TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Rok założenia 1922
odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I Kl.
KATOWICE

PROGRAM

DYREKTOR TEATRU
EDWARD SZYKSZNIA

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
JÓZEF PARA

KIEROWNIK LITERACKI
WITOLD NAWROCKI

JULIUSZ SŁOWACKI

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY

(Z CALDERONA DE LA BARCA)

SEZON 1975/1976

JULIUSZ SŁOWACKI

CALDERON DE LA BARCA

JULIUSZ SŁOWACKI

O CALDERONIE I „KSIĘCIU NIEZŁOMNYM"

„...Brałem lekcje hiszpańskiego języka i teraz już doskonale rozumiem *Donkiszota*... Uczyłem się po hiszpańsku jedynie dla Kalderona tragedii, ale dotąd ich nie skosztowałem — co to dla mnie będzie za źródło! jest ich kilkaset".

Z listu do Matki z dnia 20. X. 1831 roku

„... i coraz dalej zabłądzony w kraje poetyczne, będę wypalał olej mojej nocnej lampy i wielkością dzieł będę walczył z Calderonem".

Z listu do Karola Sienkiewicza z dnia 16.IV.1832 roku

„...Widzisz Ty, jak ja ukochałem *Księcia Niezłomnego*, w którym Chrystus w Afryce zwycięża, lecz nie przez miecz, ale przez męczeństwo. A ledwom ja to wymalował na nowo i pokazał, odpowiedział mi zaraz Chrystus grzmotem dział i pokazał różnicę, jaka między jego przeszłymi a przyszłymi zwycięstwami być powinna — w kilka godzin upadło przed nim tangierskie mocarstwo"...

Z listu do Matki z dnia 30.XI.1844 roku

„...Chciałbym jednak, aby było choć kilka tak czystych duchów w Polszcze, aby wierzyły, że zawsze i wszędzie wierny jestem... i tak jak mój *Książę Niezłomny* (tytuł hiszpańskiej tragedii) — srogo i twardo stoję przy dawno strzeżonej chorągwi a może na straconej placówce"...

Z listu do Wojciecha Stattlera z dnia 15.I.1844 roku

„... ten *Książę*, który mi kości wewnętrzne połamał — gdzie są pioruny poezji — a z którym Ty nie masz żadnego związku, bo nie na nerwy — ale na same czyste czucie uderza, nie melancholiją, ale boleścią obudza — nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi"...

Z listu do Matki w lutym 1845 roku

CALDERON DE LA BARCA

szlachcic hiszpański, którego pełne nazwisko brzmiało Don Pedro Calderon de la Barca Henao de la Barreda y Riaño, urodził się w Madrycie w dniu 14 lutego 1600 roku.

Był więc Madrileno, synem Madrytu i podobnie jak Lope de Vega pochodził z Kastylii. Wcześnie osierocony przez ojca, zdołał odebrać staranne wychowanie w kolegium jezuickim w Madrycie, a potem na uniwersytetach w Alkali i w Salamance, gdzie studiował teologię, filozofię i prawo. Kiedy w dwudziestym roku życia kończył studia, znany był już jako autor dramatu *Wóz niebieski (El carro del cielo)* i uczestnik licznych konkursów poetyckich.

Po ukończeniu studiów najpewniej służy w wojsku i walczy we Flandrii i Lombardii. Walczył między innymi podczas oblężenia Bredy(co upamiętnił w dramacie *Oblężenie Bredy (El sitio del Breda)*. Podczas wojaczki zajmował się nadal literaturą; w 1630 roku Lope de Vega wymienia jego nazwisko wśród innych poetów pochodzących z Madrytu.

Po śmierci Lope de Vegi w roku 1635, Calderon obejmuje stanowisko nadwornego dostawcy teatrów królewskich. Filip IV, jego mocodawca, był fanatykiem teatru, obsypuje więc swego nadwornego pisarza zaszczytami i ma mu za złe, że w 1640 bierze udział w tłumieniu buntu w Katalonii, przedkładając miecz nad pióro.
W 1651 roku Celderon otrzymuje święcenia kapłańskie, ale stanowiska kościelne nie przeszkadzają mu w uprawianiu literatury. Po śmierci Filipa zainteresowanie dworu Karola II dla teatru zdecydowanie osłabło, ale mimo to pisarz tworzy nadal liczne dramaty i komedie. Jego śmierć w dniu 25 maja 1681 roku okryła Hiszpanię żałobą.
Dorobek pisarski Calderona obejmuje około trzystu pozycji; jest więc niezwykły również ze względu na ilość. Jego wewnętrzna chronologia i linia rozwojowa jest niezwykle trudna do ustalenia. Najogólniej powiedzieć można, iż w pisarstwie Calderona obserwujemy rozwój od tradycji teatru ludowo-narodowego do mody dworsko-artystycznej. Jego utwory obejmują dramaty religijne, biblijne, świeckie, oparte na tematyce historycznej, narodowej i obcej, miłosne, awanturnicze, obyczajowe itd. Najwybitniejsze to *Alkad z Zalamei*, *Książę niezłomny*, *Życie snem*, *Czarnoksiężnik*, nazwany przez Marksa „katolickim Faustem".

● ● ●

Juliusz Słowacki pisał:

„...czasem chodzę rano do biblioteki czytać po hiszpańsku Kalderona — i upajam się jego brylantową i świętości pełną imaginacją".
Calderon był na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych minionego wieku pisarzem w pewnych kręgach polskiej emigracji niezwykle popularnym. Jego wpływ spowodowany był nie tylko tym, że stał się bliski dla romantyków europejskich; dla Słowackiego stał się takim samym patronem dramaturgii jak onegdaj Szekspir. Towiańczycy uznali w jego koncepcjach moralnych i religijnych poglądy pokrewne i bliskie i objawiali szczególne zainteresowanie hiszpańskim pisarzem. Jedna z uchwał Koła, które założył Andrzej Towiański, eklektyczny prorok mistyk, kojarzący w swej nauce wiele systemów religijnych, głosiła nawet konieczność przełożenia wszystkich dzieł Calderona i można podejrzewać iż to właśnie Słowacki był inicjatorem tego przedsięwzięcia. Przekład został bowiem dokonany i ukazał się drukiem podczas fascynacji nauką mistrza Andrzeja Towiańskiego.
Wybór tego właśnie dramatu Calderona nie był przypadkowy; jego bohater — jak legenda głosi — przedłożył w męce i cierpieniu ojczyznę i wiarę ponad życie i wolność. Jak mało kto zatem nadawał się na bohatera, który wyrazić mógł myśli epoki o człowieku, w którym duch panuje nad ciałem i który w pełni świadomy jest ciążącej na nim misji. Słowacki nadał dramatowi Calderona stylistyczny wystrój barokowy, bohatera uczynił męczennikiem za wiarę i ojczyznę, jak kazała tradycja polska i nastrój chwili.

Juliusza Słowackiego „Książę Niezłomny"

jest tragedią o bohaterze heroicznym, wygrywającym w klęsce, zwyciężającym w ofierze, która przynosi zarówno sukces i śmierć. Wielkość Don Fernanda nie może być w żadnym wypadku mierzona skalą jego rzeczywistych dokonań historycznych, a te w jego czasach mierzono rozległością podbitych terytoriów.

