

FRYDEDYK SCHILLER

„INTRYGA I MIŁOŚĆ“

PAŃSTWOWY TEATR im. AL. FREDRY
w GNIEŹNIE

WIELKOPOLSKA SCENA OBJAZDOWA

Sezon XXV
1969/70

Premiera szósta
(w sezonie)

sto osiemdziesiąta ósma
(od otwarcia)

FRYDERYK SCHILLER

„INTRYGNA I MIŁOŚĆ“

Premiera
7 marca 1790 r.

Dyrektor i Kierownik Artystyczny Teatru
JAN PERZ

Z-ca dyrektora
JAN RÓŻEWICZ

Sekretarz literacki
MILAN KWIATKOWSKI



FRYDERYK SCHILLER
Szytych Gottharda Müllera z r. 1794 według malowidła
Antoniego Graffa z r. 1786

FRYDERYK SCHILLER KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1749 – 1782

Johann Christoph Friedrich Schiller przyszedł na świat 10 listopada 1749 r. w miasteczku Marbach jako poddany wirtemburskiego księcia Karola Eugeniusza, który despotycznie władał swym typowym dla ówczesnych, rozdrobnionych Niemiec, zacofanym, feudalnym księstwem. Ojciec Fryderyka, Johann Kasper Schiller, chirurg pułkowy zmuszony był, zgodnie z bezwzględny zarządzeniem księcia, oddać syna do Akademii Wojskowej. Wychowany w szczególnie surowej dyscyplinie wojskowej, od najmłodszych lat doświadczył poeta przemocy i okrucieństwa – z czym później podejmuje walkę jako pisarz.

Pomimo izolowania wychowanków Akademii przed wpływami z zewnątrz młody Schiller jeszcze w latach szkolnych zetknął się z twórczością niemieckich pisarzy okresu „burzy i naporu” (Sturm und Drang). Rozczytywał się w Szekspirze i czołowych myślicielach francuskiego oświecenia. Wtedy też zaczął pisać wiersze i pierwsze partie *Zbójców*. W grudniu 1780 r. po 8 latach nauki Schiller kończy Akademię i zostaje lekarzem pułkowym w Stuttgardzie. Pracę zawodową traktuje jednak jako smutną konieczność, pochłania go natomiast coraz bardziej twórczość literacka. Kończy *Zbójców* i wydaje drukiem własnym kosztem w 1781 r. w odległym Mannheimie. Tu, w roku następnym, dramat przeszedł pierwszą próbę sceny. Pomysł utworu zaczerpnął Schiller z opowiadania Daniela Schubarta, więzionego przez księcia Wirtembergii 10 lat za krytykę przemocy. Temat – antagonizm dwóch braci, szlachetnego i nikczemnego – został pogłębiony ideowo, co m. in. znalazło wyraz w słowach na karcie tytułowej „In tyrannos” (przeciw tyranom). Utwór zyskał szybko rozgłos i powodzenie, wywarł silny i różnorodny (m. in. moda na tematykę „zbójczą”) wpływ na późniejszy romantyzm europejski – także polski.

Kontakty Schillera ze środowiskiem w Mannheimie oraz praca literacka były wykreśleniem przeciw rygorystycznie traktowanemu obowiązkowi oficera książęcego, toteż powtórną wyprawą w celu oglądnięcia spektaklu

Zbójców skończyła się dla pisarza karą 14-dniowego aresztu. Pomny losu Schubarta Schiller podjął szybką decyzję ucieczki. W 1782 r. wraz z przyjacielem, muzykiem Andrzejem Streicherem opuszcza potajemnie Stuttgart.

1783 – 1787

Nowy rozdział swego życia rozpoczyna Fryderyk Schiller w przyjaznym mu Mannheimie. Następna sztuka poety pt. *Sprzysiężenie Fieska* w Genui pomimo wymuszonych przeróbek w trakcie prób – nie zyskała aprobaty dyrektora teatru. Pozbawiony środków finansowych przyjmuje poeta propozycję spędzenia kilku miesięcy na wsi u pani von Wolzogen, gdzie pracuje nad wcześniej powziętym tematem Luizy Millerin, która uzyska ostatecznie tytuł *Intryga i miłość*. Latem 1783 r. wraca do Mannheimu, gdzie dochodzi wreszcie do wystawienia *Fieska*, dramatu osnutego na materiale historycznym XVI-wiecznych Włoch. Sztuka ta nie zyskała powodzenia. Prawdziwym sukcesem natomiast stało się wystawienie *Intrygi i miłości* (1784), realistycznej, mieszczańskiej tragedii współczesnej o odważnie postawionym problemie społeczno-politycznym co przyniosło jej kluczową pozycję w niemieckim dramacie.

Nowością w poszukiwaniach artystyczno-formalnych stała się następna tragedia *Don Karlos* (1787) – pisana wierszem, pięciostopowymi jambami. Jest to zarazem ostatni utwór pozostający w wyraźnej zależności z kierunkiem „burzy i naporu”, pomimo odejścia od obowiązującej maksymalnej prostoty stylu. Po temat sięgnął poeta tym razem do historii Hiszpanii. Umieścił akcję na XVI-wiecznym dworze krwawego władcy Filipa II. Idea utworu raz jeszcze postuluje walkę z przemocą, którą podejmuje jednostka.

Nieustanne kłopoty finansowe, graniczące niejednokrotnie z biedą, zmuszają Schillera do opuszczenia Mannheimu, gdzie przeżył nie odwzajemnione uczucie do Szarlotty von Kalb. Zaproszony przez wielbicieli swego talentu przebywa jakiś czas w Lipsku (1785) a następnie w Dreźnie.

Odczytanie I aktu *Don Karlosa* w Darmstadt (1784) w obecności księcia Weimaru, Karola Augusta zyskuje mu uznanie i przychyłność władcy, wyrażoną nadaniem tytułu

radcy księstwa. Moment ten zbliżył Schillera do kręgów dworskich Weimaru, z którym związał późniejsze twórcze lata swego życia.

