

HYLOS SOFOKLES EURYPIDES ARYSTOFANES TITUS MACCIUS PLAUTUS KALIDASA LI HING-TAO NICCOLÒ MACHIAVELLI CHRISTOPHER JOHN MARLOWE WILLIAM SHAKESPEARE



STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI

PRZEWODNIK TEATRALNY

Uzupełnienia: Hanna Adamkowska i Anna Nastulanka



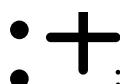
⋮+ :instytut+eatralny

Z WILKOWIECKA JAN KOCHANOWSKI FRANCISZEK BOHOMOLEC FRANCISZEK ZABŁOCKI WOJCIECH BOGUSŁAWSKI JULIAN URSYN NIEMCEWICZ JAN POTOCKI ALEKSANDER

Stanisław Marczak-Oborski

PRZEWODNIK TEATRALNY

Wydanie internetowe
przejrzane i uzupełnione
przez Hannę Adamkowską i Annę Nastulanę

 :instytut+eatralny

Warszawa 2016

Redakcja
Dorota Cirlić

Projekt graficzny i skład
Włodzimierz Pytkowski

Korekta
Janusz Legoń

© Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Warszawa 2016

Publikacja jest przeglądem repertuaru teatralnego i jego twórców od czasów najdawniejszych do współczesnych. Została ona podzielona na dwie części – dramat obcy i dramat polski. Znajdziemy tu przede wszystkim dzieła, które na afiszach pojawiały się najczęściej – choć oczywiście są też wyjątki od tej reguły.

Zamieszczamy tylko streszczenia dzieł napisanych jako dramaty. Nie ma adaptacji (na przykład powieści) ani autorskich scenopisów (nawet tak wybitnych jak *Umarła klasa* Tadeusza Kantora).

Każde hasło z nazwiskiem twórcy zawiera również wybraną bibliografię. Pierwsza część to bibliografia podmiotowa, druga – przedmiotowa.

Określenie „premiera” dotyczy pierwszego wystawienia sztuki w teatrze zawodowym – jeśli jest inaczej, zostało to zaznaczone. Wyróżnione nazwiska autorów przekładów oznaczają tłumaczenie dramatu, na którym oparto streszczenie.

Zamieszczone w tekstach cytaty mają swoje odnośniki w bibliografii.

Spis treści

CZĘŚĆ I

DRAMAT OBCY	17
AJSCHYLOS	19
Oresteja	21
SOFOKLES	24
Król Edyp	25
Antygona	27
EURYPIDES	29
Medea	30
Elektra	32
ARYSTOFANES	34
Ptaki	35
Lizystrata	37
TITUS MACCIUS PLAUTUS (PLAUT)	39
Żołnierz samochwał	40
KALIDASA	41
Siakuntala	42
LI HING-TAO	44
Kredowe koło	45
DRAMAT ŚREDNIOWIECZNY	46
Każdy	47
FARSA ŚREDNIOWIECZNA	49
Mistrz Piotr Pathelin	50
NICCOLÒ MACHIAVELLI	51
Mandragora, czyli Napój zapładniający	52
CHRISTOPHER MARLOWE	53
Tragiczne dzieje doktora Fausta	54
WILLIAM SHAKESPEARE	56
Król Ryszard III	60
Romeo i Julia	62
Sen nocy letniej	64
Kupiec wenecki	66

Wesołe kumoszki z Windsoru	67
Wieczór Trzech Króli lub co chcecie	69
Jak wam się podoba	71
Hamlet – królewicz duński	73
Otello	76
Makbet	78
Król Lear	79
Burza	81
BEN (BENJAMIN) JONSON	82
Volpone albo lis	84
LOPE FÉLIX DE VEGA Y CARPIO	86
Pies ogrodnika	87
Dziewczyna z dzbanem	88
TIRSO DE MOLINA	90
Zielony Gil	91
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA	93
Życie jest snem	94
PIERRE CORNEILLE	96
Cyd	98
MOLIÈRE	100
Szkoła żon	102
Świętoszek	104
Don Juan, czyli Kamienny gość	105
Mizantrop	107
Skąpiec	109
Mieszczanin szlachcicem	110
Szelmostwa Skapena	112
JEAN RACINE	114
Fedra	116
PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUD	118
Igraszki trafu i miłości	119
CARLO GOLDONI	120
Sługa dwóch panów	123
Awantura w Chioggi	124
CARLO GOZZI	126
Turandot	128

PIERRE AUGUSTIN DE BEAUMARCHAIS	129
Cyrulik sewilski, czyli Daremna przezorność	131
Wesele Figara, czyli Szalony dzień	132
JOHANN WOLFGANG GOETHE	134
Faust	137
FRIEDRICH SCHILLER	141
Zbójcy	143
Intryga i miłość	145
GEORGE GORDON BYRON	147
Kain	148
VICTOR HUGO	149
Hernani, czyli Honor kastylijski	152
ALFRED DE MUSSET	155
Nie igra się z miłością	156
Lorenzaccio	157
KARL GEORG BÜCHNER	158
Śmierć Dantona	160
Woyzeck	162
NIKOŁAJ GOGOL	164
Rewizor	167
Ożenek	169
AUGUSTIN EUGÈNE SCRIBE	171
Szklanka wody	172
EUGÈNE LABICHE	174
Słomkowy kapelusz	174
IWAN TURGIENIEW	176
Miesiąc na wsi	177
ALEXANDRE DUMAS (SYN)	179
Dama kameliowa	180
HENRIK JOHAN IBSEN	181
Peer Gynt	185
Nora, czyli Dom lalki	186
Upiory	187
Dzika kaczka	189

VICTORIEN SARDOU	191
Madame Sans-Gêne	192
OSCAR WILDE	194
Wachlarz Lady Windermere	196
AUGUST STRINDBERG	199
Panna Julia	203
Taniec śmierci	204
Gra snów	206
Sonata widm	207
GEORGE BERNARD SHAW	209
Profesja pani Warren	212
Pigmalion	213
EDMOND ROSTAND	216
Cyrano de Bergerac	217
GASTON DE CAILLAVET, ROBERT DE FLERS	218
Król	219
ANTON PAWŁOWICZ CZECHOW	221
Płatonow	224
Czajka	225
Wujaszek Wania	228
Trzy siostry	229
Wiśniowy sad	232
MAURICE MAETERLINCK	233
Ślepcy	235
Niebieski ptak	236
SZYMON AN-SKI	238
Dybuk, czyli Na pograniczu dwóch światów	241
FRANK WEDEKIND	242
Przebudzenie wiosny	244
LUIGI PIRANDELLO	247
Tak jest, jak wam się wydaje	250
Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora	251
MAKSYM GORKI	253
Na dnie	254
Barbarzyńcy	256

ALFRED JARRY	258
Ubu król, czyli Polacy	259
JEAN GIRAUDOUX	260
Wojny trojańskiej nie będzie	262
Wariatka z Chaillot	263
EUGENE GLADSTONE O'NEILL	266
Pożądanie w cieniu więzów	268
Żałoba przystoi Elektrze	269
Przyjdzie na pewno	272
WŁADIMIR WŁADIMIROWICZ MAJAKOWSKI	273
Pluskwa	276
Łażnia	278
MICHAŁ BUŁHAKOW	280
Molier, czyli zmowa świętoszków	283
BERTOLT BRECHT	286
Opera za trzy grosze	289
Rozkwit i upadek miasta Mahagonny	291
Matka Courage i jej dzieci	292
Kariera Artura Ui	295
MICHEL DE GHELDERODE	298
Escorial	299
FEDERICO GARCÍA LORCA	301
Czarująca szewcowa	303
Krwawe gody	305
THOMAS STEARNS ELIOT	306
Mord w katedrze	308
IZAAK BABEL	311
Zmierzch	314
JEWGIENIJ SZWARC	316
Smok	317
JOSEPH KESSELRING	319
Arszenik i stare koronki	320
NIKOŁAJ ERDMAN	321
Samobójca	322

JEAN-PAUL SARTRE	324
Przy drzwiach zamkniętych	326
Muchy	327
SAMUEL BECKETT	328
Czekając na Godota	331
Końcówka	332
Ostatnia taśma	334
Radosne dni	334
EUGÈNE IONESCO	335
Łysa śpiewaczka	337
Krzesta	338
JEAN ANOUILH	340
Antygona	342
JEAN GENET	343
Pokojówki	345
TENNESSEE WILLIAMS	347
Tramwaj zwany pożądaniem	350
Kotka na gorącym blaszanym dachu	352
MAX FRISCH	353
Biedermann i podpalacze	355
WILLIAM GIBSON	356
Dwoje na huśtawce	357
ARTHUR MILLER	358
Śmierć komiwożera	360
Czarownice z Salem	361
PETER WEISS	363
Męczeństwo i śmierć Jean-Paula Marata	364
FRIEDRICH DÜRRENMATT	368
Wizyta starszej pani	370
TANKRED DORST	372
Ja, Feuerbach	373
DARIO FO	374
Związek otwarty	377

PETER SHAFFER	379
Czarna komedia	380
Amadeusz	381
NEIL SIMON	382
Okruchy czułości	383
EDWARD FRANKLIN ALBEE	385
Kto się boi Virginii Woolf?	387
JOHN JAMES OSBORNE	389
Miłość i gniew	391
Nie do obrony	392
HAROLD PINTER	394
Dozorca	396
THOMAS BERNHARD	399
Święto Borysa	401
Plac bohaterów	402
ALEKSANDR GELMAN	403
Ławeczka	404
EDWARD BOND	404
Lir	406
RONALD HARWOOD	409
Garderobiany	410
VÁCLAV HAVEL	411
Audiencja	414
ALEKSANDR WAMPIŁOW	415
Zeszłego lata w Czulimsku	417
SHELAGH DELANEY	418
Smak miodu	418
PAUL BARZ	419
Kolacja na cztery ręce	419
CHRISTOPHER HAMPTON	420
Opowieści Hollywoodu	421
ELFRIEDE JELINEK	422
Clara s.	425

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT	428
Małe zbrodnie małżeńskie	429
MARTIN MCDONAGH	429
Kaleka z Inishmaan	431
BILJANA SRBLJANOVIĆ	432
Sytuacje rodzinne	435
SARAH KANE	438
Oczyszczeni	439
IWAN WYRYPAJEW	441
Tlen	443
 CZĘŚĆ II	
DRAMAT POLSKI	445
MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA	447
Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim	448
JAN KOCHANOWSKI	451
Odprawa posłów greckich	452
FRANCISZEK BOHOMOLEC	454
Małżeństwo z kalendarza	455
FRANCISZEK ZABŁOCKI	456
Fircyk w zalotach	457
WOJCIECH BOGUSŁAWSKI	458
Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale	460
JULIAN URSYN NIEMCEWICZ	461
Powrót posła	462
JAN POTOCKI	464
Parady	465
ALEKSANDER FREDRO	467
Pan Geldhab	470
Mąż i żona	470
Śluby panieńskie	471
Pan Jowialski	473
Zemsta	475
Dożywocie	476

ADAM MICKIEWICZ	478
Dziady	483
JÓZEF KORZENIOWSKI	489
Karpaccy górale	490
JULIUSZ SŁOWACKI	491
Kordian	495
Balladyna	499
Mazepa	501
Fantazy	503
Sen srebrny Salomei	505
ZYGMUNT KRASIŃSKI	509
Nie-Boska komedia	511
CYPRIAN KAMIL NORWID	515
Pierścień Wielkiej Damy, czyli Ex-machina Durejko	517
JÓZEF BLIZIŃSKI	520
Rozbitki	520
MICHAŁ BAŁUCKI	522
Dom otwarty	523
STANISŁAW DOBRZAŃSKI	524
Żołnierz królowej Madagaskaru	525
GABRIELA ZAPOLSKA	526
Żabusia	528
Moralność pani Dulskiej	530
Panna Maliczewska	531
Ich czworo	532
Skiz	534
STEFAN ŻEROMSKI	535
Grzech	536
Róża	538
Uciekła mi przepióreczka	541
STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI	543
Śnieg	544

STANISŁAW WYSPIAŃSKI	545
Wesele	549
Wyzwolenie	552
Noc listopadowa	556
Achilleis	558
Kłątwa	560
Sędziowie	561
TADEUSZ RITTNER	563
W małym domku	564
Głupi Jakub	566
Lato	567
Wilki w nocy	569
TADEUSZ MICIŃSKI	570
W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu	573
ADOLF NOWACZYŃSKI	576
Wielki Fryderyk	578
JAN AUGUST KISIELEWSKI	581
W sieci	582
Karykatury	583
WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI	585
Lekkomyślna siostra	586
Szczęście Frania	588
KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI	589
Niespodzianka	590
ZOFIA NAŁKOWSKA	591
Dom kobiet	593
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ	594
Mister price, czyli Bzik tropikalny	598
Kurka wodna	600
Wariat i zakonnica, czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło ..	601
Matka	604
Szewcy	607
JERZY SZANIAWSKI	610
Żeglarz	612
Dwa teatry	614

TADEUSZ PEIPER	617
Skoro go nie ma	618
MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA	619
Egipska pszenica	621
Baba-dziwo	622
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ	623
Lato w Nohant	625
ANTONI CWOJDZIŃSKI	627
Hipnoza	628
LEON KRUCZKOWSKI	629
Niemcy	630
Pierwszy dzień wolności	632
BRUNO JASIEŃSKI	634
Bal manekinów	637
STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKA	639
Sprawa Dantona	640
WITOLD GOMBROWICZ	646
Iwona, księżniczka Burgunda	649
Ślub	651
Operetka	653
TADEUSZ RÓŻEWICZ	656
Kartoteka	659
Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja	661
Akt przerywany	662
Do piachu	663
Pułapka	665
Kartoteka rozrzucona	666
TADEUSZ GAJCY	668
Homer i Orchidea	669
JANUSZ KRASIŃSKI	670
Czapa, czyli śmierć na raty	671

SŁAWOMIR MROŻEK	673
Policja	677
Indyk	678
Na pełnym morzu	679
Tango	680
Vatzlav	683
Emigranci	684
Ambasador	687
Miłość na Krymie	688
JAROSŁAW ABRAMOW-NEWERLY	689
Klik-klak	690
Maestro	691
STANISŁAW GROCHOWIAK	692
Chłopcy	694
ERNEST BRYLL	695
Rzecz listopadowa	697
Na szkłe malowane	698
STANISŁAW TYM	699
Rozmowy przy wycinaniu lasu	701
JANUSZ GŁOWACKI	703
Kopciuch	705
Antygona w Nowym Jorku	707
IRENEUSZ IREDYŃSKI	708
Żegnaj, Judaszu	710
EDWARD REDLIŃSKI	712
Cud na Greenpoincie	712
MACIEJ WOJTYSZKO	716
Żelazna konstrukcja	718
TADEUSZ SŁOBODZIANEK	721
Obywatel Pekosiewicz	723
INGMAR VILLQIST	726
Noc Helvera	727
MAGDA FERTACZ	728
Trash Story albo sztuka (nie)pamięci	731

Część I

DRAMAT OBCY

AJSCHYLOS

525–456 r. p.n.e.

Twórca klasycznej tragedii greckiej, od niego wywodzi się dramaturgia europejska. Przyszedł na świat w Eleusis pod Atenami, około dwudziestego piątego roku życia zaczął pisać dramaty, a pierwsze zwycięstwo w konkursie tragicznym odniósł w 484 roku p.n.e. Walczył przeciwko Persom w bitwie pod Maratonem (490 r. p.n.e), prawdopodobnie brał też udział w bitwie pod Salaminą (480 r. p.n.e.) i pod Platejami (479 r. p.n.e.).

Teatr grecki narodził się ze świątecznych obchodów ludowych. Na cześć boga wina Dionizosa i życiodajnych sił natury urządzano pochody połączone ze śpiewaniem wesołych lub dramatycznych dytyrambów. Nazywano je pieśniami kozła (po grecku: tragōidiā), ponieważ były wykonywane przez chór przebrany za satyrów, odziany w kozłe skóry. W VI wieku p.n.e. poeta i aktor Tespis z grona śpiewających wyodrębnił przewodnika czy też koryfeusza lub, jak mówili Grecy, „odpowiadacza”, który prowadził z chórem rozmowy, będące zawiązkiem późniejszego dialogu scenicznego. W V wieku p.n.e. Ajschylos wprowadził do teatru drugiego aktora, co umożliwiło rozwój dialogu, budowanie konfliktu między bohaterami i wzbogacenie akcji.

Ajschylos nie tylko unowocześnił konstrukcję utworów scenicznych, jest także autorem dzieł świadczących o ogromnej sile poetyckiej wyobraźni. Tematy swych dramatów czerpał ze starych mitów helleńskich, pełnych powagi i surowości. A choć niektóre treści religijne czy filozoficzne są obecnie zrozumiałe głównie dla znawców antyku, to jednak tragedie te wciąż żyją – Ajschylos dotyka w nich dylematów, które do dziś nie straciły siły. Motyw kategorycznego nakazu moralnego, sprawiedliwości i miłosierdzia sądu społecznego nad jednostką (w *Orestei*), motyw buntu przeciw przeznaczeniu i najwyższej ofiary w imię dobra ludzkości (w *Prometeuszu w okowach*) – to tylko niektóre z nich.

Stałą formą twórczości w czasach Ajschylosa była tetralogia – kompozycja składająca się z trylogii (trzech tragedii opowiadających jedną historię) oraz uzupełniającej części czwartej, tak zwanego dramatu satyrowego, pisanej w parodystyczno-ironicznym tonie. W tetralogii występowały więcej niż dwie postaci, dlatego obaj aktorzy biorący udział w przedstawieniu grali po kilka ról, przebijając się w czasie trwania partii chóru.

Chór był ważnym elementem widowiska – komentował i objaśniał akcję, przedstawiając punkt widzenia autora lub zabierając głos niejako w imieniu widzów; spełniał też w tragedii funkcje uwznioślające.

Koncepcja chóru, prezentującego autorytatywny sąd o sprawach rozgrywających się na scenie, przetrwała dramat starożytny. W ciągu wieków liczni dramatopisarze – m.in. Brecht czy Dürrenmatt – korzystali z tego sposobu wzmacniania wypowiedzi w swych dziełach.

Ajschylos napisał około 80 tragedii i 20 dramatów satyrowych. Do naszych czasów zachowało się jedynie 7 tragedii, w tym jedna trylogia *Oresteja* (cz. I *Agamemnon*, cz. II *Ofiarnice* i cz. III *Eumenidy*). Poza tym znamy: *Błagalnice* (osnute wokół mitu o Danaosie i jego córkach Danaidach), *Prometeusza w okowach*, *Siedmiu przeciw Tebom* (dzieje zagłady synów Edypa) oraz tragedię o tematyce współczesnej autorowi *Persowie* (o klęsce Persów pod Salaminą).

Ludwik Hieronim Morstin we wstępie do swoich wspomnień (*Przygody teatralne*, wyd. 1960) pisał: „W czasie premiery tragedii Ajschylosa *Eumenidy*, gdy cień Klitajmestry zjawił się przed świątynią w Delfach, by obudzić i zachęcić do czynu drzemiące tam furie, zaszły dziwne sceny wśród widzów w teatrze – kilka kobiet dostało ataku szału, kilku starców umarło z wrażenia. Nazajutrz zebrała się Rada Miejska miasta Aten i osobną uchwałą zwróciła się z prośbą do Ajschylosa, by poskromił lot swojego geniuszu i pisał sceny mniej natchnione i mniej wspaniałe, ale też mniej wstrząsające, bo tego publiczność wytrzymać żadną miarą nie może. Od dwóch tysięcy pięciuset lat żadna władza nie zwracała się z taką prośbą do autora dramatycznego”.

Legenda głosi, że Ajschylos zginął, gdy orłosep brodaty rzucił na jego tyś głowę żółwia. Ptak uznał ponoć, iż jest to kamień, o który uda mu się rozbić skorupę.

Wątki z *Oresteji* wielokrotnie wykorzystywali późniejsi dramatopisarze, m.in. Eugene O'Neill i Jean-Paul Sartre.

Wybrana bibliografia:

Antologia tragedii greckiej (Ajschylos, Sofokles, Eurypides), przeł. Stefan Srebrny, Kazimierz Morawski, Jerzy Łanowski, oprac. Stanisław Stabryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989. Ajschylos *Tragedie (Błagalnice, Persowie, Prometeusz w okowach, Siedmiu przeciw Tebom, Oresteja)*, przeł. i oprac. Stefan Srebrny, Homini, Kraków 2005.

Stefan Srebrny *Teatr grecki i polski*; PWN, Warszawa 1984. Jan Kott *Zjanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986. Jerzy Axer *Filolog w teatrze*, PWN, Warszawa 1991. Robert R. Chodkowski *Tragedia Ajschylosa jako widowisko teatralne*, „Roczniki Humanistyczne” 39-40/1992. Tadeusz Batóg, Wiktor Steffen *Ajschylos. Twórca tragedii greckiej*, PWN, Warszawa 2000. Mirosław Kocur *Teatr antycznej Grecji*; Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001. Włodzisław Galewicz *Z Arystotelesem przez greckie tragedie*, cz. 1-2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003. Oliver Taplin *Tragedia grecka w działaniu*, Homini, Kraków 2004. Albin Lesky *Tragedia grecka*, Homini, Kraków 2006.

ORESTEJA

Orésteia

Tragedia w trzech częściach

Przekłady: JAN KASPROWICZ, Kazimierz Kaszewski, Artur Sandauer,

Maciej Słomczyński, Stefan Srebrny, Zygmunt Węclewski i in.

Premiera: Ateny, ok. 458 r. p.n.e. Premiera polska: Kraków 1910 (*Dzieje Orestesa*).

CZĘŚĆ I

A g a m e m n o n

Obsada: 4 role męskie, 2 kobiece, chór starców argejskich, orszaki zbrojne, służba, lud.

Minęło dziesięć lat, odkąd Agamemnon, król Argos, na czele greckich wojsk wyruszył na wojnę trojańską. Przez cały czas na dachu pałacu Atrydów czuwa Stróż. Wreszcie któreś nocy dostrzega blask ognia – znak, że Troja padła.

Chór przypomina historię wojny trojańskiej – wyruszyli na nią bracia Menelaos i Agamemnon. By dostać się do Troi, wojska greckie musiały przepłynąć Morze Egejskie. Przez kilka dni, z powodu braku wiatru, nie mogli jednak wyruszyć. Agamemnon zasięgnął więc rady u wróżbity Kalchasa, który nakazał mu złożyć w ofierze życie córki Ifigenii.

W rozmowie z Chórem Klitajmestra, żona Agamemnona, oznajmia, że wojsko greckie szykuje się do powrotu. Chór sławi sprawiedliwość Zeusa, przypominając o Parysie, który wywołał wojnę, porwawszy Helenę, żonę Menelaosa, co przypłacił życiem. Do pałacu przybywa Poseł, zapowiadając powrót Agamemnona. Informuje również o zaginięciu Menelaosa.

Władca przybywa na rydwanie, ubrany w królewski płaszcz, a towarzyszy mu trojańska branka – wieszczka Kasandra. Chór wita go uroczyście, przewidując jednak nadejście dramatycznych wydarzeń: „A wzrok badawczy twój / Rozpozna niebawem / Kto się tu rządził prawem / Kto jego był obrońcą / Kto zaś w tym mieście twym / Parał się złem”. Agamemnona wita też Klitajmestra, zapewniając o swojej miłości. Tłumaczy, dlaczego w pałacu nie ma ich syna Orestesa – tak bardzo tęskniła za mężem, że myślała o samobójstwie, więc odesłała syna, by wychowywał go Fokijczyk Strofios. Klitajmestra prowadzi męża do pałacu po purpurowym dywanie.

Kasandra ma dar przepowiadania przyszłości, w rozmowie z Chórem mówi o krwawej zbrodni, która wydarzy się w pałacu. Ona i Agamemnon zostaną zamordowani przez Klitajmestrę, nic nie odwróci już ich losu, a „upojony krwią, wylaną bez miary, / tłum Erynii”, nie będzie chciał „opuszczać tego domu”. Z pałacu dobiega krzyk mordowanego króla.

Po chwili wychodzi zakrwawiona Klitajmestra, w głębi widać zabitych – Agamemnona i Kasandrę. Królowa przed Chórem przyznaje się do podwójnej

zbrodni. Nie okazuje skruchy – w ten sposób zemściła się za poświęcenie bogom Ifigenii. Przypomina, że nikt nie potępił Agamemnona za śmierć córki, nikt też nie miał mu za złe zdrad z Chryzeidą i Kasandrą. Planując zbrodnię – wyznaje królowa – miała współnika Ajgistosa, który jest także jej kochankiem.

Przybywa Ajgistos; dla niego również morderstwo było zemstą. Przed laty ojciec Agamemnona pozbawił majątku i wygnał z miasta jego ojca, króla Tiestesa, a gdy ten powrócił, pragnąc zgody, podał mu potrawę sporządzoną z jego zamordowanych dzieci. Zbrodnia ta ściągnęła przekleństwo na dom Atrydów. Ajgistos chce ożenić się z Klitajmestrą i zostać królem Argos. Grozi, że ten, kto nie uzna w nim władcy, zostanie wtrącony do lochu. Pierwszą część trylogii kończy Chór, zapowiadając, że zbrodnia zostanie pomszczona przez przebywającego na wygnaniu na Parnasie Orestesa.

CZĘŚĆ II

O f i a r n i c e

Choēfóroi

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece. Chór służebnic, służba, lud.

Na placu przed pałacem Atrydów zjawia się powracający z długiego wygnania osiemnastoletni Orestes w towarzystwie przyjaciela Pyladesa. Na świeżym grobie ojca składa pukiel swoich włosów, przysięgając w ten sposób pomszczenie Agamemnona. Widzi z ukrycia, jak wraz z Chórem kobiet na plac wchodzi jego siostra Elektra, by złożyć ofiary przysłane przez matkę. Z żałobnej pieśni Orestes dowiadyuje się, jak zginął ojciec. Słucha też Elektry modlącej się o powrót brata.

Rodzeństwo spotyka się przy grobie ojca. Dziewczyna żali się, że matka zepchnęła ją do roli służącej, brat mówi o nakazie Apolla, by rozprawił się z mordercami ojca. Chór przekonuje wahającego się Orestesa: „Zabity twój ojciec czeka, / Czy zemsta już niedaleka: / Ku zemście, o synu mój, dąż!”.

Królewski syn pojawia się z Pyladesem w pałacu przebrany za wędrowca. W rozmowie z matką donosi jej o śmierci Orestesa. Klitajmestra rozpacza – na próżno próbowała uchronić syna od klątwy rodu Atrydów. Ajgistos nie wierzy w przekazane wieści i chce rozmawiać z postaciami. Zostaje zabity przez Orestesa. Młodzieńca znów opadają wątpliwości, ale Pylades przypomina o obietnicy złożonej Apollinowi. Prowadzi więc matkę do trupa kochanka, gdzie Klitajmestra ginie. Chór śpiewa radosną pieśń: „Rycerz, możny pan / Dom nasz wyleczył z ran. / Hańbę już zmył”.

„Zwycięstwo zmaza kała dłonie...” – mówi Orestes, ruszając do Delf, by tam błagać o „łaskę oczyszczenia” z grzechu matkobójstwa. Lecz oto pojawiają

się przed nim straszliwe boginie zemsty Erynie, przywołane przez umierającą Klitajmestrę. Chór rozmyśla o czynie Orestesa: „Kto on? Odkupiciel? / Czy też mordercą on?”.

CZĘŚĆ III

E u m e n i d y

Eumenides

Obsada: 2 role męskie, 3 kobiece. Chór Erynii, kapłanki, sędziowie.

Chór procesyjny, służba, lud.

W świątyni Apollina w Delfach kapłanka Pytia znajduje śpiącego mężczyznę z dłonią ociekającą krwią, trzymającego miecz i gałązkę oliwną. Wokół niego „widiadła (...) ohydne i czarne, / Od stóp do głów, na ciele. / Wstrętu nie ogarnę / Oddechów ich chrapliwych! Z oczu jad im cieczę” (...) To Córy Nocy Erynie uśpione przez Apolla, by Orestes mógł im się wymknąć. Zjawia się i sam Apollo, rozkazuje królewiczowi jechać do Aten, miasta bogini mądrości Pallas Ateny, gdzie ma się odbyć nad nim boski sąd. Apollo obiecuje stawić się na ten sąd. Orestes rusza w drogę, ale cień Klitajmestry nawołuje uśpione Erynie do zemsty tak długo, aż ruszają tropem zabójcy. Apollo próbuje je powstrzymać, przekonując, że Orestes mszcząc ojca, miał prawo sądzić matkę. Na próżno.

U stóp posągu Pallady w Atenach królewicz modli się o łaskę i sprawiedliwy sąd. Wokół niego Erynie śpiewają pieśń zemsty, opisując cierpienia czekające grzeszników oddanych „w ich krwawe szpony”. Na wezwanie Orestesa przybywa Atena, która jednak nie chce sama rozsądzać sporu. Wzywa więc obywateli swojego miasta, by wybrać z nich „zaprzysięgłą godnych sędziów radę” i oddaje sprawę w ich ręce.

Oskarżają Córy Nocy, Orestes przyznaje się do zbrodni. Mowę obrończą wygłasza przybyły właśnie Apollo. Erynie grożą miastu zagładą, jeśli wyrok nie będzie po ich myśli. Atena zarządza głosowanie: sędziowie mają wrzucać kamyczki do dwóch urn – za lub przeciwko Orestesowi. Sama jest za uwolnieniem królewicza, co przeważa szalę wyroku na jego korzyść.

Teraz Atena próbuje ułagodzić Erynie. Obiecuje im podziemne schronienie w jaskini pod miastem i własne świątynie. Córy Nocy w końcu przyrzekają, że wraz z Apollem roztoczą szczególną opiekę nad miastem. Atena nadaje im nowe imię – odtąd będą Eumenidami, boginiami łaskawymi, pilnującymi przestrzegania praw boskich.

SOFOKLES

ok. 496 – ok. 406 r. p.n.e.

Jeden z trzech, obok Ajschylosa i Eurypidesa, wielkich tragików greckich. Za rządów Peryklesa zajmował także różne stanowiska w administracji ateńskiej – był choćby skarbnikiem Związku Ateńskiego i dwukrotnie strategiem kraju.

Po raz pierwszy stanął do zawodów teatralnych podczas Wielkich Dionizjów jako dwudziestoosmiolatek i od razu je wygrał, pokonując nawet Ajschylosa.

Sofokles wyniósł tragedię attycką na szczyty doskonałości – uważał Arystoteles, filozof i twórca *Poetyki*, pierwszej w historii teorii dzieła literackiego. Jej podstawowym pojęciem w odniesieniu do spraw dramatu jest katharsis – czyli oczyszczenie, rozładowanie uczuć (m.in. litości i strachu), których widz doświadcza dzięki poruszającej treści tragedii i które prowadzą go w wyższe rejony doznań. Sofokles był mistrzem katharsis. Wprowadził też w teatrze wiele innowacji. Przede wszystkim dodał trzeciego aktora, co poszerzyło możliwości konstruowania akcji; zwiększył liczbę członków chóru z dwunastu do piętnastu; zerwał z kompozycją trylogii tragicznej – cała sprawa rozgrywała się w jednym samodzielnym utworze, była zamkniętą całością. Trzy klasyczne jedności: czasu, miejsca i akcji, nie były dla Sofoklesa ograniczeniem czy regułą stosowaną z powodu literackiej pedanterii, ale kompozycyjną logiką prowadzącą do zagęszczenia wydarzeń i przeżyć ludzkich, a co za tym idzie – napięcia i ekspresji. Osiągnął w ten sposób efekty, których znakomitym przykładem jest bohater *Króla Edypa* – wcielenie człowieczej dumy, dociekliwości i odpowiedzialności moralnej. Drugim nieśmiertelnym dziełem poety stała się *Antygona* – nazwana przez znawcę antyku Tadeusza Zielińskiego „tragedią władzy”.

Z ponad 120 tragedii i dramatów satyrowych Sofoklesa w całości zachowało się jedynie 7 dzieł. Oprócz wymienionych już *Antygony* i *Króla Edypa* – *Elektra*, *Ajas*, *Trachinki*, *Filoktet* oraz *Edyp w Kolonie* – ostatnia z jego tragedii, wystawiona pośmiertnie (401 r. p.n.e.), przedstawiająca oczyszczenie tebańskiego króla z win i jego śmierć na ziemi attyckiej. Sofokles wzbogacił dramatopisarstwo wieloma odkryciami formalnymi i nowymi elementami artystycznymi. Jednym z najważniejszych jest jego słynna ironia tragiczna, którą tak charakteryzuje Stefan Srebrny w nawiązaniu do *Króla Edypa*: „Ironią tragiczną przesyciona jest cała niemal tragedia. Słowa wypowiedane przez jej bohaterów mają jakby podwójny sens: jeden świadomie przez nich zamierzony, drugi dla nich samych niezrozumiały, a zawierający właśnie nieznaną im prawdę. Edyp, ogłaszający swoje orędzie przeciw zabójcy Lajosa, nieświadomie przeklina

i skazuje sam siebie: pod jego manifestem z zimnym uśmiechem ironii kładzie swój podpis Los”.

Przez następne wieki motywy z tragedii Sofoklesa wykorzystywało wielu pisarzy. Próbowali oni w najrozmaitszy sposób pokazywać antyczne mity – podsuwać bohaterom odmienne przesłanki działania, stawiać ich wobec zagadnień nowych czasów. *Elektrę* pisali po swojemu między innymi Wolter (1750), Alfieri (1786). *Edypa* brali na warsztat: Seneka, Dryden, Corneille, Hofmannsthal, Gide, Obey i in. *Antygonę* w samym tylko XX wieku opracowali m.in. Hofmannsthal, Cocteau, Anouilh, Brecht, a w Polsce: Aleksander Maliszewski (*Antygona*), Artur Maria Swinarski (*Godzina Antygony*).

Wybrana bibliografia:

Sofokles *Tragedie (Ajas, Antygona, Trachinki, Król Edyp, Elektra, Filoktet, Edyp w Kolonos)*, przeł. Zygmunt Kubiak, PIW, Warszawa 1969. *Król Edyp*, przeł. Ludwik Hieronim Morstin, Znak, Kraków 2002. *Antygona*, przeł. Stanisław Hebanowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003. *Król Edyp*, przeł. Robert R. Chodkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007. *Elektra*, przeł. Robert R. Chodkowski, KUL, Lublin 2008. *Tragedie*, t. I (*Ajas, Trachinki, Filoktet, Edyp w Kolonos*), przeł. Robert R. Chodkowski, KUL, Lublin 2009.

Antygona <http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/antygona/>

Zofia Głombiowska *Problem prawdy w tragedii Sofoklesa „Król Edyp”, „Meander”* nr 4-5/1989. Antoni Bobrowski *Edyp i Kreon – dwaj bohaterowie tragiczni dramatów Sofoklesa*, „Filomata” nr 390/1989. Paweł Stępień *Racje żywych i racje umarłych: Ismena i Antygona*, „Teksty Drugie” nr 6/1992. Robert R. Chodkowski *Inaczej o „Antygonie” Sofoklesa*, „Roczniki Humanistyczne” nr 35/1992. Mirosław Kocur *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001. Adriana Cavarero *Opowiedz mi swoją historię. Historia Edypa*, „Pamiętnik Literacki” nr 3/2004. Albin Lesky *Tragedia grecka*, Homini, Kraków 2006.

KRÓL EDYP

Oidipous týrannos

Przekłady i adaptacje: Stanisław Dygat, Jan Czubek, Robert R. Chodkowski, Kazimierz Kaszewski, Zygmunt Kubiak, Kazimierz Morawski, Ludwik Hieronim Morstin, Artur Sandauer, STEFAN SREBRNY, Zygmunt Węclewski, Franciszek Wężyk i in.

Obsada: 7 ról męskich, 1 kobieca oraz Chór starców tebańskich.

Premiera: ok. 420 r. p.n.e. Premiera polska: Kraków 1895;

na scenie zawodowej – Lwów 1910.

Edypowi, który wychowywał się na dworze korynckim jako syn króla Polibosa, wyrocznia apollińska przepowiedziała, że zabije własnego ojca, pojmie za żonę własną matkę i będzie miał z nią dzieci. Przerażony młodzieniec uciekł

z rodzinnych stron, aby uniknąć takiego losu. Podczas wędrówki przybył do Teb; dzięki odwadze i mądrości uratował miasto od krwiożerczego Sfinksa. W nagrodę oddano mu władzę oraz rękę królowej Jokasty, wdowy po Lajosie, zabitym niedawno w czasie podróży. Edyp panuje przez trzy lata – jako król jest sprawiedliwy, a w szczęśliwym małżeństwie dochował się dwóch synów i dwóch córek. Ale oto na Teby przysłała fala niedoli: ziemia stała się jałowa, trzody padają, dzieci rodzą się martwe.

Tragedię rozpoczyna Chór starszyny tebańskiej wnoszący prośbę przed oblicze Edypa – on jeden może uratować ginący gród. Wysłany do wyroczni delfickiej współwładca Kreon, brat Jokasty, przynosi odpowiedź: miasto nie podźwignie się, dopóki nie zostanie oczyszczone ze zmazy, która je kała – jest nią niepomszczona śmierć Lajosa. Edyp ogłasza, że surowo ukarze nieznanego zabójcę i energicznie zabiera się do wyświeatlenia tajemniczego mordu sprzed lat. Wezwany za radą Kreona ślepy prorok Tejrezjasz oświadcza, że zna prawdę, ale nie chce jej odkryć, bowiem „straszna to rzecz – wiedzieć”. W gwałtownym ataku gniewu Edyp łączy starca i doprowadza go do wyznania: „Jesteś zabójcą króla – tym, którego szukasz”.

Władca uważa te słowa za brednie lub intrygę Kreona. Kreon jednak tłumaczy, że ma na dworze uprzywilejowaną pozycję, więc zdrada nie leżałaby w jego interesie, powtarza jedynie to, co usłyszał w Delfach. Jokasta broni brata, podważając przy tym wiarę w przepowiednie: jej pierwszy mąż Lajos dostał ostrzeżenie od wyroczni, że zginie z ręki własnego syna, dlatego jedyny potomek z ich małżeństwa został jako niemowlę porzucony na pustyni. A przecież Lajosa uśmiercił obcy zabójca na rozstaju trzech dróg. Tak więc nie ziściły się wróżby. „Odtąd wszystkie wyrocznie są już dla mnie niczym” – mówi Jokasta. Ale Edyp jest poruszony wzmianką o miejscu śmierci dawnego króla, bowiem on sam, wędrując do Teb, na przecięciu się trzech gościńców zabił w przypadkowej sprzeczce nieznanego sobie mężczyznę. Czyżby istniał jakiś związek między tymi wydarzeniami? Aby wyjaśnić sprawę, Edyp rozkazuje sprowadzić jedyne go świadka przygody Lajosa, niegdyś pachołka z jego świty, obecnie pasterza.

Tymczasem z Koryntu przybywa Goniec z wieściami, że tamtejszy król, ojciec Edypa, Polibos, zmarł śmiercią naturalną. A przecież Edyp według przepowiedni miał zgładzić rodzica, zatem okazała się ona fałszywa. Jokasta ostatecznie wątpi we wróżby Apollina i los wyznaczony przez bogów: „Światem przypadek rządzi i naprzód nie można niczego wiedzieć. Żyć najlepiej, jak się da, z dnia na dzień”. Ale Goniec z Koryntu ma jeszcze jedną wiadomość dla króla: Polibos nie był naprawdę jego ojcem ani nawet krewnym. Ów właśnie posłaniec znalazł Edypa na pustyni i oddał swemu władcy, który, nie mając własnych dzieci, usynowił chłopczyka nieznanego pochodzenia. Straszliwa tajemnica nieubłagane wychodzi

na jaw, a Jokasta, słuchając w kamiennym milczeniu relacji Gońca, usiłuje powstrzymać Edypa. Gotowa jest uczynić dla niego wszystko, byle nie dochodził już prawdy: „Nie poszukuj, nie badaj” – błaga. Jednak Edyp pragnie dowiedzieć się wszystkiego. Swój upór i pychę człowieczą przeciwstawia zagadkowym prawom losu – Mojrze przydzielającej ludziom taką, a nie inną „część” w ogólnym splocie zdarzeń składających się na ziemskie życie. Nadchodzi Pasterz wezwany przez samego Edypa. Jego konfrontacja z Gońcem odsłania prawdę do końca. Właśnie Pasterz jako sługa Lajosa dostał kiedyś polecenie porzucenia królewskiego synka na pustyni, ale ulitował się nad niemowlęciem i oddał je innemu pasterzowi. Owym pasterzem okazuje się dzisiejszy wysłannik z Koryntu. Świadek wyznaje również, że to on po latach widział – jako jeden ze świty – zabicie Lajosa przez młodego Edypa podczas zwady na rozstaju dróg.

„Ociągał się, lecz wreszcie zdarł zasłonę Czas” – mówi Chór. Edyp jest teraz najędzniejszym z ludzi. Biegnie do pałacu, gdzie już wcześniej udała się jego żona i matka – Jokasta. Relację o dalszych wydarzeniach usłyszymy z ust Domownika. Królowa zabiła się sama. Kiedy Edyp to zobaczył, wykuł sobie oczy złotymi szpilkami spinającymi jej suknie. Przejęty litością i przerażeniem Chór odwraca spojrzenie, gdy wchodzi oślepiiony król, „ten, co zagadki treść przeniknął”, złamany niezawinionym nieszczęściem, sam skazujący się na wygnanie.

Kreon, któremu obecnie przypada cała władza, po chwili wahania zdobywa się na uściśnięcie mu ręki. Edyp rusza w świat z żebraczym kijem, błagając jeszcze Kreona o litość i opiekę nad swoimi porzuconymi córkami. Jedna z nich nazywa się Antygona.

Tragedię kończy przestroga Chóru: nikt ze śmiertelnych, choćby najpotężniejszy, nie może być pewny swojego szczęśliwego losu, dopóki nie stanie u kresu istnienia.

ANTYGONA

Przekłady: Mieczysław Brożek, Robert R. Chodkowski, Jan Czubek, Stanisław Hebanowski, LUDWIK HIERONIM MORSTIN, Helmut Kajzar (adaptacja), Kazimierz Kaszewski, Zygmunt Kubiak, Kazimierz Morawski, Zygmunt Węclewski i in.
Obsada: 6 ról męskich, 3 kobiece oraz Chór starców tebańskich.
Premiera: Ateny, około 440 r. p.n.e. Premiera polska: Kraków 1888; na scenie zawodowej: Kraków 1903.

Akcja toczy się przed pałacem królewskim w Tebach, po krwawym sporze o władzę, w którym zginęli dwaj synowie Edypa, Eteokles i Polinejkes. Regent państwa, Kreon, ogłasza pierwszego z nich (obrońcę miasta) godnym czci bohaterem,

drugiego zaś (najeźdźcę) nikczemnym zdrajcą, który nie zasługuje nawet na pogrzeb. Jego ciało rzucone na pożarcie psom i dzikim ptakom ma być odstrasżającym przykładem – śmierć czeka każdego, kto usiłowałby je pogrzebać według nakazów religijnych.

Przeciw rozkazowi Kreona buntuje się jedna z siostr poległych młodzieńców, Antygona. Wbrew przestrogom drugiej siostry, Ismeny, która chce „być posłuszna tym, co rządzą”, dziewczyna przysypuje ziemią ciało brata. Zostaje ujęta przez Strażników i oddana pod sąd Kreona. Władca kiedyś uratował swoje siostrzenice od nieszczęść, zapewnił im opiekę, teraz zaś wymaga podporządkowania się racjom stanu, którym i on służy, nie zważając na swe osobiste uczucia. Ale Antygona nie uznaje jego władzy nad sumieniem i „świętymi prawami, co na ziemi istnieją od wieków. Zrodzona dla miłości, nie dla nienawiści” – musi wypełnić obowiązek wobec zmarłego brata, choć wie, że w ten sposób „śmierć wybiera”. Kreon skazuje ją na zamurowanie żywcem w skale, gdzie będzie konać powoli i w mękach. Hajmon, jego syn i narzeczony dziewczyny, błaga ojca o łaskę, mówi, że „całe miasto płacze i boleje nad niewinnie skazaną”. Bezskutecznie. Antygona w skardze pełnej żałości żegna się z życiem, ojczyzną, z ukochanym. Klątwa ciężąca nad rodem zmienia jej pieśń weselną w pogrzebową.

Kreonem, nieugiętym stróżem praw, zachwieje dopiero prorok Tejrezjasz, wróżąc mu zemstę bogów i bunt poddanych. Radzi więc królowi, aby odwołał swoje decyzje. Kreon odmawia przekonany, że wróżbita został przekupiony przez wrogów. Rozgniewany Tejrezjasz zapowiada śmierć Hajmona. Dopiero wtedy władca się ugina – za radą Przodownika Chóru nakazuje uwolnić Antygonę i pochować Polinejkesa. Jest już jednak za późno. Antygona powiesiła się w lochu grobowym, Hajmon również popełnił samobójstwo – z nienawiści do okrutnego ojca i z żalu za narzeczoną. Te przerażające wieści Zwiastun przynosi żonie Kreona – Eurydyce. Królowa słucha w milczeniu, a potem oddała się do pałacu, aby tam przebić się mieczem, przekląwszy przedtem swojego męża, dzieciobójcę. Kreon nie może unieść ciężaru swoich win i rozpaczliwie przyzywa śmierć.

Chór, na początku tragedii sławiący ludzką potęgę, „największą z wszystkich dziwów i mocy świata” – w zakończeniu stwierdza, że człowiek podejmujący walkę z losem doświadczy klęsk, które „rozumu i miary w późnym nauczą go wieku”.

EURYPIDES

ok. 480 – ok. 406 rok p.n.e.

Najmłodszy z trzech wielkich tragików (obok Ajschylosa i Sofoklesa), wychowanek sofistów, zwolennik demokracji ateńskiej. Urodził się na wyspie Salaminie.

W jego utworach nie ma doskonałej harmonii kompozycyjnej, którą znajdziemy u Sofoklesa, pojawia się natomiast dążenie do realizmu w dialogach i kostiumach. Eurypides złamał bowiem obowiązującą w greckim teatrze zasadę, że w tragedii występują wyłącznie ludzie wysokiego stanu i jako pierwszy pokazał postacie z ludu oraz szczegóły wzięte z życia (łachmany, rannych, kulejących). Nowatorstwo Eurypidesa polega jednak przede wszystkim na wprowadzeniu psychologicznej podbudowy postaci; jego bohaterowie wyjaśniają motywy swojego działania, posługując się zwykle formą monologu. „Utwory Sofoklesa – pisał profesor Tadeusz Sinko – są przede wszystkim tragediami sytuacyjnymi, stworzone przez niego charaktery nie noszą cech studiów psychologicznych. Na takie studium zdobył się dopiero Eurypides; treści mitów bywały już dla niego często tylko pretekstem.” Poeta zwykle stosował rozwiązanie *deus ex machina* (łac. *bóg z maszyny*) – kiedy akcja stawała się skomplikowana i trudno ją było logicznie wyjaśnić, bogowie schodzili na ziemię i rozwiązywali ludzkie konflikty.

Przełamywanie umownego i monumentalnego stylu tradycyjnej tragedii stało się powodem napaści satyrycznej Arystofanesa i przez niektórych krytyków uznawane było za zmierzch gatunku. Inni, doceniając nowatorstwo Eurypidesa, przyznawali mu tytuł „najtragiczniejszego z tragików” (Arystoteles). „Pesymizm Eurypidesa, jego niewiara w szczęście człowieka na ziemi, krytyczna ocena natury ludzkiej, wszystko to staje się w jego utworach najbardziej tragicznym obrazem nędzy istnienia” – zauważył profesor Tadeusz Sinko.

Eurypides napisał około 90 sztuk, z których do naszych czasów zachowało się w całości osiemnaście. W 455 r. p.n.e. po raz pierwszy „otrzymał chór” – to znaczy pozwolenie na wystawienie swojego utworu w teatrze. *Alkestis*, najwcześniejszy ze znanych nam dramatów, pochodzi dopiero z 438 r. p.n.e., następne to *Medea*, *Heraklidi*, *Hippolytos uwięziony*, *Hekabe*, *Andromacha*, *Błagalnice*, *Ion*, *Herakles*, *Trojanki*, *Elektra*, *Ifigenia w Taurydzie*, *Helena*, *Orestes*, *Fenicjanki*, *Ifigenia w Aulidzie*, *Bachantki* (wystawione pośmiertnie w 406 r. p.n.e.) oraz jedyny zachowany dramat satyrowy – *Cyklop*.

Do najważniejszych dzieł Eurypidesa należy *Elektra*. Podjął w nim – po Ajschylosie i Sofoklesie – temat starego mitu, zmienił jednak niektóre szczegóły i okoliczności akcji, nadał jej także odmienną motywację filozoficzną, wzbogacił

rysunek psychologiczny postaci: Ajgistosowi i Klitajmestrze dodał pewne cechy pozytywne, zaś w losach Elektry i Orestesa podkreślił nie tylko odpowiedzialność wobec bogów i społeczeństwa, ale także odpowiedzialność wobec samych siebie. Od imienia bohaterki tej sztuki wywodzi się nazwa Freudowskiego kompleksu Elektry. „Miłość do ojca przeniesiona na brata, nienawiść do matki połączona z zazdrością o matkę, cierpiętnicze udręczanie się i poniżanie pracami, których podejmować nie musi, wszystko po to, aby «wzbudzić rozkosz rzęśistych łez»” – pisał tłumacz Jerzy Łanowski.

Mit Elektry fascynował wielu późniejszych dramatopisarzy. Tylko w XX wieku stała się ona bohaterką sztuk von Hofmannsthal, O’Neilla, Giraudoux, Hauptmanna, również opery Richarda Straussa oraz filmów: *Elektra* Michalisa Cocoyannisa i *Błędne gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy* Luchina Viscontiego.

Wybrana bibliografia:

Eurypides *Tragedie*; t. I: *Alkestis, Medea, Dzieci Heraklesa, Hippolytos uwięziony, Hekabe, Błagalnice*, t. II: *Andromacha, Oszałały Herakles, Trojanki, Elektra, Ifigenia w kraju Taurów, Ijon*, t. III: *Helena, Fenicjanki, Orestes*, t. IV (*Bakchantki, Ifigenia w Aulidzie, Cyklop, Rhesos*, przeł. Jerzy Łanowski, oprac. Janina Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005–2007).

Jacqueline de Romilly *Tragedia grecka*; PWN, Warszawa 1994. Jerzy Łanowski *Pięć Eurypidejskich „końcówek”*, „Eos” nr 84/1997. H.D.F. Kitto *Tragedia grecka. Studium literackie*; Homini, Kraków 1997. Włodzimierz Galewicz *Z Arystotelesem przez greckie tragedie*, cz. 1-2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003. Oliver Taplin *Tragedia grecka w działaniu*; Homini, Kraków 2004. Agata Ciempiel *Kobiety Eurypidesa*, „Nowy Filomata” nr 2/2008.

MEDEA

Przekłady i adaptacje: Stanisław Dygat, JAN KASPROWICZ, Jerzy Łanowski,

Kazimierz Morawski, Maciej Słomczyński, Zygmunt Węclewski i in.

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece, chór niewiast korynckich.

Premiera: Ateny, ok. 431 r. p.n.e. Premiera polska: Kraków 1924.

Medea ocalała życie Jazonowi, gdy Pelias wysłał go podstępnie po złote runo, w nadziei, że nie powróci z niebezpiecznej wyprawy. Dla niego porzuciła ojczystą Kolchidę i zemściła się na Peliasie. Jazon i Medea wraz z dziećmi zostali wygnani i osiedlili się w Koryncie u króla Kreona. Tutaj Jazon porzucił żonę dla Kreuzy, córki Kreona.

Stara piastunka współczuje Medei, użala się nad nią także chór niewiast korynckich, lecz widząc jej gniew, ostrzega, by poniechała zemsty i wyrok zostawiła

Zeusowi. Piastunka, znająca swoją panią, wie, że wszelkie słowa są daremne, że „gniew rozżarzy się w pożar”.

Medea żali się, jak wielkie dotknęło ją nieszczęście. Człowiek, który był dla niej wszystkim, okazał się najpodlejszym z ludzi. „O, jakąż miłość jest klątwą straszną śmiertelnym” – wtóruje Chór. Teraz, zdradzona, została wystawiona na pośmiewisko i musi skrycie znosić swoje cierpienie!

Kreon, obawiając się zemsty Medeii, skazuje ją wraz z dziećmi na wygnanie, lecz ona pada przed nim na kolana i błaga, by pozwolił zostać jej jeszcze jeden dzień. Gdy Chór opłakuje jej los, Medea ujawnia swoje zamiary. To nie troska o dzieci kazała jej błagać o zwłokę – wykorzysta ją do dokonania straszhwej zemsty. Kreuza zginię, zginię też Kreon.

Przybywa Jazon. Tchórzliwie i obłudnie tłumaczy żonie, że przecież tylko dla jej dobra zdecydował się na związek z królewną. Cóż on tu znaczy jako wygnaniec, jaki los mógłby zapewnić jej i dzieciom? Teraz będzie mógł im pomóc. Medea odrzuca wszelką pomoc: „Precz z tym szczęściem tak pełnym goryczy...”.

Po odejściu Jazona wyjawia Chórowi swoje plany. Wprowadzi w błąd męża, uda, że sprzyja jego zamiarom. Jego młodej małżonce pošle za pośrednictwem swoich dzieci zdradliwy dar – szaty ślubne nasączone trucizną. Będzie ją prosić, by wyjednała u Kreona cofnięcie wyroku wygnania. Później zada Jazonowi ostatni cios – zabije własne dzieci.

Daremnie Chór ostrzega ją przed straszhwą zbrodnią i chwali spokojną, czystą ziemię attycką, do której obiecał ją przyjąć Ajgeus.

Nic nie powstrzyma Medeii. Jazon, gdy staje przed nim pełna pokory i błaga o litość, wierzy w szczerość jej prośb. Przychodzą dzieci. Tkliwość i rozpacz ogarnia Medeę. „O biada mi, biada! O okropności skryta w czarnych losów łonie...” Nie odstępuje jednak od zamiaru. Kiedy po chwili Goniec przybiega z wieścią, że dary zostały przyjęte, a z dzieci zdjęta klątwa wygnania, rozpacz ponownie ogarnia Medeę: „Boga sąd nade mną” – mówi ze zgrozą.

Następuje rozdzierająca scena rozstania z dziećmi. „O wy, kochane głosy, o kochane ręce...”. Zjawia się powtórnie Goniec z wieścią o tragicznej śmierci Kreuzy i Kreona.

Teraz już nie ma wyboru: trzeba zabić dzieci, by nie dosięgła ich zemsta Koryntian. Medea odjeżdża, zabierając ze sobą ciała zgłodzonych dzieci. Jazon w bezsilnej rozpaczyp przeklina wyrodną matkę, ona jednak właśnie jego obwinia o zbrodnię – musiała zniszczyć jego nikczemne szczęście.

ELEKTRA

Przekłady: Jan Kasprówic, Jerzy Łanowski, Kazimierz Morawski, ARTUR SANDAUER, Zygmunt Węclewski.

Obsada: 6 ról męskich, 2 kobiece, Chór dziewcząt mykeńskich.

Premiera: Ateny, ok. 413 r. p.n.e. Premiera polska: Warszawa 1963.

Długie lata upłynęły po śmierci króla Agamemnona z rodu Atrydów. Jego zabójcy – niewierna żona Klitajmestra razem z kochankiem Ajgistem – panują w mykeńskim pałacu. Córkę Agamemnona i Klitajmestry, Elektrę, wydano za mąż za ubogiego wieśniaka – ze strachu, by nie poślubiła kogoś ze szlachetnego rodu i nie urodziła mściciela. Wygnana królowna żyje w chłopskiej chałupie, sama przędzie, dźwiga wiadra pełne wody. Małżonek otacza ją czcią, gdyż nie odważa się „córy książąt kalać”. Jedyną nadzieją Elektry jest powrót tułającego się w nieznanach stronach brata Orestesa. Jedynym pragnieniem odwet za śmierć ojca: „O! Raz krew matki ujrzyć i wyzionąć ducha!”.

Przed chatą zjawiają się niespodziewanie dwaj młodzi wędrowcy. Dziewczyna, dowiedziawszy się, że przychodzą z wieściami od Orestesa, wtajemnicza ich w swoje sprawy. Poleca mężowi, by sprowadził Starego Sługę, który pamięta jeszcze jej brata. Starzec bez trudu rozpoznaje w jednym z przybyłych Orestesa. „Złóż ofiarę z morderców na ojcowskim grobie” – doradza. Królewicz ma udać się do stadniny i zabić Ajgista, który właśnie składa nimfom ofiarę. Równocześnie Elektra zwabia do siebie Klitajmestrę, zawiadamiając ją, że urodziła syna: „nad losem się moich rozczuli dzieciątek” – przypuszcza drwiąco. „Niechaj za krew przelaną czyni się odpłata!”

Chór piętnastu dziewcząt argejskich komentuje akcję. Jego Przewodnica usłyszała z daleka jęk konania. Elektra obawia się, że Orestes zginął. Przykłada nóż do piersi, ale w tej samej chwili nadbiega Goniec z relacją. Nie podejrzewając niczego, Ajgist wita gościnnie nieznanego młodzieńca i sam wkłada mu do ręki nóż, by rozciął ubite zwierzę. Orestes kieruje śmiertelne ostrze w zabójcę Agamemnona. Służba pałacowa próbuje go bronić, ale odstępuje, gdy przybysz woła: „Jam nie wróg tego miasta, ani wasz, ziomkowie! / Jam Orest, jam krwi ojca tu przyszedł dochodzić”.

Wiernym towarzyszem królewicza jest Pylades, milczący druh, który w całej sztuce nie wypowiada ani słowa. Obaj młodzieńcy zjawiają się z ciałem martwego Ajgista. Orestes mówi: „Psom możesz rzucić to plugastwo, / Lub niech je, na pal wbite, żre niebieskie ptactwo! / Zrób, co zechcesz! Tak nim władać, jak on tobą władał!”. Elektra obawia się, że „pastwienie się nad trupem za złe mieć mi mogą”, lecz pała nienawiścią do zabitego: „Tyś mnie zgubił. Sierotę tyś uczynił ze mnie / I z Oresta (...) Tyś matkę splugawił”.

Pozostała jeszcze druga, straszniejsza część zemsty – nad ich matką. Orestes wzdraga się przed tym czynem, choć nakazał mu go Apollo głosem wyroczni delfickiej. „Chyba demon to jaki rzekł – podobny bogu” – waha się młodzieniec. „Nie wierzę, aby demon zasiadł na trójnogu” – twardo odpowiada siostra i popycha Oresta do matkobójstwa.

Piękna Klitajmestra przybywa właśnie w odwiedzin: „O niezrównana! O znamienita! / Bogom podobna królowo – witaj!” – pozdrawia ją Chór.

Matka usiłuje przekonać Elektrę do swoich racji. To przecież Agamemnon pierwszy straszliwie zawinił. Od niego zaczęły się w rodzinie morderstwa. Następnie wywabił do obozu w Aulidzie ich córkę Ifigenię i oddał ją na krwawą ofiarę z mało ważnych powodów. Ale Elektra pozostaje nieprzekonana. Klitajmestra woła: „Wciąż ojca kochasz, córko! / (...) Sercem daruję matczynym, / Nie cieszą mnie już teraz moje dawne czyny”.

Chce pojednać się z Elektrą i wchodzi do chaty, by ofiarą oczyścić jej nowo narodzonego – jak sądzi – synka. Ale tam czeka już na nią Orestes. „Błagam, synu! To matka na kolana pada!” – krzyczy przerażona. Wtedy Orest, zakrywszy twarz, przebija ją nożem podanym przez siostrę. Para mścicieli w smutku i trwodze wychodzi do Chóru.

Elektra: „Straszne to, bracie, lecz jam temu winna. / Moja ku matce nienawiść dziecinna / Matkobójcami nas czyni”. Orest odpowiada: „Daj chustę, bym ciało osłonił i start / Krew z ran otwartych mej matki”. Elektra: „To, droga a wroga, ostatni mój dar!”.

Z powietrznych przestrzeni pojawiają się Dioskurowie – bliźniacy Kastor, Polideukes, synowie Zeusa i Ledy, bracia Klitajmestry. „Postępek to zbrodniczy, choć śmierć – zasłużona” – stwierdzają. Orestowi przekazują wolę Zeusa: niech Elektrę wyda za Pyladesa i niech oboje oddalą się z tych miejsc.

Orestes także musi uciekać z ojczyzny, będą go ścigać sfory Eumenid, aż do czasu, kiedy znajdzie się w Atenach, gdzie niebiański sąd na Aeropagu uwolni go od kary, „gdyż na wyrocznię swoją całą winę zwali Feb Apollo”. Zwłoki Ajgista i Klitajmestry mają być godnie pochowane. „Już cię nie ujrzę, mój bracie rodzony. / Klątwa rodzinna gna nas w różne strony” – rozpacza Elektra. Sztukę kończy Chór dziewic: „Bywajcie zdrowi! Zdrowym zaś jedynie / Jest człowiek, który nie zna utrapienia / I spokojnego zażywa sumienia”.

ARYSTOFANES

ok. 446–388 r. p.n.e.

i jego kontynuatorzy

„Sprośny wesolek Arystofanes – to geniusz nie tylko dowcipu, humoru, satyry i komediowej inwencji, ale też uskrzydłonej poezji, to porywający fantasta, czarujący liryk. Pod imieniem Platona – i zapewne słusznie mu przypisywany – zachował się epigramat, w którym powiedziane jest, że boginie wdzięku, Charyty, za niezniszczalną świątynię obrały sobie duszę Arystofanesa” – tak znawca starożytności, Stefan Srebrny, pisał o najwybitniejszym komediopisarzu greckim.

Komedia została włączona do uroczystości obchodów Wielkich Dionizjów w latach osiemdziesiątych V wieku p.n.e. Powstała z pieśni fallicznych, śpiewanych na cześć boga płodności Dionizosa. Pijane maskarady i pochody w czasie owych świąt, podczas których wykonywano swawolne piosenki, nazywały się *kómos*; termin *kómoidia* (komedia) powstał ze złożenia słów *kómos* – hulaszczy pochod i *aide* – pieśń.

Arystofanes swą pierwszą, niezachowaną do naszych czasów komedię *Biesiadnicy* wystawił w 427 r. p.n.e., ostatnią w 388 p.n.e. W sumie napisał około 40 utworów, z czego zachowało się 11. Jego twórczość miała mocny związek z ówczesnym życiem politycznym, intelektualnym i artystycznym Aten; atakowała przeciwników ideowych pisarza, który był tradycjonalistą, obrońcą średnich warstw społecznych demokracji ateńskiej i chłopów. Najczęstszym motywem komedii Arystofanesa jest „wojna wojnie” – pełna temperamentu walka w obronie pokoju (*Acharnejczycy*, *Pokój*, *Lizystrata*); pisał też pamflety na znane osobistości. Przeciwnik Peryklesa, demagog Kleon, został wyśmiany w *Rycerzach* i w *Osach*, sofistów i samego Sokratesa nielitościwie scharakteryzował w *Chmura* („Etyka, główna siła mądrości filozofa, jest w tej komedii plugawa i dziurawa jak jego płaszcz” – napisał Jan Parandowski). W swych parodiach i paszkwilach Arystofanes atakował również rzecznika nowych prądów w sztuce – Eurypidesa (*Tesmoforie* i *Żaby*).

W komediach Arystofanesa mamy fantazję, poetyckość i karykaturalne ujęcie rzeczywistości. Na jego scenie żyją upostaciowane chmury, żaby, osy, ptaki. W komedii *Pokój* ateński chłop Winobraniec leci do nieba na żuku gnojowcu, aby od samego Zeusa zażądać zaprzestania wojen trapiących ziomków.

Utwory Arystofanesa, mistrza fikcji komicznej, są antytezą komedii nowoattycznej, reprezentowanej przede wszystkim przez Menandra (ok. 342–293 r. p.n.e., autora *Sądu rozjemczego* oraz *Odludka albo Mizantropa*) i traktującej scenę jako

„zwierciadło życia”. Z tego nurtu narodził się europejski teatr obyczajowo-mieszczański z Molierem na czele.

Tradycje Arystofanesowskie kontynuowane były rzadziej. Próbowali ich Niccolò Machiavelli (1469–1527) i poeta niemieckiej reformacji Hans Sachs (1494–1576). W Polsce komedia *Sejm niewieści* (z 392 r. p.n.e.) stała się inspiracją dla wierszowanej satyry Marcina Bielskiego (1495–1575) pod tym samym tytułem. Czerpała z niego nasza komedia rybałtowska, a w latach nowszych Adolf Nowaczyński napisał głośną w swoim czasie „arystofanesowską komedię” polityczną i parodystyczną *Wojna wojnie* (1927).

Film według *Lizystraty* wyreżyserował Christian-Jaque (1953), tytułową rolę zagrała Martine Carol.

Wybrana bibliografia:

Arystofanes *Komedie*, t. I: *Acharnejczycy, Rycerze, Chmury, Osy, Pokój*, t. II: *Ptaki, Lizystrata, Thesmoforie, Żaby, Sejm kobiet, Plutos*, przeł. Janina Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001-2003. Menander *Wybór komedii i fragmentów (Kobieta z Samos, Odludek albo Mizantrop, Tarcza, Sąd polubowny)*, porównanie krytyczne Arystofanesa i Menandra, przeł. Jerzy Łanowski; Ossolineum, Wrocław 1982.

Lidia Winniczuk *Kobiety w komediach greckich i rzymskich*, cz. 1: *Kobiety w komediach Arystofanesa*, „Meander” nr 3-4/1991, 5-6/1991 oraz *Kobiety w komediach Menandra*, „Meander” nr 7-8/1991. Jerzy Axer *Filolog w teatrze*, PWN, Warszawa 1991. Ewa Skwara *Żołnierz samochwał: Menander – Plaut – Terencjusz – Fredro*, „Filomata” nr 416/1993. Małgorzata Borowska *Oikeia pragmata. Z dziejów „dramatis personae” rodzinnej komedii greckiej następców Arystofanesa*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1995. Lidia Winniczuk *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 2008. Janina Ławińska-Tyszkowska *Demokracja ateńska i jej wielki prześmiewca* http://www.wiww.pl/kulturaantyczna/esaje/arystofanes_01.asp

PTAKI

Ornithes

komedia

Przekłady: Bogusław Butrymowicz, JÓZEF JEDLICZ, Janina Ławińska-Tyszkowska, Artur Sandauer, Stefan Srebrny, Józef Szujski, Leon Ulrich i in.

Obsada: 21 ról i epizodów męskich, 1 kobieta. Chór ptaków, role nieme.

Premiera: Ateny 414 r. p.n.e. Premiera polska: Kraków 1907; na scenie zawodowej: Warszawa 1933 (w transkrypcji Juliana Tuwima).

Dwaj ateńczycy, Dobromysł (*Euelpides*) i Radzidruh (*Peisthetairos*), opuszczają rodzinne miasto, by uciec od codziennych problemów. Męczą ich kłócący

się ciągle obywatele, którzy z byle powodu wytaczają sobie procesy: „Toć nawet świerszcze ćwierkają w winnicy miesiąc lub dwa, tymczasem zacni atęczycy całe życie ćwierkają w sądach nieznuzenie”. Wędrują więc do królestwa ptaków, by pomiędzy światem ludzi a światem bogów założyć miasto. Postanawiają najpierw odnaleźć króla greckiego Tezeusza, który podobno został zamieniony w Dudka. Widzimy więc dwóch niezbyt młodych i nieco łysawych panów, idących przez leśną gęstwinę. Jeden z nich trzyma w ręku wyrywającą się kawkę, drugi kraczącą wronę – mają one zaprowadzić atęczyków do ptasiego królestwa. Wreszcie odnajdują Dudka – jest nieco podskubany, bo właśnie się pierzy, ale poza tym – uznają – nie brak mu królewskiego dostojęstwa. Ateńczycy przedstawiają swój plan: otóż chcą razem z ptakami założyć szczęśliwe miasto. Dudek zachwycony projektem zwołuje naradę.

Ptaki przybywają w płasach i podskokach, lecz widząc swego odwiecznego wroga – człowieka, szykują się do bitwy, zachęcając gromkimi okrzykami: „Hej, szarpać go na strzępy”. Przerażeni Dobromyśl i Radzidruh wydobywają ze swych tobołków garnki i różną, przygotowując się do obrony. „Jeśli zginiem w tej potrzebie, w jakim miejscu nas pogrzebią?” – zastanawia się melancholijnie Dobromyśl.

Dudek uśmierza jednak gniew ptasich napastników, radząc im najpierw wysłuchać wroga. Wówczas Radzidruh wygłasza wspaniałą mowę na cześć ptaków, w której dowodzi, że to one, a nie bogowie, władały niegdyś światem. Kogut był przecież królem Persji (na jego pianie także dziś zrywają się wszyscy); nie jest też bez znaczenia, że symbol Ateny to sowa, a Zeusa orzeł. Zachęca ptaki, by zbudowały napowietrzny gród między niebem a ziemią. Bogowie nie będą mogli już teraz swobodnie i dla zabawy zstępować z nieba, nie dotrą też do nich ofiary składane przez ludzi. Głód zmusi bogów, by uznali ptaki za swych władców.

Ptaki z zapałem zabierają się więc do budowy napowietrznej twierdzy. Ledwo jednak zaczęły, a już pojawiają się natręci: poeta opiewający w marnych wierszach chwałę tego grodu; wróżbita, który chce sprzedać swoje przepowiednie za płaszcz i sandały; astronom dzielący powietrze na części. Nie brakuje i komisarza atęńskiego.

Wreszcie pojawia się handlarz oferujący gotowe ustawy – według nich nowo wybudowane miasto ma być sprzymierzeńcem Aten. Radzidruh przepędza natrętów, ale budowa napowietrzego grodu zdołała już poruszyć niebo i ziemię. Do nowego państwa niepostrzeżenie przedarła się bogini Izyda; przybył też Herold z wieścią, że ludzie uznali już władzę ptaków i odznaczyli Radzidruha złotym wieńcem. Po chwili pojawiają się ziemianie pragnący skrzydeł – poeta Kinezjasz, który uskrzydłony chciałby „frunąć wysoko i chłonać z obłoków / Nowych nut

wielokrotne, śnieżycowe czary” – a za nim donosiciel... Oni także zostają przepędzeni. Wówczas w tajemnicy przed niebianami przybywa Prometeusz – jak zawsze sojusznik nie bogów, lecz ludzi. By Zeus z Olimpu go nie wypatrzył, ukrywa się w cieniu parasola i oznajmia ptakom, że niedługo przybędzie delegacja z Olimpu. Doradza, by podczas rokowań w niczym nie ustępować, lecz twardo domagać się władzy oraz (dla Radzidruha) Bazylei – włodarki Zeusa – za żonę. Zapewnia, że wygłodzeni bogowie zgodzą się na każde warunki.

Przybywa delegacja, dla której Radzidruh przyrządza smakowite śniadanie. Narada nie trwa długo. W zakończeniu utworu widzimy Radzidruha z berłem Zeusa w dłoni prowadzącego swą małżonkę Bazyleę. Chór ptaków śpiewa pieśń weselną.

LIZYSTRATA

Lysistrata

komedia

Przekłady: Bogusław Butrymowicz, Stanisław Koźmian,
JANINA ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA, Stefan Srebrny (Bojomira),
Edmund Żegota-Cięglewicz (Gromiwoja).

Obsada: 5 ról męskich, 9 kobiecych, epizody, statyści.

Premiera: Ateny, 411 r. p.n.e. Premiera polska: Kraków 1895

(w przekładzie Stanisława Koźmiana z francuskiej przeróbki Maurice’a Donnaya).

Ateńska mężatka, piękna i dzielna Lizystrata (czyli ta, która rozwiązuje wojsko) zwołuje wiec kobiet z całej Grecji – Sparty, Koryntu, Beocji – i wygłasza płomienne przemówienie. Mężczyźni są stale na wojnie, a serca matek i żon wyrrywają się do synów i mężów. Kiedy zgromadzone kobiety przytakują skwapliwie, mówiąc o swym żalu i tęsknocie, Lizystrata zaskakuje je pytaniem: A gdybym tak wynalazła sposób, by ustały wojny, czy mogłabym liczyć na waszą pomoc? O tak! Wszystkie są gotowe znieść nawet największe i najokrutniejsze męki, byle zapobiec wojnie. „Niech mnie jak rybę przetrną tym żelazem, oddam pół siebie na cel bogobojny” – mówi Kalonike.

Lizystrata odślania więc swój pomysł: trzeba będzie wyrzec się miłości! Na te słowa gaśnie entuzjazm – zawiedzione kobiety chcą odejść. „O nie, niech się sroży wojna! Raczej wolałabym przejść przez ogień” – krzyczą jedna przez drugą.

Lizystrata nie przestaje jednak przekonywać, że to jedyny skuteczny sposób zmuszenia mężczyzn do zaniechania bitew. Niech kobiety odmówią im swych względów, dopóki oni nie zawrą pokoju.

Pod wpływem jej nalegań kobiety powoli ustępują i składają uroczyste śluby. Postanawiają zająć Akropol, by zawładnąć skarbem znajdującym się w świątyni Pallas Ateny. Na wojnę nie dadzą ani grosza. Wykonują, co zamierzały. Ale oto zauważają gromadkę siwobroдых starców, sunących przez Propyleje (reprezentacyjne wejście) na Akropol. Dźwigają oni gałęzie, pęki chrustu i sagan z gorącą wodą, z którego buchają kłęby pary; podkładają ogień pod bramy i zagrzewają się do boju: „Trza iść w górę. Trza gonić, / By boginię obronić / Przed babskimi dziś pęty / Oj, dym gryzie przeklęty”.

Na murach natychmiast pojawiają się kobiety z wiadrami pełnymi wody, a ich przewodniczka w niezbyt wyszukanych, ale pełnych humoru słowach wyśmiewa starców. „Gdzie jest, na Eurypidesa, / Mędrzec większy i poeta, / Co rzekł, żadne zwierzę nie jest / Tak bezczelne jak kobieta” – odpowiadają oburzeni starcy, lecz szybko milkną oblani zimną wodą. Wreszcie przybywa Senator z kluczem do skarbcza. Kobiety otwierają wrota. Łucznicy rzucają się do walki, ale zostają błyskawicznie rozgromieni przez oddział kobiecy. Występuje Lizystrata – spokojnie i z godnością przemawia do Senatora. Tłumaczy, że zajęły Akropol, ponieważ nie chcą, by skarb służył wojnom. A gdy Senator oburza się na babskie rządy, Lizystrata występuje w obronie kobiecych praw. Źle czynią mężczyźni, wzbraniając kobietom polityki. Czymże bowiem różni się polityka od innych kobiecych zajęć? Przecież kołtuństwo trzeba z ludu zmyć, tak jak się myje wełnę w potoku, a tłuste synekury „wycesać zgrzeblę bez litości. Potem czesać czystą wełnę w jeden kosz swobody wspólnej – zbić na jeden wełny zwał i chociażby nie bez trudu, utkać nowy płaszcz dla ludu”.

Dzielna Lizystrata przekonuje Senatora, a kobiety mimo protestów oburzonych mężczyzn dotrzymują swego ślubu. Wyrrywają się co prawda pod lada pretekstem do swych mężów, lecz zatrzymuje je nieubłagana Lizystrata; niech jeszcze trochę zaczekają, zwycięstwo jest już pewne. Jeśli one tak potrzebują mężów, jak muszą tęsknić do żon mężowie?

I rzeczywiście – właśnie jeden z nich śpieszy na Akropol, zapewne „rażony strzałem Afrodyty”. To Kinezjasz, małżonek Myryne. Lizystrata poleca przyjąć go bardzo serdecznie i niczego nie wzbraniać – oczywiście prócz tego, czego zabrania przysięga... Myryne perfidnie wypełnia polecenie i... udręczony Kinezjasz głosuje za pokojem.

Przeciwko kobiecym ślubom buntują się nie tylko mężowie Aten, ale i Sparthy. Przybywa poselstwo w sprawie rozejmu. Lizystrata przyzywa zatem Boginię Pokoju i w jej ręce składa władzę.

Sztukę kończy radosny taniec.

TITUS MACCIUS PLAUTUS (Plaut)

ok. 250–184 r. p.n.e.

Wśród pisarzy teatralnych starożytnego Rzymu byli Terencjusz (komediopisarz, 190–159 r. p.n.e.) czy Seneka (tragik, ok. 4–65 r. p.n.e.). Najbardziej znany jest jednak Plaut, któremu przypisuje się autorstwo ponad 100 komedii (najpierw był ponoć aktorem). Zachowało się ich w całości 21 oraz wiele luźnych fragmentów. Najgłośniejsze to: *Amfitrion*, *Skarb*, *Bracia*, *Kupiec*, *Żołnierz samochwał*, *Dzień trzech groszy*, *Panna młoda*.

Plaut pisał tak zwane palliaty, czyli komedie w greckim płaszczu, których akcja była zaczerpnięta z wzorów helleńskich i rozgrywała się w greckiej scenerii. Nadawał jej jednak wyraźny koloryt rzymski (wstawki farsowe, brak chórów). Wprowadził też balet. Znaczną część jego utworów wypełniają partie wokalne – cantica – śpiewane przy muzyce arie, duety, tercety i temu podobne. Można więc je nazwać pierwszymi operetkami.

Plaut pragnął przede wszystkim bawić i śmieszyć, mniej troszczył się o przesłanie zawarte w swoich utworach. Posługiwał się farsowymi sytuacjami i farsowo ujętymi charakterami, znakomicie operował komizmem słowa, używał potocznego języka. Stworzył bogatą galerię typów scenicznych, takich jak lekkomyślny młodzieniec, sprytny niewolnik, zachłanna hetera, bezwzględny rajfur, surowy ojciec, zarozumiały żołnierz.

Wpływ Plauta na późniejszą komedię europejską jest olbrzymi, liczni autorzy dowodzą, ile z niego wzięł Ariosto, a ile Machiavelli, Jonson, Dryden, Beaumarchais, Goldoni, Lessing, Fredro, Verneuil, Anouilh i wielu, wielu innych. Na motyw Plautowskiego *Skarbu* Molière zbudował swojego *Skąpca*; *Komedia omyłek* Szekspira jest przeróbką *Braci*. Giraudoux nazwał swoją sztukę *Amfitrion 38*, tytuł bowiem naliczył potomków pierwowzoru Plauta. Pełnymi garściami z dzieł rzymianina czerpał komediopisarz duński Ludvig Holberg (1684–1754).

W Polsce już w pierwszej połowie XVI wieku dzieła Plauta wydawał krakowski drukarz Scharffenberg, a pierwszą naszą komedią jest *Potrójny z Plauta* (1597) Piotra Cieklińskiego, przeróbka *Dnia trzech groszy* swobodnie przenosząca do Polski akcję i jej okoliczności.

Wybrana bibliografia:

Plaut *Żołnierz samochwał*, *Amfitrion*, przeł. Ewa Skwara, wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2002. *Osły*, *Misa pełna złota*, przeł. Ewa Skwara, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003. *Bracia*, *Kupiec*, przeł. Gustaw Przychocki, Ossolineum i De Agostini, Wrocław – Warszawa, 2006.

Ewa Skwara *Zakochany starzec w komediach Plauta i Fredry*, „Filomata” nr 396/1990. Hanna Dyjakowska *Zakochani młodzieńcy w komediach Plauta*, „Roczniki Humanistyczne” nr 39-40/1992. Ewa Skwara *Żołnierz samochwał: Menander – Plaut – Terencjusz – Fredro*, „Filomata” nr 416/1993. Lidia Winniczuk *Kobiety w komediach greckich i rzymskich*, cz. 2. *Kobiety w komediach Plauta*; „Meander” nr 5-6, 9-10, 11-12/1992 oraz 1-2/1993. Ewa Skwara *Plaut i Terencjusz w polskiej komedii oświeceniowej*, Sorus, Poznań 1996. Ewa Skwara *Historia komedii rzymskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001. Ewa Skwara *Plaut, mistrz konceptu*
http://www.wiw.pl/kulturaantyczna/eseje/plaut_mistrzkonceptu_01.asp

ŻOŁNIERZ SAMOCHWAŁ

Miles gloriosus

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Józef Ignacy Kraszewski GUSTAW PRZYCHOCKI, EWA SKWARA, Zygmunt Węglewski, Jan Wolfram.

Obsada: 9 ról męskich, 2 kobiece, niewolnicy, pachotkowie.

Premiera: Rzym, ok. 204 r. p.n.e. Premiera polska: Kraków 1909.

Były żołnierz Pyrgopolinices (polski Basztoburz) osiadł w Efezie. Jest tępy, a przy tym zarozumiały – zgromadził więc wokół siebie pochlebców, przed którymi może chełpić się walecznością oraz powodzeniem u kobiet. W domu przetrzymuje porwaną w Atenach piękną Filokomazjum (Bankietka) i sprytnego niewolnika Palestrio (Wygibas), który przedtem służył u pozostawionego w Atenach ukochanego dziewczyny Pleusiklesa (Żegłokles). Palestrio sprowadza Pleusiklesa do Efezu i radzi, by zamieszkał u zaprzyjaźnionego sąsiada samochwały. Następnie między domami urządza tajemne przejście, co umożliwia parze schadzkę.

Niestety, niewolnik żołnierza Sceledrus (Cienias) zauważa kochanków i chce jak najszybciej o tym donieść swojemu panu. Palestrio przekonuje go jednak, że widział nie Filokomazjum, lecz przybyłą w odwiedziny jej siostrę-bliźniaczkę. Na dowód swoich słów, używając tajnego przejścia, pokazuje otumanionemu Sceledrusowi dziewczynę raz w jednym, raz w drugim domu.

Pomysłowemu Palestrio obrzydła już służba u Pyrgopolinicesa, chciałby powrócić do Aten z Filokomazjum i dawnym panem. Wymyśla więc intrygę: oświadcza samochwale, że do sąsiada Periplektomenusa (Podejmus) wróciła młoda żona i zobaczywszy wojaka zapłonęła do niego szaloną namiętnością. Do tej roli angażują piękną heterę Akroteleutium (Kulminia). Pyszałek, przekonany, że żadna kobieta mu się nie oprze, łatwo wpada w pułapkę. Idąc za radą Palestria, odsyła do domu Filokomazjum, a przedtem wynagradza ją klejnotami i daje opiekuna,

którym jest oczywiście sprytny niewolnik. Statkiem płynącym do Aten dowodzi szczęśliwy Pleusikles.

Wreszcie, pewny, że drogę ma wolną, pędzi do domu sąsiada, by uwieść rzekomo zakochaną w nim kobietę. Peripлектomenus przygotował jednak zasadzkę – samochwał zostaje pobity i sponiewierany. Na koniec, przerażony groźbą wykastrowania, musi zapłacić oprawcom, by puścili go wolno. Jakby tej kary nie było dość, niewolnik Sceledrus wyjaśnia mu całą intrygę Palestria.

KALIDASA

V wiek

i teatr indyjski

Początki tego teatru sięgają czasów starożytnych; mit o jego powstaniu mówi, że „do boga Brahmy zwrócili się inni bogowie, aby stworzył coś dla zabawy, co służyłoby słuchaniu i patrzeniu”.

Prototypem teatru indyjskiego były pantomimiczne misteria religijne. Mimo podobieństwa źródeł dramat, który się z nich wykształcił, różni się mocno od zdyscyplinowanej tragedii greckiej. Najważniejsze cechy klasycznej dramaturgii indyjskiej (pisanej w sanskrycie) to liryzm i nastrojowość, które dominują nad akcją. Brak tu elementów tragicznych, zastępuje je baśniowość wiodąca do szczęśliwego zakończenia fabuły. Duża rola muzyki, śpiewu i pantomimy sprawia, że sztuki te łączą w sobie dramat z operą i baletem.

Największym z dawnych poetów piszących w sanskrycie był Kalidasa, o którym wiemy niewiele. Historycy długo spierali się, w której epoce żył, szukając jej między VIII wiekiem p.n.e. a XII n.e. Według najnowszych badań żył w V wieku naszej ery, podobno pochodził z ludu i już za życia zdobył ogromną sławę. Przypisuje mu się autorstwo dwóch epopei, jednego poematu lirycznego oraz trzech dramatów: *Malawika i Agnimitra*, *Urwasi zdobyta męstwem*, *Siakuntala*. Pełny tytuł sztuki brzmi *Dramat o Siakuntali odzyskanej za pomocą pierścienia*. To najwspanialsze dzieło Kalidasy, przesyczone poetyckim erotyzmem, pełne oryginalnej i bogatej metaforyki.

Pierwszym europejskim tłumaczem *Siakuntali* był Anglik William Jones (pracę ukończył w 1789). Goethe zachwycił się tym dramatem i wziął z niego pomysł do swojego *Prologu w teatrze z pierwszej części Fausta*. Polska prapremiera odbyła się w Opolu w Teatrze 13 Rzędów w reżyserii Jerzego Grotowskiego (1960).

Spektakl został wzbogacony nietłumaczonymi wówczas na język polski fragmentami *Kamasutry*.

Wiele cech starożytnego teatru hinduskiego można odnaleźć w twórczości Rabindranatha Tagore (1861–1941), laureata Nagrody Nobla z 1913 roku, autora tłumaczonych na język polski sztuk: *Król ciemnej komnaty* (1910), *Pocztą* (1913), *Chitra* (1916).

Do dziś co roku w listopadzie w Ramtek w Indiach, gdzie powstał poemat Kalidasy *Meghaduta*, odbywa się dwudniowy festiwal jego twórczości.

Wybrana bibliografia:

Kalidasa Siakuntala, z oryg. sanskryckiego przeł. Stanisław Schayer, Ossolineum, Wrocław 1957. *Mała antologia arcydzieł literatury indyjskiej*, oprac. Jadwiga Makowiecka, Veritas, Londyn 1988. *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej* (red. Marek Mejor), Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.

Maria Krzysztof Byrski *Teatr najantyczniejszy*, „Pamiętnik Teatralny” nr 1-2/1969. *Ex Oriente theatrum. Materiały z sesji naukowej z 1983 r. poświęconej teatrom arabskiemu, indyjskiemu, japońskiemu*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1983. *Miłość po indyjsku*, oprac. Jacek Sieradzian, Miniatura, Kraków 1991. Krzysztof Renik *Kathakali. Sztuka indyjskiego teatru*, Wydawnictwo Akademickie Dialog 1994. Krzysztof Renik *Najstarszy teatr świata*, „Wiedza i Życie” nr 8/1997. Klaus Mylius *Historia literatury staroindyjskiej*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.
http://www.indianetzone.com/36/kalidasa_indian_litterateur.htm (ang.)

SIAKUNTALA

Abhidžnianasiakuntala

dramat w siedmiu aktach z prologiem

Przekłady: Józef Grabowski, Stanisław Schayer.

Obsada: 22 role męskie, 11 kobiecych, orszak królewski, pustelnicy.

Premiera: Indie, V wiek n.e. Premiera polska: Opole 1960.

Królewskie łowy. Władca napina łuk, ponieważ chce ustrzelić uciekającą gazelę. Pustelnicy błagają go, by wstrzymał strzałę. W nagrodę za wspaniałomyślność Król dostępuje błogosławieństwa starców: „Obyś otrzymał syna, co będzie panna nad światem”. Odbiera też radę, by udał się do pustelni Ojca Kanwy, który właśnie wyruszył błagać bogów o odwrócenie złych losów zagrażających jego przybranej córce Siakuntali.

Na widok Siakuntali serce Króla przepełnia się miłością. Dziewczyna właśnie odpędza trzmiela, brzęczącego jej koło ucha. Król żali się: „Trzmielu, trzmielu!

Muskasz twarz, / Drżące rzęsy cudnych oczu... / Gdy ja tutaj, ach, na próżno, / Za prawdziwym szczęściem tęsknię”.

W sercu Siakuntali również budzi się uczucie. Na prośbę pustelników Król pozostaje w pustelni, odprawiając przedtem swego sługę Wesółka, który pokpiwa z jego uniesień: „Znudziły ci się haremowe miłości i stąd ta nowa pożądliwość. Z gaju ascezy uczyniłeś ogród rozkoszy”.

Poślubiwszy Siakuntalę, Król po kilku dniach odjeżdża, zostawiając jej swój pierścień. W niedługim czasie przyśle po nią poselstwo.

W pustelni zjawia się groźny asceta Duwan. Siakuntala pochłonięta myślami o ukochanym przyjmuje przybysza nie dość gościnnie. Ten ją przeklina: „Niech cię zapomni ten, co myślą twoją tak zawładnął, żeś nie spostrzegła, że przybliżam się ja, wielki asceta”. Przyjaciółki Siakuntali błagają go, by cofnął klątwę. „Na widok klejnotu klątwa utraci swą moc” – odpowiada tajemniczo mag.

Mijają dni, a poselstwo królewskie nie przybywa. Kanwa decyduje zatem, aby bez zwłoki odesłać młodą małżonkę do Króla. Następuje wzruszająca scena pożegnania Siakuntali. Kanwa udziela jej błogosławieństwa i ostatnich rad: ma być zawsze posłuszna mężowi i znosić nawet krzywdy przez niego wyrządzone.

Kiedy Siakuntala przybywa na dwór, Król słyszy z oddali pieśń o trzmielu: „Trzmielu, ach czemu, / czemu teraz, niepomny trzmielu, / Odwiedzasz lotosu kwiat”. „Nie rozłączyłem się z żadną kochanką, a jednak pieśń ta napętnia moje serce bezbrzeżną tęsknotą” – myśli.

Kiedy Siakuntala staje przed nim, Król – choć ulega jej niezwykłemu urokowi – nie przypomina sobie dziewczyny, jest bowiem we władzy czarów Duwana, a pierścień Siakuntali, posiadający moc odwrócenia klątwy, zaginął.

Król nie chce zatrzymać na swoim dworze cudzej, jak sądzi, małżonki. Wówczas zjawia się bogini i porywa Siakuntalę w przestworza.

Dopiero widok odnalezionego przypadkiem pierścienia przypomina Królowi ukochaną. Z pamięci rysuje jej portret i ogarnięty tęsknotą wyrusza na poszukiwanie. Bóg Indra podjeżdża wozem i zawozi go do nieba. Tam wśród rajskich drzew spotyka małego chłopczyka, dziwnie podobnego do niego, z niezwykle siłą i odwagą ujarzmiającego młode lwy.

Przez przypadek Król podnosi talizman, który bezkarnie mogli podnieść tylko rodzice chłopca – ujawniając, iż jest jego ojcem. Zjawia się matka, Siakuntala. Król prosi, by wybaczyła mu lata niepamięci. Siakuntala tłumaczy, że to nie jego wina, że sprawiła to klątwa, na którą widocznie zasłużyła w jednym ze swoich poprzednich wcieleń. Odcierpiąta karę i znowu może być szczęśliwa. „Czy da po-myśleć większe szczęście? / Niech dobro ludu będzie troską księcia. / Bóg Siwa, który wszędzie, wszędzie włada. / Niech mnie wybawi, niech mnie wybawi od wcieleń kręgu!”

LI HING-TAO

(także: Li Xingdao, Li Hsing-Tao)

XIII wiek

i teatr chiński

Dramat chiński jest znacznie starszy od tragedii greckiej, jego początki sięgają drugiego tysiąclecia przed naszą erą. Wywodzi się z obrzędów kultowych i zawsze był mocno związany z twórczością i tematyką ludową. To nie tylko widowiska wędrownych zespołów wiejskich, ale również literatura pisana dla scen zawodowych. Dowodzi tego najbardziej znana ze starych sztuk chińskich: *Opowieść o kredowym kole*, której autorem jest Li Hing-Tao.

Wykształcone w XIII wieku dwa główne style teatralne: północny (zachowujący ściśle zasady) i południowy (dopuszczający więcej swobody i fantazji), wywarły zasadniczy wpływ na dalszy rozwój sceny chińskiej, na jej formy i konwencje teatru widowiskowego (barwne stroje, wyrazista muzyka, łącząca elementy śpiewu, poezji i prozy, dialog dramatyczny i taniec, akrobatykę i pantomimę). W Polsce *Kredowe koło* znane było już pod koniec XIX wieku.

*

W 2000 roku literacką Nagrodę Nobla – pierwszego Nobla dla Chin – otrzymał Gao Xingjian (ur. 1940), chiński dramaturg, prozaik (*Góra duszy*, wyd. 1990) i tłumacz (m.in. Becketta i Ionesco). Jest autorem publikowanych w „Dialogu” i wystawionych w Polsce sztuk: *Ucieczka* (o masakrze na placu Tiananmen w Pekinie) i *Przystanek* (inspirowany teatrem absurdu). W Chinach za swoją twórczość był ostro krytykowany przez partyjnych ideologów. Skazano go na pięć lat pobytu w tak zwanym obozie reedukacyjnym. Dziś mieszka we Francji.

Wybrana bibliografia:

Li Hing-Tao *Kredowe koło* (na podstawie fr. i niem. przekładów oprac. Alfred Szczepański), Lwów 1901. Li Hsing-Tao *Kredowe koło* (z oryg. chińskiego przeł. Jan Wypler), Katowice 1939.

Izabella Łabędzka *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 1999. Tomasz Fiałkowski *Nobel literacki dla Chin*, „Tygodnik Powszechny” nr 43/2000. Izabella Łabędzka *Teatr niepokorny*, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2003. Marta Steiner *Opowieści z tradycyjnej chińskiej sceny*, [w:] *Między teatrem a literaturą. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin*, Ossolineum, Wrocław 2004. Marta Steiner *Czy dramat chiński miał swojego Arystotelesa? Przegląd tradycyjnej myśli teatralnej państwa środka*, „Didaskalia” nr 10-11-12/2006. Marta Steiner *Chiński teatr duchów*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 4/2007.

KREDOWE KOŁO

Huei-Lan-Ki

Przekład: Jan Wypler.

Obsada: 21 ról i epizodów męskich, 5 kobiecych, 1 dziecko oraz statysty.

Premiera: na przełomie XII i XIII wieku. Premiera polska: Kraków 1902.

Streszczenie sztuki według opracowania Władysława Józefa Dobrowolskiego, pierwszego reżysera tego utworu na scenie polskiej:

Dramat wywodzi się z kręgu legend osnutych wokół historycznej postaci – radcy państwowego, sędziego Pao-Czenga, który żył za czasów panowania cesarza Jen-tsunga. Pao zmarł w 1060 r. n.e. Jak głosi historia, szczył się tym, że pochodził z ubogiej chłopskiej rodziny. Był urzędnikiem, który gromił różne rody i zwalczał przekupstwo urzędników.

Sztuka zaczyna się monologiem ubogiej wdowy Pani Czang. Ma ona syna Czang-Lina i córkę Czang Hai-t'ang. Pani Czang wydaje córkę za bogatego Pana Ma, aby w ten sposób zapewnić sobie spokojną starość. Pan Ma postanawia, że jeśli Hai-t'ang urodzi syna, będzie zarządzała jego gospodarstwem i dobytkiem. Hai-t'ang rodzi syna. W kilka dni później umiera jej matka.

Tymczasem pierwsza żona Pana Ma zamierza pozbawić Hai-t'ang praw, które nabyła dzięki urodzeniu syna. Przy pomocy swojego kochanka, sekretarza sądowego Czaa, truje męża, a winę zrzuca na Hai-t'ang. Pani Ma nie tylko oskarża Hai-t'ang o otrucie męża, lecz próbuje też udowodnić, że chłopczyk nie jest dzieckiem Hai-t'ang, ale jej. W ten sposób może bowiem zdobyć majątek po zmarłym. Sprzedajny i głupi sędzia Su-Czum oraz przekupieni świadkowie przyczyniają się do jej zwycięstwa przed miejscowym trybunałem.

Torturowana Hai-t'ang wędruje z drewnianą kłodą na szyi, zwaną kangiem, prowadzona przez dwóch strażników (którzy za namową Pani Ma mają ją zabić w drodze) po ostateczny wyrok do stolicy, Kai-fengu. Przypadkiem spotyka swojego brata Czang-Lina, który dostąpił godności oraz zaszczytów i teraz staje w jej obronie.

Oboje udają się do Kai-fengu, by stanąć przed najwyższym trybunałem. Tu zjawiają się wszyscy uczestniczący w rozprawie niższej instancji, również Pani Ma i jej kochanek Czaa. Sędzią najwyższym jest wspomniany Pao-Czeng, postać tak popularna, że ma ona w teatrze chińskim osobną tradycyjną maskę.

Pao-Czeng, nie mogąc na podstawie sprzecznych zeznań wydać wyroku, każe nakreślić kredą koło. W środku tego koła stawia dziecko będące przedmiotem sporu. Oświadcza, że obie kobiety na dane hasło mają za rączkę wyciągnąć dziecko z koła. Ta, której się to uda, jest prawdziwą matką. Próbę powtarzają trzykrotnie. Za każdym razem Pani Ma wyciąga chłopczyka z koła. Hai-t'ang nie

ciągnie dziecka, choć na rozkaz sędziego jest za to chłostana. Sędzia Pao-Czeng pyta groźnie, dlaczego nie walczy o dziecko. Hai-t'ang tłumaczy, że nie pozwala jej na to miłość do syna, gdyż takie szarpanie mogłoby mu wyrządzić krzywdę. Sędzia Pao-Czeng ma już pewność, która z kobiet jest prawdziwą matką. Oddaje dziecko Hai-t'ang, przywracając jej pełnię praw. Zbrodniczą parę skazuje na poćwiartowanie, a sprzedajnego sędziego i krzywoprzysięskich świadków karze jak najsurowiej.

DRAMAT ŚREDNIOWIECZNY

Wraz z upadkiem świata starożytnego kończy się epoka tragedii i komedii antycznej. Życie teatralne w Europie zamiera na długie wieki, trwając jedynie w szczątkowej formie. Są to występy tak zwanych żonglerów (*joculatores*), wędrownych wesołków, sztukmistrzów i poetów-pieśniarzy. Dopiero z czasem zaczyna się kształtować nowy gatunek teatralny wyrastający z kościelnych nabożeństw i obrzędów religijnych, który ma w sobie wyraźne elementy widowiskowe. Pojawia się chrześcijański dramat liturgiczny pisany po łacinie i odgrywany przez księży w świątyniach.

Najdawniejsze znane nam formy tego dramatu to przedstawienia związane ze świętami Bożego Narodzenia (procesje proroków). Równolegle rozwijają się widowiska, których tłem są obrzędy wielkanocne (*Visitatio Sepulchri* – odwiedziny grobu Chrystusa przez trzy Marie). Z biegiem lat dramat religijny nabiera cech świeckich, ze stopni ołtarza przenosi się na schody kościelne, aby w końcu trafić na place i rynki.

Ten gatunek dramatyczny pojawia się przede wszystkim we Francji: są to misteria. Ich nazwa pochodzi z połączenia dwóch słów łacińskich: *misterium* – obrzęd i *mysterium* – tajemnica. Misteria wykształciły styl inscenizacji symultanicznej – jednocześnie pokazywano wszystkie miejsca akcji, a aktorzy (tylko mężczyźni) przechodzili od jednej dekoracji do drugiej. Tematy czerpano ze Starego i Nowego Testamentu, wprowadzano także epizody dotyczące aktualnych spraw społecznych oraz realistyczne intermedia komediowe.

Z XIII wieku pochodzi dramat francuski *Cud o Teofilu* paryskiego poety Ru-tebeufa (ok. 1230 – ok. 1285). Należy do gatunku mirakli, widowisk związanych z kultem popularnych świętych, a przede wszystkim z cudami Matki Boskiej.

W XIV i XV wieku misteria stają się wielkimi cyklicznymi widowiskami, rozbudowanymi inscenizacyjnie, z dziesiątkami wykonawców (misteria z życia Chrystusa, *Historia albo komedia o Sądzie Ostatecznym*, *Misterium Starego Testamentu* itd.).

Proces dalszego zeświecczenia dramatu widać w moralitetach, które nie nawiązują już do legend biblijnych czy wydarzeń historycznych. Moralitety były sztukami moralizatorsko-filozofującymi. Występowały w nich postacie alegoryczne uosabiające pojęcia ogólne, na przykład Cnotę, Grzechy, Dobro, Pokój, Miłosierdzie, Śmierć, Pychę. Najbardziej znany i typowy jest moralitet anglo-holenderski nieznanego autora *Każdy* (ok. 1500), którego bohaterem może być każdy człowiek, grzesznik stojący na progu istnienia i rozliczający się ze swoim życiem. Walka o jego duszę to najbardziej dramatyczny moment utworu. Dwudziestowiecznym opracowaniem *Każdego* jest *Jedermann* (1911) austriackiego pisarza Hugo von Hofmannsthal.

Wybrana bibliografia:

Każdy (*Everyman*), średniowieczny moralitet angielski, przeł. Stanisław Helsztyński, wydawnictwo Droga, Warszawa 1933. *Dramaty staropolskie. Antologia* (t. I-VI), oprac. Julian Lewański, PIW, Warszawa 1959-1963.

Julian Lewański *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, PWN, Warszawa 1981. Andrzej Dąbrowka *Teatr i sacrum w średniowieczu*, wydawnictwo Funna, Wrocław 2001. Teresa Michałowska *Średniowiecze*, PWN, Warszawa 2008.

KAŻDY

Everyman

Przekłady: Jarosław Iwaszkiewicz (adaptacja), Stanisław Helsztyński.

Obsada: Bóg, Każdy, Śmierć, Przyjaźń, Brat, Bogactwo, Dobre Uczynki, Spowiedź, Piękno, Siła, Świadomość, Zwiastun, Anioł, Wykładacz, Pięć Zmysłów, Krewniacy.

Premiera: Anglia, koniec XV wieku. Premiera polska: Kraków 1925 (Kto bądź).

„Oto zaczyna się sprawa, jak Wszechmogący Ojciec Niebieski śle Śmierć do każdego stworzenia z wezwaniem, by przyszło i zdało liczbę ze swego życia na świecie, uczyniona jest zaś sposobem widowiska moralnego” – zapowiada autor i zaraz na wstępie zagniewany Bóg przemawia z wysokości niebios. Człowiek niewdzięcznością odpłacił mu za wszystkie dobrodziejstwa i za mękę, jaką dla niego poniósł, więc jego boska cierpliwość już się wyczerpała: „Spodziewałem się niegdyś, że każdy / Do mojej chwały wejdzie, tutaj ponad gwiazdy. / Lecz dziś widzę, że za łaski mu świadczone zapłatę dał marną”.

Wzywa zatem Śmierć, by oznajmiła Każdemu, że dni jego są już policzone.

W dramatycznym dialogu Każdy błaga Śmierć choć o kilka dni zwłoki. Przecież na sam jej widok mącą mu się myśli – jakże w takich warunkach zrobić rachunek z całego życia? Chce ją nawet przekupić, lecz Śmierć gardzi przekupstwem. Gdyby zechciała, mogłaby kupić cały świat, ona, która nie oszczędza króla ani papieża. Pozwala mu tylko, by w tę smutną, ostatnią drogę zabrał ze sobą przyjaciół.

„Jakież inne byłoby moje życie, gdyby mi pozwolono zacząć je od nowa” – mówi Każdy. „Szaleńcem byłeś, Każdy, żyjąc tak, choć wiedziałeś, że ja przychodzę nagle” – odpowiada Śmierć i pozostawia go w wielkiej rozterce.

Może lepiej było się nie narodzić? Skąd szukać ratunku, kto pomoże w tak ciężkiej chwili? Chyba tylko Przyjaźń, Krewni i Bogactwo. Daremnie jednak namawia ich, by zechcieli mu towarzyszyć. Przyjaźń chętnie podzieli z nim każdą radość, jednak dla nikogo na świecie nie wyruszy w tak żalosną drogę. Krewni najpierw ochoczo śpieszą z pomocą, usłyszawszy jednak, iż trzeba iść aż na Sąd Boży, szybko się rozchodzą.

Najszersze jest Bogactwo. Chętnie służyło mu pomocą, teraz jednak jest bezużyteczne. „Ukarany przecież jesteś za nadmierną do mnie miłość” – tłumaczy otwarcie. „Czyż nie wiedziałeś, że jestem podstępny duszy ludzkiej złodziej?”

Nie zawodzą jedynie Dobre Uczynki, zbytńo jednak spętały je grzechy i nie mogą stanąć o własnych siłach. Może więc doradzi mu coś ich siostra Wiedza? Ta ze szczerą troską przejmuje się losem Każdego i doradza, by nim wyruszy w drogę, najpierw obmył swoją duszę z grzechów. Skruszony Każdy na klęczkach i we łzach błaga o odpuszczenie win. Dobre Uczynki zrywają pęta.

Każdy, odziany w szatę skruchy, rusza więc w ostatnią drogę, a wraz z nim wierna mu Wiedza. Zabiera ze sobą Piękno, Siłę, Świadomość i Pięć Zmysłów – lecz te opuszczają go w popłochu w momencie, gdy zbliża się do grobu.

Słychać pieśni anielskie: dusza Każdego wstąpiła do nieba.

W zakończeniu moralitetu autor przypomina, że taki jest los każdego człowieka, należy więc pamiętać, iż w godzinie śmierci wszystko nas opuszcza oprócz dobrych uczynków, na nich więc powinno najbardziej nam zależeć.

FARSA ŚREDNIOWIECZNA

Powstała z rozmaitych tradycji i form teatralnych, jej korzenie sięgają zapewne jarmarcznych scenek humorystycznych odgrywanych przez wędrownych wesołków. Również poważne misteria były przedzielane komicznymi intermediami przynoszącymi wytchnienie publiczności zmęczonej wzniosłymi treściami religijnego widowiska.

We Francji istniał także długo dojrzewający gatunek *sottie* – błazenady, do których wprowadzano motywy satyryczne wiążące się z aktualną walką polityczną, często atakujące bez pardonu Kościół. Poeta francuski Pierre Gringore (ok. 1475 – ok. 1538), nie zawahał się wprowadzić do swojej błazenady i ośmieszyć postać papieża Juliusza II. W Niemczech Hans Sachs (1494–1576) z Norymbergi nasycił farsę plebejskimi wątkami komicznymi.

Farsa – widowisko ludowe i mieszczańskie – miała na celu przede wszystkim zabawienie widza, nawet jeśli parodiowała kazania kościelne. Humor bywał tu niewybredny i mało parlamentarny, nie brakowało mu jednak soczystości i realizmu w odmalowywaniu ulubionych postaci rozpustnych mnichów, niewydarzonych lekarzy, tępych sędziów, chytrych żaków, swawolnych żon, szalbierskich żołnierzy i żebraków.

Farsa średniowieczna przeniknie w przyszłości do teatru europejskiego. Jej największym osiągnięciem jest historia *Mistrza Pathelin* (ok. 1464), anonimowego autora, arcydzieło przedmolierowskiej komedii francuskiej. Z tego właśnie utworu pochodzi znane powiedzenie „revenons à nos moutons”, czyli dosłownie: powróćmy do naszych baranów, a więc do głównego tematu, do rzeczy. W Polsce *Mistrza...* grano już pod koniec XVIII wieku pod tytułem *Sądy u wójta*, według przeróbki *L'Avocat Pathelin* Bruysa i Palaparta. Następnie adaptował ją w Lublinie (1824) aktor Jan Arnold Aśnikowski (*Wójt sędzieja prezydujący, czyli Sprawa w Osieku*). W 1937 roku poeta i tłumacz Adam Polewka (autor widowiska *Igrce w gród walą*) dokonał przekładu z oryginału w stylizowanej staropolszczyźnie. *Pathelin* odniósł wówczas sukces w krakowskim teatrze plastyków Cricot.

Wybrana bibliografia:

Mistrz Pathelin, tekst francuski z XV wieku, spolszczył Adam Polewka, PIW, Warszawa 1953.

Anna Drzewicka *Skupienie i zabawa. Twórczość dramatyczna w średniowiecznej Francji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998. Andrzej Dąbrówka *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013. *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. Anna Loba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

MISTRZ PIOTR PATHELIN

Maître Pierre Pathelin

Przekład: Adam Polewka.

Obsada: 4 role męskie, 1 kobieca, mieszczanie.

Premiera: Paryż ok. 1474. Premiera polska: Warszawa ok. 1780.

W domu adwokata Pathelina zapanowała bieda. Żona narzeka: „Bóg raczy wiedzieć miłościw, skąd na grzbiet będzie odzienie, cóż po twojej uczoności”... Mistrz jednak nie traci otuchy: „Zaiste Bóg czyni cuda, rychło więc, jeśli się uda, uchwyćę się adwokactwa i nie zrówna mi nikt z bractwa”. Wybiera się na targ, obiecuje żonie, że choć nie ma grosza przy duszy, przyniesie sukno na ubranie dla niej i dla siebie. „W szalbierstwie, jak Bóg na niebie, w tym mistrz niepośledni z ciebie” – stwierdza ochoczo żona.

Na targu przebiegły adwokat spotyka Sukiennika i z miejsca zasypuje go komplementami – dostrzega w nim wierny obraz ojca, człowieka wielkiej zacności, co do urody zaś wierne odbicie ciotki Doroty. Równocześnie bacznie przygląda się suknu i co jakiś czas dyskretnie je zachwala. Sukiennik, ujęty komplementami, prosi go, by usiadł, zachęca do kupna, tym bardziej że klient od niechcenia wspomniał, iż ma odłożone złote dukaty. Po niedługich targach Pathelin godzi się kupić sukno.

Przypomina sobie jednak, że nie wziął pieniędzy, więc bardzo serdecznie, powołując się jeszcze raz na swoją przyjaźń z jego ojcem, zaprasza Sukiennika do domu „na gąskę i wino”, a sam idzie naprzód, nie pozwalając – oczywiście przez grzeczność – by kupiec niósł sukno.

W domu czym prędzej wtajemnicza żonę w sytuację. Za chwilę przyjdzie Sukiennik po zapłatę. Wówczas on będzie udawał chorego, ona zaś ma powitać płaczem przybyłego, mówiąc, że mąż od dawna choruje.

Żona doskonale odgrywa powierzoną rolę. Sukiennik nie może zrozumieć, co się stało, widząc jednak „szczerą” rozpacz i słysząc majaczenia Pathelina: „Ha, tam na murach trzej czarni stoją! Maramara, carimara, carimara!”, zaczyna wierzyć, że „to diabeł przybrał jego postać, by mojego sukna dostać”. Gdy zbliża się do łóża adwokata, ten niby bierze go za doktora i na wpół majacząc, błaga, by mu ulżył w srogich boleściach. Bredzi we wszystkich językach: po litewsku, rosyjsku, czesku, łacinie, węgiersku – a żona za każdym razem objaśnia, że właśnie z tego kraju pochodzi ktoś z ich rodziny („Matka była z Kołomyi – stąd po rusku go uczyli”...).

Zupełnie skołowany Sukiennik opuszcza wreszcie dom Pathelina. Czuje jednak dotkliwie swoją krzywdę. Dla wyrównania rachunków postanawia więc zemścić się na Pasterzu, który od dawna kradnie jego owce. Pozywa go do sądu.

Przerażony Pasterz udaje się po poradę do mistrza Pathelina, który obiecuje – oczywiście za sowitą zapłatą – wydobyć go z kłopotu. Poleca, by cały czas udawał przed sądem głupiego, na każde pytanie odpowiadał: „Bee... Jeszcze i do mnie samego masz nie rzec słowa jednego” – dodaje z naciskiem. Spotykają się zatem przed sądem: Pathelin, Sukiennik i Pasterz. Daremnie adwokat, udając, że boli go ząb, zasłania sobie twarz. Sukiennik poznaje go i upomina się o sukno, nie umie jednak jasno sformułować swych pretensji. Pathelin zręcznie to wykorzystuje. Przekonuje Sędziego, że Sukiennik najwyraźniej nie wie, co mówi. Pasterz zaś na każde pytanie odpowiada: „Bee!”.

„Może być większy głupiec niż ten kupiec, co głupka pod sąd pozywa?” – stwierdza Sędzia i Pasterz wygrywa sprawę.

Na próżno jednak Pathelin, gdy już zostaje sam z klientem, domaga się zapłaty. Pasterz – zgodnie z rozkazem – nadal odpowiada: „Bee”... i w porę ucieka.

NICCOLÒ MACHIAVELLI

1469–1527

i renesans włoski

Był nie tylko autorem słynnego *Księcia*, klasycznego dzieła o technice rządzenia (od jego nazwiska pochodzi termin makiawelizm), nie tylko wybitnym historykiem i giętkim politykiem (republikaninem), ale również twórcą komedii *La Mandragola* (1521, po polsku *Mandragora*), w której żywo poprowadzona akcja spleta się z obrazem współczesnego życia włoskiego oraz z satyrą obyczajową i moralną. Lekarze, mnisi, przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości – wszyscy srodze oberwali od bezlitosnego florentczyka, a motyw z jego sztuki stał się jednym z ulubionych wątków teatru europejskiego. Żywiotową komedią omyłek jest również *Clizia* (1506).

Mandragora należy do najwybitniejszych komedii renesansowej Italii – obok *Rogacza mimo woli* Giordana Bruna (1548–1600), niezwyklego studium głupoty ludzkiej, obok dzieł Lodovica Ariosta (1474–1533), opierającego się na klasycznych wzorach Plauta i Terencjusza, oraz obok twórczości Pietra Aretina (1492–1556), przedstawiciela weneckiej komedii obyczajowej. Odmienny nurt reprezentował Angelo Beolco, zwany Ruzzante (ok. 1502–1542). Jego farsy odkryto na nowo dopiero w XX wieku, na scenach polskich grana była *Miłość pod Padwą*.

Na motywach *Mandragory* powstał musical *Machiavelli* z muzyką Jerzego Wasowskiego oraz librettem Antoniego Marianowicza i Ryszarda Marka Grońskiego (premiera w Teatrze Muzycznym w Gdyni, 1975).

Wybrana bibliografia:

Niccolo Machiavelli *Mandragora, czyli Napój zapładniający*, przeł. Edward Boyé; WAiF, Warszawa 1986. *Mandragora*, przeł. Mirosława Wyszogrodzka-Ślaska, [w:] *Wybór pism*, PIW, Warszawa 1972.

Machiavelli/Christiane Gil, przeł. Ewa Wolańska; wydawnictwo Oskar, Warszawa 1997. Maurizio Viola *Uśmiech Machiavellego*. Biografia, przeł. Krzysztof Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2006. Jadwiga Mieszalska, Monika Surma-Gawłowska, Monika Gurgul *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. I (XIII-XVIII wiek), Universitas, Kraków 2008.

MANDRAGORA, CZYLI NAPÓJ ZAPŁADNIAJĄCY

La Mandragola

komedia w pięciu aktach z canzonami w prologu każdego aktu

Przekłady: Edward Boyé, Czesław Jankowski, MIROSŁAWA WYSZOGRODZKA-ŚLASKA.

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Rzym 1526. Premiera polska: Warszawa 1910.

Żyjący z własnych funduszków, urodziwy, dowcipny i ogólnie lubiany Kallimach po dwudziestoletnim pobycie w Paryżu wraca do ojczystey Florencji. Do przyjazdu skłoniła go chęć poznania słynnej z piękności Lukrecji. Młodzieniec zobaczył kobietę i od razu stracił dla niej głowę. Gotów jest oddać cały majątek, ryzykować życie i zdrowie, byle ją pościć. Tymczasem Lukrecja jest wierną żoną bogatego, starego doktora praw, messera Nicii, znanego z nadzwyczajnej wprost tępoty. Ten filar florenckiego prawa żyje jednym pragnieniem – chce doczekać się potomka, syna. Poza tym niczego mu nie brakuje do szczęścia i dobrego samopoczucia.

Kallimach pozyskuje sobie miejscowego rajfura Liguria i dzięki jego wskazówkom układa plan. Przede wszystkim zostaje przedstawiony Niciemu jako medyczna znakomitość Paryża, królewski eskulap leczący bezpłodność za pomocą napoju wydobytego z korzenia mandragory. Lek jest niezawodny, zdarza się jednak, że partner kurowanej nim kobiety umiera. Aby więc uniknąć ryzyka, należy na pierwszą noc podstawić zamiast męża innego mężczyznę, który poniesie złe skutki działania napoju. Najlepiej posłużyć się jakimś porwanym z ulicy włóczęgą.

Przekonany o własnej mądrości doktor praw święcie wierzy wszystkim bajdom i gotów jest trzymać się ściśle zaleceń samozwańczego medyka. Ale jak przełamać zasady wiernej i ślicznej żony? Cóż jednak może cnota oblegana przez dwóch

przebiegłych napastników, własnego męża i naiwną matkę. Aby do reszty przełamać opór Lukrecji, oszuści pozyskują dla sprawy klasztornego braciszka Tymoteusza, który – zachęcany dukatami Kallimacha – gotów jest dostarczyć teologicznych argumentów zdolnych uspokoić drażliwe sumienie. Miłość brata Tymoteusza do biedaków, dla których jakoby gromadzi dukaty, jest tak wielka, że nawet godzi się, udając paryskiego lekarza, pomóc spiskowcom w akcji ujęcia potrzebnego włóczęgi. Jest nim oczywiście podstawiony Kallimach.

Nicia i jego teściowa troskliwie zamykają rzekomego włóczęgę wraz z Lukrecją w sypialni doktora. Tam Kallimach czynem udowadnia, że stary mąż to nie to samo co młody kochanek, po czym wyznaje jej całą prawdę. Młoda pani, zakosztowawszy przyjemności, a przy tym świadoma, że cała rzecz odbyła się z błogosławieństwem osoby duchownej – brata Tymoteusza, zapewniona przez zachwyconego nią amanta, że po śmierci starego męża pojmie ją za żonę, pozbywa się niepokojów. Jest nawet gotowa dalej spotykać się z Kallimachem.

Rankiem, przepędziwszy „nieznanego” ulicznika, uszczęśliwiony Nicia śpieszy z podziękowaniem do cudownego paryskiego uczonego Kallimacha. Oddaje mu klucz do własnego domu i prosi, by czuł się w nim jak u siebie, jest bowiem pewny pozytywnych skutków „kuracji”.

CHRISTOPHER MARLOWE

1564–1593

W renesansowej Anglii królowej Elżbiety i króla Jakuba, szybko rozwijającej się ekonomicznie i politycznie, rozkwitł też teatr. Epoka elżbietańska to jeden z najwspanialszych okresów rozwoju dramaturgii światowej. Wielki Szekspir miał poprzedników – Thomasa Kyda, autora *Tragedii hiszpańskiej*, Roberta Greene’a, twórcę komedii mieszczańskiej i Johna Lyly’ego, twórcę kunsztownej komedii dworskiej. Pierwsze miejsce wśród pisarzy przedszekspirowskich zajmuje zdecydowanie Marlowe – poeta, tłumacz (miedzy innymi Owidiusza) i dramatopisarz, który wprowadził wiersz biały do dramatu elżbietańskiego.

Był synem szewca, prowadził awanturnicze i nieokiełznane życie, budził zgorzelenie swoim wolnomyślicielstwem i walką z panującym porządkiem społecznym i moralnym. Jego filozofia wyrastała z protestu przeciw ideologii średniowiecza. Wyznawał teorię makiawelizmu, gloryfikując silne jednostki występujące przeciw pojęciom i nakazom minionej epoki („Wielkość jest źródłem, skąd honor

wyływa” – mówi bohater jednego z jego dzieł). Tworzył sztuki nasycone dramatyzmem i emocjami. Napisał ich sześć: *Tamerlan Wielki* (1587), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (1588), *Żyd maltański* (1589, pierwowzór *Kupca weneckiego* Szekspira), *Edward II* (1593) *Masakra paryska* (ok. 1592) i *Dydona, królowa Kartaginy* (ok. 1593). Większość sztuk Marlowe’a przełożył Juliusz Kydryński, parafrazę *Edwarda II* napisał Jerzy S. Sito.

Marlowe zginął w dwudziestym dziewiątym roku życia przebity nożem podczas bójki w karczmie, w przeddzień procesu o obrazę religii. Okoliczności awantury w tawernie i pogrzebu poety są okryte tajemnicą. Nie wiadomo, czy była to zwada pijacka, mord polityczny (Marlowe pracował ponoć tajnie dla policji) czy sfingowane zabójstwo, po którym Christopher miał żyć pod zmienionym nazwiskiem.

W 1955 roku Calvin Hoffman wydał książkę *The Murder of the Man Who Was Shakespeare*, w której dowodzi, że to Marlowe jest autorem dzieł przypisywanych Szekspirowi. Podstawą teorii jest fakt, że Marlowe zginął na rok przed ukazaniem się pierwszych dzieł Szekspira, w bójce w tawernie uczestniczył zaś między innymi służył lorda Thomasa Walsinghama, protektora i prawdopodobnie kochanka Marlowe’a. To właśnie on mógł chcieć upozorować tę śmierć, by uratować pisarza.

Wybrana bibliografia:

Christopher Marlowe *Tamerlan Wielki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977. *Tragiczna historia doktora Fausta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982. *Edward II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983. *Dramat elżbietański*, t. I-II (m.in. Francis Beaumont i John Fletcher, Thomas Dekker, John Ford, Ben Jonson, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Thomas Middleton i William Rowley, John Webster), PIW, Warszawa 1989.

Przemysław Mroczkowski *Tytan teatru i teatr dla wszystkich*, [w:] *Historia literatury angielskiej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1986. Daniel C. Gerould *Terroryzm w dramacie*, „Dialog” nr 2/1991. Maria Janion *Faust: tragedia antropologiczna*, „Dialog” nr 9/1989. Jan Kott *Płeć Rozalindy. Interpretacje: Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992. Bartłomiej Błaszkiwicz *Choroba Tamerlana albo ewolucja humanizmu*, „Akcent” nr 2/1996.

TRAGICZNE DZIEJE DOKTORA FAUSTA

The Tragical History the Life and Death of Doctor Faustus

Przekłady: JAN KASPROWICZ, Bohdan Korzeniewski, Jerzy S. Sito, Juliusz Kydryński i in. Premiera: Londyn ok. 1589. Premiera polska: Opole 1963.

Chór zapowiada przedstawienie losów Fausta – złych albo też dobrych – prosząc o cierpliwy sąd.

Uczony doktor Faust z Wirtembergi przekonał się o zawodności wszelkich nauk: teologii, logiki, filozofii, medycyny, fizyki. Zwraca się więc do magii, „owej metafizycznej księgi czarodziejów i nekromantów”. Przyzywa Mefistofelesa, który szybko zjawia się w przebraniu franciszkanina i proponuje usługi w imieniu swego mocodawcy Lucyfera, Księcia Wschodu. Faust zamierza zaprzedać piekło własną duszę w zamian za dwadzieścia pięć lat życia wypełnionego rozkoszami, potęgą i wiedzą. Dobry Anioł i Zły Anioł udzielają mu rad. W końcu pokusa zaszczytów i bogactw zwycięża. Faust podpisuje cyrograf własną krwią. Dyskutując z Mefistofelem, pyta go, jak wyszedł z piekła. Odpowiedź brzmi: „Nie, tu jest piekło i jam żeń nie wyszedł”. Diabeł jest lojalnym partnerem i nie zamierza okpić swojego kontrahenta. Przyznaje, że szatani są potępieńcami i „znoszą męczarnie takie same, jakich doznają dusze śmiertelników”. Pociesza jednak Fausta, że niebo ani w połowie nie jest takie piękne „jak ty i inni, żyjący na ziemi, bowiem dla człowieka było stworzone, dlatego człowiek piękniejszy jest niżeli niebo”. Zjawia się Lucyfer i prezentuje Faustowi Siedem Grzechów Głównych.

Faust odbywa podróże po całym świecie wraz ze swym towarzyszem i sługą – Mefistofelem. W Rzymie wystrychnął na dudka i spoliczkował papieża, cesarzowi sprowadził zjawę Aleksandra Wielkiego i jego kochanki. Zadziwił księżęta i prostaków, wszędzie ciągnąc zyski ze swoich sztuczek. Ale czas mija – biesiada skończona. Nieubłagane nadchodzi ostatnia godzina. Na próżno Stary Człowiek próbuje wzbudzić skruchę w grzeszniku, Faust wydaje go szatanom, a sam topi swój niepokój w ramionach Pięknej Heleny, którą kazał sobie sprowadzić z mitologicznych otchłani. W tragicznym monologu Doktor z Wirtembergi przeżywa przerażenie i mękę potępieńca: „Patrz, jak krew Chrystusa zalewa cały firmament – kropelka zbawi mą duszę – pół kropelki, Chryste!” – woła na próżno. „Zmień się, o duszo, w drobne krople wody, spadnij w ocean, by cię nikt nie znalazł”.

Nie ma już Fausta. Chór na zakończenie ostrzega: „Niech jego los będzie nauką, by w zakazane nie wgłębiać się sprawy”.

WILLIAM SHAKESPEARE

(Szekspir)

1564–1616

Życiorys Szekspira to zagadki, przypuszczenia i wątpliwości. Nawet dokładna data urodzin nie jest nam znana. Został ochrzczony 26 kwietnia 1564 roku, a przyszedł na świat prawdopodobnie trzy dni wcześniej. Pewne jest tylko miejsce: Stratford-on-Avon, miasteczko angielskie około 150 kilometrów od Londynu. Jego ojciec był rękawicznikiem i przez pewien czas burmistrzem Stratfordu, matka Mary Arden pochodziła ze szlacheckiej rodziny. William już w szkole średniej przerwał naukę, prawdopodobnie z powodu kłopotów finansowych ojca.

O latach 1574–1588 wiemy niewiele. Odnaleziono jedynie dokument mówiący, że osiemnastoletni Mr. Willemus Shaxpere „w trybie przyspieszonym” 27 listopada 1582 roku zawarł związek małżeński z dwudziestosześcioletnią Anną Hathaway. Sześć miesięcy później urodziła im się córka Zuzanna. W lutym 1585 roku przyszły na świat bliźnięta – Hamnet i Judyta.

W 1592 roku dwudziestoosmioletni Szekspir przebywa w Londynie, który już wtedy był miastem tętniącym życiem. Ulubioną rozrywką bogatego mieszczaństwa był teatr. Szekspir terminował w istniejącym od 1576 roku pierwszym teatrze publicznym The Theater (od 1594 zwanym The Lord Chamberlain’s Men, czyli Trupa Lorda Szambelana), w którym najpierw grywał niewielkie role, a potem główne role (choćby w sztukach Bena Jonsona). Przerabiał też sztuki innych autorów, a około 1592 roku zaczął pisać oryginalne utwory, choć ustalenie dat ich powstania jest bardzo trudne.

Formalnym debiutem literackim Szekspira jest ogłoszony wiosną 1593 roku poemat *Wenus i Adonis*, zadedykowany hrabiemu Southampton. Henry Wriothesley, hrabia Southampton był mecenasem sztuki, a także niewątpliwie ważną osobą w życiu Szekspira. Czy była to przyjaźń, czy coś więcej, czy może jedynie konwencja literacka poematu, nie udało się rozstrzygnąć. Te same pytania pojawiają się przy *Sonetach* o tematyce miłosnej (opublikowanych w 1609), zwłaszcza że spośród 154 aż 126 jest adresowanych do mężczyzny (*fair lord*), a tylko pozostałe do kobiety (*dark lady*). Tożsamość męskiej postaci nie jest pewna, ale najczęściej wymienia się hrabiego Southampton.

W 1596 roku pisarska pozycja Szekspira jest już ugruntowana. Występuje o przyznanie herbu szlacheckiego i dostaje go. Kupuje też wtedy ogromny dom w Stratford „New Place”.

Po pożarze The Theater w 1599 na prawym brzegu Tamizy postawiono najświetniejszy z elżbietańskich teatrów The Globe. Szekspir został jednym

z współudziałowców. Wejście do teatru zdobyły litery T.M.A.H. (*Totus mundus agit histrionem*, czyli cały świat gra komedię). Na otwarcie teatru pokazano prawdopodobnie *Henryka V*. Parter i galerie gmachu mieściły około 3 tysięcy widzów. Aby zapełnić tak wielką widownię, trzeba było dawać co najmniej dwie premiery w miesiącu.

Królowa Elżbieta umiera 24 marca 1603 roku i kończy się epoka elżbietańska. Nowy król Jakub I (syn ściętej przez Elżbietę szkockiej królowej Marii Stuart) jest na szczęście miłośnikiem teatru i przejmuje opiekę nad Trupą Lorda Szambelana, nadając jej nazwę King's Men. W roku 1604 Londyn ogarnia zaraza, teatry zostają zamknięte. Zespół Szekspira wyjeżdża wraz z dworem do Hampton Court. Wiadomo, że między 1 listopada 1604 i 31 września 1605 wystawili tam 11 sztuk, w tym 7 Szekspira (m.in. *Otella*, *Makbeta* i *Króla Leara*).

Po powrocie do Londynu teatr King's Men przenosi się do nowego budynku w City. Elegancki Blackfriars mieścił około 700 widzów, a ceny biletów były kilkakrotnie wyższe niż w The Globe. Grano tu głównie zimą i przedstawienia odbywały się przy sztucznym świetle. Kiedy pogoda na to pozwalała, zespół wracał do Globe. Powstały wtedy między innymi *Opowieść zimowa* i *Cymbelin*.

W 1611 roku Szekspir napisał *Burzę*, swoją ostatnią sztukę. Dwa lata później wrócił na stałe do Stratfordu. Ostatnie lata życia spędził z żoną i córką Zuzanną w swoim pięknym domu. Pióra już nie tknął. Zmarł w dniu swoich pięćdziesiątych drugich urodzin.

Pozostawił po sobie 7 kronik historycznych, 14 komedii i 13 tragedii.

Kroniki: *Król Jan* (ok. 1595/1596), *Henryk VI* (cz. I, II, III; 1590–1593), *Ryszard III* (1590–1593), *Henryk V* (1599), *Henryk IV* (cz. I, II; 1596–1598), *Ryszard II* (1595), *Henryk VIII* (1596–1598).

Komedie: *Komedia omyłek* (ok. 1591), *Stracone zachody miłości* (1594), *Poskromienie złościcy* (1594), *Dwaj panowie z Werony* (ok. 1589), *Sen nocy letniej* (1595), *Kupiec wenecki* (1596), *Wiele hałasu o nic* (ok. 1598–1599), *Jak wam się podoba* (1599–1600), *Wieczór Trzech Króli* (1600), *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1602), *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (1602–1603), *Miarka za miarkę* (1604), *Opowieść zimowa* (1610–1611), *Burza* (1611).

Tragedie: *Tytus Andronicus* (1593), *Romeo i Julia* (1595), *Juliusz Cezar* (1600), *Hamlet* (1600), *Troilus i Kresyda* (1602), *Otello* (1604), *Król Lear* (1605), *Makbet* (1606), *Antoniusz i Kleopatra* (1606), *Koriolan* (1607), *Perykles* (1608), *Tymon Ateńczyk* (1608), *Cymbelin* (1609).

Daty powstania sztuk Szekspira znamy w przybliżeniu, bowiem nie tylko biografia, ale i twórczość Szekspira budzi wątpliwości. Nie zachował się żaden z jego rękopisów. Za życia ukazało się w wydaniu pirackim, pełnym błędów, 7 sztuk Szekspira (spisywano je na przykład podczas przedstawień) i 14 sztuk

autoryzowanych. Dopiero w 1623 opublikowano 36 dramatów opracowanych przez Trupę Lorda Szambelana, które nazywamy *First Folio* (*Pierwsze Folio*). Ta edycja stała się podstawą późniejszych wydań.

Szekspira za życia miał wielu konkurentów. W XVII wieku traktowano go jako jednego z wielu dramatopisarzy. Wprawdzie zainteresowanie nim wzrosło w Oświeceniu – rozbudziły je znakomite kreacje słynnego aktora Davida Garricka – jednak jeszcze Wolter uważał stratfordczyka za genialnego barbarzyńcę, którego dzieła trzeba poddawać oglądającym, klasycystycznym przeróbkom. Dopiero w epoce Romantyzmu uznano Szekspira za największego geniusza w dziejach piśmiennictwa i teatru.

Dzisiaj krytyka szekspirowska obejmuje tysiące tomów w najrozmaitszych językach. Każde pokolenie, każdy wybitniejszy aktor czy reżyser próbuje odnaleźć własny klucz do jego dzieł. Mierząc się z jego twórczością, podejmują próbę odnajdywania coraz to nowych treści, przesłań i problemów. Rację miał znakomity poeta Ben Jonson piszący w 1623 roku w elegii na cześć swojego kolegi: „Nie był on z jednego tylko wieku, lecz po wsze czasy”.

Wątki fabularne do swoich sztuk Szekspir brał z nowel włoskich, starych kronik królewskich (podstawą *Hamleta* były kroniki duńskie) czy wcześniejszych dramatów. Tematy te umieszczał we współczesnej mu rzeczywistości, a dzięki specyficznemu teatralnie rytmowi czasu, spojrzeniu w głąb człowieka, poezji i refleksji filozoficznej uzyskiwał ich niespotykaną oryginalność. Niektórzy krytycy zaczęli poważnie powątpiewać, czy na taką odkrywczość myśli mógł się zdobyć człowiek tak słabo wykształcony. Zaczęto badać „tajemnicę Szekspira”, snuć domysły, że autorem tych wielkich utworów musiał być ktoś inny. Pojawiły się teorie przypisujące dzieła szekspirowskie filozofowi Francisowi Baconowi, inny kandydat na Szekspira to poeta Christopher Marlowe, kolejny to... „autor zbiorowy”. Do potencjalnych autorów dołączyła też Mary Sidney Herbert, hrabina Pembroke (1561–1621), poetka i jedna z najlepiej wtedy wykształconych kobiet w Anglii.

Dzieła Szekspira trafiły do Polski już w latach dwudziestych XVII wieku. Na dworze Zygmunta III wystawiała je trupa wędrownych komediantów angielskich. W języku polskim Szekspira zaczął grać Wojciech Bogusławski w ostatnich latach XVIII wieku. Tłumaczono go wtedy z przeróbek niemieckich i francuskich, które często zniekształcały pierwowzór, na przykład dodając *Hamletowi* szczęśliwe zakończenie.

Wątki, postacie, tytuły Szekspirowskie od dawna bywały trawestowane na wszelkie sposoby. Dorabiano początki losów bohaterów albo ich dalsze perypetie, uwspółcześniano, interpretowano wedle nowych filozofii, mód, prądów literackich i teatralnych. Wymieńmy choćby *Szatę Prospera* Ernesta Renana, *Hamleta w Wittenberdze* Hauptmanna, *Kochanków z Werony* Iwaszkiewicza;

na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku powstały: *Król Jan Dürrenmatta*, *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* Toma Stopparda, *Macbett* Ionesco, *Lir Bonda*, *Po Hamlecie* Jerzego Żurka, *Fortynbras się upił* Janusza Głowackiego.

Sztuki Szekspira były też wielokrotnie ekranizowane. Już w 1929 roku George Cukor przeniósł na ekran *Poskromienie złoŹnicy* z Douglasem Fairbanksem i Mary Pickford w rolach głównych. W 1935 *Sen nocy letniej* wyreżyserowali Max Reinhardt i William Dieterle; Orson Welles nakręcił *Makbeta* (1948), *Otella* (1952) i *Falstaffa* (1965); *Króla Leara* (1970) Peter Brook; *Burzę* (1982) Paul Mazursky; *Księgi Prospera* (1991) Peter Greenaway. Najbardziej znane filmowe adaptacje dzieł Szekspira to *Henryk V* (1945), *Hamlet* (1948), *Ryszard III* (1955) w reżyserii Laurence'a Oliviera; *Tron we krwi* (1957, oparty na *Makbecie*) i *Ran* (1987, według *Króla Leara*) Akiry Kurosawy; *Poskromienie złoŹnicy* (1967), *Romeo i Julia* (1968) i *Hamlet* (1991) Franca Zeffirellego. Irlandczyk Kenneth Branagh nakręcił *Henryka V* (1989), a później *Wiele hałasu o nic* (1993), *Hamleta* (1996) i *Stracone zachody miłości* (2000).

Na podstawie dramatów Szekspira powstały też liczne opery, między innymi: *Beatrycze i Benedykt* Berlioza; *Falstaff*, *Makbet* i *Otello* Verdiego; *Otello* Rossiniego; *Romeo i Julia* Gounoda; *Zakaz miłości* Wagnera, a także balet *Romeo i Julia* Sergiusza Prokofiewa i musical *Kiss me*, Kate Cole'a Portera.

Wybrana bibliografia:

William Shakespeare *Dzieła dramatyczne* (t. I-V), przeł. Stanisław Koźmian, Józef Paszkowski i Leon Ulrich, PIW, Warszawa 1980. *Trojlus i Kressyda*, przeł. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Graf, Gdańsk 1990. *Dwanaście dramatów* (t. I-III), przeł. Krystyna Berwińska, Roman Brandstaetter, Zofia Siwicka, Świat Książki, Warszawa 1999. *Makbet*, przeł. Antoni Libera, Noir sur Blanc, Warszawa 2002. *Dzieła wszystkie* (t. I-VIII), przeł. Maciej Słomczyński; Zielona Sowa, Kraków 2004.

Przekłady Stanisława Barańczaka (wybór): *Poskromienie złoŹnicy*, *Dwaj panowie z Werony*, *W drodze*, Poznań 1992; *Wiele hałasu o nic*, *Wieczór Trzech Króli*, *Komedia omyłek*, *Stracone zachody miłości*, *W drodze*, Poznań 1994. *100 słynnych monologów*, Znak, Kraków 1996. *Król Lear*, *Tymon Ateńczyk*, Znak, Kraków 1997. *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Henryk IV*, Znak, Kraków 1998. *Henryk V*, *Burza*, *Zimowa opowieść*, Znak, Kraków 1999. *Otello*, *Sen nocy letniej*, Znak, Kraków 2002. *Koriolan*, Znak, Kraków 2003. *Romeo i Julia*, *Hamlet*, *Makbet*, Znak, Kraków 2006.

Stanisław Barańczak *Jak tłumaczyć humor Shakespeare'a?*, „Dialog” nr 9/1991. Marta Fik *Szekspir w teatrze aluzji*, „Dialog” nr 3/1992. Piotr Tyczyński *Szekspir i kino*, „Teatr” nr 2/1996. Andrzej Żurowski *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Ksiągarska, Warszawa 1996. Marta Fik *Szekspir w teatrze polskim. Lata 1918-1989*, „Teatr” nr 2/1997. Jan Kott *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Małgorzata Sugiera *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Universitas, Kraków 1997. Krystyna Duniec *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera, Errata*, Warszawa 1998. Jarosław Komorowski *Piramida zbrodni. „Makbet” w kulturze polskiej 1790–1989*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2002. Marta Gibińska, Marta Kapera, Jacek Fabiszak *Szekspir. Leksykon*, Znak, Kraków 2003. Jerzy Limon *Czy Szekspir był w ciąży?*, „Twórczość” nr 6/2003. *Czytanie Szekspira, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004. Olga Katafiasz *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha*, Societas Vistulana, Kraków 2005. *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, Ossolineum, Wrocław 2006. Krystyna Kujańska-Courtney *Życie i twórczość Szekspira. Biograficzne fakty i mity*, Ossolineum, Wrocław 2007. Stephen Greenblatt *Shakespeare. Stwarzanie świata*, W.A.B., Warszawa 2007. Małgorzata Sugiera *Inny Szekspir*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

KRÓL RYSZARD III

The Tragedy of King Richard the Third

tragedia w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, Roman Brandstaetter, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, JÓZEF PASZKOWSKI, Jerzy S. Sito, Leon Ulrich, Władysław Tarnawski i in.

Obsada: 37 ról i epizodów męskich, 4 role kobiece, 4 dziecięce oraz statyści.

Premiera: Londyn 1593. Premiera polska: Lwów 1864.

Ryszarda, księcia Gloster, nie cieszy pokój, jaki nastał za panowania jego brata Edwarda IV. Księżę jest ułomny i tak brzydki, że „nawet psy wyją, gdy kusztując koło nich przechodzi”. Zrezygnował więc z uciech miłosnych i festynów, zdecydował się zostać „łajdakiem krzyżującym losy ludzkie” poprzez intrygi i zbrodnie. Dzięki zdradliwym podszeptom i przepowiedniom zdołał tak wpłynąć na króla, że ten uwięził trzeciego brata, Clarenca, który wkrótce w więzieniu Tower zostaje utopiony w beczce małmazji przez zbirów Ryszarda. Równie łatwo spełnia się następny zamysł – małżeństwo z lady Anną. Księżę Gloster zabił jej ojca i teścia, Henryka VI. Teraz bezceremonialnie rozpędza orszak żałobny i nad trumną oświadcza się wdowie, z taką zręcznością igrając jej uczuciami, że zrozpaczona kobieta okazuje mu w końcu przychyłność. Zdumiewa to samego uwodziciela: „Czy kto się kiedy zalecał w ten sposób? Czy sobie ujął w ten sposób kobietę?” – drwi. Nienawidzą go wszyscy: królowa Elżbieta (żona Edwarda IV) i jej stronnicy, a także stara królowa Małgorzata, wdowa po Henryku VI, obecnie odsunięta od dworu, pogrążona w bólu i miotająca klątwy na wszystkich. Gdy umiera Edward IV i rozpoczyna się bezwzględna walka o władzę, zagrożona jest z kolei nowa wdowa, Elżbieta. Teraz ona słucha nauk Małgorzaty: „Wyrzec się w nocy snu, a w dzień spokoju; sama nauczysz się wrogów przeklinać”.

Niepewny czas jest żniwem dla księcia Gloster. Można lord Hastings nie zapewnia mu poparcia, zostaje więc podstępnie zaproszony na naradę polityczną, podczas której Ryszard w obecności dostojników i biskupów nieoczekiwanie oskarża go o zdradę i skazuje na natychmiastową śmierć. Uzurpator góruje umysłem nad otoczeniem. Żonglując na przemian błazeństwem, obłudą i groźbą, idąc od zbrodni do zbrodni – doprowadza do tego, że proszą go pokornie, aby zechciał przyjąć koronę, co czyni w końcu z gestem skromności i miną świętoszka.

Nikt na dworze nie ośmiela się sprzeciwić, lud wie, co myśleć o Ryszardzie, ale milczy. Monarcha pozwala sobie nawet na zbrodnię dzieciobójstwa; jego zbiry pozbawiają życia dwóch synków Edwarda IV, prawnych pretendentów do tronu. Przy okazji Ryszard pozbywa się najzagorzalszego dotąd pomocnika, księcia Buckingham, ponieważ nie chciał się on podjąć tego haniebnego czynu.

Łotr raz jeszcze daje popis swojej niezwykłej dyktandystyki. Od matki zamordowanych dzieci, królowej-wdowy Elżbiety, wyłudza pozwolenie na małżeństwo z jej córką. Ale zamysł ten nie dojdzie do skutku. Krwawe panowanie Ryszarda III powoduje nowe, także zbrojne, wystąpienia skierowane przeciw tyranowi. Wszystkich jednoczy młody książę Richmond. Pod jego wezwaniem dochodzi do ostatecznej rozprawy w okolicach Bosworth w 1485 roku.

W noc przed bitwą między namiotami wodzów dwóch wrogich armii krąży pochód widm. To pomordowani przez Ryszarda złorzeczą mu i przepowiadają: „Zwątpisz, potem zginiesz”. Richmondowi zaś ślą słowa otuchy: „Zwycięż dla zbawienia Anglii”. Zbudzony ze snu Ryszard patrzy z przerażeniem na dzieło swojego życia. Stworzył je, jakby był wrogiem samego siebie. Wie, że nikt go nie kocha i nikt po nim nie zapłaci, on też zresztą nie ma dla siebie litości. Gdy stanie rano przed swym wojskiem, zawoła: „Sumienie tchórzów tylko jest wyrazem, / Naszym sumieniem ramię, a miecz prawem”.

W walce książę Gloster dokonuje „czynów nadludzkich, lecąc zuchwale w tyśiąc niebezpieczeństw”. Koń pod nim pada, mimo to Ryszard dalej się broni. Na próżno Catesby, ostatni wierny zausznic, usiłuje wydostać go z pola bitwy. Na próżno król woła rozpaczliwie: „Konia! Królestwo za konia!”. Spotyka Richmonda – i zostaje zwyciężony. Młody książę – przyszły Henryk VII – zapowiada koniec długiej wojny między Czerwoną a Białą Różą, obiecuje szczęśliwy pokój i przyjmuje koronę zdartą z głowy martwego Ryszarda III.

ROMEO I JULIA

Romeo and Juliet

tragedia w pięciu aktach

Przekłady: STANISŁAW BARAŃCZAK, JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, JAN KASPROWICZ, JÓZEF PASZKOWSKI, Jerzy S. Sito, Zofia Siwicka, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnowski, Leon Ulrich i in.

Obsada: 20 ról męskich, 4 kobiece. Obywatele Werony, maski, straż.

Premiera: Londyn ok. 1595. Premiera polska: Lwów 1796 (Groby Werony).

Wśród mieszczan Werony najznacznějšíe są rodziny Montecchich i Capulettich. Jednak zamiast współzawodniczyć w rozwijaniu potęgi miasta, przyczyniają się do jego upadku, wciągając obywateli w swoje rodowe waśnie i nienawiści. Książę Werony zniecierpliwiony nieustannym wrzeniem wśród mieszczan postanawia karać śmiercią każdego, kto wywoła krwawą burdę, „by zardzewiałym ostrzem zardzewiałe niechęci wasze przecinać” (Paszkowski).

Starzy Montecchi kłopotczą się swoim jedynym dziedzicem Romeem, szalejącym z miłości ku pięknej, lecz zimnej Rozalinie. By pocieszyć zdesperowanego, przyjaciele wprowadzają go w masce na bal wydany przez Capulettich. Tu Romeo poznaje jedyną córkę gospodarzy, Julię. Taniec i rozmowa z prześliczną dziewczyną odmieniają go w jednej chwili. Oczarowany Romeo zapomina o dawnej ukochanej.

Julia, dowiedziawszy się, kim jest młodzieniec, który głęboko zapadł jej w serce, żali się gwiazdom: „Romeo! O ty, Romeo! Dlaczego Romeo? Zaprzyj się ojca, wyrzecz się nazwiska, albo jeżeli nie chcesz, zaprzysięgnij mej się miłości, a ja zaprzestaną być z Kapuletów”. (Kasprowicz) W jej słowa wplata się głos Romea – uczucie sprawiło, że pojawił się w ogrodzie nieprzyjaciół. Julia bezwiednie zdradziwszy się z miłością, śmiało wyznaje: „Chciałabym tobie przysięgać bez końca, bo moja miłość jest bez dna jak morze i tak głęboka: im więcej ci daję, tym więcej jeszcze w duszy mej zostaje” (Iwaskiewicz). Kochankowie, nie widząc możliwości jawnego połączenia się, postanawiają pobrać się potajemnie i postawić zwaśnione rodziny przed faktem dokonanym.

Romeo śpieszy do świątobliwego franciszkanina, ojca Laurentego, błagając, by połączył go węzłem małżeńskim z córką Capulettich. Zakonnik na początku nie wierzy młodzieńcowi, lecz jego słowa i nadzieja pogodzenia obu rodów przekonują go. Toteż gdy przybywa Julia z Martą, ze swoją wtajemniczoną nianią i opiekunką, ojciec Laurenty udziela im ślubu.

Tybalt, krewny Capulettich, szuka zwady ze znienawidzonym Romeem. Gdy ten uchyla się od pojedynku – po tajemnym ślubie z Julią stał się jego kuzynem – Tybalt zabija w starciu Merkuccia, druha Romea i krewnego księcia. Chęć

pomszczenia przyjaciela zaślepia młodego małżonka. Przeszywa szpadą Tybalta. Książę, wysłuchawszy relacji o zdarzeniu, zaocznie skazuje Romea na wygnanie do Mantui, łagodząc w ten sposób zapowiedzianą uprzednio karę za pojedynek.

Wieści z miasta docierają do Julii. Dziewczyna nie wie, czy opłakiwać zabitego kuzyna, czy wygnanego małżonka. Widok sznurowanej drabinki, po której Romeo miał nocą wspiać się do jej sypialni, budzi w jej sercu żal za jeszcze nie poznanym, a już utraconym: „Romeo wygnany! Zabierz ten sznurek, on też oszukany. Ja i drabina... Romeo wygnany. Miał jej dziś użyć! Weź to, nianiu, schowaj. Drabina wdowa i ja – panna-wdowa!” (Iwaszkiewicz).

Tymczasem Romeo dowiedział się od ojca Laurentego, że skazano go na banicję. I jego ogarnia rozpacz: „Katusza to, nie łaska. Niebo tu jest, gdzie Julia żyje: lada pies, kot, lada mysz marna, lada nikczemne stworzenie żyje w mieście, może na nią patrzeć, tylko Romeo nie może” (Paskowski). Dopiero przybycie wiernej Marty z poselstwem od młodej żony ucisza jego ból.

Noc łączy parę. Świt rozdziela ich nieubłagane. Tymczasem w domu Kapuletich o rękę jedynaczki oświadczył się najświetniejszy kawaler Werony, hrabia Parys. Julia wolałaby umrzeć, niż spełnić pragnienie rodziców.

Osamotniona śpieszy po radę do jedyne go człowieka, który zna jej tajemnice i może udzielić rady. Mądry franciszkanin daje Julii napój powodujący pozorną śmierć. Obiecuje zawiadomić o wszystkim Romea, a następnie obojgu ułatwić ucieczkę do Mantui.

W domu Capulettich trwają przygotowania do wesela córki – są rodzice Julii, hrabia Parys i goście. Nieoczekiwanie w sypialni zastają martwą pannę młodą...

Tymczasem Romeo czeka na wiadomości o żonie. Przybywa służący, przynosząc mu smutne nowiny. Młodzieniec, przekonany, że Julia istotnie umarła, zaostrza się w truciznę i śpieszy do Werony, zdecydowany dzielić z nią grób, skoro nie mógł dzielić życia. Zakonnik wysłany przez ojca Laurentego z wyjaśnieniem intrygi zostaje zatrzymany w drodze.

Przy grobie Capulettich Romeo spotyka Parysa opłakującego niedoszlą żonę. Zabija go. Teraz już nikt nie przeszkadza Montekiemu. Wypija truciznę i pada martwy przy trumnie dziewczyny pogrążonej w uśpieniu.

Nadchodzi ojciec Laurenty niespokojny o Julię i trafia na moment, kiedy wraca jej przytomność. Na próżno namawia ją, by szukała pociechy w klasztorze. Julia wyrzucając zmarłemu, że nie zostawił dla niej ani kropli trucizny, przebija się jego sztyłem. Tymczasem nadchodzi Książę, a za nim obywatele miasta zaalarmowani przez paza Parysa. Znajdują zwłoki trzech osób. Dowiadują się prawdy od ojca Laurentego.

W grobowcu Capulettich pochowano jedyne nadzieje obydwu wrogich sobie rodów. Teraz, zbyt późno, podają sobie dłonie złęczone wspólnym nieszczęściem i opłakują historię Romea i Julii, „smutniejszej bowiem los jeszcze nie zdarzył” (Paszkowski).

SEN NOCY LETNIEJ

A Midsummer Nights Dream

komedia w pięciu aktach

Przekłady: STANISŁAW BARAŃCZAK, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Koźmian, Maciej Słomczyński, Józef Szujski, Władysław Tarnawski, Leon Ulrich i in.

Obsada: 12 ról męskich, 4 kobiece. Orszaki: Tezeusza i Hipolity, Tytanii i Oberona.

Premiera: Londyn ok. 1596. Premiera polska: Kraków 1872.

Król i bohater ateński Tezeusz pokonał królową Amazonek Hipolitę. Podczas walki narodziła się jednak między nimi miłość. I oto Ateny przygotowują się do wesela swojego władcy z królową.

Grupa ateńskich rzemieślników postanawia uczcić święto, inscenizując „najżałośliwszą komedię o wielce okrutnej śmierci Pirama i Tyzbe”. Przewodzi im cieśla Kloc. Uwielbiający popisy tkacz Podszewka, uznany przez towarzyszy za najprzystojniejszego, ma zagrać rolę Pirama. Rękodzielnicy umawiają się na wieczorną próbę w gaju pod miastem.

Na królewskim dworze zjawia się stary Egeusz z córką Hermią zakochaną w Lizandrze. Ojciec chce jednak, by została żoną Demetriusza, który zdradziwszy dawną narzeczoną Helenę, stara się o rękę posażnej jedynaczki Egeusza. Tezeusz daje Hermii do wyboru: śmierć za nieposłuszeństwo wobec woli ojca lub ślub dożywotniej czystości w służbie bogini Diany. Zrozpaczona dziewczyna postanawia uciec z ukochanym Lizandrem. Nocą spotykają się w pobliskim gaju. Za nimi śpieszy ostrzeżony, pragnący im przeszkodzić Demetriusz, niewiernego narzeczonego ściga zaś Helena.

Tymczasem zagajnik przewidziany na miejsce tych różnych spotkań jest już pełen elfów, duchów i duszków z drużyn królowej Tytanii i jej męża, czarodzieja Oberona, pozaziemskimi szlakami podążającymi do Aten z błogosławieństwem dla królewskiej pary. Małżonkowie są skłócenii, toczą ze sobą zawzięty spór. Jego przyczyną jest indyjski chłopczyk, wychowanek Tytanii, którego królowa elfów darzy serdecznym uczuciem i nie chce oddać Oberonowi. Ten, pragnąc spełnić swoje zachcianki i zemścić się na opornej małżonce, poleca Pukowi, swojemu przybocznemu duszkowi, przynieść „czarodziejski kwiatek (...) zraniony

strzałą Kupidyna”. Sok wyciśnięty z kwiatka na powiekę śpiącego powoduje miłość do pierwszej osoby ujranej po przebudzeniu.

Gaj ateński zaludnia się. Oprócz czworga młodych ateńczyków, są tu rzemieślnicy, którzy rozpoczęli próbę. Nie wiedzą, że rozłożyli się w pobliżu miejsca nocnego spoczynku niewidzialnych dla śmiertelników duchów – królowej Tytanii i jej świty. Sprytny Puk natychmiast to wykorzystuje. Przepląsa rzemieślników, zatrzymuje tylko Podszewkę, któremu zakłada na kark ośli łeb, aby oczy Tytanii po obudzeniu spoczęły na takim potworze.

Następnie, zagmatwawszy rozkazy Oberona, a pragnąc pomóc ludziom, Puk tak używa czarodziejskiego kwiecica, że po ocknięciu się obaj młodzieńcy – Lizander i Demetriusz – zaczynają uganiać się za splekaną i zdezorientowaną Heleną, porzucając uwielbianą dotąd Hermię. Psotnego Puka cieszy to niezmiernie: „To dopiero będzie heca: / Dwóch do jednej się zaleca! / Najśmieszniejsze dla chochlika, / Gdy logika całkiem znika”.

Zwiewna królowa duszków, ocknąwszy się i ujrawszy zakłętego Podszewkę, zakochuje się w nim. Wieńczy ośli łeb kwiatami, a elfom każe w lot spełniać wszelkie zachcianki gbura. Spotkawszy zaś małżonka, bez żalu oddaje mu indyjskiego chłopczyka.

Teraz Oberon może przywrócić porządek. Poleca Pukowi znowu rozpocząć czarodziejskie praktyki – odczarować Tytanię oraz Podszewkę i wodząc ludzi po bezdrożach, utrudzić im życie tak, że poukładają się do snu, a gdy się obudzą, zapanuje porządek w ich uczuciach. Puk przystępuje do dzieła: „Śpij, człowiecze, / Śpij głęboko. / Ja uleczę śpiące oko, / Jeśli je uleczyć dasz. / Światło gdy cię / Zbudzi rano, / Spójrz w zachwycie / W odzyskaną, / Niezmienioną lubej twarz”.

W królewskim pałacu odbywają się zaślubiny trzech par: Tezeusza z Hipolitą, odczarowanego Lizandra z Hermią i nawróconego ku dawnej miłości Demetriusza z Heleną.

Rzemieślnicy przedstawiają przygotowany dramat, bawiąc swoją naiwnością zebranych. Podszewka nareszcie znajduje pole do popisu i wykorzystuje tę okazję, jak tylko potrafi.

Gdy zapada noc, przez uśpiony pałac przesuwają się orszak pogodzonych małżonków – Tytanii i Oberona, którzy przynoszą nowo poślubionym błogosławieństwo i szczęście. Pochód duchów zamyka Puk żegnający zebraną publiczność: „Pocieszcie nas, moi mili, / I, jeśli nie wieczna sława, / Niech nas choć nagrodzą brawa”.

KUPIEC WENECKI

The Merchant of Venice

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, Roman Brandstaetter, Józef Paszkowski,
Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, LEON ULRICH.

Obsada: 16 ról męskich, 3 kobiece oraz statyści.

Premiera: Londyn ok. 1597. Premiera polska: Lwów 1844.

Kupiec wenecki Antonio chciałby pomóc swojemu przyjacielowi Bassanio, który stara się o rękę bogatej i młodej Porcji, dziedziczki z Balmont. Przedtem musi jednak spłacić długi zaciągnięte na niezliczone hulanki, a także się przyzwocić wyekwipować. Antonio nie ma gotówki – jego liczne statki handlowe nie powróciły jeszcze z dalekich podróży morskich. Aby wspomóc przyjaciela, decyduje się na pożyczkę u Żyda Szajloka, który od dawna go nienawidzi za psucie mu lichwiarских interesów i brutalnie okazywaną pogardę dla Żydów. Szajlok godzi się dać pieniądze, ma jednak dziwaczne życzenie – w razie niespłacenia długu będzie miał prawo wyciąć funt żywego mięsa z ciała Antonia. Lichwiarz pragnie bowiem zemsty. Pyta: „Alboż Żyd nie ma oczu, nie ma rąk, członków, uczuć i namiętności? Alboż się nie żywi tym samym pokarmem, ran nie odbiera od tej samej broni? Nie grzeje się i nie oziębia tym samym latem i tą samą zimą co chrześcijanin?”.

Jednocześnie w Belmont zjawiają się zalotnicy. Porcja wystawia ich na próbę: mają dokonać wyboru spośród trzech szkatułek: złotej, srebrnej i ołowianej. W jednej z nich mieści się portret pięknej narzeczonej, w pozostałych czekają złośliwe wierszyki. Właściwego wyboru (szkatułka ołowiana) dokonuje Bassanio, który przybył ostatni. Uradowana Porcja ofiarowuje młodemu człowiekowi pierścień na znak wiecznej miłości. Bassanio przysięga, że odda ten pierścień tylko razem z życiem.

Szczęście młodych mącą wieści z Wenecji: Antonio jest zrujnowany, jego okręty zatonęły, nie może spłacić długu. A Szajlok ma nowe powody, by nienawidzić chrześcijan. Lorenzo, członek wesołej weneckiej kompanii, porwał mu córkę Jessykę, a wraz z nią zabrał kosztowne klejnoty.

Lichwiarz nie godzi się więc przed sądem na żadną propozycję ugody ze strony Antonia. Sprawę ma rozstrzygnąć młody, ale uczony Doktor zaproszony z Padwy. Zgodnie z prawem przyznaje słuszość żądaniom wierzyciela. Antonio jest zresztą gotów na śmierć w imię przyjaźni. Uradowany Szajlok przygotowuje się do okrutnej zemsty. Doktor przypomina wtedy, że wprawdzie ma on pełne prawo do funta mięsa, nie wolno mu jednak rozlać ani jednej kropli krwi chrześcijańskiej, a także ani o gram się pomylić. Szajlok rozumie, że wpadł w pułapkę, skłania się więc do ugody. Ale teraz Doktor jest bezlitosny – lichwiarz musi dotrzymać umowy,

w przeciwnym razie jego majątek zostanie skonfiskowany, a on sam będzie musiał porzucić swoją religię i dać się ochrzcić.

Towarzystwo weneckie upaja się triumfem, nie przejmując się rozpaczą Szajloka. Uczony Doktor domaga się – w nagrodę za tak zręczne przeprowadzenie sprawy – pierścienia Bassania. Młody małżonek nie może odmówić żądaniu wybawiciela Antonia, przyjaciela wiernego aż do śmierci. W Belmont czekają go za to srogie wyrzuty. W końcu jednak Porcja przyznaje się, że to ona w przebraniu zagrała przed sądem rolę sprytnego Doktora i przebacza Bassaniowi.

WESOŁE KUMOSZKI Z WINDSORU

The Merry Wives of Windsor

(także: *Wesołe windsorskie kobiety*, *Wesołe niewiasty z Windsoru*)

komedie w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, KRYSTYNA BERWIŃSKA, Józef Paszkowski, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, Leon Ulrich, Franciszek Zabłocki i in.

Obsada: 16 ról męskich, 4 kobiece, słudzy panów Page’a i Forda.

Premiera: Londyn ok. 1598. Premiera polska: Warszawa 1782

(w przeróbce *Samochwał albo Amant wilkołak*); grane też jako *Figle kobiet*.

Sir John Falstaff jest niezmiennie zachwycony sobą. Uważa się za najmądrzejszego, najdzielniejszego i najbardziej pożądanego przez kobiety. Życie chciałby traktować jako niekończące się pasmo zabaw, ale właśnie przycisnęła go bieda. Musi nawet zwolnić służących. By zdobyć fundusze, postanawia uwieść dwie zażadne windsorskie mieszkanki – panią Page i panią Ford. I jedna, i druga rządzi „kiesą męża”, a sir John jest pewien, że żadna mu się nie oprze. Wysyła więc listy z propozycją schadzki do obu pań, nie wiedząc, że są przyjaciółkami i szybko wyjawią sobie nawzajem zamiary tego „flamandzkiego pijaka, nalanej kufy, wieloryba z beczkami tranu w brzuchu”. Kobiety postanawiają dać nauczkę Falstaffowi.

Państwo Page mają córkę Annę, która kocha się – z wzajemnością – w ubogim szlachcicu Fentonie. Jej ojciec chciałby jednak, by związała się z głupim, lecz bogatym Chudkiem, a matka, która nie znosi Chudka, na zięcia wybrałaby raczej doktora Cajusa. Anna zwierza się ze swych zmartwień gospodyni doktora, pani Chybkiej, która wśród miłosnych intryg czuje się jak ryba w wodzie. To właśnie ona przekazuje sir Johnowi zaproszenie do domu pani Ford.

Tymczasem odprawieni służący Falstaffa chcą się zemścić na swoim byłym panu, opowiadają więc o jego zamiarach mężom obu kobiet. Page nie podejrzewa żony o zdradę, ale Ford jest straszliwie zazdrosny. Przebiera się więc i przedstawia Falstaffowi jako pan Struga; zwierza się też, że chciałby uwieść panią Ford.

W zamian za dużą sumę pieniędzy, sir John obiecuje pomoc i przekazuje zazdrośnikowi wiadomość o swej randce z jego żoną.

W domu Fordów Falstaff ostro rusza do walki o wdzięki gospodyni. Po chwili do pokoju wpada jednak pani Page, uprzedzając o wcześniejszym powrocie gospodarza. Przetrzęsa cały dom, szukając amanta, ale nie zagląda do kosza z brudną bielizną. A właśnie tam wylądował Grubas. Słudzy wynoszą kosz i wyrzucają do rzeki. Dopiero podczas spotkania z Falstaffem Ford dowiaduje się prawdy, zostaje też uprzedzony o kolejnej randce żony.

Rozwścieczony pędzi do domu. Znowu na próżno. Sprytnie panie zdążyły przebrać Falstaffa za starą wiedźmę z Brainford, której Ford nie znosi, więc kiedy znów nie znajduje dowodów na niewierność żony, obija „wiedźmę” kijem.

Panie wreszcie uznają, że mają dość żartów z zazdrośnika Forda i zarozumialca Falstaffa, więc wtajemniczają swoich mężów w całą historię. Wszyscy, łącznie z zawstydzonym Fordem, postanawiają dać jeszcze jedną nauczkę Falstaffowi.

Sir John zostaje więc zaproszony na randkę pod dębem. Ma się tam pojawić o północy, przebrany za gajowego windsorskiego parku – z potężnymi rogami na głowie. Falstaff znów daje się nabrać i przychodzi w umówione miejsce. Pod drzewem czekają już na niego pani Ford i pani Page oraz inni uczestnicy zabawy przebrani za czeredę złośliwych chochlików. „To duszki! Umrze, kto do nich zagada, / Oczy zamykać i skryć się wypada” – woła przerażony sir John i kładzie się twarzą do ziemi. Duszki najpierw sprawiają mu tęgie lanie, a potem zrzucają przebranie i wyśmiewają bez litości. „Zaczynam się domyślać, że zrobiono ze mnie osła” – woła w końcu Falstaff.

Tymczasem państwo Page wciąż nie mogą się pogodzić co do wyboru męża dla córki. Umawiają się więc – oczywiście osobno i w tajemnicy – ze swoimi kandydatami, przygotowują stroje i ślubną ceremonię. Sprytna Anna przebiera w suknie specjalnie wynajętych młodzieńców i wysyła ich do kościoła, a sama w tym czasie poślubia Fentona.

Chudek i doktor Cajus dopiero przed ołtarzem odkrywają, że wywiedziono ich w pole, zaś skompromitowany Falstaff w końcu przyznaje, iż chyba mózg mu „wysechł na słońcu, że dał się nabrać na tak gruby kawał”.

WIECZÓR TRZECH KRÓLI LUB CO CHCECIE

Twelfth Nigh or What You Will

Przekłady: Stanisław Barańczak, Stanisław Dygat, Antoni Lange, Jerzy S. Sito, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, LEON ULRICH.

Obsada: 11 ról męskich, 3 kobiece oraz statyści i epizody: dworzanie, muzykanci, służba, majtkowie.

Premiera: Londyn, 2 lutego 1602 (z datą premiery w święto Trzech Króli jest prawdopodobnie związany tytuł komedii).

Premiera polska: Kraków 1884 (*Noc Trzech Króli*).

Rzecz toczy się w nieokreślonym czasie w umownej Ilirii, ale w istocie zawiera wiele aluzji do współczesnego Szekspirowi życia. Komedja, podobnie jak inne utwory tego autora, została podzielona na pięć aktów. Pierwsze cztery składają się ze scen dziejących się w różnych miejscach, ostatni zaś rozgrywa się na ulicy przed domem Oliwii, łącząc i rozwiązując wszystkie wątki utworu.

A oto najważniejsze motywy przewijające się przez komedię:

Motyw miłości księcia Orsino do hrabianki Oliwii, miłości refleksyjnej, zaciętej i nieco ponurej, bo nieodwzajemnionej. Z biegiem wydarzeń uczucie to odmienia się i stopniowo przenosi na młodzieńca o imieniu Cezario, będącego w służbie księcia.

Motyw zakwefionej Oliwii, opłakującej zmarłego brata i broniącej się żalobą przed miłością Orsina. Hrabianka nie chce księcia wielkiego rodu, szczodrego, walecznego, nieposzlakowanego, a potem bez wahania oddaje serce nieznanemu jej bliżej dworakowi Cezariowi.

Motyw rozdzielonego rodzeństwa, urodzonych o jednej godzinie Violi i Sebastiana. W czasie podróży morskiej spotyka ich burza, z rozbitego okrętu ratują się osobno, każde przy pomocy innego żeglarza. Nie wiedząc o swoich losach, poszukują się w Ilirii, a ich bliźniacze podobieństwo myli pozostałych bohaterów komedii, stając się przyczyną nieporozumień – czasem zabawnych, to znów gorzkich i niebezpiecznych.

Motyw zawiedzionej przyjaźni Antonia, dzielnego kapitana okrętu, dawniej korsarza. Ocalony przez niego młodzieniec, obdarzony ufnością i funduszami, zapiera się opiekuna w groźnej sytuacji.

