29/XI.59 r.

LISTY TEATRU POLSKIEGO

26

WARSZAWA SEZON 1959-1960

TEATR POLSKI

Scena Kameralna

Warszawa, ul. Foksal 16

Sezon: 1959–1960

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W niedzielę, dn. 29 listopada 1959 r. o godz. 19.30

po raz 4

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

KAROL ČAPEK

R. U. R.

Zbiorowy dramat w trzech aktach z komediowym prologiem

Przekład Andrzeja Sieczkowskiego

OSOBY:

Harry Domin	Marian Wyrzykowski
Inż. Fabry	Konrad Morawski
Dr Gall	Jan Kobuszewski
Dr Hallemeier	Franciszek Dominiak
Konsul Busman	Kazimierz Dejunowicz
Architekt Alquist	Jan Ciecierski
Helena Glory	Justyna Kreczmarowa
Nana, jej piastunka	Maria Żabczyńska

ROBOTY:

Mariusz	Andrzej Wiśniewski
Sulla	E. Berger-Jankowska
Radius	Józef Maliszewski
Damon	Zygmunt Listkiewicz
Inicjusz	Lech Komarnicki
Helena	Hanna Stankówna
Robot pierwszy	Maciej Karaś
Robot drugi	Jaromir Chomicz
Robot trzeci	Czesław Bogdański

Rzecz dzieje się w siedzibie firmy Rossum's Universal Robots (Uniwersalne Roboty Rossuma)

Scenografia: Otto Axer Reżyseria: Maria Wiercińska

Muzyka: Piotr Perkowski

Asystent reżysera: Lech Komarnicki (PWST)

Przerwy po I i III odsłonie

Plan przedstawień

Teatr Polski: (ul. Karasia 2) Poniedziałek, 30 listopada – nieczynny.

Scena Kameralna: (ul. Foksal 16) Poniedziałek, 30 listopada – nieczynny.

Fot. Karol Plicha

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Konstanty Ildefons Gałczyński:

NA KARLOVYM MOŚCIE

Dość lat po świecie chodzę
i widziałem różności,
ale nie masz jak w Pradze
na Karlovym Moście!

Figury mostu strzegą,
rzeźby wrzeszczący barok.
Słońce świeci. Wiatr słońcem
potrąca jak gitarą;

(tylko na loki twoje
kształty tych rzeźb zamienię;
a gitarę na słońce;
a struny na promienie).

A nad rzeźbami chmury,
a wdole złotawa,
zamyślona jak żona,
Smetanowa Wełtawa.

Kiedyś, w tym samym miejscu,
stał tutaj Most Judyty,
chadzał tędy Petrarka
i Dante znamienity,

a teraz chłopczyk mostem
śpieszy, dodaje kroku;
on niesie kufel z piwem
pod rzeźbami baroku;

za chłopczykiem murarze
i starcy uśmiechnięci,
żołnierze i malarze,
robotnicy, poeci.

Bo na Moście Karlovym,
bo na Karlovym Moście
noc niewoli przepłoszył
mocny wicher wolności.

A mnie się serce śmieje,
ot, z radości bym płakał,
bo nie wiem, co piękniejsze:
oczy twoje czy Praga.

Więc trzy flagi, jak dziecko
tulę do ust, jak cacko:
polską i radziecką,
i czechosłowacką.

Praha, w lutym 1949 r.

Maksym Gorki:

...Nie znam nic piękniejszego, bardziej złożonego, ciekawszego niż człowiek. Człowiek jest wszystkim. Stworzył nawet Boga.

Jestem pewien, że człowiek zdolny jest do doskonalenia się w nieskończoność i że cała jego działalność będzie się rozwijała z nim razem; z nim razem po wiek wieków. Wierzę w nieskończoną ciągłość życia, życie zaś, w moim rozumieniu — to dążenie ku doskonaleniu ducha. Ale widzę także, iż od pewnego czasu rozwój człowieka idzie krzywo — rozwija się nasz umysł z ignorowaniem uczucia. Sądzę, że to dla nas szkodliwe. Trzeba, żeby intelekt zespolił się z instynktem w zgodnej harmonii, wówczas, zdaje mi się, że my i wszystko, co nas otacza, staniemy się żywsi, bardziej świetlani, radośni. Wierzę, że to jest możliwe.

(Z listu do Ilji Riepina z 1889 r. — Tłum. J. Dmochowska. PIW, Warszawa 1957.)

Konstanty Ciołkowski:*

...Na początku są myśl, fantazja i bajka. Za nimi kroczy obliczenie naukowe. W końcu — realizacja większej myśli. Lepiej niż ktokolwiek zdaję sobie sprawę z przepaści dzielącej ideę od jej realizacji, gdyż w ciągu mego życia nie tylko myślałem i obliczałem, lecz także pracowałem rękoma.

---

* K. Ciołkowski (1875—1935) uczony i wynalazca rosyjski, pochodzenia polskiego: prekursor teorii lotów międzyplanetarnych; w r. 1903 zaprojektował silnik odrzutowy (rakietę), mający zastosowanie do lotów międzyplanetarnych. — Wypowiedź niniejsza pochodzi z r. 1926.

Jan Kopecky:

KAROL ČAPEK — JEGO DRAMATY I JEGO DRAMAT

Pięć dramatów napisał Karol Čapek sam, trzy następne z bratem Józefem.

Ale jest jeden dramat Čapka, którego nie znajdziemy w żadnym jego zbiorze. Nie był również grany na scenie. Jest to dramat, który Karol Čapek napisał swoim życiem.

*

Zaczyna się ten dramat na pozór beztrosko. Liryczną komedią o śmiałej, zdobywczej młodości rozbójnika — o młodości, która buntuje się przeciw wszelkiemu filisterstwu, która musi „zerwać każdą różę" i wesoło bije się ze wszystkim, co jej stanie na drodze.

Młodość tę przeżywał autor przed pierwszą wojną światową, ale sztuka o niej została napisana dopiero po wojnie. Jako wspomnienie, a jednocześnie jako pożegnanie z młodością.

