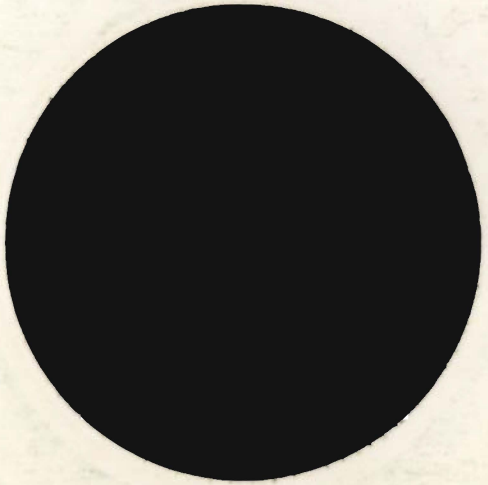
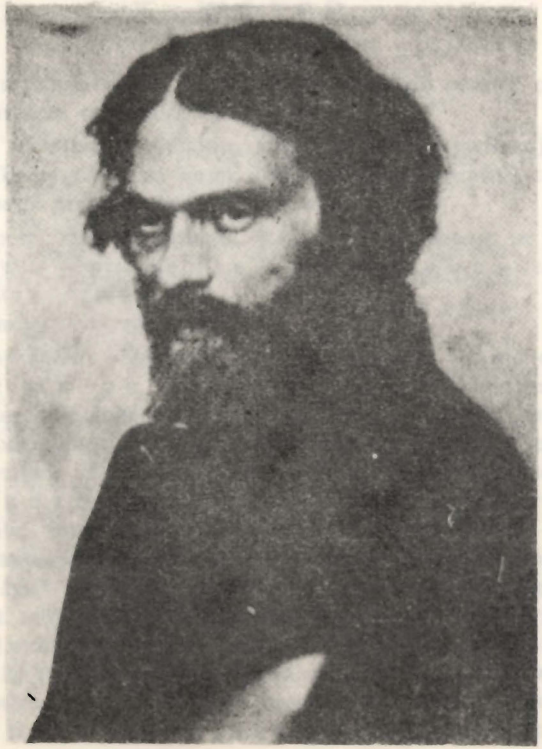
Pierścień
wielkiej
damy



ZE
Działu Doku
ZA

Pierścień wielkiej damy



WSTĘP

Wstępy niektóre nastręczają mnie bezumyślną pamięć pewnego zdarzenia następującej osnowy:

W miasteczku niejakim jeden księgarz, wywieszając ryciny Grandvillé'a do bajek Lafontaine'a, uwyraźnił takowe podpisami arcyczytelnymi — głosząc:

l e w znaczy potęgę, z a j ą c — obawę, k u r o p a t w a — prostotę, l i s — chytrość, ż a b a — zarozumiałość, a m a l p a ???...

i tu pozostawił próżny papier...

Zapytałem obywatela, nie już, dlaczego on nie domieścił, iż m a ł p a znaczy m a ł p ę — ale ku czemu odjął interes apologom, uczytelniając oneż?... Swiatły ten człowiek odpowiedział mnie, że jątrzność mieszczańska jest tak podejrzliwą, iż w Lafontaine'a bajkach o l w i e, o ś l e, p a p u d z e lub ż a b i e mówiących domniemywa się obywateli miasteczka, i żony ich, i oblubienice ich, i synów ich. Jakkolwiek przeto wydawałoby się niewczesnym objaśniać typy, uprzedzę wszelako, na wzór pomienionego wyżej, iż mój MAK-YKS nie jest bynajmniej urągowiskiem dla Irlandii lub Szkocji — że HRABINA nie osławia hrabin — że DUREJKO bynajmniej na celu nie ma Litwy, ani jakąkolwiek wyrażać mógłby prowincję, będąc sam e x — m a c h i n a D u r e j k i e m! — słowem, iż szło mnie

o rzecz niesłychanie od wszelkiego osobistego poglądu oddaloną.

Życzyłem sobie ja w tej pracy spróbować uzupełnienia nowego tragedii rodzaju — chciałem, ażeby tragiczność, nie dochodząc do zgonów i do wylania krwie, dawała, że tak nazwę, T r a g e d i ę — B i a ł ą.

(...) Co do moralnego zadania, mniemam, iż strona ś w i ę t a, b u d u j ą c a, r e l i g i j n a starożytnej tragedii nie ustala wcale ani może ustać, ale że gdzie indziej pośród utworów dramatycznych główne obrała miejsce swoje.

Myślę, że ten rodzaj, na nazwanie którego nie mamy polskiego w y r a z u (bo r z e c z y jeszcze nie ma), to jest: „la haute — comédie", głównie otwiera pole do budującego działania wobec chrześcijańskiego społeczeństwa. Tak przynajmniej zdaje się, że być winno, skoro ma to być periodem o b e j r z e n i a — s i ę — s p o ł e c z n o ś c i całej, i z jej najsłuszniejszej wyżyny, na samą siebie.

C a ł e j!... mówię, społeczności: bo tu, nie jak w komediach b u f f o (które po mistrzowsku kreślone są przez hr. Fredrę),

warstwa j e d n a s p o ł e c z n a,
p r z y g l ą d a j ą c s i ę d r u g i e j,
p o s t r z e g a o n ą w j e j
ś m i e s z n o ś c i a c h, l e c z

c y w i l i z a c y j n a — c a ł o ś ć —
s p o ł e c z n a, jakoby ogólnego sumienia,
pogląda na się.

Arcytrudna to jest robota z tej przyczyny, iż samo nagie, wielkie S e r i o zastępuje tu te wrażliwe momenta, które tragedia ma możność krwią ubroczyć wyraźną i czerwoną. Za takowym nastrojeniem idzie, że i wszystkie cieniowania niesłychanie być muszą subtelne. Języka zaś wykwintnego dialogu potocznego wcale tak obrobionym nie jest, jak to się w codziennym obcowaniu wydawać może! Jeżeli nawet ten dramatyczny rodzaj k o m e d i a m i — w y s o k i m i zowią, to jedynie dlatego, dlaczego Dante zwie k o m e d i ą swój utwór, czyli z przyczyny nie groźnego, ale w e s o ł e g o r z e c z y z a m k n i ę c i a, a które jeszcze tym subtelniejszego dramatycznego cieniowania w ciągu sprawy wymaga.

(...) Piękną na koniec, dla dramaturga, trudnością u nas Polaków jest t o, co zarazem przedstawuje się jako głębokie dla psychologii społecznej pytanie — to jest, że artyzm polski nie potrafił dotąd uznać kobiet!... Profile owe duże, i jakoby s t a d i a i d e a l n e, które (że pominę starożytnych) przedstawują w niewiastach Dante, Calderon, Shakespeare, Byron... z wyjątkiem (dla przyzwoitości zastrzeżonym) nie istnieją wcale w pięknej literaturze polskiej.

Nie ma tam, mówię, k o b i e t istotnych i całych: W a n d a, c o „n i e c h c i a ł a N i e m c a", nie wiemy, c z e g o c h c i a ł a??? — jest ona o jednej, acz pięknej, nodze. T e l i m e n a (może najzupełniejsza jako utwór artystyczny) nie jest dość transcendentalną... Z o s i a — dopiero panną z pensji, a prześliczna M a r i a Malczewskiego rozwinąć się w zupełną postać nie miała czasu, wrychle poduszkami zaduszoną, czyli w trzęsawisku pogrążoną.

Smętnych takich trudności nieco we wstępie do mojej B i a l e j — T r a g e d i i skreślić za słuszne uważałem, dla tej przyczyny, iż jakkolwiek bądź szeroko zasiadłą być może kompetencja, nie należy jej pogardzać tymi po szczególne uwagami, które się spotyka, gdy się robi.

Sługa rzetelny

C. Norwid.

1872 r.

„C Z E M U"

Próżno się będziesz przeklinał, i zwodził,
I wiarołomił zawzięciu własnemu —
Powrócisz do niej... będziesz w progi wchodził
I drżał, że może nie zastaniesz — c z e m u?...

*

Szczęśliwi przyjdą jak na domiar złemu,
Kołem osiędą ją... chwili nie będzie,
By westchnąć szczerze... ach! c z e m u
i c z e m u?
Przyszli szczęśliwi rozparli się wszędzie.

*

Aż może odejść stokroć lepiej znaczy
Niźli zostawać po obojętnemu —
Wstaniesz i pójdziesz kamienny z rozpaczy
I nie zatrzymasz się precz idąc! — c z e m u?

*

A księżyc będzie jak od wieków niemy,
Gwiazda się żadna z miejsca nie poruszy
Patrząc na ciebie oczyma szklistemi,
Jakby nie było w niebie żywej duszy,
Jakby nie mówił nikt
N i e ś m i e r t e l n e m u
że tutaj — niżej — tak wiele katuszy!
I nikt tam, w niebie, nie zawołał: „C z e m u"?

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI
W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR	— ALINA OBIDNIAK
KIEROWNIK LITERACKI	— JANUSZ DEGLER
Z-CA DYREKTORA	— HENRYK SZOKA

Cyprian Kamil Norwid

Pierścień Wielkiej Damy

CZYLI EX MACHINA — DUREJKO

Reżyseria	— Grzegorz MRÓWCZYŃSKI (PWST)
Scenografia	— Marian IWANOWICZ
Konsultant słowa	— Irena WOJUTYCKA
Asystent reżysera	— Zbigniew SZYMCZAK

19

PREMIERA, WRZESIEŃ 1973 ROK W JELENIEJ GÓRZE
XXIX SEZON 1973/74

O S O B Y :

Hrabina Maria Harrys (wdowa) .	— Janina JANKOWSKA
Mak-Yks, daleki krewny jej męża	— Krzysztof KURSA — Grzegorz MRÓWCZYŃSKI (gościnnie)
Magdalena Tomir, poufna Hrabiny	— Grażyna JUCHNIEWICZ
Graf Szeliga	— Stanisław ŁOPATOWSKI
Sędzia — Klemens Durejko . .	— Zbigniew SZYMCZAK
Klementyna, żona Sędziego . . .	— Zofia FRIEDRICH
Salome, odźwierna	— Zuzanna ŁOZIŃSKA
Majster ogni sztucznych	— Bolesław ANDRZEJCZYK
Komisarz Policji i straż . . .	— Stanisław KOZYRSKI
Stary sługa	— Stefan MIEDZIŃSKI
Gość	— Jadwiga DRENKOWSKA
oraz pozostali goście	— Małgorzata BRAMORSKA — Małgorzata MREŁA — Stanisław TUBIELEWICZ

Okładkę projektował
A. Kucharczyk

Odpowiedzialny za druk programu
B. Serwatkiewicz

Kontrola tekstu
M. Bramorska

Przedstawienie prowadzi
S. Tubielewicz

Kierownik techniczny
MIECZYSŁAW KULCZYK
Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA
Brygadier sceny
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ
Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN
Światło
WALERIAN STOLARCZYK
Kierownicy pracowni:
krawieckiej
JANINA SMERECZYŃSKA
stolarskiej
CZESŁAW BURY
perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA
szewskiej
ALEKSANDER DRAL
malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI
tapicerskiej
FRANCISZEK BRZEGOWY
modelarskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ
elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

JZGraf. 2217/73 500 12,3×23,3 N-14/621
Cena programu 5,— zł

Egzemplarz

Socjalnie zaś, nie już politycznie, proszę mi powiedzieć, jak daleko zaszło chrześcijaństwo? Parabolą rzecz tę określam, bo parabole mają to do siebie, że nie tylko prawdy przedstawiają, ale i dramat życia prawdę wyrabiający — dlatego też, między innymi powodami, parabolami Zbawiciel określał niektóre prawdy — filozofia niemiecka jest w błędzie pod tym względem bo nie wie, że jest tylko pewna warstwa prawd i że są tylko pewne strony prawdy, które się idealnie przedstawić i idealnie formami myśli objaśnić dają, ale że drugi prawd okres dla uwydatnienia swojego potrzebuje dramatu życia — paraboli. Powieści i pogadanki paraboliczne Mickiewicza dramatyzowały życie prawdy opowiadanej — ale któż je spisywał i cenił w ostatnich Mickiewicza latach? Oskarżę tu, że upominałem o to za życia Adama — któż to podjął?! — zginęły!...

Otóż chcemy określić, jak daleko zaszło chrześcijaństwo socjalne? W najucywilizowańszym narodzie i kraju niech człowiek mający z głodu skonać ukradnie bułkę chleba i niech powie przed sądem, a nawet przed sądem przysięgłych, gdzie pomiędzy nim a sędzią krucyfiks stać będzie: „Pan i Bóg mój z cudzego zboża kruszył kłosy dla uczniów swoich". Zaiste skazany będzie taki człowiek jako złodziej na więzienie. Dajmy na to nawet, że jury, jako z postępu chrześcijańskiego wyszli, nie skażą człowieka ta-

kiego na więzienie, wtedy ja się zapytam, kto mu odda cześć jego, kto zeń zdejmie to piętno hańby, że był o kradzież posądzony? Powiem nawet, że niechby współcześnie do takiej sprawy o głód człowieka p o l i t y c z n a jaka reakcja w społeczeństwie miała swój rygor — jury przeniesliby polityczne usposobienia na pole s p r a w i e d l i w o ś c i i potępiliby takiego człowieka dla porządku i przykładu.

C. Norwid.

„PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY" na scenie

Pierścień Wielkiej Damy" napisał Norwid w 1872 r. prawdopodobnie z zamiarem wzięcia udziału w konkursie ogłoszonym przez dyrektora Teatru Krakowskiego, Stanisława Koźmiana. Trudno stwierdzić, czy Norwid wysłał sztukę na ten konkurs, w każdym razie żadnej nagrody nie otrzymał. „Pierścień Wielkiej Damy" ogłoszony został po raz pierwszy drukiem w 1933 r. przez Zenona Przesmyckiego.

26 marca 1936 r. w Warszawie w Teatrze „Reduta" odbyła się prapremiera sztuki, przygotowana zbiorowo pod kierownictwem Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy. Mak-Yksa grał K. Wilanowski, Hrabinę Harrys kreowała B. Zielińska.