Motyw nadętego Malvolia, intendenta Oliwii. Brak poczucia humoru i nienawiść do wszelkich przejawów radości życia łączy z pragnieniem wyniesienia swej osoby nad innych i panowania nad nimi. To naraża go na drwiny rozhułkanej bandy wesołków („czy myślisz, iż dlatego, że jesteś cnotliwy, nie będzie już na świecie kołaczy i piwa?”), a wreszcie na ich zemstę, która czyni zeń „śmiesznego dudka niż najśmieszniejszy z wszystkich dudków świata”.

Motyw uciech i zabaw aranżowanych w domu Oliwii przez grono niepoahamowanych czcicieli żartu i kufla. Rej wśród niech wodzi sir Tobiasz Czkawka, stryj hrabianki, wyznający zasadę, iż „troska jest nieprzyjacielem życia”, wesoły pijanica i naciągacz, który skubie, ile się da swojego druha, sir Andrzeja Chudogębę, dzięki obietnicy wyswatania go z siostrzenicą. Niewydarzony zalotnik jest także wielkim awanturnikiem i na szczęście tchórzem, co łagodzi jego zamięłowanie do scysji. Jest jeszcze przemysłny dworak Fabian i „malutka hultajka” Maria, pokojowa Oliwii, będąca w zażyłości z sir Tobiaszem. Ona właśnie jest autorką najwspanialszego pomysłu podjętego z zachwytem przez zgraną kompanię. Píše miłosny list, podrabiając rękę i styl hrabianki, po czym podrzuca go Malvoliowi, który zaczyna się ośmieszać – zachowaniem i ubiorem – by stać się godnym uczuć swojej pani i doprowadzić do związku wynoszącego go nad innych. Żałosny intendent zostaje uznany za wariata i wtrącony przez wesołków do ciemnicy, gdzie jeszcze dręczy go fałszywy spowiednik – Błazen przebrany w księżę szaty.

Motyw Błazna Feste, pełnego zadumy „człeka dość mądrego, by grać błazna rolę, wyznawcy tezy, iż błazeństwo krąży nad światem jak słońce i zarówno wszystkim przyświeca”. Feste zachowuje wyraźny dystans wobec wszystkich postaci, choć łączy się z wesołkami w intrydze przeciw Malvoliowi, który usiłował zachwiać jego pozycję w domu hrabianki.

W ostatnim akcie komedii, gdy nieporozumienia dochodzą do szczytu, spotykają się szczęśliwie wszyscy bohaterowie. Młody Sebastian odnajduje swoją siostrę Violę, która przybrała męski strój męski oraz imię Cezaria, co stało się przyczyną licznych zawirowań: pozornej zdrady Sebastiana wobec kapitana Antonia, ucieśznego pojedynku przerażonego Chodogęby z umierającą ze strachu Violą przebraną za mężczyznę; uczuć księcia do młodzika okazującego się teraz dziewczyną, wobec czego i Oliwia swoją miłość ku Violi zwraca teraz do jej brata bliźniaka Sebastiana. Dwie pary staną więc na ślubnym kobiercu. Również sir Tobiasz Czkawka pojmuje za żonę Marię w nagrodę za jej przedni kawał z Malvoliem. I tylko nieprzejednany intendent odchodzi, rzucając na pożegnanie wesołkom groźbę: „*Potrafię jeszcze zemścić się na całej waszej bandzie*”.

Sztukę zamyka piosenka Błazna streszczająca w ironiczno-poetycki sposób ludzkie losy. Jej ostatnie słowa brzmią: „Żegnajcie, najmiłsi, komedia skończona / i co dzień zaczyna się gra”.

JAK WAM SIĘ PODOBA

As You Like It

komedya w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, Antoni Lange, Czesław Miłosz, Adam Polewka, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, LEON ULRICH.

Obsada: 18 ról męskich, 5 ról kobiecych oraz statyści: dworzanie, paziowie, strzelcy.

Premiera: Londyn ok. 1600. Premiera polska: Kraków 1880.

Fryderyk wygnał swojego brata, prawowitego Księcia, aby zawładnąć jego państwem. Banita z kilkoma wiernymi dworzanami schronił się w Lesie Ardeńskim. Jego córka Rozalinda została zatrzymana przez uzurpatora, ponieważ łączy ją siostrzana miłość z księżniczką Celią.

Szlachcic Oliver nienawidzi swojego młodszego brata Orlando, traktuje go w domu jak parobka, a w końcu zamierza zgładzić przy pomocy okrutnego osiłka Karola. Jednak Orlando wygrywa turniej zapaśniczy na dworze i od pierwszego wejrzenia zakochuje się – z wzajemnością – w pięknej Rozalindzie. Dziewczyna wzbudza niezасłużony gniew złego stryja Fryderyka, który ją wygania, nie spodziewając się, że towarzyszyć jej zechce jego córka Celia oraz wesolek Probiereczek – dla niego „błazeństwo jest tarczą, zza której strzela conceptami”. O tym wszystkim nie wie Orlando, który również musi uchodzić w knieję przed prześladowaniami swojego brata. Las Ardeński zapełnia się wędrowcami.

Wygnaany Książę wie, że tu sielskie, szczęśliwe życie w otoczeniu przyjaciół. Czas upływa mu na ucztach, śpiewach i dysputach prowadzonych głównie przez Jakuba, niegdyś rozpustnika, dziś melancholijnego filozofa. Powiada na przykład: „Świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzi i znikają. Każdy tam aktor gra niejedną rolę”. Jakub lubi smutne sztuki. Nie tylko on snuje filozoficzne dywagacje. Pojawia się błazen Probiereczek, który na pytanie starego owczarza: „Jakże ci się podoba to pasterskie życie, panie Probiereczku?” – odpowiada: „Ze względu na samo siebie niezłe jest to życie, ale ze względu, że to jest pasterskie życie, życie to nic niewarte. Ze względu, że jest samotne, bardzo mi się podoba, ale ze względu, że jest odosobnione, obrzydzenie mi sprawia. Ze względu, że jest na wolnym powietrzu, lubię je, ale ze względu, że nie na dworze, nudzi mnie. Że to jest życie skromne, bardzo mi jest po myśli, ale że jest ubogie, wcale mi nie do smaku”. Probiereczek uważa się za doświadczonego dworzanina i tak tego dowodzi: „Tańczyłem menueta, prawłem komplementy damie; byłem podstępny wobec przyjaciela, a z nieprzyjacielem byłem słodziuchny; zrujnowałem trzech krawców, miałem cztery zajścia, a w jednym o mało nie przyszło do pojedynku”.

Rozalinda włożyła męski strój i przybrała imię Ganimeda – chce w ten sposób chronić Celię od niebezpieczeństw w podróży. Orlando wypełnia knieję

westchnieniami za ukochaną i przybija do drzew karty z miłosnymi madrygałami. Gdy się spotykają, Rozalinda nie daje mu się poznać, zapewnia jednak, że wyleczy go z niezaspokojonego uczucia, pod warunkiem że pokocha męską postać Ganimeda. Orlando chętnie się zgadza. Ale do Ganimeda poczuła już gwałtowną miłość pasterka Febe, nie zwracając uwagi na czułe słowa słane jej przez pasterza Sylwiusza. Romantyczny nastrój opanowuje Las Ardeński. Nawet Probiereczyk zapalał skłonnością do wieśniaczki Audrey. Droczy się z nią wprawdzie, dowodzi, że chciałby ją widzieć uczciwą, „tylko na przypadek gdyby była brzydka; bo uczciwość dodana piękności to miód ocukrzony”. Z drugiej zaś strony „uczciwość w brzydkiej flądrze to jak dobra potrawa w nieczystym naczyniu”. W końcu jednak decyduje się na ślub: „Biedna to dziewczka, straszydełko, ale moja”.

Niegodziwy Oliver przybywa w pogoni za bratem. Orlando, nie pamiętając o doznanych krzywdach, ratuje mu życie. Ten czyn odmienia serce Olivera i pozwala połączyć jeszcze jedną parę, gdyż od pierwszego wejrzenia zakochał się on w Celi.

Trzeba odprawić wszystkie wesela. Jak jednak rozstrzygnąć sprawę Rozalindy-Ganimeda, upragnionej (czy upragnionego) równocześnie przez Orlanda i Febe, której z kolei pożąda pasterz Sylwiusz? Dziewczyna w męskim stroju zaprasza wszystkich: „Jutro przyjdźcie do mnie”. Zwraca się do Febe: „Poślubię cię jutro, jeśli kiedykolwiek poślubię kobietę, a poślubię jutro”. Do Rolanda mówi: „Zaspokoję twoje życzenie, jeśli kiedykolwiek zaspokoilem mężczyznę, a jutro pojmiesz żonę”. Do Sylwiusza: „Zrobię cię jutro szczęśliwym, jeśli otrzymując, czego pragniesz, będziesz szczęśliwy, a jutro pojmiesz żonę”.

Jakub mówi: „Zapewne nowy potop niedaleko, bo wszystkie pary do arki się schodzą”. Rozalinda dotrzymuje przyrzeczeń – w kobiecym stroju oddaje rękę Orlandowi, co widząc, Febe łączy się z Sylwiuszem, podobnie jak Probiereczyk z Audrey i Oliver z Celią. Aby radość była powszechna, przybywa wysłannik z wiadomością, że uzurpator Fryderyk, który nadjeżdżał z wojskiem, by zamordować brata, na skraju puszczy „świętego spotkał pustelnika, a po niedługiej, cichej z nim rozmowie i swoich myśli, i świata się wyrzekł”. Tak więc dobry Księżę odyskuje nie tylko rozpoznaną w Ganimedzie córkę, ale i państwo.

Wszyscy wracają na dwór – z wyjątkiem Jakuba. Jego nie ciekawia triumfatorzy. Dotąd dobrowolnie towarzyszył wygnanemu Księciu, teraz zamierza dzielić klasztorną ciszę z Fryderykiem. Życzy wszystkim szczęśliwego losu, a zatrzymywany odpowiada: „Mnie do innych płasów serce woła”.

Baśniową komedię zamyka epilog Rozalindy zwracającej się najpierw do pięknych par: „Dajcie poklask wszystkiemu, co się wam w tej sztuce podoba”, a potem do mężczyzn: „Dajcie poklask temu, czemu nie przyklasnęły kobiety”.

HAMLET – KRÓLEWICZ DUŃSKI

The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark

tragedia w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, Wojciech Bogusławski, Roman Brandstaetter, Witold Chwalewik, Jan Nepomucen Kamiński, JÓZEF PASZKOWSKI, Jan Kasprówicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy S. Sito, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, Leon Ulrich i in.

Obsada: 23 role męskie, 2 kobiece oraz statyści: panowie, damy, oficerowie, żołnierze, aktorzy, majtkowie, posłowie i inni.

Premiera: Londyn ok. 1602. Premiera polska: Lwów 1798 (w przeróbce Schrödera).

AKT I. Scena 1. Taras przed zamkiem. Żle się dzieje w państwie duńskim. Nie żyje stary Hamlet, potężny król, który pokonał i zabił władcę Norwegii. Syn zwyciężonego, dzielny Fortynbras, zbiera i szkoli wojsko, w Danii panuje więc znów atmosfera zagrożenia i niepokoju. Dwaj oficerowie, Bernardo i Marcellus, sprawując nocną wartę, zauważają tajemniczą zjawę snującą się wokół zamku. Następnej nocy wraz z przyjacielem młodego królewicza Hamleta, Horacym, obserwują ponownie przybycie Ducha, który do złudzenia przypomina zmarłego króla Danii.

Scena 2. Sala audiencyjna w zamku. Dzierżący władzę po śmierci brata król Klaudiusz wysyła posłów do Norwegii. Nastrój niedawnej żałoby na dworze został już zastąpiony weselnymi wydarzeniami. Owdowiła królowa Gertruda w miesiąc po pogrzebie oddała swoją rękę Klaudiuszowi. Odbywają się uczty, płynie wino, dźwięczą fanfary. Jedynie królewicz Hamlet uparcie nosi czarny strój. Rozpacz po stracie ukochanego ojca łączy się w jego duszy z niechęcią do następcy i żalem do matki...

Scena 3. Komnata w domu Poloniusza, doradcy królewskiego. Jego syn Laertes przed wyjazdem do Francji żegna się z siostrą Ofelią. Przestrzega ją przed miłostkami z królewiczem Hamletem. Z kolei Poloniusz raczy syna dobrymi radami pełnymi banalnych mądrości.

Scena 4. Taras zamkowy. Hamlet, Horacy i Marcellus wychodzą na nocny obchód. Zjawienie się Ducha sprawia piorunujące wrażenie na królewiczu.

Scena 5. Oddalona część tarasu. Tutaj Duch poprowadził Hamleta, aby objawić się mu jako widmo ojca i zwierzyć krwawą tajemnicę: został otruty przez Klaudiusza, który zabrał mu życie, tron i żonę. Duch wyznacza syna na swojego mściciela i znika. Hamlet odbiera przysięgę milczenia od przyjaciół.

Na ich pytanie odpowiada: „O Horacy, / Więcej jest rzeczy na ziemi i w niebie, niż się ich śniło waszym filozofom” (Józef Paszkowski).

A oto ta słynna kwestia w najnowszych przekładach:

„Więcej jest rzeczy w niebie i na ziemi, / Niż się wydaje naszym filozofom, / Drogi Horacio” (Stanisław Barańczak).

„Więcej jest rzeczy na niebie i ziemi, Horatio, / Niż się ich śniło waszej filozofii” (Maciej Słomczyński).

Królewicz uważa, że przez krzywdę ojca i zbrodnię stryja został naruszony porządek moralny i że na nim ciąży obowiązek „przywrócenia świata do normy”.

AKT II. Scena 1. Pokój w domu Poloniusza, który wysyła zaufanego sługę do Paryża z misją szpiegowania syna. Ofelia opowiada ojcu o dziwnej zmianie w zachowaniu Hamleta. Poloniusz przypuszcza, że królewicz zwariował z miłości do jego córki.

Scena 2. Sala na zamku. Wracający z Norwegii posłowie przywożą dobre nowiny: wojska Fortynbrasa nie zostaną skierowane przeciw Danii, lecz na Polskę. Przyczyną niepokoju królewskiej pary jest obecnie stan Hamleta. Sprowadzono więc jego dwóch dawnych kolegów, Rosenkranza i Gildensterna, aby dyskretnie zbadali sytuację. Z kolei przed tronem zjawia się Poloniusz i w napuszonej oracji dowodzi, że powodem domniemanego obłędu Hamleta jest nieczułość Ofelii nakazana jej przez rodzinę. Stary dworak, a potem Rosenkranz i Gildenstern usiłują pociągnąć Hamleta za język, ale on szybko domyśla się, że dawni przyjaciele są obecnie na służbie jego wroga, a więc króla. Tymczasem do Elsynoru przybywają ulubieńcy Hamleta – wędrowną trupą teatralną. Poloniusz dostaje polecenie dobrego przyjęcia aktorów, gdyż są oni „żywą kroniką czasu”. Królewicz prosi starego komedianta o wplecenie do sztuki specjalnie dopisanego tekstu. Chce bowiem, by przedstawienie stało się pułapką dla królewskiego sumienia.

AKT III. Scena 1. Pokój w zamku. „Być albo nie być, oto jest pytanie” – monologuje Hamlet. Kruchy sens istnienia ludzkiego, lęk przed śmiercią, niegodziwości świata – o takich problemach myśli, ale nie umie ich rozwiązać.

Król i Poloniusz postanawiają podsłuchać rozmowę królewicza z Ofelią. Ale Hamlet wie, że jest śledzony. W gwałtownej scenie zrywa z nią i daje ironiczną radę: „...idź do klasztoru”. Klaudiusz nie da się nabrać na tę grę, podejrzewa, że jest „metoda w tym szaleństwie, a szaleństwa możnych pilnie strzec wypada”.

Scena 2. Wielka sala zamkowa. Przed przedstawieniem Hamlet udziela aktorom wskazówek, mówi o teatrze, którego przeznaczeniem jest „służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie jej rysy, złości żywy jej obraz”. Rozpoczyna się widowisko. Sztuka ułożona przez Hamleta przedstawia zbrodnię Klaudiusza tak, jak opowiedział o niej Duch. Przerażony król z okrzykiem: „Światła!” – ucieka z teatru. Teraz Hamlet jest już pewien winy stryja, woła triumfalnie: „Niech ryczy z bólu ranny łoś, / Zwierz zdrów przebiega knieje, / Ktoś nie śpi, aby spać mógł ktoś. / To są zwyczajne dzieje” (Józef Paszkowski).

I najnowsze tłumaczenia tego fragmentu:

„Niech się zraniony jelen ślania / Stado już w bór odbiega: / Bo jest czas snu i czas czuwania / Na tym ten świat polega” (Stanisław Barańczak).

„Cóż, ranny rogacz chce się skryć, / Nietknięty mknie wesoło: / Jeden ma czuć, inny snuć; / Tak świat się toczy w koło” (Maciej Słomczyński).

Scena 3. Komnata króla. Klaudiusz wstrząśnięty widokiem swoich zbrodni usiłuje się modlić, ale nie znajduje słów, które mogłyby pojednać go z niebem. Do jego komnaty zakradł się Hamlet, ma teraz doskonałą okazję pomśzczenia ojca. Odchodzi jednak z niczym, uważając, że Klaudiusz nie jest godzien śmierci w chwili modlitwy.

Scena 4. Pokój królowej Gertrudy. Hamlet robi jej gwałtowne wyrzuty, przyznaje się też matce, że jego obłąd jest mistyfikacją. Przez komnatę przesuwa się Duch Ojca widziany tylko przez Hamleta, przypomina o niespełnionym jeszcze czynie. Gdy za kotarą daje się słyszeć szelest, królewicz z okrzykiem: „Szczur!” – uderza sztyletem. Nie był to jednak król, tylko podsłuchujący jak zwykle Poloniusz. Hamlet popełnił niepotrzebną zbrodnię.

AKT IV. Scena 1, 2, 3. Pokoje na zamku. Król, dowiedziawszy się o wypadkach tej nocy, wysłał bratanka do Anglii. Rosenkranz i Gildenstern będą mu towarzyszyć i zawiozą brytyjskim wasalom tajny rozkaz zgładzenia Hamleta.

Scena 4. Równina. W drodze do Anglii królewicz spotyka wojska Fortynbrasa ciągnące na Polskę. Widząc ludzi gotowych na wszystko, Hamlet wyrzuca sobie zwlekanie z zemstą.

Scena 5. Zamek w Elsynorze. Z Francji wraca Laertes. Staje na czele zbuntowanego ludu i domaga się wyjaśnienia tajemniczej śmierci swojego ojca Poloniusza. Zjawia się, śpiewając, Ofelia przybrana kwiatami – to nieszczęścia wtrąciły ją w obłąkanie. Król obiecuje Laertesowi, że jeśli będzie mu posłuszny, dostanie zadośćuczynienie za wszystko.

Scena 6. Pokój w zamku. Horacy otrzymuje wieści od Hamleta: szczęśliwym trafem przejął zdradzieckie listy Klaudiusza do Anglików, odmienił wyrok, posłał na stracenie fałszywych przyjaciół, Rosenkranza i Gildensterna, a sam zdołał umknąć.

Scena 7. Inny pokój w zamku. Król wie już także, że Hamlet uniknął śmierci i że niebawem powróci. Knuje nowy plan zgładzenia bratanka rękami rozwścieczonego Laertesa – dworski turniej szermierczy zakończy się śmiercią Hamleta, gdyż jego przeciwnik dostanie zatrutą szpadę.

AKT V. Scena 1. Cmentarz. Szalona Ofelia utonęła. Dwaj grabarze kopiący jej mogiłę zabawiają się rubasznymi opowieściami sławiącymi ich ponure rzemiosło. Hamlet z Horacym, przechadzając się wśród grobów, znajdują poniewierającą się

czaszkę ulubionego niegdyś błazna dworskiego Yoryka. Smutny czerep wesołka staje się dla Hamleta obrazem znikomości bytu ludzkiego. Nadciąga orszak pogrzebowy. Dochodzi do scysji między królewiczem a Laertesem. Hamlet wyznaje, że kochał Ofelię.

Scena 2. Sala zamkowa. Odbywa się turniej szermierczy między Hamletem i Laertesem. Klaudiusz na wszelki wypadek przygotował też dla bratanka zatruty napój. Wypija go jednak Gertruda i pada martwa. Królewicz duński ugodzony zdradziecką bronią bierze jeszcze odwet na królu – przebija go szpadą. Laertes jest również śmiertelnie ranny, przeciwnicy wybaczą sobie wzajemnie – obaj byli mścicielami. Hamlet kona na rękach Horacego ze słowami: „Reszta jest milczeniem”.

W tej chwili rozlegają się odgłosy maszerującego wojska. To Fortynbras wraca po zwycięstwie nad Polską. On właśnie obejmie opustoszały tron duński.

OTELLO

Othello, The Moore of Venice

tragedia w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, Krystyna Berwińska, Bohdan Drozdowski, Ludwik Osiński, JÓZEF PASZKOWSKI, Zofia Siwicka, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, Leon Ulrich i in.

Obsada: 13 ról i epizodów męskich, 3 role kobiece oraz oficerowie, panowie, gończy, majtkowie, słudzy.

Premiera: Londyn 1604. Premiery polskie: Warszawa 1801 (w przeróbce Ducisa), Warszawa 1862 (pierwsze w Polsce przedstawienie Szekspira w przekładzie z oryginału).

Wenecja. Na ulicy spotyka się młody szlachcic Rodrygo, zakochany bez wzajemności w pięknej córce patrycjuszowskiej Desdemonie, i Jagon, który mówi mu, że dziewczyna wzięła tej nocy potajemnie ślub z Murzynem Otellem, generałem pozostającym w służbie wenecjańskiej. Jagon jest jego chorążym. Nienawidzi wodza, ponieważ zamiast niego awansował Kasja, a także z powodu plotki o tym, że jego żonę Emilię i Otella łączył romans. Ambitny żołnierz poprzysiągł zemstę i teraz namawia Rodryga, aby powiadomił Brabancja, ojca Desdemony, o ucieczce córki z Otellem.

Zrozpaczony starzec udaje się na skargę do Doży. Trafia na ważne posiedzenie senatu. Oto kolejni posłańcy niosą wieści o niepokojących ruchach floty tureckiej, która zagraża Cypru, wyspie znajdującej się pod władzą Wenecji. Jedynie wódz tej miary co Otello może uratować sytuację. Doża słucha więc życzliwie opowieści

Murzyna i Desdemony o wzajemnej miłości, godzi się na ich związek i zleca mu objęcie dowództwa. Brabancjo przestrzega niepożądanego zięcia: „Pilnuj jej, bo zwiódłszy ojca, może zwieść i ciebie”.

Cypr obchodzi radośnie koniec niepokoju. Groźna burza morska zatopiła flotę nieprzyjacielską. Otello, witany jako triumfator, spotyka się na wyspie z ukochaną małżonką w radosnym, świątecznym nastroju. Jest tu także posępny Jagon, który rozpoczyna przemyślną intrygę zmierzającą do zguby swoich nieprzyjaciół. Na początek aranżuje huczną zabawę, upija niedawno awansowanego Kasja i doprowadza do jego kompromitacji w czasie zainscenizowanej awantury. Następnie z pomocą swojej żony Emilii, niedomyślającej się przewrotnych intencji, wikła w intrygę Desdemonę, namawiając ją, by wstawiła się do Otella z prośbą o darowanie winy młodemu oficerowi. Teraz Jagon budzi w sercu generała podejrzenie, że żona jest mu niewierna. Przychodzi mu to tym łatwiej, że Kasjo jest znanym hulaką, ma przy sobie kochankę Biankę, co może stwarzać dwuznaczne sytuacje i nieporozumienia.

Jagon, występując w roli oddanego przyjaciela Otella, podsycą zasiany w nim niepokój. Murzyn ofiarował niegdyś żonie piękną chusteczkę, która była pamiątką ich najtkliwszych chwil. Jagonowi udaje się ją zdobyć i podrzucić Kasjowi, a potem przekonać wodza, że to Desdemona dała ją swemu kochankowi. Otello pozwala się wieść przez wszystkie kręgi piekła zazdrości; całą ufność, jaką miał do żony, przelewa teraz na Jagona i mianuje go swoim namiestnikiem. Ten zaś nieubłaganie toczy swoją grę. Podstępnie ściągnął na Cypr zawiedzionego Rodryga, podjudza go przeciwko Kasjowi, doprowadza do krwawej rozprawy, a potem – występując w roli stróża porządku – zabija młodego Wenecjanina.

Tej samej nocy Otello dusi Desdemonę. Wzdraga się przed tym czynem, ale uważa, że musi go dokonać, gdyż niewierna kobieta zwiódłaby także innych. Plan Jagona został doprowadzony do końca. Ale jego własna żona, rozpamiętując niewinną śmierć Desdemony, zdołała przejrzeć intrygę i wyjawia prawdę. Przypłaca to śmiercią z ręki męża. Dla Otella jednak nie ma już ratunku – runął cały jego świat, wiara w miłość, przyjaźń. Zabójczy cios kieruje we własną pierś. Musi się zabić.

Jagon został ujęty, jest ranny, ale nie śmiertelnie. Ma być ukarany z całą surowością prawa.

MAKBET

Macbeth

tragedia w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, Jan Nepomucen Kamiński, Jan Kasprowicz, Bohdan Korzeniewski, Antoni Libera, JÓZEF PASZKOWSKI, Jerzy S. Sito, Zofia Siwicka, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, Leon Ulrich i in.

Obsada: 27 ról i epizodów męskich, 7 kobiecych oraz lordowie, żołnierze, słudzy, gońcy.

Premiera: Londyn ok. 1606. Premiera polska: Kamieniec Podolski 1805.

Makbetowi i Bankowi, dwóm wodzom dobrego króla szkockiego Dunkana, przydarzyła się niezwykła przygoda. Oto pośród burzy niespodziewanie spotkali na pustkowiu trzy szpetne postacie kobiece, które przepowiadają im przyszłość. Makbetowi – rychle zaszczyty, a potem koronę królewską, Bankowi – wywyższenie rodu, jako że jego potomek stanie się założycielem dynastii.

Proroctwa te od razu zaczęły się spełniać: król Duncan obdarzył pierwszego z dowódców godnością tana Kwadoru w podzięcie za zasługi bitewne. Makbet i jego żona (bardziej jeszcze spragniona władzy) zaczynają marzyć o koronie. Duncan powiadamia jednak zebranych o wyznaczeniu na swego następcę najstarszego syna Malkolma.

Wkrótce król gości w zamku Makbeta. Małżonkowie knują plan zbrodni, która pozwoli im zawładnąć państwem. Makbet zdaje sobie sprawę z tego, jaką ohydą jest królobójstwo. Lady Makbet, działając na jego męską ambicję, doprowadza jednak do nocnego zamachu. Duncan ginie zasztyletowany podczas snu. Wierny królowi pan szkocki Makduf odkrywa morderstwo. Poszlaki zostały jednak zręcznie skierowane na służbę Dunkana, a potem na jego synów, którzy umknęli z kraju, obawiając się o swoje życie. W Szkocji bowiem zrobiło się niepokojnie.

Nowy król Makbet rządzi przy pomocy szpiegów, siejąc postrach swoim okrucieństwem. Wciąż jednak nękają go przepowiednie czarownic: korona uzyskana za tak wielką cenę nie pozostanie w jego rodzinie, lecz przejdzie na potomków Banka. Wynajmuje więc zbirów i poleca im usunięcie rywala oraz jego syna. Zamach udaje się w połowie – młody skazaniec zdołał ujsć z życiem.

W czasie paradnej uczyty na zamku uzurpatorowi ukazuje się duch Banka. W szale przerażenia Makbet woła, że wolałby spotkać niedźwiedzia puszcz północnych, nosorożca lub tygrysa hirkańskiego. Zdaje sobie sprawę, że już tak daleko zabrnął w zbrodnię, iż nie ma dla niego odwrotu. Postanawia raz jeszcze udać się po radę do czarownic. Ostrzegają go one przed Makdufem, zapewniając równocześnie, że Makbeta nie zwycięży nikt przez kobietę zrodzony i że nic mu nie grozi, póki las birnamski nie ruszy przeciw niemu.

Makbet nie może osiągnąć Makdufa, który zbiegł do Anglii, mści się więc, mordując jego żonę i dzieci. Zbrodnia ta przepętia czarę nieprawości. Makdufowi udaje się nakłonić królewicza Malkolma do zwołania sprzymierzeńców i ruszenia na Szkocję. Malkolm, oblegając przeważającymi siłami zamek Makbeta, maskuje swoje wojsko gałęziami drzew i rozpoczyna atak. Makbet widzi w tym spełnienie złowieszczej przepowiedni: las birnamski ruszył przeciw niemu. Jego żona, dręczona majakami popełnionych zbrodni postradała zmysły, a w końcu targnęła się na własne życie.

Makbet widzi już swoją klęskę, świat wydaje mu się teraz „powieścią idioty, głośną, wrzaskliwą, lecz nic nie znaczącą”. Pragnie, aby zawałił się wraz z nim. Wyrusza na ostatnią bitwę.

Po kolei giną z ręki króla-uzurpatora rycerze „z kobiety zrodzeni”. Makbet spotyka się wreszcie z Makdufem, którego skrzywdził najokrutniej. Chciałby go oszczędzić, ale rycerz nie ustępuje pola, oświadczając, że nie został „z kobiety zrodzony”, lecz „przedwcześnie z łona matki go wypruto”. Mimo to Makbet staje do walki i ginie.

Władzę nad Szkocją obejmuje królewicz Malkolm, który niegdyś przyznawał się do najgorszych zbrodni – choć ich nie popełnił – aby wypróbować wierność swoich sprzymierzeńców.

KRÓL LEAR

King Lear

tragedia w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Barańczak, Witold Chwalewik, Ludwik Osiński,
Jan Nepomucen Kamiński, Jan Kasprowicz, JÓZEF PASZKOWSKI, Zofia Siwicka,
Maciej Słomczyński, Władysław Tarnowski i in.

Obsada: 15 ról męskich, 3 kobiece oraz statyści.

Premiera: Londyn 1606. Premiera polska: Warszawa 1805 (w przeróbce Ducisa).

Pyszny i surowy Lear, król mitycznej Brytanii, czuje się już stary i postanawia rozdzielić swoje państwo między trzy córki. Przedtem jednak pragnie się przekonać, która z nich kocha go najbardziej, domaga się więc deklaracji uczuć. Goneryla (żona księcia Albany) i Regana (żona księcia Kornwalii) z łatwością mówią mu czułe frazesy, za co zostają obdarowane połaciami królestwa. Najmłodsza Kordelia jest zamknięta w sobie i nieskora do pustych słów. Jej powściągliwość doprowadza ojca do wściekłości. Zostaje wydziedziczona i wypędzona; odjeżdża w towarzystwie króla francuskiego, który poznał się na szlachetnym charakterze

narzeczonej. Gniew króla ściąga również na siebie jego zausznik hrabia Kent. Gdy próbuje stanąć w obronie Kordelii, zostaje skazany na banicję.

Lear, pozbywszy się ciężarów władzy, nie zamierza rezygnować z jej splendorów. Postanawia, że wraz z licznym orszakiem przebywać będzie na przemian u dwóch córek, które tak hojnie obdarzył. Ale młodym władczyniom zaczyna ciążyć apodyktyczny starzec, a także jego niesforna i kosztowna świta.

Najpierw Goneryla pozbywa się ojca, potem Regana nie wpuszcza go do swojego pałacu mimo szalejącej burzy.

Nocą, pośród wichrów i gromów, wygnany Lear błąka się po dzikiej okolicy. Towarzyszy mu tylko ulubiony błazen, rozweselając pana zgryźliwymi, ale pełnymi poetyckiego wdzięku filozoficznymi piosenkami. Zjawia się również wierny Kent – jest w przebraniu, więc nierozpoznany służy nadal staremu monarsze. Wędrowcy trafiają do chaty „biednego Tomka” – obłąkańca i nędzarza. W ten sposób ukrywa się syn hrabiego Glostera, młody Edgar, który musiał uciekać z domu ojca na skutek intryg swojego nieprawego brata Edmunda. Niegdyś wyniosły, a obecnie tragiczny w swym upadku, „pokrzywdzony więcej niż krzywdziciel, Lear poznaje owej nocy całą nędzę człowieka, który staje się odtąd w jego oczach tylko biednym, nagim, dwunożnym zwierzęciem”.

To dopiero początek przerażających wydarzeń. Goneryla i Regana za udzielenie pomocy królowi doprowadzają do oślepienia i wygnania starego Glostera. On też trafia do chaty „biednego Tomka”, przeklinając los i żałując skrzywdzonego Edgara. „Czym są muchy dla psotnych chłopców, tym ludzie dla bogów; gubią nas dla zabawki” – woła przejmująco ślepiec.

W kraju lądują wojska francuskie – to Kordelia przybywa na odsiecz ojcu. Goneryla i Regana podejmują walkę, pomaga im dążący do władzy Edmund. Z nieprzeciętnym talentem gra na uczuciach obu kobiet, obie uwodząc i zwodząc równocześnie. Wygrywa wprawdzie bitwę i bierze do niewoli Leara i Kordelię, ale sam ginie w pojedynku z Edgarem. Goneryla, powodowana zazdrością o kochankę, truje Reganę, a potem zabija się sama, wydając przedtem rozkaz podstępного zgładzenia Kordelii. Edmund na chwilę przed śmiercią usiłuje zapobiec tej ostatniej zbrodni. Nieszczęsny awanturnik, który próbował przełamać swój los bękarta, w chwili ostatecznej klęski „pragnie zrobić coś dobrego, wbrew własnej naturze. Jest już jednak za późno”.

Lear pod ciosami nieszczęść popada w coraz głębsze obłąkanie, zdaje sobie jednak sprawę z kolejnych etapów postępującego szaleństwa. Patrzy już na świat jak na „wielką scenę błazeństw”. Serce starca nie wytrzymuje ostatniego ciosu – śmierci Kordelii. Władzę w państwie obejmuje Edgar Gloster.

BURZA

The Tempest

Przekłady: Stanisław Barańczak, Józef Paszkowski, Jerzy S. Sito, Zofia Siwicka, Maciej Słomczyński, Władysław Tarnawski, LEON ULRICH i in.

Obsada: 13 ról męskich, 1 kobieca oraz duchy.

Premiera: Londyn 1611. Premiera polska: Kraków 1901.

Prospero, książę Mediolanu, oderwany od życia i zatopiony w księgach pełnych niezwykłych nauk, został podstępnie pozbawiony dziedzictwa przez swojego brata Antonia, działającego przy pomocy króla neapolitańskiego Alonsa.

Wygnyany mędrzec wraz z małą córeczką Mirandą zdołał dotrzeć łodzią do tajemniczej, bezludnej wyspy położonej wśród mórz. Znajdowała się ona pod władzą bezkształtnego potwora Kalibana, nieprawego syna diabła i czarownicy Sykoraks władającej Księżycem. Prospero, posługując się sztukami wyzwolonymi, czarnoksięstwem i magią, obdarzony umiejętnością czytania z gwiazd, panowania nad przyrodą i niewidzialnymi duchami, ujarzmił Kalibana i zaprzęgnął go do służby, nakazując wykonywanie najcięższych prac. Do zleceń delikatniejszej natury ma lotnego ducha Ariela, którego wyzwolił spod władzy Sykoraks. Tak minęło dwaście lat.

Wreszcie nadszedł dzień, gdy gwiazda pomyślności Prospera stanęła w zenicie. Wszyscy jego wrogowie, a więc brat Antonio i król Alonso z młodym synem Ferdynandem i swoim bratem Sebastianem oraz dworzanami, znaleźli się razem na okręcie płynącym w pobliżu wyspy. Prospero rozpętał straszliwą burzę. Załoga rozpaczliwie walczyła z żywiołem, ale wysiłki na nic się zdały. Okręt zatonął, jednak rozbitkowie dotarli na wyspę. Wszyscy są tak zwodzeni przez duchy posłuszne magowi, że nic o sobie nie wiedzą i opłakują się nawzajem.

Alonso rozpacza po utracie syna Ferdynanda – zazna on niebezpieczeństw podobnych do tych, na jakie przed laty naraził Prospera. Podstępny Antonio namawia bowiem brata królewskiego, by zabił Alonsa i zawładnął koroną. „Sumienie jednak...” – waha się Sebastian. „I gdzież jest sumienie?” – rozprasza jego wątpliwości drwiący Antonio. Zbrodni zapobiega w ostatniej chwili ingerencja niewidzialnych wysłanników Prospera.

Dwaj marynarze, Stefano i Trynkulo, docierają do wyspy na beczce wina. Są już pijani, gdy spotykają Kalibana i poją go trunkiem, pod którego wpływem gnuśny potwór czuje się wyzwolony spod przytłaczającej władzy Prospera. Wznosi dziki, triumfalny śpiew wolności, uznaje w łaskawym dlań pijaczynie Stefano swego nowego pana i doradza mu zabicie Prospera oraz zawładnięcie wyspą.

Ferdynand trafia do chaty maga. Tu zakochuje się bez pamięci w jego córce Mirandzie, która nigdy – poza ojcem – nie widziała mężczyzny. Młody człowiek

jest w jej oczach najdoskonalszym tworem natury – bez wahania ofiarowuje mu serce.

Prospero ma wszystkich wrogów w ręku. Roztacza przed nimi całą swoją czarodziejską moc. Króla i jego dworzan łądzi magicznie pojawiającymi się i znikającymi uczciami, dotyka ich szaleństwem, doprowadza do rozpacz. Pijacką trójkę niefortunnych pretendentów do władzy dręczy z lubością, aż ryczą z bólu. Ferdynanda doświadcza katuszami wstrzemięźliwości miłosnej wobec ukochanej.

Na koniec mędrzec poddaje się uczuciu litości: „Choć byłem ciężko od nich pokrzywdzony, szlachetny rozum górę we mnie bierze i gniewu mego hamuje popędy. Nad ślepą zemstę wyższe przebaczenie”.

Następuje spotkanie wszystkich rozbitków. Ferdynand odzyskuje ojca, Alonso – syna, i to wraz z piękną synową. Nieuszkodzony okręt kotłuje się na falach z całą załogą na pokładzie, gotów do drogi. Ariel odzyskuje upragnioną wolność. Prospero wyrzeka się siły czarów, postanawia wrócić między ludzi, chce wśród nich doczekać śmierci. Przez kilkanaście lat władał wyspą najlepiej jak umiał, nie zdobył jednak miłości podległych mu duchów. Dla Ariela był możliwym panem, któremu wiernie się służył jedynie w nadziei wyzwolenia. Dla Kalibana – znienawidzonym uzurpatorem, co przez swoją chytrą zdobycza niewolników. Ferdynand widział w nim kwaśnego i zgryźliwego starca. Dla Alonsa i Antonia stał się przeznaczeniem odkrywającym niegodziwość ich postępów.

W epilogu Prospero staje przed ludźmi z prośbą: „Teraz zniknęły wszystkie czary moje, teraz o własnych siłach tylko stoję... Jak sami chcecie grzechów odpuszczenia, tak mi wybaczone moje przewinienia”.

BEN (BENJAMIN) JONSON

1572–1637

Dramatopisarz, poeta i aktor epoki elżbietańskiej. Do historii literatury przeszedł jako twórca komedii charakterów. Jego dorobek to około dwudziestu sztuk. Od tragedii o tematyce antycznej, pisanych zresztą z imponującą znajomością przedmiotu, większą wartość mają komedie obyczajowe dające szeroką i barwną panoramę renesansowej Anglii.

Był pasierbem i wychowankiem murarza (ojciec zmarł na miesiąc przed urodzeniem się Bena). W młodości sam trudnił się tym rzemiosłem. Potem zaciągnął się do wojska i walczył we Flandrii w kampanii przeciw Hiszpanom. Sztuki teatralne zaczął pisać u schyłku XVI wieku. Kilkakrotnie siedział w więzieniu.

Po raz pierwszy w 1597, za buntownicze treści utworu *The Isle of Dogs* (nie wiadomo dokładnie za jakie, ponieważ wszystkie egzemplarze sztuki zostały zniszczone). Po raz drugi Jonsona zamknięto we wrześniu 1598, kiedy zabił w pojedynku aktora. W więzieniu przeszedł na katolicyzm i dzięki wstawiennictwu katolickich duchownych uniknął kary śmierci; w zamian rzekł się na rzecz Kościoła swojego majątku. Wydarzenia te nie nadszarpnęły jego reputacji – w tym samym 1598 roku odniósł pierwszy sukces teatralny sztuką *Every Man in His Humour* (Każdy w swoim humorze). Grał w niej przyjaciel Bena... William Szekspir. To zresztą Jonson jako jeden z pierwszych poznał się na wielkości autora *Hamleta*. Po jego śmierci napisał nawet elegię *Pamięci mego ukochanego mistrza*.

Na początku panowania Jakuba I, w 1603, Jonson dołączył do poetów i dramatopisarzy dworskich. Do roku 1616 wystawił – z sukcesem – swoje najlepsze komedie: *Volpone albo Lis* (1606), *Alchemik* (1610) i *Bartłomiejowy jarmark* (1614). Równocześnie pisał dla króla tak zwane maski (alegoryczne przedstawienia kostiumowe). W uznaniu za tę twórczość Jakub I nadał mu tytuł poety dworskiego.

W 2003 *Volpone* został zekranizowany przez Frédérica Auburtina. Rolę tytułową zagrał Gérard Depardieu.

*

Dzieła angielskich klasyków dramatu dawniejszych wieków – Szekspira, Goldsmitha, Sheridan – grano w Polsce już w dobie Oświecenia. W późniejszych latach, poza Jonsonem, przełożono choćby Thomasa Dekkera (ok. 1570–1632, *Cnotliwa nierządnicą, Czarownica z Edmonton*), Johna Webstera (ok. 1580 – ok. 1637, *Księżna d'Amalfi*), Johna Forda (1566 – ok. 1639, *Szkoda, że jest nierządnicą*), Johna Gaya (1685–1732, *Opera żebracza*), Richarda Brinsleya Sheridana (1751–1816, *Rywale, Szkoła obmowy*).

Wybrana bibliografia:

Ben Jonson *Alchemik* (przeł. Juliusz Kydryński), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982. *Volpone albo Lis* (przeł. Maciej Słomczyński), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982. *Każdy w swoim humorze* (przeł. Juliusz Kydryński), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984. *Dramat elżbietański*, t. I-II (m.in. Francis Beaumont i John Fletcher, Thomas Dekker, John Ford, Ben Jonson, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Thomas Middleton i William Rowley, John Webster), przedm. Anna Staniewska, PIW, Warszawa 1989.

Margot Berthold *Historia teatru*, WAiF, Warszawa 1980. Przemysław Mroczkowski *Tytan teatru i teatr dla wszystkich*, [w:] *Historia literatury angielskiej*, Ossoli-num, Wrocław 1986. Peter Thomson *Angielski teatr okresu renesansu i restauracji*, [w:] *Historia teatru*, red. John Russell Brown, Świat Książki, Warszawa 1999. Mirosław Kocur *Widz jako autor. Strategie interpretacyjne w teatrze elżbietańskim*, „Dialog” nr 7/2006.

VOLPONE ALBO LIS

Volpone or the Fox

komedia w czterech aktach

Przekłady: Róża Centnerszwerowa i Franciszek Mirandola (z transkrypcji Stefana Zweiga), Michał Komar, Juliusz Kydryński, MACIEJ SŁOMCZYŃSKI, Florian Sobieniowski i in.

Obsada: 16 ról męskich, 2 kobiece, mieszkańcy Wenecji.

Premiera: Londyn 1605. Premiera polska: Kraków 1927.

„Jakże słusznie nazwali poeci złotym – wiek godny największej chwały! Złoto – to milczący bóg, któremu wszyscy składają hołd. Jest ono ceną duszy. Ten zaś, kto je posiada, kimkolwiek by był, staje się dzielny, szlachetny, mądry” – tak zachwala wartość złota, oglądając kosztowności, wenecki bogacz Volpone.

Jednak to nie radość posiadania przysparza mu chwały, lecz sposób, w jaki zdobył swoje bogactwo. Nie dorobił się na handlu ani na krwawych wojnach. Jego majątek to godziwa zapłata za ludzką głupotę. Mało kto umie ją tak zręcznie wykorzystać jak Volpone.

On – jako główny mistrz ceremonii – zręcznie kieruje każdym ruchem bohaterów farsy, a pomaga mu w tym jego zausznik Mosca. Bogacz udaje ciężko chorego i z łża boleści z pogardą obserwuje, jak wszyscy śpieszą, by obdarować go kosztownościami. Robią to na pozór w trosce o jego zdrowie, ale naprawdę każdy z nich ma nadzieję, że w ostatniej godzinie jako ten najlepszy przyjaciel odziedziczy majątek.

Adwokat Voltore ofiarowuje srebrną zastawę i dowiaduje się od sprytnego Moski, że to na pewno on będzie szczęśliwym spadkobiercą. „Dlaczegoż to ja zostałem wybrany?” – pyta szczęśliwiec. „Z racji pańskich zasług” – odpowiada uniżenie Mosca i radzi mu odejść jak najszybciej, bo oto nadciąga następny kandydat na spadkobiercę – kupiec Corbaccio. „Dni Volponego są już policzone – wita go Mosca – ostatni moment, by uzyskać zapis w testamencie.” Doradza zatem, by jak najszybciej wydziedziczył swojego syna i Volponemu zapisał cały swój majątek. Nadchodzi też doktor Corvino z drogocenną perłą.

Po ich wyjściu Volpone, kpiąc z ludzkiej głupoty, cieszy się ofiarowanymi kosztownościami. Mosca mówi mu, że Corvino posiada coś cenniejszego niż perłę – piękną żonę Celię. Trudno ją jednak zobaczyć, zazdrosny mąż nie pozwala jej nawet zbliżyć się do okien.

Volpone zjawia się pod oknami mieszkania Corvina w przebraniu szarlatana Scoto. Rozkłada swój czarodziejski kram i zachwala cudowną maść – lekarstwo na wszelkie choroby. Maść jest droga, lecz jeżeli ktoś na znak szacunku i uznania rzuci mu chusteczkę, odda lek za darmo.

Celia rzuca chusteczkę; Volpone błaga więc swojego zausznika, by pomógł mu zdobyć piękną kobietę. Mosca przybywa do Corvina. Przynosi smutną wiadomość – Volpone wyzdrowiał. Lekarze uznali jednak, że całkowicie przywrócić mu zdrowie może tylko młoda, piękna kobieta. Od niechcienia napomyka, że jest już ktoś gotów poświęcić w tym celu swoją córkę... „Jeżeli inna kobieta zdobędzie władzę nad bogaczem, może pokrzyżować wszystkie rachuby” – myśli gorączkowo Corvino. A przecież, choćby nawet chory zupełnie wyzdrowiał, można go przecież zabić...

Podejmuje więc decyzję i wraz z żoną udaje się do Volponego. Dopiero na miejscu tłumaczy biedaczce, na czym ma polegać jej rola. Celia płacze, błaga męża, by raczej ją zabił, lecz on oddala się pośpiesznie.

Następuje dramatyczna scena. Volpone w kunsztownych słowach wyznaje Celi miłość i obiecuje obsypać ją kosztownościami za cenę zyskania jej łask. Bogactwa nie kuszą Celi, a gdy rozdrażniony uwodziciel grozi, że jeśli nie ulegnie dobrowolnie, zdobędzie ją Bonario, wydziedziczony syn Corbaccia; to on wychodzi z ukrycia i broni napastowanej kobiety. Sprawa staje przed sądem.

Adwokat Voltore zręcznie odwraca całą rzecz – przecież Bonario od dawna romansował z Celią! Przecież właśnie dlatego ojciec go wydziedziczył, zapisując majątek Volponemu. Kochankowie postanowili się zemścić, fałszywie zeznając, że ten chory człowiek targnął się na cześć Celi. Volpone zostaje uniewinniony.

Prowadzi więc okrutną grę do końca. Każe ogłosić, że umarł, i w rzekomym testamencie czyni Moscę swoim jedynym spadkobiercą. Przychodzą kolejno: kupiec, adwokat, doktor, a Mosca głośno oblicza rzekomy majątek i równocześnie szydzi bezlitośnie: „A, to pan chciał dla majątku wydziedziczyć syna? A pan, panie adwokacie, tak zręcznie prowadził sprawę, że na pewno w razie potrzeby zwrócę się do niego po poradę”...

Volpone zaś w przebraniu sierżanta chodzi po ulicach miasta i radośnie wita domniemanych spadkobierców, gratulując im otrzymanego spadku.

I przebiera miarkę. Adwokat staje przed sądem i wyznaje prawdę. Zostaje skazany na dożywotnie więzienie, Mosca – na galery, adwokata pozbawiają praw, Corbaccia wydziedziczają na rzecz jego syna, a Corvino ma być oprowadzony ulicami Wenecji przyozdobiony w osłe uszy. Celia i Bonario zostają uniewinnieni.

Koniec farsy. Niemniej gra warta była ceny. „Lis został ukarany przez prawo – zwraca się Volpone do publiczności – ale chyba przeciw wam nie popełnił żadnego przestępstwa. Bądźcie zatem w dobrym humorze i bijcie brawa.”

LOPE FÉLIX DE VEGA Y CARPIO

(Lope de Vega)

1562–1635

Bywał żołnierzem i żeglarzem, więźniem i banitą, słynnym kochankiem i dworakiem, ojcem kilku rodzin, członkiem Świętej Inkwizycji, przez ostatnie dwadzieścia lat życia był księdzem (został nim po śmierci drugiej żony). Napisał parę tysięcy sonetów, wiele poematów, epepei, powieści, satyr i rozpraw.

Zakochani w nim mieszkańcy stolicy Hiszpanii nadali mu przydomek „el Madrileño”, nazywano go też „dziwem natury” i „feniksem geniuszów”.

Lope de Vega jest bowiem twórcą teatru hiszpańskiego i wyjątkowym zjawiskiem w dziejach literatury światowej. Tworzył przez pięćdziesiąt lat, a ostatnią sztukę skończył na parę tygodni przed śmiercią. Napisanie komedii zajmowało mu podobno nie więcej niż dwadzieścia cztery godziny. W sumie, jak twierdzą znawcy, jest autorem 1 800 sztuk, około 700 znamy z tytułów, 470 zachowało się w całości. Dostarczał repertuaru dla wszystkich rodzajów istniejących wówczas teatrów: kościelnego, dworskiego i ludowego. Ważne w jego twórczości są obyczajowe komedie rycerskie, tak zwane komedie płaszcza i szpady, ale pisał też sztuki historyczne, komedie z życia codziennego, komedie muzyczne, dramaty mitologiczne, biblijne i religijne (autos sacramentales).

Zdumiewająca łatwość pisania, inwencja i pracowitość nie są jednak decydujące – Lope de Vega przenikliwie patrzył na świat i otaczających go ludzi; miał szczególny dar tworzenia oryginalnych, niemal sensacyjnych fabuł. Bohaterów jego dzieł i ich losy ogląda się zatem chętnie do dziś, choć setki lat minęły od czasów Hiszpanii rządzonej przez trzech kolejnych Filipów, które autor przedstawiał na scenie, i to zwykle w sposób niekonwencjonalny. *Pies ogrodnika* (1618) to opowieść o próbie wybicia się ponad swój stan, w której autor rezygnuje z typowego dla dawnych komedii szczęśliwego zakończenia, ale pozwala zatriumfować miłości. W *Dziewczynie z dzbanem* wątki tragiczne przeplatają się z komediowymi – bohaterkę pogodnych w nastroju perypetii uczuciowych na początku sztuki poznajemy jako morderczynię.

Swoje credo artystyczne de Vega zawarł w poemacie *Nowa sztuka pisania komedii* (*Arte nuevo de hacer comedias*, 1609; wyd. polskie 2008). Odrzuca w nim poetykę klasyczną i dawne reguły scenopisarstwa, a za jedyny autorytet uznaje swoją publiczność. Kategorycznie odrzuca też wszelkie jedności – czasu, miejsca i akcji – obowiązujące w dramacie antycznym; powiada, że aby zaspokoić namiętność widza hiszpańskiego, trzeba by znaleźć sposób na pokazanie

w jednym widowisku wszystkich wydarzeń od początku świata do dnia Sądu Ostatecznego.

W Polsce twórczość de Vegi bardzo długo nie była znana. Pod koniec XIX wieku pojawiły się pierwsze przekłady jego sztuk, ale dopiero po wojnie stał się jednym z popularniejszych i częściej wystawianych pisarzy (*Pies ogrodnika*, *Dziewczyna z dzbanem*, *Owczę źródło*, *Najlepszym sędzią król*, *Kara nie zemsta*, *Gwiazda Sewilli*).

Wybrana bibliografia:

Lope Félix de Vega y Carpio *Owczę źródło* (przeł. Ludwik Hieronim Morstin), Ossolineum, Wrocław 1954. *Dziewczyna z dzbanem*, przeł. Aleksander Maliszewski, PIW, Warszawa 1954. *Wędka Feniksany*, przeł. Juliusz Żuławski, PIW, Warszawa 1955. *Pies ogrodnika*, przeł. Tadeusz Peiper, PIW, Warszawa 1956. *Peribáñez i Komandor*, przeł. Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976. *Rycerz z Olmedo. Na niby – naprawdę*, przeł. Magdalena Pabisiak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007. *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach przedstawiona Akademii w Madrycie*; przeł. i oprac. Urszula Aszyk, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Zofia Karczewska-Markiewicz *Lope de Vega*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1968. *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach Lopego de Vega w czterechset-lecie wydania 1609–2009*, red. Urszula Aszyk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2009. Angel del Río *Historia literatury hiszpańskiej*, t. I-II, PWN, Warszawa 1970-1972.

PIES OGRODNIKA

El perro del hortelano

komedie w trzech aktach, ośmiu odsłonach

Przekład: Tadeusz Peiper.

Obsada: 14 ról męskich, 4 kobiece.

Premiera: Madryt ok. 1618. Premiera polska: Łódź 1949.

Piękna i bogata hrabina de Belflor z Neapolu ma wielu wielbicieli. Żaden jednak – ani hrabia Federico, ani markiz Ricardo, ani tym bardziej stary hrabia Ludovico – nie zdobył serca Diany. Sekretarzem hrabiny jest Teodor – wykształcony, przystojny młodzieniec, syn wieśniaczki i nieznanego ojca. Teodor darzy uczuciem dwórkę Marcelinę, z którą – by nie drażnić chlebodawczyni – spotykają się potajemnie, zwykle nocą. W pałacu żaden sekret długo się nie utrzyma, więc Diana dowiaduje się o ich miłości. Podśłuchuje pełne zachwyty słowa Marceli o ukochanym i zdaje sobie sprawę, że sama go pożąda; z patrzenia na miłość rodzi się miłość. Diana postanawia zdobyć Teodora i z łatwością jej się to udaje. Młody człowiek, oszołomiony takim prezentem od losu, przestaje myśleć o Marcelinie.

Tymczasem myśl o niskim pochodzeniu wybranka sprawia, że hrabina zmienia zdanie i odpycha od siebie sekretarza. Rozpoczyna się uczuciowy kontredans. Marcela na nowo cieszy się względami Teodora, jednak zazdrosna Diana kolejny raz przyciąga go ku sobie i młodzieniec znowu porzuca biedną dwórkę. Nieszczęsny sekretarz pojmując w końcu postępowanie hrabiny: „Waszmość pani to tak jak pies ogrodnika... nie je i jeść nie pozwala”.

Marcelina znużona ową miłosną huśtawką w końcu przestaje się opierać załotom zakochanego w niej szlachcica Fabiana, a zawistni, choć nie bardzo rozgarnięci, dawni wielbiciel hrabiny postanawiają przekupić Tristana, służącego Teodora, by zabił swojego pana.

Teodor zaś, by uciec od cierpienia, postanawia wyjechać do Hiszpanii, jednak podczas pożegnania z Dianą, parę znowu ogarniają wątpliwości. Niespodziewanie w pałacu pojawia się bogaty, stary hrabia Ludovico i oświadcza, że Teodor jest jego zaginionym w dzieciństwie synem. Okazuje się, że to sprytny Tristan zmyślił i wmówił hrabiemu całą tę historię.

A skoro sekretarz jest już dziedzicem świetnego nazwiska i spadkobiercą hrabiego, może ożenić się z Dianą. Nawet wtedy, gdy hrabina dowiaduje się o oszustwie. Ważne, by nikt inny się o tym nie dowiedział. Na koniec odbywa się wesele trzech par: Diany z Teodorem, Marceliny z Fabianem i Tristana z dwórką Dorotą.

DZIEWCZYNA Z DZBANEM

La Moza de Cantaro

dramat w trzech aktach

Przekład: Aleksander Maliszewski.

Obsada: 13 ról i epizodów męskich, 5 kobiecych oraz muzykanci i lud.

Premiera: Madryt, lata dwudzieste XVII wieku. Premiera polska: Częstochowa 1953.

Donna Maria, córka don Bernarda spokrewnionego z księciem de Medina, jest dumna i nieprzystępna. Zalotnicy ślą miłosne bileciki, ona jednak uważa ich za kłamców, którym zależy wyłącznie na jej bogactwie. Jeden z odrzuconych, don Diego, w gniewie policzkuje jej ojca. Maria, aby pomścić hańbę don Bernarda, odwiedza uwięzionego młodzieńca. Najpierw zwodzi go czułością, a potem niespodziewanie zadaje śmiertelny cios. Don Diego rozumie ten czyn: „Ślub już wieczysty między nami. / Chwila nas jedna zaślubiła, / Gdym ją otaczał ramionami, / A ona sztylet w pierś mi wbiła”.

Donna Maria musi jednak uciekać z rodzinnego Ronda. W przebraniu wiejskiej dziewczyny dostaje się do Madrytu i przyjmuje pracę służącej. Jej niezwykła uroda

budzi zainteresowanie mężczyzn, w tym znakomitego kawalera don Juana. Jest on kuzynem i przyjacielem Hrabiego, który darzy uczuciem donnę Annę, młodą, piękną i wykształconą wdowę. Ona z kolei kocha don Juana. Młody człowiek nie kryje się jednak z tym, że w jego sercu króluje dziewczyna z dzbanem. Ujrzał ją, gdy czerpała wodę ze źródła: „...w tym dzbanku była miłość / na dnie, znalazłem ją...”. Budzi to zgorszenie Hrabiego i donny Anny, która udaje się nad rzekę, by z bliska przyjrzeć się rywalce. Maria jest zmuszona podać damie dzbanek wody. Chwila ta jest gorzka dla obu – obie napiły się smutku i zwątpienia. Młoda wdowa widzi niezwykłą piękność i grację dziewczyny, a Maria – wspaniałą i bogatą kobietę. Wygnanka rozpamiętuje swoją przeszłość, uczy się teraz z innej strony oglądać życie, „co zmienne jest jak morze: / Ode mnie się nauczcie, kwiaty, / Że szybko przemija kwitnienie. / Wczoraj ja byłam całym światem, / Dziś własnym nie jestem cieniem”.

Donna Anna nie może pogodzić się z utratą wymarzonego kochanka, pragnie go choćby dla kaprysu. Przyjmuje na służbę Marię, by upokorzyć ją i jego. Don Juan waha się: wielkie damy budzą jego niechęć, ale jak ma złożyć serce u stóp prostej dziewczyny, chociaż ona uważa, że każda kobieta godna jest największego z książąt, i wyznała, że miła jest jej jego miłość.

Rzecz rozstrzyga się w czasie ślubu jednej ze służących donny Anny, a zarazem przyjaciółki dziewczyny z dzbanem – Lenory i Martina, służącego Don Juana. Na koniec Don Juan nie waha się wobec wszystkich prosić o rękę ukochanej. „Jest za nisko urodzona? / Ano trudno – już przepadło, / Drugi raz się nie urodzi...”

Ale Maria może zrzucić swoje przebranie; nadeszły bowiem wieści, że księżę de Medina wyjednał jej przebaczenie u króla za zabicie krzywdziciela ojca. Czyn ten uznano nawet za sprawiedliwy, godny pieśni i poematów. Tak więc łączą się szczęśliwie trzy pary: Maria z Juanem, Lenora z Martinem, Anna z Hrabią.

W zakończeniu autor wyraża nadzieję na wyrozumiałość publiczności – zaprezentowana komedia „jest tysiączna i pięćsetna spośród tych, jakie napisał”.

TIRSO DE MOLINA

(właśc. Gabriel Téllez)

ok. 1571–1648

Złoty wiek teatru hiszpańskiego trwał od schyłku XVI stulecia po długie lata XVII wieku, najwybitniejsi autorzy tego czasu to Lope de Vega i jego uczeń Calderón de la Barca. Trzecim mistrzem był Tirso de Molina. O jego życiu wiemy niewiele. Studiował teologię i filozofię, pierwsze dramaty napisał w rodzinnym Madrycie. W wieku trzydziestu lat wstąpił do Zakonu Najświętszej Marii Panny dla Odkupienia Niewolników (mercedariuszy), pod koniec życia został przeorem klasztoru w prowincji Soria. Prowadził tam wykłady z teologii i był kaznodzieją.

Napisał około 300 sztuk (historycznych, religijnych i obyczajowych), z których zachowało się 80. Podziwiano je za znakomicie skonstruowaną akcję, zmysł obserwacyjny, wnikliwą znajomość ludzkich namiętności i psychiki, szczególnie kobiecej (jak pisze tłumacz i krytyk Leszek Biały, mógł ją poznać głównie dzięki temu, że słuchał... spowiedzi) oraz błyskotliwy dowcip i ironię. Kiedy państwowo-kościelna komisja zabroniła de Molinie pisania świeckich dramatów – uznano, że są zbyt nieprzyzwoite – nazwał je „sztukami moralnymi” i odtąd nikt już nie miał do niego pretensji.

Najśłynniejszy utwór de Moliny, *Zwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość* (1630) po raz pierwszy wprowadził na scenę postać Don Juana – bohatera, któremu swoje utwory poświęcili między innymi Molière, Goldoni, Byron, Puszkina, Zorilla, Merimée, Dumas, Dürrenmatt, a w Polsce Rittner. Inna sztuka Tirsy de Moliny *Pobożna Marta*, jest prototypem Molierowskiego *Świętoszka*.

W naszych teatrach największą popularność zyskała komedia *Zielony Gil* (1615) w swobodnej transkrypcji Juliana Tuwima. Do najczęściej wystawianych w Hiszpanii należy komedia z wątkami miłosnymi *Nieśmiały na dworze* (w Polsce wydano ją dopiero w 1999).

Oprócz dramatów Tirso de Molina pisał poezję, opowiadania i rozprawy o teatrze (odrzucał zasadę jedności miejsca, czasu i akcji), jest też autorem historii zakonu mercedariuszy.

Wybrana bibliografia

Tirso de Molina *Zielony Gil*, przeł. i adapt. Julian Tuwim, Czytelnik, Warszawa 1976.
Dramaty, przeł. Leszek Biały, Ossolineum, Wrocław 1999. *Zwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość*, przeł. Magdalena Pabisiak, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 2000.

Angel del Río *Historia literatury hiszpańskiej*, t. I-II, PWN, Warszawa 1970-1972.
Leszek Biały *Hiszpańskie pieniądze. Powstanie teatru zawodowego w Hiszpanii w XVII wieku w kontekście podboju Ameryki*,

http://www.labodram.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=647:wyklad-leszka-biaego-tekst&catid=76&Itemid=207

ZIELONY GIL

Don Gil de las Calzas Verdes

komedial w trzech aktach

Przekłady i adaptacje: Edward Boyé, JULIAN TUWIM.

Obsada: 12 ról męskich, 3 kobiece, mieszkańcy Madrytu.

Premiera: Madryt ok. 1617. Premiera polska: Szczecin 1950.

Bohaterką komedii jest młoda, pełna sprytu i uroku donna Dianna. Właśnie porzucił ją kochanek, don Martin. Wprawdzie obiecał dziewczynie małżeństwo, lecz gdy przyjaciel ojca, don Pedro, zaproponował mu ślub ze swoją córką donną Inez – w zamian za ogromny posag – zmienił zamiary. Z listu, który przypadkiem dostał się do jej rąk, Dianna dowiedziała się, że don Martin wybiera się do Madrytu, a chcąc zmylić ślady, zamierza przedstawić się tam jako don Gil. (Ojciec don Martina zapewnia w liście, że don Gil to przyjaciel jego syna – pełen zalet, znakomicie nadający się na zięcia – i że posyła go zamiast syna, który związał się już z inną dziewczyną).

Dianna w męskim przebraniu, podając się również za don Gila, udaje się wraz ze swoim wiernym służącym Quintano do Madrytu. Równoczesne pojawienie się w Madrycie dwóch don Gilów nadaje sprawom nieoczekiwany obrót.

Na początku wszystko wydaje się sprzyjać Martinowi. Oświadcza się ojcu Inez o jej rękę, a w tym czasie donna Inez obiecuje swoją rękę zakochanemu w niej płomienną miłością Ricardowi. Ich rozmowę przerywa ojciec Inez, który nakazuje dziewczynie zerwać z Ricardem i poślubić don Gila.

Tego samego dnia wieczorem, gdy donna Inez bawi w ogrodzie wraz z przyjaciółką Laurą, Dianna zjawia się w męskim przebraniu (pięknym zielonym stroju). Przedstawia się jako don Gil i z miejsca podbija serca obu dziewcząt. Zrozpaczony Ricardo mówi złowrogo: „Zemsta – spada, krew i cmentarz...”.

Gdy Inez, zakochana bez pamięci w Zielonym Gilu, błaga ojca, by przyśpieszył termin ślubu, obecny przy rozmowie don Martin, przekonany, że chodzi o niego, oświadcza się jej. Zdumiona Inez wyznaje, że pokochała innego don Gila. Tajemniczy Zielony Gil staje się więc rywalem zarówno Ricarda, jak i Martina. Daremnie jednak wszyscy go poszukują. Nie może go odnaleźć nawet jego nowy, niezrównany służący Carramanchel, który w wolnych chwilach lubi sobie z goryczą, lecz i z humorem pofilozofować: „Zastanawiam się nieraz, dlaczego zostałem służącym? – z ubóstwa. Nędza to straszna rzecz. Niech mi kto położy na stole milion dukatów, żebym w zamian został nędzarzem – nie zgodzę się”. Podczas gdy wszyscy poszukują Zielonego Gila, donna Dianna dawno już zrzuciła męskie przebranie i jako donna Elwira zamieszkała w domu sąsiadującym z książęcym pałacem. Z łatwością zyskała zaufanie donny Inez (jest przecież zadziwiająco podobna

do jej zaginionego ukochanego) i zwierzyła się jej w tajemnicy, że pokochała don Martina, który obiecał ją poślubić, lecz skuszony posagiem pojechał do Madrytu, podając się za don Gila. Donna Inez obiecuje pomoc. Dianna zaś wysyła służącego Quintana z listem do Martina, w którym donosi, że jest w stanie błogosławionym i schroniła się w klasztorze.

Quintano doskonale spełnia swoją misję: rzewnie opowiada Martinowi, jak to jego ukochana wylewa gorzkie łzy, klęcząc na twardej klasztornej podłodze...

Wiadomość, że ma zostać ojcem, mile zaskakuje zdrajcę: „Szlachcic zaraz szlachetnieje / I szlachetnie, po szlachecku / Wraca, aby hołd szlachcica / Szlacheckiemu złożyć dziecku” – mówi godnie, ale zaraz przypomina sobie o posagu... Gdy po chwili dowiaduje się, że don Pedro tylko jemu zamierza oddać rękę donny Inez, Martin zmienia swoje niezłomne postanowienia: „Gdy już posąg zapewniony, / Rezygnuje się z honoru. / Szlachcic cofa przyrzeczenie / I nie wraca do klasztoru”.

Los jednak sprzyja Diannie. Przypadkiem dostają się do jej rąk listy zgubione przez don Martina. Mając oczywiste dowody jego matactw, może stanąć przed don Pedrem i zdemaskować jego fałszywe nazwisko, przedstawiając siebie jako prawdziwego don Gila. Podczas gdy donna Inez nie posiada się z radości, że wreszcie odnalazł się jej ukochany, a don Martin zostaje przepędzony, donna Dianna ponownie wysyła do niego Quintana. Przy dźwiękach żałobnego marsza Quintano przychodzi z wieścią: donna Dianna nie żyje. Zmarła, urodziwszy córeczkę. „A więc wyzionęła ducha?” – mówi przerażony don Martin i ze zgrozą dowiaduje się, że duch był koloru... zielonego. „Zie...lonkawy” – wykrztusza Martin. „Teraz wszystko się wyjaśnia, Gil jest duchem donny Dianny!”

Następuje kulminacyjna scena, gdy niemal wszyscy bohaterowie zjawiają się w przebraniu Zielonego Gila. Don Martin i Ricardo, by zyskać względy donny Inez, Laura, by zakpić z rywalki. Przerażony don Martin jest przekonany, że to Dianna prześladowa go zza grobu. Pada więc na kolana i błaga Boga: niech wskrzesi ukochaną, by przestała go dręczyć.

Obecni bezlitośnie go potępiają. Zasłużył tylko na więzienie. Nie dość że oszust, to jeszcze winien jest śmierci młodej dziewczyny. Na szczęście donna Dianna ratuje go z opresji. Wyjaśnia, że to ona była tajemniczym Zielonym Gilem. Skruszony kochanek błaga ją o przebaczenie.

Ślub przywróconego do łask Ricarda z donną Inez i Dianny z don Martinem kończy sztukę.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

(Pedro Calderon)

1600–1681

Dramatopisarz złotego wieku teatru hiszpańskiego. Był żołnierzem i uczestnikiem zbrojnych wypraw, prowadził nadworną scenę Filipa IV, w drugiej połowie życia (1663) przyjął święcenia kapłańskie i pełnił obowiązki kapelana królewskiego.

W bogatej twórczości Calderona (ponad 200 utworów) znajdziemy wszystkie gatunki teatru złotego wieku: komedie płaszcza i szpady, dramaty religijne, filozoficzne, historyczne, obyczajowe, liczne intermedia i farsy, a także dzieła o tematyce religijnej (jednoaktówki, zwane autos sacramentales, dramaty biblijne oraz dramaty z życia świętych). Wzbudzał skrajne sądy – jedni porównywali go z Szekspirem, inni uznawali za „największego spośród autorów zmanierowanych”.

Początkowo Calderon nawiązywał w swoich dramatach do motywów z twórczości Lope de Vegi. Z czasem jednak realistyczne i obyczajowe utwory przekształciły się w symboliczne i filozoficzne. Profesor Mieczysław Brahmer pisał, że Calderon „chce udostępnić zmysłom ludzkim mit religijny, przybliżyć oku bezmiernej głębi kosmosu, dociekając sensu istnienia zawartego między godziną urodzin i śmierci, chce pokazać w całej rozpiętości *el gran teatro del mundo* – wielki teatr świata”. Mniej ważne były dla niego realia historyczne, a konflikt dramatyczny przeniósł w sferę psychiki bohaterów, ich uczuć i namiętności.

Najważniejsze dramaty hiszpańskiego twórcy to *Życie jest snem* (1636) i *Księżę niezlomny* (1629). Akcję tego pierwszego usytuował w Polsce – nie myślał jednak o realnej Polsce, lecz o krainie metaforycznej. W niej właśnie prowadzi swoją rozprawę o świecie rzeczywistym i fantastycznym, walce o władzę, tyranii, ludzkich uczuciach. „Konieczne dla rozwinięcia pomysłu naczelnego – było tylko to, ażeby wszystko, co pokaże się na scenie, było naraz i podobne do prawdy, i niepodobne, żeby przypominało trzeźwość jawy i fantastykę marzenia, żeby było dwuznaczne” – pisał Stefan Treugutt. W *Księciu niezlomnym* nieugięty obrońca wiary, dowódca portugalski don Fernando (postać autentyczna), ujęty przez Arabów, odrzuca propozycję odzyskania wolności w zamian za oddanie Ceuty. Podany torturom i zagłodzony, do końca pozostaje człowiekiem honoru i wzorem obrońcy wiary. Poetyckiej transkrypcji dramatu na język polski dokonał Juliusz Słowacki, któremu dzieło posłużyło do prezentacji stworzonej przez siebie filozofii genezyjskiej (premiera odbyła się w Krakowie w 1874). W Polsce grane są także dramaty Calderona *Alkad z Zalamei*, *Księżniczka na opak wywrócona* i inne.

Wybrana bibliografia:

Pedro Calderón de la Barca *Księżniczka na opak wywrócona* (imitował Jarosław Marek Rymkiewicz), Czytelnik, Warszawa 1973. *Księżę niezłomny*, przeł. Leszek Biały, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990. *Autos sacramentales* (zawiera dramaty: *Wielki teatr świata*, *Magia grzechu*, *Życie jest snem*), przeł. Leszek Biały, Ossolineum, Wrocław 1997. *Życie snem*, przeł. Edward Boyé; Zielona Sowa, Kraków 2003. *Księżę niezłomny*, przeł. Juliusz Słowacki, Zielona Sowa, Kraków 2004.

Angel del Río *Historia literatury hiszpańskiej*, t. I-II, PWN, Warszawa 1970–1972. Zofia Karczevska-Markiewicz *Calderón de la Barca*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970. *Teatr Calderona. Tradycja i współczesność*, red. Urszula Aszyk, Uniwersytet Śląski, Katowice 2002. Beata Baczyńska *Dramaturg w wielkim teatrze historii: Pedro Calderón de la Barca*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2005. Leszek Biały *Hiszpańskie pieniądze. Powstanie teatru zawodowego w Hiszpanii w XVII wieku w kontekście podboju Ameryki*, http://www.labodram.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=647:wyklad-leszka-biaego-tekst&catid=76&Itemid=207

ŻYCIE JEST SNEM

La Vida es sueño

dramat w trzech aktach

Przekłady: Leszek Biały, EDWARD BOYÉ, Jarosław Marek Rymkiewicz, Józef Szujski i in. Obsada: 5 ról męskich, 2 kobiece oraz żołnierze, straż, muzykanci, sługi, damy dworu. Premiera: Madryt 1635. Premiera polska: Lwów 1826 (*Władysław, król lewicz polski*).

Król wyimaginowanej Polski, mędrzec i filozof Bazyli, przeczytał w dniu narodzin syna Zygmunta groźny horoskop. Wynikało z niego, że następca tronu będzie w przyszłości tyranem i targnie się na własnego ojca. Król postanowił sprzeciwić się wyrokowi losu. Zamknął syna w wieży, w której chłopak rośnie jak dzikie zwierzę, zakuty w kajdany, okryty skórą, doglądany jedynie przez starego sługę Klotalda.

Akcja dramatu rozpoczyna się w momencie, gdy młody rycerz z dalekich krajów trafia przypadkiem do ustronnej wieży Zygmunta, on zaś ujrawszy przybysza, chce go zabić. Zrozpaczony i przepętłony wściekłością król lewicz nie zna swojego pochodzenia, ale rozumie, że on, obdarzony przecież duszą, ma mniej wolności od słabych ptaków, okrutnych bestii, bezwolnych ryb i nikłych strumieni; a za największą swoją winę uważa to, że się urodził. Wędrowny rycerz oraz jego sługa Klaryn zostają zatrzymani przez Klotalda. Grozi im śmierć, gdyż odkryli tajemnicę stanu – uwięzionego następcę tronu, o którego istnieniu nikt nie śmie wiedzieć. Klotald dostrzega jednak na mieczu rycerza swój znak rodowy; w jego duszy walczy więc uczucie wierności dla króla z pragnieniem ocalenia zatrzymanego.

Okazuje się, że rycerz ów to jego córka Rozaury przebrana w męski strój. Klotald doradza jej powrót do sukni niewieścich i przyjęcie obowiązków damy dworu u infantki Estrelli.

W pałacu króla Bazylego zjawił się właśnie książę moskiewski Astolf, zamierzający ze względów dynastycznych poślubić Estrellę i zawładnąć w przyszłości koroną polską. Sumieniu króla nie daje jednak spokoju pamięć o synu zakutym w kajdany. Wierzy w przepowiednię, więc nie chciałby rzucić ojczyzny na pastwę tyrana i kata, jakim według horoskopu ma być Zygmunt. Z drugiej strony miłosierdzie chrześcijańskie nie pozwala mu pogodzić się z krzywdą własnego dziecka. Przy tym sceptycyzm mędrca podszeptuje mu wątpliwości („mordercą samego siebie jest ten, kto swą wiedzą się truje”); czyż człowiek nie może swoją wolą sprzeciwić się wyrokowi przeznaczenia? Postanawia uczynić próbę. Zygmunt w czasie snu zostaje przeniesiony do pałacu, ubrany w paradne szaty i obdarzony władzą. Królewicz budzi się w innym świecie. Nie wie już, co jest snem, a co jawą; czy loch i kajdany były tylko koszmarem, czy może rzeczywistość, którą widzi, jest tworem jego wyobraźni? Wybucha nienawiścią do starego Klotalda – stróża swojej niewoli. Jako władca zachowuje się samowolnie i zuchwale, a sympatią darzy tylko pochlebcę i sowizdrzała Klaryna, który wśród intryg dworskich czuje się jak ryba w wodzie. W końcu królewicz zabija jednego ze służących, który śmiał mu się sprzeciwić. Bazyli widzi, że próba ratowania syna jest daremna. Rozkazuje więc odurzyć Zygmunta i powtórnie wtrącić go do wieży; tam będzie mu się zdawało, że chwile szczęśliwego istnienia były tylko snem. „Wszyscy, co żyją na ziemi, śnią sen radości lub bólu.”

Królewicz budzi się w lochu i znów nie wie, czy nowa rzeczywistość jest prawdziwym życiem, czy straszliwą złudą: „Jedno równa się drugiemu, bo widzę będąc w uśpieniu, że śniłem będąc przebudzony (...) Całe życie jest snem i nawet sny są tylko snem!”. Zniknęły złudzenia o królewskiej sławie. Rozumie już, że jest „istotą złożoną z człowieka i dzikiego zwierzęcia”. Pragnienie zemsty i władzy ściera się w nim z przekonaniem o kapryśności fortuny i wiedzą, że wszystko „jak dym rozwiać się może”. Z wczorajszego świata ocalił przede wszystkim wspomnienie piękna i miłości – olśnił go widok infantki Estrelli, a potem Rozaury, która wydała mu się „gwiazdą zaranną, słońcem, diamentem i różą”. I właśnie Rozaura zjawia się w jego pustelni z błaganiem o pomoc – wiarołomny książę moskiewski Astolf był z nią związany, zdradził ją i przybył do Polski, by zdobyć rękę infantki. Rozaura oddaje się pod opiekę Zygmunta, bo w kraju rozpętała się wojna. Lud, dowiedziawszy się o prawowitym następcy tronu, pragnie oddać mu władzę na przekór królowi Bazylemu i stojącemu przy nim Astolfowi. W zamieszkach ginie intrygant Klaryn. Kiedy wojsko wypowiada posłuszeństwo królowi, Bazyli pada

na kolana przed synem – czuje się pokonany przez przepowiednię. Ale Zygmunt odmienia przeznaczenie. Podnosi ojca, kłania mu się do stóp i dopiero z jego rąk przyjmuje koronę. Aby sprawiedliwości stało się zadość, surowo karze dowódcę zbuntowanych żołnierzy. Odnosi też zwycięstwo nad sobą – oddaje uwielbianą Rozaurę, zgodnie z jej wolą, Astolfowi, sam zaś pojmując za żonę Estrellę.

Na koniec wypowiada morał dramatu: „Szczęście i cały świat, ten przemija jak sen pierzchliwy... Przeżyć więc życie należy szlachetnie, jak każe sumienie. Widzowie powinni wybaczyć błędy sztuki, wiedząc, że sercom szlachetnym przystoi to wybaczenie!”.

PIERRE CORNEILLE

1606–1684

i klasycyzm francuski

Hermoso come Lope – mówiono w Hiszpanii – „piękne jak Lope”. Słowa te wyrażały hołd dla autora *Psa ogrodnika*. We Francji w XVII stuleciu mówiło się *beau comme le Cid* – „piękne jak Cyd”, aby uczcić dzieło Corneille’a.

Początek XVII stulecia to nie tylko złoty wiek teatru hiszpańskiego i rozkwit dramatu epoki elżbietańskiej w Anglii, ale też powstanie tragedii klasycystycznej we Francji. Reguły nowego teatru opracowywano pod okiem kardynała Richelieu, który w 1634 roku powołał Akademię Francuską, by czuwała nad zasadami i czystością ojczystego języka. Wzorem dla tragedii klasycystycznej stał się teatr antyczny; z *Poetyki* Arystotelesa wywiedziono między innymi zasadę prawdopodobieństwa – tematem dzieła nie muszą być rzeczywiste wydarzenia, ale także to, co – zgodnie z logicznym rozumowaniem – mogłoby się wydarzyć. Ważne też były zasada trzech jedności (miejsca, czasu, akcji), przestrzeganie „obyczajności” oraz dyscyplina poetycka dzieła.

Siedemnastowieczna tragedia francuska miała dwóch wielkich autorów: Pierre’a Corneille’a oraz o trzydzieści lat młodszego Jeana Racine’a. Corneille podbił Paryż już pierwszą napisaną przez siebie komedią *Melita*. Wystawiona w 1629 roku, przez długie miesiące nie schodziła z afisza. Po tym sukcesie napisał między innymi tragikomedie *Klitander*, komedie: *Wdowa*, *Galeria pałacowa*, *Subretka*. Najśłynniejszym jego dziełem jest *Cyd*, przeróbka hiszpańskiej sztuki Guillena de Castro z 1618 roku. Corneille stworzył w nim nowy typ bohatera, którego

tak scharakteryzowała Lidia Łopatyńska: „Widzimy w Rodrygu nie – jak się to zwykle formułuje – bohatera, w którym uczucie walczy z poczuciem obowiązku, ale przeciwnie, bohatera, który posiada wyraźną świadomość tego, co jest jego obowiązkiem, i który bezkompromisowo, bez żalu spełnia wszystko to, co uważa za słuszne («uczyniłbym to jeszcze raz, gdybym to miał uczynić»), bez względu na tragiczne konsekwencje przedsięwziętego czynu. Jest on istotą doskonale harmonijną, etyczną, rozsądną i mocną”.

Premiera sztuki 7 stycznia 1637 roku w Théâtre du Marais w Paryżu rozpętała prawdziwą burzę. Publiczność przyjęła przedstawienie niekończącymi się owacjami, a zachwycony sztuką król Ludwik XIII specjalnym edyktem nadał Corneille’owi tytuł szlachecki. *Cyd* wzbudził jednak również protesty – przede wszystkim ówczesnych pisarzy oraz kardynała Richelieu, który sprawę przekazał Akademii Francuskiej (tak zwany spór o *Cyda*). Werdykt zgromadzonych w niej pisarzy przyznał rację przeciwnikom Corneille’a. Uznano, że sztuka urąga przyzwoitym obyczajom (córka cierpi z powodu utraty ukochanego, mimo iż zabił jej ojca), zarzucano też jej nieprzestrzeganie jedności czasu i miejsca. *Cyd* kwestionował „samą klasyczną hierarchię estetyczną, podważał przekonanie, że najwyższym gatunkiem jest tragedia. Współcześni uważali go za tragikomedię i tak też sam Corneille swoje dzieło traktował. Barwna i bogata akcja, szczęśliwe zakończenie, trzy miejsca akcji, pokazane, jak się zdaje, w jednym z paryskich teatrów zgodnie ze średniowieczną zasadą symultanizmu – oto dowody «przestępstwa» wobec klasycystycznego ideału” – pisał Jerzy Adamski w *Historii literatury francuskiej*.

Poeta, urażony wyrokiem Akademii, wrócił do rodzinnego Rouen i ożenił się z Marie de Lempérière, z którą miał sześcioro dzieci. Dopiero w 1640 roku przezwycięził milczenie – napisał tragedię *Horacjusze*, a później *Cynnę* i *Śmierć Pompejusza*. We wszystkich tych sztukach opowiadał się za silną władzą królewską, a także stosował się do zasad szkoły klasyków; wszystkie przyniosły mu uznanie widzów i dworu. W 1647 został członkiem Akademii Francuskiej, a swoje poglądy na dramat zamieścił w trzech rozprawach wydanych w 1660 (uważał, między innymi, że akcja może toczyć się w różnych miejscach, jeżeli dzielącą je odległość można pokonać w dwadzieścia cztery godziny). Do Paryża Corneille wrócił dopiero w 1662 roku, po sukcesie wystawionej na cześć małżeństwa Ludwika XIV sztuki *Złote runo*. Jednak „czasy szybko prześcignęły poetę”, jak pisał historyk teatru Allardyce Nicoll i Corneille zaczął tracić popularność na rzecz Jeana Racine’a. Jego ostatnie dzieło dla teatru (w sumie napisał 32 sztuki) *Suréna* powstało w 1674 roku.

Trzy najważniejsze polskie przekłady *Cyda* powstały w trzech odmiennych epokach literackich, więc ich autorzy inaczej traktowali pierwowzór. Poeta barokowy, współczesny Corneille’owi, Jan Andrzej Morsztyn przetłumaczył dramat w 1661,

przedstawiciel klasycyzmu warszawskiego, późniejszy dyrektor sceny narodowej Ludwik Osiński – w 1801. Wreszcie, w roku 1907, parafrazę *Cyda* napisał Stanisław Wyspiański, nasycając dramat poetyckim liryzmem i wysuwając na pierwszy plan postać Infantki (całkowicie pominiętej przez Osińskiego). Wzbogacił „tragedię woli” o elementy „tragedii przeznaczenia” i metafizycznie pojmowanego fatalizmu („los dziwne koła kreśli”). W przekładzie tym odnajdujemy także echa polskiego Romantyzmu: „Gdy miłość nie chce mię bogacić,/ Niech miłość kraju starczy za nią”.

Wybrana bibliografia:

Pierre Corneille *Cyd. Trzy przekłady* (Jan Andrzej Morsztyn, Ludwik Osiński, Stanisław Wyspiański), PIW, Warszawa 1954. Pierre Corneille, Jean Racine *Tragedie (Cyd, Horacjusze, Cynna, Andronika, Brytannik, Berenika, Ifigenia, Fedra)*, PIW, Warszawa 1978. *Trzy rozprawy o dramacie z 1660 r.*, [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, red. Eleonora Udalska, PWN, Warszawa 1989. *Cyd albo Roderyk*, przeł. Jan Andrzej Morsztyn, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1999.

Philippe Van Tieghem *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, PIW, Warszawa 1971. Michel Bouty *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995. Magda Potok *Kim jest Cyd? Historia – literatura – przekład*, „Pamiętnik Literacki nr 2/2007. Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop *Historia literatury francuskiej*; PWN, Warszawa 2007.

CYD

Le Cid

(grana też jako *Rodryg Cyd*, *Cyd albo Roderyk*)

tragikomedia w pięciu aktach

Przekłady: Jan Andrzej Morsztyn, Ludwik Osiński, STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

Obsada: 8 ról męskich, 4 kobiece, dworzenie.

Premiera: Paryż 1636. Premiera polska: Warszawa 1662 (w teatrze dworskim) i 1810 (w teatrze zawodowym).

W Sewilli na dworze kastylskiego króla Gomez, dowódca wojsk, ojciec pięknej Chimeny, i Diego, dawny bohater, ojciec Rodryga, postanawiają połączyć swoje rody przez małżeństwo młodych. Zamiary te popierają zakochani w sobie Chime-na i Rodryg.

Rodryga kocha również kastylska królowna, o czym wie jedynie ochmistrzyni dworu, Leonora. Związek Infantki z rycerzem niekrólewskiej krwi jest niemożliwy, więc dziewczyna uznaje, że najlepszym lekiem na jej miłość będzie ślub Rodryga i Chimeny.

Kiedy król powierza Diegowi stanowisko doradcy swojego syna, między starymi rycerzami dochodzi do konfliktu. Zazdrosny Gomez obrzuca Diega obelgami i policzkuje. Dawny bohater nie zniesie takiej hańby. Sam nie może już walczyć, więc musi go pomścić syn.

Rodryg wbrew sobie podejmuje ten obowiązek i wyzywa na pojedynek ojca ukochanej Chimeny. Król próbuje jeszcze pogodzić zwaśnionych, ale Gomez odrzuca takie rozwiązanie. Przyjmuje wyzwanie Rodryga, bo jest pewny zwycięstwa. Tymczasem sam zostaje zabity.

Na dwór królewski przychodzi wieść, że flota Maurów ma zaatakować miasto. Rodryg spotyka się z ukochaną, choć wie, że pojedynek z Gomezem przekreślił ich szczęście. Nie myli się. Chimena go kocha i w głębi serca nie chce jego śmierci, ale musi spełnić obowiązek córki – zemścić się na zabójcy ojca. Diego namawia Rodryga, by udał się na wojnę przeciwko Maurom, co pomoże mu ukoić ból, a także przyniesie uznanie króla.

Maurowie zostali pokonani. Rodryg wraca z pola bitwy jako obrońca miasta i zbawca korony, zwyciężeni nadają mu nawet przydomek Cyd (pan). Król chce darować mu winę. O bohaterskich czynach Rodryga opowiada Chimenie Infantka, która ma nadzieję, że teraz mogłaby go poślubić, ale Chimena wciąż domaga się pojedynku. Obiecuje też oddać swoją rękę zwycięzcy.

Z Rodrygiem zmierzy się zakochany w dziewczynie Sancho. Chimena nie życzy mu jednak zwycięstwa, szarpana sprzecznymi uczuciami – koniecznością pomszczenia ojca i miłością do Rodryga. Kiedy cały i zdrow Sancho wraca z pojedynku, Chimena, pewna, że jej ukochany poległ, publicznie wyznaje swoją miłość do Rodryga i resztę życia postanawia spędzić w klasztorze. Sancho ujawnia jednak prawdę – Rodryg zwyciężył w pojedynku, ale darował mu życie.

Chimena wybacza Rodrygowi, a król obiecuje, że za rok, gdy skończy się żałoba, będą mogli się pobrać. Tymczasem zaś wysyła Rodryga na wojnę z Maurami.

*

Bohater tragedii jest postacią historyczną. Rodryg (Ruy) Díaz de Vivar żył w XI wieku i przewodził rycerzom króla Kastylii, don Sancha II. Arabowie nazywali go Cydem (*sīd* – po arabsku: pan).

MOLIÈRE

(Molier, właśc. Jean-Baptiste Poquelin)

1622–1673

Najsłynniejszy komediopisarz w dziejach scenicznych. Twórca nowożytnej komedii. Urodził się w Paryżu w zamożnej rodzinie mieszczańskiej, kształcił w kolegium jezuickim Clermont, studiował prawo w Orleanie. Zawodu prawnika nigdy nie wykonywał. Nie chciał też odziedziczyć po ojcu stanowiska „tapicera i pokojowca jego Królewskiej Mości”. W 1643 roku zakochał się w aktorce Madeleine Béjart i związał się z jej trupą teatralną. Założyli Illustre Théâtre, grali farsy średniowieczne i komedie dell’arte. Szybko jednak zbankrutowali, a Molier siedział nawet za długi w więzieniu.

Mimo to nie zrezygnował z teatru. Przez dwanaście lat ze zmiennym szczęściem wędrował po prowincji wraz ze swoją trupą. Pełnił wszelkie możliwe funkcje: był aktorem, reżyserem, szefem teatru, wreszcie – autorem wystawianych sztuk. Kiedy w 1658 wrócili do Paryża, lata pracy wreszcie zaowocowały. Wystawiona rok później komedia *Pocieszne wykwintnisie* odniosła ogromny sukces i przyniosła sławę zespołowi. Molier zaś, pisząc jedną po drugiej świetne komedie, zdobył poparcie i opiekę króla Ludwika XIV oraz dołączył do trójki wybitnych twórców literatury i teatru tego okresu: Boileau, La Fontaine’a i Racine’a. Tadeusz Żeleński-Boy, który jako pierwszy spolszczył całego Moliera (sześciotomowe *Dzieła* opublikowano w 1912), tak pisał o jego twórczości: „Molier posiadał w stosunku do życia owo przenikliwe głęboko bezstronne spojrzenie, które odbija w całym bogactwie grę zjawisk... W epoce, kiedy on tworzył, rodzaj komiczny i tragiczny były najściślej od siebie oddzielone: nikomu w głowie nie postało, iż komedia może zarazem bawić, wzruszać, poruszać doniosłe problemy; iż może odbijać zarazem komizm i tragizm życia. Molier jednym zamachem obala te sztuczne bariery, otwiera drogę do pełni twórczej swobody... (...) on był tym, który dopomógł tragedii przejść od szczytów heroizmu do ludzkiej prawdy...”.

Molier zaczerpnął sporo z farsy, a także z komedii dell’arte i tradycyjne widowisko komiczne oparte na niewybrednym humorze sytuacyjnym rozwinął w nowoczesną komedię. Jej głównym celem było przedstawianie ludzkich charakterów, a nie – jak dotąd – skomplikowanej intrygi. Swoich bohaterów – świętoszka, libertyna, skąpca, mizantropa, snoba, pyszałka, zazdrośnika, kokietkę, hipochondryka, nieszczęśliwie zakochanego – pokazywał na tle siedemnastowiecznej Francji i modelował na wzór współczesnych mu ludzi, a jednocześnie tak silnie uogólniał dominujące cechy ich charakterów, że stali się ponadczasowi.

Pisarz uważał, że literatura powinna uczyć i skłaniać do myślenia. Jego sztuki zwalczały głupotę, zacofanie, obłudę i podłość, nie oszczędzając żadnej warstwy społecznej. Mimo obecnych w twórczości Moliera goryczy i nawet pesymizmu – wierzył on w potęgę rozumu oraz zdolność człowieka do przezwyciężania zła; uznawał, że człowiek ma prawo żyć i myśleć po swojemu. Jego poglądy nawiązywały do filozofii szesnastowiecznego humanisty Michela de Montaigne’a i pisarza François Rabelais’ego.

Krytykowanie współczesnych i postępowe przekonania przysparzały Molierowi wielu wrogów. Skandalem zakończyło się wystawienie *Świętoszka* (1664) – protest kleru spowodował, że na pięć lat zakazano wystawiania tej komedii. W trudnych sytuacjach Moliera często osłaniał król – gdyby nie jego interwencje, być może skończyłby życie w więzieniu. Zwłaszcza kiedy ożenił się z Armandą Béjart, młodszą od niego o dwadzieścia jeden lat córką swojej wieloletniej przyjaciółki Madeleine. Posądzano go nawet o kazirodztwo.

Podczas jednego z przedstawień *Chorego z urojenia* Molier dostał krwotoku spowodowanego gruźlicą – mimo to dokończył przedstawienie, po czym został przeniesiony do domu, gdzie zmarł kilka godzin później. Dzięki wstawiennictwu króla pochowano go w poświęconej ziemi – potajemnie, nocą – duchowni sprzeciwiali się takiemu pochówkowi, bowiem Molier nie zdążył przyjąć sakramentów i nie wyrzekł się zawodu „komedianta”.

Jest autorem ponad 30 komedii, między innymi: *Pocieszne wykwintnisie* (1659), *Szkoła mężów* (1761), *Szkoła żon* (1662), *Świętoszek* (1664), *Don Juan* (1665), *Mizantrop* (1666), *Skąpiec* (1668), *Grzegorz Dyndała* (1668), *Mieszczanin szlachcicem* (1670), *Szelmostwa Skapena* (1671), *Chory z urojenia* (1673).

Molier, obok Szekspira i Fredry, należy do najczęściej granych w Polsce klasyków. Pierwsze wiadomości o wystawieniu u nas jego komedii datują się na 1687 rok, kiedy w pałacu Leszczyńskich w Rydzynie pokazano *Mieszczanina szlachcicem*.

Dramaty Moliera stały się kanwą choćby baletu Glücka *Don Juan, czyli Kamienny Gość* oraz wielu utworów muzycznych Gounoda, Mozarta, Szymanowskiego, Richarda Straussa.

Michaił Bułhakow jest autorem powieści *Życie pana Moliera* i dramatu *Molier, czyli zmowa świętoszków* (1929) z fabułą opowiadającą o ostatnich latach życia Moliera na dworze Ludwika XIV i perypetiach z wystawieniem *Świętoszka* – porównywanym do dramatycznych stosunków samego Bułhakowa ze Stalinem. W 1978 francuska reżyserka Ariane Mnouchkine nakręciła film *Molière* oparty na biografii pisarza.

Wybrana bibliografia:

Molière *Dzieła* (t. I-III), przeł. i oprac. Tadeusz Żeleński-Boy, PIW, Warszawa 1988.

Wybór komedii (Tartuffe, Don Juan, Mizantrop, Skąpiec), przeł. Bohdan Korzeniewski, Ossolineum, Wrocław 2001. *Cztery komedie*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy i Andrzej Siemek (*Tartuffe, Don Juan, Mizantrop, Mieszczanin szlachcicem*), Świat Książki, Warszawa 2002.

Tadeusz Żeleński-Boy *Molier* (oprac. Jan Kott), PIW, Warszawa 1957. Leon Thoorens *Złocisty cień. Życie Moliera*, Czytelnik, Warszawa 1962. Georges Mongrédien *Życie prywatne Moliera*, PIW, Warszawa 1977. Józef Heistein *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum, Wrocław 1997. Michaił Bułhakow *Życie pana de Molière*, Muza, Warszawa 2004.

SZKOŁA ŻON

L'École des femmes

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Wojciech Bogusławski, TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY, Bohdan Korzeniewski, Artur Międzyrzecki.

Obsada: 7 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Paryż 1662. Premiera polska: Warszawa 1780 (*Szkoła kobiet*).

Podstarzały Arnolf postanawia wreszcie się ożenić. Przez ostatnich dwadzieścia lat zajmowało go jedno tylko zagadnienie: jak uniknąć małżeńskich rogów? Długie obserwacje i rozmyślenia pomogły mu znaleźć pewny sposób: żona musi być absolutnie głupia i zawdzięczać wszystko mężowi, wtedy podda się jego woli i nie będą jej w głowie misterne kobiece sztuczki. Wystarczy, że będzie „modlić się, kochać męża i prząść na wrzecionie”.

Od kilkunastu lat w domu Arnolfa mieszka wychowanka Anusia. Opiekun zapalał namiętnością do dziewczyny, więc zamierza pojąć ją za żonę, nie zważając na znaczną różnicę wieku, którą wytyka mu jego przyjaciel Chryzald.

Komedia rozpoczyna się w chwili powrotu Arnolfa z podróży. Przed domem spotyka syna swojego przyjaciela, Horacego, od niedawna bawiącego w tym mieście. Arnolf serdecznie przyjmuje młodzieńca i hojnie pożycza mu pieniądze. Horacemu jest to bardzo na rękę. Zwierza się, iż zapalał uczuciem do ślicznej dziewczyny mieszkającej w okolicy. Ona też jest mu przychylna, młodzieniec obawia się jedynie jej gburowatego opiekuna, którego zresztą na oczy nie widział. Arnolf rozpoznaje siebie w tym opisie, ale nie zdradza się i nie okazuje złości. Wypytuje o wszystko, by dać odpór zalotnikowi podczas kolejnej wizyty. I rzeczywiście – następnym razem Horacy znajduje dom zamknięty, a na głowę spada mu kamień rzucony z okna ręką Anusi.

Spotkawszy znowu na ulicy swojego domniemanego protektora, zwierza mu się z tych niepowodzeń. Arnolf triumfuje, tymczasem młodzieniec kończy swoją opowieść: do kamienia, który go uderzył, był przywiązany czuły bilecik od uko- chanej z zaproszeniem na nocną schadzkę. Opiekunowi rzędzie mina, ale musi udawać, że bawi go ta historia. Uśmiecha się więc krzywo, podczas gdy napraw- dę cierpi, bo „ciężko jest utracić to, co się tak kocha”. Kocha Anusię mimo jej „zdrady”, a może nawet teraz jeszcze bardziej. Miłość to jego szczęście i udręka. Na próżno daje dziewczynie spis obowiązków zamężnej niewiasty i zaleca ich codzienne ćwiczenie. Na próżno wymawia, że z „nikczemnej kondycji wieśniacz- ki ubogiej w sławetnego mieszczaństwa podnosi ją progi”, za co żąda „cichego posłuszeństwa, nieśmiałej miłości i szacunku”, w przeciwnym razie grożąc karami piekielnymi. Mimo swych starań jest w jej oczach tylko starym człowiekiem, gdy tymczasem Horacy nie tylko ma „piękne pluderki, pióra, wstążki krasne, bujny włos, białe ząbki, ale i słówko pieściwe”, zamiast przykazań i gróźb. Choć Arnolf gotów jest już płakać przed ukochaną, Anusi to nie przekonuje: „Horacego dwa słowa sprawiłyby więcej”.

W końcu Arnolf przygotowuje nocną zasadzkę na Horacego – czekają na niego słudzy uzbrojeni w kije. Młodzieńcowi udaje się jednak wymknąć i porwać dziew- czynę, gotową iść, gdzie wskaże kochanek. W dodatku Anusia uważa, że nie ma nic nagannego w postępowaniu, „z którego rozkosz sama płynie”. Arnolf widzi, że „w tym przedmiocie lada gąska jest mędrsza niż mądry mężczyzna”.

Lecz sytuacja znowu się zmienia. Horacy, który wciąż nie wie, kto jest tyranem Anusi, oddaje dziewczynę pod opiekę... Arnolfowi. Podstarzały amant sądzi, że los mu sprzyja, tym bardziej że przyjechał właśnie ojciec Horacego ze swoim przy- jacielem Enrykiem powracającym z dłuгоletniej podróży po zamorskich krajach. Chcieliby teraz połączyć swoje dzieci małżeństwem. Młody człowiek rozpacza, a Arnolf rzecz popiera, aż do chwili, gdy okazuje się, że to Anusia jest córką Eryka. Przed laty, po stracie żony, oddał ją na wychowanie wieśniaczce, od której trafiła do domu zaborczego opiekuna. Teraz odzyskała ojcowskie prawa i szczęściu mło- dych nic już nie stoi na przeszkodzie. Nieszczęsnemu Arnolfowi, fukającemu tylko ze wzburzenia, Chryzald daje ostatnią naukę: kto tak bardzo obawia się rogów, znajdzie środek doskonały – nie żeniąc się po prostu.

ŚWIĘTOSZEK

Le Tartuffe

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Jerzy Adamski, Jan Baudouin, TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Bohdan Korzeniewski.

Obsada: 7 ról męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Paryż 1664. Premiera polska: Warszawa 1777 (*Świętoszek zmyślony*).

Bogaty Orgon, niezmiernie wrażliwy na oznaki bogobojności u bliźnich, zwrócił uwagę na nieznanego bliżej biedaczka, który w kościele „kornie klęczał u ołtarzy i to wzdychał, to się krzyżem rozkładał na ziemi”. Wzruszony taką pobożnością Orgon sprowadził Tartuffe’a na stałe do swojego domu, dając mu we wszystkim pierwsze miejsce. Reszta rodziny nie zachwyca się przybyszem, a nawet nie kryje niezadowolenia, za co matka pana domu, pani Pernelle, pod nieobecność syna robi im wyrzuty. Dostaje się każdemu, kto pisnął choć słówko przeciw „zacnej osobie, kroczącej niebios droga świętą” – synowej Elmirze, szwagrowi Kleantowi, dzieciom z pierwszego małżeństwa, Damisowi i Mariannie, oraz pokojówce Dorynie. Ale oto wraca z podróży sam Orgon i pyta przede wszystkim o swojego ulubieńca. Wieści o niedomaganiach żony puszcza mimo uszu, przerywając je co chwila pytaniem: „A Tartuffe?” – i każdą odpowiedź kwituje z uśmiechem: „Biedaczek!”.

Orgon postanawia oddać świątobliwemu mężowi za żonę swoją córkę. Cofa wydaną wcześniej zgodę na małżeństwo Marianny z młodym Walerym. Płaczącej dziewczynie pociechę przynosi przedsiębiorcza Doryna. Pokojówka zauważyła, że Tartuffe nie jest obojętny na kobiecie wdzięki. Przeciż, rozmawiając z nią, prosił przede wszystkim, by wzięła jego chusteczkę i przystłoniła pierś, „co sterczy nieskromnie, gdyż duszy spokój widokiem takim zmącić można”. Doryna odparowuje: „Nie wiem, na co tam panu zaraz idzie chęćka. / Lecz ja znów do pożądań nie jestem tak prędką / I choćbyś stał tu nagi od dołu do góry, / Nie skusiłby mnie widok całej pańskiej skóry”.

Przedmiotem cichych westchnień obłudnika jest żona pana domu. Doryna aranżuje więc ich spotkanie. Tartuffe wyznaje Elmirze swoje uczucia i namawia na związek, „którego rozkosznych owoców” zażywaliby bez lęku, bo przecież nikt nie będzie podejrzewał jej o romans z nabożnym Świętoszkiem. Rozmowę podsłuchuje Damis i powtarza ją ojcu, nie przewidując, jak wytrawnym graczem jest Tartuffe. Nie wypiera się niczego. Gra tylko rolę niesłusznie oskarżanego tak dobrze, że Orgon przestaje wierzyć synowi i wypędza go z domu. Aby zaś wynagrodzić krzywdę ulubieńcowi – zapisuje mu cały majątek. „Wola niebios we wszystkim niechaj się wypełni” – powiada skromnie Tartuffe.

Elmira chce przekonać zaślepionego męża, że Tartuffe próbuje ją uwieść; każe więc Orgonowi się ukryć i być świadkiem ich spotkania. Uwodzi Świętoszka i doprowadza do tego, że mężczyzna gotów jest przyprowadzić rogi swemu dobroczyńcy. Orgonowi nareszcie otwierają się oczy, wyskakuje spod stołu i chce wygonić amanta, ale Tartuffe pokazuje, na co go stać. Nie pozwoli obrażać się w domu, który na podstawie niedawnego zapisu należy już do niego.

Cała rodzina szuka sposobu, jak wybrnąć z trudnej sytuacji, tylko pani Pernelle wciąż uważa, że to wzór cnót padł ofiarą intrygi i zawiści. Tartuffe zabiera szkatułkę, którą kiedyś Orgon w tajemnicy powierzył jego opiece. W szkatułce są dokumenty przyjaciela Orgona, spiskowca-emigranta. Pojawia się komornik z sądowym wyrokiem nakazującym Orgonowi natychmiastowe opuszczenie domu. Zaraz po nim przychodzi Walery. Przyjaciel wyjawiał mu w tajemnicy, że Tartuffe przekazał królowi szkatułkę i oskarżył swojego niedawnego dobroczyńcę o zdradę. Wydano już rozkaz aresztowania Orgona. Walery radzi uciekać.

Komedia na chwilę zmienia się w dramat. Padają ciężkie słowa Orgona: „Człowiek, trzeba to przyznać, jest nikczemne zwierzę!”. Na ucieczkę jest za późno, do domu wkracza bowiem Oficer Gwardii z triumfującym Świętoszkiem, który występuje w roli niezłomnego obrońcy istniejącego porządku: „Służby księciu dla mnie są najpierwszym prawem”. Wydaje się, że nic już nie uratuje Orgona, lecz... niespodziewane Oficer komunikuje, że monarcha za dawne zasługi przebaczył winowajcy sprawkę z dokumentami i gniew swój skierował ku Świętoszkowi, odkrywszy, że pod jego imieniem kryje się „znany łotr, co już dawno winien dać był szyję”. Wyprowadzają pognębitego Tartuffe’a. A Orgon wyprawi wesele Marianny z Walerym, „co i w niedoli umiał być wierny i stały”.

DON JUAN, CZYLI KAMIENNY GOŚĆ

Don Juan ou le Festin de Pierre

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Wojciech Bogusławski, TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Bohdan Korzeniewski, Andrzej Siemek i in.

Obsada: 13 ról i epizodów męskich, 3 kobiece, orszak Don Juana, orszak Don Karlosa i Don Alonza.

Premiera: Paryż 1665. Premiera polska: Warszawa 1783.

„Ach, cóż za bezecnemu panu trzeba mi służyć!” – wzdycha szczerze Sganarel. Don Juan jest według niego „największym zbrodniarzem, jakiego ziemia kiedykolwiek nosiła, opętańcem, wściekłym psem, diabłem, Turkiem, heretykiem, który nie wierzy ani w niebo, ani w świętych, ani w Boga, ani w wilkołaka”. Zbrodnią

bogatego i wytwornego libertyna jest to, że „ma jakąś naturalną skłonność, aby ulegać wszystkiemu, co go pociąga, że zawsze pozostaje wierny samemu sobie” oraz że „choćby był dziesięć razy związany, miłość jednej kobiety nie zniewoli go bynajmniej, aby miał wyrządzać krzywdę innym i każdej gotów jest nieść w ofierze hołd i daninę..., bo przecież „cała rozkosz miłości jest w ciągłej odmianie”. Sganarel pozornie oburza się na pana, w gruncie rzeczy uważa jednak, że „niech sobie mówi, co chce Arystoteles razem z całą filozofią, nie masz pod słońcem nic ponad tabakę”. Sługa jest nie tylko moralistą, ale i tchórzem, słucha więc zdecydowanego na wszystko pana i przytakuje, gdy ten, znudziwszy się, porzuca Donnę Elwirę, która dla niego wyrwała się z klasztoru, gdy równocześnie uwodzi dwie wiejskie dziewczyny, szepcząc im na przemian czułe słówka na ucho, gdy okpiwa swojego wierzyciela Pana Niedzielę, darząc go takimi grzecznymi słówkami, że kupiec wychodzi oczarowany, choć bez pieniędzy.

Przyciśnięty do muru Don Juan wyznaje, że wierzy tylko w to, iż „dwa a dwa są cztery, a cztery i cztery ośm”. Napotkanemu w lesie pobożnemu żebrakowi ofiarowuje złotego luidora w zamian za to, by zaparł się swojej wiary. A kiedy nędzarz odmawia, rzuca mu monetę ze słowami: „No, masz, masz, daję ci ją przez miłość ludzkości”.

Pewny swojego dobrego losu Don Juan przychodzi z pomocą wrogowi napadniętemu przez zgraję zbójców. Kiedy widzi grobowiec Komandora, którego zabił przy okazji jakiejś dawnej miłostki, zuchwale zaprasza go do siebie na wieczerzę, choć „to jakoś niegrzecznie odwiedzać człowieka, którego się zabiło”. O dziwo, posąg kiwa głową, jakby przyjął zaproszenie. Zmieszany Don Juan traktuje to „jako złudzenie migającego światła lub jako zaćmienie wzrok”. Ale Posąg zjawia się w oznaczonym terminie i w złowrogich słowach prosi zabójcę do siebie.

Sganarel jest przerażony, ale też triumfuje: „lubię tych mędrków, co to w nic nie chcą wierzyć”. Pewny jest, że jego pan uwierzy teraz nie tylko w niebo i wilkołaka, ale nawet w medycynę. Don Juan wymyśla jednak co innego: postanawia zostać obłudnikiem, bo „to dziś bardzo w modzie (...) Obłudą jest szelmostwem uprzywilejowanym, które własną ręką zamyka usta całemu światu i cieszy się wszechpotężną bezkarnością”. Udając świętoszkowatą pokorę, Don Juan może łatwo wymigać się od zemsty ścigających go braci zhańbionej Elwiry, może też ułagodzić gniew ojca, któremu tak już zbrzydły bezceństwa syna, aż skarcił go surowo: „I coś uczynił, abyś wart był nazwać się szlachcicem? Urodzenie jest niczym, gdzie cnoty nie stają”. Konsekwentnie jednak lekceważy przestrogi przed nieuchronnym gniewem nieba, których nie szczędzą mu: Sganarel, ojciec, Elwira, jej bracia, wreszcie widmo zakwefionej damy zmieniające się w przeraźliwą postać Czasu z kosą w ręce. Nieulękły Don Juan woła: „Nie będzie powiedziane, żem

był zdolny się ukorzyć”. Odwiedza grobowiec Komandora i podaje Posągowi rękę. W tej samej chwili, wśród błyskawic, piorun uderza w śmiałka. Ziemia otwiera się i go pochłania.

Wszyscy są zadowoleni: obrażone niebo, uwiedzione dziewice i żony, mężowie wtrąceni w rozpacz, znieważeni starcy. Tylko Sganarel jest niepokieszony, on jeden na tym stracił – nie zdążył upomnieć się o zapłatę u swojego pana.

MIZANTROP

Le Misanthrope

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Jerzy Adamski, TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Jan Kott, Franciszek Zabłocki i in.

Obsada: 8 ról i epizodów męskich, 3 role kobiece.

Premiera: Paryż 1666. Premiera polska: Lublin 1868.

Alcest jest młodym, wybitnym, szanowanym człowiekiem – wielu pragnęłoby się z nim zaprzyjaźnić.

Komedię otwiera scena kłótni: Alcest w ostrych słowach zarzuca Filintowi grzeczność i wylewność wobec niewiele wartych ludzi z towarzystwa. Na próżno atakowany powołuje się na obowiązujące zwyczaje. Alcest pragnie wyłączności w przyjaźni, gotów jest każdemu rąbać prawdę w oczy, ponieważ woli do upadłego walczyć z całym światem, niż pójść na jakikolwiek kompromis. Wszędzie widzi zgraję pochlebców, podstęp, niesprawiedliwość, fałsz i zdrady, dlatego nienawidzi natury ludzkiej, a każdy człowiek budzi w nim wzdąrze. Daremnie Filint zwraca mu uwagę, że u źródeł takiej postawy leży pycha, i powiada: „Biorę człowieka za to, czym on jest w istocie, / Nie potępiam słabości, nie dziwię niecnocie, / I mniemam, że filozof podzieliłby ze mną. Raczej mój chłodny spokój niż twą złość daremną”.

Mizantrop ma jednak słabą stronę. Kocha dwudziestoletnią wdowę Celimenę, która z upodobaniem prowadzi tryb życia tak namiętnie zwalczany przez Alcesta. Piękna dama postępuje z nim tak samo jak z innymi wielbicielami: gdy są sam na sam, zapewnia o swoim uczuciu, wśród tłumu gości jest równie uprzejma i zalotna wobec wszystkich.

Nieszczęśliwie zakochany woła: „Ha, trzebaż, abym kochał ciebie!”. Swoją miłość uważa za „podłą niewolę”, ale nie potrafi się z niej wyzwolić. Celimena z niezrównaną zręcznością i wdziękiem umie odeprzeć wszelkie zarzuty i tak lawiruje, że prócz Alcesta otacza ją stale tłum wielbicieli, z których każdy czuje się darzony wyjątkowymi względami. Jeden z nich, Oront, czyta swój kiepski, po amatorsku skłcony sonet, czekając na pochwały. Alcest bezwzględnie krytykuje niewydarzony

utwór, bo przecież „jeśli można wybaczyć nędzną książkę czyją, to chyba tym biedakom, którzy z tego żyją...”.

Wykwintne towarzystwo postępuje jednak po swojemu. Tu obmawia się i zjadliwie wyśmiewa bliźnich, ale tylko pod ich nieobecność. Jeśli podstarzała cnotka Arsena, tęskniąca skrycie za kochankiem, wypomina prosto w oczy Celimenie, że kokietuje wszystkich mężczyzn, czyni to w zawołowanej, niby przyjacielskiej formie. Naraża się zresztą na bezlitośnie złośliwą odpowiedź. W świecie, gdzie kawalerowie są fałszywi i nadęci, a panny nieustannie snują swoje intrygi, Alcest nie umie się odnaleźć. Toteż raz po raz się ośmiesza, spotyka go porażka za porażką, mimo że „szczerść, co się prawdy nie ulęknie, on umie nosić dziwnie szlachetnie i pięknie”. Te słowa wypowiada Eljanta gorąco sprzyjająca Alcestowi. Ale on w odpowiedzi rani jej kobietą dumę, śpiesząc z oświadczeniami bezpośrednio po sprzeczce z Celimeną i nie tając, że robi to wyłącznie z pragnienia odwetu. Kocha tylko Celimenę i jest gotów przebaczyć jej wszystko, godzi się nawet być przez nią oszukiwany, byle mieć choćby złudzenie odwzajemnionego uczucia.

Tymczasem nowe klęski spadają na mizantropa. Nie chciał się poniżyć do kapłowania sobie sędziów – przegrał więc najniestuszej w świecie proces majątkowy. Wpływowe osoby, którym bez ogródek mówił, co o nich myśli, rozpoczęły mściwą kampanię.

Odsuwają się od niego wszyscy oprócz wiernego Filinta. Mizantrop może się nawet spodziewać aresztowania. Ale i Celimena znalazła się w nie lada opałach. Obrażona Arsena doprowadziła do konfrontacji licznych wielbicieli uroczej wdówki. Wychodzi na jaw nie tylko to, że ich oszukiwała, ale i to, że żadnemu z nich za plecami nie szczędziła złośliwości. Alcest został przez nią nazwany w listach do rywali „porywczą i dziwaczną osobliwością”, najnieznośniejszą pod słońcem – czuje się więc głęboko urażony. Nie opuści jednak kobiety, proponuje jej wspólne życie w ciszy, z dala od zgiełku i zakłamania wielkiego świata. Celimena odczuwa skrucę, nigdy jednak nie zgodzi się żyć na odludziu, zerwać z salonową zabawą. Mizantrop, „ze wszystkich stron zdradzony... będzie szukał odległej na świecie ustroni, gdzie uczciwym człowiekiem być nikt mu nie wzbroni”.

SKĄPIEC

L'Avare

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Jerzy Adamski, Jan Baudouin, Franciszek Bohomolec
(przeróbka *Pan dobry*), TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Bonawentura Kudlicz,
Józef Narzymski, Ludwik Osiński i in.

Obsada: 10 ról męskich, 4 kobiece.

Premiera: Paryż 1668. Premiera polska: Łuków 1759 (*Łakomiec*),
w teatrze zawodowym, Warszawa 1777.

Sześćdziesięcioletni bogacz Harpagon, wdowiec, ojciec dwojga dorosłych dzieci, Kleanta i Elizy, jest chciwym sknerą. Służący Strzałka mówi o nim: „Gdyby człowiek konał w jego oczach, on nie drgnąłby nawet. Słowem pieniądze kocha więcej niż honor, cześć i cnotę. Żądać od niego pieniędzy, znaczy przyprowadzić go o konwulsje, ugodzić w śmiertelne miejsce, przeszyć mu serce, wydzierać wnętrzności”.

Jego służba chodzi w łachmanach, konie niemal zdychają z głodu. Życie domowników jest pasmem udręczeń wywoływanych jego nieufnością i podejrzliwością. A jednak Walery, zakochany z wzajemnością w Elizie, obejmuje w tym domu stanowisko rządcy. Oczywiście po to, aby zdobyć rękę panny – za zgodą ojca. W razie sprzeciwu jest gotów ją wykraść.

Syn skąpca, Kleant, zadłuży się na prawo i lewo, by móc prowadzić życie zgodne ze swoim stanem i urodzeniem. Jest zakochany w ubogiej dziewczynie Mariannie żyjącej samotnie z matką. Tymczasem Harpagon ma swoje plany. I jemu spodobała się prześliczna Marianna, więc postanawia ją poślubić. Aby pozbyć się z domu dzieci, decyduje się wydać Elizę za bogacza, starego Anzelma, który zrezygnował z posagu, a Kleanta ożenić z zamożną wdową.

Zrozpaczony Kleant chce pożyczyć od lichwiarzy piętnaście tysięcy franków, by poślubić Mariannę i przenieść się z nią w inne strony. Okazuje się, że lichwiarzem jest jego własny ojciec. Ich wzajemne wyrzuty przerywa nadejście swatki Eufrozyny, która wśród fałszywych pochlebstw zapewnia Harpagona o miłości jego wybranki.

Harpagon wyprawia ucztę, w czasie której chce doprowadzić do końca swoje zamiary matrymonialne. Przybywa Marianna przyprowadzona przez Eufrozinę. Z przerażeniem patrzy na gospodarza domu w roli zalotnika. Serce ciągnie ją ku Kleantowi, który wyznaje jej miłość, wmawiając ojcu, że działa w jego imieniu. Eufrozyna, dowiedziawszy się o miłości młodych, postanawia im pomóc, jako że i matka dziewczyny sprzyja Kleantowi. Harpagon podstępem dowiadywa się od syna o jego uczuciu dla Marianny i wyklina go. Tymczasem Strzałka, służący

młodzieńca, wyrzucony z domu przez Harpagona, wyszedł i zabrał zakopaną w ogrodzie szkatułę z piętnastoma tysiącami talarów. Oddaje szkatułę Kleantowi, pragnąc pomóc mu w jego kłopotach. Skąpiec zauważa utratę skarbu.

Wezwany na ratunek Komisarz policji na próżno usiłuje odkryć złodzieja. Podejrzania padają na Walerego. Po pełnej nieporozumień sprzeczce, w której każdy mówi o swoim skarbie (Harpagon – o szkatułę, Walery – o Elizie), młodzieniec, zorientowawszy się, o co go podejrzewają, z oburzeniem odrzuca posądzenie o kradzież. Nigdy nie dopuściłby się takiego czynu, jest przecież jedynym dzieckiem znanej neapolitańskiej rodziny, która zginęła w katastrofie okrętu. Anzelm, konkurent Elizy, żyjący dotąd w Paryżu pod przybranym nazwiskiem, po tym oświadczeniu rozpoznaje w Walerym syna, a w Mariannie córkę. On także był przekonany, że ponieśli śmierć w tej katastrofie.

Neapolitańska rodzina rozłączona przed laty odnajduje się w komplecie. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby obie młode pary się pobrały, bo Harpagon bez żalu wyrzeka się Marianny w zamian za szkatułę, którą obiecuje mu zwrócić szczerśliwy Kleant.

MIESZCZANIN SZLACHCICEM

Le Bourgeois gentilhomme

komedia w pięciu aktach z baletem w epilogu

Przekłady: Jan Baudouin, Franciszek Bohomolec, TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Kazimierz Wichliński i in.

Obsada: 4 role męskie, 4 kobiece, 9 epizodów, służba.

Premiera: Chambord 1670. Premiera polska: Warszawa 1781.

Komedie grano w Rydze już w 1687 roku, nie wiadomo jednak, w jakim języku.

Pan Jourdain jest zamożnym kupcem, ma dobrą żonę i piękną córkę. Teraz chciałby jeszcze zostać szlachcicem, choć brakuje mu do tego odpowiedniego pochodzenia. Aby upodobnić się do „wyższych sfer”, próbuje nadrabiać braki w wykształceniu i obyciu – uczy się tańca, muzyki, fechtunku, a nawet filozofii. Co rusz dzieli się z otoczeniem swoimi „naukowymi” odkryciami: „Daję słowo, zatem ja już przeszło czterdzieści lat mówię prozą, nie mając o tym żywego pojęcia?!”.

Obsesja pana Jourdain daje pole do popisu rozmaitym spryciarzom i naciągaczom. Nauczyciele uważają go za nietęgą głowę, która jednak „tęgo płaci”, więc za plecami chlebobdawcy kłócą się, czyja dziedzina jest najważniejsza, a potem wdają w bójkę o to, kto powinien więcej zarabiać.

Pani Jourdain ma dosyć fanaberii męża, przekonuje go, że wszyscy z niego kpią, a takie „pchanie się wyżej, niż Pan Bóg człowieka stworzył, zawsze źle się kończy”. Daremnie.

Jourdaina wykorzystuje również zubożały hrabia Dorant (mieszczanin uważa go za swojego najbliższego przyjaciela), obiecując pomoc w zdobyciu względów pięknej wdowy, markizy Dorymeny. W rzeczywistości jednak to hrabia chce uwieść markizę, bierze więc od kupca pieniądze, ale obsypuje kobietę podarunkami w swoim imieniu.

Wreszcie mieszczaninowi wydaje się, że osiągnął cel – markiza ma przybyć do jego domu na ucztę. Wiadomość tę przynosi oczywiście hrabia Dorant, który jednak powiedział Dorymenie, iż ucztę dla niej wyprawia sam, tyle że w domu Jourdaina. Kupiec wysła więc żonę do siostry.

Podczas uczyty hrabia zaleca się do markizy, a Jourdain, który nie rozumie całej sytuacji – nieudolnie prawi jej komplementy. Biesiadę przerywa nieoczekiwane wtargnięcie pani Jourdain, ostrzeżonej o całej intrydze przez służącą Michasię.

Na koniec, mieszczanin pada ofiarą jeszcze jednej maskarady. Jourdain chce bowiem wydać córkę za mąż przynajmniej za markiza. Tymczasem Lucylla kocha Kleonta, który nie jest nawet szlachcicem. Służący Kleonta Covielle adorujący z wzajemnością Michasię, pragnie pomóc swojemu panu – i sobie – w sercowych kłopotach; obmyśla więc misterny plan zorganizowania „tureckiej ceremonii” (sztuka powstała na zamówienie Ludwika XIV, który zażądał, by – zgodnie z ówczesną modą – zawierała ona „ucieszne ceremonie tureckie”).

Covielle przebiera się i przedstawia jako poseł syna tureckiego sułtana, który przyjechał do Paryża, zakochał się w Lucylli i chciałby ją poślubić; równocześnie zaś nada ojcu swojej wybranki tytuł szlachecki. Ceremonia odbywa się w wymyślonym języku (są to przekręcane francuskie słowa), ale Jourdain uznaje tytuł za turecki. Jest tak przejęty świeżo zdobytym tytułem, że sprawia na domownikach wrażenie człowieka niespełna rozumu. Tymczasem Dorymena, nie chcąc, by Dorant zrujnował się dla niej (nie podejrzewa, że hrabia wydaje pieniądze mieszczanina), postanawia go poślubić. Oboje przyłączają się do mistyfikacji zaaranżowanej dla Kleonta. To właśnie ich słowa utwierdzają pana Jourdaina w przekonaniu o prawdziwości otrzymanego tytułu. Kiedy przybywa Kleont jako syn sułtana – bez trudu otrzymuje zgodę mieszczanina na poślubienie Lucylli. W żarcie bierze udział pani Jourdain, a dzięki niej „turecki szlachcic” godzi się też na ślub Doranta z Dorymeną i przebranego Covielle’a z Michasią. Sztukę kończy turecki balet.

SZELMOSTWA SKAPENA

Les Fourberies de Scapin

komedia w trzech aktach

Przekłady: TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Bohdan Korzeniewski i in.

Obsada: 9 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Paryż 1671. Premiera polska: Warszawa 1780.

Do Neapolu z kupieckiej podróży wraca Argant, ojciec Oktawa. Zostawił syna pod opieką służącego Sylwestra, niestety młody hulaka mocno nabroił podczas nieobecności ojca. Przed laty Argant umówił się ze swoim przyjacielem Gerontem, że ich dzieci się pobiorą. Teraz przychodzi czas spełnienia obietnicy. Niestety, podczas jednej ze swoich eskapad Oktaw poznał młodą dziewczynę Hiacyntę, która w ubogiej chacie siedziała przy konającej matce. Uroda nieznajomej zrobiła na nim tak wielkie wrażenie, że nie tylko błyskawicznie się w niej zakochał, lecz również w wielkim pośpiechu poślubił. Jediną osobą, która może ugłaskać starego Arganta, jest Skapen, służący Leandra – on też w całej sprawie nie jest bez winy, gdyż namawiał przyjaciela do rozrywek i miłostek, sam zadurzywszy się w pięknej Cygance.

Ledwie Argant schodzi na ląd, poznaje prawdę. Skapen próbuje ostudzić jego gniew, dowodząc, że Oktaw został przyłapany in flagranti i zmuszony do ślubu. Nie zgodzi się jednak go rozwiązać, gdyż w ten sposób uszczerbku doznałby jego honor. Pogróżki Arganta, że syna wydziedziczy, są bezprzedmiotowe – Oktaw jest jedynakiem, bowiem córkę Argantowi niegdyś „wydarło niebo”.

Geront czeka na przyjazd córki zmartwiony, że okoliczności tak źle się ułożyły. Zarzuca przyjacielowi, że źle wychował syna i że gdyby „jak troskliwy ojciec lepiej trzymał synka, nie byłby ci pewnie wypłatał takiego figla”. Oburzony Argant nie chce pozostać dłużny, więc daje przyjacielowi do zrozumienia, że jego syn Leander być może nabroił jeszcze bardziej i radzi, by o szczegóły zapytał Skapena.

Spotkawszy syna, Geront próbuje dowiedzieć się czegoś więcej, blefuje, że Skapen wyznał mu już całą prawdę, i na dalszą rozmowę umawia się w domu. Rozgniewany domniemaną zdradą sługi Leander chce go przeszyć szpadą. Być może doszłoby do tragedii, gdyby nie przybył awanturnik Karlo z wiadomością, że Cyganie mają zamiar wywieźć Zerbinettę, ukochaną Leandra. Pozostały zaledwie dwie godziny, by złożyć za nią okup.

Leander w mgnieniu oka wybacza Skapenowi wszystkie łajdactwa – prawdziwe i wymyślone – wie bowiem, że w tej sytuacji może mu pomóc jedynie przebiegły służący. Jego podstawowym zadaniem jest wycisnąć z obu dusigroszy, Arganta i Geronta, trochę gotówki. Od jednego dwieście pistoli, a od drugiego pięćset talarów.

Pierwszy nawija się Argant. Dla niego Skapen ma propozycję rzekomej ugody z bratem uwiedzionej Hiacynty. Za dwieście pistoli – tyle bowiem potrzebuje na wojskowy ekwipunek – odstąpi od pretensji i uzna ślub z siostrą za niebyty. Argant woli jednak procesować się do upadłego, niż zapłacić tę niemałą w końcu kwotę. Niemałą, sądząc po tym, że ma wystarczyć na dwa konie, muła, siodła, rynsztunek, pistolety i spłatę długu w gospodzie. Najpierw Skapen roztacza przed oczami Arganta horror sali sądowej, obraz niegodziwości woźnych, pełnomocników, prokuratorów, adwokatów, pisarzy, sędziów, referendarzy, z których każdy będzie chciał go obedrzeć ze skóry i przy okazji oszukać (słynny molierowski monolog o wymiarze sprawiedliwości). Stary kutwa jest nieugięty, do czasu aż na horyzoncie pojawia się „brat” Hiacynty (Leander w przebraniu). Pała żądzą zemsty, a że uchodzi za wielkiego rębajłę, nie są to czzcze pogrożki. Przerażony Argant zgadza się dać gotówkę.

Łatwiej idzie Skapenowi z drugim z ojców, Gerontem. Opowiada mu bajeczkę o zbrodniczym Turku, który porwał jego syna na statek i żąda okupu. Geront wiję się jak piskorz, by uniknąć wydatku, ostatecznie jednak i on ulega, wysupłując z sakiewki pięćset talarów.

Hiacynta spotyka się z uratowaną z rąk Cyganów Zerbinettą i od pierwszej chwili darzą się sympatią. Użalają się, że miłość każdej z nich napotyka tyle niebezpieczeństw. Skapen jest przeciwnego zdania: „Spokój w miłości, podobnie jak cisza morska, nigdy nic dobrego nie wróży. Jednostajne szczęście rychło się przykrzy; w życiu trzeba przyptywu i odpływu; trudność podnieca zapalę i zaostrza przyjemność”.

Wygłosiwszy swoje credo, służący idzie szukać Geronta. Pragnie zemścić się za to, że ten oczernił go przed synem. Tworzy kolejną intrygę: ponoć rozsierdzony brat Hiacynty szuka Geronta po całym mieście, by pomścić swój honor. Dowiedział się, że jego siostra musiała ustąpić w małżeństwie miejsca córce Geronta, chce więc na nim wyładować swoją złość. Skapen wymyśla „fortel”, by obronić pana. Zaniesie go w worze do domu, gdzie będzie mógł się skutecznie zabarykadować i wezwać pomoc. Istotnie, Geront wchodzi do wora, po drodze Skapen figuruje napad i solidnie obija pryncypała kijami, pokrzykując przy tym głosami wymyślonych napastników. Niestety, Geront wysuwa z worka głowę i widzi, że został oszukany. Na domiar złego nadchodzi Zerbinetta i nieświadoma z kim rozmawia, zwierza mu się, że jej ukochany okpił swojego ojca – głupca i skąpca – wyciągając od niego pięćset talarów.

Argant także już wie, że został wywiedziony w pole przez Skapena, obaj przysięgają mu więc straszną zemstę. Spacerując, niespodzianie spotykają Nerynę, nianię córki Geronta, którą on już opłakał, gdyż jakoby zatoneła w drodze

z Tarentu do Neapolu. Neryna przyznaje się, że pod jego nieobecność wydała Hiacyntę za mąż – za Oktawa. Uradowani tym zbiegiem okoliczności ojcowie idą na spotkanie ze swoimi dziećmi. Jest tam także Zerbinetta. Geront jest oburzony jej obecnością. Szybko jednak wychodzi na jaw, że ta „przybłęda” to jego córka, którą wykradli Cyganie, gdy była czteroletnią dziewczynką.

Wszystko kończy się zatem szczęśliwie, pozostaje tylko sprawa Skapena, którego Geront zamierza postać na szubienicę. Ponownie zjawia się Karlo, tym razem ze smutną wiadomością, że na służę Skapena spadł z jakiegoś budynku młot do ciosania kamieni i za chwilę sługa pewnie skona. Przedtem chce tylko pożegnać się ze swoim panem. Wnoszą Skapena, a poruszeni jego nieszczęściem Argant i Geront postanawiają wybaczyć mu wszystkie szelmostwa, „pod tym jednak warunkiem, że umrze”. Po chwili jednak niespodziewane szczęście rozjaśnia im oblicza – Skapen może czuć się bezpiecznie i porzucić swoją ostatnią maskaradę.

JEAN RACINE

1639–1699

Poeta i dramatopisarz, przedstawiciel klasycznej tragedii francuskiej, rywal i następca Pierre’a Corneille’a. Tadeusz Boy-Żeleński tak charakteryzował obu twórców: „Są to dwa światy, wyrazy dwóch epok: Corneille – epoki Ludwika XIII i ostatnich podźwigników dawnego rycerstwa, w którego tragediach człowiek zawsze panuje nad namiętnościami, Racine – oddychającego atmosferą dworu młodego Ludwika XIV. W przeciwstawieniu do Corneille’a, którego tragedia była tragedią woli, obowiązku, teatr Racine’a jest teatrem namiętności, obraca się wyłącznie niemal koło miłości, dając głęboką i porywającą analizę psychologiczną tego uczucia. W teatrze Corneille’a panował duch męski, a w teatrze Racine’a kobiety. U Corneille’a zawsze człowiek panuje nad namiętnością, u Racine’a namiętność nad człowiekiem”.

Doskonałość i dyscyplinę formalną pisarza lapidarnie określił krytyk Andrzej Kijowski: „Jedność miejsca, czasu i akcji zamyka bohaterów Racine’a w szklanej kuli, gdzie w warunkach chemicznie – czy raczej moralnie – czystych dokonują się żądane reakcje”. Chociaż – jak mówi Boy – „Racine, którego nazwisko jest dzisiaj symbolem chłodnego teatru «klasycznego», współczesnych porywał – a czasem przerażał – wyrazem niepohamowanej, brutalnej nawet żądz”.

Wizjonerstwo psychologiczne tego „najromantyczniejszego z klasyków” stało się jednym z głównych tytułów do jego sławy. Warto tu przypomnieć opinię Willema Horzycy, inscenizatora *Fedry* w powojennym teatrze polskim: „Tym też jest sztuka Racine’a – spowiedzią. Tak pojętą łatwo związać z przynależnością poety do ruchu jansenistycznego, choć nie wiadomo, czy byłoby to całkowicie słuszne, bogowie bowiem nie mają dobrej u Racine’a opinii. Jakkolwiek jednak było, to pewne, że z tych spowiedzi, które rejestruje nam Racineowski dramat, urodził się w dużej mierze psychologizm francuski, będący jednym z głównych tytułów chwały francuskiej literatury”.

Dramatyczne, pełne zakrętów życie Racine’a toczyło się na przemian w atmosferze zakulisowych intryg teatralnych lub w konwencjonalnym świecie dworskim. Był synem prowincjonalnego urzędnika królewskiego. Doskonale znał grekę i łacinę, a więc i klasyczne dzieła antyczne. Mocno związany z siedzibą surowych moralistów spod znaku jansenizmu – klasztorem Port-Royal, chciał nawet zostać duchownym. Porzucił jednak te plany, zamieszkał w Paryżu i zajął się pisaniem. Szybko zwrócił na siebie uwagę Ludwika XIV, od którego dostał nagrodę za odę napisaną z okazji ślubu króla z Marią Teresą. Jego pierwsza tragedia *Tebaida* została wystawiona w teatrze Moliera w 1664. Dzięki kolejnej, *Aleksandrowi Wielkiemu* (1665), odniósł sukces. W następnych latach powstały m.in. *Andromacha* (1667), *Brytannik* (1669), *Berenika* (1670), *Ifigenia* (1674).

W 1667, kiedy janseniści potępił teatr i pracujących dla niego pisarzy, Racine zerwał swoje związki z Port-Royal. A choć do końca życia pozostał wierny swoim przekonaniom religijnym, wywoływał też głośnie skandale. Stał się przed sądem pod zarzutem otrucia kochanki w tajemniczej, nigdy niewyjaśnionej sprawie kryminalnej.

W 1677 roku Racine zerwał z teatrem – został dworzaninem oraz oficjalnym historiografem królewskim, a także członkiem Akademii Francuskiej. Po dwunastoletniej przerwie napisał dwie tragedie o tematyce biblijnej: *Estera* (1689) i *Atalia* (1691).

Najślawniejsze dzieło Racine’a to *Fedra* (1677), którą Boy-Żeleński nazwał wielką monografią miłości. Dodajmy – miłości tragicznej. Temat zaczerpnięty z Eurypidesa został oparty na mitologicznym wątku miłości żony Tezeusza do pasierba Hipolita. Autor pisał o swojej bohaterce w przedmowie do sztuki: „Starałem się uczynić Fedrę mniej odrażającą, niż jest ona w tragediach antycznych, gdzie sama, z własnego impulsu oskarża Hipolita... W istocie nie jest ona ani całkiem winna, ani całkiem bez winy; z woli przeznaczenia i gniewu bogów jest ofiarą namiętności nieprawej, budzącej obrzydzenie w niej samej. Czyni wszelkie wysiłki, by ją opanować, przynosi śmierć dobrowolną nad przyznanie się do niej

przed kimkolwiek; a zmuszona do wyznania, mówi o niej w takim pomieszaniu, iż widno, że zbrodnia jej jest raczej karą bogów niż wynikiem jej woli”. Autorską świadomość rangi *Fedry* widać w słowach Racine’a: „Nie ośmielam się twierdzić, że ta sztuka jest najlepszą z moich tragedii. O czym mogę zapewnić, to że nie napisałem drugiej, w której by cnota postawiona była tak wysoko jak w tej”.

Wybrana bibliografia:

Jean Racine *Andromacha, Berenika, Fedra* (przeł. Magdalena Wroncka, Kazimierz Brończyk, Artur Międzyrzecki), Ossolineum, Wrocław 1997. *Fedra*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2002.

François Mauriac *Życie Racine’a*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1959. Jean Starobinski *Racine i poetyka spojrzenia* oraz Lucien Goldmann *Tragiczna wizja świata w teatrze Racine’a*, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Czytelnik, Warszawa 1974. Michel Bouty *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995. Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2007.

FEDRA

Phèdre

tragedia w pięciu aktach

Przekłady: TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Adam Czartoryski, Janusz Lalewicz, Artur Międzyrzecki i in.

Obsada: 3 role męskie, 7 kobiecych.

Premiera: Paryż 1677. Premiera polska: Wilno 1808.

Król Tezeusz długo nie wraca do Aten. Mówi się, że zstąpił do podziemi wraz ze swoim przyjacielem Pejritosem. Ochmistrz Teramenes szuka go „przez wszystkie lądy i morza aż do źródeł Acherontu”. Daremnie. W opuszczonej przez króla Trezenie panuje smutek. Posmutniał nawet zawsze pogodny jego syn Hipolit, cierpienie dręczy też królową Fedrę.

W momencie szczerości Hipolit wyznaje Teramenesowi przyczynę swojej udręki: kocha Arycję, nie jest jednak pewien, czy z wzajemnością, a ponadto wie, że miłość ta jest wbrew woli Tezeusza, który zakazał Arycji wychodzić za mąż.

Fedra zaś powierza tajemnicę starej piastunce, Enonie – kocha swojego pasierba Hipolita. Pokochała go już dawno, gdy jako młoda małżonka przybyła z Tezeuszem do Aten. Aby zapomnieć o Hipolicie, skazała go na wygnanie, aby przebłąkać bogów, wznosiła im świątynie. Na darmo. Teraz, gdy w czasie nieobecności męża przebywają razem w Trezenie, miłość wybucha ze zdwojoną siłą.

Kiedy Hipolit i Fedra zwierają się swoim powiernikom, do Trezeny dociera wieść o śmierci Tezeusza. Wieść ta przyspiesza bieg wydarzeń. Hipolit wyznaje miłość Arycji. Zdejmuje z niej klątwę rzuconą przez ojca i zapewnia, że dla niej będzie walczył o tron. Wzruszona Arycja nieśmiało mówi o swojej wzajemności.

W rozmowie z Fedrą Hipolit stara się pocieszyć macochę po stracie męża. „On nie umarł, skoro żyje w tobie...” – odpowiada Fedra i zwraca się do niego słowami pełnymi miłości. Wydaje się, że Hipolit jej nie rozumiał, chce odejść. Fedra wybuchła: „Okrutny, dobrześ mnie zrozumiał. Dosyć już powiedziałam, by cię wywieść z błędu. Dobrze więc. Poznaj Fedrę w pełni jej obłądu: Kocham”. I błaga, by się nad nią ulitował i zadał jej śmierć. Hipolit, zmieszany wyznaniem, pośpiesznie odchodzi, Fedra nie traci jednak nadziei. Może nieprzywykły do wyznań miłosnych młodzieniec nie zdaje sobie sprawy, że kocha? Może skusi go blask korony?

Lecz oto nowa, nieoczekiwana wieść wstrząsa Trezeną: Tezeusz żyje. „Te dwa słowa los mój znaczą” – mówi Fedra. Wraca stęskniony Tezeusz. „Zastajesz dom twój znieważony, nie oszczędziły losy zawistne twej żony, niegodnej twego serca i twego widoku” – wita go Fedra. Hipolit zaś błaga, by pozwolił mu natychmiast opuścić ojczyznę. Wówczas piastunka Fedry, Enona, obawiając się, by jej pani nie wyznała mężowi prawdy, oskarża przed Tezeuszem Hipolita. To on miłością kusił jego małżonkę. Teraz wypadki ruszają niczym lawina.

Rozgniewany Tezeusz skazuje syna na wygnanie. Daremnie Hipolit zapewnia go o swojej niewinności i wyznaje, że kocha Arycję. Tezeusz błaga Neptuna, by pomny na daną mu kiedyś obietnicę ukarał syna. Nadbiega Fedra, by bronić Hipolita, słysząc jednak, że kocha inną, milknie.

Hipolit odjeżdża żegnany zapewnieniem Arycji, iż razem z nim jako jego małżonka podzieli wygnanie. W niedługim czasie przybywa Teramenes z wieścią o śmierci Hipolita. Neptun spełnił życzenie króla – fale morskie spłoszyły konie rydwanu, Hipolit wplątany w lejce zginął stratowany. Na wiadomość o tym Fedra cały swój żal zwraca ku mimowolnej sprawczyni nieszczęścia, Enonie, która zadaje sobie śmierć.

Tezeusz broni się przed rozpaczą przeświadczony, że syn został słusznie ukarany. Ale Fedra wyjawia prawdę – to ona prześladowała miłością Hipolita. Wypiła już truciznę, a tym wyznaniem pragnie choć częściowo oczyścić się z win. Zbliżająca się śmierć nareszcie położy kres jej cierpieniom.

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX

1688–1763

Pisał powieści i madrygały, parodie i elegie. Był wydawcą czasopism i publicystą. Związany z ruchem tak zwanych nowożytników – zwolenników przemian w literaturze, będących przeciwieństwem starożytników – obrońców wzorów antycznych, do których należał choćby Boileau. Od 1742 członek Akademii Francuskiej. Jako autor teatralny debiutował w roku 1706. Z ponad trzydziestu zachowanych sztuk Marivaux najbardziej znane są komedie psychologiczne: *Igraszki trafu i miłości* (1730), *Pałapka miłości* (1722), *Zapis* (1736), *Spór* (1736), *Umowa, czyli Łajdak ukarany* (1724), choć w jego dorobku są też komedie historyczne, mitologiczne, filozoficzne, fantazje dramatyczne, a nawet jedna tragedia (*Annibal*). Wystawiały je najczęściej Comédie-Française i Comédie-Italienne w Paryżu.

Wolter powiedział o Marivaux nieco pogardliwie, że „ważył pustkę w pajęczej siatce”. Tematyka komedii Marivaux pozornie jest bowiem błaha – wypełniają ją misternie piętrome perypetie zakochanych. A jednak, jak pisali Gustave Lanson i Paul Truffau, w swoich sztukach „zamyka uczucie naturalne i prawdziwe: głęboką i czułą miłość, jakiej doznaje większość ludzi (...) Marivaux postawił naprzeciw siebie dwie istoty, których przeznaczeniem jest zakochać się w sobie (...) Widzimy, jak się posuwają o krok, to znów o krok cofają, bojąc się najdrobniejszego gestu, którego nie zrobił drugi partner, zastanawiają się, ile nadziei zawiera mimo wszystko «nie», a ile szczerości «tak», roztrząsają wreszcie ugodę, w której każde z dwojga spodziewa się znaleźć dla siebie radość i szczęście. Jest w tym wszystkim urocze wyrafinowanie słowne – *marivaudage* (określenia po raz pierwszy użył Denis Diderot – przyp. aut.) – subtelne targi, które wykluczają czystą miłość, to całkowite i bezinteresowne ofiarowanie siebie. I te właśnie targi, ta obrona swojego «ja», nadają tyle prawdy sztukom Marivaux; miłość w jego komediach nie jest ani mistyczna, ani powieściowa, jest po prostu naturalna”.

Punkty wspólne z twórczością Marivaux znajdziemy u Alfreda de Musseta, również operującego wnikliwą znajomością duszy ludzkiej i błyskotliwym, ironicznym dialogiem. Różni się ona natomiast od innego nurtu komedii francuskiej, opierającego się przede wszystkim na wymyślnej intrydze i zawikłanej akcji, pochodzącego od Beaumarchais (1732–1799), uprawianego potem przez Scribe’a i Sardou.

W Polsce Marivaux był grany już od roku 1766.

Wybrana bibliografia:

Pierre C. Marivaux *Komedie*, t. I-II (*Arlekin w szkółce miłości, Pułapka miłości, Igraszki trafu i miłości*), przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Nakładem J. Czerneckiego, Kraków 1916.

Gustave Lanson, Paul Tuffrau *Historia literatury francuskiej w zarysie*, PWN, Warszawa 1971. Michel Bouty *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995. Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2007.

IGRASZKI TRAFU I MIŁOŚCI

Le Jeu de l'amour et du hasard

komedia w trzech aktach

Przekłady: TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Zygmunt Sarnecki, Stanisław Hebanowski i in.

Obsada: 5 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Paryż 1730. Premiera polska: Warszawa 1777. (*Miłość sympatyczna*).

Grane też pod tytułem *Gra miłości i przypadku*.

Zaprzyjaźnieni ze sobą od lat ojcowie Doranta i Sylwii pragną, by ich dzieci połączył związek małżeński, chcą też jednak pozostawić im swobodę wyboru. Akcja rozpoczyna się w momencie, gdy Dorant przyjeżdża do domu Orgona, ojca panny, by poznać wybraną mu narzeczoną. Oboje młodzi, bez porozumiewania się, wpadają na ten sam pomysł. Chcieliby najpierw przyjrzeć się sobie nawzajem – zamieniają się więc rolami ze swoimi służącymi: Sylwia – z pokojówką Lizettą, Dorant – ze służącym Paskwinem.

W pełnych finezji dialogach, w których mimo zmienionych kostiumów Sylwia pozostaje damą, a Lizetta pokojówką, Dorant jako służący pełen jest wyszukanej galanterii, Paskwin zaś, jako jego pan, jowialnej prostoduszności, rodzi się prawdziwa miłość, niezależna od wszelkich konwenansów.

Wtajemniczony przez obie strony pan Orgon przygląda się tej grze z pełnym wyrozumiałości uśmiechem, bo – jak mówi – „na tym świecie trzeba być trochę zanadto dobrym, żeby być nim dosyć”.

Dorant od pierwszego wejrzenia zakochuje się w Sylwii, wspólny język szybko znajdują Lizetta z Paskwinem. Wszyscy cierpią, skrycie walcząc z budzącymi się w nich uczuciami, przekonani, że nie są godni miłości lub że dokonali niewłaściwego wyboru.

Gdy Sylwia wyraża jakieś życzenie, Dorant natychmiast odpowiada: „Nie potrzebujesz rozkazywać, by cię słuchano”. Kiedy zarzuca mu, że chyba ukradł komuś ten komplement, dodaje: „Zaiste, zaczerpnąłem go z twoich oczu”.

Tak wytworny i pełen osobistego czaru sługa z miejsca zyskuje względy panny udającej pokojówkę. Dorant oświadcza przy tym, że woli prosić o jej serce niż o wszystkie bogactwa świata. Kiedy zaś Sylwia domaga się, by zaprzestał komplementów, otrzymuje odpowiedź: „Przestań być sobą”. Zakochani sami siebie nie mogą zrozumieć. „Cóż to się dzieje, że słucham go tak łagodnie?” – pyta dziewczyna.

Równocześnie Paskwin na swój sposób wyznaje miłość Lizecie: „Płonę, więc krzyczę: gore! Boję się, że zacznę uganiać jak żreback po polach”. Ma jednak świadomość, że Lizetta nie wie, kim jest naprawdę, błaga więc, by przysięgli nawzajem kochać się wiernie „mimo wszelkich błędów ortograficznych, jakie mogłaby zrobić na jego rachunek”.

Dorant pierwszy decyduje się wyznać prawdę. Wyjawiając Sylwii, kim jest, mówi: „Nie ma stanu, urodzenia, majątku, które by nie znikły wobec takiej duszy jak twoja”. „Jesteś porywający” – woła Sylwia.

Kiedy zaś Paskwin z zakłopotaniem tłumaczy Lizecie, że jest czymś w rodzaju fałszywej monety, pokojówka z ulgą (a trochę z rozczarowaniem) przyznaje się, że i ona odgrywała nie swoją rolę.

Sylwia zwraca się do Orgona: „Ojcie, chciałeś, bym była żoną Doranta. Przyjdź i zobacz. Córką twoją jest ci posłuszną z radością, jakiej nie zaznał nikt na świecie”. Dopiero teraz Dorant dowiaduje się ostatecznie, że zakochał się w wybranej mu narzeczonej.

CARLO GOLDONI

1707–1793

Pod koniec XVI wieku w renesansowych Włoszech ogromną popularnością cieszyła komedia dell’arte. Nazwę tę rozumiano na dwa sposoby – jako „komedię zawodową” (graną przez zawodowych aktorów) albo jako „komedię rzemieślniczą”. Najkrócej można ją określić jako teatr improwizowany, oparty na scenariuszach zawierających jedynie schemat akcji, który aktorzy wypełniali własną inwencją, własnymi dialogami, własnymi gagami (tak zwane *lazzi*) i sztuczkami zręcznościowymi. Charakterystyczną cechą komedii dell’arte były tradycyjne, stale powtarzające się postacie występujące w coraz to nowych perypetiach. Oto niektóre z nich: Pantalone – kupiec wenecki, stary sknera, wielbiciel młodych dziewcząt; Dottore z Bolonii – niewydarzony mędrzek i pedant; Capitano

– samochwał i tchórz; dalej para służących z Bergamo – sprytny Arlecchino i ślamazarny Brighella; wreszcie jedyna postać kobieca – Colombina. Postacie występowały w określonych raz na zawsze strojach i maskach. Komedia dell'arte przez długie lata była niezwykle popularna. Z biegiem czasu jednak kostniała i trywializowała się. W połowie XVIII wieku zaczęto ją gwałtownie krytykować, zarzucając, że doszła do ostatecznego upadku i że wypełniają ją jedynie „nędzne arlekinady, gorszące awantury miłosne i szpetne żarty”. Autorem tych gniewnych słów był Carlo Goldoni, syn weneckiego lekarza, prawnik z zawodu, a z zamiłowania pisarz i człowiek teatru (swoją pierwszą profesję porzucił dopiero po czterdziestce, gdy był już autorem ponad trzydziestu sztuk!).

Do historii literatury i teatru przeszedł jako reformator włoskiej komedii. Uważał, że należy przełamać schematyzm scenariuszy, zrezygnować z improwizacji na rzecz pełnego tekstu dramatu, uprościć język, pozbawiając go barokowych ozdób, odejść od umowności postaci (zamiast typów pokazywać charaktery), zerwać maski z twarzy aktorów, a błazenady i popisy akrobatyczne zamienić na opis realiów życia i obyczajów. Akcję sztuk najchętniej umieszczał w swojej ukochanej Wenecji, często też pokazywał dobrze sobie znane środowisko prawników (sam pracował jako zastępca sędziego śledczego).

Był typowym przedstawicielem epoki Oświecenia – podobnie jak Lessing w Niemczech czy Diderot we Francji – kładł nacisk na treści dydaktyczne, wyrażał interesy dochodzącego do głosu mieszczaństwa. Poglądy na sztukę sceniczną Goldoni zawarł w komedii *Teatr komiczny* (1750) i w pisanych pod koniec życia, po francusku, obszernych *Pamiętnikach* (1787).

W teatrze miał zadebiutować dramatem *Amalasunta* (1733), ale poniósł dotkliwą porażkę i po premierze spalił rękopis sztuki. W kolejnych latach powoli zdobywał uznanie, tworząc melodramaty, tragikomedie, libretta operowe. Pierwsza komedia *L'Uomo di mondo* powstała w 1738 roku.

W sumie Goldoni napisał ponad 200 sztuk, a do najpopularniejszych należą komedie: *Sługa dwóch panów* (1745), *Sprytna wdówka* (1748), *Kawiarenka* (1750), *Łgarz* (1751), *Mirandolina* (1753), *Gbury* (1760), *Awantura w Chioggi* (1761), *Wachlarz* (1764). Był niezwykle pracowity, gdy zaszła potrzeba, pisał nawet siedemnaście sztuk w ciągu jednego sezonu. Odznaczają się one żywą akcją, zręczną intrygą, prostym, ale pełnym werwy językiem, a przede wszystkim są przesycone radością życia, żywiołowością i barwnością osiemnastowiecznych Włoch.

W 1746 roku Goldoni wdał się w ostry spór z dwoma innymi dramatopisarzami weneckimi, Pietro Chiaram i Carlo Gozzim. Szczególnie mocno krytykował go Gozzi, zarzucając mu, że odziera włoski dramat z poezji i wyobraźni. Sukcesy

baśni scenicznych Gozziego i jego ostre wypowiedzi spowodowały, że Goldoni w 1762 opuścił Wenecję i przeniósł się do Paryża. Tu współpracował ze stałym teatrem włoskim, a potem został nauczycielem na dworze w Wersalu. Spośród sztuk napisanych po francusku największy sukces odniosła komedia *Dobroczynny rząd*, wystawiona w Comédie-Française z okazji małżeństwa Ludwika XVI i Marii Antoniny (1771). Goldoni cieszył się we Francji popularnością, otrzymał nawet od Ludwika XVI stałe wynagrodzenie. Kiedy wybuchła rewolucja francuska, pensję mu zabrano. Zmarł w nędzy. W dzień po jego śmierci Konwent Narodowy postanowił... udzielić mu pomocy finansowej.

Pierwsza komedia Goldoniego ukazała się po polsku w Warszawie jeszcze za życia autora, bo w 1779 roku. Był to *Mecenas poczciwy*, tłumaczony przez Franciszka Dmochowskiego. Kolejne sztuki komediopisarza tłumaczyli i adaptowali między innymi Wojciech Bogusławski, Franciszek Bohomolec, Alojzy Żółkowski, Jan Nepomucen Kamiński.

Za jedno z najwybitniejszych przedstawień XX wieku krytycy uznają *Sługę dwóch panów* w inscenizacji Giorgio Strehlera w Piccolo Teatro di Milano (1947) – utrzymuje się ono w repertuarze do dziś.

Goldoni jest także autorem około 70 tekstów dla teatrów muzycznych, w tym ponad 50 librett operowych i kilkunastu intermediiów. Wśród kompozytorów muzyki do tych dzieł znajdują się między innymi Antonio Vivaldi, Joseph Haydn, Baldassarre Galluppi, Giovanni Paisiello.

Wybrana bibliografia:

Carlo Goldoni *Komedie (Sługa dwóch panów, Dziedzic, Mirandolina, Gbury, Awanturna w Chioggi, Wachlarz)*, przeł. Zofia Jachimecka, Jerzy Jędrzejewicz i in., oprac. Jerzy Jędrzejewicz, PIW, Warszawa 1957. *Łgarz. Bliźniaki weneckie*, przeł. Joanna Walter, Giovanni Pampiglione, Oficyna Literacka, Kraków 1997.

Krzysztof Żaboklicki *Carlo Goldoni*, PWN, Warszawa 1984. Giovanni Acerboni *Goldoni według Strehlera*, „Teatr” nr 1/1997. Justyna Łukaszewicz *Carlo Goldoni w polskim oświeceniu*; Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997. Jadwiga Miszańska, Monika Surma-Gawłowska *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. I (od XIII do XVIII wieku), Universitas, Kraków 2008.

SŁUGA DWÓCH PANÓW

Il Servitore di due padroni

komedia w trzech aktach

Przekłady: Jerzy Adamski, Edward Boyé, ZOFIA JACHIMECKA, Teofil Trzeciński, Alojzy Żółkowski i in.

Obsada: 10 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Wenecja 1746. Premiera polska: Lwów 1797.

Forindo napadnięty zniecka przez Fryderyka, brata swojej ukochanej Beatrycze, zabija go w bójkę. Obawiając się kary, ucieka do Wenecji. Za nim przyjeżdża przebrana za brata Beatrycze, by pomóc kochankowi i ocalić go przed sądem. Jako dwaj młodzieńcy, nic o sobie nie wiedząc, zatrzymują się w tej samej gospodzie i – znowu o tym nie wiedząc – przyjmują do służby tego samego służącego, Truffaldina.

„Cóż, miałem służyć, mogłem zabrać się do... ale do czego? Dzięki Bogu, nie umiem nic robić” – rozmyśla Truffaldino, a że nie jest pozbawiony sprytu, zabiera się do podwójnej służby.

Sytuacja jest skomplikowana. Pan Pantalone obiecał kiedyś Fryderykowi rękę swojej córki Klaryssy. Na wieść o śmierci wybranka zgodził się na zaręczyny dziewczyny z zakochanym w niej z wzajemnością Sylwiuszem. Dowiedziawszy się jednak, że Fryderyk żyje i przyjechał do gospody (tym Fryderykiem jest oczywiście Beatrycze) zrywa nowe układy.

A tu Truffaldino – nigdy nie będąc pewny, od którego ze swoich dwóch panów otrzyma polecenie – jeszcze bardziej wszystko komplikuje. Listy i pieniądze nie dostają się do właściwych rąk. „Czyżby to nie było ładnie jadać za dwóch, służyć za dwóch, koniec końcem dokonać czegoś wielkiego? Chodźmy po listy dla obu” – stwierdza radośnie Truffaldino i list do Beatrycze dostaje się do rąk Forinda. A więc Beatrycze jest tutaj, w męskim przebraniu – dowiaduje się zaskoczony Forindo. Wszystko płącze się nieznośnie, Truffaldino zaś tłumaczy swoim panom, że przyczyną pomyłek jest jego przyjaciel, nieporadny służący Pascal, którego on z dobroci serca wyręcza (a który w rzeczywistości wcale nie istnieje).

Tymczasem Beatrycze, widząc wielką rozpacz Klaryssy, gdy ojciec każe jej zerwać z ukochanym Sylwiuszem i poślubić mniemanego Fryderyka, w tajemnicy wyjawia jej prawdę. Zakochany Sylwiusz, zraniony w swoim poczuciu honoru, gotów jest bronić praw do ręki ukochanej. Wyciąga szpadę i zamierza się na Pantalone’a. Beatrycze, jako Fryderyk, wytrąca mu szpadę z dłoni, wtedy w obronie Sylwiusza staje z kolei Klaryssa, a Sylwiusz, widząc, że osłabła jej niechęć do protegowanego ojca, nie ufa już jej miłości. „Nienawidzę cię z całej duszy” – woła Sylwiusz. „Jesteś okrutny” – odpowiada Klaryssa. „To ty nauczyłaś mnie okrucieństwa.”

W przeżabawnej scenie Truffaldino w szalonym pośpiechu obsługuje obu panów, roznosząc im posiłki i podjadając po drodze, co się da. Następnie bierze się do czyszczenia ich garderoby. Oczywiście miesza rzeczy w obu kufrach. Portret Beatrycze znajduje się w kufrze Forinda, notes Forinda w kufrze Beatrycze. Kiedy obaj żądają od niego wyjaśnień, oświadcza każdemu oddzielnie, iż znaleziony przedmiot jest pamiątką po jego byłym, niedawno zmarłym panu.

Kochankowie, pogrążeni w rozpacz na wieść o swoich zgonach, wychodzą z pokoi, każdy ze sztyletem w dłoni, zamierzając zadać sobie śmiertelny cios. Lecz oto wpadają na siebie i sytuacja się wyjaśnia.

Truffaldino nadal tłumaczy na osobności każdemu z panów, że sprawcą wszystkiego jest nieszczęsny Pascal – sługa drugiego pana: „Żał mi go było, dlatego wziąłem winę na siebie. / Cóż to za czuła natura” – wzrusza się Forindo.

I pewnie do końca nie wyjaśniłaby się jego rola, gdyby nie wpadła mu w oko służąca Pantalone’a, Smeraldina. I kiedy już obie pary – Forindo i Beatrycze oraz Sylwiusz i Klaryssa – zamierzają połączyć się małżeńskim związkiem, Truffaldino nie chce pozostać w tyle. Czyją jednak żoną ma zostać Smeraldina? Czy służącego Beatrycze, czy służącego Forinda?

Truffaldino musi wreszcie wyjawic, że był sługą obu panów: „Lecz przynajmniej tym się szczycę – stwierdza – że nikt by tego nie wykrył, gdybym nie dał się sam poznać z miłości do kobiety”.

AWANTURA W CHIOGGI

La baruffe Chiozzote

komedia w trzech aktach

Przekład: Jerzy Jędrzejewicz.

Obsada: 10 ról męskich, 5 kobiecych, rybacy.

Premiera: Wenecja 1762. Premiera polska: Kraków 1953.

W rybackim miasteczku Chioggia leżącym nieopodal Wenecji kobiety czekają na powrót mężczyzn z połowu. Są wśród nich stateczne matrony i młode niezamężne dziewczęta. Siedzą razem przed domami na stołkach i robią koronki. Najważniejszym tematem są oczywiście chłopcy i rozważania o przyszłych małżeństwach. Lucietta jest już od dwóch lat zaręczona z Titem Nane, a Orsetta czeka na pierścionek zaręczynowy od Beppe. Młodziutka Checca nie może się doczekać chwili, gdy sama będzie miała zalotnika. Do pracujących kobiet zbliża się Toffolo, przewoźnik, który już zakończył pracę i ma ochotę trochę pogawędzić. Częstoje wszystkich pieczoną dynią i zaczyna flirtować z dziewczętami, zwłaszcza z Lucietą. Niewinna z początku rozmowa zostaje zakłócona coraz ostrzejszymi przytykami

ze strony dziewcząt zazdrosnych o zainteresowanie Toffola. W końcu dochodzi do wielkiej awantury, w której obrywa się także sprawcy całego zamieszania. Po odejściu przewoźnika i ochłonięciu dziewczęta postanawiają się pogodzić, a cały incydent zachować w tajemnicy.

Rybacy są już przy nabrzeżu i wyławowują z łodzi ryby. Jako pierwsze pojawiają się przy nich Pasqua i Lucietta. Nie mogą się powstrzymać i robią aluzje do niewłaściwego zachowania Orsetty i Toffola. Rozgniewany Beppe odgraża się: „Obie nagałałyście tyle, że gdyby mi się teraz Orsetta nawinęła pod rękę, tobym ją chyba wygrzmocił. I w ogóle znać jej nie chcę. A pierścionek wezmę i sprzedam”. Niedługo potem Libera i Orsetta odwiedzają się tym samym, oczerniając z kolei przed Titem Nane jego narzeczoną.

Tymczasem Toffolo, nieświadom zbierających się nad jego głową chmur, wyrzuca sobie, że niepotrzebnie umizgiwał się do zaręczonych panien, choć tak naprawdę jego zainteresowaniem cieszy się Checca. Postanawia się jej oświadczyć. Ku swojemu zdumieniu staje się przedmiotem ataku młodych rybaków. Dochodzi do bijatyki na kamienie i noże, do której włączają się także starsi. „Niech mnie raki zjedzą, jeśli ich wszystkich razem nie zaskarżę do sądu” – odgraża się Toffolo.

Swoje postanowienie wprowadza w czyn. Udaje się do kancelarii sądowej i składa skargę u koadiutora, zastępcy sędziego. Chce, żeby sąd surowo ukarał napastników – najlepiej, by ich skazał na dożywotnie galery. Podaje nazwiska awanturników i świadków napaści.

Lucietta i Pasqua znów siedzą przy krosnach na ulicy i czynią sobie wyrzuty z powodu nadmiernego gadulstwa. Pasqua stwierdza wprost: „Takie są nasze babskie charaktery: jeśli się nie wygadamy, to gotowaliśmy się ciężko rozchorować”. Ale na żal jest już za późno – oto nadchodzi Titta Nane i zrywa zaręczyny. Dumna Luccietta nawet nie próbuje się tłumaczyć ani go zatrzymać. Oddaje narzeczonemu wszystkie prezenty, zła, że tak łatwo dał posłuch plotkom. Nie pomagają perswazje rozsądnej i doświadczonej Pasquy, która próbuje pogodzić zaciętrzewionych młodych. Choć Luccietta płacze, a Titto grozi, że rzuci się do kanału, twarde obstają przy swoim.

Tymczasem koadiutor Isidoro rozprawia z padronem Vicenzem, jednym ze starszych rybaków. Obaj zdają sobie sprawę, że stała się rzecz błaha, niewarta zachodu, ale skoro wpłynęła skarga, nie obejdzie się bez procesu. Przerażone kobiety zgłaszają się do kancelarii, a Isidoro wzywa je kolejno na przesłuchania. Jako pierwsza idzie Checca, która w swojej prostolinijności opowiada, jak się rzeczy miały. Ale już następna dziewczyna, Orsetta, podejmuje sądowe gierki. Nie wie, po co ją wezwano, nic nie widziała, nikogo nie pamięta. Na pytanie odpowiada pytaniem. Umordowany Isidoro odsyła ją i wzywa jako następną donnę Liberę. Ta przyjmuje inną taktykę – udaje, że niedosłyszysz. Rozeźlony Isidoro dosyć ma już

bab i chce, żeby jako następnego przyprowadzić jakiegoś mężczyznę. Ma jednak pecha, bo następny jest padron Fortunato, który tak się jąka, że z trudem można go w ogóle zrozumieć. Doprowadzony do ostateczności koadiutor krzyczy: „Zwolnić świadków! Wypędzić wszystkie baby! Niech się natychmiast wynoszą! Nikogo nie potrzebuję”. Na szczęście przychodzi wiadomość, że pan naczelnik sądu przyjechał z Wenecji. Isidoro oddycha z ulgą.