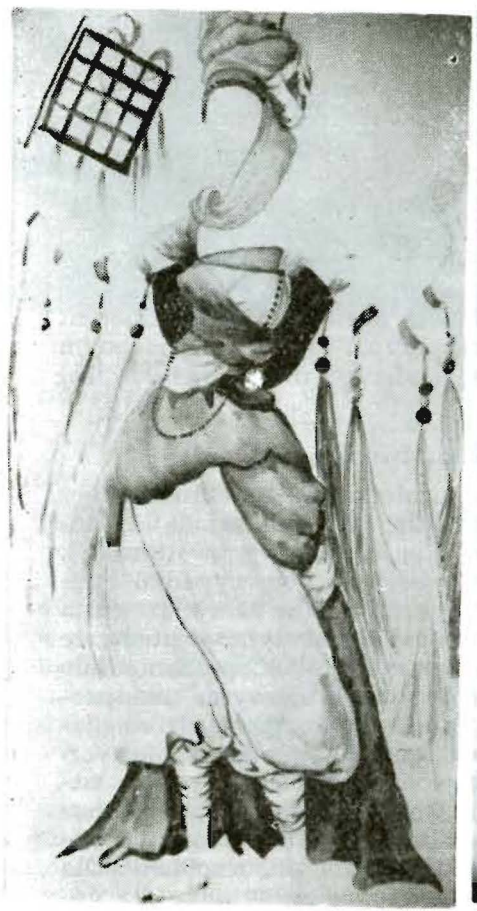
Don Fernando jest zaprzeczeniem dawnej koncepcji wielkości, która — jak pisał Camus — była przede wszystkim geograficzna. Jego wielkość wyraża się w proteście przeciwko życiu, które znosi, i w ofierze, którą przyszłość wykorzysta we właściwy sobie szubrawczy sposób, ale która jest przecie wyrazem poszukiwania sensu i pewności. Jego zwycięstwo polega na przezwyciężeniu siebie. „Wiecie, co to znaczy — pisze Camus. Każdy człowiek czuje się w pewnych chwilach równy bogu. Tak przynajmniej mówią. Płynie to stąd, że w błyskawicznym olśnieniu poznał zdumiewającą wielkość ducha ludzkiego. Zdobywcy to ci pośród ludzi, którym poczucie własnej siły daje pewność, że będą żyć stale na tych wysokościach i świadomi tej wielkości".

Głębia upadku Don Fernanda jest zatem równocześnie miarą jego wielkości i konsekwencji. Wybrał wieczność i wzgardził ziemską ułudą — zwykło się o nim sądzić. Z pewnością tak jest w tekście Słowackiego lub taka była intencja poety. Ale odczytywany współcześnie dramat Fernanda wydaje się głębszy i ciekawszy przez to przede wszystkim, iż bohater staje z odwagą twarzą w twarz z własnym losem i wyzywa ten los, czerpiąc siłę i usprawiedliwienie ze śmierci, która nadchodzi nieuchronnie. Taka postawa czyni kondycję ludzką bohaterską i wielką, świadomość losu czyni Fernanda silniejszym od wszystkiego, co się ponad nim przetacza i co czyniło jego egzystencję bezlitosną i straszną. W jakimś stopniu jest to postawa radosna: los jest jego własnością i udręką. Fernand to wie i dlatego nie ma dostępu do jego duszy strach i zwątpienie. Los — jakikolwiek jest — nie został mu narzucony z góry, jest nieuchronny z jego wyroku i z jego woli. Ginący w pogardzie i umierający w cierpieniu, Don Fernand jest — musimy to sobie wyobrazić — na swój sposób szczęśliwy.

Calderon jest pisarzem — jak trafnie zauważył Vaclav Czerny — rezonującym, gromadzącym racje i dowody, intelektualnie kategoryzującym postępowanie swych bohaterów. Kierują się oni wolą, która dokonuje wyboru w momencie, gdy oświeci ją rozum, dostarczając wystarczających motywów, tworząc obowiązujące racje dostateczne. Poprzez starcia i konflikty, przez kontrasty i antytezy, dzieje się dramat Calderona w którym nic nie rozstrzyga się łatwo i w którym racje są sprawiedliwie rozłożone pomiędzy dwie ścierające się z sobą równorzędne siły. Tak rodzi się tragedia, dyskursywna, tragedia postaw, zintelektualizowana i jakże różna od dramaturgii Lope de Vegi, operującej impulsem, emocją, tworzącej osobowości gwałtowne i wybuchowe. Ale równocześnie przez swój intelektualizm i dyskursywność jest to tragedia bliska naszej epoce, poszukującej i rozmyślającej nad sensem działań i czynów człowieczych.

W.N

L. i J. SKARŻYŃSCY
PROJEKTY KOSTIUMÓW



TADEUSZ PEIPER:

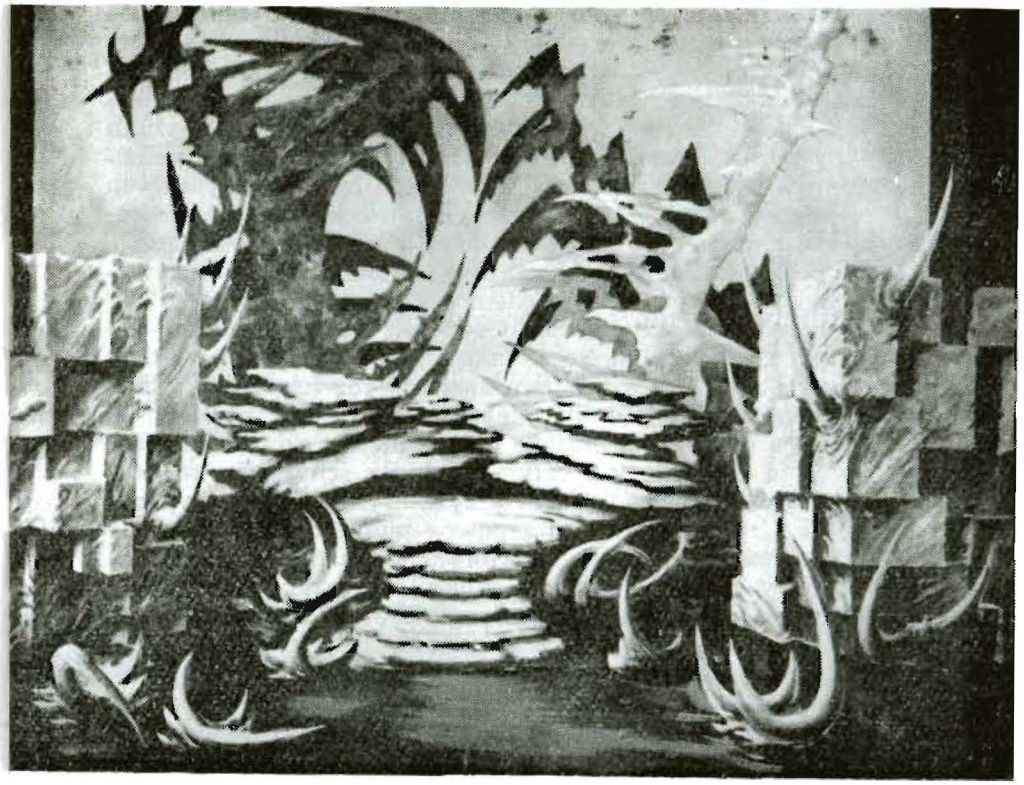
KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY NA PLANIE

El Principe Constante i Książę Niezłomny to dwa różne dzieła, różne celem tworzenia i osiąganiem celu.