Dalsze premiery miały miejsce w następujących teatrach:

1.I.1958 r. — Kielce-Radom, Teatr im. S. Żeromskiego, reż. O. Koszutska, scen. M. Gostyński.

12.XI.1960 r. — Kraków, Teatr Rapsodyczny, reż. M. Kotlarczyk, scen. M. Garlicki (grano fragment sztuki w ramach przedstawienia „Dialogi miłości")

6.IV.1962 r. — Warszawa, Teatr Polski, reż. K. Braun, scen. K. Zachwatowicz.

27.I.1963 r. — Rzeszów, Teatr im. W. Siemaszkowej, reż. J. Maśliński, scen. J. Perkowska.

7.III.1963 r. — Kalisz, Teatr im. W. Bogusławskiego, reż. T. Kubalski, scen. Z. Bednarowicz.

13.XI.1965 r. — Wrocław, Teatr Polski (Scena Kameralna) reż. M. Straszewska, scen. M. Wenzel.

17.VI.1967 r. — Kraków, Teatr im. J. Słowackiego, reż. J. Kulczyński, scen. A. Majewski.

31.VIII.1968 r. — Łódź, Teatr Nowy, reż. T. Byrski, scen. X. Zaniewska.

22.XI.1969 r. — Toruń, Teatr im. W. Horzycy, reż. Z. Dąbrowski, scen. T. Darocha.

26.VII.1970 r. — Poznań, Teatr Nowy, reż. O. Koszutska, scen. Z. Bednarowicz.

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ZESZYTY TEATRALNE

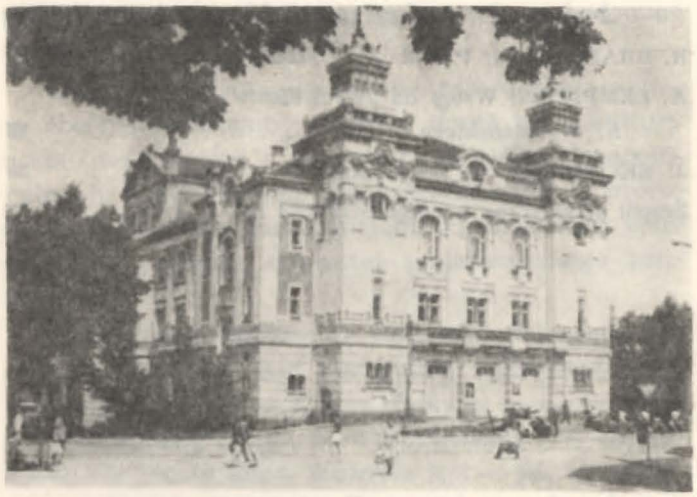
Dyrektor
ALINA OBIDNIAK

Zastępca Dyrektora
HENRYK SZOKA

Kierownik Literacki
JANUSZ DEGLER

SEZON 1973/1974

TEATR DOLNOŚLĄSKI W JELENIEJ GÓRZE ZESZYTY TEATRALNE



JELENIA GÓRA — WRZESIEŃ 1973

S P I S T R E Ś C I

Wypowiedź I Sekretarza KP PZPR JERZEGO GROCHMALICKIEGO 3
Teatr — czym jest i czym powinien być? 5
Dziś i jutro teatru. Stenogram dyskusji 8
J. W. GOMULICKI: Pierścień i zero, czyli o tragizmie „Pierścienia Wielkiej Damy" 14
R. BRANDWAJN: Prawdziwy Cyrano de Bergerac . . 20
A. ŁEMPICKA: Wstęp do „Wyzwolenia" S. Wyspiańskiego 26
J. SKOTNICKI: O Kolędnikach 30
Zespół artystyczny w sezonie 1973/74 33

Wypowiedź I sekretarza KP PZPR w Jeleniej Górze, tow. mgra inż. Jerzego Grochmalickiego – z okazji inauguracji nowego sezonu teatralnego.

Wśród instytucji tworzących kulturę w naszym kraju, szczególne miejsce zajmuje teatr i jego oddziaływanie na społeczeństwo. Teatr jeleniogórski stawia przed sobą ambitne i wielostronne zadania.

W okresie rewolucji naukowo-technicznej, w który obecnie wkraczamy, musimy uczyć ludzi kultury uczuć, wrażliwości i pozytywnych reakcji emocjonalnych, uczyć tego, co tak potrzebne jest w procesie kształtowania światopoglądu i przekonań, jakie powinien posiadać obywatel socjalistycznego państwa.

Twierdzenie Marksa, że estetyczne odczucia wynoszą człowieka ponad materialną rzeczywistość — ma dzisiaj swój nowy sens. Zdawać musimy sobie również sprawę z tego, że wykształcenie i wychowanie to nie jest to samo. Ważnym jest — jak wykształcony człowiek postępuje. To przecież w decydujący sposób od emocjonalnego zaangażowania zależą jego wyniki pracy, a od sumy jednostkowych postaw — świadomość zbiorowa społeczeństwa.

Z uwagą i życzliwym zainteresowaniem śledzić będziemy zapowiadane na Dużej Scenie i Scenie Studyjnej, realizacje najwybitniejszych autorów polskich i światowych, uwzględniających bardzo różnorodne gusta i potrzeby szerokich kręgów odbiorców, sztuki o wysokich walorach poznawczych, filozoficznych i takie, które przynoszą uśmiech, stanowią ele-

ment zabawy i rozrywki, w tym najlepszym artystycznym i estetycznym sensie.

Cieszy nas kontynuacja Jeleniogórskich Spotkań Teatralnych — spotkań teatrów wędrujących, niosących kulturę do najszerszych rzesz ludzi pracy, miast i wsi.

Życzymy Kierownictwu i Zespołowi Teatru wielu sukcesów zarówno na scenie jak i w kontaktach środowiskowych.

JERZY GROCHMALICKI

Teatr – czym jest i czym powinien być? Jakie ma spełniać obowiązki i jakie podejmować zadania?

Oto pytania, jakie stawiają sobie ludzie odpowiedzialni za działalność teatru, decydujący o jego założeniach ideowych i kształtujący jego profil artystyczny, myślący o jego przyszłości.

Pytania te nie wymagają bezpośredniej odpowiedzi. Widz bowiem odnaleźć ją może w układzie repertuaru, w kształcie inscenizacyjnym przedstawień, w ich wymowie ideowej i filozoficznej, w formie kontaktów między twórcami spektaklu a publicznością.

Jednakże nieraz — zwłaszcza u początku nowej drogi — dobrze jest uświadomić sobie te pytanie i spróbować odpowiedzieć na nie wprost. Czyniąc to, kierujemy się chęcią nawiązania bezpośredniego dialogu z widzem, poinformowania Go o naszych celach i zamiarach, o tym, co i jak chcemy robić.

Pragniemy bowiem poznać naszą publiczność, dowiedzieć się, czego od nas oczekuje, jakie są jej zainteresowania, upodobania.

Chcemy widzieć ją — nie jako anonimową zbiorowość, ale w miarę możliwości jak najbardziej indywidualnie, dostrzegając i biorąc pod uwagę jej zróżnicowane odczucia, potrzeby, gusty. Chcemy osiągnąć to, aby widz przychodził do teatru z własnej woli, dokonując świadomie wyboru i aby w teatrze mógł znaleźć odpowiedzi na pytania, które każdy z nas zadaje sobie w życiu — pytania moralne, filozoficzne, światopoglądowe.

Chcemy, by treść naszej pracy, wyznaczało tętno współczesności kraju — to co nam wszystkim najbardziej bliskie, ważne, potrzebne; chcemy atakować wrażliwość widza sprawami i problemami najwyższej rangi, współkształtować jego postawę i docierać do jego osobowości, stawiając sobie i jemu zadania trudne i ambitne.

Inauguracja sezonu 1973/74 jest początkiem nowego etapu działalności Teatru Dolnośląskiego. Dobrze jednak zdajemy sobie sprawę, że niczego w kulturze nie można zaczynać od nowa, że przeszłość określa dzień teraźniejszy i decyduje o przyszłości.

Teatr Dolnośląski w swojej 28-letniej historii dopracował się pięknych osiągnięć, szczególnie w ostatnim okresie, za dyrekcji Tadeusza Kozłowskiego, znaczonej takimi przedstawieniami jak: „Wesele", „Kordian", „Krakowiacy i Górale", „Kartoteka", „Legenda".

Ambicją naszą jest nawiązanie do tych najbardziej twórczych tradycji sceny dolnośląskiej i jednoczesna próba stworzenia realnych, ciekawych perspektyw artystycznego rozwoju. Aby to się istotnie dokonało, teatr musi dążyć do wypracowania własnego modelu — takiego, w którym będą mogły mieć miejsce odkrywcze manifestacje artystyczne, w którym będą czas, środki i siły nie tylko na pracę upowszechnieniową, ale i na prawo do szukania — do twórczego niepokoju, do eksperymentu.

Trudno wyobrazić sobie realizację tych zamierzeń, jeżeli nadal istniałaby jedna scena, obciążona niezmiernie wysokimi planami usługowymi (250 przedstawień w objeździe i tylko 150 w siedzibie). Dlatego inaugurujemy działalność Sceny Studyjnej, z kameralną widownią, która wprowadzić winna tradycję codziennych przedstawień w siedzibie.

Duża scena w tej sytuacji może uzyskać swój odrębny profil. Właśnie ona, działająca w siedzibie i objeździe służyć będzie jak najszerszym rzeszom odbiorców — zakładom pracy, młodzieży szkolnej, ośrodkom sanatoryjnym i letniskowym, ogromnej masie turystów. Realizować będziemy na tej scenie przedstawienia w konwencji poetycko-widowiskowej, takie jak: „Cyrano de Bergerac", „Zemsta", „Peer Gynt" i trzy pozycje typu musicalowego.

Chcemy, żeby widzowie oglądający te spektakle czuli się dobrze w naszym Teatrze, aby aprobowali to, co jest potrzebą spełnienia, akceptacji, poczuciem urody życia i siły moralnej człowieka.

Także i tutaj będziemy starali się szukać żywego kontaktu z odbiorcą, atakować jego wrażliwość, proponować współuczestnictwo.

Tym wszystkim naszym zamiarom, temu widzeniu zadań i obowiązków odpowiada następujący repertuar:

Duża Scena

1. E. Rostand — CYRANO DE BERGERAC,
2. J. Skotnicki — KOLĘDNICY (widowisko muzyczne),
3. Al. Fredro — ZEMSTA,
4. W. Szekspir — WIECZÓR TRZECH KRÓLI (musical),
5. H. Ibsen — PEER GYNT,
6. Widowisko muzyczne z okazji 30-lecia PRL,

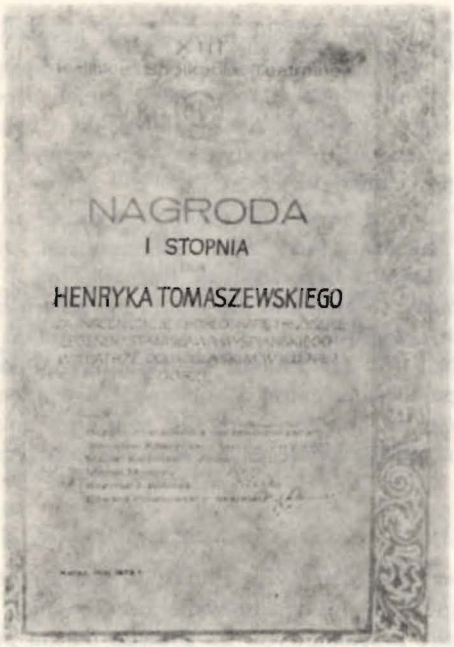
Scena Studyjna

7. C.K. Norwid — PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY,
8. St. Wyspiański — WYZWOLENIE,
9. S.I. Witkiewicz — W MAŁYM DWORKU.

10. Jan Pietrzak — CO TU JEST GRANE?,
11. Jan Kreczmar — HYDE PARK,
12. J. Genet — POKOJÓWKI,
13. J. Byron — KAIN.

Mamy nadzieję, że nasze założenia i propozycje spotkają się z uznaniem, zrozumieniem i poparciem naszej publiczności.

KIEROWNICTWO
I ZESPÓŁ TEATRU



Dziś i jutro teatru. Stenogram dyskusji z udziałem Aliny Obidniak, Juliusza Burskiego i Janusza Deglera.

A.O.

Chciałabym, abyśmy wspólnie spróbowali określić, nazwać, jaki jest w swoim kształcie nasz teatr współczesny w Polsce. I nie tyle mi chodzi o sumę estetycznych precyzyjnych uogólnień (rzecz to badaczy, teoretyków), ile o nasze własne odczucia i przemyślenia praktyków — tworzących ten teatr i zarazem jego odbiorców.

Znane są i szeroko omawiane zjawiska wybitne naszego teatru, Teatr Laboratorium, teatr Swinarskiego, Jarockiego, Hanuszkiewicza, Tomaszewskiego itp., nie ma i nie było próby diagnozy co zmieniło się istotnego, generalnie w teatrze, w całej geografii krajowej, a moim zdaniem ten teatr ostatnich 10 — 12 lat zmienił się zasadniczo i jakościowo. Jakiego typu to są zmiany? Konieczność uświadomienia sobie tego jest warunkiem — na ile będziemy umieli naszą praktykę określić zgodnie z sytuacją społeczną tą na dziś i na jutro.

J.D.

Od lat mówi się o kryzysie sztuki. W powszechnej opinii krytyki panuje silnie ugruntowane przekonanie, że jesteśmy w okresie przełomowym. Co prawda można powiedzieć, że to nic nowego, że świadomość kryzysu i poczucie wyjątkowego charakteru dokonujących się przemian w sztuce, towarzyszy całemu jej rozwojowi w XX wieku, ale istotnie wiele zjawisk, jakie wystąpiły w latach sześćdziesiątych, może uprawniać do wniosku, że mamy do czynienia z przełomem w sztuce lub jak chcą niektórzy — kryzysem.

J.B.

Mówi Pan o sztuce w ogóle, czy odnosi się to również do teatru?