Niechętnie się z nią Čapek żegnał. Ciężko mu było pogodzić się z tym, że nie można nadal tak wesoło, dziko i beztrosko żyć. „Jakie wiecznie świeże jest bezprawie, jak bohatersko nosi się ciężar nieodpowiedzialności!"

Sztuka ta, pełna liryki i humoru, sławi młodość, ale kto zagłębi się pod powierzchnię słów, dosłyszy w *Rozbójniku* nutkę smutku. Smutku, że można stać się takim rozbójnikiem. A także dlatego, że autor sam nie wie, którędy trzeba iść. Gorzki ma smak ta miła i zabawna komedia, ale właśnie ta gorycz jest jej poezją.

Pierwsza sztuka była wspomnieniem. Wszystkie następne są współczesne, chociaż wszystkie miały utopijny charakter.

Dramat *R.U.R (Rossum's Universal Robots)* był sensacją. Rozszedł się po całym świecie i był fundamentem sławy Čapka. Jest to wspaniały obraz zamerykanizowanej cywilizacji, która jest zdolna wynaleźć sztucznego człowieka-robota, ale jej własne wewnętrzne prawo, każące uganiać się za zyskiem, doprowadza ją do tego, że wynalazek obraca się przeciw niej i niszczy ją. Satyryczny dramat, mocny i przenikliwie proroczy. Sam Čapek nie zdawał sobie sprawy z tego, jak daleko zaszedł. Nie widzieli tego również ówcześni krytycy. Dopiero pewien dystans, wydarzenia trzech następnych dziesiątków lat odkrywają nam robotów Čapka jako wzór przyszłego człowieka — o ile będzie nadal trwać ustrój kapitalistyczny. Čapek bowiem odkrył, że system produkcji i zysku przedsiębiorcy kieruje rozwojem społeczeństwa niezależnie od tego, jakie moralne ideały są głoszone. Ludzkość ginie dla dywidend akcjonariuszy *R.U.R.* — mówi sztuka, która jest po dziś dzień czymś więcej niż tylko dokumentem i wspania-

KAROL ČAPEK

1890—1938

łym spektaklem, więcej niż oskarżeniem. Jest żywą przestrogą.

R.U.R. świadczy, że Čapek widział, dokąd prowadzi kapitalizm. A jednak nie wszczął przeciw niemu walki. I mimo że w następnej sztuce, napisanej wespół z bratem Józefem, scenicznej feerii *Z życia owadów* postawił przed współczesną kapitalistyczną cywilizacją satyryczne zwierciadło tak ostre, że aż wywołał prawdziwą krucjatę przeciw obydwu autorom — przecież zatrzymał się przed rewolucyjną drogą. Bał się kosztów, które walka ta musiałaby pochłonąć.

Nie zna innego tekstu, tylko pomoc od przypadku do przypadku. Czuje się w kapitalistycznym świecie jak cudzo-

ziemiec, czuje jak „nagi w cierniach z gołymi rękami", czuje swoją słabość i niemożność, by pomóc światu i ocalić własne sumienie, ale nie znajduje innego rozwiązania, jak „zbierać tu i ówdzie okruchy względnego dobra". Takie są właśnie dwie następne sztuki lat dwudziestych: *Sprawa Makropulos* i *Adam Stworzyciel*. Pierwsza z nich usiłuje dowieść, że życie takie, jakie jest, jest dobre i człowiek nie powinien starać się o jego przedłużenie, druga zaś dochodzi do wniosku, że każda rewolucja wraca znowu do swego punktu wyjścia i że tego świata i jego ustroju nie da się ludzkimi siłami przerobić. Radzi więc pogodzić się z nim i wybierać sobie z niego to, co go może zrobić bardziej znośnym.

A potem dramaturg milknie. Milknie na całych dziesięć lat. Jest to milczenie przymusowe, gdyż nie miał w dramacie więcej nic do powiedzenia. Życie w tym czasie poddaje próbie tezy z jego dwóch ostatnich sztuk — i tezy owej próby nie wytrzymują.

Lata te bywają określane jako lata kryzysu pisarza. Mogą być jednak również określone jako lata wewnętrznego wstrząsu, z którego się rodzi bojownik. W tych trzydziestych latach historia sama pisze dramaty, a w Čapku wzbierają nowe siły. Przejawia się to w roku 1935 w nowej powieści satyrycznej pt. *Inwazja jaszczurów* i wkrótce potem coraz wyraźniej w dramacie *Biała zaraza* napisanym w latach hiszpańskiej wojny domowej i wzrastającej groźby ze strony hitlerowskich Niemiec.

Biała zaraza uciekająca się do formy utopii oddaje metodą całkowicie realistyczną konflikt dyktatury z wolnością. Konkretnemu niebezpieczeństwu z jego armatami i obozami koncentracyjnymi Čapek przeciwstawia osamotnionego idealistę, wynalazcę leku przeciw „zarazie", którego bronią są strzykawka do injekcji i moralne postulaty humanitarne. Wytykano Čapkowi, że postawił przeciwko sobie nierówne siły. Dziś rozumiemy, że Čapkowi chodziło właśnie o to, by tylko pokazać, jak gadający demokraci, nie umiejący swej idei wspólnie z ludem przeistoczyć w siłę materialną, są właściwie współwinnymi swej porażki i porażki sprawy ludzkości. Napisał przestrogę. Nie tylko przed tymi, którzy wtedy przygotowywali wojnę, ale również przed tymi, którzy przeciwko sile sfanatyzowanych tłumów nie potrafią postawić zjednoczonej siły prawdziwego ludu. Na tym polega i dziś aktualność *Białej zarazy* i dlatego jest ona wiecznie żywą sztuką na scenach teatrów dzisiejszych.

Należało jednak powiedzieć jeszcze jedno słowo, przejść od przestrogi przed niebezpieczeństwem do wezwania do walki przeciw niemu.

Słowo to powiedział Čapek dramatem *Matka*. Ostatnim swoim dramatem. Premiera odbyła się już w tragicznym roku 1938 — w roku Monachium, którego ciężaru nie udźwignęło już serce autora. W *Matce* Čapek poznał nieprzyjaciela. Tam go określił. Tam wziął nawet karabin do ręki.