1788 – 1805

Schiller po raz pierwszy przebywał w Weimarze (pół roku) na zaproszenie dawnej przyjaciółki, pani von Kalb. Wstępne kontakty z weimarskim środowiskiem kulturalnym nie były obiecujące. Tym bardziej, że Goethe, wokół którego skupiało się życie dworsko-intelektualne podróżował wówczas po Włoszech. Ze sławnym poetą zetknął się Schiller w 1788 r. w domu pani von Lengefeld, matki swej przyszłej żony, Szarlotty, u której gościł czas jakiś w jej posiadłości w Volkstadt koło Rudolfsstadtu. Chłodna rezerwa pierwszych kontaktów nie wróżyła przyszłej słynnej przyjaźni. Tym niemniej dzięki Goethemu doszło do rychłej nominacji Schillera na profesora historii uniwersytetu w Jenie. Inauguracyjny wykład odbył się na 2 miesiące przed wybuchem rewolucji francuskiej (1789). Zgromadzenie Narodowe rewolucyjnej Francji mianowało Schillera honorowym obywatelem za służenie piórem sprawie wolności.

Profesura w Jenie z uwagi na specyfikę organizacyjną ówczesnego szkolnictwa wyższego nie rozwiązała kłopotów finansowych poety, pozwoliła natomiast starać się oficjalnie o rękę Szarlotty von Lengefeld. Ślub odbył się w lutym 1790 r. W r. 1791 poeta wycieńczony latami niedostatku zapada na chorobę płuc i zmuszony jest przerwać wykłady. Z trudnej sytuacji materialnej wybawiło Schillera wysokie stypendium niespodziewanie ofiarowane przez duńskiego księcia, Fryderyka Christiana, wielbiciela jego talentu. Pozwoliło to poecie zająć się własną twórczością i wzmocnionymi studiami nad filozofią Kanta. Stan zdrowia poprawił się na tyle, że Schiller przedsięwziął podróż w rodzinne strony. W Ludwigsburgu po 10 latach rozłąki odnalazł rodziców, tutaj też urodził się w 1793 r. jego pierwszy syn, Karol.

Wkrótce po powrocie do Jeny w 1794 r. następuje zacieśnienie kontaktów Schillera i Goethego. Odtąd datuje się wieloletnia przyjaźń poetów, którą przenwała dopiero śmierć Schillera. Przyjaźń wyrażała się w dużej mierze współpracą i współzawodnictwem twórczym. I tak np. rok 1797 nazwać można rokiem ballad obu poetów, z któ-

rych szczególnie ballady Schillera zaznaczyły się przepięknym, lirycznym rysunkiem, wzbogaconym o naukę moralną lub myśl filozoficzną. W 1794 r. przystępuje Schiller do pracy nad dawno obmyślanym tematem Wallensteina. Owocem 5-letniej pracy stała się trylogia: *Obóz Wallensteina* (1798), *Dwaj Piccolomini* (1799) oraz *Śmierć Wallensteina* (1799). Całość wystawiono na scenie weimarskiej a wydanie książkowe z 1800 r. rozeszło się błyskawicznie.

Schiller i Goethe wydawali wspólnie periodyki literackie. W 1795 r. ukazał się pierwszy numer miesięcznika *Hory* (grec. pory roku) i rocznika *Almanach Muz*, którego żywot był dłuższy, wychodził bowiem do końca stulecia i stał się najświetniejszym magazynem klasyki niemieckiej.

W roku 1799 choroba żony przeważała decyzję przeprowadzki z Jeny do zdrowszego klimatu Weimaru. Dalsze życie Schillera przebiega w atmosferze wyczerpanej pracy, odmierzanej rytmem powstających coraz to nowych dzieł. Na zamówienie teatru w Weimarze opracowuje szereg przekładów Szekspira; w tym czasie powstaje tragedia *Maria Stuart* (1800) a rok później *Dziewica Orleańska*, dramat o wyraźnych cechach romantycznych, związany z historyczną chwilą sukcesów Francji w wojnie z Niemcami. Dalsze ukończone dramaty Schillera, to *Obłubienica z Messyny* (1803) i *Wilhelm Tell* (1804), którego pomysł zawdzięczał znającemu Szwajcarię z autopsji Goethemu. Pracę nad ostatnią tragedią *Dymitr*, poświęconą problemowi władzy a osnutą na historii wojen polsko-moskiewskich, przerwała przedwczesna śmierć twórcy w 45 roku życia. Skromny pogrzeb odbył się 9 maja 1805 r. Gdy w 20 lat później przenoszono ciało do grobowca, by spoczęło wraz z Goethem – trudno było zidentyfikować zwłoki pochowane w zbiorowym grobie.

SCHILLER A TEATR

Po raz pierwszy zetknął się Schiller z teatrem jako mały chłopiec w czasie kilkuletniego pobytu rodziny w rezydencji książęcej Ludwigsburgu (od roku 1766). W gmachu tamtejszej opery odbywały się przedstawienia opery i baletu, dostępne również dla oficerów i ich rodzin. Ojciec poety, oficer, później urzędnik księcia, zabierał czasem syna do teatru „w nagrodę za pilność” i chociaż treść widowisk, przeważnie włoskich, nie była dla chłopca zbyt zrozumiała, przecież działały one silnie na jego wyobraźnię. Przy pomocy figur wyciętych z papieru usiłował później w domu odtwarzać sceny dramatyczne własnego pomysłu, organizował także rodzaj zespołu amatorskiego, złożonego z rodzeństwa i kolegów, z którymi bawił się w teatr na scenie zbudowanej w ogrodzie. Sam kierował tymi przedstawieniami, rozdawał role, udzielał wskazówek, chociaż – według świadectwa siostry Krystofiny – nie był dobrym aktorem; przeszkadzało mu zbyt żywe i egzaltowane usposobienie.

Prawdziwy teatr zobaczył Schiller dopiero z okazji premiery swych *Zbójców*, 13 stycznia 1782 w Mannheimie. Gra aktorów (ze znakomitym Ifflandem w roli Franciszka Moora), entuzjazm publiczności, swoista atmosfera teatru uświadomiły dwudziestotrzyletniemu poecie, czym może być dla dzieła dramatycznego realizacja na scenie.

Kiedy we wrześniu 1782 opuścił rodzinne strony, uciekając przed despotyzmem książęcym, skierował swe kroki właśnie do teatru, który w pełni uświadomił mu jego powołanie, do teatru manneimskiego.