J.D.

Na pewno tak, bo jest to zjawisko, które objęło wiele dziedzin sztuki. W teatrze ujawniło się ze szczególną wyrazistością. Kto wie zresztą, czy dla jego rozwoju nie były lata sześćdziesiąte równie doniosłe, jak początek wieku — okres Wielkiej Reformy, chociaż niemal wszystkie ważniejsze zmiany dokonały się nie w łonie teatru profesjonalnego, ale na jego marginesie. Teatr niemal dorównał kroku plastyce. Od niej bowiem chyba biorą początek procesy, o których mówimy. Nikt nie ma wątpliwości, że w plastyce skończyła się ta wielka epoka, która zaczęła się od przełomu kubistycznego i której szczytem była abstrakcja, a kresem — właśnie rozpad abstrakcji i wszystkie te formy i kierunki, które rozwinęły się w minionym okresie.

J.B.

A jak dałaby się określić ta nowa jakość, która decyduje o tym, iż mamy poczucie przełomu i czegoś absolutnie nowego w sztuce?

J.D.

Ta nowa jakość różnie bywa interpretowana, ale dość zgodnie stwierdza się, że dwa momenty są tu najistotniejsze. Problem tworzywa sztuki (szczególnie: malarstwa i muzyki) i sprawa sposobu istnienia dzieła sztuki, a także i procesu jego powstawania. To, co tu się dokonało stwarza sytuację, że my ciągle musimy stawiać pytania, czy mamy do czynienia ze sztuką, czy to jest jeszcze dzieło sztuki itd.

J.B.

Zgadzam się, że to właśnie na tym polega. Z tym jednak, że wprowadziłbym jeszcze istotny, jak sądzę, czynnik socjologiczny. Po prostu skończyła się w tej chwili definitywnie chyba jakakolwiek forma kapłaństwa w sztuce. Na przykład to, co się dzieje w tzw. sztuce wizualnej (myślę o kierunku w plastyce) wyraźnie dowodzi, że następuje tu zniekształcenie tradycyjnego układu artysta — odbiorca. Artysta nie chce być ani tym, którego zadaniem jest produkowanie „towaru" na sprzedaż, ani też tym, któremu przysługują specjalne prerogatywy społeczne — czy to w sensie intelektualnym czy moralnym. Artysta szuka w odbiorcy partnera, proponuje mu swoisty współudział w procesie twórczym, a chce zmusić go do wysiłku, wytrącić ze stanu bierności (stąd to szokujące nieraz użycie materiałów gotowych w plastyce). Oczywiście, zaczęło się to wcześniej — pierwszego kroku dokonali chyba kubiści — ale dzisiaj stanowisko istotnie w poważnym stopniu od odbiorcy. On musi być naprawdę współpartnerem artysty.

J.D.

Zmiana sytuacji społecznej twórcy i inny sposób funkcjonowania dzieła sztuki są na pewno konsekwencją długiego procesu historycznego, ale warto zastanowić się, dlaczego właśnie teraz nabrało to takiej intensywności.

J.B.

Sądzę, że jednym z zasadniczych powodów jest rozwój środków masowego przekazu. Dziś nie ma już wtajemniczonych. Informacja dociera szybko i do każdego. Artysta nie może nie liczyć się z tym faktem. Albo więc stwarza pewne bariery i utrudnienia dla swoich odbiorców, czyniąc z nich właśnie jakby wtajemniczonych (przykład Grotowski), albo też godzi się z sytuacją i z tym, że sztuka staje się czymś bliskim kategoriom przemysłu.

J.D.

Ale jest to zgoda przewrotna. Przykładem — najnowszy kierunek tzw. hiperrealizm. Dzieło może być powielane jak przedmiot gotowy w tysiącach egzemplarzy, przy czym pojęcie oryginału nie ma tu swego dawnego znaczenia. Podważa to mit unikalności dzieła sztuki. Naszym klasycznym pojęciom o sztuce przeczy także inna reakcja twórcy na osaczający go świat współczesnej cywilizacji przemysłowej — ta, która znajduje wyraz w happeningu i niektórych kierunkach plastyki. Artysta dokonuje jednokrotnego aktu twórczego i na tym właściwie koniec. Nie stara się, aby to dzieło utrwalić, zapewnić mu byt materialnego przedmiotu, co było przecież zasadą od starożytności. Jest ono niepowtarzalne, nie da się go sprawdzić, nie da się powielić w kopiach i reprodukcjach. To są właśnie oznaki owego przełomu.

A.O.

Podobna postawa jest coraz częstsza wśród praktyków teatru. Przestała nam wystarczać i zadawalać doskonałość rzemiosła, precyzja techniki, dla wielu z nas o wiele ważniejszy jest indywidualny, niepowtarzalny akt kreacyjny aktora, czy reżysera. Szczery i w pełni autentyczny, mówiący coś o tym człowieku, wyrażający jakąś jego wewnętrzną prawdę. Nadmiar techniki, cyzelatorstwo formy odczuwamy jako przeszkodę prowadzącą z reguły do stereotypów i sztampy. Tutaj właśnie widzę zbieżność tego, co się dzieje w teatrze z tymi tendencjami w sztuce, o których Panowie mówicie. Podobnie zresztą zmienia się sytuacja odbiorców. Happeningi i teatry studenckie, Grotowski i teatry uliczne — wszystkie te zjawiska świadczą o potrzebie szukania innego kontaktu z widzem, przełamania bariery, jaką stwarza scena pudełkowa (a w takich warunkach działają wszystkie teatry profesjonalne). Dowodem „Dziady" Swinarskiego, „Antygona" Hanuszkiewicza i powstanie Teatru Małego w Warszawie.

J.B.

Czas wrócić do początku naszej rozmowy. Jakie wynikają konsekwencje z tego wszystkiego, o czym mówiliśmy, dla praktyki teatru działającego w niewielkim mieście, obarczonego różnego typu zadaniami? Czy może on tego nie dostrzegać, udawać, że jego to nie dotyczy, pozostawać całkowicie obojętnym, zasłaniać się swoją odrębnością teatru terenowego? Przede wszystkim trzeba raz wreszcie powiedzieć sobie otwarcie, że kompleks prowincji jest już dziś czymś anachronicznym. Społeczeństwo szalenie się pod pewnymi względami upodabnia, informacja dociera do wszystkich, wzorce postaw i potrzeb są ogólnie dostępne. Przydawanie sobie w tej chwili określeń w rodzaju „prowincjonalny" i tłumaczenie swoich słabości tym, iż jest się głównie przedsiębiorstwem usługowym, to ze strony teatru po prostu ucieczka, chowanie głowy w piasek.

A.O.

Ale nie zapominajmy, że te procesy społeczne, o których mówiłeś, nie oznaczają ujednolicenia potrzeb estetycznych.

J.B.

Oczywiście, nigdy — miejmy nadzieję — egalitaryzmu nie da się przenieść w dziedzinę sztuki, choć próbowano to już robić, ale jak wiadomo z fatalnym skutkiem. Ogólna dostępność sztuki w sensie organizacyjnym i form upowszechniania nie oznacza bynajmniej jej powszechnej przystępności. Choć brzmi to jak paradoks, ale to są rzeczywiście dwie odrębne sprawy. Przekonują mnie ci socjolodzy, którzy twierdzą, że potrzeby ludzkie będą się różnicować w ramach rosnącego egalitaryzmu społecznego: materialnego, praw obywatelskich, wykształcenia itd. Jest to proces nieuchronny. I dlatego uważam, że założenia teatru popularnego z dodatkiem „dla wszystkich" są założeniami absurdalnymi. Takiego teatru w rzeczywistości nie ma i być nie może. Jest to fikcja. Teatr powinien być w tym sensie popularny, żeby był przystępny dla tego, kto go wybierze. I wybór ten zgodny będzie z jego przygotowaniem intelektualnym, estetycznym i odpowiadać będzie jego autentycznym potrzebom.

A.O.

To jest źródło różnorodnych poszukiwań i zjawisk w teatrze, których cząstkę tylko tu wymieniliśmy. O kryzysie zatem trudno mówić.

J.B.

Bo jest to tylko kryzys pewnego modelu teatru. W teatrze pomyślanym jako przedsiębiorstwo produkcyjne nie ma warunków, aby przedstawienie stało się szczerym i otwartym spotkaniem człowieka z człowiekiem, trudno widza zaskoczyć, zaatakować problemami najwyższej rangi.

J.D.

Przed laty lansowano tezę, że telewizja zagrozi teatrowi, że odbierając mu widzów, przekreśli sens jego istnienia. Mnie się wydaje, że to zagrożenie ze strony telewizji stanowi dla teatru wielką szansę. Tzw. konkurencja zawsze okazuje się płodna, choćby w tym sensie, że oczyszcza daną dziedzinę sztuki, że zmusza do szukania tego właśnie, co dla niej istotne, tego, czego druga strona nie potrafi dokonać. Tak było z filmem i powieścią, która pozbyła się ciężaru fabuły, intrygi, rozbudowanej akcji. Teatr zaś oczyścić się może z tych funkcji i zadań, które o wiele lepiej wypełnić mogą telewizja i film i poszukiwać tego właśnie, czego one dać nam nie mogą. A tym jest ów bezpośredni, wielostronny i niepowtarzalny kontakt międzyludzki. Z dążenia do szukania swej odrębności, własnej specyfiki wyrastają dziś wszystkie nurty w teatrze nieprofesjonalnym.

J.B.

Potrzebę takiego kontaktu odczuwają coraz silniej i profesjonaliści. Kiedy byłem w zeszłym roku w Moskwie w Teatrze na Tagance stwierdziłem, że myśli się o tych sprawach podobnie. Tam ludzie naprawdę chodzą do teatru z własnej woli, nikt nie musi rozprowadzać biletów ulgowych i zachęcać do ich kupna. Nie ma problemu pustej widowni, a publiczność reaguje niezwykle żywo. A jednak ta uprzywilejowana sytuacja nie wystarcza twórcom. Oni również odczuwają pewną nieskuteczność tradycyjnego teatru i właściwych dla niego form kontaktu z publicznością i taki nowy teatr tworzą.

A.O.

Ale ten przykład dowodzi, jak wiele zależy od nas, twórców. Sytuacja wymaga naszej aktywności. Nie możemy liczyć na to, że ktoś nas uwolni od bezwładu machiny organizacyjnej. W końcu w dużej mierze od nas zależy, czy teatr będzie fabryką spektakli czy też placówką artystyczną. I trzeba sobie jeszcze odpowiedzieć na pytanie, jaką funkcję ma w nim pełnić dramat, literatura, słowo...

J.D.

Tak, teatr profesjonalny musi jednak liczyć na literaturę, bo trudno wyobrazić sobie, by w którymś z naszych teatrów możliwa była tzw. „kreacja zbiorowa" czy „pisanie na scenie". Wiemy zresztą, jakie są słabości i ograniczenia tych form. Nie w tym rzecz. Literaturę można traktować jak kłodę u nóg teatru, ale także jako jego wielką szansę. Cała wielka tradycja literatury europejskiej jest już przecież dla nas dzisiaj tym, czym dla teatru antycznego był mit. Grotowski znakomicie to pokazał. Teatr ma więc szansę ujawnić i uaktualnić głęboko zakorzenione w naszej świadomości wątki, motywy, sytuacje, postawy. Znamy je dobrze, nie oczekują nas niespodzianki, nie rządzi nami ciekawość, co będzie dalej. W zamian za to doznać możemy wrażeń i przeżyć głębszych, takich, które nazywano kiedyś metafizycznymi, a które po prostu zmuszają nas do zastanowienia się nad własnym losem, które skłaniają do pytań „kim jestem", jaki sens ma lub powinno mieć moje życie.

Pierścień i zero, czyli o tragizmie „Pierścienia Wielkiej Damy".

1.

Jakże żałosne i jak „ironicznie" pogmatwane są losy najambitniejszych dramatów Norwida: i tych, co doszły do naszych rąk pokruszone i poszczerbione, bez środka lub końca, a potem padły ofiarą fałszywej rekonstrukcji, i tych nawet, co doszły w całości, ale których nie zrozumiano i nie umiano właściwie zinterpretować.

Najwymowniejszym przykładem pierwszej grupy jest fantazja „Za kulisami"; najwymowniejszym przykładem drugiej — „Pierścień Wielkiej Damy", dramat noszący w podtytule i we wstępie wyraźną wskazówkę, że to „tragedia", ale stale i konsekwentnie interpretowany jako komediodrama z „happy endem" (!).

Nieporozumienia z „Pierścieniem" zaczęły się już w roku 1936, od pierwszej inscenizacji warszawskiej, dokonanej w półtrzecia roku po jego opublikowaniu przez Miriama.

„Dzieło Norwida nie jest tragedią ani białą, ani czarną, i w ogóle nie jest tragedią w zwykłym pojęciu tego słowa — pisał wtedy jeden z recenzentów warszawskich. — Jest to melodramat, sztuka detektywistyczna, co kto chce, tylko nie tragedia".

„Konsekwentniejsze byłoby tu rozwiązanie tragiczne: gdyby Mak-Yks się zabił, a po jego śmierci znaleziono w kieszeni skórki chleba" — proponował z kolei pewien młody polonista, ujawniając tą wypowiedzią, że on sam takiego tragicznego rozwiązania nie zauważył.

„Narodziny nowego człowieczeństwa w Marii z „Pierścienia"(...) to prawdziwie po norwidowsku pojęty happy end dramatu" — wtórowała im po kilkunastu latach (chociaż w odmiennym kontekście) autorka monografii o komediach Norwida.

„Pogodne zakończenie sztuki w stylu amerykańskiej komedii filmowej w żadnym razie nie daje się pogodzić z określeniem jej przez autora jako tragedii" — apodyktycznie twierdził pewien prowincjonalny krytyk po inscenizacji kieleckiej (1958).

„W tej łzawej, choć z happy endem komedii jest wdzięk miłosnego uczucia..." — zauważył inny krytyk po ostatnim przedstawieniu warszawskim.

Zadziwiająca to, a zarazem niebezpieczna i krzywdząca Norwida jednomyślność.