Owo matczyne „idź" z zakończenia sztuki oznacza początek nowej drogi Čapka. To sam Karol Čapek chwyta za broń. Znalazła się droga do ludu. Ale wtedy nadeszła

śmierć. Tylko w połowie była dziełem choroby. Przede wszystkim spowodowali ją ludzie. Ci, którzy w tym Čapku rozpoznali nieprzyjaciela i na jesieni 1938 roku w ponurych dniach pomonachijskich zaszczuli go na śmierć.

Dzieło się zamknęło. Ale przed dalszym życiem tego dzieła otworzyła się nowa droga. Droga do tych wszystkich, do których swymi wewnętrznymi tendencjami zmierzało. Do bojowników „o demokrację czynów". W tych latach Juliusz Fučik podał rękę Čapkowi, a razem z nim cały front lewicowy. Ale Monachium — kiedy prawica biła zranionego, dumnego człowieka, który tragedię kraju i ludu przyjął jako tragedię osobistą — Čapek nie przetrzymał.

W latach czterdziestych chciano zrobić z Čapka autora burżuazyjnej przeszłości. Ale w jego dziele tkwiły tendencje ruchu naprzód — i ten ruch działa nadal, chociaż twórca nie żyje już od przeszło dwudziestu lat.

Dzieło Čapka nie jest dokumentem dnia wczorajszego. Żyje i dziś. Oddziaływuje dziś na nas i dziś do nas przemawia. Należy do nowego świata, który się rodzi. Albowiem okólną drogą i z wielu wahaniami pomagało w obronie tego nowego świata.

Przekład
Marii Erhardt

Stanisław Witold Balicki:

GDY GRAMY PRZYPOWIEŚĆ FILOZOFICZNĄ »R.U.R.«

W słownikach wyrazów obcych, w encyklopediach przy haśle „robot" znajdujemy wzmiankę, że słowo to jest pochodzenia czeskiego. Właśnie Karol Čapek sztuką *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* wprowadził to określenie „sztucznego człowieka" do języków świata.

Premiera tego „zbiorowego dramatu z komediowym prologiem" odbyła się na czołowej scenie Czechosłowacji, w „Narodnim Divadle", dnia 25 stycznia 1921 roku. Stała się odrazu społeczną i artystyczną sensacją, wielkim triumfem autora i realizatorów. Reżyserem był Vojta Novàk, architekturę dekoracji o elementach ekspresjonistycznych i konstruktywistycznych projektował B. Feuerstein, kostiumy zaś wyjaskrawiając amerykański styl bycia postaci przygotował malarz Józef Čapek, brat Karola, współautor kilku jego dramatów.

Obsada aktorska była — jak to się mówi — najmocniejsza, Np. Nanę grała wielkość sceny czeskiej Maria Hübnerova, która — jak notują recenzje — napełniła rolę zawziętym, twardym, nieustępliwym gniewem, wyrażającym się i grą z zaciśniętymi mocno pięściami. Zwrócono nawet uwagę, że kreacja Hübnerovej jest chyba w niezgodzie z propo-

zycją autora, bo z tekstu egzemplarza wyczytać można, iż Nana to mądra kobieta z ludu, pełna dobroci i pobożności.

Ale Hübnerova i inni odtwórcy głównych postaci z firmy „Rossum's Universal Robots" stylem swej gry nie oszczędzali figur kapitalistycznego świata, charakteryzowali swój stosunek do tych, którzy powodowani egoizmem, pychą i chęcią osobistych zysków pchali ludzi i ludzkość w otchłań nieszczęść i kataklizmów.

W najmłodszym, powojennym pokoleniu znaleźli się i tacy, co w sztuce Čapka dopatrzyli się wówczas akcentów przeciw postępowi, jaki niesie techniczna myśl ludzka. W ramach szerszej polemiki zabrał głos i sam Čapek (w czasopiśmie „Jeviště" — „Scena"), stwierdzając, że właśnie jego umiłowana idea — heroizm ludzki — skłoniła go ku takiemu właśnie tematowi. Nie chciał przeprowadzać sporu: człowiek a maszyna, nie szło mu o „roboty", ale o ludzi. O to, aby „czuł widz, że teraz idzie o coś nieskończenie cennego i wielkiego, a tym jest ludzkość, człowiek, tym jesteśmy — my!" Jego utopia dramatyczna nie dawała programu ani rozwiązania konfliktów społecznych, była tylko — ostrzeżeniem.

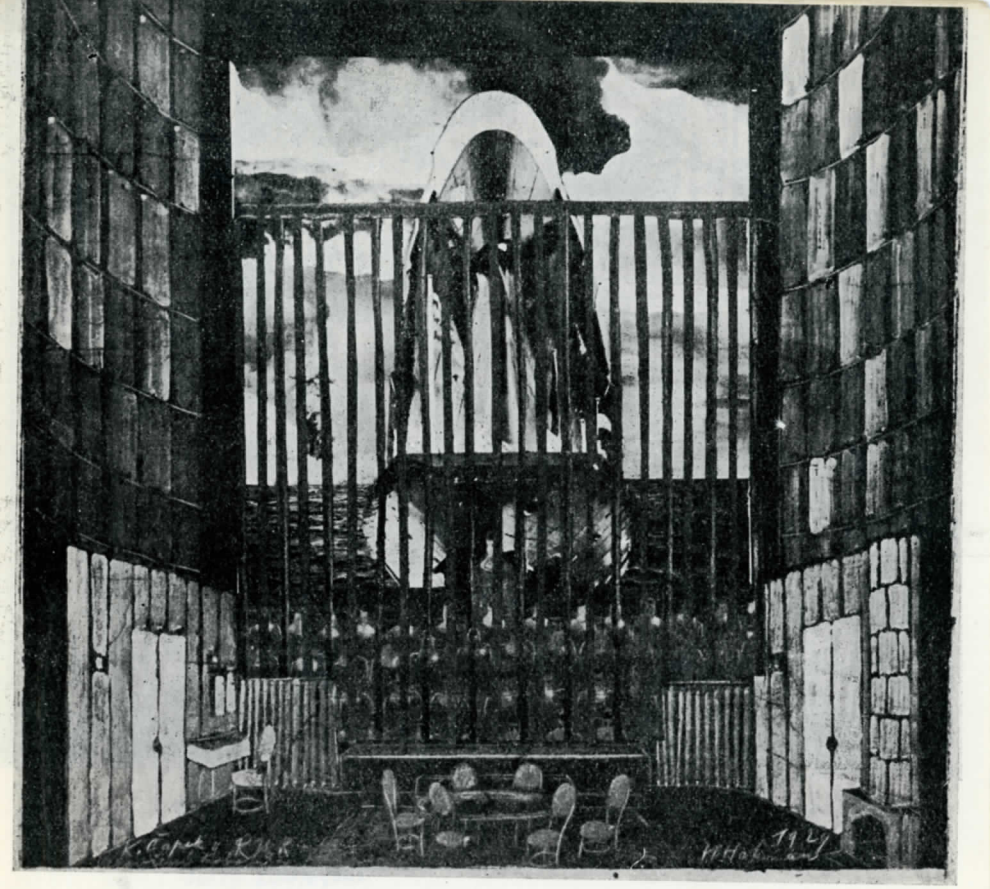
Jak potrzebny był to głos, jak zabrzmiał silnie oryginalną formą artystyczną — dowód w tym, że dramat zdobył dla Čapka i kultury czeskiej największą popularność w świecie, tłumaczony na wiele języków, grany na obu półkulach. Gdy wystawiono *R.U.R.* w Londynie, w dyskusji o problematyce sztuki wzięli udział znakomici a dowcipni adwersarze G. B. Shaw i Chesterton; do swej rozprawki o humanizmie wprowadził ten utwór J. Galsworthy.

