdzie jutro"... W drugiej, nie mniej głośnej sztuce, napisanej w roku 1965 — a granej w Pradze, Wiedniu i Nowym Jorku, snuje Havel dalej swoje rozważania na temat biurokracji. *Powiadomienie* (Vyrozumeni) czeskiego Parkinsona pozostaje w kręgu biurokratycznego absurdu, aczkolwiek miejsce akcji i jej bohaterowie są bardziej konkretni niż w *Festynie*.

W tym samym roku Havel napisał groteskę telewizyjną pt. *Motyl na antenie* — o bierności czeskich intelektualistów, a w roku 1967 *Puzuka czyli uporczywą niemożność koncentracji*.



Podoba mi się pani.	Libite se mi. [*l'ibite se mi*]
Ma pani czarujące oczy.	Máte krásné oči. [*m'áte kr'ásneě 'oczi*]
Czy moglibyśmy się zobaczyć?	Mohli bychom se ještě setkat? [*m'ohli bichom se j'eszt'ie s'etkat*]
Kiedy i gdzie?	Kdy a kde? [*gd-'i a gd'e*]

Nie tylko marionetki... / Michał Spruściński

Nie znają tragizmu. Gdyż nie znają sytuacji, w których istnieje konieczność wyboru. Nie znają życia, które stawia nas przed nieuchronnymi alternatywami. I wówczas, gdy decydujemy o swym losie, i wówczas, gdy jesteśmy już na wybranej, oznaczonej osobowym kodeksem moralnym drodze i zdawać się może, iż strefa stabilizacji to obszar nieodległy. „Komizm jest poczuciem absurdalności, bardziej beznadziejnym od tragizmu — komizm nie daje wyjścia z sytuacji". Tak pisał przed dziesięciu laty Ionesco. Tak komentował komizm swego teatru Vaclav Havel. Właśnie wtedy, przed dziesięciu laty, powoływał do scenicznego istnienia postacie swego pierwszego dramatu. Postacie istniejące poza tragizmem i komizmem, w pustce, gdzie nie ma wolności i konieczności, gdzie trwa nieprzerwana „uporczywa niemożność koncentracji".

Wszystko, co ludzkie, jest nam obce — może powtarzać prawdziwie pracownik naukowy Edward Huml, jego żona i kochanka, pracownica naukowa Balcarkowa i kierownik Beck. Lecz działając w pustce, w krainie pustego słowa (nie jest ono bowiem już ani znaczącą nazwą, ani pseudonimem) nie mogą być ani bohaterami tragedii, ani sceny komicznej.

Muszą być — marionetkami.

Przypomnijmy *Kartotekę* Różewicza. Jej bohater obdarzony „wymiennym" imieniem niczym Huml określa się nie w działaniu lecz w monologach i dialogach. I niczym Humla poznajemy go w scenach, których nie wiąże motywacja przyczynowa, które są chaotycznymi epizodami życiorysu pozbawionego k o n i e c z n o ś c i. Lecz różewiczowski anonim chce wyrwać się z niewoli stereotypów, chce usłyszeć i zrozumieć choć jedno własne słowo. Dla Humla i jego duchowych krewnych, zatem dla wszystkich postaci *Puzuka* konwencjonalne słowa i gesty to naturalny sposób istnienia. Jeśli w *Kartotece* nakładają się i sprowadzają do absurdu różne o różnych sprawach traktujące głosy, to rozmówcy w *Puzuku* rozumieją się doskonale. Ich świadomości (ich stereotypowości) nie mąci bodaj na chwilę myśl, iż mogliby być inni, że mogliby zaistnieć w sposób człowieczy.

Rozpaczliwe wołanie bohatera *Kartoteki:* „Czy nie można nic powiedzieć, wyjaśnić drugiemu człowiekowi. Nie można przekazać tego, co jest najważniejsze... o Boże!" to dla Humla i jego „intymnych" i „urzędowych" znajomych zdanie pozbawione sensu. Niepodzielna władza stereotypu niweluje hierarchię ważności. Wszystko jest najważniejsze.