N i e b e z p i e c z n a, ponieważ narzuca, upowszechnia i utrwala zupełnie fałszywą interpretację „Pierścienia". K r z y w d z ą c a, zamazuje bowiem i usuwa z pola widzenia najcenniejsze walory filozoficzne, psychologiczne i artystyczne sztuki Norwida, jego samego zaś ukazuje jako nieudolnego pisarza, nie umiejącego zrealizować własnej ambitnej propozycji dramaturgicznej.

2.

Otóż wszyscy, którzy przyjmują „happy end" „Pierścienia Wielkiej Damy", muszą przyjąć równocześnie dwa nieodzowne warunki takiego rozwiązania, a mianowicie: 1. szczerość i pełnowartościowość deklaracji „zaręczynowej" hrabiny Harrys, a także 2. jej błyskawiczne i dogłębne „przeobrażenie" czy „przemienienie" moralne. Słuszność takiego właśnie uwarunkowania potwierdzają zresztą liczne wypowiedzi „happy-endystów", którzy pisząc o postępku Hrabiny zgodnie podkreślają jej „przemianę", „rozbudzenie", „wyzwolenie" czy też dokonywujące się w jej osobie „narodziny nowego człowieczeństwa". Ba! — w jednej konkretnej wypowiedzi wyrażono się nawet, że już „od początku (...) poprzez całe roztargnienie „nieziemskiego anioła", wyczuwa się istniejącą potencjalnie żywą kobietę, taką, jaką staje się Maria pod wpływem rzeczywistego wstrząsu".

Tak pisano jeszcze w r. 1958, dzisiaj jednak nadszedł już czas, żeby założyć stanowcze veto przeciwko wszystkim tego rodzaju spekulacjom, dokładniejsze bowiem rozejrzenie się zarówno w samym „Pierścieniu", jak i w całej praktyce dramaturgicznej Norwida, przekonywa bez żadnej wątpliwości, że dramat o hrabinie Harrys — pomimo p o z o r ó w happy endu — kończy się w istocie t r a g i c z n i e, a także iż owe tragiczne rozwiązanie, antycypowane wieloma ominalnymi sytuacjami dramatycznymi oraz wypowiedziami poszczególnych bohaterów, znajduje potwierdzenie w samym finale sztuki, mającym wyraźne znaczenie symboliczne.

A oto w największym skrócie droga prowadząca do katastrofy końcowej.

Bohaterką dramatu jest hrabina Harrys — piękna, bogata i obdarzona swoistym urokiem „wielka dama" — którą ukazano w „Pierścieniu" nie tylko poprzez jej własne słowa i czyny, ale również poprzez bezpośrednie lub zawoalowane oceny i reakcje postronnych, wszystkie zaś elementy układają się powoli, jeszcze przed zaginięciem pierścienia, w portret bezdusznej i zimnej pedantki o zahamowanym ży-

ciu uczuciowym, pozbawionej smaku i wyobraźni, a we wszystkich swoich poczynaniach kierującej się nakazami martwego purytanizmu oraz pustego konwenansu salonowego. Stąd właśnie głoszona przez nią pochwała „spokoju", równającego się w jej przypadku ucieczce od prawdziwego życia. Stąd pogarda dla „świata" i „rzeczy ziemskich", osłaniająca właściwy tej kobiecie chłód uczuciowy. Stąd ciasna dewocja, wyładowująca się w „drogich kadzeniach i ornatach", a równocześnie służąca Hrabinie do walki z pięknem traktowanym przez nią jako coś wstrętnie „zmysłowego". Stąd również jej salonowa dobroczynność, której towarzyszy szczelne zamknięcie oczu na wszystko, co by wymagało indywidualnego a głębszego podejścia. Stąd wreszcie iście chorobliwy strach przed plotką salonów, a zarazem pogardliwa obojętność dla tych wszystkich, co utracili już swoje stanowisko w owych salonach, przestając być „ludźmi", z którymi trzeba się liczyć.

Norwid, świetny psycholog i drapieżny ironista, a przy tym beznamiętny już wówczas obserwator uroków i wad kobiecych (a przede wszystkim uroków i wad pani Kalergis, która była głównym modelem jego Hrabiny), odmalował ów portret dokładnie, że aż prawie okrutnie. Gdy Hrabina przemawia np., dowiadujemy się, że mówi „surowo", „zimno", „niecierpliwie", „wstrętnie", „z ironią" albo „ze znudzeniem". Gdy wita się lub żegna, podaje tylko „końce palców". Gdy kończy się dramatyczne śledztwo policyjne, pozostawiając na scenie roztrzęsionego i pobladłego Mak-Yksa, Hrabina rzuca mu co prawda zdawkowe słowa: „Co ty cierpisz?!" — ale rzuca je „przez ramię i siedząc".

Te wszystkie rozproszone, a ujemne i przykre rysy charakteru Hrabiny szczególnie się zagęszczają i przybierają na sile w ostatnim akcie, gdy asystuje ona przy rozmowie urzędnika policyjnego z Mak-Yksem, a więc gdy znalazła się w sytuacji, którą można by nazwać stylem egzystencjalistów, „graniczną" i która stanowi dla niej niezmiernie ważną próbę moralną: próbę jej człowieczeństwa.

Wielka Dama tej próby nie wytrzymuje.

Gdy urzędnik aresztuje Mak-Yksa, który jest jej kuzynem i którego wysoka wartość moralna nie powinna być dla niej zagadką, Hrabina broni go z pozycji rozkapryszonej arystokratki: „Mnie się podobało zgubić pierścień..."

Gdy Durejko obwołuje Mak-Yksa wariatem, Hrabina w haniebny sposób przyłącza się do tej grubej obelgi, uważając najwidoczniej, że lepiej mieć w rodzinie wariata aniżeli złodzieja: „Krewny mój niekiedy obłęd cierpi..."

Gdy zrezygnowany i boleśnie obrażony Mak-Yks decyduje się wyznać istotną przyczynę swojego zachowania i zaczyna dość zagadkowo: „Wstyd mnie jest, zaiste, w y z n a ć...", Hrabina — która wytłumaczyła sobie te słowa jako przyznanie się do kradzieży! — wyrywa się, w obawie

przed skandalem, z nieoczekiwaną a obrażającą... darowizną: „Mak-Yks! ja ci darowałam pierścień!".

Trzy wypowiedzi — trzy bezeceństwa, które człowiek pokroju Mak-Yksa (nazwisko Mak-Yks znaczy w języku Norwida: Nieznany — Wzniosły) może tylko wtedy wybaczyć kobiecie, jeżeli jest w niej śmiertelnie zakochany.

Pierścień odnajduje się jednak i Hrabina musi rozpocząć z kolei zabiegi rehabilitacyjne. Pozornie chodzi tu o rehabilitację Mak-Yksa, w istocie — o rehabilitację samej Hrabiny, która straciłaby inaczej swoją „twarz": twarz Wielkiej Damy. Treścią pierwszej propozycji jest wspólny (tj. Hrabiny i jej kuzyna) a demonstracyjny objazd domów okolicznych; treścią drugiej, prawie humorystycznej — uczynienie kuzyna honorowym członkiem „Towarzystwa Miłosiernego". Mak-Yks oczywiście odmawia i zdesperowana Wielka Dama, przygnieciona jego wielkodusznością i przerażona ewentualnymi echami owej wielkoduszności w zaprzyjaźnionych salonach, zdobywa się na jeszcze jedną propozycję, i to prawdziwie heroiczną: „Mak-Yks! ja ci ten pierścień — tak jak jest włożony na moją prawą rękę... ja — ci — tak — go daję... Ludzie zamilkną!" („Ludzie" znaczy tu: jej równi, z którymi musi się liczyć).

Zaczyna się w ten sposób owa sławna „transfiguracja", ale transfiguracja fałszywa i łatwa do rozszyfrowania, pomimo głośnych zachwytów Magdaleny, której osobiście zależy (ze względu na Szeligę) na jak największym zaangażowaniu się Hrabiny w stosunku do Mak-Yksa.

Tu jednak obie przyjaciółki spotyka wielkie rozczarowanie: Mak-Yks nie przyjmuje wielkodusznego daru Hrabiny i, co gorsza, wyraźnie ukazuje powody, jakie skłoniły ją do takiej oferty: „Skandalowi miał żeby twój przyszły winnym być to, co rad dłużyć tobie?..."

Pełne godności słowa nieszczęśliwego stają się nowym zagrożeniem „twarzy" Wielkiej Damy, która — pragnąc ją uratować, a przy sposobności ponownie stanąć w glorii salonowego „anioła" — zmuszona jest do realizacji drugiej części „przemienienia", mającej ukazać ją jako prawdziwą chrześcijankę.

Następuje przeto dalszy atak Hrabiny, której dzielnie sekunduje zaniepokojona Magdalena („Mario, jesteś wielka!"), a potem wspaniałe wyznanie miłosne Mak-Yksa oraz ostatnia, zagadkowo sformułowana, wypowiedź Hrabiny, sztucznie uwznioślającej swoją dawną propozycję i przełamującej nareszcie skrupuły upartego kuzyna.

Zakończenie sceny jest już tylko całkowitym zamknięciem się pułapki: wszyscy obecni wydają okrzyk uwielbienia, Mak-Yks pada do nóg Hrabinie, my zaś zyskujemy pewność, że asystujemy przy bezkrwawej, ale tym więcej może przejmującej t r a g e d i i szlachetnego młodzieńca. Tragedii, w której ostateczna katastrofa dokona się dopiero po spuszczeniu kurtyny, gdy dziwna para narzeczonych —

skojarzona nie przez siły wyższe bynajmniej, ale przez durnia Durejkę (nie bez kozery mającego ostatni głos w sztuce Norwida) — podejmuje na nowo przerwany tok akcji scenicznej.

Tragedię tę nazwał Norwid „białą", nie dochodzi w niej bowiem ani do rozlewu krwi, ani do zgonów, jej jądrem zaś jest po prostu przyszła, ale niechybna katastrofa Mak-Yksa, czyli jego całkowite zniszczenie i złamanie: moralne i uczuciowe.

Pistolet znaleziony przy nim przez Durejkę może jeszcze kiedyś wystrzelić...

3.

A finał „Pierścienia"?

Finał, który stanowi zarazem autentyczny komentarz autorski, nadchodzi równocześnie z olśniewającym blaskiem s z t u c z n y c h ogni (równie sztucznych jak „przemienienie" Wielkiej Damy), które układają się w symboliczny obraz dwóch pierścieni „zaręczynowych".

Pierścieni, czyli... z e r („My w sztuce nic z e r e m nie zowiemy, lecz: p i e r ś c i e n i e m" — powiada Sztukmistrz) — z e r , do których sprowadzają się w istocie i słowa Wielkiej Damy, i jej zaręczyny, i jej dobroć, i jej rzekome chrześcijaństwo.

Dodajmy jeszcze na marginesie, że u Norwida zaginięcie pierścienia, obrączki lub daru przedślubnego ma zawsze znaczenie o m i n a l n e. Stąd p i e r w s z e zaginięcie pierścienia Hrabiny było jak gdyby zapowiedzią niedojścia do skutku jej ewentualnego małżeństwa z Szeligą; d r u g i e — zapowiedzią tegoż samego w stosunku do Mak-Yksa. Otóż swoiste „w y k o l e j e n i e" drugiego o m e n u — korespondującego w jakiś mistyczny sposób z ukrytym sensem i planem wydarzeń — mogło być dokonane jedynie „ex machina" i stało się rzeczywiście przypadkowym dziełem owego „energicznego" Durejki, w którego osobie Norwid ucieleśnił wszystko, co w społeczeństwie ówczesnym było dla niego najbardziej wstrętne i odpychające.

Oto zarazem wytłumaczenie ostatniej kwestii Durejki, kwestii zamykającej całą sztukę drwiną i stanowiącej dla niej dodatkowy, a nadzwyczaj ironiczny komentarz autorski.

Gdyby niedowiarkom i tego jeszcze było za mało, niechaj cofną się o parę wierszy wyżej i przeczytają charakterystyczne uwagi gości Hrabiny o pokazanych w fajerwerku dwóch pierścieniach.

Durejkowa: „F i k c j a wyśmienita!..."

Durejko: „Kto jest miłującym narodowość nie używa f i k c j i, lecz u d a n i a..."

Dyskusję zamyka anonimowy gość: „U d a n i e — ogniste!... ani słowa..."

Ta cudzoziemska „fikcja" i to słowiańskie „udanie" to tylko dwa wyrazy na scharakteryzowanie ostatniej patetycznej sceny odegranej przez Wielką Damę, której pierścień „świecę strącił i zastąpił jej blask dyjamentem".

*

Przy sztucznym blasku tego właśnie „umarłego klejnotu" oglądaliśmy dotychczas ambitną tragedię Norwidową. Obejrzymy ją teraz przy naturalnym blasku zgaszonej wtedy ś w i e c y, a dojrzymy w niej takie głębie i perspektywy — tragiczne — jakich nikt się tam przedtem nie domyślał.

JULIUSZ W. GOMULICKI

PRZEDRUK NA PODSTAWIE TEKSTU, ZAMIESZCZONEGO W PROGRAMIE TEATRALNYM DO „PIERŚCIENIA WIELKIEJ DAMY", TEATR KAMERALNY, WROCŁAW 13.XI.1965.

Prawdziwy Cyrano de Bergerac.

Biografię Cyrana de Bergerac wypada zacząć od zaprzeczeń. Nie, nie był rodem z Gaskonii, życia swego nie związał z żadną Roksaną i nie należał bynajmniej do gatunku smętnych „kochaczy", wzdychających bezskutecznie do bogdanki. W barwnym obrazie E. Rostanda — poza bitnością — tylko jeden szczegół jest bezwzględnie prawdziwy: nos. Wystający niby kawaleryjska pika nos-olbrzym, groźny i władczy.