Calderon, utrzymanek królewskiego pałacu, faworyt możnych grandów, i nawet po przywdzianiu szat kapłańskich aranżer dworskich uroczystości, pisał swą rzecz dla teatru dworskiego, więc dla teatru. Słowacki dla teatru nie pisał; nie tylko dlatego, że go nie miał, lecz że w owym czasie myśli mu swojej nie dawał; pisał dla czytelnika; w marzeniach swych widział chłopa spod Krakowa, czytającego jego dzieło po jakiejś wojnie za jakie sto lat. Aranżer dworskich uroczystości chciał zdobyć salę teatralną, a trwożne spojrzenia, którymi w czasie przedstawień badał króla i jego gości, uczyły go tajemnicy podniet teatralnych. Polski poeta, mistyk i adherent nowych idej religijnych, pragnął „czynić czytelnika podobnym spokojnemu aniołowi", pragnął „uderzać nie w nerwy, lecz w czyste uczucie".

Tę różnicę celów znać na obu tworach:

Język dzieła hiszpańskiego zmienia się wielokrotnie, lecz zawsze nachyla się ku myśli słuchacza. Są w nim składniki, które nie wywodzą się z istoty dramatu, lecz ulegają gwałtowi tak bezwzględnej woli organizującej, że nawet w wypadku nadmiernego rozrostu wplatają się posłusznie w ramy dramatu. Retoryka Calderonowska jest teatralna, nie tylko dlatego, że każda dobra retoryka uwodzi audytorium; obok sposobności do aktorskiego krasomówstwa daje ona łatwo uchwytne umiejscowienie każdej sytuacji na linii faktów dramatycznych, osiągając ten ważny w teatrze skutek ścisłym, niemal geometrycznym porządkowaniem myśli. Język Słowackiego nie dba o łatwą uchwytność myśli; posługuje się zespołami słów, które budzą w słuchaczu zamierzone wzruszenia, zanim mózg pojmie ich treść myślową i myślowy związek z innymi zespołami. Dla spotęgowania wrażenia dobiera słów które by — same dla siebie, bez związku z innymi słowami — osiągały najwyższą siłę uderzenia. Odbywa się ciągła multiplikacja wyrazu; między oryginałem a przekładem zachodzi nieprzerwana różnica stopnia; tam siła s, tu siła s x m; tam Feniks ubiera się piękna, tu w perłowej igra miednicy; tam jeńcy, tu niewolnicy; tam obraz nieba zlewającego się z morzem i stwierdzenie nieokreśloności kształtów, tu różne straszydła i para i mgła i szum; tam zasłuchanie się w głos źródła, tu tęsknota i smętne dumy; tam: „chrześcijaninie", tu „psie chrześcijaninie"; tam: gdziekolwiek byłbym, nikt nie mówi przede mną", tu: „jak ty się ważysz szczekać, gdzie ja gadam"; tam żal, tu męka; tam ciemne, tu czarne; tam osiem, tu przynajmniej dziesięć. Model, już sam hiperboliczny, pomnożony przez m Słowackiego, prowadzi w wyniku do wymiarów w których trudno odnaleźć rzeczywi-