W marcu 1924 roku daje premierę *R.U.R.* paryski teatr „Comédie des Champs Elysées". Wkrótce gra tę sztukę Leningrad w tłumaczeniu i opracowaniu A. Tołstoja pt. *Bunt maszyn*. Po premierach m. in. na Węgrzech, w Rumunii, Jugosławii, we Włoszech, grają *R.U.R.* w Tel-Avivie, Buenos Aires i Nowym Jorku. Prapremiera polska odbyła się już dnia 18 lipca 1922 roku w warszawskich „Rozmaitościach", w reżyserii E. Chaberskiego i dekoracjach W. Drabika. Grał *R.U.R.* również Kraków (r. 1924) i Poznań (r. 1929).

„Narodni Divadlo" w Pradze wznowiło sztukę z olbrzymim sukcesem w styczniu 1939 r. W okresie narastającej grozy hitlerowskiego niebezpieczeństwa zabrzmiała ona potężnym protestem przeciw zbrodniarzom wojennym, którzy głosząc z gruntu fałszywe idee dążyli do przekształcenia ludzkości w powolne swym zbrodniom roboty.

R.U.R. powróciły na sceny Czechosłowacji w dwóch ubiegłych sezonach, stając się znowu przedmiotem szerokiego zainteresowania. Działacze teatralni i krytycy stwierdzają, że obecnie sztuka nabrała jakby jasności i ma bardzo jednoznaczną wymowę. O ile w okresie jej powstania, mogli poniektórzy odczytywać ją jako rzekome głoszenie naiwnego programu w duchu rousseauwskiego prymitywizmu, powrotu do natury — to dziś symbolika *R.U.R.* jest równoznaczna z podstawowym problemem ludzkości: technika dla człowieka czy przeciw człowiekowi.

Jest to problem, który gnębi i przeraża cały — w tym

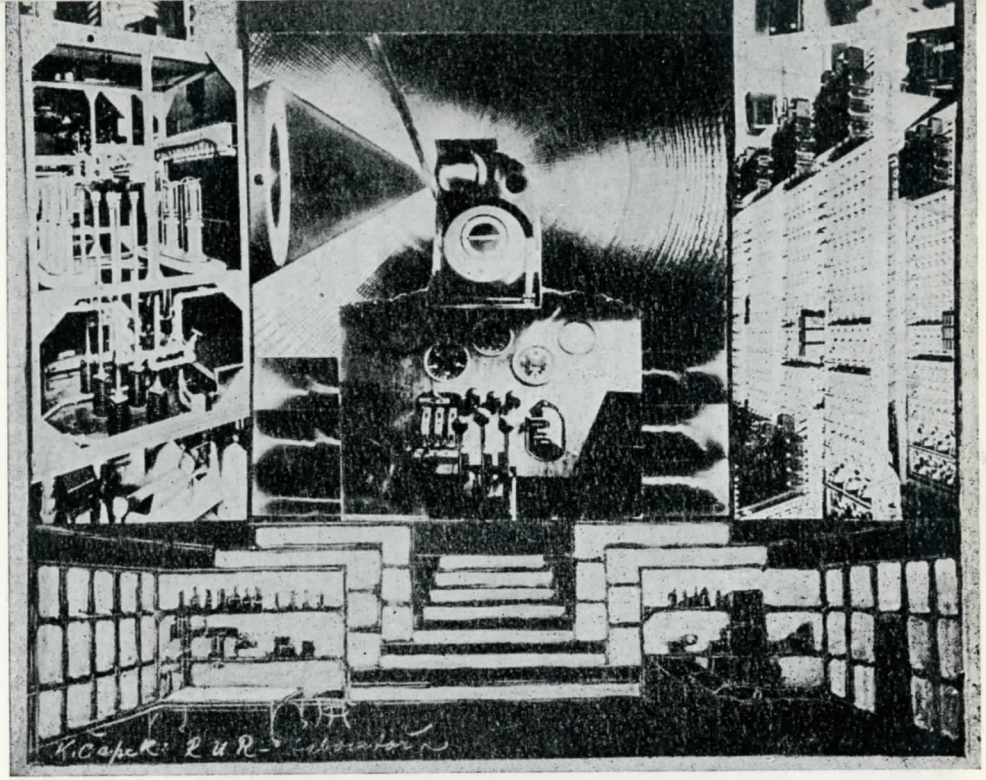


Vlatislav Hofman. Projekt dekoracji do *R.U.R.* Karola Čapka (akt II), zrealizowany w r. 1929 w „Vinohradskem Divadlo" w Pradze

najpełniejszym i najgłębszym znaczeniu — humanistyczny świat. Zarówno wybitne indywidualności, jak i narody miłujące pokój, rozwój człowieka, szczęście. Zimna wojna, wyścig zbrojeń, wykorzystujące nową gigantyczną rewolucję przemysłową, której przewodzi nauka zwana cybernetyką — rodzą lęk i grozę, wypaczają biologicznie i moralnie jednostki i społeczeństwa, które nie mogą być pewne życia i rozwoju, wiedząc, że zbrodnia, głupota lub tylko omyłka jednego człowieka albo też błąd techniczny automatu, jednego robota, spowodować może nową Hiroszimę.