Z dokumentów i wiarygodnych przekazów wyłania się wizerunek pozbawiony romantycznego blasku. Savinien de Cyrano urodził się w 1619 roku w Paryżu. Pochodził z zamożnej rodziny mieszczańskiej, pretendującej do szlachectwa. Dom zdobiły wcale liczne figury bogów i bogiń, posążki nagich dziewic, popiersia króla Henryka IV i medale dwunastu cezarów. Dzieciństwo spędził Savinien w ojcowskiej posiadłości, w zamku Mauviéres, pierwsze nauki pobierał u księdza wiejskiego, który wychowywał dzieci okolicznych notablów.

Ksiądz często puszczał w ruch kułaki, a wiedzę posiadał niewielką. Po pięciu latach tej edukcji Cyrano nauczył się łaciny i zrozumiał, że powinien znaleźć innego mentora. Uzyskawszy od ojca zezwolenie na wyjazd do Paryża, rozstał się z Henrykiem Le Bret, który miał później odegrać tak ważną rolę w jego życiu, i w 1631 roku wyruszył do stolicy. Pobyt w Kolegium Beauvais nie zachwycił młodego człowieka. W komedii „Pedant oszukany" (1646) dał Cyrano upust swoim żalom i urazom do szkoły: wykpił zarówno kierownika zakładu Jana Grangier, jak też pozostały personel, porządki i atmosferę Kolegium. Uczył się zresztą pilnie; czytał wiele, znał Lukiana „Dialogi" oraz „Historię prawdziwą", a z nowoczesnych Teofila de Viau — bezbożnego księdza poetów — zapewne też Sorela. Sceptyczna mądrość ich dzieł równoważyła znakomicie wpływ Katechizmu i Ewangielii, skłaniała do śmiałych rozważań, niewiele mających wspólnego z chrześcijańską medytacją.

Rozkosze ziemskie odsłaniała liryka Teofila: uczyła cenić wszystko, co piękne: burzliwe morze, urok barw i dźwięków, czar kobiet.

Około 1636 roku ojciec Saviniena sprzedał Mauviéres i przeniósł się do Paryża. Do gniazda rodzinnego młodzieniec nie tęsknił, o dalsze studia nie dbał. Pociągało go życie metropolii, wierzył że potrafi sobie utorować drogę, i dlatego sam wynajął mieszkanie z dala od skromnej, ojcowskiej kamienicy.

Przede wszystkim postanowił uświetnić własne pochodzenie nazwą dawnej posiadłości. Ziemią Mauviéres władał w XVI wieku ród Bergerac, do którego należał również majątek Sous-Forest. Dzięki drobnemu zabiegowi Cyrano mógł wprowadzać w błąd nieświadomych rzeczy, uchodzić za szlachcica i Gaskończyka w dodatku. Bezprawną nobilitacją tłumaczy się też różnorodność jego podpisów: Aleksander de Cyrano Bergerac, Herkules de Bergerac, zwarte de Bergerac Cyrano, de Cyrano de Bergerac i wreszcie w aktach oficjalnych Savinien de Cyrano.

Powodzenie w świecie zapewniły znajomości. Za młody, by szukać rozgłosu w pojedynkach, spędzał czas w gospodzie, przy winie. Wśród gości nie brakło ludzi pióra.

Wesołemu trybowi życia położyła kres ojcowska przezorność. Sytuacja Francji też do radości nie dawała powodów. Hiszpanie wtargnęli w granice kraju i parli zwycięsko naprzód. Ogólny nastrój udzielił się również libertynowi, który zaciągnął się razem z Henrykiem Le Bret do Kompanii Gwardii. Oficerowie i żołnierze tej formacji, wyłącznie szlachta gaskońska, słynęli z zawadiactwa i z porywczego sięgania do korda. Ich towarzystwo wybrał zresztą celowo, nie na darmo nazywał się przecież de Bergerac. Zasłynął wkrótce jako demon brawury. Le Bret jednakże dodaje, że rębajło znajdował w kordegardzie czas, by pracować ze spokojem nad elegią, niczym w zacisznym gabinecie.

Kompanię skierowano do Szampanii, miała tam bronić Mouzon przeciw najemnym oddziałom Kroatów na służbie cesarskiej. Podczas utarczki z nieprzyjacielem Cyrano odniósł ranę i zanim się z niej wylizał, francuskiemu garnizonowi przyszły z odsieczą pułki marszałka Châtillon (czerwiec 1639 r.).

Następną kampanię odbył w Pikardii. Tym razem wojska królewskie, dowodzone przez trzech marszałków, oblegały Arras. Miasto szturmowano kilkakrotnie, i zdobyto ostatecznie 9 sierpnia 1649 roku. Wśród zwycięzców nie było jednak Cyrana; jeszcze przed kapitulacją twierdzy musiał ustąpić z placu boju ciężko ranny. Opatrzność nie miała go widocznie w swej pieczy, toteż zrezygnował z niewdzięcznego rzemiosła. Niemniej należy podkreślić, że z armii wyszedł otoczony szacunkiem i przyjaźnią zwierzchników.

O swoich przewagach Cyrano nie opowiadał w Paryżu. Żył spokojnie i zapewne ślad by po nim zaginął, gdyby nie przyjazd Gassendiego w 1641 roku. Wielki uczony osiedlił się w domu Franciszka Luillier, by uzupełnić wykształcenie Klaudiusza Emanuela La Chapelle.

Cyrano, którego ojciec wysłał do Paryża, by zakończył studia niefortunnie zaczęte w Gaskonii, wśliznął się między

uczniów Gassendiego, albowiem pojął, że na tym wielce skorzysta. Przyjęto go nie bez oporu; chaotyczny umysł Cyrana mógł źle wpłynąć na młodych ludzi posiadających już trafność sądów, właściwą uformowanym osobom. Ale pozbądź się tu młodzieńca równie żywego jak Cyrano! Dopuszczony więc został do studiów i rozmów, które Gassendi prowadził (z Molierem, Chapelle'em i Bernierem). A że Cyrano bardzo łaknął wiedzy i pamięć miał doskonałą, więc chłonął wszystko i gromadził wiele cennych wiadomości, które później wykorzystał. Nawet Molier w swoich dziełach umieścił kilka myśli uprzednio przez Bergeraca użytych.

Zajęcia naukowe nie absorbowały całkowicie libertyna. W pół roku po zawarciu znajomości z Gassendim zwrócił się bowiem do fechmistrza (8 listopada 1641 roku), a nieco później do nauczyciela tańców i przez dwa lata regularnie chodził na ulicę Św. Jakuba, gdzie zgłębiał obie dyscypliny naraz! Oczywiście, kaprysem ta decyzja wytłumaczyć się nie da. Należy pamiętać, że siedemnastowieczny „manierny człowiek" błyszczał nie tylko kulturą umysłu, ale też salonowymi umiejętnościami. Cóż wart był honnête homme niezgrabny w tańcu? Lekcje fechtunku natomiast miały charakter ćwiczebny. Wobec braku okazji do pojedynków Cyrano bał się, że wyjdzie z wprawy, i dlatego urządzał sobie repetycje ze swym nauczycielem. Sposobność do sprawdzenia wyników nadarzyła się niebawem. Le Bret wspomina o bohaterskiej walce libertyna przeciw stu napastnikom w okolicy bramy Nesle.

Cyrano bez wahania rzucił się sam jeden na zbirów, dwóch zabił, siedmiu zranił, a pozostałych zmusił do ucieczki. Ten sukces zyskał mu względy marszałka de Gassion. Z protekcji wielkiego pana jednakże nie skorzystał, „jako że przedkładał wolność nad wszelkie wygody", powiada zacny Le Bret.

W błyskotliwej serii Cyranowskich wyczynów ważne miejsce zajmuje spór z Montdorym, względnie jak chce trzecie wydanie Menagiana — Montfleurym. Obaj aktorzy należeli do znakomitości stulecia, z trudem więc można sobie wyobrazić sytuację, w której literacki chudopachołek zdolny byłby spędzić ze sceny ulubieńców publiki bez zastosowania przemocy wobec całej widowni. Zupełnie bezpodstawną anegdotką jednak nie jest. Gruby aktor, poróżniony z Cyranem, istniał, ślad zatargu między libertynem i Montfleurym dochował się (w „Liście przeciw grubasowi", a resztę, podobnie jak homerycki bój przy bramie Nesle, położyć wypada na karb rozgorączkowanej wyobraźni.

Bajecznie kolorowy okres w życiu młodzieńca zamyka, że się siedemnastowiecznym wyrażeniem posłużę, ciężka Wenery kara.

W gronie przyjaciół — La Chapelle'a, młodego La Mothe Le Vayera, adwokata Le Bret, cesarza burleski d'Assoucy — zgnębiony nieszczęściem abstynent szybko odzyskał równowagę i spokój ducha. Najpewniej oni właśnie zachęcili Cyrana do pierwszej większej próby sił: mam na myśli ogłoszoną w 1646 roku komedię „Pedant oszukany".

Cierpienia i związane z leczeniem zabiegi pogłębiły niechęć pacjenta do medyków. Dał jej wyraz w swoich rozważaniach o całej korporacji, znamiennych dlatego, że stanowią one świadectwo niewiary w skuteczność przestarzałych, niekiedy działających przeciw naturze metod.

Zobojętniały na rozkosze świata tego, libertyn poświęca całe dni uczonym rozprawom z przyjaciółmi, lekturze poważnych traktatów i literackich nowinek. Czytał wszystko co wyszło spod pióra Gassendiego, interesował się powieściami Sorela, „Utopią" Morusa, przetłumaczoną na francuski w 1643 roku. Skromna pensja, którą mu ojciec wyznaczył, pokrywała jego wydatki; mógł pracować spokojnie, zbierać materiały do głównego dzieła: „Podróży na Księżyc". Z tego okresu pochodzi znajomość z Jakubem Rohault, fizykiem-kartezjaninem. Nastrój w jakim Bergerac tworzył, zobrazował w dziesięć lat później Le Bret. W przedmowie do pośmiertnie wydanej książki pisał: „Nie znosił żadnej uległości, nie tylko względem możnych, ale też w dziedzinie myśli i przekonań. Zamierzał oprzeć się cudzym sądom i za śmiesznych uważał ludzi, którzy na podstawie tej czy innej wypowiedzi Arystotelesa rozstrzygają ważne sprawy, nie bacząc wcale na codzienne doświadczenie, jawnie sprzeczne z ich poglądami. Nie znaczy to, jakoby nie szanował genialnych fizyków starożytnych i nowoczesnych, ale sama wielorakość szkół i zadziwiająca zbieżność systemów wskazywały mu, że najlepiej za nikim się nie opowiadać".

W 1648 roku zmarł ojciec Saviniena, Abel Cyrano, zostawiając wcale duży spadek. Wolny od kłopotów finansowych, pewny jutra, mógł więc Bergerac pracować nad swą powieścią oraz brać żywy udział w literackich sprawach, w walkach grup i koterii.

Fronda (1648—1651) rzuciła pisarza w wir walk politycznych. Wystąpił początkowo jako zaciekły przeciwnik Mazariniego i wróg finansjery.

Jeśli w pierwszych latach Cyrano oddawał swoje siły buntownikom na usługi, to począwszy od 1650 roku wycofuje się powoli, by później zmienić front i wystąpić po stronie dworu oraz kardynała. Tę ewolucję kładą niektórzy krytycy na karb przyjaznych stosunków pisarza z oficerami pułku Conti, którzy mieli promazarinistyczną orientację. Wystarczy jednak sprawdzić, jakie stanowisko libertyni zajęli, by zrozumieć względy określające postawę Cyrana. Zarówno La Mothe, jak też Gabriel Naudé zaciekle zwalczali Frondę w imię politycznego realizmu. Niemal wszyscy ateusze, stwierdza A. Adam w „Historii literatury francuskiej XVII wieku", opowiedzieli się za dworem. Rzecz jasna, nie liczyli wcale, że kardynał przyjmie bezbożny światopogląd. Wierni doktrynie Makiawela, bardziej przenikliwi w sądach niż

obrońcy moralności czystej, bez trudu pojęli, kto broni interesów państwa, komu zatem pomagać należy. Po niezbyt długim okresie błądzenia prawdę tę zrozumiał również Cyrano.

Równocześnie z politycznymi koncepcjami rozwijały się również jego poglądy literackie. Przeciwko wykastrowanej pozie ówczesnej zareagował w nowych „Listach", swoim upodobaniom dał wyraz w ciekawym wstępie do „Dzieł poetyckich" Le Royera de Prades. Na szczególną uwagę zasługuje wypowiedź: „Gust naszego stulecia ceni tylko mdłe rzeczy, lecz ogień, który kończy się pointą, znajduje odbicie w uczuciach według tego wzoru ukształtowanych. Poezja, córka wyobraźni, powinna być podobna do swej matki, a że środki, którymi się posługuje, odbiegają dzięki rymowi i rytmowi od pospolicie używanych, należy też dbać o to, by myśli różniły się od pospolitych".

Scheda po ojcu na dłuższą metę wystarczyć nie mogła. Mimo umiłowania wolności należało rozejrzeć się za protektorem, poszukać mecenasa. W dorobku swoim libertyn miał już sporo dzieł: prócz „Pedanta oszukanego" i dużej powieści filozoficznej, „Listy", „Rozmowy" i tragedię „Śmierć Agrypiny". Czy diuk d'Arpajon, do którego się zwrócił, znał poglądy przyszłego domownika, wydaje się wątpliwe. Był bitnym żołnierzem, ze swobodą poruszał się w salonach, umiał prowadzić rozmowy z damami o książkach, w istocie jednak posiadał nikłą kulturę umysłową.

W 1652 roku pisarz mieszkał już w wielkopańskim pałacu d'Arpajona w Paryżu. Czuł się nieswojo w nowej roli i w nowym otoczeniu; dopiero w listopadzie 1653 roku zadedykował „Śmierć Agrypiny" i „Listy" swemu opiekunowi, który do rękopisu nawet zajrzeć nie raczył, choć wydał znaczną sumę na druk dzieła. Tragedię grano w „Hôtel de Bourgogne" kilka razy zaledwie. Szybko zeszła ze sceny, jako sztuka bezbożna i skandaliczna. Niemniej znajdowała sporo czytelników. Cyrana wprawdzie nikt nie oskarżał o ateizm, jednakże zgorszenie pobożnisiów było tak głośne, że diuk zląkł się, czy nie wyhodował czasem żmii na własnym łonie. Obrońcy wiary nie poprzestali jednak na protestach. Karzącą rękę boską zastąpiła belka, która dziwnym zrządzeniem losu oberwała się z dachu i spadła wtedy akurat, gdy pisarz przechodził ulicą.