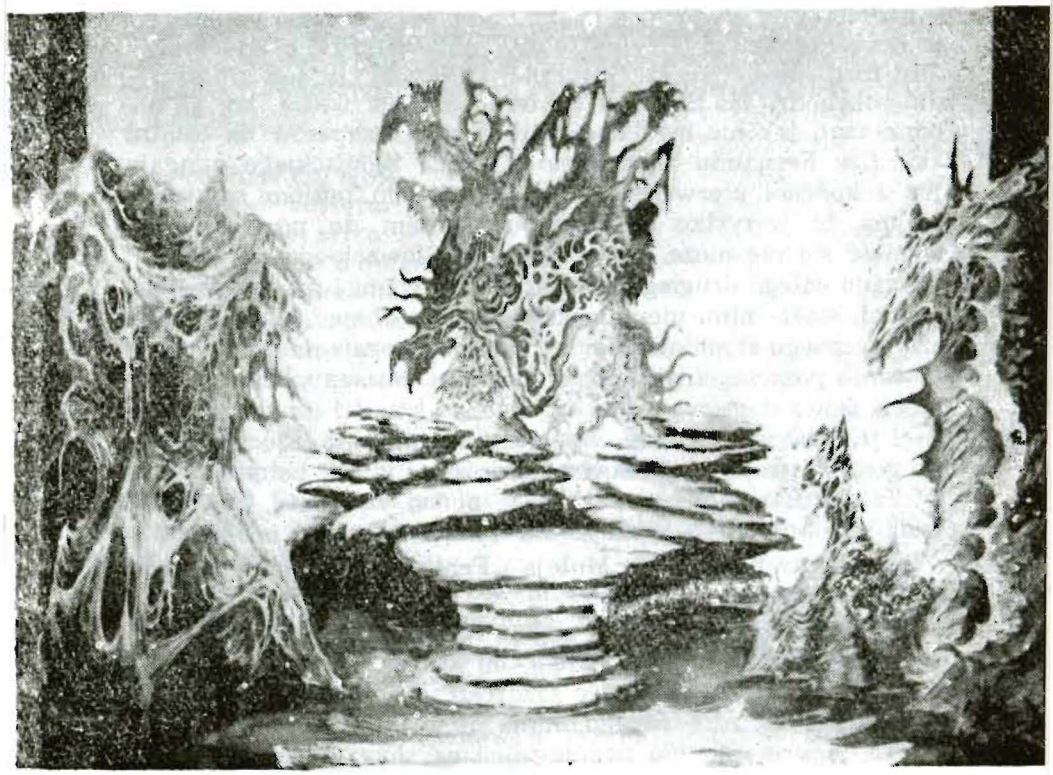
L. I J. SKARŻYŃSCY
PROJEKT DEKORACJI

stość. Nie wstrzymywało to słuchacza. Jako wielki poeta, obcował on z istotą poezji, ulegał jej i ile razy nie stawały na przeszkodzie romantyczne nałogi, przetwarzał rzeczywistość wewnętrzną i zewnętrzną na pseudonim poetycki a szedł na tej drodze tak daleko, że nie cofały go pseudonimy, które dla wielu mogłyby pozostać anonimami; w ten sposób rodziły się genialne hazardy poezji, które śmiałością przedsięwzięć językowych i niezależnością wobec realistycznych form języka wiodły słowo w świat meta — logiki poetyckiej, nie znanej jeszcze ówczesnej poezji europejskiej. Nieraz nie dorównuje Słowacki swemu modelowi nawet pod względem poetyckim, lecz wtedy kiedy go przewyższa, odbywa się to skokiem tak pięknym lub tak odważnym i tak nowym, że w takich razach Calderon wydaje nam się tylko zastosowywaczem znanych już kroczków. Takie powiedzenie, jak „delfin na nieba lazurze", jest ujęciem na które poezja europejska musiała czekać niemal do naszych czasów, a „Pan Bóg, który z całymi niebiosy schyla się ku nam owinięty nocą", jest widzeniem przy którym Calderonowy odpowiednik („niebo mi dzisiaj zapewne pomoże") nie tylko nie wchodzi w rachubę, lecz przy którym skracają się najwyższe wzloty poety hiszpańskiego. A jednak: czy język *Księcia Niezłomnego* jest językiem teatralnym? Istota każdego gatunku literackiego wymaga odrębnych środków językowych; dramat teatralny wymaga języka widzialno-słyszalnego, tj. takiego który by układem słów jak najszybciej narzucał ich widzenia, a rytmowym rozkładem pauz widzenia jak najjaśniej rozdzielał. Ze *Książę Niezłomny* języka takiego nie posiada, tego dowodzą nie tylko wrażenia publiczności teatralnej, lecz (co bardziej charakterystyczne) poślizgnięcia inteligentnych nawet aktorów. Nie ulega wątpliwości, że w procesie słuchania teatralnego ważną rolę odgrywa sugestia poszczególnych słów; ich znaczenie izolowane, wyodrębnione z reszty zdania, ma w sobie często tyle światła, że zastępuje nam ono skutecznie całość zdania i zespołów zdaniowych. W teatrze pewne słowa są jak wieże po których z daleka poznajemy dzielnice miast. Lecz by mogły spełniać tę rolę, muszą zmieniać się w zależności od ludzi i sytuacji. Słowa, którymi mówią postacie sceniczne, powinny być takie, aby wydobyte ze związków w których je autor umieścił, nie traciły swej zdolności charakteryzowania; wsypane do słoików w zmienionym porządku, powinny jednak zdradzać ludzi, od których pochodzą. U Słowackiego zachodzi zjawisko wręcz przeciwne. Pewne rodziny pojęć zaokupowały dzieło i rozliczną serią pokoleń rozlały się po całym jego obszarze.

Lecz nie jest to już tylko sprawa języka. Wchodzi tu w grę sprawa ludzi:

Fernand Calderona nie jest bynajmniej modelem bohatera dramatycznego; główną jego kozerą teatralną jest wystawa zewnętrznej boleści, zewnętrznej bo wewnątrz istnieje pojednanie z cierpieniem. Jego stałość zachwyca wprawdzie jako idea, lecz zraża jako kategoria teatralna. A cóż dopiero stałość jaką otrzymał z woli polskiego poety, który odział go w jednostajność martyrologicznego westchnienia. Bohater Calderona ma przy swej stałości większą rozmaitość niż bohater Słowackiego. Hiszpański Don Fernando wyskakuje na brzeg Afryki pełen zdecydowanego optymizmu; pierwszy raz mówi o gotowości na śmierć, kiedy ta śmierć po osaczeniu jego wojska wydaje się nieuchronną. Kochający się w męczeństwie Fernand Słowackiego zaraz pierwszą przemowę kończy „ofiarowaniem krwi". Już tutaj zaznacza się to, co potem powtarzać się będzie ciągle: polski Fernand nie tylko przewiduje swe nieszczęście, lecz antycypuje je przenośniami i porównaniami, w których wyparowuje z faktów dramatycznych wilgoć świeżości zanim jeszcze fakta te stanęły przed nami. Jednakże w chwili decydującej

L. I J. SKARŻYŃSCY
PROJEKT DEKORACJI



obaj Fernandowie składają broń; oni którzy gotowi byli zginąć za wiarę, nie giną. Najsłabszy moment dramatu. Calderon zręcznie zakrył ranę plastrem, ale jej nie zagoił. Dlaczego Fernand oddaje szpadę? Czy dlatego, że jest potrzebny autorowi do dwóch następnych aktów? Nie, bo przecież autor mógł rozpocząć dramat niewolą Fernanda. Nie uczynił tego, bo ograniczyłoby to teatralną rozmaitość bohatera. Zgodę na wzięcie do niewoli tłumaczy Calderon w duchu swego służalczego królochwalstwa śmiesznym motywem oddawania szpady królowi. Dziwnym i niekonsekwentnym musi się wydać, że Słowacki, który wprowadził w przekład tyle zmian ideowych, nie wtargnął w to słabe miejsce ze swą ideą męczeństwa. To zachowanie się tłumacza powtarzać się będzie i później. W myśl swej ideologii zmienia Słowacki powiedzenia bohatera hiszpańskiego, lecz nie przetwarza postaci. Łzawość, w której tak głęboko zanurzył męczennika, szkodzi figurze teatralnej. Oddawszy szpadę i żegnając się z Henrykiem, Calderonowy Don Fernando nie płacze. To Henryk płacze. I właśnie ten płacz brata wstrzymuje pojmanego księcia od wypowiedzenia jakichkolwiek słów dodatkowych dla króla; uważa on, że te łzy rycerza są dostateczną rękojmią, iż Henryk uczyni wszystko, aby króla przekonać o konieczności wydobycia brata z niewoli. Słowacki wkłada łzy w oczy Fernanda „I tylko te łzy moje zanieś mu ode mnie". Jest to różnica charakterystyczna. Dowodzi ona, jak nieoszczędnie obchodził się Słowacki ze współczuciem widza, jak go nie odmierzał, jak nie myślał o rezerwowaniu zapasów na ostatni akt. Łzy Fernanda błyskające w dziele Słowackiego osiągają już z końcem pierwszego aktu tak wysoki poziom smutnego piękna, że wszystko co następuje potem do poziomu tego wznieść się nie może. Nieoszczędność Słowackiego trwa dalej. W ciągu całego drugiego aktu szasta on łzami i grobowymi obrazami, szasta nimi nieumiarkowanie, nie dbając o konieczność artystycznego stopniowania, nie myśląc o wzajemnym ustosunkowaniu poszczególnych części dramatu. Romantyczną rozrzutnością słowa doprowadza do tego, że w akcie III-im słownik boleści jest już wyczerpany. Współczucie słuchacza, którym poeta źle gospodarował, staje wobec śmiertelnej mowy bohatera puste. Zainteresowanie nie wznosi się ponad wysokość, na której widz podobnym jest spokojnemu aniołowi. Jest za spokojny.

Również transfiguracja Muleja i Feniksany odbija się szkodliwie na teatrze.

W pierwszym spotkaniu z piękną Maurytanką wódz Calderonowy jest gwałtownym atakiem; on który „umiał milczeć kochając, lecz nie umie milczeć zazdroszcząc", teraz kiedy uważa się za kochanka zdradzonego, miota się w gwałtownym gniewie, obraża, a wreszcie, nie poprzestając na słowach, wyrywa kochance podobiznę rywala. Wódz Słowackiego jest postacią ujednostajnioną; jest w swych wyrzutach łzawym amantem, który zmienionym rytmem wiersza skarży się żałośnie, nie przechodząc nigdy do repliki namiętnej. Później zaś mówi o swej miłości z tak romantyczną dowolnością słowa, że określenia swe pozbawia wszelkiego sensu:

Tak łzy me nowe i nowe
Na serce pięknej spadały,
Aż serce twarde, ze skały,
Serce jej dyamentowe,
Na które sto razy spadły,
Przegryzły na wskroś i zjadły...
Ach, i nie moje to cnoty,
Że teraz serc naszych dwoje
Są, jakoby dwa powoje,
Wzajemnymi wite sploty.