I wszystko jest znaczeniową pustką. Kilkadziesiąt zdań, kilka powtarzalnych sytuacji spowitych aurą powagi, naukowości i etyki, słowa i gesty pozbawione nowych, zaskakujących właściwości — oto ich rzeczywistość, ich postawa, ich program.

Marionetki uległe swemu stworzycielowi-reżyserowi są zawsze konformistami. I jeśli w teatrze absurdu owym kreatorem często stawianym w stan oskarżenia okazuje się współczesny świat, świat wpisany między „inne głosy, inne ściany", to Havel ani myśli drwić z niego i powoływać na scenę błazna — oskarżyciela-profesjonistę. Nie kokietuje mówiąc: „Jest mi obojętne czy to co piszę jest absurdalne, realistyczne, tragiczne, komiczne czy satyryczne. Piszę o tym, co mnie najbardziej prowokuje, a prowokuje mnie zawsze problematyka społeczna". Zatem nie wielka metafora w służbie prawd generalnych. Lecz lakoniczny „protokół z rzeczywistości". Takim właśnie tytułem — *Protokół* opatrzył Havel książkowe wydanie swych sztuk.

Czy protokół rzetelny? Kto ani razu nie mówił „humlem", kto nie spotkał na swej drodze naukowców w jego stylu, komu współczesnej techniki nie reklamowano raz bodaj w formie „puzuka", musi wątpić w inteligencję i przenikliwość Havla, w poddany nowej próbie teatru świat, w którym moralność pani Dulskiej okazuje się moralnością bez cudzysłowu.

Havlowa metafora. Czy osądza ona tylko świat mieszczański, relikt minionego, ów anachroniczny system „wczorajszych" norm i form? Czy jej główne ostrze ujawnimy zwracając uwagę na fakt, iż jedynie „ludzkie" słowa wypowiada w sztuce Havla automat, a jego „człowieczość jest niczym innym jak absurdalną ułomnością, która degraduje... maszynę?

Wiemy o niemożliwości obyczajowego perpetuum mobile — ktoś wszak musiał być jego twórcą. Nie unikniemy więc pytań, które zadawać wypada już nie postaciom gorzkiej komedii, pytań o przewrotnie nie ujawnione początki egzystencji, biografii, kariery wreszcie, Humla i innych. Co uczyniło ich marionetkami — fatalizm środowiskowy? konieczność adaptacyjna? zwykła, potoczna głupota skojarzona z prymitywnym cwaniactwem i oportunizmem? Havel zmusza, aby jego rzeczywistość teatralną zobaczyć raz jeszcze, odkryć już nie w wymiarze teatru, nie w kształcie ograniczonym przestrzenią sceniczną.

Żadna z odpowiedzi na owo pytanie nie zmieni oczywiście faktu: nie rozstajemy się z postaciami Havla „gdy gasną światła rampy"! Chociaż na ich zasadnicze pytanie „no i co" udzielamy jakże różnych odpowiedzi...

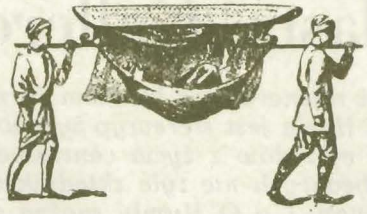
Ile aktów ma ten dramat? Kolik jednání (aktů) má to drama?
[k'olik j'ednáání ('aktúú) m'áà to dr'ama]

O której kończy się przedstawienie? Kdy končí představení?
[gď-ik'onczíť prz'ectawení]

fragmenty recenzji \ Pavel Grym

Tradycją metody Havla jest powracanie replik, ba — całych dialogów, w dosłownym brzmieniu, ale w nowym kontekście; poza tym jednak zmienia się w znacznej mierze matematyczna metoda, którą Havel budował swoje sztuki-modele. Uniezwykla on mianowicie niemal banalną historię erotyczną poprzez oryginalną formę mozaiki. Atomizuje ją na drobne sekwencje, rozrzucając je bez względu na chronologiczne następstwa i zostawia widzowi, aby ten rozrzuconą mozaikę domyślił i złożył. To, co gdzie indziej byłoby niesłychanie banalne, jest przez Havla, z rozkoszną dyskrecją, doprowadzone do absurdu — ale czy nie jest to dla Havla jednak temat trochę mały?