Ciężko ranny w głowę Cyrano musiał opuścić pałac diuka, który nie zamierzał dłużej gościć u siebie bezbożnika.

W czerwcu 1654 roku dzięki staraniom Le Breta i rodziny, chorego przyjął kawaler Tanneguy Renault i serdecznie się nim zaopiekował. Przez czternaście miesięcy utrzymywał go i leczył na swój koszt, powodowany uczuciem przyjaźni oraz uznaniem dla śmiałego umysłu Bergeraca.

W 1655 roku stan libertyna pogorszył się gwałtownie. Cyrano sam poprosił, by go przewieziono do domu kuzyna

w Sannois pod Paryżem, gdzie też zmarł 28 lipca jak „przykładny chrześcijanin".

Przed wstąpieniem do zakonu Henryk Le Bret postanowił zadośćuczynić ostatniej prośbie przyjaciela i wydać „Tamten Świat". Jednakże nie mógł się zdobyć na druk pełnego tekstu; w trosce o moralność i interesy religii chrześcijańskiej dokonał bolesnych amputacji, poważnie obniżających zarówno artystyczną, jak też filozoficzną celność książki. Tak więc pierwsze wydanie z 29 marca 1657 roku i następne, które ukazało się w dwa lata później, cechują liczne opustki zamarkowane wielokropkami. W tym stanie rzeczy powieść nie mogła odnieść większego sukcesu mimo zainteresowania utopią filozoficzną.

Natomiast „Listy" i „Dzieła różne", które ukazały się jeszcze za życia pisarza, znalazły wielbicieli we Francji i poza jej granicami.

Jeden z najlepszych krytyków ówczesnych, Karol Sorel, sprawiedliwie ocenił dorobek literacki Cyrana. W dwóch rozdziałach Bibliothéque Française podkreślił zalety „Listów" oraz wyższość „Tamtego Świata" nad Godwinowską powieścią fantastyczną.

Współcześni przyjęli z uznaniem „Pedanta oszukanego". Syn La Mothe Le Vayera postawił sztukę w jednym rzędzie z „Don Kiszotem" Cervantesa a Molier nie cofnął się nawet przed plagiatem i wprowadził do „Szelmostw Skapena" całą scenę, żywcem wziętą z dzieła Bergeraca. Wpływ libertyna można też odnaleźć w „Skąpcu", „Krytyce »Szkoły żon«" itd. Słusznie stwierdza A. Adam, że „Molier nie miał skrupułów naszych wybrednisiów; żadna sztuka nie podsunęła mu tyle tematów, pomysłów i chwytów, co „Pedant". Bez trudu ustalić można głębokie oddziaływanie Cyrana, poza ściśle określonymi zapożyczeniami, na całą twórczość komediopisarza".

Nowe wydanie dzieł libertyna ukazało się w 1676 roku. Miarą jego powodzenia jest fakt, że moralista Corbinelli umieścił urywki z „Tamtego Świata" i z „Pedanta" oraz niektóre listy w zbiorze „Najpiękniejszych ustępów", razem z tekstami Balzaka i Moliera. W 1687 roku „Państwa Księżyca" doczekały się nowego przekładu. Korzystając z edycji paryskiej, wcześniejszej o sześć lat, Anglik A. Lowej przetłumaczył również „Państwa i cesarstwa Słońca". Pod koniec XVII wieku wreszcie Phérotée de la Croix opublikował rozprawę o „Sztuce poezji francuskiej" i przyznał Cyranowi rangę pierwszorzędnego autora.

Romantycy francuscy, w szczególności Teofil Gautier, przekazali nam obraz buntownika i zawadiaki, stanowiący zaprzeczenie klasycznej poprawności, ideału rozumu i ładu. W gruncie rzeczy z tych samych założeń wyszedł również w 1897 roku E. Rostand.

(FRAGMENTY WSTĘPU R. BRANDWAJNA DO POWIEŚCI CYRANO DE BERGERAC „TAMTEN ŚWIAT", WARSZAWA 1956).

„Wyzwolenie" Stanisława Wyspiańskiego — fragment Wstępu.

Kto, z jakiej niewoli, przez kogo, w jaki sposób ma zostać wyzwolony? Odpowiedź na te pytania, które nasuwa tytuł dramatu, przedstawi w najgrubszych zarysach schemat problematyki „Wyzwolenia". Schemat ów przyda się w wędrówce przez gąszcz zawiłości dramatu, wyjaśni także porządek rozważań. Jednakże odpowiedź na te pytania stawia nas od razu wobec komplikacji „Wyzwolenia". Przedmiot utworu obejmuje bowiem zespół spraw wzajemnie od siebie zależnych, przy tym pozostają one w takim między sobą układzie, że aby zapowiedź tytułu mogła się sprawdzić, dokonać się winny co najmniej trzy różne wyzwolenia:

1. wyzwolenie Polski z niewoli politycznej
2. wyzwolenie narodu z bezwładu ducha i woli
3. wyzwolenie sztuki.

Co najmniej, bo do wymienionych ogólnych spraw wyzwoleńczych dołączyć należy jeszcze jedną, osobną sprawę — wyzwolenie poety, bohatera dramatu.

W myślowym obszarze utworu każde z tych wyzwoleń stanowi sprawę ogromnej i samodzielnej doniosłości, ważna jest jednak także kolejność, w jakiej mogą one zostać dokonane.

Wyzwolenie Polski (odzyskanie własnego państwa) stanowi w układzie tym zadanie ostateczne. Na to jednak, by zostało ono podjęte, trzeba, aby naród wyzwolił się ze stanu inercji woli i umysłu, aby dokonała się rewolucja świadomości współczesnych. Tak więc przez zadanie ostateczne, walkę o wolność, wysuwa się zadanie wcześniejsze, walka o ideologię.

Misję wyzwolenia podejmuje Konrad. Ma on stoczyć walkę o dusze i umysły Polaków. Przystępuje do tego zadania rozporządzając podwójną siłą — prawdą i sztuką. On to bowiem posiada prawdę wyzwolenia i jest poetą — sztuka powinna jemu i jego prawdzie dać władzę nad duszami. Ale właśnie ze strony sztuki zagraża misji Konrada niebezpieczeństwo. Sama sztuka czeka na wyzwolenie, pozostaje bowiem w niewoli kłamstwa. Stąd jej niepowaga. Nikt jej nie bierze na serio i dopóki będzie trwał ten stan, prawda Konrada nie dotrze do słuchaczy, nie pozyska dusz

i umysłów współczesnych. Z kolei więc sprawa sztuki wysuwa się na plan pierwszy, staje się kluczową sprawą dramatu. Od niej winien rozpocząć się proces wyzwoleńczy.

Wynika stąd dla dramatu wiele konsekwencji konstrukcyjnych. Wątek sztuki organizuje cały utwór. Powodzenie misji Konrada zależy od tego, czy wygra on bitwę o sztukę — scenariusz „Wyzwolenia" przedstawia perypetie tej bitwy. Nie dość na tym. Dla przeprowadzenia sprawy sztuki i w celu wygrania bitwy o nią Wyspiański rewolucjonizuje dramaturgię „Wyzwolenia" — burzy teatr stary, tworzy nowy.

Być może w dziejach nowoczesnego teatru Wyspiańskiemu wypadnie przyznać pierwszeństwo zastosowania pomysłu całkowitego obnażenia sceny. W stosunku do pochodzących z tych samych lat inscenizacji Craiga (1903 — Ibsen na tle kotar), które stały się światową rewelacją, pomysł Wyspiańskiego jest o wiele śmielszy, gdy ukazuje on oczom publiczności:

Jamę widownianą (widownią nazywano w tym czasie scenę), jaka jest szeroka i głęboka, nie ubraną dekoracjami, nie pozasłanianą płótnami, z widokiem na wierzchołki drzew na plantach(...) przez okna tylnej ściany widowni(...)

Wśród tylu innych niezwykłych pomysłów inscenizacyjnych Wyspiańskiego ten pomysł nie ściągnął na siebie szczególnej uwagi krytyki współczesnej i późniejszej. Dopiero dziś, z perspektywy dziejów ruchu reformy teatralnej dwudziestego wieku, budzi on entuzjazm ludzi teatru. Jednakże — ukazana oczom publiczności pusta, nie przygotowana jeszcze do żadnego przedstawienia scena — służy w „Wyzwoleniu" innym celom, niż te, o które chodziło ówczesnym reformatorom teatru, głosicielom idei autonomii teatru jako odrębnej dyscypliny sztuki.

Najpierw tak ukazana scena wynika z tematu utworu.

Po drugie, Wyspiański w tej i innych scenach „Wyzwolenia" ujawnia teatr, nie tyle po to, by zniszczyć tradycyjny teatr, ile po to, by zniszczyć tradycyjny dramat. I czyni to nie w tym celu, by zademonstrować autonomiczną sztukę teatru, lecz po to, by uwagę widza skupić na wypowiedzi autorskiej.

Wypowiedź skierowana do narodu domaga się podmiotu mówiącego. Ma to być wieszcz. Tradycja ustanowiła nieprześcigniony wzór tej postaci, stał się nią Konrad z III części „Dziadów". Współcześni spodziewając się, że zjawi się między nimi wieszcz, w istocie czekają na Konrada. Wyspiański czyni zadość tym oczekiwaniom. Na pustą, nagą scenę, jakiej zazwyczaj nie pokazuje się widzom, wchodzi Konrad z „Dziadów".

Niebawem jednak w rozmowach z reżyserem i aktorami rozpoznajemy w Konradzie także współczesnego dramaturga pozostającego w fachowej zażyłości z personelem teatru. Kim więc jest bohater sceny? Postacią Mickiewiczowskiego

dramatu, czy postacią współczesną? Konradem, czy Wyspiańskim?

Nade wszystko — jest postacią jawnie literacką. Najpierw dlatego, że jest to postać gotowa, stworzona przez innego poetę, i jej powołanie na scenę jest chwytem pisarskim. Co ważniejsze jednak, Wyspiański nie pozwala Konradowi stać się człowiekiem konkretnym albo tym samym, którego znamy z „Dziadów", albo innym, żyjącym współcześnie i związanym z bohaterem Mickiewicza pokrewieństwem ducha i imienia. Bohater „Wyzwolenia" jest i nie jest postacią z „Dziadów", jest i nie jest człowiekiem współczesnym. „Wziąłem to imię" — powtarza za Gustawem decyzję wystąpienia w nowej roli dwudziestowieczny poeta. Konrad nie jest osobą, lecz figurą skonstruowaną na użytek autorskiej wypowiedzi. Figurą poetyckiego obrazowania.

Konrad z „Wyzwolenia" to maska, która kryje autora przed oczami publiczności i zarazem znaczy na scenie jego obecność, daje słyszeć jego głos.

Tego wieczoru na scenie krakowskiego teatru Konrad, poeta-artysta, wraz z personelem teatru ma dokonać dzieła ziszczenia się sztuki. Przedstawiając nędzę i siłę sztuki autor „Wyzwolenia" wzywa publiczność do zmierzenia się — razem z Konradem — z zadaniem, przed którym stają. To ich wspólna sprawa.

Nie wystarczy jednak samo poddanie się magii sztuki. Ważniejszy jest stosunek do sztuki. Publiczność przyzwyczaiła się, że sztuka ofiarowuje jej nieistniejące światy, że karmi ją iluzjami. Trzeba dopiero nauczyć ją, że istnieje sztuka inna, rzetelna i surowa objawicielka prawdy — taka, jaką jej pragnie ukazać Konrad. Trzeba, aby publiczność uświadomiła sobie, że tego wieczoru pozna inną sztukę, sztukę serio, i trzeba, aby przyjęła ją serio.

Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi
i smucisz się i czoło kryjesz
(. . . . . .)
(...) — przybywaj tu — odżyjesz!
Przybywaj tu — odżyjesz Słowa łaską.
(. . . . . .)
Przybywamy tu z zapowiedzią.
Tragiczną będzie nasza gra:
skarżeniem, chłostą i spowiedzią.
Wyzwolin ten doczeka się dnia,
kto własną wolą wyzwolony!!

„Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi" — oto adres wypowiedzi poety. „Przybywaj tu... odżyjesz Słowa łaską" — to program wieczoru i również program misji Konrada. Muza objawia nieodzowny warunek spełnienia się misji:

Wyzwolin ten doczeka się dnia,
kto własną wolą wyzwolony.

Określone więc zostały dwie siły, za pomocą których dokonać się ma przemiana: łaska słowa i własna wola.

Wezwanie Muzy wyjawia „rzecz", która dzieje się i ma się dziać na scenie krakowskiego teatru. Bo oczywiście nie chodzi o to, by publiczność obejrzała nowy dramat. Tego wieczoru ma się dokonać za sprawą słowa (poety) i własnej woli (zgromadzonych) — wyzwolenie.

Tę „rzecz" można by nazwać starą nazwą: misterium. Można by także sięgnąć po nazwę najnowszą: happening, wydarzenie. Ale poza tym, że wciąż nie bardzo wiadomo, czym właściwie ma być happening, nie posiada ten rodzaj imprezy dostatecznej powagi, by objąć wydarzenie, do dokonania którego wzywa Wyspiański. Nazwa misterium nasuwa z kolei inne obiekcje: nie przystaje do „Wyzwolenia" ze względu na racjonalizm nauk utworu i nowoczesność jego środków kontaktu z publicznością. Dlatego proponuję „rzecz", która dzieje się na scenie krakowskiego teatru, nazywać seansem sztuki — gdy będziemy mieć na myśli rodzaj imprezy, lub seansem wyzwolenia, gdy zechcemy określić konkretny program wydarzenia.

(FRAGMENT WSTĘPU ANIELI ŁEMPICKIEJ DO „WYZWOLENIA", WROCŁAW 1970).