Na ulicy miasteczka ciągle jest niespokojnie. Kobiety snują przypuszczenia co do dalszych losów swoich mężczyzn, rzucają na siebie nawzajem oskarżenia. Isidoro dochodzi do wniosku, że swary ustaną, gdy młodzi się pogodzą i gdy Checca zostanie wydana za mąż. Angażuje się zwłaszcza w to, by pomóc najmłodszej pannie, i obiecuje jej nawet dać pięćdziesiąt dukatów posagu. Ta niestety upartryła sobie Tittę Nane, więc Isidoro idzie do niego w swaty. On jednak, mimo gniewu, wciąż kocha Luciettę i nie chce nikogo innego. Isidoro musi się nieźle napocić, by wszystkich zadowolić. Wzywa do siebie mężczyzn, by z nimi w domowym zaciszu pertraktować zgodę. Zaciekłość rybaków i ich kobiet zaczyna go w końcu bawić, dlatego ucieka się do podstępu, lecz tylko po to, by nastąpił pokój. Nie jest jednak w stanie przewidzieć tego, że pozostawione na ulicy dziewczęta zaczną się najpierw wyzywać od śmierdziuchów, wiedźm i flejtuchów, a w końcu złapią za włosy i zaczną regularną bójkę. Jednak i z tym Isidoro zdoła się uporać. Będzie krążyć między zaciętrzewionymi stronami, cierpliwie negocjując, najpierw skojarzy małżeństwo Checci z Toffolem, a potem wezwie do siebie wszystkich i rozplątując nitki kłótni i intryg, doprowadzi do zgody. Na koniec każe przynieść butelki z winem, by wypić zdrowie młodych par. Wszyscy ruszą do tańca, zadowoleni z tak pomyślnego finału, choć jasno widać, że ich gorące temperamenty nieraz dadzą jeszcze znać o sobie.

CARLO GOZZI

1720–1806

Arystokrata (zubożały) z pochodzenia i konserwatysta z przekonań – także jeśli chodzi o poglądy na teatr – nie znosił ideałów Oświecenia i nowinek z Francji. Bronił więc narodowych tradycji komedii dell’arte, co sprawiło, że stał się największym antagonistą współczesnego sobie dramatopisarza i krajana Carla Goldoniego. Urodził się w Wenecji. Kiedy miał szesnaście lat, z powodu długów ojca musiał sobie szukać płatnego zajęcia. Przez trzy lata był żołnierzem

w pułku stacjonującym w Dalmacji, a następnie wrócił do Wenecji. Tu założył konserwatywne stowarzyszenie Accademia dei Graneleschi (1747), które jako główne cele stawiało sobie odrodzenie tradycji narodowych w literaturze oraz dbałość o czystość języka włoskiego. Wtedy też poświęcił się pisaniu, przede wszystkim dla teatru.

„Płaskim i pospolitym”, jak mawiał, mieszczańskim komediom obyczajowym swojego rywala Goldoniego przeciwstawił Gozzi pełne dziwów „baśnie sceniczne”, pisane z myślą o teatrach kontynuujących styl arlekinady. W latach 1761–1765 stworzył dziesięć takich baśni, są wśród nich: *Błękitny potwór*, *Miłość do trzech pomarańczy*, *Kruk*, *Król Jeleń*, *Turandot*. Tłumacz i krytyk Jerzy Jędrzejewicz pisał: „Są w tym świecie mówiące gołębie i śpiewające wody, i królowie zamienieni w zwierzęta, są tam posągi, które się śmieją, gdy usłyszą kłamstwo; są schody, które mają czterdzieści milionów siedemset dwa tysiące i cztery stopnie. Występują tam zaczarowane księżniczki, wezyrowie, rycerze, dziwotwory, magowie i ptaki, a ponadto – cztery znamienite maski: Truffaldino, Tartaglia, Brighella i Pantalone”.

Gozzi w pewnym momencie zatriumfował nad swoimi przeciwnikami literackimi, ale sam żył dłużej niż jego sukcesy. Zmarł w nieszczęściu i opuszczeniu. Dopiero później stał się ukochanym twórcą romantyków, przede wszystkim niemieckich. Goethego urzekła jego pogoda, wesołość i przekora – *Księżniczkę Turandot* w przekładzie Friedricha Schillera wystawił w swoim teatrze weimarskim. Gozzi był też natchnieniem kompozytorów klasycznych, by wspomnieć tylko opery Pucciniego (*Turandot*) czy Prokofiewa (*Miłość do trzech pomarańczy*).

Do najbardziej znanych dzieł nowatorskiego teatru pierwszej połowy XX wieku należy moskiewska inscenizacja *Księżniczki Turandot* opracowana przez Jewgienija Wachtangowa (1922). Przedstawienie grano do 1940 roku.

Baśnie sceniczne Gozziego do dziś są chętnie grane w teatrach polskich i na całym świecie. Przyciągają – jak piszą autorki historii teatru i dramatu włoskiego Jadwiga Miszańska i Monika Surma-Gawłowska – „swoim rozumieniem teatru postrzeganego jako sztuka czysta, nie wymagająca od widza identyfikacji z akcją, która dzieje się w czasie ahistorycznym, przestrzeni ageograficznej i łamie wszelkie bariery prawdopodobieństwa, zbliżając się do surrealizmu”.

Wybrana bibliografia:

Carlo Gozzi *Księżniczka Turandot*, PWST, Kraków 1965. *Najpiękniejsze baśnie (Ptak Zielonopióry, Turkusowy Potwór, Kruk, Królowa Wąż, Saboty Kazema, Król Jeleń, Miłość do trzech pomarańczy, Szczęśliwi żebracy)*, przeł. Agnieszka Piotrowska, BGW, Warszawa 1992.

Irena Sławińska *Kariera teatralna Gozziego w Polsce i gdzie indziej*, [w:] *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, IW PAX, Warszawa 1988. Jadwiga Miszańska, Monika Surma-Gawłowska *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. I (od XIII do XVIII wieku), Universitas, Kraków 2008.

TURANDOT

La Donna Serpente Turandot

tragikomiczna baśń chińska w pięciu aktach

Przekłady: Maria Olszańska, Joanna Walter, EMIL ZEGADŁOWICZ i in.

Obsada: 10 ról męskich, 4 kobiece, dworzanie, dworacy, służba.

Premiera: Wenecja 1762. Premiera polska: Kraków 1927.

Cztery postacie w strojach z komedii dell'arte – Pantalone, Tartaglia, Brighella, Truffaldino – przedstawiają publiczności baśń o Turandot, beztrząsanie kpiąc przy okazji z siebie, autora i bohaterów.

Wszystko jest jak w prawdziwej bajce: a więc piękna księżniczka, córka chińskiego cesarza, mała Turandot o okrutnym sercu, i wielbiciel starający się o jej rękę. Jest też piękny król Kalaf w łachmanach, wypędzony ze swojego królestwa, oraz oddany mu dawny wychowawca, który użycza wygnańcowi schronienia w swoim domu. Nikt dotąd nie mógł sprostać stawianym przez księżniczkę warunkom i już dwanaście głów nieszczęsnych śmiałków zdobi mury miasta.

Portret księżniczki dostaje się do rąk Kalafa, który oczywiście zakochuje się naprawdę śmiertelnie, bo chodzi i powtarza: „Śmierć albo Turandot”. Jeśli zdoła rozwiązać trzy zagadki, otrzyma rękę księżniczki, jeśli nie, jego głowa jako trzynasta ozdobi mury Pekinu. Król Kalaf oczywiście daje trafne odpowiedzi, a Turandot, która nienawidzi męskiego rodu, płacze i chce się zabić. To zbyt bolesny widok dla zakochanego Kalafa. Z kolei on daje jej szansę wyboru między nim a jego śmiercią. Jeśli księżniczka do jutra odgadnie jego imię – on chętnie odda głowę pod topór.

Król Kalaf jest piękny i serce Turandot dawno się poddało. Nie chce jednak przyznać się do tego nawet sama przed sobą, a duma nie pozwala jej zostać pokonaną na oczach całego dworu. Skazuje więc na straszne chińskie tortury wiernego wychowawcę, do królewicza zaś wysyła z różnymi poleceniami swoje niewolnice, by podstępem poznać jego imię. Wszystko jednak daremnie.

Dopiero gdy Adelma, księżniczka tatarska zakochana w Kalafie, chcąc, by zapomniał o miłości do Turandot, opowiada mu o jej okrucieństwie, mężczyzna woła w rozpacz: „O Kalafie, Kalafie!”. Tak zdradza swoje imię.

Adelma nienawidzi swojej pani. Jej brat poniósł przez nią śmierć, ojciec, pragnąc zemsty, wypowiedział wojnę cesarzowi, został jednak pokonany i zginął, ona zaś dostała się do niewoli. Nie chce więc dopuścić do małżeństwa Kalafa z księżniczką i zdradza jego imię.

Turandot odgrywa całą komedię: wchodzi na salę smutna, w żałobie i obwieszcza, że niestety niczego nie odgadła. Kiedy zakochany książę pada na kolana, księżniczka zwraca się do niego: „Kalafie!...”. Dwór jest przerażony, a królewicz wyciąga sztylet.

To już za wiele dla zakochanej córki cesarza Chin. Błaga, by się nie zabijał, i wyznaje mu swoją miłość. Wówczas po sztylet sięga zrozpaczona Adelma. Na prośbę Kalafa cesarz zwraca jej wolność.

Radosna wieść dociera do pałacu – ojciec królewicza, król Astrachanu, rozgromił wroga i wraca jako zwycięzca. Młoda para łączy się ślubem.

PIERRE AUGUSTIN DE BEAUMARCHAIS

(właśc. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais)

1732–1799

Wolter pisał o nim: „Co za człowiek! łączy wszystko: dowcip, powagę, rozsądek, wesołość, zdolność wzruszania, wszystkie rodzaje wymowy; miażdży przeciwników i daje lekcje swoim sędziom”.

Był synem zegarmistrza, podobnie jak Rousseau. Zgodnie z życzeniem ojca rozpoczął pracę w zawodzie, wkrótce jednak jego wynalazek – mikroskopijny zegarek w pierścionku ofiarowany Madame Pompadour – sprawił, że monarcha wezwał go na dwór. Rozpoczęła się jego burzliwa kariera awanturnika i finansisty, muzyka i kompozytora, królewskiego agenta politycznego i trybuna ludu. Mieszczanin z pochodzenia – nienawidził szlachty. Walczył z przywilejami dobrze urodzonych, wśród których z trudem torował sobie drogę. W końcu jednak, nie mogąc zwalczyć przywileju, poddał się mu. Kupił tytuł szlachecki i przybrał nazwisko de Beaumarchais – od nazwy jednej z posiadłości żony. Kiedy czyniono mu z tego powodu zarzuty, kpił albo pojedynkował się. Pisał też głośnie pamflety – atakował Marię Antonię, żonę Ludwika XVI, i sądownictwo francuskie.

Jego utwory *Cyrulik sewilski* (1775) i *Wesele Figara* (1781) stały się przewrotem w komediopisarstwie. Był mistrzem intrygi, która splota się i rozplata poprzez

mnóstwo komicznych sytuacji. Technika komplikowania sytuacji i ich rozwiązywania, logika, jasność, zwięzłość, dowcip i wdzięk dialogu na długie dziesiątki lat wyznaczyły drogę rozwoju komedii francuskiej.

O znaczeniu Beaumarchais rozstrzyga nie tylko literacki talent. Wszak on sam powiedział, że „teatr to olbrzym, który śmiertelnie rani tego, kogo ugodzi”. *Wesele Figara* traktuje się jako „zuchwałą” zapowiedź rewolucji francuskiej. Po raz pierwszy Beaumarchais przeczytał swój utwór w Comédie-Française w 1781 roku, ale do premiery nie doszło. Ludwik XVI powiedział: „To ohydne, nie pozwolę tego wystawiać. Żeby ta sztuka przestała być zagrożeniem, trzeba by wpierw zburzyć Bastylię. Autor kpi ze wszystkiego, co w naszym ustroju winno być otoczone szacunkiem”. Danton zaś stwierdził, że Figaro zabił szlachtę. Wedle zdania Napoleona ta sztuka to „rewolucja w działaniu”.

Zaciekła walka o dopuszczenie komedii na scenę trwała kilka lat. *Wesele Figara* trafiło do teatru 27 kwietnia 1784 roku. Publiczność jak nigdy przedtem szturmowała Comédie-Française: złamano kordon straży i żelazną kratę, ludzie dusili się w ścisku. Na scenie po raz pierwszy w historii teatru sługa Figaro mówił do swojego pana, hrabiego: „Cóżżeś uczynił dla zyskania przywilejów? Zadałeś sobie ten trud, aby się urodzić, nic więcej. Poza tym człowiek dosyć pospolicity, podczas gdy ja...!” – a słowa te publiczność przyjmowała z ogromnym aplauzem. *Wesele Figara* zagrano prawie siedemdziesiąt razy, co na owe czasy było wyczynem nie lada.

W Polsce komedię wystawiono już rok po paryskiej prapremierze. Arystokratyczna trupa aktorów zagrała *Wesele Figara* na Zamku Królewskim w Warszawie. Grano u nas również mniej znane dramaty pisarza: *Eugenię* i *Dwóch przyjaciół, czyli Kupca z Lyonu*, a nawet *Występną matkę*, nieudaną, ostatnią część trylogii o Figarze. Opera Salieriego *Axur, król Ormus* z librettem Beaumarchais należała do żelaznych pozycji repertuarowych osiemnastowiecznego teatru Bogusławskiego.

Akcja *Cyrulika sewilskiego* stała się kanwą libretta znakomitej opery Rossiniego pod tym samym tytułem; akcja *Wesela Figara* – do nie mniej znakomitej opery Mozarta. Od imienia bohatera sztuk Beaumarchais wziął swoją nazwę dziennik „Le Figaro” wydawany w Paryżu od 1826.

W 1996 Edouard Molinaro nakręcił film oparty na biografii dramaturga *Zuchwały Beaumarchais*.

Wybrana bibliografia:

Pierre Augustin de Beaumarchais *Szalony dzień, czyli Wesele Figara*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Ossolineum, Wrocław 1993. *Cyrulik sewilski*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Zielona Sowa, Kraków 2003.

Gustave Lanson, Paul Tuffrau *Historia literatury francuskiej w zarysie* PWN, Warszawa 1971. Michel Bouty *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995. Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2007.

CYRULIK SEWILSKI, CZYLI DAREMNA PRZEZORNOŚĆ

Le barbier de Seville

komedia w czterech aktach

Przekłady: TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Maciej Sosnowski i in.

Obsada: 8 ról i epizodów męskich, 1 kobieca.

Premiera: Paryż 1775. Premiera polska: Warszawa 1779.

Rzecz dzieje się w Sewilli. Młody, zamożny szlachcic hrabia Almawiwa kocha się w pięknej Rozynie. Dziewczyną opiekuje się – a w zasadzie więzi ją w swoim domu – stary doktor Bartolo; chciałby się z nią ożenić, by zgarnąć pokaźny majątek wychowanki. Hrabia krąży pod domem Rozyny przebrany za ubogiego studenta Lindora w nadziei na jakiś znak od ukochanej. Przypadkowo spotyka tam cyrulika Figaro, swojego dawnego służącego. Sprytny Figaro, który teraz pracuje dla don Bazylia, postanawia pomóc Almawiwie. Podczas ich rozmowy Rozyna rzuca hrabiemu liścik. „Chcesz pan nauczyć chytrą największą gąskę? Zamknij ją pod kluczem” – mówi na to Figaro. Za jego radą hrabia próbuje się dostać do domu Bartola, udając żołnierza szukającego noclegu, ale doktor nie kwateruje już wojska. Almawiwie udaje się jednak oddać liścik ukochanej, która w żołnierzu rozpoznała Lindora.

Tymczasem Bartolo dowiedział się, że hrabia jest w Sewilli, zdaje sobie też sprawę z tego, że Rozyna wpadła mu w oko. Niezwłocznie rusza w załoty. Bartolo: „Gdybyś ty mogła mnie kochać, ach! Jaka byś była szczęśliwa!”. Rozyna: „Gdyby pan mógł mi się podobać, ach! Jakbym pana kochała!

Hrabia nie daje za wygraną i znów próbuje dostać się do domu starego doktora. Tym razem przedstawia się jako pomocnik chorego don Bazylia (chorobę wmówił mu Figaro, dołączając pełną sakiewkę), nauczyciela śpiewu Rozyny, aby odbyć z ukochaną lekcję, a przy okazji zaplanować jej porwanie. Przedtem jednak, by zdobyć zaufanie Bartola, oddaje mu list dziewczyny do Lindora i mówi, że przejął go od Almawiwy. Rozyna i Lindor-Almawiwa ustalają szczegóły ucieczki, a cyrulik wykrada klucz do domu Bartola.

Podjęrliwy opiekun zorientował się jednak w całej sytuacji. Pokazuje Rozynie jej list i mówi, że zabrał go z rąk innej ukochanej Lindora. Zrozpaczona Rozyna uznaje, że jest oszukiwana, decyduje się więc na ślub z opiekunem. Zdradza mu też plan swojej ucieczki.

Nocą, w czasie burzy, pojawiają się Almawiwa z Figarem. Hrabia wyjaśnia zapłakanej Rozynie, że nie chciał być kochany jedynie z powodu swojego tytułu i fortuny, dlatego udawał biednego Lindora, lecz teraz chce ją poślubić jako hrabia Almawiwa. Tłumaczy też sprawę listu wykorzystanego przez Bartola.

Kiedy w domu pojawia się don Bazylion z rejentem sprowadzonym na polecenie doktora, zostaje przekonany – kolejną pełną sakiewką – by jako świadek podpisał przygotowany akt ślubny.

Do domu wpada Bartolo z urzędnikiem, który ma aresztować „napastników”, ale jest już po ślubie Rozyny z Almawiwą. Stary doktor z wściekłością wzywa pomocy, ale wszyscy, nawet don Bazylion, są przeciwko niemu. Wysiłki Bartola ostatecznie podsumowuje Figaro: „Kiedy młodość i miłość podadzą sobie ręce, aby oszukać starca, wszystko, co uczyni, aby temu przeszkodzić, można słusznie nazwać «daremna przezornością»”.

WESELE FIGARA, CZYLI SZALONY DZIEŃ

Le Mariage de Figaro

komedia w pięciu aktach (1778)

Przekłady: Franciszek Zabłocki, Ludwik Osiński, Wacław Grubiński,
TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Stanisław Hebanowski, Bohdan Korzeniewski i in.

Obsada: 11 ról męskich, 5 kobiecych, służba Almawiwy, wieśniacy.

Premiera: Paryż 1784. Premiera polska: Wilno 1786 (*Dzień swawoli albo Wesele Figara*).

Od wydarzeń opisanych w *Cyruliku sewilskim* minęły trzy lata. Hrabia Almawiwa, wielkorządca Andaluzji, ma za żonę Rozynę, zaś Figaro został burgrabią jego rodzowego zamku. Poza tym zakochał się – z wzajemnością – w pięknej Zuzannie, pokojówce hrabiny. Właśnie trwają przygotowania do ich ślubu. Gorące uczucia hrabiego do żony mocno straciły na sile, chciałby więc przywrócić prawo pierwszej nocy, które sam zniósł, pobierając się z Rozyną, i znaleźć się z Zuzanną w małżeńskim łożu.

Figaro dowiaduje się od narzeczonej o zamiarach hrabiego i oczywiście zastanawia się, jak pokrzyżować plany swojego pana. Ogólny nastrój miłosnych intryg udziela się wszystkim na zamku.

Na zakochanego Figara zagięła parol ochmistrzyni Marcelina, która kiedyś zajmowała się Rozyną w domu jej opiekuna Bartola. Obecny burgrabia dawno temu pożyczył od Marceli pieniądze i podpisał zobowiązanie, że jeśli nie zwróci długu, będzie ją musiał poślubić. Ochmistrzyni sprowadziła więc na zamek swojego byłego chlebowdawcę, by pomógł jej wyegzekwować przyrzeczenie Figara lub...

sam się z nią ożenił. Zuzannę nagabuje hrabia, w czym pomaga mu przekupny Bazylion, nauczyciel muzyki. Dziewczynę wielbi także paż Cherubin, który poza tym – z czego sam się zwierza – jest zakochany we wszystkich kobietach na zamku, łącznie z hrabiną i córką ogrodnika.

Tymczasem Almawiwa, który wkrótce ma zostać ambasadorem w Anglii, chce pozbyć się z domu Figara. Mianuje więc go swoim kurierem. Były cyrulik nie czuje się wyróżniony: „Ja będę się chlastał w błocie i nakręcał karku dla chwały twego rodu; pan raczysz łaskawie przyczynić się do pomnożenia mojego!”. I dodaje pod adresem swojego chlebobdawcy: „Cóżś uczynił dla zyskania przywilejów? Zadałeś sobie ten trud, aby się urodzić...”. A Figaro, „zgubiony w lada jakiej ciźbie, jedynie aby istnieć, musiał rozwinąć więcej talentów i rachuby, niż ich zużyto od stu lat, aby rządzić całą Hiszpanią!”. Jest pewny, że uda mu się sprostac swojemu panu w rozgrywce.

Na początek podrzuca hrabiemu liścik, pochodzący rzekomo od nieznanego wielbiciela Rozyny. Zazdrosny Almawiwa szaleje, podejrzewając żonę o niewierność, a równocześnie boi się, by nie wydały się jego zaloty do Zuzanny. Figaro wykorzystuje zamieszanie i w końcu uzyskuje zgodę na swoje małżeństwo, a także oficjalne zrzeczenie się hrabiego prawa pierwszej nocy.

Rozdrażniony hrabia jednak nie ustępuje. Ma jeszcze nadzieję, że Figaro przegra proces o dług wytoczony mu przez Marcelinę i będzie musiał ją poślubić. Tymczasem podczas rozprawy w sądzie okazuje się, że Figaro jest nieślubnym dzieckiem wierzycielki i... doktora Bartolo, porwanym dawno temu przez Cyganów. Marcelina natychmiast staje się zwolenniczką małżeństwa swojego syna z Zuzanną, tym bardziej, że oświadcza jej się Bartolo.

Trwają przygotowania do dwóch wesel, jednak Rozyna, wtajemniczona przez Zuzannę i Figara w sprawy męża, chce mu dać nauczkę. Pokojówka wysyła więc w tajemnicy – również przed przyszłym mężem – napisany przez hrabinę miłosny liścik, zapraszający Almawiwę na schadzkę w kasztanowej alei.

Figaro dowiedział się jednak o liście wysłanym do hrabiego; w końcu i on traci buńczuczność i robi się zazdrosny.

Zapada zmrok, w alei pojawia się pewny zwycięstwa Almawiwa. Przychodzą też hrabina i Zuzanna... w zamienionych sukniach. Jest wieczór, niewierny mąż, przekonany, że romansuje z pokojówką, z czułością zwraca się do własnej żony.

W pewnej chwili zauważa zbliżającego się Figara, flirtującego z Rozyną (czyli przebraną za nią Zuzanną) i wybuchą przekonany, że przyłapał hrabinę na zdradzie. Figaro (który rozwikłał już całą intrygę) mówi rozeźlonemu Almawiwie: „Pan hrabia panujesz tu nad wszystkimi, wyjąwszy nad samym sobą”.

Spisek pań się wyjaśnia. Skruszony hrabia przyrzeka żonie wierność, a Figaro może wreszcie poślubić Zuzannę.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

1749–1832

„Wszystkie znane moje utwory są tylko ułomkami wielkiej spowiedzi – mówił – a tematy do nich przynosi mi życie.” Uprawiał niemal wszystkie gatunki literackie swojej epoki: poezję, dramaty, powieści i satyry. Wprowadził na szczyty klasycyzm oświeceniowy, po jednej z najznakomitszych powieści miłosnych *Cierpienia młodego Wertera* (1774) został uznany za wodza okresu „burzy i naporu”, wreszcie stał się prawodawcą Romantyzmu.

Był nie tylko geniuszem literatury. Pełnił wiele ważnych funkcji na dworze księcia sasko-weimarskiego, dochodząc do rangi prezydenta Izby Finansów. Spod jego pióra wyszły liczne rozprawy naukowe – także do pism przyrodniczych (odkrył na przykład... kość międzyszczękową). Stworzył teorię kolorów, którą uważał za jedno ze swoich największych osiągnięć i która wywarła wpływ między innymi na twórczość Kandinsky’ego i Mondriana. Sam zresztą znakomicie rysował.

Urodził się we Frankfurcie nad Menem. Jego ojciec Johann Goethe był doktorem praw i adwokatem, matka Katherine Elisabeth Textor – córką burmistrza Frankfurtu. Miał wygodne, dostatnie dzieciństwo. Ojciec postanowił, że będzie uczył go w domu; była to gruntowna edukacja – łacina, greka, angielski, francuski, włoski, gramatyka, retoryka, przyroda, fizyka, matematyka, rysunek. Po latach Goethe wspominał, że za wypracowania często dostawał od ojca nagrody. Jako szesnastolatek zaczął studiować prawo w Lipsku (1765–1768), a także rysunek u Adama Oesera. Studia kontynuował w Strasburgu (1770–1771) – nie tylko prawo, ale również medycynę, anatomię i chemię. Wtedy wydał też pierwszy tomik wierszy lirycznych, które szybko zdobyły uznanie czytelników.

Po studiach praktykował jako prawnik w Wetzlarze, a jesienią 1772 roku wrócił do Frankfurtu. W 1773 wydał dramat prozą *Götz von Berlichingen* zainspirowany historią wojen chłopskich. Rok później opublikował pierwszą powieść – osnute na wątkach autobiograficznych *Cierpienia młodego Wertera*. Opisywała ona – w formie serii listów – nieszczęśliwą (zakończoną samobójstwem) miłość młodego Wertera do pięknej Lotty. Wzorem dla niej była Charlotte Buff, narzeczona jego przyjaciela, w której Goethe się zakochał i z powodu której opuścił Wetzlar. Krótko potem znów przeżywał miłosne zawirowania: zaręczył się z córką bogatego bankiera, Lili Schönemann. Do małżeństwa jednak nie doszło – Goethe zerwał zaręczyny i wyjechał do Szwajcarii.

Rok 1775 przyniósł ogromny zwrot w jego życiu. Goethe został zaproszony do Weimaru na dwór księcia Karola Augusta. Pełnił tu wiele publicznych funkcji – był członkiem rady miejskiej, dyrektorem dróg, zarządzał finansami miasta.

W okresie weimarskim powstały liczne liryki i ballady (*Król Olch, Rybak*) oraz dramaty (*Ifigenia w Taurydzie, Egmont, Torquato Tasso*). Pobyt w Weimarze to także kolejny związek Goethego – z Charlotte von Stein, żoną wielkiego koniuzszego księstwa Sachsen-Weimar-Eisenach (dzisiaj Turyngia), matką siedmiorga dzieci. Doskonale znała się na sztuce i literaturze, a ich związek trwał dwanaście lat. Choć podobno pozostał platoniczny, zachowały się listy Goethego, w których poeta wyznawał miłość Charlottcie. Pisali do siebie niemal codziennie, a listy czasem przewoził nawet pan von Stein. Romans zakończył się gwałtownie – Goethe niespodziewanie wyjechał z Weimaru (w 1786 – podróżował po Włoszech przez dwa lata). Charlotte nigdy mu tego nie wybaczyła – poleciła nawet synowi, by karawan z jej trumną nie przejeżdżał obok domu Goethego. Ich romans opisał Peter Hacks w sztuce *Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe* (1974).

Goethe przez całe życie flirtował, romansował, był zakochany, a każda z uwielbianych kobiet stawiała się jego muzą. Pierwsze liryczne wiersze napisał pod wpływem uczucia do Kätchen, córki właściciela domu, w którym mieszkał. Podczas studiów w Strasburgu jego wybranką była córka pastora, Friederike. Związek nie przetrwał, ale powstały kolejne liryki, ukochaną uwiecznił też w postaci Małgorzaty z *Fausta*.

W 1788 wrócił z Włoch do Weimaru, opublikował *Listy z podróży do Włoch*, pracował też nad *Faustem* – zajął się wyłącznie literaturą. Od 1791 roku kierował utworzonym właśnie królewskim teatrem weimarskim (aż do 1817). W tym czasie zaprzyjaźnił się i pracował z Friedrichem Schillerem; w latach 1798–1800 wydawali razem czasopismo „Die Horen”. Z tego okresu pochodzi satyryczny *Lis przechera* (1794), ballady (choćby *Uczeń czarnoksiężnika*), idylla *Herman i Doro* (1798), zbiór około trzystu liryków *Dywan Zachodu*.

W 1789 poznał Christiane Vulpius. Mieszkali w Weimarze bez ślubu, wywołując skandal. Pod naciskiem opinii publicznej pobraли się w 1806. Christiane urodziła jego jedyne go syna Augusta (zmarł w 1830).

Mając siedemdziesiąt cztery lata, Goethe flirtował z dziewiętnastoletnią Ulrike von Levetzow i nawet jej się oświadczył. Dostał kosza.

W 1808 Goethe wydał pierwszą część *Fausta* – dzieła, nad którym pracował całe życie. Zaczął kiedy miał dwadzieścia trzy lata, drugą część ukończył w 1832, tuż przed śmiercią. Prototypem postaci tytułowej był legendarny uczoney Gregorius Faustus (ok. 1480–1510), który zajmował się medycyną i astronomią; oskarżony o uprawianie czarów musiał uciekać z Wirtembergii. Bohater dzieła Goethego to symbol nieustannego zmagania się człowieka z tajemnicą egzystencji, poszukiwania sensu ludzkiego istnienia, walki z ograniczeniem możliwości poznawczych człowieka.

Puszkina nazwał *Fausta* „największym tworem ducha poetyckiego”; Chopin – „straszliwą, ale wspaniałą fantazją”; Thomas Mann – „klasycznym poematem niemieckości i ludzkości, który otwiera się tak, jak otwiera się Biblię, aby znaleźć w nim pocieszające i potężne wyrazy humanizmu”.

Sam poeta pisał tak: „Pierwsza część *Fausta* jest niemal całkowicie subiektywna: wszystko to płynie z ducha jednostki pochłoniętej namiętnością, której półmrok tak miły bywa człowiekowi. W drugiej części nie ma już prawie nic subiektywnego, przedstawiony jest w niej świat wyższy, szerszy, jaśniejszy, mniej oddany namiętnościom, i ten, kto się w życiu nie rozejrzał i nic nie przeżył, nie potrafi jej zrozumieć”.

Faust przełamuje reguły i zwyczaje poetyki klasycznej, rozpoczynając erę dramatu romantycznego; składa się z wielu scen, często mocno ze sobą kontrastujących. Wypełniają je obrazy wyobraźni, przypominające wierzenia ludowe lub wizje starych filozofów. Uniesienia, uczucia i wzloty myśli sąsiadują z filozoficzną ironią i realistycznymi scenami z życia. Ten zamierzony nieład kompozycyjny jest oczywiście podporządkowany głównej idei dzieła.

Ostatnie lata życia Goethe spędził w Weimarze. Do końca pozostał aktywny. Napisał autobiografię *Z mojego życia*. *Zmyślenie i prawda* i ukończył powieść *Lata wędrówki Wilhelma Meistra*. Osłabiony licznymi chorobami zapadł na zapalenie płuc i zmarł. Tuż przed śmiercią miał wypowiedzieć traktowane dziś symbolicznie słowa *Mehr Licht!* (Więcej światła!). Zgodnie z wolą pisarza druga część *Fausta* ukazała się po jego śmierci (1832).

Motywy z *Fausta* były wielokrotnie wykorzystywane w literaturze i sztuce. Christopher Marlowe napisał dramat *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, Oscar Wilde *Portret Doriana Graya* (1891), a Thomas Mann *Doktora Faustusa* (1947); film *Faust* nakręcił Friedrich Murnau (1926), *Urok szatana* René Clair (1950), a *Upiora z raju* Brian De Palma (1974); operę *Faust* skomponował Charles Gounod (1859), zaś *Potępienie Fausta* Hector Berlioz (1893).

Wybrana bibliografia:

Johann Wolfgang Goethe *Z mojego życia*. *Zmyślenie i prawda*, PIW, Warszawa 1957. *Ifigenia w Taurydzie*, przeł. Edward Csato, Ossolineum, Wrocław 1965. *Faust*, cz. I i II (przeł. Feliks Konopka), PIW, Warszawa 1993. *Faust* (przeł. Emil Zegadłowicz), Wydawnictwo Akademia, Toruń 1994. *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, oprac. Olga Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1996. *Faust*, przeł. Krzysztof Lipiński; Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1996. *Faust*, przeł. Jacek St. Buras, post. Józef Tischner, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997. *Dramaty (Egmont, Stella, Torquato Tasso, Faust)*, wybór i oprac. Stefan Kaszyński. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002. *Faust*, przeł. Adam Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2006.

Klasycyzm niemiecki. Życie i twórczość Goethego i Schillera, wybór i oprac. Günter Albrecht, Johannes Mittenzwei, PIW, Warszawa 1970. *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*, [w:] Jerzy Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984. Marian Szyrocki *Johann Wolfgang Goethe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987. Maria Janion „Faust”: *tragedia antropologiczna*, „Dialog” nr 9/1989. Leszek Kołakowski *Faust*, „Dialog” nr 9/1989. Krzysztof Lipiński *Bóg, szatan, człowiek. O „Fauście” J.W. Goethego. Próba interpretacji*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Rzeszów 1993. Mirosław Kocur *Faust w końcu wieku XX*, „Notatnik Teatralny” nr 7/1993. Włodzimierz Szturc „Faust” *Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Universitas, Kraków 1995. Norbert Oellers, Robert Steegers *Spotkajmy się w Weimarze. Literatura i życie za czasów Goethego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004. Krzysztof Lipiński *Rzecz o „Fauście”*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 2004. Jacek Bolewski *Głębia Goethego*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2004. Agata Dąbek *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

FAUST

Pierwsza redakcja tragedii, *Pra-Faust* lub *Ur-Faust*, pochodzi z 1773 roku; następnych parę scen, *Fragment*, ukazało się w 1780; *Posłanie*, *Prolog w niebie* i *Prolog w teatrze* powstały w 1797; całość części pierwszej *Fausta* ukazała się w 1808, a część druga w 1832.

Przekłady: Maciej Z. Bordowicz, Jacek St. Buras, Ludwik Jenike, Franciszek Jezierski, Feliks Konopka, WŁADYSŁAW KOŚCIELSKI, Józef Paszkowski, Adam Pomorski, Emil Zegadłowicz i in.

Premiera: Braunschweig 1829. Premiera polska: Lwów 1865.

Po otwierającym tragedię wierszu „Posłanie” następuje: „Prolog w teatrze”. Dyrektor teatru chciałby wystawić utwór „we wszystkim nowy, a zarazem niepozabawiony sensu”, pragnie bowiem służyć tłumowi, „co żyje i innym żyć daje”. Poeta nie chce słyszeć o zgrai widzów, uważa, iż „prawdziwa wartość w potomność przechodzi”, tylko twórca zdolny jest dać w swoim dziele odpowiednik harmonii świata, dlatego też jest najwyższym wcieleniem człowieczej mocy. Wesolek dowodzi, że „każdy to widzi, co sam nosi w duszy”, broni widzów – należy im się zabawa, ich obecność na świecie także w końcu jest coś warta. Dyrektor zamyka dysputę, wydając rozporządzenie o rozpoczęciu przedstawienia i zapowiadając widowisko rozgrywające się w niebie, na ziemi i w piekle.

Prolog w niebie. Mefistofeles bawi rozmową Pana Zastępów, opowiadając mu o ludziach, którzy niegorzej mogliby żyć na ziemi, gdyby nie byli obdarzeni „światłością bożą”, to znaczy rozumem; źle go używając, stają się gorsi od zwierząt i budzą politowanie nawet diabła. Pan wskazuje na Fausta, który choć błędzi

jak każdy człowiek poszukujący, będzie jednak zbawiony. Mefistofeles proponuje zakład. Podejmuje się zawładnąć ostatecznie Faustem, pod warunkiem że dostanie w ręce jego życie, „gdyż z umarłymi, jak dotąd, chętnie się nie zadawał”. Pan godzi się, jest spokojny, że człowiek kierowany mrocznymi popędami potrafi w końcu rozeznąć prawą drogę. Władca Zastępów uprzejmie rozmawia z szatanem, lubi bowiem kpiarzy, zresztą zło piekielne służy w efekcie dobru, pobudzając do działania ospałą ludzkość.

Tragedii część pierwszą rozpoczyna Noc. Doktor Faust rozpamiętuje w swojej pracowni dotychczasową drogę życia. Poznał prawa medycyny, teologii i filozofii – dowiedział się wreszcie tego, że poznanie ludzkie jest ograniczone. Nie zdołał zyskać fortuny ani zaszczytów. Ciągłe jeszcze pragnie ogarnąć nieskończoność natury, „ziemi szczęście i jej męczarnie”. Chwycił się więc magii, za pomocą tajemnych znaków wywołuje Ducha Ziemi i zamierza dorównać mu potęgą, ale nie potrafi wyjść zwycięsko ze spotkania. Uważał się za nadczłowieka, teraz wobec spraw nieogarnionych widzi się karłem. Podnosi już do ust czarę z trucizną, ale radosny śpiew zwiastujący święto Zmartwychwstania powstrzymuje go od samobójczej decyzji.

Przed bramą miejską przechadza się świąteczny tłum czeladników, szolarzy, dam i mieszczek. Krzyżują się żarty i zaczepki, rozbrzmiewa piosenka żołnierzy. Wśród tego gwaru Faust dobrze się czuje: tu każdy pragnie rozrywki, tu może czuć się człowiekiem jak wszyscy. Towarzyszący mu uczeń Wagner, „suchy mędrak”, z wyższością patrzy na wesołość i gminne śpiewy. Doktor zwraca uwagę na czarnego pudła, który „coraz bliżej nas okrąża”. Zabiera psa do domu.

Pracownia. Faust studiuje Nowy Testament. Rozpamiętując werset „Na początku było Słowo”, wnika w istotę treści i odczytuje ją wreszcie jako: „Był na początku czyn”. Kiedy pudel niesfornym zachowaniem przeszkadza mu w rozmyślaniach, Faust ima się egzorcyzmów, przeczuwając zaklętą w zwierzęciu diabelską siłę, „która wciąż złego pragnie, a dobro wciąż działa”. Czarny pies okazuje się Mefistofelem, który pod wpływem magicznych zaklęć przekształca się w wędrownego studenta. Przedstawia się jako duch sprzeczności, jest częścią mroku, z którego powstało światło, pragnąłby zagłady świata i drażni go, że nie potrafi tego dokonać. Z powietrza, ziemi i wody rodzi się bowiem coraz to nowe życie, jedyną własnością szatana pozostał płomień. Po zawarciu znajomości Mefistofeles wymyka się ukradkiem; zdążył zasiać w umyśle Fausta pomysł paktu z piekłem.

Pracownia. Mefistofeles zjawia się powtórnie, tym razem w szatach światowego kawalera. Wie on, że Faust rad by „wszystkie ziemskie zagarnąć rozkosze”, proponuje mu więc, aby zechciał „doświadczyć, co życiem zowią”. Oferuje swoje usługi i towarzystwo: spełni każde życzenie, w zamian żąda równego oddania się

i posłuszeństwa na drugim brzegu istnienia. Faust idzie o zakład, że nie pozwoli się pograć w gnuśnym używaniu i samozadowoleniu, nie przestanie dążyć do osiągnięcia kolejnych celów. Warunkiem zwycięstwa diabła jest wypowiedzenie do przemijającej chwili słów: „Trwaj, jesteś taka piękna”. Umowa zostaje zawarta oraz poświadczona na byle jakim świstku kropelką krwi Fausta. Diabeł cieszy się po cichu, że jego ofiara weszła na drogę pogardy dla rozsądku i nauki, owych najwyższych sił człowieka.

Mefistofeles w przebraniu Doktora przyjmuje wędrownego ucznia. Roztrząsając istotę logiki, metafizyki, prawa, teologii i medycyny – drwi z wszystkich tych nauk, kończąc wykład stwierdzeniem: „Każda teoria jest szara. Ale zielone – życia drzewo”. Na prośbę Ucznia wpisuje mu do kajetu biblijną dedykację: „Będziecie jak Bóg świadomi dobra i zła”.

Piwnica Auerbacha w Lipsku. Tu zjawia się Faust, płynąc swobodnie przez powietrze na rozłożonym płaszczu diabła. Mefistofeles wprowadza Fausta w wesołe grono studentów i hulaków, by zobaczyć, „jak lekko życie może być ujętym”. Ballada o pchle odśpiewana przez przybysza budzi powszechny zachwyt, ale jego szatańskie sztuczki z winem tryskającym ze stołu wprowadzają zamieszanie wśród gości. „No proszę, jakże tu nie wierzyć w cuda?” – wzdycha jeden ze studentów.

Kuchnia Czarownicy. Tu przy pomocy Koczkodana i Koczkodanicy z młodymi Koczkodanietami stary Faust zostaje zamieniony w młodzieńca. Doktor buntuje się przeciwko „bredniom dzikich guseł”, ale nie potrafi oderwać oczu od obrazu pięknej twarzy kobiecej migocącego na dnie zwierciadła Czarownicy. Mefistofeles wie już, że odmłodzony Faust gotów jest teraz w każdej kobiecie zobaczyć ideał pięknej Heleny.

Ulica, na której cudownie odmłodzony Faust spotyka niewinną dziewczynę. „Tę dziewczkę posiąść muszę” – mówi do Mefistofelesa, a diabeł wymyśla intrygę umożliwiającą uczonemu zdobycie Małgorzaty.

Wieczór. Do schludnego domku Małgorzaty uwodziciele podrzucają puzdro klejnotów. Dziewczyna znajduje tajemniczy podarek i zachwyca się świecidełkami.

Przechadzka. Mefistofeles dławi się wściekłością, gotów byłby oddać się diabłu, gdyby sam nim nie był. Oto matka Małgorzaty ofiarowała skarby księdzu, wietrząc w nich nieczystą siłę. Faust żąda ponowienia daru. Mefistofeles drwi z niego: człowiek ogłupiały miłością gotów gwiazdy i słońce puścić z dymem, „ot, lubej swojej ku zabawie”.

Dom Sąsiadki, Marty Szwerdtlein. Kusicielowi łatwo jest przekonać podstarzałą kobietę opuszczoną przez męża. Zgadza się patronować romansowi.

Ulica. Diabeł żąda, by Faust pomógł mu w pozyskaniu zaufania Marty przez poświadczenie o śmierci jej męża. Uczony z oburzeniem odrzuca propozycję

kłamstwa. „Świętoszku! – woła Mefistofeles – czyś nie rozprawiał po wielokroć o tajemnicach świata, Boga i duszy ludzkiej, wiedząc o nich akurat tyle, co o Szwerdtleina zgonie!”

Ogród. Dochodzi do spotkania Fausta i dziewczyny. Doktor widzi w Małgorzacie anioła, którego jedno spojrzenie więcej daje niż „świata tego mądrość cała”. Czułe słowa przechadzającej się pary przeplatają się z dialogami toczonymi przez Martę i Mefistofelesa. Gdy młodzi wreszcie się porozumiewają, diabeł konkluduje: „To zwykły świata bieg”.

Domek w ogrodzie. Tu następuje czułe pożegnanie zakochanych.

Las i jaskinia. Doktor wśród pustkowia wspomina Ducha Ziemi, który rozłożył przed nim bogactwa natury i przydał mu towarzysza – diabła, tak niezbędnego, choć pełnego pogardy. Uwiedzenie Małgorzaty będzie ofiarą złożoną piekłu. Faust to rozumie, ale nie potrafi wyrzec się rozkoszy. Mefistofeles odrywa go od rozmyślań i obiecuje pociechę: „Niesmaczniejszego nic na świecie nie ma nad diabła, kiedy zrozpaczony”.

Pokój Małgorzaty. Dziewczyna śpiewa przy wrzecionie piosenkę o bezpowrotności mijających chwil.

Ogród Marty. Małgorzata pragnie się dowiedzieć, czy jej wybrany wierzy w Boga. Uczony w dialektycznym wywodzie podważa sens tak postawionego pytania, twierdząc, że „uczucie wszystkim jest, a nazwa – brzęk i dym, co niebios żary ćmi”. Małgorzata z niechęcią wyraża się o nieodłącznym towarzysz Fausta; nigdy jeszcze nie spotkała kogoś tak odpychającego. Mężczyzna uspokaja ją i umawiają się na nocną randkę.

Przy studni. Jedna z dziewcząt oddała się uwodzicielskiemu kochankowi, jej los obudził powszechne drwiny ludzi gotowych ją prześladować. Wszystko to słyszy Małgorzata. Wie, że popełniła podobny grzech, lecz „wszystko, co mi gotowało zgubę, Boże, tak było dobre! Ach tak lubę!”.

Międzymurze. Przed figurą Matki Boskiej Bolesnej zrozpaczona Małgorzata błaga o zmiłowanie.

Noc. U drzwi Małgorzaty zjawia się jej brat, żołnierz Walenty. Wie już o upadku siostry, postanawia zemścić się na uwodzicielu. Faust instruowany przez Mefistofelesa zabija mściciela, który przed śmiercią przeklina grzesznicę, przepowiadając jej dołą ładacznicy.

Katedra. Matka Małgorzaty zmarła od usypiającego leku podanego jej przez córkę, a dostarczonego przez Fausta po to, aby mogła wymykać się do niego nocą. Nad nieszczęsną matkobójczynią grzmi muzyka organów i łaćńskie pienia: „Dies irae, dies illa”.

Noc Walpurgi w górach Harzu. Odbywa się nieokiełznany sabat czarownic, szatanów, filozofów i wszelkich maszkar. Faust daje się porwać w szalony taniec pięknej kobiecie, której pośród płasów niespodzianie wyskakuje z ust czerwona mysz. Nawet Mefistofeles przyznaje: „Zbyt dziko tutaj dla mnie”. Udają się więc do miejscowego teatru potępieńców. Dyrektor zapowiada sztukę: „Sen nocy Walpurgi albo Oberona i Tytanii złote gody”. Jest to zbiór aluzji do współczesnych prądów umysłowych, dysputę toczą: Dogmatyk, Idealista, Realista, Supernaturalista i Sceptyk. Na koniec chmury i mgły rozpędza wiatr – wszystko się rozwiewa.

Pochmurny dzień. Pole. Faust dowiadyuje się o uwięzieniu Małgorzaty. Dziewczyna utopiła swoje nowo narodzone dziecko i została skazana na śmierć. Doktor wybucha wściekłym gniewem na Mefistofelesa, ale diabeł stwierdza obojętnie: „Nie pierwsza ona” – i wyrzuca Faustowi nieumiejętność zrozumienia żartu, jakim jest los ludzki: „Chcesz latać, a miewasz zawroty”. Kochanek poczuwa się do obowiązku uwolnienia skazanej, diabeł niechętnie służy mu pomocą.

Noc. Otwarte pole. Faust i Mefistofeles, pędząc na karych koniach, widzą po drodze przygotowania na miejscu kaźni.

Więzienie. Obłąkana Małgorzata śpiewa pieśń o swoim dziecku, które utopiła, i o martwej matce. Faust przygotowuje jej ucieczkę, ale dziewczynie sumienie nie pozwala z tego skorzystać; czyniła wszystko z naiwności serca, oddaje się sądowi Boga. Głos z góry orzeka: „Ocalona!”. Mefistofeles uprowadza Fausta, niknący Głos z wewnątrz wzywa uchodzącego jego imieniem: „Henryku! Henryku!”.

FRIEDRICH SCHILLER

1759–1805

Najwybitniejszy obok Goethego przedstawiciel niemieckiego klasycyzmu, poeta, prekursor dramatu romantycznego, autor licznych rozpraw historycznych (*Dzieje wojny trzydziestoletniej*) i estetycznych (*Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*).

Urodził się w Marbach w Wirtembergii. Był synem felczera wojskowego. Chciał zostać pastorem, ale uniemożliwił mu to najwyższy przełożony ojca książę Karol Wirtemberski, który zażądał, by Fryderyk kształcił się w jego akademii wojskowej w Stuttgarcie. Ojciec poety protestował, ale bezskutecznie. Schiller został zmuszony do studiów na wydziale prawniczym (1773), dwa lata później zamienił je na medycynę.

Pierwsze wiersze wydrukował w „Schwäbisches Magazin” w 1776. Wtedy też zaczął pisać dramat *Zbójcy*. Wątki zaczerpnął z opowiadania Christiana Schuberta, poety i publicysty, którego – za wystąpienia przeciwko despotyzmowi – książe Karol Wirtemberski osadził na dziesięć lat w twierdzy. Prace nad sztuką postępowały powoli, ponieważ surowy regulamin szkolny nie przewidywał zbyt wiele wolnego czasu dla studentów. Schiller ukończył akademię w 1779, po czym musiał przyjąć źle płatną posadę wojskowego medyka w Stuttgarcie.

Ostateczna wersja *Zbójców* powstała w 1781. „Przeciw tyranom” – brzmi motto dramatu podejmującego rozważania na temat wolności człowieka, a bohater dramatu, Karol Moor, mówi: „duch mój pragnie czynów, mój oddech chce wolności (...) Ludzie przysłanili mi człowieczeństwo”. Rok później Schiller przyjechał na premierę *Zbójców* w teatrze w Mannheim. Przesłanie sztuki wyrażające bunt przeciwko ówczesnym stosunkom społecznym wywołało entuzjazm publiczności, ale władze na dwa tygodnie aresztowały Schillera, zabroniono mu kontaktów z zagranicą (Mannheim należało do Badenii), a także publikowania dalszych prac. Wtedy uciekł ze Stuttgartu. Wybrał życie niepewne, ale wreszcie czuł się wolny – jako twórca i człowiek. Tułał się od miasta do miasta (był między innymi w Lipsku i Dreźnie), aż w końcu dotarł do Weimaru (1787). W tym czasie powstały: „tragedia mieszczańska” *Intryga i miłość* (1784), skierowana przeciwko obłudzie arystokracji i panującym w Niemczech stosunkom społecznym, oraz napisany wierszem *Don Karlos* (1787). Oba kontynuowały przesłanie *Zbójców*.

W Weimarze Schiller zaprzyjaźnił się z Goethem, zaczęli także współpracę w królewskim teatrze. Zaadaptował na scenę dramaty Goethego, między innymi *Ifigenię w Taurydzie* i *Egmonta* oraz *Fedre* Racine’a i *Makbeta* Szekspira. W 1789 roku został wykładowcą historii i filozofii w Jenie, gdzie pisał prace historyczne i studiował pisma Kanta. W 1799 znów zamieszkał w Weimarze. Pod wpływem Goethego wrócił do twórczości literackiej. Powstały wtedy liczne liryki, słynne ballady (*Rękawiczka*, *Graf Habsburg*, *Pierścień Polikratesa*, *Pieśń o dzwonie*), a także dramaty – wyłącznie o tematyce historycznej – trylogia *Wallenstein* (1800); *Maria Stuart* (1801); *Dziewica Orleańska* (1802); *Wilhelm Tell* (1804), niedokończony *Dymitr* (1805). Zmarł w Weimarze na gruźlicę w wieku niespełna czterdziestu sześciu lat.

Mimo nadmiernej rozlewności i skłonności do komplikowania fabuły twórczość Schillera jest do dziś obecna na scenach teatralnych, a jego wpływu na romantyzm europejski – w tym Mickiewicza i Słowackiego – nie da się przecenić.

Na kanwie *Zbójców* i *Don Karlosa* powstały dwie opery Giuseppe Verdiego. Poemat Schillera *Oda do radości* (1786) został włączony przez Beethovena do finału jego IX Symfonii. Instrumentalna wersja tej kompozycji jest dziś hymnem Unii Europejskiej.

Wybrana bibliografia:

Friedrich Schiller *Maria Stuart*, przeł. Witold Wirpsza, Ossolineum, Wrocław 1972. *Don Carlos, Wilhelm Tell*, PIW, Warszawa 1975. *Dzieła wybrane* t. II (dramaty: *Zbójcy, Intryga i miłość, Don Carlos, Wallenstein, Wilhelm Tell*), przeł. Michał Budzyński, Jerzy Gawroński, Zbigniew Krawczykowski, Włodzimierz Lewik, Artur Marya Swinarski, oprac. Stefan Kaszyński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Anna Miłska *Fryderyk Schiller*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1954. Marian Szyrocki *Dzieje literatury niemieckiej* t. I-II, PWN, Warszawa 1969–1972. Marek J. Siemek *Fryderyk Schiller*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970. *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, oprac. Olga Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1996. Kinga Kaśkiewicz *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004. *Friedrich Schiller. W dwusetną rocznicę śmierci* (red. Grażyna Barbara Szewczyk, Renata Dampc-Jarosz), Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2006.

ZBÓJCY

Die Räuber

dramat w pięciu aktach, piętnastu odsłonach

Przekłady: MICHAŁ BUDZYŃSKI, Jacek St. Buras, Jan Nepomucen Kamiński, Feliks Konopka.

Obsada: 15 ról męskich, 1 kobieca, rozbójnicy, służba hrabiego.

Premiera: Mannheim 1782. Premiera polska: Warszawa 1803 (*Rabusie*).

Dramat opiera się na konflikcie braci, Franciszka i Karola Moorów. Są swoimi przeciwieństwami. Ten pierwszy, młodszy, jest szpetny fizycznie, odpychający dla ludzi i chorobliwie zazdrosny o starszego – o majątek, który odziedziczy po ojcu, o jego powodzenie u kobiet. Karol, który studiuje w Lipsku, ma wszystko, czego brakuje Franciszkowi – urodę, silny charakter, a w życiu kieruje się miłością i honorem. Ma także piękną narzeczoną Amalię, mieszkającą wraz z ojcem braci i Franciszkiem w rodowym zamku we Frankonii.

Młodszy syn hrabiego Moora knuje intrygę, by usunąć ze swojego życia Karola i przejąć wszystko, co do niego należy. Dostarcza ojcu fałszywy list, w którym oczernia brata. Ma nadzieję, że hrabia wyrzeknie się starszego syna. Stary Moor poleca jednak Franciszkowi, by upomniął Karola, ale „nie przywodził go do rozpaczy...”.

W Lipsku Karol siedzi z przyjaciółmi w karczmie i snuje marzenia o idealnym państwie. Nadchodzi list napisany przez Franciszka – stary hrabia przeklina w nim i wydziedzicza starszego syna. Karol czuje się niesprawiedliwie osądzony i w pierwszym odruchu chce się zemścić na rodzinie: „Bodajbym był

niedźwiedziem, aby wszystkimi z północy niedźwiedziami poszczuć to mordercze plemię”. Obecny w karczmie przyjaciel namawia go do założenia bandy zbójców. Moor odpowiada: „Ludzie ludzkość mi skradli, gdym się do ludzkości odwoływał; precz więc ode mnie litości ludzka i pobłażanie (...) Przysięgam być dowódcą waszym aż do śmierci”. Ruszają w czeskie lasy, by żyć poza prawem i na własny sposób walczyć przeciwko niesprawiedliwemu porządkowi społecznemu.

Tymczasem we Frankonii Franciszek zastanawia się, „czym zastąpić braki serca i ciała”. Odpowiedź brzmi: majątkiem! Na drodze do jego zdobycia stoją jednak ojciec wraz ze swoim nieślubnym synem Hermanem, zgorzkniałym i ponurym, odkąd Amalia odrzuciła jego zaloty. Franciszkowi bez trudu udaje się go zmienić w posłusznego pomocnika. Próbuje też wszelkimi sposobami zdobyć Amalię, jednak dziewczyna z odrazą wskazuje mu drzwi.

Wreszcie młodszy Moor każe Hermanowi przebrać się za towarzysza Karola i przekazać hrabiemu wiadomość, że syn zginął na polu walki. Następnie zamurrowuje ojca w wieży, by zmarł z głodu. Nareszcie poddani będą drzeć przed Franciszkiem: „Bładość ubóstwa i strach niewolniczy to kolor mój – w taką liberię każę was wszystkich poubierać”.

Tymczasem Herman, niepokojony wyrzutami sumienia, wyznaje Amalii, że jej narzeczony i stryj żyją. Sam potajemnie zakradał się do uwięzionego starca i przynosił mu jedzenie.

Na zamek we Frankonii przybywa Karol wraz ze swoją bandą. Minęło wiele lat, odkąd po raz ostatni odwiedził rodzinną siedzibę, może więc udawać hrabiego Branda bez obawy rozpoznania. Na jego widok Franciszka ogarnia jednak niewytłumaczalny strach. Zmusza więc sługę, by zamordował gościa. Stary Daniel poznaje jednak Karola. Z jego zwierzeń Moor dowiaduje się prawdy o młodszym bracie. Budzą się w nim wątpliwości – chciał zostać „szlachetnym rozbójnikiem”, nieść sprawiedliwość skrzywdzonym i kary ciemieżycielom, ale niesie innym tylko cierpienie. W rozmowie z narzeczoną mówi: „...*cóż gdyby twój kochanek, pani, pocałunki twoje morderstwami liczył? Biada mojej Amalii. Nieszczęśliwa to dziewczyna*”.

Franciszka zadręczają koszmarnie przywidzenia, miota się po komnatach, słyszy, jak wejście do zamku szturmują zbójcy Karola. Załamany, sam dusi się sznurem.

Karol przyznaje się na wpół obłąkanemu ojcu do zbójckiego procederu, co zabija starego Moora. Chciałby – dla Amalii – porzucić bandę i zacząć nowe życie, ale wiąże go przysięga złożona towarzyszom. Nie widząc innego wyjścia, Karol zabija ukochaną. W końcu, świadomy tego, że czyniąc zło, nie zaprowadzi sprawiedliwości, wyznaje: „O, szalony głupiec ze mnie, żem myślał ohydnyimi czynami świat upiększyć, a bezprawnością prawo utwierdzać (...) Oto dwu ludzi takich jak

ja cały moralny porządek świata ze szczętem wywrócić zdoła”. Postanawia oddać się w ręce poszukujących go władz.

INTRYGGA I MIŁOŚĆ

Kabale und Liebe

tragedia mieszczańska w pięciu aktach, ośmiu odsłonach

Przekłady: MICHAŁ BUDZYŃSKI, Jan Nepomucen Kamiński, Józef Korzeniowski, Artur Maria Swinarski, Julian Tuwim i in.

Obsada: 6 ról męskich, 4 kobiece, pokojowi, straż, służba.

Premiera: Frankfurt nad Menem 1784. Premiera polska: Lwów 1818.

(Podstęp i miłość).

Niemiecki książę spotyka w Hamburgu piękną wygnankę, angielską księżniczkę Elżbietę Norfolk, będącą na skraju nędzy i myślącą o samobójstwie. Ofiarowuje jej miejsce faworyty, które księżniczka przyjmuje.

Mija czas i Elżbieta – dotychczas chłodno rozpatrująca dobre i złe strony zajmowanej pozycji – jednak się zakochuje. Wybrankiem Lady Milford, bo tak się dziś nazywa, jest syn prezydenta księstwa, dwudziestoletni major Ferdynand von Walter. Elżbieta doskonale zna wszelkie dworskie intrygi i rozgrywki, może więc z łatwością wmówić księciu, że powinien się ożenić, a ją, swoją faworytę, wydać za kogoś zaufanego i bliskiego tronu.

Z ojcem Ferdynanda sprawa jest jeszcze prostsza – prezydent von Walter w podstępny sposób usunął swojego poprzednika i drży o zajmowane stanowisko. Zrobi wszystko, by utrzymać wpływy na dworze.

Plan Lady Milford rozbija się jednak o nieprzewidywany sprzeciw młodzieńca. Ferdynand ukończył szkołę oficerską, gdzie kształcono nie tylko umysł, ale i serce: „Lepiej w prochu niż przy tronie czołgać się, mój ojczule!”. Przy tym kocha on – z wzajemnością – piękną Luizę, córkę Millera, skrzypka nadwornej kapeli.

Wielka miłość tych dwojga budzi przerażenie starego skrzypka. Narazili się możliwym, a on zna życie i przeczuwa niebezpieczeństwo. „W tym właśnie sztuka – bić po worku, a osła wygrzmocić...” – mówi do żony. Upór syna nieomal sprawia o szaleństwo prezydenta von Waltera, który dla kariery zwykł miażdżyć wszelkie przeszkody. Wpada więc do domu Millerów ze strażą, starego Millera rozkazuje zawlec do więzienia, a córkę z matką pod pręgierz jako nierządnicę. Na miejscu jest jednak Ferdynand, gdy błagania i prośby nie pomagają, major w obronie ukochanej sięga po groźby. Ogłosi światu, w jaki sposób ojciec doszedł do władzy. Dopiero to odnosi skutek.

Jest jeszcze jedna osoba pragnąca pozostać w cieniu, choć odgrywająca w całym spisku ważną rolę. To Wurm, osobisty sekretarz prezydenta, kandydat do ręki Luizy. Widząc, że prostą drogą nie dojdzie do celu, postanawia przyłączyć się do intrygi, by cudzymi rękami osiągnąć, co zamierzył. To on podjudził von Waltera przeciw synowi i Millerom. Teraz ma kolejny plan: trzeba po cichu uwięzić starych, a następnie, jako warunek ich ocalenia, wymusić na Luizie napisanie fałszywego miłosnego liściku do marszałka dworu. Plan jest doskonały, bo córka robi wszystko, by uratować ojca. Kiedy więc Ferdynand proponuje Luizie wspólną ucieczkę za granicę, spotyka się z odmową. Tym wiarygodniejszy wydaje mu się potem umiejętnie podsunięty liścik miłosny dziewczyny do marszałka.

Wówczas dopiero, wedle z góry ukartowanych posunięć, ojciec godzi się na jego związek z córką skrzypka. Lady Milford opuściła bowiem kraj. Zdała sobie sprawę, że nic nie usprawiedliwia jej zhańbionego życia. Zrozumiała też, że nie zyska serca kochanego człowieka. Ostatecznie zaś upokorzyła ją wielkoduszność Luizy wyrzekającej się dla niej Ferdynanda. Postanawia okazać się nie mniej wspaniałomyślna i usuwa się z kraju. Droga do miłości młodych jest więc pozornie wolna. Zamknęła ją jednak nieodwracalnie intryga Wurma...

Przysięga i lęk o rodziców pozostających w rękach strasznego prezydenta, zamyka usta sterroryzowanej Luizie. Nawet obelgi kochanka nie wydrą z niej prawdy. Ferdynand musi nią gardzić, ale nie może przestać kochać. Przygotowuje truciznę, której połowę każe wypić dziewczynie, a sobie zostawia drugą. Gdy zabójczy napój zaczyna działać, major przyznaje się do zbrodni. Nadchodząca śmierć sprawia, że Luiza wyznaje prawdę i w swoich ostatnich słowach wybacza wszystkim winy. Ferdynand wypija truciznę. Konając, darowuje winy ojcu, który nadbiega po otrzymaniu pożegnalnego listu jedynaka.

Prezydent chce znaleźć winnego tragedii, zapominając o swoim udziale w zdarzeniach. Wskazuje Wurma. Ten jednak, prowadzony już przez straż, grozi: „Wiążcie mi ręce i prowadźcie do sędziów – ja odkryję tajemnice, które zjeżą włosy słuchaczom... Ręka w rękę z tobą pójdę na rusztowanie! Ręka w rękę z tobą pójdę do piekła! Mojej miłości własnej pochlebi razem z tobą być potępionym!”.

Jednak to nie pogrożki współnika zbrodni, lecz gest przebaczenia umierającego syna załamuje von Waltera. Sam rozkazuje straży prowadzić się do więzienia.

GEORGE GORDON BYRON

1788–1824

Jego nazwisko stało się synonimem poezji romantycznej. Sławę przyniosło Byronowi wydanie powieści poetyckich *Giaur* (1813) i *Korsarz* (1814) oraz pieśni epickich *Wędrowni Childe Harolda* (1812–1818). Tłumaczyli go najwybitniejsi poeci polscy: Julian Ursyn Niemcewicz, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid, Jan Kasprowicz i wielu innych.

Pisał również dramaty, które nie podbiły teatru, choć są wśród nich dzieła tak wybitne jak *Manfred* czy *Kain*. Na uwagę zasługuje przede wszystkim ta druga sztuka – podważająca sens dylematu dobra i zła, w którym bohater buntuje się przeciwko Bogu, ponieważ Bóg stworzył świat, aby „wieczność swej niepodzielnej samotni uczynić mniej ciężką; tworzy byty, aby je niszczyć. Czy śmierć jest więc konsekwencją niszczycielskiej siły Boga czy grzechu człowieka?”. Nic dziwnego, że *Kain* wywołał gwałtowny sprzeciw, był wyklinany w kościołach całej Anglii. Król Jerzy IV nazwał ten dramat niedopuszczalną pisaniną. Wielcy pisarze romantyczni, Goethe, Walter Scott czy Shelley, byli jednak przeciwnego zdania – przyjęli *Kaina* jako objawienie poetyckie swojej epoki.

Byron napisał w sumie dziewięć utworów dramatycznych, na język polski poza *Manfredem* i *Kainem* przełożono jeszcze sztuki: *Marino Faliero*, *Sardanapala*, *Foskarów*, *Niebo i ziemię*, *Wenera*.

Wybrana bibliografia:

George Gordon Byron *Dramaty* (*Manfred*, *Marino Faliero*, *Doża Wenecji*, *Sardanapal*, *Dwaj Foskarowie*, *Kain*, *Niebo i ziemia*, *Niekształtny przekształcony*), przeł. Feliks Jezierski, Fryderyk Krauze, Antoni Edward Odyniec, Józef Paszkowski, Juliusz Żuławski, PIW Warszawa 1986.

Antoni Lange *Lord Byron. Jego żywot i dzieła*, Wydawnictwo Michała Arcta, Warszawa 1905. George Sampson *Historia literatury angielskiej w zarysie*, przeł. Piotr Graff, PWN, Warszawa 1967. Henryk Zbierski *Historia literatury angielskiej*, Oficyna Wydawnicza Atena, Poznań 2002.

KAIN

Cain

misterium w dwóch aktach (1821)

Przekłady: ZOFIA REUTT-WITKOWSKA, Józef Paszkowski, Adam Pajgert, Alina Świdorska i in.

Obsada: 4 role męskie, 3 kobiece, aniołowie.

Premiera polska: Opole 1960.

Osnową utworu jest biblijna opowieść o Kainie, o pierwszej zbrodni człowieka. Kain czuje ciężącą na nim klątwę Boga. Za grzech rodziców został skazany na trudy, cierpienia i śmierć. Czyż może być dobrym Bóg, który za winy pierwszych rodziców całą ludzkość skazał na męki? Jakież zresztą zło kryje się w wiedzy, iż pragnienie jej okazało się grzechem? I gdy Adam i Ewa składają Bogu ofiary i zanoszą modły dziękczynne, on stoi na uboczu pogrążony w niespokojnej zadumie.

Lucyfer zna jego myśli. Staje przed nim smutny i potężny. I on kiedyś buntował się przeciw Bogu, walczył z nim, lecz Bóg go zwyciężył. Odważył się „w twarz zająrzeć tyranowi Wszechmogącemu, rzec, że nie jest zło Jego dobrem”. Bóg stworzył świat, aby wieczność swojej niepodzielnej samotni uczynić mniej ciężką. Tworzy byty, aby je niszczyć.

Kainowi słowa te wydają się znajome. Od dawna przeczuwał je w myślach. Nieraz zastanawiał się nad śmiercią – szukał jej „w ogromie pustym nocy”, rozmyślając, czy jest konsekwencją niszczycielskiej siły Boga, czy grzechu człowieka. W niej kryje się zagadka bytu. Lucyfer obiecuje mu odłonić tajemnicę śmierci, jeśli uzna go za swojego pana. Daremnie Ada, żona Kaina, ostrzega go przed szatanem, błagając, by z nim nie odchodził.

Poprzez międzyplanetarne przestrzenie Lucyfer prowadzi Kaina do Hadesu – krainy zmarłych. Są tam istoty niegdyś zamieszkujące ziemię, doskonalsze od człowieka. Kain czuje, że świat przerasta możliwość jego zrozumienia, że on sam jest nędznym pyłem zagubionym w ogromie wszechświata. „Chciałem pokazać ci nicość natury ludzkiej, to jest wiedza” – mówi Lucyfer. Kain rozważa: może, gdyby przedostał się do Hadesu przez bramę śmierci jak tamte istoty, wszystko by pojął? Może śmierć nie jest złem, skoro prowadzi do wyższej wiedzy?

Lucyfer przepowiada mu, że obecne jego cierpienie jest niczym wobec tego, którego zazna wkrótce, gdy popełni zbrodnię, a zbrodnia będzie niczym w porównaniu ze złem przyszłych pokoleń.

Wiedź ta przeraża Kaina. Dlaczego istnieje dobro i zło? Dlaczego Lucyfer nie rządzi światem zgodnie z Bogiem, lecz w spór swój miesza człowieka? „On zwyciężył – odpowiada Lucyfer – i nazwał złem moje dzieła, swoje zaś uważa

za dobre. Czyż zresztą Bóg nie kocha pochlebców? Czyż nie kocha bardziej twego brata Abła, który mu kornie składa ofiary?” – pyta drwiąco.

Kiedy Kain powraca na ziemię jakby z otchłani wieków, zastaje przygotowane dwa ołtarze, na których on i Abel mają złożyć ofiarę Bogu. Abel składa jako ofiarę zabite jagnię, Kain – owoce i płody ziemi. Obaj się modlą. Abel, klęcząc, mówi pełen pokory i wdzięczności: „Boże, któryś błogosławił nas i oszczędził mimo grzechu ojca, byśmy nie poginęli, chwala Tobie, chwala imieniu Twemu po wieki wieków”. Kain dumnie przemawia do Boga: „Jeśli się kochasz we krwi, przyjm ofiarę pasterza. Jeśli zaś tego, co składa ofiarę, uważasz za złego – uderz węń”.

Ofiara Abła wznosi się słupem jasnego płomienia do nieba. Huragan wywraca ołtarz Kaina i rozsypuje owoce. Abel błaga Kaina, by czym prędzej ułożył ponowną ofiarę, ten jednak w gniewie chce obalić jego ołtarz, „strącić z niebios podłego pochlebcę. Abel broni ołtarza. Kain uderza go w gniewie i zabija.

Wygнany przez rodziców odchodzi wraz z żoną Adą wiernie dzielącą jego los. „Pokój z nim” – mówi Ada o Ablu. „A ze mną?” – pyta Kain.

VICTOR HUGO

1802–1885

i współcześni mu dramatopisarze francuscy

Powieściopisarz, dramatopisarz, poeta, polityk. Syn generała napoleońskiego. Mając piętnaście lat został wyróżniony w konkursie poetyckim Akademii Francuskiej, do której przyjęto go przed czterdziestką. Za życia cieszył się ogromną sławą, uważany był za autorytet moralny i literacki. „Przeżył we Francji trzy republiki, dwa cesarstwa, dwie monarchie i jedną komunę. Oraz wynalezienie kultury masowej. Wszystko to zniszczyło mu życie, ale i uczyniło go sławnym po wsze czasy. (...) Polityczna droga Hugo była pełna prób i błędów” – pisał Wojciech Orliński.

We wczesnej młodości rojalista, zwolennik Bourbonów, podczas rewolucji lipcowej 1830 wsparł liberalną opozycję. Wziął udział w rewolucji lutowej 1848, choć uważał, że jest za wcześnie na proklamowanie republiki we Francji. Jak sam wspominał, prawdziwym demokratą stał się po zamachu stanu Napoleona III. Gdy ten ogłosił się cesarzem i rozwiązał parlament (1851), Hugo opuścił kraj na prawie dwadzieścia lat. Na wygnaniu powstała jego najbardziej znana powieść *Nędznicy*, która błyskawicznie okazała się bestsellerem – w tym samym roku

(1862) wydano ją nie tylko we Francji, ale także między innymi w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii i Polsce.

Hugo wrócił do Francji już po proklamowaniu III Republiki, zasiadał w Zgromadzeniu Narodowym, a od 1876 w senacie.

Bez względu na to jak ewoluowały poglądy polityczne pisarza, zawsze uczulony był na krzywdę ludzką. „Nie należę do tych, którzy wierzą, że można usunąć z tego świata cierpienie, gdyż cierpienie jest prawem ludzkim, ale należę do tych, którzy myślą i głoszą, że można zniszczyć nędzę” – pisał Hugo. Występował przeciwko karze śmierci i rasizmowi. Był za równouprawnieniem kobiet, jako pierwszy w historii uważał, że każde państwo powinno zapewnić każdemu dziecku bezpłatne podstawowe wykształcenie. Wreszcie – wierzył w „Stany Zjednoczone Europy”, w których nie będzie wojny, lecz współpraca – w handlu, przemyśle czy kulturze. Krytykował też represje polityczne wobec prasy i cenzurę. Sam zresztą jej doświadczył – sztuka Hugo *Król się bawi* została zdjęta po pierwszym przedstawieniu w Comédie-Française z powodu antymonarchistycznego przesłania (był to czas po rewolucji lipcowej we Francji). Zakaz wystawiania utworu unieważniono dopiero pięćdziesiąt lat później.

W testamencie pisarz prosił o świecki pogrzeb, chciał też, by pochowano go w trumnie dla biedaków. Życzenie zostało spełnione. Uroczystości jednak odbyły się z największymi honorami państwowymi, a ciało pisarza spoczęło w Panteonie.

Hugo debiutował zbiorem poezji *Odes et poésies diverses* (1822), najważniejsze dramaty powstały w latach 1827–1838. Rozgłos przyniósł mu już pierwszy *Cromwell* (1827), głównie za sprawą słynnej przedmowy, w której pisarz sformułował koncepcję nowego dramatu. Stała się ona manifestem francuskiej literatury romantycznej. Hugo uznawał w nim, że wzorem dla dramatopisarza powinna być twórczość Szekspira, „boga teatru”. Opowiadał się za swobodą formalną, a więc zerwaniem z klasycystycznymi regułami. Odrzucał jedność akcji, miejsca i czasu, domagał się nie opowiadania wydarzeń, ale ukazywania ich w trakcie akcji. Dramat miał być kwintesencją rzeczywistości („zwierciadłem, w którym odbija się natura, ale zwierciadłem skoncentrowanym”), a bohaterowie – wyraziści i różnorodni. Hugo pragnął łączyć komedię z tragedią, wzniosłość z przyziemnością, sprawy budzące grozę z wywołującymi śmiech. Sądził, że dramat musi być pisany wierszem pełnym bogatego, odświeżonego słownictwa, także tego codziennego.

Sam *Cromwell*, ze względu na swoją ogromną objętość, został po raz pierwszy wystawiony przez Jeana Serge’a dopiero w 1956 roku na dziedzińcu Luwru.

Z kolei premiera *Hernaniego* (25 lutego 1830) w Comédie-Française uważana jest za przełomową w dziejach teatru francuskiego jako sceniczna proklamacja i zwycięstwo dramatu romantycznego. Wywołała zresztą prawdziwą wojnę

między zwolennikami klasycyzmu i romantyzmu. Przez czterdzieści pięć wieczorów (potem *Hernani* zszedł z afisza) na widowni wznoszono okrzyki „Precz z Racinem” i „Niech żyje Hugo”, gwizdano, syczano, klaskano oraz rzucono kąśliwe uwagi pod adresem „wrogiego” obozu.

Prawdziwym triumfem pisarza stała się też *Lukrecja Borgia* (1833) – publiczność wyprzęgła konie z powozu, do którego autor wsiadł po przedstawieniu.

Hugo zdobył więc teatr już jako autor współczesny, co nie udało się wielkim poetom romantycznym w innych krajach. Jego sukcesy przyćmiły nie tylko awangardowe w owym czasie utwory Prospera Mérimée (1803–1870, autor m.in. *Nieba i piekła*) czy Musseta, ale również dzieła innych autorów scenicznych epoki, jak Alexandre Dumas-ojciec (1803–1870), autor *Keana*) Casimir Delavigne (1793–1843, autor *Ludwika XI*), Alfred de Vigny (1797–1863, autor *Chattertona*).

Z biegiem lat na jego twórczość zaczęto patrzeć bardziej powściągliwie. Wytykano mu skłonność do melodramatycznych efektów i sztucznego wikłania akcji, pompatyczność i wielosłowie. Toteż prawodawca teatru naturalistycznego, Émile Zola, określił dramaty Hugo jako „bardzo zły teatr, przybrany w szatę bardzo pięknej poezji”. Aktor i reżyser Louis Jouvet nazwał zaś jego postacie teatralne niedorzecznymi zabawkami.

W Polsce grane były: *Hernani*, *Lukrecja Borgia*, *Angelo*, *tyran Padwy*, *Ruy Blas*, *Maria Tudor*, *Burgrafowie*, *Król się bawi*. Wystawiono u nas również melodramat *Tysiąc franków nagrody* oraz przeróbki powieści: *Esmeralda* (według *Katedry Marii Panny*), *Nędznicy*, *Człowiek śmiechu*, *Pracownicy morza*. Największą popularność zdobył *Ruy Blas*, uważany zresztą za najbardziej udane dzieło dramatyczne poety.

Na podstawie *Nędzników* Alain Boublil (libretto) i Claude-Michel Schönberg (muzyka) napisali musical grany pod oryginalnym francuskim tytułem powieści *Les Misérables* (prapremiera w Paryżu w 1980). Odniósł ogromny sukces w Londynie i na Broadwayu. W Polsce wystawił go gdyński Teatr Muzyczny oraz warszawska Roma.

Twórczość Hugo stała się także kanwą oper – *Lukrecja Borgia* Gaetano Donizettiego oraz *Ernani* i *Rigoletto* (według *Król się bawi*) Giuseppe Verdiego. Utwory do jego poematów komponowali Franciszek Liszt, Georges Bizet czy Richard Wagner.

Powieści i dramaty pisarza były i są przenoszone na wielki ekran. Powstało około stu adaptacji filmowych, w tym dwadzieścia *Nędzników* (wśród nich rysunkowy w wytwórni Walta Disneya) i kilkanaście *Katedry Marii Panny* w Paryżu. Dramat *Ruy Blas* po raz pierwszy sfilmowano w 1909, zaś najnowszy serial telewizyjny nakręcono we Francji w 2002 roku (reż. Jacques Weber).

Wybrana bibliografia:

Victor Hugo *Król się bawi*, przeł. Henryk Rostworowski, PIW, Warszawa 1954. *Hernani*, przeł. Henryk Rostworowski, PIW, Warszawa 1955. *Ruy Blas*, przeł. Karol Karski, PIW, Warszawa 1955. *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, przeł. Jerzy Parvi, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, red. Alina Kowalczykowa, PWN, Warszawa 1995.

Jan Kott *Wiktor Hugo – pisarz walczący*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952. André Maurois *Olimpio, czyli Życie Wiktora Hugo*, PIW, Warszawa 1957. Jean-Bertrand Barrère *Wiktor Hugo*, PIW, Warszawa 1968. Teofil Gautier *Premiera „Hernaniego”*, [w:] *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, Czytelnik, Warszawa 1975. Marta Piwińska *Potwory i potworności u Wiktora Hugo*, „Teksty Drugie” nr 5/2002. Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2007. Agnieszka Dziedzic *Nieżyły teatr, czyli o śmierdzącej kielbasą i czosnkiem prapremierze „Hernaniego”*, „Teatralia”, magazyn internetowy 26.02. 2010. Janusz Kruciński, Sergiusz Pinkwart *Les Misérables. Narodziny sztuki*, Teatr Muzyczny Roma, Warszawa 2011. Wojciech Orliński *Hugo okrzykiem na barykadzie*, „Gazeta Wyborcza” 24.01. 2013.

HERNANI czyli Honor kastylijski

dramat w pięciu aktach

Przekłady: S.B. (Karol i Jan Sienkiewiczowie oraz Hipolit Błotnicki), Ignacy Barankiewicz (pt. *Ernani*), Apollo Nałęcz Korzeniowski, Felicjan Faleński, Karolina Wągrowa (w opracowaniu Jadwigi Gamskiej-Łempickiej), Józef Paszkowski, HENRYK ROSTWOROWSKI i in.

Obsada: 21 ról i epizodów męskich, 3 kobiece oraz spiskowcy, górale, panowie, żołnierze, paziowie, lud.

Premiera: Paryż, 1830 Premiera polska: Kraków, 1831.

Tłumacz Henryk Rostworowski nazwał *Hernaniego* fantazją historyczną. Akcja dramatu toczy się w Hiszpanii w 1519 roku, podczas panowania króla Karola I z Habsburgów. Wydarzenia są fikcyjne.

Okazały pałac w Saragossie należy do księcia Ruya Gomeza de Silva. Nocą do pokoju bratanicy księcia Donii Sol ukradkiem wślizguje się zwabiony jej urodą młody król Karlos I. Ukrywa się w szafie. Dziewczyna czeka na Hernaniego, którego kocha potajemnie, choć – wbrew swojej woli – została zaręczona z sześćdziesięcioletnim panem zamku.

Kochanek zjawia się w stroju górala aragońskiego. Wyznaje, że jest rozbójnikiem i banitą, kryjącym się po lasach „wśród ubogich a dumnych milczących górali”. Nie może jej więc zapewnić bezpiecznego losu. Jednak Donia Sol decyduje:

„Pójdę z tobą, nie żyć mi bez ciebie”. Ich rozmowę przerywa Don Karlos, który wychodzi ze swojego ukrycia. Zaczynają się pojedynkować z Hernanim.

Niespodziewanie przybywa stryj. Wybucha oburzeniem na widok dwóch młodzieńców w komnacie narzeczonej, chce ich aresztować. Sytuację ratuje Karlos, ujawniając swoją tożsamość. Oświadcza staremu księciu, że przybył z ważną nowiną o śmierci cesarza Niemiec Maksymiliana i wyborze nowego władcy, w których weźmie udział – wszak jest potomkiem Habsburgów. Król przedstawia Hernaniego jako człowieka ze swej świty i puszcza wolno. Nie zna jego przeszłości, myśli, że jest on tylko rywalem konkurującym o względy Donii Sol. Banita w samotnym monologu przyznaje z goryczą, że istotnie jest ze świty króla, ściga go bowiem, by dopełnić zemsty – ojciec Karlosa posłał na szafot ojca Hernaniego.

Karlos, który podsłuchiwał rozmowę zakochanych, umawiających się na schadzki, przybywa pierwszy na miejsce, by uwieść Donię. Ona odrzuca jego zaloty: „Tysiąckroć ten mój zbójnik lepszy jest od ciebie!”. „Szczęśliwy!” – stwierdza król. „On? Ten biedny, wyklęty skazany?!” – woła Donia Sol i w odpowiedzi słyszy: „Słodko jest być wyklętym, gdy się jest kochającym”.

Dziewczyna broni się przed Karlosem sztyletem, aż do chwili, gdy zjawia się Hernani na czele swoich towarzyszy, którzy wcześniej obezwładnili już orszak władcy. Banita wyznaje, że jest mścicielem ojca i wzywa przeciwnika do walki na szpady. Monarcha dumnie oświadcza, że może stać się ofiarą mordu, ale nie pojedynku ze swoim poddanym. Tą pogardą obezwładnia Hernaniego, który puszcza Karlosa wolno. Król uprzedza go, że jako rokoszanin będzie ścigany na całym obszarze podlegającym królowi.

Banita ma już tylko jeden cel – zemstę. Postanawia więc porzucić Donię Sol, lecz ona raz jeszcze zdobywa go potęgą uczucia. Rozmowę pary zakochanych przerywa zgietk wojsk ciągnących, by ująć buntownika. Donia Sol wskazuje mu drogę samotnej ucieczki, lecz Hernani odrzuca takie ocalenie: „Opuścić mych przyjaciół?... nigdy!”. „Pamiętaj, gdybyś zginął, nie zostanę żywa!” – woła za nim.

Po pewnym czasie rozchodzą się wieści, że zastęp górali został rozbity, a jego dowódca nie żyje. Nadchodzi dzień, gdy w zamku Silvów w Aragonii Don Gomez ma poślubić Donię. Zdaje sobie sprawę z ogromnej różnicy wieku, jednak próbuje przekonać dziewczynę: „Miłość moja, surowa i pewna, ojcowska, z dębowego wyciosana drewna”. W zamku zjawia się samotny pielgrzym z twarzą ukrytą w kapturze. To Hernani, który ocalał z pogromu. Pan domu nie pyta go o nazwisko; dla starego arystokraty gość jest osobą nietykalną. Nawet, gdy odkrywa prawdę i gdy jest świadkiem miłosnego uścisku swojej narzeczonej z przybyłym

– postanawia go ukryć przed wkraczającym do zamku pościgiem z królem na czele wojsk.

Daremnie Karlos grozi de Silvie. Gomez oprowadza go po długiej galerii, pokazując portrety swych znakomitych przodków. Tradycją rodową jest niezłomne prawo lojalności, ono stanowi o honorze Hiszpana. Wydanie człowieka, który schronił się w zamku byłoby niezmywalną plamą na nazwisku Silvów. Stary szlachcic gotów jest więc raczej oddać włości i własną głowę. Król wybiera inną karę – uprowadza Donię Sol. Teraz zrozpaczony Gomez chce się pojedynkować z Hernanim, jednak banita prosi o odroczenie wyroku, by mógł pomścić się za siebie i Gomeza na Karlosie. Gdy tego dokona – zjawi się na każde wezwanie, by umrzeć. Oddaje starcowi swój róg. Jego dźwięk stanie się sygnałem śmierci dla Hernaniego. Przysięga to na głowę ojca.

W Akwizgranie kolegium elektorskie wybiera nowego cesarza. Karlos I Habsburg nie jest pewny wygranej, jako że o koronę ubiegają się także król Francji i książę saski.

Trzy salwy armatnie obwieszczają wybór Karlosa. W grobowcu Karola Wielkiego przysięga on, że wyzbędzie się swych małości i stanie się godny świętego dziedzictwa. Na znak tego wspaniałomyślnie przebacza magnatom, którzy uknuli spisek, by go zgładzić, zaczajeni w podziemiach grobowca. Był wśród nich także Hernani, jak się okazuje syn niegdyś ściętego księcia z Aragonii. Cesarz oddaje mu za żonę Donię Sol, wyrzekając się swej namiętności do niej. Tym gestem zjednuje sobie mściciela, który odrzuca sztylet. Karlos pasuje go na rycerza.

W Saragossie, w pałacu książęcym odbywa się wesele. Juan z Aragonii chce zapomnieć o przybranym imieniu Hernaniego i swojej mrocznej przeszłości. Jest szczęśliwy u boku kochającej Donii Sol. Lecz oto wśród gości weselnych zjawia się tajemniczy nieznajomy w czarnej masce. Gdy małżonkowie są już w sypialni, rozlega się dźwięk rogu. To bezlitosny Don Gomez wzywa swojego dłużnika, by wypełnił na sobie wyrok, który niegdyś poprzysiągł na zamku Silvów. Hernanemu honor nie pozwala postąpić inaczej – sięga po truciznę; dzieli ją z nim wierna Donia Sol. Nad jej zwłokami Don Gomez zabija się z okrzykiem: „Umarła! Jestem potępiony!”.

ALFRED DE MUSSET

1810–1857

Był chlubą francuskiej poezji romantycznej, mistrzem komedii miłosnej o finezyjnym dialogu, melancholijnym dandysem i... kochankiem George Sand, która zresztą złamała mu serce. Romans ten zainspirował go do napisania powieści *Spowiedź dziecięcia wieku* (1836) – uznano ją za wyznanie pokolenia dotkniętego „romantyczną chorobą”. Znajomością psychiki ludzkiej i doskonałością formalną Musset przewyższa dziewiętnastowiecznych dramatopisarzy francuskich. Perypetie sercowe bohaterów jego komedii są pełne lekkości i fantazji, choć o miłości mówi się w nich również z rozczarowaniem i goryczą. Boy-Żeleński, tłumacz Musseta, tak opisuje portety kobiece z jego dramatów: „Jakże bogatą jest owa galeria figur kobiecych Musseta! Cóż za nienasycona zdolność kochania była w tym człowieku, który potrafił stworzyć sobie taki harem! Bo stosunek Musseta do jego heroin jest na wskroś osobisty: to się czuje. I jak różnorodne, jak żywe wszystkie, od lubieżnej kotki Joasi, przeciągającej się leniwie w szerokim łóżku, aż do tej dumnej mniszeczki Kamili, do tej Cesi, tak słodkiej ufnością i prostotą! Bettina, rasowa artystka, cała w impulsie, nawykła patrzeć na życie ponad jego małostki; (...) pani de Lery, dająca nam przeczuwać skarby serca pod powłoką salonowej szermierki dowcipem”.

Pierwsze dzieło dramatyczne Musseta *Noc wenecka* (1830) padło z hukiem na jednej ze scen paryskich. Trzeba było wielu lat, aby współcześni poznali się na jego talencie. Prawdziwy sukces przyniosło pisarzowi dopiero wystawienie *Kaprysu* w 1847. Pięć lat później wszedł do Akademii Francuskiej.

Na scenach polskich były i są grywane wszystkie ważniejsze dzieła pisarza, między innymi: *Kaprys Marianny* (1833), *Nie igra się z miłością* (1834), *Świecznik* (1835), *Nie trzeba się zarzekać* (1836), *Kaprys*, *Układy* (prapremiera w Polsce 1859).

Oddzielne miejsce w twórczości pisarza zajmuje *Lorenzaccio* (1834), wielki „dramat zemsty” z rozległym tłem historycznym, skomponowany wedle wzorów szekspirowskich. Musset pokazuje w nim walkę o władzę w szesnastowiecznej Florencji – księstwie, w którym los obywateli zależy od władcy-tyrana. Premiera *Lorenzaccia* odbyła się niemal czterdzieści lat po śmierci autora, w Paryżu (1896).

Obojętność, z jaką współcześni przyjmowali dramaturgię de Musseta, tłumaczono zazwyczaj odmiennym pojmowaniem przez autora i publiczność przeznaczenia i możliwości sceny. Ówczesna widownia nie szukała bowiem w teatrze ani psychologicznych subtelności, ani filozoficznego dyskursu w rodzaju tego, jaki przynosi *Lorenzaccio*.

Wybrana bibliografia:

Alfred de Musset *Komedie (Kaprysy Marianny, Nie igra się z miłością, Świecznik, Kaprys, Nie trzeba się zarzekać, Bettina)*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, PIW, Warszawa 1949. *Nie igra się z miłością*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Ossolineum, Wrocław 1953. *Dwie komedie i jedno przysłowie (Noc wenecka, Kaprys, Drzwi muszą być otwarte albo zamknięte)*, przeł. Jerzy Lisowski, Czytelnik, Warszawa 1971. *Lorenzaccio*, przeł. Joanna Guze, PIW, Warszawa 1972.

Tadeusz Żeleński-Boy *Nowe studia z literatury francuskiej*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922. Gustave Lanson, Paul Tuffrau *Historia literatury francuskiej w zarysie*, PWN, Warszawa 1971. Danuta Danek „*Lorenzaccio*” i *samozniszczenie*, „*Twórczość*” nr 9/1990. Michel Bouty *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995. Józef Heistein *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum, Wrocław 1997.

NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ

On ne badine pas avec l'amour

komedia w trzech aktach (1834)

Przekłady: Władysław Sabowski, TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI.

Obsada: 4 role męskie, 3 kobiece oraz chór wieśniaków i służba.

Premiera: Paryż 1861. Premiera polska: Kraków 1872 (*Ostrożnie z ogniem*).

Oktaw jest młody i piękny, osiągnął właśnie pełnoletność, w Paryżu „promowano go na doktora”. Wraca na wieś do dóbr swojego ojca – Barona. Tego samego dnia z klasztoru, w którym się wychowywała, przybywa Kamila, jego piękna i młoda kuzynka. Baron zamierza doprowadzić do ich ślubu.

Oktaw próbuje zbliżyć się do kuzynki, wspomina wspólnie spędzone dzieciństwo, ale ona mrozi go powściągliwością i oschłością. Siostry zakonne wpoili jej lęk przed światem i mężczyznami, zamierza oddać swoje serce Boskiemu Oblubieńcowi. Rozżalony młody człowiek znajduje pocieszenie u wieśniaków, wspominając spędzone wśród nich beztroskie lata. Spotyka mleczną siostrę Kamili, śliczną dziewczynę wiejską, Rozalkę. Będzie jej nadskakiwał, przechadzał się z nią pod rękę, umawiał na spotkania.

Zmartwiony takim obrotem spraw Baron wyładowuje złe humory na swoich groteskowych zausznikach. Proboszcza Bridaine’a nazywa opilcem, nauczyciela syna, Blazjusza – łajdakiem, a ochmistrzynię Kamili, pannę Pluchę – wręcz bydlęciem. Całe towarzystwo drży o łaski Barona, kopie więc pod sobą dołki, podgląda młodych i przynosi starszemu panu tak sprzeczne wieści, że ten gubi się we wszystkim.

Kamile zaczynają drażnić zaloty kuzyna do Rozalki. Od czasu do czasu okazuje mu więc względy, przesyła bileciki. Nad leśnym źródłem, w miejscu ich dawnych spotkań, dochodzi do rozmowy między młodymi. Oktaw woła do Kamili: „Jest dwieście kobiet w twoim klasztorze, większość z nich ma głębokie rany w sercu, sączyły w twoje ucho swą zwiędłą starość pełną rozczarowań i goryczy”. A on myśli inaczej: „Wszyscy mężczyźni są kłamcy, zmiennicy, paple, pyszałki lub tchórze, nędzni i zmysłowi, wszystkie kobiety są przewrotne, wyrachowane, próżne, ciekawe i zepsute; świat jest jedną kałużą błota; ale jest na świecie jedna rzecz święta i wzniosła, a mianowicie zespolenie tych dwojga istot tak niedoskonałych i ohydnych...”.

W końcu na oczach Kamili niedoszły narzeczonzy zaleca się do Rozalki. Ofiarowuje dziewczynie złoty łańcuch i obiecuje małżeństwo. Pierścionek otrzymany niegdyś od Kamili wrzuca do źródła, ale ona wydobywa pierścień z wody i ponownie daje go Oktawowi. Uwodzi go, potem znowu odpycha. Młody doktor postanawia nieodwołalnie połączyć się z Rozalką. Umawia się z nią w kaplicy, ale u stóp ołtarza spotyka rozpaczającą Kamilę. Oboje zrozumieli wreszcie, że się kochają, że tylko duma i chęć przewrotnej zabawy dzieliły ich tak długo. Kiedy padają sobie w ramiona, zza ołtarza słychać bolesny okrzyk. „To głos Rozalki, jakie to wszystko okrutne” – woła Kamila i biegnie na ratunek. Oktaw modli się: „Błagam cię, Boże! Nie czyn mnie mordercą! Jesteśmy dwojgiem szalonych dzieci, igraliśmy z życiem i śmiercią; ale serce nasze jest czyste, nie zabijaj Rozalki, Boże sprawiedliwy!”.

Kamila wraca z odpowiedzią: „Umarła. Żegnaj, Oktawie”.

LORENZACCIO

dramat w pięciu aktach (1834)

Przekłady: Joanna Guze, TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI.

Obsada: 22 role męskie, 4 kobiece oraz Rada Ośmiu, damy dworu, oficerowie, mieszczenie, paziowie, żołnierze, mnisi, banici, służba i in.

Premiera: Paryż 1896. Premiera polska: Warszawa 1955.

Akcja sztuki osnuta na tle zamachu, jakiego dokonał w 1536 roku Lorenzo de Medici na swojego krewnego, księcia Florencji Aleksandra de Medici, przedstawia walkę o władzę republikańską, arystokratów i kardynałów. Tłumacz sztuki, Tadeusz Boy-Żeleński, tak omawia główny, psychologiczny wątek utworu:

„Lorenzo, młody i szlachetny entuzjasta, łacinnik czytany w historii Brutów, zaprzysięga sobie oswobodzić ojczyznę od tyrana. Aby zyskać doń przystęp, zdobyć jego zaufanie, przywdziewa – jak drugi Wallenrod – maskę, pod którą

wchodzi do obozu wroga. Staje się przyjacielem księcia, towarzyszem rozpusty, stręczycielem uciech, błaznem, szpiegiem. Ale nie igra się bezkarnie z taką maską! Takiego stroju nie da się, wedle chęci, przywdziewać i zrzucać: przylega do ciała, które pod nim okrywa się wrzodami! Rola, jaką gra Lorenzaccio, powoduje w nim dwojaką przemianę. Z jednej strony spod swojej maski widzi świat w nowej postaci; on, młody idealista wierzący w ludzkość, spostrzega, iż to, co chciał udać, panuje w świecie naprawdę, że ci, dla których chciał się poświęcić, wcale dobrze się czują w swoim spodleniu. (...) Z drugiej strony i on sam nie wyszedł bezkarnie z tej próby: rozpusta, cynizm przylgnęły doń tak, iż stały się jego drugą, prawdziwą naturą. On, dawny Lorenzo, to jeno cień, który przywołuje siłą woli. Daremnie zresztą spełniłby teraz czyn bodaj najszlachetniejszy: wzgarda powszechna tak przylgnęła do jego osoby, iż ręka jego zbruka wszystko, czego dotknie. Jeżeli Lorenzo spełni, co zamierzył, to już bez wiary, bez zapалу: spełni, aby znaleźć pomstę na tyranie za własne spodlenie, po czym zginie sam z ręki zbira, nie siląc się nawet bronić życia, które splugawił i zmarnował w przedsięwzięciu podjętym ponad swoją lub może w ogóle ponad ludzką miarę”.

KARL GEORG BÜCHNER

1813–1837

Żył intensywnie i często powtarzał, że nie dożyje starości. Sztuki pisał zawsze w pośpiechu, w ciągu paru tygodni. Oczywiście nie mógł wiedzieć, że nie doczeka dwudziestych czwartych urodzin.

Był jednym z najbardziej niezwykłych dramatopisarzy niemieckich XIX wieku. Uznano go za prekursora nowoczesnych prądów teatralnych, przede wszystkim ekspresjonizmu. Urodził się pod Darmstadtem jako najstarszy z sześciorga rodzeństwa. Jego ojciec do 1812 roku był lekarzem wojskowym w gwardii Napoleona – uwielbiał cesarza i nałogowo czytał „Unsere Zeit”, który zamieszczał szczegółowe relacje z przebiegu rewolucji francuskiej. Stąd i jego syn doskonale znał tę tematykę – wykorzystał to potem, pisząc dramat *Śmierć Dantona*.

Po ukończeniu gimnazjum, Georg udał się na studia przyrodnicze do Strasburga. Zamieszkał w domu pastora Jaegle i wkrótce zaręczył się z jego córką Minną. Medycyna stanowiła wtedy centrum opozycji politycznej – wśród działających tam studentów Büchner znalazł wielu przyjaciół. W 1833 przeniósł się na uniwersytet w Giessen, ale nie czuł się tu dobrze; złe samopoczucie psychiczne nadwładzało jego zdrowie – przeszedł zapalenie mózgu.

Kiedy wyzdrowiał, kontynuował działalność polityczną. Zorganizował Związek Praw Człowieka, który miał walczyć o wolność; występował przeciw monarchii, burżuazji i liberałom, a w 1834 wydał buntowniczy manifest „Goniec Heskii” skierowany do chłopów, których udział w przewrocie społecznym uznał za niezbędny. Niestety, większość chłopów, do których dotarł manifest, nie umiała czytać, mało tego – manifest zanieśli od razu na policję. Wielu działaczy wsadzono wtedy do więzienia, ale Büchner nie został aresztowany.

Na początku 1835 roku, w ciągu pięciu tygodni, napisał swój najważniejszy dramat *Śmierć Dantona* – kipiący emocjami i pełen niepokoju. Próbował w nim postawić diagnozę, dlaczego rewolucja francuska nie przyniosła oczekiwanych wyników. Nie unikał brutalnych słów i drastycznych sformułowań – jedna z postaci dramatu, Saint-Just, mówi: „Rewolucja jest jak córka Peliasa: ćwiartuje ludzkość, aby ją odmłodzić. Z kotła pełnego krwi, jak ziemia z fal potopu, wzniesie się na potężnych ramionach ludzkość, jakby ją pierwszy raz stworzono”.

W jednym ze swoich listów Büchner pisał: „Studiuję historię rewolucji. Jestem jak porażony potwornym fatalizmem historii. W naturze ludzkiej dostrzegam wciąż tę samą okropną cechę; stosunki między ludźmi układa się tylko na podstawie siły, która powierzona jest wszystkim i nikomu”.

W tym samym roku władze zaczęły ścigać Büchnera jako winnego zdrady stanu; pisarz schronił się w Strasburgu i nigdy już nie wrócił do Niemiec.

Wysłano za nim list gończy, więc prawie dwa lata żył bez paszportu i możliwości zatrudnienia. Zaczął wtedy pracę nad *Woyzeckiem*, przetłumaczył dwa dramaty Hugo i przygotowywał pracę doktorską o... systemie nerwowym ryb.

W 1836, również w szalonym tempie, powstała komedia romantyczna o perypetiach młodej pary książęcej, nieco mussetowska w tonie, *Leonce i Lena* oraz niedokończone opowiadanie *Lenz* (o chorym na schizofrenię pisarzu okresu *Sturm und Drang*). W tym samym roku zaproponowano mu funkcję wykładowcy na wydziale przyrodniczym bardziej liberalnego uniwersytetu w Zurychu.

Wydawało się, że wszystko zaczyna się układać: doceniono jego wykłady, ze Strasburga przyjechała narzeczona. Jeszcze w styczniu kontynuował pracę nad *Woyzeckiem*, ale sztuki nie ukończył. W lutym 1837 roku zachorował i zmarł na tyfus.

Ostatni dramat Büchnera, historia biednego fryzjera wojskowego Woyzecka, który z zazdrości morduje swoją przyjaciółkę, jest osnuta na autentycznych wydarzeniach: 21 czerwca 1821 Johann Christian Woyzeck zamordował z zazdrości wdowę po chirurgu. Schwymano go i wytoczono mu proces. Lekarze nie stwierdzili u oskarżonego zaburzeń psychicznych, choć nawet zgodnie z ówczesną wiedzą były ku temu przesłanki. Skazano go na karę śmierci. Przed wykonaniem wyroku zgłosił się świadek, który podawał w wątpliwość poczytalność Woyzecka. Wyrok

jednak wykonano. Ojciec Büchnera, jako lekarz, współpracował z pismem medycznym, które drukowało sprawozdania z procesu. Poeta dokładnie znał więc tę sprawę.

Na scenach teatralnych Büchner pojawił się dopiero w XX wieku. *Woyzeck* – dramat człowieka nieprzystosowanego i odrzuconego – jest w polskich teatrach grany do dziś.

Na podstawie *Woyzecka* Alban Berg napisał operę *Wozzeck* (libretto i muzykę); premiera dzieła odbyła się w Operze Berlińskiej (1925).

Woyzecka w krakowskim Starym Teatrze (1966) uznano za jedno z ważniejszych osiągnięć reżyserskich Konrada Swinarskiego.

Werner Herzog nakręcił film *Woyzeck* z Klausem Kinskim w roli tytułowej (1979).

Wybrana bibliografia:

Georg Büchner *Utwory zebrane (Śmierć Dantona, Lenc, Leonce i Lena, Woyzeck)*, przeł. Wilam Horzyca, Kazimiera Iłakowiczówna, Jerzy Liebert, Stefan Napierski, PIW, Warszawa 1956.

Jan Kott *Płeć Rozalindy. Interpretacje (Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992. Styan John Louis *Poprzednicy ekspresjonistów. Büchner*, [w:] *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. Małgorzata Sugiera, Ossolineum, Wrocław 1995. Mateusz Kanabrodzki *Kapłan i fryzjer. Żywiół materialno-cielesny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego, Helmuta Kajzera*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/Buechner/

ŚMIERĆ DANTONA

Dantons Tod

dramat w czterech aktach

Przekład: Wilam Horzyca.

Obsada: 24 role męskie, 6 kobiecych oraz lud Paryża, rewolucjoniści, więźniowie.

Premiera: Berlin 1902. Premiera polska: Warszawa 1931.

„Posągu wolności jeszcze nie odlano, piec goreje, a my wszyscy możemy sobie jeszcze poparzyć przy tym palce” – mówi na początku sztuki Danton. Jest rok 1794 – czasy rewolucji francuskiej, terroru i rządów Robespierre’a. Coraz ostrzejsze stają się starcia umiarkowanych i radykalnych w Konwencie. Gilotyna pracuje bez przerwy.

Przyjaciele namawiają Dantona, by przeciwstawił się Robespierre’owi. Rewolucja musi się skończyć, a zacząć Republika. Prawo musi zająć miejsce obowiązku,

a samoobrona miejsce kary. „Wszyscy jesteście durnie, lecz nikt nie ma prawa narzucać innym jemu tylko właściwego głupstwa” – mówi Herault. Na ulicach tłum domaga się zemsty na znienawidzonej arystokracji: „Oni nie mają ani kropli krwi w żyłach, której by nam nie wyssali. Na latarnie!”.

W klubie jakobinów delegaci z Lyonu żądają, by nie osłabła siła rewolucji. Robespierre zapewnia, że miecz sprawiedliwości nie zardzewieje w jego rękach; rządy rewolucji to despotyzm wolności. Lacroix ostrzega: „Szaleństwem jest chcieć powstrzymać rozpętaną burzę. Dantonie, jesteś zbyt umiarkowany”. W decydującej rozmowie z Robespierre’em Danton zarzuca mu, że terror przebrał miarę, bo „gdzie się kończy samoobrona, tam zaczyna się mord”. Nie widzi powodu, by dłużej zabijać.

Robespierre odpowiada, że rewolucja społeczna jeszcze się nie skończyła. Kto ją kończy w połowie drogi, ten sobie kopie grób. Występek musi być ukarany, a cnota zapanuje przez terror. „Jesteś oburzająco porządny – zarzuca mu niegardzący żadnymi uciechami ciała Danton. – Wstydziłbym się przez trzydzieści lat tłuc się z taką moralną fizjonomią między niebem a ziemią tylko dla nędznego zadowolenia, by móc stwierdzić, że inni są gorsi ode mnie. Czy nie ma w tobie czegoś, co ci po cichutku mówi: Kłamiesz, kłamiesz...” Robespierre odpowiada, że jego sumienie jest czyste. „Zabijasz niewinnych na równi z winnymi” – mówi Danton, a gdy Robespierre kolejny raz zaprzecza, oburzony odchodzi.

Rozmowa ta decyduje o jego losach. Zostaje wydany rozkaz aresztowania Dantona i jego zwolenników: Lacroix, Heraulta, Philppeau, Kamila Desmoulins. Właśnie Kamil w jednym z artykułów nazwał niedawno Robespierre’a krwawym Mesjaszem. Porównanie z Chrystusem zastanawia Robespierre’a: „Kto z nas zaparł się bardziej siebie, ja czy on? On zaznał rozkoszy boleści, a ja męki kata...”.

Przyjaciele namawiają Dantona, by nie zaprzestawał walki, ten jednak odpowiada: „To nie my zabijamy rewolucję, lecz ona nas”. Woli być zgilotynowany niż gilotynować. A więc uciekaj, Dantonie... „Czyż można zabrać ze sobą ojczyznę na podeszwach?” – pada słynna odpowiedź.

Dantona uprzedzono o aresztowaniu. Ale jemu jak groźne oskarżenie stała przed oczyma krwawe dni, kiedy sam wydawał wyroki. Uważa jednak, że to była konieczność: „Niczym jesteśmy sami. Jesteśmy mieczami, którymi walczą duchy”.

Kamil nie wyczuwa grożącego mu niebezpieczeństwa, tak niedawno po przyjacielsku rozmawiał z Robespierre’em... W ostatni wieczór wolności, w ożywionej, towarzyskiej rozmowie snuje rozważania o sztuce. O ile słabsze są jej środki niż siła życia. A przecież, jeśli nie pokazać ludziom wszystkiego rozmiennego na drobne w teatrach, na koncertach i wystawach, to oni nie mają do niczego oczu ani uszu. Wyprowadźcie ludzi z teatru na ulicę!

Przed trybunałem rewolucyjnym oskarżony o zdradę stanu Danton wygłasza płomienną mowę w swojej obronie. Przypomina swoje zasługi, demaskuje oszczerców: „Teraz poznaliście, kim jest Danton. Jeszcze parę godzin, a zaśnie w ramionach sławy”. Ze spokojem przyjmuje wyrok śmierci, podobnie jak jego towarzysze. Jeszcze przed wykonaniem wyroku żona Dantona, Julia, odbiera sobie życie.

Wśród ludzi przyglądających się egzekucji jest żona Kamila, która wznosi straszący okrzyk: „Niech żyje król!”. „W imieniu republiki...” – padają słowa aresztującej ją straży.

WOYZECK

Woyzeck

dramat w 23 obrazach

Przekłady: Piotr Lachman, JERZY LIEBERT, Barbara Witek-Swinarska.

Obsada: 7 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Monachium 1913. Premiera polska: Poznań 1959.

„Powoli, Woyzeck, powoli” – mówi Hauptmann do Franza, swojego garnizownego fryzjera. Kapitan próbuje nawiązać z nim rozmowę; narzeka na „postęp świata”, wspomina o pogodzie, aż wreszcie porusza kwestię nieślubnego dziecka. Kiedy mówi o Franzu: „On jest dobry, ale nie ma moralności, ma dziecko bez błogosławieństwa Kościoła” – Woyzeck wyrzuca z siebie wszystko, co go dręczy: jest biedny, brak pieniędzy nie pozwala mu być moralnym, a on już stracił nadzieję, że jego sytuacja się poprawi. Nawet na tamtym świecie będzie po stronie przegranych. Hauptmann stara się go uspokoić. Daje mu napiwek i wychodzi.

Woyzeck pracuje wraz ze swoim przyjacielem Andresem w koszarach, ale nie może skoncentrować się na tym, co robi. Słyszy głosy, widzi jakieś postacie, czuje się zagrożony, śledzony. Andres próbuje przywołać przyjaciela do rzeczywistości, ale mu się nie udaje. Woyzeckowi ukazuje się łuna nad miastem, „ogień bucha z ziemi pod niebiosą”.

Maria, matka nieślubnego dziecka Woyzecka, i jej sąsiadka Małgorzata obserwują przechodzący ulicą oddział żołnierzy. Na czele idzie Tamburmajor, „chłop jak dąb”, od którego Maria nie może oderwać oczu. Tamburmajor też dostrzega Marię. „Jazda za nią” – woła.

Do Marii przychodzi Woyzeck, opowiada jej o swoich wizjach, ale kobieta go nie rozumie. „Jeszcze mu się łeb pokręci od tego myślenia” – mówi. Zaczyna śpiewać dziecku kołysankę, Woyzeck jednak ani razu nie spojrzął na synka. Oddaje Marii swój żołd i napiwek od Hauptmanna.

Doktor krzyczy na Woyzecka: „Już ja widziałem, Woyzeck! On szczał na ulicy, szczał na ścianę jak pies! To za to mu daję trzy grosze na dzień i wikt, Woyzeck?”. Mocz jest potrzebny Doktorowi do eksperymentów medycznych; dzięki nim chce zdobyć wieczną sławę. Woyzeck broni się: „jak natura przyprze, to nie ma rady”, ale Doktor uważa, że „wolna wola powinna być silniejsza od natury”. Woyzeck próbuje mu opowiedzieć o swoich lękach i wizjach, o tym, że jest zazdrosny o Marię, ale lekarz nic nie rozumie. Stwierdza zaburzenia umysłowe i nie posiada się ze szczęścia; jest pewny, że dzięki temu odkryciu przejdzie do historii. Obiecuje Franzowi dodatkowe pieniądze.

Maria czuje się coraz bardziej samotna. Wpuszcza do siebie Tamburmajora. Najpierw go odrzuca, ale wreszcie tłumy wątpliwości i idzie z nim do łóżka. Dostaje od niego prezent – kolczyki.

Na spacerze Hauptmann spostrzega Doktora idącego do pacjenta. Kiedy lekarz mówi Kapitanowi o jego marnym stanie zdrowia i grożących mu chorobach, mija ich Woyzeck. Doktor go zatrzymuje i obaj z Hauptmannem zaczynają robić aluzje do związku Marii z Tamburmajorem. Woyzeck jest bezradny, w końcu zrozpaczony ucieka.

Franz niezapowiedziany zjawia się u Marii. Widzi, jak ukrywa kolczyki. Jest podejrzliwy, zadaje jej pytania. Chce usłyszeć prawdę, mieć pewność, że Maria zdradziła go z Tamburmajorem. Maria wymiguje się od odpowiedzi.

Maria spotyka się z Tamburmajorem na tańcach w karczmie. Woyzeck, zaglądając do środka przez okno, widzi, że świetnie się bawią. Odchodzi od zmysłów z zazdrości. „Wszystko tarza się w rozpuście, jedno przez drugie (...) I robią to w biały dzień, robią to prawie na dłoni, jak komary. Dziewka!” – mówi i oszołomiony pada na ziemię. Ocknąwszy się, ucieka. Na otwartym polu pochyla się nad ziemią: „Teraz słyszę: Zabij – zabij” – mówi.

Andres i Woyzeck są w swojej wojskowej kwaterze. Franz nie może zasnąć. „Przed oczami błyska mi ciągle coś jak nóż” – mówi. „Śpij wariacie” – stara się go uspokoić przyjaciel.

Doktor i studenci medycyny oglądają przerażonego Woyzecka niczym eksponat na wystawie. Doktor opowiada o swoich eksperymentach.

W karczmie Tamburmajor zwierza się kumplowi: „Morowa kobita (...) I... gorąca” – mówi o Marii. Wchodzi Woyzeck, biją się. Franz zostaje pokonany i upokorzony.

Woyzeck kupuje za dwa grosze nóż u Żyda – „taki, który może krajać coś więcej niż chleb”.

Marię dręczą wyrzuty sumienia. Czeką na Woyzecka, który od wielu dni się nie zjawia. Próbuje opowiadać dziecku bajkę, ale synek nie chce jej słuchać.

W koszarach Woyzeck oddaje swoje rzeczy – krzyż, pierścione, kamizelkę – Andresowi. Przyjaciel myśli, że Franz ma gorączkę, i wysyła go do lazaretu.

Woyzeck pojawia się u Marii, idą razem nad jezioro. Jest zimno i Maria chce wracać do domu. Ale Woyzeck ją zatrzymuje i nagle przebija nożem.

W karczmie Woyzeck bawi się z Małgorzatą: chce z nią pić i śpiewać. Ale Małgorzata odkrywa krew na dłoniach Franza. Inni też ją widzą. Woyzecka zaczyna prześladować to, co zrobił.

Franz wraca nad jezioro. Wciąż myśli o Marii – o jej zdradzie i swoim morderstwie. Wchodzi do wody, coraz dalej i dalej, ale nie może zmyć z siebie swoich czynów. Wydaje mu się, że wszystko wokół pływa we krwi.

Nadchodzą Doktor i Hautpmann. Słyszą wołanie i jęki. Czują się nieswojo. „To woda w stawie, woda woła. Już dawno nikt się nie utopił” – stwierdza Doktor. I dodaje: „Stęкло – jakby człowiek umierał”.

NIKOŁAJ GOGOL

1809–1852

Żył zaledwie czterdzieści trzy lata, często w złych warunkach, i miał trudny, neurotyczny charakter. Był jednym z największych pisarzy rosyjskich – prozaikiem i dramaturgiem, znakomitym satyrykiem. Szczególną rolę w teatrze przypisywał komedii. Uważał, że człowiek niczego nie boi się tak jak śmiechu, bo „śmiech to potężna rzecz, nie pozbawia nikogo życia ani mienia, a w jego obliczu grzesznik czuje się jak spętany zając”.

Pochodził z zamożnej rodziny szlacheckiej, jego dziad zmienił rodowe nazwisko Janowski na Gogol, by uhonorować w ten sposób kozackich przodków. Ojciec Wasyl był człowiekiem wykształconym i utalentowanym – pisywał w języku ukraińskim wodewile, które grywano w teatrzyku w Kobińcach (majątku sąsiada i kuzyna). Młody Nikołaj był tam stałym gościem. Jako uczeń gimnazjum w Nieżynie sam zorganizował teatr szkolny, w którym także występował.

W 1828 zamieszkał w Petersburgu, a rok później zadebiutował jako pisarz, wydając własnym sumptem poemat *Hans Küchelgarten*. Został jednak tak ostro potraktowany przez krytyków, że wycofał i spalił cały nakład. Miał także ambicje aktorskie, ale odmówiono mu pracy w teatrze. Podobno – jak na owe czasy – grał zbyt realistycznie. W końcu znalazł pracę jako urzędnik czternastej rangi w ministerstwie spraw wewnętrznych, jednak nie wytrzymał tam zbyt długo.

W dniu 20 maja 1831 poznał Aleksandra Puszkina i obu pisarzy połączyła wielka przyjaźń. Dzięki protekcji poety dostał posadę wykładowcy na uniwersytecie w Petersburgu, jednak po roku uznał, że zajęcie to mu nie służy, i kolejny raz – także za sprawą Puszkina – postanowił poświęcić się wyłącznie literaturze: „Jemu to przysiągłem, iż będę pisał. Cieszyłem się myślą, jak będzie on zadowolony, zgadywałem, co mu się będzie podobało”.

Już od 1830 roku w czasopismach ukazywały się jego opowiadania – obrazki z życia wsi ukraińskiej utrzymane jeszcze w duchu romantyzmu. Zostały wydane w zbiorze *Wieczory na futorze w pobliżu Dikańki* (1832), który szybko przyniósł mu rozgłos i uznanie. Kolejne zbiory opowiadań, *Arabeski* i *Mirgorod*, wydał w 1935.

W 1836 powstała znakomita groteskowa opowieść *Nos*, a w 1842 – *Szyneł* (*Płaszcz*). Opowiadania te oraz *Pamiętnik wariata* i powieść *Martwe dusze* (1842) należą do najlepszych utworów prozatorskich Gogola. Pisarza uznaje się dziś za jednego z prekursorów i współtwórców nurtu literatury europejskiej reprezentowanego nieco wcześniej przez E.T.A. Hoffmana, a znacznie później choćby przez Franza Kafkę. Nurt ten przekształca rzeczywistość w karykaturę, w pełną grozy groteskę odślaniającą nieoczekiwany sens losów i spraw ludzkich. Jeszcze wyraźniej ujawnia się to w twórczości scenicznej Gogola – w *Ożenku*, *Rewizorze* i *Graczach*.

Tematy do twórczości czerpał z codziennego życia swego kraju. We wczesnych opowiadaniach opisywał obyczaje i fantastyczne legendy wywodzące się z ludowych wierzeń. Bohaterem późniejszych stał się Petersburg i stołeczni urzędnicy. Gogol bezlitośnie obnażał i surowo osądzał rosyjską biurokrację, prowincjonalizm, tępotę i okrucieństwo.

Rewizor (1836, ostateczna redakcja 1842), sztuka, na którą pomysł podsunął mu Puszkina, ostatecznie ugruntowała sławę Gogola. Na premierze przedstawienia zjawił się nawet car Mikołaj I. W tradycji teatralnej interpretowano *Rewizora* jako utwór demaskujący stosunki panujące na rosyjskiej prowincji lub podkreślano to, co ponadczasowe: odwieczne układy funkcjonujące w każdym systemie, w którym rządzą głupota, małostkowość, chciwość.

Z kolei *Ożenek* opowiada o tym, jak w carskiej Rosji wyglądały swaty niemłodego już kawalera z równie dojrzałą panną; swatka podczas ceremonii urządza targ małżeński, który ma zastąpić miłość. Sztukę tę odczytuje się dziś nie tylko jako satyrę obyczajową, lecz także jako wypowiedź o miłości i samotności we współczesnym świecie. Niektórzy krytycy uznają nawet, że w postaci Podkolesina jest wiele z psychiki samego Gogola – jego chęć ucieczki, lęk przed kobietami, izolowanie się od świata. Lata 1836–1848 Gogol spędził głównie za granicą, między

innymi w Paryżu i Rzymie, gdzie powstała jego najważniejsza powieść *Martwe dusze*. W Rzymie – na krótko – zbliżył się do środowiska katolickiego. Jesienią 1841 przyjechał do Moskwy, by dopilnować wydania *Martwych dusz*. Wrócił do Rzymu, zaczął pracę nad drugim tomem powieści. Narastał w nim jednak kryzys – duchowy i twórczy. W 1847 opublikował fragmenty korespondencji z przyjaciółmi, w których „w imię pokory chrześcijańskiej” potępił swoją dotychczasową twórczość i chwalił Rosję, w której władza caratu i Kościoła ortodoksyjnego jest dana od Boga, a car jest ojcem wszystkich poddanych. Zewsząd posypały się na niego gromy.

W 1848 udał się na pielgrzymkę do Ziemi Świętej. Stamtąd wrócił do Moskwy i poddał się wpływom fanatycznego popa Mateusza Konstantynowskiego, który chciał „wyleczyć” go z radykalizmu. Nakazał regularne modły i częste posty. Gogol nie mógł pisać, znalazł się na skraju załamania nerwowego. Wreszcie Konstantynowski zażądał od niego zniszczenia drugiej części *Martwych dusz*. Pisarz spalił rękopis (24 lutego 1852), wkrótce potem odmówił jedzenia i zmarł z wycieńczenia.

W teatrach polskich Gogola wystawiano często i chętnie. Oprócz komedii, na scenę trafiały również adaptacje prozy, między innymi *Nosa*, *Płaszcz*, *Pamiętnika wariata*, a nawet *Martwych dusz*.

Inspirował wiele późniejszych pokoleń twórców – Dostojewskiego, Lwa Tołstoj, Turgieniewa. Kilka spośród jego opowiadań stało się kanwą dzieł muzycznych Modesta Musorgskiego, według *Nosa* powstała opera Dymitra Szostakowicza, według *Nocy wigilijnej* opera Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, wreszcie w 1962 roku John Lee Thompson nakręcił film według opowiadania *Taras Bulba* z groteskową rolą Yula Brynnera jako kozackiego atamana.

Wybrana bibliografia:

Nikołaj Gogol *Portret, Szynel, Pamiętnik wariata* (przeł. Jerzy Wyszomirski), Dom Wydawniczy Szczepan Szymański, Warszawa 1992. *Taras Bulba*, przeł. Aleksander Ziemiński, Czytelnik, Warszawa 2002. *Ożenek, Rewizor* (przeł. Julian Tuwim), PIW, Warszawa 2006.

Bohdan Galster *Nikołaj Gogol*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967. Franciszek Sielicki *Z dziejów sławy Gogola w Polsce (1918–1939)*, PWN, Warszawa 1970. Władimir Nabokov *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Zbigniew Batko, Muza, Warszawa 2002. Bogusław Mucha *Historia literatury rosyjskiej. Zarys*, Ossolineum, Wrocław 2002. Paul Evdokimov *Gogol i Dostojewski, czyli Zstąpienie do otchłani*, przeł. Adriana Kunka, wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.

REWIZOR

komedia w pięciu aktach

Przekłady: JULIAN TUWIM i in.

Obsada: 21 ról męskich, 5 ról kobiecych oraz statyści: goście, kupcy, petenci.

Premiera: Petersburg 1836 i 1842 w ostatecznej wersji. Premiera polska: Wilno 1846.

„Zaprosiłem panów w celu zakomunikowania im arcyნიemilej nowiny: jedzie do nas rewizor!” – oświadcza w pierwszych słowach komedii Horodniczy. Jego goście i współpracownicy – wizytator szkół Chłopow, sędzia Liapkin-Tiapkin, kurator zakładów filantropijnych Ziemiańka i inni – wpadają w przerażenie. Każdy z tych małomiasteczkowych matadorów ma jakieś grzechy na sumieniu: łapówkarstwo, kradzież publicznych funduszy, nadużywanie władzy, bałagan w podległych im instytucjach. Na domiar złego rewizor ma przybyć incognito. Na ten temat krążą już najfantastyczniejsze domysły. W końcu jednak rzecz wydaje się wyjaśniona, gdy para miejscowych plotkarzy – Bobczyński i Dobczyński – przybiega z wieścią, że w zajeździe spotkali tajemniczego przyjeźdnego. Jest on na pewno rewizorem – przyjechał ze stolicy i ani kopiejki nie płaci gospodarzowi za wikt i mieszkanie. Horodniczy, rządzący miastem za pomocą postrachu i ciągnący zyski skąd się tylko da, ma najwięcej powodów do obaw. Postanawia więc osobiście stawić czoło niebezpieczeństwu i wybiera się do zajazdu.

A tymczasem domniemany rewizor przeżywa ciężkie chwile w nędznym pokoiku, gdzie „pluskwy gryzą go jak psy”. Jest to Chlestakow, mizerny gryzipiórek z Petersburga. Ani mu się śniło o urzędowej misji! Jest tutaj przejazdem, dał się ograć w karty i nie ma grosza na dalszą drogę. Wraz ze swoim służącym Osipem cierpią głód, bo gospodarz zajazdu nie tylko odmówił dalszego kredytu, ale jeszcze zagroził skargą do władzy. Toteż kiedy drżący Horodniczy przybywa z dyplomatyczną wizytą, Chlestakow jest pewien, że przychodzą go aresztować. Jeden przed drugim umierają ze strachu i wietrzą podstępny we wzajemnych komplementach. Wreszcie Horodniczemu udaje się nakłonić niebezpiecznego gościa do zamieszkania w jego domu.

Po wystawnym i mocno zakrapianym obiedzie Chlestakow znajduje się w stanie niezmałonej szczęśliwości. Bawi małomiasteczkowych notabli zmyślonymi opowiadaniem o swoich stołecznych sukcesach towarzyskich, literackich, służbowych, ba! dworskich nawet, bo w marzeniach zobaczył już siebie jako bywalca carskich salonów. Prowincjusze słuchają olśnieni i przerażeni: „...jakbyś stał na jakiejś dzwonnicy, albo jakby cię mieli powiesić”. Najbardziej przejęte są żona i córka Horodniczego, którym młody elegant petersburski zdążył przy okazji zawrócić w głowie. W końcu pijany i upojony własnymi rojeniami Chlestakow w stanie pełnej euforii wrzeszczy: „Jutro będę mianowany feldmarsz...!!!”

– po czym zwała się z nóg, szepcząc: „Wszystko bzdura”. Ale na te ostatnie słowa nikt nie zwraca uwagi. Wszyscy uwierzyli, że mają przed sobą Wielkiego Człowieka. „Bo pomyśleć – powiada Horodniczy – jeżeli choć połowa tego, co mówił, jest prawdą! I jakżeby nie miało być prawdą? Gdy sobie człowiek podpije, wszystko wygada.”

Gościa z należytym szacunkiem ułożono w pościeli, a gdy się obudził, zastał u swoich drzwi sznur interesantów. Każdy z dygnitarzy miasteczkowych niesie łapówkę, czasem jeszcze dodatkowo donosik na kolegów. Chlestakow nie bardzo orientuje się, czego od niego chcą, ale na wszelki wypadek zgarnia pieniądze z coraz większą wprawą. Równie chętnie przyjmuje kupców i mieszkańców miasteczka wnoszących skargi na terror i zdzierstwo Horodniczego. Wreszcie znudzony odprawia petentów i zabiera się ochoczo do flirtu, uwodząc na przemian panią domu i jej córkę. Złapany na czułościach z córką niefrasobliwie oświadcza się pannie, odgrywając patetyczną scenę śmiertelnie zakochanego. Chytry służący Osip czuwa jednak, aby jego pan nie przeholował; aranżuje więc szybki odwrót. Ufetowany, nafaszerowany łapówkami Chlestakow wyjeżdża najlepszą trójką koni, zapowiadając oczywiście rychły powrót i ślub.

Teraz Horodniczy pokaże, co naprawdę umie. Brutalnie odgrywa się na kupcach i wszystkich skarżypytach. Przed zaproszonymi gośćmi puszy się bez miary, widząc już na sobie szlify generalskie, zdobyte dzięki protekcji przyszłego zięcia. „Bardzo lubię być generałem” – wyznaje szczerze. Ale Horodniczy przykazał niedawno naczelnikowi poczty kontrolę korespondencji. I oto w momencie najwyższego triumfu przybiega urzędnik z otwartym listem Chlestakowa, pisany do któregoś ze stołecznych przyjaciół i relacjonującym przygody w miasteczku, ze złośliwymi epitetami pod adresem wszystkich poznanych, a przede wszystkim Horodniczego i jego rodziny. Horodniczy czuje się starty w proch. On, który złodziei nad złodziejami naciągał, trzech gubernatorów przechytrzył – tak się dał nabrać byle fircykowi. Najbardziej boli go to, że może się znaleźć jakiś gryzpiórek, który nie uszanuje stanowiska ani rangi i do komedii go wstawi, a wszyscy będą zęby szczerzyć i klaskać. „Z czego się śmiejecie? – woła wściekły – Z samych siebie się śmiejecie.”

Rzecz kończy wejście żandarma, który obwieszcza zebranemu towarzystwu: „Przybył z najwyższego rozkazu rewizor z Petersburga. Prosi panów natychmiast do siebie”.

OŻENIEK

Ženit'ba

zdarzenie całkowicie niewiarygodne w dwóch aktach

grane też jako *Swaty*

Przekłady: Bolesław Gorczyński, Adam Grzymała-Siedlecki, JULIAN TUWIM i in.

Obsada: 7 ról męskich, 4 role kobiece.

Premiera: Petersburg 1842. Premiera polska: Łódź 1908.

Iwan Kuźmicz Podkolesin, radca dworu, dochodzi do przekonania, że w końcu trzeba się ożenić. Swatka Fiokła już trzy miesiące przychodzi, Iwan nie może się jednak zdecydować. Właściwie tak mu jest najlepiej: on sobie leży, rozważa, a swatka opowiada i zachęca. Ten błogi stan mógłby jeszcze potrwać, gdyby w sprawę nie wdał się jego przyjaciel, Koczkariew, niedawno ożeniony przez Fiokłę. Rozpiera go potrzeba działania, więc sprytnie wyłudza od swatki wszystkie potrzebne wiadomości o córce kupca trzeciej gildii, Agafii Tichonownie, co to jest „jak ta rafineria, biała, rumiana, słodka tak, że wyrazić nie sposób”. Energetyczny Koczkariew wyrzuca niepotrzebną już Fiokłę i każe Podkolesinowi ubierać się na wizytę do panny. Iwana Kuźmicza nachodzą tysiące wątpliwości. „Trochę to dziwne – powiada – przez całe życie byłem nieżonaty, a tu raptem żonaty...” Wołałby sprawę odłożyć przynajmniej do jutra. Przyjaciel wpada w furję, nazywa go „świnia i łotrem, bałwanem, śmieciem, szmatą, tępym cymbałem”. I to wszystko przy służącym Stiepanie, pańszczyźnianym człowieku! Podkolesin daje się sterroryzować.

W zamożnym drewnianym domu przy Mydłanym Zaułku ciotka Agafii Tichonowny doradza jej ożenek z kimś ze stanu kupieckiego, ma nawet odpowiedniego kandydata – Starikowa.

Ale panna kategorycznie protestuje: „Brodaty! Zacznie jeść, wszystko mu po brodzie będzie ciekło. Nie! Nie! Nie chcę”. Wymarzyła sobie małżeństwo ze szlachcicem. Swatka Fiokła obiecuje przyprowadzić paru starających się – „sympatycznych, akuratnych, przystojnych”. Emerytowany lejtnant marynarki – Żewakin ma jedno życzenie – „aby narzeczona swoje ciało na sobie miała, bo chuderlawych zupełnie nie lubi”. Nikanor Iwanowicz Anuczkin „taki już jest delikatny. Boże ty mój jedyny, malina, sama malina”. A znowu asesor kolegiálny, Jajecznicza, masywny, że „w te drzwi nie wejdzie, taki solidny”, przy tym „młody jeszcze, pięćdziesiątki nie doszedł”. Nawet w tym, że któryś z nich jest pijakiem, nie ma zdaniem swatki nic złego: „nie cały tydzień pijany chodzi, zdarzy się dzień, że i trzeźwy będzie”. Wszyscy kandydaci zjawiają się z wizytą, na końcu Koczkariew przyprowadza Podkolesina. Rozmawiają o pogodzie, a Żewakin opowiada o swoich podróżach morskich i o zadziwiającym kraju – Sycylii – gdzie wszyscy bez

trudu posługują się cudzoziemską mową: „był tam trzydzieści cztery dni i przez cały ten czas nie słyszał ani jednego rosyjskiego słowa”. Agafia zaprasza wszystkich na wieczór na herbatę.

Teraz Koczkariew przystępuje do akcji. Zniechęca po kolei konkurentów, przedstawiając się jako kuzyn panny. Jajeczniczy donosi, że panna nie ma żadnego posagu; Anuczkiną zapewnia, że nie umie mówić po francusku, a przecież starającemu się na tym zależy, choć sam nie zna tego języka, gdyż miał ojca „szubrawca i ścierwo”, który nie pomyślał o wyższej edukacji syna. Najtrudniejsza sprawa z Żewakinem, ponieważ Agafia głęboko trafiła mu do przekonania: „pączuszek prawdziwy i taka w sobie zawieszista”. Jednak i z nim Koczkariew daje sobie radę.

Panna udaje przerażoną mnogością i różnorodnością zalotników. Wybór ogromnie kłopotliwy: „Gdyby tak usta Nikanora Iwanowicza przystawić pod nos Iwana Kuźmicza, wziąć trochę obejścia Baltazara Baltazarowicza i ozdobić wszystko postawą Iwana Pawłowicza – zaraz bym się zgodziła”. Próbuje zdać się na los i ciągnie bileciki z imionami, ale i ten sposób na nic – łąpczywie wydobywa wszystkie kartki jednocześnie. Koczkariew doradza kategorycznie swojego przyjaciela. Wszystkich innych poleca wyrzucić („Najwyżej któryś w twarz plunie, cóż w tym strasznego. Inna sprawa, gdyby chusteczki nie było. Ale wystarczy przecież sięgnąć do kieszeni i wytrzeć.”).

Tak więc dochodzi do sam na sam Agafii z Iwanem Kuźmiczem. Rozmowa jest jednak niełatwa. „Jaki kwiat lubi pani najbardziej?” – pyta wreszcie Podkolesin. „Który najmocniej pachnie, proszę pana”. Iwan: „Damom do twarzy z kwiatami”. „I owszem, przyjemne zajęcie” – zgadza się panna. I znowu siedzą w milczeniu, póki radca dworu nie wypali niespodziewanie: „Odważny ten naród rosyjski...”. „Co, proszę?” – dziwi się Agafia. „Robotnicy... Stoją na samym szczycie... Przechodziłem koło domu, murarz stoi, tynkuje i nie boi się...”.

Najważniejsze, że oboje są zachwyceni konwersacją i sobą nawzajem. Ale Podkolesin nie może się zdobyć na oświadczyzny. Kłania się i wychodzi. Koczkariew szaleje z wściekłości. Nagle uświadamia sobie: „Po co krzyczę? Co mnie to obchodzi?”. A jednak wytrzymać nie może, że przyjaciel wróci spokojnie do domu, położy się i będzie sobie fajkę kurzył. „Nie ustąpię!” – woła. Siłą ściąga Iwana Kuźmicza, przeprowadza oświadczyzny i wygłasza mowę: „Małżeństwo to taka sprawa... jakby to powiedzieć? Nie to, żeś wziął dorożkę i pojechałeś, nie! – to rzecz całkiem innej natury, no... kiedy indziej wam powiem”. Grunt, że wszystko zostało załatwione.

Agafia w samotności płacze nad sobą: „Żyłam, żyłam i nagle za męża! Wezmą mnie, zaprowadzą do cerkwi... Nie udało mi się nacieszyć dziewiczym stanem, nawet do dwudziestu siedmiu lat w panieństwie nie wytrzymałam”. Iwan Kuźmicz, pozostawiony na moment bez świadków, ma znakomite samopoczucie: „Otwiera

się przede mną zupełnie nowy świat; widzę, że wszystko rusza się, żyje”. Ale szybko przychodzą przekłete wątpliwości: „Związać się, bądź co bądź, na całe życie... Potem już nie ma wymówki ani skruchy, nic, wszystko skończone”. Pojawia się chęć ucieczki i rozpaczliwa decyzja. Wyjść nie można, bo za każdymi drzwiami są ludzie, ale od czego okno? Desaperacki skok i już siedzi w dorożce.

Koczkariw, ciotka i Agafia wchodzą do pokoju, gdzie miał czekać oblubieniec. Nie ma go! Szukają po całym domu, zaglądają do szafy. Zniknął jak kamfora. Wreszcie otwarte okno wyjaśnia tajemnicę. Panna załamuje ręce z krzykiem. Ciotka wyładowuje gniew na niefortunnym swacie: „Po tym wszystkim podlec jesteś, jeżeli nawet porządny człowiek! Ja, prosta kobieta, a takiej rzeczy nie zrobię, a tu jeszcze szlachcic! Widać, że waszego szlachectwa starczy tylko na oszustwa i świństwa”. Jedynie Fiokła ma okazję do triumfu: „Macie go, widzicie tego, co bez swatki potrafi wesele urządzić!”.

AUGUSTIN EUGÈNE SCRIBE

1791–1861

i współczesny mu melodramat francuski

Pod koniec XVIII wieku i w pierwszym ćwierćwieczu następnego stulecia w stolicy Francji ogromnym powodzeniem cieszył się melodramat. Widowisko to miało wzruszającą, przeraźliwie dramatyczną akcję, rozgrywającą się na tle malowniczej scenerii i stały schemat: niewinną dziewczynę prześladował niecnym okrutnik, a na koniec ocalał szlachetny młodzieniec. Pointa sztuki była zawsze umoralniająca. Fabułę oczywiście w rozmaity sposób przerabiano i komplikowano, a także rozgrywano na coraz to innym tle historycznym. Główny dostawca tego repertuaru nazywał się René de Pixérécourt (1773–1844); jego dramy podziwiała także publiczność warszawska.

Melodramat był popularną rozrywką mas. Jako „późny wnuk” tego gatunku na przełomie XIX i XX wieku powstał w Paryżu teatr Grand Guignol, który zrezygnował z dydaktycznych treści, operując najchętniej sensacją, makabrą i drastycznościami obyczajowymi.

Zanim jednak do tego doszło, melodramat wydał owoce szlachetniejsze. W pewnym stopniu utorował drogę dramatowi romantycznemu, wpłynął na przykład na wyobraźnię Victora Hugo. Był też pisarz nie najwyższej rangi, ale ważny, który wiele przejął z melodramy: umiejętność nawiązywania kontaktu z szerszą

widownią, zdolność stopniowania napięcia i wzruszenia, zręczność w budowaniu skomplikowanej, interesującej intrygi. Autorem tym był Scribe, syn kupca i prawnik z zawodu. Napisał ponad 400 wszelkiego rodzaju sztuk, w tym sporo librett do najpopularniejszych oper swoich czasów. Debiutował w 1810, początkowo bez powodzenia, szybko jednak stał się wziętym pisarzem. Miał ponoć całe biuro współpracowników literackich, więc gdy w 1836 został wybrany do Akademii Francuskiej, złośliwi twierdzili, że za jego dostojnym fotelem akademickim trzeba by ustawić rzędy ławek dla licznych pomocników nowego „nieśmiertelnego”.

Scribe podniósł rangę popularnej komedii i melodramatu, nadał im pewien poler i elegancję, przystosował do smaku bardziej wymagającej publiczności mieszczańskiej. Nazywano go zegarmistrzem teatralnym, mieszcząc w tym określeniu zarówno podziw dla bezbłędnie funkcjonującego mechanizmu akcji i efektu, jak i lekceważenie dla rzemieślniczego charakteru jego twórczości. Krytycy zarzucali mu brak horyzontów społecznych i myślowych, nieznajomość historii, prymitywizm psychologii, hołdowanie niewybrednym gustom. Wszystko to prawda, ale nie sposób zaprzeczyć, że to od Scribe’a wywodzi się dziewiętnastowieczna komedia obyczajowa.

Na język polski przetłumaczono około stu sztuk Scribe’a, w tym te najbardziej znane: *Szklankę wody*, *Walkę kobiet*, *Adriannę Lecouvreur* (napisaną razem z Ernestem Legouvée).

SZKLANKA WODY

Le Verre d'eau

komedia w pięciu aktach

Przekłady: Stanisław Ostoja, MICHAŁ RUSINEK i in.

Obsada: 4 role męskie, 3 kobiece, goście, damy dworu, straż.

Premiera: Paryż 1840. Premiera polska: Lwów 1841.

Anglicy z księciem Marlborough na czele prowadzą długotrwałą wojnę z Francją Ludwika XIV. Konflikt rujnuje oba kraje, więc dobrze byłoby go zakończyć, lecz poseł francuski nie może dostać się do królowej Anny i przedstawić jej propozycji zawarcia pokoju. Angielska władczyni nie lubi się w nic angażować – prędkiej zrezygnuje z zadowolenia poddanych i własnego, niż stawia czoło trudnościom.

Rządy na dworze sprawuje księżna Marlborough, ochmistrzyni królowej, której nie zależy na przerwaniu konfliktu, bowiem sporą część pieniędzy przeznaczonych na wojnę dostaje jej mąż. Poza tym księżna podkochuje się w pewnym młodzieńcu, a nawiązanie romansu pod nieobecność księcia jest z pewnością mniej kłopotliwe.

Kiedy Masham, młody i urodziwy chorąży gwardii, zabija w pojedynku krewnego lorda Henryka Bolingbroke'a, właśnie lord Henryk dziedziczy po nim całą fortunę i wszelkie rodowe godności. Nieoczekiwanie wokół przystojnego gwardzisty zaczynają się intrygi miłosne oraz polityczne. Masham kocha się – z wzajemnością – w krewnej księżny Abigail Churchill. W uzyskiwaniu nowych stanowisk na dworze (chorąży szybko awansuje na kapitana) gwardziście pomaga ktoś, kto nie chce ujawnić swojej tożsamości. Stawia tylko jeden warunek – chłopak nie może się ożenić. Abigail pomaga zaś lord Bolingbroke, któremu udaje się zatrudnić dziewczynę jako lektorkę królowej. Lord Henryk jest wytrawnym graczem, na dworze nie ma sobie równych, dość szybko więc odkrywa, że tajemniczym opiekunem Mashama jest księżna Marlborough, która skrycie ostrzy sobie zęby na romans z przystojnym młodzieńcem. Równocześnie dowiaduje się, że i królowa Anna marzy o gwardziście.

Teraz lord Henryk zdradza zaborczej księżnej, że ma rywalkę, która podczas wieczornej zabawy spróbuje uwieść kapitana – poprosi go o szklankę wody, co będzie hasłem, że mają się umówić na schadzkę. Kiedy hasło pada z ust królowej, zazdrosna księżna każe aresztować Mashama, obwiniając go o zabójstwo starszego lorda Bolingbroke'a.

Lord Henryk musi jeszcze wytłumaczyć królowej Annie, jak niegodziwi są księżę i księżna Marlborough, a przede wszystkim donieść, że to ochmistrzyni rywalizuje z nią o serce gwardzisty. Dopiero ta druga wiadomość budzi w królowej chęć do walki. Księżna zostaje odprawiona, a na jej miejsce ochmistrzą dworu zostaje łagodna i spokojna Abigail. Bolingbroke jest górą. Jego głównym celem będzie teraz zakończenie wojny z Francją.

Dzięki kolejnym zręcznym manipulacjom Bolingbroke'a małżeństwo Mashama i Abigail zostaje uznane za niezbędne z powodów politycznych. Oszłomiona lawiną wydarzeń królowa akceptuje ten związek.

EUGÈNE LABICHE

1815–1888

Premiera *Słomkowego kapelusza* Labiche’a była podobno okazją do najgłośniejszych wybuchów śmiechu w XIX wieku. Ten najweselszy komediopisarz Drugiego Cesarstwa jest autorem blisko 200 komedii, pisanych – co było przyjęte – wśród twórców tego gatunku – przy pomocy współpracowników, których miał przeszło czterdziestu. Podobno wszyscy byli zmajoryzowani przez indywidualność Labiche’a.

Niewątpliwie przewyższał on wielu dostawców bulwarowego repertuaru wyobraźnią poetycką i lekkością humoru. Jego sztuki, w których bohaterowie – paryskie mieszcuchy, egoiści i dorobkiewiczze, epuzerzy i rogacze, konserwatyści i mędrki – zostali pokazani niczym w groteskowej karykaturze, aż kipią od żywiołowej bufonady i niemal abstrakcyjnego komizmu.

U Labiche’a trudno się doszukać kropli sarkazmu, goryczy czy moralizatorstwa. Jego farsy, wodewile i komedyjki miały na celu jedynie rozśmieszenie widzów. „Jeśli pokazywał zęby, to tylko w uśmiechu” – powiedział Émil Augier, dramatopisarz i współpracownik Labiche’a.

Krytycy często wywodzą jego komedie z tradycji *Mistrza Pathelin*, Moliera i Beaumarchais, uznając go za najwybitniejszego w XIX wieku (po Mussecie) scenopisarza Francji. W 1880 został oficjalnie unieśmiertelniony – wybrano go do Akademii Francuskiej.

Słomkowy kapelusz (napisany wraz z Marc-Michelem) wielokrotnie odnosił u nas sukcesy; po wojnie ukazały się nowe przeróbki i tłumaczenia, między innymi Juliana Tuwima i Michała Rusinka. W Polsce grywana była również komedia Labiche’a *Podróż pana Perrichon* (napisana z Edouardem Martinem), z której pochodzi znane powiedzenie: „Zawdzięczasz mi wszystko. Nie zapomnę ci tego nigdy!”.

SŁOMKOWY KAPELUSZ

Un Chapeau de paille d’Italie

krotochwila w trzech aktach, pięciu obrazach

Przekłady: Arkadiusz Kleczewski, Michał Rusinek, JULIAN TUWIM, Józef Wyszomirski.

Obsada: 14 ról i epizodów męskich, 7 kobiecych.

Premiera: Paryż 1851. Premiera polska: Warszawa 1875.

Fadinard, młody paryżanin żyjący z własnych funduszy, ma się dzisiaj ożenić z Heleną, córką zamożnego ogrodnika z prowincji, Nonancourta. Nie jest to

jednak, broń Boże, małżeństwo dla pieniędzy. Przyzwoitość nakazuje, aby młodzienc z dobrego domu najpierw zakochał się bez pamięci w upatrzonej posażnej pannie i dopiero potem stanął na ślubnym kobiercu.

Wszystko poszłoby jak z płatka, gdyby nie fantazja Fadinarda, który wyjechał na poranną przejażdżkę pod miasto. W trakcie przejażdżki jego koń pożarł słomkowy kapelusz pięknej damy, Eleonory Beauperthuis. Pech chciał, że spędzała ona na łonie przyrody upojne chwile bez zrzędlivego małżonka, za to w towarzystwie ognistego oficera – Marokańczyka Emila Tavernisa. Pani Eleonora nie może wrócić do domu bez nakrycia głowy. Zjawia się więc w mieszkaniu szczęśliwego narzeczonego wraz ze swoim wybuchowym wojakiem, kategorycznie żądając odkupienia identycznego kapelusza. Prawie równocześnie przybywa orszak ślubny złożony z licznych serdecznie nastrojonych krewniaków z prowincji. Nieustannie ktoś kogoś całuje, osoba trzecia nadziewająca się na taką scenę woła z przejęciem: „Obiecacie, że nie będziecie mnie gasić, a spalę się ze wstydu”.

Fadinardowi nie bez trudu udaje się ukryć przed przyszłą rodziną obecność obcej damy w swoim mieszkaniu. Teść i narzeczoną przynaglają do ślubu, a on, biedak, musi zdobyć ów nieszczęsny kapelusz! Wpada do salonu modystki i we właścicielce interesu poznaje swoją dawną przyjaciółkę, która natychmiast czyni mu wyrzuty, wspominając, jak to schronili się kiedyś przed deszczem w bramie, on wyskoczył na chwilę po parasol i nie pokazał się więcej. Przychodzi teraz – po ośmiu miesiącach – i to bez parasola! Lekkoduchowi udaje się jednak wywinąć z opresji i umknąć z adresem klientki, która także kupiła egzemplarz kapelusza z włoskiej słomki.

Klientką tą jest baronowa Champigny. Zdecydowany na wszystko Fadinard wdziera się do jej wykwintnego salonu, przedstawia się jako słynny tenor i zdobywa kapelusz! Niestety inny – bowiem ten właściwy baronowa ofiarowała niedawno swojej chrześniaczce.

A więc do mieszkania chrześniaczki! Tutaj nieszczęsny młodzian nie zastaje pani – nadziewa się natomiast na jej męża rogacza, oczekującego z wściekłością powrotu żony, która zawieruszyła się gdzieś na cały dzień. Fadinard opowiada swoją dziwną przygodę i po niewczasie orientuje się, że jest w domu Beauperthuisa, małżonka damy, dla której usiłuje zdobyć kapelusz-alibi. Na domiar złego i tu zjawia się orszak weselny, podążający dorożkami za nowożeńcami (w trakcie tego zwariowanego dnia zdążyła się odbyć ceremonia ślubna).

Zrezygnowany Fadinard wraca pod swój dom. Światła palą się w oknach. Rozsierdzony bohater marokański z wściekłością wyrzuca sprzęty na bruk. Lokaj melduje, że zdenerwowana czekaniem dama położyła się na polecenie kochanka do łóżka. „Jak to! Na moim ślubnym łożu obca kobieta!” – woła zrozpaczony

Fadinard. „Tak jest – odpowiada spokojnie sługus – albowiem takowy rozkazał takowej spocząć na takowym.”

Orszak ślubny nadciąga nieubłagane. Teść, którego piekielnie palą odświętne lakierki, i który bez przerwy groził: „Zięciu! Wszystko zerwane!” – teraz naprawdę chce unieważnić małżeństwo i oddać swoją córkę wdychającemu do niej od dawna płaczliwemu kuzynowi. W ostatniej chwili przypadek sprawia, że wśród prezentów dla nowożeńców znajduje autentyczny włoski kapelusik ze słomki!

Fadinard oddaje go pani Eleonorze, która z dowodem niewinności może wrócić w ramiona małżonka. Bohater komedii nasłuchiwał się wprawdzie przykrych słów, został nawet nazwany „lubieżną bestią” – w końcu jednak zakochana Helena wszystko mu wybaca.

IWAN TURGIENIEW

1818–1883

Prozaik, dramaturg i poeta. Jeden z głównych przedstawicieli rosyjskiego realizmu. Mistrz analizy psychologicznej. Pochodził z rodziny ziemiańskiej, studiował w Moskwie, Petersburgu i Berlinie. Wiele lat spędzał za granicą, a w 1861 wyjechał z Rosji na stałe – najpierw do Baden-Baden, a później do Paryża, gdzie mieszkał do śmierci. Nie zerwał jednak całkowicie kontaktów z rodzinnym krajem.

Jest autorem wielu głośnych powieści (*Ojcowie i dzieci*, *Szlacheckie gniazdo*, *Rudin*) i opowiadań (między innymi cykl *Zapiski myśliwego*, w którym występował przeciwko systemowi pańszczyźnianemu). Dzięki noweli Turgeniewa upowszechniło się określenie „zbędny człowiek”, nazwano tak bohatera dziewiętnastowiecznej literatury – dobrze wykształconego, na próżno poszukującego swojego miejsca w świecie. „Zbędnymi ludźmi” są nie tylko bohaterowie Turgeniewa, ale także: Oniegin z poematu Puszkina, Pieczorin z powieści Lermontowa *Bohater naszych czasów*, Agarin z poematu Sasza Niekrasowa, Obłomow z powieści Gonczarowa.

Turgeniew napisał również kilka sztuk teatralnych. Na scenach polskich i w Teatrze Telewizji grane były między innymi: *Łaskawy chleb* (nawiązujący do noweli Gogola *Płaszcz*), komedia *Prowincjuszka* czy *Noc w oberży*, *Pod wielkim dzikiem*. Do dziś w repertuarze teatrów pozostaje *Miesiąc na wsi* (1855), o którym pisał René Śliwowski: „Miłość nieodwzajemniona, miłość odepchnięta,

nieuznawana... gdzie wszyscy się kochają, ale nikt nikomu nie jest w stanie odwzajemnić się tym samym uczuciem, bo kocha innego, któremu z kolei jest obojętny. To błędne koło uczuć gorących, a niemożliwych do urzeczywistnienia ukazał Turgieniew z maestrią niespotykaną dotąd w literaturze dramatycznej. Motywy te pół wieku później przejmie Czechow”.

Wybrana bibliografia:

Iwan Turgieniew *Noc w oberży „Pod wielkim dzikiem”*, „Dialog” nr 11/1968. *Miesiąc na wsi*, [w:] *Dzieła wybrane*, PIW, Warszawa 1981.

René Śliwowski *Od Turgieniewa do Czechowa. Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku*; PIW, Warszawa 1970. Jan Trochimiak *Turgieniew*, KAW, Warszawa 1985. Antoni Semczuk *Iwan Turgieniew*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988. Bogusław Mucha *Historia teatru rosyjskiego*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2001. Vladimir Nabokov *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, Muza, Warszawa 2002. Bogusław Mucha *Historia literatury rosyjskiej*, Ossolineum, Wrocław 2002. Piotr Koprowski *W kręgu romantyzmu. Kształtowanie się struktur światopoglądowych Iwana Turgieniewa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008. www.turgenev.org.ru

MIESIĄC NA WSI

Miesiąc w dieriewnie

komedia w pięciu aktach

Przekład: Paweł Hertz.

Obsada: 7 ról męskich, 5 kobiecych, 1 dziecko.

Premiera: Moskwa 1872. Premiera polska: Łódź 1961.

Wiejska posiadłość, lata czterdzieste XIX wieku. Wczesnym letnim popołudniem towarzystwo siedzi w bawialni. Seniorka rodu Anna Siemionowna gra w karty z guwernerem Schaafem i swoją damą do towarzystwa. Jej synowa gawędzi z przyjacielem domu Rakitinem. Między tym dwojgiem toczy się coś na kształt flirtu – Natalia jest rozdrażniona, on we wszystkim jej przytakuje. Na lato przyjęto młodego nauczyciela, studenta, dla Koli, dziesięcioletniego syna Isajewów. Robi bardzo dobre wrażenie, z miejsca staje się ulubieńcem Koli, a i Wiera, siedemnastoletnia wychowanka Natalii, nie odstępuje go na krok. Kiedy z wizytą przyjeżdża doktor Szpigielski i proponuje, by wydać Wierę za mąż, w pierwszej chwili Natalia jest oburzona: to przecież jeszcze dziecko. Jednak, gdy widzi, jak Wiera świetnie bawi się w towarzystwie studenta Bielajewa, zaczyna się wahać – w grę najwyraźniej wchodzi zazdrość. Natalia się nudzi, jej mąż cały czas spędza

przy gospodarstwie, ona szuka więc silniejszych podniet w swoim otoczeniu. Nie waha się nawet wyznać Rakitinowi miłości.

Atmosfera z każdą chwilą robi się coraz bardziej duszna. Spacerzy po ogrodzie, zabawy na świeżym powietrzu, zbieranie malin, łowienie ryb, puszczanie latawca sprzyjają temu, by spotykające się sam na sam pary nawiązywały sympatie, robiły aliance, snuły plany. Wiera z naiwnością pensjonarki okazuje studentowi daleko idące zainteresowanie, Natalia drwi z Rakitina i jego prostolinijnych zachwyków nad przyrodą. Czuje się stara, brakuje jej najwyraźniej przeżyć z lat młodości, platoniczne uwielbienie Rakitina zaczyna ją złościć. On widzi, że z przyjaciółką coś się dzieje, nie chce jednak dopuścić myśli, że powodem jej rozdrażnienia może być zazdrość o dwudziestoletniego młodzieńca.

Doktor Szmigielski, bawiący się w swata, proteguje swojego przyjaciela, sąsiada Isajewów jako kandydata na męża dla Wiery. Prosi Rakitina o wsparcie, choć na pierwszy rzut oka widać, że pomysł jest wręcz niesmaczny. Bolszyncow jest niemal pięćdziesięcioletnim mężczyzną, pozbawionym wdzięku i rozumu grubasem, który młodych kobiet boi się jak diabeł święconej wody. Rakitin przekazuje Natalii wiadomość o jego zamiarach, ona jednak nie ma do tego głowy – otwarcie zwierza się przyjacielowi, że nauczyciel syna narobił w jej uczuciach zamieszania. Wiera na wiadomość o swoim zalotniku nie może ukryć rozbawienia, tak wydaje się jej to absurdalne. Przy okazji Natalia wyciąga od niej zwierzenie, że podopieczna także durzy się w studencie. To już dla niej zbyt wiele. Stateczna pani Isajew wyznaje Rakitinowi, że po raz pierwszy w życiu jest zakochana. Jego bezinteresowna rada brzmi: młody człowiek powinien natychmiast wyjechać, zresztą on sam także, bo również wnosi w jej życie zamieszanie. Natalia czuje się zagubiona – to chce zwolnić Bielajewa, to go zatrzymać. Mówi mu o uczuciach Wiery, ale on ich nie podziela, unosi się honorem, chce rzucić posadę. Natalia rozpacza, zdradza się ze swoimi uczuciami. Bielajew nie wierzy własnym uszom – on, młody, biedny, pozbawiony ogłady chłopak, miałby zawrócić w głowie dojrzałej, wyrafinowanej damie? Ta nowa myśl zaczyna mu się podobać. Gra w honor, konwenanse, zazdrość i miłość przybiera z każdą godziną na sile. Wiera demaskuje swoją opiekunkę przed Bielajewem, Rakitin, by uspokoić męża Natalii, który zaczyna coś podejrzewać, bierze na siebie winę i obiecuje się usunąć, Wiera w przypiływie desperacji przyjmuje oświadczyzny oferty Bolszyncowa – byle tylko dalej od tego domu, gdzie tak została zraniona. Na koniec sam Bielajew widzi, że sprawy posunęły się zbyt daleko, że nie uda mu się pozostać uczciwym w tym piekielku, gdzie namiętności tłą się, ale nie wybuchają, małżeństwa zawiera się bez miłości niczym handlowe kontrakty, szczerłość jest obiegową monetą o niewielkiej wartości. Wyjeżdża razem z Rakitinem. Natalia zostaje sama, miesiąc na wsi dobiegł końca.

ALEXANDRE DUMAS (syn)

1824–1895

i francuska komedia obyczajowa XIX wieku

Reakcją na poetycki teatr romantyczny była we Francji tak zwana szkoła zdrowego rozsądku, co w repertuarze scenicznym oznaczało sztuki z tezą. Ów „teatr użyteczny” miał dwie główne tendencje – po pierwsze zwrócił się ku problemom życiowym wziętym z codziennej obserwacji, a po drugie, przedstawiał je w sposób dydaktyczny, zgodny z panującymi wówczas poglądami moralno-społecznymi. W ten sposób kształtowała się mieszczańska komedia obyczajowa, reprezentatywna dla dziewiętnastowiecznego teatru europejskiego. Z ważniejszych dla tego nurtu sztuk powstały choćby *Mercadet* Honoriusza Balzaka (1799–1850) czy *Zięć pana Poirier* Émile’a Augiera (1820–1889) i Julesa Sandeau (1811–1883).

Dużo większą i trwalszą popularność zdobyła jednak *Dama kameliowa* Alexandre’a Dumasa, nieślubnego syna twórcy *Trzech muszkieterów*. Została napisana jako powieść w 1848, zaś w 1852 adaptowana przez autora dla teatru. Tytułową rolę grały na scenie największe aktorki: Helena Modrzejewska, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse. Melodramat rozstawił Giuseppe Verdi, pisząc osnutą na jego treści operę *Traviata* (1853); na kanwie *Damy kameliowej* nakręcono też kilka filmów – także ten z Gretą Garbo (1936). Dumas miał niezwykle wyczuć sceny i wyjątkową umiejętność wyciskania łez z oczu publiczności. Właśnie ta cecha „geniusza melodramatu” sprawia, że historia szlachetnej kurtyzany do dziś jest wystawiana w teatrach, choć z ich afiszów dawno już zniknęły inne sztuki Dumasa (*Półświatek* 1855 czy *Cudzoziemka* 1876).

Wybrana bibliografia:

Alexandre Dumas *Dama Kameliowa* (dramat), przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Ferdynand Hoesick, Warszawa 1930. *Dama Kameliowa* (powieść), przeł. Stanisław Brucz, Świat Książki, Warszawa 2010.

André Maurois *Trzej panowie Dumas*, Muza, Warszawa 1998. Krystyna Madoń *Prawdziwa historia Damy Kameliowej*, „Twój Styl”, nr 10/1992.

DAMA KAMELIOWA

La Dame aux camélias

dramat w pięciu aktach

Przekłady: TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Władysław Umiastowski, Walery Przyborowski, Stanisław Brucz i in.

Obsada: 10 ról męskich, 6 kobiecych oraz służba, goście.

Premiera: Paryż 1852. Premiera polska: Warszawa 1879.

W domu Małgorzaty Gautier, pięknej i wytwornej paryskiej kurtyzany, odbywa się szalona noworoczna zabawa. Od pewnego czasu kobieta ukrywa nieuleczalną chorobę, a przyjęcia pozwalają jej choć na krótko oddalić ponure myśli. Salon damy kameliowej (kamelie to jej ulubione kwiaty) jest pełen gości, wśród nich po raz pierwszy pojawił się Armand Duval, zakochany w pani domu.

Kiedy zostają sam na sam, wyznaje jej miłość, również w sercu Małgorzaty odzywa się uczucie. Chce porzucić dla Armanda dotychczasowe życie, a on pozostać z nią do końca swoich dni. Małgorzata po kryjomu sprzedaje biżuterię i inne swoje dobra, dzięki czemu oboje zamieszkują na wsi. Kiedy jednak Armand rusza do Paryża, by przepisać na ukochaną swoją roczną rentę, o ich związku dowiaduje się jego ojciec. Pod nieobecność Armanda stary Duval pojawia się na wsi; ostro żąda, by Małgorzata odeszła od jego syna, przestała rujnować mu życie. Podczas rozmowy ulega urokowi kobiety – już nie żąda, ale prosi, by odeszła od Armanda, bo kompromitujący romans uniemożliwi małżeństwo jego córki.

Dama kameliowa spełnia tę prośbę, pisze do Armanda list, ukrywając prawdziwy powód zerwania. Zostaje kochanką bogatego hrabiego de Varville. Z młodym Duvałem spotykają się przypadkiem na balu, a wtedy Armand publicznie rzuca Małgorzacie pod nogi pieniądze, które mają jej zrekompensować poniesione kiedyś wydatki. Za kobietą ujmuje się jej obecny przyjaciel, hrabia. Sprawa kończy się pojedynkiem.

Mija rok. Gruźlica postępuje, Małgorzata jest umierająca. Dostaje list od starego Duwała – dowiedział się o jej chorobie i chciałby, by pogodziła się z Armandem. Wyjawia też synowi prawdziwą przyczynę zerwania jego związku. Armand wraca do Paryża. Wzruszona Małgorzata umiera przy ukochanym.

*

Powieść jest oparta na autentycznej biografii kurtyzany Marie Duplessis (a właściwie Rose Alphonsine Plessis) i historii jej rocznego romansu z Dumasem. Gdy zmarła na gruźlicę, miała dwadzieścia trzy lata.

HENRIK JOHAN IBSEN

1828–1906

Wybitny dramatopisarz norweski, jeden z twórców nowoczesnego teatru europejskiego. Urodził się w Skien, miasteczku portowym na południu Norwegii. Miał w sobie oprócz norweskiej także krew duńską, niemiecką i szkocką. Jego ojciec był kupcem, matka – malarką i miłośniczką teatru. Bankructwo ojca sprawiło, że Ibsen musiał przerwać naukę i jako piętnastolatek został pomocnikiem aptekarza w Grimstad. Spędził tam sześć lat. W tym czasie napisał pierwszą sztukę *Katylina* (1849) o wydarzeniach Wiosny Ludów 1848 roku. Teatry nie chciały jej wystawiać, a wydawcy drukować, w końcu ukazała się dzięki pomocy finansowej przyjaciela Ibsena, ale sprzedano niewiele egzemplarzy.

W 1850 roku Ibsen przeniósł się do Christianii (dziś Oslo). Swoją przyszłość wiązał wówczas z medycyną, ale wkrótce zrezygnował ze studiów i zajął się pisaniem. W tym samym roku napisał jednoaktówkę *Grób Hunów* inspirowaną dawną historią swojego kraju. Był to także sceniczny debiut Ibsena w Christianii, po którym dostał posadę dramatopisarza i reżysera w niewielkim teatrze Det Norske w Bergen. W latach 1851–1856 współpracował w przygotowaniu stu pięćdziesięciu premier; w 1852 dzięki stypendium teatralnemu wyjechał do Kopenhagi i Drezna. Kontynuował też pracę nad dramatami z legendarnej i historycznej przeszłości Norwegii – powstała wtedy choćby *Pani zamku Östrot*, *Uroczystość na Solhaugu*. Kiedy w 1857 powrócił do Christianii, zaproponowano mu stanowisko dyrektora artystycznego Norske Teatret. Współpracował tu między innymi z Bjørnstjerne Bjørnsonem, pisarzem noblistą z 1903 roku.

W 1858 Ibsen poślubił Suzannah Thoresen, a rok później przyszedł na świat ich jedyny syn, Sigurd. Powstały wtedy kolejne dramaty historyczne (*Rycerze Północy*, 1858 i *Pretendenci do tronu*, 1863), ale także pierwszy społeczno-obyczajowy – *Komedia miłości* (1862) sygnalizujący zmianę kierunku zainteresowań twórczych.

Po bankructwie Norske Teatret (1862) Ibsen znalazł się w trudnej sytuacji finansowej. W kwietniu 1864 podjął decyzję o wyjeździe z Norwegii – mieszkał we Włoszech i w Niemczech, do ojczyzny powrócił po dwudziestu siedmiu latach. Pierwsze sukcesy w Europie przyniosły pisarzowi poematy dramatyczne: *Brand* (1866) – o pastorze, który w imię wiecznego zbawienia żąda od ludzi poświęcenia życia, oraz *Peer Gynt* (1867) – alegoryczna opowieść o wędrowce przez świat w poszukiwaniu miłości, oparta na norweskich podaniach ludowych. Od 1866 roku Ibsen otrzymywał pensję od rządu, został też zaproszony do Sztokholmu

na spotkanie z królem, a później reprezentował Norwegię podczas otwarcia Kanału Sueskiego.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstała seria sztuk realistycznych Ibsena, które mocno poruszyły opinię publiczną. Nikt dotąd tak odważnie i konsekwentnie nie stawiał na scenie najdrażliwszych spraw współczesnych: prawa zamężnej kobiety do stanowienia o swoim losie, odpowiedzialności moralnej rodziców wobec dzieci, buntu przeciw zdaniu większości w imię bezkompromisowo pojmowanej prawdy. Ibsen stawiał zarzuty dziewiętnastowiecznemu mieszczańskiemu społeczeństwu – ukazywał zakłamanie, bezmyślność postaw moralnych, religijnych, politycznych, obyczajowych, na jakich opierał się współczesny mu świat. Do największych osiągnięć w tamtych latach należą: *Podpory społeczeństwa* (1877) – opowieść o bogatym hipokrycie, którego łajdactwa doprowadzają niemal do śmierci syna, a przede wszystkim *Nora, czyli Dom lalki* (1879). Ta druga sztuka okazała się wielką sensacją i natychmiast wkroczyła na europejskie i amerykańskie sceny. Historia kobiety, która sprzeciwia się małżeńskiemu dyktatowi i opuszcza domową klatkę, była jednak nie do przełknięcia dla mieszczańskiego widza. Recenzent angielski, Clement Scott, tak napisał o jednym z największych arcydzieł Ibsena: „Jest to sztuka bestialska, cyniczna, odpychająca, literackie ścierwo”. Jeszcze na przełomie wieków lekarze posługiwali się przykładem obdarzonej chwiejną psychiką Nory jako ilustracją zjawiska określanego mianem „kobiecej hysterii”. Ale już niewiele później angielski lekarz i psycholog Havelock Ellis, uczeń Freuda, zobaczył w Norze „obietnicę nowego ładu społecznego”. *Wróg ludu* (1882) zaatakował „liberalną większość” i wszechwładną opinię społeczną, w *Upiorach* (1881) Ibsen dotknął tematów tabu: choroby wenerycznej, eutanazji, niewierności.