Teatr w Mannheimie należał do najwybitniejszych w ówczesnych Niemczech. Starał się zasłużyć na tytuł „teatru narodowego” wypracowując niemiecki repertuar i własny styl gry. Celowi temu służyła nie tylko praktyka sceniczna, ale i teoretyczne rozprawy opracowane przez aktorów na tematy z zakresu sztuki teatralnej. Schiller brał udział w naradach „komisji teatralnej” w sprawach repertuaru i zagadnień dramaturgicznych, przygotowywał wystawienie swego *Fieska* oraz *Intrygi i miłości*. Jego współpraca z teatrem zaczęła się jednak z czasem układać mniej pomyślnie. Zły stan zdrowia i trudne wa-



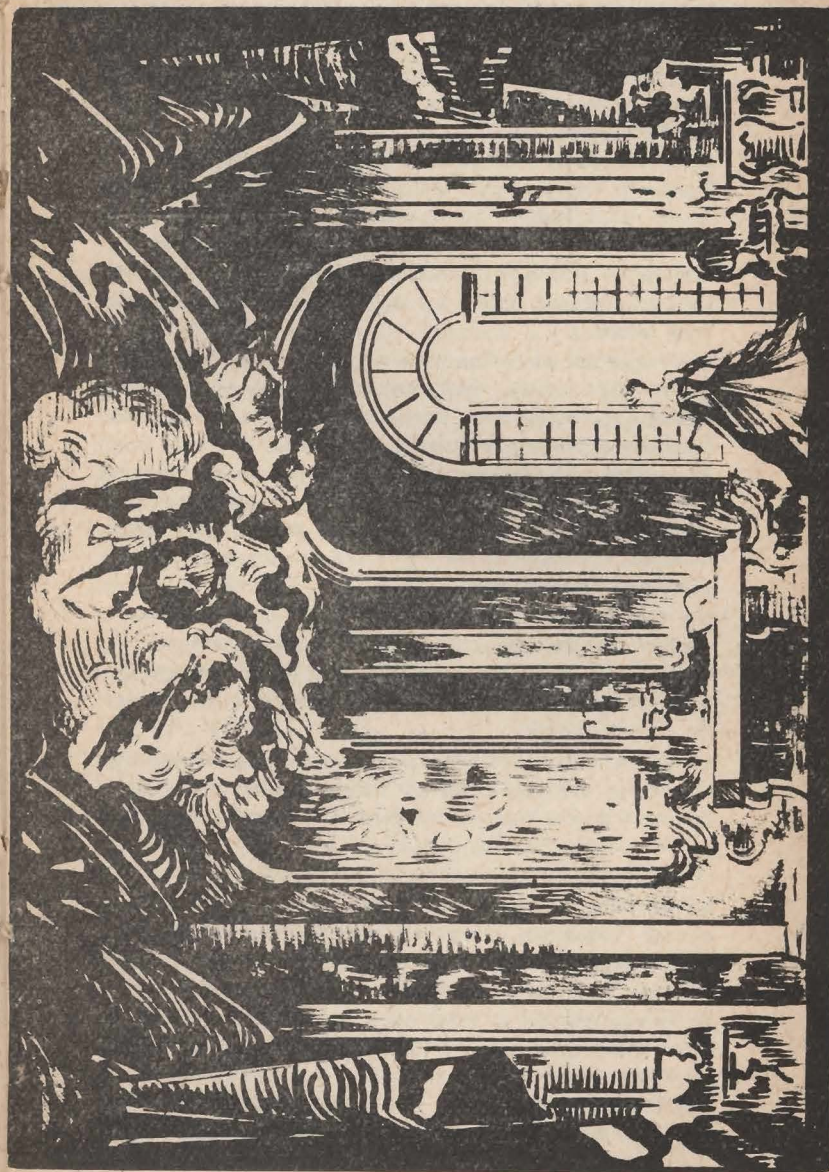
FRYDERYK SCHILLER

Portret olejny J. F. Weckherlina z r. 1782

runki materialne nie pozwalały mu wywiązywać się w pełni z przyjętych na siebie obowiązków poety teatralnego; życzliwy mu początkowo Iffland, najwybitniejszy aktor zespołu i autor dramatyczny zarazem, niechętnie patrzył na wzrost popularności sztuk Schillera, groźnej dla jego własnych utworów; rewolucyjne dramaty poety budziły obawy kierownika teatru, który uznał za bezpieczniejsze wystawianie sztuk „mieszczańskich” Ifflanda i podobnych mu autorów, i we wrześniu 1784 nie odnowił z nim kontraktu.

Po opuszczeniu Mannheimu w roku 1785 stracił Schiller na jedenaście lat bezpośredni kontakt z teatrem. Nawizał go ponownie dopiero w Weimarze, w okresie przyjaźni z Goethem, kiedy dzieląc wszystkie poetyckie zainteresowania przyjaciela, współpracował z nim również na terenie teatru.

Ważnym wydarzeniem w historii wspólnej działalności teatralnej Goethego i Schillera stał się przyjazd Ifflanda do Weimaru na wiosnę 1796. Aktor ten wystąpił gościnnie m.in. jako Egmont w dramacie Goethego, opracowanym dla sceny przez Schillera. Już w roku 1788 zamieścił Schiller w „Jenaische Allgemeine Literaturzeitung” recenzję *Egmonta*, w której m.in. wysunął zastrzeżenia wobec kilku nie dość, jego zdaniem, dramatycznych scen. Jego opracowanie sceniczne miało właśnie na celu wydobycie elementu dramatycznego sztuki, a tym samym wzmocnienie oddziaływania jej na widzów. Iffland, wykonawca roli głównej i reżyser przedstawienia, zastosował się w pełni do wskazań Schillera, który mimo złego stanu zdrowia przybył z niedalekiej Jeny, gdzie wówczas mieszkał, do Weimaru, aby osobiście dopilnować przygotowań. Aktorzy, z którymi Goethe przed przybyciem Ifflanda odbył pięciogodzinną próbę czytania i którym zalecił dostosować się do sposobu gry gościa, dołożyli wszelkich starań, aby zadowolić zarówno autora, jak i odtwórcę bohatera tytułowego. Pod kierunkiem Ifflanda i Schillera przedstawienie stało się przykładem osiągnięć szkoły mannheimskiej; dowodziło ono zarazem, że od czasu ich współpracy w Mannheimie wzbogacili swą sztukę doświadczeniami ostatnich lat: Iffland rozwinął talent aktorski w kierunku doskonalszego zharmonizowania i złagodzenia środków wyrazu, Schiller pogłębił znajomość praw dramatu. Przedstawienie *Egmonta* zyskało uznanie Goethego i potwierdziło jego przewidywania, wyrażone w liście do Ifflanda z 30 mar-