JZGraf. zam. 2213/73 1.500 12,3×23,3×2 N-17/625/73

O Kolędnikach. Nie umiem powstrzymać się od uczucia, że gdzieś zagubiliśmy sens istnienia teatru w Polsce.

Trzeba szukać na powrót swojej autentyczności w teatrze.

Myślę, że można ją odnaleźć w tym wszystkim co jest nasze własne, niepowtarzalne.

Goniąc stale resztę świata, przyjęliśmy fałszywe kryterium wartości... że sens ma tylko to co inni w nas zrozumieją. Jest wręcz odwrotnie, nigdy nie powinniśmy się nad tym specjalnie zastanawiać, sens ma tylko to, co wiemy sami o sobie, to jak rozumiemy sami siebie.

Coraz bardziej interesuje mnie to, co działo się kiedyś.

Tylko w tekstach teatralnych ożywają na nowo ludzie, którzy świadczą o kulturze Polski, jej bogactwie i pięknie.

Bez względu na to czy są to teksty prymitywne czy wysublimowane widać w nich twarz żywego człowieka, mojego przodka, kogoś kto był tu przede mną.

Sztuka istnieje bowiem tylko w związku z historią... inaczej nie ma sensu.

*

PASTORAŁKA? Czy jest coś co wyróżnia polski obyczaj pastoralny, lub może szerzej polską ludową wiarę i mistycyzm?

Myślę, że tym czynnikiem wyróżniającym jest swoisty stosunek do prywatnego Boga.

...Nas goralski Pan Jezus.

Na przypiecku kucał... śpiewa się na Podhalu. Jaki musiał być ten naród, który pozwolił sobie w sposób tak bezpardonowy przywłaszczyć Boga, ubrać go w polski ludowy strój, uzbroić w nasze rodzime cechy charakteru, zmusić aby był tolerancyjny dla wszystkiego co z Biblią i przykazaniami może nie było w zgodzie, ale w naszym obyczaju mieściło się cudownie?

Gdzie indziej ten Pan Bóg brzmiałby jak herezja, u nas jest codzienny, zwykły. Jest w tym coś radosnego. Niesposób wybronić się od dociekań... gdzie szukać przyczyn tego, że właśnie tu powstał taki chałupniczy mistycyzm.

Może dlatego, że istniała tu zawsze tradycja daleko posuniętej tolerancji religijnej, Bóg nie palił na stosach, nie

karał okrutnymi egzekucjami. Pochody czarnych mnichów nie przemierzały Zygmuntowskiej Polski.

Nie umiem zapomnieć cytowanego gdzieś zdania Jana Parandowskiego, które zanotowałem w podręcznym notatniku...

...Romantyzm, nowa oszałamiająca poezja, która objęła całą aktualność uczuciową Polski, odcięła nadchodzące pokolenia od starej literatury. To, co zostało po tamtej stronie bujnej przegrody, miało tylko znaczenie zabytku. Zeszczuplała historia ducha polskiego i żyjemy tak do dziś, jakby nasza literatura zaczęła się dopiero w wieku XIX...

Kiedy wczytywałem się w teksty opublikowane w „Dramatach staropolskich" zastanawiałem się nad tym, jak wiele straciliśmy przez to, że wzorem naszym stała się literatura XIX wieku, obciążona tragedią narodu, nie zaś literatura wieku złotego, jasna, optymistyczna, wolna, swobodna, słoneczna... Może to tu gdzieś szukać należy przyczyny tego, że teatr nasz do dzisiaj nie umie się bawić, umie najwyżej drwić.

Dlatego wracam zawsze do tego co niesie z sobą tradycja teatru ludowego, o wiele bardziej zabawnego, niż wszystko inne. O wiele bardziej naturalnego.

O jakże często mam dość po uszy tego mrocznego rozstrzygania przy każdym przedstawieniu spraw ostatecznych... naszego bytu... aluzji, wzajemnych porozumień, znaków dla wtajemniczonych.

Widowiska pastoralne niezwykle szybko wyłamywały się ze ścisłych ram kościelnych, początkowo usunięto je z wnętrza kościoła, potem nawet zakazano wystawiania ich na terenie okalającym kościoły. Były zbyt świeckie... stały się swoistym samorodnym ludowym teatrem...

Ile prawdy o trudnym życiu prostych ludzi zawarto w tych w tekstach... prawdy nieoficjalnej, niecenzuralnej...

Nie było nas był las

nie będzie nas będzie las...

to popularne powiedzenie jest przecież symbolem przetrwania nadziei... upornego trwania.

To dlatego w latach niewoli obyczaj ten stał się znakiem niepodległego trwania narodu. To tu, w widowiskach jasełkowych pojawił się ułan, polski strój, pobrzmiewały nuty piosenek o majowej jutrzence, czy bitwie pod Stoczkiem. Puste miejsce przy każdym stole wigilijnym, kolędy śpiewane w rodzinnym gronie, wreszcie jasełkowe widowiska to były elementy trwania. Czy to była religia czy już obyczaj narodowy?

Co stałoby się gdybyśmy dziś postanowili zebrać kilkunastu aktorów i ruszyli z pochodem kolędniczym.

Co z bogatej tradycji wybralibyśmy do naszego widowiska?

Przede wszystkim teksty najstarsze, nieskażone dziewiętnastowiecznym mieszczańskim sentymentalizmem, dydaktyczne, proste i szczere. Teksty dla teatru jedynego w swoim okresie, a więc uniwersalne... teatr kompletny swego czasu.

To wtedy właśnie wykształciły się charakterystyczne cechy polskich widowisk pastoralnych więc...

...przeniesienie dziejów narodzenia na rodzimy polski grunt. Już w chwili, gdy pojawia się pierwszy człowiek na ziemi Adam, jest on polskim chłopem

...góralski charakter scen pasterskich wraz z typową rubasznością, zabawnym strachem (rodem z interemedio) w chwili zwiastowania, opowiadaniem o tym strachu, polską drogą do Betleem (np. Skalmierz i mogiłę) z pasterzem spóźnionym do szopy

...z typowo polskim żartobliwym stosunkiem do postaci trzech królów, którzy obcy polskiemu charakterowi stanowili zawsze rodzaj zabawnego dziwactwa

...z wyraźnym społecznym akcentem próśb pasterskich i tym zabawnym zapewnianiem sobie powodzenia w zamian za przybycie do szopki i złożone dary

...lekceważącym stosunkiem do Józefa, niedorajdy nie umiejącego dać sobie rady

...satyrycznym rysunkiem społeczeństwa ludzi zamożnych tych, którzy niegościnnie odrzucili prośbę rodziny o nocleg... zawsze byli to szlachcic, karczmarz itp...

...z najważniejszym akcentem nadziei...

Podziękujcie pasterze memu synowi,
który się wam zrodził ku pokojowi...
nadziei na lepszy los, spokojniejszą przyszłość,
sprawiedliwość między ludźmi.

I wreszcie forma...

Forma niezwiązanego w całość fabularną widowiska... jakby swobodna improwizacja na zadany temat, próba własnej interpretacji mitu...

Dzisiejsza...

Ale wyciągnąć trzeba na światło dzienne to wszystko co w tradycji tych widowisk było teatrem improwizacji i pomysłu, zabawy i wyzwolenia. Teatru, który czerpał jak mógł najszerzej z dostępnych mu skąpych wieści o świecie, a ponieważ były skąpe i niedokładne, adoptował wszystko na swoją modłę, w sposób autentyczny i bardzo rodzimy.

A zatem trzeba wyzwolić w tym przedstawieniu swobodę działania aktorów, pozwolić im być sobą w jak największym stopniu... i trzeba samemu mieć wiarę w to, że oni tacy właśnie jacy są, stanowią konkretną wartość w teatrze, wartość która pozwoli na stworzenie łączności między nimi i widownią...

To tyle...

JAN SKOTNICKI

Zespół artystyczny w sezonie 1973/1974

ALINA OBIDNIAK — DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

W roku 1955 ukończyła Wydział Aktorski PWST w Krakowie. Potem studiowała na Wydziale Reżyserii Instytutu Filmowego w Moskwie (pod kierunkiem prof. Aleksandra Dowżenki).

W roku 1960 rozpoczęła pracę reżyserską w Gnieźnie. Jej inscenizacja „Irkuckiej historii" Arbuzowa otrzymała

nagrodę Ministra Kultury i Sztuki na II Kaliskich Spotkaniach Teatralnych.

W latach 1963—1970 sprawowała dyrekcję i kierownictwo artystyczne Teatru im. W. Bogusławskiego w Kaliszu. W jej bogatym dorobku reżyserskim spore miejsce zajmują prapremiery utworów polskich („Pamiętnik matki" wg M. Fornalskiej, „Pogranicze — południk S" Bratkowskiego). Reżyserowała w teatrach Łodzi, Gniezna, Kalisza, Warszawy, Zabrza, Wrocławia, Wałbrzycha, Szczecina, Tuzli (Jugosławia) oraz w warszawskim i wrocławskim Teatrze Telewizji.

Do ważniejszych prac reżyserskich zaliczyć można: „Sennik współczesny" wg T. Konwickiego, „Fizyków" Dürrenmatta, „Kordiana", „Sen srebrny Salomei", „Wieczór trzech Króli".

Jest laureatką wielu nagród i wyróżnień.

W roku 1965 otrzymała nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za „Pamiętnik matki".

JANUSZ DEGLER — KIEROWNIK LITERACKI

W roku 1961 ukończył studia polonistyczne na Uniwersytecie Wrocławskim i rozpoczął pracę w Katedrze Literatury Polskiej.

W roku 1970 doktoryzował się na podstawie rozprawy „Inscenizacje sztuk S.I. Witkiewicza w okresie międzywojennym", za którą otrzymał nagrodę Ministra Oświaty i Szkolnictwa Wyższego.

Obecnie jest adiunktem Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

Rozprawy, artykuły i recenzje publikował w „Odrze", „Pamiętniku Teatralnym", „Dialogu", „Pamiętniku Literackim", „Zagadnieniach Rodzajów Literackich"; jest współredaktorem „Prac Literackich".

W latach 1964—1972 był sekretarzem Wrocławskiego Towarzystwa Przyjaciół Teatru, a od roku jest jego prezesem.

Za pracę społeczną otrzymał odznakę „Zasłużonego Działacza Kultury".

GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI — REŻYSER

W roku 1968 ukończył Wydział Aktorski PWST w Warszawie. Występował w Teatrze im. Osterwy w Lublinie (1968—1969) i Teatrze Polskim w Poznaniu (1969—1971). Ważniejsze role: Wacław („Zemsta"), Władysław („Klub Kawalerów"), Stach („Krakowiacy i Górale").

W roku 1971 rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii PWST w Warszawie.

Jednocześnie występuje w warszawskim Teatrze Polskim. Od wielu lat współpracuje z amatorskim ruchem teatralnym.

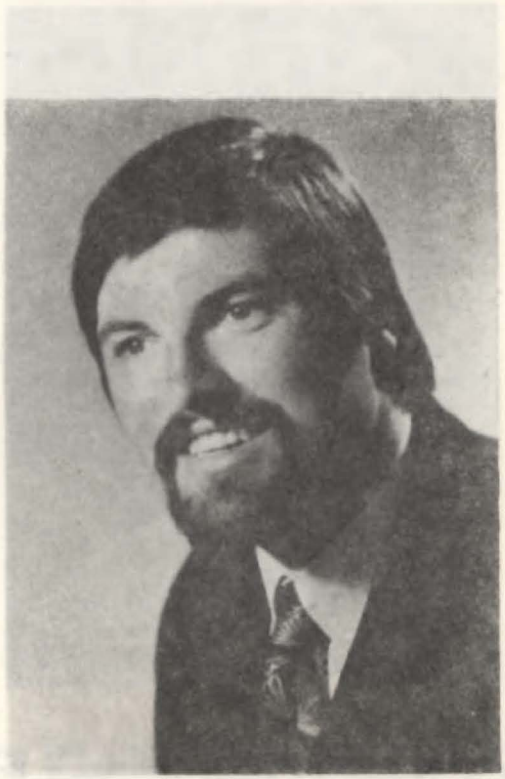
Spektakl „Pierścienia Wielkiej Damy" w Teatrze Dolnośląskim jest jego debiutem reżyserskim.

ALEKSANDRA SELL-WALTER — SCENOGRAF

W roku 1952 ukończyła ekonomię w WSE w Krakowie. W roku 1958 uzyskała dyplom scenografa w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (pracownia prof. A. Stopki). Jako scenograf pracowała w teatrach Tarnowa, Wrocławia, Sosnowca i Zabrza; współpracowała z teatrami w Krakowie i Szczecinie oraz z telewizją katowicką. Brała udział w kilku wystawach, obecnie przygotowuje wystawę indywidualną prac scenograficznych w Krakowie.

Wyróżniona została Odznaką Zasłużonego dla rozwoju woj. Katowickiego.

BORYS SERWATKIEWICZ — SEKRETARZ LITERACKI



W roku 1973 ukończył studia polonistyczne na Uniwersytecie Wrocławskim.

Pisał pracę magisterską z historii opery u prof. Mieczysława Klimowicza.

ZUZANNA ŁOZIŃSKA

Pracę sceniczną rozpoczęła jako tancerka w roku 1913 w Operetce Lwowskiej; w roku 1918 była primabaleriną w Teatrach Miejskich we Lwowie.

W tym czasie rozpoczyna studia aktorskie pod kierunkiem Ireny Trapszo i Wandy Siemaszkowej.

Jako aktorka debiutuje w roku 1920 rolą Wojewodzianki w „Zaczarowanym Kole" Rydla.

Odtąd przez 8 lat grała i tańczyła na przedstawieniach w teatrach lwowskich (czołowe partie w „Jeziorze Łabędzim", „Coppelii", „Wieszczce lalek", Klara w „Ślubach panieńskich", Maria w „Lekkomyślnej siostrze").

W roku 1927 rezygnuje z tańca i gra wyłącznie w teatrach dramatycznych (Kraków w latach 1928—1931, Lwów 1931—1933).

W latach 1933—1939 sprawowała dyrekcję Teatru Pokucko-Podolskiego w Stanisławowie.