Technika dla człowieka czy przeciw człowiekowi?

Jest to problem, który wyzwala wspaniałe nadzieje, gdy przeżywamy fakty stulecia, otwierające nową erę ludzkości, fakty takie, jak lądowanie rakiety radzieckiej na Księżycu i pracę radzieckiego „Łunnika", który przekazuje na Ziemię fotografie nieznanej drugiej strony Srebrnego Globu. Wtedy mamy dowód, że maszyną kieruje mądrość i wola człowieka miłującego pokój, postęp wiedzy i dobro



Vlatislav Hofman. Projekt dekoracji do *R.U.R.* Karola Čapka (akt III), zrealizowany w r. 1929 w „Vinohradskem Divadlo" w Pradze

powszechne. I wówczas zaczynamy wierzyć, że armia „robotów", owych maszyn elektronowych, które — jak zapowiedziała to czerwcowa konferencja UNESCO w Paryżu — „mogą kierować innymi maszynami, przepowiadać pogodę, rejestrować całą wiedzę świata, komponować muzykę, tłumaczyć z języków obcych, wysyłać rakiety ku gwiazdom i rozwiązywać w ciągu kilku sekund problemy, nad którymi matematycy na próżno trawiliby całe swe życie", itd. itd., aż może do „formułowania własnych, tj, maszyn, poglądów" — w obliczu tych oszałamiających faktów i perspektyw wierzymy, że robot to wyzwolenie człowieka, to pomoc w poznawaniu spraw świata i w przeprowadzaniu rozumowań i zadań przekraczających możliwość człowieka, to początek doniosłej rewolucji umysłowej, która przeobrazi ludzkość.

Konferencja paryska z udziałem 2000 specjalistów z 37 krajów — wśród nich byli uczeni z Francji, ZSRR, Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Szwecji, NRF, którzy dyskutowali możliwość nadania elektronowej maszynie liczbowej zdolności formułowania sądów, jak również logicznego rozumowania, a nawet rejestrowania mechanicznych wzruszeń — ta konferencja zakończyła się optymistyczną, humanistyczną tezą: „Maszyny nie zajmą

miejsca ludzi. Uważamy je jedynie za środek do podniesienia poziomu życia wszystkich i uwolnienia ich od uciążliwych prac pomocniczych, tak aby mieli oni warunki twórczej pracy."

U nas, w Polsce, wolą i heroicznym działaniem całego narodu jest takie współbudowanie sił pokoju i postępu, by głupota lub szaleństwa zbrodniarzy wojennych nie mogły grozić światu. U nas, w Polsce, marzeniem i dążeniem na wszystkich, najskromniejszych nawet, odcinkach życia jest wzrost tachnicyzacji, by kraj wielokrotnie tragicznie doświadczony nieszczęściami wojennymi i społecznie zacofany mógł osiągać coraz szybszy i wydajniejszy rozwój. Walczymy o rewolucję techniczną. Ale równocześnie musimy być czujni, by wraz ze specjalizacją, technicyzacją, wzrostem konsumpcyjnych, jakże zrozumiałych, zainteresowań — nie szerzyła się znieczulica na wartości humanistyczne, przyrodzone człowiekowi. Bez horyzontów myśli i uczuć, bez uczulenia na piękno i najwyższe wartości moralne — człowiek samochcąc zmieni się w robota.

Do dyskusji, która idzie przez nasze życie, na temat przyszłości techniki i konieczności równowagi między techniką i humanizmem — włącza się i nasza scena bezpośrednio szeroką problematyką przedstawienia *R.U.R.* Karola Čapka.

Rolą teatru jest stać na straży myśli, poczucia piękna i potrzeby wzruszeń człowieka.

Jerzy Zawieyski:

TECHNIKA PODLEGŁA CZŁOWIEKOWI

Technikę stworzył człowiek dla opanowania przyrody w zamiarze wyzyskania jej dla swego dobra. Począwszy od epoki kamienia ciosanego aż do rakiety księżycowej, poprzez wynalazek prochu i druku, sprawność techniczna, którą wymyślił człowiek, miała służyć jego dobru indywidualnemu i zbiorowemu. Tymczasem rzecz, która w samej zasadzie jest czymś dobrym i pomocnym człowiekowi, obraca się niejednokrotnie w zło, przynosząc człowiekowi krzywdę zamiast dobra a ludzkości ciągły stan zagrożenia. W przeciwieństwie pojęć: humanizm i technika tkwi niewątpliwie element tragizmu i to w najczystszej klasycznej postaci. Humanizm, zrodziwszy technikę, ginie od techniki. Tak się przedstawia ta rzecz zalęknionej ludzkości, która ma świadomość nieobliczalnego postępu techniki przy równoczesnej świadomości własnej regresji moralnej. Mam tu na myśli wojnę z jej bogatym arsenałem środków technicznych i wynalazków z dziedziny chemii i fizyki,

jak wyzwolenie energii atomowej, którą ludzkość poznała ze zniszczenia Hiroszimy. Odtąd każdy dowód geniuszu ludzkiego niepokoi nas, bo nie wiadomo, do jakich celów może być wykorzystany. Niepokój wzbudza także cybernetyka, która może oddać wielkie usługi i wielkie dobro człowiekowi, ale która może być obrócona przeciwko niemu.

Od czego to zależy? Czy technika panuje nad człowiekiem, czy człowiek nad techniką?