JERZY FELDMANN
projekt dekoracji – Obraz III

towania i wystawienia sztuki. Najbardziej szczególną rzeczą, jaka mogła mnie spotkać, jest to, że sztukę, po której od dawna z niejednego względu przestałem się czegokolwiek spodziewać, tak nieoczekiwanie dzięki Schillerowi i Panu otrzymuję ponownie w podarunku". Niejedna wypowiedź Goethego, zwłaszcza z lat późniejszych, świadczy o tym, że nie aprobował on w pełni wprowadzonych przez Schillera zmian, ale fakt, że zgodził się jednak na propozycję przyjaciela, że pochlebnie oceniał jego pracę nad *Egmontem*, dowodzi, iż uznawał słuszność jego postulatów, rozumiejąc, że są to postulaty teatru. Nawet określając zmiany jako „okrutne”, przyznawał, że są konsekwentne, że podnoszą sceniczne walory utworu. Przyznawał słuszność poecie, który był zarazem urodzonym człowiekiem teatru.

Już w tej pierwszej wspólnej pracy, jaką było wystawienie *Egmonta*, wytyczony został kierunek przyszłego ścisłego współdziałania: poetyckie piękności, szeroką strukturą rozlewające się w dziełach Goethego, ujmował Schiller w tamy prawideł teatru, dążąc do osiągnięcia większej ich zwartości i skuteczności scenicznej. Sposób jego postępowania scharakteryzował najlepiej sam Goethe, wspominając wystawienie swej *Stelli* w reżyserii Schillera. „(Schiller) skrócił dialog, zwłaszcza tam, gdzie zdawał się on przechodzić z tonu dramatycznego w idylliczny elijijny. Bo tak jak sztuka może zawierać nadmiar wydarzeń, tak samo może wyrażać zbyt wiele uczucia. Dlatego też Schiller nie dał się zwieść urokiem niejednej sceny, lecz ją skreślił”.

Stała współpraca obu poetów w teatrze weimarskim datuje się od roku 1798, od przygotowywania do premiery pierwszej części trylogii Schillera o *Wallensteinie*, *Obzu Wallensteina*.

Intensywna twórczość dramatyczna zacieśniła kontakty Schillera z teatrem weimarskim. Brał żywy udział w realizacji scenicznej własnych utworów, oglądając cudze sztuki pogłębiał znajomość dramatu i sceny. Był częstym gościem w teatrze weimarskim. Goethe polecił urządzić dla niego oddzielną lożę, aby nie zauważony przez widzów, nieskrępowany ich bliskością, mógł śledzić przedstawienie, nawet kiedy czuł się gorzej. Goethe coraz częściej zasięgał jego rady w sprawach dramaturgicznych, on sam odczuwał wzrastającą skłonność do czynnego udziału

w pracach teatralnych Goethego.: W grudniu 1799 przeprowadził się Schiller z Jeny do Weimaru i odtąd stale współpracował z kierownikiem teatru. Nie tylko tworzył dla teatru weimarskiego dzieła oryginalne oraz tłumaczył i przerabiał sztuki obce (np. *Małżeństwo Szekspira*, *Turandot Gozziego*, *Brataneek jako stryj i pasażer francuskiego komediopisarza L.B. Picarda*), ale także reżyserował wiele przedstawień i zastępował Goethego w czasie jego wyjazdów. Można zatem mówić o wspólnym kierownictwie teatru w tych latach.

Szczególnego poparcia udzielał Schiller wychowawczej pracy Goethego w stosunku do publiczności i do aktorów. Jego zachęta i rady umacniały przekonanie Goethego, iż podniesienie poziomu teatru niemieckiego musi być osiągnięte wbrew upodobaniom widzów i przyzwyczajeniom aktorów. Stwierdzając, że zadaniem dyrektora teatru jest postępowanie według własnego najlepszego przekonania, a nie ustępowanie życzeniom publiczności, wypowiada Goethe najgłębsze przekonanie Schillera, który był zdania, że „jedyną atmosferą, w jakiej urodzony dramaturg i kierownik teatru może budować swe dzieło przy współdziałaniu społeczności widzów, jest atmosfera walki”.

Uczestniczył Schiller również w próbach, zwracając – podobnie jak Goethe – szczególną uwagę na wypowiedzianie wiersza i koordynowanie słowa z gestem. Był zdania, iż deklamacja wiersza stanowi dwie trzecie iluzji, gdyż „najbliższa droga do naszego serca prowadzi przez ucho”. Aktor winien unikać dwóch skrajności: nie wolno mu zapominać, że jest na scenie, ale równocześnie musi zapomnieć o sobie i o słuchającej go publiczności. Wzucie się w przedstawianą namiętność gwarantuje prawidłowość gestykulacji; natomiast mechaniczne przyswojenie sobie gestów, mających odpowiadać poszczególnym namiętnościom (np. gniew, strach) bez wczucia się w nie, przeszkadza synchronizacji uczucia i gestu (ruch wyprzedza afekt). Konieczna jest właściwa modulacja głosu i odpowiednie nasilenie tonu w zależności od sensu wypowiedzianego zdania. Podobnie jak Goethe, wymagał Schiller od aktora umiejętnego odtwarzania różnorodnych ról; oceniając np. grę *Ifflanda*, podkreśla przede wszystkim jego zdolność wcielania się w różne charakterem postacie.