Po wojnie gra we Lwowie, Katowicach i Opolu. W roku 1947 obejmuje dyrekcję Teatru w Jeleniej Górze. W latach 1950—1954 i 1960—1962 jest Kierownikiem Artystycznym tego teatru, gdzie gra, reżyseruje i odnosi kolejne sukcesy.

W poprzednim sezonie szczególnym powodzeniem u publiczności cieszyła się „Zabawa w koty", gdzie Zuzanna Łozińska kreowała główną rolę.

W tym sezonie obchodzić będzie jubileusz sześćdziesięciolecia pracy artystycznej.

KAROL CHORZEWSKI

W roku 1927 ukończył Szkołę Dramatyczną przy Państwowym Konserwatorium w Poznaniu.

Debiutował w Teatrze Polskim w Poznaniu. Ważniejsze role w Teatrze Dolnośląskim: Bartolo („Cyrulik Sewilski"), Szewc („Czarująca szewcowa"), Mąż („Ich czworo"), Koleb („Świerszcz za kominem").

STEFAN MIEDZIŃSKI

W roku 1929 ukończył dwuletnią Szkołę Dramatyczną w Sosnowcu i w roku 1930 debiutował rolą Chochlika w „Balladynie" na Scenie Teatru Miejskiego w Sosnowcu. Po wojnie występował w teatrach Sosnowca, Częstochowy, Katowic, Słupska; od roku 1959 jest aktorem Teatru Dolnośląskiego.

Ważniejsze role: Florek („Ożenić się nie mogę"), Kali („W pustyni i w puszczy"), Don Basilio („Wesele Figara"), Dulski („Moralność Pani Dulskiej"), Pigwa („Sen nocy letniej").

ZBIGNIEW STOKOWSKI

W roku 1947 ukończył PWST w Łodzi. Występował w teatrach Warszawy, Łodzi, Bydgoszczy, Olsztyna, Katowic, Kalisza, Zielonej Góry, Jeleniej Góry. W swoim dorobku ma ponad 80 ról, m. in.: Chlestakow („Rewizor"), Ślaz („Lilla Weneda"), Rejent („Zemsta"), Gospodarz („Wesele").

Brał udział w filmach „Trzy starty" i „Zimowy zmierzch".

Wyróżniony odznakami: „Zasłużony dla Warmi i Mazur" i „Zasłużony Działacz Kultury".

ZOFIA FRIEDRICH

Debiutowała w roku 1946 w amatorskim Teatrze Kolejarza w Zielonej Górze; w roku 1953 uzyskała dyplom PWST w Krakowie. Występowała w teatrach Zielonej Góry, Poznania, Wałbrzycha; od roku 1964 pracuje w Teatrze Dolnośląskim.

Ważniejsze role w sztukach: „Panna Maliczewska", „Śluby panieńskie", „Fizycy", „Opera za trzy grosze", „Elektra", „Dobry człowiek z Seczuanu". Odznaczona Srebrnym Krzyżem Zasługi.

PAWEŁ BALDY

Pierwsze kontakty z teatrem od roku 1946. Dyplom uzyskał w roku 1951.

Grał w następujących teatrach: Opole, Kalisz, Łódź — Teatr im. Jaracza, Bydgoszcz, Gdańsk — Teatr Wybrzeże (za dyrekcji Zygmunta Hübnera), od roku 1960 w Jeleniej Górze.

Ważniejsze role: Nieznamow — „Grzesznicy bez winy", Ferdynand Kokl — „Henryk VI na łowach", Otello — „Otello", George „Myszy i ludzie", Orgon w „Świętoszku", Pobiedonosikow — „Łaźnia", Eddi — „Widok z mostu", Harpagon w „Skąpcu", Piotr w „Ludziach i cieniach", Balastnikow — „Babie lato", Czepiec i Upiór w „Weselu", Pantalone w „Sludze dwóch panów", Komisarz — „Pułapka na samotnego mężczyznę", Möbius w „Fizykach", Skapen w „Szelmostwach Skapena".

HENRYKA DYGDAŁOWICZ-BALDY

Na scenie występuje od roku 1950. Ważniejsze role: Helenka („Wodewil warszawski"), Klara („Śluby panieńskie"), Hanka („Ich czworo"), Hanka („Moralność Pani Dulskiej"), Matka („Kartoteka"), Smeraldina („Sługa dwóch panów").

STANISŁAW ŁOPATOWSKI

Na scenie występuje od roku 1953 w teatrach Łodzi, Olsztyna, Szczecina, Kielc.

W Teatrze Dolnośląskim pracuje od roku 1957.

Ważniejsze role: Czepiec („Wesele"), Klaudiusz („Hamlet"), Wojewoda („Mazepa"), Morgal („Krakowiacy i Górale"), Schwerin („Cienie i ludzie").

Brał udział w 15 filmach (m. in. „Wilcze echa", „Potop").

GRAŻYNA JUCHNIEWICZ

Na scenie występuje od roku 1955.

Grała w teatrach Grudziądza (1955—1959), Torunia (1959—1962), Białegostoku (1962—1969), Zabrza (1969—1970); od roku 1970 pracuje w Teatrze Dolnośląskim. Ważniejsze role: Anna („Grzech"), Helena („Sen nocy letniej"), Ariel („Burza"), Sonia („Wujaszek Wania"), Klara („Śluby panieńskie"), Masza („Pamiętnik Szubrawca").

ZBIGNIEW SZYMCZAK

W roku 1961 ukończył PWST w Krakowie. Występował w teatrach Łodzi, Krakowa, Opola, Częstochowy.

Ważniejsze role: Bukowicz („Grzech"), Rodrygo („Cyd"), Wierszynin („Trzy siostry"), Einstein („Fizycy"), Argant („Szelmostwa Skapena"), Agamemnon („Oresteja").

JANINA JANKOWSKA

Na scenie występuje od roku 1955.

Grała w teatrach Gniezna, Bydgoszczy, Zielonej Góry; od roku 1972 jest aktorką Teatru Dolnośląskiego. Ważniejsze role: Alina („Balladyna"), Kasandra („Oresteja"), Elwira i Justysia („Mąż i żona"), Flora („Ciotunia"), Stefka („Panna Maliczewska"), Szewcowa („Czarująca szewcowa"), Lullu („Skiz"), Raniewska („Wiśniowy sad").

STANISŁAW RACZKIEWICZ

Na scenie występuje od roku 1962. Grał w następujących teatrach: Poznań, Szczecin, Gdańsk, Grudziądz, Gniezno.

W Teatrze Dolnośląskim gra od roku 1972.

Ważniejsze role: Wacław („Zemsta"), Paź („Maria Stuart"), Oktaw („Nie igra się z miłością"), Chłopiec z deszczu („Dwa teatry"), Chłopiec z orłem w sztuce pod tym tytułem Mariana Kowalskiego.

Wyróżniony odznaką województwa poznańskiego.

MAGDA SZKOPÓWNA-BARTOSZEK

W roku 1962 ukończyła PWST i F w Łodzi. Debiutowała rolą Balladyny w Teatrze Ziemi Łódzkiej, za którą dostała nagrodę, za udany debiut; potem grała w teatrze koszalińskim. Z innych ról którą, ceni sobie najbardziej to Zosia („Jan Maciej Karol Wścieklica"; wyróżnienie na festiwalu kaliskim).

Od 20 lat współpracuje z ruchem amatorskim w zespołach Żywego Słowa.

Od roku 1971 jest aktorką w Teatrze Dolnośląskim.

ZBIGNIEW BARTOSZEK

Dyplom aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Pracował w teatrach: Łodzi (Teatr Ziemi Łódzkiej), Koszalina — Słupska, Rzeszowa, Gorzowa. Obecnie pracuje w Państwowym Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze.

Ważniejsze role: debiut rolą Smugonia — „Uciekła mi przepióreczka" Żeromskiego, Józef Lippi — „Huzarzy" Brealа, Błochin — „Babie lato" A. Arbuzowa, Profesor — „Rachunek nieprawdopodobieństwa" Jurandota, Skapen i Argant — „Szelmostwa Skapena" Moliera, Kuligin — „Burza" A. Ostrowskiego, Wadziński — „Lato w Nohant" J. Iwaszkiewicza, Andrzej — „Trzy siostry" Czechowa, Putyfor — „Żywot Józefa" M. Reja w inscenizacji K. Dejmka (Rzeszów), Lipowski — „Szczęście Frania" Wł. Perzyńskiego.

KAZIMIERZ MIRANOWICZ

W roku 1957 ukończył PWST w Krakowie. Występował w teatrach Krakowa, Tarnowa, Gniezna, Torunia, Zielonej Góry; od roku 1973 pracuje w Teatrze Dolnośląskim.

Ważniejsze role: Henryk VI („Henryk VI na łowach"), Harry („Jutro" Conrada), Teodor („Pies ogrodnika"), Walery („Powrót posła"), Gospodarz („Wesele").

TERESA LEŚNIAK-MIRANOWICZ

Ukończyła historię na Uniwersytecie Poznańskim. W roku 1963 uzyskała dyplom PWST w Warszawie. Występowała w teatrach Tarnowa, Torunia, Zielonej Góry; od nowego sezonu zaangażowana została do Teatru Dolnośląskiego.

Ważniejsze role: Marcelina („Pies ogrodnika" Lope de Vegi), Panna Młoda i Maryna („Wesele"), Gabriela („Rozbitki"), Matylda („Odwety" Kruczkowskiego).

STANISŁAW KOZYRSKI

W roku 1963 ukończył Wydział Aktorski PWSTiF w Łodzi. Występował w teatrach: Opola (1963—1966), Kielc (1966—1967), Częstochowy (1967—1970), Wałbrzycha (1970—1973); od nowego sezonu zaangażowany został do Teatru Dolnośląskiego.

Ważniejsze role: Papkin („Zemsta"), Wysocki („Noc listopadowa"), Kmicic („Potop"), Antek („Chłopi"), Odys („Achilles i panny"), Reżyser („Jasełka-moderne").

JADWIGA DRENKOWSKA-WERESZKO

Ukończyła Wydział Aktorsko-Wokalny PWSM we Wrocławiu. W latach 1964—1969 występowała w Operetce Dolnośląskiej; współpracowała z Kabaretem „Dreptak" we Wrocławiu. Od roku 1971 pracuje w Teatrze Dolnośląskim, grając m.in. w „Królowej Przedmieścia" i „Szelmostwach Skapena".

BOLESŁAW ANDRZEJCZYK

Debiutował w roku 1949 w Teatrze Dolnośląskim. Potem występował na scenach Wrocławia, Gniezna, Opola, Poznania, Zielonej Góry, Częstochowy, Bielska-Białej, Tarnowa Gdyni i Grudziądza.

Ważniejsze role: Oberon („Sen nocy letniej"), Maurycy („Rozbitki"), Kostryn („Balladyna"), Michał („Pierwszy dzień wolności"), Paweł („Rodeo" Ścibora-Rylskiego).

IRENA KRAWCZYKÓWNA

Na scenie występuje od roku 1966 w teatrach Sosnowca (1966—1968), Grudziądza (1968—1969), Zabrza (1970—1972).

W roku 1972 zaangażowana została do Teatru Dolnośląskiego.

Ważniejsze role: Myszka („W czepku urodzona"), Hanna („Droga do Czarnolasu"), Stella („Przy drzwiach zamkniętych") Rusałka („Legenda"), Zerbineta („Szelmostwa Skapena").

ROMAN TALARCZYK

W roku 1972 ukończył PWSTiF w Łodzi i zaangażowany stał do Teatru Dolnośląskiego.

Grał Balsanikowa w „Babim lecie" Abramowa, Nija w Legendzie" i Boba w „Rachunku nieprawdopodobieństwa" arandota.

W czasie studiów grał w kilku filmach („Znicz olimpij-ti", „150 na godzinę", „Stawka większa niż życie", „Czte-ch pancernych i pies").

MARIA MAY-TALARCZYK

Zdała egzamin lalkarski.

W Teatrze Dolnośląskim pracuje od 1972 roku. Gra Rusałkę w „Legendzie", Magdę w „Rachunku nieprawd podobieństwa".

ANDRZEJ KEMPA

W 1965 roku debiutował na scenie warszawskiego kabaretu studenckiego „Coś".

W Teatrze Dolnośląskim pracuje od 1969 roku.

Ważniejsze role: Danis („Swiętoszek"), Dziennikarz („Kartoteka"), Jimmy („Odbijany").

Odniósł liczne sukcesy działając w amatorskim ruchu teatralnym.

LUCYNA LENICKA

W roku 1973 ukończyła Wydział Aktorsko-Wokalny PWSM w Warszawie i zaangażowana została do Teatru Dolnośląskiego.

Otrzymała wyróżnienie na Konkursie Wokalistów im. Jana Kiepury w Krynicy.

Występowała z własnym recitalem w radio i telewizji.

JAN BOGUSZ

W roku 1971 ukończył Wydział Aktorski PWSTiF w Łodzi i zaangażowany został do Teatru Dolnośląskiego. Debiutował rolą Kantka w „Królowej Przedmieścia", grał Wróbelkowskiego w „Domu otwartym", Leandra w „Szelmostwach Skapena", Wilkołaka w „Legendzie".

ANNA ALEKSA

W roku 1973 ukończyła Wydział Aktorsko-Wokalny PWSM w Warszawie i zaangażowana została do Teatru Dolnośląskiego.

W czasie studiów występowała w Operetce Warszawskiej.

PAWEŁ GRĄDZKI

W roku 1973 ukończył Wydział Aktorsko-Wokalny PWSM w Warszawie i zaangażowany został do Teatru Dolnośląskiego.

W czasie studiów występował w Teatrze Wielkim w Warszawie i w Teatrze Stara Prochownia.

CZESŁAWA RADZIUKIEWICZ-GRĄDZKA

W roku 1973 ukończyła Wydział Aktorsko-Wokalny PWSM w Warszawie i zaangażowana została do Teatru Dolnośląskiego.

Występowała w licznych imprezach organizowanych przez stołeczną Estradę.

Makowski
32-62-47

Cena 10,— zł