Cóż to znaczy, że łzy mężczyzny przegryzły serce kobiety i zjadły je? Jaką myśl o stosunku obojga sugeruje ten obraz? I czy jest on jakimkolwiek przygotowaniem do obrazu w którym oboje pojawiają się jako para splecionych powojów? A te dwa powoje, czy jest to obraz odpowiadający rzeczywistemu stosunkowi obojga? U Calderona ustęp ten zawarty jest w następujących wierszach:

Podobnie łzy moje,
Wiecznie natrętne,
Kamień jej serca
Twardszy od diamentów
Rysowały znakami;
I zdołały go zmiękczyć
Nie siłą cnót znakomitych,
Lecz wielką moją miłością.

To daje określenie faktu. Jest przyczynkiem do charakterystyki Feniksany. Usprawiedliwia podejrzliwość Muleja. Tłumaczy obojętność z jaką Feniksana odnosi się do kochanka. Tymczasem wiersze Słowackiego skazują polskiego słuchacza na domysły bez brzegu i bez nurtu.

Zachwycająco mówi Feniksana Słowackiego, lecz czasem mówi rzeczy zbędne, a niezbędne przemilcza. W dziele hiszpańskim określa się sama jednym świetnym powiedzeniem: Wiem tylko, że umiem czuć; co umiem czuć, tego nie wiem". Tej autocharakterystyki, która zadziwia jasnością introspekcji i pogłębia szablonowy typ królewny ciekawym rysem odrębności, nie ma wcale w przekładzie. Jest natomiast nie umotywowany bli-

OBSADA:

Król Fezu	— TADEUSZ SZANIECKI
Feniksana, jego córka	— EWA DECÓWNA
Estrella, jej służebna	— ZOFIA BAWANKIEWICZ
Selina, jej niewolnica	— MARIA WILHELM
Mulej	— JERZY GŁYBIN
Selim	— BOGDAN POTOCKI
Tarudant, infant mauretański	— RYSZARD ZAORSKI
Alfons, król Portugalii	— EMIR BUCZACKI
Don Fernand } infanci portugalscy	— ZYGMUNT SIERAKOWSKI
Don Henryk } infanci portugalscy	— ANDRZEJ MROŻEWSKI
Don Żuan Coutinio	— ZBYSŁAW JANKOWIAK
Brytasz	— BOGDAN KRAŚKIEWICZ
Niewolnicy	— WIESŁAW GRABEK
	— WOJCIECH GÓRNIAK
	— JERZY KORCZ
	— WŁADYSŁAW KOZŁOWSKI
	— STANISŁAW PIOTROWSKI
	— HENRYK TARCZYKOWSKI

Scenografia
LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

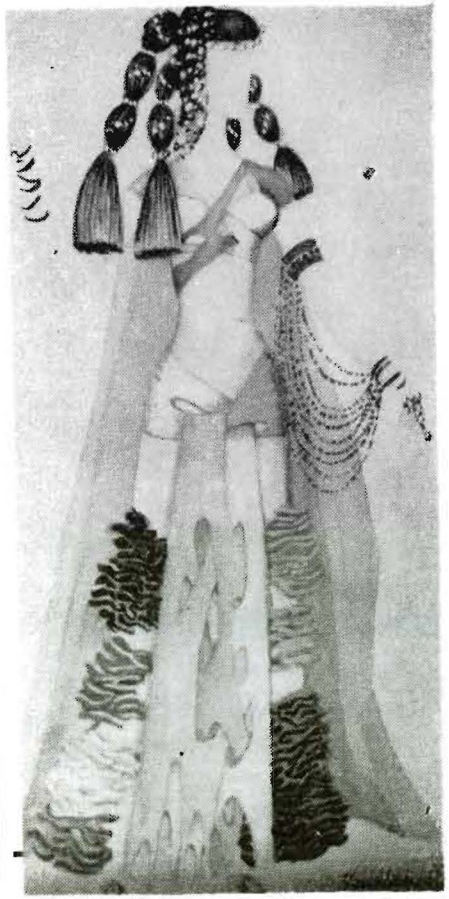
Muzyka
ZENON KOWALOWSKI

Reżyseria
JERZY KALISZEWSKI

Asystent reżysera
RYSZARD ZAORSKI

zej narcyzyzm i przesada melancholii, która do ogólnej lamentiady dzieła dorzuca nadmiernie wezbrany strumień nowych lamentów. Gdybyż przynajmniej dyslokacja tych wyrazów smutku była ustosunkowana do biegu dramatu. Lecz nie. Oto wchodzi królewna i pragnie kwiatów. Dlaczego ich pragnie? „Zasmuciły mnie słowiki kwiaty może odesmucą". Nieprawda, to nie słowiki ją zasmuciły, to przepowiednia wróżki otoczyła ją swą czarną chmurą. W przepowiedni tej było tyle grozy, że wywołany nią smutek nie mógł być przewyższony przez smucenia słowików. Zaraz drugie zdanie u Feniksany jest w tej scenie psychologicznie fałszywe. Jest ono poza tym dramatycznie niekonstrukcyjne, bo sprowadza na manowce myśl słuchacza, odwodząc ją od przepowiedni o której poprzednio była mowa i o której za chwilę mowa będzie. Jest to jedno z miejsc w których Słowacki romantyczną swawolą słowa zadeptuje linie dramatu i zatraca w kurzawie jego związki.

L. I J. SKARŻYŃSCY
PROJEKTY KOSTIUMÓW



A transfiguracja konia?

Koń w dramacie! Calderon zaryzykował rzecz karkołomną, kiedy w dramat, dzieło żyjące stosunkiem człowieka do człowieka, wprowadził długą tyradę o koniu. Wprowadziwszy ją, skonstruował jednak ustęp ten w taki sposób, że służy on dramatowi, a nie zaciera go. Dając wyolbrzymiony obraz fizycznych zalet rumaka, który niósł na swym grzbiecie dwóch wrogów, Fernanda i Muleja, czyni to tak, by fakt, że rumak zatrzymał się w biegu i nie chciał iść dalej, mógł być rozumiany jedynie jako opór zwierzęcia przeciwko wspólnej jeździe tych dwu ludzi. Zwierzę służy tu do tego, by zwrócić uwagę na stosunek człowieka do człowieka, stosunek który w ciągu dramatu odegra ważną rolę. Można by powiedzieć, że zwierze ma tu być dramatyczne. Słowacki multiplikuje, a równocześnie zaciera związki; powiększa ilość zalet konia, a równocześnie mówi o jego „wnętrznych ranach" i każe mu paść trupem. Przy tym multiplikacja paczy logikę biegu wypadków. Piękny czterowiersz dodany przez Słowackiego.

A pod dumnym — szedł z dumą szlachecką,
A pod starcem — jak starzec poważnie,
A pod cichym — spokojnie jak dziecko,
A pod silnym — jak rycerz odważnie

zaprzecza sensowi. Fernand wiózł Muleja na koniu arabskim wziętym z pobojowiska; mógł więc znać jedynie te jego zalety, które ujawniły się w ciągu wspólnej jazdy, lecz nie mógł wiedzieć jak rumak ten szedł pod innymi jeźdźcami, bo był mu on dotąd nie znany. To przeoczenie nie zasługiwałoby na uwagę, gdyby nie było symptomem. Obraz konia, porywający swym junackim pięknem, jest równocześnie jaskrawym streszczeniem ogólnych wad dzieła. Romantyczny szał słowa rozdziera związki i pędzi drogami, w których poetyckim pięknie łatwo rozeznać bezdroża dramatu.