Dotykam tu bardzo prostego i aż banalnego stwierdzenia, oczywistego dla wszystkich, że dramat rozdźwięku pomiędzy techniką a humanizmem leży w dziedzinie moralnej, czyli u źródła tych sił w człowieku, które mogą z techniki uczynić drogę do szczęścia lub drogę do nieszczęścia. Jest to oczywiście problem woli, problem świadomości moralnej, od której wszystko zależy. Mamy aż nadto liczne dowody, że ludzkość nie wytrzymuje ciśnienia i napięcia technicyzacji życia i kultury i że właściwie ludzkość cierpi na straszliwą chorobę utraty równowagi psychicznej, na niedowład w dziedzinie moralnej, co się wyraża w zniechęceniu, w konsumpcyjnej postawie do życia i w postawie hedonistycznej. Wojna ostatnia bynajmniej nie skończyła się całkowicie i wojna trwa w psychice zarówno pokolenia, które ją przeżyło, jak i w psychice pokolenia, które wtedy przychodziło na świat.

*

Jeżeli ludzkość nie potrafi zaprowadzić pokoju na świecie, nie potrafi uchronić wielkich rzesz ludzkich od głodu i bezrobocia, nie potrafi rozwiązać spraw mieszkaniowych — to w jakiej mierze potrafi wykorzystać dla dobra własnego zdobycze techniki?

Technika jest zjawiskiem niewinnym i dobrym samym w sobie. To tylko nasze ręce, nasza nieczułość, nasza perfidia moralna czynią z techniki zgoła zjawisko demoniczne i tragiczne.

Mimo pesymistycznego obrazu, jaki mi nasuwa sprawa rozdźwięku pomiędzy humanizmem a techniką — wierzę mimo wszystko, że idee, które pracują dla odrodzenia moralnego ludzkości, przyniosą kiedyś owoc w postaci właściwego określenia tej sprawy, że technika, która wyszła z humanizmu, wróci do humanizmu, czyli stanie się częścią wartości podległych człowiekowi. Człowiekowi, który na równi będzie się kierował rozumem, jak i wolą dobra, a wola zmierzająca ku dobru wyrasta zawsze z miłości. Bo tylko miłość może nas ocalić.

*

Zagadnienie tutaj omawiane przeniesione na grunt polski przedstawia się zupełnie inaczej. Jesteśmy krajem zacofanym technicznie i dlatego wołanie o rozwój techniczny kraju jest nakazem naszej świadomości obywatelskiej. Powiedziano już wielokrotnie ważkie słowa o zacofaniu naszego rolnictwa, o upadku naszych miast i miasteczek, o nie wykorzystanych możliwościach melioracyjnych

i o stanie prymitywnym naszych rzek, które płyną sobie po kraju z uroczą samowolą, bezpożyteczne i piękne — takie jak je Pan Bóg stworzył. Wystarczy przejechać autem drogę z Warszawy do Krakowa, aby napotkać dwie duże wsie, zwane miastami — Radom i Kielce. O tak zwanych małych miastach i miasteczkach lepiej nie mówić. Jak tam żyją ludzie? Z czego żyją? Włóczą się gromadami w dni pogodne, zarówno młodzi, jak i starzy. Ich energia tak samo się marnuje, jak energia rzek. Gdziekolwiek w Polsce spojrzeć, narzuca się potrzeba techniki, właśnie techniki, techniki. Wiosną tego roku rząd rzucił hasło modernizacji wsi, wyjścia z opłotków, kurnych chat. Wypowiedziano na ten temat wiele uwag słusznych i zaplanowano dobrowolną akcję zrzeszania się w Kółkach Rolniczych dla przeprowadzenia reformy gospodarki rolnej. Jest to wielka, porywająca idea. Właśnie tego rodzaju technika, która ma na celu większą sprawność w pracy i jej owocach, jest na wskroś humanistyczna, bo ma służyć i podlegać człowiekowi.

Na wszystkich piętrach naszego życia publicznego brak ludzi. Ludzi właściwych, to znaczy jakich? Ani letnich, ani wyrachowanych karierowiczów, lecz gorących i — co tu ukrywać — ofiarnych. Ani idea Kółek Rolniczych, ani idea Rad Narodowych, ani idea upowszechnienia kultury nie wydadzą owoców, jeżeli jedyną ich inspiracją będą zarządzenia administracyjne. Nigdzie bardziej, jak u nas, nie łączy się technika z humanizmem. Na siłach moralnych i ideowych humanizmu może się u nas rozwinąć modernizacja gospodarki narodowej, bo jest to zarówno sprawa rozumu, jak i sprawa wyobraźni. Czy trzeba dodawać, że i sprawa serca?

*

Być może, że niedługo w Polsce wyciśnie swoje piętno na kulturze postępująca politechnizacja życia. Ale droga do tego będzie wiodła z dwu stron: twórcy w dziedzinie kultury muszą przyłożyć więcej uwagi i rozeznania dla rosnącego świata techniki — technicy zaś muszą uwierzyć, że podstawą i sensem ich wspaniałych prac są pozornie bezpożyteczne zasady humanistyki. I że technika podległa jest człowiekowi w jego dążeniach ku temu co dobre bezwzględnie.

(Fragmenty wypowiedzi drukowanej w krakowskim tygodniku „Zycie Literackie".)

Albert Ducrocq:

ERA ROBOTÓW

Robot — to narodziny nowej cywilizacji. W fabryce i w domu wszystkie maszyny magiczne, jakie będziemy umieli wynaleźć, będą tylko szczegółami tego sensacyjnego prądu, jaki rozbije ramy naszego dotychczasowego bytowania. Jutro ludzie będą wolni: maszyny będą karmiły naszą planetę i będą wytwarzały wszystko, co na niej będzie potrzebne. Czy można ocenić znaczenie tej wolności materialnej? Ale również ludzie będą jutro „zarejestrowani" — stale będą im towarzyszyły maszyny; mogą one być wstrętnym narzędziem policji, jak i przeciwnie urządzeniem sprawiedliwości i dobroczynności.