Po serii sztuk realistycznych nastąpił ostatni okres w twórczości pisarza, składający się ku symbolizmowi, relatywizujący wiele głoszonych dawniej prawd, przeniknięty tragiczną ironią, której Ibsen był mistrzem. Najwyraźniej dawał tu o sobie znać jego pesymizm, choć – nawet w przypadku ostatecznej klęski – pisarz pozwala swoim bohaterom na tęsknotę za podźwignięciem się, nie traci przekonania o istnieniu etycznego porządku w świecie. Ideę tę sformułował krytyk Adam Grzymała-Siedlecki: „Człowiek rodzi się po to, by cierpieć, to nietrudno wyczytać z jego dzieł. W dniu przyjścia na świat jest rzucony w odmęt wrogiego mu życia, które skończy się niebawem. Nie ma on i nie będzie miał żadnej nieprzelotnej nagrody za swoje czyny dobre ani żadnej kary za swoje niegodziwości umiające unikać sądów i kryminału. Mimo to jednak należy czynić dobro i wstydzić się zła. Należy być człowiekiem godnym nie dla nagrody, lecz by stoicko zadość uczynić honorowi człowieczeństwa”.

Tytuły dzieł z owego schyłkowego okresu to: *Dzika kaczka* (1884), *Rosmersholm* (1886), *Kobieta z morza* (1888) *Hedda Gabler* (1890), *Budowniczy Solness* (1892), *Mały Eyolf* (1894), *Jan Gabriel Borkmann* (1894) i *Gdy wstaniemy z martwych* (1899), ostatnia sztuka Ibsena, którą zresztą nazwał „epilogiem dramatycznym”. W kwietniu 1900 roku w magazynie „Fortnightly Review” ukazał się poświęcony jej entuzjastyczny esej. Była to pierwsza opublikowana praca Jamesa Joyce’a, autora *Ulyssesa*.

W 1900 roku Ibsen przeszedł udar mózgu, po którym był częściowo sparaliżowany. Uniemożliwiło mu to dalszą pracę twórczą. Sześć lat później zmarł.

Młodopolski krytyk Wilhelm Feldman z pewną uszczypliwością nazwał Ibsena „znakomitym matematykiem, szachistą, strategiem scenicznym”. Ale właśnie ów intelektualizm, oschły i wyprany z sentymentalizmu, w dużej mierze decyduje o trwałości dzieł Ibsena. Surowość uczuciową rekompensował autentycznością postaci i scenicznych sytuacji. „Nie wprowadzę człowieka na scenę, póki nie policzę guzików u jego kamizelki” – mawiał. I nie chodziło tu o fotograficzne odzwierciedlanie rzeczywistości, ale o tworzenie wyrazistych portretów psychologicznych bohaterów. Mówiono nawet, że po Panu Bogu, Szekspirze i Balzaku Ibsen stworzył największą liczbę ludzi.

„To, co ludzkie w postaciach z dramatów Ibsena, jest także najbardziej przejmujące – pisał Jacek Wakar (2006). – Nałogi i potrzeba akceptacji, egoizm, a z drugiej strony – otwarcie na ludzi, przywiązanie do tradycji i jednocześnie gotowość przekreślenia jednym gestem tego, co było, aby zanurzyć się w nieznanym. To wszystko jest w bohaterach, a może jeszcze bardziej w bohaterkach Ibsena. (...) Ibsen rozpięty jest dziś między jakże bliskim nam poszukiwaniem prawdziwych wartości w życiu, rodzinie, tradycji, a gwałtowną, desperacką miłością. Ibsen jest dziś pomiędzy ciężarem przeszłości swoich bohaterów a ich pragnieniem znalezienia dróg ucieczki przed mieszkającymi w nich demonami”.

Specyfiką kompozycji sztuk Ibsena jest ściśle połączenie akcji scenicznej z wydarzeniami z przeszłości. To, co oglądamy na scenie, jest zwykle konsekwencją i epilogiem dawniejszych spraw decydujących o życiu bohaterów. To, co minione, odsłania się powoli oczom widzów równolegle z bieżącą akcją, dramatyzuje ją i wzbogaca. Zagadka przeszłości wyjaśnia się ostatecznie wraz z zakończeniem dziejących się aktualnie zdarzeń, a więc oglądamy je z podwójnej perspektywy.

W rozprawie *Kwintesencja ibsenizmu* George Bernard Shaw zwraca uwagę na jeszcze jeden wynalazek Norwega – zdynamizowanie dyskusji scenicznej i uczynienie z niej centralnego momentu utworu: „Tak zwana dobrze zbudowana sztuka miała dawniej ekspozycję w pierwszym akcie, sytuację dramatyczną w drugim i rozwiązanie sytuacji w trzecim. Teraz mamy w dramatach ekspozycję,

sytuację i dyskusję, przy czym dyskusja jest próbą talentu dramaturga”. I dalej Shaw podsumowuje: „Techniczne nowatorstwo ibsenowskiego teatru polega na: 1. wprowadzeniu dyskusji do dramatu i na jej stopniowym rozwoju aż do zidentyfikowania dyskusji z akcją; 2. na podniesieniu widzów do roli dramatis personae oglądających na scenie incydenty z własnego życia; 3. na odrzuceniu starych trików mających budzić w widzu zainteresowanie dla nieprawdziwych ludzi i nieprawdopodobnych sytuacji oraz na zastąpieniu tych trików sądową procedurą oskarżania, niszczenia złudzeń i szukania prawdy ukrytej za ideałami, przy najpełniejszym zastosowaniu retoryki oraz liryki kaznodziei, obrońcy i poety”.

„Ibsen był z urodzenia Norwegiem, ale jego duch jest uniwersalny” – powiedziała Liv Ullmann w ratuszu w Oslo podczas uroczystej inauguracji Roku Ibsenowskiego ogłoszonego w 2006 z okazji setnej rocznicy śmierci pisarza. Pewnie dlatego Ibsen jest do dziś – po Szekspirze – autorem najczęściej granym na świecie. Co roku po jego sztuki sięga na świecie około stu pięćdziesięciu teatrów.

Wybrana bibliografia:

Henrik Ibsen *Peer Gynt*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, Ossolineum, Wrocław 1967. *Dramaty (Podpory społeczeństwa, Dom lalki, Wróg ludu, Dzika kaczką, Hedda Gabler)*, przeł. Jacek Frühling, Józef Giebułtowicz, Cecylia Wojewoda, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977. *Wybór dramatów*, cz. I-II (*Dom lalki, Upiory, Dzika kaczką, Rosmersholm, Hedda Gabler*), przeł. Jacek Frühling, Józef Giebułtowicz, oprac. Olga Dobijanka-Witczakowa, Ossolineum, Wrocław 1983.

George Bernard Shaw *Kwintesencja ibsenizmu*, PIW, Warszawa 1960. Edvard Beyer *Henryk Ibsen*, Wydawnictwo Gdańskie, 1994. Lech Sokół *Ibsen i jego świat*; [w:] *Wielki Teatr Świata*, cz. I, *Teatr Narodowy*, Warszawa 2003. Lech Sokół *Ibsen i Strindberg w dramaturgii skandynawskiej i kulturze europejskiej*, [w:] *Cywilizacja europejska. Wykłady i eseje*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2005. *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. Maria Sibińska i Katarzyna Michniewicz-Veislund, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007. *Ibsen czytany, Ibsen oglądany (materiały z konferencji w 2006 roku)*, red. Ewa Partyka i Lech Sokół, Oficyna Wydawnictwa Errata, Warszawa 2008. *Ibsen. Odejścia i powroty*, red. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

PEER GYNT

poemat dramatyczny w pięciu aktach

Przekłady: Jan Kasprowicz, Zbigniew Krawczykowski i in.

Obsada: 13 ról męskich, 7 kobiecych, kilkanaście epizodów, duchy w grocie Króla Gór.

Arabowie, tancerki, wariaci i ich dozorczy, załoga okrętu, wieśniacy.

Premiera: Christiania (dzisiaj Oslo) 1876. Premiera polska: Lwów 1910.

Ibsen tak scharakteryzował swój utwór: „Obszerny poemat dramatyczny, którego głównym bohaterem jest na wpół mityczna i wpół bajkowa postać z norweskich podań ludowych”. Akcja utworu rozpoczyna się na początku XIX wieku, kończy zaś w latach sześćdziesiątych. Dzieje się w norweskiej dolinie Gudbrand i otaczających ją górach, w Maroku, na Saharze, w Kairze, na morzu.

A oto jak *Peer Gynta* opisuje Władysław Kopaliński w *Słowniku mitów i tradycji kultury*:

„Peer Gynt, tytułowy bohater wielkiej lirycznej fantazji dramatycznej wierszem (...) wcielenie pewnych wad (...) Norwegów końca okresu romantycznego: egoizmu i braku charakteru (...) Parobek wiejski, leniwy i rozwiązły, marzyciel i fantasta, samochwał, niepozbawiony tęsknoty za dobrem, mający pewne cechy Dyla Sowizdrzała, Münchausena, Tartarena z Taraskonu, Don Kiszota, zwany również «Faustem Północy», bo wyzwolony przez «wiecznie kobiece» – czystą miłość Solvejgi, ale poza tym przeciwieństwo Fausta. Peer Gynta nie stać na pokonanie trudności stojących na drodze do połączenia się z jego dobrym aniołem, cnotliwą Solvejgą. Porywa Ingrid, narzeczoną innego, i staje się banitą. Poemat ukazuje w licznych epizodach jego stopniową degradację, jego związki z gnomami, trollami i koboldami, od których Solvejga daremnie usiłuje go wyzwolić. Słynna scena śmierci jego matki Aasy. Dwa ostatnie akty przedstawiają go jako światowca, który zbił majątek na handlu niewolnikami: udaje proroka u Arabów, gdzie okrada go tancerka Anitra; jest cesarzem obłąkanych; rozbiwszy się u brzegów ojczyzny, ratuje się, zabijając towarzysza niedoli. W Norwegii czeka na niego Odlewacz Guzików, wysłannik Śmierci, aby przetopić go w swoim tyglu jako stwór nieudany, który nie dopełnił swego przeznaczenia. Ratuje Peera Solvejga, świadcząc, że był wiernym sobie, «naznaczonym przez Boga» w swej wierze, nadziei i miłości. W jej uczuciu Peer Gynt odnajduje sens swego istnienia”.

Na zamówienie Ibsena przed premierą *Peer Gynta* (1876) Edward Grieg napisał muzykę do wybranych scen dramatu. W ten sposób powstało dwadzieścia sześć kompozycji, z których Grieg wybrał osiem najbardziej efektownych i zestawiał je w dwie suity.

NORA, CZYLI DOM LALKI

Et Dukkehjem

sztuka w trzech aktach

Przekłady: JACEK FRÜHLING i inni.

Obsada: 3 role męskie, 4 kobiece, 3 dzieci.

Premiera: Kopenhaga 1879. Premiera polska: Warszawa 1882.

Nora jest szczęśliwą żoną adwokata Torwalda Helmera. Mają trójkę dzieci. Dotychczas musieli żyć nadzwyczaj skromnie, gdyż Torwald, niezwykle zasadniczy w sprawach moralności i obyczaju, nie przyjmował spraw choćby odrobinę dwuznacznych. Ale teraz, w przeddzień świąt Bożego Narodzenia, wszystko zaczyna się układać. Mecenas obejmuje doskonale płatne stanowisko dyrektora banku. Nora cieszy się podwójnie. Osiem lat temu zdrowie męża było poważnie zagrożone. Aby je ratować, w tajemnicy zaciągnęła wysoką pożyczkę i od lat ją spłaca, odmawiając sobie nawet drobiazgów. Dzięki posadzie męża wreszcie pozbędzie się długu. Helmer nie domyślał się wyrzeczeń żony; była dla niego tylko „skowroneczkiem”, „wiewióreczką”, śliczną laleczką w domu, w którym on czuł się podporą i władcą.

Niespodziewanie nad małżonkami zaczynają gromadzić się chmury. Świeżo upieczony dyrektor zwalnia z banku jednego z urzędników, swojego dawnego kolegę szkolnego Krogstada – adwokata, który kiedyś popełnił nadużycie i został skompromitowany. Udało mu się wykręcić z kłopotów, pragnął odzyskać pozycję społeczną, a pierwszym krokiem do tego była praca w instytucji finansowej. Zagrożony chwytą się ostatecznych środków. Helmer nie wie, że to on właśnie jest lichwiarzem, którego spłaca Nora i który ma jej sfałszowany rewers; zdesperowana kobieta podrobiła kiedyś podpis ojca, aby uzyskać potrzebną sumę. Dzisiaj Krogstad grozi ujawnieniem prawdy, jeśli Nora nie postara się o cofnięcie jego zwolnienia z banku. Wstawienictwo jest jednak daremne. Mąż lekceważy wtrącanie się żony w męskie sprawy, oświadcza też, iż „w otoczeniu nieuczciwych ludzi doznaje wstrętu niemal fizycznego”.

Nora zamierzała w przyszłości wyznać wszystko Torwaldowi. Nie czuje się zresztą winna; zrobiła to, ponieważ chciała ratować życie ukochanemu człowiekowi i oszczędzić zmartwień umierającemu ojcu. W obecnej sytuacji nie potrafi powiedzieć słowa, choć jest pewna, że mąż wzięłby całe upokorzenie na siebie; przecież tyle razy w czułych słowach zapewniał, iż poniesie każdą ofiarę dla rodziny. Aby do tego nie dopuścić, Nora gotowa jest raczej na samobójstwo. Nikt nie może jej pomóc. Nawet dawny przyjaciel domu doktor Rank, u którego szukała rady, zamyka jej usta wyznaniem swojej miłości. Jest on zgorzkniałym, cierpiącym człowiekiem, któremu pozostał jeszcze miesiąc życia. Postanowił umrzeć

w samotności i żegna się właśnie z przyjaciółmi, wyznając Norze długo skrywane uczucie.

Skrzynka pocztowa wisząca na drzwiach mieszkania Helmerów staje się nagle złowieszczym przedmiotem. W niej znajdzie się bilet wizytowy Ranka z czarnym krzyżem – zawiadomienie o ostatnim negatywnym wyniku badań lekarskich. W tej samej skrzynce leży też list Krogstada, który spełnił swoje groźby. Nora rozpaczliwie usiłuje odwlec fatalny moment. Aby zatrzymać męża, tańczy przed nim dziką tarantellę, wspomnienie z ich podróży do Włoch. Nadchodzi jednak czas, gdy Helmer siada do czytania korespondencji. Prawda, która wychodzi na jaw, całkowicie zmienia los bohaterów sztuki, odsłania stan ich wzajemnych stosunków. Helmer nie myśli o motywach czynu żony, o jej wyrzeczeniach. Boi się wyłącznie własnej kompromitacji. Do Nory dociera prawda, że ich miłość i bliskość były fikcją, że nie przyznano jej pełnych praw człowieka, jej ognisko rodzinne było niczym dom lalki. Na próżno Torwald przeprosza, gdy nadchodzi następny list od Krogstada – pod wpływem odradzających się uczuć do dawnej narzeczonej Krystyny Linde, przyjaciółki Nory, postanawia on rozpocząć nowe, naprawdę uczciwe życie, wyrzeka się szantażu i zwraca rewers. Nora decyduje się na odejście z domu. Chce zaryzykować i sama poznać świat oraz rządzące nim prawa. Załamany Helmer błaga o bodaj odrobinę nadziei na jej powrót. „Musiałby stać się cud nad cudem – odpowiada Nora. – Musielibyśmy zmienić się tak bardzo, żeby nasze życie mogło naprawdę stać się małżeństwem.” „Cud, tylko cud” – szepcze Torwald.

Taki finał sztuki wydawał się niektórym współczesnym Ibsena niemoralny i niemożliwy do przyjęcia. Dla teatrów niemieckich autor dopisał inne zakończenie: Helmer chwyta się ostatniego argumentu, prowadzi żonę do łóżeczek śpiących dzieci i w ten sposób powoduje zmianę jej decyzji: „Wiem, że popełniam grzech wobec siebie samej, ale nie mogę ich opuścić”. Ibsen uważał jednak pierwotną wersję dramatu za właściwą.

UPIORY

Gjengangere

dramat rodzinny w trzech aktach

Przekłady: Jacek Frühling, Mieczysław Sachorowski, IGNACY SUESSER i in.

Obsada: 3 role męskie, 2 kobiece.

Premiera: Chicago 1882. Premiera polska: Lwów 1898 (Widma).

Jesteśmy w posiadłości wdowy po kapitanie, Heleny Alving, nad jednym z wielkich fiordów norweskich. Ponury klimat, nieustająca ślota, tygodniami, a nawet

miesiącami nie widać tu słońca. Ludziom żyje się więc niełatwo. Jedni chowają się w pancerzu surowych i tradycyjnych zasad, inni – obdarzeni pasją życia – buntują się, piją lub urządzają orgie. Tak właśnie stało się z bogatym kapitanem Alvingiem. Jego młodziutka żona była kiedyś świadkiem tego, jak kapitan uwiódł służącą. Prerażona uciekła do przyjaciela domu, świątobliwego pastora Mandersa. Współczucie duchownego dla kobiety przerodziło się w najzupełniej ziemską miłość. Zabrakło mu jednak odwagi – w imię świętych więzów odesłał Helenę do małżonka, zaś uwiedziona służąca została opłacona i wydana za pijaka, stolarza Engstranda. Pani Alving znosiła latami tryb życia męża, nie chciała jednak, aby patrzył na to ich syn Oswald. Wysłała go za granicę, gdzie chłopak, obdarzony talentem malarskim, uczył się, wierząc w nieskazitelność ojca wpajaną mu w listach przez matkę.

Wszystko to wydarzyło się dawno, przed pierwszym podniesieniem kurtyny. Obecnie mija już dziesiąty rok od śmierci kapitana. Wdowa przysparza jego dziecko ze związku ze służącą – Reginę, piękną już pannę. Aby podtrzymać legendę o wyjątkowych cnotach męża, pani Alving ufundowała zakład dobroczynny jego imienia; stolarz Engstrand zajęty jest przy budowie. Różnymi kombinacjami zdołał sobie uciąć trochę pieniędzy, za które zamierza otworzyć portową oberżę. Namawia córkę (wedle metryki jest nią Regina), aby wróciła do niego; w knajpie dla marynarzy przyda się dorodna dziewczyna. Ale wychowance zamożnego domu ani to w głowie, spodziewa się przyjazdu Oswalda i z nim łączy swoje nadzieje. Chłopak zjawia się po latach, oczekiwany przez matkę, dla której jest jedynym szczęściem w życiu. Równocześnie przybywa niewidziany od dawna pastor Manders; jemu właśnie pani Alving powierzyła opiekę nad fundacją. Kapłan ma z tym sporo kłopotu, wie, że należałoby ubezpieczyć nowo zbudowany dom, obawia się jednak, że ludzie poczytaliby to za brak zaufania do Opatrzności... Pastor nie może się też pogodzić z poglądami Heleny, która w czasie samotnych rozmyślań zrozumiała, jak bardzo zakłamaną jest konwencjonalna moralność. Manders ze zgrozą słucha jej słów o upiorach strupieszających pojęć, tchórzliwych wierzeń, obłudnych przepisów i praw. Ludzie nie potrafią zrzucić z siebie tych łachmanów, a żyjąc w nich, sami stają się podobnymi upiorami.

Na wątłym, wrażliwym Oswaldzie robi wrażenie zdrowa i pełna życia Regina. Matka staje się przypadkowym świadkiem ich miłosnej rozmowy. Z ust syna padają słowa podobne do tych, które kiedyś w tym samym miejscu kapitan szeptał do uwodzonej służącej.

Pani Alving jest wstrząśnięta tą upiorną analogią, ale budzi się w niej także nadzieja, że młoda dziewczyna może dać szczęście załamanemu Oswaldowi. Chłopak bowiem wrócił do domu w złym stanie zdrowia, miewa straszliwe bóle

głowy, stany lękowe. Wyzbyta przesądów matka nie zamierza kryć prawdy przed młodymi, mimo zgorszenia Mandersa. Jednak w chwili, gdy postanawia powiedzieć im, że są dziećmi jednego ojca – na ukończonej właśnie budowie wybucha pożar; schronisko zapaliło się od świec podczas nabożeństwa odprawianego przez Mandersa.

Spalony doszczętnie dom nie był ubezpieczony. Pastorowi grozi kompromitacja, co wykorzystuje Engstrand, zręcznie go szantażując – w ten sposób uzyskuje poparcie duchownego dla swojego „zajazdu dla żeglarzy”. Pojedzie z nim Regina. Choć marzyła o podróżach do Paryża i Rzymu u boku bogatego Oswalda, teraz szybko się wycofuje, gdy widzi, że musiałaby tkwić na miejscu jako jego pielęgniarka. Młody Alving miał również swoje zamiary w stosunku do dziewczyny. Zdając sobie sprawę z jej bezwzględności i zdecydowania, planował, że to właśnie ona w ostatecznej chwili poda mu truciznę. Lekarze byli bowiem wobec niego szczerzy, nie taili, że cierpi on na nieuleczalną chorobę, która musi się skończyć obłądkiem i paraliżem.

Wyznanie matki, że nieszczęście przyniosły mu upiory przeszłości i dziedzictwo ojca, przyspiesza katastrofalny atak. Powalony Oswald, bez zmysłów, odczłowieczony, powtarza bezdźwięcznym bełkotem jedno słowo: „Słońce – słońce...”.

DZIKA KACZKA

Vildanden

dramat w pięciu aktach

Przekłady: Józef Giebułtowicz, Elżbieta Frątczak-Nowotny, JACEK FRÜHLING, Anna Marciniakówna i in.

Obsada: 12 ról męskich, 3 kobiece, goście, lokaje.

Premiera: Bergen 1885. Premiera polska: Kraków 1894.

W domu bogatego fabrykanta Werlego trwa eleganckie przyjęcie na cześć syna, który powrócił do miasta po latach nieobecności. Pracował w przedsiębiorstwie ojca położonym daleko w górach. Do gabinetu wchodzi stary Ekdał, dawny wspólnik Werlego, skazany za gospodarcze nadużycia. Afera pozbawiła go majątku, pozycji społecznej, nadwątlila zdrowie. Kieruje się do kantorku, żeby zabrać do domu przepisywanie, które zleca mu kierowany współczuciem dawny kolega. Po chwili w gabinecie spotykają się synowie obydwu: Gregers i Hjalmar. Kiedyś byli sobie bardzo bliscy, potem okoliczności ich rozdzieliły. Gregers pracował na odludziu, Hjalmar pozostał w mieście. Po latach zdają sobie relacje z tego, co wydarzyło się w ich życiu. Hjalmar nie zaszedł daleko – hańba, którą okrył się ojciec, przeszła także na niego. Stary Werle umożliwił mu naukę fotografii, dał

pieniądze na urządzenie atelier, a nawet ożenił ze swoją służącą Giną, która знаła się na retuszowaniu zdjęć. Gregers jest zaskoczony – przede wszystkim hojnością ojca i tym, jak zręcznie manipulował Hjalmarem. Zaczyna podejrzewać, że kryje się za tym coś brudnego. Kiedy niedługo potem spotyka się z ojcem sam na sam, usiłuje dowiedzieć się prawdy. Zarzuca ojcu, że był tak samo winny malwersacji sprzed lat, że zrobił z Ekdala kozła ofiarnego i pozwolił jego rodzinie się stoczyć, a swoje wyrzuty sumienia zagłusza drobnymi gestami filantropii, które zresztą także obraca na swoją korzyść. Skojarzył małżeństwo Hjalmara z Giną, gdy ta już mu się znudziła jako kochanka i chciał się jej pozbyć. Ojciec mimo wszystko chce pojednać się z synem, proponuje mu udział w firmie – odkąd osłabił mu się wzrok, nie może już tak intensywnie pracować. Gregers odmawia ze wstrętem. Uważa, że wszystko, co robi ojciec, wypływa z wyrachowania, a on, jego syn, nie może żyć otoczony kłamstwem. Nie może też przeboleć, że Hjalmar wie życie zbudowane na fałszu i zdradzie. Jedyne, co może zrobić, to uświadomić mu całą sytuację.

Hjalmar wraca do domu, gdzie czeka na niego żona i czternastoletnia córka Jadwinia. Chełpi się przed nimi swoimi sukcesami towarzyskimi, choć prawdę mówiąc, przed eleganckim towarzystwem Werlego nie wypadł najlepiej. Widać, że pozuje na kogoś innego, niż jest w rzeczywistości. Narzeka na trud utrzymania rodziny, gdy tymczasem widać, że to Gina dźwiga ten ciężar. Nie ulega jednak wątpliwości, że są dobrą rodziną, a córka jest ich oczkiem w głowie.

Niespodziewanie pojawia się Gregers, który porzucił dom ojca. Uważnie przygląda się rodzinie przyjaciela. Jadwinia jest piękną i uczuciową dziewczynką, niestety, grozi jej utrata wzroku. Stary Ekdal, nieco zbikowany, urządza sobie polowania na strychu. Ten strych kryje jeszcze jedną tajemnicę – w wiklinowym koszu mieszka tam dzika kaczką. Postrzelił ją ojciec Gregersa, ale przeżyła. W niewoli czuje się nie najgorzej, wręcz zapomniała już o wolności.

Młody Werle wynajmuje u przyjaciela pokój, z czego Gina nie jest zadowolona. Następnego dnia spotykają się wszyscy na śniadaniu, na które zaproszeni są także sąsiedzi Relling i Molvik. Między Rellingiem, życiowym pragmatystą, a Gregersem, zajadłym idealistą, dochodzi do scysji, w czasie której ten pierwszy mówi: „Czy nie miło jest usiąść raz dla odmiany przy dobrze zastawionym stole pośród szczęśliwej rodziny?”, a drugi ripostuje: „Jeżeli o mnie chodzi, to niedobrze się czuję wśród bagiennych wyziewów”. Gregers zabiera przyjaciela na spacer, co Ginę i Rellinga napawa niepokojem. Przeczuwają zbliżające się nieszczęście.

I rzeczywiście. Hjalmar wraca do domu odmieniony. Czuje się oszukany przez Werlego i żonę. Unosi się honorem – nie chce już dłużej jałmużny od człowieka, który skrzywdził jego rodzinę. Jednak prawdziwy cios osiąga go wówczas, gdy wychodzi na jaw, że Jadwinia nie jest jego córką. Naprowadza go na to hojna

darowizna, którą na jej rzecz robi Werle. To już dla Hjalmara zbyt wiele. Postanawia wyprowadzić się z domu i odtrąca od siebie niczego nierozumiejącą córkę. Zrozpaczona dziewczynka pod wpływem Gregersa pragnie przebłagać ojca, składając w ofierze to, co jest dla niej największym skarbem – dziką kaczkę. Tymczasem Relling próbuje otworzyć Gregersowi oczy: Hjalmar nie jest tak niezwykłym i wspaniałym człowiekiem, jak się wydaje. Jest gnuśny, niezbyt zdolny, łatwo poddaje się przeciwnościom. Nie jest w stanie udźwignąć ciężaru, który włożył na jego barki Gregers. Ten jednak, przekonany, że postępuje słusznie, w swoim zaślepieniu sądzi, że prawda wyzwoli wszystkich i pozwoli im zbudować nowe życie. Jednak bardzo się myli – prawda staje się przyczyną tragedii. Jadwinia, próbując zastrzelić dziką kaczkę, zadaje sobie śmiertelną ranę. Gregers, choć przerażony skutkami swoich poczynań, do końca pozostaje w przekonaniu, że postąpił słusznie. „A niech pana wszyscy diabli” – żegna go Relling.

VICTORIEN SARDOU

1831–1908

Był najwyżej notowanym uczniem Scribe’a i nie ustępował mistrzowi ani w zręczności roboty, ani w sukcesach u publiczności. Podobnie jak on debiutował bez powodzenia (1854), aby potem odbić sobie to z nawiązką. Znał tajniki pisania „dobrze skrojonej sztuki”, co pozwoliło mu stać się ideałem dla widowni wymagającej od teatru przede wszystkim interesującej historyjki. Jego kariera trwała prawie pięćdziesiąt lat – w tym czasie napisał ponad 60 sztuk; wśród nich były komedie obyczajowe, historyczne, melodramaty i wodewile. Ogromna inwencja, umiejętność trzymania widza w napięciu, zdolność tworzenia sympatycznych postaci sprawiły, że Sardou był jednym z najpopularniejszych autorów drugiej połowy XIX wieku. Premierę *Madame Sans-Gêne* ze znakomitą aktorką Réjane odnotowano w teatralnych kronikach Paryża jako jedną z największych sensacji. Słynna Sarah Bernhardt właśnie w sztukach Sardou zagrała wiele swoich popisowych ról. Kiedy Giacomo Puccini w 1889 obejrzał Bernhardt w dramacie *Tosca*, zachwycił się tak bardzo, że sztukę przerobił na swoją słynną operę. W Polsce grano ponad dwadzieścia sztuk Sardou, wśród nich *Ćwiartkę papieru*, *Safanduty*, *Fedorę*, *Rozwiedzmy się*. Najtrwalej zapisała się w repertuarze – podobnie jak w wielu innych krajach – *Madame Sans-Gêne*, napisana wspólnie z Emilem Moreau (1852–1922). Po wojnie grano ją u nas w wersji autorskiej, jak również w adaptacji Janusza Minkiewicza i Antoniego Marianowicza.

Wybrana bibliografia:

Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2007. Andrzej Nieuważny, *Napoleoński marszałek i alzacka praczka: François-Joseph Lefebvre i „Madame Sans-Gêne”*, czyli *Księżę i księżna Gdańska*, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska 2007.

MADAME SANS-GÊNE

komedia w trzech aktach z prologiem

Przekłady: Karol Benda, KAZIMIERZ EHRENBURG, Szczepan Gąssowski, Teofil Trzciński i in.

Obsada: 7 ról męskich, 3 kobiece, około 30 epizodów – damy dworu, goście, służba, Mamelucy.

Premiera: Paryż 1893. Premiera polska: Kraków 1894.

Z przydomkiem Madame Sans-Gêne są związane – jak pisze Władysław Kopaliński – autentyczne postacie dwóch Francuzek. Pierwsza to Marie Thérèse Figueur, córka młynarza, którą wychowywał wuj, emerytowany kapitan armii. Jako dziewiętnastolatka zaciągnęła się do wojska; brała udział w rewolucji francuskiej po stronie republikanów, walczyła w armii napoleońskiej we Włoszech i Hiszpanii. Przydomek Sans-Gêne („bez żenady”, „bez ceremonii”) nadano jej z powodu żołnierskich manier i częstego używania dosadnego języka. Druga postać to Catherine Hübscher – paryska praczka, która wyszła za mąż za sierżanta Lefebvre’a, błyskawicznie pnącego się po szczeblach wojskowej kariery (w 1804 został marszałkiem cesarstwa, a w 1807 księciem Gdańska). Mimo że była znana na dworze z niewyparzonego języka i braku obycia, nie nazywano jej jednak Sans-Gêne.

Jest 1792 rok. W Paryżu trwa rewolucja. Praczka Katarzyna Hübscher, zwana Madame Sans-Gêne, nosi bieliznę klientom, nie zważając, że może ją trafić zbłąkana kula. Drży przy tym o zdrowie i życie ukochanego sierżanta Lefebvre’a, walczącego gdzieś na barykadach. Do pralni, wśród innych klientów, przychodzi Fouché, który nazywa siebie patriotą, ale do walki się nie rwie. Chciałby, by rewolucja wyniosła go na jakieś wysokie stanowisko, choćby ministra policji. Madame Sans-Gêne śmieje się z niego: „Pan będzie wtedy ministrem, kiedy ja zostanę księżną!”.

Kiedy do Katarzyny dociera wiadomość o zdobyciu pałacu Tuileries, postanawia uczcić zwycięstwo rewolucji. Przedtem jednak nakazuje swoim pomocnikom, by odnieśli bieliznę porucznikowi Bonapartemu, tak biednemu, że musi mu pracować na kredyt.

Tuż przed zamknięciem, do pralni wpada ciężko ranny Austriak, hrabia Neipperg, uciekający przed gwardzistami. To wróg, ale Katarzyna, widząc jego rany, ukrywa go przed pościgiem, który prowadzi... Lefebvre. Sierżant odnajduje zbiega, lecz pomaga go ocalić. Uczynek ten pomaga podjąć Madame Sans-Gêne decyzję, że wyjdzie za niego za mąż.

Mija kilkanaście lat. We Francji rozkwita epoka pierwszego cesarstwa. Lefebvre, dzięki swojej waleczności i odwadze, awansował. Nosi teraz tytuł napoleońskiego marszałka i księcia, a jego ukochana żona, Madame Sans-Gêne, została księżną Gdańska.

Ceremonialna codzienność na dworze nie odpowiada Katarzynie. Nie chce uczyć się dworskich manier, pozostała taka, jaka była przed laty: odważna, mówiąca szczerze, co myśli. Jej zachowanie budzi niechęć arystokratów, a zwłaszcza siostr cesarza – Eugonii i Karoliny. Madame Sans-Gêne mówi o nich: „To dwie kłepy! Gdyby nie cesarz, do dziś dnia cerowałyby pończochy na swojej wyspie, jadły grochówkę i popijały czystą wodę”. Obrażone kobiety doprowadzają do tego, że Bonaparte nakazuje Lefebvre’owi rozwieść się, a gdy ten stawia opór, postanawia sam porozmawiać z jego żoną.

Podczas spotkania z księżną cesarz przekonuje się, że mimo swojego szorstkiego sposobu bycia, jest osobą rozumną i bystrą. Rozpoznaje też w niej Madame Sans-Gêne, praczkę, której dłużnikiem jest do dziś. Godzi się, by zachowała męża i tytuły pod warunkiem, nie będzie zbyt często pokazywać się na dworze. Katarzyna z radością się zgadza.

Nieoczekiwanie sprawy się komplikują. W pałacu pojawia się potajemnie hrabia Neipperg, przyjaciel Lefebvre’ów, który nie znosi cesarza, ale kocha się w jego żonie Marii Ludwice. Kiedy obecność Austriaka na dworze zostaje odkryta, Napoleon każe go natychmiast rozstrzelać. Nie ulega nawet błaganiom Katarzyny. Księżna zwraca się więc do Fouchégo, który został ministrem policji, a choć jest w niełasce u cesarza, to jednak ciągle „wszystko wie i niczego nie mówi, w przeciwieństwie do swojego następcy Savary’ego, który nic nie wie, a jednak wszystko mówi”.

W końcu Napoleon zdobywa list żony, który miał dostać od niej skazaniec. Jest to list do ojca, podejrzenia o romans były bezpodstawne, więc cesarz uwalnia Neipperga, a swoją złość wyładowuje na Savarym, który uśmierciłby niewinnego człowieka. Savary zostaje zwolniony, a Fouché przywrócony do łask. Na koniec Napoleon składa hołd księżnej Gdańska: „Ona jest mądrzejsza niż my wszyscy” – mówi.

OSCAR WILDE

właśc. Oscar Fingal O'Flahert e Wills Wilde

1854–1900

Irlandzki poeta, dramatopisarz i prozaik. Prorok indywidualizmu, jeden z głównych przedstawicieli dekadencji w literaturze i dandys wszech czasów. Nazywano go Lordem Paradoxem z powodu niezwykłego talentu do tworzenia błyskotliwych dowcipów i sentencji, którymi wypełniał swoje sztuki i łamał konwenanse w życiu:

„Doświadczenie to nazwa, którą każdy nadaje swoim błędom”.

„Na ogół wszystkiemu się umiem oprzeć z wyjątkiem pokusy!”

„Zepsuta kobieta należy do tego rodzaju istot, których mężczyźni nigdy nie mają dosyć”.

„Znam tylko dwa rodzaje tragedii na tym bożym świecie. Jeden – kiedy człowiek nie może osiągnąć przedmiotu swoich pożądań, drugi – gdy go osiąga”.

Zasłynął też z riposty wygłoszonej podczas przekraczania granicy Stanów Zjednoczonych – na pytanie celników, czy ma coś do oclenia, odpowiedział: „Nie mam nic do oclenia oprócz mojego geniuszu”.

Urodził się w Dublinie w zamożnej i niezwyklej rodzinie. Jego ojciec, sir William Wilde, był cenionym specjalistą chorób oczu i uszu, autorem prac z medycyny, a także publikacji na temat archeologii i folkloru rodzinnej Irlandii. Matka, lady Jane Frances, była poetką, publikowała pod pseudonimem Speranza i prowadziła w Dublinie prestiżowy salon literacki. Oscar uczył się w Royal School w Enniskillen, potem w Trinity College w Dublinie, wreszcie w Magdalen College w Oxfordzie. Był studentem niezwykle zdolnym, często nagradzanym za nieprzeciętne wyniki w nauce. Już wtedy dał się poznać jako ekscentryk – nosił długie włosy, drwił z męskich sportów, przystrajał swój pokój pawimi piórami i kwiatami. W 1878 roku otrzymał dyplom i przeniósł się do Londynu. Mocno zaangażował się w propagowanie modernistycznego estetyzmu z jego głównym hasłem „sztuka dla sztuki”. Swoje poglądy artystyczne promował, prowadząc wykłady w Anglii, a także w USA i Kanadzie. Wyraził je także w swojej jedynej opublikowanej powieści – mrocznym *Portrecie Doriana Graya*. W przedmowie Wilde zamieścił swoją dobrze znaną sentencję: „Wybrani są ci, dla których piękno posiada wyłącznie znaczenie piękna. Nie ma książek moralnych lub niemoralnych. Są książki napisane dobrze lub źle”. Pierwsza wersja powieści ukazała się w „Lippincott's Monthly Magazine” (1890) i wywołała obyczajowy skandal, przede wszystkim dlatego, że pojawiły się w niej wątki homoseksualne. W połowie lat osiemdziesiątych Wilde zajął się głównie dziennikarstwem, stale pisując dla „Pall Mall Gazette” i „Dramatic

View". W 1884 ożenił się z Constance Lloyd, z którą miał dwóch synów: Cyryla i Vyvyana. To dla nich napisał *Szczęśliwego księcia* i inne bajki. Małżeństwo szybko się rozpadło, głównie z powodu homoseksualnych związków Wilde'a. Pierwszym kochankiem i oddanym przyjacielem pisarza był Robert Ross. Związek z kolejnym mężczyzną, lordem Alfredem Douglasem, stał się przyczyną jego życiowego i artystycznego upadku. Sprowokowany przez markiza Johna Sholto Douglasa, ojca Alfreda, oskarżył go o zniesławienie. Skutki okazały się fatalne. W rezultacie procesu, to on został skazany na pięć lat ciężkich robót za „zbrodnie sodomii”. Jego rodzina zamieszkała w Szwajcarii pod zmienionym nazwiskiem. W więzieniu Wilde napisał poetycką *Balladę o więzieniu w Reading* oraz dramatyczny monolog-autobiografię *De Profundis* adresowany do Alfreda Douglasa (w wersji okrojonej opublikowano go w 1905, w całości – w 1949 roku).

Po zwolnieniu z więzienia Wilde zmienił nazwisko na Melmoth (od tytułu gotyckiej powieści swojego wuja Charlesa Maturina) i wyjechał z Anglii. Przestał pisać, cierpiał z powodu biedy i różnych chorób. Ostatnie lata życia spędził w Paryżu, mieszkając w niewielkim hoteliku. Zmarł na zapalenie opon mózgowych. Na krótko przed śmiercią – pisał Hector Bianciotti – posłał swojego przyjaciela Rossa, by zamówił mu miejsce na cmentarzu Père-Lachaise mówiąc: „Powinni by nas pochować razem, w jednym grobie. A gdy zabrzmi trąba Sądu Ostatecznego, dear boy, i wszyscy zmarli powstaną z martwych, my udamy, żeśmy nie usłyszeli”.

Wilde „żył tak, jak gdyby życie było jeszcze jednym utworem do napisania. Budował je jak utwór, poddawał całe tej samej idei, która przenikała jego eseje, bajki czy komedie. Z całym swym estetyzmem i pozorną zabawą w paradoksy był (...) w gruncie rzeczy nieustępliwym moralistą” – zauważył Juliusz Żuławski.

Choć Wilde uprawiał wiele gatunków literackich, największy sukces odniósł w teatrze w latach 1892–1895. Był rasowym komediopisarzem ze świetnym wyczuciem sceny i umiejętnością pisania błyskotliwych dialogów. W swoich sztukach niestrudzenie ironizował, atakował snobizm i obłudę wytwornego towarzystwa londyńskiego, choć robił to raczej w sposób salonowy. Publiczność zachwycała się *Wachlarzem lady Windermere* (1892), *Kobietą bez znaczenia* (1894), *Mężem idealnym* (1895) czy – uznawaną przez krytyków za najdojrzalszą – *Bądźmy poważni na serio* (1895). Wilde jest także autorem jednoaktowej tragedii *Salome* (1893), opartej na opowieści biblijnej, która posłużyła za libretto opery Richarda Straussa (1905) zamykającej się w jednym, półtoragodzinnym akcie. W teatrach bywa także grany *Portret Doriana Graya* – na potrzeby sceny zaadaptował go dramaturg John Osborne.

Najmniej chyba znane są eseje Wilde'a, choć stanowią one ważną część jego twórczości. *Krytyk jako artysta* czy *Narodziny krytyki historycznej* ujawniają nie tylko poglądy pisarza na sztukę, ale też jego życiowe credo.

Życie Oscara Wilde'a stało się kanwą dwóch filmów fabularnych: *Procesy Oskara Wilde'a* (1960) z Peterem Finchem w roli głównej i *Wilde* (1997) z Stephenem Fryem i Vanessą Redgrave.

W 1999 roku Oliver Parker przeniósł na ekran *Idealnego męża* w gwiazdorskiej obsadzie z Cate Blanchett, Julianne Moore, Minnie Driver, Rupertem Everettem. Na podstawie *Wachlarza lady Windermere* w 2004 Mike Barker nakręcił film *A Good Woman* z Helen Hunt i Scarlett Johansson, przenosząc akcję z wiktoriańskiej Anglii do Włoch lat trzydziestych XX wieku. *Portret Doriana Graya* nakręcono w 1945 i 2009 roku.

Wybrana bibliografia:

Oskar Wilde *Cztery komedie (Wachlarz lady Windermere, Idealny mąż, Kobieta bez znaczenia, Bądźmy poważni na serio)*, przeł. Włodzimierz Lewik, Janina Pudełek, Cecylia Wojewoda, PIW, Warszawa 1961. *Portret Doriana Graya*, przeł. Maria Feldmanowi, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996. *Dwie sceny miłosne (Salome, Tragedia florencka)*, przeł. Antoni Libera, PIW, Warszawa 2003. *Twarz, co widziała wszystkie końce świata. Opowiadania. Bajki. Poematy prozą. Eseje*, przeł. Ewa Berberysz, Maria Feldmanowa, Elżbieta Jasińska, Jadwiga Kornitowiczowa, Włodzimierz Lewik, red. Juliusz Żuławski, PIW, Warszawa 2011.

Hesketh Pearson *Oscar Wilde*, PIW, Warszawa 1963. Jan Parandowski *Król życia*, Iskry, Warszawa 1984. Robert Badinter *Oscar Wilde, czyli o niesprawiedliwości*, „Dialog” nr 7/1996. Henryk Zbierski *Historia literatury angielskiej*, Atena, Poznań 2002. Anna Bojarska Biedny *Oskar, czyli Dwa razy o miłości*, tChu, Warszawa 2003. Trevor Fisher *Oskar Wilde i Bosie: fatalna namiętność*, Twój Styl, Warszawa 2004.

WACHLARZ LADY WINDERMERE

Lady Windermere's Fan

komedia w czterech aktach

Przekłady: Stanisław Hebanowski, Władysław Krasnowiecki, WŁODZIMIERZ LEWIK, Teofil Trzciński, Aniela Zagórska.

Obsada: 7 ról męskich, 9 kobiecych.

Premiera: Londyn 1892. Premiera polska: Kraków 1906.

Młodziutką lady Margaret Windermere, która obchodzi dwudzieste pierwsze urodziny, od rana odwiedzają goście. Najpierw lord Darlington o reputacji birbanta i kobieciarza, potem księżna Berwick z córką. Lord próbuje flirtować

z Margaret, a gdy ona odrzuca zaloty, robi niejasne aluzje do wyskoków jej męża. Księżna nie jest aż tak delikatna – mówi wprost, że Londyn trzęsie się od plotek. Lord Artur odwiedza co dzień niejaką panią Erlynne, kobietę o złej reputacji, i wydaje na nią spore pieniądze. Lady Margaret nie może w to uwierzyć; ona i Artur są małżeństwem zaledwie od dwóch lat, pobrali się z miłości i mają półrocznego synka. Mimo rozterek, po wyjściu gości, postanawia przekonać się, czy za plotkami coś się jednak kryje. W biurku znajduje książeczkę czekową, z której wynika, że pani Erlynne dostaje od jej męża setki funtów. Margaret jest załamana. Windermere w tym momencie akurat wraca do domu, widzi, że został zdemaskowany, ale próbuje się bronić. Twierdzi, że chce pomóc pani Erlynne, która z powodu pewnych błędów w przeszłości jest szykanowana przez londyńskie towarzystwo. Prosi żonę, by zaprosiła ją na wieczorny bal. Młoda lady, oburzona tą propozycją, odmawia, ale nieustępliwy Artur sam pisze bilecik z zaproszeniem w jej imieniu. Margaret ostrzega, że wywoła skandal i spoliczkuje niepożądanego gościa swoim wachlarzem – urodzinowym prezentem od męża.

Tego samego dnia wieczorem w salonach Windermereów zbiera się towarzyska śmietanka – oczy i uszy Londynu. Trwa festiwal obłudnych komplementów, grzecznościowych frazesów, zapobiegliwe mamusie polują na mężów dla swoich córek. Pani Erlynne – piękna i elegancka kobieta – rzeczywiście pojawia się na balu. Jednak Margaret nie spełnia swojej groźby, nie wiadomo dlaczego wachlarz wypada jej z rąk.

Pani Erlynne z miejsca staje się duszą towarzystwa. Damom prawi komplementy, z mężczyznami flirtuje. Widać, że jedzą jej z ręki i ma nad nimi władzę. Upokorzona Margaret wychodzi z Darlingtonem na taras. Jego przyjaźń jest dla niej jedynym ratunkiem. Jednak lord mówi: „Nie ma przyjaźni między mężczyzną a kobietą. Jest tylko namiętność, wrogość, ubóstwienie czy miłość – ale nie przyjaźń. Kocham panią”. Proponuje jej, by natychmiast porzuciła męża i rozpoczęła z nim nowe życie. Margaret nie jest w stanie podjąć decyzji, waha się, a gdy lord nalega, by odpowiedziała ostatecznie tak lub nie – odmawia.

Polityka lorda Windermere okazuje się skuteczna. Wystarczyło zaproszenie pani Erlynne do domu cieszącego się powszechnym szacunkiem, by mimo plotek, wszyscy zaczęli się o niej wyrażać z sympatią i zapraszać do siebie. Pani Erlynne bawi się znakomicie. Zamierza przyjąć oświadczyzny lorda Augusta, lecz by lepiej przed nim wypaść, domaga się od Windermere rocznej pensji w okazałej kwocie dwóch i pół tysiąca funtów. Wygląda na to, że Artur nie może odmówić.

Ich rozmowę słyszy przypadkiem Margaret. Dociera do niej, jak haniebnie traktuje ją mąż. Bez chwili zastanowienia pisze pożegnalny list i opuszcza dom. Postanawia skorzystać z propozycji Darlingtona.

Zanim jednak Artur znajdzie list, przejmie go tajemnicza pani E. Zaskakująca prawda wychodzi na jaw. Erlynne jest matką Margaret – przed laty, kierowana fałszywą dumą, popełniła wielki błąd, porzucając dom i malutką córeczkę. Jest gotowa zrobić wszystko, by sytuacja się nie powtórzyła. Przede wszystkim postanawia zniszczyć list i nie dopuścić do spotkania Margaret z lordem Darlingtonem.

Niezwłocznie rusza śladem córki i rzeczywiście znajduje ją w domu przyjaciela. Na szczęście lord nie wrócił jeszcze z klubu. Nie zdradzając, kim jest, matka próbuje wyprowadzić stamtąd Margaret, która opiera się, oburzona bezczelnością domniemanej kochanki swojego męża. Ich gwałtowną rozmowę przerywają odgłosy dochodzące z holu. To lord i jego towarzysze wrócili do domu. Gdyby odkryli obecność kobiet, zostałyby okryte hańbą do końca życia, obie więc chowają się za kotarą.

Mężczyźni rozstrząsają naturę damsko-męskich relacji, palą cygara i grają w karty. Darlington przyznaje się do nieodwzajemnionej miłości, zatajając jednak imię ukochanej. Windermere śpieszy się do domu, jednak tuż przed jego wyjściem jeden z dżentelmenów spostrzega wachlarz Margaret. Sytuacja staje się krytyczna, reputacja lady Windermere za chwilę legnie w gruzach. W tym momencie zza kotary wyłania się pani Erlynne. Mówi, że to ona zabrała przez pomyłkę wachlarz Margaret, choć oznacza to dla niej ostateczną utratę dobrego imienia. Wiadomo, że nie będzie mogła już liczyć na oświadczyń lorda Augusta.

Następnego dnia Margaret bije się z myślami, czy wyznać mężowi prawdę. Jest pod ogromnym wrażeniem szlachetnego postępu pani Erlynne, która przede wszystkim namówiła ją do powrotu do domu, a ponadto poświęciła dla jej dobra swoją bezpieczną przyszłość. Artur – w istocie wierny i kochający mąż – obiecuje Margaret, że już nigdy nie będzie musiała oglądać tej niegodziwej i nieznośnej Erlynne. Ale Margaret prosi rzekomą rywalkę o spotkanie, czuje się bowiem jej dłużniczką.

Wizyta pani Erlynne jest niezwykle dramatyczna. Wie, że ratując córkę, nie tylko straciła adoratora, ale także zaprzepaściła szansę, by wyjawić prawdę o sobie. Margaret nie przebolełaby tego, że jej matka nie umarła, jak twierdził ojciec, lecz jest kobietą niezasługującą na szacunek, nieprzyzwoitą skandalistką. Istotnie, pani Erlynne wiele można zarzucić, choćby to, że cynicznie i z rozmysłem szantażowała Artura – ale tego jednego wieczoru, pod wpływem obudzonej miłości do córki, postąpiła w sposób bezinteresowny, poświęcając się bez reszty. Jedyne, co jej pozostanie, to zdjęcie córki z wnukiem, a także otrzymany w prezencie wachlarz, sprawca całego zamieszania.

Ofiara Erlynne nie idzie na marne – małżeństwo córki zostaje uratowane. Zresztą także sama pani Erlynne, gdy minie chwila słabości, powróci do starych

sztuczek. Tanią wymówką na powrót omota pocziwego i łatwowiernego lorda Augusta i skłoni go do oświadczyń. Postawi tylko jeden warunek – po ślubie muszą na zawsze opuścić Anglię.

AUGUST STRINDBERG

1849–1912

oraz dramaturgia skandynawska

Na przełomie XIX i XX wieku Skandynawia została uznana za centrum życia teatralnego – nie tyle dzięki wydarzeniom ściśle scenicznym, ile dzięki dramaturgii. Decydującą rolę odegrała tu oczywiście wielkość Ibsena, ale było też kilku innych pisarzy, którzy zdobyli światowy rozgłos. Należał do nich drugi Norweg – Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910), laureat Nagrody Nobla z 1903 roku, autor dramatów społecznych granych także w Polsce (*Bankructwa*, *Rękawiczki*).

Tradycje dramaturgii szwedzkiej wywodzą się z XV wieku, w Oświeceniu sztuki pisał nawet król Gustaw III. Jednak wielką, ponadnarodową sławę osiągnął dopiero August Strindberg – szwedzki dramatopisarz, autor powieści, esejów i utworów poetyckich, malarz i fotograf. Nie uda się go przypisać do określonego prądu literackiego, w swoich utworach operował elementami naturalizmu, ekspresjonizmu, nadrealizmu, symbolizmu. Stworzył koncepcję i estetykę teatru intymnego, psychologicznego, kameralnego, który zrobił wielką karierę na świecie. Thomas Mann powiedział o nim: „Stojąc poza szkołami i prądami, a zarazem ponad nimi, Strindberg łączy je wszystkie w sobie”. Pomysły akcji swoich dramatów czerpał z wypadków wyjątkowych, ale pouczających – uważał, że są to te wyjątki, które potwierdzają regułę. Dzieła Strindberga, o różnym zasięgu intelektualnym i różnej tematyce – politycznej, społecznej, historycznej i filozoficznej – często oburzały opinię publiczną. Najszerze zainteresowanie przyniosły mu psychologiczne dramaty zajmujące się problemem walki płci, którą podnosił do wyżyn demonizmu. Konflikt między kobietą i mężczyzną, ich chorobliwa zależność to centralny punkt dramatów Strindberga, których bohaterowie byli rozdarci między pragnieniem unicestwienia drugiej osoby a obsesyjną chęcią jej fizycznego posiadania (*Ojciec*, *Panna Julia* czy *Taniec śmierci*). W głośniejszym przedmowie do *Panny Julii* pisał: „Przyjdzie może taki czas, gdy będziemy już tak wyrobieni i oświeceni, iż ten okrutny i cyniczny dramat, jaki nam życie gotuje, nie robi na nas większego wrażenia. I odłożymy na bok mocno zużyte i nieporęczne narzędzia myśli zwane

uczuciami, ponieważ staną się one zbędne, a nawet szkodliwe w chwili, gdy zmysł krytyki osiągnie pełny rozwój”.

Strindberg przyszedł na świat w Sztokholmie jako dziecko agenta okrętowego Carla Oscara Strindberga i służącej Ulriki Eleanory Norling. Był jednym z ich dwanaścioro dzieci, z których piątka zmarła w dzieciństwie. Po ukończeniu szkoły, wyjechał studiować medycynę w Uppsali, ale po jednym semestrze, z powodu trudności finansowych, musiał opuścić uczelnię. Próbował, bez sukcesu, sił w aktorstwie, pracował jako nauczyciel. Równocześnie zaczął pisać sztuki. W 1870 w Teatrze Królewskim w Sztokholmie została wystawiona pierwsza z nich *W Rzymie*, której bohaterem jest duński rzeźbiarz Bertel Thorvaldsen. Sukces przedstawienia pozwolił Strindbergowi wrócić na uniwersytet w Uppsali – tym razem zajął się estetyką i językoznawstwem. Studiował teorię Darwina, filozofię Kierkegaarda (szczególne wrażenie wywarło na nim *Albo-Albo*), a także czytał Duńczyka George’a Brandesa, krytyka, odkrywcę dzieł Friedricha Nietzschego i Knuta Hamsuna. Studiów jednak nie ukończył, powrócił do Sztokholmu w 1872. Próbował sił w zawodzie dziennikarza i... telegrafisty. Dopiero posada asystenta w Bibliotece Królewskiej ustabilizowała jego sytuację życiową.

W 1875 Strindberg poznał Siri von Essen, którą po dwuletnim romansie rozwiódł z baronem Carlem Wranglem, a następnie poślubił. Ich burzliwe małżeństwo trwało czternaście lat, mieli troje dzieci.

Za pierwszy dojrzały dramat Strindberga jest uznawany *Mistrz Olof* (1872), o twórcy szwedzkiej reformacji. Mimo że pisarz przerabiał go przez sześć kolejnych lat, został wystawiony dopiero w 1881 w sztokholmskim Svenska Teatern (premiera trwała pięć godzin).

Sławę przyniosła Strindbergowi powieść *Czerwony pokój* (1879) – przełomowa dla szwedzkiej literatury. Ten satyryczny portret środowiska artystów i literatów, bywalców „czerwonej salki” restauracji Bernsa w Sztokholmie został pokazany na tle toczącego się wówczas w Szwecji sporu między liberalizującą się częścią społeczeństwa i konserwatywnym państwem. Książka wywołała skandal, ale sprzedawała się znakomicie.

Kolejne życiowe perturbacje spowodowało wydanie przez Strindberga zbioru publicystyki politycznej *Nowe państwo* (1883). Pisarz postanowił opuścić Szwecję. Podróżował wraz z rodziną po Europie, przenosząc się z Francji do Szwajcarii, następnie do Niemiec, a w końcu do Danii. Skandal wywołało również ukazanie się tomu opowiadań Strindberga *Historie małżeńskie* (1884). Jedno z nich tak wzburzyło szwedzkich konserwatystów, że wydawcę oskarżono o obrazę religijną, a nakład skonfiskowano. Przyczyniło się to tylko do wzrostu popularności pisarza – zwłaszcza że dobrowolnie zajął miejsce oskarżonego przed sądem i wygrał.

Na „emigracji” powstała autobiografia *Syn służącej* (1886) oraz wybitne dramaty z naturalistycznego okresu twórczości Strindberga, między innymi *Ojciec* (1887) i *Panna Julia* (1888) oraz jednoaktówka *Silniejsza* (1889). Pobyt w Danii zakończył się rozstaniem z Siri – pisarz wrócił do Sztokholmu, jego żona do rodzinnej Finlandii (losy tego związku stały się kanwą powieści Strindberga *Spowiedź szaleńca*). Po rozwodzie (1891) pisarz ponownie opuścił Szwecję. Mieszkał w Berlinie, sporo czasu spędzał w kręgach artystycznej bohemy, w słynnej gospodzie Türkego spotkał między innymi Stanisława Przybyszewskiego i Dagny Juel (konkurowali o jej względy), Edwarda Muncha, a także swoją drugą żonę, austriacką dziennikarkę Fridę Uhl. Małżeństwo z tą, równie jak pierwsza żona, niezależną kobietą trwało dwa lata.

W 1894 pisarz wyjechał do Paryża, przeszedł kryzys psychiczny i światopoglądowy zwany przez biografów „kryzysem Inferna”. Zajmował się botaniką, chemią i optyką, interesował okultyzmem (od 1896 do 1908 prowadził nawet *Dziennik okultystyczny*). Swoje przeżycia opisał w dwóch książkach: napisanej po francusku *Inferno* (1886) oraz *Legendzie* (1898).

U schyłku lat dziewięćdziesiątych Strindberg pokonał kryzys i powrócił do Sztokholmu. W tym okresie powstała trylogia dramatyczna *Do Damaszku* (1898–1901), *Zbrodnie i zbrodnie* (1899) oraz sztuki historyczne *Gustaw Waza* i *Eryk XIV* (obie w 1899). Warto dodać, że pisarz dość swobodnie traktował fakty historyczne, czemu dał wyraz już w *Mistrzu Olofie*. W inscenizacji teatralnej *Do Damaszku* w roli Pani wystąpiła norweska aktorka Harriet Bosse, która w 1901 roku została trzecią żoną pisarza, ale i to małżeństwo nie okazało się szczęśliwe.

W dramatach Strindberga z przełomu wieków pojawia się oniryzm – sekwencje rządzące się logiką snu są przeplatane elementami realistycznymi i mistycznymi. Najważniejsze dzieła tego nurtu to *Gra snów* (1902), wspomniana trylogia *Do Damaszku* i *Sonata widm* (1907). W tej ostatniej sztuce – pisał Lech Sokół – „Strindberg wyraził idee obecne w jego twórczości od przełomu dokonanego po «kryzysie Inferna», całe obrzydzenie i przerażenie życiem, i stanem ludzkości przekształcił w monumentalną fantazję, będącą zarazem wizją, moralitetem i przypowieścią. *Sonata* jest dramatem o widmach i ludziach żyjących, jest przypowieścią o istocie życia i sensie śmierci, jest moralitetem i dramatem symbolicznym zbudowanym wokół symbolu domu i jego tajemnic, jego – domu – życia i starości. Jest dramatem specyficznie religijnych nadziei; opowieścią o prawdzie i złudzeniach; sztuką o katastrofie życiowych iluzji i obrachunkiem z tymże życiem; wreszcie jest baśnią i fantazją”. W *Sonacie widm* pojawiają się też elementy teatru absurdu, teatru okrucieństwa, teatru groteski. Demoniczny dyrektor Hummel zamienia się w skrzeczącego jak papuga, pokracznego starucha.

Jego dawna ukochana występuje w sztuce jako Mumia adorująca posąg – wizerunek własnej minionej urody. Widmo zmarłego konsula jest nie tyle upiorem, ile karykaturą próżności i małości ludzkiej. Podobne odniesienia odnajdziemy też we wcześniejszych dramatach. W *Ojcu* – chwyt stosowany potem choćby przez Dürrenmatta, kiedy związaniem akcji staje się skandaliczna, prawie kryminalna fabuła, pod którą kryją się głębsze treści utworu. *Taniec śmierci* jest prototypem sztuk takich jak *Przy drzwiach zamkniętych* Sartre’a czy *Kto się boi Wirginii Wolf?* Albeego, a także *Play Strindberg* Dürrenmatta.

O swojej twórczości dramatopisarz napisał w jednym z listów do trzeciej żony: „Żyję, a żyję różnorodnym życiem wszystkich ludzi, których opisuję: szczęśliwy z tymi, którzy są szczęśliwi, zły ze złymi, dobry z dobrymi wypęlam z mojej własnej osobowości, mówię przez usta dzieci, kobiet i starców: jestem królem i żebrakiem, posiadam ziemską władzę, jestem tyranem i uciskany wrogiem tyranów, podzielam wszelkie opinie i wyznaję wszelkie religie, żyję w każdym czasie i nawet sam przestaję być. To jest stan, który przynosi mi szczęście nie do opisania”.

W 1907 Strindberg wraz z reżyserem i aktorem Augustem Falckiem założyli własny Intima Teatern, na otwarcie zagrano sztukę *Pelikan*. Dla tego teatru powstały też inne kameralne dramaty, między innymi *Burza* i wspomniana *Sonata widm*.

Ostatnie lata życia pisarz spędził samotnie w swojej Niebieskiej Wieży przy Drottninggatan w Sztokholmie, gdzie obecnie mieści się jego muzeum. Zmarł na raka w wieku sześćdziesięciu trzech lat.

Strindberg jest bohaterem sztuki *Noc trybad* (1975), szwedzkiego dramatopisarza Pera Olova Enquista.

Wybrana bibliografia:

August Strindberg *Wybór dramatów* (*Ojciec, Panna Julia, Wierzycciele, Silniejsza, Zabawa z ogniem, Do Damaszku, Eryk XIV, Taniec śmierci, Gra snów, Burza, Sonata widm, Pelikan*), przeł. Zygmunt Łanowski, wstęp Lech Sokół, Ossolineum, Wrocław 1977. *Dramaty królewskie, dramaty liryczne* (*Eryk XIV, Karol XII, Gustaw III, Do Damaszku, Gra snów, Wielki gościniec*), przeł. Zygmunt Łanowski, posł. Lech Sokół, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988. *Inferno*, przekł. i posł. Mariusz Kalinowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Lech Sokół *August Strindberg*, Czytelnik, Warszawa 1981. Olof Lagercrantz *August Strindberg*, przeł. Ewa Aniela Krasińska i Zygmunt Łanowski, PIW, Warszawa 1988. Lech Sokół *Witkacy i Strindberg – dalecy i bliscy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1995. Marian Lewko *Studia o Strindbergu*, KUL, Lublin 1999. Andrzej Nils Ugglą *Strindberg a teatr polski 1890–1970*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000. *Portrety psychologiczne*, red. Roman Zawadzki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2010.

PANNA JULIA

Fröken Julie

dramat naturalistyczny w jednym akcie (1888)

Przekłady: Erwin Axer, ZYGMUNT ŁANOWSKI, Ignacy Suesser i in.

Obsada: 1 rola męska, 2 kobiece oraz gromada chłopów w świątecznym korowodzie.

Premiera: Uppsala 1904. Premiera polska: Łódź 1909.

Jean chodzi w liberii. Jest lokajem u owdowiatego Hrabiego, który wraz z córką Julią mieszka na prowincji w swoim zamku. W noc świętojańską, pod nieobecność gospodarza, służba i okoliczni chłopci urządzają huczne zabawy, w których uczestniczy także Julia. Dziewczyna chce, by jej jedynym partnerem do tańca był Jean, syn parobka, mężczyzna dorodny i „bywały” – kelnerował w hotelach szwajcarskich, chodził do teatru, dużo czytał. Potrafi zręcznie rozmawiać z ekscentryczną panną, a nawet zadziwić ją swoim obyciem wśród ludzi.

Julię, która dorastała w atmosferze konfliktów między ojcem a matką wychowano jak chłopaka. Wybujały egocentryzm i poczucie władczości połączone z inteligencją, nadwrażliwością i urazami psychicznymi, rodzą w niej obsesyjną nienawiść do mężczyzn, którą czasem zastępuje wstydlivy pociąg do przedstawicieli tej płci. Dumnie wynosząca się nad konwenanse, podniecona gorącą atmosferą zabawy Julia, ostentacyjnie flirtuje z lokajem.

Jean jest człowiekiem mocno trzymającym się ziemi. W głębi ducha żywi pogardę dla chlebobawców, uznaje jednak panujący układ społeczny i „zna swoje miejsce”. W przyszłości – jako wierzący i praktykujący chrześcijanin – zamierza ożenić się z nieco starszą od siebie, rozsądną Krystyną, kucharką w domu państwa.

Jest jednak mężczyzną z krwi i kości, nie pozostaje więc obojętny na urodę Julii, jej bujną osobowość, zaborczy wdzięk i determinację. Erotyczna gra między nimi toczy się jak lawina: „Czy pan już kiedyś kochał?” – pyta Julia i słyszy odpowiedź: „My nie używamy tego słowa. Ale lubiłem dużo dziewcząt”. Daremnie Jean ostrzega Julię przed grożącym jej skandalem. „Znam naszych ludzi i kocham ich, tak jak i oni mnie lubią” – uważa dziedziczka. „Nie, panno Julio, oni pani nie kochają. Przyjmują od pani pożywienie, ale spluwają po nim” – trzeźwo replikuje służący. W końcu nadchodzi moment, gdy para znika w izbie mężczyzny. Do opustoszałej kuchni wpada rozhukane towarzystwo ze śpiewami i tańcami.

Julia i Jean zostali kochankami, ale po chwili ukojenia rzeczywistość dopomina się o swoje prawa. Dziewczyna nie umie znaleźć się w sytuacji, która przerosła jej doświadczenie życiowe. Lokaj zimno kalkuluje: muszą stąd uciekać, zabrać pieniądze Hrabiego, urządzić w Szwajcarii pierwszorzędny hotel dla bogatych

i zakochanych par. Hrabianka ze swoją powierzchownością i manierami będzie „szefową domu, ozdobą firmy”.

Lecz ona nie wyobraża sobie takiej przyszłości: „siedzieć za kontuarem, przywabiać klientów, fałszować rachunki... Prostak zawsze zostanie prostakiem” – woła do kochanka. „A dziwka, dziwka!” – odpowiada z miejsca Jean. Tych dwoje nigdy się nie porozumie. Połączył ich jeden wybuch namiętności – poza tym różnią się wszystkim. Jest jeszcze inne wyjście: wspólne samobójstwo. Ale to nie dla Jeana: „Umrzeć? Nonsens! To już lepiej założyć hotel!”.

Julia wybuchła nienawiścią do mężczyzn, „chciałaby widzieć ich wszystkich pływających w morzu krwi”. W burzliwą rozmowę włącza się Krystyna, która dotąd spała po ciężko przepracowanym dniu. Współczuje „biednej dziewczynie”, ale zauważa: „Tak to bywa, gdy państwo chce się pospolitować – wtedy staje się prostackie!”. Ona „zawsze miała tyle szacunku dla siebie samej, że nigdy się nie zniżała poniżej swojego stanu”. Nie obchodzą jej „zbytki z Jeanem”, choć uważa je za obrzydliwe, ale nie zamierza rezygnować z praw do narzeczonego, nosi już w sobie jego dziecko. Wierzy w Boga, w jego łaskę i sprawiedliwość: „Wobec niego ostatni są pierwszymi... Ale w takim razie wyróżnia ostatnich” – replikuje gorzko Julia.

Nadszedł ranek. Jean musi wracać do swoich obowiązków, więc ubiera się w liberię, starannie goli brzytwą. Wrócił z podróży Hrabia, jego głos słychać przez domową tubę akustyczną. Nie ma chwili do stracenia. Zaraz zauważy rozbite biurko, z którego córka zabrała pieniądze na ucieczkę z lokajem.

Julia prosi mężczyznę: „Wiem, czego powinnam chcieć, a czego nie chcę. Zechciej za mnie i każ mi to zrobić!”. Jean wkłada jej brzytwę do ręki ze słowami: „To okropne! Ale nie ma innego wyjścia! Idź!”. Panna Julia wychodzi zdecydowanym krokiem.

TANIEC ŚMIERCI

Dödsdansen

dramat w czterech aktach

Przekłady: ZYGMUNT ŁANOWSKI, Janusz B. Roszkowski, Teofil Trzciński.

Obsada: 3 role męskie (w tym jedna niema), 3 kobiece.

Premiera: Kolonia 1905. Premiera polska: Warszawa 1917.

Alicja i Edgar mieszkają na małej wyspie na uboczu, i to oddalenie od tętniących życiem miast ma w ich przypadku wymiar zarówno fizyczny, jak i symboliczny. Skłócenie z sąsiadami, pozbawienie przyjaciół, całe dni spędzają prawie wyłącznie w swoim towarzystwie. W ich domu panuje kwaśna i zatęchła atmosfera,

co wypłasza kolejne służące. Bohaterowie czas zabijają grą w karty, narzekaniem i wzajemnymi docinkami. Dlatego z radością witają w domu Kurta, kuzyna Alicji i przyjaciela obojga z lat młodości. Jest dla nich nie tylko urozmaicheniem monotonnego życia, zyskują w nim także widza, przed którym mogą toczyć swoje gierki. Kurt niemal od progu zauważa: „Tu z tapet zionie jadłem (...) pod podłogą gnije trup, a w powietrzu unosi się taka nienawiść, że aż trudno oddychać”. Jednak jest już za późno. Gość wpada w szpony obojga i wiadomo, że łatwo z nich się nie wyswobodzi. Kiedy Alicja wychodzi do kuchni, Edgar zaczyna swój „solowy taniec”. Obwinia przyjaciela, że to on wpłatał go w małżeństwo, zarzuca mu, że postąpił niegodnie, odchodząc od swojej żony i dzieci. W końcu, choć to on został wmanipulowany w przebrzydły związek, pozostaje w nim honorowo do końca niczym kapitan na tonącym okręcie.

Pod koniec wieczoru Edgar dostaje ataku i traci przytomność. Kurt rusza po pomoc, niestety nie udaje mu się przyprowadzić doktora. Postanawia sam całą noc czuwać przy chorym. Rano Edgar mimo słabości decyduje się iść na służbę – jest kapitanem w miejscowym garnizonie – wzruszony kwiatami, listami i telegramami, które przysłali mu podwładni. Po powrocie z miasta jest z siebie bardzo zadowolony: pozyskał do służby młodego ochotnika z artylerii, którym jest... syn Kurta, a ponadto złożył pozew o rozwód. Wzburzona Alicja wyjawia, że mąż usiłował ją zabić, spychając do morza.

Kiedy kapitan ponownie wychodzi, Alicja przystępuje ze zdwojoną mocą do wywlekania brudów męża. Syna Kurta umieścił w swoim oddziale tylko po to, by zdobyć władzę nad przyjacielem, ponadto dopuścił się nadużyć, które Alicja zamierza wyjawić kwatermistrzowi. Kolejnym jej krokiem jest próba uwiedzenia Kurta, który na krótko ulega szaleństwu, lecz powstrzymuje go powrót Edgara. Teraz mężczyźni zostają sami. Zmęczony walką kapitan wyznaje, że wszystkie rewelacje, którymi oboje zasypywali Kurta są tylko grą, także ta o synu i rozwodzie. Kiedy Alicja powraca i małżonkowie rzucają się na siebie – ona z parasolką, on z szablą, Kurt nie wytrzymuje. Z przekleństwem na ustach opuszcza ten straszny dom.

On i ona znów zostają sami. Ich energia się wyczerpała. „Czy nie dość się już nadreńczyliśmy?” – pyta Alicja. Decydują się na zgodę, a może tylko zawieszenie broni. W gruncie rzeczy żadne z nich nie zrobiło niczego złego. Nawet nadużycia, które jakoby popełnił kapitan, okazują się wymyślone. W przypiływie dobrego humoru planują swoją przyszłość. Na początek – wielkie przyjęcie. Za trzy miesiące będą przecież obchodzić srebrne wesele!

GRA SNÓW

Ett drömspel

sztuka w trzech aktach

Przekład: Zygmunt Łanowski.

Obsada: 24 role męskie, 12 kobiecych, głosy męskie, kobiece, dziecięce, załoga statku.

Premiera: Sztokholm 1907. Premiera polska: Wrocław 1971.

Do boskich uszu Indry zamieszkującego niebiosa dochodzą z ziemi żałosne skargi i narzekania. Uważa ludzi za niewdzięczników, którzy nie są w stanie docenić piękna świata i smaku życia. Jego córka staje w obronie śmiertelników. Twierdzi, że nie należy ich osądzać, najpierw trzeba poznać i posmakować ich losu. Decyduje się zejść na ziemię, by przekonać się, czy ludzkie żale są uzasadnione.

Córka Indry staje się obserwatorem i uczestnikiem różnych epizodów z ludzkiego życia. Sceny przechodzą płynnie jedno w drugie – nie są to wydarzenia dramatyczne ani nadzwyczajne, przeciwnie, to sceny, w których każdy może odczytać fragment swojego życia. Oficer, który całymi latami czeka pod drzwiami teatru na wyjście ukochanej, symbolizuje niespełnione marzenia. Rozlepiacz plakatów, który doznał szczęścia, ponieważ dostał upragnioną podrywkę i zielony kubek na ryby, wkrótce czuje się rozczarowany darem. Małżeństwo Agnes i prawnika, choć zapowiadało się tak cudownie, zmienia się w piekło pod wpływem niedostatku, ciasnoty i codziennych kłopotów. Młode małżeństwo lęka się, że ich szczęście nie będzie trwać wiecznie, decyduje się więc na samobójstwo, by nie przeżyć rozczarowania. Brzydkie dziewczęta cierpią, bo nikt ich nie zaprasza do tańca, są skazane na samotność; człowiek, który opływa w dostatki, cierpi na ślepotę; węglarze, którzy pracują w pocie czoła przez cały dzień, cierpią nędzę. Cierpienie jest wszechobecne. Cierpią młodzi i starzy, ludzie prości i wykształceni, biedni i bogaci. Córka Indry jak mantrę powtarza słowa: „Biedni ludzie!”.

Na koniec wszyscy gromadzą się wokół tajemniczych drzwi, które nigdy dotąd nie zostały otwarte. Za nimi kryje się podobno rozwiązanie tajemnicy tego świata. Uczeń z uniwersytetu, zaproszeni przez córkę Indry, by stali się świadkami tej wielkiej chwili, wdają się w bójkę. Każdy z nich uważa swoją dyscyplinę za kwintesencję wiedzy i klucz do poznania prawdy. Dziekani wydziałów medycznego, prawniczego, filozoficznego i teologicznego okładają się pięściami, każdy w poczuciu swojej wyższości. Kiedy drzwi jednak w końcu zostają otwarte, wszystkich czeka bolesny zawód – za nimi rozpościera się pustka. Odpowiedzi na fundamentalne pytania, które stawia sobie człowiek, nie istnieją. Córka Indry, choć współczuje ludziom, nie potrafi im pomóc. Muszą pogodzić się z tym, że ich życie zawsze będzie „walką między bólem rozkoszy i rozkoszą cierpienia”. Jedyne, co może zrobić, to po powrocie do ojca, opowiedzieć mu, jak ciężkim brzemieniem jest samo istnienie.

SONATA WIDM

Spöksönanen

Przekład: Zygmunt Łanowski.

Obsada: 8 ról męskich, 8 kobiecych, żebracy.

Premiera: Sztokholm 1908. Premiera polska: Zakopane 1926; na scenie zawodowej Warszawa 1965.

Fronton piętrowego domu w pogodny niedzielny poranek wygląda z ulicy niezmiernie okazale i zachęcająco. „Jakie piękno i luksus kryć się muszą za tymi murami” – wzdycha ubogi student Arkenholz, który po nieprzespanej nocy snuje się po mieście. Wczoraj uratował dziecko z katastrofy budowlanej, a następnie niósł pomoc rannym.

Nieznany bohaterem zainteresował się Stary, dyrektor Hummel, który porusza się po ulicach na wózku inwalidzkim i obserwuje ludzi w sobie tylko wiadomym celu. Odkrywa przed Studentem niektóre dziwne tajemnice wspaniałego domu. Oto przed bramą tkwi milcząco smagła Dama w Czerni – czeka na Wytworzonego Pana, zwanego baronem Skansborg, za którego zamierza wyjść dla pieniędzy. Oto Siwowłosa Staruszka przez lustro ukryte w oknie podgląda przechodniów. Jest to jedyne lustro, jakiego używa, bo w nim nie widzi siebie, tylko świat zewnętrzny. Niegdyś była bardzo piękna i gdy sześćdziesiąt lat temu zaręczyła się z Hummlem – przysięgali sobie wierność na wieki. Oto po marmurowych schodach zstępuje Zmarły Konsul, aby przyrzeć się swojemu pogrzebowi. Będzie liczył wierce, czytał bilety kondolencyjne i biada tym, których biletów braknie.

Dla Studenta najciekawsze są okna salonu na parterze. Widać przez nie posąg prześlicznej kobiety wśród palm. To żona Pułkownika w młodości, która obecnie jest zasuszoną staruszką-Mumią, utrzymaną w pakamerze za ukrytymi drzwiami. Córka Pułkownika, piękna Panna, mieszka w pokoju z hiacyntami. Nią właśnie Hummel chce zainteresować młodego człowieka, pobudzając jego zachwyt i próżność. Sypie obietnicami, próbuje szantażu moralnego. Stary ma za sobą nieskończenie długie życie pełne sekretów. Unieszczęśliwiał ludzi i ludzie czynili go nieszczęśliwym. Kiedyś był wszystkim, a i obecnie wciąż jeszcze bardzo wiele znaczy. Chce rządzić jak Bóg, wdziera się do domów, igra losami innych, „kradnie ludzi w najrozmaitszy sposób”.

Dyrektor Hummel niespodziewanie i bez zaproszenia odwiedza salon Pułkownika w momencie, gdy odbywa się tam przyjęcie zwane „kolacją widm”. Od lat schodzi się tu grono dobrych znajomych powiązanych najdziwniejszymi splotami losu. Mówią oni zawsze to samo albo milczą, żeby uniknąć kompromitacji. Stary zna ich ciemne tajemnice. Demaskuje zebranych: Mumię – swoją dawną kochankę, barona Skansborga – złodzieja biżuterii, wreszcie najgwałtowniej atakuje

Pułkownika, który nie jest ani pułkownikiem, ani szlachcicem, ani posiadaczem. Prześladowca wykupił jego weksle i teraz może dyktować warunki; zamierza zniszczyć wszystkich, oszczędzi tylko młodych, chce, by Student ożenił się z Panną, która w rzeczywistości jest córką jego – Hummla. Oniemiałym uczestnikom kolacji widm każe słuchać stukania zegara: „Już-czas, już-czas”. Zegar umie uderzać i on też umie uderzać.

Ale Mumia okazuje się nie tylko groteskową karykaturą człowieka, ona jedna „umie zatrzymać czas w biegu”. Z młodzieńczą energią oskarża napastnika. Jego przeciwnicy to „biedni ludzie, błędzący jak wszyscy”. Noszą maski, bo w gruncie rzeczy są lepsi od siebie samych i wstydzą się swoich win. A wszechwładny Hummel, choć „zabija wrogów, nigdy nie przebacza i nie boi się nikogo na świecie” – drży jednak przed widmem dziewczynki, którą niegdyś zamordował. Ona właśnie zjawia się teraz przed nim – i tylko on ją widzi – w postaci Roznosicielki Mleka. „Gdy w życiu umknie się jednej pułapki, wpada się prosto w drugą”. Zmiażdżony Starzec daje się zamknąć w pakamerze, gdzie dotąd przebywała Mumia. Lokaje zastawiają go czarnym japońskim parawanem, który w tym domu rozstawia się wtedy, gdy ktoś ma umrzeć.

W pokoju z hiacyntami Panna akompaniuje na harfie Studentowi deklamującemu jej wiersz z refrenem: „Błogo jest żyć bez winy”. Młodych mogłaby potążyć czysta miłość, gdyby nie „świat wiecznych zmian, rozczarowań i bólu”. Arkenholz przekonał się, że ten wspaiały dom, gdzie na pozór króluje „piękność, wykształcenie i dobrobyt” jest siedliskiem „zbrodni, szalbierstw i wszelakiego fałszu”. Służba odgrywa tu rolę dręczycieli: „wy pijecie soki z nas, a my z was” – mówi Kucharka, tłusta i olbrzymia, pożerająca „esencję pożywienia” przeznaczonego dla domowników. Niezwykły pokój o motywach orientalnych pełen różnobarwnych hiacyntów jest w istocie pokojem utrapień i „są w nim same tylko mankamenty”: piec dymi, biurko jest kulawe i nic nie da się tutaj naprawić. Panna nie jest zdolna do uczucia ani do małżeństwa, „choroba zatruta źródło jej życia”. Student wie już, że „najpiękniejsze kwiaty są najbardziej zatrute”. On sam jest synem szaleńca. Pragnąłby żyć w prawdzie, ale rozumie, że „świat zawaliłby się, gdyby ludzie byli naprawdę szczerzy”. Struny harfy już nie dźwięczą. Panna kryje się za sygnalizującym śmierć japońskim parawanem, pod posążkiem wyrozumiałego Buddy trzymającego na podołku rozkwitający kwiat. „Biedne dziecko! Niech Bóg zmiłuje się nad tobą w twej wędrówce” – mówi na pożegnanie Arkenholz. Pokój znika. W głębi słychać *Wyspę umarłych* Arnolda Böcklina – cichą, łagodną, smutną muzykę.

GEORGE BERNARD SHAW

1856–1950

Irlandzki prozaik, dramatopisarz, socjalista i działacz społeczny. Urodził się w Dublinie w rodzinie protestanckiej. Jego ojciec był zubożałym kupcem zbożowym i... alkoholikiem. Miało to dla Bernarda (nie znosił imienia George) ogromne znaczenie, ponieważ rodzina borykała się z kłopotami finansowymi. Oficjalną edukację Shaw zakończył w wieku piętnastu lat i zaczął pracować jako urzędnik. Matka, śpiewaczka, porzuciła dom i uciekła do Londynu z nauczycielem muzyki. Zabrala ze sobą dwie siostry Bernarda. W 1876 Shaw wyruszył w ślad za matką, postanawiając poświęcić się dziennikarstwu i twórczości artystycznej. Przez pierwsze lata żył na utrzymaniu matki, która dawała lekcje muzyki.

Był samoukiem. Dużo czasu spędzał w bibliotece British Museum, chodził na otwarte wykłady uniwersyteckie, narzucił sobie reżim codziennego pisania. Miał też inną pasję – stojąc na skrzynkach po mydle, wygłaszał w Hyde Parku płomienne przemówienia w obronie sprawiedliwości społecznej. W 1884 został jednym z członków założycieli organizacji Fabian Society (Towarzystwa Fabiańskiego), którego celem było przekształcenie Wielkiej Brytanii w państwo socjalistyczne. Miało się to odbyć na drodze stopniowych zmian systemu prawnego i upowszechniania edukacji.

Pięć pierwszych powieści Shawa zostało odrzuconych przez wydawców, ale pisarz publikował je za własne pieniądze albo na koszt przyjaciółki, Irlandki o niezależnych poglądach, Charlotte Payne-Townshend, z którą się w 1898 ożenił (małżeństwo trwało czterdzieści pięć lat, do śmierci Charlotte).

Shaw miał wyjątkowy talent polemiczny, więc szybko zdobył uznanie jako publicysta – muzyką zajmował się w „Star”, teatrem w „Saturday Review”, a literaturą w „Pall Mall Gazette”. Napisał wtedy między innymi esej *Kwintesencja ibsenizmu* (1891), w którym krytykował mieszczański teatr, z nieprawdziwymi bohaterami i sytuacjami, za wzór stawiając dramat realistyczny, prowokujący do dyskusji, poruszający kwestie społeczne.

Pierwszą sztuką teatralną Shawa był napisany na zamówienie *Szczygli zaulek* (1892) – o londyńskich biedakach wyzyskiwanych przez właścicieli kamienic. Zagrano ją w Royalty Theatre dwa razy i wobec braku zainteresowania spektakl został zdjęty z afisza. Nie cieszyły się też popularnością kolejne utwory sceniczne pisarza, a traktująca o prostytutce *Profesja pani Warren* (1893) została nawet zakazana przez cenzurę (premiera odbyła się dopiero w 1902 w małym londyńskim teatrze New Lyric Club). Niezrażony tym Shaw w 1898 wydał dwa tomy *Sztuk przyjemnych i nieprzyjemnych*. Te pierwsze to *Żołnierz i bohater* (1894),

Kandyda (1894), *Mąż przeznaczenia* (1895), *Nigdy nic nie wiadomo* (1897). A choć jest w nich sporo sarkazmu i kąśliwego dowcipu, nie ma tak ostrej krytyki społecznej jak w „sztukach nieprzyjemnych” – *Szczygłim zaufku* czy *Profesji pani Warren*.

Pod wpływem filozofii Bergsona i Nietzschego Shaw stworzył własną teorię „siły życiowej”, dzięki której ma się dokonać „twórcza ewolucja”, czyli cywilizacyjny postęp. Doprowadzi ona do powstania „nadczłowieka”, udoskonalonej istoty ludzkiej zdolnej do życia w harmonii. Temat ten występuje w *Cezarze i Kleopatrze* (1901), *Człowieku i nadczłowieku* (1905) oraz jedynej tragedii pisarza *Świętej Joannie* (1924).

Zainteresowanie dramaturgią Shawa w Anglii zaczęło się dopiero po sukcesie *Kandydy* w Nowym Jorku (1903). Dyrektorem Royal Court Theatre na Sloane Square został aktor, krytyk i pisarz Harley Granville-Barker, który stworzył tam „scenę idei”. W latach 1904–1907 wyreżyserował, a także w nich zagrał, dzieś sztuk Shawa, między innymi *Kandydę*, *Człowieka i nadczłowieka*, *Majora Barbarę*.

Najtrwalszy sukces zapewnił pisarzowi *Pigmalion* (1913), nawiązujący do greckiego mitu o Pigmalionie, królu Cypru, który wyrzeźbił posąg tak pięknej kobiety, że się w nim zakochał. Za sprawą Afrodyty posąg ożył.

Na miejsce prapremiery Shaw wybrał Wiedeń, następnie sztuka została zagrana w Berlinie, a dopiero potem w Londynie, na otwarciu His Majesty's Theatre w dniu 11 kwietnia 1914 roku. Odniosła ogromny sukces, zaś Herbert George Wells, przyjaciel Shawa napisał: „Po śmierci Wilde'a jesteś jedynym prawdziwym dramaturgiem”.

Shaw dbał, by jego utwory były należycie interpretowane, opatrywał je więc sążnistymi komentarzami, a didaskalia często zmieniał w długie opisy. „Jest to sztuka w dużej mierze świadomie dydaktyczna, a jej temat uważa się za suchy, wobec czego rzucam nią w głowy mędrków, którzy jak papugi pokrzykują, że dzieło sztuki nie może pouczać” – pisał o *Pigmalionie*. Można by te słowa odnieść i do innych sztuk Shawa, którym zresztą zarzucano mentorski ton, brak zainteresowania psychologiczną analizą przeżyć człowieka, a bohaterom, że przedstawiają wyłącznie konflikty idei i postaw.

Dobra passa pisarza zmieniła się dramatycznie po wybuchu pierwszej wojny światowej. Shaw uznał ją za bankructwo kapitalizmu i bezmyślne szafowanie życiem młodych ludzi. Swoje poglądy zawarł w artykule z 1914 roku *Wojna z punktu widzenia zdrowego rozsądku*, zamieszczonym w założonym przez siebie piśmie „New Statesman”. Publikację uznano za wyraz nielojalności wobec przybranej ojczyzny, pojawiły się nawet głosy, by oskarżyć Shawa o zdradę, usunięto go z klubu dramatopisarzy, a jego przedstawienia były bojkotowane. Okres

ten zaowocował sztuką *Dom serc złamanych* (1919), będącą wyrazem rozgoryczenia wobec brytyjskiej polityki i społeczeństwa.

Po wojnie pisarz odzyskał popularność, między innymi dzięki tragedii *Święta Joanna*, a w 1925 otrzymał Nagrodę Nobla za „twórczość naznaczoną idealizmem i humanizmem, za przenikliwą satyrę, która często łączy się z wyjątkowym pięknem poetyckim”. Shaw przyjął ten zaszczyt, jednak na uroczystość wręczenia nagrody nie przybył, a otrzymane pieniądze przeznaczył na utworzenie funduszu literackiego wspierającego tłumaczy dzieł Augusta Strindberga.

Po śmierci żony (1943) Shaw przeniósł się do Ayot St. Lawrence niedaleko Londynu. Ostatnią sztukę *Dlaczego nie chciała* napisał w 1950. Zmarł na skutek nieszczęśliwego wypadku – mimo zaawansowanego wieku (dziewięćdziesiąt cztery lata) wziął się do przycinania drzew w swojej posiadłości i spadł z drabiny. Część majątku zapisał w testamencie kontynuatorom jego wielkiego projektu i jednocześnie życiowej pasji – reformie alfabetu. Zamierzenie to nigdy nie zostało doprowadzone do końca.

Shaw nie ukrywał swojej sympatii do Związku Radzieckiego, choć odrzucał rewolucję jako drogę zmian ustroju. Odwiedził nawet Moskwę w roku 1931, a głównym punktem programu było spotkanie angielskiego pisarza ze Stalinem na Kremlu (Ronald Harwood napisał na ten temat sztukę *Herbatka u Stalina*).

Dziś Shawa pamięta się przede wszystkim dzięki opartemu na *Pigmalionie* słynnemu musicalowi *My Fair Lady* (1958), do którego libretto napisał Alan Jay Lerner, a muzykę Frederick Loewe. W 1964 roku musical został sfilmowany przez George’a Cukora, a główne role zagrali Audrey Hepburn i Rex Harrison (nagrodzono go ośmioma Oscarami). Motyw Pigmaliona podjął także brytyjski dramatopisarz Willy Russell w sztuce *Edukacja Rity* (1980), przeniesionej na ekran przez Lewisa Gilberta, z Michaeliem Caine’em i Julie Walters w głównych rolach (1983).

Wybrana bibliografia:

George Bernard Shaw *Sztuki przyjemne i nieprzyjemne (Żołnierz i bohater, Kandyda, Mąż przeznaczenia, Nigdy nic nie wiadomo, Profesja pani Warren, Szczygli zaufek)*, przeł. Florian Sobieniowski, t. I-II, PIW, Warszawa 1956. *Święta Joanna: kronika dramatyczna w sześciu scenach z epilogiem*, przeł. Florian Sobieniowski, PIW, Warszawa 1960. *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. Cecylia Wojewoda, PIW, Warszawa 1960. *Pigmalion: przygoda romantyczna w pięciu aktach*, przeł. Florian Sobieniowski, PIW, Warszawa 1972, *Pigmalion*, przeł. Kazimierz Piotrowski, PIW, Warszawa 1981.

Alick West *George Bernard Shaw*, przeł. Agnieszka Gliniczanka, PIW, Warszawa 1952. Bronisława Bałutowa *Dramat George’a Bernarda Shaw*, Ossolineum, Łódź 1957. *Listy Ellen Terry i Bernarda Shaw*, przeł. Krystyna Tarnowska, PIW, Warszawa 1981. Henryk Zbierski *Historia literatury angielskiej*, PWN, Warszawa 1982. Przemysław P. Mroczkowski *Historia literatury angielskiej*, Ossolineum, Wrocław 1999.

PROFESJA PANI WARREN

Mrs. Warren's Profession

sztuka w czterech aktach

Przekład: Florian Sobieniowski.

Obsada: 4 role męskie, 2 kobiece.

Premiera: Londyn 1902. Premiera polska: Warszawa 1907. (*Przemysł pani Warren*)

Kitty Warren jest właścicielką domów publicznych w Brukseli, Ostendzie, Budapeszcie i Wiedniu. Dużo podróżuje, dba o interesy swoje i wspólnika, bogatego ziemianina Croftsa. Ma też córkę, którą rzadko widuje – Wiwia uczy się w ekskluzywnym Cambridge. Po zdobyciu trzeciego miejsca na magisterskim egzaminie z matematyki, dziewczyna przyjeżdża odpocząć do wynajętej przez matkę willi.

Pani Warren chciałaby już nigdy nie rozstawać się z córką, ale uczucia dziewczyny do matki są raczej chłodne. Wiwię rażą jej krzykliwe stroje, irytuje sposób bycia i stała obecność dwóch adoratorów. Nie umie sobie nawet wyobrazić ich wspólnego życia. Najmocniej drażni ją Crofts, nazywa go „dżentelmeńską mieszaniną najbardziej brutalnego typu businessmana, sportowca i światowca”. U pani Warren zjawia się też Frank Gardner, syn miejscowego pastora, który zaleca się do Wiwii. Ojciec wprawdzie próbuje powstrzymać młodzieńca przed zadawaniem się z „podejrzanym towarzystwem”, lecz milknie, gdy wychodzi na jaw, że pani Warren to jego kochanka z dawnych lat.

Wieczorem między Wiwią, która chce wyjaśnienia całej sytuacji, a panią Warren dochodzi do poważnej rozmowy. Kitty mówi córce prawdę o swoim majątku. Przekonuje, że dzięki zarobionym w ten sposób pieniądzom, Wiwia może dobrze żyć, a także się uczyć. Dziewczyna jest wstrząśnięta zwierzeniami matki, ale zaczyna ją lepiej rozumieć. Między kobietami następuje pojednanie. Wiwia jest jednak przekonana, że Kitty nie czerpie już zysków z prostytucji.

Pannie Warren oświadcza się nie tylko Frank, ale także Crofts, jednak dziewczyna odrzuca jego zaloty. Wtedy mężczyzna zdradza, że „zakłady” jej matki nie należą wcale do przeszłości, a ona i Frank nie mogą się pobrać, bo Wiwia też jest córką pastora Gardniera.

Dziewczyna, mimo swojego trzeźwego spojrzenia na życie, załamuje się. Postanawia uniezależnić się od matki, Croftsa i ich pieniędzy. Kitty nie może pojąć, dlaczego córka nie chce dalej korzystać z jej fortuny, ale Wiwia postanawia żyć jako samodzielna, pracująca kobieta.

PIGMALION

Pygmalion

przygoda romantyczna w pięciu aktach

Przekład: Kazimierz Piotrowski, FLORIAN SOBIENIOWSKI i in.

Obsada: 7 ról męskich, 6 kobiecych oraz statyści, przechodnie kryjący się przed deszczem.

Premiera: Wiedeń 1913. Premiera polska: Warszawa 1914.

Mitologia grecka głosi, iż rzeźbiarz Pigmalion stworzył posąg Galatei, kobiety tak pięknej, że sam zakochał się w swoim dziele. Wenus ulitowała się nad jego dołą i zmieniała rzeźbę w żywą dziewczynę. Shaw nieco inaczej wyobraził sobie tę historię.

Londyn w nocy. Pada ulewny deszcz, więc przechodnie chronią się pod portykiem kościoła. Uwagę wszystkich zwraca jegomość z notatnikiem ciągle coś pilnie zapisujący. Najbardziej zaniepokojona jest kwiaciarka uliczna, pewna, że nieznajomy to agent policyjny, który zaraz wlepi jej karę. Podziw zebranych sięga szczytu, gdy tajemniczy jegomość bezbłędnie określa pochodzenie i miejsce zamieszkania każdego z nich. W końcu jeden z przechodniów, pułkownik Pickering, przybyły z Indii znakomity znawca wymowy sanskrytu, rozpoznaje w zagadkowym mężczyźnie profesora Henryka Higginsa, słynnego językoznawcę. Jest on tak wybitnym specjalistą w dziedzinie fonetyki, że rozpoznaje rodowód i koleje życiowe każdego człowieka na podstawie subtelnych różnic w artykulacji. Profesor lubi się chwalić umiejętnościami, oświadcza głośno, że ordynarną uliczną kwiaciarkę mógłby w niedługim czasie nauczyć, by wystawiała się niczym wielka dama.

Kiedy dwaj panowie, zachwyceni sobą i zaprzyjaźnieni od pierwszej chwili, kontynuują fachową pogawędkę w mieszkaniu Higginsa, nieoczekiwanie pojawia się nieokrzesana dziewczyna. Wzięta na serio przechwałki profesora, jest ambitna i pragnęłaby pracować w sklepie z kwiatami, do czego potrzebne jest obycie i poprawna wymowa. Henryk zapala się do tego pomysłu. To przecież jedno z tych „natchnionych szaleństw”, z których, jego zdaniem, składa się życie. Oświadcza, że „zrobi księżniczkę z tej wywłoki ulicznej” w ciągu pół roku (jeśli ma ona bystry słuch i giętki język), a już za trzy miesiące podejmie się wprowadzić ją „do każdego towarzystwa, pod każdą postacią. Co to za rozkosz wziąć ludzką istotę i przekształcić ją w piękny okaz człowieczy po prostu przez gruntowną zmianę języka i wymowy”. Pułkownik przyjmuje zakład.

Sytuacja komplikuje się nieco, gdy w ślad za córką przychodzi jej ojciec, śmieciarz Alfred Doolittle, „człowiek pozbawiony zarówno strachu, jak i sumienia”. Godzi się, zresztą bez większego żalu, poddać córkę eksperymentom profesora, ale uważa, że i jemu coś się za to należy. Żąda pięciu funtów w gotówce. „Czy wy, człowieku,

nie macie żadnej moralności?” – pyta osłupiały Pickering. „Nie stać mnie na to, prezesuniu...” – odpowiada wcale nie speszony śmieciarz. Higgins, olśniony jego talentem krasomówczym i oryginalną filozofią, chce podwoić cenę. Doolittle protestuje – dziesięć funtów to już zbyt poważny pieniądz, trudno byłoby przepić go beztrósko, zaczęłyby się roztropności, a wtedy żegnaj radości życia.

Eliza Doolittle zostaje w domu Profesora. Parę miesięcy trwa wytężona praca mistrza z pojętną uczennicą. Wreszcie pewnego dnia w salonie matki Higginsa, uroczej i wytwornej damy, zjawia się elegancko ubrana panna, zachowująca się i wyrażająca z nieco przesadną poprawnością. Na przyjęciu jest też przedstawicielka wysokiego towarzystwa, pani Eynsford-Hill, wraz z córką i synem Fredem, którego od początku podbija uroda i wdzięk Elizy. Dziewczyna do ostatniej chwili wytrzymuje trudny egzamin, ale gdy w momencie pożegnania ktoś ją pyta, czy idzie drogą przez park – dziewczyna wykrzykuje: „Ja? Piechotą? A gówno! Ja pojedę taksówką!”.

A jednak ludzie myślą się, twierdząc, że poczucie stylu jest w pewnych sferach cechą wrodzoną; na myśl im nie przyjdzie, że ten „styl jest rzeczą do zdobycia”. Po pół roku panna Doolittle jest niemal doskonałością. Zostaje wprowadzona na przyjęcie do ambasady i robi tam furorę niewymuszoną elegancją i olśniewającą klasą. Jakże jest dumna i szczęśliwa! Chciałaby usłyszeć słowa uznania od profesora, dla którego wygrała tak trudny zakład! Ale Higginsowi ani w głowie subtelności. Myśli tylko o tym, że jest bardzo zmęczony, ponieważ zaangażował w to przedsięwzięcie wszystkie swoje umiejętności i talent.

Po powrocie do domu dostrzega tylko, że Eliza nie podała mu jak zwykle nocnych pantofli. Głęboko dotknięta w poczuciu godności dziewczyna buntuje się. Rzuca pantoflami w Higginsa i opuszcza jego dom.

Następnego dnia Henryk udaje się po pomoc do matki. Tutaj spotyka Alfreda Doolittle w nowym cylindrze i lakierkach. Dawny śmieciarz jest załamany. Jakiś zwariowany filantrop amerykański dowiedział się od Higginsa „o najoryginalniejszym moraliscie w całej Anglii” i zapisał mu trzy tysiące funtów rocznego dochodu, pod warunkiem, iż będzie wygłaszał odczyty dla Ligi Reformy Obyczajów. „Tak powróz mu na szyję założył, nogi spętał i oddał na pastwę burżujskiej moralności.” Doolittle, który dotąd był wolnym, beztróskim człowiekiem, musi teraz zacząć prowadzić żalosne życie zamożnego mieszcza.

„Szczęśliwsi ode mnie zbierać będą moje śmiecie i naciągać mnie na napiwek, a ja, bezsilny, przypatrywać się im będę i zazdrościć”. To prawda, mógłby nie przyjąć daru. Ale na to „trza mieć twarde sumienie i siłę. Kogo dziś stać na taką rzetelność?”. Biedny eks-śmieciarz czuje się „zniewolony”.

Eliza schroniła się w domu pani Higgins. Tutaj dochodzi do ostatecznej rozprawy między nią a Henrykiem. Dziewczyna wyznaje, że prawdziwej kultury towarzyskiej

nauczyła się od dżentelmeńskiego Pickeringa. To on obudził w niej godność, zwracając się do niej „panno Doolittle”... Profesor na co dzień jest gburowaty, „lubi kłąć, pod tym względem niewiele różni się od środowiska, w którym się wychowała”. Poza tym jest krańcowym egoistą i tyranem dla najbliższego otoczenia, umiejącym zręcznie nadrobić swoim wdziękiem męskim przykrości, jakich nie szczędzi kobietom.

Higginsowi jest bardzo źle bez dziewczyny, do której naprawdę się przywiązał i która stała się pomocnicą w jego pracy. Oświadcza jednak uparcie: „Jeśli wrócisz do mnie, wiedz, że nie zmienię ani na jotę swojego postępowania... w istocie moje zachowanie nie jest gorsze od Pickeringa”. „O, przepraszam, pułkownik traktuje kwiaciarkę jak księżniczkę” – protestuje Eliza. „A ja traktuję księżniczkę jak kwiaciarkę” – odpowiada Higgins, którego interesuje tylko fonetyka i filozofia. Prawdziwym triumfem jest dla niego chwila, gdy panna Doolittle oświadcza, że sama potrafi dać sobie radę w życiu na przykład jako nauczycielka metod, które przejęła od swojego wychowawcy. „Mówiłem, że zrobię z ciebie człowieka i udało mi się!” – dodaje Higgins z satysfakcją. Proponuje Elizie powrót na warunkach braterstwa i przyjaźni, bo nic innego nie dostanie: „Czegóż więcej możesz ty lub ktokolwiek inny żądać? Nie zależy mi na nikim, komu na mnie nie zależy!” – woła dziewczyna. „Kupieckie zasady, Elizo” – mówi Henryk, on nie uznaje kupczenia uczuciami. Rozdrażniona Galatea grozi swojemu Pigmalionowi, że wyjdzie za mąż za zakochanego w niej młodego Freda. Profesor uważa chłopca za beznadziejnego bubka. Wybuchu oburzony: „Kobieto, czy ty nie rozumiesz, że uczyniłem cię godną króla!”. „Fred mnie kocha i to czyni go królem dla mnie” – odparowuje Eliza. Ma już dość poczucia wyższości i niezachwianej pewności siebie Henryka. Wie, że nikt inny nie będzie jej tak imponował, ale może szczęście polega na tym, żeby człowiek sam imponował kochanej osobie... „Ona wyjdzie za Freda! Za Freda!” – głośno śmieje się Higgins w ostatnich słowach sztuki.

*

Wątek miłosny Henryka i Elizy nie kończy się jednoznacznie. Autor wyjawiał dalsze losy bohaterów w sążnistym, eseistycznym epilogu... ale to już nie należy do tekstu utworu. Ponadto Shaw dopisał jeszcze pięć scen ulokowanych w różnych partiach sztuki i dziejących się przeważnie w plenerach. Są one przeznaczone do realizacji filmowych lub telewizyjnych (jazda taksówką, kąpiel Elizy, lekcje fonetyki, przyjęcie w ambasadzie, noc w parku z Fredem). Nie chciał się jednak zgodzić na happy end nawet wtedy, gdy Patrick Campbell, pierwsza odtwórczyni roli Elizy w Londynie (1914) i długoletnia przyjaciółka autora, wyjeżdżała z Pigmalionem do Stanów Zjednoczonych. Dopisał wówczas scenę, w której Eliza wychodzi za mąż za Freda i otwiera elegancką kwiaciarnię.

EDMOND ROSTAND

1868–1918

Pochodził z bogatej i wykształconej rodziny z Prowansji. Uczył się w rodzinnej Marsylii, a następnie ukończył prawo w Paryżu, ale nigdy nie praktykował w wyuczonym zawodzie – poświęcił się tworzeniu poezji i dramaturgii. Członek Akademii Francuskiej od 1901. Zmarł podczas epidemii grypy hiszpanki.

Nawiązująca do tradycji teatru romantycznego twórczość Rostanda była protestem przeciwko niepodzielnemu panującemu naturalizmowi i mało komunikatywnej – jak uważał – poezji symbolistów. Swoje sztuki pisał wierszem. Uznanie publiczności zdobyły: komedia *Romantyczni* i *Samarytanka* z Sarą Bernhardt, grane w Comédie-Française. Prawdziwym zaś triumfem okazała się premiera *Cyrana de Bergerac*, „komedii bohaterskiej” z akcją osadzoną w XVII wieku, która odbyła się w Théâtre de la Porte Saint-Martin (1897). Tytułową rolę grał podziwiany wówczas aktor Coquelin (wystąpił w niej do śmierci ponad tysiąc razy). Po przedstawieniu krytyk Francisque Sarcey napisał: „Jakie szczęście! Nareszcie uwolnimy się od skandynawskich mgieł, od zbyt drobiazgowych studiów psychologicznych i od brutalności dramatu realistycznego. Oto po długiej nocy znowu wschodzi na horyzoncie radosne słońce starej Galii. To sprawia przyjemność i odświeża krew!”.

Polską premierę *Cyrana* (1898) z zachwytem wspominał Kornel Makuszyński w *Bezgrzesznych latach*: „Sen wspaniały, burzliwy, rozkoszny, zalany oceanem rymów, przebity szpadą po stokroć przez serce, pełen miłości i śmierci, strzelania i krzyków, radości i rozpacz, śmiechu i łez, sen pełen słońca i księżyca, Francuzów i Hiszpanów, sen, w którym od razu jest teatr i knajpa, i Paryż, i pole bitwy, i klasztor. Warto było żyć, och, warto! (...) Byłem na *Cyranie* dwadzieścia cztery razy, z tego prostego powodu tylko tyle razy, bo go więcej nie grano”.

Sztuka Rostanda błyskawicznie dotarła do wszystkich krajów europejskich. Skąd taki sukces? W postaci Cyrana – nieszczęśliwego, romantycznego kochanka, poety i buńczucznego żołnierza – „stworzył Rostand jedyny w swoim rodzaju typ reprezentujący prawdziwie francuskie, narodowe cechy. Choć jest utworem epigońskim, nie przynoszącym nowych, odkrywczych elementów twórczych, przyznać mu trzeba walory sceniczne, które zadecydowały o zawrotnej karierze tej komedii w teatrach całego świata” – pisała Zofia Karczeńska-Markiewicz.

Powodzeniem cieszyły się także inne sztuki Rostanda – *Orlątko* (1900), patriotyczny melodramat o księciu Reichstadt, synu Napoleona I, i *Chantecler* (1908), symboliczna satyra, której bohaterem są zwierzęta.

Operę z librettem opartym na *Cyranie de Bergerac* napisał włoski kompozytor Franco Alfano (1936). Na motywach sztuki *Romantyczni* powstał słynny musical

The Fantasticks (1960) z muzyką Harveya Schmidta i librettem Toma Jonesa. W 1990 roku Jean-Paul Rappeneau nakręcił film *Cyrano de Bergerac* z Gérardem Depardieu w roli tytułowej.

Wybrana bibliografia:

Edmund Rostand *Cyrano de Bergerac*, przeł. Maria Konopnicka i Włodzimierz Zagórski, „Gazeta Polska”, Warszawa 1898. *Orleń*, przeł. Marian Tatarkiewicz, E. Wende i Ska, Warszawa 1913.

<http://www.theatrehistory.com/french/rostand001.html>

CYRANO DE BERGERAC

komedia bohatera w pięciu aktach

Przekłady: MARIA KONOPNICKA i WŁODZIMIERZ ZAGÓRSKI, Jan Kasprowicz i in.

Obsada: 45 ról i epizodów męskich, 13 kobiecych.

Premiera: Paryż 1897. Premiera polska: Łódź 1898.

Jest 1640 rok. Trwa wojna Francji z Hiszpanią, a równocześnie bujnie rozwija się życie kulturalne i towarzyskie; w salonach modne są wyszukane konwersacje o sztuce i literaturze. Pięknie brzmiące słowa uwielbia młoda i piękna Roksana, kuzynka Cyrano de Bergeraca – gaskońskiego kadeta i poety o ciętym języku, który chętnie używa szpady, zwłaszcza jeśli ktoś kpi z jego ogromnego nosa. Ów niedostatek urody sprawia, że choć Cyrano kocha się w Roksanie, nie zamierza jej tego wyznać. Jeszcze bardziej umacnia się w swoim postanowieniu, gdy kuzynka zwierza mu się z miłości do młodego kadeta Christiana de Neuville i prosi o opiekę nad nim.

Urodziwy Christian nie jest specjalnie lotny, nie umie pięknie się wystawiać, a tego właśnie oczekuje od niego ukochana. Cyrano przychodzi mu z pomocą – najpierw darowuje mu swój niepodpisany list miłosny do Roksany, a potem pisze kolejne.

Christian nie chce jednak brnąć w kłamstwo, próbuje własnymi słowami mówić o miłości, ale Roksana nie chce go słuchać. Cyrano znów przychodzi z pomocą – nocą, niewidoczny w ciemnościach, przemawia pod jej balkonem tak czule i namiętnie, że dziewczyna ulega Christianowi. Biorą ślub tuż przed wymarszem kadetów na wojnę.

Roksana przedostaje się przez nieprzyjacielskie wojska oblegające Arras, by powiedzieć mężowi, że to poetyckie listy pisane dwa razy dziennie na zawsze zniwoliły jej serce, a nie jego uroda. Christian zdaje sobie sprawę, że Roksana kocha tego, który pisał do niej listy pełne miłości, chce, by przyjaciel powiedział

żonie prawdę. Wkrótce jednak zostaje postrzelony, a jego śmierć na zawsze zamyka Cyranowi usta.

Mija piętnaście lat. Roksana mieszka w klasztorze pogrążona w wiecznej żałobie. Oddany Cyrano regularnie ją odwiedza. Na ostatnie spotkanie przychodzi ciężko ranny – został napadnięty w bandyckiej zasadzce – i prosi, by Roksana pozwoliła mu odczytać pożegnalny list od męża. Głos Cyrana przypomina kobiecie scenę pod balkonem, a słowa, bezbłędnie czytane mimo zapadających ciemności ujawniają, kto ją nauczył prawdziwej miłości. Za późno – Cyrano umiera od zadanych mu ran.

*

Pierwowzorem tytułowego bohatera sztuki Rostanda był Savinien de Cyrano de Bergerac (1619–1655), żołnierz, którego uznawano za „demoną odwagi”, pisarz prześmiewca i wolnomysliciel. Jest autorem komedii, tragedii, listów filozoficznych oraz powieści fantastycznej *Tamten świat* opowiadającej o podróży do państw Księżyca i Słońca.

GASTON DE CAILLAVET

1869–1915

ROBERT DE FLERS

1872–1927

Fin de siècle – schyłek XIX wieku – i *la belle époque* trwająca do wybuchu pierwszej wojny światowej były okresem rozkwitu, postępu i spokoju we Francji i u jej sąsiadów. Wynalazki techniczne sprawiały, że życie stawało się łatwiejsze, coraz częściej podróżowało się po Europie pociągami z wagonami sypialnymi i restauracyjnymi. Paryż był uważany za stolicę świata, kultura francuska uchodziła za wyznacznik dobrego smaku i oświecenia. Kabaret i teatr paryski, paryska piosenka i żart oraz paryska moda dyktowały gusty. Francuzi, zwłaszcza ci zamożniejsi, lubili się śmiać i chodzić do teatru, najchętniej oczywiście na farsę bulwarową. Farsa – obok operetki wiedeńskiej – zdobyła rangę najpopularniejszego teatru rozrywkowego w Europie. Z grona jej autorów wymienimy tych, którzy byli częściej grani na naszych scenach: Ludovic Halévy (1834–1908) i Henri Meilhac (1831–1897), twórcy librett do operetek Offenbacha. A dalej: Tristan

Bernard (1866–1947, *Kawiarenka*), Maurice Donnay (1862–1945, *Połowanie na mężczyznę*), (1882–1957, *Strażnik cnoty*), Maurice Hennequin (1863–1926, *Codziennie o piątej*) i wielu innych.

Wśród dostawców repertuaru bulwarowego szczególną pozycję zdobyła spółka autorska Robert de Flers i Gaston de Caillavet – w ich twórczości odbijała się niczym w zwierciadle beztroska i wdzięk *la belle époque*. To oni podnieśli o ton wyżej obyczajową farsę i elegancję roboty pisarskiej, dodając jej finezyjny dowcip. Pod dotknięciem ich pióra farsa awansowała również towarzysko, jej bohaterami stali się arystokraci, artyści, politycy. *Król, Ładna historia, Miłość czuwa, Pan Brotonneau, Papa, Ścieżki cnoty, Zielony frak* – to przeboje dobrze znane również teatrom polskim. Flers, po śmierci Caillaveta, współpracował z Francisem de Croisset (1877–1937, *Powrót i Nowi panowie*). Lekki repertuar nie zyskał zbyt dużego uznania u poważniejszych krytyków, ale bronił go na przykład Tadeusz Boy-Żeleński: „Nauczmy się rozumieć ten francuski śmiech. Trzeba mieć Kartezjusza i Pascala, i Montesquieu, aby wydać Caillaveta i Flersa. Aby wydać ten miły sceptycyzm, który igra niewinnie ze sprawami świata, musiały przez par wieków najtęższe duchy krzyżować idee niby błyszczące szpady; musiały dziesiątki myślicieli wywalczać prawo do myśli, często z narażeniem własnej głowy”.

Wybrana bibliografia:

Marek Dulęba „*Król*” Flers’a i Caillaveta w *Teatrze Wybrzeże*, „Dziennik Bałtycki” 22.08.1959. Jerzy Koenig *Konfrontacje: Jurandot, teatr i krytycy*, „Dialog” nr 8/1963. Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2007.

<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Caillavet-Gaston;3882695.html>

<http://teatrtelewizji.tvp.pl/597599/krol>

KRÓL

Le Roi

komedia w czterech aktach

Przekład: Adam Grzymała-Siedlecki.

Obsada: 9 ról męskich, 3 kobiece, 22 epizody, goście, służba.

Premiera: Paryż 1908. Premiera polska: Kraków 1909.

Emil Bourdier jest posłem partii socjalistycznej o niezbyt radykalnych przekonaniach. Żyje wygodnie w pięknym zamku w Gourville, ma pałacyk w Paryżu i inne dobra – wśród nich przynoszącą spore zyski fabrykę konserw. Druga żona deputowanego, Marta, jest – jak na prawdziwego przedstawiciela „ludu”

przystało – była szwaczką; w domu mieszka też Zuzanna, jego córka z pierwszego małżeństwa.

Bourdierowi imponuje najbliższy sąsiad, margrabia de Chamarande. Toteż gdy lokatorka paryskiego pałacu Emila, aktorka Teresa Marnix, metresa margrabiego („starość musi się wyszumieć”), przyjeżdża, by prosić go o pieniądze na niezbędne inwestycje, propnuje jej wspaniałe warunki finansowe, w nadziei że kiedyś zostanie spadkobiercą wdzięków aktorki.

Teresa jest wytworną kobietą o nieskazitelnych manierach. W swoich apartamentach gościła nawet koronowane głowy, więc Bourdier, którego ogląda towarzyska pozostawia sporo do życzenia, ma nadzieję wiele się od niej nauczyć.

Do Francji ma przyjechać z kurtuazyjną wizytą Jan IV, król bliżej nieznanego państwa – Serdanii. Władze zapowiadają, że po południu władca odwiedzi prywatnie prezydenta Senatu, tajemnicą poliszynela jednak jest, że wybiera się on zupełnie gdzie indziej – do Teresy Marnix, u której w czasie poprzedniego pobytu w Paryżu „wypił aż dwie filiżanki wspaniałej herbaty”. O sprawie wiedzą wszyscy, poza Bourdierem, który ma jedno marzenie – osobiście poznać króla.

Kiedy poseł zjawia się w swoim paryskim pałacyku, udaje się do sypialni Teresy, gdzie – zupełnie nieoczekiwanie – zostaje... przedstawiony Janowi IV. Aktorka umie jednak się znaleźć i w tak trudnej sytuacji. Skonsternowanemu przyjacielowi komunikuje, że król, zamiast polować jutro u margrabiego Chamarande, przybędzie na polowanie do deputowanego Bourdier. Obietnica pomaga Emilowi wrócić do równowagi.

I rzeczywiście, wieczorem przyjeżdża do zamku król, a z nim przedstawiciele rządu i politycy. Ministrowie chcą namówić Jana IV, by podpisał traktat, który zapewni Francji doskonałą lokatę kapitałów, choć zrujnuje jego wuja.

Wśród gości jest Teresa, siłą niemal zatrzymana przez panią Martę, która nie czuje się na siłach, by przyjmować tak szacownych gości. Pani Bourdier pozostała bowiem dawną Youyou, kobietą pełną autentycznego, ale niezbyt wyszukanego urodzenia. Właśnie te cechy sprawiają, że król nawet nie wspomina o Teresie, ale spędza noc w towarzystwie pani posłowej, zapewniwszy, że „etykieta o tej porze już poszła spać, a nieprzyzwoitość śpi jeszcze”.

Nad ranem goście szykują się do polowania, ale nie mogą znaleźć króla. Wreszcie pan Bourdier odkrywa go w objęciach własnej żony. Wiszący w powietrzu skandal zażęgnuje Teresa. Spędziła noc w towarzystwie premiera, więc doskonale orientuje się w bieżącej polityce. Radzi, by nieobsadzone stanowisko ministra handlu i poczt dać Bourdierowi. Poseł zaś, jako członek rządu, zupełnie inaczej widzi swoje „dubeltowe rogi”. Dla Francji poniesie ofiarę, tym bardziej że król podpisze traktat.

ANTON PAWŁOWICZ CZECHOW

1860–1904

Rosyjski pisarz, mistrz formy nowelistycznej, jeden z najznakomitszych autorów teatralnych na świecie.

Jego dziadek był chłopem pańszczyźnianym, ojciec – sklepikarzem. Czechow ukończył medycynę i przez pewien czas prowadził nawet praktykę lekarską. Teatrem interesował się już w szkole, ucharakteryzowany chodził na spektakle zakazane dla młodzieży gimnazjalnej. Podczas studiów zaczął pisać humoreski obyczajowe oraz krótkie opowiadania satyryczne (*Śmierć urzędnika* 1883; *Kameleon* 1884); publikował je pod pseudonimem Antosza Czechonte.

W 1890 roku pisarz wyjechał na Sachalin – wyspę u wschodnich wybrzeży Azji, na której przebywali zesłańcy. Rozmawiał z setkami więźniów, widział więzienne cele, przyglądał się katorżniczej pracy w kopalniach. Po powrocie napisał o tej wyprawie głośną pracę publicystyczno-naukową (w całości ukazała się w 1895), konstatując: „Sachalin to miejsce największej męki, jaką potrafi znieść człowiek wolny czy uwięziony”.

W 1897 u Czechowa zdiagnozowano zaawansowaną gruźlicę, od tej pory jeździł leczyć się do Nicei i na Krym, a w 1898 zamieszkał w Jaltie. W maju 1901 poślubił Olgę Knipper, która grała większość głównych ról kobiecych w jego sztukach, ulubioną aktorkę Stanisławskiego. W 1902 pogorszył się stan zdrowia pisarza. Czechow wyjechał wraz z żoną do kurortu Badenweiler w Niemczech, gdzie zmarł w wieku czterdziestu czterech lat.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku ogromną popularność przyniosły pisarzowi nowele, podziwiane przede wszystkim za wnikliwość w analizowaniu ludzkich charakterów. Były to między innymi: *Dama z pieskiem*, *Nudna historia*, *Sala nr 6*, *Wygnanie*, *Moje życie*, *Człowiek w futerale*, *Trzpiotka*.

Twórczość sceniczna Czechowa nie od razu zdobyła uznanie. Prapremiery *Iwanowa* (1887) w moskiewskim Teatrze Korsza i *Mewy* (1896) w petersburskim Teatrze Aleksandryjskim okazały się klęską. Nie doceniono nowatorstwa dramatów. Najczęściej powtarzany przez krytyków zarzut brzmiał, że „nic się w nich nie dzieje”. Rzeczywiście, sztuki Czechowa są pozbawione tradycyjnie rozumianej scenicznej intrygi. Pisarz mówił o tym tak: „Nie co chwila ludzie strzelają się, wieszają, składają sobie nawzajem miłosne wyznania. Przeważnie jedzą, piją, włóczą się, plotą głupstwa. Trzeba to pokazać na scenie. Trzeba stworzyć dramat, w którym by ludzie wchodzili, wychodzili, jedli, mówili o pogodzie, grali w karty... Niech na scenie wszystko będzie równie proste i równie zawiłe jak w życiu. Tu ludzie jedzą, tylko jedzą, a tymczasem rozstrzyga się ich szczęście, rozbija ich życie”.

Właśnie z nieefektywnych losów bohaterów Czechow wydobywa przejmujący ogólnoludzki dramat. W swoich sztukach gromadzi „ludzi niepotrzebnych”, o kalekich wnętrzach, którzy nie potrafią ze sobą rozmawiać, nie słuchają siebie nawzajem i rzadko się rozumieją. Ich codzienne życie toczy się wśród wydarzeń doniosłych i błahych, ale nie potrafią nadać mu sensu – ani w pracy, ani w miłości. Mają marzenia i nadzieję na zmiany w przyszłości, ale teraźniejszość ich przerasta.

W 1898 *Mewę* wystawił Moskiewski Artystyczny Teatr Akademicki (MChAT) i wtedy Czechow zaczął zdobywać rozgłos i w kraju, i na świecie. MChAT, na którego zamówienie powstały największe arcydzieła pisarza – *Wujaszek Wania* (1897), *Trzy siostry* (1901) i *Wiśniowy sad* (1904) – na długo ukształtował styl realizacji jego sztuk. Splatały się w nim elementy naturalistyczne z symbolicznymi, a drobiazgowa analiza psychologiczna w czasie prób oraz zwolniony, pauzowany rytm gry aktorskiej miały stwarzać iluzję „prawdziwego” życia – uczuć i zachowań bohaterów. Twórca i reżyser MChAT, Konstanty Stanisławski, opowiadając o Czechowie, używał określeń: najszczerze nastroje, najintymniejsze zakamarki duszy. O jego sztukach mówił, że są to poważne dramaty z życia Rosji. Pisarza nie przekonywały te przedstawienia, żądał zmiany tempa, mniejszej dosłowności. W jego sztukach bowiem – oprócz melancholii, liryzmu – wyraźny jest także żywioł humoru i ironia, choć zawsze spod nich wзира gorycz i smutek. „Nastrojowa”, „pastelowa” i „zamglona” maniera inscenizacji – mówił Czechow – zaciera komediowe elementy.

Twórczość sceniczna autora *Wiśniowego sadu* jest mocno związana z klasyczną literaturą rosyjską, ale wyraźne są też jej odniesienia do współczesnych mu prądów artystycznych Europy, choćby do dramaturgii Ibsena, naturalizmu i symbolizmu. Najważniejsze jest jednak to, że Czechow, wchłonawszy te wszystkie zdobycze, stworzył teatr bardzo własny, nowatorski, nie do podrobienia. Dewiza, którą wyznawał: pisać tak, żeby słowom było ciasno, a myślom przestronie, sprawia, że twórcy teatralni do dziś odkrywają nowe możliwości tkwiące w jego dziełach.

Niektórzy badacze uważają, że Czechow doprowadził „do kresu” dramat realistyczny; szukają u niego inspiracji dla twórców takich jak Sartre czy Beckett. „Spojrzenie na Czechowa poprzez współczesny dramat, zwłaszcza twórczość Becketta – pisała Katarzyna Osińska – spowodowało zmianę optyki w interpretacji rosyjskiego dramaturga. Dopatrzonego się w jego utworach wizji świata odartego z wszelkich iluzji; ujrano jego bohaterów jako ludzi wypalonych, wyobcowanych, zagłuszających wewnętrzny niepokój frazesami o szczęściu przyszłych pokoleń”.

Wszystkie dramaty Czechowa były i są grane w polskich teatrach – obok już wymienionych pełnospektaklowych sztuk są to jednoaktowe „żarty sceniczne” – *Niedźwiedź, Oświadczyń, Tragik mimo woli, Wesele i Jubileusz, Łabędzia pieśń, Przy trakcie*.

Kilkanaście lat po śmierci pisarza został odnaleziony jego młodzieńczy dramat *Bez ojcowizny* (znany też jako *Sztuka bez tytułu*), dziś grany najczęściej pod tytułem *Płatonow*. Czechow napisał go około 1881 roku i ukrył przed światem. Nazywa się go czasem sztuką-matką, ponieważ pojawia się w nim większość tematów z dojrzałej twórczości autora *Wiśniowego sadu*.

Prapremiera *Płatonowa* odbyła się w Niemczech (1928), ale sukces odniosła dopiero francuska inscenizacja Jeana Vilara *Ce fou de Platonov* (1956).

Do wątków z dzieł Czechowa chętnie wracają współcześni twórcy. Sławomir Mrożek wykorzystał je w *Miłości na Krymie* (1993). Irlandzki dramatopisarz Brian Friel w 1972 roku napisał własną sceniczną wersję *Trzech sióstr*, w 1998 irlandzki wariant *Wujaszka Wani*, a w 2002 – dramat *Po sztuce* (w sowieckiej Moskwie lat dwudziestych spotykają się Sonia z *Wujaszka Wani* i Prozorow z *Trzech sióstr*).

Andriej Michałkow-Konczałowski sfilmował *Wujaszka Wanię* (1970), jego młodszy brat Nikita Michałkow nakręcił oparty na *Płatonowie* i wątkach z kilku opowiadań *Niedokończony utwór na pianole* (1977), zaś Boris Ejfman, szef sanktpetersburskiego Teatru Baletu zrealizował *Mewę* do muzyki Skriabina i Rachmaninowa, przenosząc akcję dramatu z dachy do sali baletowej.

Wybrana bibliografia:

Antoni Czechow *Wybór dramatów (Płatonow, Mewa, Wujaszek Wania, Trzy siostry, Wiśniowy sad)*, przeł. Natalia Gałczyńska, Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Adam Tarn, Ossolineum, Wrocław 1979. *Wujaszek Wania, Trzy siostry, Wiśniowy sad*, Świat Literacki, Warszawa 1994.

René Śliwowski *Antoni Czechow*, PIW, Warszawa 1986. „Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej” nr 238/1989 (wyd. monograficzne). Andrzej Wanat *Z notatek o Czechowie*, „Dialog” nr 7/1990. Krzysztof Kopka *Czechow, Stanisławski, Meyerhold*, „Notatnik Teatralny” nr 8/1994. Elżbieta Baniewicz *Życie jest problemem bez wyjścia*, „Twórczość” nr 7/1994. Władimir Nabokov *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, Muza, Warszawa 2002. Elżbieta Baniewicz *Ludzie zbędni*, „Twórczość” nr 7-8/2004. Antoni Samczuk *Kartki z teatralnej recepcji „Trzech sióstr” w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” nr 5/2004. Małgorzata Samczuk *Dramaty Czechowa na scenach polskich (1989–2000)*, jw., René Śliwowski *Sto lat bez Czechowa z Czechowem*, jw., *Czechow 100 lat później*, red. Dariusz Kosiński, Wasilij Szczukin; Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2005. Katarzyna Osińska *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji; słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009. Irina Lappo *Teatr Czechowa w Polsce*, Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2010.

PŁATONOW

Platonov, Biezotczowszczizna, Piesa biez nazwanija

(także: *Bez ojcowizny, Sztuka bez tytułu*)

komedia w czterech aktach (pięciu obrazach)

Przekład: Adam Tarn.

Obsada: 15 ról męskich, 5 kobiecych, goście, służba.

Premiera: Gera, Niemcy 1928 (*Niepotrzebny człowiek Płatonow*).

Premiera polska: Warszawa 1962.

Rzecz dzieje się w domu wdowy po generale Anny Wojnicewej. W jej letnim pawilonie spotyka się z upodobaniem miejscowe towarzystwo, pani domu jest gościnna i wszystkim życzliwa. Niedawno ożenił się jej pasierb Sergiusz, a za-przyjaźniony lekarz Mikołaj Trylecki rozważa małżeństwo z panną Marią. Do znu-dzonego śmiertelnie grona dołącza Płatonow, miejscowy nauczyciel. Jest przez wszystkich traktowany wyjątkowo. Młody, przystojny, elokwentny i ujmujący; adorują go zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Jego obecność wydaje się największą atrakcją towarzyską. Ma specyficzny sposób bycia: nieustannie prowokuje otoczenie, robi złośliwe przytyki, obraża. Pani domu wprawdzie protestuje i karci go, ale słabo i pobłażliwie. W gruncie rzeczy nie tylko toleruje niezdolne zachowanie Płatonowa, lecz nawet sprawia jej ono pewną przyjemność.

Nauczyciel pragnie poznać żonę Sergiusza, z którym łączy go przyjaźń z lat studiów. Z zaskoczeniem rozpoznaje w Soni swoją młodzieńczą miłość.

Cała sytuacja daleka jest jednak od wiejskiej sielanki. Choć Anna szczerze karmi i poi gości, nie robi tego bezinteresownie. Niektórym z nich winna jest pokaźne kwoty pieniędzy i prawdę mówiąc, tylko od ich dobrego humoru zależy, czy nie będzie musiała opuścić majątku męża. Błahe pogaduszki, żarty i docinki mają drugie dno. Pod spodem toczy się walka o pieniądze, pulsuje niechęć i żądza zemsty, do głosu dochodzą namiętności.

Pojawienie się Soni jest jak iskra wywołująca pożar. Płatonow, choć wyraźnie adorowany przez Annę, zaczyna osaczać dawną przyjaciółkę. Co gorsza, jej wła-sny mąż nieświadomie mu w tym pomaga. Sonia w pierwszym odruchu odrzuca zaloty cynicznego birbanta i chce wyjechać za granicę. Sergiusz jednak tak wy-soko ceni sobie przyjaźń Płatonowa, że wręcz zachęca żonę do kontaktów z nim, popychając w ten sposób Sonię w jego ramiona. Sytuacja z dnia na dzień gęst-nieje. Nieprzyjaciele Płatonowa są gotowi posunąć się do wszystkiego: pobić go i skompromitować, zakochane w nim Anna i Sonia, nie wiedząc o sobie wza-jemnie, namawiają go do wyjazdu, a on obu im to obiecuje. Sasza, żona Płato-nowa (owszem, jest żonaty), dowiaduje się o zdradzie i próbuje się otruć siarką z zapalek. Na koniec pojawia się panna Maria. Wprawdzie dotknięta do żywego

zniewagami wniosła przeciwko Płatonowowi sprawę do sędziego pokoju, ale wystarczyło, że napisał: „Wtedy całowałem dlatego, że... dlatego, że byłem rozdrażniony i nie wiedziałem, czego chcę, a teraz pocałowałbym jak świętość. (...) Niech pani będzie szczęśliwa i niech przynajmniej pani będzie sprawiedliwa wobec mnie! Niech mi pani nie daruje!”. Serce Marii mięknie jak воск. „Rób ze mną, co chcesz” – mówi do Płatonowa i także wyznaje mu miłość.

On jednak, tak uwielbiany przez kobiety, ma je w gruncie rzeczy – poczynając od własnej żony – za nic. Gardzi nimi i traktuje je jak zabawki, niezdolny do miłości. Upaja się władzą nad ludźmi, mimo iż nie brak mu inteligencji, by widzieć swoją podłość i małość. W końcu wpada we własną sieć. Gdy wszystkie intrygi wychodzą na jaw, skompromitowana przez niego Sonia nie ma nic do stracenia, strzela więc kochankowi prosto w pierś. Płatonow umiera. „Po coś grzeszył, stary błaznie? Zabijałeś stworzenia boskie, piłeś, przeklinałeś, innych potępiałeś... Nie zniósł tego Pan Bóg i uderzył” – mówi na koniec Trylecki, ojciec Saszy.

CZAJKA

Czajka

(także *Mewa*)

komedia w czterech aktach

Przekłady: Gustaw Baumfeld, Natalia Gałczyńska, ARTUR SANDAUER i in.

Obsada: 6 ról męskich, 4 kobiece oraz kucharz, pokojówka, robotnicy.

Premiera: Petersburg 1896. Premiera polska: Kraków 1906 (*Mewa*).

Miedwiedienko kocha Maszę, Masza kocha Trieplewa, Trieplew kocha Ninę, Nina kocha Trigorina, Trigorin żyje z Arkadią. Poza tym Paulina Andrejewna kocha doktora Dorna, którego uczucia do niej już wygasły, zaś Sorin wdycha cichaczem do Niny, ale jego nikt nie kocha, podobnie jak Miedwiedienki i Szamajewa.

Masza jest panną, niestara jeszcze, ale zaniedbaną i ospałą. Ubiera się na czarno na znak żałoby po swoim życiu, które „wlecze za sobą jak niekończący się tren”. Jest córką Pauliny Andrejewny i Szamajewa, administratora w majątku Sorina, gdzie spotykają się wszystkie te postaci, mozolnie toczące swoje losy. W odpowiedzi na rzewne oświadczyzny nauczyciela wiejskiego Miedwiedienki Masza częstuje go tabaką, którą stale – i nieapetycznie – zażywa, a ponadto nie stroni od kieliszka. Miedwiedienko smętnie filozofuje albo mówi o braku pieniędzy. Codziennie robi sześć wiorst tam i z powrotem, by zobaczyć swoją wybrankę, ale z jej „strony spotyka go jedynie indyferentyzm”.

Triplew, syn aktorki Arkadiny, przebywa na wsi u jej starszego brata Sorina w charakterze młodocianego rezydenta. Rzucił uniwersytet, w paszporcie figuruje jako „kijowski mieszczanin”, ale w głębi duszy chce być poetą nowatorem i buntownikiem. Z pogardliwą złością wyraża się o uznanych artystach rutyniarzach, za jakich uważa swoją matkę oraz jej przyjaciela pisarza Trigorina. Chciałby im jednak zaimponować swoim dramatem, który wystawia nocą na ogrodowej, skleconej ad hoc estradzie. Jest to utwór symboliczny; właściwie monolog białej zjawy, która dwieście tysięcy lat po wygaśnięciu planety nosi w sobie duszę wszechświata. Sztuka obywa się bez akcji i dekoracji, grana jest na tle naturalnej scenerii jeziora przy świetle księżyca. W efekcie matka wykpiwa spektakl jako popis dekadentyzmu, a Trigorin nie wykazuje żadnego zainteresowania. Takie fiasko jest nie tylko ciosem dla ambicji młodego autora, ale również jego klęską uczuciową. Otóż wykonawczyni głównej i jedynej roli Nina, dotąd zakochana w Triplewie, „co czyniło go szczęśliwym do szaleństwa”, widząc jego poniżenie, zwraca swoje zainteresowanie w stronę cieszącego się sławą literacką Trigorina. „Kobiety nie wybaczą niepowodzeń.”

Nina jest córką oschłego ojca i ma niezycziwą macochę. Marzy o karierze aktorki, ponieważ jest bardzo młoda, bardzo ładna i czuje w sobie duszę nieoswojonego ptaka – mewy czy też czajki. Fascynuje ją świat artystów, zaś Trigorin staje się dla niej uosobieniem tego świata, a także sławy, dla której zgodziłaby się na wszystko. Drażni ją dawny ukochany Triplew, gdy składa u jej stóp czajkę zastrzeżoną nad jeziorem. Zabił ją może z „braku zajęcia”, a może miał to być symbol.

Trigorin traktuje otoczenie jako materiał literacki, każde spostrzeżenie natychmiast skrupulatnie notuje, bo a nuż mu się przyda do jakiejś noweli albo powieści. Pisarstwo to jego nieodparta pasja, równie wielka jak rybołówstwo. Píše „ładnie” i z przyjemnością, ale nie przecenia poczytności swoich książek; ma świadomość, że po śmierci powiedzą o nim co najwyżej: „dobry był z niego pisarz, ale to nie to, co Turgieniew”. Z przyzwyczajenia utrzymuje długotrwały związek ze starszą od siebie i szczerze podziwianą aktorką Arkadyną. Jednak, gdy spada nań uczucie Niny, nie potrafi jej się oprzeć. Bez skrupułów uwodzi zakochaną dziewczynę i bez ogródek wyznaje to przyjaciółce.

Arkadina, niegdyś aktorka teatru państwowego, obecnie gwiazda scen prowincjonalnych, jest utalentowana i mądra, a także przesądna, skąpa i zazdrosna. „Potrafi płakać nad książką, chorymi opiekuje się jak anioł, ale spróbuj no pochwalić w jej obecności Eleonorę Duse!” Kocha syna, nie na tyle jednak, by dać mu ze swoich niemałych pieniędzy choćby na lepsze ubranie. Uważa, że Triplew jest nudny i surowy. Ich ustawiczne kłótnie („Hołysz!” – „Kutwa!”) mieszają się z wybuchami macierzyńskiej i synowskiej czułości.

Sorin, rzeczywisty radca stanu, przepracował w sądownictwie dwadzieścia osiem lat. Obecnie jest na emeryturze, mieszka w swoim wiejskim majątku, popatrując ukradkiem na młodziutką Ninę i zamęczając lekarza licznymi dolegliwościami. „Nigdy nie żył według swego upodobania”: chciał zostać śpiewakiem, głos miał silny – ale nieprzyjemny; myślał o ożenku – kobiety nigdy go nie lubiły; lubił miasto – a musi dożywać swoich lat na głuchej wsi. Wspomina więc smętnie: „w mieście jest lepiej. Siedzi sobie człowiek w swoim gabinecie, lokaj nikogo nie wypuszcza bez zameldowania, telefon... na ulicy dorożki, i w ogóle...”.

Lekarz Sorina, Dorn, jest nieco młodszy od pacjenta, więc raczej lekko traktuje jego kwękanie, dowodząc, że po sześćdziesiątce nie warto już zbyt upierać się przy życiu. Dorn w swoich najlepszych latach był „pierwszym amantem na całą okolicę: kobiety kochały się w nim i rzucały mu się na szyję”. Jeszcze dziś chętnie nuci miłosne kuplety, choć wystarcza mu już – na to wygląda – ciągnący się od dawna, dyskretny romans z żoną Szamajewa Pauliną Andrejewną. Niejedno wskazuje, że jest faktycznym, choć nie metrykalnym ojcem jej córki Maszy. Nieobce mu są wzruszenia artystyczne i dziwny dramat Trieplewa tylko jego jednego szczerze zachwycił. „Dzieło sztuki powinno wyrażać jakąś wielką myśl. Tylko to jest piękne, co poważne” – powiada z namaszczeniem.

Paulina Andrejewna zawsze marzyła o legalnym związku z uroczym lekarzem. Już dawno jednak musiała się pogodzić z tym, że „inne kobiety są mu też bliskie, z czasem przyjęła jego pogląd, iż już za późno na zmianę życia”.

Szamajew, eksporucznik i entuzjasta aktorów starej daty, apodyktycznie zarządza majątkiem Sorina – decyduje choćby, czy wystać, czy nie konie na stację po gości pracodawcy.

W czwartym, ostatnim akcie sztuki bohaterowie spotykają się po upływie dwóch lat. Ekscelencja Sorin jak zawsze narzeka na zdrowie i wiejskie bytowanie. Dorn podróżował za granicę i przepuścił tam wszystkie oszczędności. Trigorin po romansie z Niną potulnie powrócił do Arkadiny. Masza niechętnie zdecydowała się na małżeństwo z Miedwiedienką, ale jak dawniej czyha na każde sam na sam z Trieplewem, który doczekał się wreszcie druku swoich utworów. Nie daje mu to jednak zadowolenia, bowiem czuje, że już popada w swoistą manierę. Pisarz ani na chwilę nie przestał kochać Niny, choć wie, że przeszła ona całą gehennę początkującej aktorki. Kiedy zjawia się ukradkiem, Trieplew wierzy, że powróciła do niego. Okazuje się, że przywiodła ją tu beznadziejna miłość do Trigorina, któremu zadedykowała niegdyś cytat z jego własnej powieści: „Jeżeli kiedykolwiek będzie ci potrzebne moje życie, przyjdź i weź je”. Jednak cierpienia zahartowały dziewczynę, wierzy w swój talent i nie zamierza rezygnować z walki o sukces na scenie. Zawód miłosny, którego od niej doznał, załamuje Trieplewa. Popełnia

samobójstwo, co staje się ironiczną pointą ich historii. To nie Nina, to on okazuje się ową ustrzeloną czajką.

Dla Trigorina każda z postaci to zaledwie „temat do niewielkiego opowiadania”. Kiedy splącze się losy tych ludzi może powstać komedia. Melancholijna oczywiście.

WUJASZEK WANIA

Dadla Wania

sceny z życia na wsi w czterech aktach

Przekłady: Jarosław Iwaszkiewicz, ARTUR SANDAUER i in.

Obsada: 5 ról i epizodów męskich, 4 kobiece.

Premiera: Moskwa 1899. Premiera polska: Kraków 1906.

„Jest nudno, głupio i podle.” W dworku na wsi żyje i gospodaruje Iwan Wojnicki, nazywany Wujaszkiem Wanią, brat nieżyjącej od lat właścicielki majątku, z którego czerpie korzyści jej mąż, profesor historii sztuki Sieriebriakow.

Z Wanią mieszka jego matka Maria i córka Sieriebriakowa Sonia. Wszyscy troje ciężko pracują, obie podziwiają także profesora w wielkim dalekim świecie.

Po przejściu na emeryturę Sieriebriakow przyjeżdża ze swoją drugą, młodą żoną Heleną, aby osiąść na stałe w swoim dworku. Niewiele w nim zostało z dawnego światowca: „podagra, reumatyzm, migrena”, a także starczy egoizm i dawne przekonanie o własnej wyjątkowości. Wujaszek Wania z przerażeniem dostrzega, że swoje najlepsze lata i wszystkie siły zmarnował dla człowieka, który wydaje mu się teraz zupełną nicością, śmiesznym i odrażającym „starym grzybem, uczoną sroką: przez dwadzieścia pięć lat wykładał i pisał o sztuce”, wcale się na niej nie znając. Główną przyczyną rozdrażnienia i zawiści Wani jest to, że oczarowała go piękna żona Profesora. Znosi jej swoje wyznania oraz bukiety kwiatów i nie chce dostrzec obojętności kobiety. Do wyobraźni Heleny przemówiła jednak drwiąca i przekorna poza powiatowego lekarza Astrowa, topiącego w kieliszku niespełnione marzenia i snującego fantastyczne plany zalesienia Rosji. Krajobraz bezkresnego lasu oraz czyste i zdrowe powietrze to ucieczka i wytchnienie doktora, który zdaje sobie sprawę, że życie mija niepotrzebnie i nieciekawie. Helena flirtuje z Astrowem, choć wie, że jest on cichą miłością wrażliwej Soni. Dziewczyna także czuje się nieszczęśliwa, jedyną jej radością jest uczucie do Astrowa, nawet nieodwzajemnione.

Żona Profesora mówi, iż jest „epizodyczną postacią w świecie”, niezdolną do prawdziwej namiętności, pogrążoną w apatii. „Nie lubi siebie ani ludzi, którym nie żał ani lasów, ani ptaków, ani kobiet, ani siebie nawzajem.” Nie uda jej się nawet

przelotny romans z przystojnym Astrowem, bo ich pierwszy pocałunek przerywa niezręczne wejście Wani. Na wujaszka Wanię spada jeszcze jeden nieoczekiwany cios – Sieriebriakow oznajmia rodzinie, że postanowił spieniężyć majątek, a z uzyskanych funduszy żyć wygodnie w mieście; wcale się nie troszczy o los dotychczasowych mieszkańców dworku. Wania pojmując ostatecznie, że przez długie lata zaharowywał się dla obcego człowieka, dla którego jest „zupełnym zerem” niewartym uwagi i współczucia. W ogromnym wzburzeniu obraża Profesora, a potem chwyta za rewolwer i dwukrotnie doń strzela. Chybia. I ten wybuch skończył się więc śmiesznym niewypałem. Tyle tylko, że wszyscy są już doszczętnie skompromitowani we własnych i cudzych oczach. „Ci, którzy będą żyć za sto czy dwieście lat, będą gardzić nami za to, żeśmy przeżyli życie tak głupio i tak bez smaku...” – mówi Wania.

Sieriebriakowie wyjeżdżają do miasta, rezygnując z planów sprzedaży ziemi. Astrow nie będzie już tu bywał – w ten sposób Sonia traci ostatnią nadzieję. Po domu snuje się stara Wojnicka, uparcie pielęgnująca kult zięcia, wyrozumiała dla ludzi starszeczka niania Maryna i zabawny sąsiad Tielegin, zwany Waflem, brzdąkający na gitarze. Ta trójka nie uczestniczy w dramacie i nie zdradza swojej goryczy czy niedosytu serca. Wujaszek Wania i Sonia wracają do codziennych, mozolnych zajęć. „Będziemy pracować na innych i teraz, i w starości, bez spoczynku, a kiedy przyjdzie nasza godzina, umrzemy pokornie i tam, za grobem, powiemy, żeśmy cierpieli... I dopiero wtedy: odpoczniemy... odpoczniemy... odpoczniemy...”. Tylko ta pociecha im jeszcze została.

TRZY SIOSTRY

Tri sestry

dramat w czterech aktach

Przekłady: Bronisław Dąbrowski, NATALIA GAŁCZYŃSKA, Artur Sandauer.

Obsada: 9 ról męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Moskwa 1901. Premiera polska: Łódź 1909.

Olga, Masza i Irina, wykształcone i zamożne siostry Prozorow, wraz z bratem Andrzejem marzącym o karierze naukowej żyją w gubernialnym miasteczku. Dom odziedziczyły po ojcu, który był dowódcą miejscowej brygady wojskowej.

Najstarsza Olga jest nauczycielką na żeńskiej pensji, dwudziestopięcioletnia dziś Masza wyszła za nauczyciela gimnazjalnego Kołygina. Najmłodsza, dwudziestoletnia Irina ma właśnie imieniny. Na przyjęcie schodzą się zaprzyjaźnieni oficerowie – sztabskapitan Solony i porucznik baron Tuzenbach oraz lekarz Czebutykin, przyjaciel domu, kiedyś zakochany w matce rodzeństwa. Pojawia się też nieśmiała

Natasza, ukochana Andrzeja. Domownicy i goście snują plany na przyszłość, są wobec siebie serdeczni. Pogodny nastrój mąci jedynie zły humor Maszy.

Nieco później w domu Prozorowów pojawia się odkomenderowany z Moskwy nowy dowódca baterii czterdziestoparoletni pułkownik Wierszynin. Siostry dzieciństwo spędziły w Moskwie i wciąż marzą, że kiedyś wrócą do miasta, które jest dla nich symbolem lepszego życia. Atmosfera wyraźnie się ożywia, gdy wspominają dawne czasy, kiedy wszyscy mieszkali przy tej samej moskiewskiej ulicy – Starej Basmannej.

Goście wychodzą do jadalni na śniadanie, w salonie zostaje jedynie Irina z Tuzenbachem. Baron wyznaje jej miłość, ale ona odpowiada: „Nie trzeba mówić o miłości. (...) Życie nas zawsze zagłuszało jak bujne zielisko... (...) Trzeba pracować, tylko pracować. Nam jest dlatego źle, że nie znamy pracy”.

Mijają dwa lata. Jesteśmy w tym samym domu Prozorowów. Natasza wyszła za mąż za Andrzeja, urodził im się syn. Do niedawna nieśmiała i zahukana kobieta zaczyna podporządkowywać sobie dom. Olga i Irina zamieszkały w jednym pokoju, by dziecko brata miało własny. Andrzej rezygnuje z marzeń o pracy naukowej na moskiewskim uniwersytecie, zostaje prowincjonalnym urzędnikiem. Czuje się „obcy i samotny”.

Wierszynin wyznaje miłość Maszy. Oboje są nieszczęśliwi – on ma żonę „jakby niespełna rozumu”, która regularnie próbuje popełnić samobójstwo, ona wyszła za mąż jako osiemnastolatka, kiedy Kułygin wydawał jej się „najmądrzejszy w świecie”, a dziś śmiertelnie ją nudzi. Irinę, wciąż adorowaną przez Tuzenbacha, męczy praca telegrafistki na poczcie. Andrzej (razem z doktorem) nałogowo gra w karty. Siostry martwią się, że przegrywa coraz większe sumy pieniędzy. Wierszynin filozofuje „o życiu, jakie nadejdzie kiedyś, za dwieście albo za trzysta lat (...) inne życie, nowe, piękne”. Tuzenbach oponuje: „Nawet za milion lat życie będzie takie jak było. Życie jest wciąż takie samo, pozostaje niezmiennie, a rządzi się własnymi prawami, które nas niewiele obchodzą, bo chyba nigdy nie poznamy ich do głębi”. Irina stawia pasjansa – jeśli wyjdzie, wrócą do Moskwy. U Prozorowów zjawia się Solony, tymczasem Wierszynin na wieść, że jego żona znów się truła, pośpiesznie wybiega. Poirytowana tym Masza robi się nieprzyjemna dla domowników i gości. Czebutykin, Tuzenbach i Solony, który nie odpuszcza żadnej okazji, by dopiec baronowi, piją koniak, po czym wdają się w bezsensowną kłótnię. Towarzystwo rozpędza w końcu Natasza pod pozorem choroby synka, a sama wybiega do czekającego na nią w saniach Protopopowa – zwierzchnika Andrzeja, z którym ma romans.

W pokoju zostaje Irina, po chwili pojawia się Solony. Wyznaje jej miłość, ale dziewczyna daje mu kosza. „Miłości gwałtem się nie narzuci (...) Ale nie będę

miał szczęśliwych rywali... Nie będę miał... Przysięgam na wszystkie świętości, że rywala zabiję..." – grozi kapitan, wychodząc. „Do Moskwy! Do Moskwy! Do Moskwy!” – marzy Irina.

Znowu mija czas. W miasteczku wybucha pożar, w którym wielu ludzi traci swój dobytek. Żołnierzom udaje się ugasić ogień, a siostry pomagają pogorzelcom.

Na tle katastrofy wyraziście rysują się kalekie wnętrza bohaterów. Żadne z nich nie jest w stanie spojrzeć życiu prosto w oczy. Czebutykin ucieka w alkohol i karty. Masza przyznaje się siostrze, że ją i Wierszynina poniosło uczucie. Olga nie dopuszcza do siebie prawdy: „Ja i tak nie słyszę. Pleć, co chcesz, ja nic nie słyszę” – mówi. Andrzej, aby spłacić swoje długi, bez wiedzy sióstr zastawił dom i przez palce patrzy na romans Nataszy z Protopopowem, który może mu pomóc w karierze. Chce rozmawiać o tym z siostrami, ale one go nie słuchają. Swoją słabość ujawnia także Kułygin – nie chce stracić Maszy, więc udaje, że nie widzi jej związku z Wierszyninem. Olga namawia Irinę, by wyszła bez miłości za Tuzenbacha. „Wydę za niego, dobrze, tylko jedźmy do Moskwy! (...) Nic lepszego od Moskwy nie ma na świecie” – odpowiada siostra.

Wierszynin przynosi wiadomość, że garnizon ma zostać przeniesiony do Królestwa Polskiego lub na Syberię, co staje się ostateczną klęską w życiu bohaterów. Masza traci ukochanego, który odjeżdża z wojskiem. Najstarsza Olga nigdzie nie wyjedzie – została przełożoną w gimnazjum i dostała mieszkanie w szkole. Zrezygnowany Andrzej podporządkowuje się niekochanej już żonie. Solony tuż przed wyjazdem zabija w pojedynku zaręczonego z Iriną Tuzenbacha. Najmłodsza z sióstr postanawia wyjechać na jeszcze głębszą prowincję i poświęcić się pracy nauczycielskiej.

Z katastrofy ocalili jedynie Kułygin oraz Natasza, najbardziej pragmatyczni i najmniej nękanymi rozterkami. Kułygin został inspektorem, a po wyjeździe Wierszynina Masza znów będzie wyłącznie jego. Natasza czeka, aż wszyscy opuszczą dom, by objąć w nim całkowitą władzę.

Trzy siostry stoją przytulone do siebie. Żegnają się. „Zostaniemy same, żeby zacząć życie od nowa. Bo trzeba żyć” – mówi Masza. „Przyjdzie czas, gdy ludzie się dowiedzą, po co to wszystko, po co te cierpienia, nie będzie żadnych tajemnic, a na razie trzeba żyć... trzeba pracować, tylko pracować!” – dodaje Irina. „Jeszcze chwila, a dowiemy się wszystkiego: po co żyjemy, po co cierpimy... Gdyby tylko wiedzieć, gdyby wiedzieć!” – kończy Olga.

Czebutykin nuci: „Tara... ra... bomba... mam nos jak trąba... Wszystko jedno! Wszystko jedno!”.

WIŚNIOWY SAD

Wiszniowyj sad

komedia w czterech aktach

Przekłady: Jerzy Jarocki, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, ARTUR SANDAUER, Aleksander Zelwerowicz i in.

Obsada: 10 ról męskich, 5 kobiecych, goście, służba.

Premiera: Moskwa 1904. Premiera polska: Kraków 1906.

Właścicielka dworu i otaczającego go wiśniowego sadu Lubow Andrejewna Raniewska przyjeżdża z Paryża z siedemnastoletnią córką Anią, jej guwernantką Szarlotą i Jaszą, parobkiem „przerobionym” na lokaja. Pięć lat temu, po śmierci męża i synka, Raniewska uciekła za granicę z kochankiem, ale ten ją okradł i porzucił. Dom, do którego wróciła, ma być zlicytowany za długi, a Lubow nie ma pieniędzy. Łopachin, syn pańszczyźnianego parobka, dziś bogaty kupiec radzi, by sad wyciąć i ziemię podzielić na działki dla letników. Pozwoliłoby to ocalić choć część majątku. O takim rozwiązaniu nie chcą słyszeć ani Raniewska, ani jej brat Leonid Gajew, który mieszka we dworze, a jego jedynym zajęciem jest gra w bilard. Do tej pory majątkiem zarządzała dwudziestoczteroletnia Waria, przybrana córka Raniewskiej. Miała nadzieję, że wyjdzie za mąż za Łopachina, ale przedsiębiorczy i pragmatyczny kupiec jest całkowicie bezradny w codziennym życiu i nie potrafi dogadać się z Warią. Do majątku przyjechał też były nauczyciel Griszy, nieżyjącego braciszka Ani – „wieczny student” Piotr Trofimow.

Raniewska i Gajew czują się znużeni życiem i przegrani, świat ich dzieciństwa, ustalonych wartości, który zapewniał im bezpieczeństwo, bezpowrotnie odchodzi. Organizują bal, by odwrócić uwagę od dręczącego wszystkich niepokoju. Biorą w nim udział państwo i służba, nie ma tylko Łopachina i Gajewa, którzy pojechali do miasta na licytację wiśniowego sadu. Gajewowi udało się pożyczyć pieniądze od babci Ani, ale suma jest zbyt mała. Majątek kupuje Łopachin, „niepiśmienny Jermołaj, który zimą latał na bosaka. Jest teraz właścicielem ziemi, gdzie dziad i ojciec byli niewolnikami, gdzie ich nie wpuszczano nawet do kuchni. (...) Wszyscy patrzcie, jak Jermołaj Łopachin łupnie siekierą wiśniowy sad, jak drzewa runą na ziemię! Nabudujemy tu letnisk, a nasi wnukowie i prawnukowie zobaczą tu nowe życie...”.

Raniewska gorzko płacze, pociesza ją tylko Ania: „mamo, zostało ci życie i przyszłość, została ci twoja dobra, czysta dusza...”.

Majątek pustoszeje. W pokojach pozostało niewiele sprzętów, zdjęto firany i obrazy, przy drzwiach stoją walizki. Raniewska wraca do Paryża, do kochanka, który jest ciężko chory. Zabiera ze sobą Jaszę. Gajew ma zostać urzędnikiem

bankowym. Waria, której Łopachin do ostatniej chwili się nie oświadczył, będzie zajmować się gospodarstwem u obcych. Przed siebie, w świat jedzie Szarlota. Lubow i Gajew, płacząc, żegnają się ze sobą i z ukochanym miejscem. Słychać turkot odjeżdżających powozów.

Nadzieję na lepsze jutro mają jedynie młodzi – Trofimow wraca na studia do Moskwy, Ania chce zostać nauczycielką i pracować, będzie więc przygotowywać się do egzaminów.

W opuszczonym domu został tylko umierający lokaj First, o którym wszyscy zapomnieli. „Hm, życie minęło, jakbym nigdy nie żył... – mówi. – Sił już nie masz, nic ci nie pozostało, nic... Ej, ty niedorajdo!...”. Z oddali słychać, jak „w sadzie siekierami rąbią drzewa”.

MAURICE MAETERLINCK

1862–1949

Belgijski poeta i eseista (autor słynnego traktatu *Życie pszczoł*, w którym porównał ul do społeczności ludzkiej) piszący po francusku. Twórca poetyckiego i symbolicznego dramatu. Laureat Nagrody Nobla (1911) za „wielostronną działalność literacką, a w szczególności za utwory dramatyczne wyróżniające się bogactwem wyobraźni i poetycką fantazją”. Od 1947 był prezesem międzynarodowego PEN Clubu.

Pochodził z zamożnej rodziny flamandzkiej. Ukończył prawo w Gandawie, gdzie przez krótki czas praktykował także w wyuczonym zawodzie. Już wtedy pisał wiersze i krótkie opowiadania. W 1885 wyjechał na kilka miesięcy do Paryża, nawiązał tam kontakty ze środowiskiem pisarzy symbolistów, szczególny wpływ na jego twórczość mieli: Stéphane Mallarmé i Auguste Villiers de L'Isle-Adam.

Debiutował w paryskim miesięczniku „La Pléiade” (1886) nowelą *Zabójstwo niewinnych*, trzy lata później wydał zbiór poezji *Cieplarnie*. Pierwszą sztukę teatralną, *Księżniczkę Malenę*, Maeterlinck napisał w 1890. Spotkała się z pozytywnymi opiniami – między innymi Mallarmégo i krytyka „Le Figaro” Octave’a Mirbeau – co zadecydowało, że poświęcił się pisarstwu.

Kolejne utwory: *Intruz* (1890) i *Ślepcy* (1891) zostały uznane za najwybitniejsze osiągnięcia europejskiego dramatu symbolicznego. O tym, co w jego twórczości najistotniejsze, Maeterlinck pisał: „Wszyscy wiemy coś bezwiednie i być może tylko to wiemy rzeczywiście, bo reszta wydaje się nader wątpliwa. Należy

przywiązywać wagę tylko do tego, z czego nie możemy zdać sobie sprawy, bo nasza nieświadomość ma, dzięki temu właśnie, jakieś nieuchwytne piętno lepszej części naszej istoty”.

W utworach Maeterlincka nie znajdziemy ani intrygi dramatycznej w dziewiętnastowiecznym rozumieniu, ani psychologii, ani obrazu rzeczywistości. Statyczne postaci i sytuacje sceniczne są odbiciem filozofii autora, wyrażającej wieczny niepokój egzystencjalny człowieka, o którego losie decyduje nieuchronne fatum.

Adam Ważyk pisał: „Sztuki Maeterlincka dzieją się w niewiadomym miejscu i czasie, w zamkach, które nie wiadomo do kogo należą, występują w nich księżniczki, piastunki, klucznicy i paziowie, których życie jest tylko znakiem, symbolem, aluzją do niepokoju duszy ludzkiej pod brzemieniem przeznaczenia i śmierci. Przesyca je nastrój znużenia duchowego, rozproszonego smutku i czasem niejasnej nadziei”.

W 1893 powstaje i zostaje wystawiony dramat *Pelleas i Melisanda*, o zakazanej, przeklętej miłości. Premierę w Théâtre des Bouffes-Parisiens wyreżyserował związany z ruchem symbolistów Aurélien Lugné-Poë. Na podstawie tej sztuki Claude Debussy napisał operę pod tym samym tytułem (1902).

Kolejne utwory Maeterlinck napisał dla teatru marionetek, były to *Alladyna i Palomides*, *Wnętrze* oraz *Śmierć Tantalida* (wszystkie z 1894).

W 1895 pisarz przeprowadził się do Paryża. Swoje sztuki wystawiał tam głównie w poetyckim Théâtre d'Art Paula Forta, który obok naturalistycznego Théâtre Libre Antoine'a był drugą nowatorską sceną Paryża w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku.

Wśród ponad 20 dramatów Maeterlincka są także mistyczna *Siostra Beatriks* (1901), historyczna *Monna Vanna* (1902), symboliczna baśń o poszukiwaniu szczęścia *Niebieski ptak* (1908), której prapremiera odbyła się w MChAcie w reżyserii Konstantego Stanisławskiego. Ta ostatnia sztuka była kilkakrotnie przenoszona na ekran, choćby przez George'a Cukora, z Elizabeth Taylor, Jane Fondą i Avą Gardner w głównych rolach (1976). Oddzielne miejsce w twórczości pisarza zajmują: farsa *Cud św. Antoniego* (1904) oraz *Burmistrz Stylmondu* (1918) – realistyczny dramat o okupacji niemieckiej w Belgii w czasie pierwszej wojny światowej.

Pierwszym tłumaczem dramatów Maeterlincka i popularyzatorem jego twórczości w Polsce był Zenon Przesmycki Miriam; dzięki niemu ukazał się opatrzony obszernym wstępem *Wybór pism dramatycznych* pisarza (1894).

Wybrana bibliografia:

Maurice Maeterlinck *Dramaty wybrane* (*Intruz, Ślepcy, Pelleas i Melisanda, Alladyna i Palomides, Wnętrze, Śmierć Tantalida, Siostra Beatriks, Niebieski ptak*),

przeł. Stanisław Brzozowski, Zygmunt Bytkowski, Jan Cieśliński, Jan Kasprowicz, Zenon Przesmycki i in., red. Krzysztof Pleśniarowicz, Comoedia, Kraków 1994.

Maria Barbara Stykowa *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Ossolineum, Wrocław 1980. Alojzy Pałasz *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*, Iskry, Warszawa 1989. Rafał Węgrzyniak *Chore na śmierć marionetki Maurice'a Maeterlincka*, „Dialog” nr 8/1995. Jacek Kolbuszewski *O Maurycym Maeterlincku w stulecie Młodej Polski*, „Litteraria”, t. XXVII/1996.

ŚLEPCY

Les aveugles

sztuka w jednym akcie

Przekłady: Zygmunt Bytkowski, ZENON PRZESMYCKI.

Obsada: 6 ról męskich, 6 kobiecych, 1 niema.

Premiera: Paryż 1891. Premiera polska: Jelenia Góra 1977.

Pod rozgwieżdżonym niebem, w borze, na głazach, pniach i stosach uschłych liści siedzi gromadka ślepców. Jest wśród nich zgrzybiały starzec, kilku niewidomych od urodzenia, są tacy, którzy stracili wzrok później, są stare kobiety, piękna młoda dziewczyna, a także wariatka tuląca do piersi małe, śpiące dziecko. Niewiele o sobie wiedzą, nigdy się nie widzieli, przybyli z różnych stron świata i tu, na wyspie otoczonej morzem, zamieszkują w klasztorze. Za opiekuna mają sędziwego księdza. Wyprowadził ich na daleki spacer, aby raz jeszcze poczuli blask słońca przed nadchodzącą zimą. Ale ksiądz w pewnym momencie opuścił ich bez słowa, godzinami czekają więc na jego powrót, by zaprowadził ich do przytułku. Nie wiedzą, w której stronie wyspy się znajdują. Boją się poruszyć, gdyż otaczający ich teren może kryć zasadzki.

Czas upiornego czekania toczy się wolno. Ślepcy nie wiedzą, czy jest już noc, czy jeszcze świeci słońce, mają nadzieję, że ksiądz może poszedł po jedzenie. „Wiem, że jest późno, gdym głodny – a jestem głodny” – mówi Pierwszy ślepy od urodzenia. Młodej ślepej wydaje się, że czuje odbłask księżycy na dłoni. Najstarsza ślepa sądzi, że to gwiazdy i że je słyszy. Z daleka, z nieznanej strony dochodzą odgłosy morza, to spokojne, to znów gwałtowne i groźne, chwilami wydaje się, że fale zagarną czekających. Powietrzem kołysze szum skrzydeł nocnych ptaków. Kiedy zrywa się wiatr i liście syją się ciemnymi chmurami, ślepcy nie wiedzą, co spada na nich z góry. W pewnym momencie słychać lekki szelest, niby drobne kroczyki małego dziecka. To przybiegł pies. Może on przyniesie ocalenie i doprowadzi zbłąkanych do przytułku? Ale zwierzę przywiera do zwłok leżących opodal. To stary ksiądz zmarł nagle bez słowa. Nikt z czekających nie wiedział, że już

od wielu godzin obok leży trup. Oznacza to koniec nadziei. Ktoś spodziewa się jeszcze, że zakonnice wyjdą po nich z przytułku, ale „one nie wychodzą nigdy”. A może dojrzą zbłąkaną gromadkę ludzi z latarni morskiej? Nie. „Oni zawsze patrzą w stronę morza i nie schodzą nigdy ze swojej wieży”.

Przyjdzie tylko srogie zimno. Już śnieg zaczyna padać wielkimi płatami. Słysząc powolne, tajemnicze kroki, zbliżają się, zatrzymują wśród ślepców. „Kto jesteś?” – woła Młoda. „Miej litość nad nami!” – błaga Najstarsza. Nie ma jednak odpowiedzi. Słysząc tylko rozpaczliwy płacz dziecka.

NIEBIESKI PTAK

L’oiseau bleu

sztuka w pięciu aktach, dziewięciu obrazach

Przekłady: JAN CIEŚLIŃSKI, Jan Kasprowicz.

Obsada: 2 role męskie, 2 kobiece, 2 dzieci oraz 20 postaci fantastycznych.

Dusze stworzeń, rzeczy, roślin, gwiazdy i temu podobne.

Premiera: Moskwa 1908. Premiera polska: Warszawa 1915.

Do ubogiej chatki drwała w noc poprzedzającą Wigilię do dwojga dzieci – Jasia i Małgosi – przychodzi Wróżka. Poszukuje Niebieskiego Ptaka dla wnuczki, która zachorowała na dziwną chorobę – zapagnęła szczęścia. Kiedy Jaś nie chce jej ofiarować ulubionego gołębia, zachęca dzieci, by razem z nią wyruszyły na wędrówkę w poszukiwaniu Niebieskiego Ptaka.