Rozumiem to mniej więcej tak: ponieważ system, który brał na cel Havel dawniej, tworzą ludzie, i to ludzie typu Humla, tacy, których nie interesuje szerszy krąg niż pielesze własnego łóżka, autor skoncentrował w tej sztuce swoje spojrzenie na zwierzęciu zwanym homo sapiens i na jego podstawowych funkcjach biologicznych; od modelu sterylnego systemu zstąpił do modelu sterylnej ludzkości.



Proszę stanąć tu na papierze. Postavte se sem na ten papír.
[p'ostafte se s'em n'a ten p'apiir]

fragmenty recenzji / Vlasta Gallerová

Tematem i równocześnie kluczem formalnym ostatniej sztuki Havla jest stereotyp życiowy. Sztuka jest montażem epizodów z życia centralnej postaci, dra Humla — będących nie tyle składnikami jego życia, co egzystencji. (...) O Humlu można niemal mówić jako o bohaterze absurdu. Najbardziej wstrząsające jest w nim właśnie to, że jest to właściwie bierny, zadowolony obiekt tego stereotypu. Także pozostałe postacie w sztuce — żona, kochanka, sekretarka, jakiś pracownik „naukowy" Balcarkova, obaj mechanicy i, dziwny a przecież w czymś typowy, kierownik — są częściami składowymi takiego samego stereotypu, żyją posługując się takimi samymi automatyzmami życiowymi (...).

Jest bardzo ślisko. Je velmi kluzko.
[je w'elmi kl'usko]

z programu Divadla Na Zabradli / Josef Safařik

Dla kultury świat był ojczyzną, dla cywilizacji jest krajem nieprzyjacielskim, w którym nic nie jest tym, „za co się podaje": jest to mentalność zdobywania i konspiracji, która także przyrodę uważa za przebranego nieprzyjaciela, za zakamuflowany teren, za system tajnych znaków, instrukcji, symbolów, zaszyfrowanych wiadomości... kogo komu, kiedy tylko zmienia się „coś". Jest to atmosfera wojskowych inwazji, język sztabów generalnych, planów operacyjnych, strategii i taktyki, sprzysiężeń i napadów niespodziewanych, destrukcji, wywiadów i szpiegostwa, sabotażu, dywersji, piątych kolumn, rabunku, obozów koncentracyjnych, przemocy i dyktatur... Człowiek sam jest uchwycony w tę szpiegowską sieć i „zdemaskowany" jako jedynie zbiór znaków, szyfrów, formuł, informacji, co ośmieliło cybernetyka (N. Wiener) do przepowiedzenia, że kiedyś będzie można człowieka w całości po prostu „przetelegrafować" (...) W przeliteraturyzowanym i zlingwizowanym stuleciu, kiedy człowiek — a z nim cały byt — utrwali się we frazes i formułę, rozpadnie w głoski i litery, wystarczy telegraf jako ekwiwalent jego istoty.

Jestem głodny. Mám hlad.
[máam hlat]

Chciałbym coś zjeść. Chtěl bych se najíst.
[ht'iel bich se n'aîst]

fragmenty wywiadu z V. HAVLEM/A.J.L.

Jaka jest różnica między Panem a przedstawicielami zachodniego teatru absurdu?

Krytyka, krajowa i zagraniczna, zgodnie podkreślając, że w tym, co robię — w odróżnieniu od klasycznego teatru absurdu — przejawia się więcej zainteresowania dla społecznej rzeczywistości, ma

prawdopodobnie rację, jest tak chyba dlatego, że człowiek pisze o tym, co go najbardziej prowokuje, a mnie problematyka społeczna zawsze prowokowała.