Jest kilka miejsc w przekładzie w których obojętność Słowackiego wobec teatrogenicznych środków dramatycznych ukazuje się z jaskrawą jasnością. Akt pierwszy ma się ku końcowi. Fernand zdobył już sympatię widza szlachetnością wobec wroga. Nadchodzi wiadomość, że jego wojsko dostało się między dwa wojska nieprzyjacielskie. Calderon powtarza tę wiadomość trzy razy, przekazuje ją ustom trzech osób, gra na nerwach widzów, budzi lęk i ciekawość. Słowacki wypowiada ją raz jeden; nie o „nerwy" widzów mu chodzi o „uczucie".

Akt III: Król Alfons staje przed królem Fezu jako poseł, nie król. Quiproquo. U Calderona sytuacja jasna: Alfons przybył do Fezu w przebraniu posła, by ukradkiem zobaczyć brata, aż tu nagle w sprzeczce z Tarudantem wygadał się, że jest królem. Słowackiego jakby raziło to quiproquo. Jednakże nie załatwiwszy z nim stanowczo, popada w przykrą sprzeczność: Alfons wchodzi jako poseł i przemawia jako poseł w imieniu nieobecnego króla, a król feski tytułuje go królem, mimo że zdemaskowanie jego nie nastąpiło. Scena ta jest zapewne najwadliwszą sceną Księcia Niezłomnego, a wada jej jedną z najcharakterystyczniejszych wad dzieła. Proszę wyobrazić sobie, co musi dziać się w głowie myślącego słuchacza. Wchodzi na scenę ktoś kto się podaje za posła i za posła jest brany, aż tu nagle ni stąd ni zowąd tego samego posła nazywają królem. Słowacki jak gdyby chcąc załagodzić quiproquo, nie doprowadził go aż do zdemaskowania; lecz zamiast przetworzyć całą sytuację od pewnego momentu idzie posłusznie za oryginałem, gubiąc w tej niekonsekwencji sens faktów. Nielogiczne odezwania się osób, pochodzące z nierozwinięcia sytuacji, stanowią zagadkę wobec której słuchacz jest bezsilny [...]

T. Peiper: *Książę niezłomny na placu*. „Zwrotnica" 1926, nr 9; przedruk w: *Tędy Nowe usta*. Kraków 1972 Wydawnictwo Literackie s. 201—202.)

Nr. porządkowy 9.

TEATR KRAKOWSKI.

W Sobotę dnia 17ᵉ Października 1874

Po raz pierwszy:

Dramat w trzech oddziałach a 6 odsłonach Calderona de la Barca, przekład wierszem z hiszpańskiego Jul. Słowackiego:

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY

(Il principe Constante)

OSOBY:

CENA MIEJSC:

Początek o godzinie siódmej.

Zbigniew Raszewski

KILKA UWAG O TEATRZE ROMANTYCZNYM

[...] Zrozumieć romantyczną koncepcję widowiska, w którym człowiek pojawił się na tle przyrody, czy też romantyczną tęsknotę za historią wskrzeszoną na scenie, można by dopiero po związaniu ich z ówczesną filozofią, z intelektualną atmosferą epoki. Wtedy geneza widowiska romantycznego stałaby się prawdopodobnie bardziej zrozumiała. Teatr romantyczny okazałby się jeszcze jednym przejawem ruchu umysłowego, który po raz pierwszy w dziejach myśli europejskiej odkrył dwie siły kształtujące życie człowieka, a od jego woli niezależne: przyrodę i historię. Wiek XVIII dla żadnego z tych zjawisk nie miał zrozumienia [...]

Romantycy francuscy właściwie tylko naszkicowali teatr, o którym tyle pisali i mówili. Stworzyli nowy instrument, do którego zabrakło jednak partytur na takim poziomie, jakim rozporządzał teatr poprzedniego okresu. Teatr francuski popadł w recydywę „literackości" o wiele groźniejszej od „literackości" w. XVII i XVIII, bo znaczenie płytszej. Klęska inscenizacji romantycznej we Francji niewątpliwie opóźniła dalszy proces „teatralizacji" europejskiego dramatu o dobre pięćdziesiąt lat. Była tym boleśniejsza, że Francja ówczesna miała dramatopisarzy, którzy byliby w stanie udźwignąć zadanie narzucone im przez teatr romantyczny (Musset, Mérimé). Ci najlepsi nie uzyskali jednak żadnego wpływu na codzienną praktykę teatralną, chociaż bardzo tego chcieli. Nie mieli go również wybitnie utalentowani cudzoziemcy, których paryski teatr romantyczny oczarował. Ryszard Wagner i Juliusz Słowacki także marzyli o zdobyciu teatrów Paryża. Wagner zabiegał o względy Wielkiej Opery, Słowacki próbował pisać dla „Porte-Saint-Martin". Oczywiście bez powodzenia.

Rozmyślając nad teatralnymi wędrówkami Słowackiego po Paryżu [...] trudno opędzić się wrażeniu, że może to był właśnie artysta, który z największym powodzeniem potrafiłby zagrać na tym romantycznym instrumencie. Do niedawna uchodził za uduchowionego poetę, którego teatr nie interesował. Nasi uczeni zupełnie poważnie przypuszczali, że pisząc swoje dramaty wcale nie myślał o ich inscenizacji, bo żadnych doświadczeń ani ambicji teatralnych nie miał [...]

Im dokładniej sprawdzać paryskie doświadczenia teatralne Słowackiego, tym natrętniej nasuwa się nam jeden zasadniczy wniosek. Poetę raziła pustka librett, krzykliwość i bezceremonialność pisarzy, ale sekrety wielkiego romantycznego widowiska dobrze znał i zamierzał we własnej twórczości wyzyskać [...]

Gdyby autor *Przedmowy* [do *Kromwela*, Wiktor Hugo] zmartwychwstał (co nie daj Boże) w naszych czasach, zdumiałby się pewnie [...], jak doskonały kształt przybierają po stu latach marzenia jego współczesnych. Nazywają się teraz *Théatre total*. Teoretycy tej sztuki utrzymują znowu, że jej zadaniem jest pokazanie „całego człowieka", i to „człowieka w świecie". Może to osiągnąć tylko teatr „pełny", *total*, w którym słowo, gest, barwa, kształt i muzyka przenikają się wzajemnie. Nie znaczy to, żeby zamierzali „rekonstrukcję" widowiska romantycznego. Starają się podpatrzeć zasady, doświadczenia, chociaż i „pastichem", „stylizacją" nie gardzą. A już starannie wystrzegają się błędów swoich poprzedników sprzed stu lat [...]