Wróżka ma cudowny diament – zaklęta w nim siła pozwala zobaczyć istotę każdej rzeczy. Odkąd bowiem zabrakło na świecie wróżek, ludzie przestali widzieć rzeczy prawdziwe. I rzeczywiście – pod działaniem cudownego diamentu wszystko się zmienia: stara, brzydka Wróżka przemienia się w prześliczną Królową z bajki, ściany pokoju lśnią jak drogie kamienie. Tarcza zegara mruży oko i uśmiecha się dobrym uśmiechem, wychodzą spoza niej Minuty – młode dziewczęta – tańczą wesoło. Dzieci patrzą jak urzeczone. „Wszystkie kamienie są drogocenne – mówi Wróżka – ale tylko niektóre wtajemniczyły ludzi w swą wartość.”

Czary trwają. Ukazują się Dusze wszystkich rzeczy znajdujących się w izdebce: Dusza psa i kota, bochenka, wody, ognia i światła. Nastaje Królestwo Prawdy.

Dzieci, Wróżka i cały ożywiony świat wyruszają na poszukiwanie Niebieskiego Ptaka. W niezwyklej podróży pies towarzyszy dzieciom jak najwierniejszy przyjaciel, kot zaś pilnie czuwa, by nie udało się im schwycić Niebieskiego Ptaka, by człowiek nie zyskał zbyt wielkiej władzy, zgłębiwszy zagadkę życia. Choć zdarza się nieraz, że niemal mają cudownego Ptaka w ręku, naprawdę nie udaje im się go schwycić.

Szukają go w Krainie Wspomnień, gdzie spotykają zmarłych Dziadków i gdzie wszystko jest jak dawniej – jakby zatrzymał się czas – tylko Dziadkowie są szczęśliwi i piękniejsi. Ofiarowują dzieciom Niebieskiego Ptaka, lecz gdy opuszczają one Krainę Wspomnień, Ptak czernieje.

Daremnie szukają go w mrocznych komnatach pałacu Nocy, które rozświetla tylko odbłask marmuru i w których zamknięte jest wszystko, nad czym noc rozpościera swoją władzę: strachy, upiory, wojny, choroby oraz wszelkie uroki – szmery, śpiew słowika i światło księżyca. Dopiero w zaczarowanym ogrodzie pałacu Nocy widzą niebieskie ptaki księżycowe krążące wśród gwiazd i planet i rozjaśniające wszystko, z czym się zetkną. Lecz ptaki te żywią się marzeniami, a giną o brzasku dnia. Jedyne Ptaki, które może żyć w promieniach słońca, zostaje w ogrodzie na smudze księżycowego światła.

Szukają go w lesie, gdzie ukrywa się na wielkim Dębie, ale nieopatrznie przez Jasia wywołane Dusze drzew i zwierząt rzucają się do walki, gotowe go zgłodzić, gdyby w porę nie nadszedł ratunek Wróżki.

Ptaka schwytany w Krainie Przyszłości, gdzie pod strażą Czasu przebywają dusze dzieci jeszcze nienarodzonych, zmienia kolor.

Podróż dobiega końca. Wszystko wraca do dawnej postaci – do Królestwa Milczenia. Dzieci znów znajdują się w chatce. Rodzice nie rozumieją ich opowieści o Wróżce i Ptaku, ale przychodzi sąsiadka, mówiąc, że jej wnuczka jest chora i bardzo by się ucieszyła, gdyby Jaś ofiarował jej swojego gołąbka. Chłopczyk godzi się i w tym momencie ptak staje się niebieski.

Za chwilę przybiega dziewczynka, szczęśliwa, z ptaszkiem w rękach. Ten jednak jej się wyrwa. Jaś pociesza szlochającą rozpaczliwie dziewczynkę: „Nie płacz, ja go schwycę”. A później dodaje, zwracając się do widzów: „Jeśli ktoś z was znajdzie Niebieskiego Ptaka, niech go łaskawie nam zwróci. Jest nam bowiem bardzo potrzebny, abyśmy byli szczęśliwi”.

SZYMON AN-SKI

(Salomon lub Szlojme Zeinwel Rapoport)

1863–1920

Dramatopisarz, publicysta, zbieracz folkloru. Pisał po rosyjsku i w jidysz. Urodził się pod Witebskiem (Białoruś). Choć pochodził z ortodoksyjnej rodziny, jako młody człowiek stał się zwolennikiem idei Haskali, czyli żydowskiego Oświecenia. Następnie związał się z rosyjskimi narodnikami (zwolennikami rewolucji agrarnej w Rosji i obalenia caratu), za co prześladowała go carska policja. Debiutował w 1883 w piśmie „Woschod”, pierwszą powieść opublikował rok później. W 1892 groziło mu aresztowanie, wyjechał więc przez Berlin do Paryża, gdzie spędził trzy-nastę lat; został tam prywatnym sekretarzem Piotra Ławrowa, publicysty i filozofa, jednego z ideologów narodników. Jest autorem hymnu żydowskiej partii socjalistycznej *Bund Di Szwue* (*Przysięga*, 1902). Przetłumaczył także *Międzynarodówkę* z francuskiego na jidysz. W 1905 An-ski wrócił do Rosji, trzy lata później ożenił się z pianistką Esterą Glezerman.

W 1911 stanął na czele niewielkiej grupy prowadzącej badania etnograficzne wsi i miasteczek żydowskich na Wołyniu i Podolu. Wyprawa trwała trzy lata, w tym czasie między innymi fotografowali stare synagogi i inne historyczne miejsca, zbierali dokumenty, nagrywali na fonografie piosenki, przysłowia, melodie religijne. W pierwszej połowie 1915 An-ski podróżował po Galicji i Bukowinie jako wysłannik petersburskiego żydowskiego Komitetu Pomocy, organizując wsparcie dla gmin żydowskich, w lutym 1920 ukończył spisywanie wspomnień z tej wyprawy – wydanie polskie pod tytułem *Tragedia Żydów Galicyjskich w czasie I wojny światowej. Wrażenia i refleksje z podróży po kraju* ukazało się w 2010.

Po rewolucji 1917 roku An-ski mieszkał w Wilnie i Warszawie. Z jego inicjatywy powstało w Wilnie Żydowskie Towarzystwo Historyczno-Etnograficzne. Zmarł w Otwocku, jest pochowany na warszawskim cmentarzu żydowskim.

Twórczość An-skiego jest różnorodna – poza studiami na temat folkloru znajdziemy w niej wiersze, opowiadania i sztuki teatralne, z których najwybitniejsza to *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*. Pomysł dramatu zrodził się podczas wyprawy na Wołyn i Podole. Autor wykorzystał w niej legendę żydowską o potężnej duszy, która wstępuje w ciało żyjącego człowieka, by oczyścić się z popełnionego grzechu lub poszukiwać zadośćuczynienia za doznane za życia krzywdy. Aby wypędzić dybuka, odprawia się egzorcyzmy.

Pierwsza wersja dramatu (1914) została napisana po rosyjsku i w jidysz, potem przełożono ją na język hebrajski. Rewolucja i wojna w 1918 roku sprawiły, że An-ski przyjechał do Polski, ale nie wziął ze sobą rękopisu sztuki. Ostateczna wersja

Dybuka (1920) została napisana w jidysz na podstawie opublikowanego hebrajskiego przekładu poety Chaima Nachmana Bialika. 9 grudnia 1920, miesiąc po śmierci autora, odbyła się światowa prapremiera *Dybuka* dana w języku jidysz przez Trupę Wileńską w teatrze Elizeum przy ul. Karowej w Warszawie; reżyserował Dawid Herman. Słynna premiera w języku hebrajskim odbyła się w Studiu Habima w Moskwie w reżyserii Jewgienija Wachtangowa 31 stycznia 1922. *Dybuk* zyskał niezwykłą popularność. Grano go w wielu teatrach, poczynając od Warszawy i Moskwy, na małych miasteczkach kończąc, potem trafił na sceny światowe. W dwudziestoleciu międzywojennym dramat wystawił w Łodzi we własnym tłumaczeniu z jidysz Andrzej Marek (1925). Po wojnie *Dybuka* reżyserowali między innymi Andrzej Wajda (przekład Ernesta Brylla, Stary Teatr, Kraków 1998) oraz Krzysztof Warlikowski (przekład Michała Friedmana, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2003). Warlikowski włączył do *Dybuka* An-skiego opowiadanie Hanny Krall o tym samym tytule – historię Amerykanina Adama S. noszącego w sobie duszę przyrodniego brata, który zginął w getcie podczas wojny. „*Dybuk* jest kontynuacją życia – mówi Warlikowski. – Jest też świadectwem wędrówki dusz, ich odnajdywania się. Współcześnie jest uosobieniem pamięci, której nie chcemy się pozbyć, którą chcemy kultywować w sobie, pamięci, która nas dzisiaj ocala”.

Dybuk doczekał się też ekranizacji – w 1937 roku film nakręcił Michał Waszyński.

*

Żydowski teatr wywodzi się z przedstawień religijnych urządzanych podczas święta Purim ustanowionego na pamiątkę cudownego ocalenia Żydów. Jest to radosne święto, z dobrym jedzeniem, prezentami, korowodami przebierańców. Tak zwane purimszpile prezentowały sceny o tematyce biblijnej i grano je we wszystkich krajach Europy.

Za początek nowożytnego teatru żydowskiego przyjmuje się umownie rok 1862, kiedy na scenie w seminarium rabinackim w Żytomierzu odbyła się premiera komedii *Serkele* Salomona Ettingera. W 1876 pierwszy zawodowy teatr w ogródku-kawiarni w Jassach (dziś Mołdawia) założył aktor i dramatopisarz Abraham Goldfaden (1840–1908). Jego znaczenie w dziejach sztuki żydowskiej porównuje się do roli naszego Wojciecha Bogusławskiego. Goldfaden pisał komedie, farsy i operetki (*Rekruci*, *Teść i zięć*, *Czarodziejka*), poza tym przetłumaczył na jidysz na przykład *Trójkę hultajską* Nestroya (Johann Nepomuk Nestroy 1801–1862). Goldfaden ze swoim zespołem jeździł po rumuńskich miasteczkach, grał w Bukareszcie, później występował niemal w całej Europie.

Z amatorskich wędrownych grup zaczęły powstawać zespoły zawodowe grające na stałych scenach: na przełomie XIX i XX wieku teatr żydowski rozwijał się przede wszystkim w Rumunii, Polsce, Rosji, Stanach Zjednoczonych oraz na Węgrzech.

W dwudziestoleciu międzywojennym bardzo popularne były teatry żydowskie w Paryżu, Wiedniu, Londynie, Berlinie i Moskwie. W Polsce od początku XX wieku działały w Lublinie, Łodzi, Krakowie, Wilnie, Warszawie.

W latach dwudziestych XX wieku teatr żydowski osiągnął wysoki poziom artystyczny. Do jego wybitnych artystów należeli: Estera Rachel Kamińska i jej córka Ida Kamińska oraz Jakub Rotbaum. Podczas okupacji niemieckiej, w latach 1940–1942 organizowano teatr w getcie warszawskim.

Po drugiej wojnie światowej działały sceny żydowskie w Łodzi i we Wrocławiu pod dyktando Idy Kamińskiej. W 1955 roku połączono je i w Warszawie powstał Teatr Żydowski im. Estery Rachel Kamińskiej. Po wydarzeniach Marca '68 Polskę opuściła znaczna grupa aktorów (wśród nich Ida Kamińska, dyrektorka teatru). Od 1970 aż do śmierci w 2014 Państwowym Teatrem Żydowskim w Warszawie kierował Szymon Szurmiej (w 2015 dyktando objęła Gołda Tencer). Teatr gra w języku jidysz, w repertuarze są sztuki klasyków żydowskich – Abrahama Goldfadena, Szolema Alejchema, Icchaka Lejba Pereca, Szymona An-skiego, a także współczesne – Izaaka Babla czy Arthura Millera.

Współczesny teatr żydowski rozwija się najprężniej w Stanach Zjednoczonych, Rumunii (w Bukareszcie), Argentynie (w Buenos Aires) i oczywiście w Izraelu. W kraju tym działa Habima (z hebrajskiego „scena”), otwarta w Moskwie w 1918 jako studio teatralne. W 1926 zespół wyjechał na tournée po Europie i Ameryce i nie powrócił do Moskwy. Część trupy została w USA, reszta grała w Palestynie. Tak więc od 1931 zespół działał w Palestynie, a od 1948 jako Narodowy Teatr Habima ma stałą siedzibę w Tel Awiwie. Habima wystawia narodową dramaturgię żydowską i dramat światowy. Zaprasza do współpracy reżyserów z różnych krajów, pracowali tam Aleksander Bardini, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda.

Wybrana bibliografia:

Salomon An-ski *Dybuk*, przeł. Ernest Bryll, Wydawnictwo Kos, Warszawa 1988. *Dybuk. Między dwoma światami*, przeł. Michał Friedman, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2003. *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, przeł. Awiszaj Hadari (ze słowem wstępnym Andrzeja Wajdy i esejem Haliny Madeyskiej-Pawlikowskiej); Austeria, Kraków 2007.

<http://literat.ug.edu.pl/dybuk/index.htm>

Anna Madeyska-Pilchowa *Dybuk i Kabała*, „Dialog” nr 4/1988. *Teatr żydowski w Polsce do 1939 r.*, „Pamiętnik Teatralny” nr 1-4/1992. Lesław Czapliński *Dybuk. Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki*, „Kresy” nr 9-10/1992. *Teatr żydowski*

w Polsce, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska i Małgorzata Leyko, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1998. *Dybuk, czyli Dziady (rozm. z Krzysztofem Warlikowskim)*, „Tygodnik Powszechny” nr 38/2003. Daria Mazur *Dybuk*, Uniwersytet im. Mickiewicza, Poznań 2007. Rafał Węgrzyniak *Na prawach przeklętych. Postacie Żydów w polskim teatrze XIX i XX wieku*, „Notatnik Teatralny” nr 56-57/2009.

DYBUK, CZYLI NA POGRANICZU DWÓCH ŚWIATÓW

Dybbuk

sztuka w czterech aktach

Przekłady: Ernest Bryll, Michał Friedman, Awiszaj Hadari, Maksymilian Koren, ANDRZEJ MAREK.

Obsada: 23 role i epizody męskie, 9 kobiecych, chasydzi, szkolarze jesziby, obywatele, kramarze, goście weselni, żebracy, dzieci.

Premiery: Warszawa 1920 (jęz. jidysz), Moskwa 1922 (jęz. hebr.), Łódź 1925 (jęz. pol.).

Po prapremierze polskiej Tadeusz Boy-Żeleński tak opowiedział tę sztukę (tom VI *Flirtu z Melpomeną*):

„Element buntu i marzenia, udrapowany romantycznie, wciela tutaj młody «jeszybotnik» (uczeń wyższej szkoły rabinackiej) Chonen, myśliciel, kochanek, indywidualista, młodzieniec noszący na czole piętno fatalności. Myśl jego wybiega poza oschłe dogmaty Talmudu, ciągną go tajniki kabalistyki, jego koncepcja świata jest satanistyczna. Ale nie sama czysta myśl jest źródłem tego satanizmu. Jeżeli gotów jest zaprzedać Złemu swoją duszę, to aby uzyskać złoto, którego godziwą drogą zdobyć mu nie sposób, a złota chce dlatego, aby móc pojąć córkę bogacza Leę, którą pokochał namiętną miłością i której obraz sprowadza mu na usta wersety Salomonowej *Pieśni nad pieśniami*. Młodzieniec ten na tle małomiasteczkowego get a to kwiat poezji, miłości, geniuszu; urok jego oddziaływa magnetycznie na nieśmiałą Leę. Już Chonen oddał się w moc Złego, już ciągłymi postami i napięciem woli stworzył w sobie (tak mniema) siłę kierowania biegiem wydarzeń – ale przecenił swoją moc. Kiedy go ta moc zawodzi, kiedy nagle słyszy z ust ojca Lei wiadomość o zaręczynach ukochanej, Chonen pada trupem.

Lea, która od czasu tego wydarzenia zachowała w oczach jakiś odblask zaświata, ma wyjść, posłuszna woli rodziców, za mąż. Już w ślubnej sukni udaje się ze starą piastunką na cmentarz, aby zaprosić duchy krewnych na wesele: i oto dziewczyna, która w niewinności swojej zachowała pamięć Chonena jak kogoś bardzo bliskiego, zaprasza i jego niebacznie na wesele mimo ostrzeżeń starej. I naraz, w chwili gdy ma się dopełnić obrzęd, panna młoda odpycha oblubieńca, w oczach jej tli się płomień obłędu, usta przemawiają nieswoim głosem: to on,

Chonen, posłuszny wezwaniu, przyszedł – ale wstąpił w nią jako dybuk. W tej postaci dusze ludzi, którzy młodo zmarli, nie wyżywszy swej ludzkiej doli, błąkają się po świecie i wcielają się w dusze roślin, zwierząt lub ludzi – w oczekiwaniu godziny oczyszczenia.

Jesteśmy w domu rabina cudotwórcy, do którego ojciec Lei, Sender, zwraca się, aby wypędził z córki dybuka. I tu dopiero wychodzi na jaw istotna treść tej historii, a daje jej świadectwo tajemniczy Meszulech, wieczny wdowiec, wcielenie Sumienia. Oto, co się odsłania. Ojciec Lei i ojciec Chonena byli niegdyś najlepszymi przyjaciółmi. Pożeniwszy się za młodu, przysięgli sobie, że o ile żona jednego z nich urodzi syna, a drugiego córkę – połączą kiedyś te dzieci ze sobą. Ale ojciec Chonena umiera, młody Chonen kędyś się tuła. Sander, ojciec Lei, stawszy się bogaczem, woli zapomnieć o przysiędze: nie tylko nie szuka Chonena, ale kiedy ten, niczego nieświadom, zjawia się w progu jego domu, Sander woli go nie poznać. W ten sposób stał się zabójcą młodego Chonena, sprawcą pozagrobowych mąk jego ojca, którego na wiek wieków pozbawił wnuków i prawnuków i który się mści, wcielając syna, jako dybuka, w jego córkę. Nic nie pomaga sąd rabina i próby ułagodzenia zmarłego: dybuk pod wpływem straszliwych zaklęć opuszcza ciało Lei, ale duch Chonena wraca po nią i zabiera ją ze sobą. Orszak weselny zastaje Leę martwą”.

FRANK WEDEKIND

1864–1918

Niemiecki dramaturg, poeta, autor opowiadań i piosenek kabaretowych, uznawany – obok Strindberga – za prekursora ekspresjonizmu. Na początku XX wieku twórczość Wedekinda wymierzona przeciwko moralności mieszczańskiej była nie do przyjęcia w wielu krajach. Prostytucja, nimfomania, miłość lesbijska, morderstwo, kazirodztwo, choroby weneryczne, sadyzm – wszystkie te grzechy przeciw powszechnie obowiązującej moralności zajmują poczesne miejsce w jednej tylko jego dwuczęściowej sztuce stanowiącej początkowo całość – *Duch ziemi* (1895) i *Puszka Pandory* (1903). Z powodu sprzeciwów cenzury Wedekind skracał obie sztuki, dopisywał do nich nowe fragmenty, komponował je od nowa w dwa oddzielne dramaty. Zachowały one jednak łączny bieg akcji i dopiero razem stanowią całość fabularną i myślową, choć grywane są także oddzielnie oraz

w rozmaitych adaptacjach. Na ich kanwie Alban Berg skomponował operę (niedokończoną) *Lulu*, a Georg W. Pabst nakręcił słynny film niemy *Puszka Pandory*.

Benjamin Franklin Wedekind urodził się w Hanowerze. Jego matka była śpiewaczką operową, ojciec lekarzem. W szkole najpierw ujawniły się talenty muzyczne Franka – uczył się gry na gitarze, flecie, a później na skrzypcach i fortepianie. Ojciec planował jednak dla niego karierę prawniczą, więc w 1884 ze Szwajcarii – w której wtedy mieszkali – wyjechał Frank na studia do Monachium, ówczesnego centrum literackiej i artystycznej awangardy.

Wkrótce porzucił studia i z tego powodu popadł w konflikt z ojcem. Musiał się usamodzielniać, więc pracował jako dziennikarz dla „Neue Zürcher Zeitung” i jako specjalista od reklamy dla fabryki Maggi. Mieszkał wtedy w Zurychu, gdzie zaprzyjaźnił się z Augustem Strindbergiem, a z jego żoną Fridą Uhl miał romans; z tego związku urodził mu się syn.

Kiedy po śmierci ojca (1891) odziedziczył pokaźny spadek, przeniósł się do Berlina, a później wrócił do Monachium, gdzie mieszkał do śmierci.

Swoją pierwszą ważną sztukę *Przebudzenie się wiosny* (1891) wydał własnym sumptem. Była tak śmiała (próba przerwania ciąży czternastolatki kończy się jej śmiercią), że czekała na premierę piętnaście lat (wystawił ją Max Reinhardt), a i tak wywołała skandal.

W 1895 wydawca Albert Langen opublikował *Ducha ziemi*, a w 1898 razem z Wedekindem założył satyryczne pismo „Simplicissimus”. Odnieśli sukces, współpracowali z nimi między innymi Rilke, Schnitzler, Hesse, Thomas Mann. Wedekind pisał satyryczne teksty, które cieszyły się ogromną popularnością. Wkrótce został oskarżony o „obrazę majestatu” – w jednym z utworów drwił bowiem z cesarza Wilhelma II. Pisarz uciekł do Szwajcarii, ale po powrocie zamknięto go na sześć miesięcy w więzieniu.

W 1901 pojawił się w słynnym monachijskim kabarecie Die Elf Scharfrichter (Jedenastu Katów); Thomas Mann mówił, że są to „występy dzikich artystycznych cyganów, którzy przenieśli na scenę ze swoich kawiarni całkowitą pogardę dla mieszczaństwa”. Piosenki, które Wedekind pisał i wykonywał przy akompaniamencie gitary, śpiewano potem na wszystkich scenach kabaretowych w Niemczech, Austrii i Szwajcarii. Wciąż jednak był niedoceniany jako dramatopisarz, a na tym mu najbardziej zależało. Przełom przyszedł w 1902, kiedy w Berlinie *Ducha ziemi* wystawił Max Reinhardt. W końcu Wedekind zaczął być uznawany za ważnego, nowoczesnego dramatopisarza. Dwa lata później sukcesem stała się premiera *Puszki Pandory* w teatrze w Norymberdze, ale grano ją tylko przez kilka miesięcy, po czym autor został oskarżony o propagowanie treści obscenicznych. Przedstawienie zdjęto, a wszystkie kopie sztuki miały zostać zniszczone. Utwory Wedekinda były cenzurowane aż do 1918, kiedy w Niemczech zlikwidowano cenzurę.

Na scenie Wedekind często pracował z aktorką Tilly Newes. W Wiedniu grali razem w *Puszcze Pandory* – Tilly Lulu, a Frank Kubę Rozpruwacza. Pobrali się w 1906 roku. Małżeństwo było niezwykle burzliwe głównie z powodu zazdrości Wedekinda o dwadzieścia lat starszego od żony. Mieli dwie córki.

W Polsce dramaty Wedekinda są grane od 1904 roku.

Wybrana bibliografia:

Frank Wedekind *Duch ziemi. Puszcza Pandory*, przeł. Grzegorz Sinko, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Florian Witczuk *Dramat i scena niemiecka od XVI do XVIII wieku*, PWN, Warszawa 1953 oraz *Teatr i dramat niemiecki XIX wieku*, PWN, Warszawa 1957. Juliusz Bab *Teatr współczesny. Od Meiningerów do Piscatora*, PIW, Warszawa 1959. Grzegorz Sinko *Nad dramatami F. Wedekinda*, „Dialog” nr 6/1966. Jan Kott *Dagny, Lulu i Witkiewicz*, „Dialog” nr 6/1989. Lucjan Puchalski *Kabaretowy świat. Estetyczne dziedzictwo kabaretu w literaturze Republiki Weimarskiej*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1991.

PRZEBUDZENIE WIOSNY

Frühlings Erwachen

tragedia dziecięca

Przekłady: Joanna Diduszko, Ryszard Ordyński, ZOFIA WÓJCICKA-CHYLEWSKA i in.

Obsada: 26 ról męskich, 6 żeńskich.

Premiera: Berlin 1906. Premiera polska: Łódź 1909.

Wendla ma czternaście lat, przyszedł czas, by zaczęła nosić dłuższe, dorosłe sukienki. Dziewczynka wzbiera się przed tym, nie chce przekraczać tej symbolicznej granicy, woli pozostać dzieckiem. Melchior i Maurycy to szkolni przyjaciele. Pierwszy jest doskonałym uczniem, drugi z trudem radzi sobie z nauką. Nie przeszkadza im to jednak, by się przyjaźnić i zwierzać ze swoich najgłębszych myśli i rozterek. Nadszedł czas, gdy odczuwają pierwsze oznaki rodzącej się męskości. Wiąże się z nimi nieopisany lęk i wstyd. Maurycy mówi: „Ale teraz nie mogę rozmawiać z żadną prawie dziewczyną, ażeby nie myśleć przy tym czegoś bardzo szkaradnego”. Chłopcy zastanawiają się, czy popęd płciowy jest nieodłączną częścią natury, czy mechanizmem, który powstaje na skutek obserwowania innych, wychowania do określonego cyklu w życiu: dzieciństwa, potem małżeństwa i posiadania dzieci. Tymczasem ich noce są duszne i bezsenne, a Maurycy boi się wręcz, że jest nieuleczalnie chory. Prosi Melchiora, lepiej zorientowanego w sprawach fizjologii, by przygotował mu na piśmie rozprawkę o rozmnażaniu – nawet w encyklopedii nie może znaleźć niczego na ten temat.

Wendla ze swoimi przyjaciółkami Martą i Teą również rozmawiają o tym, co zaczyna zmieniać się w ich życiu. Wiedzą, że wielką rolę odegrają w nim chłopcy – niedługo przyjdzie im założyć rodzinę i mieć dzieci. Maurycy oprócz problemów z samym sobą ma jeszcze inny kłopot. Jego promocja do następnej klasy jest zagrożona. Jeśli nie zda – będzie to tragedia zarówno dla niego, jak i jego rodziców. Korzystając z tego, że nikogo nie było w szkolnej kancelarii, wśliznął się tam i sprawdził w dokumentach, czy udało mu się zdać. Wygląda na to, że tak, choć decyzja nauczycieli nie jest ostateczna. Tak zwaną prowizoryczną promocję otrzymuje dwóch uczniów, jeden z nich będzie musiał w następnym roku odpaść. Mimo to Maurycy jest szczęśliwy, że ma jeszcze cię szansy.

Wendla i Melchior spotykają się przypadkiem w okolicznym lasku. Wdają się najpierw w niewinną rozmowę na temat dobroczynności, później rozmawiają o sytuacji rodzinnej swoich znajomych. Wendla bardzo współczuje Marcie, którą rodzice bezustannie i z byle powodu biją. Jej jeszcze nikt nie tknął nawet palcem. Nieoczekiwanie rodzi się w niej pragnienie, by doznać czegoś tak ekstremalnego i niewyobrażalnego. Prosi Melchiora, by ją wysmagał. On wzbrania się początkowo, ale dziewczyna coraz bardziej nalega. Chłopak początkowo z oporami uderza ją witką i nagle ogarnia go szał. Wymierza razy w jakimś dziwnym zapamiętaniu i podnieceniu. Przerażony własnym zachowaniem, wybucha w końcu płaczem i ucieka.

Wendla jest w domu. Matka mówi, że do jej starszej siostry znów przyleciał bocian i ma kolejne malutkie dziecko. Dziewczynka przestała już jednak wierzyć w bociany, błaga matkę, by powiedziała jej, jak jest naprawdę. Skąd się biorą dzieci? Matka nie jest w stanie wydusić z siebie nic rozsądnego, paraliżuje ją myśl, że w ogóle można na „ten” temat rozmawiać. W końcu tłumaczy Wendli: żeby mieć dziecko, trzeba wyjść za mąż i swojego męża kochać – „ale to kochać tak bardzo, tak bardzo, jak tylko można kochać człowieka”. Wendla i Melchior znów się spotykają – tym razem w stodole na sianie. Nie są w stanie powstrzymać napiętności, która jest dla nich wielką tajemnicą.

Maurycy wciąż jednak zmartwiony niepowodzeniami szkolnymi prosi matkę przyjaciela, panią Gabor, o pieniądze, dzięki którym mógłby wyjechać do Ameryki. Matka Melchiora jednak odmawia, tłumacząc chłopcu, że nic nie jest jeszcze stracone, a wyjeżdżając, nie ucieknie od swoich problemów. Zrozpaczony i zdezorientowany chłopak nie jest w stanie usłuchać głosu rozsądku. Idzie nad rzekę i popełnia samobójstwo.

Profesorowie gimnazjum wzywają do siebie Melchiora. W rzeczach jego niezującego przyjaciela znaleźli rozprawę: „Wspólne łoże: Dwadzieścia stron pełnych najbezwstydniejszych okropności, jakich najbardziej wyuzdany rozpustnik szukać by mógł w najprzewrotniejszej, najohydniejszej lekturze”. Po jej przeczytaniu

Maurycy nabrał wstrętu do życia i załamiał się – uważają, oskarżając Melchiora, że to on popchnął kolegę do samobójstwa. „Proszę mi wskazać choć jedno wykroczenie przeciw obyczajności w tym piśmie” – broni się chłopak. Na próżno. Pastor, rodzina i znajomi, którzy zebrali się nad grobem Maurycego, nie mają dla niego ani odrobiny zrozumienia. Jednomyślnie potępiają jego czyn. „To nie był mój syn, ja go nigdy nie kochałem”, mówi nawet ojciec Maurycego. Inaczej jest w przypadku rówieśników. Współczują koledze i rozumieją jego dramat.

Nad Melchiorem wisi niebezpieczeństwo, że zostanie umieszczony w zakładzie poprawczym. Pan Gabor zarzuca żonie, że ona jest temu winna, bo wychowuje syna w duchu liberalizmu i wolnomyslicielstwa. Matka z całych sił broni syna – nie widzi w jego zachowaniu nic aż tak nagannego, ponadto wie, że zakład zniszczy chłopca obdarzonego przenikliwym umysłem, ale wrażliwą naturą. Ojciec nie ma takich skrupułów: „Kto jest za słaby, aby iść dalej, musi zostać w drodze” – stwierdza. Na domiar złego matka Wendli przechwytuje list od Melchiora, w którym zapewnia Wendlę, że po tym, co wydarzyło się na sianie, nigdy jej nie opuści. Matka chłopca, załamana klęską swoich nowoczesnych metod wychowawczych, zgadza się na zakład poprawczy.

Tymczasem Wendla źle się czuje. Jej matka z przerażeniem dowiaduje się, że dziewczynka jest w ciąży. Lekarz uspokaja, że wystarczą tabletki, by wszystko wróciło do normy. Oficjalna wersja będzie brzmiała, że Wendla ma blednicę. Dziewczynka nie rozumie tego, co się stało. Skąd dziecko? Przecież ona nie miała męża i nikogo nie kochała. Wbrew zapewnieniom lekarza nic nie wraca do normy. Matka sprowadza do Wendli znachorkę, która próbuje przerwać ciążę, w wyniku czego dziewczynka umiera.

Melchior ucieka z zakładu i w nocy pojawia się na jej grobie. Nie jest tam sam. Widzi swojego zmarłego przyjaciela, który kusi go wizją oczyszczającej i uspokajającej śmierci. Tajemniczy nieznajomy, Pan w Masce, niczym anioł stróż, wyprowadza jednak Melchiora z cmentarza. Chłopiec znajduje w sobie dość siły, by nie stać się kolejną ofiarą kłamstwa i hipokryzji.

LUIGI PIRANDELLO

1867–1936

Dramatopisarz, poeta, prozaik. Laureat Nagrody Nobla z 1934 roku za „twórczą śmiałość i wynalazczość w odrodzeniu sztuki dramaturgicznej i scenicznej”. Pozostawił po sobie sporą spuściznę: 7 powieści, setki opowiadań, zbiory wierszy i 43 sztuki teatralne.

Urodził się w Girgenti (dziś Agrigento) na Sycylii. Jego ojciec był właścicielem kopalni siarki; zależało mu na tym, by syn zajął się w przyszłości rodzinnym biznesem. Luigi jednak rozpoczął studia w Palermo (1886), potem przeniósł się na uniwersytet w Rzymie. Po kłótni z jednym z wykładowców musiał opuścić uczelnię. Edukację kontynuował w Bonn, a zakończył ją w 1891 doktoratem za napisanie po niemiecku dysertacji na temat dialektu sycylijskiego. Wkrótce zamieszkał na stałe w Rzymie.

Podczas studiów Pirandello przełożył *Elegie rzymskie* Goethego, w 1893 napisał pierwszą powieść *Wykluczona*. Współpracował też z pismami literackimi, publikował tomiki wierszy i zbiory nowel. W 1897 rozpoczął pracę jako nauczyciel w żeńskiej szkole pedagogicznej, a następnie założył z przyjaciółmi czasopismo literackie „Ariel”. Zamieścił w nim swoją pierwszą jednoaktówkę *Epilog* (wystawioną dwanaście lat później pod tytułem *La morsa*) i wiele opowiadań.

W wieku dwudziestu siedmiu lat Pirandello poślubił Antoniettę Portulano, córkę partnera w interesach swojego ojca. Początkowo wydawało się, że związek będzie udany, na świat przyszło troje dzieci, ale w 1903 nastąpiło załamanie. W wyniku powodzi osunęła się ziemia, co całkowicie zniszczyło kopalnię siarki. Rodzina straciła środki do życia, a Antonietta doznała tak wielkiego szoku, że nigdy już nie odzyskała równowagi psychicznej.

Te dramatyczne wydarzenia prawdopodobnie skłoniły pisarza do eksplorowania w swojej twórczości takich tematów jak poczucie nierzeczywistości, szaleństwo, iluzja, odosobnienie.

By zarobić na utrzymanie rodziny, Pirandello zaczął pisać powieść w odcinkach *Nieboszczyk Maciej Pascal*, której wydanie (także poza granicami Włoch, między innymi w Niemczech w 1905) przyniosło mu międzynarodowy rozgłos. W 1908 opublikował kilka esejów, w tym *Humoryzm*, swój manifest estetyczny, a rok później powieść *Starzy i młodzi*. Rozpoczął też współpracę z prestiżowym dziennikiem „Corriere della Sera”.

W 1910 debiutował w rzymskim Teatro Minimo jednoaktówkami *La Morsa* i *Lumie di Sicilia* (przeróbką własnej noweli), ale bez powodzenia. W następnych latach zaadaptował dla sceny kilka swoich nowel, w tym *Pensaci*, *Giacomino!*,

która odniosła sukces w rzymskim Teatro Metastasio (1917). Kariera teatralna Pirandella nabrała tempa. W tym samym roku wystawiono w Mediolanie *Tak jest, jak się państwu zdaje*, a w Turynie *Rozkosz uczciwości*; w 1920 odbyły się zaś premiery *Jak przedtem, lepiej niż przedtem* (w Wenecji) i *Żeby wszystko było jak należy* (w Mediolanie).

W maju 1921 w rzymskim Teatro Valle pokazano *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. Choć premiera zakończyła się skandalem – gwizdami, tupaniem i wrogimi okrzykami pod adresem pisarza – kilka miesięcy później w Mediolanie ta sama sztuka odniosła ogromny sukces. Błyskawicznie zyskała też międzynarodową sławę – wystawiono ją w Londynie, Paryżu, Nowym Jorku, Berlinie i Krakowie. Podobny sceniczny triumf odniósł *Henryk IV*. W latach 1922–1924 gwiazda Pirandella błyszczała pełnym blaskiem. Francuzi odznaczyli go Legią Honorową, a Mussolini, który był jego admiratorem, umożliwił mu otwarcie własnego Teatro d'Arte w Rzymie (1925; wtedy także zaczął się związek pisarza z aktorką Martą Abbą).

Relacje Pirandella z Mussolinim były i do dziś są przedmiotem dyskusji historyków i literaturoznawców. Wielu broni pisarza, twierdząc, że fascynacja dramatopisarza faszyzmem miała wyłącznie „komercyjne” podłoże – w ten sposób chciał sobie zapewnić, dzięki subsydiom i dobrej prasie, możliwość swobodnego rozwoju pisarskiej kariery. Inni przypominali powiedzenie Pirandella: „Jestem faszystą, ponieważ jestem Włochem” oraz jego poparcie dla wojny z Abisynią, a nawet przekazanie odznaczenia szwedzkiej Akademii włoskiemu rządowi na rzecz kampanii w Afryce.

Tak jak był oryginalnym pisarzem, tak samo oryginalnie pragnął odejść z tego świata. Zostawił dokładne instrukcje dotyczące pogrzebu. Chciał spocząć w trumnie bez ubrania, owinięty jedynie w prześcieradło. Nie życzył sobie na pogrzebie kwiatów, świec ani obecności rodziny i przyjaciół. Tylko karawan, koń i woźnica. Jednak Mussolini po niespodziewanej śmierci pisarza (wskutek zapalenia płuc) urządził mu państwowy pogrzeb według własnego scenariusza.

Poza wymienionymi sztukami Pirandello pozostawił między innymi: *Ależ to nie na serio, Jakiej mnie pragniesz, Dziś wieczór improwizujemy, Liolę, Czapkę błazeńską*, niedokończonych *Gigantów z gór* oraz jednoaktówki: *Kretyn, Człowiek z kwiatem w ustach, Cecè, Patent*.

„Największą zdobyczą Pirandella jest umożliwienie widzom doświadczenia patosu i komizmu ludzkich złudzeń oraz relatywizmu prawdy” – pisał brytyjski teatrolog J.L. Styan. Wywodząca się z Kanta filozofia krytycyzmu, relatywizmu, poczucie niemożności ogarnięcia i jednoznacznego przedstawienia świata oraz psychiki człowieka to źródła poetyki tego autora zwanej pirandellizmem. Pisarz

podaje w wątpliwość nie tylko sens przedstawionych przez siebie wydarzeń, ale również rzeczywistość sceniczną, w jakiej są one pokazywane: fikcja artystyczna przeplata się tu z autentyzmem życiowym, ta sama sprawa nabiera całkowicie innego znaczenia zależnie od postaci, która ją przeżywa, często zatarta jest granica między „normalnym” pojmowaniem i logiką szaleństwa. W *Tak jest, jak się państwu zdaje* to samo zdarzenie wygląda zupełnie inaczej w relacji dwóch głównych osób dramatu; jedna z tych relacji wyklucza drugą. Pozostałe postaci utworu – podobnie jak publiczność na widowni – nigdy się nie dowiedzą, który z bohaterów mówi prawdę, a który jest obłąkany. Nie wiadomo nawet, czy ta „prawda” istnieje rzeczywiście, czy jest tylko wymysłem owej dwójki, czy może nie ma jednej prawdy. Niedocieczony jest nie tylko sens, ale nawet przebieg zdarzeń. Pisarz w ten sposób formułuje podstawowy dylemat swojej twórczości: „Zasadniczym motywem mego arcyzmu jest tragizm wynikły z rozszczepienia między życiem a dążeniem do jego wyrazu. Życie jest dla mnie czymś, co się ustawicznie zmienia i rozwija. Ale aby być życiem, musi dopiero znaleźć własny wyraz, własną formę. Forma jest z natury swojej zawsze sztywna i niezmienna. Życie, które się zmienia, musi przeto nieprzerwanie łamać swoje poprzednie formy, znajdować nowe, które rychło znów stają się przestarzałe. To jest tragedia życia, ja jestem poetą tej tragedii”.

Twórczość Pirandella miała niewątpliwy wpływ na wielu dramatopisarzy. O'Neill, Wilder, Beckett, Genet, Pinter są kontynuatorami dokonanego przez niego przełomu w teatrze.

Wybrana bibliografia:

Luigi Pirandello *Wybór dramatów (Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora, Henryk IV, Tak jest, jak się państwu zdaje, Ależ to nie na serio, Żeby wszystko było jak należy, Człowiek z kwiatem w ustach, Głupiec, Patent)*, przeł. Leon Chrzanowski, Zofia Jachimecka, Jerzy Jędrzejewicz, Ossolineum, Wrocław 1978.

Lesław Eustachiewicz *Luigi Pirandello*, Czytelnik, Warszawa 1982. Alicja Forysiak-Strazzanti *Teatr Pirandella w Polsce*, Uniwersytet im. Mickiewicza, Poznań 1993. Styan John Louis *Pirandello i „teatro grottesco”*, [w:] *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, Ossolineum, Wrocław 1995. Joanna Zając *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003. Jadwiga Miszańska, Monika Surma-Gawłowska, Monika Gurgul *Historia teatru i dramatu włoskiego* (t. II), Universitas, Kraków 2008. Cezary Bronowski *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*, Uniwersytet Wrocławski, 2009.

TAK JEST, JAK WAM SIĘ WYDAJE

Così è (se vi pare)

sztuka w trzech aktach

(grana również pod tytułem *Tak jest, jak się państwu zdaje*)

Przekłady: Zofia Norblin-Chrzanowska, Jerzy Jędrzejewicz.

Obsada: 7 ról i epizodów męskich, 7 kobiecych oraz panie i panowie.

Premiera: Mediolan 1917. Premiera polska: Warszawa 1926.

Krytyk Karol Irzykowski tak oto opisywał tę sztukę:

„Pytajnik opiewa, czy wariatem jest p. Ponza, sekretarz urzędu powiatowego, czy jego teściowa pani Frola. Całe miasteczko włoskie, pełne półinteligentnych ciekawskich, zaprzęta sobie głowę tym pytaniem i trudno się nawet dziwić, bo sprawa jest istotnie niesamowita. Ponza przybył niedawno z innego miasta, które nawiedziła katastrofa trzęsienia ziemi; mieszka na poddaszu rzekomo z żoną, której jednak nikt na oczy nie widział; na dole w tym samym domu mieszka teściowa – to znaczy, że pan sekretarz prowadzi dwa gospodarstwa; mniemać można, że mamusia się naprzykrza, atoli zięć jest dla niej bardzo czuły, i obie panie posyłają sobie wzajemnie z trzeciego piętra na dół i z dołu do góry czułe listy. Więc i naczelnik powiatu, i jakiś komisarz, i jakiś radca, i różni panowie, a zwłaszcza panie – starają się wyświecić prawdę. Autor od razu ujmuje tę prawdę w cudzysłów i natrząsa się z niej ustami swego rezonera, p. Lamberta Laudisi, który wciąż wznieca wątpliwości i powiada: prawdą jest i to, i tamto, co się wam podoba i jak się wam wydaje, bo nie ma prawdy samej w sobie.

Sąsiadem Ponzy jest radca Agazzi i w jego salonie rozgrywają się przez trzy akty indagacje. Najpierw ściągają staruszkę matkę, osobę delikatną, lichą i zgaszoną, i ta musi wyznać, że jej zięć jest obłąkany: gdy Lina, jej córka, a jego żona, zachorowała i wyjechała, tak się zmartwił, że oszalał i uważał ją za zmarłą, a gdy wróciła, nie poznał jej, wziął z nią drugi raz ślub i teraz uważa ją za swoją drugą żonę, którą nazywa Julią. Potem osobno przychodzi zięć, ponury mężczyzna, i powiada, że to matka jest obłąkana po stracie córki i że on, zięć, z litości dla niej udaje, że jego druga żona jest jej córką, udaje nawet w tym celu obłąkanego. Ba, ale potem przychodzi znowu matka i twierdzi, że to ona udaje wariatkę z dobroci dla zięcia. Także skonfrontowanie obojga nie doprowadza do celu i sprawa tak się gmatwa, że sceptyk Laudisi stawia kwestię, czy w ogóle ta żona i córka istnieją, może są widmem. Ale ciekawość przedziera się i do tego widma i oto w akcie trzecim przychodzi ona sama, tajemnicza pani czarno zawoalowana i oświadcza: Dla matki jestem córką, dla męża drugą żoną, dla niej Liną, dla niego Julią, sama jestem nikim. A zastępca autora w sztuce p. Laudisi powiada: Oto, jak

przemawia prawda! – i zwracając się do publiczności dodaje: Czyście państwo z tego zadowoleni?.

Ponieważ tak pytasz, ty Kancie małomiasteczkowy, odpowiem ci, że nie bardzo. Sztuka jest bardzo dobra, intrygująca i interesująca, ale jej sens pierwszoplanowy, właśnie ten czysto pirandellistyczny, jest płytki (...).

Cały splot faktów w sztuce jest łamigłówką i pozostaje łamigłówką tak wykręcaną na różne boki, że trudno się w niej zorientować. (...) Pirandello ma ten brzydki zwyczaj, że gmatwając fakty, pokazując na przemian to rąbek czegoś nowego, to znów język lub figę, właśnie budzi ciekawość dla faktów i tylko dla faktów. Zdawałoby się, że wykpiwa gawiedź małomiasteczkową za jej ciekawość i plotkarstwo, a jednak sam jest plotkarzem w swoim rodzaju, gdyż cedzi sensacyjne nowinki kropelka po kropelce, on sam podnieca u publiczności zmysł kombinacyjny, detektywistyczny, lecz nie zaspokaja go nawet na końcu. (...) Pirandello bawi się w ciuciubabkę.

Zapewne autor odpowiedziałby na to: prawda nie leży w faktach samych, lecz w duszach! – i mniej więcej w tym sensie Laudisi coś mówi; wyraża też przypuszczenie, że w duszach obojga rzekomych czy istotnych wariatów ślady poprzednich zdarzeń się zatarły tak, że zostaje tylko ich wzajemna potrójna komedia przed sobą. A więc może autor istotnie coś chowa dla siebie i dzieli się tą lepszą prawdą ze słuchaczem nie otwarcie, lecz potajemnie; może to sposób pedagogiczny (...). Pirandello dobrze czyni, konfrontując ze sobą różne aspekty rzeczywistości, lecz z tej konfrontacji chce gwałtownie wymusić kompromitację prawdy obiektywnej w ogóle (...).

Wielopostaciowa musi być prawda o twórcach ducha ludzkiego, a więc i o samej sztuce Pirandella. Akcja pedagogiczna toczy się niejako na powierzchni, ale rzeczywistym ludzkim dramatem jest dramat ludzkiej ciekawości, która pochyla się niby nad jakąś wrzącą i krwawą głębią trzech smutnych losów i nie może jej ani dotknąć, ani przeniknąć”.

SZEŚĆ POSTACI SCENICZNYCH W POSZUKIWANIU AUTORA

Sei personaggi in cerca d'autore

sztuka do napisania

Przekłady: Zofia Jachimecka, Ludwik Komierowski.

Obsada: 14 ról i epizodów męskich, 7 kobiecych, 1 dziecko.

Premiera: Rzym 1921. Premiera polska: Kraków 1923.

Tak oto opisał *Sześć postaci...* Tadeusz Boy-Żeleński, zafascynowany twórczością Pirandella:

„Teatr. Kurtyna nieopuszczona, pusta scena, dekoracje złożone na kupę stoją oparte po kątach. Schodzą się leniwo aktorzy na próbę. Mają próbować jakąś sztukę Pirandella; niechętnie, bo sztuka (jak mówią) bez sensu. Wtem, ledwie zaczęto próbę, zjawiają się w głębi sceny jacyś obcy. «Kto tam?» – woła zniecierpliwiony reżyser. «Nie wolno obcym wchodzić na scenę!» «To my – odpowiada jedna z przybyłych osób. – Szukacie nowej sztuki, macie oto nas: gotowe sześć postaci dramatu: tylko go napisać.»

Z wolna zbliżają się: ojciec, matka w grubej żałobie, również w żałobie pasierbica, syn, wyrostek, mała dziewczynka. Tamci czworo pozostają bierni w głębi; naprzód wysuwa się ojciec i pasierbica, zaczynają opowiadać swój dramat coraz bardziej zainteresowanemu dyrektorowi teatru. Opowiadają beżładnie, jedno przez drugie, każde chce przeciągnąć na swoją stronę główną rolę, zainteresowanie słuchaczy; siłą próbują wciągnąć resztę do współudziału, grają niektóre sceny na oczach aktorów, szemrających i podśmiewających się na przemian. I w ten sposób beżładna, pogmatwana, ale drgająca życiem, rozgrywa się przed nami ostatnia część historii rodzinnej, w której mąż pchnął żonę w ramiona kochanka, aby po latach spotkać w domu publicznym własną pasierbicę – i spowodować dramat zakończony niewinną śmiercią najmłodszej córki. Widowisko to osobliwe, niesamowite, rozwijające się równocześnie na kilku płaszczyznach. Jedna – to sam ów dramat rodzinny, a raczej cały kompleks dramatów, gdyż każda z działających osób zamyka w sobie swój własny dramat. To ta sztuka, której autor jakoby nie napisał, przerażony komplikacjami jeżącymi się, kiedy się chce naprawdę zgłębić i odmalować istotę i pobudki czynów. Druga płaszczyzna to mechanizm twórczości poetyckiej, w którym każda z poczętych w wyobraźni postaci ma swoje autonomiczne życie, niesforne, zagarniające teren niezbędny dla innych. To, dalej, stosunek prawdy życia do sztuki, która nie jest zdolna ogarnąć rzeczywistości, wielkości i brutalności zjawisk. Wreszcie stosunek koncepcji poety do teatru; życie przefiltrowane przez mózg poety, już przetworzone, łamie się po raz drugi w pryzmacie wyrazu scenicznego: biorąc na się postać aktorów, barwi się równocześnie ich życiem. Dla aktorów to ich twórczość i sztuka, dla «postaci scenicznych» (a nieraz i dla poety, który je stworzył) to bolesny i krzyczący fałsz. Kiedy jedna z postaci analizuje, druga bluzga ironią i nienawiścią, trzecia szlocha w bezradnym spazmie, wyrostek kilkunastoletni patrzy przez cały czas sztuki tępym wzrokiem, nie wyrzekłszy do końca ani słowa. Naraz rozlega się strzał – i chłopiec pada trupem z własnej ręki. I on miał swój dramat, i przeżył go najgłębiej, bo cały wewnątrz”.

MAKSYM GORKI

(właśc. Aleksiej Maksymowicz Pieszkow)

1868–1936

Prozaik, dramatopisarz, twórca założeń socrealizmu. Urodził się w Niżnym Nowogrodzie (w latach 1932–1990 miasto nazywało się Gorki). Jak sam mówił, jego dzieciństwo i młodość były pstre i ciężkie. Wczesnie stracił rodziców: miał pięć lat, kiedy ojciec zmarł na cholerę, a jedenaście – gdy matka zmarła na gruźlicę. Wychowywali go dziadkowie ze strony matki, którzy zapewnili mu minimalną edukację, po czym wysłali do pracy. Jako dwunastolatek uciekł z domu, podejmował się każdej pracy, by przeżyć. Na parowcu pływającym po Wołdze, gdzie zmywał naczynia, kucharz nauczył go czytać. Potem był kolejno robotnikiem w fabryce herbatników, bagażowym, pomocnikiem w piekarni i sprzedawcą owoców. W 1884 nie przyjęto go na uniwersytet w Kazaniu, a wkrótce aresztowano „za aktywność rewolucyjną”. Po próbie samobójczej udał się w dwuletnią podróż po Rosji – odwiedził Ukrainę, Kaukaz, Tbilisi. Znowu podejmował się różnych prac, poznawał świat nędzarzy, włóczęgów, złodziei i prostytutek. Wszystkie te doświadczenia wykorzystał w twórczości.

W 1892 zadebiutował opowiadaniem *Makar Czudra*, a od 1895 jego prace publikowano w petersburskich periodykach. Sławę przyniosły mu *Szkice i opowiadania* (1898–1899). Jesienią 1899 przeniósł się do Petersburga.

W 1900 przyjaciel Gorkiego, Czechow, wprowadził pisarza do MChAT-u. Dwa lata później zagrano w tym teatrze *Mieszczan* – w ocenzonej wersji. Podczas premiery budynek był otoczony przez szwadron kozaków, aby zapobiec demonstracjom. Druga sztuka Gorkiego, naturalistyczny dramat *Na dnje* (1902) w reżyserii Konstantego Stanisławskiego, odniosła jeszcze większy sukces.

Gorki nie tylko pisał o niesprawiedliwości systemu społecznego, chciał także z nią walczyć. Przyjaźnił się z Leninem, sporą część zarabianych przez siebie pieniędzy przekazywał na działalność bolszewików, pisał antycarskie odezwy, wziął udział w rewolucji 1905 roku. Aresztowano go i zamknięto w Twierdzy Pietropawłowskiej. W 1906 opuścił Rosję i do 1913 mieszkał głównie we Włoszech. Wrócił dzięki amnestii, kiedy rozpoczynała się pierwsza wojna światowa. Rewolucję październikową uznał za przedwczesną, w cyklu artykułów *Myśli nie na czasie* krytykował leninowski reżim lat 1917–1918. W końcu rozczarowany, skonfliktowany z władzami, w dodatku chory na gruźlicę ponownie wyjechał za granicę – do Niemiec (1921) i Włoch. Zamieszkał w Sorrento.

Tymczasem władze uznały pisarstwo Gorkiego za wzorzec do naśladowania i Stalin namówił go do powrotu do Rosji. W 1931 Gorki osiadł w stolicy. W 1934

wziął udział w Zjeździe Pisarzy w Moskwie i w swoim przemówieniu proklamo-
wał realizm socjalistyczny (dzieło sztuki powinno mieć realistyczną formę i socja-
listyczną treść). Podstawą założeń tej teorii była praca Stalina *O polityce partii
w dziedzinie literatury pięknej*. Za modelową powieść socrealistyczną uznano
Matkę Gorkiego (1906), o budzeniu się świadomości społecznej robotników.

Gorki często ulegał władzy bolszewików – chwalił wychowanie przez pracę
w gułagach i deklarował poparcie dla bezlitosnej walki klasowej. W latach trzy-
dziestych Stalin obsypywał go zaszczytami, choć podejrzewa się, że śmierć pisa-
rza (wskutek otrucia) także była dziełem Stalina – rozpoczynały się lata „wielkiej
czystki”.

Na początku XX wieku sztuki Gorkiego często pojawiały się w polskich teatrach
– niemal równocześnie z rosyjskimi prapremierami. W latach międzywojennych
prawie ich nie grano. Po wojnie wystawiano *Mieszczan*, *Na dnie*, *Wasę Żelazno-
wą*, *Jegora Bułyczowa*, *Letników*, *Barbarzyńców*, *Wrogów* i adaptacje *Matki*.
Dzisiaj dramaty Gorkiego na scenach goszczą rzadko. Aktywność polityczna pisa-
rza tak mocno konkurowała z jego twórczością, że w końcu ją przystoniła – uważa
Donald Fanger, amerykański znawca i tłumacz literatury rosyjskiej, wykładowca
na uniwersytecie Harvarda.

Wybrana bibliografia:

Maksym Gorki *Dramaty*, PIW, Warszawa 1953. *Barbarzyńcy*, przeł. Anna Kamieńska
i Jan Śpiewak, PIW, Warszawa 1952. *Matka*, przeł. Halina Górską, CIL Polska, Warszawa
2000.

Konstanty Puzyna *Dojrzały naturalizm*, „Dialog” nr 5-6/1991. Józef Smaga *Mak-
sym Gorki. Koniec legendy*, „Slavia Orientalia” nr 2/1993. Vladimir Nabokov *Wykłady
o literaturze rosyjskiej (Dostojewski, Gogol, Czechow, Gorki, Tołstoj, Turgieniew)*,
przeł. Zbigniew Batko, Muza, Warszawa 2002.

NA DNIE

sceny dramatyczne w czterech aktach

Przekłady: ANNA KAMIEŃSKA i JAN ŚPIEWAK, Aleksander Zelwerowicz i in.

Obsada: 12 ról męskich, 5 kobiecych oraz statyści: milczący włóczędzy.

Premiera: Moskwa 1902. Premiera polska: Poznań 1903 (Na dnie życia).

Prowincjonalne rosyjskie miasto pod koniec XIX wieku. Dom noclegowy Miszki
Kostylewa to zatłoczona, zaniedbana nora z pryczami. Mieszkają tu przestępcy,
pijacy i ludzie, z którymi życie obeszło się okrutnie i zepchnęło ich na dno. Jest
Baron, niegdyś człowiek z towarzystwa, potem defraudant, obecnie alfons, jest

bezrobotny ślusarz Kleszcz z żoną umierającą na gruźlicę, zbankrutowany futrzarz i pijak Bubnow oraz Nastia, prostytutka czytająca do upadłego romanse i wylewająca łzy z żalu za niedostępnymi już dla niej czystymi uczuciami. Kolejny lokator, złodziej Waśka Piepieł twierdzi, że „gdyby tak ludzi oceniać według pracy, to koń byłby najlepszy”, zaś alkoholik Aktor chciałby się podźwignąć i wrócić na scenę. Były szuler, cyniczny Satin, z przenikliwością człowieka, który oglądał życie z wielu stron, powiada: „Honor i sumienie potrzebne są tylko tym, co mają władzę i bogactwa”.

Pewnego dnia w noclegowni zatrzymuje się stary wędrowiec Łuka. Nie ma dokumentów, może uciekł z katorgi, może jest pielgrzymem poszukującym prawdy. Szanuje ludzi i jest dla nich życzliwy, bo „człowiek – jakikolwiek by był – zawsze swoje wart”. Każdego stara się wesprzeć, choćby były to jedynie złudzenia. Konającą żonie Kleszcza opowiada o ciszy i odpoczynku na drugim brzegu istnienia. Udaje, że wierzy w zmyślony romans Nastki. Aktorowi mówi o sanatoriach, w których bezpłatnie leczą alkoholików. Piepieła podtrzymuje w jego zamiarach zerwania ze światem przestępczym i rozpoczęcia nowego życia u boku uczciwej Nataszy. Sprawa nie jest jednak prosta. Do tej pory kochanką Waśki była Wasylissa – siostra Nataszy i żona Kostylewa. Porzucona, postanawia za jednym zamachem pozbyć się starego męża i niewiernego kochanka. Prowokuje awanturę i bójkę, podczas której Piepieł uderza śmiertelnie Kostylewa, a ona sama katuje siostrę. Zjawia się policja. Waśka i Wasylissa wędrują do więzienia, Natasza do szpitala. Łuka znika. Jednak jego filozofia wiary w człowieka nie pozostała bez wpływu na lokatorów noclegowni. Choć nazywają go szarlatanem, nie mogą zapomnieć jego słów o tym, „że ludzie stają się coraz mądrzejsi i coraz ciekawsi, choć gorzej im się żyje, to coraz lepsze im się marzy... żeby można było mieć szacunek dla samego siebie”. Nawet Satin stwierdza: „Człowiek za wszystko sam płaci: za wiarę i niewiarę, za miłość i za rozum. Dlatego jest wolny. Człowiek to jest prawda! Człowiek! To brzmi dumnie!”.

Lecz kiedy wreszcie pogodzeni ze sobą mieszkańcy intonują rzewną pieśń, Baron wpada z wieścią, że Aktor się powiesił. „Ech... głupiec! Zepsuł pieśń!” – mówi Satin.

BARBARZYŃCY

Varvary

sceny z miasta powiatowego

sztuka w czterech aktach

Przekład: ANNA KAMIENSKA i JAN ŚPIEWAK, Maryna Zagórska.

Obsada: 15 ról męskich, 8 kobiecych.

Premiera: Moskwa 1904. Premiera polska: Kraków 1906.

Prowincjonalne rosyjskie miasteczko niemal odcięte od reszty świata. Nie ma tu kolei, nie ma drogi, nawet most przez rzekę się zawalił – pozostaje tylko przeprawa promem. Prom należy do burmistrza, więc nie próbuje on zmienić stanu rzeczy. Mieszkańcy miasteczka to jakby bohaterowie Gogola, tylko jeszcze bardziej zdemoralizowani, znudzeni życiem, oglupiali. Urzędnicy zajmują się tylko swoimi dochodami, skubiąc co i gdzie się da. Burmistrz czuje się panem tego świata, choćby dlatego że „sam gubernator podaje mu rękę”. Mężowie biją żony, pastwią się nad dziećmi, zarówno pijak i żebrak, jak i sam burmistrz, który każe w upalne lato nosić synowi szubę. Jeśli się porządnie spoci i wychudnie, nie wezmą go do wojska. Życie miasteczka ożywiają małe skandale, romanse, plotki. Jego największą atrakcją są „wielgachne raki” w rzece, ulubionym zajęciem mężczyzn – picie wódki. Tylko nawiedzony Pawlin pisze od dziesięciu lat rozprawę filozoficzną o prawdzie – jak się okaże – stek bzdur.

Ten bagieny zaduch „przewietrzy” przyjazd inżynierów budujących drogę. Są to: Cyganow, Czerkun z żoną Anną, ich służąca Stiopa i student Stiepan Łukin. Przyjezdni wynajmują dom u miejscowej bogaczki Bogajewej i w poczuciu swojej wyższości wobec galerii dziwaków zaczynają mieszać się w miejscowe sprawy, manipulować mieszkańcami jak pionkami, burzyć ustalony porządek. A mieszkańcy miasteczka tańczą, jak im przybysze zagrają. Mają však własne interesy – z budową drogi wiążą się zamówienia, nowi sąsiedzi to także atrakcja towarzyska.

„Zbudujemy nową drogę i zburzymy wasz stary świat” – mówi z przekonaniem Stiepan. On jeden poważnie traktuje swoje zadanie. Pomaga córce burmistrza, terroryzowanej przez ojca, otrząsnąć się z martwoty. Pożycza jej książki, rozbudza w niej ciekawość świata i namawia do wyjazdu, aby mogła poznać jeszcze inne miejsca, nauczyć się czegoś.

Jednak zadufani w sobie inżynierowie szybko stają się ofiarami tego zapomnianego przez Boga i ludzi miejsca. Czerkun odtrąca swoją łagodną i naiwną żonę Annę, bo wydaje mu się głupia i nudna. Zaczyna flirtować z miejscową femme fatale, żoną kontrolera akcyzy Nadieżdą. Ma ona wielbicieli bez liku, niektórzy popełniają przez nią samobójstwa, a ona obojętna na wszystko pozwala się

adorować. Jest zimna, znudzona – do tego stopnia, że jej mąż nie czuje się przez nikogo zagrożony, patrzy na wszystko przez palce. Gotów jest się założyć z Czerkunem. Stawia sto rubli na piętnaście, że inżynier zakocha się w jego żonie, a na to, że Nadia pozostanie obojętna, nawet pięćset na sto. Prowokuje całą sytuację, bo chce, żeby żona cierpiała, żeby ktoś zadał cios, z którego trudno będzie jej się podnieść.

Burmistrz oburzony poczynaniami przybyszów krzyczy: „Te farmazony... to barbarzyńcy, to burzyciele porządku. Wszystko wywracają do góry nogami. Wszystko się przez nich wali...”. Szlachcianka Bogajewa odpowiada mu, ziewając: „Widocznie było źle zbudowane”.

Żona Czerkuna mimo upokorzeń wraca po kilkumiesięcznej nieobecności do miasteczka. Wszyscy szemrzą o romansie jej męża z Lidią, siostrzenicą Bogajewej. Anna jest gotowa znieść wszystko, sama nie potrafi odnaleźć się na świecie, czuje się nic niewarta. Obiecuje, że nie będzie mu w niczym przeszkadzać, cokolwiek się stanie. Tylko młoda, pełna ideałów Katia otwarcie potępia Czerkuna za jego okrucieństwo i bezdusność wobec żony. Tymczasem okazuje się, że to nie Lidia, ale Nadieżda jest niebezpieczna dla Anny. Ta nieczuła wampirzyca, żywiąca się męską krwią, jest zachwycona gwałtownością Czerkuna, jego nieobliczalnym, bezczelnym, bezceremonialnym obchodzeniem się z ludźmi. Monachow, mąż Nadieżdy, po raz pierwszy traci pewność siebie. Już wie, że posągowa małżonka, pozbawiona serca, oszalała dla Czerkuna, inżyniera z miasta. Niejeden był świadkiem ich pocałunku.

„Ale to tylko zabawa i gra”. Niespodziewanie Czerkun, jakby obudzony ze snu, mówi: „Niech pani nie przywiązuje znaczenia do tego, co zrobiłem... To chwilowe uniesienie... wywołane przez panią samą... to nie miłość...”.

Nadieżda, złapana po raz pierwszy we własną sieć, wybiega z domu z pistoletem w rękę i strzela do siebie. „Co wyście zrobili? Co?” – pyta z przerażeniem jej mąż. „Co wyście zrobili?”

ALFRED JARRY

1873–1907

Francuski dramatopisarz, powieściopisarz i eseista. Guru surrealistów.

Jednym z najważniejszych dni dla teatru francuskiego był 10 grudnia 1896 roku, kiedy w eksperymentalnym teatrze Lugné-Poë Théâtre de l'Oeuvre został wystawiony *Ubu król*. Zamyśł sztuki powstał w liceum w Rennes, jeszcze zanim Alfred trafił do tej szkoły. Szybko jednak podjął temat: *Ubu król* miał wyśmiewać znienawidzonego nauczyciela fizyki. W tytułowej postaci koncentrowały się najgorsze cechy ludzkości: egoizm, okrucieństwo, tchórzostwo, niepohamowane obżarstwo. Piętnastoletni gimnazjalista akcję umieścił w „Polsce, czyli nigdzie” (a Polska według niego leżała gdzieś w okolicach Uralu). Dwaj bracia Morin, szkolni koledzy Jarry’ego, po jego śmierci ujawnili prawdziwe pochodzenie sztuki. Przy okazji nie darowali sobie tego, by wyśmiać całą francuską krytykę, która ich głupoty traktowała z taką powagą. „Sukces *Ubu* daje miarę głupoty epoki” – stwierdzili bezlitośnie.

A jednak znaczenie tej sztuki jest nie do przecenienia. Inspirowała ona Apollinaire’a, Cocteau, Anouilha, a także Artauda, który swój założony w 1927 roku teatr nazwał imieniem Jarry’ego. W Polsce bardzo go cenili i polecał w listach swoim przyjaciółom Witkacy. A choć według krytyka Rolanda Barthes’a *Ubu król* nie ma wielkich wartości literackich, będąc w głównej mierze stekiem wulgaryzmów, które miały drażnić jak śmieci w salonie, rzeczywistość „zniżyła się” do tej sztuki: wiek XX wyprodukował co najmniej kilka równie odrażających i równie krwawych postaci jak Ubu.

Akcja utworu jest nieskomplikowana, język w niczym nie przypomina kunsztu klasyków, ale jego prostactwo i obscena połączone ze stylizacją na język staropolski (w rewelacyjnym przekładzie Boya-Żeleńskiego) dają wyjątkowy, niezwykle teatralny efekt. Z ust bohaterów pada przy tym kilka zgrabnych aforyzmów, jak choćby ten, który wygłasza Ubu, gdy żona ostrzega go, że bezprawie kiedyś się na nim zemści. Ubu odpowiada: „Psia twoja mać, niesłuszne prawo ma być gorsze niż słuszne? Ha! Ty mnie znieważasz, Ubico, posiekam cię na kotlet”.

Jarry żył szybko, umarł młodo. Przyjechał do Paryża w wieku siedemnastu lat i stał się jedną z barwniejszych postaci artystycznego świata. Był zamiłowanym cyklistą. Codziennie przemierzał Paryż na rowerze, czasem z dwoma pistoletami tkwiącymi za pasem. Wszyscy rozpoznawali też jego zielony parasol, z którym paradował ulicami. Pewnego razu pojawił się w operze w papierowej koszuli z namalowaną na niej czarnym krawatem.

Twórczość Jarry'ego nie jest zbyt bogata. Napisał 7 sztuk teatralnych, misterium *Cezar-Antychryst*, zbiór opowiadań *Odwiedziny Amora*, powieści: *Dni i noce*, *Czyny i myśli doktora Faustrolla*, *Patafizyka*, *Nadsamiec*, *Miłość absolutna*, *Dragonka* oraz wiele felietonów. Jego słabe zdrowie nadszarpnęła bieda i absynt, którego nadużywał. Zmarł na gruźlicę w wieku trzydziestu czterech lat.

Jan Gondowicz, tłumacz i miłośnik Jarry'ego, w stulecie śmierci pisarza powiedział: „Nigdy nie przestał być aktualny na całe mnóstwo sposobów. Bo autentyczni pisarze dzielą się na takich, po których zostaje arcydzieło, i takich, którzy bardzo długo zachowują siłę inspiracji. Jarry należy do tych drugich, ciągle otwiera nowe horyzonty. Dla Francuzów to dziś coś w rodzaju Witkacego z Gombrowiczem w jednej osobie. Robił z życia teatr, wydawał się szydercą, a to był sposób na uprawianie filozofii. Awangarda jego czasów i wszystkie jej ekstrawagancje przeszły do historii, a on jest ciągle współczesny”.

Krzysztof Penderecki stworzył operę (*Ubu Rex*, 1991), a Piotr Szulkin nakręcił film oparty na *Królu Ubu* (*Ubu król*, 2003).

Wybrana bibliografia:

Afred Jarry *Ubu skowany*, przeł. Antoni Marianowicz i Tadeusz Polanowski, „Dialog” nr 3/1959. *Ubu król, czyli Polacy*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, ilustr. Janusz Stanny. WAiF, Warszawa 1989. *Ubu rogacz*, przeł. Jan Gondowicz „Dialog” nr 7/2001. *Teatr ojca Ubu*, przeł. Jan Gondowicz, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2006.

Shattuck Roger *Alfred Jarry, 1873–1907*, przeł. Tadeusz Pióro, „Literatura na Świecie” nr 8-9/1997. Deleuze Gilles *Alfred Jarry, niedoceniany prekursor Heideggera*, przeł. Michał Paweł Markowski (tamże). *Obrazki z życia Alfreda Jarry*, przeł. Agnieszka Taborska (tamże). Alojzy Pałasz *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*, Iskry, Warszawa 1989. Jan Młodożeniec *Ubu Król. 40 portretów wg sztuki Alfreda Jarry*, Galeria Zdzisław, Kraków 2003.

UBU KRÓL, CZYLI POLACY

Ubu roi ou les Polonais

dramat w pięciu aktach

Przekłady: TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, Jan Gondowicz.

Obsada: 17 ról męskich, 2 role kobiece, spiskowcy, żołnierze, szlachta, urzędnicy, cienie przodków, lud, rajcy, finansiści, pachołki finansowe, chłopi, cała armia rosyjska, cała armia polska, straż Pani Ubu, koń, niedźwiedź, załoga okrętu.

Premiera: Paryż 1896. Premiera polska: Kraków 1965.

Ubica namawia swojego męża, rotmistrza dragonów i oficera przybocznego polskiego króla Wacława, by odebrał mu koronę, ponieważ zachciało się jej być

królową. Do spisku zostaje wciągnięty rotmistrz Bardior, który po udanym zamachu ma dostać Księstwo Litewskie. Postanawiają przeciąć Wacława podczas rewii „od głowy aż do pasa”. Ufający miłości swoich poddanych Wacław, mimo ostrzeżeń królowej, postanawia iść na rewię bez obstawy, a nawet bez broni i szabli. Jak się należy spodziewać, ginie, a jego żona i syn Byczysław uchodzą w góry.

Swoje rządy Ubu rozpoczyna od rzucania ludowi złota, ale następnym jego posunięciem jest wytracenie całej szlachty, wszystkich sędziów i finansistów. Podatki z wieśniaków idzie ściągać osobiście. Chciwość Ubu sprawia, że nie dotrzymuje słowa i nie oddaje Bardiorowi władzy nad Litwą. Oszukany dragon rusza do cara rosyjskiego, by się zemścić i uwolnić Polskę od Ubu. Atak Rosjan jest udany, Ubu zostaje zapędzony do groty na Litwie, gdzie odnajduje go Ulica. Zaatakowani przez Byczysława uciekają nad morze, tam wsiadają na statek, by rozpocząć nowe życie w pięknej Francji.

JEAN GIRAUDOUX

1882–1944

oraz inni francuscy autorzy sztuk à l'antique

Prozaik, dramaturg, dziennikarz i dyplomata. Klasyk francuskiej awangardy teatralnej lat międzywojennych. Urodził się w miejscowości Bellac w Limousin, studiował w ekskluzywnej paryskiej École Normale Supérieure. W młodości wiele podróżował – do Niemiec, Włoch, na Bałkany, do Kanady i Stanów Zjednoczonych, gdzie był na przełomie lat 1906/1907 i pracował jako lektor na Harvardzie.

Po powrocie do Francji w 1908 zaczął pracować i publikować w „Le Matin”. W 1910 zdał egzaminy uprawniające go do służby konsularnej. Brał udział w walkach podczas pierwszej wojny światowej i został dwukrotnie ranny; w 1916 wyjeżdżał do Portugalii i USA wraz z francuską misją wojskową.

Giraudoux debiutował jako prozaik – w 1909 ukazał się zbiór opowiadań *Prowincjałki* (*Provinciales*). Jest też autorem wielu powieści, to między innymi *Zuzanna i Pacyfik* (1921), *Bella* (1926) czy wydane pośmiertnie (1958) *Kłamstwo*.

Do pisania dla sceny zachęcił go Louis Jouvet, jeden z najwybitniejszych aktorów i inscenizatorów we współczesnym teatrze francuskim. Poznali się w 1928 i od tej pory Giraudoux poświęcił się wyłącznie pisaniu dla sceny. Pierwsza sztuka *Zygryf, czyli Limousin*, autorska adaptacja wydanej kilka lat wcześniej powieści,

została wystawiona w 1928. Spotkała się z ogromnym uznaniem, podobnie jak kolejne: *Amfitrion 38* (1929), *Intermezzo* (1933), *Wojny trojańskiej nie będzie* (1935), *Elektra* (1937), *Apollo z Bellac* (1942) oraz zrekonstruowana przez żonę Giraudoux i Jouveta, wystawiona pośmiertnie *Wariatka z Challiot* (1944).

Swojej dramaturgii stawiał za cel odnowienie francuskiego dramatu i teatru. Sięgał po mity antyczne czy biblijne, aby za pomocą owych wątków, często przewrotnie odczytywanych, demonstrować współczesną problematykę, dyskutować odwieczne kwestie takie jak życie, śmierć, miłość, wojna i pokój, przeobrażanie się człowieka. Przebierając współczesnych bohaterów w starożytne kostiumy, zyskiwał głębszą perspektywę myśli i wyobraźni, dowcipnie kojarzył stare z nowym, odświeżał i wzbogacał wyraz artystyczny. Największą siłą jego dramaturgii miało być słowo – konstrukcja zdania, oryginalny język i styl literacki. We Francji porównywano Giraudoux do Marivaux, chyba nie bez racji. Przy wszystkich różnicach obaj tworzą umowną, zrjonalizowaną rzeczywistość, bardzo literacką, poddaną raczej rygorom poezji niż realizmowi, obaj opierają się na kunsztownym, pełnym niuansów dialogu.

„Wszystko to obliczone na efekt niezwykły, zaskakujący, nadało językowi Giraudoux wytworność dźwięcznego, ozdobnego baroku. (...) właśnie w takim stylu widział instrument najlepiej wyrażający jego własną wizję świata, narzędzie najskuteczniejszej reformy dramatu i teatru. Tak właśnie usiłował rozstrzygnąć konflikt między sztuką literacką i sztuką teatralną: przywrócić literaturze pełne władztwo nad teatrem poprzez nadanie dramatowi specyficznego charakteru literackiego. Specyficznego, ale nienowego. Rezygnując z tradycyjnych kanonów konstrukcji dramatycznej, z intrygi, z konfliktów psychologicznych, dokonywał restauracji teatru jako sztuki słowa” – pisał Jerzy Adamski.

Chwytem antycznym posługiwało się wielu innych dwudziestowiecznych pisarzy francuskich: André Gide (1869–1951, laureat Nagrody Nobla z 1947, *Edyp, Persefona*), Jean Cocteau (1889–1963, *Orfeusz*), Jean Anouilh i Jean-Paul Sartre.

Wybrana bibliografia:

Jean Giraudoux *Teatr (Improwizacja paryska, Amfitrion 38, Wojny trojańskiej nie będzie, Przyczynek do podróży Cooka, Elektra, Ondyna, Wariatka z Chaillot)*, przeł. Jarosław Iwaszkiewicz, Roman Kołoniecki, Bohdan Korzeniewski, Julian Rogoziński, Henryk Rostworowski, Maciej Żurowski, PIW, Warszawa 1957.

Stefan Stabryła *Mit w dramacie XX wieku*, „Ruch Literacki” nr 4/1967. Stefan Stabryła *Giroudoux a dramat grecki*, „Kwartalnik Neofilologiczny” nr 4/1964. Maria Olga Bieńka *Giraudoux w teatrze polskim*, Ossolineum, Wrocław 1976.

WOJNY TROJAŃSKIEJ NIE BĘDZIE

La guerre de Troie n'aura pas lieu

sztuka w dwóch aktach

Przekłady: ROMAN KOŁONIECKI, Bohdan Korzeniewski, Jan Lechoń i in.

Obsada: 14 ról męskich, 7 kobiecych, Trojańczycy.

Premiera: Paryż 1935. Premiera polska: Gdańsk 1958.

Złowieszczęj przepowiedni Kasandry („Wojna trojańska wybuchnie!”) spragniony pokoju Hektor przeciwstawia swoje niezłomne postanowienie: „Wojny trojańskiej nie będzie”. Te odmienne zdania na temat przyszłości są osią akcji sztuki. Rozpoczyna się ona w momencie, gdy Hektor wraca z wojny do oczekującej go, stęsknionej Andromachy. Oboje pragną pokoju. Kiedyś Hektor wierzył, że wojna jest czymś wspaniałym, szlachetnym, niszczącym małość i podłość – teraz te prawdy brzmią dla niego fałszywie. „Oto jedyny trud godny prawdziwej armii – pokojowe obleganie własnej ojczyzny”. Troja jest jednak znowu w przededniu wojny. Parys porwał Helenę. Dziś ma przybyć wysłannik grecki i zażądać oddania spartańskiej królowej. Jeśli odpowiedź będzie odmowna – wojna wybuchnie.

Hektor usiłuje nakłonić Parysa i Priama, by zgodzili się uwolnić uprowadzoną. Daremnie jednak tłumaczy Parysowi, że nie warto toczyć walki o kobietę. Urok Heleny wart jest każdej ceny – tego zdania jest także Priam. Zarzuca Hektorowi niewrażliwość na piękno. Oto właśnie przychodzi ona, witana owacyjnie przez oczarowaną rzeszę starców. „Spójrz na ten tłum – mówi Priam – a zrozumiesz, czym jest Helena. Jest rodzajem rozgrzeszenia, by ten, co ukradł, ten, co zmarnował życie, pojęli, iż w głębi ich dusz tkwiło utajone pożądanie piękna...” Zresztą czy wojna jest rzeczywiście czymś złym? Daje poczucie nieśmiertelności: „Jest bowiem tylko jeden sposób bycia nieśmiertelnym na tym padole – zapomnieć, że się jest śmiertelnym”. W obronie Heleny występuje również poeta Demokos – ona jest uosobieniem piękna, a ono – istotą poezji.

Jedynie Helena godzi się po rozmowie z Hektorem powrócić do Grecji. Ma jednak, podobnie jak Kasandra, dar przepowiadania przyszłości. Widzi w kolorowych barwach to, co wydarzy się w przyszłości, ale nie widzi statku, który miałby ją zawieźć do Grecji. I gdy Kasandra przywołuje Boginię Pokoju – dla Heleny jest ona bezbarwna i wkrótce znika.

Podczas gdy poeta Demokos układa pieśń bitewną, w której wojna ma mieć twarz królowej, Hektor przygotowuje się na przyjęcie wysłanników greckich.

Trojańska brama wojny zostaje uroczyście zamknięta na znak pokoju i zgodnie ze zwyczajem Hektor – zwycięski wódz – składa hołd zmarłym.

Przybywa wysłannik grecki Ojaks. Chce sprowokować Troję do wystąpienia zbrojnego. Znieważa wodza, ale ten ze spokojem znosi obelgę. Za chwilę oznajmi

Ulissesowi, że Troja godzi się oddać uprowadzoną. Lecz oto ukazuje się na niebie bogini Izyda i obwieszcza zagadkową i jak zwykle dwuznaczną wolę bogów: jeśli Trojańczycy chcą uniknąć wojny, to – wedle Afrodyty – niech nie rozłączają Parysa i Heleny. Wedle Pallas – niechaj rozłączą. Zeus zaś nakazuje ich rozłączyć, nie rozłączając.

Hektor, przynosząc Ulissesowi zgodę, jest pełen wiary, że nastanie pokój. Mądry Grek przeciwstawia mu swoje dojrzałe przeświadczenie, że ich rozmowa jest zapewne prologiem konfliktu – wie bowiem z doświadczenia, że pokojowe rozmowy wodzów poprzedza zwykły wojnę. Godzi się jednak przyjąć Helenę. Zastawić – jak mówi – pułapkę na przeznaczenie.

Tylko czterysta kroków dzieli go od statku, lecz wówczas na scenę wpada pijany Ojaks, a za nim poeta Demokos, by odczytać swoją pieśń. Hektor uderza oszczepem podżegającego do wojny. Poeta pada. „Wojny nie będzie, Andromacho” – mówi Hektor do żony. Kurtyna zaczyna opadać. Po chwili jednak znów się podnosi.

Umierający Demokos nie chce, by przepadła bez echa jego pieśń. Domaga się więc zemsty na Ojaksie, nazywając go, mimo protestów Hektora, swoim zabójcą. Trojańczycy mordują Ojaksą. „Wojna wybuchnie, Andromacho” – mówi Hektor. Sztukę zamykają słowa Kasandry: „Poeta trojański nie żyje, głos ma poeta grecki!”.

WARIATKA Z CHAILLOT

La Folle de Chaillot

sztuka w dwóch aktach

Przekłady: Tadeusz Żeromski, MACIEJ ŻUROWSKI.

Obsada: 20 ról męskich, 6 kobiecych, prezesi rad nadzorczych, przedstawiciele zrzeszenia reklamowych, przewodnicy i in.

Premiera: Paryż 1945. Premiera polska: Kraków 1947.

Akt I rozgrywa się na tarasie kawiarni „U Francisa” na placu Alma. Baron i Prezes spotykają się w poufnej sprawie. Prezes proponuje Baronowi udział w radzie nadzorczej nowo powstającej spółki. Nieznany jest jeszcze profil jej działalności i prawdę mówiąc – nieistotny. Jeśli tylko są pieniądze do zainwestowania, specjaliści giełdowi potrafią je pomnożyć. Prezes ma doświadczenie w tej sprawie, od lat zarabia – najczęściej nieuczciwie – grube miliony. Po chwili dołącza do nich makler i żonglując cyframi jak piłeczkami, roztacza perspektywy wspaniałych zysków.

Rozmowę raz po raz przerywają natręci. Śpiewak powtarza w kółko dwa wersy Piosenki o pięknej Polce, bo nie może sobie przypomnieć następnych. Głuchoniemy prosi o wsparcie, Sprzedawca sznurowadeł usiłuje sprzedać swój towar, a Szmaciarz zawraca głowę znalezionym banknotem stufrankowym. Prezes przeganiania ich wszystkich, grożąc wezwaniem policji. Opuściłby kawiarnię, gdyby nie tajemniczy nieznajomy siedzący nieopodal. To wielka figura w świecie biznesu. Prospektor, wyjątkowo nikczemny typ, który ma wyjątkową zdolność odkrywania cennych złóż ropy naftowej. Przyłącza się do grupki biznesmenów, by zdradzić im swoje nadzwyczajne odkrycie. Musi jednak najpierw zabezpieczyć się przed ewentualną nielojalnością przyszłych partnerów, dlatego żąda, by każdy z nich opowiedział kompromitujący epizod ze swojego życia. Każdy przecież ma coś na sumieniu. Prezes celowo zatopił transportowiec z załogą, baron żądał pieniędzy od młodej dziewczyny w zamian za zwrot jej miłosnych listów, makler przywłaszczył sobie pieniądze zebrane dla ofiar powodzi. Wszyscy mają się nawzajem w garści.

Prospektor już ma wyjawic swoją tajemnicę, gdy do kawiarni wkracza ekscentryczna starsza dama, nazywana przez miejscowych Wariatką z Chaillot – mimo że cieszy się ich wielkim szacunkiem. Prezes żąda, by ją wyrzucić, ale kelner ostro oponuje: „Wariatka jest u siebie”. W końcu wszyscy zostają, zwłaszcza że Prospektor chce z tarasu obserwować śmierć swojego największego wroga, młodego inżyniera, który sprzeciwia się szukaniu ropy w Paryżu. Pewien mężczyzna podłożył w mieszkaniu inżyniera ładunek wybuchowy, który w południe powinien eksplodować. Jednak wybuch nie następuje. Zamiast tego Ratownik przynosi do kawiarni niedoszłego samobójcę, który zamierzał rzucić się z pobliskiego mostu do rzeki. Pojawia się problem. Niedoszły samobójca to jednocześnie niedoszły zamachowiec, który nie wytrzymał nerwowo i teraz gotów jest zdradzić zamiary Prospektora. Należy go jak najszybciej unieszkodliwić.

Wariatka z Chaillot staje w obronie młodego mężczyzny – Piotra. Nie zgadza się, by poszedł z Prosektorem, i usiłuje go przekonać, że życie jest piękne i nie warto się topić. Opowiada mu, jak wygląda jej dzień, pełen drobnych przyjemności i obowiązków kompletnie z innego świata. Wariatka czyta tę samą gazetę sprzed wielu lat, ceruje halki, prasuje strusie pióra, na poranny spacer stroi się w sznurowany gorset, zakłada boa, bierze lorgnon i białą parasolkę. Nie przyjmuje do wiadomości upływu czasu i żyje latami młodości. Piotr jest zachwycony. Ma jednak poważne kłopoty. Podpisał biznesmenom czek bez pokrycia i odtąd nie dają mu spokoju. Zmuszają go, by brał udział w ich zbrodniczych planach zburzenia całego Paryża. A wszystko dla ropy. I dla tego, co się z niej robi: „Nędzę. Wojnę. Brzydotę. Świat nieszczęśliwy”. Szmaciarz zdradza Wariatce prawdę,

której nie dostrzegała, żyjąc w swoim świecie: zaczęła się inwazja. Wszystkim rządzi „alfonsi”, kontrolują każdy przejaw życia i ze wszystkiego czerpią zyski. Pieniądz rządzi światem i ludzie stali się jego niewolnikami. Tylko nieliczna grupka pozostała wolna.

Wariatka nie poddaje się. Przeciwnicy są potężni, mają złoto i są chciwi, ale to jej nie przeraża. „Chciwi?” – mówi. „W takim razie są zgubieni. Bo jeżeli są chciwi, to muszą być naiwni. Gdzie się robi złe interesy? Tylko w interesach.” Wraz z przyjaciółmi z kawiarni opracowuje plan działania. Wysyła Śpiewaka po swoje przyjaciółki Konstancję (Wariatkę z Passy) i Gabrielę (Wariatkę z Saint-Sulpice). Głuchoniememu każe napisać list do wszystkich liczących się prezesów z informacją, że odnalazła w Chaillot źródła ropy. Zaprasza ich „w towarzystwie współników i akcjonariuszy” na ulicę Chaillot 21, gdzie mieszka.

Akt II opowiada o realizacji przedsięwzięcia Wariatki, która wzywa do domu robotnika kanalizacyjnego i prosi o zdradzenie dawnego sekretu. Za jedną ze ścian w jej mieszkaniu jest tajemne pomieszczenie, skąd prowadzą schody w dół. „Stopnie są tak zrobione, że łatwo się nimi schodzi, ale wrócić nimi już nie można.” Robotnik zdradza Wariatce, w jaki sposób można otworzyć ścianę.

Tymczasem nadchodzą pani Konstancja i panna Gabriela. Obie również żyją przeszłością i urojeniami. Starsze damy bezustannie się sprzeczą, ale co do jednego są zgodne – trzeba uratować świat przed władzą pieniądza. Dołącza do nich jeszcze Józefina, Wariatka z placu Zgody, która przekonuje koleżanki, że trzeba dać oskarżonym szansę obrony. W imieniu bogaczy występuje Szmaciarz: „To nie my kochamy pieniądze, to one nas kochają” – dowodzi. Przecież starają się pozbyć złota, dlatego kupują sobie drogie ubrania i piękne pałace, obsypują kochanki biżuterią.

Wina wyzyskiwaczy jest bezsporna. Kiedy przychodzą na ulicę Chaillot zważeni informacją o złożach ropy, Wariatka kieruje ich do podziemnych korytarzy bez wyjścia. W ciągu zaledwie paru chwil świat zostaje uwolniony od łajdaków, a Piotr i pomywaczka Irma wyznają sobie miłość.

EUGENE GLADSTONE O'NEILL

1888–1953

Twórca współczesnego dramatu amerykańskiego urodził się w pokoju hotelowym na Broadwayu, a pierwszych siedem lat życia spędził w hotelach i pociągach – jego ojciec, z pochodzenia Irlandczyk, był aktorem objazdowej trupy teatralnej. Rodzice nadużywali alkoholu, wzajemnie się zdradzali, matka była uzależniona od leków. Skutki tych dziecięcych traum odzywały się przez całe życie pisarza. W 1906 Eugene zaczął studia w Princeton University, ale po roku go zawieszono za pijackie wybryki, więc porzucił uczelnię. Dalszą młodość też miał burzliwą – krótko pracował w zespole ojca, potem próbował wielu innych zawodów. Przez kilka lat pływał na statkach do Afryki Południowej jako marynarz (w tym czasie walczył z depresją i alkoholizmem), był poszukiwaczem złota w Hondurasie (gdzie zachorował na malarię), robotnikiem, urzędnikiem w Buenos Aires, reporterem „The Telegraph” w Connecticut.

W 1912 u O'Neilla wykryto gruźlicę. Sześć miesięcy spędził w sanatorium, co stało się punktem zwrotnym w jego życiu. Dużo czytał – Strindberga, Ibsena, Czechowa, Wedekinda, tragików greckich oraz dzieła Nietzschego – i studiował teorię Freuda. Wspominał, że miały wtedy miejsce jego powtórne narodziny – postanowił „zostać artystą za wszelką cenę”. Kiedy wyzdrowiał, przez rok studiował teorię i historię dramatu na Uniwersytecie Harvarda i pisał jednoaktówki. W 1916 jedną z nich, *Bound East for Cardiff*, zadebiutował w eksperymentalnym zespole Provincetown Players. Cztery lata później na Broadwayu wystawiono *Beyond the Horizon* – przedstawienie cieszyło się ogromnym powodzeniem, a O'Neill dostał za swój dramat pierwszą z czterech Nagród Pulitzera. Odtąd rozpoczął się w jego życiu czas intensywnej pracy twórczej; w sumie napisał prawie sto utworów scenicznych.

Dramatopisarstwo O'Neilla ewoluowało od realizmu i naturalizmu, przez ekspresjonizm, aż po symboliczny alegoryzm. Do pierwszego nurtu zalicza się *Pożądanie w cieniu wiozów* (1924) – premiera tej klasycznej dziś sztuki została uznana za obyczajowy skandal, po przedstawieniu aresztowano nawet aktorów. Do drugiego należy *Cesarz Jones* (1920), nazywany manifestacją artystyczną ekspresjonizmu w teatrze amerykańskim. W trzecim nurcie mieści się *Żałoba przystoi Elektrze* (1931), która ma cechy sensacyjnej historii z akcentami melodramatycznymi, a przy tym jest sztuką psychologiczną i obyczajową opartą na realiach amerykańskich z czasów wojny secesyjnej. Tytuł nawiązujący do antycznej *Orestei* przywołuje na myśl inny jeszcze sens – grecki mit przedstawiony w kostiumie purytańskiej dziewiętnastowiecznej moralności pozostaje żywy i prawdziwy

również dla współczesnego widza, co można by odczytać jako trwałość ogólnoludzkiego kanonu etycznego. „Jednak niezależnie od wykorzystywanej poetyki – pisał Dariusz Kosiński – w niemal wszystkich sztukach O’Neilla można odnaleźć dążenie do stworzenia nowoczesnej odmiany tragedii, ukazującej walkę z przeznaczeniem przybierającym kształt sił psychicznych (silne wpływy psychoanalizy) lub społeczno-ekonomicznych.”

Do najbardziej znanych sztuk pisarza z lat międzywojennych – poza wymienionymi – należą nagrodzone Pulitzerem *Anna Christie* (1922) i *Dziwne interludium* (1928) oraz *Daleko od Sodomy* (jedyna komedia), *Kosmata małpa*, *Wszystkie dzieci mają skrzydła* (*Czarne getto*), *Pierwszy człowiek*.

W 1936 O’Neilla uhonorowano Literacką Nagrodą Nobla za „prawdziwość i głębię utworów dramatycznych traktujących w nowy sposób gatunek tragedii”. Nagrody nie odebrał osobiście. Do Sztokholmu przesłał tekst przemówienia, w którym napisał między innymi: „To wyróżnienie należy się nie tylko moim dzieciom, ale wszystkim moim kolegom w Ameryce; dla mnie ta Nagroda Nobla to symbol tego, że Europa uznała dojrzałość amerykańskiego teatru”. Ostatnich kilkanaście lat życia pisarza było męczarnią – pił, cierpiał na wyniszczającą chorobę neurologiczną, odizolował się od ludzi. Dużo wtedy pisał, choć sporo utworów zniszczył. W tym czasie powstały dramaty uznawane za najwybitniejsze w twórczości O’Neilla: *Przyjdzie na pewno* (1940), autobiograficzny *Zmierzch długiego dnia* (napisany w 1941, opublikowany i wystawiony trzy lata po śmierci pisarza, nagrodzony pośmiertnie Pulitzerem), *Księżyc świeci nieszczęśliwym* (1943, opublikowany w 1952, wystawiony w 1957) – nazwany sequelem *Zmierzchu*. Na ich skrajnie pesymistyczny klimat miała z pewnością wpływ choroba pisarza, świadomość nieuchronnego przemijania. Wszystkie postaci tych dramatów łączy jedno: „Każda żyje po swoim własnym upadku, jak gdyby wstecz, rozpamiętując przeszłość, to znaczy jedyną pozostałą im iluzję życia” – pisała Krystyna Przybylska.

W 1958 Delbert Man nakręcił film na podstawie *Pożądania w cieniu więzów* (z Sophią Loren i Anthonym Perkinsem); w 1962 Sidney Lumet wyreżyserował *Zmierzch długiego dnia* z Katharine Hepburn; w 1973 powstał film Johna Frankenheimera według dramatu *Przyjdzie na pewno* – rolę Hickeya zagrał Lee Marvin.

Wybrana bibliografia:

Eugene O’Neill *Zmierzch długiego dnia*, [w:] *Współczesny dramat amerykański*, t. I, PIW, Warszawa 1967. *Teatr* (m.in. *Cesarz Jones*, *Pożądanie w cieniu więzów*, *I śmiał się łazarz*, *Żałoba przystoi Elektrze*, *Daleko od Sodomy*, *Przyjdzie na pewno*), przeł. Kazimierz Piotrowski, Maciej Słomczyński, Bronisław Zieliński, PIW, Warszawa 1973.

Krystyna Przybylska *O'Neill, zbuntowany naturalista*, „Dialog” nr 5/1970. Halina Filipowicz-Findlay *Eugene O'Neill*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975. Tavel Ronald *Też mi kanon!*, Arthur Miller, Eugene O'Neill; „Dialog” nr 12/1997. *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. I, red. Agnieszka Salska, Universitas, Kraków 2003.

<http://www.gradesaver.com/author/eugene-oneill/>

POŻĄDANIE W CIENIU WIAZÓW

Desire Under the Elms

sztuka w trzech częściach

Przekład: Kazimierz Piotrowski.

Obsada: 8 ról męskich, 2 kobiece, sąsiedzi.

Premiera: Nowy Jork 1924. Premiera polska: Lwów 1926 (*Żądza*).

Dwaj bracia, Symeon i Piotr, wracają utrudzeni po całym dniu pracy na polu. W domu czeka na nich najmłodszy przyrodni brat Eben. Całe życie harowali na kamienistej ziemi jak w jarzmie prowadzeni twardą ręką ojca. Wszyscy trzej synowie nienawidzą go – za bezwzględność, chciwość i okrucieństwo, z jakim traktował swoje obie żony. Starsi mają tego dość, chcą się uwolnić spod jego bata, są gotowi porzucić farmę i szukać szczęścia w Kalifornii, o której powiadają, że „wyoruje się tam z ziemi złoto”. Eben nie chce porzucić dziedzictwa swojej matki, która śmiercią przypłaciła pracę ponad siły. Woli pozostać i walczyć o schedę.

Miesiąc temu ich ojciec, stary Cabot, niespodziewanie zaprzął kobyłkę do bryczki i odjechał – nikt nie wie dokąd. Jak grom spada więc na nich wiadomość, że ojciec wraca do domu z nową żoną – całkiem jeszcze młodą i niebrzydką. Eben proponuje braciom układ. Jeśli wyjadą i zrzekną się praw do farmy, odda im wszystkie pieniądze, które ojciec przez lata z niej wycisnął, nie dzieląc się z synami nawet centem. Przed śmiercią matka zdradziła Ebenowi, gdzie stary je ukrył.

Symeon i Piotr decydują się na wyjazd. Mijając na podwórzu powracającego ojca, obrzucają go wyzwiskami. Nareszcie czują się wolni.

Cabot, mimo swoich siedemdziesięciu pięciu lat, jest krzepki i zdrowy. Jednak od początku jest jasne, że trzydziestopięcioletnia Abbie nie wyszła za niego za mąż z miłości. Pragnie mieć swój dom – własną kuchnię, sypialnię, naczynia, poślubiłaby nawet diabła, nie tylko starego dziada. Od początku między Abbie a Ebenem iskrzy – stają ze sobą do śmiertelnej walki o farmę. Abbie wie, że ma w tej potyczce przewagę, zwłaszcza jeśli urodzi Cabotowi syna. Wkrótce jednak sytuacja się zmienia, w młodych gotuje się krew i wzajemną niechęć zastępuje pożądanie. Ogarnia ich szaleństwo miłości, w której zwłaszcza Abbie zatracą się bez reszty.

Mija niespełna rok. W domu Cabotów gra muzyka, sąsiedzi piją i tańczą. Świętują narodziny dziecka. Stary jest dumny z siebie, nie dochodzą do niego drwiny, puszcza mimo uszu złośliwe aluzje. Kiedy spotyka syna na podwórzu, sprowokowany przez niego, odkrywa mu intrygę Abbie, która urodziła dziecko po to, by zagarnąć dla siebie całą farmę i pozbyć się pasierba – najpierw wykorzystać go jako woła roboczego, a potem przegonić. Eben wpada w szal, grozi, że zabije macochę, zaczyna szarpać się z ojcem.

Po tym incydencie chłopak odsuwa się od kochanki. Nie wierzy w jej zapewnienia o miłości, czuje się zdradzony i oszukany. Jego złość skupia się na dziecku, z którego niedawno jeszcze tak się cieszył. Abbie, by dowieść swoich uczuć i odzyskać Ebena, decyduje się na straszny czyn – dusi dziecko poduszką, żeby ukochany nie miał wątpliwości co do jej intencji. Eben sprowadza szeryfa, by zabrał dzieciobójczynię, ale w ostatniej chwili dociera do niego, że przyczynił się do tej tragedii. Postanawia wziąć część winy na siebie. Szeryf wyprowadza ich oboje, a stary Cabot jak co dzień idzie zagonić bydło do obory.

ŻAŁOBA PRZYSTOI ELEKTRZE

Mourning Becomes Electra

trylogia

Przekład: Kazimierz Piotrowski.

Obsada: 13 ról i epizodów męskich, 7 kobiecych.

Premiera: Nowy Jork 1931. Premiera polska: Kraków 1962.

AKT I. Powrót. Generał Ezra Mannon, patriarcha rodu, wraca do domu po zwycięskiej wojnie Północy z Południem, stęskniony i zakochany w swojej żonie, cudzoziemce Christine. Piękna Christine nie odwzajemnia tego uczucia, czuje się obco w ponurej rezydencji, której portyk wygląda „jak źle dobrana biała maska”. Ludzie szanują bogatą rodzinę Mannonów i obowiązujące w niej surowe zasady, choć jej przedstawiciele są dumni i nieprzystępni, a dom zyskał miano „świątyni nienawiści”. Przed laty ojciec rodu wybudował go na gruzach dawnej posesji, którą zmiotł z powierzchni ziemi, ponieważ w jej murach rozegrała się haniebna historia miłości jego młodszego brata. Po skandalicznym romansie ożenił się on z guwernantką Francuzką, za co został wypędzony i pozbawiony majątku. Potem rozpił się i popełnił samobójstwo. Jego żona zmarła w nędzy, Ezra jej nie pomógł, choć o to prosiła.

Syn z tego związku używa nazwiska Adam Brant, jest kapitanem żeglugi i żyje myślą o zemście. Podczas nieobecności generała uwiódł Christine; połączyła ich nie tylko miłość, ale też wspólna nienawiść do Mannonów.

Związek matki odkryła córka Lavinia, posępna dziewczyna bez wdzięku, zawsze ubrana na czarno, która z całego serca kocha ojca. Zapowiada matce, że doniesie o jej zdradzie, jeżeli natychmiast nie zerwie z Brantem. Kapitan wszedł do tego domu pod pretekstem starań o rękę Lavinii, zdobył jej przychyłność dzięki fizycznemu podobieństwu do Mannonów i dzięki swoim opowieściom o Wyspach Błogosławionych na dalekich południowych morzach. Żona generała – postawiona przez córkę w sytuacji bez wyjścia, gdyż miłość do Adama to jedyna rzecz, która trzyma ją przy życiu – decyduje się na otrucie męża. Jego śmierć ma wyglądać na atak serca.

Ezra wyznawał ponurą filozofię Mannonów: „Życie było dla nich umieraniem. Urodzić się znaczyło zacząć umierać. Śmierć mieli we krwi”. A jednak w swojej ostatniej godzinie Ezra zdradził i wskazał Christine jako zabójczynię. Gest ten widziała tylko Lavinia. Woła do matki: „Odpowiesz mi za tę zbrodnię! Znajdę karę na ciebie!”.

AKT II. Ścigani. Ezra przeżył całą krwawą wojnę i zmarł w pierwszą noc po powrocie do domu. Dziwna to historia; ludzie mówią, że fatum prześladuje rodzinę Mannonów: „pycha wyprzedza upadek, nadejdzie dzień, gdy Bóg upokorzy ich grzeszną dumę”. Młody Orin wraca do domu już po śmierci ojca. Christine obdarcza go bezmiarem miłości macierzyńskiej i uważa za wyłącznie swojego syna, tak jak Lavinie uważa za córkę Ezry. Orin wbrew woli matki wystano na front, gdzie był ranny w głowę i przeszedł zapalenie mózgu. To jeszcze wzmogło nienawiść Christine do rodziny. Młody człowiek na wojnie „przekonał się, że śmierć ma w sobie coś niepoważnego, jest śmieszna”. Miał wrażenie, że żołnierz zabija wciąż tego samego człowieka, a w końcu okazuje się, że tym człowiekiem jest właśnie on sam. Między dwiema kobietami rozpoczyna się okrutna i bezwzględna walka o uczucia młodzieńca. Christine mówi mu całą prawdę, tyle tylko, że przedstawia ją jako niepoczytalne wymysły Lavinii, zrodzone z jej niechęci do matki i opętanej miłości do Ezry, który nienawidził syna, zazdrosny o miłość Christine. Orin nie jest pewny słów matki, choć kocha ją tak, że gotów byłby wybaczyć wszystko. Z wyjątkiem jednego – zdrady z obcym mężczyzną. Ten właśnie motyw postanawia wygrać Lavinia. Aby przekonać brata, prowadzi go nocą na statek zakotwiczony w porcie, gdzie Christine spotyka się z kochankiem, który dostarczył jej skrytobójczą truciznę, a teraz planują wspólną ucieczkę na Wyspy Błogosławione. Orin obserwuje z ukrycia scenę miłosną, a po odejściu matki kilkakrotnie strzela do Adama Branta. Potem pochyla się nad zabitym i dostrzega w twarzy stryja podobieństwo rodzinne: do swojego ojca, do siebie samego. „Może popełniłem samobójstwo – mówi – los zadrwił sobie ze mnie.” Cała sprawa zostaje zatajona: policja sądzi, że była to zbrodnia rabunkowa. Tylko matce Orin wyznaje wszystko.

Christine wie już, „iż los wiąże życie człowieka w okrutny węzeł z życiem innych, aż jedno zatruwa drugie na śmierć”. Na próżno syn błaga o przebaczenie. Christine, z twarzą przypominającą martwą maskę, wchodzi do domu. Lavinia, urywanym głosem, woła: „Mamo! Co ty chcesz zrobić? Możesz żyć!”. Potem jednak dodaje nieugięcie: „To jest sprawiedliwość” – i sztywno wyprostowana wysłuchuje samobójczego wystrzału. Na słowa przerażonego Orina: „Ja ją zamordowałem” – odpowiada: „Cicho! Ja ci zostałam. Kocham cię. Pomogę ci zapomnieć.”

AKT III. Przekłęci. Lavinia zdołała wmówić ludziom, że Christine zabiła się z żalu po mężu. Rodzeństwo wróciło do domu Mannonów po rocznej podróży na rajskie południowe wyspy. Dziewczyna wypiękniała, przypomina teraz matkę, ubiera się w jej ulubione kolory. Ona, która dawniej „nienawidziła miłości”, po przeżyciach na szczęśliwych i radosnych wyspach poczuła się wyzwolona, zrozumiała, że „tylko miłość jest piękna”.

Podobnie jak niegdyś Christine, tak teraz Lavinia usiłuje popchnąć Orina w ramiona młodej panny z sąsiedztwa, Hazel. Sama pragnie połączyć się z jej bratem Piotrem, który od dawna ją kochał. Chciałaby zapomnieć o przeszłości, mieć dzieci i wychować je tak, by nigdy nie opętała ich nienawiść. Orin wrócił z podróży w zupełnie innym stanie ducha. Zewnętrznie upodobił się do ojca. I nigdy nie zapomina, że „matka odeszła na zawsze! Już nigdy mu nie przebaczy!”. Na próżno siostra z naciskiem tłumaczy: „uczyniła to z własnej, nieprzymuszonej woli! Był to akt sprawiedliwości”. Orin sądzi, że ciąży na nich przekleństwo losu i żadne z nich dwojga nie ma już prawa do szczęścia. „Ja zająłem teraz miejsce ojca, a ty – matki, czy tego nie widzisz?” – woła do Lavinii. Nie chce jej związku z Piotrem, jest o nią tak zazdrosny jak niegdyś o matkę. Namawia ją, by oskarżyli się sami i ponieśli karę, a gdy siostra z wściekłością odrzuca tę myśl, grozi jej ujawnieniem manuskryptu, w którym opisał historię nieszczęść i zbrodni rodzinnych. Jedynym wyjściem dla Lavinii staje się śmierć brata. Nienawistnym wybuchem: „Życzę ci śmierci! Jesteś zbyt podły, aby żyć! Sam byś się zabił, gdybyś nie był tchórzem!” – doprowadza go do samobójczego strzału.

Teraz Lavinia wyrzeka się łączności z losem Mannonów: „jestem córką mojej matki, nie jedną z was! Na przekór wam będę żyła!”. Ale fatum rodzinne nie dokończyło jeszcze swojego dzieła. Hazel domyśliła się powodów śmierci Orina i nie dopuści, by sprawczyni zła wyszła za mąż za jej brata, choć dodaje: „Wiem, że cierpisz, Vinnie... niech ci Bóg przebaczy”. „Mam nadzieję, że jest gdzieś piekło dla ludzi dobrych” – odpowiada gorzko Lavinia. Zrozumiała, że umarli nigdy nie opuszczają żywych. Na schodach prowadzących do ponurej rezydencji przypominającej pogańską świątynię decyduje ostatecznie: „Jestem ostatnią z Mannonów. Muszę ukarać się sama. Nigdy stąd nie wyjdę. Będę żyła sama ze zmarłymi, strzegła ich tajemnic. Trzeba zamknąć wszystkie okiennice”.

Wydarzenia komentuje Chór złożony z okolicznych ludzi z przewodnikiem Sethem – starcem o siwych włosach, ogrodnikiem i zaufanym Mannonów. Jego smętna i pełna tęsknoty marynarska pieśń o porzuconej rzece Shenandoah to motyw przewodni tragedii.

PRZYJDZIE NA PEWNO

The Iceman Cometh

sztuka w czterech aktach

Przekład: Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński.

Obsada: 16 ról i epizodów męskich, 3 kobiece.

Premiera: Nowy Jork 1946. Premiera polska: Warszawa 1976.

Krystyna Przybylska, autorka rozprawy o O’Neillu („Dialog” nr 5/1970), tak opowiada treść sztuki:

„Czas trwania akcji jest ograniczony do jednego dnia, nocy i wczesnego poranka. (...) Miejscem akcji jest knajpa – pensjonat najgorszego rzędu (przy czym właściciel nazwany jest ironicznie Harry Hope, czyli Nadzieja) gdzieś na przedmieściach Nowego Jorku. Bywalcy, a raczej stali mieszkańcy tego pensjonatu-piekła to wyselekcjonowana przez autora rodzina zróżnicowana psychologicznie, etnicznie oraz zawodowo. Znajdujemy tu więc barmana, policjanta, byłego studenta i innych, a choć sztuka jest właściwie obsadzona przez samych mężczyzn, pojawiają się też dziewczyny uliczne. Podczas doby, która wyraża ich życie, postaci dobrowolnie uwięzione w ciemnym i ponurym lochu, brudne, nieogolone i w łachmanach, piją, trzeźwieją, mającą po przepiciu i znowu piją. Przez cały czas trwania akcji nikt nie wychodzi: jedyny spacer kończy się szybkim zawróceniem z drogi przed dotarciem do rogu ulicy, a jedyna ucieczka to samobójcze rzucenie się z okna. Dialog jest brutalny, zastępowany najczęściej małpim wyciem, szczerzeniem zębów, groźbami, przekleństwami i przechwałkami. W tę niesamowitą grupę ludzką wprowadzone są jeszcze dwie postacie inteligentów – rezonerów związanych wspólnotą dawnych przewinień i powiązanych ze sobą rolami sędziego i winowajcy. Sędzia Larry, alter ego autora, prawie dosłownie dokonuje egzekucji na młodym Parritcie, prowokując go do samobójstwa, które zresztą odbywa się jakby na marginesie akcji, prawie niezauważalne. Życie świata zewnętrznego jest porcjowane nieszczęśnikom dwa razy do roku w formie wizyt komiwojażera Hickleya, postaci, która przynosi odprężenie. Wszystkie postacie (...) łączy jedna sprawa: każda żyje po swoim własnym upadku, jak gdyby wstecz, rozpamiętując przeszłość, to znaczy jedyną pozostałą im iluzję życia. Egzystować znaczy tu oszukiwać się. Kolejne przybycie Hickleya przypadające na przedstawioną

w dramacie przykładową dobę życia pensjonariuszy, rozbija chwilowo jedność rodzinną kolektywu. Hickley chce nawrócić swych przyjaciół na prawdę, opowiadając im historię swego małżeństwa, w którym prawdą okazało się zamordowanie niekochanej przez niego żony. Na jakiś czas alkohol przestaje smakować rozbitkom, ich stan przyjemnej nieświadomości zostaje zakłócony, a poczucie pijackiej wspólnoty zlikwidowane. Aby wycofać się z tej przykrej misji, Hickley musi udawać wariata i dać się aresztować. To przywraca smak wódce i pozwala na utrzymanie status quo”.

WŁADIMIR WŁADIMIROWICZ MAJAKOWSKI

(Włodzimierz Majakowski)

1893–1930

Rosyjski poeta, dramatopisarz, rysownik. Rozpoczął jako zbuntowany futurysta, żądny zmian w sztuce i w społeczeństwie – od tej formacji wzięt niechęć do liryzmu, dynamizm, brutalność i dosadność wyrazu. Nie przewidział, że zwycięski komunizm krzywym okiem będzie spoglądał na jego „inteligentkie zabawy” z językiem i formą. Dzięki poematom sławiącym rewolucję październikową stał się pupilem władzy, gdy jednak zaczął zmierzać (zwłaszcza w dramatach) w kierunku groteski i satyry, jego pozycja się zachwiała. Popełnił samobójstwo w przededniu wielkiego terroru stalinowskiego, którego pewnie stałby się jedną z ofiar.

Przyszedł na świat w Gruzji w miejscowości Bagdadi. Już jako nastolatek brał udział w nielegalnych wiecach, demonstracjach i śpiewaniu rewolucyjnych pieśni. Kiedy w 1906 zmarł jego ojciec, rodzina przeniosła się do Moskwy, a Włodzimierz wdał się w nielegalną działalność rewolucyjną. Miał czternaście lat, gdy wstąpił do Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji, która wykorzystywała go jako posłańca i dystrybutora ulotek.

W 1908 został najpierw wyrzucony ze szkoły, a potem przyłapany z „bibułą” i na miesiąc aresztowany. W następnym roku trafił dwukrotnie do więzienia, gdzie stał się utrapieniem strażników. W raporcie pisali: „Włodzimierz Majakowski podburza więźniów, swoim zachowaniem zachęcając ich do nieposłuszeństwa. Domaga się dostępu do wszystkich cel, uzurpując sobie prawo do występowania w imieniu innych; gdy wypuszczany jest z celi do toalety, spaceruje sobie po korytarzach w górę i w dół”. Odsyłany z więzienia do więzienia, trafił do pojedynczej celi na Butyrkach, gdzie spędził jedenaście miesięcy. Miał zaledwie szesnaście lat.

Na pewien czas porzucił politykę dla sztuki, podejmując studia w Moskiewskim Instytucie Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Spotkał tam człowieka, który okazał się jego mężem opatrznociowym. Dawid Burluk wprowadził go w świat nowoczesnego malarstwa i poezji, jako pierwszy zachwycił się jego wierszami. W grudniu 1912 Majakowski, Burluk, Chlebnikow i Kruczennych opublikowali manifest futurystyczny *Policzek smakowi powszechnemu*. Żądali w nim między innymi wyrzucenia „za burtę literatury” Tołstoja i Puszkina; Błoka, Gorkiego i Bunina uznali za pisarzy mało znaczących i „niekoniecznych”. Wkrótce futuryści ruszyli w podróż po guberniach, by szerzyć swoje literackie idee. Majakowski był gwiazdą tych spotkań. Nie tylko deklamował, był też wspnianym, dowcipnym dyskutantem. Po powrocie wystawił w petersburskim teatrze Lunapark swoją pierwszą sztukę zatytułowaną *Włodzimierz Majakowski – tragedia* (1913). Składała się z monologów poświęconych poetom – adorowanym i przeklętym zarazem. Tuż przed premierą aktorzy wycofali się z przedsięwzięcia zaniepokojeni pogłoskami, że z widowni podczas przedstawienia posypią się w ich kierunku zgniłe jabłka i śledzie. Z pomocą przyszli Majakowskiemu koledzy studenci. Rzeczywiście, publiczność z kpina odniosła się do patetycznych recytacji autora (grał główną rolę), nawet końcowa wizja poety kładącego się na szynach i czekającego, aż pociąg go zabije, nie wywołała oczekiwanego wzruszenia.

Pierwszy znaczący poemat Majakowskiego *Obłok w spodniach* ukazał się podczas I wojny światowej (1915). Był to dla poety znamienity rok także z innego powodu – latem poznał Lilę Brik, miłość swojego życia, i jej męża Osipa, który akceptował ten związek; przez długi czas mieszkali we trójkę.

Na wieść o rozruchach w 1917 roku Majakowski ruszył do Piotrogradu, gdzie był świadkiem zdobycia Pałacu Zimowego. „Wszedł w rewolucję – pisał jego biograf Wiktor Szkłowski – tak jakby wchodził do własnego domu”. Dla rewolucji tworzył propagandowe slogany, rysował plakaty, wciąż jednak upierał się, że nowe czasy wymagają nowej sztuki. W latach dwudziestych był współwydawcą pisma „Lef” (Lewy Front Sztuki).

W pierwszą rocznicę bolszewickiego przewrotu Wsiewołod Meyerhold wyreżyserował kolejną sztukę Majakowskiego – „heroiczny, epiczny i satyryczny obraz naszej epoki” *Misterium buffo*. Kolejne premiery (1920, 1921) wzbogaciły o występy akrobatów i iluzjonistów – na scenie pojawiało się prawie trzystu pięćdziesięciu wykonawców.

W latach dwudziestych poeta dużo podróżował po Europie, a także po świecie. Odwiedził Berlin i Paryż, gdzie spotkał się z Cocteau, Picassem, Braque’em i Légerem oraz wziął udział w pogrzebie Prousta. W 1925 popłynął na Kubę, a potem do Meksyku i USA. Odwiedził Nowy Jork, Chicago, Detroit i Filadelfię, wygłaszając odczyty, recytując, a nawet biorąc udział w robotniczych pikietach.

Do pisania dla sceny Majakowski wrócił *Pluskwą* (1928), satyrą na „wypaczenia” w czasach NEP-u. Wystawił ją w swoim moskiewskim teatrze Wsiewołod Meyerhold. Bohater sztuki Prisyppkin porzuca ideały rewolucji i z robotnika zmienia się w ohydneho „filistra”. Zostaje przypadkowo zahibernowany, a po pół wieku odmrożony. W tym czasie dzięki komunizmowi świat stał się idealny, ale starania, by Prisyppkin stał się człowiekiem przyszłości, kończą się niepowodzeniem; zostaje więc umieszczony w zoo nie jako *homo sapiens*, ale jako okaz pasożyta *mieszcuchus vulgaris*. W *Pluskwie* mamy też jednak ironiczny dystans – zauważa Katarzyna Osińska. – Majakowski pokazuje Prisyppkina „jako wroga potencjalnego, pozbawionego możliwości szerszego oddziaływania. W miarę upływu czasu postać przestała się zresztą wydawać jednoznacznie negatywna, co podkreśliły niektóre inscenizacje sztuki, o wiele gorsze skojarzenia zaczęły budzić ów sterylny, oczyszczony z «reliktów przeszłości» świat”.

Rok po *Pluskwie* powstała *Łaźnia*, nosząca podtytuł „dramat w sześciu aktach z cyrkiem i fajerwerkiem”. Myje się w niej, a właściwie pierze (wedle słów autora) biurokratów – zarówno partyjnych, jak i państwowych. Łaźnia ostrzej atakowała wysokich urzędników, którzy nie byli już „reliktami przeszłości”, ale „biurokratami groźnymi, bo nietykalnymi”. Majakowski ukazał „świat podzielony, tym razem na partyjne doły i partyjną urzędniczą górę” (Katarzyna Osińska). Petersburska prapremiera *Łaźni* (1930) okazała się katastrofą. Niewiele lepiej przyjęto przedstawienie wyreżyserowane przez Meyerholda w Moskwie. Publiczność była chłodna, opinie krytyków napastliwe. Bengt Jangfeldt, autor najnowszej biografii Majakowskiego przytacza niektóre z nich: obraz radzieckiego państwa uznano za „szyderczy”, postaci za „nierzeczywiste”, sztukę za „pozbawioną konkretnych treści klasowych” i niemającą nic wspólnego z „faktyczną, socjalistyczną rzeczywistością”. Nie pomogło nawet przystąpienie Majakowskiego w lutym 1930 do RAPP – Zrzeszenia Pisarzy Proletariackich, które uznawało, że literatura radziecka ma stać się politycznym „orężem partii”. *Łaźnię* szybko wycofano z repertuaru, wróciła na sceny – podobnie jak pozostałe dramaty Majakowskiego – dopiero po śmierci Stalina.

W ostatnich miesiącach życia poeta pracował nad projektem teatralnym *Moskwa płonie* napisanym dla moskiewskiego cyrku. Zawierał on stylizowane sceny z rewolucji 1905, ale ani akcja, ani historyczna wierność nie odgrywały w nim większej roli. Był natomiast car martwiący się, że ma zbyt krótkie spodnie, klauni i fajerwerki. Premiera odbyła się w zaplanowanym terminie – 21 kwietnia. Bez Majakowskiego. W dniu 14 kwietnia 1930 roku poeta strzelił sobie w serce. Przypuszczano, że został zamordowany na rozkaz Stalina, a choć okazało się to nieprawdą, nagonka władz na pisarza była zapewne jedną z przyczyn popełnienia przez niego samobójstwa.

Do *Pluskwy* Majakowskiego nawiązał Tadeusz Słobodzianek w sztuce *Sen pluskwy* (2000), której akcja zaczyna się w moskiewskim zoo. Na jednej z klatek widać napisy *Burżujus vulgaris* i *Pluskwa normalis* – to dawni i obecni bohaterowie. Nastąpiły nowe czasy, ZSRR rozwiązano, „jest wolność jak w Ameryce”. Dyrektor Zoo otwiera klatkę i wypuszcza Prisypkina na spacer po współczesnej Moskwie.

Pluskwa w warszawskim Teatrze Narodowym (1975) była ostatnią inscenizacją Konrada Swinarskiego przed jego tragiczną śmiercią w katastrofie lotniczej. Spektakl z Tadeuszem Łomnickim w roli Prisypkina był wtedy w fazie prób generalnych – premiera odbyła się po śmierci reżysera.

Wybrana bibliografia:

Włodzimierz Majakowski *Utwory sceniczne. Proza (m.in. Misterium-buffo, Pluskwa, Łażnia)*, przeł. Seweryn Pollak, Anatol Stern, Adam Ważyk i in., Czytelnik, Warszawa 1959. *Pluskwa, Łażnia*, przeł. Seweryn Pollak, Artur Sandauer, Czytelnik, Warszawa 1985.

Wiktor Woroszyłski *Życie Majakowskiego*, PIW, Warszawa 1965. Edward Balcerzan *Włodzimierz Majakowski*, Czytelnik, Warszawa 1984. *Włodzimierz Majakowski i jego czasy*, red. Wiesława Olbrych, Jerzy Szokalski, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1995. Andriej Płatonow *Rozmyślania o Majakowskim*, przeł. Joanna Rachon, „Literatura na Świecie” nr 7/1996. Bengt Jangfeldt *Majakowski. Stawką było życie*, przeł. Wojciech Wygaś, W.A.B., Warszawa 2010.

PLUSKWA

Kłopot

feeryczna komedia w dziewięciu obrazach

Przekład: Seweryn Pollak.

Obsada: 23 role i epizody męskie, 6 ról i epizodów kobiecych oraz przekupnie, strażacy, reporterzy, gazeciarze, staruszkowie, dzieci, pracownicy.

Premiera: Moskwa 1929. Premiera polska: Kielce 1955.

Według Majakowskiego, zadaniem tej publicystycznej, problemowej i tendencyjnej komedii miało być zdemaskowanie ówczesnego filisterstwa (1928 rok – okres NEP-u). A oto streszczenie sztuki napisane przez samego autora:

„1. Prisyppkin i Bajan za pieniądze mamusi Renesans kupują na przyszłe czerwone wesele czerwoną szynkę, butelki z czerwoną główką i czerwone dodatki.

2. Młodzieżowy hotel robotniczy roztrząsa ucieczkę Prisyppkina z okopów trudnego życia i po samobójczym wystrzale Zoi Bieriozki, która kocha Prisyppkina, wywala «narzeczonego», który z trzaskiem odrywa się od swojej klasy.

3. «Zjeżdżały do Zagsu tramwaje. / Tam ślub się odbywał wspaniały». Wesele Prisyppkina z Elzewirą Renesans, manikiurzystką, która obcięła była prisypkinowskie pazury.

4. Pożar unicestwia wszystkie występujące osoby. Z żywych – nikt nie zostaje. Z trupów – jednego brak; sądząc z nieznalesienia, spalił się detalicznie. Konkluzja: «Towarzysze / wódka – / to jad przeklęty. / Przez pijanych / Republika / spłonie ze szczętem».

5. Mija dziesięć pięćolatek budownictwa i walki o kulturę. Trup nie spłonął dokumentnie. Prisyppkina, całego i zamarzonego w ulewie strażackiej wody, znaleziono w dawnej piwnicy. Cała federacja przez mechaniczne głosowanie postanowiła go wskrzesić.

6. Ssaka odmrożono wraz z piękną okazałą pluskwą typu 1928 rok. «Automatony» i całe otoczenie złamały Prisyppkina, który pada na ręce dawnej samobójczyni, dziś zdrowej, lecz postarzałej o pięćdziesiąt lat Zoi Bieriozki.

7. Reporter opowiada o panującej w mieście strasznej «potrójnej» epidemii. Robotnicy, produkujący piwo w celu ułatwienia Prisyppkinowi trudnego przejścia w kulturalne czasy, masowo idą do szpitala, porażeni spróbowanym przy okazji alkoholem. Nawet psy w domu nie szczekają i nie biegają, ciągle tylko «służą», stojąc na tylnych łapach. O dziewczętach nie ma nawet co mówić: są dotknięte paroksyzmem czułościowego zadurzenia.

W mieście odbywa się polowanie na nieznanego owada – pluskwa *normalis* – wykrytego przypadkiem jako czarny punkcik na białej ścianie i po długich obławach umieszczonego w szkatułce dyrektora ogrodu zoologicznego.

8. Wszystkie starania, żeby uczynić z Prisyppkina człowieka przyszłości, kończą się niepowodzeniem. Lekarze wyrzekają się opieki nad tym stworzeniem tchnącym alkoholem. Owo stworzenie brzydzi się szklaną czystością. Stworzenie protestuje przeciw temu, że je odmrożono, aby potem zasuszyć. Stworzenie odrzuca proponowane mu rozrywki w rodzaju książki Mussoliniego *Listy z wygnania*. Doprowadzone do ostatecznej rozpaczli stworzenie nabiera różowego humoru dopiero po przeczytaniu ogłoszenia ogrodu zoologicznego, który poszukuje człokształtnego osobnika do codziennych ukąszeń i do utrzymywania nowo nabytego owada w normalnych zwierzęcych warunkach... I nawet Bieriozkinę ogarnia zdumienie, że pięćdziesiąt lat temu o mało nie odebrała sobie życia przez takie plugastwo.

9. Na otwarcie zoo zeszło się całe miasto. Odśtania się klatka z dwoma eksponatami: z *pluskwą normalis* i o mało nie uznanym za *homo sapiens*, a nawet za jego wyższą odmianę – robotnika – Prisyppkinem, który po zbadaniu cech mimikry okazał się nie człowiekiem, ale zwyczajnym *mieszczuchus vulgaris*. Dyrektor ogrodu zoologicznego demonstruje eksponat zgromadzonym ojcom miasta,

a chętny do pokazywania swoich sztuk – niby-ludzkich manier i mowy – Prisypkin nagle zatrzymuje wzrok na widowni i w dzikim, radosnym zdumieniu, oburzony na samotne więzienie, wzywa do klatki nie wiadomo kiedy odmrożonych, jak dwie krople wody podobnych do niego widzów.

ŁAŻNIA

Bania

dramat w sześciu aktach z cyrkiem i fajerwerkiem

Przekład: Artur Sandauer.

Obsada: 16 ról męskich, 4 role kobiece oraz petenci i tłum kancelistów.

Premiera: Leningrad 1930. Premiera polska: Łódź 1954.

AKT I. Wynalazca Czudakow odkrył wehikuł czasu. Jego druh Welocypedkin wiwatuje: „Znaczy, żeśmy wykończyli Szwajcarów. Ale nie chodzi już o to, że zegarki będą niepotrzebne”. Sprawa jest poważniejsza: za pomocą maszyny można sprawić, że czas przystanie lub też pomknie w dowolnym kierunku i z dowolną szybkością. Można więc będzie przedłużać do woli chwilę szczęścia, a lata nieszczęść przepuścić cwałem. Można będzie skrócić do paru sekund nudną mowę na otwarcie Państwowej Akademii Sztuk Naukowych. Jest i małe „ale”. Na przeprowadzenie ostatecznych doświadczeń potrzeba pieniędzy. Nie ma ich Czudakow ani jego towarzysze. Na szczęście zjawia się Mister Keatch, podróżujący filatelista, zainteresowany fabrykami chemicznymi, lotnictwem i sztuką w kraju gospodarzy. Jest gotów kupić wynalazek, podpatruje, a nawet notuje jego szczegóły techniczne. Welocypedkin wykrada jednak Keatchowi z kieszeni cenne zapiski i wypycha go za drzwi ku oburzeniu towarzyszącej mu świty: byłego w świecie Iwana Iwanowicza, tłumaczki Madame Mezaliansowej, towarzysza Momentalnikowa, współpracownika prasy przed- i porewolucyjnej, który teraz jest robotnikiem, jako że „lepiej umrzeć pod czerwonym sztandarem niż pod płótem”. Pieniądze daje w końcu, z pominięciem drogi urzędowej, buchalter Noczkin. Maszyna czasu dostarcza telegram – z nieznannej krainy przyszłości ma przybyć na Ziemię wysłannik.

AKT II. Przed wejściem do gabinetu Naczdyrdupsa (Naczelnego Dyrektora do Uzgadniania Pewnych Spraw) Pobiedonosikowa czuwa nieubłagany Optymistenko. Wie, że każdą sprawę można „powiązać i uzgodnić”, ale petenci na próżno proszą o ich załatwienie. W każdym przypadku znajduje biurokratyczną przeszkodę i odmawia. Przeganie też Czudakowa i Welocypedkina obawiających się, że wehikuł czasu może eksplodować ze straszliwą siłą. Pod opieką takiego sekretarza Naczdyrdups bez przeszkód oddaje się urzędowaniu: telefonicznie dowiadyuje

się, jakie wpływy mają koledzy dygnitarze, wyrzuca z pracy ludzi, którzy mu się sprzeciwili, i konferuje o sztuce ze swoim podręcznym artystą malarzem Belwodońskim. „Znacie Michel Angelo?” – pyta malarz. – „Nie znam, a on mnie zna?” – dziwi się dyrektor. – „Nie wiem... To też artysta!” – „Aha! No to powinien by znać. Wiecie, artystów jest wielu, a Naczdyrdups jeden.”

AKT III. Akcja przenosi się do teatru, gdzie właśnie grana jest *Łażnia*. Dzieje się ona w naszej rzeczywistości, a publiczność to osoby, które oglądamy sportretowane na scenie. Sam Pobiedonosikow chwali przedstawienie półgębkiem: „Nieźle, nieźle! Bystro podchwycone”, ale zarazem zauważa, że takich ludzi u nas się nie spotyka. „To nierealistyczne. Trzeba by przerobić, złagodzić, upoetyzować. Przecież należy pokazywać i pozytywne strony naszej rzeczywistości”. W zachwyt wprowadza go zaimprovizowany naprędce przez Reżysera symboliczny obraz „Zdychający efektownie kapitał”. „Oto prawdziwa sztuka zrozumiała dla mnie i dla mas” – cieszy się Naczdyrdups. Sjęstę artystyczną przerywa wtargnięcie do teatru Welocypedkina żądającego załatwienia sprawy wynalazku. Dygnitarz nie chce o tym słyszeć – właśnie rozpoczął urlop, ma zamiar wyjechać w góry. Iwan Iwanowicz wtóruje: „Trzeba dbać o zdrowie starych działaczy, póki są jeszcze młodzi”.

AKT IV. W domu Pobiedonosikowa, który wybiera się na urlop w towarzystwie eleganckiej Madame Mezaliansowej. Żona Pola już mu nie wystarcza, „wszak minęły te czasy, kiedy wystarczyło iść razem na zwiad i spać pod jednym płaszczem żołnierskim. Obecnie mąż wspiał się po drabinie umysłowej, służbowej i mieszkaniowej”. Żona musi to zrozumieć, ewentualnie może skorzystać z zostawionego rewolweru. Ale huk, który właśnie się rozlega, to nie wystrzał samobójczy. To eksplozja zwiastująca przybycie Delegacji z Przyszłości. Zjawia się Fosforyczna Kobieta, mieszkanka 2030 roku, która na dobę włącza się w czas obecny, aby wybrać najlepszych przedstawicieli współczesności i przerzucić ich w przyszłość, w epokę komunizmu.

AKT V. Zostało już zorganizowane Biuro dla Selekcji i Przerzucania Ludzi w Epokę Komunizmu (BSePLEK). Wejścia do gabinetu, gdzie urzęduje Fosforyczna Kobieta, strzeże po dawnemu Optymistenko. Nawet Pobiedonosikow nie może załatwić swojej sprawy. Każda z postaci występujących w sztuce chciałaby wziąć udział w podróży w przyszłość.

AKT VI. Wehikuł czasu jest gotów do startu. Wchodzą do niego wszyscy znani nam bohaterowie. Fosforyczna Kobieta tłumaczy: „Przyszłość przyjmie każdego, kto ma chociażby jedną cechę spokrewniającą go z kolektywem komuny: radość z pracy, gotowość do ofiar, niezmordowaną wynalazczość, łatwość oddawania, dumę ludzką”. Wśród bengalskich ogni i dźwięków marsza maszyna rusza w szczęśliwą przyszłość. Z jej pokładu zostaje zrzuty balast – Pobiedonosikow,

Optymistenko, Mezaliansowa, Pond Keatch, Belwodoński i ich druhowie. Są oburzeni takim obrotem rzeczy, a Naczdyrdups nadziwić się nie może: „Czyżbyście chcieli przez to powiedzieć, że ja i mnie podobni jesteśmy niepotrzebni dla komunizmu?”.

MICHAŁ BUŁHAKOW

1891–1940

Stalin igrał z nim jak kot z myszką. Bułhakow nie podzielił losu Osipa Mandelsztama i Izaaka Babla tylko dlatego, że wcześniej zapadł na śmiertelną chorobę. Wybitny dramatopisarz, powieściopisarz, nowelista, zapisał się w historii przede wszystkim jako autor kultowej powieści *Mistrz i Małgorzata*, powieści tak „groźnej”, że po raz pierwszy w pełnej wersji została opublikowana w Związku Radzieckim dopiero w 1989 (w Polsce w 1981 roku).

Był synem profesora teologii kijowskiej Akademii Duchownej, sam studiował medycynę i praktykował ten zawód przez kilka lat w skrajnych warunkach. W 1916 został zmobilizowany i wysłany do prowincjonalnego szpitala w Nikolskoje w guberni smoleńskiej, a w 1917 do Wiaźmy. Dziesięć lat później w opowiadaniu *Morfina* opisał swoje doświadczenia stamtąd, szczególnie walkę z narkotykiem, od którego się uzależnił. Rok później został wcielony do armii Denikina i wraz z nią wyjechał na Północny Kaukaz. Pobyt we Władykaukazie utrwalił w powieści *Zapiski młodego lekarza* (1925).

W 1921 borykający się z ciągłym brakiem pieniędzy Bułhakow przyjechał do Moskwy. Pisał dla kilku gazet, pracował jako komisarz oświaty w ministerstwie edukacji i jako redaktor „Gudoka”, pisma Związku Kolejarzy, był nawet konferansjerem w niewielkim teatryku. W 1922 zaczął współpracę z pismem „Nakanunie” wydawanym w Berlinie; w latach 1922–1924 ukazały się tam fragmenty powieści *Biała gwardia*, *Zapisków młodego lekarza*, *Notatek na mankietach*. W latach 1924–1925 powstały dwa utwory satyryczno-groteskowe *Fatalne jaja* oraz *Psie serce*, które jednak nie zostały wówczas opublikowane. W czasopiśmie „Nedra” ukazało się natomiast opowiadanie fantastyczne *Diaboliada*.

W tym czasie Bułhakow rozpoczął współpracę z MChAT-em – na zamówienie teatru powstała sceniczna adaptacja *Białej gwardii*, powieści poświęconej tragicznym losom inteligencji rosyjskiej w okresie rewolucji i wojny domowej 1918–1919. Premiera zatytułowana *Dni Turbinów* odbyła się w październiku 1926 i rozpętała burzę. „Publiczność odbierała ją jako podzwonne po kontrrewolucyjnym

białym ruchu. Z tego powodu reakcje widzów były zróżnicowane. Niektórzy na widok ukazanych na scenie z sympatią białych oficerów, którzy w rzeczywistości niedawno jeszcze walczyli przeciwko Czerwonej Armii, płakali, nawet mdleli. Inni przeciwnie, z zawziętości sięgnęliby po broń, gdyby ją mieli” – pisał Solomon Wołkow. Widzowie tłumnie przychodzili na przedstawienie, jednak urzędnicy (choćby z cenzury) oraz część krytyków zorganizowali polityczną nagonkę na autora, uznając *Dni Turbinów* za politycznie niesłuszne. Dramat zszedł ze sceny po dwustu osiemdziesięciu przedstawieniach, nie pozwolono też na wystawienie go w innych teatrach.

W tym samym roku Teatr Wachtangowa wystawił *Mieszkanie Zojki*, na pozór podobną do innych komedii z czasów NEP-u satyrę na burżujów spiskujących po rewolucji przeciwko władzom. To jednak tylko pierwsza warstwa sztuki. „Farsa o strasznych mieszczanach, odczytana w kontekście innych jego dzieł, odsłania takie same, charakterystyczne dla pisarstwa Bułhakowa cechy: przenikliwy zmysł satyryczny, dowcip dialogu, umiejętność konstruowania sytuacji, w których od realizmu do absurdu jest tylko jeden krok. *Mieszkanie Zojki* staje się krzywym zwierciadłem świata, który oszalał, gdzie nie ostały się żadne wartości (...), któremu zabrano wyższą zasadę i wiarę w moralne wartości, w którym można nauczyć się żyć, ale którego nie sposób pokochać” – pisał Jerzy Jarzębski. I znów widzowie reagowali entuzjastycznie, a krytycy odnajdywali w sztuce „elementy kontrrewolucyjne”. *Mieszkanie Zojki* zagrano dwieście razy i zdjęto afisza.

W marcu 1927 Bułhakow złożył w moskiewskim Teatrze Kameralnym swoją kolejną sztukę – *Szkarłatną wyspę*, komedię napisaną w konwencji teatru w teatrze. Nieoczekiwanie dla samego autora zezwolono na premierę – odbyła się ona w grudniu 1928 roku. W sztuce Bułhakow atakował przede wszystkim cenzurę, której „terror giął karki, rodząc załganych lizusów i serwilistów” (Andrzej Drawicz) – oportunistycznych pisarzy i reżyserów, dla których uratowanie zagrożonej premiery stawało się celem uświęcającym środki.

Szkarłatną wyspę zdjęto z afisza po roku. Kolejna sztuka Bułhakowa, *Bieg (Ucieczka, 1928)*, kontynuacja *Dni Turbinów* mówiąca o horrorze wojny domowej, w opinii władz gloryfikowała emigrację i białych generałów – została zdjęta w MChAT po próbie generalnej.

Lata 1928–1929 to czas intensywnej politycznej nagonki na pisarza. Nie tylko sztuki Bułhakowa zniknęły z dnia na dzień z repertuaru teatrów, także wydawnictwa nie przyjmowały do druku jego utworów. We wrześniu 1929 w liście do Maksyma Gorkiego pisał: „Wszystkie moje sztuki zostały zakazane, nikt nie wydrukuje mi ani linijki, żadnej gotowej pracy nie mam, nie otrzymuję ani kopiejki honorarium. Żadna instytucja ani osoba nie odpowiada na moje prośby. Słowem

wszystko, co napisałem w ciągu dziesięcioletniej pracy w ZSRR, zostało zniszczone. Pozostaje jeszcze zniszczenie ostatniego – mnie samego”.

Pisze też wówczas swój często cytowany list do Stalina: „Zwracam się do władzy radzieckiej o humanitarne potraktowanie mojej osoby i wspaniałomyślne pozwolenie mnie, pisarzowi, który nie może być przydatny u siebie, w ojczyźnie, na wyjazd. Jeśli to, co napisałem, okaże się nieprzekonywające i zostanę skazany na milczenie do końca życia w ZSRR, w takiej sytuacji prosiłbym Rząd Radziecki o zapewnienie mi pracy w mojej specjalności i skierowanie mnie do pracy w teatrze w charakterze etatowego reżysera. (...) Jeżeli nie otrzymam nominacji reżyserskiej, proszę o etat statysty. A jeśli nie wolno mi być nawet statystą, to proszę o etat zwykłego robotnika scenicznego. Jeśli nawet to okaże się niemożliwe, to proszę Rząd Radziecki, żeby zadysponował moją osobą w taki sposób, jaki uważa za właściwy, ale żeby tak czy inaczej mną zadysponował, albowiem obecnie przede mną, dramaturgiem, autorem pięciu sztuk, znanym w ZSRR i za granicą – jedynie nędza, ulica i śmierć”.

List odniósł pewien skutek – podobno dzięki interwencji Gorkiego – Bułhakow został zatrudniony w MChAT jako asystent reżysera, w październiku 1931 otrzymał zgodę na wystawienie *Moliera, czyli zmowy świętoszków* (1928) – sztuki o losie twórcy skazanego na łaskę despotycznego władcy. W dniu 15 stycznia 1932 wznowiono *Dni Turbinów*. Próby *Moliera* ciągnęły się, w 1934 reżyserię przejął Stanisławski, a ostatecznie do premiery doprowadził dopiero w 1936 roku Niemirowicz-Danczenko. Sztuka niedługo utrzymała się na afiszu. Po miażdżącym artykule w „Prawdzie” została zdjęta z repertuaru i zakazana. Nawet *Batumi*, dramat o latach rewolucyjnej działalności Stalina, został – osobiście przez niego – objęty zakazem wystawienia i publikacji. To samo spotkało *Iwana Wasiljewicza* o Iwanie Groźnym, z akcją przeniesioną we współczesne w czasy, a także *Ostatnie dni* i adaptację *Don Kichota* dla Teatru Wachtangowa.

Stopniowo Bułhakow pozbawiany był wszelkich dochodów, odmówiono mu także paszportu. Nie mogąc liczyć na honoraria za druk czy przedstawienia, próbował sił jako aktor – zagrał Sędziego w przedstawieniu *Klub Pickwicka*.

Największe dzieło, *Mistrza i Małgorzatę*, zaczął pisać w 1928 roku i redagował je niemal do ostatnich dni swojego życia. Zmarł 10 marca 1940 na skutek nerczyicy, nieuleczalnej choroby, na którą zmarł również ojciec pisarza.

„Był bardzo utalentowanym dramaturgiem, jednym z nielicznych w tej dziedzinie współczesnych rosyjskich talentów z Bożej łaski. Spełnienie sceniczne dramatu jest jednak sprawą instytucjonalną: wymaga odpowiednich warunków. Te były od początku bardzo trudne. Albo więc pisał przy udziale wewnętrznego cenzora, albo cenzurowano go i ugniatało *post factum*. Rezultaty okazały się nierówne; obok sztuk bardzo dobrych rzeczy słabsze o świetnych fragmentach, poza tym

blądsze, bardziej konwencjonalne i zgoła słabe. Wielkiego dzieła dramatycznego nie stworzył” – pisał Andrzej Drawicz w biografii Bułhakowa.

Warto dodać, że dla teatru była także adaptowana proza Bułhakowa: *Mistrz i Małgorzata* (wielokrotnie), *Notatki na mankietach*, *Powieść teatralna* oraz opowiadania *Psie serce*, *Fatalne jaja* i *Morfina*.

Wybrana bibliografia:

Bieg. Utwory sceniczne (Dni Turbinów, Mieszkanie Zojki, Szkarłatna wyspa, Bieg), przeł. Krzysztof Tur, Janina Karczmarewicz-Fedorowska, Halina Zakrzewska, Łuk, Białystok 1994. *Powieść teatralna*, Rytm, Warszawa 1994. *Szkarłatna wyspa. Utwory dramatyczne (Szkarłatna wyspa; Molière, czyli Zmowa świętoszków; Adam i Ewa; Iwan Wasiljewicz; Ucieczka; Aleksander Puszkina)*, przeł. Witold Dąbrowski, Irena Lewandowska, Jerzy Pomianowski i in., Muza, Warszawa 1994. *Don Kichot, sztuka według Cervantesa*, Oficyna Literacka, Kraków 1996. Michaił Bułhakow *Mistrz i Małgorzata*, Muza, Warszawa 2002.

Marianne Gourg *Michaił Bułhakow 1891–1940. Mistrz i jego los*, przeł. Józef Waczków, Czytelnik, Warszawa 1997. Wilfried F. Schoeller *Michaił Bułhakow*, przeł. Barbara Kocowska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000. Andrzej Drawicz *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*, Muza, Warszawa 2002. Boris Sokołow *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, przeł. Alicja Wołodźko-Butkiewicz, Iwona Krycka, Jolanta Skrunda, Trio, Warszawa 2003.

MOLIER, CZYLI ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW

Kabała swiatosz. Molier

Przekład: Jerzy Pomianowski.

Obsada: 15 ról męskich, 5 kobiecych, członkowie Bractwa Pisma Świętego, dworacy, muszkieterzy.

Premiera: Moskwa 1936. Premiera polska: Zabrze 1968.

Nigdy nie dowiedziono, że Armanda Béjart była córką Moliera, słynny komediopisarz nie zmarł też w teatrze. Zdołano go jeszcze dowieźć do domu, choć nie zdążył przyjąć sakramentów i wyrzec się swojego fachu – taki był warunek, by w tamtych czasach komediant mógł iść na tamten świat jako syn Kościoła katolickiego.

Jednak te nieścisłości historyczne nie mają zupełnie znaczenia, Bułhakow nie pisał sztuki biograficznej. Na przykładzie siedemnastowiecznego pisarza i aktora pokazał sytuację artysty zniszczonego przez system. Molier był doskonałym bohaterem takiego dzieła. Scena przyniosła mu bogactwo, popularność, przychyłność króla. Molier nie podważał nauki Kościoła, ale podważał autorytet tych, którzy

tę naukę głosili. Nie krytykował więc samej ideologii, lecz obłudników nakazujących przestrzeganie jej zasad, choć sami się do nich nie stosowali. Czyż mógł popełnić większy błąd, niż ośmieszyć ze sceny, przed królem, licznych świętoszków?

Dramat Bułhakowa otwiera scena triumfu Moliera. Jego przedstawienie *Improwizacja w Wersalu* przyjęte jest entuzjastycznie, sam król Ludwik XIV bije brawo. Wszystko układa się wyśmienicie. Ukoronowaniem sukcesów będzie dla Jana Baptysty małżeństwo z młodzieńką aktorką, siostrą jego wieloletniej kochanki Magdaleny – Armandą Béjart. Na wieść o tym jednego z aktorów, Lagrange’a, ogarnia przerażenie. Próbuje dziewczynie wybić z głowy ten ożenek, wiedząc, że stanie się on źródłem nieszczęścia. Także Magdalena w rozmowie z Molierem wszelkimi sposobami odwołuje go od tego pomysłu, rzucając wszystko na jedną szalę. Grozi odejściem z zespołu. Niestety, ten argument okazuje się niczym dla czterdziestoletniego mężczyzny ogarniętego namiętnością do młodej kobiety.

Mija dziesięć lat. Akt II przenosi nas na dwór Króla Słońce. Zabawia się on grą w karty z oszustem de Laissakiem, ale nawet po odkryciu jego szalbierstw jest wyrozumiały i łagodny. Nie wiadomo jednak, co może obudzić królewski gniew. Arcybiskup Paryża Charron wprowadza na pokoje wędrownego kaznodzieję, który zwraca się do króla: „Przybyłem, aby ci oznajmić, że w państwie twoim pojawił się antychryst. Bezbożnik, czerw jadowity, toczący tronu twego fundamenta, nosi imię Jana Baptysty Moliera. Oddaj go na pastwę płomieni na publicznym placu razem z bluźnierczym jego utworem zwanym *Świętoszek*. Wszyscy wierni synowie Kościoła żądają tego”.

Nieszczęsne słówko „żądają” sprawia, że oburzony król wtrąca do więzienia kaznodzieję ośmielającego się wydawać mu rozkazy. Króla można oszukiwać w karty, ale z pewnością nie można od niego niczego żądać. Arcybiskup Charron nalega, by zbadać sprawę „królewskiego tapicera”, jednak wszystkie jego wysiłki biorą w łeb. Król zgadza się na przeprowadzenie „ostrzegawczej” rozmowy, robiąc przy tym uwagę, że Molier może okazać się kiedyś ozdobą jego panowania, i w rezultacie – dobrodusznie go łając – daje zgodę na wystawienie *Świętoszka*, o co Jan Baptysta starał się już od dłuższego czasu.

Tymczasem usynowiony przez pisarza Moirron z powodzeniem zaleca się do atrakcyjnej macochy. Molier przyłapuje ich na gorącym uczynku i ogarnięty szaleństwem wymierza chłopcu policzek. Młody pyszałek postanawia zemścić się na przybranym ojcu za ten dyshonor, składając na niego donos. Postawiony przed tajnym Bractwem Pisma Świętego wpada w przerażenie, próbuje wszystko wycofać, ale jest już za późno. Arcybiskup Charron nie da sobie wydrzeć takiej okazji – grozi młodzieńcowi, że za oszczerstwo wrzuci go do lochu, a prawdę i tak zdoła wydrzeć

torturami. Moirron jest w potrzasku. Potwierdza informację, jakoby Molier ożenił się z córką swojej kochanki – w domyśle – własną córką. Tak więc donos i szantaż sprawiają, że nad głową Jana Baptysty zaczynają zbierać się ciemne chmury. Na dodatek przywieziona do Paryża Magdalena idzie wypowiadać się do katedry i trafia do konfesjonału samego arcybiskupa. Wyznaje mu prawdę: „Bardzo już dawno temu żyłam z dwoma mężczyznami naraz i urodziła mi się potem córka Armanda, a później całe życie dręczyłam się, nie wiedząc, od którego ją mam...”.

Kiedy Charron przybywa z tymi rewelacjami do króla, ten nie może pozostać obojętny. Wzywa przed swoje oblicze Moirrona i Moliera. W scenie tej zachowuje się niczym Piłat. Pogardza zdrajcą – poniża go propozycją posady szpicla, lecz nic nie może zrobić dla Moliera, którego skandaliczny ożenek „splamił imię królewskie”. Zabrania mu wstępu na dwór, zabrania mu wystawiać Świątoszka, pozbawia go swojego protektoratu. „To już lepiej na szafot...” – odpowiada załamany Molier.

W jego domu panuje ciężka atmosfera. Wierny Lagrange i służący Bouton współczują mistrzowi, nic nie są jednak w stanie zrobić. Co najwyżej zabić zdrajcę, gdy ten staje w drzwiach. Molier uspokaja ich. Skruszony Moirron przyszedł się pożegnać, jeszcze tego samego dnia, przed północą zamierza się powiesić. Jan Baptysta, który zna życie jak nikt inny, wybacza mu i zaprasza z powrotem pod swój dach. Przeczuwa koniec swoich dni, zwłaszcza po tym, jak arcybiskup napuścił na niego zabijakę zwanego Jednookim, z którym w pojedynku na szpady nikt jeszcze nie wygrał. Chłopak obiecuje pilnować pisarza dniem i nocą i w razie potrzeby bronić go. Kiedy słyszą jakieś podejrzanе odgłosy, razem z Lagrange’em idą rozejrzeć się na dworze. W końcu Molierowi puszcza nerwy. Mówi z goryczą do służącego: „Całe życie lizałem mu ostrogi i powtarzałem sobie wciąż to samo: żeby tylko mnie nie rozdeptał. I przecież mnie rozdeptał. Satrapa”. Jest wzburzony i przerażony zarazem, traci poczucie czasu: wzywa Magdalенę, która niedawno zmarła, chce zapłacić Boutonowi za kaftan zniszczony przed dziesięciu laty, snuje nierealne plany ucieczki do Anglii.

Bezradny służący próbuje chronić swojego pana tak, jak potrafi. Kładzie go do łóżka i zaczyna wznosić okrzyki chwalcące króla, jakby wierzył, że ta wiernopoddańcza manifestacja może coś naprawić.

Na ostatnim przedstawieniu *Chorego z urojenia* w Palais Royal na widowni pojawiają się wojowniczo nastawieni muszkieterzy i dziwni ludzie bez biletów. W czasie antraktu Bouton namawia mistrza, by natychmiast uciekał, zwłaszcza że na widowni jest także Jednooki. On jednak decyduje się dotrwać do końca, choć wersy własnej sztuki z trudem wydobywają mu się z gardła. Jest zaszczuty i doprowadzony do ostateczności, nagle zamiast recytować swoją kwestię, znów zaczyna wzywać Magdalенę. Lagrange podejmuje za niego decyzję, przerywa

przedstawienie i wyprasza widzów z teatru. Pisze jeszcze w swoim notesie: „O dziesiątej wieczór pan de Molière, kreujący rolę Argana, zasłabł i upadł na scenie, wkrótce po czym dosięgła go bez odpuszczenia grzechów nieubłagana śmierć.(...) Stało się to za przyczyną królewskiej niełaski i czarnej zмовy”.

BERTOLT BRECHT

(właśc. Eugen Berthold Friedrich Brecht)

1898–1956

Po I wojnie światowej w Europie żyją i tworzą dramatopisarze starszego pokolenia tacy jak Shaw, Gorki, Hauptmann, Rolland, Claudel. Na początku lat dwudziestych pojawia się obok nich nowa generacja pisarzy, którzy zrewolucjonizują teatr. Światowy rozgłos zyskują: Sycylijczyk Pirandello, Rosjanin Majakowski, Amerykanin O'Neill, Czech Čapek, Hiszpan Lorca, a także Francuz Giraudoux. W teatrach niemieckich tych lat znaczenie zyskuje nowy kierunek – ekspresjonizm, właśnie z jego kręgu pojawi się dramatopisarz, prozaik, poeta, reżyser, teoretyk o wielkim znaczeniu dla nowoczesnego teatru europejskiego – Bertolt Brecht.

Dla Brechta ekspresjonizm stanowił jedynie punkt wyjścia. Z czasem stworzył on własną koncepcję „teatru epickiego”, wedle której zadaniem sztuki nie jest budowanie nastroju i manipulowanie ludzkimi emocjami, ale tworzenie intelektualnego dystansu, pobudzającego widzów do racjonalnych ocen i krytycznego odczytywania wydarzeń. Brecht wykorzystywał techniki burzące teatralną iluzję, które miały przypominać, że dramat tylko prezentuje rzeczywistość, lecz nią nie jest – nazywał to *Verfremdungseffekt*, czyli efektem obcości (w skrócie *V-effekt*). Służyły mu inwokacje wygłaszane do widza, przeplatanie scen songami uogólniającymi przedstawiane wypadki, streszczanie mających dopiero nastąpić epizodów akcji, nienaturalne oświetlenie sceniczne, odsłanianie podczas przedstawienia maszyneryi teatralnej. Aktorom nie wolno było identyfikować się z granymi postaciami.

Wbrew pozorom ta maniera, wywodząca się jeszcze z modernizmu, nie odeszła wraz z Brechtem. Widać ją choćby w filmach Larsa von Triera, między innymi w *Dogville* (nawiasem mówiąc, Brecht kazał pochować się ze sztyłem wbitym w serce i w stalowej trumnie, by jego ciało nie padło łupem „robaków”).

Brecht opowiadał się przeciw tragedii antycznej, naturalistycznemu i werystycznemu dramatowi, estetyzującym sztukom poetyckim i psychologizmowi,

sięgał natomiast do wzorów dramaturgii elżbietańskiej, do teatru chińskiego, do tradycji scen plebejskich i jarmarcznych, do moralitetu, do Büchnera, komedii dell'arte. Chętnie brał wątki fabularne od różnych autorów dawnych i współczesnych, przerabiał też po swojemu wiele utworów, nadając im własne piętno. Nie interesował się metafizyką miłości i śmierci, badał racjonalne konflikty międzyludzkie, człowieka sprzedającego swojego bliźniego, człowieka cierpiącego nie z powodu swojej niezmiennego natury, ale przez niesprawiedliwość społeczną. Szczególnie zaciekle atakował mieszczaństwo i kapitalizm. Lion Feuchtwanger tak go charakteryzował: „Nie cofa się przed żadną szorstkością, przed skrajnym realizmem. Jest przedziwną mieszaniną delikatności i bezwzględności, toporności i elegancji, zaciekłości i logiki”.

Przyszedł na świat w Augsburgu, jego ojciec był dyrektorem handlowym pierni, typowym zamożnym mieszczańinem. Eugen (tak nazywano go w dzieciństwie) uczył się przeciętnie, choć w annałach zapisały się jego wystąpienia antywojenne, za co grożono mu relegowaniem ze szkoły. Po maturze zapisał się na wydział filozoficzny Uniwersytetu Monachijskiego, po czym zmienił go na medyczny. Dyplomu nie zrobił. W roku 1916 poznał Paulę Banholzer, córkę augsburskich lekarzy. Nie pobrali się, lecz w 1919 urodził im się syn Frank (zginął na froncie w 1943).

W 1918 został powołany do wojska – służył jako sanitariusz w augsburskim lazarecie, co jeszcze bardziej umocniło jego antywojenne poglądy. Kontakt z teatrem i literaturą rozpoczął od pisania recenzji teatralnych w miejscowej gazecie. W wieku dwudziestu czterech lat poślubił Zofię Zoff, aktorkę i śpiewaczkę operową, z którą rozwiódł się pięć lat później.

Lata dwudzieste okazały się przełomowe w życiu Brechta. Wtedy związał swoje życie z teatrem, wtedy też ukształtowały się jego marksistowskie poglądy; pozostał im wierny do końca życia. W 1922 dostał posadę dramaturga w Münchner Kammerspielen, a po wyjeździe do Berlina pracował w tym samym charakterze u Maxa Reinhardta w Deutsches Theater (od 1926). Na scenie debiutował w roku 1922 antywojennymi *Werblami w nocy*, rok później wystawiono ekspresjonistyczną sztukę *Baal* (1918). W 1926 odbyła się premiera dramatu *Człowiek jak człowiek* – pierwszego, który zaliczany jest do „teatru epickiego”.

Rok 1928 przyniósł Brechtowi wielki – berliński i międzynarodowy – sukces *Opery za trzy grosze* z muzyką Kurta Weilla. Dwa lata później premiera kolejnej opery – *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* w Neues Theater w Lipsku – o antymieszczańskiej i antykapitalistycznej wymowie – zakończyła się skandalem. W tym czasie Brecht ożenił się po raz drugi – z aktorką Helene Weigel.

Po dojściu Hitlera do władzy w roku 1933, dzień po spaleniu Reichstagu, razem z rodziną pisarz wyjechał z Berlina i poprzez Pragę, Wiedeń, Zurych i Paryż trafił

ostatecznie do Danii. Narodowi socjaliści traktowali go jako wroga państwowego – w 1935 odebrano mu niemieckie obywatelstwo i spalono publicznie jego książki. Tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej uciekł przez Szwecję, Finlandię i Związek Radziecki do Stanów Zjednoczonych; zamieszkał w Santa Monica koło Hollywood.

W latach 1937–1945 powstały najbardziej znane dramaty Brechta (w sumie napisał ich ponad 30) – cykl *Strach i nędza III Rzeszy*, *Karabiny pani Carrar*, *Życie Galileusza*, *Matka Courage i jej dzieci*, *Dobry człowiek z Seczuanu*, *Kaukaskie kredowe koło*, *Pan Puntila i jego sługa Matti*, *Kariera Artura Ui*. W teatrach inscenizowano też eseje *Rozmowy uchodźców* (wydane w 1961).

W czasie zimnej wojny lewicowe poglądy Brechta stały się przedmiotem zainteresowania Komisji ds. Działalności Antyamerykańskiej (HUAC). Mimo iż nie udowodniono mu szpiegostwa na rzecz komunistów, ruszył w podróż powrotną do Europy. W 1948 przyjął austriackie obywatelstwo, dzięki czemu mógł bez ograniczeń podróżować. Chętnie poruszał się po ulicach miasta przedwojennym eleganckim samochodem DKW. Także sprawy finansowe regulował za granicą – prawa do jego utworów miał szwajcarski wydawca. W Berlinie w 1949 wraz z żoną założył słynny teatr Berliner Ensemble, który zainicjował działalność premierą *Matki Courage i jej dzieci*. W 1954 otrzymał Nagrodę Stalinowską, po którą udał się osobiście do Moskwy.

Utwory Brechta nieodłącznie związane są z muzyką. Pisali mu ją tacy kompozytorzy jak Kurt Weill, Paul Hindemith, Paul Dessau, Hans Eisler.

Opera za trzy grosze, *Pan Puntila i jego sługa Matti*, *Matka Courage* stały się osnową filmów. Swoje teorie estetyczne zawarł Brecht przede wszystkim w *Małym organon dla teatru* (1948).

Wybrana bibliografia:

Bertolt Brecht *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” nr 1/1955. *Dramaty*, t. I: m.in. *Opera za trzy grosze*, *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy*, *Karabiny pani Carrar*, t. II: *Matka Courage i jej dzieci*, *Życie Galileusza*, *Dobry człowiek z Seczuanu*, t. III: m.in. *Pan Puntila i jego sługa Matti*, *Kariera Artura Ui*, *Kaukaskie koło kredowe*), przeł. Zbigniew Krawczykowski, Bruno Winawer, Andrzej Wirth, Barbara Witek-Swinarska i in., PIW, Warszawa 1962. *Rozmowy uchodźców*, PIW, Warszawa 1969. *Człowiek jak człowiek*, *Święta Joanna szlachtuzów*, *Matka*, PIW, Warszawa 1970. *Dramaty*, t. I-II (m.in. *Baal*, *Werble nocą*, *Wesele u drobnomieszczan*, *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*, *Ten, który mówi „tak” i ten, który mówi „nie”*, *Turandot, czyli Kongres wybielaczy*), przeł. Robert Stiller, Roman Szydłowski, Barbara Witek-Swinarska i in., PIW, Warszawa 1979. *Baal*, *Opera za trzy grosze* (przeł. Jacek St. Buras), Atut, Wrocław 2008.

Martin Esslin *Komuniści i Brecht*, „Teatr” nr 12/1991. *Dwie rozmowy wokół Brechta*, „Dialog” nr 7/1992. Małgorzata Sugiera *Kolektywne uprawianie sztuki, czyli*

„Lehrstueck” Bertolta Brechta, „Dialog” nr 9/1997. Małgorzata Sugiera, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny. 1945–1995*; Universitas, Kraków 1999.

OPERA ZA TRZY GROSZE

Die Dreigroschenoper

trzy akty z prologiem

Przekłady: Bruno Winawer, BARBARA WITEK-SWINARSKA

i WŁADYSŁAW BRONIEWSKI (songi).

Obsada: 14 ról i epizodów męskich, 9 kobiecych oraz statystki.

Premiera: Berlin 1928. Premiera polska: Warszawa 1929.

Operę otwierają *Lamentacje o Mackiem Majchrze*: „A rekiny w oceanie / Mają zębów pełen pysk. / Mackheath ma w kieszeni majcher, / Lecz kto widział jego błysk?”. Kończą się one strofą: „Kiedy rekin krwιά się splami, / Krew w pamięci musi trwać... / Mackie nosi rękawiczki, / Żeby nic nie było znać”.

Jonathan Jeremiasz Peachum zwany przyjacielem żebraków w ciągu bezsen-nych nocy wykombinował, że na nędzy ludzkiej także można zarobić. Zauważył, że możni tego świata umieją wprawdzie doprowadzić człowieka do nędzy, ale patrzenie na nędzę sprawia im ogromną przykrość. Stąd prosta nauka, że padać z głodu należy tylko przed domem bogatego. Peachum otworzył więc przedsiębiorstwo, w którym najnędzniejszy spośród nędzarzy taki przybierał wygląd, że bez trudu poruszał nawet zatwardziałe serca. Jonathan zmobilizował żebraków, wydając licencje tylko zawodowcom. Londyn podzielił na czternaście stref, a nie- dolę ludzką na pięć zasadniczych typów: kaleki od urodzenia, paralitycy, ofiary sztuki wojennej, ofiary postępu technicznego, ofiary żołdackiej swawoli. Żoną tego czytanego w Biblii przedsiębiorcy jest Celia, która lubi zaglądać do butelki. Interesy idą im świetnie, kłopot mają tylko z jedynaczką Polly. Matka lekkomyśl- nie pozwoliła jej zadać się z uprzejmym dżentelmenem nazywanym Kapitanem. Ojciec, któremu opisano owego uwodziciela (białe rękawiczki, laska z główką z kości słoniowej, getry, lakierki), od razu orientuje się, że jest to najsylniejszy bandyta w mieście, Mackheath, czyli Mackie Majcher. Córka jednak zniknęła już z domu.

Właśnie w sercu dzielnicy Soho, w opuszczonej stajni, uroczyste, choć nieco przypadkowo udekorowanej kradzionymi meblami i przedmiotami, Kapitan ob- chodzi uroczystość weselną. Jego kompani sprowadzają wystraszonego Pastora, który udziela formalnego ślubu. Z gratulacjami dla młodej pary przychodzi sam szef policji londyńskiej, Brown, zwany Tygrysem. Jest on dobrym przyjacielem Mackiego; niegdyś byli towarzyszami broni w koloniach, obecnie łączą ich wspólne

interesy: bandyta dzieli się łupami z kolegą, ten zaś w zamian przestrzega go przed większą obławą.

Dla Peachuma ślub córki jest niepowetowaną stratą. Przez całe lata żywił ją dostatnio i strojnie ubierał, a teraz, „gdy już kosztowała go więcej niż torpedowiec” – lekkomyślnie wyszła za mąż. Z troskani rodzice postanawiają oficjalnie zadenuncjować na policji Mackiego, aby za jednym zamachem pozbyć się kłopotu i zyskać nagrodę pieniężną. Bo i cóż robić? „Człowiek hołduje chętniej dobru niżli złu, / Ale warunki nie sprzyjają mu.”

Mackie, ostrzeżony przez Polly, zamierza uciec z Londynu i ukryć się. Przekazuje więc małżonce władzę nad bandą. Dzielna Polly szybko zyskuje posłuch u rzezimieszków.

Wszystko to dzieje się w czwartek, a jest to dzień, który Kapitan nieodmiennie zwykł spędzać w ulubionym domu publicznym, wśród dobrze sobie znanych pensjonariuszek. Dżentelmenowi niełatwo przychodzi zrezygnować ze swoich przyzwyczajień. Mimo niebezpieczeństwa, wstępuje więc do burdelu. Tutaj zdradzona przez Mackiego kochanka Jenny wydaje go w ręce policji.

Kiedy stolica przygotowuje się uroczyste do ceremonii koronacji królowej i we wszystkich świątyniach biją dzwony, Mackheath zostaje zamknięty za kratami. Brown błaga przyjaciela o przebaczenie. Ale on milczy zawzięcie: „Wymyśliłem sobie, że głębokie, karcące spojrzenie bardziej go w proch zetrze. Spojrzałem. On zapłakał. Ten trik wziąłem z Biblii” – zwierza się Mackie publiczności. Raz jeszcze udaje mu się wymknąć z pułapki przy pomocy swojej niedawnej kochanki Lucy, córki szefa policji, którą przekonał, że z Polly nic istotnego go nie łączy.

Ucieczka ptaszka zaniepokoiła Peachuma, przygotowuje więc zemstę na Browne – zmobilizuje wszystkich swoich żebraków i wyśle ich na pochód koronacyjny. „Widział pan kiedy człowieka z różą na twarzy? Potwór, prawda? No to niech pan sobie wyobrazi sto dwadzieścia takich róż. Biedna królowa! Droga jej życia miała być usłana różami, ale chyba nie takimi, prawda?” Szef policji sroży się, że rozpędzi pałkami to tałatajstwo. „Jakże to będzie wyglądało! – odpowiada Peachum. – W dniu koronacji Najmiłościwszej policja bije biedne kaleki? Z królową może pan sobie robić, co się panu podoba, ale najbiedniejszemu człowiekowi Londynu nie wolno wchodzić na odciski.” Biedny pokonany Tygrys musi zgodzić się na przyjęcie denuncjacji i ponownie aresztuje Mackiego, oczywiście znowu u jakiejś „panienki”.