Jednak charakter „społeczny", polityczny moich sztuk jest — jak sądzę — innego rodzaju niż ten, który znamy u pewnych autorów starszego pokolenia; tam ma zawsze związek z pewnym apriorycznym stanowiskiem politycznym, polityczną historią, interesem, ideałem. Służą one najpierw jako filtr, przez który zwraca się do rzeczywistości, następnie jako zasada, na podstawie której jest ona aranżowana, a wreszcie jako składowa posłania, które ma wyrażać dzieło artystyczne. W odróżnieniu od tego typu polityczności, (której przedstawicielami są w czeskim filmie chociażby Kadár i Klos) pojmuję polityczność moich tekstów jedynie jako zainteresowanie politycznym aspektem otaczającej mnie rzeczywistości. Świat mnie otacza, ja przekazuję świadectwo o nim, wypowiedź, zawierającą w sposób logiczny także świadectwo o politycznym aspekcie świata. Dlatego — na przykład — książkowe wydanie swoich sztuk zatytułowałem — *Protokoły*. Jest to oczywiście świadectwo na swój sposób interpretujące, ale jedynie na podstawie współczesnej rzeczywistości i bez jakiegokolwiek z góry uzgodnionego ideologicznego schematu. Jeśli wrócić do przykładu filmu, istnieje tu ta sama odległość jak między Kadárem i Klosem z jednej strony, a Janem Němcem z drugiej.

Druga uwaga dotyczy tego, że chociaż konkretne postawy, wydarzenia, sposób myślenia i czyny dostarczają mi materiału, z którego czerpię, nie jest moim celem dać o nich świadectwo, ale są one dla mnie jedynie środkiem, sposobem, którym próbuję się wypowiadać na temat różnych, powszechnych mechanizmów społecznych i ludzkich. Jeśli używam metafory, paroboli czy szyfru, to nie ze względu na cenzurę, która ten typ wypowiedzi prędzej przełknie, ale dlatego, że taka metafora daje możliwość o wiele szerszego zastosowania i interpretacji, daje możliwość wyraźniejszej wypowiedzi o rzeczach powszechnie zasadniczych, z którymi następnie nie można utożsamiać już konkretnej inspiracji.

W *Powiadomieniu* pracowałem nawet trochę jak malarz pop-artysta, który wybiera konkretne momenty z rzeczywistości i szereguje je w określoną fantastyczną strukturę. Dlatego znajdą się tu nie tylko bezpośrednie cytaty, ale starałem się wnieść do sztuki określone węzłowe sytuacje, postawy i stosunki z historii końca lat czterdziestych tego kraju w formie jakichś luźnych związków czy skojarzeń. Wszystko to interesuje mnie i inspiruje, ale nie stanowi ostatecznego znaczenia sztuki. Tym jest natomiast obraz czegoś powszechnie obowiązującego i znajdującego powszechne zastosowania.

Problem alienacji człowieka we współczesnym społeczeństwie?

To ma chyba związek bardziej z ostatnią sztuką. Chociaż i tu zgadzam się z krytyką, która zauważyła ten problem w związku z dwoma pierwszymi sztukami. Ale tam chodziło raczej o alienację spowodowaną przez społeczne mechanizmy. Korzenie alienacji nowoczesnego człowieka tkwią jednak głębiej. Prawdziwym jej źródłem i zapleczem jest nieustannie pogłębiające się napięcie między naukowym i technicznym spojrzeniem oraz podejściem do rzeczywistości, która nas bardziej determinuje, a między rzeczywistymi potrzebami i możliwościami ludzkiej indywidualności. Jesteśmy zdolni coraz więcej wiedzieć o człowieku, o sobie samych, o społeczeństwie, nauki coraz bardziej się specjalizują, rozszerzają swoje horyzonty, a z drugiej strony nasz całościowy pogląd na świat — uformowany przez to naukowe poznanie — w coraz mniejszym stopniu dostarcza nam klucza do naszego własnego życia. Coraz beznadziejniej stoimy przed pytaniami o własny sens, przed zadaniem realizacji samego siebie.