JERZY FELDMANN
projekt kostiumu Prezydenta

Praca z aktorami męczyła jednak Schillera. Ich niedyscyplinowanie i nadmierna drażliwość, prowadząca łatwo do sprzeczek i przeszkadzająca w pracy, wymagała „silnej ręki”, której Schiller, w przeciwieństwie do Goethego, nie potrafił okazać. „Nie chcę mieć nic wspólnego z aktorami”, pisał w kwietniu 1801 do Goethego, bawiącego w Oberrossla, „gdyż rozsądkiem i uprzejmością nie da się u nich niczego osiągnąć; jest tylko jeden jedyny sposób postępowania z nimi: krótki rozkaz, którego wydanie nie do mnie należy”. Nie ustawał jednak w pracy nad aktorami, starał się przemawiać do ich ambicji i poczucia godności, powtarzając, że aktor jest współodpowiedzialny za poziom sztuki. Aktorzy żywili dla Schillera wielką sympatię i przywiązanie, wykorzystywali jednak często jego dobroć. Nie zawsze podzielali jego poglądy na zawód aktora, uważali jego wymagania za zbyt wysokie, lecz ulegali urokowi jego osoby i entuzjazmowi, jaki go cechował w odniesieniu do sztuki. Oto jak go charakteryzuje w swych wspomnieniach aktor weimarski E. Genast: „Był to człowiek, którego łagodność i serdeczność przyciągała nieodparcie każdego, kto miał szczęście przebywać w jego pobliżu. Byłem tylko małym światełkiem na scenie weimarskiej, lecz on wkrótce poznał, że poważnie pojmuję sztukę i że poświęcam się sprawie z pełnym oddaniem; dlatego często dawał mi dowód swego zaufania i wolno mi było jako reżyserowi zupełnie otwarcie wypowiadać poglądy sprzeczne z jego zdaniem.

Rozwijająca się coraz gwałtowniej choroba utrudniała poecie po roku 1803 czynną działalność w teatrze. Ostatnimi pracami dla teatru weimarskiego było napisanie utworu okolicznościowego na powitanie małżonki następcy tronu, córki cara rosyjskiego, pt. *Die Huldigung der Kunst* (hołd sztuk) w listopadzie 1804 oraz dokonanie przekładu *Fedry* Racine'a w styczniu 1805. Jeszcze 30 kwietnia 1805 przybył Schiller do teatru, chociaż czuł się bardzo źle i Goethe, który złożył mu w tym dniu ostatnią, jak się okazało, wizytę, odradzał mu obajrzenia przedstawienia. Poeta wrócił do domu z silną gorączką i nie podniósł się już z ostatniego ataku choroby, która położyła kres jego życiu 9 maja 1805. Scena weimarska utraciła w nim człowieka, który według świadectwa Goethego powołany był do nadawania jej kierunku artystycznego i do oddziaływania na serca widzów i aktorów.

FRYDEDEY SCHILLER

INTRYG A I MIŁOŚĆ

tragedia mieszczańska w dwóch częściach

Osoby:

PREZYDENT VON WALTER,
na dworze jednego z ksią-
żąt niemieckich

– Zbigniew Graczyk

FERDYNAND, jego syn,
major

– Stanisław Elsner

VON KALB, marszałek dworu

– Stefan Posselt

LADY MILFORD, faworyta
księcia

– Magda Radłowska

WURM, sekretarz osobisty
Prezydenta

– Stanisław Czaderski

MILLER, muzykant miejski

– Józef Chrobak

JEGO ŻONA

– Irena Łęcka

LUIZA, jego córka

– Maria Murawska

ZOFIA, pokojówka

Lady Milford

– Barbara Dobrowolska

KAMERDYNER KSIĘCIA

– Władysław Trojanowski

Służba Prezydenta, Lady Milford oraz Straż Sądowa

SCENOGRAFIA – JERZY FELDMANN

REŻYSERIA – ANDRZEJ URAMOWICZ

OPRACOWANIE MUZYCZNE – RYSZARD GARDÓ

Asystent reżysera – JÓZEF CHROBAK

Przedstawienie prowadzi

SYLWESTER BANASZAK

Kontrola tekstu

LEOKADIA SZAJDA

Kierownik techniczny

JÓZEF POLEROWICZ

Kierownicy pracowni technicznych:

Stolarnia – Witalis Strzelecki, Malarnia – Tadeusz Białkiewicz, Pracownie krawieckie: męska – Stanisław Parulski, damska – Melania Plucińska, Fryzjersko-perukarska – Alfred Szablewicz, tapicerska – Józef Białczyk, ślusarska – Franciszek Osiński, Rekwizyty – Leon Wolny, Główny elektryk – Edward Zalewski, oświetlenie – Stanisław Budzyński, Brygadier sceny – Stefan Wichniewicz

Lata działalności dla teatru nie zmieniły w zasadzie poglądów Schillera na tę instytucję; pozostała ona dla niego „instytucją moralną” wysokiej rangi, o której pisał w młodzieńczej rozprawie. W płaszczyźnie etycznej – dowodził w niej – znaczenie teatru równa się znaczeniu religii, a nawet go przewyższa. Scena unaocznia abstrakcyjne pojęcie nieba i piekła, cnoty i występku w plastycznych obrazach, ukazuje w sposób zrozumiały niezbadane drogi Opatrzności; czyni nas uczestnikami rzeczywistości, jakiej nie spotykamy w życiu i jaką tylko z trudem, studiując mozolnie dzieje ludzkości, mogliśmy sobie wyobrazić. Istotą tej rzeczywistości jest moralność, ale nie moralność tradycyjna, modyfikowana poglądami epoki, lecz moralność absolutna, której zasady pozostaną trwałe nawet wówczas, kiedy „religia nie znajduje już wiary, kiedy nie będzie już istniało prawo”. Teatr jest więc idealnym środkiem wpajania człowiekowi norm moralnych, wychowywania go w duchu „moralnego piękna”, którego osiągnięcie oznacza najwyższą doskonałość charakteru. Jeśli przyjmiemy, że rozwój dziejów ludzkości cechuje stale zmniejszenie się stopnia oddziaływania prawa pozytywnego i moralności tradycyjnej na zachowanie człowieka i stałe wzrastanie stopnia moralności absolutnej, to teatr, który czerpie ze skarbcza absolutnej moralności, uznać musimy za promotora postępu. Ucząc prawa moralnego, odziewa jednak teatr surowy obowiązek w „czarowną i powabną szatę”; tym skuteczniej może więc spełnić swe zadanie.