Nie mogą to być dla nas sprawy obojętne, jeśli prawdą jest, że nasz dramat romantyczny wyrósł właśnie z paryskich doświadczeń teatralnych i że w okładkach książek naszych dramatopisarzy — mówiąc słowami Norwida — „schowany" jest również nasz romantyczny teatr. Gdyby [...] udało się go z książek wyłuskać [...], trzeba by oddać sprawiedliwość wyobraźni teatralnej dramatopisarzy o wiele ambitniejszych od Aleksandra Dumas, bogatszych w wiedzę o życiu od Alfreda de Vigny, nieskończenie sumienniejszych w sztuce od Wiktora Hugo. Historia teatru polskiego awansowałaby wtedy z marudera tradycji europejskiej na współtwórcę wielkiego procesu historycznego, który bynajmniej nie jest jeszcze zakończony [...]

Zasady mechanizmu teatru romantycznego

Błyskawicznej zmiany dekoracji dokonywano w teatrze romantycznym bez zapuszczania kurtyny, na oczach widzów, i dlatego nazywano ją *changement à vue*, „zmianą widoczną". Nasz teatr stosował ją od bardzo dawna, opis tego systemu (...) występuje w naszym piśmiennictwie już w roku 1770. Ale nazwę manewru przejęliśmy nie od Francuzów, tylko od Niemców i nasze źródła dziewiętnastowieczne nazywają go „zmianą otwartą" (z niem. *offene Verwandlung)*. Zasadą scenografii ówczesnej było — przypomnijmy — rozczłonkowanie malarsko ujętej dekoracji na kulisy, umieszczone po bokach sceny, prospekt, zamykający obraz w głębi, oraz paludamenty, zamykające go od góry. Poszczególne części obrazu malowano na płótnie napiętym na drewniane ramy. W tym wypadku również ominęliśmy francuską nazwę ram, *châssis*, i nazywamy je blejtramami, od niem. *Blendrahmen*, „rama ślepa". Ramy nie przeznaczone do szybkiej wymiany utwierdzono we Francji w solidnych prowadnicach umieszczonych pod podłogą sceny. Nazywały się wtedy *les fermes*. Tę nazwę przejęliśmy razem z urządzeniem do dzisiaj w naszym teatrze mówi się o fermach. Do szybkiej wymiany dekoracji stosowano najczęściej duże, podwóje blejtramy, które nazywały się wtedy faux châssis. Wpuszczano je w prowadnice małych wózków, poruszających się również pod podłogą sceny. Te części ram, które spoczywały w prowadnicach, wystawały ponad podłogę sceny ze specjalnych szczelin, *costières*. Wszystkie wózki sprzęgano linami z wałem *(tambour d'appel)*, umieszczonym w najniższej kondygnacji podscenia. Osadzony na tym wale bęben *(tambour de retraite)* połączony był inną nawiniętą nań liną z przeciwwagą, zwieszającą się na bloczku w nadsceniu. Zwolnienie trzeciej liny, również nawiniętej na bęben, wprawiało w ruch przeciwwagę i sprawiało, że wał obracając się uruchamiał z kolei wszystkie wózki: jeden ich komplet szybko wytaczał się do zascenia, podczas gdy drugi wtaczał się jednocześnie na scenę.

Fragmenty *Przedmowy* do polskiego wydania książki M. A. Allevy-Viala: *Inscenizacja romantyczna we Francji*. Przel. W. Natanson, Warszawa 1958 Państw. Instytut Wydawniczy s. 8—12 i 14—15).

„KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY" W TEATRZE KATOWICKIM wystawiony był przed wojną. Premiera odbyła się 10 marca 1938 roku. Do końca sezonu powtórzono przedstawienie 20 razy, z czego 7 razy poza katowicką siedzibą (teatr obsługiwał całe województwo śląskie oraz włączony wówczas w granice państwa niemieckiego Śląsk Opolski): dla ludności Chorzowa, Bielska oraz Bytomia i jego okolic. Na podstawie niepełnych danych frekwencyjnych wolno przypuszczać, iż obejrzało śląskie przedstawienie *Księcia niezłomnego* około 12—13 tysięcy widzów, wśród których sporo było młodzieży szkolnej.

Zrealizował przedstawienie Leopold Pobóg-Kielanowski, aktor i reżyser, legitymujący się również tytułem doktora filozofii. Publiczność Śląska, a także krytyka ogólnopolska, znała już tego młodego artystę jako twórcę oryginalnych i uważanych za artystyczne sukcesy teatru katowickiego przedstawień Mickiewiczowskich *Dziadów* oraz *Wyzwolenia* i *Zygmunta Augusta* Wyspiańskiego. Scenografię zaprojektował Józef Jarnutowski, stały dekorator teatru katowickiego od sezonu 1934/1935 do wybuchu wojny, a przedtem asystent świetnego polskiego scenografa Wincentego Drabika. Ilustracja muzyczna, jaką się posłużono — wykorzystały ją już wcześniej inne teatry realizujące *Księcia*, na przykład Reduta — była dziełem Lucjana Marczewskiego.

Wyobrażenie kształtu tego przedstawienia (a ściśle: zaledwie jego zarysu) przechowały dla nas nieliczne relacje, zapisane przez świadków spektakli, oraz kilka fotografii.

Z owych niewielu dokumentów wiemy, że nie grano całego tekstu dramatu. Skrócono go zapewne, aby zyskać na czasie przedstawienia. Reżyser dokonał jednak nie tylko oszczędnościowych, ale również interpretacyjnych skreśleń, które miały służyć „wydobyciu dynamizmu akcji" i ograniczeniu hipertrofii bohatera tytułowego, charakteryzującej go w warstwie słownej utworu. Za pomocą skrótów tyrad postaci, przede wszystkim — bohatera tytułowego, zmierzał Kielanowski, jak zauważyli recenzenci, do uzyskania swoistego podobieństwa Don Fernanda charakterem do bohaterów Corneille'a odwołujących się w postępowaniu i apelujących do woli, rozumu i serca równocześnie.

Nie tylko postać tytułowego bohatera, ale całe przedstawienie zostało — tak określili recenzenci zabiegi reżysera — „sklasycyzowane", co należy zapewne rozumieć jako zrezygnowanie z takich teatralnych środków wyrazu, które by wywoływały wrażenie przepychu, bogactwa (nie tylko dekoracji), kojarzącego się z barokiem, z egzotyką południa, a jako troskę o umiar, prostotę, harmonię, właściwe sztuce klasycznej.

Dekoracja była — wolno tak sądzić na podstawie zachowanych fotografii z przedstawienia — stała dla wszystkich trzech części widowiska. Przestrzeń sceny rytmizowały i dzieliły niewysokie schody, wyzyskiwane zapewne do malarskiej kompozycji scen zbiorowych wkomponowania w nie aktorów. Podwyższoną schodami część sceny zamykała z tyłu niska balustrada. Za nią umieszczony był horyzont, rozświetlony z pewnością (skoro widzom sugerował oślepiające słońce Afryki i — przez kontrast — podkreślał „ponury przebieg zdarzeń"), dający złudzenie wybrzeża morskiego. Miejsce gry wyobrażało otwarte na zewnątrz pomieszczenie, chyba taras, w rezydencji króla Fezu. Skonstruowane było funkcjonalnie: nie rozpraszało uwagi widza, ułatwiało aktorom sposób gry, który trzeba by określić jako „sklasycyzowany".