Mówił Pan o tym, jak jest Panu bliski Ionesco i Beckett, ale mówił Pan także o tym, w czym jest Pan inny. Czasami myślę, że bliższymi krewnymi niż ci dwaj przodkowie teatru absurdu są dla Pana, ale nie tylko dla Pana, ale także na przykład dla Smočka czy Vostrej, autorzy angielskiego teatru absurdu i jego wielka, dawna tradycja.

Bardzo lubię angielski teatr absurdu, jest mi on bardzo bliski. W ogóle cała tradycja angielskiego (albo irlandzkiego) humoru i tajemniczość, którą znamy z Szekspira poprzez Sterna, Swifta, Joyce'a aż do sztuki Stopparda *Rozenkranz i Guildenstern*, porusza mnie o wiele bardziej, niż nieco sucha i racjonalna tradycja francuska. Prawdopodobnie także dlatego, że sam jestem inny, że mojej psychice bliższa jest ta linia francuska, której zdolność porządkowania i systematyzowania tym jaśniej uświadamiam sobie jako niebezpieczeństwo. Na pewno nie przypadkiem Beckett, właśnie ten tajemniczy Beckett, jest skąd inąd. To znaczy z Irlandii.

Anglicy — Stoppard, Pinter, Ann Jellicoe należą według mnie do najwybitniejszych w Europie. Mniej już Simpson...

wywiad z V. Havlem SLOVENSKÉ POHĽADY * nr 7, 1968
przekłady z języka czeskiego JACEK BALUCH
*
redakcja programu KRYSTYNA PISTL
opracowanie graficzne LECH PRZYBYLSKI

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hausbrandta

Czy życzy pan sobie mieć duże zdjęcie artystyczne?
Přejete si velkou uměleckou fotografii?
[prz'ejete s-i w'elkou 'umnzeleckou f'otografiji]

Vaclav HAVEL urodził się 5 października 1936 r. Z zawodu laborant chemiczny zdał maturę w roku 1954. W latach 1955—1957 był studentem wydziału ekonomicznego, a następnie pracownikiem technicznym Divadla. Na Zabradli czyli staromiejskiego Teatru Na Poręczy. Był także asystentem reżysera u Alfreda Radoka (jednego z czołowych reżyserów czeskich, m. in. twórcy Laterna Magica) w teatrach miejskich w Pradze, pisał teksty dla teatru Rococco, wreszcie został kierownikiem literackim i nadwornym dramaturgiem Divadla Na Zabradli. *Festyn* (1963), *Powiadomienie* (1965), *Motyl na antenie* (1965), *Puzuk czyli uporczywa niemożność koncentracji (1967)* — grany na scenach radzieckich, węgierskich, jugosłowiańskich, niemieckich, austriackich, angielskich i amerykańskich.

cena 5 zł

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Vaclav Havel

PUZUK

czyli uporczywa niemożność koncentracji

ZTIŽENÁ MOŽNOST SOUSTŘEDĚNÍ

Przekład: Józef Waczków

OBSADA:

Dr Edward Huml	Marek Walczewski
Vlasta Humlowa	Barbara Bosak
Renata	Krystyna Mikołajewska
Blanka	Anna Seniuk
Dr Judyta Balcarkowa	Ewa Lassek
Karol Kriebl	Jerzy Zelnik
Wicek Machulka	Jerzy Binczycki
Beck	Andrzej Buszewicz ~~Zdzisław Maklakiewicz~~

REŻYSERIA:
Bogdan Hussakowski

ASYSTENT REŻYSERA:
Jerzy Zelnik

SCENOGRAFIA:
Wojciech Krakowski

OPRACOWANIE DŹWIĘKOWE:
Jerzy Kaszycki

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kierownik literacki: JAN BŁOŃSKI

Inspicjent	Katarzyna Kwaśniewska
Sufler	Zdzisława Wątroba
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska	Andrzej Skoś
– pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdzielnia Pracy „Gromada" — Kraków
Gł. elektryk	Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny	Stefan Kukuła
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Prapremiera w Teatrze Kameralnym w dniu 21 grudnia 1968 r.