Prostytutka Jenny śpiewa przed kurtyną pieśń o odwecie, o ośmiożaglowym okręcie, który niespodziewanie zawinie do portu. Wtedy piraci jej oddadzą władzę, a ona nie daruje życia nikomu, kto syty, czysty i bogaty.

Wygląda na to, że dla Kapitana nie ma już nadziei. Co prawda strażnik ułatwiłby mu ucieczkę za większą gotówkę, ale któż jej dostarczy? Polly i kamraci

nie szczędzą mu czułych słów pożegnania, ani myślą jednak wyzbywać się dla niego pieniędzy. Mackie wygłasza ostatnią mowę: „Panie i panowie! Oto widzicie ginącego przedstawiciela ginącego stanu. Albowiem nas, małych wyrobników obrabiających pocziwym łomem kasy sklepikarzy, pożerają obecnie wielkie przedsiębiorstwa, za którymi stoją banki”. Bystry rzezimieszek zrozumiał to już dawno i przed aresztowaniem właśnie zamierzał zmienić branżę – zlikwidować bandę i otworzyć bank. „Wszystko wtedy byłoby legalne i zwiększyłyby się dochody.”

Ale oto zbliża się godzina wykonania wyroku. Czeką pięknie przygotowana szubienica. Tłum, zamiast śpieszyć na koronację, zbiegł się pod więzienie, aby zobaczyć egzekucję słynnego Mackie Majchra, który w żałobnych pieniąch prosi o wybaczenie. Chór odpowiada mu: „Cyt. Cyt-cyt-cyt. Cyt. Cyt. Pędzi w cwał. Królewski goniec tu pędzi w cwał. Pędzi w cwał”. Aby nie zakłócać porządku koronacji, Kapitan zostaje ułaskawiony, uwolniony i obdarzony tytułem szlacheckim oraz dożywotnią rentą dla siebie i żony.

Niestety, królewski goniec przybywa zbyt rzadko, częściej „ciemno jest straszliwie na tym padole gorzkich ludzkich łez” – brzmi końcowy chór.

ROZKWIT I UPADEK MIASTA MAHAGONNY

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Opera

Przekład: Ewa Życieńska i Edmund Miziołek.

Obsada: 6 ról męskich, 2 kobiece, mężczyźni i dziewczęta z Mahagonny.

Premiera: Lipsk 1930. Premiera polska: Warszawa 1963.

Wdowa Begbick, Willy-Prokurent i Mojżesz od św. Trójcy uciekają przed konstablami. Chcą dotrzeć na wybrzeże, gdzie odnaleziono złoto. Po drodze – gdzieś między Alaską a Teksasem – psuje im się ciężarówka. Postanawiają zakończyć swoją podróż na pustyni i założyć miasto Mahagonny – „pułapkę na tłuste ptaki”. Tutaj mężczyźni płuczący na wybrzeżu złoto mogliby przyjeżdżać, by się zabawić i – oczywiście – wydawać pieniądze.

Miasto rośnie w oczach, jego sława sprawia, że ściągają do niego także „dziewczynki” z Jenny na czele (po drodze śpiewa słynny song *Alabama*). Po kilku latach staje się wielką metropolią zaludnioną przez „malkontentów z wszystkich kontynentów”. Przyjeżdżają tu także drwale z Alaski: Paul, Jakob, Heinrich i Joseph, z kieszeniami wypchanymi forszą. Wita ich wdowa Begbick, podsuwając na początek swoje dziewczęta.

Paul szybko się rozczarowuje. W mieście mu się nudzi, denerwują go umieszczone wszędzie zakazy w rodzaju „Nie hałasować”, „Proszę nie niszczyć moich

krzesel” i temu podobne. Chętnie by stąd uciekł, ale przeszkadzają mu w tym przyjaciele.

Na domiar złego w kierunku miasta pędzi tornado. Tej nocy, gdy wszyscy siedzą skuleni pod murem i czekają na niszczący żywioł, Paul odnajduje klucz do ludzkiego szczęścia. Jest nim stwierdzenie „każdy powinien robić to, co chce”. Wzywa przyjaciół, by wraz z nim zaśpiewali zakazaną wesołą piosenkę.

Huragan omija Mahagonny. Powszechna wolność staje się prawem. Jakob umiera z przesyty, Joe ginie na ringu, Paul w barze stawia wszystkim whisky. Niestety, okazuje się, że nie ma czym zapłacić. W krótkim czasie roztrwonil owoc swojej ciężkiej sześćioletniej pracy. Jednak nie na tym polega jego nieszczęście. Za niezapłacone rachunki posyłają w Mahagonny na krzesło elektryczne. Przed sądem nawet ukochana Jenny występuje przeciwko niemu (oskarżając go o uwięzienie). Paul, przyprowadzony na miejsce straceń, mówi: „Widzę teraz, że kiedy przekroczyłem granice tego miasta, aby kupić sobie radość za pieniądze, mój koniec był już przypieczętowany”.

W mieście postępuje chaos, ulicami przechodzą pochody i demonstracje. Jedne niosą transparenty z napisem „Jesteśmy za walką wszystkich ze wszystkimi”, inne: „Niech żyje kupna miłość”, inne jeszcze: „Niech żyje męstwo wobec bezbronnych”. Dziewczęta niosą na poduszce książeczkę czekową Paula. W tle widać płonące Mahagonny.

Dramat ten nie dorównał nigdy popularnością *Operze za trzy grosze*, z wyjątkiem *Alabama Song*, która stała się piosenką kultową, kiedy wykonał ją Jim Morrison z zespołem The Doors. W latach pięćdziesiątych zostały także zarejestrowane partie wokalne w wykonaniu legendarnej Lotty Lenyi, żony Kurta Weilla, która podczas światowej premiery w Lipsku (1930) i przez wiele lat potem grała rolę Jenny w *Operze za trzy grosze*.

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI

Mutter Courage und ihre Kinder

kronika wojny trzydziestoletniej

Przekład: Stanisław Jerzy Lec.

Obsada: 27 ról i epizodów męskich, 8 kobiecych.

Premiera: Zurych 1941. Premiera polska: Warszawa 1959.

Obraz 1. Wiosna 1624. Żołnierze Oxenstierny werbują w Dalarne wojsko do wyprawy na Polskę. Na szosie spotykają wóz markietanki Anny Fierling znanej jako Matka Courage, która ciągnie za armią wraz ze swoimi dziećmi. Ma ich troje: sprytnego Eilifa, uczciwego, ale mało rozgarniętego Schweizerkasa i niemą

Katarzynę. Werbownicy rozwijają swoistą filozofię: „Pokój to nic, tylko bałagan, dopiero wojna robi porządek. (...) Ale jak porośnie w pierze, wtedy już się mocno trzyma, wtedy ludziska drżą przed pokojem, jak szulerzy przed końcem gry, bo muszą obliczyć, ile przegrali”. Matka Courage chciałaby ciągnąć zyski z wojny, ale nie zamierza składać jej w ofierze własnych dzieci. Toteż wszelkimi sposobami usiłuje spławić werbowników. Ci jednak zdołali namówić do pójścia na wojnę żadnego przygód Eilifa.

Obraz 2. W latach 1625–1626 Matka Courage ciągnie wraz z taborem protestanckich wojsk szwedzkich przez Polskę. Właśnie targuje się z Kucharzem Dowódcy o koguta – usiłuje go sprzedać po możliwie najwyższej cenie. Wódz zaprosił na obiad dzielnego żołnierza, który pozabijał i ograbił chłopów, rekrutując bydło dla armii. Anna, podsłuchująca pod namiotem, dochodzi do wniosku, że to marny dowódca, skoro potrzebuje odważnych żołnierzy. Gdyby umiał obmyślić dobry plan wojenny – wystarczyliby mu zwyczajni żołnierze. Okazuje się, że to jej syn Eilif jest tak wychwalany za odwagę. Matka cieszy się ze spotkania, ale policzkuje chłopca. „Czy cię nie uczyłam zawsze, żebyś uważał na siebie” – woła.

Obraz 3. Trzy lata później markietanka dochodzi do wniosku, że jak dotąd, wojna jest niczego sobie. Może potrwać cztery, pięć lat jak nic. „Trochę przenikliwości (...), a uda mi się ubić kupę dobrych interesów.” Handluje więc nawet kradzioną amunicją. Jej syn Schweizerkas został płatnikiem wojskowym. Wokół wozu Anny gromadzi się barwne towarzystwo. Kapelan poucza o wyjątkowości wojny prowadzonej za wiarę, więc miłej Bogu; Kucharz Dowódcy wyraźnie nadskakuje obrotnej markietance; dziewczka pułkowa Ivette, przymierzając jaskrawy kapelusz i czerwone buciki, śpiewa „pieśń o fraternizacji”. Matka Courage ma swój pogląd na sprawy: „Gdy się słucha, co możni tego świata gadają, wydawałoby się, że prowadzą wojnę jeno z bojaźni bożej i w obronie tego, co piękne i szlachetne. Ale jak się lepiej przyjrzeć, widać, że nie są tacy głupi, że wojują dla zysku”. Pochwala to. Tymczasem sytuacja militarna niespodziewanie się zmienia. Wojska katolickie atakują i biorą do niewoli cały obóz. Trzeba wywiesić chorągiew wroga na budzie markietanki.

Schweizerkas myśli przede wszystkim o ukryciu kasy pułkowej. Nie wyda jej nieprzyjacielowi nawet w obliczu śmierci. Anna próbuje ratować syna, którego sama nauczyła uczciwości, nie widząc w nim talentu do interesów. Gotowa jest sprzedać cały dobytek na okup za swoje dziecko. Do ostatniej chwili usiłuje jednak wytargować najniższą cenę. Targi trwają za długo, Schweizerkas zostaje rozstrzelany. Matka Courage, z lęku o córkę i o własną skórę, nie przyznaje się do zwłok syna. Wachmistrz rozkazuje: „Rzućcie trupa do dołu. Nie ma nikogo, kto by go znał”.

Obraz 4. Anna czeka przed namiotem oficerskim, aby przedłożyć Rotmistrzowi skargę na żołdaków, którzy nadwerężyli jej wóz. Nadchodzi młody żołnierz i także domaga się sprawiedliwości: sprytni przełożeni pozbawili go należnej nagrody. Markietanka śpiewa pokrzywdzonemu „pieśń o wielkiej kapitulacji” – na nic zda się protestować przeciw silniejszym, głos pokrzywdzonych jest słabutki. Młody żołnierz odchodzi. Matka Courage również nie składa skargi.

Obraz 5. Minęły kolejne dwa lata wojny, która ciągle rozprzestrzenia się na nowe kraje. W nieustannej tułaczce wóz Matki Courage przemierza Polskę, Morawy, Bawarię, Włochy i znów Bawarię. Rok 1631. Zwycięstwo Tilly’ego pod Lipskiem kosztuje Annę Fierling cztery oficerskie koszule z drogiego płótna, które jej córka Katarzyna porwała na szarpie dla rannych w bitwie.

Obraz 6. Pod miastem Ingolstadt w Bawarii odbywa się pogrzeb wodza cesarskiego, Tilly’ego. Kapelan, który na dobre zadomowił się w wozie Anny, namawia ją bezskutecznie, aby zapomniała wreszcie o Kucharzu z pułku Oxenstierny i dostrzegła w duchownym mężczyznę. Katarzyna, wysłana po towary, została napadnięta, poturbowana i oszpecona przez świętujących pogrzeb żołnierzy. Matka Courage przeklina wojnę, która zabrała jej Eilifa, zabiła Schweizerkasa i skrzywdziła córkę.

Obraz 7. Anna Fierling jest u szczytu handlowej kariery, nosi łańcuch ze srebrnych talarów. „Nie obrzydziecie mi wojny – woła. – Niszczy ona słabych, ale tacy giną przecież i w czasie pokoju. Swoich wojna tuczy.”

Obraz 8. Król szwedzki Gustaw Adolf padł w bitwie pod Lützen. Nastął pokój. Wieść dochodzi do budy markietanki po trzech tygodniach; grozi jej ruina, bo właśnie zaopatrzyła się w towar. Odnajdują się dawni znajomi: Kucharz i dziewczka Ivette, która jest obecnie zamożną damą, bo wyszła za mąż za starego pułkownika i szczęśliwie owdowiała. Dzielnego Eilifa prowadzą na śmierć – wtargnął do chłopskiej zagrody i zabił kobietę. W czasie wojny nagradzano za takie czyny, ale teraz jest już pokój. Chłopak nie zdążył nawet pożegnać się z matką. Kucharz nie mówi Annie o śmierci syna. Z trzydniowym opóźnieniem dochodzi wieść, że wojna toczy się znowu! Matka Courage szczęśliwie nie pozbyła się zapasów, wyrusza w ślad za wojskiem.

Obraz 9. Już szesnaście lat trwają wojny religijne. Niemcy straciły ponad połowę ludności. Głód i zarazy szaleją w kwitnących niegdyś miastach, a wilki grasują wśród zgliszcz. Matka Courage z towarzyszącym jej Kucharzem zebrzą o talerz zupy pod oknami probostwa, śpiewając żalonną „pieśń o Salomonie”. Kucharz dostał list z wiadomością, że jego matka zmarła na cholerę i zostawiła mu w spadku gospodę w Utrechcie. Proponuje Annie, aby zamieszkali razem, nie godzi się jednak na przygarnięcie Katarzyny. Kaleka podsłuchiła rozmowę, pakuje węzełek i zamierza uciec, aby nie być nikomu zawadą. Ale Matka Courage nie dopuści

do krzywdy swojego ostatniego dziecka. Raczej zrezygnuje z Kucharza i jego „zasranej gospody”. Woli zaprząć się do wozu i wędrować dalej: „Na wojnie są jeszcze różne możliwości”.

Obraz 10. Przez cały rok 1635 Matka Courage wraz z córką wędrują przez Niemcy w ślad za coraz bardziej obszarpanymi wojskami. Na chwilę tylko przystają pod chałupą chłopską, aby posłuchać pieśni o własnym domu, pokrytym dachem z mchu i słomy.

Obraz 11. Styczeń 1636. Wojska cesarskie zagrażają uśpionemu miastu ewangelickiemu Halle, przygotowują się do niespodziewanej rzezi. Katarzyna porywa bęben napastników, wdrapuje się na dach szopy i głośnym werblem budzi strażę miejskie, umożliwiając przygotowanie obrony. Dziewczyna ginie zastrzelona.

Obraz 12. Przedświt. Przed wozem siedzi Matka Courage nad zwłokami córki. Ale oto słychać bębny i piszczałki odmaszerowujących wojsk. Markietanka sama wprzęga się do wozu i rusza za ostatnim oddziałem. „...Polegli śpią. / A ten, kto uniósł cały łeb, / Znowu nakłada czapkę swą.”

KARIERA ARTURA UI

Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui

sztuka w szesnastu odstępach z prologiem i epilogiem

Przekład: Roman Szydlowski i Witold Wirpsza.

Obsada: 29 ról męskich, 3 kobiece, reporterzy, uzbrojeni ludzie, handlarze warzyw, obsługa Artura Ui.

Premiera: Stuttgart 1958. Premiera polska: Warszawa 1962.

Brecht napisał o swoim dramacie, iż jest „parabolą, napisaną po to, aby unicestwić i zniszczyć powszechny i niebezpieczny szacunek wobec wielkich morderców i zbrodniarzy”. Opowieść o gangsterze z Bronksu, który przejmuje władzę w Chicago i Cicero, to jak wiadomo historia dojścia Hitlera do władzy. Pierwowzorem Artura Ui jest Hitler, Giri to Göring, Givoli – Göbbels i tak dalej.

W prologu pojawia się Zapowiadacz, który anonsuje „wielką historyczno-gangsterską rewię” oraz przedstawia głównych bohaterów.

1. Chicagowscy szefowie trustu kalafiorowego zastanawiają się, jak ratować swoje interesy podczas kryzysu gospodarczego. Jeden z nich, Flake, informuje, że gangster Arturo Ui i jego adiutant Roma oferują im „pomoc” – oznaczałaby ona przejęcie kontroli nad trustem. Handlarze woleliby więc wyłudzić od miasta pożyczkę na fikcyjną budowę nabrzeża portowego; mógłby w tym pośredniczyć ciesząc się nieskazitelną opinią Dogsborough, właściciel zajazdu i członek władz miejskich.

2. Flake zmusza Sheeta, właściciela stojącej na skraju bankructwa stoczni, by przekazał ją trustowi. Akcje darowują staremu Dogsborough, który przyjmuje je jako wyraz uznania dla swojej uczciwości.

3. W biurze bukmacherskim Ernesto Roma w towarzystwie pijanej Dockdaisy, kochanki gangstera Givoliego, zarzuca Arturowi, że pogrąża się w ponurym nastroju. Atmosfera jednak się zmienia. Giri przyprowadza Bowla, byłego prokurenta stoczni Sheeta, którego z pracy wyrzucił obecny właściciel stoczni Dogsborough. Bowl donosi gangsterom, że dzięki staremu trust kalafiorowy otrzymał od miasta pożyczkę. Nieprzekupny Dogsborough okazał się łapówkarzem! – cieszy się Ui.

4. Stary Dogsborough żali się synowi, że nieświadomie stał się współnikiem machlojek przy budowie nabrzeża. Grozi mu kontrola. Zjawia się Ui z Romą. Gangsterzy chcą wejść do trustu jako płatna ochrona przed bandytami. Wzburzony starzec wyrzuca ich za drzwi.

5. Przedstawiciele zarządu miasta informują Dogsborougha o rozpoczęciu dochodzenia w sprawie pożyczki dla trustu.

6. W sądzie ma się pojawić Sheet, by wziąć na siebie winę za nadużycia. Znajdują go martwego w hotelu. Komisja śledcza dobiera się do Dogsborougha. Na nic zeznania Artura, który próbuje obarczyć winą Sheeta. Kiedy na salę sądową ma wejść koronny świadek oskarżenia, rozlega się seria z karabinu maszynowego i wnoszą ciało Bowla.

7. W hotelu stary aktor uczy Artura przybierać różne pozy i przemawiać. Za wzór do ćwiczeń służy im mowa Antoniusza przeciw Brutusowi, zabójcy Cezara z dramatu Szekspira.

8. W biurze trustu kalafiorowego Ui przekonuje handlarzy warzywami, by opodatkowali się na jego rzecz, a wtedy gwardia gangstera weźmie ich pod opiekę. Handlarze żądają jednak wyjaśnień w sprawie śmierci Sheeta i Bowla. Pojawia się Dockdaisy z córeczką, która udaje wdowę Bowl i dziękuje Arturowi za opiekę po śmierci męża. W tym samym czasie Giri w kapeluszu Bowla (zawsze nosi kapelusze swoich ofiar) wraz z gangsterami przeciska się przez biuro; wszyscy niosą bańki z naftą. Po chwili za oknami wybucha pożar – palą się sąsiadujące ze stoczną spichlerze handlarza Hooka.

9. Podczas procesu o podpalenie spichlerzy Ui oskarża Fisha, który na pytania odpowiada jedynie nieartykułowanym bełkotem. Obróńca usiłuje przedstawić sądowi fakty, a poszkodowany Hook zeznaje, że widział Giriego i jego ludzi z bańkami nafty. Kiedy Hook zostaje pobity, zmienia zeznania. Givola, właściciel kwaciarni i gangster, potwierdza „alibi” podpalaczy. Oskarżony Fish zaczyna odzyskiwać świadomość, lecz lekarz gangsterów sprawia, że traci ją znowu. Fish zostaje skazany na piętnaście lat więzienia.

10. Dogsborough w swojej wiejskiej posiadłości pisze testament, w którym wyznaje prawdę.

11. W hotelowym pokoju Givola podrabia na rzecz Artura testament Dogsborougha. Równocześnie między gangsterami trwa walka o zaufanie Ui. Arturo wybiera Romę – planuje, że zdobędą wpływy w mieście Cicero, gdzie trust ka-lafiorowy zaczął już sam pozyskiwać rynki zbytu. Postanawiają sprzątnąć Givolę i Giriego, by w ten sposób udowodnić, że walczą z gangsterami. Po wyjściu Romy powraca Giri w towarzystwie Clarka z trustu oraz Betty Dullfeet, żony dziennikarza z Cicero. Proponują Arturowi przymierze w zamian za pozbycie się Romy, ale Ui odmawia.

12. Roma i jego ludzie czekają nocą w magazynach na Artura, który ma przedstawić plan działania. Tymczasem otacza ich policja. Roma uważa, że to zasadzka na Ui i chce mu przyjść z pomocą, lecz okazuje się, że to właśnie on jest celem. Givola pozbywa się Romy i jego gwardii.

13. W kwiaciarni Givoli zjawiają się państwo Dullfeet. Próbują pertraktować z Givolą i Arturem.

14. W Cicero odbywa się pogrzeb Dullfeeta, nad jego trumną pastor sławi zmarłego jako sumienie miasta. Arturo proponuje Betty Dullfeet opiekę, ale wdowa nazywa go mordercą.

15. Nad śpiącym Ui pojawia się widmo zamordowanego Romy, który grozi mu, że umrze w osamotnieniu, jeśli nie zmieni swojego postępowania.

16. Sterroryzowani handlarze w Chicago mają nadzieję, że władza gangsterów załame się w Cicero. Nadchodzą jednak równie zastraszeni przedstawiciele trustu z Cicero; informują Ui, że przejęli hurtownię warzyw Betty Dullfeet. Na mównicy pojawia się Arturo Ui. Ogłasza się mężem opatrznociowym i żąda od zgromadzonych entuzjazmu. Ci, którzy próbują wyjść, giną zastrzeleni przez obstawę. Arturo zapowiada, że rozszerzy strefę swoich wpływów na inne miasta – Detroit, Waszyngton, Nowy Jork.

17. W Cicero z rozbitego samochodu wypelża kobieta. Oskarża ludzi Ui, że napadli na nią i męża. Rozlega się seria z karabinu maszynowego. Kobieta pada.

MICHEL DE GHELDERODE

(właśc. Adémar Adolphe Louis Martens)

1898–1962

„Piszę swoje sztuki po francusku, jednak myślę i czuję po flamandzku, w moich żyłach płynie tysiącletnia krew flamandzka” – mówił o sobie Ghelderode, jeden z najoryginalniejszych dramatopisarzy współczesnych, którego dzieła nie dają się zamknąć w żadnej szkole ani w żadnym kierunku literackim. Miesza on i łączy tradycję średniowiecznych misterii, teatru elżbietańskiego, dramatu Goethego, Strindberga, Maeterlincka oraz dramatu ludowego.

Jego utwory rozgrywają się często w fantastycznym Breughellandzie, nieokreślonej flandryjskiej krainie – średniowiecznej, renesansowej czy barokowej. W ich treści odzywają się dawne legendy, stare obyczaje, stulecia niepokoju, brutalność życia, masakry, słysząc bulgotanie piwa, odgłosy zabaw.

Ghelderode nazywał chętnie swoje sztuki farsami, rozumiejąc jednak ten termin w sensie średniowiecznym, a nie współczesnym. Świat realny miesza się w nich z groteską i fantastyką, a rozpasanie, drwina i granie wulgaryzmami – z makabrą, magią i mistycyzmem. Malarskie widzenie świata bliskie jest sztuce Boscha, Breughelów i Jordaensa.

Tajemnica wielkiej sztuki polega na okrucieństwie, twierdził Ghelderode w *Szkole błaznów*, podejmował więc tematy bólu, upodlenia i upadku człowieka. W jednym wywiadów powiedział jednak: „Nie wątpiłem w człowieka. Przykuwa moją uwagę i wiem, że zdolny jest do wszystkiego, jak również i do czegoś krańcowo przeciwnego”.

Jego teatr – monstrualny i finezyjnie poetycki, wyuzdany i na swój sposób moralistyczny – prezentuje wspaniałe poczucie wolności twórczej pisarza, który nie boi się niczego i nikogo. Przy lekturze utworów Ghelderode’a nasuwa się paradoksalne porównanie z Wyspiańskim. Mimo zdecydowanej odrębności poetyki, obszarów i tradycji kulturowych – zbliża tych dwóch pisarzy wyostrożony zmysł sztyderstwa, przede wszystkim zaś to, że ich twórczość jest nierozdzielnie związana z legendą, folklorem i historią własnego kraju; wreszcie to, że obaj umieli tym związkowi nadać niezwykle kształt artystyczny.

Ghelderode debiutował w roku 1918, jest autorem około 50 utworów teatralnych (w tym także sztuk marionetkowych i scenariuszy baletowych), licznych słuchowisk radiowych, opowiadań, wierszy, artykułów oraz ponad 20 tysięcy listów. Większość powstała w dwudziestoleciu międzywojennym, ale wielki europejski rozgłos zyskały pod koniec lat czterdziestych XX wieku – po sukcesach i skandalach, jakie wywołały inscenizacje jego dramatów w Paryżu. Nazwano go nawet

„belgijskim Szekspirem”. W Stanach Zjednoczonych Ghelderode odniósł sukces dopiero w latach sześćdziesiątych.

W Polsce najbardziej znane są: *Wędrownica mistrza Kościeja* (1934), *Czerwona magia* (1931), *Szkoła błaznów* (1942), oraz jednoaktówki: *Farsa mrocznych*, *Kram Karoliny*, *Klub kłamców*, *Kobiety u grobu*, *Escurial*.

Wybrana bibliografia:

Michel de Ghelderode *Teatr (m.in. Escurial, Kobiety u grobu, Wędrownica mistrza Kościeja, Kram Karoliny, Farsa mrocznych, Klub kłamców, Czerwona magia, Szkoła błaznów)*, przeł. Zbigniew Stolarek, PIW, Warszawa 1971.

<http://www.ghelderode.be>

ESCURIAL

dramat w jednym akcie

Przekład: Zbigniew Stolarek.

Obsada: 4 role męskie.

Prapremiera: Bruksela 1929. Premiera polska: Warszawa 1961.

W jednej z sal hiszpańskiego pałacu, wśród piwnicznego światła i tła ze spleśniałych herbów, na tronie, do którego wiodą nadpróchniałe stopnie pokryte dziurawymi kobiercami, siedzi skulony król. Jest to król chory, o cerze ziemistej, zębach spróchniałych, ubrany w niechlujne szaty, oddany czarnej magii i liturgii. Z daleka dochodzi rozpaczliwe ujadanie psów węszących śmierć. Król nie może znieść tego wycia, wydaje spazmatyczne rozkazy, a gdy psy milkną, jęczy z rozpacz, że zabili mu jego piękną sforę. Milczą też dzwony unieruchomione zakazem Jego Królewskiej Mości. „Dzwony... Psy... Śmierć... Koszmar!... Dzwony... Psy!” – mówi obsesyjnie władca.

W pałacu dogorywa królowa. Jest to agonia długa i uroczysta. Słów króla, na przemian rozpaczliwych i drwiących, okrutnych i sarkastycznych („czyż o każdej godzinie nie umierają kobiety?”), wysłuchuje w ukryciu Foliał. W pewnym momencie wysuwa się niespodziewanie zza tronu. Ten flamandzki błazen w liberii nosi tors atlety na nogach pokurcza, sprawia wrażenie monstrualnego pająka. Błaga swojego pana o zwolnienie go w tej godzinie z obowiązków, jest zmęczony, pragnie samotności i snu. Król, który „brał naukę u krokodyli”, mniema, że błazen „brał ją u małp” i że jego powinnością jest bawić o każdej porze. Strasząc Foliała torturami, zmusza go do coraz wymyślniejszych i coraz bardziej odrażających figli. Błazen, arogancki, perfidny i mściwy, wymyśla wreszcie „krotochwilę głęboką i krótką, ostatnią, na jaką go stać”. Zrzuca królowi koronę z głowy i wyrywa berło,

sam też pozbywa się swoich profesjonalnych akcesoriów. Oto stoi przed sobą dwoje ludzi obnażonych, mogą śmiać się z siebie nawzajem, ze swojej straszliwej brzydoty, tarzać się w tym śmiechu, jaki rozlega się w lochach Hiszpanii.

Monarcha szczęka zębami, gdy długie ręce Foliała konwulsyjnie oplatają mu szyję. Ale w końcu i król wybucha śmiechem, który spada jak bicz i rzuca przeciwnika na kolana. Pan rozumie sztukę komediantów, sam posiada duszę błazna i ogromnie lubi dwuznaczność, szczególnie tego wieczoru. Żąda więc następnego aktu farsy. Teraz błazen przebiera się za władcę, a ten za trefnisią.

W nowej roli król dręczy Foliała opowieścią o królowej, której jedno spojrzenie wystarczyło, by dojrzeć całą marność męża – przechwała się bezwstydnie szczegółami owego najbardziej sekretnego romansu i popisuje się drwiącym tańcem kochanka na pogrzebie „tej woskowej lalki, wypchanej wonnościami”. Niewolnik nie wytrzymuje ohydnej sceny. W roli króla wybucha oburzeniem na plugawego konkurenta, który uwielbia karłów i kabotynów, lubuje się w brudach, rozkoszuje dymami unoszącymi się nad ciałami palonymi na stosach inkwizycji. Ta, która umiera, była piękna, czysta i święta, odchodzi, gdyż nie mogła żyć wśród istot złowrogich, w państwie, gdzie leje się krew i rządzą szpiedzy. Król, wpatrzony w twarz Foliała, ostrym, wysokim głosem wyznaje, że jego wiarołomna żona umiera skrytobójczo otruta.

Na stopniach tronu zaczyna się niema walka dwojga ludzi o rekwizyty władzy, o płaszcz, o koronę, o berło. I gdy czarny, gruźliczy Mnich wchodzi z wieścią o zgonie królowej, nie wie, do kogo ma się zwrócić. Śmierć anielskiej królowej paraliżuje Foliała. Król wyrywa mu swoje insygnia i oddaje go Człowiekowi w Szkarłacie. Długie, włochate palce kata duszą w milczeniu skazańca. „Mój błazen! Mój biedny błazen!” – rozpacza król i skarży się Mnichowi: „Królowa, mój ojciec, rzecz do znalezienia, ale błazen.../ Zaczynają bić dzwony. Strzały armatnie. Wyją psy”.

FEDERICO GARCÍA LORCA

1898–1936

Przyjaciele mówili o nim, że poezję tworzył, poezją żył i sam był jak poezja. Zasłynął także jako dramaturg, malarz i muzyk. Lorca był jedną z najbardziej znanych postaci dwudziestowiecznej kultury i literatury hiszpańskiej. Jako poeta w formalne osiągnięcia futurystów i surrealistów włączył motywy andaluzyjskiego folkloru. Sztuki Lorki – liryczne i zmysłowe, pełne napiętności, niepozbawione krwawych i okrutnych akcentów – są zarazem przedziwnie delikatne, w przejmującym sposób sławią wolność i godność człowieka, jego prawo do decydowania o własnym życiu. „Teatr jest szkołą płaczu i śmiechu, jak też wolną trybuną, na której ludzie mogą stare lub błędne nauki moralne wyraźnie ukazywać i na żywych przykładach objaśniać wieczne prawa ludzkiego serca i uczucia” – mówił Lorca.

Nazywa się go często poetą pokrzywdzonych i odrzuconych. W swoich najsłynniejszych dramatach: *Krwawe gody* (1933), *Yerma* (1934), *Panna Rosita* (1935), *Dom Bernardy Alba* (1936), występował w obronie kobiet żyjących w patriarchalnym społeczeństwie hiszpańskim. W wierszach z tomu *Poeta w Nowym Jorku* upominał się o prawa mniejszości w Stanach Zjednoczonych, między innymi Cyganów, Murzynów, Żydów, a także homoseksualistów.

Urodził się w andaluzyjskiej wiosce pod Granadą w rodzinie znanej z prorepublickańskich sympatii. Ojciec, zamożny rolnik, i matka, nauczycielka, zadbali o wszechstronne wykształcenie Federica. Po ukończeniu szkoły średniej w Granadzie zaczął tam studiować prawo, a potem kontynuował naukę na wydziale literatury i filozofii w Madrycie. Zamieszkał w domu akademickim Residencia de Estudiantes, który był wówczas centrum życia artystycznego stolicy, i przyjaźnił się z awangardową grupą studentów. Należeli do niej między innymi przyszły reżyser Luis Buñuel i malarz Salvador Dalí. To właśnie Dalí w charakterystycznym dla siebie stylu napisał o Lorce w *Moim sekretnym życiu*: „Poetycki fenomen w swej całości i jak żywy wyłonił się przede mną, stworzony z krwi i kości, zmieszany, zaszczerpiony krwią, lepki i wzniosły, wibrujący miliardem kunsztownych płomieni podskórnej biologii, jak wszelka materia obdarowana oryginalnością swej własnej formy”.

Już debiutancki tom poezji Lorki, *Książka wierszy* (1920), wywołał zainteresowanie, kolejne: *Poemat głębokiej pieśni* (1921), której inspiracją był folklor muzyczny Andaluzji, i *Romancero cygańskie* (1924–1927), odniosły sukces. W latach 1923–1925 powstał pierwszy ze słynnych utworów scenicznych Lorki *Mariana Pineda*. Premiera tego dramatu lirycznego odbyła się dwa lata później w Barcelonie. Scenografię do przedstawienia zaprojektował Dalí.

Mimo znaczących sukcesów artystycznych, jakie odnosił Lorca w latach dwudziestych, homoseksualizm poety i próba ukrywania go negatywnie wpływały na jego psychikę. Lorca wiedział, że w najbliższym mu środowisku mówi się na ten temat; uznał nawet, że słynny film Buñuela i Dalego *Pies andaluzyjski* jest atakiem na niego. Pisał w liście do rodziny: „Buñuel i Dalí zrobili kupę gówna. Nazwali ją psem andaluzyjskim. A psem jestem ja”. Warto dodać, że Dalí rzeczywiście powiedział kiedyś: „Federico to pies, tak jak wszyscy Andaluzyjczycy”.

W nadziei na pokonanie pogłębiającej się depresji Lorca wyjechał do Ameryki na stypendium. Mieszkał głównie w Nowym Jorku. Po raz pierwszy w życiu oglądał demokratyczny kraj i wcale nie był nim zachwycony. Z poczucia izolacji i tęsknoty powstał słynny zbiór poezji *Poeta w Nowym Jorku* (w całości opublikowany w roku 1940).

Do Hiszpanii wrócił w 1930. W tym samym roku poznał dyrektora sponzorowanego przez rząd teatru studenckiego La Barraca. Z teatrem tym objeżdżał Hiszpanię, pokazując adaptacje klasycznych dzieł hiszpańskich. Wtedy powstały jego najznakomitsze sztuki: *Krwawe gody* i *Dom Bernardy Alba*.

Lorca żył w czasach, gdy Hiszpanię wstrząsały gwałtowne wydarzenia polityczne. W kwietniu 1931 roku abdykował król Alfons XIII i proklamowano republikę, której władze zmieniały się parokrotnie. W 1936 zbrojna interwencja oddziałów generała Franco dała początek krwawej wojnie domowej. Poecie doradzano wyjazd za granicę lub choćby na północ kraju. Przyjaciele uważali, i słusznie niestety, że jego dzieła, ich przesłanie i poglądy głoszone przez poetę są niczym wyrok wydany na siebie samego. Lorca tego śmiertelnego zagrożenia nie odczuwał. Latem, 16 lipca, pojechał do rodziców do Granady. 17 lipca falangiści Franco wkroczyli do Andaluzji. Rozpoczęły się aresztowania i masowe egzekucje. Lorca został aresztowany w nocy z 17 na 18 lipca. Skazano go bez sądu i rozstrzelano o świcie 19 sierpnia 1936 roku w wąwozie Viznar pod Granadą. Jego ciało wrzuciono do zbiorowej mogiły.

Reżim Franco zabronił też publikowania jego utworów. Dopiero w 1960 zniesiono zakaz wystawiania dramatów Lorki. Przedtem, w roku 1953, ukazały się mocno ocenzurowane *Obras completas* (Dzieła zebrane). Nie było wśród nich *Sonetów ciemnej miłości* napisanych w listopadzie 1935 i przeczytanych tylko raz przyjaciółom. Kiedy umarł Franco, a rodzina poety mogła wrócić z Ameryki, odnaleziono jedenaście owych erotyków wśród rękopisów i notatek. Także z jego brulionów i notatek przyjaciel poety Rafael Martinez Nadal zrekonstruował pośmiertnie dramat w kilku obrazach *Publiczność*, który Lorca ukończył w roku 1930 i umieścił pod hasłem „Teatr niemożliwy”. Sztuka traktowała o miłości homoseksualnej i Lorca uważał, że utwór jest zbyt śmiały, by kiedykolwiek mógł być wystawiony w teatrze. Prapremiera odbyła się pół wieku po jego napisaniu.

Na język polski oprócz najbardziej znanych sztuk Lorki przetłumaczono również *Kiedy minie pięć lat* (1931) i *Teatro breve* (1928) – rewię króciutkich grotesek dla teatrów lalkowych.

Po poezje i dramaty Lorki sięgają twórcy nam współcześni. W roku 1981 Carlos Saura nakręcił film baletowy na podstawie *Krwawych godów*, z choreografią Alfredo Manasa. W 1986 Leonard Cohen przełożył jeden z jego wierszy *Pequeño vals vien* na angielski, napisał do niego muzykę i nagrał pod tytułem *Take This Waltz*.

Do tego samego pokolenia dramatopisarzy hiszpańskich co Lorca należą: Jacinto Benavente (1866–1954, laureat Nobla z 1922, autor *Źle kochanej*, *Kręgu interesów*), Alejandro Casona (1903–1965, autor sztuki *Drzewa umierają stojąc*), Ramón María del Valle-Inclán (1866–1936, *Światła cyganerii*) i Antonio Buero Vallejo (1916–2000, *Gdy rozum śpi*).

Wybrana bibliografia:

Federico Garcíá Lorca *Teatro breve. Groteski teatralne*, przeł. Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966. *Dramaty (Mariana Pineda, Czarująca Szewcowa, Kiedy minie pięć lat, Krwawe gody, Yerma, czyli Bezpłodna, Panna Rosita, czyli Mowa kwiatów, Dom Bernardy Alba)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968. *Publiczność, Sztuka bez tytułu*, przeł. Zofia Szleyen; Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982. *Teatr niedokończony – teatr otwarty*, przeł. Urszula Aszyk, Wydawnictwo Energeia, Warszawa 1998.

Urszula Aszyk *Federico Garcíá Lorca w teatrze swoich czasów*, Wydawnictwo Energeia, Warszawa 1997. Maciej Stasiński *Poeta zginął przed świtem*, „Gazeta Wyborcza” z 27 X 2008.

CZARUJĄCA SZEWCOWA

La zapatera prodigiosa

farsa w dwóch aktach

Przekłady: Juliusz Chodacki, ZOFIA SZLEYEN, Aleksandra Mianowska.

Obsada: 6 ról i epizodów męskich, 9 kobiecych, 1 dziecko oraz statyści.

Premiera: Madryt 1930. Premiera polska: Poznań 1950.

W prologu Autor zapowiada, że bohaterką utworu będzie zupełnie zwyczajna Szewcowa obdarzona niezmiernie bujnym temperamentem. Ma ona w sobie poezję i czar zaczerpnięty z ludowej klechdy i fantastycznego romansu. Nieustannie walczy z rzeczywistością, ale również z wyobraźnią, jeśli ta staje się rzeczywistością. Autor nie skończył jeszcze swoich słów, gdy za sceną rozlegają się gwałtowne krzyki: „Puśćcie mnie!”. To Zapatera domaga się natychmiastowego wyjścia przed publiczność.

Przeszło pięćdziesięcioletni Szewc uległ namowom swojej siostry i ożenił się z osiemnastoletnią dziewczyną. Teraz musi znosić jej zmienne humory, nieustanne połajanki i – co najgorsze – to, że kokietuje innych mężczyzn. Wokół pięknej mężatki uwija się tłum wielbicieli, nie tylko śmieszny Don Drozdilio w czarnym fraczku, ale również Kawaler przepasany barwnym pasem i Kawaler w kapeluszu. Sąsiadki i dewotki nieustannie plotkują i wyśmiewają się ze starego męża młodej żony, choć ona sama nie przekracza nigdy granic przyzwoitości i gdy zalotnik staje się natarczywy, przepędza go, narzekając: „Czyż w tym przeklętym mieście z nikim już nie można porozmawiać? Czyż mieszkają tu tylko świętoszki i rozpustnicy?”.

Szewcowa darzy czułością jedynie małego chłopaczka, z którym może być szczerą i beztroską. I właśnie ten jedyny przyjaciel przynosi najsmutniejszą wiadomość: mąż ją opuścił, nie mógł dłużej wytrzymać sekowania, zazdrości i złośliwych żartów otoczenia, więc powędrował w świat. Na próżno zrozpaczona kobieta przywołuje go na świeżo przyrządzony pyszny obiad. Zjawia się tłum sąsiadek w strojach czerwonych, ciemnofioletowych, czarnych, zielonych i żółtych. Wszystkie tańczą wokół porzuconej, udając współczucie.

Minęły miesiące od odejścia Szewca. Jego żona otworzyła w domu tawernę, aby zarobić na życie. Teraz mężczyźni napastują ją jeszcze śmieiej, Alkad (czterokrotny wdowiec) występuje z lubieżną propozycją. Zapaterę tylko drażnią te zalęcanki, nigdy nie zdradzi swojego męża, nigdy jeszcze nie kochała go tak pewnie i mocno. Odwiedzającemu ją malcowi opowiada przepiękne historie ze swojego życia, historie, które nigdy się nie zdarzyły.

Pewnego dnia zjawia się w byłym warsztacie szewskim wędrowny Bazarz z Filipin. Rozwija rulon kolorowych obrazków i opowiada zasłuchanemu tłumowi niezwykle ballady z powracającym motywem starego męża i niewiernej pięknej żony. Po wyjściu gości przybysz i gospodyni zostają sami. Zwierzają się sobie wzajemnie ze swoich miłości, wielkich i nieszczęśliwych. Ją porzucił mąż, jego – żona. W końcu Bazarz, wzruszony wiernością kobiety, pyta, co by zrobiła gdyby mąż powrócił. „Oszalałabym z radości” – woła Zapatera. „Najdroższa! Już dłużej nie mogę!” – wyznaje Szewc, zrzucając przebranie. „Ach ty włóczykiju, ty obwiesiu, ty łotrze! Jak się cieszę, że wróciłeś nareszcie! Już ja ci tu urządzę życie! Wspomnisz Świętą Inkwizycję!” – wybucha żona. Ale gdy gniewny tłum, podburzony przez plotkarzy i dewotki, nadciąga, by wygnać ją z miasta, Szewcowa, która jest wnuczką toreadora, wykrzykuje dumnie: „Chodźcie! Proszę bardzo! Teraz jest nas dwoje. Ja i mój mąż. Obronimy nasz dom!”.

KRWAWE GODY

Bodas de sangre

tragedia w trzech aktach i siedmiu obrazach

Przekład: MIECZYŚLAW JASTRUN, Florian Ludwik Śnieja.

Obsada: 7 ról męskich, 9 kobiecych, goście weselni, młodzieńcy, dziewczyny.

Premiera: Madryt 1933. Premiera polska: Warszawa 1948.

Zamysł napisania sztuki o miłości, która staje się narzędziem przeznaczenia, zrodził się w głowie poety po przeczytaniu w prasie artykułu o tym, jak pewna panna młoda w dniu ślubu uciekła ze swoim ukochanym z lat dziecięcych. Miało to miejsce w rodzinnych stronach Lorki, w górzystej Andaluzji.

„Dramat rozpoczyna lament Matki Narzeczonego. Podczas krwawych pojedynków dyktowanych honorem straciła już męża i jednego z synów. Niech będą przeklęte wszystkie noże i przeklęty niech będzie ten łotr, co je wymyślił... I fuzje, i pistolety, i każde najmniejsze ostrze; niech będą przeklęte nawet rydle i widły. To wszystko, co może zakrwawić ciało mężczyzny. Wychodzi sobie z domu piękny zdrowy mężczyzna, z kwiatem w ustach i idzie do winnicy albo do gaju oliwnego, których jest dziedzicem... i już nie wraca. A jeśli wraca, to trzeba mu tylko gałązki palmowej i miski z solą ziarnistą, żeby nie spuchł – rozpacza Matka.”

Przy życiu pozostał jej już tylko jeden syn i matka drży o jego bezpieczeństwo. Narzeczonego uspokaja ją i zwierza się ze swoich planów małżeńskich. Od trzech lat chodzi do pewnej dziewczyny i teraz, kiedy kupił winnicę i nieźle mu się powodzi, chce, by Matka poszła prosić o jej rękę. Matka ma pewne zastrzeżenia, zwłaszcza gdy dowiaduje się, że wybranka syna była niegdyś zaręczona z Leonardem z rodziny Feliksów. Ta właśnie rodzina była przyczyną wszystkich jej nieszczęść. Postanawia jednak nie burzyć szczęścia syna i nie mówić mu o przeszłości Narzeczonej.

Leonardo ożenił się przed kilku laty, ma małego synka, widać jednak, że nie jest szczęśliwy. Wobec Żony jest opryskliwy, całymi dniami przemierza konno łąki, nie mówiąc, dokąd i po co jeździ.

Narieczona przyjmuje oświadczenia, aczkolwiek widać, że nie kieruje nią wielkie uczucie, lecz raczej rozsadek. Nie ma nawet ochoty obejrzeć prezentów od przyszłego męża. W dzień ślubu prawda wychodzi na jaw – miłość do Leonarda jeszcze nie wygasła. Kiedy dawny narzeczonego pojawia się u niej w dniu ślubu, tamy pękają. Okazuje się, że on też jest wciąż owładnięty wielką namiętnością i nie może o niej zapomnieć. Podczas wesela znikają. „Złączeni uściskiem, mignęli jak błyskawica.” Rusza pogoń. Honor okazuje się silniejszy niż strach. Matka sama popędza Narzeczonego, by czym prędzej dosiadł konia.

Idący nocą przez las drwale komentują całe wydarzenie. „Lepiej by ich zostawili w spokoju” – mówi jeden. „A jednak – zabiją ich” – twierdzi drugi. Są przekonani, że młodym nie uda się umknąć pogoni: „na dziesięć mil wokół noże i pistolety!”. Gdy wszędzie księżyc, odsłoni ich kryjówkę. Narzeczone, pędząc za wiarołomną parą, spotyka śmierć przebraną za żebraczkę. To ona wskazuje mu drogę do zakochanych.

Narieczona i Leonardo wiedzą doskonale, że na tym świecie nie ma dla nich przyszłości. Ich miłość jest zakazana i może przynieść tylko cierpienie. Mimo to przysięgają sobie miłość – aż po grób.

Nad jeziorem w świetle księżyca Leonardo i Narzeczone zadają sobie śmiertelne ciosy. Mężczyźni niosą ich ciała do domu. Na ten widok Narieczona mówi: „Mały nóż, / ot taki nożyk, / (...) pewnego dnia / między drugą a trzecią w nocy od tego małego noża / dwaj silni mężczyźni zastygli na wieki, / dwaj mężczyźni z bladymi wargami. / Straszliwe fatum ciężące nad rodziną wypełniło się”.

THOMAS STEARNS ELIOT

1888–1965

Amerikanin z pochodzenia, Anglik z wyboru, poeta, dramaturg, krytyk i teoretyk literatury. Poeta, dramaturg, eseista. Laureat Nagrody Nobla „za wybitny wkład nowatorski we współczesną poezję” (1948). Pisał o sobie: „klasycysta w literaturze, rojalista w polityce, anglikatolik w religii”.

Urodził się w St. Louis, jego ojciec był przemysłowcem, matka pracownikiem socjalnym oraz autorką poezji. W 1906 zaczął studiować filozofię na Uniwersytecie Harvarda, już wtedy drukował swoje poezje w „Harvard Advocate”. Naukę kontynuował na paryskiej Sorbonie, po czym wrócił do Harvardu, gdzie rozpoczął pisanie doktoratu z filozofii. W 1914 wyjechał na stypendium do Niemiec i Anglii; podczas studiów w Oxfordzie zdecydował się osiedlić na stałe w Londynie. Redagował dodatek literacki do londyńskiego „Timesa”; w 1922 założył kwartalnik literacki „The Criterion” (ukazywał się do 1939), był dyrektorem wydawnictwa Faber & Faber. Pracował też jako urzędnik w banku Lloyda.

Pierwszą żoną Eliota była neurotyczna Vivienne Haigh-Wood. Małżeństwo zawarte w 1915 trwało siedemnaście lat i było dla pisarza udręką. Zakończyło się rozwodem, a żona leczyła się w szpitalu dla nerwowo chorych.

Już pierwsze zbiory poetyckie – *Prufrock i inne spostrzeżenia* (1917) i *Wiersze* (1919) – przyniosły Eliotowi popularność. Późniejsze tomy (*Wydrżeni ludzie*,

Podróż Trzech Króli, Pieśń dla Symeona) utrwaliły renomę pisarza. Jednym z najważniejszych dzieł Eliota pozostaje poemat *Ziemia jałowa* (1922), parafraza średniowiecznej legendy o Parsifalu i poszukiwaniu Świętego Graala.

W roku 1934 Eliot współpracował przy powstaniu widowiska dramatycznego *Skala* wystawionego w londyńskim Sadler's Wells Theatre, co sprawiło, że zainteresował się tworzeniem dla sceny. Rok później napisał *Mord w katedrze*, z późniejszych dramatów znane są: *Zjazd rodzinny* (1939), *Cocktail Party* (1950), i *Mąż stanu* (1958).

Eliota uznaje się za odnowiciela dramatu poetyckiego. W szkicu *Poezja i dramat* pisał: „Ludzie chętnie godzą się z wierszem recytowanym przez aktorów ubranych w strój ubiegłych stuleci, więc trzeba, żeby się osłuchali z wierszem recytowanym przez osoby ubrane podobnie jak my, mieszkające w takich samych domach i apartamentach i używające telefonu, samochodu i radia. Należy zatem wprowadzić poezję do świata, z którym publiczność normalnie obcuje i do którego powraca po wyjściu z teatru, nie zaś przenosić słuchaczy do jakiegoś świata wyobraźni, całkowicie innego niż ich własny”.

Utworky sceniczne Eliota nawiązują do teatru liturgicznego, są pisane białym wierszem, a przy tym prostym językiem. Mają wielowarstwową strukturę, w której najistotniejsze jest przesłanie, iż „jedyne możliwe dziś humanizm, jedyna mogąca się obronić filozofia wielkości człowieczeństwa daje się uprawiać tylko na gruncie religii. Bo tylko postawa głęboko religijna pozwala mniemać, że istotą człowieka prawdziwego, istotą człowieczeństwa jest wielkość duchowa” (Jerzy Adamski).

Mord w katedrze, najbardziej znany dramat Eliota, nawiązuje do średniowiecznego moralitetu, opiera się na wydarzeniach historycznych. Jego bohaterem jest arcybiskup Canterbury Thomas Becket (żył w latach 1118–1170), kiedyś kanclerz Henryka II i jego przyjaciel, odkąd jednak król poddał duchowieństwo pod swoją jurysdykcję, wydając tak zwane konstytucje klarendońskie, stali się zaciętymi wrogami. Teraz arcybiskup wraca z siedmioletniej banicji, choć wie, że czeka go śmierć. Na rozkaz króla zostaje zamordowany w kanterberyjskiej katedrze.

Prapremiera dramatu odbyła się we wnętrzach katedralnych w Canterbury (1935). W Polsce *Mord w katedrze* pokazano po raz pierwszy w marcu 1982, wkrótce po wprowadzeniu stanu wojennego. Aby „dać wyraz zbiorowym emocjom, teatry sięgały po różne teksty o charakterze mniej lub bardziej religijnym – pisał Rafał Węgrzyniak. – Najmocniej i najczyściej jako protest przeciwko «zabiciu nadziei» zabrzmiał *Mord w katedrze* Eliota, wystawiony przez Jerzego Jarockiego siłami warszawskiego Teatru Dramatycznego w kościele św. Jana, a krakowskiego Starego Teatru w Katedrze Wawelskiej. Wpisanie spektaklu w architekturę

świątyni, choć podyktowane tematyką i charakterem utworu Eliota, było niezwykle znamienne”.

Ostatnie lata pisarz przeżył otoczony uznaniem, w 1957 został szczęśliwym mężem swojej byłej sekretarki Valerie Fletcher.

Poemat Eliota *Ziemia jałowa* wystawił poznański Teatr Ósmego Dnia (1967), przedstawienie według *Wydrążonych ludzi* krakowski Teatr STU (1979). Zbiór wierszy *Koty* zainspirował Andrew Lloyd Webbera do napisania jednego z najbardziej znanych musicali na świecie.

Wybrana bibliografia:

Thomas Stearns Eliot *Wybór dramatów (Mord w katedrze, Cocktail Party, Zjazd rodzinny, Mąż stanu)*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Jerzy S. Sito, Olgierd A. Wojtasiewicz, postł. Michał Strusiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982. *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. Magdalena Heydel, Znak, Kraków 1998. *Koty*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Zygmunt Greń *Mit i dramat T.S. Eliota*, „Dialog” nr 4/1965. Jan Tomkowski *Przymierza nie będzie?*, „Twórczość” nr 1/1989. Wiesław Juszczak *Realizm i liturgia. Kontury rzeczywistości w „Cocktail Party” Eliota*, „Konteksty” nr 3-4/1995. Peter Ackroyd *T.S. Eliot*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996. Janusz Majcherek *O duszyczkach i duszach oraz innych niedzisiejszych sprawach*, „Teatr” nr 6/1997. Jacek Kopciński *Party z Eliotem* (dyskusja), „Teatr” nr 6/1997. Anna Krajewska *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*; Uniwersytet im. Mickiewicza, Poznań 2005.

MORD W KATEDRZE

Murder in the Cathedral

dwie części

Przekłady: Władysław Dulęba, JERZY S. SITO i in.

Obsada: 13 ról męskich, chór kobiet z Canterbury i służba.

Premiera: Canterbury 1935. Premiera polska: Warszawa 1982.

Strwożony Chór Kobiet gromadzi się w cieniu katedry, dokąd przyzywa go „Jakiś przecucie aktu, który musimy / obejrzeć na własne oczy (...) musimy złożyć świadectwo”. Odkąd kraj opuścił arcybiskup Tomasz Becket, „wszystkie pory roku są nieprzychylnie ludziom”. Był zausznikiem króla i jego kanclerzem, ale gdy został kościelnym dostojnikiem, popadł w niełaskę. Siedem lat przebywał na wygnaniu we Francji, a teraz wraca, co wróży tragiczne wydarzenia. Jest początek grudnia. „Już Nowy Rok czeka, dyszy, czeka, szepce w ciemności.”

Także Trzej Księża czekają na swojego przełożonego. Jeden z nich rozważa: „Nie widzę nic sensownego w świeckiej sztuce rządzenia / Jak tylko dwulicowość,

przemoc i nadużycia. (...) Arcybiskup przybędzie pewien miłości ludu / który go wita wszędzie z entuzjazmem szaleńców. Jednak czy przybywa tu / z gwarancją bezpieczeństwa? (...) Czy koniec wygnania? Czy / Pogodził się z Królem?”. Księża wiedzą, że arcybiskup nie cierpiał władzy świeckiej, którą mu przekazano, chciał się podporządkować jedynie Bogu. Chór jest przerażony nieuchronnym konfliktem. Zaklina: „Tomaszu, Arcybiskupie, wróć, wracaj, wróć / do Francji (...) / przybyłeś witany radośnie, lecz przybyłeś śmierć niosąc do miasta Canterbury / Zagłada dla domu, dla ciebie, Tomaszu, zagłada dla świata / (...) Zostaw nas, pozwól nam być w naszych pokornych i brudnych ramach egzystencji”. Becket jednak przybywa.

Opada go Czterech Kusicieli. Pierwszy przypomina szczęśliwe dni przyjaźni z królem, kiedy wszystkie pory roku płynęły dowcipem, winem oraz mądrością. Tomasz odpowiada: „Mówisz o porach roku, które są przeszłością”. Drugi Kusiciel przekonuje, iż „Prawdziwą władzę / Nabyć można jedynie za cenę uległości, a władza uzyskana jest chwałą”. I dodaje: „Władza jest po tej stronie, świętość, niestety, za grobem”. Tomasz mógłby wrócić na urząd kanclerski. Pyta jednak: „A jakaż stąd korzyść dla tych, którzy szukają Boga?”. Trzykrotnie odpowiada „nie”, gdyż „którzy nie podlegają kontroli porządku Boga / Zadufani w głupocie tylko zatrzymują chaos, / który narasta, lęgną śmiertelną chorobę”. Trzeci Kusiciel przychodzi w imieniu partii baronów skłóconych z Królem i pragnących jego zguby. „Dla nich przychylność Kościoła byłaby bezcenna (...) / Kościół i naród łączy wspólna sprawa przeciw tronowi. Tomasz odmawia: Jeśli arcybiskup nie może zaufać tronowi / Ma dobry powód, by nie ufać innym, jedynie Bogu”. Odprawia wysłannika baronów, a ten odpowiada: mam nadzieję, że „król cię nagrodzi za lojalność”.

Czwarty Kusiciel radzi iść do końca: „Czym jest rozkosz, czym władza królewska (...) / czymże są wobec totalnej władzy duchowej?”. Wysłannik pychy namawia do upojenia się władzą trwalszą od monarszej. A kiedy i on otrzymuje odpowiedź: „nie”, sięga do pokusy najgłębiej ukrytej w duszy Tomasza: „Szukaj drogi męczeństwa, poniż się na ziemi. Abyś mógł zasiąść w niebie wysoko między świętymi”. Kusiele formułują swoją mroczną filozofię: „Życie człowieka jest oszustwem i rozczarowaniem. / (...) Nagrody na przyjęciu dla dzieci / Nagroda za essay z języka angielskiego. / Tytuły naukowe, orderzy mężów stanu. / Rzeczy stają się coraz mniej realne / Człowiek przechodzi od spraw rzeczywistych / Do nierzeczywistych (...) / z oszustwa w oszustwo”.

Odpowiada im Chór Kobiet: „My nie jesteśmy głupie, wiemy co może się stać. / Wiemy, co to opresja i co to są tortury. Wiemy, co to jest nacisk i gwałt”.

Tomasz odpowiada: „Ten, który służy Bogu, większe ryzyko bólu dźwiga. / I grzechu, niż ten, który jest sługą królów. Wie, że posłannictwo sługi wielkiej sprawy

większości może się wydać / Bezmyślnym samobójstwem szaleńca. (...) Ale za każde zło / Za każdą zbrodnię, wyzysk, krzywdę, świętokradztwo / Za każde uciemiężenie i każdy błysk topora / Ty zapłacisz: i ty, i ty/ kiedy nadejdzie pora...”.

Intermedium wypełnia kazanie o męczeństwie wygłoszone przez arcybiskupa w katedrze, w Dzień Narodzenia Pańskiego 1170 roku.

Część druga rozgrywa się pod koniec grudnia. Do pałacu arcybiskupa wchodzi Trzej Księża z chorągwią Świętego Jana Apostoła i z chorągwią Świętych Młodziców. Nic nie powstrzyma jednak Czterech Rycerzy, wysłanników Króla, którzy oskarżają arcybiskupa o bunt przeciw królowi i prawom kraju. Tomasz zaprzecza: „Zawsze byłem wobec króla lojalny. Z wyjątkiem spraw Kościoła, jestem na jego rozkazy”. Ale rozkaz Króla brzmi: „Masz kraj opuścić razem ze swoimi ludźmi”.

Arcybiskup odmawia. Jest gotowy na wszystko: „Śmierć nadejdzie jedynie wtedy, gdy będę jej godny / A jeśli jestem godny, to nic mi nie grozi”. Mimo że się opiera, księża i słudzy chcą go ocalić – wloką do Katedry i ryglują drzwi. Ale nadchodzą Czterej Rycerze „wymierzyć królewską sprawiedliwość”. Becket rozkazuje: „Otwórzcie drzwi na oścież! / Nie pozwolę, by dom modlitwy, schron, Kościół Chrystusowy / Zamieniono na fortecę”. Czterej zbrojni wdzierają się do Katedry i mordują Tomasza. Przerażony Chór recytuje: „Brudny jest ląd, brudna woda, zwierzęta i my wszyscy zbrukani krwią. / (...) Skalany jest cały świat”.

Rycerze, dokonawszy zabójstwa, wychodzą na proscenium i zwracają się do publiczności, by wysłuchała ich racji. Wiedzą, że podjęli się strasznego zadania, ale taki był ich obowiązek i wypełnili go dla dobra kraju. Zdają sobie także sprawę z tego, że król Henryk będzie mówił głośno, iż nie pragnął mordu. I tylko oni poniosą konsekwencje. Apelują nie do emocji ludzi, ale do rozumu. Wszak „nasz król dostrzegł potrzebę przywrócenia porządku”. Arcybiskup zaś ostentacyjnie stwierdził, „że istnieje porządek wyższy niż ten, który nasz król usiłował wprowadzić”. Rycerze oświadczają, że „nikt bardziej od nas nie ubolewa nad koniecznością posłużenia się gwałtem”, lecz w niektórych wypadkach gwałt jest jedyną drogą do umocnienia sprawiedliwości społecznej. „Służyliśmy zatem waszym interesom: zasługujemy na wasz aplauz”. Arcybiskup, człowiek wielki, „używał każdego środka prowokacji. (...) postanowił umrzeć śmiercią męczeńską”. Należy więc wydać orzeczenie o samobójstwie w chwili zmniejszonej poczytalności, po czym zbrojni polecają „powstrzymanie się od jakichkolwiek czynności mogących spowodować publiczne zamieszanie”.

Z daleka słysząc *Te Deum* śpiewane po łacinie, a Chór wznosi błaganie: „Wybacz nam, Panie, my się uznajemy za ludzi pospolitych. / Za mężczyzn i kobiety, którzy drzwi zamknąwszy siedzą przy ogniu; / którzy lękają się błogosławieństwa Boga, (...) którzy się boją miłosierdzia Boskiego bardziej niż zbrodni człowieka (...) Panie, zmiłuj się nad nami. Błogosławiony Tomasz, módl się za nami”.

IZAAK BABEL

1894–1940

Na swoim zdjęciu, które w roku 1930 wysłał siostrze do Paryża, napisał: „Całe moje życie walczyłem z tym człowiekiem”. Ale to wcale nie on był swoim największym wrogiem. Z pewnością był nim ten, który kazał go aresztować i rozstrzelać w więzieniu na Łubiance.

Dlaczego Babel nie zdecydował się opuścić Związku Radzieckiego i pozostać we Francji, dokąd wysłał całą swoją rodzinę? „Wracał do ojczyzny, gdyż chciał być «świadkiem z powołania»” – pisze Jerzy Pomianowski, tłumacz i biografista Babela, i cytuje jego córkę Natalię: „Babel był przekonany, że pisarz okalecza siebie samego i swoje dzieła, gdy porzuca swój kraj rodzinny. Zawsze odsuwał wszelką myśl o emigracji i żadna z jego podróży zagranicznych nie miała charakteru ucieczki. (...) Nic nie mogło zmienić jego przekonania, że powinien pozostać w Rosji i dzielić losy swoich współobywateli”.

Babel nie zostawił po sobie wiele: „Wszystko, co napisał, nim zginął z kulą w potylicy, mieści się w tomie przeciętnej objętości, ale wszystko jest tam nieprzeciętne” – pisał Pomianowski. Tak naprawdę nie wiemy, ile i jakie dzieła przypadły podczas rewizji w jego domu w maju 1939. Protokół mówi o kilkunastu teczkach i notesach. Nie wiadomo, co się z nimi stało.

Babel urodził się w rodzinie zamożnego żydowskiego kupca żelaznego w Odessie w niespokojnych czasach. Zaczął się wówczas okres prześladowań i masowego exodusu Żydów z rosyjskiego imperium. Jako dziecko Izaak był świadkiem pogromu (1905), który przeżył tylko dzięki pomocy chrześcijańskich sąsiadów – jego dziadek stał się jedną z trzystu ofiar.

Ojciec zadbał o staranne wykształcenie domowe chłopca – oprócz podstawowych przedmiotów Izaak studiował Torę, uczył się hebrajskiego i gry na skrzypcach. Wpływ jego nauczyciela języka francuskiego był tak duży, że pierwsze opowiadania Babel napisał właśnie po francusku. Na przeszkodzie do podjęcia studiów na uniwersytecie odeskim stanęły mu restrykcje w stosunku do studentów pochodzenia żydowskiego. Zdecydował się wówczas na Wyższą Szkołę Handlową w Kijowie. Studiował zatem ekonomię, choć – wbrew oczekiwaniom ojca – nie zamierzał przejść po nim interesu. Po uzyskaniu dyplomu w 1915 przeniósł się do Petersburga, gdzie żył w bardzo skromnych warunkach, gdyż Żydom nie wolno było mieszkać i meldować się w stolicy.

Poznał tu Maksyma Gorkiego, który miał ogromny wpływ na jego życie. to dzięki niemu opublikował pierwsze opowiadania na łamach pisma „Letopis” (1916) i od niego dostał cenną radę, by zanim sięgnie po pióro, ruszył między ludzi.

„I poszedłem między ludzi na siedem lat – pisał później w swoim życiorysie. – W ciągu tego czasu byłem żołnierzem na rumuńskim froncie, później służyłem w Czece, w Ludowym Komisariacie Oświaty, w ekspedycjach żywnościowych w 1918 roku, w armii północnej walczącej z Judeniczem, w I Armii Konnej, w odeskim gubernialnym Komitecie partyjnym, pracowałem jako redaktor odpowiedzialny w VII drukarni radzieckiej w Odessie, byłem reporterem w Petersburgu i w Tyflisie”.

Największym doświadczeniem jego życia był z pewnością udział w wojnie polsko-bolszewickiej w roku 1920. Do I Armii Konnej dowodzonej przez Siemiona Budionnego zaciągnął się pod przybranym nazwiskiem Kirił Wasilewicz Lutow, jako korespondent frontowej gazety.

Swoje doświadczenia opisał w *Dzienniku 1920* i zbiorze opowiadań *Armia konna* (1926). Oba utwory zawierały opisy brutalnego życia wojennego – okrucieństw wobec ludności cywilnej, wyrzynania jeńców, równania z ziemią wsi i miasteczek. „Życie wali się w gruzy i biorę udział w wielkiej, nieustającej stypie” – notował Babel. Opublikowanie *Armii Konnej* przysporzyło pisarzowi wielu wrogów, z Budionnym na czele, który oskarżył go o wylewanie pomyj na bohaterów rewolucji. Tylko interwencja Gorkiego ocaliła mu wtedy skórę. *Dziennik* ujrzał światło dzienne dopiero po śmierci Stalina, przechowała go w Kijowie przyjaciółka Babela, a następnie przekazała żonie. W całości drukiem ukazał się w Rosji w 1991.

Po wojnie pisarz wrócił do rodzinnej Odessy, gdzie pracował nad *Opowiadaniem odeskimi* (pełne wyd. 1931), tam powstał też scenariusz filmu *Benia Krzyk* (premiera 1926) i pierwszy dramat *Zmierzch* (napisany w ciągu dziewięciu dni w sierpniu 1926). Tłem tych utworów jest Mołdawanka, żydowska dzielnica Odessy sprzed rewolucji 1917, w której króluje gangster Benia Krzyk; jego postać wzorowana jest na autentycznym przywódcy bandyckiego podziemia Odessy. Barwna mozaika mieszkańców przedmieścia: przekupnie, zabijacy, rzezimieszki, wozacy, szamesi, urlopnicy – z ich bujnym życiem i specyficzną obyczajowością – podszyta jest jednak przeświadczeniem, że świat ten bezpowrotnie odchodzi.

W *Zmierzchu* także widać, jak czas pędzi nieubłagane. Ścierają się racje dwóch pokoleń – patriarchy Mendla Krzyka, tyranizującego dotąd rodzinę i jego synów Beni i Lowki, brutalnie walczących o swoje. Stary Krzyk zostaje skatowany i na zawsze pozbawiony władzy. Nie będzie już stał na drodze „nowemu”. Babel racje obu stron pozostawił bez subiektywnej oceny. „Klarowność jego akcji, konfliktów, charakterów i stylu jest uderzająca. Nie warto szukać tu tonu i klimatu znanego ze sztuk należących do gatunku dramatu rodzinnego – zacytujmy raz jeszcze Jerzego Pomianowskiego. – Wobec swoich przedmiejskich bohaterów Babel stosował chwyt homeryckiego wyolbrzymiania (...) chwyt ten obnaża drugie dno prostej

historii o starczej miłości wozaka portowego Mendla Krzyka i o tym, jak synowie porachowali się z ojcem i jego kochanką. Niepostrzeżenie dla czytelnika powszedni i groteskowi bohaterowie tej odeskiej sagi przybierają postać imponującą. Babel potraktował swoich bohaterów po prostu jako ludzi (...) bez stygmatu, bez znamion niższości i bez cech wybraństwa. (...) Ten dramat został napisany po to, aby jego gminni bohaterowie ukazać nam mogli żalosną wielkość ludzkich losów, które tak samo są nieodwołalne i niepowtarzalne na przedmiejskiej ulicy, jak na dziedzińcach zamku króla Leara”.

Żadna z trzech premier *Zmierzchu* – ani w Baku, ani w Odessie, ani w MChAT II – nie usatysfakcjonowała Babla. O moskiewskim przedstawieniu z 1928 roku pisał, że sprowadziło całą rzecz do „rodzajowej” anegdoty.

Od 1924 Babel mieszkał w Moskwie; w latach trzydziestych podróżował, między innymi po Ukrainie, gdzie był świadkiem brutalnych metod kolektywizacji, „rozkułaczania” i Wielkiego Głodu.

Babel jeszcze raz zmierzył się z teatrem w roku 1935 – *Maria* opowiada o życiu arystokracji i żydowskiej burżuazji w realiach NEP-u. Ukończył ją „za późno”, by mogła zadowolić przywódców – porządek ekonomiczny, społeczny i polityczny w Rosji się zmienił. Nadchodził czas „wielkiej czystki”.

Babel zbierał coraz bardziej niepochlebne opinie wśród partyjnych krytyków literackich. Pisał, ale niewiele publikował. „Jeśli chodzi o milczenie, to jestem mistrzem tego gatunku literackiego” – powiedział ironicznie na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich (1934), gdy przewodniczący Aleksander Fadiejew oskarżył go (i kilku innych pisarzy) o oderwanie się od rzeczywistości. Babel ogłosił wtedy, że w 1939 roku wyda nową powieść.

Po wielu petycjach z zagranicy Bablowi udało się uzyskać pozwolenie na wyjazd do Paryża, gdzie wziął udział w Kongresie Pisarzy w Obronie Pokoju i Kultury (1935). To wówczas wrócił do kraju, choć nie musiał. Wydaje się, że rok później nie miał już złudzeń co do swojego losu. Na pogrzebie Maksyma Gorkiego powiedział: „Teraz nie dadzą mi żyć, już koniec ze mną”.

W maju 1939 roku w domu pisarza w Pieriedielkinie pojawiło się NKWD. Nakaz aresztowania (wydany po trzydziestu pięciu dniach) podpisał Beria. Z akt wynika, że „po trzech dniach i nocach bezustannych «badań intensywnych» Babel zgodził się napisać własnoręcznie ostatni swój utwór, akt samooskarżenia – pisał Jerzy Pomianowski. – Jest w nim przyznanie się do szpiegostwa, trockizmu, terroryzmu oraz spisku na życie Stalina i Woroszyłowa. Pomagać mu w tym mieli najbliżsi przyjaciele – artyści Eisenstein, Aleksandrow i Michoels, pisarze – Erenburg, Olesza, Katajew (...)”. W październiku, podczas kolejnego przesłuchania odwołał swoje poprzednie zeznania. W dniu 26 stycznia 1940 roku odbyła się dwudziestominutowa rozprawa sądowa – Babla skazano na śmierć i rozstrzelano dzień później.

Miejscem pochówku pisarza jest prawdopodobnie zbiorowa mogiła w dawnym klasztorze Dońskim w Moskwie. W roku 1954 Babel został zrehabilitowany.

Wybrana bibliografia:

Izaak Babel *Zmierzch*, przeł. Jerzy Pomianowski, „Dialog” nr 9/1960. *Benia Krzyk*, przeł. Jerzy Pomianowski, „Dialog” nr 10/1966. *Maria*, przeł. Jerzy Pomianowski, „Dialog” nr 12/1966. *Dziennik 1920*, przeł. i wstęp Jerzy Pomianowski, Czytelnik, Warszawa 1990. *Portret własny*, przeł. i wstęp Jerzy Pomianowski, Pomorze, Bydgoszcz 1994. *Utwory zebrane (Zmierzch, Maria)*, przeł. Jerzy Pomianowski, Muza, Warszawa 2012.

Alicja Wołodźko *Izaak Babel. Portret na tle Łubianki*, „Res Publica Nowa” nr 12/1994. Gustaw Herling-Grudziński *Izaak Babel*, [w:] *Upiory rewolucji*, Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 1999. Jerzy Pomianowski *Żyd z Odessy*, [w:] *Dziennik, Opowiadania. Zmierzch* (postowie), Świat Książki, Warszawa 2000. Czesław Andruszko *Izaak Babel na scenach polskich*, Uniwersytet im. Mickiewicza, Poznań 2005.

Kamila Magdalena Śliwińska *Literackie środowisko Odessy wobec rewolucji i rzeczywistości sowieckiej*, praca doktorska, Poznań 2010, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/932/1/%C5%9Aliwi%C5%84ska_PhD.pdf

ZMIERZCH

Zakat

sztuka w 8 odsłonach

Przekład: Jerzy Pomianowski.

Obsada: 17 ról męskich, 7 kobiecych.

Premiera: Baku 1927. Premiera polska: Kraków 1966.

Odessa, mieszczański dom starego Mendla Krzyka. Młodszy syn Lowka chęłpi się swoim huzarskim mundurem, popisuje przed Arie-Lejbem. Córka Dwojra, stara panna, szuka histerycznie sukni, bo spodziewa się wizyty Bojarskiego, właściciela interesu z gotową konfekcją, chętnego do ożenku. Nie ma już wielu szans na zamążpójście, skończyła wszak trzydzieści lat, jest gruba i brzydka, a poza tym ojciec żałuje posagu. Wygląda na to, że tym razem to on schował przed Dwojrą jej paradną suknię.

Cała rodzina wyrzeka na Mendla. Skąpi grosza na codzienne wydatki, za nic ma żonę, nie dopuszcza synów do interesu. Słowem – jest starym tyranem. Kiedy przychodzi Bojarski – wyszczekany galant – mimo nieobecności Dwojry próbują się z nim ułożyć, dopóki nie wkroczy do pokoju Mendel. Żona posłusznie, choć z niechęcią, ściąga mu z nóg buty. Mendel, gdy dowiedział się od furmana Nikifora, że synowie próbują rządzić się w jego interesie, daje wszystkim pokaz siły. Ignoruje

fatyganta i ściąga ze stołu obrus wraz całą zastawą, winami, plackami, nastawioną herbatą. „Żebyś ty rana nie doczekał, dręczycielu” – mówi Nechama.

W sypialni Nechama wyrzeka na swój ciężki los: „U innych bierze się do obiadu dziesięć funtów mięsa, robi się zupę, robi się kotlety, robi się kompot. Ojciec przychodzi z pracy, wszyscy siadają do stołu, ludzie jedzą, ludzie się śmieją... A u nas? Boże, miły Boże, jak ciemno jest w moim domu”. Stary opędza się od niej jak od brzęczącej muchy. Wszystkie skargi kwituje krótko: „Rób noc, Nechama, śpij”. Niespodziewanie w drzwiach staje Benia, starszy syn. „Może na dziś wystarczy, państwo młodzi?” – pyta arogancko. Mendel nie wierzy własnym oczom – syn odważył się wejść nocą do sypialni rodziców. Najwyraźniej w powietrzu wisi bunt.

Mendel rzeczywiście ma za nic rodzinę. Oszczędzając na domu, sam zabawia się w traktierni. Tam pozwala sobie na wszystko – każe wnieść dodatkowe lampy, zamawia całą orkiestrę. Ważniejsze jednak, że zmęczony domem zabiera się do prehandlowania całego interesu – najlepszej w mieście firmy przewozowej. Nie zamierza się wycofać z życia – wręcz przeciwnie, dopiero teraz zamierza z niego korzystać. Może wyjedzie do Besarabii i kupi tam sady? Czuje się silny, możny, potężny. „Ja jestem sprytniejszy od Pana Boga” – mówi o sobie chętnie. Do transakcji jednak nie dochodzi. Mendel nie może przeboleć, że całą jego krwawica to tylko dwanaście tysięcy rubli, „a potem krysa i może człowiek zdychać”.

Potapowna, handlarka kurami na rynku, „wystrojona, w nowej jaskrawej sukni, leży na parapecie okna i pogaduje z sąsiadką”. Ma powody do zadowolenia. Zwabiła Mendla do swojej młodziutkiej córki Marusi i całe życie się dla niej odmieniło. Stary nie żałuje rubli ani dla matki, ani dla córki. Kawony, wino, wędzone skumbrie, nowe trzewiki i materiały – niczego teraz nie brakuje.

W synagodze wśród modłów kantora toczy się rozmowy, ubija interesy. Siënka namawia swojego przyjaciela Benia na skok. Do wzięcia jest mnóstwo sukna, stróż przekupiony, do dyspozycji Gruzini z bronią. W trakcie ustaleń wychodzi na jaw, że Mendel chce sprzedać dom, stajnię i wyjechać z dziewczyną do Besarabii. Benia nie może tego wytrzymać.

Następnego dnia Benia i Lowka siedzą na podwórzu. Benia czyści rewolwer. Lowka powtarza po raz kolejny: „zarżnąć tępym nożem”. „Czego ci ludzie kręcą się koło mojej stajni?” – pyta Mendel na ich widok. Nie wie, że synowie są gotowi na wszystko. Wierzy, że nie ośmielią się podnieść na niego ręki. Staje się jednak inaczej.

Benia i Lowka katują starego niemal na śmierć. Arie-Lejb ociera chustką jego rozbitą głowę. Milczenie. Wieczór. Sinawy mrok, ale nad nim niebo jest jeszcze purpurowe, rozżarzone, poryte ognistymi wybojami.

W domu Mendlów nastają nowe porządki. Benia zajmuje się firmą przewozową. Rozkazuje kupić duży zapas siana, zwalnia starych furmanów, umawia nowych. Kiedy przychodzi Potapowna z wiadomością, że córka jest w ciąży, targuje się z nią o to, ile rubli da na skrobankę. Kiedy do wozowni przychodzi Mendel, jest już tylko bezwolną kukłą, nie ma w nim siły ani woli życia. Także w domu wszystko się zmienia. Benia doprowadza do małżeństwa siostry i Bojarskiego, zaprasza do domu rabina. „Chcę, żebyśmy nie byli gorsi niż inni. Chcę chodzić nogami w dół, głową do góry” – tłumaczy, po czym rozkazuje: „Niech tu wejdzie tatuś ze swoją małżonką”. Wchodzi Mendel, ma rozharataną twarz pokrytą pudrem, ale na sobie nowy garnitur. U jego boku Nechama w ciężkiej aksamitnej sukni. Benio zarządza: „Tatuś ofiarowuje pięćset rubli. Na jaki cel rabbi?”. Ben Zacharia radzi: „Ofiarę przeznacz na panny bez posagu”. Wszyscy siadają do stołu, rabin wypowiada błogosławieństwo, pobrzękują kieliszki z wódką. Skończył się stary porządek, zaczął nowy – usankcjonowany przez samego rabina.

JEWGIENIJ SZWARC

1896–1958

Rosyjski dramaturg, pisarz i scenarzysta filmowy. Studia prawnicze przerwała mu pierwsza wojna światowa. Przez kilka lat wędrował po prowincjonalnych teatrach jako aktor. Pisywał także dla czasopism dziecięcych. Od 1930 napisał około 30 baśni, nie tyle jednak dla dzieci, co dla dorosłych, z podtekstami politycznymi, w których dobro wprawdzie zwycięża, lecz droga do tego zwycięstwa nie jest łatwa. Wiele jego baśni przetłumaczonych zostało na obce języki i do dzisiaj utrzymują się w repertuarze teatralnym. Pracę w teatrze rozpoczął po wybuchu pierwszej wojny światowej jako aktor Warsztatu Teatralnego w Rostowie. Występował niedługo. Już na początku lat dwudziestych XX wieku zaczął publikować wiersze futurystyczne, a w latach trzydziestych sztuki. Do roku 1956 traktowano go jak pisarza dla dzieci (*Czerwony Kapturek*, *Kopciuszek*, *Królowa Śniegu*), później jego baśnie sceniczne zaczęto grać jako satyrę na współczesną rzeczywistość (w *Smoku* jedno z wcieleń tytułowej postaci nosiło w teatrze mundur Stalina). Przez wiele lat twórczość Szwarca była objęta zakazem publikowania.

W swoich sztukach nawiązywał świadomie do klimatu twórczości Andersena: przesyciła je delikatna poetycka aura, ironiczny liryzm i mądra melancholia człowieka, który wie, że ideały świata fantazji dalekie są od stosunków panujących

w realnym życiu. Fabuła zaczerpnięta z twórczości duńskiego pisarza była dla Szwarcza jedynie punktem wyjścia. Za największe zło uważał totalitaryzm oraz próbę odebrania człowiekowi jego ludzkich praw i takie jest przesłanie jego sztuk. A choć, jak to w bajce, w utworach Szwarcza dobro zawsze zwycięża, uważał on, że zło jest niezniszczalne, że w cieniu tyrana znajdują się mu podobni, by po jego upadku go zastąpić.

W Polsce najczęściej grano *Nagiego króla* (1934), *Człowieka i cień* (1940), *Smoka* (1943). Sukces odniósł też *Cień* Wojciecha Młynarskiego, adaptacja *Człowieka i cienia* Szwarcza na komedię muzyczną.

Wybrana bibliografia:

Jewgienij Szwarc *Smok*, przeł. Jerzy Pomianowski, „Dialog” nr 6/1961. *Nagi król*, przeł. Jerzy Pomianowski, „Dialog” nr 5/1962.

http://www.library.ru/2/lit/sections.php?a_uid=27

<http://bibliogid.ru/pisateli/o-pisatelyakh/448-shvarts-evgenij-lvovich>

SMOK

Drakon

baśń w trzech aktach

Obsada: 16 ról i epizodów męskich, 6 kobiecych oraz Osioł, Kot, Chłopiec, lokaje, strażnicy, mieszczanie.

Przekład: Jerzy Pomianowski.

Premiera: Leningrad 1944. Premiera polska: Nowa Huta 1961.

Rzecz dzieje się w baśniowym mieście, mającym burmistrza i legalne władze, ale faktycznie rządzonym absolutnie przez Smoka o trzech głowach. Ściąga on z ludności ogromne haracze, żąda podziwu i bezwzględnego posłuchu, a poza tym co roku wybiera sobie najpiękniejszą dziewczynę, która na zawsze znika z miasta. Najgorsze, że ludzie się przyzwyczaili, uśmiechają się i nie skarżą, a nawet głoszą wdzięczność dla potwora. Opowiadają, że kiedy miastu groziła cholera, Smok „tchnął swoim ogonem na jezioro” i zagotował je. Ludzie pili tylko gotowaną wodę i uratowali się od epidemii. Mówi się także – ale tylko na ucho – że jedyny sposób uchronienia się od smoków to mieć własnego smoka. Oficjalne poglądy dyktuje Burmistrz, którego od czasu do czasu łapie przekłeta schizofrenia, często cierpi na ataki kleptomanii, poza tym dręczą go manie prześladowcze. Szczerą nienawiścią darzy swojego zastępcę; obawia się, że ten mógłby zająć jego miejsce, woli więc zapewnić sobie poparcie Smoka.

W mieście zjawia się wędrowny rycerz Lancelot. Należy do tych niewielu, którzy wtrącają się w cudze sprawy i unicestwiają takich, co na to zasługują. W walkach

ze złem był już dziewiętnaście razy lekko ranny, pięć razy ciężko i trzy razy śmiertelnie. A jednak żyje i wie wszystko o cierpieniach poddanych. Skąd? Gdzieś daleko w Czarnych Górach jest pieczara, a w niej księga zapisana już do połowy. Są tu zanotowane zbrodnie i udręki ludzkie, bowiem góry, trawy, kamienie, drzewa i rzeki widzą, co świat czyni. Gałąź gałęzi, kropla kropli, obłok obłokowi przekazują ludzkie sprawy aż do owej pieczary – i tak księga się zapełnia.

Lancelot przybywa w momencie, gdy despota przygotowuje się do porwania kolejnej ofiary – uroczej Elzy, córki archiwisty Szarlemania. Rycerz postanawia zabić Smoka i bez trwogi oświadcza mu to prosto w oczy, gdy potwór zjawia się przed nim w jednej ze swoich postaci – starszawego, krępego i barczystego blondyna, noszącego się po żołniersku. Poczwara lęka się utraty reputacji wspaniałego stratega i wojownika, musi więc zgodzić się na jawną walkę o umówionej porze. Po cichu, przez swoich zaufanych, próbuje jednak przekupić, zastraszyć lub zabić Lancelota. W końcu dostarcza mu osobliwą zbroję: miskę cyrulika, która zgodnie ze stanowiskiem władz miejskich ma pełnić funkcję hełmu, miedzianą tackę, nominowaną na tarczę, wreszcie arkusz papieru zamiast włóczni, gdyż ta jest naprawiana, co stwierdzone zostało urzędowo i poświadczone pieczętą.

Odwaga Lancelota została jednak zauważona. Kot, który dotąd uważał, że jeśli komuś jest ciepło i miękko, to najmądrzej będzie sobie drzemać i milczeć, obecnie oddaje się na usługi rycerza. Tkacze przynoszą mu dywan latający, kowal – miecz i włócznię, czapnik – czapkę niewidkę, lutnistka – instrument samogrający cudownie zagrzewający do boju. Lancelot zdobywa też miłość Elzy. Jej dotychczasowy narzeczony, Henryk, syn Burmistrza, wyrzekł się dziewczyny i przeszedł na służbę do Smoka – chce zostać konfidentem.

Tak uzbrojony Błędny Rycerz, daleki krewny świętego Jerzego, po trudnej walce odcina po kolei trzy głowy smoka. Trzecia głowa, umierając, pociesza się tylko tym, że zwycięzcy zostawia „szubrawe, dziurawe, martwe” dusze poddanych. Ale i Lancelot odniósł ciężkie rany. Zostawia posłanie do żywych. „Niech wam będzie żal drugiego człowieka – będziecie szczęśliwi.”

Władzę w mieście obejmuje Burmistrz. Ogłosił, że to on zwyciężył Smoka, ale okazało się, że pod jego panowaniem gad odżył, to znaczy – jak nieraz z nim bywało – przedzierzgnął się w człowieka, a właściwie w całe mnóstwo ludzi. Mieszkańcy stali się lojalistami i lokajami, tchórzami dbającymi wyłącznie o swoje małe zyski. Burmistrz z Henrykiem przepłacają funkcjonariuszy, by zdobyć doniesienia na siebie nawzajem. Sekretarz osobisty był tyle razy dziennie przekupywany przez obie strony, że stracił orientację i smaży donosy na siebie samego, bo chce zająć swoje własne stanowisko. W tej sytuacji ojciec miasta proponuje synowi: „A może by tak śledzić się wzajemnie samemu, po prostu, jak w rodzinie, bez wszystkich tych tam osób trzecich!”

Burmistrz nabiera ochoty na ślub z piękną Elzą. Jej ojcu Szarlemaniowi oferuje w zamian za zgodę mieszkanie służbowe, bajeczną pensję i ogromne dochody poboczne: „Jak idzie pan do pracy, otrzymuje pan delegację, a kiedy wraca pan do domu – wypłacają panu urlopowe. Idzie pan w gości – też delegacja, a jak siedzi pan w domu – to płaci się panu jak za posiedzenie”.

Stary archiwista chce tylko jednego – żeby mu dali święty spokój. Dziewczyna ze wstrętem odrzuca pretendenta, lecz władza nie przyjmuje do wiadomości żadnych sprzeciwów.

Dopiero powtórne przybycie niezniszczalnego Lancelota rozwiązuje sytuację. Ranny rycerz wyleczył się w pieczarze w Czarnych Górach, gdzie wielka księga zażeń została zapisana już prawie do końca. Teraz zjawia się, by pocieszyć ukochaną i pozbyć się złego Burmistrza. Choć lokaje i zausznicy odstąpili go natychmiast, zwycięstwo nie jest jeszcze zupełne. Szlachetnych czeka teraz kłopotliwa robota. Trzeba w mieszkańcach miasta zabić duszę Smoka. Właśnie dlatego odbędzie się dzisiaj wesele – przecież radość sprawia, że ludzie stają się lepsi.

JOSEPH KESSELRING

1902–1967

Z pochodzenia Niemiec, urodził się w Nowym Jorku. Początkowo swoją drogę życiową wiązał z muzyką, później zainteresował się wodewilem, wreszcie, pochwyciwszy od roku 1933, zaczął pisać dla teatru. Jest autorem 12 sztuk, głównie lekkich komedii, z których 4 zostały wyprodukowane na Broadwayu: *There's Wisdom in Women* (1935), *Arsenic and Old Lace* (*Arszenik i stare koronki*, 1941), *Four Twelves Are 48* (1951) i *Mother of That Wisdom* (1963). Jedynie *Arszenik...* – klasyczna czarna komedia – stał się przebojem nie tylko na Broadwayu. Światowy rozgłos zyskał głównie za sprawą filmu Franka Capry z Carym Grantem w roli głównej (1944).

Wybrana bibliografia:

<http://www.imdb.com/name/nm0450279/>

<http://www.flixster.com/movie/arsenic-and-old-lace>

Arszenik i stare koronki, film Franka Capry (DVD), dystrybutor: Warner Home Video.

ARSZENIK I STARE KORONKI

Arsenic and Old Lace

Przekład: Antoni Marianowicz, Janusz Minkiewicz.

Obsada: 11 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Nowy Jork 1941. Premiera polska: Warszawa 1957.

Mortimer Brewster, krytyk teatralny, czuje niechęć do małżeństwa. Jest jednak zakochany, a Elaine Harper, córka pastora, wie, jakich użyć sposobów, by zaprowadzić go do ołtarza. Po powrocie z podróży poślubnej świat wali się Mortimerowi na głowę. W domu swoich ciotek, w skrzyni stojącej pod oknem, odkrywa czyjeś zwłoki. O morderstwo podejrzewa młodszego, chorego umysłowo brata, który uważa się za Teodora Roosevelta. Ciotki jednak wyprowadzają go z błędu. To ich dzieło. Abby i Martha Brewster, łagodne i dobrotliwe damy, są niezwykle wrażliwe na czyjeś nieszczęście. Uważają, że samotnym starszym mężczyznom lepiej jest na tamtym świecie. Wiedzione miłosierdziem częstują tych, którzy trafiają pod ich dach, winkiem zaprawionym arsenikiem, a ich ciała zakopują w piwnicy. Mają tam już całkiem spory cmentarzyk złożony z dwunastu grobów.

Mortimer po dokonaniu tego odkrycia wpada w panikę. Ale to jeszcze nie koniec jego kłopotów (które rozpaczliwie usiłuje ukryć przed świeżo poślubioną żoną). Niespodziewanie do „spokojnego” domu Brewsterów przybywa najstarszy z braci Jonathan, szalony morderca ukrywający się przed policją. Towarzyszy mu demoniczny chirurg Herman Einstein, specjalista od operacji plastycznych. Po licznych zabiegach, które zafundował ukrywającemu się Jonathanowi, twarz pacjenta zaczęła przypominać oblicze Borisa Karloffa, odtwórcę Frankensteina (każda wzmianka o tym podobieństwie doprowadza Jonathana do wściekłości). Na dodatek para ta dźwiga ze sobą własnego trupa, którego chcą ukryć w domu ciotek.

Mortimer próbuje chronić ciotki, najwyraźniej nieświadome, że robią coś złego, a także za wszelką cenę pozbyć się nieproszonego gościa razem z jego trupem. Wreszcie – chce wycofać się z małżeństwa z Elaine, przerażony tym, że cała jego rodzina skazana jest na obłąd.

Na domiar złego dochodzi do makabrycznej rywalizacji między Jonathanem a ciotkami. Żeby pobić ich rekord (obie strony mają na sumieniu po dwanaście trupów), postanawia on zabić Mortimera.

Sytuacja doprowadzona do absurdu znajduje szczęśliwe zakończenie. Przybyły policjant rozpoznaje w Jonathanie zbiega, Teddy’ego (młodszego brata) udaje się wysłać do szpitala i – co dla Mortimera najważniejsze – okazuje się, że nie jest on potomkiem Brewsterów, ale dzieckiem kucharki i okrętowego kuka, którym zaopiekowała się szalona rodzinka.

NIKOŁAJ ERDMAN

1902–1970

Dramatopisarz i scenarzysta filmowy. Urodził się w Moskwie w rodzinie zruszczonych Niemców bałtyckich. Na początku lat dwudziestych związał się z imażystami, uczestniczył w pracach nad programowym manifestem grupy. Debiutował poematem *Autoportret* (1922), pisał wiersze i adaptował sztuki dla małych zespołów teatralnych, a satyryczny talent ujawnił, przerabiając stary wodevil Lenskiego *Lew Gurycz Siniczkin*. Wystawiono go w roku 1924 w III Studiu MCHAT Wachtangowa.

Rok później Meyerhold wyreżyserował w swoim moskiewskim teatrze *Mandat*, pierwszą sztukę Erdmana. Komedia odniosła ogromny sukces, zagrano ją ponad trzysta pięćdziesiąt razy, a autora nazwano następcą Suchowo-Kobyлина i Gogola. W 1930 Erdman napisał *Samobójcę* – zachwycił się nią najpierw Meyerhold, potem Stanisławski. Obaj zaczęli próby, ale do premier nie doszło, u Meyerholda spektakl zdjęto po próbie generalnej, Stanisławski próby zawiesił, po otrzymaniu pisma od Stalina: „Nie mam zbyt dobrego zdania o sztuce Samobójcy. Najbliżsi mi towarzysze uważają, że jest ona pustawa, a nawet szkodliwa...”.

Mandat jest komedią osadzoną w realiach NEP-u, której bohaterowie tęsknią do dawnych czasów, bo w nowych nie umieją się odnaleźć. W *Samobójcy* widać już – jak powiedział Meyerhold – „wesołość, w której dają się słyszeć dźwięki śmierci”. Jeden z bohaterów mówi: „Przecież od pierwszego dnia rewolucji nie robimy nic. Na miłość boską, nie odbierajcie nam ostatniej podstawy egzystencji, pozwólcie nam mówić, że życie jest ciężkie”.

„Czasy wyostrzały się coraz bardziej, kryzys gospodarki rolnej miał niedługo sprowadzić wielki głód. Za kilka lat nadejdzie pora masowego terroru – pisał Andrzej Drawicz. – Sens sztuki musiał nabierać nowej głębi. Na początku zapowiadała się jako antymieszczańska satyra, jakich w nepowskich czasach było wiele – z efektowną paradą ludzi, nazywanych wówczas «zbytecznymi». Ale «zbyteczność» staje się ze sceny na scenę coraz bardziej dramatyczna, a potem tragiczna. Bo istotnie w tym świecie, jak już się rzekło, nie można istnieć po ludzku. (...) Tak właśnie jest w sztuce: Podsiekalnikow szuka sensu w nieistnieniu, skoro w istnieniu sensu takiego nie ma. Życie go straciło, śmierć nie zyskuje; jedna pustka jest równa drugiej”. Wkrótce cenzura zakazała również grania *Mandatu*.

Prapremiera *Samobójcy* odbyła się dopiero w 1969 roku w Szwecji, później w Niemczech, Anglii i we Włoszech. W Rosji w 1982 w Moskiewskim Teatrze Satyry zagrano pięć przedstawień i zakaz cenzury powrócił. Dopiero w 1987

wróciła na dobre – na tej samej scenie. *Mandat* wrócił na sceny po odwilży w roku 1956.

Erdman jest autorem wielu filmowych scenariuszy, w tym do tak znanych obrazów jak *Świat się śmieje* (1934) i *Wołga, Wołga* (1938). Pisał też utwory satyryczne ostro komentujące rzeczywistość – podobno właśnie z tego powodu został w 1933 roku aresztowany, a następnie zesłany na Syberię do Jenisejska, gdzie przebywał do 1940. Wtedy o pisarzu przypomnieli sobie... Beria, który angażował pisarzy, kompozytorów i wykonawców do Zespołu Pieśni i Tańca NKWD. Erdman pisał więc teksty piosenek, skeczy, scenariusze przedstawień estradowych. Pozwolono mu też przenieść się do Tomsku. W tym samym czasie z zespołem współpracowali także Dymitr Szostakowicz i Jurij Lubimow. Czasem, wbrew zakazowi władz, Erdman bywał w Moskwie, utrzymywał kontakty ze środowiskiem artystycznym, ale – jak wspominała Anna Achmatowa – zamknął się w sobie, dużo pił, mało rozmawiał.

Dalej współpracował też z filmem, napisał scenariusze między innymi do *Królewicza i żebraka* według Twaina (1943) oraz do *Śmiałych ludzi* (1950), za który otrzymał Nagrodę Stalinowską. Wkrótce pozwolono mu wrócić do Moskwy.

Kiedy Lubimow objął kierownictwo moskiewskiego Teatru na Tagance (1964), przygotowywał dla niego adaptacje dramatyczne (między innymi Bohatera naszych czasów według Lermontowa) i libretta operetkowe.

Jest jednym z bohaterów sztuki Macieja Wojtyszki *Bułhakow*.

Wybrana bibliografia:

Nikołaj Erdman *Mandat*, przeł. René Śliwowski, „Dialog” nr 5/1978. *Samobójca*, przeł. Maryla Masłowska, „Dialog” nr 8/1987.

Nadzieжда Mandelsztam *Nadzieja w beznadziejności* oraz Andrzej Drawicz, *Skazanie na życie*, program do *Samobójcy* w Teatrze im. Jaracza w Łodzi (1988). Elżbieta Ogrodowska *Nikołaj Erdman*, „Res Publica” nr 8/1988. Andrzej Wanat *Zakochani we własnych brzuchach*, program do *Samobójcy* w Teatrze Ateneum w Warszawie (1988).

<http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/408/nikolaj-erdman>

SAMOBÓJCA

Samoubijca

Przekład: Maryla Masłowska.

Obsada: 7 ról męskich, 5 kobiecych, kobiety i mężczyźni w epizodach.

Premiera: Göteborg 1969. Premiera polska: Warszawa 1988.

Siemion Podsiekalnikow jest sfrustrowany brakiem pracy i bezcelowością swojego życia. Ma myśli samobójcze. Przerażona żona, teściowa i sąsiedzi próbują

go odwieść od zamiaru odebrania sobie życia, spełniając jego skryte marzenia. Jednym z nich jest gra na trąbie zwanej helikonem. Teściowa (Serafima) ma za zadanie opowiadać Siemionowi śmieszne historie, żeby go „rozerwać, rozproszyc”, dopóki nie uda się zdobyć helikonu. Niestety, terapia zawodzi, gdyż zięciowi nie udaje się opanować gry na instrumencie, co jeszcze bardziej pogłębia jego desperację.

Kiedy próbuje strzelić sobie w głowę z rewolweru, niespodziewanie w progu pojawia się Aristarch Dominikowicz Grand-Skubik. Przychodzi do niego z petycją: „Pan ma zamiar się zastrzelić – doskonale, wspaniale. Niech pan się zastrzeli, na zdrowie. Ale niech się pan zastrzeli jako jednostka społeczna. Niech pan nie zapomina, że pan nie jest sam, obywatelu Podsiekalnikow”. Radziecka inteligencja cierpi, więc gdyby Siemion zastrzelił się na znak protestu, jej opłakane położenie być może uległoby zmianie.

Aristarch nie jest jedynym, który chce odciąć kupony od samobójstwa bliźniego. W domu Podsiekalnikowa pojawiają się następni petenci. Kleopatra naciska, by popełnił samobójstwo z miłości do niej. Ojciec Jełpidyj, by popełnił ten czyn w obronie religii, Wiktor – sztuki, a Pugaczow – handlu. Każdy z nich jest gotów zapłacić, rolę pośrednika chętnie bierze na siebie Aleksandr, sąsiad Siemiona. Ponieważ od wszystkich pobrał gotówkę, naciska przyszłego samobójcę, by jak najszybciej spełnił swój zamiar. Wszyscy zainteresowani postanawiają wydać bankiet na cześć desperata – ma go zakończyć uroczysty strzał w głowę.

Spotykają się w restauracji w Parku Kultury i Rozrywki. Siemion spowity jest w serpentyny, przygrywa cygańska muzyka. W ostatniej chwili Podsiekalnikow zaczyna się zastanawiać, czy istnieje życie pozagrobowe. Pyta o to między innymi ojca Jełpidina, który udziela mu wyczerpującej odpowiedzi: „Zgodnie z religią – życie pozagrobowe istnieje. Zgodnie z nauką – nie. Zgodnie z sumieniem jednak – a kto go tam wie”.

Siemion jest tak zachwycony rolą, którą ma odegrać (i podochocony wódką), że postanawia zadzwonić na Kreml i „od góry do dołu obtańczyć” wszystkich. Niczego i nikogo już się nie boi. Zabiera butelkę szampana i wychodzi, by wypełnić swoją misję.

Do domu Siemiona przynoszą trumnę i wieńce kwiatów. Wszyscy z niecierpliwością czekają na finał. Tylko żona i teściowa nie mogą pogodzić się z tym absurdem. Zresztą „bohater” także ociąga się z samobójstwem, aż wreszcie rzuca zebrany: „Towarzysze, ja nie chcę umierać ani za was, ani za nich, ani za klasę społeczną, ani za ludzkość, ani za Marię Łukianowną. W obliczu śmierci co może być bliższego, bardziej ukochanego i pokrewnego niż własna ręka, własna noga, własny brzuch. Zakochałem się w moim brzuchu, towarzysze”.

Wywołuje to wściekłość zebranych i chęć wyegzekwowania obietnicy nawet siłą. Na szczęście dla Siemiona ktoś przynosi wiadomość o innym samobójcy. Wszyscy wybiegają.

JEAN-PAUL SARTRE

1905–1980

W latach czterdziestych ubiegłego stulecia sensacją intelektualną Europy stało się sformułowanie założeń egzystencjalizmu. Za ojca tego kierunku uważany jest przede wszystkim Sartre, kontynuator myśli filozoficznej Kierkegaarda, Husserla i Heideggera, autor fundamentalnego dzieła *Byt i nicość* (1943).

Był nie tylko filozofem, ale także publicystą, prozaikiem i dramatopisarzem. Urodził się w rodzinie oficera francuskiej marynarki, jego matka Anne-Marie Schweitzer była Alzatką, kuzynką Alberta Schweitzera. Sartre studiował w elitarnej École Normale Supérieure w Paryżu. Tu w 1929 poznał Simone de Beauvoir, pisarkę i filozofkę (autorkę *Drugiej płci*). Ich związek trwał pięćdziesiąt lat, choć nie byli małżeństwem, razem nie mieszkali ani nie byli sobie wierni.

W latach 1931–1939 Sartre pracował jako nauczyciel filozofii i studiował filozofię Husserla i Heideggera w Instytucie Francuskim w Berlinie. Jeszcze przed drugą wojną światową wydał powieść *Mdłości* (uznaną za pierwsze dzieło literackie egzystencjalizmu) i zbiór opowiadań *Mur*.

Zmobilizowany do oddziału wojsk meteorologicznych, podczas walk w czerwcu 1940 roku dostał się do niewoli i spędził kilka miesięcy w obozie jenieckim w Niemczech. W 1941 wrócił do Paryża.

Lata powojenne to czas aktywności twórczej Sartre’a. W 1945 założył „Les Temps Modernes” – miesięcznik filozoficzno-literacki prezentujący marksistowski punkt widzenia, którego pisarz był zwolennikiem do końca życia. Wtedy też Sartre zdobył uznanie jako dramatopisarz. Z sukcesem wystawiono w Paryżu dwie jego sztuki napisane podczas wojny – *Muchy* (1943) i *Przy drzwiach zamkniętych* (1944) – oraz *Umarłych bez pogrzebu* (1946), *Ladacznicę z zasadami* (1946), *Brudne ręce* (1948), *Diabła i Pana Boga* (1951).

Jan Kott wymienia dwa najważniejsze tematy dramaturgii Sartre’a, która – jak większość jego beletrystyki – miała popularyzować i komentować filozoficzne idee autora. Pierwszy z nich to temat koniecznego wyboru pod pustym niebem: „Nie ma Boga i nie ma Diabła; nie ma żadnych metafizycznych sankcji; każdy jest w ostatecznej instancji sam dla siebie własnym sędzią, każdy swoje życie musi

przegrać, bo musi umrzeć. Ale dopóki żyje, może i musi wybierać. Jest przed samym sobą odpowiedzialny za wszystkie wybory, jakich dokonał i jakich nie dokonał. Za to, kim mógł być, kim się stał. Niebo jest puste, ale nie jest pusta ziemia. Na ziemi są torturujący i torturowani. I oto jest drugi wielki temat Sartre'a: wyboru, jaki dalej dokonuje się pod pustym niebem, ale dla ludzi i wśród ludzi. Ten drugi wybór odbywa się w świecie rzeczywistym, w którym granice wolności są określone przez całokształt warunków społecznych. Jesteśmy jednocześnie wolni i zdeterminowani, jak aktorzy grający w sztuce, której scenariusza sami nie układali. Ale... możemy zawsze nie przyjąć roli, jaką nam narzucono”.

Biorąc rzecz z pewnym uproszczeniem, za typowy przykład pierwszego tematu można uznać sztukę *Przy drzwiach zamkniętych*, drugiego – *Ladacznicę z zasadami*.

Z dramatopisarzy współczesnych mu Sartre wyróżniał Brechta i Geneta; z twórczości Becketta podziwiał tylko *Czekając na Godota*. Sam tworzył „teatr sytuacji”. Treścią jego sztuk nie są malowidła obyczajowe, psychologiczne czy historyczne – wypełnia je dramat myśli; postacie i akcja sceniczna są tu jak gdyby znakami, argumentami w przewodzie intelektualnym demonstrowanym przez autora. W jednym z wywiadów Sartre powiedział, że sprawą teatru nie jest pokazywanie rzeczywistości, lecz prawdy. Czasem rozgrywa więc swoje sztuki na tle całkowicie abstrakcyjnym, kiedy indziej w warunkach dokładnie określonych. Bohaterów zaś stawia w konkretnych okolicznościach i zmusza do dokonywania konkretnych wyborów.

Sartre uprawiał w zasadzie tradycyjny styl dramatopisarstwa i mniej interesowały go odkrycia formalne. Korzystał za to z różnych rodzajów twórczości teatralnej, choćby z tragedii filozoficznej (*Diabeł i Pan Bóg*), dramatu politycznego (*Brudne ręce*), parafrazy mitów antycznych (*Muchy*, o Orestesie).

Dziś jego dramaty bardzo rzadko są grywane w teatrach.

Na początku lat pięćdziesiątych Sartre porzucił filozofię na rzecz polityki. Uważał, że Europa powinna być „neutralna i socjalistyczna”, krytykował „imperializm amerykański” i uczestniczył w kongresach pokoju organizowanych przez ZSRR. W 1960 wydał *Krytykę dialektycznego rozumu*, w której starał się stworzyć syntezę egzystencjalizmu z marksizmem, zaś w 1964 autobiograficzną powieść *Słowa*, w której opowiedział się za literaturą zaangażowaną społecznie i politycznie, a przeciwko tej, która rządzi się wyłącznie kryteriami estetycznymi. W tym samym roku Sartre'owi przyznano literacką Nagrodę Nobla za „bogatą w idee, przesiąkniętą duchem wolności i poszukiwaniami prawdy twórczość, mającą ogromny wpływ na nasze czasy”. Nie przyjął jej. Odmówił też przyjęcia Legii Honorowej i profesury w Collège de France. Te zaszczyty, zdaniem Sartre'a, ograniczyłyby jego wolność.

Wybrana bibliografia:

Jean-Paul Sartre *Dramaty* (*Muchy, Przy drzwiach zamkniętych, Ładacznica z zasadami, Niekrasow*), przeł. Jerzy Lisowski, PIW, Warszawa 1956. *Niepogrzebani*, „Dialog” nr 1/1957. *Diabeł i Pan Bóg*, „Dialog” nr 9/1959. *Więźniowie z Altony*, „Dialog” nr 5/1961. *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.

Piotr Mróz *Drogi nierzeczywistości. Poglądy estetyczne Jean-Paul Sartre’a 1930–1960*; Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992. S. J. Louis *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, Ossolineum, Wrocław 1995. *Od Sartre’a do Mrożka. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. Eleonora Udalska, Wydawnictwo Energeia, Warszawa 1997. Hazel Rowley *Tête à tête. Opowieść o Simone de Beauvoir i Jean-Paulu Sartre*, Wydawnictwo Jacek Santorski&Co, Warszawa 2006.

<http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/940/jean-paul-sartre>

PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH

Huis-clos

sztuka w jednym akcie

Przekład: Jan Kott.

Obsada: 2 role kobiece, 2 role męskie.

Premiera: Paryż 1944. Premiera polska: Warszawa 1947.

Kelner wprowadza Garcina do skąpo umeblowanego pokoju: „Pan sam się przekona; w salonie biedermeier także nie jest najgorzej”. Łóżka nie ma, ponieważ nigdy się tu nie śpi. Drzwi są zamknięte. Na zewnątrz są tylko korytarze, potem inne pokoje, inne korytarze, schody, to wszystko. Znajdujemy się bowiem w piekle.

Kiedy za chwilę kelner lokuje w tym samym pokoju kobietę, Inez woła z przerażeniem: „Pan jest katem!”. Garcin z uśmiechem prostuje pomyłkę – był z zawodu publicystą i literatem, chce jak najdelikatniej zachować się wobec współmieszkanek. Zjawia się jeszcze jedna osoba – młoda, śliczna Stella. Kelner komunikuje, że „więcej już nikt nie przyjdzie”. Zaczynają opowiadać o sobie. Garcin został rozstrzelany, ponieważ jako ideowy pacyfista odmówił pójścia na wojnę. Stella, dama z najlepszego towarzystwa, zmarła na zapalenie płuc, jej śmierć opłakiwało wielu kochających ją ludzi. Jedynie Inez nie tai, że stała się przyczyną tragedii. Cała trójka nie może zrozumieć, dlaczego znalazła się tu z pozostałymi. Postanawiają ratować się przez izolację i milczenie: „zapatrzeć się w siebie, nigdy nie podnosić głowy”. Jednak nawet w tak małej społeczności samotność nie jest możliwa. Inez nienawidzi mężczyzny, pragnie zdobyć i oczarować piękną Stellę, która z kolei nie potrafi istnieć bez spojrzeń i pożądania mężczyzny. Narzuca się Garcinowi, który

pragnie tylko spokoju i obrachunku z samym sobą – zadrećzał żonę, uciekł przed wojną, nie jest pewien, czy zrobił to w obronie swoich przekonań, czy po prostu z tchórzostwa, umierał paskudnie. Stella wyznaje prawdę: wyszła za mąż za bogatego starca, potem miała z kochankiem dziecko i utopiła je. Inez rozbiła kochające się małżeństwo, by zdobyć uczucie upragnionej kobiety, stała się przyczyną śmierci obojga i sama otruła się gazem. Wszyscy są winni. Każde zdanie odsłania część ich ludzkiego losu i każde spaja ich coraz silniej węzłami obrzydzenia, pożądania, ambicji, bezwstydu i wyrzutów sumienia. Nie mogą być sami ani dobrać się w parę; zawsze pozostaje ktoś trzeci patrzący z boku, oceniający, nienawistny. Duszna atmosfera pokoju doprowadza w końcu do chęci mordu. Garcin wali pięściami w zaryglowane drzwi: „woli siarkę, stos, palenisko, wszystko, co pozwala cierpieć na dobre”. Ale gdy drzwi wreszcie się otwierają – nikt nie wychodzi. Zrozumieli, że są skazani na siebie, przeszłość zamknęła się i wyrzuciła ich poza nawias, mogą jedynie szukać wyroku lub udręki. Piekło to oni sami dla siebie. Sztukę kończą słowa Garcina: „A więc zaczynamy na nowo!”.

MUCHY

Les Mouches

dramat w trzech aktach

Przekład: Jerzy Lisowski.

Obsada: 7 ról męskich, 4 kobiece, ludzie z tłumu, straż, służba, Erynie.

Premiera: Paryż 1946. Premiera polska: Warszawa 1957.

Syn Klitajmestry i zamordowanego króla Agamemnona przybywa do Argos. Miasto ginie, od piętnastu lat rządzone twardą ręką Aigistosa. Ponure ceremonie i wyroki śmierci są tu codziennością. Wszyscy omijają Argos, a jego mieszkańcy prowadzą nędzne życie wśród rojów much.

Cudem uratowany Orestes, którego morderca ojca wydał w dzieciństwie siepaczom, nie zamierza zdradzać swojej tożsamości, nie szuka też zemsty. Bóg Jupiter za wszelką cenę usiłuje nakłonić go do wyjazdu. Jednak rozmowy z siostrą Elektrą, a potem z matką sprawiają, że Orestes postanawia zostać, a wtedy Jupiter ofiarowuje mu swoją opiekę.

Akt II rozpoczyna doroczne święto uwalniania zmarłych. Z głębokiej pieczary, po odwaleniu kamienia wychodzą ich dusze, by dręczyć bliskich wyrzutami sumienia. Elektra na uroczystość przybywa spóźniona, a co gorsza, ubrana na białą i demonstracyjnie radosna. Ona ma czyste sumienie, nie boi się zmarłych i nie widzi powodów do smutku. Kiedy król wybucha gniewem, tłum bierze ją w obronę, ale wtedy Jupiter czyni znak. Rozbija kamień strzegący wejścia do pieczary.

Zgromadzonych ogarnia lęk. „Do rzeki czarownicę, do rzeki. Na stos” – krzyczą ludzie. Ale prawo zabrania karać kogokolwiek w święto. Jedyne, co może zrobić Aigistos, to wypędzić Elektrę z miasta.

Po skończonej uroczystości na schodach świątyni pozostają Orestes i Elektra. Syn Agamemnona, wzruszony losem siostry, wyznaje jej prawdę o swoim pochodzeniu. Chce ocalić miasto przed zagładą, wziąć na swoje sumienie zbrodnie wszystkich mieszkańców. Jest tylko jeden sposób, by tego dokonać – zgładzić króla i królową, ponieważ to oni utrzymują zło w sercach swojego ludu.

Aigistos jest bardzo zmęczony życiem i gnębiącym go poczuciem winy. Kiedy Jupiter ostrzega go o zamiarach Orestesa, wydaje się wręcz zadowolony. Wtedy ukryty za posągiem w sali tronowej młodzieniec wynurza się z mieczem w dłoni i przebija nim pierś zabójcy swojego ojca. Umierając, Aigistos przeklina ród Atrydów. Lecz Orestesowi nie dość jest krwi. Kieruje się do komnaty matki i jej też wymierza sprawiedliwość.

Na noc rodzeństwo chroni się w świątyni Apollina. Żądne krwi Erynie czekają, by ich rozszarpać. Zjawia się Jupiter i proponuje układ – jeśli Orestes i Elektra okażą skruczę, on odwoła dzikie bestie. Dziewczyna załamuje się, ale Orestes trwa przy swoim. Czyn popełnił jako człowiek wolny, człowiek, który „zgubił swój cień, i Niebo okazało się nagle puste, i nie było już ani Zła, ani Dobra, ani nikogo, kto mógłby mi rozkazywać”.

Rankiem opuszcza świątynię otoczoną przez wzburzony tłum. Ogłasza się królem i obiecuje ocalić miasto. Jak muzykant, który niegdyś wyprowadził z miasta szczury, tak on odchodzi, ciągnąc za sobą plagę much. Za nim rzucają się z wściekłym wyciem Erynie, boginie zemsty.

SAMUEL BECKETT

1906–1989

Po pierwszej wojnie światowej sztukę teatru ożywiały eksperymenty futurizmu, ekspresjonizmu, surrealizmu. Podobnie było po drugiej wojnie, kiedy zainteresowanie skupiła tak zwana druga awangarda teatralna, rozpoczynająca działalność na progu lat pięćdziesiątych, przede wszystkim w Paryżu. Na jej czele stał Samuel Beckett, Irlandczyk z pochodzenia, piszący po francusku i angielsku (swoje dzieła sam tłumaczył z angielskiego na francuski i odwrotnie). Studiował romanistykę w Dublinie, potem przez krótki czas uczył w szkole w Belfaście i wykładał w Paryżu. W roku 1932 porzucił pracę na uczelni i podróżował po Europie.

Cztery lata później osiedlił się w Paryżu w dzielnicy Montparnasse, gdzie mieszkał do końca życia. W czasie drugiej wojny światowej brał udział we francuskim ruchu oporu, został odznaczony złotym krzyżem wojennym.

Beckett nie udzielał wywiadów, nie pokazywał się na żadnych uroczystościach, nie uczestniczył w premierach swoich sztuk. Nawet gdy osiągnął sukces artystyczny i finansowy, pozostał niezwykle skromny. Jego małe mieszkanie w Paryżu – wspomina Antoni Libera, tłumacz i reżyser sztuk Becketta – przypominało celę mnicha.

Debiutował przed wojną, publikując dwa zbiory opowiadań, tom wierszy oraz powieść *Murphy*. Najbardziej aktywny twórczo był przez pięć lat po wojnie. Powstała wtedy powieściowa trylogia: *Molloy*, *Mallone umiera* (obie w 1948) i *Nienazywalne* (1949) oraz najśłynniejszy dramat *Czekając na Godota* (1949).

Premierę sztuki w Paryżu 5 stycznia 1953 roku uznano za przełomową w historii teatru. Beckett dokonał rzeczy na pozór nieprawdopodobnej: „udramatyzował nicość”. Zrewolucjonizował wszelkie pojęcia o dramacie, odebrał mu nie tylko życiową logikę wydarzeń, ale też zarys akcji w dotychczasowym rozumieniu, określony czas i miejsce, rzeczowy tok dialogu. Z kategorii scenicznych pozostały tu postać i sytuacja, przy tym ta ostatnia stawała się prawie z reguły sytuacją ostateczną, odartą ze wszystkiego, czystą sytuacją egzystencjalną. Autor rysował ją jednak, podobnie jak postacie, w tonacji zbliżonej do groteski, co łagodziło wrażenie tragizmu i makabryczności, a jednocześnie wyjaskrawiało i zaostrzało obraz.

Twórczość Becketta próbowano wywodzić z tradycji irlandzkich, z sarkastycznego humoru Swifta, z osiemnastowiecznego malarstwa „alegorii znikomości” ludzkiej, z buntu antykartezjańskiego, z Pirandella, Kafki, wreszcie z Joyce’a, którego był przyjacielem. Wzory te nie wyjaśniały jednak w żadnym stopniu autentycznej oryginalności pisarza, który stworzył sobie tylko właściwy rodzaj groteski filozoficznej, przyrównany paradoksalnie przez Anouilha do *Myśli* Pascala inscenizowanych w formie skeczy w cyrku Medrano.

Warto dodać, że w latach pięćdziesiątych *Czekając na Godota* grano jako utwór awangardowy, dziś uznaje się go za klasykę dramatu XX wieku, zaś tytułowy zwrot w wielu krajach wszedł do mowy potocznej.

Kolejną sztuką Becketta, uważaną przez autora za wybitniejszą od pierwszej, jest *Końcówka* (1957), w której niewidomy i sparaliżowany bohater wraz z rodziną i służącym siedzi w zamkniętym pokoju i czeka na koniec świata, niczym „król w szachowej partii, przegranej od samego początku”. W *Radosnych dniach* (premiera w 1961 w Nowym Jorku) starzejąca się Winnie szczebioce nieprzerwanie, równocześnie zapadając się coraz głębiej w narastający zwał ziemi – alegorię przemijania, starości, życia, które jest nieubłaganą zapowiedzią śmierci.

Sześćdziesięciodziewięcioletni bohater jednoaktówki *Ostatnia taśma Krappa* (1958) słucha na taśmie magnetofonowej swoich nagrań sprzed trzydziestu lat i analizuje je z perspektywy samotnego, zmęczonego i rozczarowanego życiem człowieka.

Beckett uważał, że przypadkowość – ślepa i niezrozumiała – oraz brak sensu w tym, że istniejemy, czyni z naszej egzystencji groteskę. Wypełnianie sobie życia różnymi zajęciami jest sposobem na chwilowe zapominanie o bezsensie, w jakim tkwimy, i o naszej bez końca trwającej samotności. Żyjemy w oparach iluzji i złudzeń, co „chroni nasz rozum przed obłądkiem”. Nicość, degradacja i przemijanie skazują nas jednak na nieustanny lęk i udrękę, którym towarzyszy zdumienie, że każdy musi doświadczać tak nieskończenie smutnego losu.

„Ktoregoś dnia urodziliśmy się, ktoregoś dnia umrzemy, tego samego dnia, w tej samej chwili. (...) One rodzą okrakiem na grobie, światło świeci przez chwilę, a potem znów noc, znów noc” – mówi Pozzo w *Czekając na Godota*.

Antoni Libera w programie do przedstawienia *Czekając na Godota* we własnej reżyserii (Teatr Narodowy, 2006) zauważa: „Ludzie na kuli ziemskiej są jak aktorzy na scenie nieumiejący ról, a nawet niewiedzący, co w ogóle mają grać. I znikąd żadnej pomocy. Brakuje reżysera, inspicjenta, suflera. A zwłaszcza nie ma Autora. Nie ma w ogóle sztuki. Trzeba ją stworzyć od zera – w trybie improwizacji. Tym właśnie jest nasze życie i cała historia ludzkości”.

W roku 1969 Beckett dostał literacką Nagrodę Nobla za to, że „w nowych dla dramatu i prozy formach ukazuje wzniosłość człowieka w jego skrajnym opuszczeniu”. Przewodniczący jury dodał, że pesymizm pisarza „zawiera miłość do człowieczeństwa, która wzrasta w miarę zanurzania się w bezdenność obrzydliwości i rozpacz i kiedy rozpacz wydaje się bezgraniczna, to okazuje się, że jego cierpienie też nie ma granic”. Twórca zgodził się przyjąć nagrodę pod warunkiem, że nie będzie uczestniczył w ceremonii jej wręczenia. Tak też się stało – uciekł do Tunezji. Tam, w hotelu, pozwolił jedynie zrobić sobie kilka zdjęć.

Z twórczości dramatycznej Becketta tłumaczono i grano u nas: *Czekając na Godota* (prapremiera 1957), *Komedie* (1964), *Oddech* (1970), *Nie ja* (1973), *Kroki* (1976), *Kołysankę* (1980), *Katastrofę* (1982), *Końcówkę*, *Ostatnią taśmę*. W sumie pisarz pozostawił po sobie 32 utwory dramatyczne, około 100 wierszy, 7 powieści, scenariusz filmowy, sztuki dla telewizji, słuchowiska radiowe oraz liczne krótkie teksty prozą i eseje. Od połowy lat sześćdziesiątych sam reżyserował swoje dramaty w teatrach w Anglii i w Niemczech.

Wybrana bibliografia:

Samuel Beckett *Teatr (Czekając na Godota, Końcówka, Którzy upadają, Popioły, Ostatnia taśma Krappa, Radosne dni, Słuchaj Joe)*, przeł. Kazimierz Błahij i Krystyna

Cękańska, Julian Rogoziński, Mary i Adam Tarnowie, Cecylia Wojewoda, Krzysztof Zarzeczki, postł. Jan Błoński, PIW, Warszawa 1973. *Dramaty (Czekając na Godota, Końcówka, Ostatnia taśma, Szczęśliwe dni)*, przeł. i oprac. Antoni Libera, PIW, Warszawa 2002.

Stanisław Gębala *Beckett a mitologia kultury masowej*, „Dialog” nr 3/1975. Martin Esslin *Późne sztuki Samuela Becketta*, „Dialog” nr 12/1976. Jan Błoński, Marek Kędzierski *Samuel Beckett*, Czytelnik, Warszawa 1982. Jeffrey Nealon *Samuel Beckett i postmodernizm*, „Dialog” nr 11-12/1989. Anna Krajewska *Poezja i olśnienie. O sztukach telewizyjnych Becketta*, „Teksty Drugie” nr 4/1991. Robert Scanlan *Jak grać Becketta*, „Dialog” nr 12/1992. Martin Esslin *Beckett i doświadczenie procesu twórczego*, „Dialog” nr 5/1997. Antoni Libera *Godot i jego cień*, Znak, Kraków 2009.

CZEKAJĄC NA GODOTA

En attendant Godot

sztuka w dwóch aktach

Przekład: JULIAN ROGOZIŃSKI, Antoni Libera.

Obsada: 4 role męskie, 1 dziecko.

Premiera: Paryż 1953. Premiera polska: Warszawa 1957.

Dwaj przyjaciele Gogo i Didi, na przemian to serdecznie, to sarkastycznie do siebie usposobieni, znaleźli się wieczorem na drodze wiejskiej, pod drzewem. Nie wiadomo, skąd przychodzą, niewiadomy jest cel ich dalszej wędrówki. Czekają na Godota, który będzie – być może – ich zbawcą, choć nie wiadomo zupełnie, czy jest to jakiś inny człowiek, czy Bóg albo śmierć, albo pojęcie losu, przyszłość czy coś jeszcze innego. Prowadzą rozmowy o niczym, siusiają, wspominają sprawy, które może w ogóle się nie wydarzyły. Czekają. Na drodze zjawia się Pozzo, posiadacz i okrutnik, bardzo pewny siebie i pełen wyższości, prowadzący na sznurze i okładający batem swojego niewolnika Lucky’ego. Nieszczęśnik dźwiga ciężary, jest niehumanie zmęczony i odczuwający, nie reaguje nawet wtedy, gdy jeden z włóczęgów zabiera mu sprzed nosa kości pozostałe po śniadaniu pana. Pozzo przestrzega: „Nie mówimy źle o naszych czasach, nie więcej w nich nieszczęścia niż w dawnych. Ale też nie mówimy o nich dobrze. To prawda, że ludności przybywa”.

Do Gogo i Didi przychodzi wysłannik Godota. Jest to lękliwy, kilkunastoletni chłopczyk, niezdający sobie sprawy ze swojego losu. Komunikuje, iż pan Godot powiedział, że nie przyjdzie dziś wieczorem, ale że na pewno przyjdzie jutro.

Akt II dzieje się następnego dnia o tej samej porze. Równie dobrze jednak mogły minąć miesiące lub lata; przydrożne drzewko okryło się liśćmi. Gogo i Didi znajdują się w tym samym miejscu. Przychodzi znowu Pozzo. Tak niedawno żywotny i butny zjawia się obecnie jako zniedołężniały ślepiec. Nadbiega też

chłopiec, nie poznaje wczorajszych rozmówców, ale powtarza im tę samą wiadomość: Godot nie przybędzie dzisiaj wieczoru, zapowiada się na jutro. Gogo i Didi zamierzają powiesić się na drzewie. Ale nawet próba samobójstwa kończy się jedynie żalostną kłownadą. Tylko Godot mógłby ich ocalić. Czekają więc. Milczą. „No to idziemy?” – pyta jeden z nich. „Chodźmy!” – odpowiada drugi. Ale nie ruszają się z miejsca.

KOŃCÓWKA

Fin de partie

Przekład: JULIAN ROGOZIŃSKI, Antoni Libera.

Obsada: 3 role męskie, 1 kobieca.

Premiera: Londyn 1957. Premiera polska: Kraków 1957.

Jest godzina ta sama co zawsze. Dzień taki sam jak inne. Szarawe światło. Hamm budzi się. Ściąga z twarzy chustkę nieco zaplamioną krwią, ziewa i mówi: „Teraz ja. Teraz ja grać będę”. Składa starannie chustkę i chowa ją do kieszeni szlafroka ze słowami: „Stara ścierka! Cały świat śmierdzi trupem”, z czym się pogodził. „Świat mam gdzieś!”.

Hamm nosi czarne okulary – jest ociemniały. Nie ma też władzy w nogach. Nie może podnieść się z fotela inwalidzkiego. Koło niego nieustannie kręci się Clov – służący? przyjaciel? może krewny? Toczą ze sobą nieskładne rozmowy, kłócą się, przekomarzają. Hamm wydaje sprzeczne rozkazy, Clov wypełnia je pedantycznie. Jednak co jakiś czas zapowiada, że odejdzie. Hamm interesuje, dlaczego dotąd nie odszedł. Pada odpowiedź: „Bo nie mam innego miejsca”. Z kolei Clov dziwi się: „Dlaczego ty trzymasz mnie u siebie? Bo nie mam nikogo innego” – mówi Hamm.

Clov bezustannie jest na nogach. Nie może siadać, więc stojąc, patrzy na ścianę. Natomiast Hamm nie może stać. „Każdy ma swoją specjalność” – stwierdza.

Znajdują się w nieokreślonym wnętrzu bez mebli, jedynie na ścianie jest jakiś obraz zawieszony malowidłem do ściany. Przez dwa wysoko przebite okienka widać z jednej strony jakby morze, z drugiej – piaszczystą przestrzeń, na której nic się nie dzieje.

Hamm z rozkoszą prorokuje, że Clov któregoś dnia też oślepnie: „Ściany już nie będzie. Otoczy cię nieskończoność pustki, której nie zdołaliby wypełnić wszyscy wskrzeszeni zmarli wszelkich czasów i będziesz tam jak ziarno piasku na stepie”. Po zrobieniu siusu Hamm wpada w entuzjazm: „Chodźmy stąd obaj na południe! Nad morze! Zrobisz dla nas obu tratwę. Prądy uniosą nas daleko ku innym... ssakom”.

Ale nic z tego. Przecież mogliby spotkać rekiny. Oczywiście, jeśli rekiny jeszcze istnieją, gdy nie ma już proszków nasennych, ani dropsów, rowerów, pledów, ani papki dla starców. Clov przypuszcza, że nie ma już natury. „Albo zapomniała o nas” – zastanawia się Hamm.

Niegdyś istniała stara Pogg. Prosiła o oliwę do lampy. Umarła na ciemność, ponieważ Hamm odprawił ją z kwitkiem.

„Nie miałem oliwy” – tłumaczy się cicho Hamm. „Właśnie, że miałeś” – odpowiada twardo Clov. Czasami Hamm modli się do Boga. Czasami próbuje pisać, a właściwie układać swoją powieść.

Z boku pomieszczenia stoją dwa kubły na śmieci. W jednym z nich tkwi matka Nell, w drugim ojciec Nagg. Od czasu do czasu wynurzają się z kubłów i proszą o jedzenie. Oboje stracili nogi w wypadku tandemu w Ardenach. Dawniej podkładano im trociny, obecnie tylko piasek. Staruszkowie pogadują ze sobą, wspominają dawne czasy. Nagg opowiada dykteryjkę o krawcu, ciągle tę samą, ale Nell uważa, że nie ma nic zabawniejszego niż nieszczęście. Hamma niepomrotnie drażnią i ojciec, i matka – ci rozplodowcy. Niegdyś starcy byli inni. „Wszyscy byli ładni – kiedyś. To bardzo rzadki wypadek, żeby ktoś nie był ładny – kiedyś” – filozofuje Clov. Niegdyś Hamm i Clov się lubili.

Para staruszków ma bardzo blade twarze. Najpierw zanika puls Nell. „Chyba raczej umarła”. Potem Nagg przestaje dawać znaki życia.

Na koniec Clov decyduje się na odejście. Dziękują sobie wzajemnie. Hamm prosi: „Powiedz coś, nim odejdziesz. Parę słów... które mógłbym zachować... w sercu”. „Ładne mi serce!” – Clov uważa, że nie ma nic do powiedzenia. Wie, jak to będzie, gdy otworzy drzwi i pójdzie: „Jestem tak przygarbiony, że widzę tylko moje stopy, a między nogami trochę czarniawego płynu. Powiadam sobie, że ziemia zgasała, choć nigdy nie widziałem, by płonęła”. Clov ubiera się do wyjścia: panama, tweedowa marynarka, płaszcz przewieszony przez ramię, parasol, walizka. Nieugięty i nieruchomy stoi w milczeniu.

Co się właściwie dzieje w *Końcówce*? Coś posuwa się swoim trybem. Hamm mówi: „No, dobra. Skoro w to gra się tak... grajmy w to właśnie tak... i nie mówmy więcej już o tym...”. Odrzuca tyczkę do popychania wózka, gwizdek do przywoływania Clova, wreszcie swojego pluszowego psa o trzech nogach. Wyjmuje z kieszeni szlafroka chustkę i rozkłada ją: „Stara ścierko! Ciebie – ciebie zachowam”.

OSTATNIA TAŚMA

La Dernière Bande

fragment dramatyczny

Przekład: Antoni Libera.

Obsada: 1 rola męska.

Premiera: Londyn 1958. Premiera polska: Kraków 1959.

Bohater sztuki Krapp jest zaniedbanym, przedwcześnie postarzałym mężczyzną mieszkającym samotnie w zatęchłej norze. Od ponad czterdziestu lat co roku w dniu urodzin nagrywa na taśmę magnetofonową przemyślenia na temat swojego życia. Właśnie skończył sześćdziesiąt dziewięć lat i z tej okazji sięga do nagrań sprzed lat trzydziestu. Do najważniejszego chyba dnia w swoim życiu. Wtedy bowiem postanowił wyrzec się „życia zmysłowego” i poświęcić jedynie pisarstwu. Porzucił ukochaną dziewczynę i zdecydował na samotne życie. Jak wynika z komentarzy Krappa do słów z przeszłości, poświęcenie to okazało się porażką. „Genialne” dzieło sprzedawało się w liczbie zaledwie kilkunastu egzemplarzy, a samotność pozostała. Dziś jest zgorzkniałym starcem, który nie może zrozumieć tamtego siebie. Pozostała mu ostatnia namiętność – do bananów, które pochłania codziennie w dużych ilościach. Sztuka kończy się słowami: „Krapp nieruchomo patrzy przed siebie. Szpule dalej obracają się w ciszy”.

Choć zamysł sztuki pochodzi z roku 1956, a premiera odbyła się w Royal Court Theatre w Londynie w 1958, to jej akcja przeniesiona jest daleko w przód: na koniec lat dziewięćdziesiątych. Przyczyna tego zabiegu jest prosta. W latach pięćdziesiątych magnetofony szpulowe dopiero wchodziły do powszechnego użytku. Jeżeli Krapp miał go używać przez z górą czterdzieści lat, swoją „ostatnią taśmę” musiał przestuchiwać dużo, dużo później.

RADOSNE DNI

Oh les beaux jours

Przekład: ANTONI LIBERA, Julian Rogoziński, Mary i Adam Tarnowie.

Obsada: 1 rola męska, 1 kobieta.

Premiera: Nowy Jork 1961. Premiera polska: Łódź 1965. Znane także jako *Szczęśliwe dni*, *Cudowne dni*.

Winnie, kobieta już niemłoda, tkwi do połowy zagrzebana w kopcu ziemi. Jedynym zajęciem, którym może się oddawać, to przerzucanie zawartości swojej torebki, mycie zębów, manipulowanie parasolką. Może też mówić i na tym głównie upływają jej kolejne dni. Willie, prawdopodobnie jej mąż, uporczywie milczy.

Odwrócony tyłem czyta gazetę. Winnie snuje wspomnienia, śmieje się, wygłasza komentarze. Gdy tylko Willi odpowie jej zdawkowym mruknięciem, czuje się uszczęśliwiona. Oto kolejny radosny dzień!

W drugim akcie Winnie tkwi w ziemi przysypana po szyję. Praktycznie nie może wykonać żadnego ruchu, choć wciąż może mówić. W finale Willi zbliża się do niej, elegancko ubrany we frak i cylinder, i bezskutecznie próbuje dosięgnąć jej twarzy. Sam Beckett tak skomentował ten gest: „Willie wdrapuje się na kopiec albo by po raz ostatni pocałować Winnie, albo by ją (albo siebie) zabić”.

EUGÈNE IONESCO

1909–1994

Dramatopisarz, poeta, prozaik. Jeden z twórców teatru absurdu. Syn Rumuna i Francuzki. Urodził się w Rumunii, dzieciństwo spędził w Paryżu, historię literatury ukończył na uniwersytecie w Bukareszcie. W 1942 na stałe zamieszkał we Francji. Pracował jako nauczyciel, redaktor, tłumacz, krytyk literacki, attaché kulturalny ambasady rumuńskiej.

Trzy pierwsze dramaty napisane przez Ionesco – *Łysa śpiewaczka* (1950), *Lekcja* (1951) i *Krzesta* (1952) – w teatrach poniosły klęskę. Dopiero kiedy Jean Anouilh napisał pozytywnie o sztuce *Ofiary obowiązku* (1953), niechęć widzów i krytyków została przełamana. Twórczość Ionesco zaczęła budzić coraz większe uznanie, stał się autorem często wystawianym w Paryżu i zagranicą. W 1970 został członkiem Akademii Francuskiej.

W dramatach Ionesco pojawiają się elementy surrealizmu i psychoanalizy, ale przede wszystkim parodia, groteska, makabryczny humor. W jednej ze swoich wypowiedzi wyznał: „Nigdy nie pojmowałem rozróżnienia, jakie czyni się między komizmem a tragizmem. Komizm – jako przeczucie absurdalności – wydawał mi się zawsze bardziej rozpaczliwy niż tragizm. Komizm nie oferuje żadnego wyjścia”.

Łysą śpiewaczkę, swój debiut, autor nazwał „antysztuką”. Rzeczywiście, nie ma tu akcji w dawnym rozumieniu, postacie są pozbawione motywacji psychologicznej, ich działania są nielogiczne, a kwestie nie tworzą dialogu. Padają słowa, ale brakuje porozumienia, ponieważ język przestał pełnić swoją najważniejszą funkcję.

Charakterystycznym przykładem poetyki Ionesco są również *Krzesta*. Rzecz dzieje się nie wiadomo gdzie i nie wiadomo kiedy, sztuka balansuje między błazeństwem zlepionym z komunałów emocjonalnych, najbardziej wytartych

powiedzeń, pragnień i pretensji ludzkich, a rodzajem ponurego w swojej żartobliwości moralitetu przedstawiającego samotność i bezsens losu człowieka. Momenty przejmującego tragizmu są tu skonstrastowane z przewrotną kpina, a wszystko razem przesyca atmosfera dziwności i niedopowiedzianej metafory. Mimo pozornego rozwichrzenia i niezdyscyplinowania wyobraźni utwory Ionesco są wirtuozersko skonstruowane, nie ma w nich pustych miejsc, całość jest pełna dowcipu i swoistej ekspresji.

Z kolei *Lekcja* to makabryczna groteska, w której dialog, oparty na pozornie bezsensownych, ale błyskotliwych skojarzeniach, splata się z czarnym humorem. Sztuka zaczyna się jak niewinna satyra na nieskuteczne metody nauczania, jej finał to morderstwo. „W *Lekcji* – mówił Ionesco – najlepiej widać, jak słowa tracą stopniowo znaczenie, jak język rozpada się i rozkłada. Zapewne nie przypadkiem profesor wykłada tam pewną wiedzę – wiedzę fałszywą – i tą fałszywą wiedzą jest językoznawstwo, które, chociaż zupełnie zwariowane, zachowuje jednak pozór logicznej struktury.

I tak widz sięgnąć może dalej niż w grubą, nieprzezroczystą rzeczywistość, która go zwykle otacza: staje twarzą w twarz z pustką; a więc z fundamentem rzeczywistości, bo może jest nim właśnie nic, może nicość jest identyczna z bytem? Jakkolwiek by było... ten proces unicestwienia, uniereczywistnienia pokazuje w *Lekcji* jałowość kultury i odsłania instynktowną agresywność tkwiącą w człowieku... myślałem wtedy także o tym prawdziwym gwałcie duchowym, którego dopuszcza się na tłumach, rozpowszechniając właśnie wiedzę fałszywą”.

Inne znane dramaty Ionesco to *Kubuś, czyli Uległość* (1955), *Morderca nie do wynajęcia* (1958) *Nosorożec* (1959), *Piesz w powietrzu* (1962), *Król umiera* (1962), *Szaletstwo we dwoje* (1962), *Macbett* (1972).

Pisarz jest też autorem libretta do opery Dominique’a Probst’a *Maksymilian Kolbe*. Prapremiera w reżyserii Tadeusza Bradeckiego i Krzysztofa Zanussiego odbyła się 8 sierpnia 1988 roku na festiwalu w Rimini.

Wybrana bibliografia:

Eugène Ionesco *Teatr* t. I: *Łysa śpiewaczka, Lekcja, Kubuś, czyli Uległość, Krzesła, Amadeusz albo jak się go pozbyć, Przyszłość w jaju albo różnych ma Pan Bóg stołowników, Nowy lokator, Szaletstwo we dwoje*, t. II: *Morderca nie do wynajęcia, Nosorożec, Piesz w powietrzu, Król umiera, czyli Ceremonie, Głód i pragnienie*, przeł. Jan Błoński, Józef Kelera, Jan Kosiński, Jan Kott, Jerzy Lisowski, Adam Tarn, przedm. Marta Piwińska, postł. Jan Błoński, PIW, Warszawa 1967.

Spotkanie z Ionesco, rozm. Jan Błoński, „Dialog” nr 3/1966. Małgorzata Sugiera *Inny Ionesco*, „Dialog” nr 5/1994. Anick Brilliant-Annequin *Teatr absurdu: narodziny współczesnej estetyki. Na przykładzie dramaturgii Ionesco i Becketta*, „Ruch Literacki”

nr 4/1995. Anna Maciejewska *Lekcja „Lekcji”*, „Dialog” nr 3/1995. Eugène Ionesco *Między jawą a snem. Rozmowy z Claude’em Bonnefoy*, Zielona Sowa, Kraków 2006. Dariusz Piotr Klimczak *Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco, dramatyczna eschatologia absurdu*, IW Maximum, Kraków 2008.

ŁYSA ŚPIEWACZKA

La Cantatrice chauve

antysztuka

Przekład: Jerzy Lisowski.

Obsada: 3 role męskie, 3 kobiece.

Premiera: Paryż 1950. Premiera polska: Warszawa 1966.

Jednoaktówka, której sam autor nadał miano antysztuki, jest pozbawiona akcji, cała dramaturgia rozgrywa się w sferze języka, nie zaś wydarzeń. Angielskie małżeństwo państwa Smith (ich imiona pozostają nieznane) spędza typowy „angielski” wieczór. To znaczy on czyta gazetę, reagując mlaskaniem na wywód żony, która zajęta jest jednocześnie cerowaniem skarpetek.

Z wizytą przychodzą państwo Martin. Czekając w salonie na gospodarzy, którzy poszli się przebrać, prowadzą długą wymianę zdań na temat tego, czy się gdzieś przedtem już spotkali, dochodząc w końcu do wniosku, że było to łóżko w ich wspólnym mieszkaniu.

Wracają państwo Smith, a wkrótce do towarzystwa dołącza Strażak. Jego przybycie poprzedza spór, czy jeśli słychać dzwonek, to znaczy, że ktoś stoi pod drzwiami, czy przeciwnie – że nie stoi. Strażak odwiedza okoliczne domy w poszukiwaniu pożaru, który mógłby ugasić. Narzeka na zastój w swojej branży.

Wbrew uprzejmym protestom zaczyna opowiadać anegdoty, a przysłuchująca się im służąca Mary wkracza do pokoju z przemożną potrzebą opowiedzenia własnych historii. Nie zraża jej, że jest przez pracodawców traktowana lekceważąco („służąca pozostaje zawsze służącą”), choć okazuje się być bliską przyjaciółką Strażaka z dawnych lat.

Wreszcie państwo Smith i państwo Martin zostają sami, zagłębiając się w rozmowę coraz bardziej staczającą się w przepaść absurdu. Ich ostatnie kwestie są nic nieznaczącą kakofonią dźwięków.

Wtedy gaśnie światło, a gdy się znowu zapala, na scenie siedzą państwo Martin i wypowiadają pierwsze kwestie państwa Smith.

Warto dodać, że tytułowa postać – Łysa Śpiewaczka – nie występuje na scenie. Wspomina o niej jedynie Strażak.

KRZESŁA

Les Chaises

farsa tragiczna

Przekłady: Maria Bechczyc-Rudnicka i Konrad Eberhard, JAN KOSIŃSKI.

Obsada: 2 role męskie, 1 kobieca oraz – jak pisze autor – wiele innych osób, które są jednak nieobecne na scenie.

Premiera: Paryż 1952. Premiera polska: Katowice 1957.

Pusta sala, na prawo i na lewo symetrycznie po jednym oknie oraz wiele drzwi po obu stronach. W środku estrada i wejście paradne. Na przedzie sceny dwa krzesła. Lampa gazowa zwisa z sufitu. Stara rozmawia ze swoim mężem – Starym. Nazywają się czule „koteczkiem” i „żabcią”, ale pogawędka nie klei się w żaden oczywisty sens. Narzekają, że jest ledwie szósta, a już się ściemnia, dawniej świat był lepszy, o dziewiątej bywało jeszcze widno, ba! nawet o północy. To dlatego, że „im dalej idziemy, tym bardziej się pograżamy”. Żona wymawia mężowi, iż przy jego niezwykłych zdolnościach mógł znacznie więcej osiągnąć w życiu, mógł zostać naczelnym prezydentem, naczelnym królem albo wręcz naczelnym lekarzem. Zaczepiony broni się, że przecież jest portierem tego samotnego domu na wyspie, z oknami wychodzącymi wprost na wodę; portierem – a więc kwatermistrzem, czyli Mistrzem Ceremonii, to znaczy Marszałkiem Dworu. Popijają herbatę (której oczywiście nie ma) i opowiadają sobie uciśne historie z przeszłości: „Wtedyśmy jechali, wtedy śmiech! Trzymaliśmy się za brzuchy, wypadek był taki głupi... głupi jechał i buch w śnieg, brzuchem w śnieg, goły brzuch, głupi miał brzuch... a my nuż śmiać się i brzuch w śniegu i śmiech w brzuchu”. To wszystko zdarzyło się osiemdziesiąt lat temu w okolicy wioski Paryż. Niestety nie ma jej już: „wszystko wpadło w wielką czarną dziurę”, nie zostało nic prócz piosenki, a właściwie alegorii: „Paryż będzie zawsze Paryżem”. Istniał naprawdę, skoro się zapadł, był miastem światłości, skoro zgaśł, zgaśł przed czterystu tysięcy laty.

Stary szlocha jak dziecko, rozpamiętując te smutki, dopóki Stara nie uspokoi go przypomnieniem, że tego wieczoru na pewno już zjawią się goście. I on, jej mąż, musi przekazać im swoje posłannictwo, orędzie do ludzkości. Stary ożywia się natychmiast, choć odczuwa wielką treść; prawda, „ma talent, ale nie ma łatwości”, zaangażował więc zawodowego mówcę, który zabierze głos w jego imieniu. Zaprosił „wszystkich, wszystkich, wszystkich”. Odzywa się dzwonek i gospodarze wprowadzają ceremonialnie najwcześniej przybyłą Damę. Istnieje ona tylko w wyobraźni staruszków lub może po prostu jest niewidzialna dla widzów, w każdym razie na scenie nie ma nikogo prócz dotychczasowej pary, której to zresztą nie przeszkadza w prowadzeniu ożywionego dyskursu z przybyłą. Następnie zjawia się Pułkownik, niezwykle dziarski, choć równie nieokreślonej konsystencji

co Dama, i wszyscy następni goście. Gospodarze śpieszą z krzesłami, by ich usadzić. Oto dzwoni do drzwi kobieta, o której Stary marzył całe życie, nazywano ją „piękną”, do dziś zupełnie się nie zmieniła – lecz prawda – nos jej się wydłużył i jakby nabrzmiął... Gospodarz wyżywa się w egzaltowanych wspomnieniach („kwiaty rosną pod śniegiem... dlaczego nie mieliśmy odwagi?”), podczas gdy żona sprośnie zabawia się z przybyłym doktorem (a może konstruktorem?). Stoi na rozkraczonych nogach, wydaje okrzyki erotyczne jak stara prostytutka, zadziera spódnice i dziurawą halkę. Zaczynają się zwierzenia. Stara opowiada: „Mieliśmy syna, opuścił swoich rodziców, wołając: Oszukaliście mnie, to wy jesteście odpowiedzialni...”. Stary zapewnia: „Nigdy nie mieliśmy dzieci, może nie wolno nam było. Ja sam byłem wyrodnym synem, pozwoliłem swojej matce umrzeć samotnie w rowie, takie jest życie, ale ja cierpię nad tym, a inni nie...”. Stara komunikuje ze wzruszeniem: „Mąż tak kochał swoich rodziców, umarli w jego ramionach, mówiąc: Byłeś wzorowym synem. Niech Bóg ci nagrodzi”.

A tu słysząc już następne dzwonki, trzaskają raz za razem otwierane drzwi, gospodarze uwijają się jak w ukropie, wciąż znoszą nowe krzesła. Ruch się nasila. Kiedy w pewnej chwili ustaje, „powinno się mieć wrażenie, że scena jest natłoczona ludźmi”. Starzy są rozdzieleni tłumem, każde przy innym oknie, z trudem porozumiewają się nad głowami gości, przybyłych, aby wysłuchać orędzia. Ostatni zjawia się Cesarz. „Jego Cesarska Mość” – zachłystuje się gospodarz, przez gąszcz krzeseł nie może przedostać się do niewidzialnego dla nas monarchy. „Sir! – woła. – Tłum dworzan cię otacza, nie chcą mnie dopuścić... Intrygi dworskie, znam to dobrze...” Stary rozpoczyna spowiedź swojego życia, każdą frazę jak echo powtarza żona: „Wszyscy moi wrogowie byli nagradzani, a przyjaciele mnie zdradzali. Jeżeli się skarżyłem, im zawsze przyznawano rację... Nigdy się ze mną nie liczone, nigdy nie przysyłano mi zaproszeń... Gdy chciałem wejść na schody – podpiłowywano stopnie, chciałem podróżować – odmówiono mi paszportu, chciałem przebyć rzekę – zerwano mosty, chciałem przekroczyć Pireneje – nie było już Pirenejów...”. A jednak Stary, który wiele wycierpiał i wiele zrozumiał, stworzył doskonały system: „Jeżeli zechcecie usłuchać moich wskazań – zbawimy świat. Jedna prawda dla wszystkich!”. Przedtem wyjaśnił jeszcze, że „jednostka i osobowość to jedna i ta sama osoba... Ja nie jestem sobą, jestem tym drugim, jestem jednym w drugim. Dzieci, strzeżcie się jedni drugich” – dodaje Stara.

Mówca się spóźnia. Aby goście przestali się niecierpliwić, gospodarze siedemnastokrotnie razy zapewniają, że nadejdzie – nadchodzi – już idzie. Wreszcie powoli uchylają się drzwi i ukazuje się Mówca. Jest on postacią rzeczywistą, w typie dziewiętnastowiecznego artysty, ma czarny, filcowy kapelusz i bródkę, natychmiast zaczyna rozdawać autografy. Małżonkowie szepczą: „Istnieje! To on. To nie sen!”.

Nadeszła najpiękniejsza chwila ich życia. Z głębi serca dziękują wszystkim „za tak liczne przybycie, również właścicielom budynku, architektowi, murarzom, stolarzom, co wykonali krzesła, na których siedzicie, wszystkim pracownikom technicznym, maszynistom, elektrykom, dalej wytwórcom papieru i redaktorom, którym zawdzięczamy programy, powszechnej wspólnocie wszystkich ludzi, ojczyźnie, państwu”.

Ci, którzy są „resztką ludzkości” – przybyli Panowie i Panie – wysłuchują posłannictwa; przekaże je Mówca. Starym nie pozostaje nic innego, jak wycofać się w pełni chwały, przecież „zostanie po nich ślad, bo są osobami, nie miastami, będą więc mieli swoją ulicę”. Następują fanfary, ognie sztuczne i confetti. Małżonkowie z okrzykiem: „Niech żyje Cesarz!” – rzucają się samobójczo w wodę, każde ze swojego okna. Obojętny dotychczas Mówca rozpoczyna występ: „Mmm, Mmm, Ge, Gin, Mumm, Mummm”. Daje znaki niewidzialnemu tłumowi, że jest głuchoniemy. Po jeszcze paru bezskutecznych próbach porozumienia się odchodzi z godnością. Scena zostaje „pusta ze swymi krzesłami, estradą i podłogą pokrytą serpentynami i confetti. Po raz pierwszy słychać odgłosy niewidzialnego tłumu: wybuchy śmiechu, szepty, syki, ironiczne pochrząkiwania. Powinno to trwać dłużej, aby publiczność – ta prawdziwa i widzialna – opuszczała widownię z tym zakończeniem dobrze wyrytym w pamięci.

JEAN ANOUILH

1910–1987

Dramatopisarz, reżyser, tłumacz. Urodził się koło Bordeaux, jego matka była skrzypaczką, a ojciec krawcem. W 1918 rodzina przeniosła się do Paryża. Anouilh studiował prawo na Sorbonie, ale uczelni nie ukończył. Znalazł pracę w branży reklamowej, a w latach 1931–1932 był sekretarzem Louisa Jouveta, reżysera, aktora i dyrektora Comédie des Champs-Élysées. Wtedy zaczął pisać dla teatru. Inspiracją artystyczną dla Anouilha była twórczość Giraudoux: „Nauczył mnie, że w teatrze można mówić językiem poetyckim i sztucznym, który nie mniej bywa prawdziwy niż stenografowana rozmowa”. Uznawał Giraudoux za swojego mistrza, podobnie jak Pirandella i Claudela.

Twórczość Anouilha żonglująca na pograniczu wulgarności i liryzmu, filozofowania i efekciarstwa, metafizyki i melodramatu jest mocno zróżnicowana pod względem nastroju i tematyki. Sam pisarz swoje sztuki dzielił na „czarne”

(tragedie), „różowe” (fantastyczne) , „błyszczące” (czarne i różowe dziejące się w środowisku arystokratów), „skrzypiące” (czarne z domieszką gorzkiego humoru), „kostiumowe” (z bohaterami historycznymi) i temu podobne.

Ostry kontrast między światem realnym i idealnym, „potrzebą czystości moralnej a praktyką życia, między zwykłymi, a więc podławymi ludźmi, i bohaterem” (Jerzy Adamski) to charakterystyczny rys twórczości Anouilha. Pisarz wyznawał teorię „gry”, to znaczy dystansu autorskiego do swoich postaci, ich namiętności i losów; w dramatach nie wyjawiał własnego stanowiska wobec opisywanego problemu, częściej obracał go w żart lub stosował wybieg formalny.

Sztuką, która przyniosła Anouilhowi rozgłos był *Podróżny bez bagażu* (1936), rok później jego sukces utrwaliła *Dzikuska*. Przed drugą wojną światową napisał również *Bal złodziejasków* (1932) nawiązujący do tradycji komedii bulwarowej, *Był sobie więzień* (1934) i *Spotkanie* (1937). W czasie wojny powstały dramaty z tak zwanym chwytem antycznym – *Eurydyka* (1942) i *Antygona* (1942), najbardziej „czarna” ze sztuk Anouilha, odczytywana jako atak na kolaborujący z nazistami rząd Vichy.

Anouilh nie należał do „awangardy paryskiej” lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, którą firmowali przede wszystkim Beckett i Ionesco oraz Arthur Adamov (*Wszyscy przeciw wszystkim*) i Jacques Audiberti (*Zło krąży*). Jednak i on korzysta chętnie w sztukach z wielu chwytów formalnych przełamujących tradycyjną konstrukcję dramatu. Mamy więc, wymienione już, tragedie komponowane na wzór greckiej klasyki; „teatr w teatrze” w *Skowronku* (1953) – najważniejsze wydarzenia z biografii Joanny d’Arc są odgrywane w czasie procesu; w *Zaproszeniu do zamku* (1947) jeden aktor gra dwie przeciwstawne sobie postacie; w *Grocie* (1961) dramat jest po pirandellowsku „improvizowany” przez bohaterów; w *Próbie, czyli Miłości ukaranej* (1950) – kanwa miłosna wpleciona w tok akcji komedii Marivaux kojarzy się ze współczesną fabułą.

Anouilh napisał około 50 sztuk, które w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku cieszyły się w Polsce ogromną popularnością. Obok *Antygony*, *Eurydyki*, *Skowronka* i *Zaproszenia do zamku* grane były między innymi: *Becket, czyli Honor Boga*, *Medea*, *Podróżny bez bagażu*, *Bal złodziejasków*, *Leokadia*, *Wspaniałe życie*.

Wybrana bibliografia:

Anouilh *Skowronek*, przeł. Gabriel Karski, „Dialog” nr 6/1956. *Antygona*, przeł. Zbigniew Stolarek, „Przegląd Kulturalny” nr 28-29/1956.

Jan Błoński *Anouilh, czyli metafizyczny melodramaturg*, „Dialog” nr 10/1961. Ewa Andruszko, Wacław Rapak *Jean Anouilh, czyli intertekstualność jako dystans*, „Ruch Literacki” nr 5/1991.

ANTYGONA

Antigone

tragedia w jednym akcie

Przekłady: Jadwiga Dackiewicz, ZBIGNIEW STOLAREK.

Obsada: 6 ról męskich, 4 kobiece (jedna bez tekstu), 1 dziecko oraz Chór.

Premiera: Paryż 1943. Premiera polska: Kraków 1957.

Chór prezentuje bohaterów sztuki i sytuację widzom teatralnym, nam, „którzy nie mamy umrzeć tego wieczoru”.

Kreon, władca Teb, „prowadzi trudną grę kierowania ludźmi. Zawinąwszy rękawy jak robotnik”, objął rządy po tragicznym królu Edypie i jego synach Eteoklesie i Polinejesie, którzy pozabijali się nawzajem, walcząc o tron.

Porządek w państwie został przywrócony. Ciało jednego z braci, uznanego za zdrajcę, rzucono na pastwę kruków i szakalom. Kto by się ośmielił oddać mu ostatnią posługę, będzie bezlitośnie ukarany śmiercią. Ośmieliła się „chuderlawa, czarniawa i skryta” Antygona, córka Edypa. Pogrzebanie brata uważa za swój obowiązek i żaden zakaz nie zdoła jej powstrzymać.

„Sprężyna już nakręcona – mówi Chór. – Właśnie to jest wygodne w tragedii. Wystarczy tknąć palcem i mechanizm działa. Już tam czekają, już są gotowe: śmierć, zdrada, beznadzieja. Tragedia to czysta sprawa. Jest się między swoimi. Koniec końców każdy jest niewinny. To sprawa rozdziału ról.”

Kreon pragnie ocalić Antygonę. Jest jej wujem, to on – tak niedawno temu – ofiarował jej pierwszą lalkę, jest ojcem jej narzeczonego Haimona. Wszystko da się jeszcze załatwić i zasłonić tajemnicą państwową. Trzeba tylko, aby dziewczyna podporządkowała się racjom stanu i zaniechała swojej akcji grzebania przestępcy. Kreon wie, że ma w tej sprawie „złą wolę”, a Antygona „dobrą”. Wie, że jest ohydny, ale „zawód tego wymaga”. Gorzko pociesza się tym, że to on dzierży ster i prowadzi państwo, które bez jego trudu utonęłoby pośród „zbrodni, głupoty i nędzy”. Dlatego warto powiedzieć światu „tak” i pójść na wiele kompromisów. Ale Antygona należy do tych, którzy z edypową pychą mówią losowi „nie”. Na próżno Kreon mówi jej o komedianckiej umowności obrzędów pogrzebowych, na próżno wyjawia tajemnicę afery politycznej – obaj bracia byli jednakowymi nicponiami i zdrajcami, zrobienie bohatera z jednego, a poniżenie drugiego było czystym przypadkiem, wynikiem gry stronnictw. Antygonę mierzi kłamstwo. Woli zginać z podniesioną głową za sprawę, którą uznała za słuszną.

Chór przestrzega władcę: „Nie daj jej umrzeć. Wszyscy będziemy nosić tę ranę przez wieki”. Haimon błaga o uratowanie narzeczonej, bez niej nie potrafi istnieć, straci wiarę w życie i ojca, świat stanie się nagi. „Świat jest nagi, wszyscy jesteście ranieni śmiertelnie” – odpowiada głucho Kreon. Zaczęło już działać prawo, wobec

którego nawet on jest besilny. Skazaną wyprowadzają na śmierć. Zostawia ona list bez adresu: „Przepraszam. Bez małej Antygony wszyscy żylibyście w spokoju”. Haimon zabija się nad zwłokami ukochanej. Na wieść o tym jego matka, królowa Eurydyka, także odbiera sobie życie.

Kreon jest zupełnie sam, opuścili go wszyscy bliscy. Ciężko wsparty na ramieniu pazia odchodzi, aby pełnić dalej obowiązki władcy. Na scenie zostają tylko strażnicy. Bezmyślnie, jak gdyby nic się nie stało, grają w karty.

JEAN GENET

1910–1986

Francuski dramaturg, prozaik, poeta. Syn nieznanego ojca, został porzucony przez matkę, gdy miał siedem miesięcy. Wychowywał się w domach dziecka. Jako dziesięcioletek dopuścił się pierwszych kradzieży: książek, ołówków, słodczy. Podstawówkę ukończył z najwyższymi ocenami (1923) i zaczął się uczyć zawodu drukarza, ale uciekł ze szkoły. W 1926 po raz pierwszy został skazany na trzy miesiące więzienia. Potem znów kradł, podróżował bez biletu. W końcu sąd umieścił go w zakładzie poprawczym. Gdy skończył dziewiętnaście lat, zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej, z której po kilku miesiącach zdezerterował. Wtedy wyjechał z Francji i z fałszywym paszportem przemierzył Europę (był także w Polsce). Podczas tej podróży siedział w więzieniach w różnych krajach za kradzieże, włóczęgostwo, żebractwo, „nieobyczajność” (czyli demonstrowanie homoseksualizmu). Kiedy w końcu wrócił do Francji, za dezercję osadzono go w więzieniu wojskowym w Marsylii. Uznany za niezrównoważonego psychicznie, został zwolniony z armii i odzyskał wolność, po czym – nielegalnie – wstąpił ponownie do Legii. W latach 1938–1941 był kilkakrotnie aresztowany za drobne kradzieże (ubrań, alkoholu), włóczęgostwo.

W 1942 sprzedawał książki w stoisku nad Sekwaną. Zaczął wtedy pisać powieść *Matka Boska Kwietna*, ale znów znalazł się w więzieniu za kradzież. W tym samym roku wydał za własne pieniądze poemat *Skazany na śmierć*. Utworem zachwycił się Jean Cocteau, który pomógł mu znaleźć wydawcę *Matki Boskiej Kwietnej*. Genet podpisał kontrakt, a wkrótce potem został aresztowany za kradzież tomu poezji Verlaine’a. Jako recydywistę skazano go na dożywocie. Znów przyszedł mu z pomocą Cocteau: znalazł adwokata, dzięki któremu po trzech miesiącach Geneta wypuszczono z więzienia. Interwencja znakomitych pisarzy – Sartre’a, Gide’a, Claudela, Cocteau, Malraux – którzy dostrzegli w jego

utworach niepospolite wartości, przyniosła mu pełne ułaskawienie przez prezydenta w 1949 roku.

„Jak to się stało, że pisarz o doświadczeniach życiowych Geneta – zamiast egzotyczną gwarą tworzyć obrazki ze środowiska przestępców i poprzestać na buncie wydziedziczonego włóczęgi – wdarł się w najsubtelniejsze dziedziny współczesnego myślenia, zawarowane – zdawało się dotąd – dla gorzkich myślicieli, cierpiących w dobrze zaopatrzonych bibliotekach?” – pytał krytyk Andrzej Falkiewicz. Genet uważał, że jedną z funkcji sztuki jest zastępowanie wiary religijnej skutecznością piękna. Piękno to musi mieć moc poematu, napięcie zbrodni. Nie akceptował realizmu, a w zachowaniach bohaterów Geneta próżno by szukać psychologicznego prawdopodobieństwa. W swoich sztukach atakuje porządek społeczny, służalstwo, paradoksy wymiaru sprawiedliwości, przewroty, rasizm, kolonializm. Nie ma to jednak nic wspólnego ze stereotypem teatru politycznego czy publicystycznego. Oryginalna i odkrywczą, „zwierciadlaną” poetyka Geneta posuwa o całe mile naprzód pirandellowską rewolucję relatywizowania rzeczywistości, nie tylko scenicznej, ale rzeczywistości w ogóle. Jego sztuki podnoszą chwyt teatru w teatrze do kwadratu, jakby rozgrywały się w świecie masek, luster, przebierania się, zmiany i kradzieży osobowości, błazenady traktowanej jako tajemnica istnienia. Taki świat wyrasta z filozofii autora dającej się sprowadzić do podstawowej myśli, że ludzie nie mają kontroli nad własną egzystencją, są niezdolni, by być sobą, istnieją tylko jako fałszywe wyobrażenia, jakie mają jedni o drugich.

Przykładem takiego postrzegania świata są: *Pokojówki* (1947), *Ścisły nadzór* (1949, z dopisanym po wielu latach epilogiem, w którym dozorczy więzienni podglądają bohaterów przez judasza), *Balkon* (1956), *Parawany* (1961), a także *Murzyni* (1958).

Dwa dramaty Geneta: *Splendid's* (1948) i *Ona* (1955), zostały wydane i miały prapremiery kilka lat po śmierci autora, który zabronił ich wcześniejszego publikowania.

Genet jest też autorem powieści (poza wspomnianą *Matką Boską Kwietną* napisał autobiograficzny *Dziennik złodzieja* czy *Querelle'a z Berestu*) oraz tekstów politycznych (*Cztery godziny w Szatila* o masakrach uchodźców palestyńskich w obozach Sabra i Szatila).

Zmarł na raka krtani, z którym walczył przez siedem lat.

Genet z niechęcią i lekceważeniem wyrażał się o współczesnym teatrze europejskim. „Nie lubię go” – mówił, zaś ludzi tego teatru uważał za „wyniosłych i trywialnych głupców”. Podobnie nieuprzejmie mawiał o własnych sztukach: *Pokojówki* powstały wedle jego słów „z pychy, ale i z nudy, (...) jako dowód natchnionej głupoty”.

Do dziś pozostał pisarzem budzącym emocje. „Tym, który najbardziej by się nam dziś przydał, jest Jean Genet, burzący wszelkie porządki, wiecznie nienasycony, genialny prowokator i obrońca poniżonych” – powiedział kilka lat temu Tahar Ben Jelloun, pisarz marokański, uważany za jednego z najważniejszych przedstawicieli literatury frankofońskiej Maghrebu mieszkający w Paryżu.

Wybrana bibliografia:

Jean Genet *Teatr (Pokojówki, Ścisły nadzór, Balkon, Murzyni, Parawany)*, przeł. Jan Błoński, Jerzy Lisowski, Maria Skibniewska, PIW, Warszawa 1970. *Ona*, przeł. Anna Wasilewska, „Literatura na Świecie” nr 4-5/1994. *Splendid’s*, przeł. Anna Wasilewska, „Dialog” nr 3/1995.