Teatr udostępnia nam gotową sumę doświadczenia społecznego, którą sami musielibyśmy gromadzić w ciągu długich lat życia. Uczy on nas zrozumienia dla człowieka nieszczęśliwego i pobłażliwości w stosunku do przestępcy, ukazując jego losy i motywy jego postępowania; udowadnia nam, o czym w końcu przekonałoby nas dłuższe doświadczenie życiowe, że to, co skłonni jesteśmy uważać za zbrodnię, jest często tylko głupotą. Wychowawcza rola teatru objawia się zatem również w zwalczaniu nietolerancji, ciemnoty i przesądu oraz w ukazywaniu jakby w zwierciadle indywidualnych przywar i słabości; znając je, skuteczniej potrafimy im przeciwdziałać.

Spełnia też teatr ważne społecznie zadanie „wychowania książąt”, mówiąc możliwym tego świata prawdę, której gdzie indziej nie słyszą, ukazując im coś, czego gdzie



JERZY FELDMANN
projekt kostiumu Lady Milford

Indziej nie widzą: człowieka. Jest on dla nich ważnym instrumentem rządów, których celem powinno być powszechne oświecenie warunkujące szczęście narodu.

Ogarniając wszystkie dziedziny ludzkiego życia, predestynowany jest teatr szczególnie do kształtowania ducha narodu (rozumie go Schiller jako podobieństwo i zgodność sądu i skłonności narodu w przedmiotach, co do których inny naród myśli i odczuwa inaczej). Będzie on mógł spełnić to zadanie, jeśli poeci zespolą swe wysiłki, poświęcą swe dzieła wyłącznie tematyce narodowej, stworzą scenę narodową. O realności tego programu świadczy, jego zdaniem, przykład teatru greckiego.

Postulaty Schillera sięgają jednak jeszcze dalej, wychodzą poza ramy narodowe. Już w mannheimskiej rozprawie ukazuje teatrowi zadanie, które stanowi jeden z istotnych elementów programu teatralnego obu poetów: w teatrze winno się dokonać dzieła zbratania całej ludzkości, ludzi wszystkich krajów i stanów, którzy – odrzućwszy więzy sztuczności i mody – zrozumieją rzecz najważniejszą: że są braćmi. Oto myśl, którą powtórzy i rozwinie hymn *Do radości*, której realizację postulować będzie wielka idea „obywatelstwa świata”, ożywiająca najpiękniejsze karty dzieł poety.

Stawiając teatrowi tak wysokie wymagania, zdawał sobie jednak Schiller sprawę z trudności piętrzących się na drodze do ich spełnienia, z ograniczonych możliwości oddziaływania teatru; świadczy o tym dobitnie praca **O współczesnym teatrze niemieckim**, przedstawiająca daleki od doskonałości stan „teatru empirycznego”. Widząc jego niedostatki, tym większy nacisk kładł Schiller na „teatr idealny”, wyrażający pewien ideał sceny, cel szczytnych dążeń przyszłych pokoleń.

Olga Dobijanka

Goethe i Schiller o dramacie i teatrze.
Wybór pism. Kraków 1959 Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.

GOETHE O SCHILLERZE

Niedziela, października 1827 r.

Spotkało mnie wielkie szczęście, że poznałem Schillera. Bo choć charaktery nas obu były krańcowo różne, to jednak dążyliśmy do tego samego, co uczyniło nasze stosunki tak bliskimi, że w końcu jeden nie mógł bez drugiego żyć.

Po czym Goethe opowiedział mi o swoim przyjacielu kilka bardzo charakterystycznych anegdot.

— Schiller był, jak łatwo można sobie przy tak wspaniałym charakterze wyobrazić — mówił Goethe — zdecydowanym wrogiem próżnych zaszczytów i czczego uwielbiania, które mu okazywano, lub chciano okazywać. Kiedy Kotzebue miał zamiar urządzić na jego cześć uroczystą akademię, tak się oburzył, że nieomal zachorował z obrzydzenia. Nie lubił również, kiedy ktoś obcy go nachodził. Jeśli na razie był zajęty i nie mógł gościa przyjąć, także musiał zamawiać go np. na godzinę czwartą po południu, to z reguły można było przewidzieć, że o naznaczonej godzinie zachoruje na samą myśl o tym. Potrafił on też w takich wypadkach bardzo się niecierpliwic, a nawet być grubiańskim. Byłem świadkiem, kiedy Schiller pewnego razu zwymyślał tak gwałtownie jakiegoś chirurga, który chcąc go odwiedzić wszedł nie zameldowany do pokoju, że biedny gość, całkiem oszołomiony, nie wiedział wprost, jak się najszybciej wycofać.

Mieliśmy, jak już mówiłem i jak wszyscy o tym dobrze wiedzą — ciągnął Goethe dalej — przy całym podobieństwie naszych dążeń, krańcowo różne charaktery, co objawiało się nie tylko w sprawach moralnych, ale i fizycznych. Np. powietrze, które Schillerowi odpowiadało, na mnie działało jak trucizna. Odwiedziłem go pewnego dnia, a nie zastawszy w domu i dowiedziawszy się od jego żony, że wkrótce wróci, usiadłem przy jego biurku, aby sobie coś zanotować. Niebawem wszakże poczułem się jakoś nieswojo i ten stan stopniowo się wzmagał, tak że w końcu byłem bliski omdlenia. Z początku nie wiedziałem, jakiej przyczynie mam ten niezwykły stan dziwnej niemocy przypisać, aż w końcu zauważyłem, że z szuflady biurka rozchodzi się fatalny fetor. Kiedy ją otworzyłem zauważyłem ku mojemu zdumieniu, że było w niej pełno zgnitych jabłek. Podszedłem od razu do okna, aby zaczerpnąć świe-



JERZY FELDMANN

projekt kostiumu von Kalba

żego powietrza, co natychmiast przywróciło mi siły. Tymczasem weszła do pokoju żona Schillera i powiedziała, że szuflada ta musi być zawsze pełna zgnitych jabłek, gdyż zapach ten mężowi odpowiada, tak że bez niego nie może wprost żyć i pracować.

Jutro rano — ciągnął Goethe dalej — chcę panu pokazać gdzie w Jenie mieszkał Schiller.

Jena, pon. 8 paźd. 1827 r.