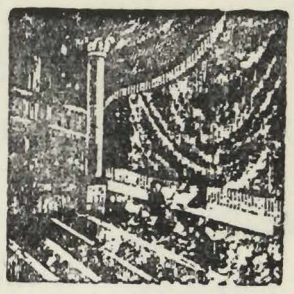
NR • 38

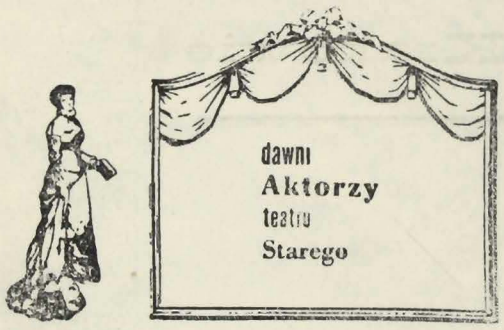
Sezon 1968/69

Prapremiera

21 grudnia 1968 r.

AFISZ TEATRALNY.





ROMAN ŻELAZOWSKI

(1854—1930)

Według dawnego, wypróbowanego przepisu, życiorys artysty powinien zaczynać się od słów „już od najmłodszych lat". Ten przepis wydaje się tutaj bardzo stosowny. Żelazowski, syn szlachcica oficjalisty z pod Tarnowa, będąc uczniem krakowskiego gimnazjum organizował amatorskie przedstawienia teatralne z udziałem kolegów. Pragnąc szerszego pola popisu, zaczął następnie grać na amatorskiej scence rzemieślniczego stowarzyszenia „Gwiazda", które w siedemdziesiątych latach XIX w. rozwijało w Krakowie żywą działalność kulturalną. Wreszcie, od czerwca 1875, znalazł się na prawdziwej, zawodowej scenie w naszym teatrze. Występował narazie, na wszelki wypadek, pod pseudonimem Roman, ażeby w razie większej kompromitacji nie przynieść ujmy rodzicielskiemu nazwisku. Sezon 1877/78 spędził w Poznaniu, skąd wrócił do Krakowa na cztery dalsze lata. Teraz już, wyzbyty dawnych obaw, grał pod własnym nazwiskiem. Postępy robił szybko, w r. 1880 pełnił już funkcje reżysera.

Wysoki, świetnie zbudowany choć nieco przyciężki, Żelazowski miał regularne, wyraziste rysy twarzy, piękny, głęboki i niski głos — a więc doskonałe warunki zewnętrzne. Był obdarzony z natury gwałtownym, wybuchowym temperamentem, który w początkach pracy na scenie nadawał jego grze nawet cechy szarży. Ale twarda dyscyplina szkoły Koźmianowskiej została przez niego przyjęta z całym przekonaniem i ujęła w bezwzględne ryzy niepohamowaną zdawałoby się ekspresję. Dało to jedne w swoim rodzaju połączenie: w jego grze wyczuwało się wewnętrzne napięcie niezliczonych wzruszeń — ale intelektualne opanowanie samej koncepcji roli oraz środków wyrazu całkowicie podporządkowało emocję refleksji. Toteż zewnętrzny obraz przeżyć był — nieraz do granic skąpstwa — powściągliwy. Stwarzało to wrażenie ogromnej i skupionej siły psychicznej, co przy pięknych warunkach fizycznych zapewniało mu olbrzymie sukcesy w rolach bohaterów i amantów. Gdy grał uwodzicieli wywierał na kobiety z widowni wrażenie, które można było porównać tylko do wpływu magnetyzera. Bardzo charakterystyczna była dykcja Żelazowskiego. Jej celową monotonię przerywał tylko czasem odmiennym akcentem modulacyjnym, skupiającym uwagę słuchacza na zamierzony przez aktora moment.