Alojzy Pałasz *Od Jarry’ego do Becketta i Arrabala*, Iskry, Warszawa 1989. J. L. Styan *Teatr rytualny i Jean Genet*, przeł. Małgorzata Sugiera, „Teatr” nr 1/1992. Edmund White *Jean Genet*, przeł. Krzysztof Zabłocki, „Literatura na Świecie” nr 4-5/1994. Tadeusz Nyczek *Genetyka*, „Dialog” nr 3/1995. Lydie Dattas *Cnotliwy żywot Jeana Geneta*, przeł. Karolina Kot, Fundacja Aletheia, Warszawa 2009. Jean-Paul Sartre *Święty Genet: aktor i męczennik*, przeł. Krzysztof Jarosz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

POKOJÓWKI

Les Bonnes

Przekład: Jan Błoński, ALEKSANDER WAT.

Obsada: 3 role kobiece.

Premiera: Paryż 1947. Premiera polska: Kraków 1966.

Późny wieczór w stylowo urządzonym pokoju pełnym kwiatów. Claire stroi się w wyszukane toalety i wspaniałą biżuterię przy pomocy pokojówki Solange. Przy każdej okazji daje dziewczynie odczuć swoją wyższość. „Trzymaj ręce z daleka od moich, twój dotyk jest nieczysty – woła – czuć cię odorem zlewu, wyziewami kuchni i łóżkiem z zakazanej stancji... Dzięki mnie istniejesz, nie byłoby sługi, gdyby mnie nie było. Moich krzyków i gestów.” Kiedy Solange zapewnia o swoim przywiązaniu i miłości: „Gotowa bym za Panią...”, Claire przerywa jej: „Wiem skoczyć za mnie... nie, pchnąć mnie w ogień”.

Pan zostaje aresztowany i osadzony w więzieniu. Pani z góry odrzuca insynuację, że to ona zadenuncjowała go policji. Przeciwnie, zdolna byłaby towarzyszyć mu wszędzie, do więzienia, na zesłanie, nawet do Gujany. W tej scenie między Panią a pokojówką – gwałtownej, ale nie przekraczającej pozorów prawdopodobieństwa – pojawiają się nieoczekiwane dziwne akcenty: rywalizacja o uczucia jakiegoś mleczarza, imię „Claire”, którym Pani zwraca się do Solange.

W pewnym momencie dzwoni budzik i obie kobiety zamierają w bezruchu. To, co działo się dotychczas, było przedstawieniem inscenizowanym już po raz któryś przez dwie siostry wtedy, gdy zostają same w mieszkaniu. Są one służącymi, młodsza, Claire, odgrywa rolę Pani, starsza, Solange, zmienia się wówczas w Claire. Zabawa ma na celu wydobyć prawdziwego stosunku między państwem a służącymi, opartego ze strony jednych na przyjemności płynącej z poniżania, ze strony drugich – na głuchej nienawiści. „Gra”, ujawniająca z każdą kwestią coraz większą wrogość kobiet wobec siebie, miała w końcu doprowadzić do udawanej sceny zabójstwa Pani, nigdy jednak nie dochodzi do tego szczytowego momentu. Akcję zawsze przerywa dźwięk budzika sygnalizującego porę powrotu prawdziwej Pani.

Do „gry” wkradają się także słowa demaskujące wzajemne urazy i uczucia dwóch siostr. To ich anonimy spowodowały aresztowanie Pana, pisały je z chęci odwetu, a także przez kobietą zazdrość i powodowane pragnieniem oglądania rozpaczki Pani po utracie kochanka. Fanaberyjna Claire jest bardzo świadoma, Solange bardziej zdecydowana w działaniu.

Powracając Pani rozplątywa się w łaskawościach dla pokojówek. Uważa, że rozpieszczają ją swoją opieką i czułością, oferuje im stare suknie, obiecuje spadek, choć nie bardzo rozróżnia, która ma na imię Claire, a która Solange. Traci głowę z żalu za Panem, zapowiada, że gotowa iść za nim choćby na Sybir. Usiłuje rozwiązać zagadkę, kto przyczynił się do aresztowania Pana. Dziewczęta rozplątują się w słodkich słówkach, ale nic nie zdoła ich przejednać. Wiedzą, że łatwo być dobrą i uśmiechniętą, kiedy się jest piękną i bogatą. Ale jak to robić, gdy się jest sługą; trudno roztaczać powaby, zmywając brudne naczynia, lub wykonywać wykwintne gesty w zgrzebnym fartuchu. Gdy nadchodzi wiadomość o zwolnieniu Pana, pokojówki postanawiają zakończyć grę w rzeczywistości. Chcą otruć Panią pastylkami gardenalu wrzuconymi do porcji ziółek. Jednak Pani wybiega na powitanie kochanka, nie pijąc lekarstwa. Nad siostrami zawisa groźba, że wyda się ich denuncjacja i wszystkie swawole. Pani raz jeszcze zatriumfuje nad nimi, nienawidzącymi swojej kondycji służących, wprowadzie potrzebnej, podobnie jak grabarz i czyściciel kloak, ale jakże obmierzłej.

Dziewczęta raz jeszcze podejmują „przedstawienie”, aby tym razem doprowadzić je do końca. W „grę” miesza się teraz lęk przed przekleństwem losu i wzajemne oskarżenia. Solange zarzuca siostrze, że sfuszerowała otrucie Pani, że tak przejęła się rolą, aż przeszła na jej stronę. A ona od dawna pragnęła wynieść ten cały teatr na światło dnia. Odgrywa więc wielką scenę zabójstwa, sądu, swojej egzekucji. „Jestem tą znaną dusicielką, mademoiselle Solange, która zadusiła własną siostrę!” – woła. Pragnie odejść, zejść po paradnych schodach pomiędzy

dwoma policjantami, którzy będą ją rozumieli, bo oni także należą do świata potępionych.

Na tym kończy się „przedstawienie”, lecz Claire nie wychodzi z roli Pani i zwraca się do Solange z rozkazem: „Claire, podaj mi ziółka”. Nie zwraca uwagi na sprzeciw siostry i decyduje za obydwie: „Masz mnie słuchać. Pójdziemy do samego końca. Zostaniesz sama, żeby podźwignąć nasze dwa życia. Tam w Gujanie nikt nie będzie wiedział, że jestem z tobą potajemnie”. Wypija ziółka podane w filiżance z najdroższego serwisu.

„Solange odwrócona twarzą do publiczności stoi nieruchomo ze skrzyżowanymi rękami jak gdyby w kajdankach.”

TENNESSEE WILLIAMS

(właśc. Thomas Lanier Williams)

1911–1983

i współcześni mu dramatopisarze amerykańscy

Zapoczątkowany przez O’Neilla rozkwit współczesnej dramaturgii amerykańskiej kontynuowali kolejni pisarze: Robert Emmet Sherwood (*Skamieniały las*), William Saroyan (*Jest tam kto?*), Irwin Shaw (*Zamach*), William Gibson (*Dwoje na huśtawce*), Thornton Wilder (*Nasze miasto*). Wszyscy oni w pewnym stopniu wywodzą się z O’Neilla, podobnie jak uznawany za jego następcę Williams. Zatarte kontury realizmu i operowanie sugestywnym nastrojem Williams łączy z psychoanalizą, często brutalną, odsłaniającą najbardziej intymne konflikty wewnętrzne i nieuświadomione motywacje bohaterów. Nie stroni od drastyczności – w jego sztukach pojawiają się szaleństwo, przemoc, nimfomania, kazirodztwo, kanibalizm. „Fabułami i postaciami dramatycznymi Williams podkreśla swe zakorzenienie w kulturze amerykańskiego Południa – pisał Andrzej Ceynowa – dla której krew, seks, fanatyzm religijny, prymitywny emocjonalizm i nadwrażliwość objawiająca się jako swego rodzaju aberracja psychiczna są (...) charakterystyczne.” Stąd też twórczość Williamsa zalicza się do specyficznego w literaturze amerykańskiej kierunku Southern Gothic.

„Niewiele ma do powiedzenia autor, który nie zakosztował gorzkiego smaku nierówności pomiędzy ludźmi” – wyznał pisarz w autobiografii, wspominając lata dzieciństwa i młodości. Miał ku temu powody. Urodził się na południu Stanów

Zjednoczonych w Columbus (Missisipi), w 1918 rodzina przeniosła się do St. Louis. W tym mieście poszedł do szkoły, ale ubóstwo i południowy akcent sprawiły, że koledzy podśmiewali się z niego. W rodzinnym domu doświadczał konfliktów i napięć. Ojciec sprzedawał buty w International Shoe Company i większość czasu spędzał poza domem. Poza tym sporo pił i kochał pokera. Dziećmi raczej się nie zajmował i nie okazywał im uczuć. Thomas miał starszą siostrę i młodszego brata. Mocniej był związany z Rose, która chorowała na schizofrenię i większość życia spędziła w szpitalach psychiatrycznych. Nigdy nie wybaczył rodzicom tego, że zgodzili się na poddanie jej nieudanej lobotomii. Sam też przechodził załamania nerwowe, bał się, że zachoruje jak siostra. Z depresją walczył przez całe życie, podobnie jak z uzależnieniem od leków i alkoholu.

W 1929 Williams zaczął studia na uniwersytecie Missouri. Wtedy po raz pierwszy pomyślał o pisaniu dla teatru. Ale brak pieniędzy sprawił, że ojciec kazał mu przerwać studia i zatrudnić się w International Shoe Company. Skończyło się to załamaniem nerwowym i rezygnacją z pracy. Później Williams pracował również jako kelner, operator windy, bileter w teatrze.

Niezależnie od tego, czy uczył się, czy pracował, nieprzerwanie pisał. W końcu zarobił trochę pieniędzy i mógł wrócić na uczelnię – w 1938 ukończył studia na uniwersytecie Iowa. Nie mógł znaleźć pracy, więc przeniósł się do Nowego Orleanu. Wtedy też zmienił imię z Thomas na „Tennessee” – przydomek nadali mu koledzy z college’u z powodu południowego akcentu i miejsca urodzenia jego ojca.

Debiutował bez powodzenia jako poeta pod swoim pełnym nazwiskiem Thomas Lanier Williams. Dramaty pisał już w latach trzydziestych (w 1935 w Memphis wystawiono *Cairo, Shanghai, Bombay!*), ale sukcesem stała się dopiero premiera *Szklanej menażerii*, najpierw w Chicago w 1944, a rok później na Broadwayu. Jeszcze większą sławę przyniósł mu napisany w 1947 i wystawiony w tym samym roku na Broadwayu *Tramwaj zwany pożądaniem*. Sztukę wyreżyserował Elia Kazan, grali Marlon Brando, Jessica Tandy i Karl Malden, a przedstawienie stało się dla wszystkich biorących w nim udział początkiem kariery. Williamsa uhonorowano Nagrodą Pulitzera (1948). Sukces potwierdziła *Kotka na gorącym blaszanym dachu* (1955), za którą otrzymał drugiego Pulitzera. Na Broadwayu zagrano także *Tatuowaną różę*, *Camino Real*, *Lato i dym* oraz – jako ostatnią ze sztuk Williamsa – *Noc iguany* (1961).

W roku 1947 pisarz spotkał miłość swojego życia Franka Merlo, z pochodzenia Sycylijczyka, który służył w amerykańskiej marynarce wojennej. Merlo wniósł spokój w życie Williamsa. Był jego oddanym partnerem, powiernikiem i doradcą. W 1951 powstała *Tatuowana róża*, której akcja rozgrywa się w rodzinie sycylijskich imigrantów. To „najjaśniejsza” ze sztuk Williamsa. Zadeedykował

ją Frankowi. Ich związek trwał czternaście lat – wtedy właśnie powstały najważniejsze dramaty Williamsa. W 1961 Merlo zmarł na raka płuc, a Williams znów cierpiał na depresję, z którą nie mógł sobie bardzo długo poradzić. Zmarł, mając siedemdziesiąt jeden lat. Udławił się plastikowym kapslem od butelki w pokoju hotelu Elysée w Nowym Jorku.

Inspirację do pisania czerpał ze swojego życia. Elia Kazan (reżyser przedstawień, które stały się największymi sukcesami pisarza) mówił: „Wszystko, co działo się w jego życiu, znajdziemy w sztukach i wszystko, co było w jego sztukach, odnajdziemy w życiu”. Choć, jak wspomnieliśmy, akcja dramatów Williamsa dzieje się zwykle w dusznej atmosferze Południa, to odzwierciedlają one gwałtowne zmiany społeczne w całej Ameryce lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Szalone czy kalekie bohaterki mają z pewnością wiele wspólnego z chorą siostrą pisarza – choćby Laura ze *Szklanej menażerii* czy Blanche Dubois z *Tramwaju zwanego pożądaniem*. Wzorem Amandy Wingfield ze *Szklanej menażerii* była matka pisarza, zaś Stanleya Kowalskiego z *Tramwaju...* znajomy Williamsa z czasów, kiedy pracował w fabryce obuwia. W *Kotce na gorącym blaszanym dachu* znajdziemy odniesienia do życia Williamsa: homoseksualizmu, niestabilności psychicznej i alkoholizmu.

Jeszcze raz zacytujmy Andrzeja Ceynowę: „Dramaty Williamsa można by nazwać lirycznymi «tragediami wiktylizacji»; jego bohaterowie są nieodmiennie ofiarami sił od nich niezależnych: płci, preferencji seksualnych, czasu, zmieniających się stosunków społecznych i ekonomicznych, kołtuństwa środowiska, namiętności ciała lub po prostu konwenansów społecznych”.

Sztuki Williamsa były wielokrotnie filmowane. Najbardziej znane ekranizacje to: *Tramwaj zwany pożądaniem* w reżyserii Elii Kazana (1951, z Marlonem Brando i Vivien Leigh), *Kotka na gorącym blaszanym dachu* w reżyserii Richarda Brooksa (1958, z Paulem Newmanem i Elizabeth Taylor), *Noc iguany* w reżyserii Johna Hustona (1964, z Avą Gardner i Richardem Burtonem).

Wybrana bibliografia:

Tennessee Williams *Tramwaj zwany pożądaniem*, przeł. Eugeniusz Pękalski; „Dialog” nr 6/1957. *Szklana menażeria*, [w:] *Współczesny dramat amerykański*, t. III, wstęp Adam Tarn, PIW, Warszawa 1967.

John Louis Styan *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*; Ossolineum, Wrocław 1995. Irena Przemecka *Dwieście lat dramatu amerykańskiego*, Universitas, Kraków 1996. Ronald Tavel, *Też mi kanon!*, przeł. Iwona Kurz, „Dialog” nr 12/1997. *Historia literatury amerykańskiej XX w.*, t. I-II, praca zbiorowa, red. Agnieszka Salska, Universitas, Kraków 2003.

TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM

A Streetcar Named Desire

sztuka w trzech aktach

Przekład: Eugeniusz Cękański.

Obsada: 7 ról męskich, 5 kobiecych, mieszkańcy Nowego Orleanu.

Premiera: Nowy Jork 1947. Premiera polska: Toruń 1957.

Majowy wieczór w ubogiej dzielnicy Nowego Orleanu. Zapada mrok, z dala słychać gwizd odjeżdżających pociągów, a mieszkańcy jak zwykle wylegają na ulice, by porozmawiać z sąsiadami. niespodziewany przyjazd młodej kobiety zakłóca codzienne wydarzenia.

Nieznajoma bardzo różni się od otoczenia. Jest elegancko ubrana, a jej ruchy są pełne niespotykanej tu wytworności. Pyta siedzącą na schodach domu Murzynkę o mieszkanie swojej siostry Stelli Kowalskiej i dowiaduje się, że trafiła właściwie, poszukiwana zapewne niedługo wróci. Blanche Du Bois, tak bowiem nazywa się przybyła, oczekuje jej niespokojnie. Widać, że jest zmęczona i czuje się niepewnie.

Nadchodzi Stella. Witają się z wylewną czułością. Blanche tłumaczy swój niespodziewany przyjazd. Po ostatnich przeżyciach (licytacja majątku, pogrzeby rodzinne) była zbyt wyczerpana nerwowo i dyrektor szkoły, w której jest nauczycielką, pozwolił jej mimo zbliżającego się końca roku szkolnego wyjechać na wypoczynek.

Wchodzą do mieszkania. Są to dwa pokoje, a właściwie pokój z kuchnią podzielone kotarą. Blanche jest najwyraźniej rozczarowana. Inaczej wyobrażała sobie to wszystko na podstawie listów. Przychodzi mąż Stelli, Stanley. Jednym rzutem oka taksuje szwagierkę – owszem, niczego sobie... Jest pełen prymitywnej męskiej dumy i pewności siebie.

Kiedy zostaje sam z żoną, wypytuje natarczywie, co Blanche zrobiła z ich wspólnym majątkiem Belle Rive. Czyżby rzeczywiście cały poszedł na długi i pogrzeby? Czy Blanche ma na to jakieś dowody? Wyrzuca brutalnie rzeczy z walizki szwagierki: te futra, koronki, świecidełka, czy nie na to poszedł rodzinny majątek?

Stella kocha męża, jest spokojna, uległa. Zna jego brutalną gwałtowność przechodzącą zazwyczaj w dziecinną bezradność i nie przejmuje się zbytnio. Traktuje go jak duże dziecko.

Pewnego wieczoru, podczas gry w karty, pijany Stanley robi ordynarną awanturę i uderza żonę. Przerażona Blanche staje w jej obronie i namawia siostrę, by wyjechała razem z nią, porzuciła tego ordynarnego chama. „Kocham go i on mnie kocha – odpowiada Stella. – Wszystko inne nie jest przecież ważne.” Przebacza mężowi, gdy ten po chwili, płacząc niemal, przeprosza.

Jeden tylko z kompanów Stanleya, Mitch, wyróżnia się subtelnością... on także zwraca uwagę na Blanche. Idą razem na zabawę i Mitch zwierza się towarzysze, że kochał dziewczynę, która umarła. Jego matka jest śmiertelnie chora – zostanie sam. Szczerść mężczyzny skłania Blanche do zwierzeń: i ona jako młoda dziewczyna kochała bez pamięci i poślubiła swojego chłopca. Ale jakiś smutek zaciążył nad ich małżeństwem: nie mogła go zrozumieć, a on zdawał się oczekiwać od niej pomocy. Pewnego dnia wszystko stało się jasne – spotkała go ze starszym panem, jego przyjacielem. W rozpacz, w przypiływie uczucia wstrętu nazwała go zwyrodnialcem. Chłopiec się zabił. Została sama. Potrzebuje przyjaźni, opieki. Wzruszony Mitch proponuje jej małżeństwo. Blanche płacze w przypiływie nagłego szczęścia.

Jednak Stanley, który kiedyś w podsłuchanej rozmowie usłyszał, że nazwała go chamem, mści się bezlitośnie. Powtarza Mitchowi plotki, jakie dotarły do niego z Belle Rive. Blanche wcale nie dostała urlopu, została wyrzucona ze szkoły za romans z jakimś młodzieńcem. W hotelu, gdzie mieszkała, miała zresztą ustaloną opinię.

Zawiedziony Mitch nie przychodzi na umówione spotkanie, a przy najbliższej okazji zarzuca jej oszustwo. Blanche nie odpięra zarzutów. Tak, to wszystko prawda. Po śmierci męża nie mogła znieść samotności. „Nie jesteś dość czysta, by mieszkać z moją matką” – mówi Mitch. Blanche w histerycznym ataku rozpacz wyrzuca go za drzwi.

Nazajutrz w sztucznym podnieceniu pakuje swoje rzeczy. Opowiada, że właśnie znajomy milioner zaprosił ją na przejażdżkę po Morzu Kaspijskim. Sama zerwała z Mitchem, bo przyszedł na spotkanie w poplamionym kombinezonie. Daremnie na przeprosiny przyniósł potem róże.

Stanley brutalnie demaskuje jej grę: wszystko nieprawda! „Mitch z tobą zerwał, a ty wniosłaś do naszego domu niepokój i tanią elegancję. Wynoś się! Blanche chwyta słuchawkę telefonu, wzywając ratunku. Stanley wychodzi, by po chwili wrócić w kolorowej pidżamie. Blanche chce uciec, lecz on zagraża jej drogę: „może warto cię zatrzymać?”. Blanche tłucze butelkę i czeka ze szkłem w dłoni, ale mężczyzna wykręca jej ręce i rzuca ją na łóżko: „Na tę chwilę czekaliśmy od początku”.

Parę tygodni później Stella i sąsiadki w pośpiechu pakują rzeczy Blanche. Ma jakoby wyjechać na wypoczynek, ale mówi się o tym z dziwnym zażenowaniem i poczuciem winy. Stella płacze cicho, a Mitch w gwałtownych słowach obwinia Stanleya. Wchodzi Blanche, za nią pielęgniarka. Blanche cofa się na jej widok. „Zostawcie mnie!” – krzyczy.

Doktor sprzeciwia się założeniu kaftana bezpieczeństwa. Zdejmuje kapelusz przed pacjentką i ten ukłon czyni go bardziej ludzkim. Mówi serdecznie: „Panno

Du Bois...”. Blanche patrzy na niego, jakby błagała o litość: „Nie wiem, kim pan jest, ale zawsze wierzyłam w uprzejmość nieznajomych”.

KOTKA NA GORĄCYM BLASZANYM DACHU

Cat on a Hot Tin Roof

sztuka w trzech aktach

Przekład: Kazimierz Piotrowski.

Obsada: 6 ról męskich, 4 kobiece oraz 4 dzieci.

Premiera: Nowy Jork 1955. Premiera polska: Łódź 1972.

Dramat rodzinny, rozgrywka o spadek po umierającym milionerze, plantatorze bawełny z amerykańskiego Południa. Znany motyw jest tu wzbogacony o przejmującą i drastyczną analizę psychologiczną postaci, z których każda przeżywa własny dramat. W kulminacyjnej scenie środkowego aktu, podczas rozmowy ojca z synem, następuje starcie jednakowo tragicznych, choć odmiennych postaw dwojga kochających się i niemogących porozumieć się ludzi. Stary Pollitt, chory na raka, buntuje się przeciw nadchodzącej śmierci z całą siłą swojej ogromnej witalności. Jego syn Brick, wykończony po samobójstwie ukochanego przyjaciela, za które czuje się odpowiedzialny, stracił zainteresowanie dla życia, ukojenia szuka w alkoholu. Synowa milionera, owa „kotka na rozpalonym dachu”, walczy o swoje prawa z namiętnością kobiety zaniedbanej przez męża i z pasją parweniuszki, której grozi utrata z trudem zdobytej pozycji. Kłamstwo Margaret o jej rzekomej ciąży przynosi nadzieję na melodramatyczny happy end. Brick porwany brawurą żony wróci do niej, stary Pollitt może zyskać wymarzonego spadkobiercę. W tej rozgrywce biorą też udział pozostali członkowie rodziny milionera podmałowujący tło dramatu. Ale to nie perturbacje fabularne stanowią o istocie sztuki, nie chodzi też o rozsypnięcie psychologicznych zawirowań. Autor tak skomentował swoją sztukę: „Staram się uchwycić prawdziwy sens doświadczenia grupy osób, owo ciemne, migotliwe, efemeryczne, pod presją namiętności, wzajemne oddziaływanie na siebie ludzi w naładowanej elektrycznością chmurze przeżywanego przez nich wspólnie kryzysu”.

MAX FRISCH

1911–1991

Szwajcar piszący po niemiecku. Sławę zdobył przede wszystkim jako dramatopisarz i prozaik (powieści *Stiller*, *Homo Faber*, *Powiedzmy*, *Gantenbein*). Studiował germanistykę i historię sztuki w Zurychu, ale po śmierci ojca musiał przerwać naukę, by zarabiać na utrzymanie swoje i matki. Pracował wtedy jako dziennikarz w „Neue Zürcher Zeitung”. W 1941 ukończył architekturę i odnosił na tym polu sukcesy (swoje biuro zamknął ostatecznie w 1955).

Frisch wziął udział w Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu w 1948 roku, ale wyjechał przed końcem, po wystąpieniu przewodniczącego sowieckiej delegacji Aleksandra Fadiejewa. Przyjechało wtedy kilkuset artystów, pisarzy i filozofów. Najlepiej pamiętana jest dziś wizyta Pabla Picassa, ale przecież we Wrocławiu debatowali także choćby Julian Huxley, Louis Aragon, Bertolt Brecht, Feliks Topolski i Max Frisch. Kongres miał być kulturalnym zbliżeniem z Zachodem, niestety okazał się narzędziem w rękach propagandy. Po wystąpieniu radzieckiego pisarza Aleksandra Fadiejewa mówiącego: „Gdyby szakale mogły nauczyć się pisać na maszynie, a hieny umiały się posługiwać wiecznym piórem, na pewno stworzyłyby coś podobnego do książek Millerów, Eliotów, Malraux i innych Sartre’ów”, także część innych zagranicznych gości opuściła kongres.

W 1951 Frisch wyjechał na stypendium Rockefellera do USA. Łączył go kilkuletni związek z austriacką pisarką Ingeborg Bachmann. Spotkali się w 1958 w Paryżu, mieszkali w Rzymie.

Sztuki Frischa mają często charakter moralitetów, paradoksalnych dyskursów, udowadniając założoną z góry tezę. W 1947 poznał w Zurychu Bertolta Brechta, którego idee teatralne miały później wpływ na jego twórczość dramatyczną. Zostali przyjaciółmi. Frisch jednak zawsze pozostaje sceptyczny wobec przekonań marksisty Brechta; mniej też interesuje go psychika bohaterów i ich życiowe perypetie, a więcej fabuła w tradycyjnym rozumieniu.

Na język polski przełożono pierwszą sztukę Frischa *Santa Cruz* (1944); *Chiński mur* (1947), w którym Napoleon, Brutus, Piłat, Kolumb, Kleopatra, Romeo i Julia prowadzą rozmowy na temat problemów drugiej połowy XX wieku; *Don Juana, czyli Miłość do geometrii* (1953), gdzie mīt słynnego uwodziciela zostaje odpatecyzniony, zracjonalizowany, a poniekąd i ośmieszony; *Andorrę* (1961), *Biografię* (1967) i ostatnią, którą napisał – *Tryptyk* (1978).

Sztuka *Biedermann i podpalacze* powstała jako słuchowisko radiowe w 1953 roku, pięć lat później sam autor przerobił ją na potrzeby teatru. Wydarzenia sceniczne rozgrywają się tu na paru piętrach, a przy tym rzecz jest tak napisana,

że zaciekawia niezależnie od tego, jak wysoko widz zechce – czy potrafi – dojść. Pierwsze piętro to burleska o przerażonym mieszczuchu, któremu zagraża niebezpieczeństwo i który wyobraża sobie, że uniknie katastrofy, jeśli obłaskawi zagrażające mu siły. Już w tej sferze sztuka jest pomysłowa i dowcipna. Potem wchodzi na drugie piętro – na poziom znaczeń historycznych i politycznych, bowiem autor nie przedstawia fikcyjnej rzeczywistości, ale są to aluzje do hitleryzmu, przede wszystkim do okresu monachijskiego, kiedy Trzecia Rzesza przygotowywała wojnę, a Europa nie przyjmowała tego do wiadomości. Jest też w utworze Frischa trzecie piętro, zbudowane na pokrewieństwie z dawnymi moralitetami zajmującymi się transcendentnymi sprawami człowieka. Najstynniejszy dramat średniowieczny tego typu nosił tytuł *Każdy*, po niemiecku *Jedermann*, ponieważ jego akcja mówiła o powszechnym losie ludzkim. W sztuce Frischa imiona bohaterów także są znaczące. Główna postać nazywa się Gottlieb Biedermann; Gottlieb, czyli Bogumił, a Biedermann – „poczwier”, kojarzy się z Jedermannem. Jego prześladowcy nazywają się Eisenring i Schmitz, a więc „żelazna obręcz” i „smagnięcie batem”. Inna jeszcze postać nazywa się Knechtling, czyli „ujarzmiony”, „poddany”. W sztuce Frischa są też i inne skojarzenia, na przykład partie chóru Strażaków to parodystyczna transpozycja statycznych i bezradnych chórów z tragedii antycznych.

Początkowo Friedrich Dürrenmatt, przyjaciel autora, miał dopisać do tego utworu jednoaktówkę „antyfrischowską”, polemizującą z tezą sztuki. Ostatecznie nie doszło to do skutku i Frisch sam dorobił epilog *Biedermann w piekle*.

Wybrana bibliografia:

Santa Cruz przeł. Jacek Frühling, „Dialog” nr 4/1957. *Tryptyk*, przeł. Zbigniew Herbert, „Dialog” nr 3/1980.

Jan Watrak *Poetyka wariantów Maxa Frischa*; Uniwersytet Gdański, Gdańsk 1976. Karol Sauerland *Max Frisch. „Jest się tym, kim się jest...”*, „Literatura na Świecie” nr 11–12/1991. Małgorzata Sugiera *Frisch i Dürrenmatt. Teatralne gry z rzeczywistością*, [w:] *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Universitas, Kraków 1999.

BIEDERMANN I PODPALACZE

Biedermann und die Brandstifter

sztuka umoralniająca bez morału z epilogiem

Przekład: IRENA KRZYWICKA I JAN GAREWICZ.

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece oraz chór straży pożarnej.

Premiera: Zurych 1958. Premiera polska: Warszawa 1959.

„Nawet cygara nie można zapalić w dzisiejszych czasach, żeby zaraz nie pomyśleć o pożarze...” – dąsa się Gottlieb Biedermann, pocziwy mieszczuch, zamierzający producent eliksiru do włosów. Gazety są pełne mrozących krew w żyłach doniesień o podpalaczach. Historia jest zawsze taka sama: zjawia się domokrążca, prosi o nocleg, zagnieżdża się na strychu, a następnego ranka dom staje w płomieniach.

I oto właśnie do domu bohatera puka niejaki Schmitz, wytatuowany osobnik o wyglądzie atlety lub więźnia. Jest bezrobotny i bezdomny, gdyż cyrk, w którym pracował, spalił się, prosi więc „o trochę serca”. Biedermann pragnie uchodzić za człowieka, który ma odwagę cywilną i sumienie, nie wyrzuca więc biedaka. Szybko okazuje się, że Schmitz ma kompana. Jest nim pełen kelnerskich wytworności Eisenring, były ober z wielkiego hotelu Metropol, który niedawno spłonął. Obcy rozlokowali się na strychu, gdzie gromadzą pokaźne ilości beczek z benzyną. Na próżno Chór Dzielnych Strażaków poucza: „Wiele działań może rozsądek, wielu rzeczom zapobiec”, na próżno żona pana domu cierpi na serce i lęka się pożaru. W czasach, kiedy większość ludzi już nie wierzy w Boga, tylko w straż ogniową, „trzeba mieć trochę zaufania, trochę idealizmu” – peroruje Biedermann i nawet pomaga przybłędom wymierzyć lont. Trochę się boi, zresztą unika konfliktów i nade wszystko ceni święty spokój, wygodniej więc traktować mu niebezpieczeństwo jako dobry żart. Nawet gdy w mieszkaniu zjawia się policja, osłania przed nią podejrzanych gości, ponieważ sam ma niezupełnie czyste sumienie. W ogóle – uważa – powyżej pewnego dochodu każdy obywatel jest w niezgodzie z prawem. Poza tym długoletni pracownik i współtwórca fortuny Biedermanna – Knechtling, pozbawiony należnych mu udziałów i wyrzucony przez pryncypała – nazbyt wzięt sobie do serca jego sarkastyczne rady i naprawdę otworzył kurek od gazu. W tej sytuacji lepiej nie mieć nic do czynienia ani z policją, ani z wdową.

„Bardziej ślepy od ślepca jest tchórz” – stwierdza Chór, ale pociesza się, że nic się nie stało śpiącemu miastu, „dziś jeszcze nic”. Dziwni przybysze mają trzeciego współnika. Doktor Filozofii nosi okulary, zapewne pochodzi z dobrej rodziny, jest odcytany i błady. Stracił na zawsze nadzieję, że dobre z dobroci wyrośnie. Zdecydowany na każdy postępek, mniema, iż cel uświęca środki. Kompani nie darzą go wielką sympatią – za wiele rozprawia o ideałach i pewno na koniec zdradzi.

Biedermanna niepokoją jednak poczynania gości; zdobyli już pakuły i spłonkę, starają się o trociny. Kelner wyjaśnia gospodarzowi, że nie robią żadnych dowcipów. Najlepszą maską jest dla nich naga, surowa prawda, bo nikt w nią nie wierzy.

Wszystko staje się jasne: państwo Biedermannowie mają do czynienia z najgorszymi łobuzami. Co w takiej sytuacji robić? Najlepiej skaptować ich, zaprosić na wystawne przyjęcie i wypić bruderszaft. W całym domu czuć benzynę, ale Biedermann już przywykł do smrodu. Aby nie urazić swoich gości podejrzeniami, pożycza im zapałki, których zapomnieli, a które będą im zaraz potrzebne. Tymczasem gdzieś wybuchł wielki pożar i straż ogniowa z hałasem ciągnie przez miasto. „Na szczęście to nie u nas” – wzdycha z ulgą Gottlieb. „Najczęściej tak właśnie robimy” – tłumaczy cierpliwie Eisenring. „Ściągamy strażaków na odległe przedmieście, a potem, gdy naprawdę się zaczyna, mają drogę odciętą.” A dom Biedermannów położony jest bardzo dogodnie, tuż obok wielkiej gazowni... W ostatniej chwili Doktor Filozofii odcina się od podpalaczy; chciał być naprawia-czem świata, ideologiem, nie wiedział, że „oni” robią to dla czystej przyjemności. Na nic jednak jego protest, gdyż słysząc już dzwony na trwogę, szczekanie psów, trzask sypiących się belek i syk płomieni. To płonie dom Biedermanna.

Epilog dzieje się w piekle. Eisenring jest tutaj Księciem Ciemności, Schmitz – Belzebubem, a Doktor Filozofii – Koczkodanem.

Wszystkie wydarzenia niczego nie nauczyły Biedermannów. Podpalacze będą mogli powtórzyć sztukę od początku; znowu wsiadają na swoje zardzewiałe rowery.

WILLIAM GIBSON

1914–2008

Poeta, dramatopisarz, scenarzysta. Urodził się w Nowym Jorku, tam studiował na uniwersytecie i zaczął drukować nowele oraz poezje w pismach literackich. W 1954 napisał, według własnej powieści, sztukę *Cobweb*. Żaden z teatrów jej nie wystawił. Ten sam los spotkał kolejne dramaty Gibsona. Pisarz przez długie lata musiał walczyć o to, by żyć z wybranej przez siebie profesji. Finansowo wspo-magała go żona, od czasu do czasu zarabiał też na życie, grając na pianinie (był utalentowanym muzykiem) lub podejmując się innych prac dorywczych.

Dwoje na huśtawce, szóstą sztukę Gibsona, również odrzuciły dwa teatry. Pisarzowi pomógł wreszcie przyjaciel, reżyser Arthur Penn, wystawiając w 1957

Cudotwórczynię z Anne Bancroft, a rok później *Dwoje na huśtawce*, również z Bancroft i Henrym Fondą. Przedstawienie było grane przez dwa lata na Broadwayu, a potem na innych scenach w USA i w Europie. W Paryżu sztukę wyreżyserował Luchino Visconti, a w głównych rolach wystąpili Annie Girardot i Jean Marais. W 1962 Anne Bancroft i Patty Duke otrzymały Oscary za role w *Cudotwórczyni* w reżyserii Arthura Penna (według sztuki Gibsona), w 2000 w Nadia Tass nakręcono remake tego filmu.

Dwoje na huśtawce wielokrotnie wystawiano w Polsce – głośną prapremierę w warszawskim Teatrze Ateneum, z Elżbietą Kępińską i Zbigniewem Cybulskim, wyreżyserował w 1961 roku Andrzej Wajda.

W 1962 sztukę sfilmował Robert Wise, zagrali Shirley MacLaine i Robert Mitchum.

Wybrana bibliografia:

Franck Jotterand *Nowy teatr amerykański*, WAiF, Warszawa 1976. Marie-Claire Pasquier *Współczesny teatr amerykański*, PIW, Warszawa 1987. Irena Przemecka *Dwieście lat dramatu amerykańskiego*, Universitas, Kraków 1996. *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. Agnieszka Salska, Universitas, Kraków 2003. Kazimierz Braun *Krótką historia teatru amerykańskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

<http://www.doollee.com/PlaywrightsG/gibson-william.html>

<http://www.guardian.co.uk/stage/2009/feb/11/obituary-william-gibson-playwright>

DWOJE NA HUŚTAWCE

Two for the Seesaw

Przekład: KAZIMIERZ PIOTROWSKI, Małgorzata Semil i Karol Jakubowicz.

Obsada: 1 rola męska, 1 kobieca.

Premiera: Nowy Jork 1958. Premiera polska: Warszawa 1960.

Romantyczna przepychanka pomiędzy dwojgiem ludzi rzuconych w odmęty Nowego Jorku. Jerry Ryan, trzydziestotrzyletni prawnik, spotyka na przyjęciu dwudziestodwuletnią Gizelę Mosca, bezrobotną, schorowaną tancerkę. Jerry jest w trudnym okresie życia – porzucił rodzinne Omaha i jest w trakcie rozwodu. Gizela ma w swoim życiu wyłącznie trudne okresy. Jerry mówi o niej, że jest urodzoną ofiarą. Rzeczywiście, niewiele jej się udało osiągnąć. Także związek z Jerryem tego nie zmienia.

Trwający dziewięć miesięcy romans tych dwojga ma swoje wzloty i upadki. Ostatecznie kończy się rozstaniem, ale każde wynosi ze wspólnie spędzonego czasu cenną naukę. Jerry przekonuje się, że mimo rozwodu łączy go z żoną

nierozerwalna więź (ostatecznie postanawia do niej wrócić). Gizela zaś uczy się, jak brać odpowiedzialność za swoje życie, wyznaczać sobie cele i korzystać ze wsparcia bliskich osób.

ARTHUR MILLER

1915–2005

„Każdej mojej sztuce towarzyszyła intencja odstąpienia jakiejś prawdy, znanej już, lecz jeszcze nieprzyjętej... Funkcją sztuki jest pomóc człowiekowi w poznaniu samego siebie po to, by mógł z kolei zbliżyć się do innych ludzi, niosąc im wieść o ogólnoludzkiej solidarności. Teatr czyni człowieka bardziej ludzkim, to znaczy mniej samotnym” – oto fragmenty pisarskiego credo Arthura Millera, jednego z najwybitniejszych, obok Tennessee Williamsa, dramatopisarzy amerykańskich po drugiej wojnie światowej. Wielokrotnie porównywano tych dwóch autorów. Pisano, iż „realizm Williamsa jest poetycki, Millera społeczny, że Miller z ducha jest podobny do Ibsena, zaś Williams – dekadenski. Miller rygorystycznie konstruuje swoje dramaty, Williams – śmiało i z fantazją. Williams widzi świat oczyma zawiedzionej kobiety, Miller – rozczarowanego mężczyzny. Miller zmierza do jednoznacznych konkluzji, Williams poprzestaje na ogólnym nastroju apatii i goryczy. Miller jest czasem mentorski, Williams – niezbyt siebie pewny. Obydwaj starają się rozwikłać dylemat naszych czasów” (Bronisław Wiśniowski).

Miller urodził się w Nowym Jorku w rodzinie polsko-żydowskich imigrantów. Dorastając, na własnej skórze doświadczył Wielkiego Kryzysu lat trzydziestych (jego ojciec został zrujnowany). W 1938 ukończył Uniwersytet w Michigan, przez cały czas zarabiając na studia w fabryce części samochodowych. Dla teatru zaczął pisać w latach czterdziestych – debiutował na Broadwayu w 1944 sztuką *The Man Who Had All The Luck*. Zdobyła ona nagrodę Nowojorskiego Stowarzyszenia Teatralnego, ale zdjęto ją z afisza po kilku spektaklach. Sukces przyszedł trzy lata później, wraz z wystawieniem dramatu *Wszyscy moi synowie* poruszającego problem bogacenia się za wszelką cenę dzięki wojnie.

Miller niezwykle uważnie obserwował przemiany społeczne w USA po drugiej wojnie światowej – upadek amerykańskiego mitu sukcesu i związany z nim kryzys rodziny. Bohaterowie jego dramatów nie potrafią się odnaleźć w nowej, bezwzględnej rzeczywistości ani ponosić odpowiedzialności za własne życie. Próbują ośwoić świat zewnętrzny, ale większość z nich czuje się wyrzucona na margines.

Śmierć komiwojażera (1949) opisywano właśnie jako sztukę symbolizującą upadek „american dream”. Główny bohater Willy Loman traci pracę wędrownego sprzedawcy. Nie jest w stanie dalej utrzymywać rodziny, jego dorośli synowie także tego nie potrafią. Postanawia więc popełnić samobójstwo, aby zostawić rodzinie pieniądze z ubezpieczenia na życie. Sztuka odniosła ogromny sukces na Broadwayu, a Miller dostał za nią Nagrodę Pulitzera.

Widok z mostu (1955) to historia włoskich emigrantów mieszkających w Nowym Jorku, którzy z powodów osobistych denuncjują rodaków przebywających nielegalnie w Ameryce.

Z biografią Millera wiązą się *Czarownice z Salem* (1953). Na początku lat pięćdziesiątych pisarzem zainteresowała się komisja McCarthy’ego, oskarżająca o działalność komunistyczną przede wszystkim znane i cenione osoby w USA. Staął przed nią, ale odmówił składania zeznań – inaczej niż Elia Kazan (przyjaciel pisarza, reżyser prapremiery *Śmierci komiwojażera*), który obciążył swoimi zeznaniami Millera i kilka innych osób. Dramatopisarz został ukarany pięciuset dolarami grzywny i rokiem więzienia w zawieszeniu.

Opisana w *Czarownicach z Salem* historia polowania na czarownice oparta jest na autentycznych wydarzeniach, do których doszło w purytańskim miasteczku w Massachusetts pod koniec XVII wieku. Dramat interpretuje się jako komentarz do nagonki komisji McCarthy’ego, podczas której ludzie ze strachu obrzucali się nawzajem fałszywymi oskarżeniami, a także jako protest Millera przeciwko zastraszaniu ludzi o „niesłusznych” poglądach. W roku 2000 autor sam wypowiedział się na temat swojej sztuki: „Nie jestem pewny, co *Czarownice z Salem* mówią ludziom dzisiaj, ale wiem, że ich paranoidalne centrum wciąż w ponuro atrakcyjny sposób ostrzega przed tym, o czym mówiłem w latach pięćdziesiątych. Dla niektórych sztuka mówi o problemie, czy można opierać się na zeznaniach małych dzieci oskarżających dorosłych o molestowanie seksualne – o czymś, o czym przed czterdziestu laty nawet nie pomyślałem. Dla innych fascynujący może być po prostu wybuch paranoi, która przepełnia sztukę – ślepa panika, która w naszym wieku często wydaje się zepchnięta na granicę świadomości. Oczywiście dla wielu ludzi najważniejsze będą implikacje polityczne; procesy z Salem okazują się dziwnie dokładnymi modelami procesów, które później miały miejsce w Rosji Stalina, Chile Pinocheta, Chinach Mao i w innych krajach rządzonych przez reżimy totalitarne”.

W roku 1956 Miller ożenił się z Marilyn Monroe. W trakcie małżeństwa – jak wspominał w jednym z wywiadów – całą energię poświęcał „na walkę z autodestrukcyjnymi skłonnościami Marilyn. Bez powodzenia”. Małżeństwo po pięciu latach zakończyło się rozwodem. W 1964 Miller napisał dramat *Po upadku*,

w którym krytycy dopatrywali się wątków autobiograficznych, choć on sam temu zaprzeczał.

Miller jest także autorem wielu scenariuszy filmowych, w tym do *Skłóconych z życiem* (1961), w których zagrała Monroe – był to ostatni film aktorki.

W 1987 Miller napisał autobiografię *Zakręty czasu*.

Wybrana bibliografia:

Arthur Miller *Śmierć komiwojażera*, przeł. Anna Bańkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009. *Czarownice z Salem*, przeł. Anna Bańkowska, Prószyński Media, Warszawa 2009.

Robert Brustein *Teatr poczucia winy*, „Dialog” nr 10/1992. Konstanty Puzyna *Szkoła dramaturgów i inne szkice*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993. Irena Przemecka *Dwieście lat dramatu amerykańskiego*, Universitas, Kraków 1996. Tavel Ronald *Też mi kanon!*, przeł. Iwona Kurz, „Dialog” nr 12/1997. Christa Marker *Marilyn Monroe i Artur Miller*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

www.ibiblio.org/miller/

ŚMIERĆ KOMIWOJAŻERA

Death of a Salesman

sztuka w dwóch aktach z requiem

Przekład: Joanna Gorczycka.

Obsada: 8 ról męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Nowy Jork 1949. Premiera polska: Łódź 1960.

Komiwojażer Willy Loman przerywa jedną z podróży i wraca do domu. Czuje się bardzo źle, nie jest już w stanie prowadzić auta. Od tej chwili stajemy się świadkami scen to cofających się w przeszłość, to znów wybiegających naprzód, rozgrywających się w różnych miejscach. W sztuce nie ma jedności czasu i miejsca. Obowiązuje tylko jedność akcji: sprawa życia i śmierci podstarzałego komiwojażera.

Willy usiłuje zgłębić zagadkę swoich nadziei i klęsk. Całe życie był aktywny, wierzył w hasło: „Nic nie jesteś wart, jeśli nie sprzedajesz”. Jednocześnie jako rasowy komiwojażer marzył o sukcesie i o wielkich możliwościach, które przed każdym mogą się niespodziewanie otworzyć. Zacierała mu się czasem granica realności: raz czuł się wybitnym człowiekiem zwalczającym każdą przeciwność, kiedy indziej odczuwał dojmującą pustkę i tragizm swojego losu. W momencie, gdy ostatecznie opuszczają go siły, nikt nie może mu pomóc, nawet najbliżsi. Oddana mu żona jest starą, bezradną kobietą, ze wsparcia brata nie pozwala mu korzystać resztki ambicji i poczucie własnej wartości, syn Happy wyrósł na blagiera i kobieciarza. Starszego syna Biffa wychowywał w przekonaniu o jego

wyjątkowości i nieograniczonych możliwościach kariery. Ale chłopca załamała zdrada małżeńska Willy'ego, której stał się przypadkowym świadkiem. Stracił wiarę w ojca i w siebie. Jest teraz robotnikiem rolnym przeganianym z każdej kolejnej pracy za kradzieże. Stary Loman buntuje się przeciw poczuciu odpowiedzialności za wykołajenie się Biffa. Do końca próbuje stworzyć szansę synowi i postawić na nogi rodzinę. Jego usiłowania kończą się klęską: traci pracę i widzi, że „po tylu latach jeżdżenia tymi autami i pociągami jest więcej wart jako umarły niż jako żywy. Została mu bowiem polisa ubezpieczeniowa na życie”. Komiwojażer popełnia samobójstwo, aby udowodnić sobie i rodzinie, że nie jest rozbitkiem, że potrafi jeszcze coś dla nich zrobić.

CZAROWNICE Z SALEM

The Crucible

Przekład: Wacława Komarnicka i Krystyna Tarnowska.

Obsada: 11 ról męskich, 9 kobiecych.

Premiera: Nowy Jork 1953. Premiera polska: Warszawa 1959.

Sztuka oparta na wydarzeniach, które miały miejsce w purytańskiej wiosce Salem w roku 1692. Betty, dziesięcioletnia córka pastora Parrisa, zapada na tajemniczą chorobę. Parris mieszka z córką i siedemnastoletnią kuzynką Abigail, sierotą, której rodziców zamordowali Indianie. Pastor posyła po wielebnego Hale'a, podejrzewając, że choroba córki ma źródło w czarach – widział ją tańczącą w lesie w towarzystwie Abigail, Tituby (niewolnicy z Barbados) i jeszcze kilku dziewcząt. Abigail zaprzecza, by ich zachowanie miało cokolwiek wspólnego z czarami, Parris jednak przytacza pogłoski, że Elizabeth Proctor, u której pracowała, zwolniła ją z powodu niemoralności.

Do pastora przybywają Thomas i Ann Putnamowie z informacją, że także ich córka Ruth jest chora. Ann przyznaje, że wysłała ją do Tituby, która potrafi rozmawiać ze zmarłymi, a także może wyjaśnić, kto zamordował jej siedmioro dzieci, które pomarły we wczesnym dzieciństwie. Kiedy dorośli wychodzą, Abigail rozmawia o chorobie Betty z Mercy Lewis (służącą Putnamów) i Mary Warren (służącą Proctorów), przekonując je, by nie wspominały nikomu o ich tańcu w lesie. John Proctor, który przychodzi zabrać Mary, zostaje przez chwilę sam z Abigail. Kiedyś mieli romans (dlatego Elizabeth odprawiła dziewczynę), teraz ona chciałaby podjąć go na nowo, ale John odmawia. Betty na dźwięk psalmów zaczyna krzyczeć jak opętana.

Przybywa wielebny Hale. Przesłuchuje Abigail, zadając jej w końcu pytanie, czy zaprzedała duszę diabłu. Dziewczyna przerzuca winę na niewolnicę, oskarżając

ją, że kazała im pić krew. Tituba ma zostać powieszona, chyba że przyzna się do stawianych jej zarzutów. Widząc w tym jedyną szansę, by ratować życie, Tituba wyznaje, że przyszedł do niej diabeł i obiecał zabrać z powrotem na Barbados. Wymienia nazwiska kilku kobiet, które mu towarzyszyły. Pozostałe dziewczęta przyłączają się do litanii oskarżeń.

Tydzień później John Proctor wraca z pola do domu. Żona namawia go, by powtórzył konstablowi swoją rozmowę z Abigail, podczas której przyznała ona, że choroba Betty nie ma nic wspólnego z czarami. John jednak wie, że nikt mu nie uwierzy, bo był wówczas z dziewczyną sam na sam. Mary Warren, która wraca z rozprawy sądowej, daje Elizabeth laleczkę, którą zrobiła, przysłuchując się zeznaniom. Trzydzieści dziewięć osób zostało już aresztowanych, a jedna z kobiet powieszona. Także imię Elizabeth zostało wymienione w sądzie.

Wielebny Hale przybywa do Proctorów i wypytuje o ich życie religijne i czy wierzą w czary. John wierzy, ale według niego wydarzenia w Salem nie mają z tym nic wspólnego. Według Elizabeth diabeł nie jest w stanie zawładnąć duszą uczciwej kobiety.

Nadchodzą nowe wieści o aresztowaniach, aż wreszcie strażnicy sądowi przychodzą także po Elizabeth. Odnajdują igłę w lalce przyniesionej przez Mary. John chce wymusić na służącej, by zdemaskowała Abigail jako oszustkę, i następnego dnia prowadzi ją przed oblicze sędziego Danfortha. Mary próbuje wyjawić prawdę, ale wtedy „opętane” dziewczęta zarzucają jej, że także jest czarownicą. Rozwścieczony Proctor zdradza w końcu, że prawdziwym motywem działania Abigail jest zazdrość. Niestety, jego żona – w trosce o dobre imię męża – nie potwierdza tego. Sędzia zarzuca Johnowi kłamstwo, do czego – przerażona swoją sytuacją Mary – dorzuca jeszcze oskarżenie o czary. Mężczyzna zostaje aresztowany.

Mija lato i nadchodzi jesień. Przeciągający się proces wywołuje niepokoje w okolicy i sędzia Danforth zaczyna tracić cierpliwość. Abigail ucieka, zabierając ze sobą wszystkie oszczędności Parrisa. Hale przestaje wierzyć w sens kontynuowania rozprawy, prosi kobiety oskarżone o czary, by przyznały się do wszystkiego, dzięki czemu uratują życie. One jednak odmawiają. Zgadza się natomiast John, lecz gdy sędzia każe mu wypowiadać się publicznie, wpada w gniew. Mimo rozpaczliwych prośb Hale’a woli iść razem z pozostałymi na śmierć.

PETER WEISS

1916–1982

Prozaik, eseista, dramatopisarz, plastyk, filmowiec i tłumacz. Urodził się pod Berlinem. Jego ojciec, żydowskiego pochodzenia, był fabrykantem, a matka aktorką. W 1934 musiał emigrować z kraju. Wędrował przez Anglię, Czechy (tu studiował malarstwo i grafikę) i Szwajcarię; w 1939 osiedlił się w Sztokholmie i mieszkał tam do końca życia. Szwedzkie obywatelstwo przyjął w 1946. Pisał po niemiecku i po szwedzku.

W Sztokholmie Weiss współpracował z eksperymentalnym studium filmowym (1952–1955), wykładał teorię filmu i malarstwo na uniwersytecie ludowym (1952), ilustrował książki, tłumaczył na niemiecki dzieła Strindberga. Należał do Grupy 47 utworzonej przez niemieckojęzycznych pisarzy protestujących przeciwko faszyzmowi i opowiadających się za literaturą zaangażowaną.

W roku 1949 napisał słuchowisko *Der Turm*; na początku lat sześćdziesiątych opublikował dwie powieści z autobiograficznym tłem – *Ucieczka z domu rodzinnego* i *Azyl*.

Debiut sceniczny Weissa to *Nacht mit Gästen* pokazany w ramach warsztatów w berlińskim Schillertheater (1963). Rok później w tym samym teatrze został wystawiony pierwszy pełnospektaklowy utwór Weissa, uznany za ewenement teatralny: *Męczeństwo i śmierć Jean-Paula Marata*.

W sztuce Petera Weissa zderzają się dwie indywidualności: Marata, który sens ludzkiej egzystencji widział w działaniach podporządkowanych społeczeństwu i opowiadał się za postępem nawet za cenę ofiar, oraz markiza de Sade’a, dla którego najważniejsza była indywidualna wolność bez granic. Część krytyków próbowała pomniejszyć dzieło Weissa, podkreślając jego zależność od Brechta, Strindberga, średniowiecznych moralitetów i nowszych misterii w guście Hugo von Hofmannsthała (1874–1929). Weiss wprawdzie przyznawał, że sporo zawdzięcza niektórym z tych pisarzy, jednak trudno nie zauważyć, że owe parantele literackie niewiele mówią o fenomenie jego sztuki. Całkowicie oryginalny był pomysł skonfrontowania antagonistów Marata i Sade’a oraz wprzęgnięcie ich w dyskusję dotyczącą przedstawionych na ostrzu noża problemów filozoficznych, politycznych, moralnych, psychologicznych. Rozgrywało się to wszystko w scenerii szpitala dla obłąkanych, wśród napięć obłądki, perwersji i koszmaru. Założenie kompozycyjne stanowiące, że to, co ogląda się na scenie, jest inscenizacją sztuki Sade’a granej przez pensjonariuszy zakładu, relatywizowało przedmiot i sens sporu. Nienowoty przecież chwyt „teatru w teatrze” został wzbogacony korowodem pomysłów z teatru jarmarcznego, songów, pantomim. O swoim dramacie autor powiedział: „To, co mówi Marat, jest po prostu prawdą tej sztuki. Jest to postać,

która przez cały czas, od początku do końca wypowiada słuszne myśli – tylko że żyje w społeczeństwie chorym”. Jednak większość racji pozostawała po stronie de Sade’a, który reprezentował w sztuce indywidualizm i panseksualizm – to markiz prowadzi przedstawienie, w którym dowodzi swoich tez.

Reżyserzy w wielu krajach ubiegali się o możliwość realizacji tej sztuki, uznanej za najwybitniejszy przejaw „teatru okrucieństwa”, wysnutego z koncepcji Antoina Artauda. Prapremierową inscenizację *Męczeństwa i śmierci Jean-Paula Marata* w Schillertheater w Berlinie przygotował Konrad Swinarski – nazwano ją „teatrem totalnym, zmysłowym i porywającym”. W tym samym roku *Marata/Sade’a* wyreżyserował w londyńskim Royal Shakespeare Company Peter Brook (w 1967 nakręcił jej wersję filmową).

Za dzieło życia Weissa uznaje się trytomową powieść historyczną o antyfaszystowskim ruchu oporu *Die Ästhetik des Widerstands* (*Estetyka oporu*, powstawała w latach 1971–1981), która rozpoczyna się w 1937 w Niemczech i obejmuje czasy do końca drugiej wojny światowej. Jest on też autorem *Docho-dzenia* (1965), u dramatyzowanej relacji z frankfurckiego procesu zbrodniarzy oświęcimskich. Nadał jej formę oratorium w jedenastu pieśniach. Jako pierwszy zaadaptował dla teatru *Proces* Franza Kafki (1975).

Wybrana bibliografia:

Peter Weiss *Męczeństwo i śmierć Jean-Paula Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade*, przeł. Andrzej Wirth, „Dialog” nr 1/1965.

Marta Fik „*Marat-Sade*” Swinarskiego – niemiecki i polski, „Dialog” nr 8/1994. *O teatrze i dramacie. Studia, przyczynki, materiały*, red. Edward Krasiński, Stanisław Marczak-Oborski i in., Ossolineum, Wrocław 1989.

MĘCZEŃSTWO I ŚMIERĆ JEAN-PAULA MARATA

przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade

Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade

dramat w dwóch aktach

Przekład: Andrzej Wirth.

Obsada: 9 ról męskich, 5 kobiecych oraz pacjenci, muzycanci, pielęgniarze, siostry zakonne.

Premiera: Berlin 1964. Premiera polska: Poznań 1967.

W roku 1808 w przytułku w Charenton, gdzie przebywają w zamknięciu obłąkani, a także osoby niewygodne dla reżimu napoleońskiego, odbywa się

przedstawienie przygotowane przez pana de Sade'a, literata, byłego markiza i byłego rewolucjonistę. Wśród widzów znajduje się Coulmier, dyrektor zakładu, który pilnuje, by do sztuki nie wkradły się akcenty antyrządowe, treść jej dotyczy bowiem rewolucji 1793 roku. Role postaci historycznych i tłumu odtwarzają pacjenci; wśród nich czwórka jarmarcznych śpiewaków (bas Kokol, baryton Polpoch, tenor Cucurucu i sopran Rossignol – była prostytutka) – wykonuje objaśniające przyśpiewy, a Wywoływacz zapowiada kolejne epizody, na które rzecz jest podzielona.

Akt I

1. Wejście na scenę. Z jednej strony podium z krzesłem de Sade'a, z drugiej wanna, w której spoczywa cierpiący na egzemę Marat. Karolinę Corday gra pacjentka chora na śpiączkę, pozostaje więc pod opieką siostr zakonnych.

2. Prolog. Dyrektor Coulmier zapowiada przedstawienie; rozrywkę dla publiczności i pouczenie dla pacjentów.

3. Arrangement. Coulmier oraz jego rodzina zajmują miejsca w specjalnej łoży. Grupa „aktorów” na scenie przybiera postawę bohaterskiego tableau.

4. Wywoływacz prezentuje postacie.

5. Adoracja Marata. Chór śpiewaków skarży się, że mimo triumfów lud niewiele zyskał: „Maracie, my wciąż jesteśmy najbiedniejszym stanem – i dzisiaj chcemy obiecaną widzieć zmianę”. Sade siedzi nieruchomo z drwiącym wyrazem twarzy.

6. Zdławiony bunt. Słowa byłego księdza Roux o nieustającym wyzysku podburzają pacjentów na scenie. Coulmier wzywa, by dawnych błędów nie przymierzać do obecnej pomyślnej rzeczywistości.

7. Corday przedstawia się. Występuje w imieniu wolności przeciw Maratowi, który w oczach jej i jej przyjaciół uosabia terror.

8. „Ja jestem rewolucją.” Marata nieznośnie swędzi ciało, jednak odpowiada na zarzuty: wszędzie roi się od skrytych wrogów, jak dawniej nienawidzących „motłochu, proletariackiej tłuszczy”.

9. Pierwsza wizyta Corday. Ze skrytobójczymi zamiarami próbuje dostać się do domu Marata, ale jego wierna towarzysza Simona udaremnia jej próby.

10. Piosenka i pantomima przedstawiająca przybycie Corday do Paryża. Koro-wód śmierci: lud ciągnie wóz straceńców, a na nim króla i księdza – symboliczne figury dawnego porządku.

11. Triumf śmierci. Pantomima przedstawiająca egzekucję. Marat woła: „Czymże jest ta krew wobec morza krwi, którą lud przelewał za swych ciemnych?”.

12. Rozmowa o życiu i śmierci. Sade przedstawia swoją filozofię śmierci i natury: „Chcę pokonać ją jej własną bronią, złapać naturę w jej własne sidła”. Marat

odpowiada: „To, co nazywasz obojętnością natury, jest tylko własną twoją apatią, ja chcę samego siebie obrócić podszewką na wierzch i zobaczyć wszystko nowym okiem, milczeniu natury przeciwstawiam działanie”.

13. Liturgia Marata. Bluźniercza i antykościelna pantomima ludowa do wtóru litanii intonowanej przez siostry zakonne. Coulmier znowu protestuje: ta scena miała być skreślona, ma nieodpowiedni wydźwięk w czasach, gdy cesarz otacza się dostojnikami Kościoła.

14. Jeden z pacjentów wygłasza niespodziewanie żarliwą modlitwę do szatana.

15. Dalszy ciąg rozmowy Marata z Sade’em. Ten ostatni wyznaje, że nie zna samego siebie, nie wie, czy jest katem, czy ofiarą, a bez tej wiedzy nie może rozgraniczyć obłędu i słuszności. Tym bardziej zajmowanie się problemami społecznymi uważa za bezsens. Marat przeciwstawia mu się, mówiąc, że niepokój myśli jest bezpłodny, jeśli nie potrafi ogarnąć pleniącego się wokół zła.

16. Reakcja ludu, który podejmuje tok rozumowania Marata, ale woła, że nie chce czekać na jutro, gdyż wciąż pogrąża się w nędzy.

17. Pierwsza rozmowa między Corday i Duperretem. Wielbiciel Karoliny, żyron-dysta, usiłuje wyperswadować jej mordercze zamiary. Gra go niestety pacjent-erotoman, który zachowuje się nieskromnie wobec partnerki.

18. Sade gwizdże na wszelkie narody. Dawno już porzucił heroizm w czasach, gdy każdy chce lizać krew. Gwizdże na ruchy mas, „które są tylko kręceniem się w miejscu, wierzy jedynie w samego siebie”. Marat replikuje gwałtownie: „Ja zaś wierzę tylko w sprawę, którą ty zdradzasz”.

19. Pierwsza agitacja Jacques’a Roux. Były ksiądz wzywa lud do walki o swoje prawa, wzywa Marata, by stanął na czele.

20. Sade pod pręgierzem. Biczowany przez Karolinę Corday eksmarkiz wyznaje, że początkowo stanął po stronie rewolucji, widząc w niej triumf zemsty i szansę powszechnej orgii. Potem przekonał się, że terror jest ponad siły człowieka, nawet takiego jak on, że rewolucja buduje gmach państwa, które przytłacza i dusi jednostkę.

21. Marat prześladowany i zniesławiony. Lud ustami czwórki śpiewaków ujmuje się za nim, ale przedstawia też swoje krzywdy pozostające bez zadośćuczynienia.

22. Druga rozmowa między Corday i Duperretem dotyczy wizji sprawiedliwej przyszłości. Dialog zakłóca szamotanina partnerów. Pacjent grający żyron-dystę bezustannie napastuje koleżankę grającą rolę Corday.

23. Obiegowe kłamstwa. Marat przeciwstawia się bałamutnym teoriom o idealnym państwie, wzywa do nieustannej rewolucji.

24. Sade dowodzi, że wiara w zrównanie ludzi jest głupotą: „Najlepiej toporem włada ten osiłek – ta pani ma najrozkoszniejszy tyłek”.

25. Drugie odwiedziny Corday, którą Simona znów odprawia od progu. Sade w pantomimie prezentuje ludzi nękanym rozmaitymi dolegliwościami. Wszyscy oni idą za rewolucją, wierząc, że im pomoże, a rewolucja jest bezsilna wobec indywidualnych strapiień człowieka i na tym polega jej klęska. Chór pyta: „Biedny Maracie, chorobą nękanym – czy pokażesz nam drogę, której w ciemności szukamy?”.

26. Historia Marata. Grupa mimów na wozie odgrywa wszystkie klęski przywódcy: był niekochanym dzieckiem, później jego poglądy i teorie naukowe wyśmiały takie autorytety jak Wolter czy Lavoisier. Ksiądz i dorobkiewicz mówią o nim, że „przeszedł na stronę uciskanych, ale naprawdę myślał o własnej szukającej rewanżu niższości”. Eksksądz Roux staje w obronie Iżonego Marata, gdyż on właśnie zrozumiał istotę zła społecznego i podjął z nim walkę.

„Wywoływacz zapowiada przerwę w widowisku.”

Akt II

27. Zgromadzenie Narodowe. W tumultie sprzecznych głosów Marat atakuje żyrondystów. Dantona i Robespierre’a przestrzega przed połowiczną rewolucją. Uważa, że słowo „dyktator” powinno zniknąć, ale apeluje, by lud wybrał kogoś, kto będzie bronił jego interesów. Tłum skanduje: „Marat, Marat”. Chór woła: „W tobie wszystkie nadzieje składamy”. Sade ironicznie komentuje: „Kiedyż zrzuć na niego wszystko i okrzykną go potworem żądnym krwi”.

28. Marat w wannie mówi o własnych przekonaniach i wątpliwościach. Wszystko, co głosi, było przemyślane i zgodne z prawdą, dlaczego więc wszystko brzmi fałszywie? Śpiewacy odpowiadając tańcząc: „Biedny Maracie, wybiegłeś naprzód o całą epokę”.

29. Przygotowania do trzeciej wizyty. Karolina zastanawia się: „Co to za miasto? Kto to wszystko wymyślił, aby ciągnąć z tego zysk? Kto wydaje wyroki?”.

30. Trzecia i ostatnia wizyta Corday. Sade namawia Marata do jej przyjęcia: „poza tym ciałem nic nie istnieje. Może przyniosła nóż do podniecenia gry miłosnej”. Śpiewacy wykonują pantomimę kopulacyjną. Markiz głosi, że na tym świecie są tylko ciała, cielesne więzienia są gorsze od kamiennych lochów i dopóki nie zostaną otwarte, wszelki bunt będzie tylko więzienną rewoltą. „Rewolucja nie miałaby racji bez tej powszechnej kopulacji.” Chór podchwytuje te słowa. Marat nakazuje wpuścić Karolinę, jej nóż ma zabić rewolucjonistę.

31. Interruptus. Wywoływacz zapowiada: „Oto typowy de Sade’a jest chwyt artystyczny, wprowadza on interruptus błyskawiczny”. Nim nóż spełni swoją rolę, Marat w wannie musi wysłuchać opowieści o bitwie w Vandée, czyli bitwach wandejskich, o karnych ekspedycjach w Lyonie i Nantes, o zgilotynowaniu Dantona i Robespierre’a, o nadejściu cesarza Napoleona.

32. Mord. Corday wbija sztylet w pierś Marata. Bohaterskie tableau jak na obrazie Dawida.

33. Epilog. Aktorzy schodzą ze sceny. Roux wygłasza ostatnie rewolucyjne przemówienie i zostaje zakneblowany przez pielęgniarzy. Coulmier żegna publiczność przemówieniem o urokach dzisiejszej rzeczywistości, jakże odmiennej od dawnej, pełnej błędów. Chór sławi Napoleona, ale triumfalny marsz, do którego przyłączają się pacjenci, zamienia się w szaleńczą demonstrację na cześć Demokracji–Kopulacji–Rewolucji. Pielęgniarze interweniują, a de Sade, siedzący wysoko na krześle, zanoszą się od śmiechu.

FRIEDRICH DÜRRENMATT

1921–1990

Szwajcarski dramaturg, eseista i teoretyk teatru; pisał też powieści, opowiadania, słuchowiska i scenariusze filmowe.

Był synem pastora. Studiował literaturę, filozofię oraz nauki przyrodnicze w Zurychu i Bernie. Wahał się, czy zostać malarzem czy pisarzem; wybrał literaturę, ale dalej rysował i malował.

W teatrze debiutował w 1947 sztuką *Jest napisane*, bez powodzenia. Kolejne – *Romulus Wielki* (1949), *Anioł zstąpił do Babilonu* (1953) – zyskały większą popularność. Jednak dopiero premiera *Wizyty starszej pani* (1956) i jej liczne realizacje na świecie ugruntowały wyjątkową pozycję Dürrenmatta w teatrze współczesnym. Bohaterka dramatu Klara Zachanassian jest przekonana, że w dzisiejszym świecie wszystko jest kwestią ceny, nawet zabójstwo. Nie myli się – miliard dolarów za zbrodnię to dla mieszkańców biednego miasteczka propozycja, której się nie oprą. Dürrenmatt był sceptykiem, uważał, że świata nie da się naprawić, a człowieka nie da się zmienić. A jednak ze złem pogodzić się trudno, więc rzeczą sztuki staje się „pokazanie człowieka odważnego, w którego sercu przywrócony zostaje porządek świata”, bowiem: „świat jest czymś niesamowitym, zagadką złą, której trzeba przyjąć, przed którą jednak nie wolno kapitulować”.

Kolejne ważne sztuki Dürrenmatta grane w Polsce to *Fizycy* (1962) – o odpowiedzialności naukowca za swoje odkrycia i bezsilności wobec zbrodniczego ich wykorzystania; *Play Strindberg* (1969) – według *Tańca śmierci*, o której autor powiedział: „Z tragedii mieszczańskiego małżeństwa powstała komedia o tragediach mieszczańskich małżeństw”. Z powieści i nowel kryminalnych o problematyce moralno-filozoficznej znane są między innymi *Sędzia i jego kat* (1950).

Kraksa (1956), *Obietnica* (1958). Przełożono także słuchowiska: *Nocną rozmowę z człowiekiem, którym się gardzi*, *Jesienny wieczór*, *Akcja Wega*, *Stranitzky i bohater narodowy*, *Przygoda pana Trapsa*, *Herkules i stajnia Augiasza* i inne. W 1983 powstała dwuaktowa groteska polityczna *Achterloo*, której akcja toczy się 12 i 13 grudnia 1981 roku i zawiera aluzje do wydarzeń stanu wojennego w Polsce.

Dürrenmatta zajmują ostateczne dylematy współczesnego mu świata, w swoim pisarstwie zajmuje się „człowiekiem mordującym swojego bliźniego”. W większości utworów szwajcarskiego pisarza jedną z centralnych postaci jest kat i jego rzemiosło oglądane z różnych perspektyw: psychologicznej, etycznej, społecznej, egzystencjalnej. Przy tym wszystkim Dürrenmatt broni się przed „zwierzęcą powagą”. Jego sztuki są nieoczekiwaną i przejmującą mieszaniną tragizmu i farsy, makabry i groteski – przypominającą apokaliptyczne obrazy Hieronima Boscha. W pracy teoretycznej *Problemy teatru* autor udowadnia, że w świecie współczesnym, gdzie casus Antygony załatwia już nie Kreon, ale sekretarze Kreona, niemożliwa jest czysta tragedia w sensie klasycznym, choć jak najbardziej żywy jest tragizm. Należy go jednak łączyć z komedią, „i to z komedią niebezpieczną, demaskatorską, wymagającą i moralizującą”. Bowiem „tyranów naszej planety nie wzruszają dzieła pisarzy, ziewają, słuchając lamentów, pieśni heroiczne uważają za głupie bajki, zasypiają przy utworach religijnych, obawiają się zaś tylko jednego: szyderstwa”.

Dürrenmatt, komponując swoje utwory, bardziej troszczy się o wielobarwny horyzont niż o jednoznaczny morał. Pierwszą, zewnętrzną warstwę fabuły tworzy z ogromną pomysłowością na kanwie sensacyjnej, prawie kryminalnej. Ale to tylko pozór, jakby pułapka wciągająca we właściwą treść i problematykę dzieła. Korzeni jego twórczości poszukiwano aż u Arystofanesa, za jego mistrzów krytycy uważają często Franka Wedekinda, a także Brechta i Kafkę. Sam Dürrenmatt – pewnie z odrobiną przekory – przyznawał się chętnie do Johanna Nestroya (1801–1862), austriackiego twórcy obyczajowej farsy wiedeńskiej, posługującej się najczęściej językiem ludowym (*Trójka hultajska*, *Rewolucja w Pikutowie*, *Ślusarz-widmo*). Oto wyznanie pisarza z jednego z wieczorów autorskich: „Sam niezupełnie jasno zdaję sobie sprawę z tego, czym jest teatr. Jest to niewątpliwie jakieś dążenie do stworzenia własnego świata lub też – powtórzenia stworzenia świata. Nęci mnie, aby mieć jakiś świat, kusi mnie, aby zbudować świat, ukształtować historie i ludzi. Wreszcie pisze się dla teatru po to, aby dojść do ładu z samym sobą”. Innym razem powiedział: „Nie lubię wyrażenia teatr absurdu: wolałbym – teatr groteski i paradoksu. Demaskuje logikę, w której pojawiają się sprzeczności”.

Wybrana bibliografia:

Friedrich Dürrenmatt *Teatr. Wybór (Romulus Wielki, Anioł zstąpił do Babilonu, Wizyta starszej pani, Fizycy, Anabaptyści; słuchowiska: Proces o cień osła, Rozmowa z człowiekiem, którym się gardzi i in.)*, przeł. Edward Csató, Jacek Frühling, Zbigniew Krawczykowski, Irena Krzywicka, Egon i Irena Naganowscy, Mieczysław Jastrun, PIW, Warszawa 1972. *Wizyta starszej pani. Fizycy*, przeł. Irena i Egon Naganowscy, Irena Krzywicka i Jan Garewicz, PIW, Warszawa 1995. *Achterloo* przeł. Elżbieta Smoleńska, wydawnictwo Kurtiak i Ley, Koszalin 2001.

Dorota Tomczuk *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

WIZYTA STARSZEJ PANI

Der Besuch der alten Dame

komedia tragiczna z posłowiem, trzy akty

Przekład: MARCEL REICH-RANICKI i ANDRZEJ WIRTH, Irena i Egon Naganowscy.

Obsada: 1 rola kobieca, 1 rola męska. Liczne epizody.

Premiera: Zurych 1956. Premiera polska: Łódź 1958.

Czas: współczesność. Małe miasteczko Güllen, gdzieś w środkowej Europie. W całym kraju kwitnie dobrobyt, a güllenccy klepią biedę; miejscowy przemysł przerwał produkcję i zaczął się zastój. Krótko mówiąc, jest to obecnie najnudniejsza dziura na trasie Wenecja–Sztokholm. I oto na stacji Güllen zatrzymuje się ekspres „Roland Szalony”. Wsiada z niego Klara Zachanassian, miliarderka, właścicielka „Armenian Oil”, w otoczeniu swojej świty: małżonka (któregoś z kolei), ochmistrza, dwóch ślepców skrzeczących komicznym falsetem i dwóch żujących gumę olbrzymów o twarzach gangsterów. Jest też klatka z ulubionym lampartem oraz czarna wspaniała trumna. Güllenccy z entuzjazmem witają bogatą i sławną filantropkę. Na pewno nie poskąpi im pomocy, przecież pochodzi z tego miasteczka, wyjechała z niego przed laty po młodzieńczym romansie z Illem.

W pewnym momencie Klara przerywa miły i swojski nastrój powitalnego bankietu. Brutalnie przypomina prawdę o przeszłości: sentymentalny dziś Ill rzucił ją, gdy jako młoda dziewczyna zaszła w ciążę. Wyparł się dziecka przed sądem przy pomocy przekupionych świadków, Klara musiała uciekać z rodzinnego miasta. Dziecko umarło, a ona trafiła do domu publicznego, skąd wyciągnął ją pierwszy mąż, bogaty Zachanassian. Po jego śmierci Klara pomnożyła jeszcze majątek. Podczas swojego długiego i burzliwego życia straciła rękę i nogę – cała właściwie składa się już z protez, ale jest też niezniszczalna, może sobie teraz pozwolić na wszystko. Miastu Güllen ofiarowuje miliard. Żąda jednak za to sprawiedliwości dla siebie: zamordowania sprawcy jej losu, Illa, obecnie skromnego sklepikarza

i ojca przykładowej rodziny. Güllenccy z oburzeniem odrzucają tę propozycję: wolą być biedni, niż splamić się krwią. „Ta propozycja nam ubliża, żyjemy w Europie!” – krzyczy nawet Burmistrz.

Klara replikuje: „Człowieczeństwo, moi panowie, jest podporządkowane pieniądzu. Jeśli ktoś rozporządza takim kapitałem jak mój, stać go na stworzenie własnego porządku świata...”.

Mieszkańcy nie szczędzą Illowi dowodów sympatii i solidarności. Czują się podniesieni na duchu własną wzniosłością. Równocześnie jednak Güllen ożywia się; na początek wszyscy sprawiają sobie nowe buty, potem angażują się (na kredyt) w inwestycje, zaczynają żyć ponad stan. Przerażony Ill rozumie, że czynią to w nadziei, że ktoś zdecyduje się go zabić. Szuka pomocy u Burmistrza, Policjanta, Księdza. Wszędzie spotyka się jedynie z obłudnymi frazesami. Kiedy w mieście rozpoczyna się ogólna strzelanina pod pretekstem polowania na zbiegłego lamparta miliardarki – Ill ucieka na dworzec kolejowy i próbuje wyjechać. Ale nie starcza mu odwagi, by wsiąść do pociągu – po piętach cały czas depcze mu tłum współobywateli.

Choć nikt jeszcze nie ośmiela się powiedzieć tego głośno, Ill zdaje sobie sprawę, że jest skazany. Temu przeciętnemu człowiekowi pod wpływem strachu i rozpacz zaczyna objawiać się jego los. Pojmuje swoją winę, poddaje się sprawiedliwości. Nie ma w nim żalu nawet do żony i dzieci, że i oni poddali się magii dobrobytu, zaczęli dostatnio żyć na kredyt. Nie chce jednak zabić się sam, żąda od miasta wykonania wyroku. Udaje się na ostatnią sentymentalną schadznię z Klarą, by rozmawiać o przeszłości i słuchać ulubionych piosenek – wszystko pod czujną opieką güllencczyków, którzy w tej scenie imitują drzewa i odgłosy lasu.

W scenerii makabry i groteski odbywa się sąd nad Illem, w obecności dziennikarzy, sprawozdawców radiowych, kroniki filmowej. Wszystko to ma zresztą pozór radosnej uroczystości przyznawania funduszy przez miliardarkę. Wśród przemówień i okrzyków o ideałach i sumieniu güllenccy sami są już całkowicie przekonani, że działają sprawiedliwie i wyrównują dawne krzywdy, mordując po cichu Illa. Klara wręcza Burmistrzowi czek na miliard i wyjeżdża z miasta, zabierając w paradnej trumnie ciało ukochanego.

Szare niedawno Güllen przemieniło się w bogate, błyszczące metalem królestwo techniki, które symbolizuje happy end ludzkości. Chór sławi stan rzeczy i błaga Boga, by raczył zachować Dobrobyt.

„*Wizyta starszej pani* jest sztuką okrutną i właśnie dlatego należy ją grać w sposób jak najbardziej ludzki – ze smutkiem, nie z gniewem, ale również z humorem, bo nic nie może bardziej zaszkodzić tej komedii, która kończy się tragicznie, niż zwierzęca powaga” – komentuje w posłowie autor.

TANKRED DORST

ur. 1925

Dramatopisarz, tłumacz, reżyser, autor scenariuszy filmowych i radiowych. Urodził się w Oberlind w Turynii. W czasie wojny jako uczeń gimnazjum został wcielony do Wehrmachtu i wysłany na front zachodni. Trafił do niewoli i przez kilka lat przebywał w brytyjskich i amerykańskich obozach jenieckich. Do kraju wrócił w 1947 roku – jego rodzinne strony znajdowały się w radzieckiej strefie okupacyjnej. Studiował germanistykę, historię sztuki i teatrologię w Bamberg i Monachium, gdzie mieszka od 1951.

Pierwsze doświadczenia teatralne zdobył w latach pięćdziesiątych, pisząc sztuki dla studenckiego teatru marionetek w Monachium. Na scenie zawodowej debiutował w Lubece sztuką *Zakręt* (1960). Sławę przyniósł mu *Toller*, wystawiony w 1968 w Stuttgarcie – o rewolucji monachijskiej 1919 roku, na której czele stał ekspresjonistyczny poeta i dramatopisarz Ernst Toller. Dorsta często inspirowa historia, a w akcję swoich sztuk wplata losy znanych postaci. *Mamut* (1972) porusza temat współpracy norweskiego pisarza Knuta Hamsuna z nazistami; *Zapomniany ogród* (1983) to portret włoskiego pisarza d'Annunzia; *Harrys Kopf* opowiada o poecie Heinrichu Heinem; *Pustynia* (2005) o Charlesie de Foucauld, francuskim zakonniku i misjonarzu.

W latach 1973–1985 napisał cykl dramatów autobiograficznych obejmujący pół wieku historii Niemiec, od Republiki Weimarskiej do Republiki Federalnej: *Heinrich albo cierpienia fantazji*, *Willa*, *Na Chimborazo*. W tym samym czasie powstał monumentalny dramat (liczący ponad sto scen) *Merlin, czyli spustoszona ziemia*, oparty na legendach o Królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu.

Najczęściej graną w naszych teatrach sztuką Dorsta jest *Ja, Feuerbach* (1986). Polska prapremiera odbyła się w Warszawie w Teatrze Dramatycznym, wyreżyserował ją Andrzej Łapicki, a główną rolę zagrał Tadeusz Łomnicki. Dzięki niemu spektakl stał się „wielkim, wspaniałym traktatem o teatrze, traktatem o goryczach i satysfakcjach, śmiesznościach i wzlotach, wreszcie o nędzy i wielkości zawodu aktorskiego (...) opowieścią o upadku i wywyższeniu człowieka, o jego wielkości zrodzonej z pokory” – pisała Elżbieta Baniewicz.

Dorst mówi, że pisze sztuki na ten sam temat – byt jako gra: „Człowiek gra rolę, której wymaga od niego społeczeństwo, moralność publiczna. Jest to fatalna gra, a właściwie także komedia: komizm i smutek, zło i szaleństwo – wszystko to się miesza”. I dodaje, że każdy „ma idealny obraz siebie takiego, jakim chciałby być, choć nikim takim nie bywa. Ludzie mają też utopijne wyobrażenie o świecie, o stosunkach politycznych. I dla mnie dramat rozgrywa się pomiędzy tymi wyobrażeniami a rzeczywistością”.

W latach dziewięćdziesiątych Dorst napisał m.in. *Karlosa* (1990), dramat o bohaterze Schillerowskim; *Fernando Krapp napisał do mnie ten list* (1991), z podtytułem „studium o prawdzie”; *Zamknięte z powodu bogactwa* (1994) – opowieść o małżeństwie prowadzącym nieduży sklepik, które nieoczekiwanie wygrywa na loterii miliony; *Co mamy robić? Wariacje na temat Lwa Tołstoja* (1997).

Jest również autorem sztuk dla dzieci, między innymi *Amelki*, *Bobra i Króla na dachu*, *Jak Matołusz poszedł szukać olbrzymia*.

Prawie wszystkie utwory po 1971 napisał wspólnie z żoną Ursulą Ehler, z którą nieraz gościł w Polsce.

Jest laureatem prestiżowych nagród, między innymi Teatru Narodowego w Mannheim (1959), Królewskiego Instytutu Filmowego w Belgii (1984), amerykańskiej Nagrody Dramatopisarskiej im. Carla Schaeffera (1987), Nagrody im. Georga Büchnera (1991) i nagrody ITI (1994).

Wybrana bibliografia:

Tankred Dorst *Ja, Feuerbach*, przeł. Jacek St. Buras, „Dialog” nr 5/1988. *Mamut*, przeł. Jacek St. Buras, „Dialog” nr 8/1992. *Fernando Krapp napisał do mnie ten list*, przeł. Jacek St. Buras, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

Ryszard Ziobro *Nie muszę lubić moich bohaterów* (wywiad), „Dialog” nr 3/1994.

<http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/198/tankred-dorst>

JA, FEUERBACH

Ich, Feuerbach

Przekład: Jacek St. Buras.

Obsada: 2 role męskie, 1 kobieta.

Premiera: Monachium 1986. Premiera polska: Warszawa 1988.

Na zaciemnionej scenie teatru stoi aktor w średnim wieku. Jego nazwisko brzmi Feuerbach. Czeką na przesłuchanie do nowej sztuki, ale reżyser się spóźnia. Jest tylko jego asystent. Oburzony aktor zamierza wyjść, uważa, że został nieodpowiednio potraktowany. Po chwili zmienia zdanie i – by skrócić czas oczekiwania – wdaje się w rozmowę.

Początkowo jest załęczony i stonowany. W trakcie wynurzeń traci panowanie nad sobą i zaczyna obnażać się przed słuchaczem. Kreuje się na wytrawnego i powszechnie cenionego artystę, wspomina swoje sukcesy, analizuje role, formułuje swoje artystyczne credo. Chełpi się: „Ale widzi pan, ja jednak dokonałem już wielkich rzeczy: mój Empedokles, mój Tasso, mój Edyp – to przecież było

naprawdę wielkie! Byłem już raz w stanie łaski i tej łaski nie mogę utracić”. Jednak z dramatycznego wyznania wynika, że od siedmiu lat nie stał na scenie – spędził je w zakładzie psychiatrycznym. Jego obłąd dał o sobie znać podczas przedstawień: aktor wspinał się po nieistniejących schodach, rzucał w publiczność pacior-kami różańca.

Powrót do teatru jest dla Feuerbacha sprawą życia i śmierci. Udając dumnego, gotów jest znieść każde upokorzenie, byle tylko trafić przed oblicze reżysera. W końcu asystent anonsuje jego przybycie. Feuerbach wygłasza monolog z Tassa – nieumiejętnie, przesadnie, groteskowo. Kiedy próbuje poznać opinię reżysera, okazuje się, że ten niepostrzeżenie opuścił już widownię. Aktor nie protestuje. Mówi tylko: „Tak! To znaczy, że ja też mogę sobie wyjść”. Zgarbiony, w milczeniu opuszcza scenę.

DARIO FO

1926–2016

Jest siódmym z kolei laureatem literackiej Nagrody Nobla włoskiego pochodzenia (uzasadnienie: Fo, jak średniowieczny błazen, biczował tych u władzy i stał na straży godności uciskanych), a także jednym z najbardziej kontrowersyjnych zdobywców tego wyróżnienia. „Mógłby dostać Nobla za kabaret, ale za literaturę?” – pisali włoscy krytycy. Pisarz replikował: „Literatura to także słowo mówione, nawet improwizowane. Akademia wreszcie doceniła wagę żywego słowa”.

W teatrze Fo znajdziemy elementy wywodzące się z włoskiej tradycji teatru ludowego – komedii dell’arte, która sięga do starożytnych mimów, rzymskiej pantomimy i popisów średniowiecznych włoskich wędrownych aktorów. Jego utwory pisane są potocznym językiem, używa także języka zmyślonego – mieszanki słów włoskich, francuskich oraz rozmaitych dialektów, choćby bergamskiego i weneckiego. Styl Fo – pisała Monika Gurgul – „to paradoks, satyra, klaunada, farsowe nieporozumienia, kuplet, plebejskość, niski ton, ironia, purenonsensowy język czerpiący z ustnych tradycji, wykorzystujący koloryt i bujność dialektów, posługujący się grammelotem – mieszaniną najbardziej nieprawdopodobnych dźwięków nie znaczących nic z osobna, ale w całości pozwalających zagrać wszystko przed każdą publicznością”.

Fo urodził się w miasteczku Sangiano w Lombardii. Jego ojciec był z przekonania socjalistą, z zawodu kolejarzem, a z zamiłowania aktorem w teatrze amatorskim. W dzieciństwie Dario często podczas wakacji jeździł ze swoim dziadkiem

– obwoźnym sprzedawcą – po okolicy, przysłuchując się jego barwnym, często frywolnym opowieściom i anegdotom, którymi zabawiał klientów. Siedząc na koźle obok dziadka, pobierał więc pierwsze lekcje narracji i monologu.

W 1940 Fo przeniósł się do Mediolanu, gdzie rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych. Edukację przerwała mu wojna – wraz z rodzicami brał udział w ruchu oporu, ale powołano go do armii Republiki Salò, marionetkowego państwa Mussoliniego w północnych Włoszech (1943–1945). Udało mu się zbiec z wojska i ostatnie miesiące wojny spędził ukryty na strychu. Po wyzwoleniu ukończył Akademię Sztuk Pięknych, studiował architekturę na politechnice; zatrudnił się też jako asystent teatralnego dekoratora. Właśnie wtedy Fo zaczął najpierw kolegów, a potem widzów zabawiać na scenie swoimi monologami. Prezentował je także w radiu w dialekcie lombardzkim w cyklu *Poer Nano* w 1951. W tym samym roku wziął udział w rewii Franco Parentiego *Siedem dni w Mediolanie* w mediolańskim Teatrze Odeon. Podczas przygotowań do przedstawienia poznał aktorkę Frankę Rame, pochodzącą z rodziny o wieloletnich tradycjach teatralnych. Pobrali się trzy lata później i odtąd Franca towarzyszyła mu także w życiu artystycznym. W 1958 stworzyli wspólne przedsięwzięcie teatralne pod nazwą Compagnia Fo-Rame.

Debiutowali w Piccolo Teatro di Milano (1959) spektaklem *Ladri, manichini e donne nude* (*Złodzieje, manekiny i kobiety*) składającym się z czterech pur-nonsensowych fars z elementami komedii dell'arte; wkrótce jednak porzucili miasto i ruszyli z przedstawieniem w objazd. Prawdziwy sukces przyszedł w 1960 roku, kiedy w mediolańskim Odeonie i w innych miastach Fo i Rame pokazali komedię *Archaniołowie nie grają w bilard*, która zdobyła rozgłos w całych Włoszech i za granicą. To pierwsza sztuka Fo, w której połączył on farsę z polityczną satyrą.

W 1962 dała znać o sobie „wywrotowa” natura pisarza – realizował on według własnego scenariusza telewizyjny program *Canzonissima*, który bardzo podobał się widzom, ale rozjuszył zaczepianą w nim mafię i polityków. Stacja RAI zażądała zmian w programie, Fo się nie zgodził i na piętnaście lat trafił na czarną listę telewizji.

Kolejne jego przedsięwzięcia coraz mocniej drążyły tematykę społeczno-polityczną. Sztuka *Izabella, trzy karawele i łgarz* (1963) nastawiła do niego wrogo prawicowych polityków, z kolei *Pani jest do wyrzucenia* (1967) oburzyła rząd USA. Fo komentował między innymi wojnę w Wietnamie i zamach na Kennedy'ego, w rezultacie przez wiele lat odmawiano mu amerykańskiej wizy.

Po interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w 1968 pisarz wycofał wszystkie swoje sztuki ze scen Europy Wschodniej. W tym samym roku założył kolejną formację – Nuova Scena, mającą silne powiązania z włoską Partią

Komunistyczną. Najbardziej znanym przedstawieniem Fo z tamtych lat jest *Misterium Buffo* (1969) – sztuka oparta na monologach łączących średniowieczne przypowieści ze współczesną polityką. Zagrano je ponad pięć tysięcy razy, w latach siedemdziesiątych powstały kolejne wersje. Wkrótce Fo, niepoddający się żadnym doktrynom, zaczął spoglądać krytycznym okiem na lewicę i rozstał się z Nuova Scena. Razem z żoną założył grupę Collettivo Teatrale La Comune. Grali przedstawienia, w których Fo wypowiadał się na bieżące tematy polityczne (konflikt izraelsko-palestyński, zamordowanie Salvadora Allende i Alda Moro).

W latach siedemdziesiątych stał się jednym z najczęściej tłumaczonych i wystawianych włoskich dramatopisarzy. Jego utwory doczekały się przekładów na ponad dwadzieścia języków i realizacji w pięćdziesięciu krajach. Na początku lat osiemdziesiątych otworzyła się dla Dario Fo także Ameryka, gdzie prezentował swoje spektakle w ramach Włoskiego Festiwalu Teatralnego. W 1989 Fo jako pierwszy Włoch został zaproszony do Comédie-Française. Wkrótce pisarz mógł sobie pozwolić na wybudowanie na wzgórzach nieopodal Perugii i Gubbio centrum kulturalnego Libera Università di Alcatraz.

Mimo wielu szykan, a nawet tragedii (w 1973 neofaszyści porwali Frankę Ramę, była torturowana i gwałcona) pisarz nie stępił swojego pióra. Wiele kontrowersji wywołała jego sztuka *Związek otwarty* (1983), a także *Lettera dalla Cina* (1989) poświęcona wydarzeniom na placu Tiananmen oraz przedstawienie *L'anomalo bicefalo* (*Anormalny dwugłowy*, 2004) – ostra satyra na Silvia Berlusconi i jego zwolenników.

Nagroda Nobla jest z pewnością największym wyróżnieniem, jakie otrzymał pisarz, ale nie jedynym. Wcześniej został uhonorowany przez Uniwersytet w Kopenhadze nagrodą Sonning (1981), amerykańską nagrodą Off-Broadway Theater Awards (1986) i włoską Agro Dolce (1987).

Do tej pory Dario Fo napisał ponad 20 sztuk, polskie teatry nieczęsto jednak sięgają po jego teksty. Nobel niewiele tu zmienił. Dlaczego? Oto diagnoza Jacka Sieradzkiego: „Podstawowy kłopot ze świeżo upieczonym noblistą, kto wie, czy nie poważniejszy od wypominanych mu nieładnych filiacji ideowych, doktrynerskiego zacietrzewienia i zapалу rewolucyjnego ocierającego się o terroryzm” polega na tym, że „scenariusze burlesek, satyr i wszelkiego rodzaju komicznych widowisk są zazwyczaj nie do odczytania. Były takie od zawsze: od niepublikowanych przecież scenariuszy (zarysów akcji) widowisk dell’arte po filmy z Flipem i Flapem, od cyrkowych clownad po Raya Cooneya, tak uwielbianego na naszych scenach, od jarmarcznych lazzi po kabaretowe skecze. Nikt piszący te teksty nie dbał o przyjemność czytelniczą. Nie darmo comedia dell’arte oznacza pewien specjalny kunszt, poczucie rytmu, umiejętność pointowania, żywiołowość udzielającą się widzom, umiejętność eskalowania dobrego nastroju widowni i jej chęci

do śmiechu. Tego wszystkiego nie da się wpisać w słowa na papierze i czytelnicy, spodziewający się w lekturze refleksów nastroju obejrzanego kiedyś komicznego widowiska, z rozczarowaniem i wściekłością odnajdują tylko płaskie, tępe, budzące zażenowanie i litość wygłupy. Takie rozczarowanie jest dziś, śmiem podejrzewać, udziałem wydawców na całym świecie, czytających scenariusze widowisk Fo i myślących sobie tak: ludzie to może i kupią pod noblowskim szyldem. Ale przecież fala rozczarowań miotnie nami później, jak podczas niezłego sztormu. Tak więc désintéressement naszych wydawców literatury i redaktorów wobec dzieł Daria Fo pojąć łatwo. Ta literatura w czytaniu jest po prostu marna, Nobel zdaje się tu czystym nieporozumieniem. Natomiast désintéressement polskich teatrów wobec tryumfu Włocha świadczy tylko o tym, że ów kunszt rośmieszania (na najwyższym zawodowym poziomie), ów kunszt comedia dell'arte stał się już całkowicie niedostępny artystom naszych ponurzejących i smutniejących scen”.

Największym powodzeniem w polskich teatrach cieszył się *Związek otwarty*, który dla Teatru Telewizji wyreżyserowała Krystyna Janda (2000). Ponadto na nasze sceny trafiły między innymi: *Archaniołowie nie grają w bilard*, *Siódme – mniej kradnij*, *Restauracja pryncypała*, *Złodziej*, *Kto nie ma, nie płaci*.

Wybrana bibliografia:

Dario Fo *Pogrzeb fabrykanta*, przeł. Marcin Czerwiński, „Dialog” nr 9/1970. *Trzy zbiory*, przeł. Jarosław Mikołajewski, „Dialog” nr 6/1998. *Związek otwarty*, *Nie wszyscy złodzieje przychodzą kraść* – teksty są dostępne w Agencji Dramatu i Teatru w Warszawie. *Dario Fo, papież i narkotyki* (wywiad), „Dialog” nr 10/1990. Monika Gurgul *Teatr Daria Fo w latach 1959–1975*, Universitas, Kraków 1997. Eugenio Barba *Dario Fo i Franca Rame – przyjaźnie z innego tysiąclecia*, „Didaskalia” nr 22/1997. Jerzy Pomianowski *Kuglarz, kontestator, autor przyszłości*, „Tygodnik Powszechny” nr 42/1997. Jan Kott *Mandaryni i błazen*, „Gazeta Wyborcza” nr 272/1997. Jacek Sieradzki *Dario Fo. Komik imieniem Nobel*, „Dialog” nr 2/1998.

ZWIĄZEK OTWARTY

Coppia aperta

Przekład: Aleksander Berlin.

Obsada: 1 rola męska, 1 rola kobieca, 1 epizod męski.

Premiera: Rzym 1983. Premiera polska: Warszawa 1997.

Para bohaterów farsy to małżeństwo przeżywające od pewnego czasu kryzys wieku średniego. On nazywa żonę „wariatką, której kompletnie odbiło, która zamyka się w drugim pokoju, a ściśle mówiąc w łazience”. Ona mówi o nim „ten, co się tu miota i błaga mnie, żebym nie robiła głupstw”. On romansuje na prawo i lewo

z młodymi dziewczynami, w dodatku szczegółowo opowiada o tym żonie. Ona nie podziela jego fascynacji „związkiem otwartym”, więc w domu trwają dziekie awantury przeplatane licznymi, choć nieudanymi próbami samobójczymi Barbary. Kobieta zamyka się w łazience i informuje męża przez drzwi: „Właśnie zabieram się do spożywania koktajlu z pigułek: dolviran, mogadan, gelonida, vesparex, luminal, phanadorm, a do tego czterdzieści jeden czopków optalidonu... drobno posiekanych... wszystko doustnie!”. Pogotowie, płukanie żołądka i po pewnym czasie Barbara znów próbuje – tym razem wyskoczyć przez okno. Mąż łapie ją w locie, ale tak niefortunnie, że kobieta przez miesiąc chodzi z nogą w gipsie.

Za każdym razem ze swoich zdrad partner tłumaczy się podobnie: „Te moje historie z babami rozgrywają się tylko na seksualnej płaszczyźnie, wyłącznie seks i nic więcej (...) do ciebie mam ogromny szacunek”, co oczywiście wywołuje furję Barbary. Próbuje zastrzelić siebie, potem męża... Wreszcie on przechodzi do otwartego ataku: „Co zrobiłaś, żeby nie zabiła nas codzienna monotonia? Ale gdy wreszcie zbuntowałem się i zacząłem szukać odmiany poza rodziną, szukać prawdziwych uczuć, namiętności, nowych przeżyć... ty nie podjęłaś żadnego wysiłku, żeby mnie zrozumieć... (...) Ta cała wierność małżeńska to przeżytek! Postulat poniżający ludzką godność!”. I, w imię odrzucenia mieszczańskiego zakłamania, proponuje Barbarze otwarty związek – zwłaszcza jeśli chodzi o seks. Ona początkowo nie chce się zgodzić, ale nawet ich syn nalega: „Mamo, musisz wreszcie przestać być tylko dodatkiem do taty. Bądź niezależna! Po prostu znajdź sobie kogoś innego. Mamo, spróbuj chociaż”. Postanawia więc spróbować.

Przeprowadza się do nowego mieszkania, znajduje pracę, kupuje nowe ciuchy. Zaczyna przyciągnąć uwagę mężczyzn i wreszcie trafia na „tego właściwego” – trzydziestoosmioletniego profesora fizyki, kandydata do Nagrody Nobla, który pisze popularne piosenki i gra na fortepianie... Mąż często ją odwiedza, dostrzega przemianę Barbary, gnębi go, że kobieta przestała wspominać o jego kochankach. Robi się zazdrosny. Żona drwi: „Związek otwarty ma swoje wady. Jeśli ma funkcjonować, może być otwarty tylko z jednej strony: po stronie mężczyzny! Bo jak się związek otworzy z obu stron, to powstaje przeciąg!”. Mężczyzna odpowiada: „Mogę cię wykorzystywać, poniżać... ale biada, jeśli przyjdzie inny i odważy się ciebie poderwać”. Kiedy do Barbary dzwoni Profesor i zawiadamia ją, że przyjedzie za pół godziny, Mąż dostaje szału. Próbuje udusić kobietę szalem, wyznaje jej miłość, potem usiłuje zgwałcić, grozi, że wyskoczy przez okno, wreszcie straszy, że popełni samobójstwo wchodząc do napełnionej wanny z włączoną suszarką do włosów.

Barbara bierze rewanż za czas upokorzeń, ale w końcu ma dość. Oświadcza: „Słuchaj, ja to wszystko zmyślałam! Ani słowa prawdy, nie ma żadnego profesora!”. Mężczyzna się uspokaja, po czym triumfalnie oświadcza, że jak zawsze nabił

ją w butelkę, bo „dała się nabrać na przedstawienie pod tytułem samobójstwo!”. Rozlega się dzwonek do drzwi i wchodzi Profesor (Dario Fo pisze w didaskaliach: „O tym, z którym ze znanych bożyszczy kobiet Profesor skojarzy się Mężczyź- nie decydować powinien czas każdej premiery”). Mąż łapie suszarkę do włosów i biegnie do łazienki. Słychać, jak skacze do wody. W tym momencie błyska się i wysiadają korki w mieszkaniu.

PETER SHAFFER

1926–2016

Angielski dramatopisarz, wielokrotnie nagradzany za swoje sztuki. Urodził się w żydowskiej rodzinie w Liverpoolu, ma brata bliźniaka Anthony’ego, również dramatopisarza. Ukończył historię w Cambridge. Zanim zajął się pisaniem, pracował w kopalni węgla kamiennego, w księgarni, na lotnisku, w bibliotece. Od 1951 do 1954 roku mieszkał w Nowym Jorku. Po powrocie do Londynu rozpoczął pracę w wytwórni muzycznej. W 1955 roku BBC wyemitowała słuchowisko Shaffera *The Prodigal Father* oraz telewizyjne przedstawienie sztuki *Balance of Terror*. Zachęcony powodzeniem, postanowił „żyć wyłącznie ze swoich zdolności literackich”. Na scenie zadebiutował w londyńskim Comedy Theatre psychologiczną sztuką *Five Fingers Exercise* w reżyserii Johna Gielguda (1958) i odniósł sukces – powtórzył go rok później na Broadwayu.

Shaffer ma umiejętność budowania akcji scenicznej, pisze wartkie dialogi, znakomicie wykorzystuje komizm sytuacyjny, a konstrukcja postaci daje aktorom duże pole do popisu. W jego twórczości dominują dwa nurty: filozoficzny dramat – między innymi *Królewskie polowanie na słońce* (1964) i *Equus* (1973) oraz farsa – *Czarna komedia* (1965), *Niewinne kłamstwa* (1967), *Letycja i lubczyk* (1987).

Najgłośniejszy dramat Shaffera to oczywiście *Amadeusz* (1979). Po premierze w Londynie sztuka została obsypana nagrodami (Evening Standard Drama Award i Theatre Critic Award). Na Broadwayu spektakl szedł ponad tysiąc razy i również uznano go za najlepszy dramat na scenach amerykańskich (Tony Award 1980).

Głośnym wydarzeniem była polska prapremiera *Amadeusza* w warszawskim Teatrze Na Woli (1981) z Romanem Polańskim – Mozartem i równocześnie reżyserem spektaklu oraz wielkim Tadeuszem Łomnickim w roli Salieriego.

Dramat stał się legendą, gdy w 1984 przeniósł go na ekran Miloš Forman (według scenariusza samego Shaffera); obraz zgarnął osiem Oscarów, w tym za najlepszy film i najlepszy scenariusz.

Sukces przyniosła także Shafferowi ekranizacja *Equusa* (1977) w reżyserii Sidneya Lumeta. Pisarz był nominowany do Oscara za scenariusz.

Wybrana bibliografia:

Peter Shaffer *Equus*, „Dialog” nr 8/1978. *Amadeusz*, reżyseria Maciej Wojtysko, Teatr TV (DVD), TVP S.A. 2003.

CZARNA KOMEDIA

Black Comedy

Przekład: KAZIMIERZ PIOTROWSKI, Małgorzata Semil.

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Londyn 1965. Premiera polska: Kraków 1968.

Niedzielnny wieczór, jest w pół do dziesiątej. Mieszkanie angielskiego rzeźbiarza Brindsleya Millera. Razem z narzeczoną Carol oczekuje gości, na których mu szczególnie zależy – ojca Carol i bogatego kolekcjonera Georga Bamberga. By zrobić na nich wrażenie, „wypożycza” od sąsiada, który wyjechał na weekend, cenne antyki. W pewnym momencie gaśnie światło.

Brindsley i Carol gorączkowo poszukują świeczek i zapalek, gdy nagle odzywa się telefon. To Clea, kochanka Brindsleya, która pragnie się z nim spotkać. On oczywiście odmawia.

Pierwszym gościem jest mieszkająca piętro wyżej Miss Furnival, córka ministra. Następnie pojawia się pułkownik Melkett (ojciec Carol) wyraźnie zniesmaczony niezaradnością przyszłego zięcia, który nie potrafi sobie poradzić z korkami. Jest także zdegustowany jego rzeźbami, które ogląda w świetle zapalniczki.

Niespodziewanie rozlega się głos Harolda, właściciela cennych mebli. Zdesperowany Brindsley wciąga go do swojego mieszkania, mając nadzieję, że ten w ciemności nie zorientuje się, że porusza się wśród własnych sprzętów. Następnie, krążąc tam i z powrotem, próbuje po kolei wynosić meble. Carol serwuje drinki. Na potęgę obgadują Cleę (Carol jest przekonana, że narzeczony dawno się z nią rozstał), nieświadomi, że wśliznęła się ona niezauważona do mieszkania. Wściekła, uderza Brindseya w twarz, a on czujnie wyprowadza ją do innego pokoju.

W końcu pojawia się elektryk, Niemiec, o dość niezwykłym nazwisku Schuppanzigh. Ponieważ mówi z obcym akcentem, pan domu bierze go za oczekiwanego

kolekcjonera i stara się go oczarować. Kiedy prawda wychodzi na jaw, elektryk zostaje wyekspediowany do piwnicy, tam gdzie znajdują się korki. Clea, korzystając z zamieszania, wciela się w służącą, w przelocie rozsiewając pogłoskę, że „ta Clea” jest w ciąży z Brindsleyem. Pułkownik i jego córka wpadają w furję. Podochocona Miss Furnival wygłasza pijacką mowę, więc Harold decyduje się zaprowadzić ją do domu. Wkrótce też odkrywa, co przytrafiło się jego meblom. Pułkownik, Carol i Harold ścigają zajadłe Brindsleya, gdy w drzwiach pojawia się – prawdziwy tym razem – Bamberg, który pomylił w ciemnościach drogę, a następnie spadł ze schodów.

Schuppanzigh wygłasza mowę o potędze stworzenia, triumfalnie przekraczając włącznik i oświetlając klęskę Brindsleya.

AMADEUSZ

Amadeus

Przekład: KAZIMIERZ PIOTROWSKI, Bogumił Trelkowski.

Obsada: 12 ról męskich, 4 kobiece, mieszkańcy Wiednia.

Premiera: Londyn 1979. Premiera polska: Warszawa 1981.

Wiedeń, 1823 rok. Antonio Salieri stoi nad grobem, jednak wyrzuty sumienia nie dają mu spokoju. Gdy trzydzieści dwa lata wcześniej umierał młody genialny kompozytor Wolfgang Amadeusz Mozart, tu i ówdzie rozlegały się pogłoski, że został otruty... W reminiscencjach starego, na wpół obłąkanego Salieriego powracają wydarzenia sprzed lat.

Antonio Salieri nie znał Mozarta osobiście, ale był pod wielkim wrażeniem jego muzyki. Kiedy wreszcie doszło do spotkania, poczuł się rozczarowany i zniechęcony wulgarnym zachowaniem młodego kompozytora, które nie licowało z potęgą jego muzyki. Uznał, że został oszukany. On poświęcił całe życie, zrezygnował z osobistego szczęścia, by dostąpić łaski tworzenia muzyki. Tymczasem prawdziwym talentem Bóg obdarzył istotę wulgarną i niezasługującą na ten wielki dar. Poprzysiągł, że nie spocznie, póki nie zniszczy konkurenta.

Chwyta się wszelkich środków, by poniżyć Mozarta i jego sztukę przed publicznością, dworem, a zwłaszcza przed cesarzem Józefem II. Upokarza też żonę Mozarta, Konstancję, gdy ta zwraca się do niego po pomoc.

Wielkiemu kompozytorowi pomaga jedynie baron von Swieten. Wprowadza go do loży masońskiej, gdzie otrzymuje wsparcie – także pieniądze.

Salieri przekonuje Mozarta, by skomponował operę opartą na historii wolnomularzy. Gdy powstaje *Czarodziejski flet*, von Swieten czuje się głęboko dotknięty. W jego mniemaniu Mozart ośmieszył i sparodiował ideę bractwa. Usuwa więc

kompozytora z ich kręgu, na domiar złego wspólnik artysty, Emanuel Schikander oszukuje go, zabierając większość dochodów z przedstawienia.

Pozbawiony wsparcia i środków do życia Mozart załamuje się, podupada na zdrowiu i umiera. Jego wielkie dzieło *Requiem* pozostaje nieukończone.

NEIL SIMON

(właśc. Marvin Neil Simon)

ur. 1927

Jeden z najpopularniejszych dramatopisarzy i scenarzystów filmowych, twórca rekordowej liczby broadwayowskich hitów. Urodził się w nowojorskim Bronksie w rodzinie żydowskiej. Jego ojciec był komiwojażerem. Studiował na uniwersytetach w Nowym Jorku (1944/1945) i Denver (1945/1946), przez rok służył w wojsku. Pierwsze teksty dla radia i telewizji pisał ze starszym bratem Dannym już w roku 1948.

Debiutował komedią *Come Blow Your Horn* w 1961, a już w 1966 w teatrach na Broadwayu grano równocześnie między innymi *Sweet Charity* (musical oparty na scenariuszu Felliniego do *Nocy Cabirii*) i *Boso w parku* (1963). Potem powstały, grane również na polskich scenach: *Para nie para* (1965), *Bożyszcze kobiet* (1966), musical *Obiecanki obiecanki* (1968) – z muzyką Burt Bacharacha i tekstem Hala Davida, z którego pochodzi przebój *I'll Never Fall in Love Again*, a także *Okrucy czułości* (1970), *Więzień Drugiej Alei* (1971), *Słoneczni chłopcy* (1972).

Simon mówi o sobie, że jest człowiekiem, który „zawsze siedzi w kącie i obserwuje innych ludzi”. Sam też najlepiej określa istotę swojego teatru: „Kiedyś zadawałem sobie pytanie: Co to jest śmieszna sytuacja? Teraz pytam: Co to jest smutna sytuacja i jak można ją śmiesznie opowiedzieć?”. I rzeczywiście, rozważania nad dylematami współczesnego społeczeństwa Simon prowadzi, używając dowcipu i ironii. A przy tym – jak pisał krytyk Richard Watts – jego humor jest zawsze przychylny człowiekowi.

Wiele komedii Simona zawiera wątki autobiograficzne, choćby *Para nie para* (1965) opowiada historię dwóch mężczyzn mieszkających razem – brat Neila po rozwodzie zamieszkał wspólnie z również rozwiedzionym kolegą. Późniejsza wersja filmowa sztuki (1968) z Jackiem Lemmonem i Waltherem Matthauem stała się kinowym bestsellerem. *Rozdział drugi* (1977) i musical *Graj naszą piosenkę* (1979) Simon napisał po śmierci pierwszej żony, kiedy próbował ułożyć

sobie życie z inną kobietą. *Brighton Beach Memoirs* (1983), *Biloxi Blues* (1985) i *Na podbój Broadwayu* (1986) to trylogia, w której sportretował siebie, swoją rodzinę i przyjaciół z Bronksu. Za *Zagubionych w Yonkers* (1991) otrzymał Tony Award i Nagrodę Pulitzera.

Większość sztuk Simona została sfilmowana – autor sam pisał do nich scenariusze.

Wybrana bibliografia:

http://topics.nytimes.com/topics/reference/timestopics/people/s/neil_simon/index.html

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/neil-simon-about-neil-simon/704/>

OKRUCHY CZUŁOŚCI

The Gingerbread Lady

Przekład: Magdalena Ciesielska, Włodzimierz Kaczkowski.

Obsada: 3 role męskie, 3 kobiety.

Premiera: Nowy Jork 1970. Premiera polska: Warszawa 1992.

Jimmy, czterdziestoletni homoseksualista, czeka w mieszkaniu Evelyn na jej powrót ze szpitala. Dokładniej, chodzi o zakład odwykowy, gdzie znana piosenkarka leczyła się z alkoholizmu. Jimmy jest bezrobotnym aktorem – gdy posłaniec ze sklepu przynosi zamówione jedzenie, ma problemy, by za nie zapłacić. Liczy na to, że obciąży rachunkiem kredyt Evelyn otwarty w sklepie, ale widząc, że dla właściciela przestała ona być wiarygodnym klientem i posłaniec stanowczo domaga się gotówki. Jimmy z bólem serca wydłubuje z kieszeni czternaście dolarów i dwadzieścia osiem centów.

Wreszcie pojawia się Toby, przyjaciółka Evelyn, która przywiozła ją z zakładu taksówką, po chwili wchodzi piosenkarka we własnej osobie. Jimmy zachwyca się jej wyglądem, najwyraźniej porzucenie nałogu pozwoliło jej odzyskać dawną formę. Jeszcze niedawno „gruba baba z niewyparzoną gębą, wiecznie pijana” przeistoczyła się w „piękną, smukłą damę”.

Przyjaciele nie mogą zostać z Evelyn tego wieczora, choć wiedzą, że będą to dla niej trudne chwile. Toby ma randkę z ukochanym, a Jimmy przesłuchanie do roli – szansę na pracę. Po ich wyjściu kobieta robi wszystko, by nie wpaść w panikę – jest sama po raz pierwszy od kilku miesięcy. Niespodziewanie w drzwiach staje jej córka Polly, siedemnastoletnia bezpretensjonalna dziewczyna. Niesie ze sobą pokaźną walizkę – ma zamiar zostać z matką na dłużej. Przez ostatnich siedem lat mieszkała z ojcem, bo matka nie była w stanie się nią zajmować, ale zawsze za nią tęskniła i ma nadzieję, że teraz będą razem. Evelyn boi się, że nie sprost

roli matki, pamięta, że córka najczęściej widywała ją pijaną, a kiedyś na gwiazdkę podarowała jej pustą butelkę po wódce. Uprzedza Polly, że może nie spełnić jej oczekiwań, że wprawdzie nie pije, ale nie wyzwoliła się jeszcze od niszczącej miłości do pewnego gitarzysty młodszego od niej o dziesięć lat, który ją bezdusznie porzucił.

Dziewczyny nic nie zraża, wie, jak bardzo jest potrzebna matce. Szybko zostaje wystawiona na próbę, gdy na progu staje kolejny gość, właśnie ów niewierny gitarzysta Lou. Chce wrócić do Evelyn, młoda kochanka, do której odszedł, pozbawiła go wszelkich sił twórczych, tak że nie był w stanie napisać ani jednej nuty. Przysięga, że teraz będzie inaczej: „Nie przyszedłem tutaj, żeby ci składać puste obietnice. Pewnie, może za sześć tygodni znajdę sobie jakąś zabawną dupeczkę, a ciebie za osiem tygodni znajdą ze skrzynką whisky pod stołem. Może tak być, ale nie musi”. Na co Evelyn odpowiada: „W tej chwili potrzebuję stosunków rodzinnych, a nie stosunków seksualnych. I tam właśnie ktoś z mojej rodziny wyklada swoje rzeczy”. Obecność córki daje jej siłę, by nie wpaść znowu w pułapkę destrukcyjnej miłości. Lou musi odejść.

Trzy tygodnie później Polly pełna niepokoju wydzwania po barach w poszukiwaniu matki. Nie do końca ma do niej zaufanie. Evelyn wraca jednak radosna, bo udało jej się znaleźć pracę. Ma być hostessą w restauracji. Dziewczyna nie jest jednak zachwycona, przede wszystkim dlatego, że czuje od matki alkohol. Ta broni się, że wypila tylko kieliszek sherry. Zapowiada też, że wieczorem urządza przyjęcie urodzinowe dla Toby. Polly ma w zanadrzu inną niespodziankę – następnego dnia są umówione na obiad z ojcem. Evelyn bardzo obawia się spotkania z byłym mężem, jego oceny, pytań, które będzie zadawał. Jej rozterki przerywa pojawienie się Jimmy’ego. Jest w kiepskim stanie – producent przedstawienia na kilka dni przed premierą odebrał mu rolę. Jako dobra przyjaciółka stara się go pocieszyć. Otwiera butelkę szampana i napełnia dwa kieliszki. Ma pretekst, żeby wypić. Kłopoty bliskich na tym się nie kończą. Również Toby przynosi złą wiadomość. Jej ukochany mąż chce ją porzucić. Właściwie bez powodu – po prostu mu się znudziła, mimo że jest inteligentna, piękna i bardzo dba o to, by z upływem lat nic nie stracić z atrakcyjnej powierzchowności. Evelyn ma coraz więcej powodów, żeby szukać ukojenia w alkoholu. Szampan szybko zaczyna na nią działać, Polly jest przerażona, że matka wraca do dawnych nawyków, zwłaszcza że wszczyna pijacką awanturę. Obrażeni przyjaciele wychodzą, przyjęcie kończy się klęską. Sfrustrowana Evelyn dzwoni do Lou.

Następnego dnia Polly i Toby czekają na Evelyn, która znikła na całą noc. Gdy wreszcie pojawia się w domu, próbuje ukryć, że ma podbite oko. To oczywiście sprawka Lou Tannera. Najbardziej boi się reakcji córki, wie, że ją zawiodła. Ona jednak zachowuje się wspaniale. Mówi: „Od jutra gniewam się na ciebie.

Ale dzisiaj jestem po prostu szczęśliwa, że mam cię znowu”. Jednak Evelyn twierdzi, że ma zły wpływ na córkę, że ją wykorzystuje, a nawet, być może, pociągnie za sobą na dno. Nakłania ją, by się wyprowadziła, wręcz zmusza do tego. Po jej wyjściu wyjmując z kieszeni futra butelkę wódki i zaczyna pić. Jest bliska załamania, nie reaguje na dzwonek i krzyki dobijającego się do drzwi Jimmy’ego. On grozi, że je wyważy, więc Evelyn w końcu wpuszcza przyjaciela do środka. Zdruzgotany jej stanem, kładzie ją do łóżka i zapowiada, że wróci za godzinę. Chwilę później wraca Polly pod pretekstem, że nie zabrała portmonetki. Tak naprawdę doszła do wniosku, że jeśli opuści matkę i nie zmusi jej, by wzięła się w garść, nikt tego nie dokona. Tacy przyjaciele jak Jimmy zrobią wszystko, by była szczęśliwa – należą jej nawet drinka. Polly postanawia być stanowcza i przyjąć rolę osoby dorosłej w tej rodzinie. Zmusza Evelyn, by się ubrała, umalowała – są przecież umówione z ojcem. Przed wyjściem słyszy od matki: „Kiedy dorosnę, chciałabym być taka jak ty”.

EDWARD FRANKLIN ALBEE

1928–2016

Urodził się w Waszyngtonie. Kiedy miał dwa tygodnie, adoptowało go bogate małżeństwo Frances i Reed Albee. Reed był współwłaścicielem sieci teatrów wodewilowych w USA i producentem przedstawień – Edward od dzieciństwa miał więc kontakt z teatrem. Mimo to droga pisarza do sukcesu nie była ani krótka, ani łatwa, podobnie zresztą jak jego angielskich kolegów z tego samego pokolenia, Johna Osborne’a i Harolda Pintera. Próbował – bez powodzenia – swoich sił w poezji i prozie, aż wreszcie Thornton Wilder zachęcił go do pisania dla teatru. „Powiedział, że powinienem pisać sztuki. Być może chciał po prostu, żebym przestał pisać wiersze” – wspomina Albee.

Pierwszą jednoaktówkę ukończył w dniu swych trzydziestych urodzin. *Opowiadanie o zoo* szybko zdobyło rozgłos w Ameryce i Europie. Lapidarną, wieloplanową sztukę o młodych nieprzystosowanych do obowiązujących norm społecznych odczytano jako nowoczesną tragedię. Pesymistyczną wizję świata łagodził groteskowy i makabryczny humor.

Kolejne jednoaktówki pisarza: *Śmierć Bessie Smith* (1960), *Piaskownica* (1960), *Amerykański ideał* (1961) nie odniosły wielkiego sukcesu. Światową sensacją stała się dopiero pierwsza pełnospektaklowa sztuka Albeego *Kto się*

boi Virginii Woolf? (1962). Przede wszystkim wzbudziła zażarte dyskusje – jedni uznali ją za „niesmaczny żart z nas wszystkich”, inni nazwali złym teatrem i złą literaturą, jeszcze inni stawiali ją wyżej „od wszystkiego, co do dziś dała nam awangarda”.

Sztuka rozgrywa się w latach sześćdziesiątych. To studium rozpadu związków międzyludzkich, nienawiści między kobietą a mężczyzną, walki płci i studium instytucji małżeństwa stanowiącego apogeum tej walki. Do takiej interpretacji skłaniają wyraźne i zamierzone podobieństwa z arcydziełem tej tematyki – *Tańcem śmierci*. Podobnie jak u Strindberga, u Albeego wyczuwa się podskórny nurt egzystencjalnego dramatu – o wiecznej samotności człowieka, a zarazem jego potrzebie posiadania bliskiej istoty, potrzebie, za którą warto zapłacić każdą cenę – udręczenia, śmieszności, pogardy. W niektórych teatrach *Kto się boi Virginii Woolf?* grano w męskiej obsadzie, co miało podkreślać uniwersalność utworu.

Tytuł sztuki ma wiele odniesień. W angielskim brzmieniu jest on ironiczną trawestacją dziecięcej piosenki z filmu Walta Disneya o złym wilku ze stanu Virginia. Trzy świnki śpiewały tam: „Who’s Afraid of the Big Bad Woolf?”. Przywodzi też skojarzenie z pisarką pierwszej połowy XX wieku Virginią Woolf, autorką przejmujących analiz relacji międzyludzkich.

Kolejne sztuki Albeego to *Mała Alicja* (1964), *Pejzaż morski* (1975), *Trzy wysokie kobiety* (1990). Pisarz jest też autorem adaptacji scenicznych: *Ballady o smutnej knajpie* (1963) według powieści Carson McCullers, *Wszystkiego w ogrodzie* (1967) według sztuki Gilesa Coopera, *Malcolma* według powieści Jamesa Purdy’ego (1966).

Filmem *Kto się boi Virginii Woolf?* debiutował w 1966 roku Mike Nichols (reżyser słynnego *Absolwenta*), główne role zagrali w nim Elizabeth Taylor i Richard Burton. Wyróżniono go pięcioma Oscarami (także za główną rolę kobiecą).

Wybrana bibliografia:

Edward Albee *Opowiadanie o zoo*, „Dialog” nr 9/1962. *Amerykański ideał*, „Dialog” nr 3/1964. *Kto się boi Wirginii Woolf?*, przeł. Krystyna Jurasz-Dąbmska, [w:] *Współczesny dramat amerykański*, t. III, PIW, Warszawa 1967. *Trzy wysokie kobiety*, przeł. Małgorzata Semil, „Dialog” nr 1/1995.

Don Shewey *Rozmowa z Edwardem Albedem*, „Dialog” nr 7/1992. Adam Janiszewski *Absurd? Tak, ale jaki? Idea absurdu w dramacie amerykańskim w latach sześćdziesiątych*, „Akcent” nr 1/1994. Irena Przemecka *Dwieście lat dramatu amerykańskiego*, Universitas, Kraków 1996. *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. II, praca zbior., red. Agnieszka Salska, Universitas, Kraków 2003.

KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF?

Who's Afraid of Virginia Woolf?

sztuka w trzech aktach

Przekład: KRYSTYNA JURASZ-DĄMBSKA, Jacek Poniedziałek.

Obsada: 2 role męskie, 2 kobiece.

Premiera: Nowy Jork 1962. Premiera polska: Sopot 1965.

George i Marta wracają późnym wieczorem z uniwersyteckiego wieczorku towarzyskiego. Wypity alkohol daje o sobie znać we wzajemnych docinkach małżeństwa. O położeniu się do łóżek nie ma mowy. Ojciec Marty, wszechwładny szef uczelni, w której George jest wykładowcą w katedrze historii, polecił im nawiązać przyjacielskie stosunki z nowo przyjętym i świetnie się zapowiadającym wykładowcą biologii Nickiem. Jeszcze dzisiaj ma do nich wpaść ze swoją żoną Żabcią. „Tylko pamiętaj, nie wyskakuj z tym numerem o dziecku, zostaw małego w spokoju” – ostrzega George. „Odpieprz się!” – ryczy Marta. Jej okrzyk słyszą wchodzący goście. Trzydziestoletni, układny, zawsze pamiętający o swojej karierze biolog „nie lubi być wpłątany” i z dużym zażenowaniem wysłuchuje wzajemnych ataków gospodarzy na siebie. Dowiaduje się, że Marta jest o kilka lat starsza od męża, który mimo koligacji rodzinnych nie został i nigdy już nie zostanie kierownikiem katedry. Okazał się do niczego, na przykład na przyjęciach rady nadzorczej, kiedy chodziło o zdobycie subwencji. Na domiar złego George atakuje specjalność Nicka. Jako historyk „wie, kiedy mu coś grozi”, i odrazą napawa go świat przyszłości, w którym „wy tak przemienicie nam geny, że wreszcie wszyscy będą zupełnie jednakowi... nie będzie muzyki, malarstwa, ale za to powstanie społeczeństwo złożone z gładkich blondynów, akurat w normach wagi średniej”. Młody biolog bowiem chętnie napomyka o swojej tężyznie fizycznej, widząc, jakie wrażenie robi to na Marcie. „Wymiana łóżek w kołach profesorskich jest bardzo ożywiona” – podjudza go sarkastycznie George. Między parą gospodarzy dochodzi do spięć coraz ostrzejszych i coraz drażliwszych. Intymne szczegóły z przeszłości, bolesne kompleksy wywlekane są coraz bezwzględniej. Przy czym cała ta awantura nie odbywa się zupełnie serio, nosi znamiona przewrotności i zawikłanej gry, gdzie rzeczywiste tajemnice przeplatają się z niespodziewanie wymyślonymi historijkami, snutymi wspólnie jakby dla przyjemności przez oboje małżonków. Ma to pozory generalnej rozprawy między dwojgiem nienawidzących się śmiertelnie ludzi, to znów obraca się w żart, ryzykowny, ale niewinny – i biada postronnemu obserwatorowi, który zechciałby wyciągać z tego niewłaściwe wnioski. Naiwna Żabcia co chwila odzywa się, trafiając kulą w płot, bystry Nick próbuje uchwycić konwencję zabawy i daje się naciągać George’owi na wyznania dotyczące swoich spraw osobistych. Historyk oświadcza mu potem, że chciał zebrać sobie

to i owo przeciw młodemu człowiekowi, bo tacy jak on zabierają się do zawładnięcia światem, co stanowi zagrożenie dla takich jak George humanistów, obdarzonych głębszym poczuciem moralnym.

W rytmie nieustannie pitego alkoholu narasta atmosfera złej szczerości, brutalności, wrogości. Marta drażni męża coraz dotkliwszymi obelgami, wyprowadza go z równowagi nieokreślonymi napomknieniami o ich synu, wreszcie doprowadza go do pasji wywlekaniem – urojonych czy prawdziwych? – tragedii z dzieciństwa. George chwyta ją za gardło, po krótkiej walce, ostatecznie ośmieszony i pokonany przez Nicka, wije się na podłodze. Ale szybko oświadcza spokojnie: „To była pierwsza gra. Nazywała się: „Upokorzyć pana domu”... co będziemy robić dalej? Zabawimy się trochę w «Dosolić gościom»?”. Powoli, z prawdziwą maestrią psychologiczną, rozkoszując się stopniowaniem efektów, pan domu snuje historię młodego małżeństwa. Córka „sługi bożego”, szarlatana, który dorobił się na ludzkich maniach religijnych i łatwowierności, zakochała się w początkującym uczniem. Narzeczony dał się nabrać na urojoną ciężę; panna młoda „napęczyła, a potem skłęsa”. Prerażona Żabcia słucha sekretów własnego życia, spazmuje, dostaje ataku histerycznych wymiotów, wreszcie zasypia na chłodnej posadzce łazienki.

Teraz George precyzyjnie rozegra reżyserowany przez siebie następny akt małżeńskiej nienawiści. Rozczarowana niespełnieniem swoich ambitnych planów życiowych Marta nazwała go „zerem, mołem książkowym, z którego nikt nigdy nie będzie dumny. Nie mogę tego wytrzymać” – woła George. „Możesz. Po toś się ze mną ożenił” – odpowiada Marta, która przed dwudziestu laty wyszła za mąż z miłości. Obecnie ogłaszają między sobą „wojnę totalną”. George, grając na rozdrażnieniu żony oraz na świeżej urazie Nicka, popycha tych dwoje ku sobie. Kiedy oni znikają w sypialni, zabiera się do swojej lektury.

Intymne spotkanie z córką prezydenta uniwersytetu kończy się dla Nicka gorzkim rozczarowaniem. Marta użyła go do perwersyjnej zabawy miłosnej, by potem wyśmiać i oświadczyć, że jedynym mężczyzną interesującym ją naprawdę jest mąż, „który jest dla niej dobry, a ona go poniża, rozumie ją, a ona go odpycha, który uczy się reguł i prawideł gry tak szybko, jak szybko ona potrafi je zmieniać, który potrafi ją uszczęśliwić, a ona nie chce być szczęśliwa, choć tak bardzo tego pragnie”. W tę martwą, zapijaczoną noc Marta „postanowiła przeciągnąć strunę, złamać kręgosłup tego człowieka albo odepchnąć go na zawsze”. Nie doceniła jednak męża. Solidarnie z nią bawi się on upokorzeniem młodego człowieka, który nie umiał zdecydować się na wybranie między rolą lokaja a rolą ogiera. Ale zaraz potem następuje jeszcze jedna gra: „Dobrać się do pani domu”. To, że jest „rozpieszczona, samolubna, uparta, wyuzdana i rozpita” – to wszystko

drobiazgi. Głównym uderzeniem będzie gra: „Zajmijmy się dzieckiem”. Marta ośmieliła się wbrew mężowi, błazeńsko, poruszyć przed obcymi ten temat, który stanowił może ukrytą, prawdziwą tragedię, a może jest snutą we dwoje fantazją, ostatnim ludzkim, wspólnym węzłem. Jeszcze jedno idiotyczne wtrącenie się kompletnie pijanej Żabci nasunęło George’owi pomysł. „Tym razem to gra na śmierć i życie, zbierz się w kupę” – mówi, uderzając Martę. Komunikuje, że gdy ona była z Nickiem na górze, przyszła depesza o zgonie syna. „Nie możesz tego robić. Nie możesz sam decydować” – krzyczy Marta ze wściekłością i rozpaczą. „Dzieci, do domu i spać. Już na was późno” – mówi miękko George, wypychając Nicka i Żabcię. Po długim milczeniu zwraca się do żony: „Teraz będzie lepiej”. Marta: „Tylko... my dwoje? Nie wiem... ale może moglibyśmy...”. George: „Nie. Marto”. Kładzie łagodnie rękę na jej ramieniu i bardzo cicho nuci coś, co przypomina dziecienną piosenkę: „Kto się boi Wirginii Wolf / Wirginii Wolf / Wirginii Wolf?”. „Ja... George... ja się boję...” – brzmią końcowe słowa Marty.

JOHN JAMES OSBORNE

1929–1994

Premiera sztuki *Look Back in Anger* (*Miłość i gniew*) mało znanego aktora Osborne’a w londyńskim teatrze Royal Court 8 maja 1956 roku stała się nie tylko wielkim wydarzeniem, ale i prawdziwym szokiem. Po latach panowania podniosłego dramatu poetyckiego i eleganckich komedii salonowych zjawiał się pisarz, który ostro i bezpośrednio atakował drażliwe dylematy życia. „Zadaniem dramaturga jest budzić w ludziach świadomość” – oświadczył Osborne. Określenie „młody, gniewny, człowiek”, jakiego użył sekretarz literacki teatru w stosunku do autora, stało się szybko synonimem całej grupy pisarzy, a potem całej generacji. Twórczość Osborne’a zapoczątkowała w Anglii ożywiony ruch dramatopisarski młodego pokolenia nonkonformistycznych autorów, których określa się mianem „wściekłych” lub „młodych gniewnych” (*angry young men*). Z licznych pisarzy tego kręgu najczęściej wymienia się także Shelagh Delaney, Alana Sillitoe i Arnolda Weskera.

„Sztuka Osborne’a zapoczątkowała nowy dramat społecznego protestu i krytyki (...) pozwoliła określić się pewnej grupie pokoleniowej, przemówiła autentyzmem postaci, sytuacji, problemów. (...) Młodzież ta – zbuntowana przeciw «imperialnym» ideałom i ich wciąż obowiązującym przeżytkom – była z natury

lewicująca i anarchizująca, przeciwna wszelkiej tyranii – od tyranii «dobrego smaku» mieszczańskiego po tyranie nuklearnego straszaka i tych, którzy nim dysponują” – pisał Bolesław Taborski. Wrażenie, jakie wywołała *Miłość i gniew*, potęgował również język: operujący dialogiem życia codziennego, celnym i wyrazistym, a przy tym tak dynamicznie i oryginalnie podanym, że nabierał znamion nowoczesnego języka poetyckiego. Przedstawienie w Royal Court Theater wyreżyserował Tony Richardson. Aktorzy grali bardziej naturalnie niż dotychczas, trochę jak na planie filmowym, a na scenie zamiast pięknego mieszczańskiego salonu oglądaliśmy mieszkanie na poddaszu ze starym fotelem i deską do prasowania. Z tego powodu kolejne przedstawienia tego nurtu nazwano „realizmem zlewu kuchennego”.

Następna głośna premiera Osborne’a *Music-hall* (1957), również wyreżyserowana przez Richardsona, odniosła sukces przede wszystkim dzięki kreacji Laurence’a Oliviera, który w teatrze, a potem w filmie grał bohatera utworu – gasnącego śpiewaka estradowego. Historię upadku jego rodziny odczytywano jako aluzję do perypetii Anglii w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat.

W sumie Osborne napisał kilkanaście sztuk teatralnych, telewizyjnych i scenariuszy filmowych, a także adaptację sceniczną *Portretu Doriana Graya Wilde’a*. Ważne miejsce wśród nich zajmuje *Nie do obrony* (1964), gdzie raz jeszcze wraca motyw nieprzystosowania człowieka do współczesnej cywilizacji i norm życia społecznego, również w sferze przeżyć erotycznych. Ów motyw został pokazany na dramatycznym i typowym przypadku dojrzałego mężczyzny – czterdziestolatka. Prawdziwe wydaje się spostrzeżenie Bolesława Taborskiego, że pokazany tu wstrząsający upadek człowieka nie przynębia, przeciwnie – ze sztuki tej wynosi się coś w rodzaju tragicznego oczyszczenia.

Ostatnią sztuką Osborne’a było *Déjà vu* (1991), sequel *Miłości i gniewu*.

„Młodzi wściekli” wkroczyli też do kina, kiedy reżyser Tony Richardson, współautor teatralnego sukcesu *Miłości i gniewu*, przeniósł ją na ekran (1958). Oprócz sztandarowej sztuki Osborne’a sfilmował także *Smak miodu* Shelagh Delaney (1961) oraz *Samotność długodystansowca* według opowiadania Alana Sillitoe (1962).

MIŁOŚĆ I GNIEW

Look Back in Anger

Przekład: Wacława Komarnicka, Krystyna Tarnowska.

Obsada: 4 role męskie, 1 kobieca.

Premiera: Londyn 1956. Premiera polska: Warszawa 1957.

Jest wczesny kwietniowy niedzielny wieczór. W jednopokojowym mieszkaniu Porterów znajdują się trzy osoby: Jimmy, jego żona Alison i mieszkający po sąsiedzku przyjaciel Cliff. Jimmy jest znudzony, sfrustrowany, zabija czas, dogryzając żonie i kpiąc z informacji wyczytanych w gazecie. Dręczy go chandra, mówi: „Nikt o niczym nie myśli, nikogo nic nie obchodzi. Żadnej wiary. Żadnej wiary, żadnych przekonań, żadnego entuzjazmu. Ot – jeszcze jeden wieczór niedzielny”. Z rozrzewnieniem wspomina dawną kochankę, starszą o dziesięć lat Madeline, z którą „nawet jazda na górnej platformie autobusu była jak wyprawa z Ulissesem”. Alison nie reaguje na prowokacje ze strony męża, spokojnie prasuje spodnie Cliffa. Przyjaciel próbuje rozbawić Jimmiego, prosi go do tańca, a gdy zaczynają się szamotać, Alison interweniuje i w rezultacie parzy sobie rękę żelazkiem. Cliff opatrzuje jej ranę – gdy zostają sami, dziewczyna wyznaje mu, że po czterech latach małżeństwa zaszła w ciążę. Jest zmartwiona, że wydarzyło się to wówczas, gdy w jej małżeństwie źle się dzieje.

Do Alison dzwoni dawna przyjaciółka Helena i zapowiada się z wizytą. Jimmi jej nienawidzi, więc wiadomość wywołuje u niego nową falę złości. Wychodzi też na jaw, że jedną z przyczyn jego frustracji jest konflikt między nim a rodziną Alison – ludźmi pochodzącymi z wyższych warstw społecznych, przez których czuje się upokarzany. Uważa ich, a wraz z nimi żonę, za bezduszných. Nieświadom swego okrucieństwa, mówi: „Żeby spotkało cię coś tak naprawdę złego i wyrwało wreszcie z tego twojego pięknego snu”. Czyś takim byłaby według niego na przykład śmierć dziecka...

Alison zwierza się przyjaciółce ze swoich problemów. Po kolejnej awanturze Helena decyduje się wysłać depeszę do jej ojca. Uważa, że powinien zabrać córkę do domu. Kiedy nadchodzi wiadomość, że matka najbliższego przyjaciela Jimmiego, kobieta, która bardzo mu w życiu pomogła, ciężko zachorowała, on natychmiast chce do niej jechać. Bardzo mu zależy, żeby Alison pojechała wraz z nim, ale ona odmawia.

Pułkownik przyjeżdża po córkę. Wyznaje, że czuje się winny jej małżeńskim niepowodzeniom. On i matka Alison próbowali przed ślubem zniechęcić ją do narzeczonego, zatrudnili nawet agencję detektywistyczną, by go skompromitować. Pułkownik nie dziwi się więc, że Jimmi ich nienawidzi, wręcz przyznaje mu rację. Alison jednak opuszcza męża, nawet nie zostawiając mu wiadomości. Kiedy

Jimmi wraca do domu, zastaje w nim tylko Helenę. Wydaje się obojętny na to, co się stało, również na wiadomość o dziecku. „A ty myślisz, że ja powinienem popaść w ekstazę tylko dlatego, że ta okrutna, głupia dziewczyna będzie miała dziecko!” – drwi.

W mieszkaniu Porterów życie wraca do normy, tyle że miejsce Alison zajmuje Helena. Wyznaje Jimmiemu miłość, myślą o tym, by zacząć wszystko od nowa. Niespodziewanie w drzwiach staje Alison. Sama nie wie, co ją sprowadziło z powrotem do domu – histeria czy chorobliwa ciekawość. Nie zamierza walczyć o swoje prawa, choć bardzo potrzebuje teraz męża – straciła ich dziecko. „Jestem wreszcie złamana! Płaszczę się! Pełzam!” – mówi do niego. Helena usuwa się, nie chce być przyczyną niczyjego cierpienia. Dla Alison i Jimmiego jest jeszcze szansa, nieszczęście sprawia, że czują się sobie bliscy jak nigdy przedtem.

NIE DO OBRONY

Inadmissible Evidence

sztuka w dwóch aktach

Przekład: Kazimierz Piotrowski.

Obsada: 3 role męskie, 5 kobiecych (troje spośród aktorów występuje w paru rolach).

Premiera: Londyn 1964. Premiera polska: Toruń 1966.

Akt oskarżenia, czytany przez sekretarza w obecności sędziego, zarzuca podsądnemu deprawację i czyny aspołeczne. Jest nim trzydziestodwuletni Bill Maitland, właściciel wziętego biura porad prawnych. Chce bronić się sam, lecz „za dużo wczoraj wypił” i jego nieskładna mowa pełna jest ogólnych dygresji, osobistych napomknień, poczucia winy. Przyznaje, że zawsze był miernotą, korzystał z cudzej pracy, miał chwiejne usposobienie i nie potrafił odróżnić przyjaciela od wroga. Prawdę powiedziawszy, nie miał przyjaciół, a choć miał wiele kobiet, zadawał im więcej bólu, niż sprawiał przyjemności. Nie doszedł w życiu tam, gdzie zamierzał, i nie jest już w stanie zacząć od początku. Bill jęczy, z bólem przechodzi proces powrotu do świadomości – ze snu, którego był więźniem podczas tej sceny.

Sen powoli ustępuje i wraca sceneria adwokackiego biura. „Sekretarz” staje się znowu nielubianym przez szefa współpracownikiem, początkującym adwokatem Jonesem. „Sędzia” przybiera postać starego prawnika Hudsona, na którym spoczywa ciężar wszystkich ważniejszych spraw prowadzonych przez kancelarię Maitlanda.

Nie ustępuje tylko złe samopoczucie po przepitej nocy i gorzka świadomość wyobcowania. Żaden taksówkarz nie zatrzymał się na sygnały Billa, dozorca

odwrócił się do niego plecami. Bill nie lubi świata i świat nie lubi jego. Nie potrafi żyć bez kobiet, ma żonę, kochankę Lizę, poza tym romansuje z każdą pracownicą swojego biura, ale wszystkie miłości i przygody kończą się uczuciową porażką. Shirley, była kochanka, postanowiła odejść z kancelarii, nie może już znieść widoku szefa. Maitlanda drażni cały sposób życia, wyprowadza go z równowagi zapobiegliwość i płaskość powszedniego bytowania, nienawidzi młodzieży, dla której jest „natrętnym, nieciekawym człowiekiem starej daty”, kobiety traktuje bezceremonialnie i upokarza je. „Z nikim nie trzyma i nie wie, gdzie jest jego miejsce”. Ale zarazem męczy się i spala, przerażeniem przejmuje go myśl o pustce, którą niesie ze sobą każde rozstanie. Za wszelką cenę usiłuje więc zatrzymać Shirley, a gdy mu się to nie udaje, natychmiast nawiązuje romans z rozpoczynającą pracę telefonistką Joy. Hudsonowi proponuje awans na wspólnika, stara się być grzeczny dla Jonesa, choć ten straszliwie go irytuje. Nawet najbliższy weekend staje się dla Billa problemem nie do rozplątania. Dawno obiecał ten wyjazd swojej przyjaciółce Lizie, której naprawdę potrzebuje i z którą łączą go silne więzy; równocześnie żona wywiera presję, by zjawił się w tym samym czasie na urodzinach ich córki Jane, kochanej toksyczną miłością przez ojca.

Prawnik musi przyjąć korowód klientek w sprawach rozwodowych. Pani Gansey nie może wytrzymać sytuacji, w której znajomi lubią ją i szanują, a coraz gorzej traktują jej męża. Pani Tonks cierpi z powodu nadmiernej pobudliwości erotycznej małżonka. Pani Anderson (wszystkie klientki gra ta sama aktorka) skarży się na sceny zazdrości. Kolejny interesant, młody homoseksualista Maples, ma kłopoty z policją, gdyż jego tryb życia nie mieści się w ogólnie przyjętych normach.

Bill z ogromną trudnością stara się skupić nad tymi sprawami. Wszystkie kojarzą mu się z jego własnym życiem, podobnie skomplikowanym i beznadziejnym; wszystkie wydają się nie do rozwiązania nawet przy zastosowaniu chwytów niedozwolonych, za które pewnie odpowiedzialby przed korporacją prawniczą. Mężczyzna jest bezradny. Traci klientów. Hudson angażuje się do innego, poważniejszego biura, Jones też przebąkuje o odejściu, Joy po jednej nieudanej nocy ma dosyć wymagającego szefa. Z żoną Bill nie umie już nawiązać kontaktu. Córka wysłuchuje natarczywego monologu ojca, który jest świadom zwycięskiego uroku młodości, lecz atakuje z furii ospałość i senność młodego pokolenia – gardzącego ambicjami i butnego zarazem. Jane wychodzi bez słowa. Rozmowa z Lizą, „jedyną, ostatnią ostoją”, także nie daje rezultatu. „Zawsze możesz zadzwonić do mnie” – kończy Liza. „Ale nie będzie cię w domu” – stwierdza Bill. Wie, że kiedy znajdziemy się w trudnej sytuacji, wszyscy po kolei nas opuszczają, „prawda staje się nieuchwytna, na niczym nie możemy się oprzeć i byłoby rzeczą nieludzką,

gdyby spodziewano się po nas, że potrafimy rzetelnie zdać sprawę z własnych czynów”.

Bill zostaje sam na scenie. Wstaje i przechodzi na ławę oskarżonych.

HAROLD PINTER

1930–2008

Dramatopisarz, prozaik, reżyser teatralny i scenarzysta, uznawany – obok Becketta i Ionesco – za przedstawiciela teatru absurdu. „Za odkrywanie przepaści pod codzienną gadaniną i wymuszanie wejścia do zamkniętych przestrzeni ucisku” w 2005 roku przyznano mu literacką Nagrodę Nobla.

Urodził się w Londynie, w rodzinie żydowskich imigrantów z Europy. Podczas drugiej wojny światowej trzykrotnie ewakuowano go ze stolicy królestwa. „Sytuacja bycia bombardowanym nigdy mnie nie opuściła” – wspominał później. W 1949 odmówił pójścia do wojska, za co ukarano go grzywną.

Ukończył londyńską Central School of Speech and Drama. Następnie przez dziesięć lat występował jako aktor w Irlandii i na angielskiej prowincji, używając pseudonimu David Baron. W 1950 pod nazwiskiem Harold Pinta wydał tom wierszy *Poetry*, ale nie odniósł sukcesu. Bez echa przeszła też premiera jego pierwszej sztuki, jednoaktówki *Pokój*, wystawionej przez studentów Uniwersytetu w Bristolu w 1957. W następnym roku na londyńskim West Endzie po paru przedstawieniach padły *Urodziny Stanleya* (sukces odniosła dopiero kolejna premiera, przygotowana kilka lat później).

Zła passa odmieniła się na początku lat sześćdziesiątych. Sztuki Pintera, dotychczas lekceważone, zaczęły jedna po drugiej zdobywać coraz większe uznanie i wiele nagród, najpierw w Anglii, potem także w innych krajach – od Islandii po Japonię.

Twórczość dramatopisarza przykuwa uwagę sugestywnością sceniczną i niezwykłą atmosferą. „W sztuce nie ma wyrazistej różnicy między tym co rzeczywiste i nierzeczywiste, między prawdą i fałszem. Nic nie musi być koniecznie prawdziwe albo fałszywe, może być jednym i drugim” – pisał Pinter. Akcja, wysnuwana zawsze z jakiegoś konkretnego, prawdopodobnego zdarzenia, przechodzi następnie w dziwną, przerażającą rzeczywistość przypominającą koszmary senne. Sztuki rozgrywają się z reguły w ciasnych, zagrożonych pomieszczeniach; zamknięci, jak gdyby uwięzieni w nich ludzie zadręczają się wzajemnie inspirowani z zewnątrz przez nieznane siły.

Jednym z najistotniejszych atutów sztuk Pintera jest dialog; na pozór jak najbardziej zwyczajny, wręcz naturalistyczny, podobny do magnetofonowego zapisu nieskładnej mowy codziennej o wszystkim i o niczym. Finezyjny artyzm tego dialogu sprawia, że niekształtna magma słowna nabiera rytmów, znaczeń i nadznaczeń, kontrapunktuje ukryte sensy, sugeruje niesamowitość i grozę. Nie bez powodu jego sztuki nazwano *comedy of menace* (komedie zagrożenia), trawestując w ten sposób określenie *comedy of manners* używane w odniesieniu do angielskiej komedii salonowej.

Mimo wielkiego sukcesu, jaki odniósł Pinter, zdarzały się też opinie, że jest on pisarzem mało oryginalnym, jedynie zręcznie „komercjalizującym” zdobycze dramaturgii awangardowej. Jeśli nawet, to obsesjom Kafki, relatywizmowi Pirandella, Beckettowskiej aurze dziwności i wynalazkom dialogowym Ionesco Pinter nadaje nową jakość. W jego sztukach znajdziemy wieloznacznych, tajemniczych bohaterów, mocne konflikty, ironiczne traktowanie rzeczywistości, a dozowanie napięcia nie ustępuje filmowym osiągnięciom Hitchcocka. „Pinterlandia to kraj wielu pytań bez odpowiedzi – uważa profesor Bolesław Taborski, tłumacz i krytyk. – Jej twórca, jak wiemy z jego własnych wypowiedzi, nie ma gotowych formuł i wedle takich nie pisze. Wieloznaczność jest dla niego czymś naturalnym. Na pytanie, co jego sztuki znaczą, co chce wyrazić przez taką czy inną sytuację lub postać, Pinter konsekwentnie odpowiadał, że nie wie”.

Poza *Urodzinami Stanleya* sukces odniosły między innymi *Samoobsługa* (1957), *Dozorca* (1959), *Powrót do domu* (1964), *Krajobraz* (1967), *Dawne czasy* (1970), *No Man's Land* (1975), *Zdrada* (1978).

Pinter często zabierał głos w sprawach dotyczących polityki, a jego opinie bywały kontrowersyjne. Protestował przeciwko obaleniu prezydenta Chile Salvadora Allende (1973), krytykował rządy Margaret Thatcher i Ronalda Reagana. Był przeciwny interwencji NATO w Kosowie w 1999, procesowi Slobodana Miloševicia, obecności Amerykanów w Afganistanie i Iraku.

W latach osiemdziesiątych w twórczości Pintera pojawiają się wyraźniejsze nawiązania do polityki oraz kwestii obrony praw człowieka. Tak jest w jednoaktówkach: *Strzemiennego* (1984), *Górskim języku* (1988), z aluzjami do prześladowania Kurdów w Turcji, i w *Przyjęciu* (1991). Dramat *Z prochu powstałeś* (1996) Bolesław Taborski nazwał poetyckim hołdem dla ofiar Holokaustu, a Michael Billington, biograf Pintera, dodał: „Wydaje się, że jesteśmy w angielskim hrabstwie, a zarazem w Auschwitz, Bośni czy jednym z wielu innych miejsc, gdzie okrucieństwa popełniane przez ludzi były, lub jeszcze są – częścią krajobrazu” (*The Life and Work of Harold Pinter*).

Sukcesom teatralnym Pintera towarzyszyły sukcesy w kinie. Jest autorem scenariuszy oryginalnych oraz adaptacji filmowych. *Służącego* (1963), *Wypadek*

(1967) i *Posłańca* (1970) wyreżyserował Joseph Losey, *Kochanicę Francuza* według Fowlesa (1981) – Karel Reisz, a *Proces* według Kafki (1992) – David Hughes Jones.

W roku 1996 Pinter odmówił przyjęcia tytułu szlacheckiego.

Dramaty Pintera w Polsce nie są dziś często wystawiane. Szczyt popularności pisarza przypadł na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte ubiegłego wieku. Jego sztuki reżyserowali między innymi Erwin Axer, Gustaw Holoubek, Jan Kreczmar i Aleksander Bardini.

Wybrana bibliografia:

Harold Pinter, sztuki publikowane w „Dialogu” – między innymi *Urodziny Stanleya*, nr 10/1960; *Samooobsługa*, nr 3/1961; *Dozorca*, nr 2/1963; *Powrót do domu*, nr 12/1965; *Dawne czasy*, nr 2/1972; *Światło księżycy*, nr 12/1993; *Z prochu powstałeś*, nr 12/1996.

Dramat, t. I: *Komedie zagrożenia*, t. II: *Uwikłania rodzinne*, t. III: *W imię praw człowieka*, przeł. Marek Kędzierski, Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński, Piotr Sobolczyk, Bolesław Taborski, Adam Tarn, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówek 2006.

Mel Gussow *Nawet stary Sofokles nie wiedział, co zdarzy się za chwilę*, przeł. Zbigniew Możejko (fragmenty wywiadów z książki *Conversations with Pinter*), „Dialog” nr 9/1995. Tomasz Fiałkowski *Harold Pinter. Wolność w pisaniu*, „Tygodnik Powszechny” nr 43/2005.

<http://kultura.dziennik.pl/artykuly/84844,piekielnie-trudny-pesymista.html> (Jacek Wakar)

<http://www.haroldpinter.org>

DOZORCA

The Caretaker

sztuka w trzech aktach

Przekład: Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński.

Obsada: 3 role męskie.

Premiera: Londyn 1961. Premiera polska: Białystok 1965.

Kiedy kurtyna się odsłania, na łóżku siedzi Mick, trzydziestoletni mężczyzna w skórzanej kurtce, i patrzy przed siebie wzrokiem bez wyrazu. Pokój, w którym się znajduje, jest graciarnią zapełnioną takimi przedmiotami jak wymontowany zlew kuchenny, sterta desek, posążek Buddy, stosy gazet, jakieś maszyny i maszynki. Kiedy na schodach odzywają się stłumione głosy, Mick cichaczem wychodzi, ostrożnie zamykając za sobą drzwi.

Mieszkaniec pokoju, Aston, przyprowadza włóczęgę Daviesa. Przed chwilą obronił go przed pobiciem w kawiarence. Gospodarz oferuje gościowi łóżko pod oknem i dłuższy pobyt u siebie. Davies początkowo raczej powściągliwie i ceremonialnie przyjmuje liczne grzeczności, mówi o swojej godności płynącej z podeszłego wieku i bogatych doświadczeń. Zwierza się, że ma zamiar wyruszyć do Sidcup, do kumpla, u którego przechowuje swoje dokumenty. Nie był tam od kilkunastu lat i nie pamięta adresu, ale musi tam trafić, gdyż bez papierów leży. Tłumaczy cierpliwie: „Widzi pan, to nazwisko, które teraz noszę, nie jest moje prawdziwe. Prawdziwego nie używam, rozumie pan. Jest całkiem inne. A to, którego używam, nie jest prawdziwe. Przybrane”. Jednak niezwłocznemu wybraniu się do Sidcup przeszkadza wiele okoliczności: brak odpowiednich butów, niesprzyjająca pogoda...

Aston słucha nieskładnych opowieści i cwaniackich przechwałek starego. Sam zajmuje się dłubaniem przy uszkodzonych motorkach czy kontaktach. Lubi majsterkować, pociągają go skomplikowane przyrządy i przedmioty, skupuje je więc i znosi do pokoju. Kiedy rankiem Davies zostaje sam w bezładnym królestwie nagromadzonych rzeczy, skradając się, wchodzi Mick. Nieoczekiwanie terroryzuje przerażonego włóczęgę – jest na przemian brutalny i uprzedzająco grzeczny. W atmosferze przesyconej dwuznacznością osacza przybysza pytaniami niczym śledczy, a potem w wyszukanie pretensjonalnym stylu proponuje mu wynajęcie całej posesji i kończy prośbą o informację: „W którym banku ma pan konto?”. Mick przedstawia się jako młodszy brat Astona, człowiek interesów, właściciel tego domu.

Aston wraca, dźwigając torbę włóczęgi pozostawioną wczoraj w feralnej kawiarence. Podaje torbę Daviesowi. Mick ją chwyta. Davies sięga po nią. Aston odbiera torbę i daje ją Daviesowi. Mick ją łapie. Pauza. Aston odbiera mu torbę, daje Daviesowi, Mick ją wydziera. Davies chce ją zatrzymać, Aston mu ją odbiera. Pauza. Mick patrzy na Astona. Davies odchodzi z torbą. Upuszcza ją. Pauza.

To zresztą nie jest stara torba Daviesa. Aston sprawił mu nową, do której wrzucił trochę nowych ubrań. Stary lubi wybrzydzać: nie odpowiada mu koszula w kratkę, wołałby taką w paski. Łaskawie aprobeuje bonżurkę: „Tego bym nie odmówił”. Butów odmawia, gdyż mają zbyt spiczaste czuby. Aston w cztery oczy proponuje gościowi stanowisko dozorca. W długim monologu mówionym jakby do siebie starszy brat opowiada o swoich przeżyciach. Warkot odkurzacza włączanego niespodziewanie w ciemności przez Micka przyprawia Daviesa o paroksyzm strachu – doprowadzony do ostateczności jest gotów bronić się nożem, ale młody człowiek natychmiast przeprasza go uprzejmie; jako przyjacielowi Astona skarży się w zaufaniu na nieproduktywność brata. On także występuje z propozycją – posada dozorca jest do objęcia.

Po dwóch tygodniach Davies i Mick omawiają w najlepsze rozległe plany. Właściciel chce przerobić mieszkanie na apartament, projektuje różnobarwne okładziny, podłogę z korkowych płytek, funkcjonalne światło, ciemnolazurowy dywan. „To byłby pałac! – zachwyca się Davis. – „A kto by w nim mieszkał?” Mick: „Ja. Mój brat i ja”. „A co ze mną?” – pyta Davies, lecz nie otrzymuje odpowiedzi.

Kandydat na dozorcę jest zachwycony młodszym bratem i poważnie zniechęcony do starszego – milczka, który wymawia gościowi, że w nocy wydaje jakieś odgłosy. Davies bywa ogromnie wrażliwy na swoim punkcie. Pewny poparcia Micka, atakuje swojego dobroczyńcę: „Ma pan kuku na muniu. Ja nigdy nie byłem u czubków. Pana raz tam wsadzili, to mogą wsadzić i drugi. Brat ma na pana oko. Znowu mogą przyłożyć tamte szczypce”. Wyprowadzony z równowagi Aston wymawia włóczędże mieszkanie.

Przybysz jednak nie zamierza się poddać. Skarży się Mickowi i sugeruje usunięcie Astona. „Pewnie bym mógł go wyprosić. Bo jestem gospodarzem. Z drugiej strony on jest tu lokatorem.” Danie mu wymówienia wymaga pewnych formalności. „Więc mam tu delikatną kwestię prawną” – cedzi słowa Mick. Po ostatniej rozmowie o przebudowaniu mieszkania uważa Daviesa za dekoratora wnętrz i domaga się od niego inicjatywy w tej mierze. Stropiony stary usiłuje delikatnie sprostować nieporozumienie i przerzucić niezadowolenie gospodarza na „stukniętego” Astona. Mick reaguje gwałtownie: „Nazwałeś pan mojego brata stukniętym? To jednak trochę bezczelne... W gruncie rzeczy jest pan po prostu dzikim zwierzęciem. A żeby postawić kropkę nad «i», śmierdzi pan od dupy do raków”. Na koniec Mick rezygnuje z usług niedoszęłego dozorczy i z planów przebudowy mieszkania.

Zjawia się Aston. Bracia patrzą na siebie i uśmiechają się z daleka. Po wyjściu Micka Davies usiłuje trafić do człowieka, który go przygarnął, obiecuje pilnować mu domu. Ale Aston pozostaje głuchy na wszelkie prośby, postanawia sam zbudować szopę w ogrodzie. Niewysłuchany do końca, pozbawiony oparcia Davies nie widzi przed sobą żadnych możliwości, bełkoce beładnie. Gotów byłby nawet zaaprobować spiczaste buty, może w nich zdołałby dojść, odebrać te swoje papiery...

THOMAS BERNHARD

1931–1989

Najwybitniejszy pisarz austriacki drugiej połowy XX wieku, autor poezji, opowiadań, powieści i sztuk teatralnych. Urodził się w Heerlen (Holandia) jako nieślubne dziecko. „Ojciec mnie spłodził, matka wydała na świat, ale od samego początku nie chcieli mnie mieć, najchętniej wsadziliby mnie zaraz po urodzeniu z powrotem do brzucha. Udawali, że mnie kochają, a w gruncie rzeczy przez całe życie nienawidzili mnie” – napisze Bernhard w *Wymazywaniu*, którego bohater jest alter ego autora.

Kiedy miał rok, zamieszkał z rodzicami matki w Wiedniu; największy wpływ na wychowanie Thomasa miał wtedy dziadek, pisarz Johann Freumbichler. W 1935 przeprowadzili się do Seekirchen koło Salzburga, a następnie do Traunstein. Kiedy miał trzynaście lat, matka oddała go do szkoły z internatem w Saalfeld, w której utrzymywano niemal więzienną dyscyplinę. Bernhard wytrzymał tam prawie trzy lata.

Na życiu pisarza zaważyła nieuleczalna choroba – miał szesnaście lat, gdy rozpoznano u niego gruźlicę; odtąd wiele czasu spędzał w sanatoriach i klinikach w poczuciu ciągłego zagrożenia. „Przygotowywał się na śmierć przez całe życie – pisał Juliusz Kurkiewicz. – Jako dziecko straszył matkę, udając umarłego. Jako osiemnastolatek przeżył własną agonię. Jego płuca nigdy nie zostały wyleczone.”

Pisać zaczął w górskim sanatorium w Grafenhof, gdzie przebywał od 1949 do 1951 roku. Pisanie stało się jego bronią w walce z chorobą: „po prostu nie dało się tak leżeć bez przerwy naprzeciw tej samej góry i nic nie robić (...) albo trzeba zwariować, albo zacząć pisać”.

Pierwsze opowiadanie Bernhard opublikował w 1950 roku. Wkrótce został sprawozdawcą sądowym w salzburskim „Demokratisches Volksblatt”, ale jego reportaże były częściej wariacjami na temat faktów niż wierną relacją. Pisał również teksty o tematyce kulturalnej.

W latach 1953–1957 Bernhard studiował dramaturgię i reżyserię w akademii muzycznej Mozarteum w Salzburgu, pobierał też lekcje śpiewu. W 1960 przeniósł się do Wiednia, później do Klagenfurtu, a od 1965 mieszkał w Ohlsdorf.

Wydana przez Bernharda w 1963 roku powieść *Mróz* stała się wydarzeniem literackim, podobnie jak późniejsze tomy jego prozy, między innymi *Kalkwerk* (1970) i *Wymazywanie* (1986). Jest też autorem ponad 20 dramatów (*Aktor Minetti*, *Ignorant i szaleniec*, *Komediant*, *Plac Bohaterów*, *Rodzeństwo*, *Święto Borysa*). Większość z nich miała prapremierę w wiedeńskim Burgtheater,

reżyserował je – aż po *Plac Bohaterów* w 1988 – przyjaciel Bernharda, Claus Peymann. W Polsce głośne były zwłaszcza inscenizacje Krystiana Lupy (między innymi adaptacja powieści *Kalkwerk* i *Wymazywanie* oraz sztuki *Immanuel Kant* i *Na szczytach panuje cisza*).

„Gdyby chcieć najkrócej scharakteryzować twórczość Bernharda, to może należałoby posłużyć się zdaniem Celine’a z *Podróży do kresu nocy*: «Została mi tylko moja nienawiść i mój styl» – pisał Janusz Majcherek. – W istocie bowiem to pisarstwo, wyrosłe ze skrajnych doświadczeń osobistych autora, kontestuje egzystencję jako taką. Bernhard z szyderczym upodobaniem opisuje sytuacje graniczne: chorobę, kalectwo, szaleństwo, i zdawać by się mogło, że nic nie sprawia mu większej satysfakcji niż metodyczne odbieranie sensu wszelkiemu istnieniu. Jest w tym podobny do Becketta, choć w przeciwieństwie do wielkiego Irlandczyka posługuje się gryzącą ironią i perwersyjną nienawiścią do świata i ludzi. Stylistycznie twórczość Bernharda opiera się na obsesyjnych i natrętnych wariacjach jednego tematu. Sam to chyba najlepiej określił w *Święcie Borysa*, swojej pierwszej sztuce teatralnej, pisząc o «powtórzeniach tych samych powtórzeń». Był także Bernhard pisarzem – i w tym przypomina w jakiś sposób Gombrowicza – który, by tak rzec, chorował na swoją ojczyznę. Nienawidził jej, z miłości, rzecz jasna, do tego stopnia, że w testamencie zabronił wszelkich publikacji i wystawień swoich utworów w Austrii przez najbliższe siedemdziesiąt lat (...)”.

Bernhard bezlitośnie szydził z własnego kraju i wybielania jego historii; negował istniejący w nim polityczny i społeczny porządek. Nazywano go często *Nestbeschmutzer*, czyli kalający własne gniazdo. „Czym jest Austria? Duchową i kulturalną kloaką. Kim są Austriacy? Sześć i pół miliona debilów i wariatów, domagających się pełnym głosem reżysera, który nadejdzie i wtrąci ich w przepaść” – mówi jedna z postaci w *Placu Bohaterów*. Sztuka, wystawiona na narodowej scenie w Wiedniu w pięćdziesiątą rocznicę Anschlussu Austrii, musiała wywołać – i wywołała – skandal. Wszak Bernhard pisał o sobie: „Całe moje życie, całe moje istnienie jest niczym innym, jak przemożną potrzebą przeszkadzania i irytowania innych (...) zawsze przerysowuję, wszystko i w każdym calu. Ja w swojej sztuce przerysowywania osiągnąłem niewiarygodne szczyty”.

Śmierć pisarza została ogłoszona, zgodnie z jego wolą, dopiero po pogrzebie.

Wybrana bibliografia:

Thomas Bernhard *Kalkwerk*, przeł. Ernest Dyczek, Marek Feliks Nowak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986. *Dramaty*, t. I: *Święto Borysa*, *Immanuel Kant*, *Przed odejściem w stan spoczynku*, *Naprawiacz świata*, przeł. Grzegorz Matysik, Jacek St. Buras, t. II: *Na szczytach panuje cisza*, *Komendant*, *Rodzeństwo*, *Plac Bohaterów*, przeł. Jacek St. Buras, Grzegorz Matysik, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001–2004.

Wymazywanie. Rozpad, przeł. Sława Lisiecka, W.A.B., Warszawa 2010. *Autobiografie*, przeł. Sława Lisiecka, Czarne, Wołowiec 2011.

Małgorzata Sugiera *Papuga Kanta, czyli Bernhard*, „Dialog” nr 4/1993. Rüdiger Görner *Thomas Bernhard. Ekscytacja nudą*, „Teatr” nr 3/1993. Krystian Lupa „*Kalkwerk*” *Thomasa Bernharda*, „Notatnik Teatralny” nr 7/1993. Marek Kędzierski *Czy ten ptak kala gniazdo, co je kala... (Rzecz o Thomasie Bernhardzie i Witoldzie Gombrowiczu)*, „Dida-skalia” nr 16/1996. Tomasz Mościcki *Ucieczka z domu nienawiści*, „Życie” nr 61/2001. Angelika Kuźniak *Bernhard – wymazywanie siebie*, „Gazeta Wyborcza” (5 IX 2005). Elżbieta Baniewicz *Bernhard – dzieło i życie artysty*, „Twórczość” nr 1/2007. *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleischmann*, przeł. Sława Lisiecka, PIW, Warszawa 2010.

ŚWIĘTO BORYSA

Ein Fest für Boris

Przekład: Barbara L. Surowska i Karol Sauerland.

Obsada: 14 ról męskich, 2 kobiece, epizody.

Premiera: Hamburg 1970. Premiera polska: Warszawa 1976.