O Kielanowskim, który grał Don Fernanda, pisano, że to aktor bardzo inteligentny, że „każde wypowiedziane przez niego słowo to arcydzieło dykcji, a każdy jego ruch — to harmonia". Kielanowski — reżyser rzucił uwagę, iż w postaci księcia Fernanda widzi kumulację św. Jerzego i św. Franciszka, dwóch ideałów chrześcijaństwa czyli pierwiastka heroicznego i męczeńsko-ofiarnego. Jako aktor starał się zapewne obu dać „kształt widomy". Jeśli sądzić na podstawie tego, co o roli napisano, heroizmu bohatera nie udało mu się wyraziście przekazać, chyba głównie za sprawą warunków, jakimi dysponował (ci, którzy go znali, twierdzą, iż był przystojnym i pięknym mężczyzną, wyposażonym przez naturę w „wiele miękkości i łagodności w ruchach i w brzmieniu głosu"). W pierwszej części przedstawienie nie stworzył silnego, pełnego życia i temperamentu rycerza, a grał raczej „łagodnego, choć nieco zapalczywego młodzieniaszka"; umiał za to wydobyć szlachetność i wdzięk młodości, bijący z postaci infanta. W następnych częściach widowiska przekonująco kreował Fernanda jako rycerza ofiary, człowieka chcącego i zdecydowanego, by cierpieć za wiarę. „Pierwiastek pokory i opanowania woluntarnego oddał w sposób tak świeży — twierdził recenzent krakowskiego „Czasu" — że stanowi on głębokie przeżycie i naukę dla każdego miłośnika teatru".

Recenzenci wymienili Kielanowskiego wśród nielicznych podobno członków zespołu wykonawców przedstawienia, którzy satysfakcjonowali słuchaczy kulturą słowa i umiejętnością mówienia wiersza. Twierdzili jednak, że „nie potrafi głosu swego przepoić tłumaczącym się jasno żarem uczuciowym". Za żarliwość, w jaką postać wyposażył („przepyszny w sile swego zapału i gniewu, siejący skry z oczu"), chwalili natomiast Zygmunta Tokarskiego, grającego króla Alfonsa. Aktor ten, nie tylko zresztą w *Księciu niezłomnym*, urzekał widownię i panował nad nią dzięki swemu głosowi (dysponował pięknym ba-

rytonem o ciemnym brzmieniu) i sposobowi posługiwania się nim.

O innych wykonawcach niewiele możemy powiedzieć. Z relacji świadków wiemy, że urodą wyróżnili się w przedstawieniu Maria Sierska (Feniksana) i Stanisław Szpiganowicz (Mulej), że Irena Kwiatkowska, Helena Łopuszańska i Maria Walterówna (niewolnice) były „urodziwe i piękne w gestyce i układach zbiorowych". Poza wymienionymi w przedstawieniu brali jeszcze udział: Stanisław Kostrzewski (Król Fezu), Józef Wasilewski (Don Henryk), Stefan Martyka (Don Żuan), Stefan Śródka (Tarudant) oraz Kazimierz Brandt, Edmund Karasiński, Władysław Przebiński, Wiesław Tomaszewski i Józef Winiaszkiewicz.

ELŻBIETA NAWRAT

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY

układ tekstu przedstawienia

Tekst — wg wydania *Dzieł* pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1959 — Dnia pierwszego dramatu składa się na obraz I i II, Dnia drugiego — na obraz III i IV, Dnia trzeciego — na obraz V i VI. Wykorzystano też dwa fragmenty tekstu Calderona w tłumaczeniu Tadeusza Peipera, zamieszczone w szkicu: *Książę niezłomny na placu* („Zwrotnica" 1926, nr 9; przedruk w: *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 206).

Tekst kolejnych obrazów przedstawienia obejmuje następujące wersy dramatu Słowackiego:

OBRAZ I: 38—58, Wiem tylko, że umiem czuć, co umiem czuć, tego nie wiem (Fragment przełożony przez Peipera, przez Słowackiego pominięty), 63—70, 74—76, 83—86, 91—114, 116—143, 148—149, 152—157 do średniówki, 164—169, 172—180 do średniówki, 184—202, 207—225, 345—254, 357—358, 363—366, 371 do średniówki —384, 389—410, 420—428, 430—446, 449—456, 462—463, 469—476, 1 i 5 (= Pani prosi o piosenki), 7—10, 12, 15—18, 20—30. Tekst Zary przydzielono Estrelli (w. 38—42, 69—70 i 74—76) oraz Selinie;

OBRAZ II: 477—483 do średniówki, 484 od średniówki —487, 491—497, 500—509 do średniówki, 513—532, 535—537, 545—547, 542, 548—554, 560—562, 564—574, 580—581, 575—577, 590—591, 598—609, 649— od średniówki —650, 652—677 do średniówki, 679—685, 691—694, 708—714, 724—735, w. 736—745 zastąpiono ośmiowersowym fragmentem w tłumaczeniu Peipera (Podobnie łzy moje...), 746—747, 752—764, 768—776, 785, 791, 794—799 do średniów-

ki, 804—806, 803, 817 od średniówki —821, 825—
—831, 840—844, 832—835, 846—858, 861—883,
888 od średniówki —921, 925—927, 931—939.
Tekst Maura mówi Selim;

OBRAZ III: 104—117 do średniówki, 120 od średniówki —157, 165—192, 195—199, 208—265, 270—
—279, 282—295, 299—301, 307—325, 330—346, 351,
353—372, 374—381, 400—404, 421, 428—433, 443—

OBRAZ IV: 1—2, 10 do średniówki (mówi Selina)
—15, 28—30, 36 od średniówki —45, 56—63, 70—85,
w. 27—30 z Dnia pierwszego, 622—642 do średniówki, 657—660, 663—665, 671—697, 699—706, 709—
—716, 727—728, 743, 750—781 do średniówki, 785—
—798, 806—832, 836, 839—846, 852—853, 868—869,
884—904 do średniówki, 915—918, 928—964, 967—
—975, 980—981, 1000—1006 do średniówki, 1026 od
średniówki —1031;
Tekst Zary włączono w rolę Seliny;

OBRAZ V: 6—35, 51—65, 111—135, 140—151, 156
—176, 178 od średniówki —256, 261—272, 276—287,
289—320, 326—328, 344—345, 353—367 do średniówki, 394—418, 423—436 do średniówki, 443—453, 507,
529—533, 539—540, 551—562, 575—577, 591, 626—
—628, 632—634, 637—651, 661—677 do średniówki,
680, 689, 694—697, 715—718;

OBRAZ VI: 828—837, 844—846, 851—865, 868—
—870, 873—874, 881—886, 893—912, 786—787, 790—
—791, 799—803, 913—927, 929—933, 942—963.

● ● ●

REDAKTOR PROGRAMU

WITOLD NAWROCKI

Inspicjent NINA KRAŚKIEWICZ, Kontrola tekstu ANNA ZAWALSKA, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny ERYK JANECKI, Kierownik oświetlenia JERZY HOŁÓWKA, Główny elektryk JAN KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej ALOJZY BLUKACZ, krawieckiej damskiej GIZELA SZENDZIELORZ, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej STANISŁAW WÓJCIK, malarskiej i modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA.

DUŚ 1060/75 3000 T-9

Cena zł 5,—

SEZON 1975/1976

KATOWICE

zgk-2 793/69 40030 O-14