Robot — to era poznania: człowiek odkrywa siebie samego dzięki robotowi i odkrywa mechanikę wszechświata poprzez mechanikę robota. Cofnij się myślą, jak daleko ci się spodoba, w głąb czasów: nie znajdziesz tam zdarzenia o wadze porównywalnej z tym. Dane ci jest żyć w epoce, która jest łącznikiem dwóch er, ale twoi współcześni nie wiedzą o tym; tracą oni czas na bezpłodne kłótnie, a ich życie towarzyskie jest próżną komedią. A tymczasem przyszłość jest w naszych rękach: czyż to nie my tworzymy dziś według naszych własnych pomysłów, te wspaniałe maszyny, które jutro będą kształtowały naszą myśl? Czy zapomniałeś już, jak wyglądali ci pierwsi ludzie, którzy zajmując dziewiczy teren torowali ścieżkę, mającą stać się drogą, a następnie wielką magistralą? Podobnie my torujemy drogi, po których będą kroczyli nasi synowie, i potrafimy kształtować powierzchnię Ziemi tak, aby zmieniać bieg rzek.

Jestem człowiekiem, który wierzy w przyszłość ludzkości, we wszechmoc naszej myśli, w możliwości świata wzniosłego i szczęśliwego pod znakiem postępu.

Bo postęp ten jest rzeczywistością. Jeśli chcesz się o tym przekonać, zwróć się do przeszłości i pomyśl o bytowaniu człowieka w okresie pierwotnego barbarzyństwa, gdy był on na łasce każdego obcego plemienia, które mogło uprowadzić go i zrobić z niego niewolnika, czyli rzecz posłuszną swym panom, albo też kazać mu umierać w najokropniejszych mękach — i przy tym wydawało się to rzeczą zupełnie naturalną. Albo wyobraź sobie, że żyjesz w ponurym średniowieczu z jego zimnymi siedzibami, które były prawdziwymi jaskiniami nie pozwalającymi na jakiekolwiek życie kulturalne. Lub też obejrzyj się tylko na ubiegłe stulecie, gdy w niektórych rodzajach przemysłu zmuszano już sześcioletnie dzieci, maltretowane w okropny sposób, do pracy na stojąco w ciągu dwunastu lub czternastu godzin na dzień. Któż opowie o tych wszystkich cierpieniach istot, które żyły nie mogąc nigdy zrealizować nadziei ukrywanej w głębi duszy, nadziei — mimo wszystko!

Pierwsza rewolucja przemysłowa nie udała się, gdyż była przeprowadzona pod znakiem zysku. Ale niechże ta lekcja nie będzie stracona, niech pozwoli nam zrozumieć, że dziś nie ma zagadnień przemysłowych ani naukowych, ani też politycznych lub administracyjnych; jest tylko zagadnienie człowieka. Powinniśmy sprawić, żeby człowiek już od dzieciństwa śpiewał radość życia, a ludzkość żeby cechowało serce i myśl świadoma, których nie mają maszyny. Nie jest to tylko marzeniem, choć jeszcze niewielu do tego dąży; dziś czas szybko biegnie — od nas tylko zależy, czy będziemy żyli w tym świecie, którego budowniczymi jesteśmy.

(Fragmenty z książki francuskiego uczonego, tłumaczonej przez Romualda Rowickiego, która ukaże się wkrótce nakładem PWN.)

Z KRONIKI WSPÓŁPRACY TEATRALNEJ POLSKO-CZECHOSŁOWACKIEJ

Jerzy Leszczyński:

HÜBNEROVA — NAJLEPSZA PANI DULSKA

Nie wszyscy zapewne wiedzą, że jednym z pierwszych, którzy kładli fundamenty pod gmach sojuszu polsko-czechosłowackiego, był sobie skromny polski aktorzyna.

Tym aktorem-dyplomatą byłem ja. Rzecz miała się tak: dyrektor Arnold Szyfman postanowił zaprosić znakomitą czeską aktorkę, Hübnerovą, aby wystąpiła w roli Dulskiej, którą grała już w Pradze. *Moralność pani Dulskiej* szła akurat z wielkim powodzeniem w Teatrze Polskim w mojej reżyserii i ze mną w roli Zbyszka *. Rolę tę grałem w prapremierze na krakowskiej scenie w 1907 r.

Mieliśmy wszyscy tremę, jak sobie poradzimy z Hübnerovą. Ona po czesku, my po polsku. Prób z gościem było tylko kilka, musieliśmy zmieniać „sytuacje", by dostosować się do czeskiej aktorki, no i osłuchać się z językiem. W czasie tych prób bezustannie łamałem sobie głowę, jakiego by tu miłego figla spłatać Hübnerovej? Koledzy, znający me żartobliwe usposobienie, namawiali mnie do tego usilnie. Wreszcie wpadłem na pomysł, aby na scenie przemówić do niej parę słów po czesku jako jej syn — Zbyszek. Począłem wertować czeski egzemplarz, aby nauczyć się choćby jednego zdania w bratnim języku. Rozpacz! Ani be, ani me. Wreszcie znalazłem: kiedy w pierwszym akcie stary Dulski, zwędziwszy zza pieca cygaro, obdarowany przez połowicę paroma „szóstkami" na ka-

* W przedstawieniu tym, granym z początkiem roku 1928, brali jeszcze udział: L. Fritsche (Pan Dulski), J. Romanówna (Hesia), M. Malicka (Mela), A. Jasińska (Juliasiewiczowa), E. Kuncewiczówna (Lokatorka), L. Pancewicz-Leszczyńska (Hanka), St. Kawińska (Tadrachowa).

wę, wychodzi z domu, Dulska, wściekła, mówi: „Zwariować można z tym człowiekiem!", Zbyszek odpowiada: „Tak go mama wychowała". Zdanie to po czesku brzmi: „Tah ho mama vihovala". Figiel był gotowy.