W latach 1883—1898 grał i reżyserował we Lwowie, z przerwą 1889—1892, kiedy to znowu wrócił do Krakowa. Teraz był nie tylko aktorem i reżyserem, ale i kierownikiem artystycznym naszego teatru pod dyrekcją Gliksona. Od r. 1899 przeniósł się do Warszawy, w 1905 do Lwowa. Tam był dyrektorem w sezonie 1918/19. Po dyrekcji jeszcze w Poznaniu (1921—1924) grał w Teatrze Narodowym w Warszawie, ale wtedy zachorował na oczy i po operacji utracił całkowicie wzrok. Odtąd zamieszkał na stałe we Lwowie, w małym dworku na przedmieściu, i tam umarł.

KOŹMIAN o Żelazowskim

MARIA STUART * Schillera * 1879

Namiętną, wulkaniczną rolę Mortimera, obciętą zresztą w miejscu wybuchu, grał spokojnie p. Żelazowski; w scenie samobójstwa dopiero odnalazł właściwą nutę i zdobył też sobie oklaski.

DALILA * Feuilleta * 1879

Z niebezpiecznej roli Rosweina p. Żelazowski wybawił się dość szczęśliwie, parę razy uderzył we właściwą nutę, ale nie zawsze, nie w całości roli. Przy zdolnościach wrodzonych p. Żelazowski musi czuwać nad sobą i pracować bardzo wiele, zwłaszcza aby nie zawsze i nie we wszystkich rolach grać tak samo, bo w końcu byłaby to maniera.

ŚLUBY PANIEŃSKIE * Fredry

Albin p. Żelazowskiego był bardzo dobry, bo był trzymany w mierze estetycznej. P. Żelazowski był Albinem, ale nie karykaturą, o co w tej roli tak trudno. Był czułym i sentymentalnym, a nie nieznośnym płaksą, chociaż i płakać umiał z miłości. Przesady nie było ani trochę, a to bardzo wiele.

BARBARA RADZIWIŁŁÓWNA * Felińskiego

Ale z czego prawdziwie się cieszymy, to ze sposobu, w jaki p. Żelazowski pojął i oddał rolę Zygmunta Augusta. Ta jego kreacja dowiodła już nie po raz pierwszy, że jeżeli są w jego talencie i zawodzie spadki, są też i zwyżki, które świadczą, że ten talent jest i że ten zawód może być zaszczytnym. Przede wszystkim charakteryzacja była znakomita, żywcem wzięta z „Unii" Matejki, a jak słyszeliśmy, aktorowi tym razem przyszedł z pomocą młody, a już bardzo zaszczytnie znany artysta malarz. P. Żelazowski grał ze spokojem, który niemal miał już znamię wytrawności, ten spokój nadawał godność królewską, a nie przeszkadzał uczuciu kochanka. Ten król, który umiał tak czule kochać, umiał także w danej chwili rozkazywać.

S. Koźmian, Teatr, t. I, s. 377, 382, 386, 391

! PIERWSZA PREMIERA CZESKIEJ SZTUKI !

w naszym teatrze

PAN ŚWIATA W SZLAFROKU * 1888

Prawdziwą niespodziankę przygotował publiczności naszej w dniu swego benefisu p. Siemaszko, obierając sobie sztukę pióra jednego z wybitniejszych współczesnych przedstawicieli czeskiej dramatycznej literatury, Emanuela Bozdiecha. W układzie repertuaru naszego była ostatnia premiera bardzo przyjemnym urozmaiceniem, lubo treść sztuki, osnuta na tle dziejów Napoleona, nie dała nam pożądanej sposobności zapoznania się z rodzimym tłem czeskiej scenicznej literatury. (...) Komedia p. Bozdiecha napisana z werwą, pełną jest wesołych sytuacji i naturalnego, zdrowego humoru, koloryt epoki uchwycony wiernie. (...) Jako komedia historyczna, na sympatycznym tle osnuta i zręcznie utkana nie jest pozbawioną tych niezbędnych warunków, które sztuce zapewniają na scenie powodzenie.