Tutaj mieszkał Schiller. W tej altance na rozsypujących się obecnie ławkach siadywaliśmy często wokół tego samego starego, kamiennego stołu i zamienialiśmy tu z sobą niejedno dobre i ważne słowo. Schiller miał wówczas około trzydziestu lat, a ja około czterdziestki. Byliśmy obaj w pełni rozkwitu sił, a to przecież coś znaczy. Wszystko jednak przechodzi i przemija. Już nie jestem ten, którym wtedy byłem, a nasza stara ziemia ciągle się trzyma, powietrze, woda i gleba są ciągle te same.

Czwartek, 11 września 1828 r.

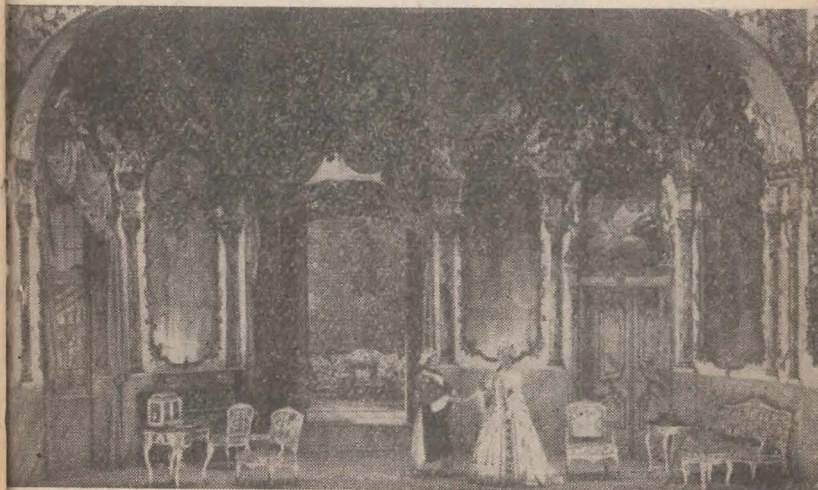
Otóż kiedy Goethe przy stole opowiadał o rozmaitych prezentach, jakie przysłano mu na urodziny do Dornburga, zapytałem co było w przesyłce od Abekena.

— Była to bardzo osobliwa przesyłka — rzekł Goethe — która sprawiła mi wielką przyjemność. Pewna sympatyczna białogłowa, u której Schiller był kiedyś na herbatce, okazała się na tyle uprzejma, że spisała wszystkie jego wypowiedzi. Ujęła to bardzo ładnie i oddała wiernie, tak że czyta się to po tylu latach wcale dobrze, przez co przenosimy się bezpośrednio w warunki, które wraz z tysiącem innych ważnych spraw, należą już do przeszłości, w tym wypadku jednak zostały na szczęście jak żywe utrwalone na papierze.

Widzimy tu Schillera, takim, jakim był zawsze, panującym całkowicie nad bogatą swą naturą. Siedząc przy herbatce jest równie wspaniały, jakim byłby gdyby zasiadł w radzie państwa. Nic go nie peszy, nic nie krępuje ani nie zniża lotu jego myśli. Nie bacząc na nic i nie namyślając się wiele, wypowiada swobodnie wielkie idee, które w nim żyją. To był prawdziwy człowiek i takim trzeba być! My natomiast czujemy się stale od czegoś zależni. Osoby i przedmioty, które nas otaczają, wywierają na nas swój przemożny wpływ. Nawet łyżeczka od herbaty nas razi,

kiedy jest złota, a powinna być srebrna. I tak paraliżowani tysiącem względów nie umiemy wyzwolić z nas tego, co mogłoby być wielkie. Jesteśmy niewolnikami przedmiotów i wydajemy się nieważnymi lub wybitnymi, zależnie od tego, czy pod ich wpływem zacieśniamy się, czy też swobodnie rozwijamy.

Johan Peter Eckermann — Rozmowy z Goethem
PIW, Warszawa 1960.



BURGTHEATER, Intryga i miłość 1925 r.



JERZY FELDMANN
projekt kostiumów

Adolf Sowiński

„INTRYGĄ I MIŁOŚĆ” – UWAGI O GENEZIE DRAMATU

Do czasów Lessinga mieszczaństwo nie pojawiło się w poważnych utworach scenicznych, w tragedii. Miało dostęp jedynie do komedii. Dopiero Lessing wprowadził ludzi ze świata mieszczańskiego do tragedii, toteż jego Miss Sara Sampson (1755) zasługuje na miano pierwszej tragedii mieszczańskiej. Intryga i miłość (1783) jest kontynuowaniem tej linii po utworzonej już drodze.

Według tradycji pomysł tego utworu powziął Schiller w czasie czternastodniowego aresztu (lipiec 1782), którym był ukarany za drugi samowolny wypad do Mannheimu na przedstawienie Zbójców. Wzorując się na rzeczywistych postaciach z dworu Karola Eugeniusza, Schiller zużytkował jednocześnie w akcji mnóstwo obiegających Wirtembergię opowieści i pogłosek, które – jak zapisuje Andrzej Streicher, towarzysz ucieczki do Mannheimu – „zręcznie wykorzystywał, aby w danym miejscu uzyskać siłę dramatyczną”.

Papremiera Intrygi i miłości odbyła się we Frankfurcie nad Menem 13 kwietnia 1784 r. Teatr manheimski dał premierę w dwa dni później. Obecny na przedstawieniu poeta mógł cieszyć się ostentacyjnym zapętem publiczności i okrzykami na jego cześć.

Fryderyk Schiller – Dzieła wybrane. PIW Warszawa 1955.
Tom I, str. 460–461.

„Teatr jest odsłoniętym zwierciadłem ludzkiego życia, w którym najłżejsze drgania serca zarysowują się w najszerszym odbiciu”.

Fryderyk Schiller

KRONIKA

9 XII 1969 – 8 II 1970

9 XII 1969 W ramach akcji „Szkoła bliżej teatru” wycieczka ze Szkoły Podstawowej nr 28 im. E. Orzeszkowej w Poznaniu zwiedziła Teatr i zapoznała się z szczegółami pracy ludzi teatru. Wycieczką zaopiekowali się aktorzy Maria Deskur i Józef Chrobak, kierownik techniczny Józef Palarowicz i główny elektryk Edward Zalewski.