Wreszcie pamiętny spektakl. Toalety i brylanty pań, fraki panów, ich śnieżne gorsy, ordery zamieniały tego wieczoru teatr nasz w jakiś wspaniały *cercle* dyplomatyczny. Szyfman w swej dyrektorskiej loży siedział rozpromieniony, dumny i szczęśliwy, częściej niż zazwyczaj ruszając nerwowo ramieniem. Kurtyna idzie w górę. Po chwili Hübnerova wpadła na scenę i w szalonym tempie poczęła dyrygować całą rodzinką. Spektakl mimo różnych trudności szedł gładko. Wreszcie wchodzi Zbyszek. Dulska z miłością i rozpaczą wpatruje się w synalka. Na chwilę ukazuje się Felicjan, macha na wszystko ręką i ucieka do kawiarni. Teraz... teraz będzie bal! Dulska, wściekła, zgrzyta protezą i wyrzuca z siebie przez gardło (oczywiście po czesku): „Zwariować można z tym człowiekiem!", na co zareplikowałem z całym spokojem: „Tah ho mama vihovala". Parę sekund ciszy... potem ryk, wrzask, śmiech szaleńczy opanował całą widownię, zagrzmiały brawa, jakich już nigdy w ciągu mej kariery nie otrzymałem.

Hübnerova na chwilę osłupiała, jak gdyby nie dowierzała swym uszom, łzy zaszkliły się w jej oczach, gwałtownym ruchem przytuliła łeb mój do swych piersi i poczęła zdyszanym od wzruszenia głosem mamrotać coś po czesku. Z tego potoku słów wyłowiłem tylko: „Oj! Jezusku, Jezusku!" Całowała gębę moją na wszystkie strony. Po tym epizodzie przedstawienie szło już z werwą i humorem. W antrakcie Szyfman wpadł do mojej garderoby roześmiany, uradowany sukcesem i rzucił mi tylko: „Psiakrew! ty zawsze coś wymyślisz."

Po przedstawieniu odbyło się w czeskim poselstwie przyjęcie na cześć Hübnerovej. Zaproszony został cały zespół grający w *Dulskiej* z Szyfmanem na czele. Dobrze już pod gazem dzięki bajecznej śliwowicy, obżerając się znakomitą praską szynką i popijając nie mniej świetne czeskie wino, trącając się kieliszkiem z posłem czeskim, zacząłem piać hymny pochwalne na cześć owej szynki, której smak pozostał mi jeszcze na języku z czasów wakacji spędzonych tego właśnie lata w Mariańskich Łaźniach. Poseł, dr Maxa, przemiły gospodarz, uśmiechając się, skinął na jednego z urzędników:

— Panu Leszczyńskiemu smakuje bardzo nasza szynka. Proszę mu podać adres sklepu.

Odpowiedź brzmiała:

— Firma Hammer, plac Unii Lubelskiej.

Tableau!

To była nasza, kochana, warszawska szynka!!!

Rewanż za figiel spłatany przeze mnie Hübnerovej.

Dulska Hübnerovej była arcydziełem. Bez taniej szarży, bez wyglądających spod spódnicy majtek, bez rozkudłanego łba, w którym tkwiło pierze, bez brudnego kaftanika i przydeptanych pantofli. Przeciwnie, wyglądała schludnie, czysto, w drugim akcie ubrana nawet z pewną elegancją, o dobrych mieszczańskich manierach, była żywym wcieleniem „właścicielki realności". Znakomita aktorka świetnie umiała zharmonizować kontrast przyzwoitego wyglądu z marną i chamską duszyczką pani Dulskiej. Była przy tym jakąś dostojną, starą kurą, chroniącą dom cały pod swymi skrzydłami. Kochała wszystkich na swój sposób. Jak ona oglądała na wszystkie strony Felicjana, jak zdejmowała najdrobniejszy pyłek z jego „schlusrocka". Prostota gry w połączeniu z majsterstwem roboty była nadzwyczajna. Hübnerova czuwała świetnie nad całością postaci nie szafując zbytnio szczegółami, choć miała ich krocie na zawołanie.

Potrafiła grą swoją tak wciągnąć nas w sytuację, że zapomnieliśmy o scenie, żyliśmy nie sfałszowanym życiem rodziny Dulskich. Grałem prawie z wszystkimi polskimi paniami Dulskimi, nie miałem tylko przyjemności partnerować niezapomnianej Gostyńskiej ze Lwowa. Wyznać jednak muszę z żalem, że żadna z nich nie dorównała Hübnerovej (niestety nie widziałem naszej Ćwikły). Wszystkie one szły na tanią szarżę, nie starały się pogłębić postaci, ułatwiały sobie robotę grając tylko poszczególne zdania, a nie rolę. A ponieważ tekst cały skrzy się od rozkosznych powiedzeń i dowcipów, więc śmiech i brawa publiczności zapisywały z całym spokojem na swoje konto.

Wspomnienie Hübnerovej stanęło mi przed oczami, gdy w 1947 r. w foyer Narodnego Divadla ujrzałem postawione ku czci znakomitej aktorki jej popiersie. W „Złotej Pradze" kręciliśmy wówczas film *Ulica Graniczna* z boską Ćwikłą, Renard (dawną gwiazdką warszawskiej farsy), Godikiem i innymi, pod wysoce artystyczną i energiczną batutą Forda. Klub Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Czeskiej, mieszczący się w dawnym pałacu Czerninów czy Clam-Martinizów, przyjął nas lampką wina. Czeskie Radio również gościło nas u siebie. Atmosfera panowała serdeczna. Ówczesny nasz ambasador Wierbłowski wydał obiad dla nas oraz czeskich aktorów i filmowców. Na stole, pięknie przybranym kwiatami, bieliły się butelki naszej „eksportowej", na widok których łzy napłynęły mi do oczu. Przez chwilę miałem w sobie coś z sienkiewiczowskiego Latarnika. *Menu* tego przyjęcia wisi nad moim łóżkiem. Nawet na wakacje wożę je ze sobą. Jeśli kiedy zostanę bez *engagement*, żołądek mój i apetyt oszukiwać będę wspomnieniami praskich bachanalii.

Rząd czechosłowacki uczcił pracę Hübnerovej dla ojczystej sceny, nadając jej tytuł „narodowej artystki", ofiarował wspaniałą willę oraz dużą pieniężną dotację. Wielka aktorka już nie żyje, ale pamięć jej świetnych kreacji żyć będzie jeszcze długo między czeską publicznością.

(Fragment z *Pamiętnika aktora*, Czytelnik, Warszawa 1958).

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Wydawca i Redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego
Warszawa, ul. Karasia 2

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Warszawa. Zam. 6709/10. W-36.

Cena zł 3.—