Beneficjant p. Siemaszko w tytułowej roli Napoleona (...) z wielką starannością starał się zarysować w ogólnych konturach postać cesarza. W scenach wymagających humoru i sarkazmu był bardzo dobrym. (...) Publiczność rozbawiona przyjmowała beneficjanta oraz artystów współgrających rzęsistymi oklaskami.

Kurier Krakowski nr 12 z 16 I 1888.

! WYSTĘPY NASZEGO TEATRU W PRADZE !

* 1891

Jubileuszowa wystawa królestwa czeskiego ściągnęła do Pragi w czerwcu 1891 r. tłumy gości. Oprócz blisko 300-osobowej wycieczki z Krakowa, wyjechał tam i zespół naszego teatru. Dnia 23 czerwca odbyło się uroczyste wspólne przedstawienie obu teatrów, krakowskiego i praskiego, które stało się jeszcze jedną sposobnością do przyjemnych manifestacji.

Wieczór rozpoczął się utworem Smetany „Z czeskich łąk i lasów" wykonanym przez orkiestrę praskiego Teatru Narodowego pod batutą A. Cecha. Następnie nasi aktorzy odegrali komedię Fredry „Dwie blizny" w znakomitej obsadzie: Hoffmann (Kasztelanowa), Wolska (Figaszewska), Wojnowska (Aniela) i Solski (Tulski).

„Publiczność czeska przyjęła komedię polską i artystów entuzjastycznie. Okrzyki „Vyborne! Slava!" rozlegały się po sali. Kurtyna się podniosła znowu i lokaje w galonach wręczyli artystkom polskim wspaniałe bukiety z szarfami i napisami złotymi, artyści zaś sami otrzymali olbrzymie wieńce laurowe, również ozdobnie spowite szarfą". — donosił do Krakowa specjalny wysłannik Kuriera Polskiego (nr 179 z 4 VII 1891).

Następnie Rygier deklamował wiersz Vrchlickiego „Na ojczystej ziemi" w przekładzie Konopnickiej, co zostało powitane przez Czechów „burzą oklasków i okrzykami bez końca."

Po nim wystąpili aktorzy czescy. Komedię L. Stroupeznickiego „Zvikovsky rarasek" odegrali P. Kolár, Sklenarova-Mala, Kubesova, Volfova i Bittner. Spektakl zakończyli Polacy „Chłopami arystokratami" Anczyca z udziałem Wojnowskiej, Wolskiej, Rygiera, Solskiego i Siemaszki.

KUPLETY

śpiewane przez SOLSKIEGO, RYGIERA i WOJNOWSKĄ

w **CHŁOPACH ARYSTOKRATACH**

Praga * 1891

I

Żal przejmuje na wspomnienie
Że przez długie wieki
Naród czeski, tak nam bliski
Był jednak daleki!
Dzisiaj radość pierś podnosi,
Serce ogniem płonie
Widząc uściskiem spojone
Polsko-czeskie dłonie.

II

Przyszłość kraju płynie zawsze
Z wychowania dziatek,
Miłość szczerą, miłość bratnią
Szczepią pieśni matek.
Że dziś dzielnych synów macie
Matek to staranie,
Im więc chwała, im podzięka:
Slava, czeskie panie!

III

Wasza praca, wasza siła
Ducha nam podnoszą,
Że żyjecie, nie zginiecie
Wszemu światu głoszą.
Miłość, zgoda między nami
Silnie znów się wskrzesi,
Więc wołamy z głębi piersi:
Na zdar, bracia Czesi!

opr. Jerzy Got