11 I 1970 Polska prapremiera baśni scenicznej *Diabeł bez maski* spółki autorskiej z NRD Jo Maass'a i Heide Reinhold. Na premierze byli obecni autor – Jo Maass i tłumacz sztuki – Małgorzata Maciejewska. Zespół otrzymał kosze kwiatów od Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Poznaniu i Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Gnieźnie. Po spektaklu odbyło się spotkanie zespołu z autorem sztuki i tłumaczem.

24 I 1970 Polska prapremiera sztuki Gerarda Górnickiego *Dom na Pacyfiku*. Po spektaklu widownia zgotowała owację Autorowi sztuki, reżyserowi i scenografowi. Zespół otrzymał kosze kwiatów od Prezydium Miejskiej i Powiatowej Rady Narodowej. Po przedstawieniu odbyło się spotkanie Zespołu z Autorem sztuki.

25 I 1970 Wystawienie *Diabła bez maski* w czasie akademii z okazji oswobodzenia miasta Pogorzeli.

Dyrekcja Teatru w porozumieniu z Wojewódzką Komisją Związków Zawodowych oraz Wielkopolskim Towarzystwem Kulturalnym zorganizowała w ramach akcji „Bliżej teatru” dwudniową konferencję problemową pod hasłem **Widz robotniczy a teatr**. W konferencji, obok dyrekcji i zespołu artystycznego, udział wzięli: sekretarz WKZZ – mgr Jerzy Męczyński, przedstawiciele aktywu kulturalno-oświatowego oraz działacze ruchu amatorskiego z województwa poznańskiego i m. Poznania.

23 I 1970 Konferencję zainaugurował dyr. Jan Perz. Przemówienie powitalne wygłosił sekretarz WKZZ – Jerzy Męczyński. Następnie red. Roman Szydłowski przedstawił słuchaczom referat pt. **W poszukiwaniu teatru zaangażowanego**. Po południu uczestnicy wysłuchali prelekcji red. Jana Kłosowicza zatytułowanej **Nowy dramat a nowy teatr**. W godzinach wieczornych odbyła się uroczysta prapremiera sztuki Gerarda Górnickiego *Dom na Pacyfiku*, w której uczestniczyli między innymi: tow. Henryk Ziętek – zast. kierownika Wydziału Propagandy KW PZPR, tow. mgr Bogdan Gawroński – sekretarz Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Poznaniu, Tadeusz Janusz – kierownik Wydziału Kultury Prezydium WRN, pisarze środowiska poznańskiego: Ryszard Danecki, Jerzy Korczak, Ewa Najwer, Józef Ratajczak, Aleksander Rogalski

oraz nauczyciele ze szkół poznańskich i gnieźnieńskich. Pierwszy dzień obrad zakończyło spotkanie z autorem sztuki – Gerardem Górnickim.

29 I 1970 W godzinach rannych prelekcję pt. **O współczesny model teatru** wygłosił red. naczelny Nurtu – mgr Krzysztof Kostyrko. Następnie Scena Propozycji zaprezentowała *Pastorałki* Tytusa Czyżewskiego. Po spektaklu odbyła się ożywiona dyskusja, która koncentrowała się wokół problemu metod upowszechnienia sztuki teatralnej w środowisku robotniczym. Sekretarz literacki – Milan Kwiatkowski podsumował wyniki dwudniowych obrad.

31 I 1970 W czasie spektaklu sztuki *Dom na Pacyfiku* Telewizja Poznańska wykonała zdjęcia filmowe dla telewizji.

1 II 1970 Po przedstawieniu *Diabła bez maski* odbyło się w Klubie Pracowników PGR Żydowo pow. Gniezno spotkanie Dyrekcji i Rady Zakładowej Związku Pracowników Rolnych z Zespołem. W czasie spotkania omawiano m. in. sprawę dalszej współpracy Teatru im. Al. Fredry w nGnieźnie z Zalogą Kombinatu PGR Żydowo.

7 i 8 II 1970 Przed przedstawieniem *Domu na Pacyfiku* sekretarz literacki Milan Kwiatkowski wygłosił prelekcję wprowadzającą.

Aktor Edmund Derengowski jest autorem i reżyserem widowiska pt. *Pieśń o dniach rzeczywistych*, które wystawiono z okazji 25-letniej rocznicy wyzwolenia Ziemi Gnieźnieńskiej. W widowisku tym bezinteresowny udział wzięli aktorzy: Józef Chrobak, Leon Łabędzki, Wiesław Wołoszyński, Władysław Trojanowski, Leszek Polessa, Wiesław Szewczyk, Janusz Malec oraz 200 osobowa grupa młodzieży Liceum Ogólnokształcącego im. Bolesława Chrobrego i muzyczno-szkolne zespoły amatorskie przy Z.Z.K. i Młodzieżowego Domu Kultury z Gniezna.

Podczas uroczystej akademii w dniu 21 stycznia br. Edmund Derengowski recytował wiersze Stiepana Szczypaczowa *Dzień Urodzin Lenina*.

Edmund Derengowski przygotował bezinteresownie amatorski zespół młodzieży do występów recytatorskich i wokalnych z okazji 25-lecia wyzwolenia Ziemi Zachodnich.

Kier. działu organizacji
MARIA CHMURZANKA

Dział Organizacji
przyjmuje zamówienia zbiorowe na bilety wstępu
w godzinach od 8–14

Kasa Teatru czynna
w czwartki, piątki i soboty od 10–13 i od 16–19
w niedzielę od 16–19

Informacje telef. 22-91 i 22-92

Członkowie Towarzystwa Miłośników Teatru
korzystają ze zniżki indywidualnej

W ramach konkursu
„Bliżej teatru”
Państwowy Teatr im. Al. Fredry
w Gnieźnie

prowadzi wypożyczalnię i sprzedaż tekstów scenicznych
oraz kostiumów dla amatorskich zespołów teatralnych

W repertuarze

Gerard Górnicki
DOM NA PACYFIKU
prapremiera

Jo Maass i Heide Reinhold
DIABEL BEZ MASKI
(przekład Małgorzaty Maciejewskiej)
prapremiera

Cena 3,- zł

Zdjęcia do sztuki
GRAŻYNA WYSZOMIRSKA

Projekt plakatu
TADEUSZ PISKORSKI

Wydawca
Teatr im. Al. Fredry
w Gnieźnie

PAŃSTWOWY

TEATR *im. M.* FREDRY

Bierz udział w akcji

Bliżej
Teatru