Joanna jest pielęgniarką zamożnej starszej kobiety nazywanej Dobrą. Od trzech lat opiekuje się pacjentką, która straciła w wypadku nogi. W katastrofie zginął jej mąż. Samotna i bezradna Dobra ma jednak dość sił i pieniędzy, by dyrygować światem dookoła, rekompensując sobie kalectwo. Na co dzień zajmują ją obsesje przybierające stan chorobliwy. Każe Joannie wykonywać bezsensowne polecenia, zarzuca jej wymaginowane przewinienia, dręczy ją, sama udręczona samotnością i poczuciem klęski. Joanna milczy.

Jednym z kaprysów Dobrej jest zamążpójście. W przytułku wybiera sobie „najbiedniejszego i najbrzydszego” mężczyznę, Borysa. On także nie ma nóg. Borys jest dla Dobrej zabawką, którą może manipulować do woli. Twierdzi, że „On nic nie odczuwa / Jest niczym i nic nie odczuwa / On nic nie wie/ Mój twór”.

Urządza dla niego urodziny, na które zaprasza kaleki z tego samego przytułku. Mężczyźni w różnym wieku wiodą jałowe życie podszyte dojmującym poczuciem rozpacz. Opowiadają Dobrej o swoim zmartwieniu – mimo iż pozostały im tylko korpusy, ich łóżka, a raczej skrzynie, są dużo za krótkie. Ich ulubionym zajęciem jest jedzenie i roztrząsanie sposobów odebrania sobie życia. Między Dobrą a jej gośćmi nie ma dużej różnicy, są tak samo zawieszani między dawnym życiem, gdy byli zdrowi, a śmiercią, która nie jest dla nich ani straszna, ani okrutna. Dlatego gdy w czasie urodzinowego przyjęcia Borys niepostrzeżenie umiera, tylko Joanna wszczyna alarm. Koledzy Borysa w milczeniu wyjeżdżają na swoich wózkach, a Dobra wybucha „strasliwym” śmiechem.

PLAC BOHATERÓW

Heldenplatz

dramat w trzech scenach

Przekład: Grzegorz Matysik.

Obsada: 4 role męskie, 6 ról kobiecych.

Premiera: Wiedeń 1988. Premiera polska: Teatr Telewizji 1998.

Omówienie sztuki drukujemy za Prasową Agencją Telewizyjną:

„Przy Heldenplatz – placu, na którym w 1938 roku, po zagarnięciu Austrii przez Niemcy, przemawiał do tłumów Adolf Hitler – rodzina profesora Schustera mieszkała jeszcze przed wojną. Ryk tysięcy gardeł, koszmarnie głosy z przeszłości żona profesora wciąż słyszy, mimo upływu lat. Po Anschlussie Schusterowie wyjechali do Anglii, w 1958 roku wrócili do Wiednia, do swojego dawnego domu. Jednak nie mogąc znieść odradzającego się wokół nazizmu, wybitny uczony żydowskiego pochodzenia zdecydował się na powtórny emigrację. Tuż przed wyjazdem do Oxfordu profesor Schuster popełnił samobójstwo. O prehistorii rodziny widzowie dowiadują się z rozmowy służących, zaufanej gospodyni profesora pani Zittel i jej młodej pomocnicy Herty. Wkrótce na cmentarzu spotyka się rodzina zmarłego, dwie córki i brat. Profesor Robert Schuster, przykuty do wózka inwalidzkiego, z całą bezwzględnością atakuje tych, którzy „z Austrii zrobili kloakę”, wszystko zniszczyli przez swoją głupotę i ślepą nienawiść. W tej samej gorzkiej i agresywnej tonacji toczy się rozmowa w gronie przyjaciół, zebranych po pogrzebie w mieszkaniu przy Heldenplatz. Wuj Robert obraża polityków, nazywając ich skorpumpowanymi świniami, prasę, mówiąc o chlewach, z których wylewa się łajno, oskarża o całe zło rządu, partie, instytucje kulturalne, uniwersytety i teatry. Jego zdaniem, jedyną racją bytu tego narodu jest to, iż jest muzykalny, ale pewnego dnia przestanie być...”.

<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/52961>

ALEKSANDR GELMAN

ur. 1933

Urodził się w Mołdawii. Lata 1941–1944 przeżył w getcie na Ukrainie. Deportowano wtedy jedenaście osób z jego rodziny – ocaleli tylko on i jego ojciec. Po wojnie pracował w zakładach włókienniczych, przez sześć lat służył w wojsku, po czym rozpoczął studia na uniwersytecie w Kiszyniowie. W 1963 przeniósł się do Leningradu, gdzie pracował jako dziennikarz. W 1970 napisał pierwszy scenariusz – do filmu *Nocna zmiana*. Za kolejny, *Premię*, która pojawiła się na ekranach w 1975, dostał nagrodę państwową.

Sukcesy teatralne Gelmana zapoczątkowała sztuka *Protokół pewnego zebrania partyjnego* (1975), napisana na podstawie scenariusza *Premii*. Wystawił ją leningradzki Wielki Teatr Dramatyczny im. Gorkiego, a wkrótce potem moskiewski MChAT, z którym pisarz nawiązał długotrwałą współpracę.

Wczesne sztuki Gelmana (*Protokół...*, *Sprzężenie zwrotne*, *My, niżej podpisan* – wszystkie wystawił MChAT) nazwano neoprodukcyjniakami. Rozgrywały się w wielkich socjalistycznych zakładach przemysłowych, a ich bohaterami byli brygadziści, dyrektorzy i partyjni notable, dla których poza pracą nic się nie liczyło.

Zupełnie inna jest *Ławeczka* (1983) – kameralna sztuka, której bohaterami są zwykli ludzie, mocno poobijani przez życie. W ich rodzinach nie brak konfliktów – z tego powodu cierpią i czują się rozpaczliwie samotni. Marzą więc o tym, by znaleźć kogoś bliskiego. Podobną tematykę porusza dramat *Sami, ze wszystkimi* (1989).

W latach dziewięćdziesiątych pisarz zajął się działalnością polityczną, brał udział choćby w opracowywaniu tekstu konstytucji Federacji Rosyjskiej.

Wybrana bibliografia:

Aleksandr Gelman *Protokół pewnego zebrania partyjnego*, przeł. Jerzy Koenig, „Dialog” nr 4/1976. *Sami, ze wszystkimi*, przeł. Jerzy Koenig, „Dialog” nr 10/1984. *Ławeczka*, przeł. Jerzy Koenig, „Dialog” nr 4/1986. *Ławeczka* (DVD, Złota Setka Teatru TV), TVP S.A. 2008.

ŁAWECZKA

Skamiejka

podział na akty wedle uznania reżysera

Przekład: Jerzy Koenig.

Obsada: 1 rola męska, 1 kobieta, 3 epizody.

Premiera: Moskwa 1981. Premiera polska: Warszawa 1986.

Dwoje samotnych ludzi spotyka się w parku. Siedzą na jednej ławce. Wiera wysłuchuje opowieści mężczyzny – jest rozwiedziony, przyjechał do miasta w sprawach służbowych i czuje się samotny. Chętnie spędziłby u niej wieczór. Kobieta wpada w złość – dokładnie rok temu poczęstował ją tą samą historyjką, spędzili razem noc, po czym zniknął bez słowa. Fiodor (Kola, Aleksy w innych wersjach opowieści) modyfikuje kilkakrotnie swoją historię, stosownie do tego, jaką prawdę udaje się Wierze wydobyć na jaw. Kiedy okazuje się, że jest żonaty, ma dwóch synów i pochodzi z tego samego miasta, ona nadal wybacza mu kłamstwa i mimo wszelkich przeszkód snuje plany na wspólną przeszłość. Nawet gdy okazuje się, że jest zwykłym kierowcą autobusu, a o rozstaniu z żoną nie ma mowy – wierzy, że być może odnajdzie w Koli bliską osobę. Ostatecznie mężczyzna wyznaje całą prawdę – żona go zdradza, a on, choć sam szuka łatwych przygód, bardzo z tego powodu cierpi i nie potrafi jej porzucić. Wiera nie ma na co liczyć. Mimo to daje mu klucz do swojego mieszkania – tylko po to, by wiedział, że ktoś na niego czeka i jeśli będzie czegoś potrzebował, ma dokąd pójść.

EDWARD BOND

ur. 1934

Angielski dramaturg, reżyser, autor scenariuszy filmowych, librett operowych i musicali. Urodził się w Londynie w rodzinie robotniczej. Szkołę porzucił w wieku czternastu lat, pracował jako robotnik, dwa lata spędził w wojsku. Mówił, że teatr zawsze powinien deptać ludziom po odciskach, że sztuka „musi odgrywać taką rolę jak chuligan na ulicy – musi zakłócać porządek i spokój, musi też podawać wszystko w wątpliwość, a jednocześnie musi racjonalnie wyjaśniać warunki, w których powstaje i żyje”. Słowa te przyniosły Bondowi rozgłos, ale i wywołały oburzenie, a także doprowadziły do interwencji cenzury w jego pierwszych sztukach (w Anglii cenzurę teatralną zniesiono w 1969).

Debiutował w roku 1965. W londyńskim Royal Court Theatre William Gaskill wyreżyserował *Ocalonych* – jeden z najbardziej brutalnych dramatów tamtych lat o kryzysie społeczeństwa brytyjskiego. Przedstawienie wywołało oburzenie wśród części krytyków – przede wszystkim drastycznymi scenami, wśród nich tą, kiedy grupa rozwyrzonych wyrostków włóczących się po parku znęca się nad niemowlęciem pozostawionym bez opieki w wózku, bije je i opluwa, smaruje mu twarz jego ekskrementami, wreszcie – w atmosferze beztroskiej zabawy – kamieniuje.

Pisarz odpierał ataki w licznych wywiadach. Mówił, że jest „antykonserwatystą” przekonanym, iż ludzie nie są z gruntu źli, natomiast jako społeczeństwo niszczą się wzajemnie okrucieństwem i przemocą. Dodawał, że pokazywanie przemocy dla rozrywki uważa za wysoce niemoralne, a w swoich sztukach stawia sobie cele dydaktyczne – w czasach bezmyślności chce przestrzegać, jak drogo człowiek płaci za własne czyny.

Jeśli chodzi o konstrukcję sztuk, Bond próbował nawiązywać do wzorów Szekspirowskich – mamy tu luźno skomponowane sceny, krwawe epizody, dosadny język, a akcja rozgrywa się w wielu miejscach.

Bond nie był na naszych scenach często wystawiany, jego sztuki swój żywot teatralny kończyły zwykle na prapremierach. Na język polski przetłumaczony został *Wczesny poranek* (1967) – jadowity pamflet na „święte” postaci dziewiętnastowiecznej Anglii, królową Wiktorię i Florence Nightingale, którym przypisał lesbijski romans; *Lir* (1971) nawiązujący do tragedii Szekspira; *Pasja* (1971) – obrazy z dziejów Chrystusa; *Kobieta* (1978) – metaforyczny dramat oparty na wątkach wojny trojańskiej; *Lato* (1981) – kameralna sztuka psychologiczna.

Wybrana bibliografia:

Edward Bond *Ocaleni*, przeł. Stanisław Barańczak, Sławomir Magala, maszynopis w bibliotece Akademii Teatralnej w Warszawie. *Wczesny poranek*, przeł. Ryszard Bugajski, „Dialog” nr 8/1972. *Lir*, przeł. Gustaw Gottesman, „Dialog” nr 5/1973. *Morze*, przeł. Małgorzata Semil, „Dialog” nr 10/1974.

Małgorzata Sugiera *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Universitas, Kraków 1997.

LIR

Lear

trzy akty

Przekład: Gustaw Gottesman.

Obsada: 13 ról męskich, 5 kobiecych oraz epizody i statysty.

Premiera: Londyn 1971. Premiera polska: Warszawa 1974.

Akcja tragedii rozgrywa się w nienazwanym państwie i w nieokreślonym czasie. Lir jest starym królem, który w krwawych bitwach pozbawił życia dwóch władców sąsiednich krajów: Północy i Kornwalii. Uważa jednak, że mogą mu zagrozić synowie zabitych. Aby zapewnić bezpieczeństwo sobie i poddanym, Lir podjął się budowy wielkiego muru, który odizoluje królestwo i zagrodzi drogę ewentualnym agresorom. Ale na bagnistych terenach granicznych budowa postępuje ospale. Zagonieni do przymusowych robót chłopci niezbyt się śpieszą, choć nawet drobne podejrzenie o sabotaż karane jest śmiercią w trybie doraźnym. Postępowanie Lira nie podoba się jego dwóm córkom – Bodice i Fontanelli. Nawiązały kontakty z ościennymi książętami i pierwsza poślubiła księcia Północy, druga księcia Kornwalii. Jednak mężowie ani nie spełnili ich ambicji, ani nie zaspokoili w łóżku. Bodice i Fontanella, każda na swoją rękę, snują identyczne plany – zamierzają nasłać skrytobójców na mężów, a następnie zdradzić siostrę i pokonać jej wojska, aby zawładnąć trzema krajami. Obie też chcą przeciągnąć na swoją stronę dowódcę pułków Lira, lorda Warringtona, ten jednak pozostaje wierny staremu królowi. Czekają go za to kara, gdy jego armia zostanie rozbita. Najpierw ucinają mu język, by nie mógł ujawnić treści listów z tajnymi propozycjami, a następnie spotyka go kaźń z ręki żołnierza. Zuchowi temu zdarzyło się już obedrzeć człowieka ze skóry. Fontanella zagrzewa oprawcę do masakry – niech miażdży ręce i nogi, skopie klatkę piersiową. „Taka sama była w szkole” – wzdycha Bodice, która nie przestaje szydełkować ani podczas narady wojennej, ani w trakcie egzekucji. Z przyjemnością przekłuwają uszy Warringtonowi swoimi drutami do robótek ręcznych, ale potem rozkazuje go puścić.

Lir, pokonany, zdradzony przez swój dwór, tuła się po lesie. Kawałek chleba ofiarowuje mu Młody, syn grabarza. Zaprasza go też do swojej chaty, gdzie żyje w spokoju, polując na zwierzynę i hodując świnie. „Czy masz córki?” – pyta starzec. „Nie” – słyszy odpowiedź. „To pójdę” – mówi Lir. W chacie ciężarna żona Młodego, Kordelia, niechętnie przyjmuje gościa, na którego – jako na sprawcę swoich nieszczęść – czyha z nożem potwornie okaleczony, odczłowieczony Warrington. Kordelia, córka pastora, jest kobietą wykształconą, czuje się szczęśliwa w małżeństwie, choć martwi ją, że nie umie uczynić szczęśliwym męża. „Jest bardzo mądra, ale nie rozumie mojego życia” – powiada Młody. Prosi Lira,

by pozostał u nich i pomagał w doglądaniu świń. „Powinienem tutaj spędzić całe życie” – potakuje starzec. Dowiaduje się, że na rozkaz panujących obecnie córek jego mur jest burzony.

Żołnierze ścigający pokonanego władcę trafiają do chaty. Młody zostaje zastrzelony. Kordelia zgwałcona. „Spalcie dom, spalcie dom” – woła zrozpaczony, odchodzący od zmysłów Lir. Żołnierze wiozą go do więzienia.

Przed rozprawą sądową córki przykazują prawnikom, by wydali na ojca wyrok śmierci. To proces polityczny, a polityka jest wyższą formą sprawiedliwości. Król jest obłąkany i niebezpiecznie byłoby zostawić go przy życiu – stwierdza Bodice, a Fontanella zgłasza się na świadka oskarżenia. „Moje córki zamordowano, a te potwory zajęły ich miejsce! Odprowadźcie mnie z powrotem do więzienia. Tam czuję się wolniejszy” – mówi Lir. Wyrok zapada, ale jego wykonanie zostaje zawieszone, w kraju bowiem szerzy się bunt. Przewodzi mu kobieta, która nazywa się Kordelia. W celi nawiedza króla widmo Młodego. Prosi, by mógł pozostać: „Biedny chłopcze. Połóż się przy mnie. Obejmę cię. Będziemy sobie nawzajem pomagać” – godzi się Lir.

W obozie buntowników Kordelii pomaga Cieśla, który kochał się w niej, kiedy nie była jeszcze wdową po Młodym. Na jej rozkaz rozstrzeliwuje się jeńców, nawet tych, którzy chcieliby przyłączyć się do rebelii. „Żeby walczyć tak jak my, trzeba nienawidzić, nie mogę ufać człowiekowi, który tego nie czuje” – wyjaśnia Kordelia. Po salwie egzekucyjnej dodaje: „Kiedy zdobędziemy władzę, to już nie będzie potrzebne”.

W głównej kwaterze armii siostry się kłócą. Wypominają sobie wzajemnie pozbycie się mężów. Każda z nich knuła to w tajemnicy, ale obie mają szpiegów, a oni nie kłamią. Wywiad to jedyna uczciwa instytucja w tym kraju. Bodice snuje gorzkie refleksje: „Moje decyzje wynikają z konieczności. Kiedy podrashtałam, byłam prawie wolna! A teraz, kiedy cała władza jest w moich rękach... jestem niewolnicą”.

Buntownicy odbijają konwój więźniów stanu. Ujęta zostaje także Fontanella – jest brudna, rozczochrana, suknię ma podartą. „Nigdy mnie nie lżono, nie wiem, jak mam się zachować” – skarży się. „Nie proś ich o łaskę. Chodź z nami. Bądź spokojna i nie szarp łańcucha” – doradza Lir, który także znalazł się w konwoju, a teraz skuto go razem z córką.

W celi więziennej, tej samej co przedtem, przebywa Lir. Odnajduje go tutaj Duch Młodego, coraz bardziej blady i wychudły. „Chciałbym być twoim ojcem” – mówi starzec. Na jego oczach żołnierze mordują obie córki. Są to już żołnierze pod dowództwem Cieśli, rebelia zwyciężyła. Fontanella, błagająca o łaskę, zostaje zastrzelona. Bodice, stawiająca rozpaczliwy opór, ginie od pchnięć bagnietem. Jeden z więźniów, lekarz sądowy, chce się przypodobać nowej władzy, dokonuje

więc wzorowej sekcji. Prezentuje wnętrzności Fontanelli: „Oto jej żołądek, a niżej wątroba”. Potem zajmuje się Lirem. Nakłada mu kaftan bezpieczeństwa, a na głowę przyrząd służący do usuwania ludzkich oczu tak, aby ich nie zniszczyć. Oślepiiony Lir szaleje z bólu. „Rozwiąż mi ręce, pozwól mi zabić się samemu” – woła. Duch Młodego pociesza go: „Teraz ludzie będą dla ciebie dobrzy. Naprawdę dosyć już wycierpiałeś”.

Po zmianie władzy na rozkaz Kordelii i Cieśli znowu budowany jest mur. Drańskość dyscypliny nie złagodziła.

Lir kolejny raz trafia do na wpół zrujnowanego domu Młodego. Wszystko się powtarza. Starzec znajduje opiekę u kolejnego gospodarza, młodego robotnika Tomasza, którego kobieta – Zuzanna – jest w ciąży. Kocha się w niej inny robotnik. Kiedy zjawia się Mały Człowiek, dezertier spod muru i spekulant, Lir udziela mu schronienia, podobnie jak następnemu przybyłemu, eksfunkcjonariuszowi więziennemu.

Lir wygłasza przemówienie do obcych wznoszących mur. Mówi to, co chcą słyszeć – prawdę. Tomasz ostrzega: „Prawda bez siły jest zawsze niebezpieczna”.

Kiedy zjawia się oddział żołnierzy, by ująć i stracić Małego Człowieka, Lir na próżno staje w jego obronie: „Jestem stary, powinienem być już wiedzieć, jak należy żyć, ale ja nic nie wiem, nic nie mogę uczynić, jestem niczym”. Nieodstępny, wychudzony Duch Młodego sądzi, że ludzie muszą nauczyć się nosić swój krzyż. Wie, że to bardzo boli. „Tego właśnie nie umiesz znieść: cierpią i nikt im nie odda sprawiedliwości” – mówi do Lira. Dawny bezwzględny władca woła: „Są głodni i nikt ich nie nakarmi, wołają o pomoc i nikt się nie zjawia. A kiedy nie mogą znieść głodu, zaczynają krzyczeć – wtedy zbiegają się wilki i szakale, żeby rozetrwać ich na strzępy”. Duch Młodego odpowiada: „Tak. To jest świat, w którym musisz nauczyć się żyć”.

Swoją dawną chatę odwiedza Kordelia. Dotąd, szanując wiek i cierpienie upadłego króla, patrzyła przez palce na jego działalność. Teraz nie chce już tolerować jątrzenia przeciw jej rządowi, który buduje nowe życie i mur. Wprowadzie słowa Lira brzmiały podobnie do głosu jej sumienia, ale „gdyby człowiek słuchał wszystkiego, co mówi mu sumienie, toby oszalał”. Nigdy niczego by nie dokonał – a tyle jest do zrobienia. Ofiary są konieczne. „Masz dwu wrogów: kłamstwo i prawdę – odpowiada ślepiec. – Poświęcasz prawdę, żeby zabić kłamstwo, i poświęcasz życie, żeby zabić śmierć. Gdyby Bóg stworzył świat, siła równałaby się prawu i byłaby nieomylna. Ale to myśmy stworzyli ten świat – naszej małości i słabości. Nasze życie jest ułomne i kruche, i jedno tylko może uchronić nas przed obłędem: litość”. Kordelii te słowa nie przekonują. Zapowiada, że nad Lirem odbędzie się sąd, a wyrok nie może być inny niż na jego córki.

Duch Młodego jest już tak przerażająco wynędzniały, że na jego widok stado świń wpada w szal, atakuje go i rani śmiertelnie. Martwa głowa Ducha spada pod stopy Lira. Starzec wdrapuje się na skarpe, chwyta łopatę i zaczyna rozwalać mur. Jeden z żołnierzy sięga po pistolet i strzela dwukrotnie. Lir umiera.

RONALD HARWOOD

(właśc. Ronald Horwitz)

ur. 1934

Dramatopisarz, scenarzysta, prozaik angielski. Przyszedł na świat w Kapsztadzie (RPA) w rodzinie żydowskiej. O swoim pochodzeniu mówi tak: ojciec urodził się na Litwie, matka w Londynie, dziadkowie w Warszawie, żona ma przodków w Rosji, a „moją duchową ojczyzną jest Europa i kultura basenu Morza Śródziemnego. Tak naprawdę nie jestem przypisany do jakiegoś konkretnego miejsca”.

Jako siedemnastolatek Harwood przeniósł się do Londynu. Studiował w Royal Academy of Dramatic Arts, później przez kilka lat pracował w Royal Shakespeare Company jako aktor i jednocześnie był garderobianym słynnego sir Donalda Wolfit. W roku 1960 rozpoczął karierę pisarską.

Harwood wielokrotnie w wywiadach mówił o tym, że najważniejszym tematem jego sztuk jest człowiek uwikłany w problemy moralne: „Nie interesuje mnie problematyka społeczna ani sztuki o podłożu erotycznym. Nie zajmują mnie wielkie afery czy skandale miłosne. Najważniejsze są dla mnie kwestie związane z ludzkim sumieniem i z tym łączy się większość moich sztuk”. Rzeczywiście, bohaterowie najlepszych dramatów Harwooda stają przed skomplikowanymi wyborami, które mają decydować o ich losie. W *Za i przeciw* (1995) słynny dyrygent Wilhelm Furtwängler jest uwikłany we współpracę z nazistami. W *Kolaboracji* (2007) siedemdziesięcioletni Ryszard Strauss komponuje nową operę, do której libretto ma napisać Stefan Zweig. Ale pisarz jest Żydem, a w Niemczech rządzi Hitler, artyści zostają więc wplątani w politykę.

W Polsce grano również inne dramaty Harwooda: *Herbatkę u Stalina*, *Kwartet*, *Człowieka do wszystkiego*, *Gości*, *Inne czasy*, *Zatrute pióro*, *Odbitą sławę*. Najpopularniejszą z jego sztuk jest *Garderobiany*, w której pisarz wykorzystał obserwacje zdobyte podczas swojej siedmioletniej pracy w teatrze. Utwór grano w czterdziestu krajach, przetłumaczono go na niemal trzydzieści języków. W 1985 napisał *The Deliberate Death of a Polish Priest*, sztukę o zamordowaniu księdza Jerzego Popiełuszki, która miała premierę w Londynie.

Harwood jest autorem licznych scenariuszy filmowych, w tym współautorem do *Pianisty* (Oscar, 2003) i *Olivera Twista* Romana Polańskiego (2005). Pięć nominacji do Oscara miała też kinowa wersja *Garderobianego* (1983) w reżyserii Petera Yatesa.

W roku 1996 pisarz otrzymał tytuł szlachecki.

Wybrana bibliografia:

Ronald Harwood *Goście*, przeł. Jerzy Przeździecki, „Dialog” nr 5/1973. *Garderobiany*, przeł. Michał Ronikier, „Dialog” nr 1/1981. *Sztuka przekładu*, przeł. Elżbieta Jasińska, „Dialog”, nr 10/1991. *Zatrute pióro*, przeł. Michał Ronikier, „Dialog” nr 10/1993.

Jacek Sieradzki *Czar frazesu*, „Dialog” nr 11/1995.

www.guardian.co.uk/film/2007/jul/06/2

GARDEROBIANY

The Dresser

Przekład: Michał Ronikier.

Obsada: 4 role męskie, 3 kobiece.

Premiera: Londyn 1980. Premiera polska: Warszawa 1986.

Nestor angielskiej sceny słabnie przed przedstawieniem. Jest już stary i chory, ma zaniki pamięci, ale teatr jest wciąż całym jego światem. Inspicjentka Madge i żona mistrza zamierzają odwołać spektakl, gdy on nieoczekiwanie pojawia się w teatrze. Wprawdzie ma kłopoty z charakteryzacją i ciągle zapomina, jaka sztuka ma być grana tego wieczoru, ale nie zamierza ustąpić. U jego boku trwa dwoje wiernych ludzi – Madge i garderobiany Norman.

Rozpoczyna się przedstawienie. W tle słychać niemiecki nalot bombowy, Norman zwraca się do publiczności z apelem, by ci, którzy chcą zejść do schronu, uczynili to jak najciszej. Sir nie jest w stanie wyjść na scenę, pozostali aktorzy muszą improwizować, w końcu wielki aktor opanowuje słabość. W przerwie żona domaga się, by skończył z teatrem. Jest bogaty, sławny, nie ma potrzeby, by ryzykował swoje zdrowie, a może i życie. Jednak on odmawia.

W rozmowie z inspicjentką Madge nazywa ją swoją największą przyjaciółką i informuje o zapisie w testamencie na jej rzecz. Ma zamiar ofiarować jej albumy z wycinkami i recenzjami. Madge, która pracuje z mistrzem od dwudziestu lat, zdradza, że zawsze była w nim zakochana, jednak nigdy nie miała nadziei na wzajemność.

Po chwili w garderobie pojawia się młoda aktorka Irene. Sir bierze ją na ręce, co ona tłumaczy sobie fałszywie jako zainteresowanie jej osobą. Norman wyprowadza ją z błędu – nie chodzi o żadne uczucia ani sprawy osobiste – Sir szuka

nowej lekkiej aktorki do roli Kordelii. Jako król Lear musi od pewnego czasu dźwigać swoją żonę, która od czasu, gdy zaczęła grać tę rolę, mocno przytyła.

Przedstawienie dobiega końca bez dalszych przeszkód, ale po spektaklu Mistrz znowu słabnie – tym razem nikt nie jest mu już w stanie pomóc. Wielka gwiazda angielskiego teatru umiera. Norman czyta dedykację, którą umieścił na swojej autobiografii. Są tam umieszczeni wszyscy – począwszy od żony, a skończywszy na widzach. Brakuje tylko ich dwojga, najwierniejszych: inspicjentki i garderobianego. Norman jest zawiedziony, więcej, czuje się wściekły i zagniewany na swojego chlebobawcę, któremu poświęcił szesnaście lat życia. Widać, że po odejściu Wielkiego Aktora jego życie traci sens.

VÁCLAV HAVEL

1936–2011

Dramatopisarz, eseista i poeta. Dziewiąty i ostatni prezydent Czechosłowacji oraz pierwszy prezydent Republiki Czeskiej.

Urodził się w praskiej rodzinie zamożnych przedsiębiorców – właścicieli studia filmowego „Barrandov”. W 1948 cały majątek Havlów został skonfiskowany, a „burżujskie” pochodzenie utrudniło Václavovi dostęp do edukacji. Po ukończeniu szkoły podstawowej musiał podjąć pracę w laboratorium chemicznym, liceum ukończył w trybie wieczorowym (1954). Kierunki humanistyczne były przed nim zamknięte, więc dwa lata studiował na Wydziale Ekonomicznym Politechniki Praskiej, skąd próbował – bez powodzenia – przenieść się do szkoły teatralnej.

Po obowiązkowej służbie wojskowej (1957–1959) Havel podjął swoją pierwszą pracę w teatrze – był pomocnikiem technicznym w praskim Divadlo ABC; po roku zatrudnił się w awangardowym teatrze Na Zábradlí. Rozpoczął jako maszynista, w 1966 został kierownikiem literackim i głównym dramatopisarzem. W tym samym roku ukończył zaocznie Wydział Teatralny w praskiej Akademii Sztuk Scenicznych. Od połowy lat pięćdziesiątych Havel pisał recenzje teatralne i eseje. Jako dramatopisarz debiutował sztuką *Garden Party* wystawioną w jego macierzystym teatrze (1963). Na tej samej scenie odbyły się premiery kolejnych sztuk pisarza – to *Powiadomienie* (1965) i *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji* (1968). Trzy lata po praskiej premierze *Powiadomienie* zostało wystawione w Stanach Zjednoczonych, a jego autor zdobył prestiżową Obie Award (Off Broadway Theater Awards). W tym samym roku wyróżniono go też Wielką Austriacką Nagrodą Państwową.

Po latach względnie nierestrykcyjnej polityki kulturalnej w 1968 roku, po Praskiej Wiośnie i interwencji wojsk Układu Warszawskiego, przyszło załamanie. Czas, który Havel nazwał „erą rezygnacji, apatii i powszechnej demoralizacji, erą szarej, totalitarno-konsumpcyjnej codzienności”. Mimo zakazu publikowania i wystawiania na scenie, pisarz odmówił wyjazdu z kraju. Jego opozycyjna działalność polityczna w organizacji Karta 77 doprowadziła do wielokrotnych aresztowań i wyroków więzienia (w 1979 skazano pisarza na cztery lata za próbę „obalenia republiki”). Pisane w tym okresie sztuki krążyły w drugim obiegu i jednocześnie były wystawiane za granicą. W 1982 na XXXVI Festiwalu Teatralnym w Avignionie we Francji odbyła się trwająca sześć godzin Noc Václava Havla, na którą złożyły się *Katastrofa* Samuela Becketta i *I Think About You a Great Deal* Arthura Millera, sztuki dedykowane czeskiemu pisarzowi i wyrażające protest przeciwko jego uwięzieniu.

Po „aksamitnej rewolucji” w Czechosłowacji 29 grudnia 1989 Havel został wybrany na prezydenta; w latach 1993–2003 pełnił funkcję prezydenta Czech.

Twórczość sceniczna Havla łączy dwa nurty dramaturgii – teatr polityczny i teatr absurdu. Jak pisał Stanisław Barańczak, „jest zbyt stabilnie osadzona w twardej podłożu moralnych zasad” jak na teatr absurdu i „zdecydowanie zanadto «niepoważna» – humorystyczna, a zwłaszcza autoironiczna” jak na teatr polityczny. Kiedy zaś zapytano Havla, o czym traktują jego sztuki, odpowiedział, że mają one jeden temat – „kryzys tożsamości człowieka”. A że są one mocno osadzone w konkretnej rzeczywistości politycznej, dodajmy, iż chodzi o kryzys tożsamości człowieka w systemie totalitarnym. Najwyraźniej widać to w jednoaktówkach Havla *Audiencja* i *Wernisaż* (1975) oraz *Protest* (1978). We wszystkich występuje postać dysydenckiego dramatopisarza Ferdynanda Wańka, który narodził się w 1974, gdy Havel mieszkał na wsi i przez kilka miesięcy pracował jako robotnik w browarze. Sam autor na temat tej postaci pisał, iż „Waniek to nie Havel”, choć „jest on projekcją moich doświadczeń zdecydowanie wyraźniejszą niż to bywa w przypadku innych autorów”.

W *Audiencji* zesłany na prowincję Waniek toczy beczki z piwem; przełożony oferuje mu ciepłą posadkę magazyniera w zamian za sporządzanie cotygodniowych donosów na samego siebie. W *Wernisażu* Waniek odwiedza parę dawnych przyjaciół, którzy dla korzyści materialnych wyrzekli się swoich przekonań i próbują skłonić gościa, by poszedł w ich ślady. Z kolei bohater *Protestu*, odnoszący sukcesy scenarzystą, nakłania Wańka do napisania do władz listu protestacyjnego w związku z aresztowaniem narzeczonego jego córki, po czym sam odmawia podpisania pisma.

We wszystkich tych sztukach Waniek występuje jako bierny świadek wydarzeń, stanowiąc niejako odbicie sumienia ich uczestników, mąci ich dobre

samopoczucie, zmusza do obnażenia słabości, tchórzostwa, zakłamania, uświadamienia sobie jałowości dotychczasowego życia. Przywołajmy jeszcze raz słowa Havla: „Wanek jest czymś w rodzaju «reguły dramatycznej»; jako postać niewiele mówi i niewiele robi, ale poprzez samo swoje istnienie, swoją obecność na scenie i fakt, że jest tym, kim jest, zmusza otoczenie, żeby w taki czy inny sposób ukazało swoją prawdziwą naturę”. Nie są to więc sztuki o Wańku, ale „o obliczu świata, które ujawnia się w wyniku konfrontacji z Wańkiem” (cyt. za: Lenka Jungmannova, wstęp do *Antologii sztuk czeskich dysydentów*, Atut, Wrocław 2008).

Do osobistych doświadczeń Havla odnosi się także sztuka *Largo desolato* (1984). Opowiada o filozofie, którego zewnętrzna presja wtrąca w otchłań strachu, depresji i alkoholizmu. Z jednej strony czynniki oficjalne napierają na niego, by porzucił swoją „wywrotową” działalność publicystyczną, z drugiej – przyjaciele namawiają do jej kontynuowania, nie dając przy tym żadnego wsparcia. Z kolei *Kuszenie* (1985) to wariacja na temat faustowskiej legendy o uczonym, który sprzedaje duszę diabłu w zamian za osiągnięcie pełni szczęścia. U Havla (rzecz dzieje się w instytucie naukowym) władza niczym demon ciemności demoralizuje i manipuluje ludźmi, by zamienić ich w posłuszne i lojalne marionetki.

Cztery lata po złożeniu urzędu w 2007 roku Havel opublikował nową sztukę pod wymownym tytułem *Odejścia*. Jest to historia przywódcy niesprecyzowanego bliżej kraju, który po latach rozstaje się z polityką. Mimo analogii do wydarzeń z życia autora, Havel twierdził, że dramat nie jest autobiograficzny, ponieważ zaczął go pisać jeszcze w latach osiemdziesiątych, na długo przed upadkiem komunizmu. W 2010 autor podjął się przeniesienia *Odejść* na duży ekran według własnego scenariusza, debiutując jednocześnie w roli reżysera filmowego. Premiera odbyła się w Pradze, w marcu 2011.

Wybrana bibliografia:

Vaclav Havel *Powiadomienie*, przeł. Irena Bołtuć, „Dialog” nr 10/1966. *Teatr* (Audienca, Wernisaż, Protest, *Largo desolato*, *Kuszenie*, *Rewaloryzacja*), przeł. Andrzej S. Jagodziński, Pomorze, Bydgoszcz 1991. *Teatr w polityce, polityka w teatrze* (przemówienie wygłoszone podczas nadania pisarzowi doktoratu honoris causa przez Akademię Artystyczną w Pradze, 1996), „Dialog” nr 7/1997. *Odejścia*, przeł. Andrzej S. Jagodziński, „Dialog” nr 6/2008.

Bogumiła Pasioneck-Szachnowska *Być albo nie być – czyli o problemach „zawodowego opozycjonisty” w dramaturgii V. Havla*, „Autograf” nr 10/1989. Tadeusz Nyczek *Havel: u szczytu schodów*, „Dialog” nr 11/1990. Patrycja Bukalska *Lepiej nie żyć wcale, niż żyć bez honoru*, „Tygodnik Powszechny” nr 5/2003. Mariusz Szczygieł *Václav Havel – robotnik sceny, robotnik ducha*, „Gazeta Wyborcza” (31 I 2003). Andrzej S. Jagodziński *Paradoksy Václava Havla*, „Dialog” nr 6/2008.

AUDIENCJA

Audience

sztuka w jednym akcie

Przekład: Andrzej S. Jagodziński.

Obsada: 2 role męskie.

Premiera: Wiedeń 1976. Premiera polska: Warszawa 1981

(razem z *Wernisażem* i *Protestem*).

Pisarz dysydent Ferdynand Waniek zatrudnił się do przetaczania beczek w browarze. „Mieliśmy tu różnych szajbusów, ale pisarza tu jeszcze nie było” – mówi jego szef, wiecznie podпиты Browarnik. Tytułowa „audycja” odbywa się w kantorze, do którego na rozmowę zostaje wezwany Waniek. Zamiast rozmowy, słuchamy jednak monologu Browarnika, błyskawicznie opróżniającego kolejne kufle piwa. Waniek pije niechętnie, bo piwa nie lubi, ale cierpliwie słucha i uprzejmie odpowiada na pytania, czy podoba mu się praca w browarze, czy ma żonę i dzieci, i co tak naprawdę pisał. Waniek nie ma żony ani dzieci, a pisał sztuki teatralne. „I grali to w jakimś teatrze?” – dziwi się Browarnik, po czym przeprosza, wychodzi do toalety, a gdy wraca, dopinając rozporek, pyta, czy Waniek zna aktorki, „zwłaszcza Bohdalową”. Waniek zna. Browarnik chciałby, żeby kiedyś napiła się piwa z nim i pracownikami browaru – „byłyby niezłe jajca. Można zwołać chłopaków, dziewczyny z butelkowni. Byłby to taki sojusz kultury ze światem pracy...”. Zapewnia też Wańka, że dobrze pracuje i jest grzeczny, więc „w bryndzy go nie zostawi”, tylko musi mieć pewność, że może na nim polegać, bo ogólnie „ludzie to wielkie świny”. Namawia Wańka do zerwania kontaktów z pisarzem Kohoutem, z którym ten się spotyka, lecz Waniek oponuje – może spotykać się z kim chce. Wolałby wrócić do pracy, ale Browarnik nie pozwala. Napętnia kufle, wypija, znów przeprosza, wychodzi do toalety, wraca, dopinając rozporek, pyta, kiedy Waniek mógłby przywieźć Bohdalową, i proponuje mu posadę magazyniera. Zdradza też, że „przyłóż się tu o Wańka pytać”, a jednego z nich, dawnego kolegi ze szkoły, „nie może wyrolować”. Wańkowi „oni mogą skoczyć”, niezależnie od tego, czy sobie pisze sztuki, czy beczki przetacza, ale Browarnik musi tańczyć, jak mu grają, więc jego życie i w ogóle „wszystko jest do dupy”. W dodatku nie wie, o czym ma co tydzień donosić na Wańka, bo ten jest uprzejmy, pracuje i nie zwraca na siebie uwagi. A przecież Waniek wie, o co im chodzi, więc w ciepłym magazynie, gdy będzie miał dużo czasu, mógłby raz na tydzień kilka słów na siebie skrobnąć, w końcu jest pisarzem.

Waniek dziękuje, ale nie będzie donosił na siebie, bo „nie bierze udziału w praktykach, które są mu obce”. Zirytowany Browarnik wybuchą: on musi się „wyszłajać w bagnie”, harować i „gówno z tego ma”, a inteligent zostanie czysty,

bo ma zasady? „Ciepłą posadkę chętnie weźmie, ale trochę świństwa” to już nie. Waniek wróci kiedyś do swojego świata, gdzie będą go podziwiać, że tak mężnie przetaczał beczki, a Browarnika dalej wszyscy będą lekceważyć... – chlipie nad swoim losem. „Nie mogę donosić na samego siebie” – mamrocze Ferdynand. „Ty masz zasady, ja zasrane życie” – odpowiada Browarnik. Waniek wychodzi do toalety, gdy wraca, dopinając rozporek, Browarnik głośno chrapie. Budzi się i zachowuje tak samo, jak na początku sztuki. Proponuje piwo, pyta jak leci, nalewa. Waniek szybko opróżnia kufel i odpowiada słowami szefa: „Wszystko jest do dupy”.

*

Polska prapremiera *Audiencki* odbyła się w warszawskim Teatrze Powszechnym (reż. Feliks Falk, 1981) razem z dwiema innymi jednoaktówkami Havla – *Wernisaż* i *Protest*. Autor odsiadywał wtedy swój najwyższy czteroletni wyrok. Przedstawienie zagrano jedenaście razy i zostało zdjęte. Wróciło po ośmiu latach.

ALEKSANDR WAMPIŁÓW

1937–1972

Urodził się koło Irkucka na Syberii w nauczycielskiej rodzinie. Kiedy Aleksander miał kilka miesięcy, jeden z kolegów doniósł do NKWD na jego ojca, który był z pochodzenia Buriatem. Został oskarżony o „panmongolizm” i rozstrzelany na początku 1938 roku. Zrehabilitowano go po dziewiętnastu latach, zanim jednak to się stało, rodzina „wroga ludu” żyła w bardzo ciężkich warunkach.

Wampiłow studiował na wydziale historyczno-filologicznym uniwersytetu w Irkucku. Już na pierwszym roku pisał krótkie humorystyczne opowiadania; niektóre z nich opublikowała miejscowa prasa (1958). W 1959 zaczął pracę w redakcji „Sowieckoj Mołodieży”, trzy lata później wysłano go na kilkumiesięczny kurs pisarski do Moskwy. Ze stolicy Wampiłow przywiózł swoje pierwsze jednoaktówki (między innymi *Dwadzieścia minut z aniołem*, 1962), a wkrótce w Irkucku wydał dwa zbiory opowiadań. W 1964 porzucił pracę w redakcji i poświęcił się pisaniu. Debiutancką sztukę *Rozstanie w czerwcu* (1966) proponował teatrom w Moskwie, ale bez rezultatu. W ciągu sześciu kolejnych lat napisał jeszcze trzy utwory pełnospektaklowe – *Starszego syna* (1967), *Polowanie na kaczkę* (1970) i *Zeszłego lata w Czulimsku* (1972) oraz kilka jednoaktówek, *Dom z widokiem*

na pole, Przygodę z metrapazem (grano ją w teatrach z miniaturą *Dwadzieścia minut z aniołem* pod wspólnym tytułem *Anegdoty prowincjonalne*).

Rok 1972 miał okazać się przełomowy dla Wampiłowa. Jego sztukami, dotąd grywanymi tylko w mniejszych miastach, zainteresowały się teatry w Moskwie i Petersburgu. W tym samym roku w sierpniu, na dwa dni przed ukończeniem trzydziestu pięciu lat, Wampiłow wypłynął z kolegami łódką na jezioro Bajkał. Łódka się przewróciła, a on utonął.

Twórczość Wampiłowa mocno różni się od dramatów, które powstawały w ZSRR w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych. Nie znajdziemy w niej problemów społecznych ani komentarzy do rzeczywistości. „Obdarzony wyczuciem sceny jako «królestwa umowności» – pisała Katarzyna Osińska – odszedł od wąsko rozumianego realizmu i zmieniał powszechnie przyjęte zasady kompozycyjne dramatu. Chętnie posługiwał się technikami wodewilu i melodramatu, wykorzystując zawarte w nich możliwości konstruowania sytuacji zaskakujących i nieprawdopodobnych. W tych właśnie z fantazji czerpanych sytuacjach działali całkowicie realni, łatwo rozpoznawalni dla współczesnego czytelnika bohaterowie.”

Poza debiutanckim *Rozstaniem w czerwcu* reszta dramatów Wampiłowa rozgrywa się w prowincjonalnych miasteczkach. Nie jest to jednak sielska, senna i rodzajowa prowincja, raczej pole doświadczeń moralnych i egzystencjalnych. Bohaterowie są pokazywani, jak pisał krytyk Konrad Eberhardt, „w serii spięć, tarć i konfliktów. Raz są to konflikty zabawne, dostrzeżone zmrużonym okiem, innym razem rzeczywiście poważne – choć i wtedy jakby trochę przejaskrawione, jakby niewyjawiające do końca swych prawdziwych powodów”.

W najistotniejszej warstwie swoich utworów – rozumieniu niejednoznaczności losów ludzkich – autor *Zeszłego lata w Czulimsku* nawiązuje do wielkich tragedii literatury rosyjskiej: Turgieniewa, Czechowa, Bunina. Nie ma tu jednak mowy o prostej kontynuacji. „Gdy w pierwszym akcie sztuki pojawia się strzelba, w ostatnim musi ona wystrzelić” – brzmi słynna metafora Czechowa. U Wampiłowa występują strzelby, które nigdy nie mają wystrzelić. Jego bohaterowie poszukują jednak odpowiedzi na czechowowskie pytania: o sens życia, miłości, marzeń.

W 1981 Gleb Panfilow zekranizował sztukę *Zeszłego lata w Czulimsku*, nadając jej tytuł *Walentyna*.

Wybrana bibliografia:

Aleksander Wampiłow *Dwadzieścia minut z aniołem i inne utwory sceniczne* (*Polowanie na kaczkę, Zeszłego lata w Czulimsku, Anegdoty prowincjonalne, Dom z widokiem na pole*), przeł. Grażyna Strumiłło-Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Wojciech Gorczyca *Koncepcja teatru wewnętrznego Aleksandra Wampilowa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 1039/1989. René Śliwowski *Inspiracje twórcze Aleksandra Wampilowa*, [w:] *Literatura i słowo wczoraj i dziś. Piśmiennictwo rosyjskie a państwo totalitarne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 1993. Walenty Piłat *O roli zdarzenia dramatycznego w twórczości Aleksandra Wampilowa*, „Przegląd Ruscystyczny” nr 3-4/1993. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. Andrzej Drawicz, PWN, Warszawa 2007.

<http://www.peoples.ru/art/theatre/dramatist/vampilov/>

ZESZŁEGO LATA W CZULIMSKU

Proszłym letom w Czulimskie

dramat w dwóch aktach

Przekład: Grażyna Strumiłło-Miłosz.

Obsada: 6 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Tbilisi 1972. Premiera polska: Sopot 1974.

Peryferie miasteczka zagubionego wśród tajgi. Wokół setki kilometrów pustkowia, komary i smutek. W nędznej gospodzie od rana płynie wódka, w której ludzie próbują utopić samotność, bezradność, wzajemne pretensje. Zgorzkniały oficer śledczy Szamanow, bez widoków na karierę, żyje potajemnie z niekochaną farmaceutką. Szczęście małżeńskie Diargaczewów zniszczył nieślubny syn Anny z czasów, kiedy mąż przebywał na wojnie, a potem na zesłaniu. Młody kierowca Paszka, silny i brutalny, nie umie znaleźć własnego miejsca w życiu ani drogi do serca osiemnastoletniej Walentyny, kelnerki w gospodzie, zniewalającej otoczenie swoją prawością, delikatnością i wdziękiem. Stary myśliwy Jeremiejew na próżno marzy o rencie; wprowadził całymi latami prowadził geologów przez tajgę, ale nie pomyślał w porę o zebraniu od nich zaświadczeń.

Nie ma tu szans na porozumienie między ludźmi. Szamanow za późno dojrzy nadzieję w uczuciu kochającej go skrycie Wali, stanie się to dopiero, gdy dziewczynę zgwałci prostak Paszka. Mieczetkin nie potrafi znaleźć kobiety, która nadałaby sens jego napuszonemu, ale czemuż życiu.

Bohaterowie sztuki nie są źli, nie umieją jedynie być razem. Uginają się pod ciosami losu – i podejmują próby odnalezienia się od nowa. Szamanow pojedzie do miasta, aby raz jeszcze walczyć o swoje sprawiedliwe, choć niepopularne racje. Jeremiejew wróci polować do umiłowanej tajgi, a Wala znajdzie w sobie dość hartu i uporu, by żyć w spokoju i godności.

SHELAGH DELANEY

1939–2011

Urodziła się w Salford, jest zaliczana do pokolenia brytyjskich „młodych gniewnych” (obok Johna Osborne’a). Po ukończeniu szkoły pracowała w sklepie, była urzędniczką, bileterką, zawsze jednak marzyła o tym, by zostać pisarką. Już jako siedemnastolatka zaczęła pisać *Smak miodu* – jako powieść. Później uznała, że właściwsza będzie forma dramatu, ukończyła go, mając dziewiętnaście lat. Inspiracją dla pisarki stały się autentyczne wydarzenia z rodzinnego Salford, biednego przedmieścia Manchesteru. W roku 1958 odbyła się premiera dramatu na East Endzie w Londynie, wkrótce potem przedstawienie zostało przeniesione na West End, a dwa lata później pokazano je na Broadwayu. Wszędzie odniosło ogromny sukces.

Shelagh napisała na podstawie swojej sztuki scenariusz filmowy (w 1961 roku wyreżyserował go Tony Richardson). Otrzymała za niego wiele nagród. W wieku dwudziestu trzech lat stała się jedną z najbardziej znanych pisarek na świecie. Jest ponadto autorką opowiadań (*Sweetly Sings the Donkey*), sztuk telewizyjnych, słuchowisk radiowych i dwóch scenariuszy, także wyróżnionych nagrodami (*Charley Bubbles* i *Taniec z nieznajomym*).

Wybrana bibliografia:

www.enotes.com/taste-honey/author-biography

SMAK MIODU

A Taste of Honey

Przekład: Wacława Komarnicka, Krystyna Tarnowska.

Obsada: 3 role męskie, 2 kobiece.

Premiera: Londyn 1958. Premiera polska: Gdańsk 1959.

Akcja rozgrywa się w północnej Anglii. Pietnastoletnia Jo przeprowadza się razem z matką Helen, mającą nadmierny pociąg do mężczyzn i alkoholu, do małego, obskurnego mieszkanka. Kiedy próbują się w nim jakoś urządzić, Helen odwiedza młody kochanek Peter, sprzedawca samochodów, i nakłania, by poszła z nim na drinka. Jo spotyka swojego czarnoskórego przyjaciela, marynarza. Jimmi proponuje jej małżeństwo, choć tak naprawdę interesuje go tylko spędzenie z Jo nocy. Dziewczyna się wzbrania, ale gdy matka oznajmia jej, że zamierza poślubić Petera, dochodzi do kłótni i Jo zostaje sama. Spotyka się z Jimmim – spędzona razem noc okazuje się brzemienna w skutki. Jo jest w ciąży. Pomocną dłoń podaje

jej Geoffrey, wrażliwy student sztuki, homoseksualista. Postanawia podjąć się roli ojca aż do powrotu matki Jo. Helen – porzucona przez męża – chce się teraz pozbyć Goeffreya z ich życia, drwiąc z niego i okazując mu wrogość. W nagłym przypływie instynktu macierzyńskiego postanawia zaopiekować się córką – aż do momentu, gdy dowiaduje się, że ojciec dziecka jest czarny. Wściekła, wychodzi się napić. Jo zostaje sama. Zaczyna się poród.

PAUL BARZ

ur. 1943–2013

Niemiecki muzykolog, historyk kultury, pisarz. Urodził się we Włocławku. Po maturze, którą zrobił w Hamburgu, zatrudnił się w wydawnictwie, a później został redaktorem w miesięczniku „Westermanns Monatsheften”. Od 1981 pracuje jako niezależny pisarz i dziennikarz. Mieszkał w Wentorf koło Hamburga.

Barz jest autorem słuchowisk i biografii (*Heinrich der Löwe*, 1977; *Bach Händel Schütz*, 1984; *Mozart, Księżę i Papageno*, 2005). Jako autor sceniczny zdobył uznanie swoim pierwszym dramatem *Kolacja na cztery ręce* (1984), który został przetłumaczony na czternaście języków i jest grany na scenach całego świata.

Wybrana bibliografia:

Paul Barz *Kolacja na cztery ręce*, „Dialog” nr 3/1986.

<http://www.paul-barz.de/>

KOLACJA NA CZTERY RĘCE

Mögliche Begegnung

komedia w trzech scenach

Przekład: Jacek St. Buras.

Obsada: 3 role męskie.

Premiera: Berlin 1985. Premiera polska: Warszawa 1986.

Dwaj giganci barokowej muzyki – Bach i Händel – choć byli rówieśnikami i obaj pochodzili z Saksonii, nigdy się nie poznali. Barz w swojej sztuce doprowadził do konfrontacji tych dwóch, jakże odmiennych osobowości. Kazał im się spotkać w roku 1747 w Lipsku, w Hotelu Turyńskim. Po uroczystości przyjęcia Bacha do Towarzystwa Nauk Muzycznych przybyły z Londynu Händel zaprasza go na uroczystą kolację.

Jest ciekaw swojego konkurenta, choć to on ma sławę, pieniądze i uwielbienie publiczności. A jednak staje wobec „prowincjonalnego” kantora pełen tajonych kompleksów. Próbuje go onieśmielić wykwintnymi daniami, lekceważąco przekręca jego nazwisko, zwracając się do niego „panie Pach” (choć po cichu dodaje: „Gra, jak jakiś bóg”). Początkowo udaje mu się to, ale wraz z wypitym winem Jan Sebastian zyskuje na pewności siebie. „Panie Handel” – rewanżuje się, skutecznie ucinając złośliwości gospodarza. Rozmawiają o pracy i swoich diametralnie różnych doświadczeniach. Bach obarczony jest liczną rodziną, ledwo wiąże koniec z końcem, największą satysfakcją jest tytuł nadwornego kompozytora nadany mu przez księcia elektora. Händel pławi się w luksusie, jest bywalcem wielkiego świata, prowadzi w Londynie teatr operowy. Płaci jednak za to wysoką cenę. Jego sukces rodzi zazdrość, także krytycy nie są dla niego zbyt łaskawi (Bacha za to wynoszą pod niebiosa). Musi schlebiać władcom. Z goryczą mówi: „Opiewałem tchórzy jako bohaterów, porażki jako zwycięstwa, a wojnę jako prawdziwy pokój”. Bach nie ma takich rozterek: „Historia nie interesuje się mną. A i ja nią nie za bardzo. Moi wrogowie są tylko moimi wrogami”.

Händel coraz wyraźniej okazuje Bachowi swój podziw. Zaprasza go do Londynu, ale ten odmawia – kiedyś zabiegał o spotkanie ze sławnym kolegą, zawsze jednak spotykał się z odmową. Tani blichtr i poklask nie są mu teraz potrzebne.

Kolacja powoli dobiega końca. Obaj kompozytorzy zaspokoiли swoją ciekawość. Händel chciał zrozumieć, dlaczego „taki geniusz jak pan nie odnosi żadnych sukcesów”, a Bach, dlaczego „taka miernota jak pan ma takie powodzenie”. Mimo iż nie była to łatwa rozmowa, spotkanie mistrzów kończy wzniesiony szampanem toast – za przyjaźń.

CHRISTOPHER HAMPTON

ur. 1946

Brytyjski dramaturg, tłumacz, scenarzysta i reżyser. Urodził się na Azorach, jako dziecko mieszkał w Egipcie i Zanzibarze. Teatrem zainteresował się, studiując lingwistykę w Oxfordzie, debiutował na West Endzie sztuką *When Did You Last See My Mother* (1966). Popularność, również w Polsce, przyniosły mu kolejne sztuki: *Całkowite zaćmienie* (1967) o związku poetów Paula Verlaine’a i Artura Rimbauda, zekranizowane w 1996 przez Agnieszkę Holland, *Filantrop* (1969), *Drobne przyjemności* (1975), a przede wszystkim najbardziej znane *Opowieści*

Hollywoodu (1982), który to tytuł nawiązuje do *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha. Centralną postacią jest właśnie von Horváth, austriacki pisarz, który w rzeczywistości zmarł tragicznie w roku 1938. Hampton pozwolił mu żyć dalej i uczynił przewodnikiem po biografiach niemieckich pisarzy – Bertolta Brechta, Heinricha i Thomasa Mannów, którzy uciekli przed faszyzmem do Stanów Zjednoczonych.

Hampton jest również autorem adaptacji teatralnej i filmowej *Niebezpiecznych związków*, powieści napisanej przez Choderlos’a de Laclos. Wersja teatralna (1985), która miała prawie dwa tysiące przedstawień na londyńskim West Endzie, do dziś cieszy się powodzeniem; jest też grana na polskich scenach. Filmową adaptację sztuki rozślawił reżyser Stephen Frears (1988) i aktorskie kreacje Glenn Close, Michelle Pfeiffer i Johna Malkovicha. Hampton został za nią nagrodzony Oscarem (1989). Sam zadebiutował jako reżyser filmowy, adaptując swój dramat *Carrington* (1995), opowiadający autentyczną historię przyjaźni malarki Dory Carrington i pisarza Lyttona Stracheya.

Pisarz ma też na swoim koncie liczne przekłady dzieł z europejskiej klasyki teatralnej, między innymi *Wujaszka Wani* Czechowa, *Domu lalki* Ibsena, *Don Juana i Tartuffe’a* Moliera.

Wybrana bibliografia:

Christopher Hampton *Dzikusy*; przeł. Grzegorz Sinko, „Dialog” nr 5/1975. *Opowieści Hollywoodu*, przeł. Małgorzata Semil, „Dialog” nr 6/1984.

<https://literature.britishcouncil.org/writer/christopher-hampton>

OPOWIEŚCI HOLLYWOODU

Tales From Hollywood

sztuka w dwóch aktach

Przekład: Małgorzata Semil.

Obsada: 16 ról męskich, 7 kobiecych.

Premiera: Los Angeles 1983. Premiera polska: Gdańsk 1986.

Centralną postacią sztuki jest Ödön von Horváth. Hampton uczynił go przewodnikiem po życiu niemieckiej emigracji, która podczas wojny znalazła się w Hollywood.

Pierwsze skrzypce wśród wygnańców gra Thomas Mann, sportretowany jako pompatyczny gaduła, stale zwracający na siebie uwagę. Bertolt Brecht, osobnik cyniczny i oschły, bardzo dobrze radzi sobie w rzeczywistości, która z racji wyznawanych poglądów jest dla niego światem wrogim i potępianym. Brat Thomasa

Manna, Heinrich, który mimo wielkiego talentu nie umie odnaleźć się w amerykańskich realiach, jest przedstawiony jako postać tragiczna. Zderzenie wartości Starego Świata i Nowego, intelektualistów z komercyjnym podejściem do sztuki (rozrywki) hollywoodzkiej „fabryki snów”, wreszcie umiejętność (czy raczej jej brak) radzenia sobie wielkich artystów w warunkach wojennej przymusowej emigracji pokazane są w kolejnych scenach spojonych ze sobą jedynie komentarzem von Horwátha, odgrywającego tu rolę swoistego cicerone.

ELFRIEDE JELINEK

ur. 1946

Aż do czasu, gdy Akademia Szwedzka w roku 2004 przyznała Austriaczce Elfriede Jelinek literackiego Nobla, pozostawała ona szerzej nieznana poza granicami swojego kraju. Nagroda zmieniła tę sytuację, ponieważ wywołała burzę w kręgach literackich i nie tylko. Watykan był oburzony, że Nobla dostaje „nihilistyczna neurotyczka”, znany, nieżyjący już, krytyk niemiecki Marcel Reich-Ranicki przyznał, że Jelinek jest wspaniałą kobietą, ale „dobrej książki jeszcze nie napisała”. Akademia Szwedzka uzasadniając swój wybór, stwierdziła, że nagrodę przyznano „za muzyczny przepływ głosów i kontrgłosów w powieściach i dramatach, które z niezwykłą pasją lingwistyczną demaskują absurdalność stereotypów społecznych i ich ujarzmiającą siłę”. Nie był to jednak głos całego gremium. Jeden z członków komisji, Knut Ahnlund, dał wyraz swojego niezadowolenia z decyzji, nazywając twórczość Jelinek „kupą tekstu bez żadnej artystycznej struktury”, a jej przestanie określił jako „skowyczącą, nieprzyjemną, publiczną pornografię”.

Jelinek urodziła się w alpejskim uzdrowisku Mürzzuschlag (Styria), gdzie jej matka przebywała akurat na wypoczynku, ale rodzina pisarki pochodzi z Wiednia. Jej ojciec Friedrich, mający żydowskie korzenie, z wykształcenia był chemikiem. Zmarł w 1969 w szpitalu dla psychicznie chorych. Matka Jelinek pochodziła z zamożnej katolickiej rodziny. Zmarła w roku 2000. Elfriede była ich jedynym, późnym dzieckiem.

Od 1960 Jelinek studiowała w wiedeńskim konserwatorium grę na fortepianie i organach, a także historię sztuki na uniwersytecie. Jako pisarka debiutowała zbiorem wierszy *Lisas Schatten* (1967), jest autorką słuchowisk, powieści (pierwszą opublikowano w 1970). Z powodu nasilającej się socjofobii otoczyła się murem samotności i rzadko udziela się publicznie. Nie odebrała osobiście Nagrody Nobla.

Tematem swojej najśłynniejszej powieści *Pianistka* (1983) uczyniła seks, sadyzm i despotyzm przenikający relacje społeczne i rodzinne. Książka zawierająca – co przyznaje sama pisarka – autobiograficzne wątki jest odzwierciedleniem dramatycznych, obsesyjnych relacji Jelinek z matką, uczucia miłości-nienawiści, które związało je nierozzerwalnym węzłem. Z jednej strony pisarka oskarżała matkę o zniszczenie jej psychiki, wtrącenie w świat obłądu i lęków, z drugiej – opiekowała się nią troskliwie aż do ostatnich dni. Po śmierci matki jednak wyznała: „Każdego dnia jestem szczęśliwa, że umarła”.

Ojciec Jelinek, bratanek Trockiego i socjalista, wprowadził Elfriede w koszmar własnego życia i traumatycznej przeszłości. Mimo pochodzenia, uniknął losu większości swoich rodaków dzięki temu, że jako chemik w niemieckiej fabryce uczestniczył w badaniach wykorzystywanych przez wojsko. Po wojnie zmuszał małą Elfriede do oglądania zdjęć i filmów dokumentalnych pokazujących sterety pomordowanych w obozach koncentracyjnych. Wkrótce zapadł na chorobę psychiczną. „Historia mojej rodziny to dla mnie zobowiązanie już od dziecka. To stało się częścią mnie samej i zawsze, gdy dostrzegam jakieś tendencje totalitarne lub autorytarne, od razu muszę krzyczeć” – powiedziała pisarka w jednym z wywiadów.

W swojej twórczości, zarówno prozatorskiej, jak i tej dla teatru, Jelinek była surowym sędzią mężczyzn, patriarchalnego społeczeństwa, opresyjnych relacji rodzinnych, historii kraju, mediów produkujących wciąż te same schematy myślowe, wreszcie samej siebie. Wypomina rodakom historyczne zakłamanie, ich entuzjizm dla nazizmu, przynależność do hitlerowskich elit, głęboki antysemityzm. Ta rozliczeniowa tematyka – choćby w powieści *Wykluczeni* – przypomina twórczość innego Austriaka, Thomasa Bernharda, ale utwory Jelinek są pełne oskarżeń nie tylko wobec austriackiego społeczeństwa, lecz także wobec dzikiego, drapieżnego kapitalizmu. W latach 1974–1991 pisarka należała zresztą do Komunistycznej Partii Austrii (KPÖ).

Jako dramatopisarka Jelinek debiutowała w roku 1977 nawiązującą do twórczości Henryka Ibsena sztuką *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża, albo Podpory społeczeństwa*. Już w pierwszej kwestii jej bohaterka mówi o sobie tak: „Nie jestem kobietą, którą opuścił mąż, jestem taką, która sama go opuściła, a to zdarza się rzadziej. Jestem Norą ze sztuki Ibsena pod tym samym tytułem. Teraz właśnie z zagmatwanego stanu ducha uciekam w pracę”. Pragnienie Nory, by wyrwać się z patriarchalnie urządzonego świata, okaże się jednak daremne – w końcu i tak wróci do męża. W *Clarze S.* (1982), opowieści o żonie Roberta Schumanna, która swoją karierę pianistki poświęciła dla męża i ośmiorga dzieci, wyzwoleniem dla bohaterki okazuje się śmierć. *Totenauberg* (1990) opowiada o epoce nazizmu przez pryzmat relacji Martina Heideggera, członka nazistowskiej

partii, i jego uczninicy pochodzenia żydowskiego Hanny Arendt. *Chór sportowy* (1998) to manifest przeciwko roli i znaczeniu sportu we współczesnej kulturze. Jelinek widzi w tym zjawisku przede wszystkim przemoc i masową histerię, a sam sport przyrównuje do permanentnej wojny. *Bambiland* (2003), sztuka nawiązująca do *Persów Ajschylosa*, i jej kontynuacja *Babel* (2004), są z kolei oskarżeniem wojny toczącej się w Iraku.

Teatr Jelinek krytycy określają jako antypsychologiczny czy postdramatyczny. Sama pisarka nazywa swoje dramaty „tekstami dla teatru” lub „pisanymi z myślą o teatrze, ale nieprzeznaczone do inscenizowania”. Brak w nich tradycyjnej akcji, a zamiast dialogów są sążniste monologi. Postacie mają być jedynie „nośnikami słów”. „Nie staram się o to, by pokazać na scenie postacie działające w psychologicznie prawdopodobny sposób – mówiła w jednym z wywiadów Jelinek – nie chodzi mi wcale o trójwymiarowych ludzi, z ich błędami i słabościami. Chcę polemiki, ostrych kontrastów, mocnych kolorów, czarno-białego malarstwa; czegoś w typie drzeworytu. Jakbym waliła siekierą, by w miejscu pojawienia się moich postaci już nigdy nie wyrosła trawa”.

W polskich teatrach Jelinek jest obecna od niedawna (z wyjątkiem „pionierskiego” przedstawienia *Clary S.* w Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze, 1997). Do tej pory zrealizowano: *Amatorki*, *O zwierzętach*, *Chór sportowy*, *Jackie. Śmierć i księżniczka*, *Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek*, *Babel*, *Kupieckie kontrakty*.

Na język polski zostały przetłumaczone liczne powieści Jelinek, choćby *Pianistka*, *Amatorki*, *Wykluczeni*, *Żądza*, *Zazdrość*. Za dzieło swojego życia pisarka uważa *Dzieci umarłych* (2009), powieść o społeczeństwie austriackim negującym swoją niechlubną historię.

Jelinek jest także tłumaczką Georges’a Feydeau, Eugène’a Labiche’a, Christophera Marlowe’a, pisze scenariusze filmowe i libretta operowe. Jest laureatką licznych nagród, między innymi Nagrody im. Heinricha Bölla (1986), Nagrody im. Georga Büchnera (1998), Berlińskiej Nagrody Teatralnej (2002).

Film według powieści *Pianistka* (2001) wyreżyserowany przez Michaela Haneke z Isabelle Huppert i Benoît Magimellem w rolach głównych, został nagrodzony Grand Prix oraz nagrodami dla najlepszego aktora i aktorki na festiwalu filmowym w Cannes.

Wybrana bibliografia:

Elfriede Jelinek *Choroba albo współczesne kobiety*, „Dialog” nr 6/1994. *Nora*, *Clara S.*, *Zajazd*, przeł. Dorota Sajewska, Krzysztof Sajewski, Sława Lisiecka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001. *Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, wydawnictwo Panga Pank, Kraków 2007. *Kupieckie kontrakty*, przeł.

Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, wydawnictwo Panga Pank, Kraków 2010. *Podopieczni*, przeł. Karolina Bikont, „Dialog” nr 4/2015.

Knut Ahnlund *Noblowska katastrofa*, „Gazeta Wyborcza” (22-23 X 2005). Hans-Thies Lehmann *Teatr postdramatyczny*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005. Małgorzata Sugiera *Realne światy / możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995–2004)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005. Agnieszka Dorotkiewicz *Proces Elfriede J.*, „Gazeta Wyborcza” (7 I 2006). Małgorzata Sugiera *Elfriede Jelinek: demontaż powszednich mitów*, „Dialog” nr 3/1997. *Mówię i mówię. Teatralne maski Elfriede Jelinek*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2008. Angelika Kuźniak *Jelinek: Trzeba tresować mnie jak psa*, „Gazeta Wyborcza” (Duży Format 25-26 VII 2009). Monika Wąsik *Święte krowy i uchodźcy. Na marginesie „Podopiecznych” Elfriede Jelinek*, „Dialog” nr 4/2015.

CLARA S.

Clara S.

tragedia muzyczna

Przekład: Sława Lisiecka.

Obsada: 6 ról kobiecych, 2 męskie, służący, prostytutka.

Premiera: Bonn 1982. Premiera polska: Zielona Góra 1997.

Do opisanego w sztuce spotkania włoskiego poety Gabriela d’Annunzia i Clary Wieck-Schumann, wybitnej pianistki i żony słynnego kompozytora epoki romantycznej, nigdy nie doszło i dojść nie mogło. Kiedy Włoch przyszedł na świat, Schumann od siedmiu lat już nie żył, a Clara miała czterdzieści cztery lata. W dramacie Jelinek nie o realia jednak chodzi.

Część pierwsza rozgrywa się w salonie włoskiej willi bogatego pisarza Gabriela d’Annunzia, urządzonym bez gustu i przeładowanym kiczowatymi meblami. Maria, córka Clary, siedzi przy fortepianie i ćwiczy palcówki. Do salonu wchodzi Clara Schumann i Luiza Baccara, obie są pianistkami. Ta druga adoruje żonę niemieckiego kompozytora, próbuje ją całować. Clara broni się, narzeka, że cierpi, bo dla męża zaprzepaściła swój wielki talent pianistyczny: „Ojciec wbił mi do głowy męskie wyobrażenie geniuszu, a mój małżonek od razu mi je zabrał, bo potrzebował go dla siebie”. Teraz Robert powoli pogrąża się w otchłani szaleństwa, więc ona musi się nim opiekować. Luiza, kochanka właściciela domu, ironizuje: „Kobieta jest miękka i przeważnie uległa, mężczyzna jest twardy i prze do przodu, bez względu na koniec. Przy tym czasem coś skomponuje”.

Do salonu wchodzi w brokatowym szlafroku Commandante (d’Annunzio), podstarzały, otyły, chory na astmę, co jednak nie stanowi przeszkody, by „chrobrliwie i nieumiarkowanie pożądać kobiety”. Clara rzuca mu się do stóp. Błaga

go o sfinansowanie najnowszego dzieła muzycznego swojego genialnego męża. Ten jednak żąda najpierw jej ciała, nie zważając, że jest ona matką ośmiorga dzieci. Clara dumnie odmawia: „Nie zhańbi pan mojego ciała artystki, które dawniej, gdy jeszcze miało czas, nawet samo komponowało”. Poeta przechwala się swoimi męskimi możliwościami, a Clara przeciwstawia mu postać męża, „prawzór czystego artysty”. Prorokuje, że za jakiś czas o dziełach d’Annunzia wszyscy zapomną, a kompozycje jej genialnego męża zostaną w ludzkiej pamięci na zawsze.

W salonie pojawia się też młoda tancerka Carlotta Barra, chciałaby, żeby d’Annunzio załatwił jej angaż do Opery Paryskiej, ale nie chce płacić za to seksem. „Zniewolę go swoją sztuką” – chwali się.

Commandante ciągle próbuje wytargować coś u Clary, to prosząc ją, to szantażując, aż w pewnym momencie zwraca uwagę na małą Marię. Korzystając z nieuwagi matki, ociera się o dziewczynkę, która jakby tego nie zauważając, pomaga się soku, lodów i tego, by pokazać jej samolot. Clara nie zwraca uwagi na dziewczynkę i d’Annunzia, wciąż opowiada o swoim smutnym losie artystki, o presji mężczyzn, którzy zachęcają „kobietę do rodzenia dzieci, aby uniemożliwić jej uprawianie sztuki”, o lęku przed przemijaniem.

W tym momencie w salonie pojawia się żona Gabriela, księżna Montenevoso. Spogląda z pogardą na całą grupę, robi mężowi wyrzuty, że „zwabia do siebie kobiety-artystki”, ale słysząc wyjaśnienie, że artystki tworzą niezbędne tło, na którym rozkwita jego poetycka wena, odchodzi rozżalona.

Po jej wyjściu Clara wreszcie orientuje się, że poeta zbyt nieprzyzwoicie poczytna sobie z jej córką i oburzona chce wyprowadzić dziewczynkę z salonu, ta jednak się opiera. Bezradna Clara zaczyna wychwalać talent córki, po czym skarży się, że jest ona krnąbrna i nieposkromiona w pragnieniach. Tymczasem Commandante dostaje ataku astmy – Clara próbuje to wykorzystać, namawiając go do dobrego uczynku przed śmiercią i ponownie prosząc o pieniądze – tym razem już nie tylko dla męża, lecz także dla córki. Gabriele przestaje jednak zwracać na nią uwagę, zajęty prostytutką, którą mu tymczasem przyprowadzono, by zaspokoić jego „nieokiełznane żądze”. W tym czasie Luiza i Carlotta przechwalają się swoimi sukcesami artystycznymi i powodzeniem u widowni. Nienasycony poeta rzuca się ponownie na Clare, a ona ponownie go odtrąca. Jest jednak w rozpacz: dom wariatów, w którym przebywał Robert, kosztował majątek, podobnie opieka pielęgniarzy. Tylko bogaty d’Annunzio jest w stanie ją uratować. Tylko czy zechce zrobić to bezinteresownie? Postanawia wyjechać, by wzbudzić w nim głębsze uczucia.

Część druga rozgrywa się w jadalni, gdzie przy suto zastawionym stole siedzą wszyscy domownicy. Tym razem d’Annunzio występuje w faszystowskim mundurze. Z boku, pilnowany przez dwóch roztłych pielęgniarzy, siedzi Robert S., na przemian mamrocząc do siebie, chichocząc i wykrzykując egzaltowane zdania. Clara

jest przekonana, że mąż komponuje w myślach nową symfonię, zwłaszcza że Robert mówi: „Geniusz kładzie się ciężkim cieniem na tłokach motoru mej sztuki. O, teraz mija mnie jakiś dźwięk! Posłuchaj! Nic nie słyszysz?”. Nikt jednak poza żoną nim się nie interesuje. Gospodarz ponownie zabawia się z małą Marią, a Księżna Montenevoso strofuje go wytwornie. Z zewnątrz dobiegają odgłosy podkutych żołnierskich butów i słychać dźwięki *Giovinezzy*. Robert w ataku szału rzuca się na podłogę i gryzie dywan. Śpiewa początek swojej nowej symfonii, ale okazuje się, że jest to znany walc Straussa *Nad pięknym, modrym Dunajem*. Wszyscy zgromadzeni w jadalni śmieją się i naigrawają z niego, Clara próbuje go powstrzymać, ale bezskutecznie. W końcu kapituluje. „Złożono mnie w ofierze w sakralnym przybytku twego geniuszu, Robercie” – mówi. Widać, że jest u kresu sił.

Na chwilę zapada cisza, po czym Clara siada przy fortepianie i gra utwory Schumanna, ale Robert w ataku szału rzuca się na żonę, bo chce słuchać tylko walca. Pielęgniarki nie interweniują, gdy Clara dusi go swoimi sprawnymi, wyćwiczonymi grą na fortepianie palcami. Ostatnie słowa Roberta brzmią: „Osiągnięcia artystyczne wykraczają poza możliwości kobiety... ponieważ dla kobiety liczą się tylko osiągnięcia naturalne, cielesne... bo kobieta ... jest... czystą naturą. Światem męskiego geniuszu jest kraina śmierci”. „Cmentarz” – dodaje wyczerpana Clara.

W epilogu, w alpinarium wybudowanym w salonie, u stóp góry, na której stoi krzyż, siedzi Clara w bawarskim stroju ludowym z głową martwego męża na kolanach. Pozostałe postacie ubrane są w eleganckie stroje narciarskie, tylko Commandante i pielęgniarki występują w brunatnych koszulach. Niecierpliwią się, czekając na policję. Pada śnieg, wzmacnia się wiatr, co jakiś czas widać błyskawice i słychać odgłosy grzmotów.

W pewnym momencie d'Annunzio się wzrusza: „Po raz pierwszy stoję w obliczu jednego z tak rzadkich, wielkich uczuć kobiecych, które niczym piękna i straszna błyskawica rozjaśniają szary i zmienny nieboskłon ludzkich namiętności”. Clara robi rachunek swojego życia i stwierdza, że jako kobieta skazana była na przegraną. Mogła tylko odtwarzać, nie mogła być twórcą. Dochodzi jednak do wniosku, że miłość jest ważniejsza niż cokolwiek innego, wydaje jej się, że znów jest młodą dziewczyną i narzeczoną genialnego kompozytora. Obiecuje mu, że postara się pogodzić rolę artystki i gospodyni. W kieszeni surduta Roberta znajduje wiersz, podekscytowana siada do fortepianu, ale „nie ułoży do niego muzyki, bo do tego potrzeba ducha, którego ona już nie ma”. Gra więc w natchnieniu *Nad pięknym modrym Dunajem*. Jednak po chwili zaczyna rzeźić i osuwa się martwa na podłogę. Jeden z pielęgniarzy, jękając się, odczytuje z kartki wiersz o jaśminowym krzewie, „który wiosną marzył i nie dostrzegł, że obsypany jest dojrzałym kwieciami”. To wiersz o życiu Clary. Drugi pielęgniarz kopie zmarłego narciarskim butem.

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

ur. 1960

Jeden z najchętniej czytanych i grywanych współczesnych dramatopisarzy piszących po francusku. Ukończył prestiżową paryską École Normale Supérieure z tytułem doktora filozofii. Mieszka w Brukseli. Debiut teatralny Schmitta *Noc z Don Juanem* (1991) był dobrze przyjęty, ale prawdziwy sukces odniósł *Gość* (1993), sztuka o spotkaniu Freuda z Bogiem, którą wystawiano niemal na całym świecie. Wtedy Schmitt porzucił zajęcie uniwersyteckiego wykładowcy i poświęcił się pisaniu. Błyskawicznie stał się jednym z najpopularniejszych autorów. Jego książki przetłumaczono na trzydzieści pięć języków, a sztuki grano w czterdziestu krajach.

Schmitt uważa, że funkcją sztuki jest upiększanie życia, i zgodnie z tym przekonaniem konstruuje swoje dramaty. Jego bohaterom udaje się wyjść obronną ręką z każdego kryzysu. Mówił o tym w jednym z wywiadów przy okazji polskiej premiery *Małych zbrodni małżeńskich* w warszawskim Teatrze Ateneum (2005): „Uważam, że nawet mając najczystsze intencje na świecie, nie jesteśmy w stanie nie sprawiać sobie wzajemnie bólu. W naszym życiu ból jest nie do uniknięcia, jest czymś pierwotnym. Dwójka moich bohaterów jest właśnie w takiej sytuacji. Oni się oczywiście bardzo kochają, z tym że zapominają sobie o tym powiedzieć. Każde z nich zamknęło się w czymś w rodzaju klatki. Ale kryzys, w którym się znaleźli, ma im dać nadzieję, być początkiem czegoś nowego, zdrowszego”.

Polskie teatry również wystawiały większość sztuk Schmitta, wśród nich *Wariacje enigmatyczne* (1996), *Libertyna* (1997), *Fryderyka albo Bulwar Zbrodni* (1998), *Moje ewangelie* (2004), *Małe zbrodnie małżeńskie* (2003), *Pana Ibrahima i kwiaty Koranu* (1999).

Schmitt jest także autorem powieści. To między innymi *Sekta egoistów*, *Oskar i pani Róża*, *Ewangelia według Piłata*, które przeważnie są przeróbkami wcześniej napisanych sztuk teatralnych.

Wybrana bibliografia:

Eric-Emmanuel Schmitt *Golden Joe*, „Dialog” nr 4/1996. *Małe zbrodnie małżeńskie*, Znak, Kraków 2008. *Tektonika uczuć*, Znak, Kraków 2008.

<http://www.eric-emmanuel-schmitt.com>

MAŁE ZBRODNIIE MAŁŻEŃSKIE

Petits crimes conjugaux

Przekład: Barbara Grzegorzewska.

Obsada: 1 rola męska, 1 kobieca.

Premiera: Paryż 2003. Premiera polska: Warszawa 2005.

Kameralna sztuka przedstawia sytuację małżeństwa w średnim wieku, które po piętnastu latach zgodnego pożycia zaczyna toczyć niewidoczny czerw. Być może ich problemy nigdy nie wyszłyby na jaw, gdyby nie „wypadek”, któremu uległ Gilles, autor poczytnych kryminałów. Otóż spadł on ze schodów i stracił pamięć. Kiedy żona przywozi go ze szpitala do domu, ich całe dotychczasowe życie jest dla niego czystą, niezapisaną kartą. Nie ma nawet pewności, że Lisa, kobieta u jego boku, jest naprawdę jego żoną. Tak wygląda sytuacja według deklaracji obojga, jednak w rzeczywistości małżonkowie toczą ze sobą grę – każde chce odnaleźć powtórnie swoje miejsce w związku, który najwyraźniej chyli się ku upadkowi. Dlatego i Gilles, i Lisa kreują własną wersję wydarzeń. Ona sugeruje, że mąż próbował ją udusić, on usiłuje poznać jej prawdziwe intencje. W rzeczywistości to Lisa próbowała zabić męża, on zaś ani przez chwilę nie utracił władz umysłowych. Dzięki udawanej amnezji dowiaduje się, że to zazdrość i lęk przed odrzuceniem doprowadziły ją do desperackiego czynu. Ona zaś przekonuje się, że to, czego tak bardzo się obawiała – utrata miłości Gilles’a – jej nie grozi. Mąż mówi bowiem: „Jeśli mam umrzeć, chcę umrzeć z twojej ręki. Twoja nieobecność będzie jak trucizna, ale mnie nie zabije. Zostań, proszę, zostań ze mną. Nie chcę innej kobiety. Nie chcę innego mordercy”. Niedoszła zbrodnia małżeńska znajduje swoje szczęśliwe zakończenie.

MARTIN MCDONAGH

ur. 1970

Syn irlandzkich robotników, którzy w poszukiwaniu pracy wyjechali do Londynu. Porzucił szkołę w wieku szesnastu lat, pięć następnych spędził, pisząc słuchowiska radiowe i opowiadania, które wysyłał do BBC, gdzie konsekwentnie je odrzucano. W końcu postanowił, że będzie pisał sztuki teatralne. W jednym z wywiadów stwierdził z właściwą sobie nonszalancją, że to proste: „Trzeba znaleźć odpowiedni język, jakąś historię, parę fajnych postaci i piszesz”. Podobno do teatru po raz pierwszy poszedł, mając dwadzieścia jeden lat – na *American*

Buffalo Davida Mameta. Był zachwycony. Do dziś zresztą Davida Mameta i Harolda Pintera uważa za swoich największych mistrzów, wśród których wymienia także reżyserów – Quentina Tarantino, Johna Woo czy Martina Scorsese. Lubi powtarzać, że nie przepada za teatrem i czytaniem książek, woli oglądać tasienkowe seriale w telewizji – w ten sposób gromadzi tematy do swojej twórczości.

Dziewięć scen jego pierwszej sztuki *Królowa piękności z Leenane* powstało podobno w ciągu dziewięciu dni. Wystawiono ją w teatrze w Galway w Irlandii, a po dwóch miesiącach w Londynie (1997). Już wtedy McDonagh odniósł ogromny sukces. Przyznano mu trzy prestiżowe brytyjskie nagrody – dla najlepiej zapowiadającego się pisarza, za najbardziej obiecujący debiut i najlepszą sztukę roku.

Królowa piękności z Leenane to pierwsza część tak zwanej trylogii leenańskiej, należą do niej jeszcze *Czaszka z Connemary* oraz *Samotny Zachód*. Kolejne utwory McDonagha również tworzą trylogię – z wysp Aran. Są to: *Kaleka z Inishmaan*, *Porucznik z Inishmore* i *Upiory z Inisheer*.

McDonagh często powtarza, że pisze sztuki, jakie sam chciałby zobaczyć. Jego bohaterowie żyją w Irlandii, w ponurej rzeczywistości, bez nadziei na zmianę na lepsze. Siedzą przed telewizorem, piją, oglądają seriale i w kolorowych pisemkach łowią sensacje, na przykład, że urodziła się dziewczynka bez ust. W ten sposób uciekają od własnego życia – od pustki emocjonalnej, intelektualnej. I marzą – jak w *Kalece z Inishmaan* – o wyjeździe do Ameryki z ekipą filmową: „Zrobią gwiazdy ze wszystkich (...) i zabiorą ich ze sobą do Hollywoodu i będą tam sobie żyli i już nie będą musieli harować nigdy”.

W *Poruczniku z Inishmore* – nazwanym krwawą farsą – oddany sprawie aktywista jednego z odłamów paramilitarnej organizacji traci swojego jedyne go przyjaciela... kota. Terrorysta noszący przydomek „Wściekły” przerywa więc walkę o wolność kraju i wyrusza na poszukiwanie domniemyanych sprawców tragedii. Jest gotów na wszystko – morderstwa, ćwiartowanie zwłok, nie mówiąc o wyrywaniu paznokci czy odcinaniu nosów.

Rozdętą do absurdałnych rozmiarów makabrę w sztukach McDonagha trudno jednak traktować całkowicie serio. Michał Lachman pisał, że mieszają się w nich „gotycka mroczność i podszyty groteską czarny humor, prostota komiksowych postaci i opowieści, a także łzawy sentymentalizm telewizyjnych oper mydlanych”. Jacek Sieradzki natomiast, po premierze w poznańskim Teatrze Nowym *Królowej piękności z Leenane* (2002), zauważył: „Dramaty Martina McDonagha, rozgrywające się na zapadłej irlandzkiej prowincji, są konstruowane w stały sposób: komizm oryginalnie splata się w nich z bezwzględnością. Ludzie są tu w stosunku do siebie niesłychanie, rzekłoby się, zwierzęco okrutni. W swoich zawziętościach,

w dopiekaniu sobie na wszystkie sposoby, w niepowstrzymanym egoizmie są aż śmieszni – takim złym, czarnym śmiechem. I dopiero pod tymi złożami: pod warstwą okrucieństwa i warstwą śmieszności można się w tych indywidualach dopatrzeć ułomnego, zwichrowanego człowieczeństwa”.

Po napisaniu trylogii z wysp Aran McDonagh postanowił odpocząć, podróżując po świecie. W 2002 roku na Mauritiusie ukończył dramat *Pan Poduszka* (*The Pillowman*) składający się z kilku makabrycznych opowiadań o zbrodniach popełnianych na dzieciach. Premiera sztuki zarówno w Londynie, jak i na Broadwayu okazała się sukcesem. Również w Polsce twórczość McDonagha cieszy się wielkim powodzeniem.

W 2006 pisarz otrzymał Oscara dla najlepszego filmu krótkometrażowego za *Six Shooter* (napisał scenariusz i był reżyserem). Skomentował to po swojemu: „filmy wcale nie są naprawdę trudne” i przyjął propozycję wyreżyserowania pełnometrażowego obrazu według własnego scenariusza *In Bruges* (premiera w 2008, polski tytuł – *Najpierw strzelaj, potem zwiedzaj*). Kolejny film McDonagha, czarna komedia *Seven Psychopats*, miał premierę w 2012 roku.

Wybrana bibliografia:

Martin McDonagh *Kaleka z Inishmaan*, przeł. Małgorzata Semil, „Dialog” nr 3/1986. *Królowa piękności z Leenane*, *Czaszka z Connemary*, *Samotny Zachód*, przeł. Klaudyna Rozhin, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002. *Pan Poduszka*, przeł. Włodzimierz Kaczkowski i Mhairi McInnes, „Dialog” nr 10/2005.

Małgorzata Szum *Martin McDonagh: od Synge’a do Tarantina*; „Dialog” nr 5/1998. Małgorzata Szum *Bajeczki dla (nie)grzecznych dzieci*, „Dialog” nr 2-3/2004. Agata Bańkowska *Quentin Tarantino Szmaragdowej Wyspy*, „Podteksty” nr 3/2006.

KALEKA Z INISHMAAN

The Cripple of Inishmaan

Przekład: Małgorzata Semil.

Obsada: 5 ról męskich, 4 kobiece.

Premiera: Londyn 1996. Premiera polska: Warszawa 1999.

Miejscem akcji jest irlandzka wyspa Inishmaan. Wydarzenia rozgrywają się w roku 1934. Kate i Eileen, siostry liczące każda ponad sześćdziesiąt lat, opiekują się osiemnastoletnim Billym, sierotą, od urodzenia naznaczonym kalectwem. Obie ubolewają nad jego losem, wiedzą bowiem dobrze, że jego perspektywy życiowe są marne, a już z pewnością nie może on liczyć na uczucie jakiegokolwiek

dziewczyny. Miejscowy plotkarz przynosi ekscytującą wiadomość, że amerykański reżyser Robert Flaherty przybywa na wyspę, żeby nakręcić tu film. Wszyscy są pod wrażeniem, a szczególnie Billy, który pragnie zostać aktorem w Hollywood. Prosi Bobby'ego, by zabrał go łodzią tam, gdzie kręcone są zdjęcia, ale ten odmawia. Wtedy Billy pokazuje list od lekarza, w którym zawiadamia on chłopaka, że jest chory na gruźlicę i zostały mu już tylko dwa miesiące życia. Wzruszony Bobby zgadza się zabrać Billy'ego, nie wiedząc, że list jest sfingowany.

Nie przywozi go jednak z powrotem. Okazuje się, że filmowcy zabrali Billy'ego do Ameryki, by zrobić mu zdjęcia próbne do filmu, w którym ma zagrać kalekę. Niestety, wkrótce wraca z niczym, bo Amerykanie woleli zatrudnić „normalnego gościa, co umie zagrać kalekę niż kalekę, co nic nie umie zagrać”. Ale Billy, który próbował już raz wziąć los w swoje ręce, próbuje tego po raz wtóry. Proponuje Helen, dziewczynie ładnej, ale o niewyparzonym języku, wieczorny spacer. Helen wyśmiewa go. Zrozpaczony Billy przywiązuje sobie do nadgarstka worek wypełniony puszkami z groszkiem. Zamierza się utopić, tak jak niegdyś jego rodzice. Niespodziewanie Helen wraca i mówi łaskawie: „No już dobra, pójdę się z tobą przejść, ale tylko gdzieś, gdzie nikt nas nie zobaczy, i po ciemku, i nie zgadzam się na żadne całusy ani obłapianie, bo nie chcę, żebyś mi popsuł reputację”. Jednak na przekór własnym słowom na odchodnym sama całuje Billy'ego. On uśmiecha się i nagle zaczyna kaszleć. Ręka, którą zasłania usta, pokrywa się krwią.

BILJANA SRBLJANOVIĆ

ur. 1970

Serbka, która urodziła się w Sztokholmie. Autorka sztuk granych w ponad pięćdziesięciu krajach na świecie, przetłumaczonych między innymi na angielski, francuski, niemiecki, włoski, szwedzki, hebrajski, hiszpański i polski. Ukończyła wydział dramatyczny Szkoły Teatralnej w Belgradzie, w której teraz od wielu lat wykłada. W 2002 roku była stypendystką Fulbrighta – prowadziła zajęcia ze współczesnego dramatu europejskiego w nowojorskiej Tisch School of the Arts.

Srbljanović nie chce się wpisywać w konkretną tradycję dramatopisarską. „Zawsze szukam inspiracji wokół siebie, w realnym życiu. To, co wydarzyło się w moim kraju – mówiła w jednym z wywiadów – jest bardziej dramatyczne niż jakikolwiek fikcyjny dramat”. Chodzi rzecz jasna o wojnę domową w byłej Jugosławii i jej skutki społeczne: „Mam wrażenie, że przez całe życie piszę tę samą sztukę, mówię ciągle

na ten sam temat: o stosunkach w rodzinie, o tym, jak swój swojego skróciłby o głowę, nawet gdyby tego tak naprawdę nie chciał, a jedynym jego grzechem jest to, że się urodził. Obraz serbskiej rodziny jest identyczny z obrazem całego społeczeństwa, a mnie stan społeczeństwa właśnie dlatego interesuje, że jego rozpad odbija się w najbardziej intymnym, najbardziej prywatnym życiu człowieka (...) Moi bohaterowie to zwyczajni, nieważni ludzie mówiący zwyczajnym językiem o nieważnych problemach. Wierzę, że z tych kawałków nieważnego życia powstaje coś ważnego”.

Srbijanović debiutowała *Belgradzką trylogią* (1995, prapremiera 1997) – historią o serbskich emigrantach, rozgrywającą się w Pradze, Sydney i Los Angeles. Już w tej sztuce zarysowały się wątki obecne w późniejszej twórczości pisarki – pisał Łukasz Rudziński – rozkład więzi międzyludzkich oraz negatywny wizerunek Serba, kurczowo trzymającego się obyczajów swojego rodzinnego kraju, prymitywnego, agresywnego, którego „czarno-białe widzenie świata doprowadzi do kłótni zakończonej przypadkową, niepotrzebną śmiercią”.

Najczęściej wystawiany w Polsce dramat Srbijanović to *Sytuacje rodzinne* (1998) – sztuka o dzieciach w Serbii, „które przeniosły w swój świat zachowania dorosłych, a w konsekwencji uznały wojnę za rzeczywistość”, pisała Dorota Jovanka Ćirić. Za sztukę tę autorka dostała nagrodę im. Ernsta Tollera (1999). Dziękując za nią, powiedziała: „Pokazuję świat taki, jaki on jest – jako śmietnik”.

Upadek (2000), dotąd tylko raz zagrany w Polsce (Teatr Atelier w Sopocie, reż. André Hübner-Ochodlo, 2002), jest uważany za najostrzejszą wypowiedź Srbijanović na temat sytuacji politycznej w Serbii. Wyrażny (choć autorka zastrzegала, że rzecz dzieje się „w Serbii, czyli nigdzie”) jest w niej atak na rządzącego w tamtych latach Slobodana Miloševicia i jego orędowników. Byli wśród nich nie tylko wojskowi, ale także artyści, naukowcy, nawet księża. W Upadku można odnaleźć motywy znane z *Makbeta* Williama Szekspira i *Króla Ubu* Alfreda Jarry’ego. Mamy więc Obertatę Narodu, skretyniałego pijaczka, który „dzięki opiece centralnej postaci sztuki, Nadmatki Narodu, jest w stanie wypełnić swoją rolę i wpisać się w «boski plan» wielkich bohaterów narodowych (...) wykonuje rolę męża stanu, chociaż później chorobliwie długo myje ręce i podobnie jak Lady Makbet nie może ich domyć” (jeszcze raz Łukasz Rudziński). Nadmatka Narodu rodzi zaś przedmioty, które są umieszczane w „gablocie świętości”, choć symbolizują terror i przemoc, bankructwo państwa, wartości moralnych i wiary.

Upadek miał prapremierę w belgradzkim Bitef Teatar (2000). Przedstawienie wywołało skandal. Autorka komentowała to później w rozmowie z Dorotą Jovanką Ćirić: „Widzowie co chwila opuszczają salę. Niektórych razi przypomnienie ostatnich wojen, niektórych gra z tradycją i obyczajami, ale wychodzą głównie

wtedy, gdy Nadmatka Narodu rodzi betonową cerkiew. Złoszczą się Serbowie, gdy przypomnieć im ich własne grzechy. Zachłystnęli się zmianami. Nie chcą, by ich cofać w przeszłość. Ale do mnie należy, by im przypominać. Psuć zabawę”.

Kolejne sztuki Srbljanović to *Supermarket* (2001) i *Ameryka, część druga* (2003) – historie bałkańskich emigrantów, którzy nie potrafią oderwać się od swojej wywiezionej z domów przeszłości i latami „czekają na okazję, by zafascynować świat” (jak mówi jeden z bohaterów *Supermarketu*). *Szarańcza* (2005) – porównuje ludzkość do owadów siejących destrukcję; *Barbelo, o psach i dzieciach* (2007) nosi podtytuł „metafizyczno-komiczny dramat o życiu po rozpadzie oswojonego świata” i opowiada o tym, jak śmierć bliskiej osoby niszczy rodzinne więzi. Twórczość teatralną Biljany Srbljanović zamyka (na razie) sztuka *Za mały dla mnie ten grób* (2013) – o ostatnich chwilach przed zamachem na księcia Ferdynanda, widzianych z perspektywy żyjących w Sarajewie w 1914 roku młodych mężczyzn, którzy noszą wiele mówiące nazwiska – Gavriło Princip i Nedeljko Čabrinović. Prapremierę (2013) wyreżyserował Michał Zadara w wiedeńskim Schauspielhaus.

Współczesny dramat serbski, poza utworami Biljany Srbljanović, nie jest często grany w polskich teatrach. Wystawione zostały sztuki autorów takich jak: Dušan Kovačević (ur. 1948, *Bałkański szpieg*), Milena Marković (ur. 1974, *Tory*), Maja Pelević (ur. 1981, *Skórka pomarańczowa*).

Wybrana bibliografia:

Biljana Srbljanović *Sytuacje rodzinne*, przeł. Dorota Jovanka Ćirlić, „Dialog” nr 5/1999. *Supermarket*, przeł. Dorota Jovanka Ćirlić, „Dialog” nr 7/2002. *Ameryka, część druga*, przeł. Dorota Jovanka Ćirlić, „Dialog” nr 1/2005. *Szarańcza*, przeł. Dorota Jovanka Ćirlić, „Dialog” nr 9/2008. *Za mały dla mnie ten grób*, przeł. Danuta Ćirlić-Straszyńska, „Dialog” nr 11/2014.

Postpolityczność: antologia nowego dramatu serbskiego (Milena Z. Bogavac, Milena Marković, Maja Pelević, Uglješa Šajtinac, Biljana Srbljanović, Filip Vujošević), przeł. Dorota Jovanka Ćirlić, Goran Injac i in., wydawnictwo Panga Pank, Kraków 2011. *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku* (m.in. Goran Marković, Mirjana Ojdanić, Maja Pelević), przeł. Agnieszka Cielesta, Dominika Zwierzchowska, Małgorzata Stanisiz, Marta Drachal i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

Dorota Jovanka Ćirlić *Królowa Ubu*, „Dialog” nr 3/2001. Jacek Sieradzki *Niech zgrzytają zębami*, „Polityka” nr 9/2001. Izabela Pluta-Kiziak *Wstrząsająca terapia rodzinna*, „Odra” nr 9/2001. Rafał Węgrzyniak *Rytuały rodzinne*, „Didaskalia” nr 42/2001. Jacek Uglik *W Serbii, czyli nigdzie. Szkic o twórczości Biljany Srbljanović*, <http://www.pk.org.pl/artikul.php?id=14> (2004). Roman Pawłowski *Świat mogą zmieniać nowi ludzie* (wywiad z Biljaną Srbljanović), „Gazeta Wyborcza” (4 V 2007). Slobodan Savić *Sytuacje rodzinne i inne*, przeł. Małgorzata Wierzbicka, „Dialog” nr 9/2008. Łukasz Rudziński *Kręte*

drogi serbskiej tożsamości w twórczości Biljana Srbljanovića, kulturaenter.com (2009).
Danuta Ćirlić-Straszyńska *Życie w poczwórnym poście*, „Nowe Książki” nr 12/2011.

SYTUACJE RODZINNE

Porodične priče

przeł. Dorota Jovanka Ćirlić

Obsada: 2 role męskie, 2 kobiece.

Premiera: Belgrad, 1998. Premiera polska: Wrocław, 2000.

„Wszyscy bohaterowie to dzieci. Jednak starzeją się i młodnieją wedle potrzeb opowieści; czasem też zmieniają płeć. Nie powinno to dziwić. Aktorzy – przeciwnie; nie są dziećmi. To dorośli ludzie, którzy w sztuce grają dzieci, które z kolei odgrywają dorosłych. Również to nie powinno dziwić” – czytamy w didaskaliach dramatu.

Na zrujnowanym, postsocjalistycznym podwórku, wśród śmietników, dzieci bawią się w dom, a ściślej mówiąc – w odtwarzanie scen znanych im z własnego życia w czterech ścianach. Mają dziesięć-dwanaście lat. W pierwszym epizodzie Vojin wciela się w swojego ojca – domowego tyrana, jego siostra Milena w zastraszoną matkę, a Andrija w ich syna. „Rodzinę” obserwuje schowana za przyciepą Nadežda, z twarzą zniekształconą nerwowymi tikami. Gdy pozostała trójka dostrzega trzęsącą się z przerażenia dziewczynkę – wśród wyzwisk i bicia przydziela jej rolę psa przybłądy, który na rozkaz liże po rękach i skomle.

W domu Vojina, Mileny i Andrii na pozór wszystko wygląda zwyczajnie – matka gotuje posiłek, ojciec sprawdza wydatki. Czuje się jednak wzajemną wrogość. Głowa rodziny leje pasem syna z byle powodu, a potem uczy go, jak być rozsądnym człowiekiem i prawdziwym mężczyzną: „Życie jest brutalne, rodzona matka cię sprzeda za worek kamieni, (...) ojciec się ciebie wyrzeknie (...) siostra zadenuncjuje (...) Licz tylko na siebie! Głowa w piasek! Dupa pod ścianę! Człowiek człowiekowi wilkiem!”. Żeby pokazać synowi, jak powinien rozumieć jego wizję świata, ojciec donosi na żonę, że ma nieprawomyślne poglądy i kobieta zostaje wyrzucona z pracy. Andrija chwytą w lot zasady ojca. Grzecznie mówi rodzicom dobranoc, po czym, gdy zasną, oblewa ich benzyną i podpala. „Wróg nie śpi” – mówi, odchodząc.

Następnego dnia na podwórku „tu i ówdzie widać ślady spaleniźny, jednakże nic nie spłonęło”. Przychodzi Andrija, widzi śpiącą na ziemi Nadeždę. Zagaduje ją, i częstuje na wpół zjedzoną czekoladą. Dziewczynka zbliża się do niego, ale chłopak robi potężny wymach nogą i próbuje ją kopnąć. Ona jednak łapie czekoladę, po czym ucieka. Wchodzą Milena i Vojin, ubrania mają nadpalone, ale nie odnieśli

fizycznych obrażeń. Odtwarzają kolejną scenkę. Biorą w niej udział: mąż fajtłapa, żona pisarka, która terroryzuje męża, i ich synek (gra go oczywiście Andrija). „Lepiej, żebyście zdechli, wtedy na pewno nie będziecie mi przeszkadzać – mówi żona. – Niezależna kobieta musi się wyemancypować z instytucji, jaką jest rodzina”. Następnie stuka na maszynie do pisania liryczny tekst: „Mój syn krzyknął: «Mamo, pada śnieg!», a ja głęboko westchnęłam. Jedna osamotniona łza spłynęła mi po brodzie...”. W tym momencie Andrija podsuwa jej zeszyt, chwając się: „Ja już wiem, jak się mówi odcisk po angielsku”. „Co mnie to obchodzi” – odpowiada mamusia i rzuca brulion daleko za siebie. Chłopiec zbiera kartki z podłogi, a na jego twarzy maluje się nienawiść. Podchodzi do szuflady, wyjmując z niej pistolet i strzałem głowę zabija najpierw matkę, potem ojca.

Kolejny dzień – podwórko się nie zmieniło, tylko Nadeżda zniknęła, a Milena ma na czole ślad po pocisku. Gdy się odwróci, zobaczymy krwawą plamę na jej koszuli. Pojawia się Andrija i dzieci znów odgrywają „rodzinną” scenkę. Matka, czyli Milena, rozdziela na równe porcje jedzenia – dla siebie, męża i dziecka. Siedzący w kącie Vojin, w roli ojca, liczy pieniądze, po czym chowa je do worka i narzeka, że są zbyt rozrzutni: „Nie w tym rzecz, że nie mamy pieniędzy, interes się kręci (...) ale nie możemy szaleć”. Zmusza żonę, by zmniejszyła porcję dla dziecka, a sam łąpczywie zjada dwie pozostałe. Do domu wraca Andrija, który tym razem gra ich córkę. Vojin uważa, że Bóg go pokarał dziewczynką, bo chciał mieć syna. Cały czas garściami je orzechy i zrządzi: „Mam z czego brać, ale rozsądnie wydaję. Swojego nie dam, cudzego nie biorę, chyba że w potrzebie. Tak jestem. Serb. Gospodarz”.

Nieoczekiwanie córka go pyta, co dostanie w posagu, gdy będzie wychodzić za mąż. Vojin krztusi się orzechami, po czym pada na ziemię, rzezi, charcze i wreszcie „wydaje ostatnie tchnienie”. Matka rozpacza, „niczym płaczka pada obok Vojina. Gra rolę, do której przygotowywała się przez całe życie” (pisze w didaskaliach Sbrljanović). Tymczasem Andrija zabiera worki z pieniędzmi i odchodząc kopie matkę w grdykę, zabijając ją.

Następnego dnia na podwórku są Andrija i Nadeżda. Chłopak rysuje kredą kontury ciał rodziców – tak jak leżeli poprzedniego dnia. Zaczyna rozmawiać z dziewczynką, opowiada jej o swojej rodzinie – uchodźcach z Bośni, którzy mieszkali w jego domu, a teraz są w Kanadzie, potem wspólnie śpiewają piosenki. Wreszcie Andrija pyta, gdzie są rodzice Nadeжды i gdzie mieszka. Nic porozumienia się zrywa; dziewczynka, trzęsąc się, ucieka do swojego psiego kąta. Naburmuszony Andrija kładzie się na ziemi, przykrywa brudnym kocem i udaje, że będzie spał. Zaczyna się onanizować. Nadeжда przygląda mu się zaciekawiona, kuca przy posłaniu, aż wreszcie wsuwa się pod przykrycie. „W kurczowym zwarcu przy okrzykach bólu i rozkoszy przetaczają się po scenie”, po czym – uspokojeni – kładą się

znów obok siebie. Andrija pyta dziewczynę o imię, a ona szepcze mu je do ucha. Wtedy dziesięcioletek zrywa się na równe nogi i krzyczy: „Pieprzyłem Nadeżdę! Pieprzyłem Nadeżdę!”.

Kiedy scena znów się rozjaśnia, widzimy Milenę, Vojina i Andriję siedzących przy stole. Nadeжда leży na ziemi. „Są bladzi, jakby odrętwiali, wzdychają”, ale milczą. W końcu Andrija opowiada swój sen. Szkoła wysłała go na olimpiadę matematyczną do Zagrzebia, ale on się tam zgubił. Stał na ulicy, próbował zatrzymać taksówkę, jednak nie mógł podnieść ręki. Ludzie go obserwowali, jakby był o coś podejrzany. Nagle nogi zaczęły mu grzęznąć w mięknącym asfalcie, który w końcu pochłoniął go całego. Milena ze smutkiem kręci głową, po czym wyciąga pojemnik z tabletkami i rozdaje po jednej całej czwórce dzieci.

Kolej na Vojina. Śniło mu się, że podczas wojny został zmobilizowany. W trakcie walk pocisk trafił w wodociąg i zrobiło się bajoro, które trzeba było przepłynąć. Wszyscy płynęli, granaty świszczwały, tymczasem on stał w wodzie po kolana i nie mógł ruszyć dalej. Mimo że przed wojną umiał pływać. W końcu podszedł do niego jeden z kolegów i ze słowami „Giń, grabarzu” – strzelił mu w głowę.

Milena po raz drugi rozdaje obecnym tabletki, po czym opowiada swój sen. Jest żoną i matką. Mąż wyjechał na wojnę, a syn na olimpiadę matematyczną do Zagrzebia. W jej domu uporczywie dzwoni telefon, gdy wreszcie podnosi słuchawkę, dowiaduje się o śmierci ich obu. Wydatki na pogrzeby były tak duże, że popadła w straszne długi. Nie miała jak ich oddać, więc umarła z udręki. Mówiąc to, dziewczyna rozdziela między obecnych ostatnie tabletki. Wszyscy je połykają, po czym Vojin i Milena zaczynają się dusić. Umierają. Nadeжда skomle jak pies, a Andrija szarpie „rodziców” i krzyczy: Mamo, tato, ja tylko żartowałem.

W kolejnym epizodzie Andrija jest studentem wracającym z demonstracji antyrządowej. Ojciec wyzywa go od „amerykańskich gnojów”, którzy za zachodnie pieniądze burzą dawny porządek i skłócają naród. „W radiu mówili, że to nie Clinton nas skłócił” – mówi cicho Milena. Vojin wyrzuca odbiornik za okno, wyzywa syna od narkomanów i pieprzonych zdrajców, a potem tak długo tłucze kijem, aż ten się przewraca. Matka w końcu ich rozdziela, zakazuje Andrii wychodzić i grozi: „Niech no ja tylko zobaczę tych gnojów, jak ci narkotyki podrzucają do domu!”. Syn bierze łańcuch leżący w psim kacie Nadeжды, zarzuca go rodzicom na szyję i dusi ich. „Nie miałem wyjścia” – mówi. Milena i Vojin padają na ziemię.

Następnego dnia na podwórko przychodzi Andrija z tekturową walizką. Szuka Nadeжды. Gwiżdże na nią i pokrzykuje, że przyszedł się pożegnać. Wyjeżdża z kraju, „bo tu nie ma życia, nie ma pieniędzy, nie ma ludzi. Żegnaj, Nadeжда” – dodaje na koniec. Nadeжда wreszcie wychodzi z ukrycia, zza pojemnika na śmieci, i krzyczy: „Nie!!!”. Andrija zatrzymuje się, dziewczyna podbiega, obejmuje

go za nogę, on zaś chwyta ją za głowę i długo stoją „w tym niezręcznym uścisku”. Zapada ciemność.

Gdy się znów rozjaśnia, Milena i Vojin odgrywają rodziców Andrii, który postanowił wyjechać z kraju. Przekonują go, by został, lecz on odchodzi. Po jego wyjściu Milena i Vojin kładą się na stole, krzyżują ręce na piersiach i umierają.

Następnego dnia Andrija siedzi na ziemi i tępo patrzy przed siebie. Milena i Vojin wciąż leżą nieruchomo. Wchodzi Nadeżda, potrząsa nimi z całej siły. Bez skutku. Zaczyna skomleć, wracają jej tiki, wreszcie wskazuje palcem na nieruchome ciała i jękając się mówi: „Mamo, tato, przepraszam, nie chciałam, naprawdę nie chciałam, już nigdy nie będę!”. W końcu wyznaje: „Bomba taty była tutaj...” – na te słowa Milena i Vojin wstają „ze śladami wszystkich poprzednich śmierci na ciałach”, ale najzupełniej żywi. Nadeżda zaś kończy zdanie: „...ja ją tylko wypuściłam”.

W oddali rozlega się potężna eksplozja. Cała czwórka stoi jak skamieniała.

SARAH KANE

1971–1999

i nowy brutalizm

Na początku lat dziewięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii pojawili się dramatopisarze, których twórczość szokowała nie tylko formą, ale przede wszystkim drastycznym językiem i tematyką. W 1994 roku Glasgow Citizens' Theatre wystawił adaptację powieści Irvine'a Welsha *Trainspotting* o brutalnym i ponurym świecie narkomanów z Edynburga (dwa lata później powstał znany film Danny'ego Boyle'a pod tym samym tytułem). Na scenie pojawiły się narkomania, odczłowieczony seks, przemoc, zbrodnia, gwałt, kanibalizm. Zjawisko to nazwano dramaturgią *in-yer-face* albo nowym brutalizmem. Jego przedstawicielami są Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*), Sarah Kane i Anthony Neilson (*Zszywanie*).

Sarah Kane urodziła się w Essex, była córką nauczycielki i dziennikarza „Daily Mirror”. W dzieciństwie głęboko religijna, tak jak jej rodzice, później straciła wiarę. Studiowała na wydziale teatralnym uniwersytetu w Bristolu, potem dramatopisarstwo w Birmingham. Cierpiała na depresję, parokrotnie próbowała popełnić samobójstwo. Odebrała sobie życie tuż po dwudziestych ósmych urodzinach.

Sztuki Kane powstały podczas ostatnich pięciu lat jej życia. Kiedy *Zbombardowanych* (*Blasted*, 1995), debiut autorki, wystawiono w londyńskim Royal

Court Theatre, krytycy uznali przedstawienie za skandalizujące i zbyt drastyczne. Kane zarzucano propagowanie zła i okrucieństwa, nurzanie się w brudzie. Premiery kolejnych sztuk Kane – *Miłość Fedry* (*Phaedra's Love* 1996), *Oczyszczeni* (*Cleansed*, 1997) i *Łaknąć* (*Crave*, 1998) – również piętnowano jako „odrażające” „wstrętne”, „przygnębiające” i „ohydne”. Pisarka odpierała zarzuty: „Trzeba zejść w wyobraźni do samego piekła po to, by nie trafić tam w rzeczywistości”. Twórczości Kane bronili tacy pisarze jak Harold Pinter czy Edward Bond, doceniając jej „moralną uczciwość”, a także nowatorstwo teatralne.

Piąta i ostatnia sztuka Sarah Kane, *4.48.Psychosis*, została wystawiona po jej śmierci, w 2000 roku. Wtedy jej twórczość powoli zaczęła zyskiwać uznanie krytyków.

W Polsce sztuki Kane również wzbudziły emocje. *Zbombardowanych*, spektakl przygotowany przez warszawskie Towarzystwo Teatralne (1999), określono wręcz jako realizm kloaczny. Kiedy jednak prapremierę *Oczyszczonych* zrealizował we Wrocławiu Krzysztof Warlikowski (2001), napisano, iż spektakl „odstąpił inną twarz Sarah Kane. *Oczyszczeni* w jego inscenizacji nie są sztuką o przemocy i brutalności, ale o rozpaczliwym wołaniu o miłość w pełnym brutalnej przemocy świecie” (Roman Pawłowski).

Wybrana bibliografia:

Sarah Kane *Miłość Fedry*, przeł. Małgorzata Semil, „Dialog” nr 9/1999. *Łaknąć*, przeł. Iwona Libucha, „Dialog” nr 1/2000.

Roman Pawłowski *Sarah Kane. Miłości, moja miłości, dlaczego mnie opuściłaś*, „Gazeta Wyborcza” („Wysokie Obcasy”, 28 IX 2001). Marek Zaleski *Co się zdarzyło Sarah Kane?*, „Dialog” nr 4/2002. Aleks Sierz *Nie nazywajmy ich brutalistami*, „Dialog” nr 11/2002. Janusz Majcherek *Sarah Kane kontra Bridget Jones*. Katarzyna Dudek *Tabu przemocy*, „Teatr” nr 3/2002. Graham Saunders „*Kochaj mnie lub zabij*”. *Sarah Kane i teatr skrajności*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

OCZYSZCZENI

Cleansed

Przekład: Jacek Poniedziałek i Krzysztof Warlikowski.

Obsada: 5 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Londyn 1998. Premiera polska: Wrocław 2001.

Dwadzieścia scen dramatu rozgrywa się w scenerii uniwersytetu przypominającego obóz koncentracyjny, a w najlepszym wypadku sadystyczny szpital psychiatryczny. Piątka bohaterów poddawana jest w nim wymyślnym torturom psychicznym i fizycznym przez obłąkanego „doktora” Tinkera. Dialogi i wszystkie

wydarzenia krążą wokół seksu, narkotyków, przemocy, a przede wszystkim dojmującego pragnienia miłości. Tinker morduje młodego chłopaka, ćpuna o imieniu Graham, podając mu monstrualną dawkę narkotyku. Grace jest siostrą Grahama i kocha go kazirodczą miłością, rozpaczliwie poszukuje więc brata, nie mogąc pogodzić się z jego śmiercią. Wkłada jego ubranie, tańczy z jego duchem, uprawia z nim miłość. Carl i Rod to para gejów. Pierwszy z nich wierzy w wieczną miłość i przysięga ją partnerowi. Rod jest bardziej sceptyczny – uważa, że w miłości liczy się tylko tu i teraz, więc odpowiedzialność można brać tylko za chwilę obecną. Jednak to Carl, zastraszony przez Tinkera, zapiera się ukochanego i gotów jest wydać go na śmierć. W podobnej sytuacji Rod zachowuje się odwrotnie. Kiedy Tinker pyta: „Ciebie czy jego, Rod? Co ma się stać?”, odpowiada: „Mnie. Nie Carla. Mnie” – i Tinker podrzyna mu gardło.

Grace spotyka Robina, dziesiętnastolatka, który ma kłopoty z pisaniem i czytaniem. Dziewczyna oferuje mu pomoc – on przejęty do głębi wdzięcznością za odruch zainteresowania z jej strony, zakochuje się w niej. By zasłużyć na wzajemność, obkłada się stosami książek, rachuje na liczydłach. Świat liczb piętrzących się bez końca i stukot przesuwanych koralików liczydła doprowadza go do obłądu. Robin wiesza się na rajstopach Grace.

Diaboliczny manipulator Tinker też nie jest wolny od emocjonalno-seksualnych frustracji. Jest stałym bywalcem peep-show, gdzie ogląda jedną i tę samą tancerkę. Stara się zwrócić na siebie jej uwagę, karmi złudzeniami, że nawet ona ma prawo do prawdziwej miłości. Kobieta zawierza Tinkerowi, gotowa jest zrobić dla niego wszystko, wtedy on dowodzi jej, że w życiu chodzi tylko o seks. O seks i cierpienie. I że miłość okalecza tak samo jak jej brak.

W finałowej scenie Carl budzi się wykastrowany, a Grace – z jego penisem – staje się Grahamem, swoim zmarłym bratem. Wschodzi nad nimi oślepiające słońce, wokół krążą szczury – ich pisk przeradza się w ogłuszający przenikliwy dźwięk.

IWAN WYRYPAJEW

ur. 1974

Rosyjski dramatopisarz, aktor, reżyser teatralny i filmowy. Absolwent Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Irkucku, swoim rodzinnym mieście, i Wydziału Reżyserii w Wyższej Szkole Teatralnej im. Szczukina w Moskwie. Autor sztuk teatralnych wystawianych także w polskich teatrach: *Sny* (2000), *Miasto gdzie ja* (2001), *Walentynki* (2002), *Tlen* (2002), *Księga Rodzaju Nr 2* (2004), *Lipiec* (2008), *Iluzje* (2011), *Niežnośnie długie objęcia* (2015). Jeden z najodważniejszych buntowników współczesnego teatru rosyjskiego, prorok, genialny szaleńiec, poeta okrucieństwa – pisali krytycy o Wyrypajewie. Jego sztuki wystawiono w ponad dwudziestu krajach – międzynarodowe uznanie zdobył po premierze dramatu *Sny* w Royal Court Theatre w Londynie (2001). Uważany jest za głos swojego pokolenia. Jego utwory skupiają się wokół społecznych i moralnych problemów młodych ludzi. Wyrypajew przekonuje, że nowy dramat powinien mówić nie o wiecznych tematach, ale o sprawach związanych z dniem dzisiejszym – taka jest misja sztuki, misja teatru. Wojna w Iraku czy katastrofa na okręcie podwodnym „Kursk” to taki sam znak rozpoznawczy naszych czasów jak dżuma w czasach Szekspira. Mówi o tym często w wywiadach: „Jeśli milczy prasa – niech przemówi teatr. I niech na widowni zasiadają ci ludzie w szubach z nerek, może coś w nich, tam, się poruszy... Od dawien dawna nasz kraj jest tak urządzony, że boi się ukazać swe prawdziwe oblicze i kryje się poza potiomkinowskimi wioskami. A trzeba się uczciwie przyznać, że jesteśmy b-a-r-d-z-o złym krajem i że bardzo biednie żyjemy. Politycy milczą, więc kto powie tę prawdę? Sztuka”.

W Irkucku, gdzie prowadził teatr Przestrzeń Gry, jego twórczość wywołała oburzenie i ostrą reakcję miejscowych władz. Pisarza oskarżono o demoralizację młodzieży i bluźnierstwo. Scena musiała zawiesić działalność. Od roku 2001 przez kilka lat Wyrypajew był związany z moskiewskim Teatr.doc., z którym gościł między innymi w Austrii, Francji i Polsce; współpracował też z Teatrem Praktika w Moskwie.

Od kiedy gdański Teatr Wybrzeże wystawił polską prapremierę *Tlenu* (2003, reż. Agnieszka Olsten), Wyrypajew często gości na naszych scenach jako autor i jako reżyser. W Polsce pierwszym spektaklem w jego inscenizacji był *Lipiec* w warszawskim Teatrze na Woli (2009). Monolog sześćdziesięcioletniego seryjnego zabójcy i kanibala mówiła w przedstawieniu dwudziestoparoletnia aktorka Karolina Gruszka, prywatnie żona reżysera. Mówiła, bo „aktor u Wyrypajewa niczego nie gra, a broń Boże niczego nie przeżywa, ani się z niczym nie utożsamia. Przeżywany jest temat utworu, a nie jak u Stanisławskiego – rola. Aktor ma

wypowiedzieć swój tekst, niemal jak śpiewak arię, tak jakby sam stał się rodzajem naczyń, koryta, przez które słowa spinające uniwersalny sens przepływają niczym strumień” – pisała Elżbieta Baniewicz. Zaś przy okazji premiery *Lipca* Aneta Kozioł zauważyła: „W dramatach Wyrypajewa okrucieństwo, wulgaryzmy i ironia sąsiadują z metafizyką i myślą teologiczną prawosławia, jakby Quentin Tarantino podawał rękę Andriejowi Tarkowskiemu. Tak też jest w *Lipcu* (...). W warstwie fabularnej jest to historia ostatnich lat życia mordercy i ludożercy, którego marzeniem było dostać się do smoleńskiego psychiatryka. W warstwie głębszej jest to droga duszy ludzkiej od upadku, przez miłość, do oświecenia i zbawienia”.

Spośród sztuk Wyrypajewa kilkanaście premier miały *Walentynki*, Narodowy pokazał *Taniec „Delhi”*, krakowski Stary *Iluzje*, warszawski Powszechny – *Tlen* i *Nieznosnie długie objęcia*. Agnieszka Glińska, reżyserka *Iluzji* w Teatrze na Woli, w jednym z wywiadów mówiła o Wyrypajewie: „To ktoś, kto pełnymi garściami czerpie z tradycji, a jednocześnie dotyka tak współcześnie. Dotyka najdelikatniejszych, najtkliwszych rzeczy, najważniejszych. (...) Po jego spektaklach, po czytaniu jego tekstów, człowiek jest taki «wymiachany», spotyka się sam ze sobą, tym ze środka.(...) Wyrypajew, tak jak i Czechow, ma zrozumienie dla ludzkiej niedoli. Píše o takim zawieszeniu w niespełnieniu. Jest w jego twórczości zgoda na ból istnienia, a jednocześnie jest niesłychanie dowcipny”.

Dla kina Wyrypajew wyreżyserował *Euforię* według własnego scenariusza (2006), sfilmował także *Tlen* (2009).

Wybrana bibliografia:

Wyrypajew *Sny*, przeł. Andrzej Moskwin, „Dialog” nr 1-2/2003. *Tlen*, przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska, „Dialog” nr 6/2003. *Lipiec*, przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska, „Dialog” nr 7-8/2008. *Iluzje*, przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska, „Dialog” nr 9/2011. *Pijani*, przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska, „Dialog” nr 1/2015.

Justyna Golińska *Pokolenie przepływu*, „Dialog” nr 1-2/2003. Krzysztof Kopka *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog” nr 6/2003. Joanna Derkaczew *Biblia szaleństwa według Iwana Wyrypajewa*, „Gazeta Wyborcza” (10 IX 2007). *Po co strzelać do żony* (rozmowa Anny Żebrowskiej), „Gazeta Wyborcza” (Duży Format, 18 II 2008). Agnieszka Lubomira Piotrowska *Iwan Wyrypajew – sylwetka*, Paweł Rudniew *Lekcja kanibala*, Dorota Jarząbek *Tutanchamon z Jekaterynburga*, „Dialog” nr 7-8/2008. Aneta Kyzioł *Bóg za czarnym lasem*, „Polityka” nr 41/2009. Roman Pawłowski *Tlen w zatrutym powietrzu*, „Gazeta Wyborcza” (4 II 2010). Jacek Wakar *Inny świat*, „Dziennik Gazeta Prawna” (12 III 2010). Dorota Wyżyńska *Wyrypajew według Glińskiej*, „Gazeta Wyborcza” (6 IX 2011). Elżbieta Baniewicz *Wyrypajew – zdzieranie iluzji*, „Twórczość” nr 6/2013. Jan Gondowicz *Szept Boga w sercu*, „Dialog” nr 1/2015. Jacek Wakar *Zagadki Wyrypajewa*, „Dziennik Gazeta Prawna” (24 VII 2015).

TLEN

Kisiorod

Przekład: Agnieszka Lubomira Piotrowska.

Obsada: 2 role męskie, 1 kobieca.

Premiera: Moskwa 2003. Premiera polska: Gdańsk 2003.

Didżej w klubie muzycznym zapowiada występ Jego i Jej, którzy mają wykonać na żywo kompozycje z albumu *Tlen – dziesięć przykazań*. On to Sasza, chłopak z małego miasteczka, zakochany w pięknej rudowłosej dziewczynie – także Sasz – z wielkiego miasta, która jest mu niezbędna do życia jak tlen. „Zobaczył ją na cokole pomnika pewnego pisarza, jak razem z przyjaciółmi paliła trawę” i tak zapragnął tej miłości, że dla niej zabił żonę.

Dwójka bohaterów, rapując w takt ostrej muzyki, przedstawia dziesięć historii, z których każda odwołuje się do nakazów Biblii: nie zabijaj, nie cudzołóż, jeśli ktoś cię uderzy w policzek, nadstaw mu drugi, nie osądzaj, abyś nie był sądzony i tak dalej. Tyle że w sztuce Wyrypajewa odwieczne przykazania Dekalogu pękają pod naporem duszącej codzienności. Oto pierwsza odsłona: „Słyszeliście, iż powiedziano przodkom: «nie będziesz zabijał!»; a ktobykolwiek zabił, będzie winien sądu”? – rapuje On. – „A ja znałem jednego człowieka, który miał bardzo słaby słuch. I nie słyszał, kiedy mówiono: «nie zabijaj», pewnie dlatego, że miał na uszach diskmena. Nie usłyszał «nie zabijaj», wziął łopatę, poszedł do ogrodu i zabił. Potem wrócił do domu, jeszcze głośniejsze włączył muzykę i zaczął tańczyć”.

Refren brzmi: „Bo w każdym człowieku jest dwóch tancerzy: prawy i lewy. Dwaj tancerze – płuca. Jeden tancerz – prawe, drugi tancerz – lewe. Dwa płuca. Prawe i lewe. Każdy człowiek ma w sobie dwóch tancerzy – prawe i lewe płuco. Płuca tańczą i dostarczają mu tlenu. Jeśli wziąć łopatę i uderzyć go w pierś, tam gdzie są płuca, to tańce ustaną. Płuca nie tańczą, nie pobierają tlenu”.

W kolejnych odsłonach obyczajowe obrazki z życia młodych ludzi przeplatają się z dramatycznymi wydarzeniami na świecie – zamachem terrorystycznym na nowojorskie WTC 11 września 2001 roku, dramatem marynarzy z okrętu „Kursk”, aktami terroru, w których ludzie „jak arbuzy wylatują w powietrze w autobusach i na placach”. Bohaterowie żyją w świecie, w którym nie respektuje się norm etycznych, więc oni też je łamią.

A wszystko dlatego, że brakuje im tlenu, który u Wyrypajewa jest nie tylko pierwiastkiem niezbędnym do życia, ale staje się także symbolem miłości, szczęścia i wolności. Tak wygląda portret „pokolenia trzeciego tysiąclecia”, rozpaczliwie szukającego „tlenu w zatrutym powietrzu” codzienności, próbując w ten sposób odkryć wartości ostateczne i niepodważalne.

Część II

DRAMAT POLSKI

MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA

ok. 1524–1601

Paulin częstochowski, w roku 1563 był kaznodzieją w klasztorze na Skałce w Krakowie, od 1566 przeorem zakonu na Jasnej Górze w Częstochowie, w latach 1568–1575 podobne stanowisko zajmował w Rzymie. Około 1579 został prowincjałem polskich paulinów. Zmarł w klasztorze w Wieluniu. Tłumaczył i wydawał legendy średniowieczne, pisał również popularne rozprawki religijne.

Jednym z najdojrzalszych zabytków dramatu staropolskiego jest wydane pod jego nazwiskiem (mógł być autorem lub redaktorem) widowisko rezurekcyjne *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, pochodzące prawdopodobnie z lat siedemdziesiątych XVI wieku. Zostało ono oparte na sztukach zachodnioeuropejskich podobnego typu, odznacza się jednak oryginalnym ujęciem treści oraz pełnym ekspresji językiem.

Widowiska o tym charakterze rozwinęły się w Europie już w XV wieku. Profesor Julian Lewański, badacz dramatu i teatru staropolskiego, zauważa, że misteria na Zachodzie w przeważającej części powstawały w średniowieczu – w Polsce są one tworem renesansowym. Wedle słów Prologusa *Historyi* – przedstawia ona święte zdarzenia, „tak jak jest na świecie”, a więc w kategoriach ziemskiego myślenia i odczuwania, znanego widzom z ich własnego doświadczenia.

Misterium Mikołaja z Wilkowiecka było wydane współcześnie, do naszych czasów dochował się tylko jeden egzemplarz pierwodruku. *Historyję* grywano przez wiele lat w epoce staropolskiej. W XX wieku jako pierwszy wystawił ją Leon Schiller w Instytucie Reduty (*Wielkanoc*, 1923). Po wojnie popularność *Historyi* przywrócił Kazimierz Dejmek inscenizacjami w Łodzi (1961), Warszawie (1962) i Krakowie (1976) – wszystkie ze scenografią Andrzeja Stopki.

Nowy rozdział w historii inscenizacji dramatu Mikołaja z Wilkowiecka otworzył Piotr Cieplak w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1993). *Historyę...* w jego reżyserii uznano za zapowiedź pokoleniowej zmiany w polskim teatrze. Cieplak sięgnął do dramatu, jednocześnie odrzucając „obowiązującą” staropolską stylizację. Na podstawie zaczerpniętej z Ewangelii opowieści powstało misterium osadzone w dwudziestowiecznych realiach, ze współczesnymi kostiumami i graną na żywo muzyką rockową. Jezus – młody chłopak w białej koszuli – walczył w nim o dusze potępionych z dwoma szemranymi facetami w skórzanych kurtkach. Do *Historyi...* Cieplak powrócił w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1994).

Wybrana bibliografia:

Julian Lewański *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. I-VI, PIW, Warszawa 1959–1963
Mikołaj z Wilkowiecka *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, oprac. Jan Okoń, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1971 lub <http://literat.ug.edu.pl/istoryja/index.htm>

Julian Lewański *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, PWN, Warszawa 1981. Zbigniew Raszewski *Krótką historia teatru polskiego*, PIW, Warszawa 1977. Leon Schiller *Historyja o Męce Najświętszej i chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, oprac. Jerzy Cimoszewicz, PAX, Warszawa 1990. Waldemar Sulisz *Staropolski dramat religijny w polskim teatrze współczesnym*, [w:] *Popularny teatr i dramat religijny w Polsce*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990. *Zawsze dużo aniołów* (rozmowa z Piotrem Cieplakiem), „Polityka” nr 5/2002. Patryk Kencki „Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka i *Stary Testament*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2/2007. Jacek Kopciński *Teologia w działaniu*, „Teatr” nr 7/2008.

HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

Person rozmawiających: 35, w tym 5 kobiet.

Historię tę, która „może być sprawowana w kościele albo na cmentarzu”, rozpoczyna Prologus streszczający widzom porządek sześciu części widowiska. Kolejne epizody będą raz jeszcze zapowiadane przez Ewangelistę odczytującego w trakcie przedstawienia odpowiednie wersety Pisma, ilustrowane następnie akcją sceniczną i grą aktorów.

Część pierwsza: Kapłani żydowscy Annasz i Kaiphas przybywają do starosty rzymskiego Piłata z prośbą o wystawienie straży przed grobem Krystusa. Obawiają się jego przepowiedni zmartwychpowstania na trzeci dzień po ukrzyżowaniu i pochowaniu. Nie można do tego dopuścić: „Byłby ci błąd ostatniejszy, / Stokroć gorszy, niżli pierwszy” – powiada Faryzeusz. Piłat daje im czterech żołnierzy. Kapłani odchodzą z nimi, dziękując: „A to zaraz stąd pójdziemy, / A was Bogu poruczamy”. Strażnikom przykazuje Annasz: „Nasza rzecz wam pieniądze dać, / A wasza – grobu pilnować”.

Grób zostaje zapieczętowany. Żołnierze stają na czatach, odgrażając się każdemu, kto zechciałby do nich się zbliżyć.

Część wtóra: Wyznawczynie Jezusa, trzy Maryje – Magdalena, Jakobi i Salome – oraz Joanna Chuzowska udają się do Rubena, „tego miasta aptekarza i dostatecznego kramarza”, a także „cnotliwego krześcijanina”, aby nakupić „ziół woniących, wódek, olejków pachnących” i namaścić ciało Mistrza. Maryje zbierają talary i dukaty, ile która ma, targują się z Rubenem i wychodzą, „nabrawszy słoików i baniek, i ziół z apteki”.

Część trzecia: Ewangelista zapowiada „ziemi trzęsienie wielkie”. Anioł Boży zstąpił z nieba i odwalił kamień grobowy. Przerażeni strażnicy padają na ziemię, krzycząc w różnych językach: „Dio! Uram gazda! Pro Boha! Wost ist Dos?”. Jeden z nich, zajrzawszy do grobu, powiada: „W czas, panowie, po harapie, / A Krystusa już nie w grobie”. Drugi dodaje: „Bo, bo, bo, panowie, poszedł, / Ba, i prześciera-
dła odszedł”. Faryzeusze są bardzo zaniepokojeni wieściami przyniesionymi przez żołnierzy: „Panowie, a błaznujecie, / Czy tak z nami żartujecie? / Zła by to nowina była, / Jeśliby się tak ziściła”.

Uwierzywszy w końcu, kapłani dają strażnikom worek pieniędzy, aby rozpo-
wiadali wszędzie, że Jezus nie zmartwychwstał, lecz został wykradziony w nocy
przez swoich zwolenników.

Część czwarta: Jezus jako „król chwały, pan wszystkich mocy... stąpił do pie-
kłów”, aby oswobodzić przebywających tam ojców świętych: Jadama, Ozeasza,
Dawida. Abrahama, Abła, Noego i Jana Baptystę. Jezus dobija się do zamkniętych
bram. Lucyfer poleca swojemu pomocnikowi: „Ba, wyrzy, Cerberze bracie, / Co
to tam ktoś u drzwi plecie”. Cerberus uchyla nieco bramy piekła, wypuszczając
„jaki płomień i smród z niego”. Ale darmo Lucyfer przedkłada „gościowi nie-
wdzięcznemu: Masz wszak mieśca dosyć w niebie, / Idźże tam panować sobie.
/ Daj pokój piekłu naszemu / I łupowi nam wdzięcznemu”. Jezus chwyta go za
łańcuch i rzecze z gniewem: „Wej, a widzisz tę chorągiew, / Ufarbowaną przez mą
krew? / Utknąć ją w tym tłustym brzuchu, / Szpetny, niezbędny zły duchu!”.

Prorocy zostają oswobodzeni. „Już nie dba o smotę naszą, / Woli w raju
z mlekiem kaszę” – wzdycha Cerberus. Pociesza się jednak, że Krystus: „Niechaj
gwałci, niech wojuje, / Wzdyc nam piekła nie zepsuje”, bowiem: „Pomścim się
tęgo w klasztorach, / W karczmach, w szpitalach, we dworzech. / Zapęniają
się znowu piekielne pokoje / Z szynkarek niesprawiedliwych/ I z panienek nie-
prawdziwych”.

Jezus wywodzi jeszcze z piekła „małe dzieci w koszulkach tylko, za rękę każ-
dego”. Wybawieni Prorocy ubiegają się o Radosne poselstwo do Matki Zmar-
twychwstałego. Wszyscy doznają odmowy. Adamowi wymawia Jezus: „Boś się
ty nauczył w raju / Przechadzać jako po gaju, / Zabawiając się jabłkami”. Ablowi
przypomina: „Masz zatarżkę z Kainem”, Noemu wytyka:

„Rad się na winie zabawiasz”, Jan Chrzciel zaś w baraniej skórze jest „kosma-
ty nieboże”. Posłem do miłej matki zostaje Anioł. Maryja, upadłszy do nóg Syna,
wita go radośnie: „Ochłodo serca mojego / I też człowieka każdego”.

Część piąta: Tymczasem trzy pobożne Maryje: Magdalena, Jakobi i Salome nic
jeszcze nie wiedzą o tych wydarzeniach. Śpieszą z olejkami do grobu. Zastają odwalony
kamień i dwóch Aniołów sławiących spełnienie proroctwa o zmartwychwstaniu.

Jezus ukazuje się Maryi Magdalenie w przebraniu ogrodnika z rydlem, motyką i gracą w rękach. Maria go nie poznaje. Dopiero gdy „zdjawszy odzienie ogrodnicze, a kapę wdziawszy, rzecze do Magdaleny: Maryja!” – ona upadnie mu do nóg ze słowami: „Dajcie mi u nóg pokłęknać / I jako przedtem ich dotknąć”. Jezus nie zezwala: „Nie tykaj się mego ciała / Jakoś przedtym działała”. Następuje spotkanie z Piotrem, któremu zostaje wybaczone trzykrotne zaparcie się Mistrza. Piotr otrzymuje również upomnienie: „Będiesz też umiał na potym / Wyrozumieć drugim grzesznym”.

Część szósta: Trzy Maryje oraz Joanna Chuzowska przynoszą apostołom wieści o zmartwychwstaniu, ale ci nie dają się przekonać. Tomasz oświadcza: „Nie dziwujcie, miłe panie, / Nie wierzymy w to bajanie”. Filip dodaje: „Za plotki to stoi u nas”. „Ba, i próżno o tym gadać” – kończy Andrzej. W miasteczku Emaus dwóm innym apostołom – Kleofasowi i Łukaszowi – ukazuje się Jezus w przebraniu pielgrzyma. Zatrzymany przez nich siłą na nocleg i łamanie chlebem – daje się poznać jedynie w ostatniej chwili. Łukasz woła: „Jam dopierz oczy odemknął, / Tenci ale od nas zniknie”.

Dopiero po sobocie zjawia się Jezus między zebranymi zatrwożonymi uczniami. Spożywa z nimi wieczerzę i tym przekonuje ich o swoim zmartwychwstaniu. Jedynie niedowiarek Tomasz ciągle wątpi: „Chybabych / (...) oczyma sam obaczył / W rękach jego one rany (...) / I w miejsca ich palec włożył, / Tożbych jako tako wierzył”.

Jezus czyni mu wymówki: „Toma, zuchwalcze, / Doma nieczęsty bywalcze. / A gdzieś się dziś tydzień włóczył, / Kiedym ja tu u drugich był? / Wałęsasł się z niedowiarstwem, / Zaż nie lepiej z towarzystwem... / Wyciągni i rękę twoję, / Włóż w bok mój, wszak skromnie stoję”.

Tomasz upada do nóg Jezusa, wołając: „Pan mój i Bóg mój”. Andrzej kończy rzecz słowami: „A teści jednak zuchwalstwo, / I to jego niedowiarstwo / Utwierdzi wiarę u wielu / O Twym świętym zmartwychwstaniu”.

JAN KOCHANOWSKI

1530–1584

Był pierwszym wielkim twórcą poezji polskiej, jednym z jej mistrzów, od niego uczyły się kolejne pokolenia pisarzy. Autor *Trenów*, *Fraszek* i *Psalterza Dawidowego* napisał również jeden utwór dramatyczny: *Odprawę posłów greckich* (1573), przygotowany specjalnie dla teatru dworskiego na uroczystości weselne kanclerza Jana Zamoyskiego odbywające się kilka dni przed rozpoczęciem obrad sejmowych w sprawie wojny z Moskwą. Celem utworu było zwrócenie uwagi na niebezpieczeństwo zagrażające ojczyźnie, skarcenie wad narodowych, pobudzenie ducha walki.

Odprawa... jest arcydziełem teatru staropolskiego, znaleźć w niej można jedne z najpiękniejszych strof w twórczości poety. Na uwagę zasługuje też sama koncepcja sztuki. Jak pisał historyk literatury Julian Krzyżanowski: „była ona dziełem stylizowanym na modłę tragedii greckiej z zachowaniem jej tylko właściwych składników. Obcość odległych wydarzeń i obce środowisko poeta zniósł przez stworzenie postaci ludzkich, ożywionych pobudkami doskonale znanymi Polakowi wieku XVI (...) Sposób obradowania, wygląd sali, w której je toczono, gwałtowna gra namiętności, wszystko to pod piórem Kochanowskiego otrzymało rysy polskie... świat grecki nabrał cech swojskich”.

Zachowując wszelkie proporcje, można ten pomysł porównać do późniejszego o kilkaset lat chwytu, który zrobił karierę w teatrach Europy, kiedy to Jean Giraudoux w pierwszej połowie XX wieku kazał antycznym bohaterom myśleć i czuć tak, jak myślą i czują współcześni Francuzi.

Odprawa posłów greckich dała początek naszemu pisarstwu scenicznemu; jest też pierwszym polskim dramatem politycznym. Na spektakle teatralne adaptowano też inne utwory Kochanowskiego, między innymi treny, pieśni, fraszki.

Życie poety było niejednokrotnie tematem utworów teatralnych, poczynawszy od Juliana Ursyna Niemcewicza (komedioopera *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie*, 1817), poprzez Gabrielę Zapolską (*Urszulka z Czarnolasu*, 1899), aż do Aleksandra Maliszewskiego (*Droga do Czarnolasu*, 1952).

Wybrana bibliografia:

Jan Kochanowski *Dzieła polskie*, Świat Książki, Warszawa 2002. *Odprawa posłów greckich*, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/odprawa-poslow-greckich.html>

Irena Sławińska *Odprawa posłów greckich – tragedia na dzisiaj*, [w:] *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w 70. rocznicę urodzin*, PWN, Warszawa 1988. *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. Jan Błoński,

Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989. Edmund Kotarski *Uwagi o kształcie teatralnym i sceniczności „Odprawy posłów greckich”*, [w:] *Dziedzictwo i tradycja. Szkice o literaturze staropolskiej*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1990. Janina Abramowska *Jan Kochanowski*, Rebis, Poznań 1994.

ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH

pełny tytuł: *Odprawa posłów greckich podana na teatrum przed Królem*

Jego Mości i Królową Jej Mości w Jazdowie nad Warszawą

dnia dwunastego stycznia Roku Pańskiego MDLXXVIII

na feście u Jego Mości Pana Podkanclerzego Koronnego

Obsada: 8 ról męskich, 3 kobiece. Chór panien trojańskich.

Premiera: Ujazdów, Warszawa 1578, na scenie zawodowej: Kraków 1884.

Dramat składa się z prologu, epeisodionów przeplatanych stasimonami (pieśniami chóru) oraz epilogu.

Do Troi przybywają greccy posłowie, by odebrać Helenę, żonę Menelaosa. Uprowadził ją ze Sparty Aleksander (zwany Parysem), syn króla Priama. Trojańczyk Antenor ubolewa nad sytuacją Troi – czyn Parysa może ściągnąć na miasto nieszczęście. Decyzję, czy Helenę zatrzymać, czy odesłać, podejmie podczas obrad rada miasta.

Aleksander próbuje kupić sobie poparcie rady, aby opowiedziała się za zostawieniem Heleny w Troi, wysyła więc przyjaciółom kosztowne upominki. Chce też zjednać sobie Antenora, odwołując się do łączącej ich przyjaźni. Antenor jednak odmawia Aleksandrowi poparcia – prawdę i sprawiedliwość przedkłada bowiem nad wierność przyjaźni: „Nie ufa swej sprawiedliwości, / Kto złotu mówić od siebie rzecz każe. / Lecz na zgubę Rzeczypospolitej / Podarki bierze, jakoby sam tylko / W cale miał zostać, kiedy wszystko zginie”.

Chór śpiewa pieśń o tym, że gdyby rozum występował w parze z młodością, na świecie byłoby mniej trosk.

Helena, podczas rozmowy ze swoją opiekunką Panią Starą żałuje zdrady, obawia się też o los swój i swoich dzieci. Pani Stara pociesza ją, mówiąc, że człowiek musi w życiu doświadczyć nieszczęść, dopiero wtedy doceni szczęście: „Nie frasuj mi się, moje dziecię miłe, / Takci na świecie być musi: raz radość, / Drugi raz smutek; z tego dwojga żywot / Nasz upleciony”.

Helena uważa jednak, że na świecie jest dużo więcej zła niż dobra, a życie człowieka jest nieszczęśliwe: „Mniej dóbr na świecie, niżli tego, co złym / Ludzie mianują, bo ubogaciwszy / Pewną część ludzi, patrzaj, co ich ciężkim / Ubóstwem trapi (...)”.

Chór śpiewa pieśń o odpowiedzialności rządzących, którzy powinni troszczyć się o dobro kraju i przedkładać je nad dobro własne: „Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie, / A ludzką sprawiedliwość w ręku trzymacie, / Wy, mówię, którym ludzi paść poruczono / Miejcie to przed oczyma zawždy swojemi, / Żeście miejsce zasiedli boże na ziemi, / Z którego macie nie tak swe własne rzeczy, / Jako wszystek ludzki mieć rodzaj na pieczy”.

Posel przynosi Helenie wiadomość, że Grecy zostali odprawieni, a ona pozostanie w Troi. Opowiada przebieg rady, w której brali udział król Priam, Aleksander, Antenor i inni dostojnicy trojańscy. Najpierw Priam zadeklarował, że choć zależy mu na losie syna, ważniejszy jest dla niego los ojczyzny. Po nim przemawiał Aleksander, przekonywał do niewydania Heleny, przywoływał krzywdy, jakich Trojańczycy doznali od Greków – liczne najazdy, porwanie siostry Priama, Medei, i więzienie jej do dziś. Po Aleksandrze głos zabrał Antenor, ostrzegając zebranych, że nieoddanie Heleny mężowi doprowadzi do wojny i zagłady Troi. Nie znalazł jednak wielu zwolenników. Większość obecnych poparła Ikeatona nawołującego do wojny z Grekami i pomszczenia dawnych krzywd. Priam, zmuszony poprzeć wolę większości, zawyrokował, że Helena pozostanie w Troi. Wezwano więc Ulisesa i Menelaosa i ogłoszono im wolę króla. W odpowiedzi posłowie greccy wyrazili ubolewanie dla tak rządzonego państwa: „O nierządne królestwo i zginienia bliskie, / Gdzie ani prawa ważą, ani sprawiedliwość / Ma miejsce, ale wszystko złotem kupić trzeba! (...) / Jaki to wrzód szkodliwy w Rzeczypospolitej / Młódź wszeteczna: ci cnocie i wstydomi cenę / Ustawili; przed tymi trudno człowiekiem być / Dobrym; ci domy niszczą, ci państwa ubożą, / A rzekę, że i gubią (...) / A przykładem zaś swoim, jako wielką liczbę / Drugich przy sobie psują”.

Troi grozi wyniszczająca wojna z Grekami. Zagładę, jaka nawiedzi niedługo miasto, przepowiada Kasandra, córka królewska. Antenor radzi królowi szykować się do wojny, jednak Priam, który uważa córkę za obłąkaną, lekceważy jej proroctwo.

Ale oto przybywa Rotmistrz wraz ze schwytanym żołnierzem greckim. Przynosi wiadomość, że statki greckie pod dowództwem Agamemnona, brata Menelaosa, dotarły do trojańskich wybrzeży. Priam rozkazuje przygotować się do obrony. Antenor, który widzi, że wojna jest już nieuchronna, radzi królowi, by zamiast czekać na atak nieprzyjaciela, samemu wcześniej uderzyć: „Na każdy rok nam każą radzić o obronie; / Ba, radźmy też o wojnie, nie wszystko się brońmy: / Radźmy, jako kogo bić; lepiej niż go czekać!”.

FRANCISZEK BOHOMOLEC

1720–1784

Był jezuitą i ponoć spowiednikiem biskupa Krasickiego, wydawcą ksiąg i redaktorem „Monitora”, głównego czasopisma Oświecenia. Napisał też popularną pieśń biesiadną *Kurdesz nad kurdeszami*. Przede wszystkim jednak zapoczątkował rozwój komedii polskiej.

Twórczość Bohomolca to komedie konwiktowe (pisane bez ról kobiecych) i komedie na teatrum. Do pierwszych zalicza się między innymi utwory *Figlacki polityk terażniejszej mody*, *Arlekin na świat urażony*, *Figlacki kawaler z księżycy*, *Paryżanin polski*. Do drugich – *Małżeństwo z kalendarza*, *Staruszkiewicz*, *Nędza uszczęśliwiona*, *Czary*, *Pijacy* i inne. Stanowiły one podstawę repertuaru sceny warszawskiej w latach 1766–1767 i 1774–1779. W sumie napisał 45 sztuk, które zastąpiły panującą wówczas na naszej scenie tragedię klasycystyczną. Bohomolec wykorzystywał motywy z twórczości Moliera, Goldoniego, Holberga, Destouches’a, ale dodawał podpatrzone z życia postacie i swojskie realia, zaś dialogi miały oddawać mowę ówczesnych Polaków.

Pod koniec życia Bohomolca jego komedie grano coraz rzadziej – pojawiła się wtedy moda na „komedię łzawą” i dramę. Z krytykami rozprawił się w jednym ze swoich ostatnich utworów, autobiograficznym *Autorze komedii* zakończonym gorzkim akcentem: „Adieu, moje biedne komedie (bierze swoją komedię i rozdziera)”.

Dziś sztuki Bohomolca rzadko można oglądać na scenie – jedną z nowszych realizacji są *Pijacy* w reżyserii Barbary Wysockiej w krakowskim Starym Teatrze (2009).

Wybrana bibliografia:

Franciszek Bohomolec *Komedie*, opracowanie i wstęp Jan Kott, t. I/II, PIW, Warszawa 1960.

Mieczysław Klimowicz *Początki teatru stanisławowskiego (1755–1773)*, PIW, Warszawa 1965. Barbara Kryda *Szkolna i literacka działalność Franciszka Bohomolca*, Ossolineum, Wrocław 1979. Maria Wojtak *Literacka perswazja a stereotypy na przykładzie komedii Franciszka Bohomolca*, Język a Kultura, t. 12 *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, pod red. J. Anusiewicza i J. Bartmińskiego, Wrocław 1998.

MAŁŻEŃSTWO Z KALENDARZA

komedia w dwóch aktach

Obsada: 6 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Warszawa 1766.

Pan Staruszkiewicz jest bogatym wdowcem i szlachcicem, dla którego „kto nie jest Polak, to nic niewart”. Uważa się za uczonego, bo aż dwie książki często czyta: kalendarz i sennik. Ma piękną córkę Elizę, którą jego siostra Bywalska zabrała do Warszawy, widząc „grubiańskie wychowanie, które jej ojciec na wsi dawał”. Ciotka postanawia wydać dziewczynę (za jej zgodą) za pułkownika Ernesta, jako że „to człek pocziwy, uczony, a co najważniejsze ma i pieniądze”. Ojciec Elizy uznaje te zalety, ale przecież Ernest jest cudzoziemcem. Według Staruszkiewicza cudzoziemiec nie może być szlachcicem, a Niemiec – katolikiem.

Słyszeć więc nie chce o pułkowniku, zwłaszcza że ma swojego kandydata – pana Marnotrawskiego, który chwali się ogromnymi włościami i znajomościami na dworze. A na dodatek Staruszkiewicz miał sen, w którym do owieczki z jego owczarni zbliżyły się dwa wilki: dobry i zły. Ten zły podszedł bliżej, ale dobry szybko go odgonił i odebrał owieczkę. Cóż ten sen znaczy? Staruszkiewicz „obraca rozum swój i tam, i sam”, aż wreszcie przychodzi mu do głowy, że owieczka to Eliza, pan Marnotrawski, jako rodowity Polak, jest wilkiem dobrym, a złym – cudzoziemiec Ernest. Snów nie należy lekceważyć, więc córkę trzeba wydać za Marnotrawskiego, i to jak najszybciej, bo kalendarz powiada, iż „dziś dobrze jest brać ślub, kto chce mieć małżeństwo pomyślne i dzieci piękne”. Nie zwraca uwagi na smutek Elizy ani zapewnienia Ernesta, iż „przywiązaniem do tego zacnego narodu bardziej jest Polak niż wielu”. Na próżno pani Bywalska wykrzykuje: „komu Polska jakkolwiek polor winna, jeżeli nie cudzoziemcom?”. Staruszkiewicz, choć swój ród od Seneki wywodzi, woła: „Ja bym ich wszystkich powypędział”.

Z pomocą zakochanej parze przychodzi służąca Agatka, która chciałaby się wydać za Johana, lokaja Ernesta. Sprowadza więc kupca Der Anzelmowicza, a on, dowiedziawszy się o małżeństwie Marnotrawskiego, chce z miejsca „aresztować” posag panny. Kupiec okazuje się głównym wierzycielem przyszłego męża Elizy – bankruta, który wszystko stracił na panny i karty. Anzelmowicz pokazuje przerażonemu ojcu list od delikwenta. Starca oburza nawet nie to, że został tam nazwany „trupem przebrzydłym”, ale to, że przyszły zięć zapowiada, iż mu posag „z gardła wydrze. Lepsi niż ty przede mną uciekali” – sroży się Staruszkiewicz i odprawia Marnotrawskiego. Co jednak zrobić z przygotowanym już weselem, z zaproszonymi gośćmi? „Wszak to gruchnie po Warszawie. Śmiech uczynimy z siebie” – peroruje Bywalska. Koronnym argumentem okazuje się jednak... kalendarz, który „dzień dzisiejszy na najlepszy do wesela naznaczył”.

Zdesperowany Marnotrawski naciera z szablą na niedoszłego teścia, a Ernest staje w jego obronie, wytrąca atakującemu broń i zapowiada, iż „postara się, aby agresor był wzięty pod areszt”. Za ten czyn dostanie za żonę Elizę.

Rzecz kończy maksyma wygłoszona przez Ernesta: „Co się zaś tycze zacnego narodu polskiego, wyznać to muszę, że go i obce narody wielce szanują i za honor mają być w nim policzeni”.

FRANCISZEK ZABŁOCKI

1754–1821

Był sekretarzem Adama Czartoryskiego, potem protegowanym króla Stanisława Augusta i uczestnikiem jego słynnych obiadów czwartkowych. W latach 1779–1794 stał się głównym dostarczycielem repertuaru dla teatru warszawskiego. W czasie Sejmu Czteroletniego pisywał satyry i paszkwile polityczne na przeciwników obozu reform. Brał udział w powstaniu kościuszkowskim. Po trzecim rozbiore Polski wyjechał do Rzymu, gdzie ukończył studia teologiczne. Po powrocie do kraju został proboszczem w Górze pod Puławami, a następnie w Końskowoli, gdzie mieszkał do śmierci (opiekował się tu swoim przyjacielem, obłąkanym poetą Franciszkiem Kniaźninem).

Utwory Zabłockiego, mimo iż często czerpały zarys akcji z komedii francuskich (Romagnesiego, Hauteroche’a, Legranda i innych), odznaczają się świetnym wyuczuciem specyficznie polskich cech epoki, pisane są dowcipnym, eleganckim wierszem. Ich satyryczne zacięcie i postępowy charakter podkreślają tytuły: *Zabobonnik*, *Sarmatyzm*, *Małżonkowie pojednani*, czyli *Przesąd modny*, wreszcie *Fircyk w zalotach* (1781), uznany za najważniejsze dzieło autora (oparte na sztuce *Le petit-maître amoureux* Jean-Antoine’a Romagnesiego). Jest to pełna wdzięku komedia salonowa, ubarwiona obyczajowymi szczegółami z życia ówczesnych modnych kawalerów.

Wśród około 80 utworów scenicznych Franciszka Zabłockiego na uwagę zasługują jeszcze *Żółta szlafmyca*, *Król w kraju rozkoszy* czy pisane prozą: *Wielkie rzeczy! I cóż mi to wadzi?*, *Sowizdrzał – z przypadku rycerz*. Pisał też dramaty historyczne i opery, przetłumaczył *Amfitriona* Moliera, *Wesele Figara* Beaumarchais oraz *Pasterza szalonego* Thomasa Corneille’a.

Wybrana bibliografia:

Franciszek Zabłocki *Fircyk w zalotach*, oprac. Janina Pawłowiczowa, Ossolineum, Wrocław 1986 lub <http://literat.ug.edu.pl/fircyk>, *W kontuszu i we fraku (Zabobonnik, Fircyk w zalotach, Sarmatyzm)*, oprac. Janina Pawłowiczowa, Ossolineum, Wrocław 1995.

Konstanty Puzyna *Zabłocki i Słowacki*, „Dialog” nr 7/1960. Mieczysław Klimowicz *Literatura Oświecenia*, PWN, Warszawa 1988. Janina Pawłowiczowa *Franciszek Zabłocki*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, t. I, PWN, Warszawa 1992. Dobrochna Ratajczakowa *Komedia oświeconych 1752–1795*, PWN, Warszawa 1993. *Dramaty Franciszka Zabłockiego. Interpretacje*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2000. Justyna Łukaszewicz *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2006.

FIRCYK W ZALOTACH

komedia w trzech aktach

Obsada: 6 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Warszawa 1781.

Starościca Fircyka, pewnego siebie zdobywcę serc kobiecych i pięknisia, zainteresowała Podstolina od roku nosząca żalobę po mężu. Lekkoduchowi brzydnie szlifowanie stołecznych salonów, sprawy i zabawy „wielkiego świata”, śpieszy więc śladem pięknej, bogatej pani na cichą wieś do majątku jej brata Arysta, ożenionego z płochą Klarysą. Do tej podróży składają też Fircyka przeraźliwe pustki w szkatule, niezaopatrzonej na czas przez ojca.

Podstolina, na pozór chłodna, w rzeczywistości ma dobre i wrażliwe serce. Nie potrafi się oprzeć urokowi młodzieńca. Jest jednak niepewna uczuć Fircyka, a zwłaszcza jego stałości, ukrywa więc swoją miłość.

Zimny i dostoyny Aryst podobnie jak siostra nie pokazuje prawdziwej natury. To w istocie nieopanowany złośnik (co na własnej skórze często odczuwa jego sługa Pustak) i zazdrośnik (o czym dobrze wie Klarysa) oraz namiętny gracz w kości. Ta ostatnia wada pozwala sprytnemu Starościcowi zaraz po przyjeździe wygrać od gospodarza dziewięćset dukatów. Dzięki temu może wyprawić zabawę na cześć damy swojego serca.

Tymczasem sprawy się komplikują. Podstolina próbuje wybać sługę Fircyka, Świstaka, czy ukochany ma wobec niej poważne zamiary. Intrygant Świstak przekonuje ją, że Starościc poważne zamiary ma wobec... bogatej hrabiny w Warszawie. Równocześnie Fircyk, trzymany przez Podstolinę na dystans, dochodzi do wniosku, że przedmiotem jej westchnień jest jakiś tajemniczy nieznajomy.

W błędzie utwierdza go życzliwa mu, lecz mylnie pojmująca prawdę Klarysa. Aryst, przyłapawszy żonę na poufnej rozmowie z lekkoduchem, awanturuje się i pieni.

Przeciwności losu utwierdzają Podstolinę i Fircyka co do prawdziwości ich uczuć. Po wyjaśnieniu nieporozumień zakochani padają sobie w ramiona. Spokojny i znów pewny siebie Starościc wzywa prawnika do spisania interczy przedślubnej i uderzając w swój dawny, trzpiotowski ton, dyktuje: „Ale, ale! Co mąż robi, imości nic do tego wcale, / Choćby jego niewiary była pewna nawet; / Nie będzie na to sarkać, lecz odda wet za wet!”.

A dwuznaczny morał komedii wygłasza Pustak: „Dobrze być filozofem, ale w gabinecie! / Bądź wietrznikiem, na wielkim kto chce znaczyć świecie!”.

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

1757–1829

Aktor, dramatopisarz, tłumacz, reżyser i dyrektor teatrów. Pochodził z niezamożnej rodziny szlacheckiej. Uczył się u pijarów w Warszawie i w Krakowie w Szkołach Nowodworskich, po czym wstąpił do gwardii pieszej litewskiej. W roku 1778 porzucił wojsko i związał się z Teatrem Narodowym w Warszawie. Wtedy też zadebiutował jako aktor – w komedii *Fałszywe niewierności*, jako autor – adaptując francuską komedię *Amant, autor i sługa*, a także jako śpiewak – w operze *Nędza uszczęśliwiona*.

W latach 1783–1785, 1790–1794 oraz 1799–1814 kierował Teatrem Narodowym w Warszawie. W 1785 założył stały teatr w Wilnie, a w 1794 we Lwowie. Występował także w Poznaniu, Kaliszu, Gdańsku, Grodnie, Białymstoku, Krakowie i wielu innych miastach. W 1811 roku założył pierwszą szkołę dramatyczną, dla której napisał podręcznik gry aktorskiej.

Bogusławski jest autorem około 80 sztuk – oryginalnych, przeróbek i tłumaczeń. Wprowadził na polską scenę Moliера, Diderota, Racine’a, Woltera, Corneille’a, Beaumarchais, Schillera, Goldoniego. Był pierwszym polskim tłumaczem i reżyserem *Hamleta* (1798, według niemieckiej przeróbki). Walczył także o rodzi-my repertuar, starając się, by podejmował ważne kwestie polityczne i społeczne. Wystawił między innymi *Powrót pośła* Juliana Ursyna Niemcewicza (1791) i własną komedię *Henryk VI na łowach* (1792). Premiera *Henryka...* odbyła się kilka miesięcy po uchwaleniu Konstytucji 3 Maja, odczytano ją jako protest przeciwko konfederacji targowickiej.

Bogusławski, zwolennik reform stronnictwa patriotycznego, należał podobno do sprzysiężenia przygotowującego powstanie kościuszkowskie. To na zamówienie spiskowców miało powstać jego najśłynniejsze dzieło, komedioopera *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* z muzyką Jana Stefaniego. Premiera (1 marca 1794) wzbudziła ogromne emocje, uznano ją za „pobudkę do czynu zbrojnego”. Przedstawienie zagrano tylko trzy razy, po czym ambasador rosyjski Igelström nakazał je zdjąć.

Na motywach *Krakowiaków i Górali* Jan Nepomucen Kamiński napisał libretto *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*. Muzykę do opery skomponował Karol Kurpiński. Prapremiera odbyła się w Teatrze Narodowym w roku 1816. W XIX wieku zmieniono operze tytuł na *Nowe Krakowiaki*.

Jako aktor Bogusławski zaczynał od ról amantów, pierwsze sukcesy odniósł jednak we włoskich operach buffo. Najlepsze role zagrał w czasie swojej drugiej dykcji w Narodowym. Stworzył wtedy typ „mędrca z ludu” – w *Tacze occiarza* (Stary Dominik), *Henryku VI na łowach* (Ferdynand) oraz *Krakowiakach i Góralach* (Bardos). Swoją dorobek autorski – wraz z *Dziejami Teatru Narodowego* – wydał w dwunastu tomach *Dzieł dramatycznych*.

Bogusławski jest głównym bohaterem dramatu *Szalbierz* (1981) György’ego Spiró, współczesnego węgierskiego pisarza i tłumacza między innymi Wyspiańskiego i Gombrowicza.

Wybrana bibliografia:

Wojciech Bogusławski *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone* oraz *Wiadomość o życiu sławnych artystów*, WAiF, Warszawa 1965. *Mimika*, PIW, Warszawa 1965. *Z listów Bogusławskiego*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1980. *Henryk VI na łowach*, Universitas, Kraków 2004. *Cud albo Krakowiaki i Górale*, Ossolineum, Wrocław 2005 lub

<http://literat.ug.edu.pl/bgslwk/>

Zbigniew Raszewski *Krakowiaki i Górale* [w:] *Staroświeccyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, PIW, Warszawa 1963. Zbigniew Raszewski *Bogusławski*, t. I-II, PIW, Warszawa 1982. Ryszard Wierzbowski *O „Cudzie, czyli Krakowiakach i Góralach” Wojciecha Bogusławskiego. Studia historycznoliterackie i historycznoteatralne*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1984. *Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku*, [w:] *Wiek Oświecenia*, t. XII, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1996. Mieczysław Klimowicz *Cud mniemany Wojciecha Bogusławskiego w 200-lecie premiery. Rozwiązanie zagadki i nowe pytania*, [w:] *Wiek Oświecenia*, t. XII; Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1996. Izolda Kiec *Księga, czyli o dziejach Teatru Narodowego Wojciecha Bogusławskiego*, [w:] *Wiek Oświecenia*, t. XVI, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2000. Marek Dębowski *Wojciech Bogusławski – aktor i reżyser*, [w:] *Wiek Oświecenia*, t. XXIV, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2008. Dobrochna Ratajczakowa *Szkoła*

dramatu i teatru Wojciecha Bogusławskiego, [w:] Wiek Oświecenia, t. XXIV, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2008.

CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE

opera w czterech aktach oryginalnie napisana, z muzyką Jana Stefaniego

Obsada: 11 ról męskich, 4 kobiece oraz druhny, družbowie, krakowiacy, wieśniaczki, górale, górali, muzykanci.

Premiera: Warszawa 1794.

Stach, krzepki młodzieniec z podkrakowskiej wsi Mogiła, kocha z wzajemnością urodziwą córkę młynarza, Basię. Na przeszkodzie ich szczęściu stoi ojciec, który obiecał dziewczynę góralowi Bryndasowi, a także macocha Dorota. Jest znacznie młodsza od męża i „nie tylko osiodłała go jak kobyłę starą”, ale tak pali się do amatorów ze Stachem, że nieraz udaje się jej „wywrócić go pod stogiem siana”. Ale Stach naprawdę kocha tylko Basię i martwi się, że jego wybranka pójdzie wbrew ochocie za górala, bo „wszak pies na powrozie wyje, każdy pragnie wolności, a ona cudzoziemca nie chce mieć i kwita”. Obydwoje więc, korzystając z odbywającego się właśnie wesela krewniaków, Pawła i Zosi, tak zręcznie zagadują ojca Basi, że uzyskują zgodę na odprawienie Bryndasa.

W karczmie odbywa się uczta weselna, uświetnia ją oracją organista Miechodmuch: „O Pawle, chłopców ozdobo! / Zosia dziś się łączy z tobą. / I tak się łączy do współki, / Że kiedy by dwie jaskółki, / Poplątawszy swe nogi, jak one we wodzie / Tak wy dziś utoniecie w małżeńskiej swobodzie!”.

Na poczęstunek weselny trafia też wygłodzony student Bardos. Cóż mu po naukach, skoro „największy mędrzec zgłupieje, kiedy ze dwa dni nic nie je”. Ugoszczony, postanawia wesprzeć kochanków swoją wiedzą z ksiąg i przemysłowych wynalazków: „A kiedy dzisiaj mędrców wiele was używa na wsparcie zdań Machijawela, ja was na wsparcie bliźnich cierpiących użyję”.

Jego ingerencja może okazać się potrzebna, bo oto przyplływają dwie kropy z góralami pod wodzą Bryndasa, któremu odmówiono ręki Basi. Domyślił się, że „nowego pewnie umizgusa dostała panna”, więc i on, i jego towarzysze pałają srogim gniewem. Dochodzi do gwałtownych sprzeczek i zapowiedzi zemsty, bo „nie dadzą z siebie przedrwiwać górale”.

Nie są to tylko pogroźki. Goście znienacka uprowadzają gospodarzom bydło. Krakowiacy przygotowują się do pościgu i krwawej rozprawy.

W lesie dochodzi do spotkania wrogich zastępów. Uzbrojeni krakowiacy nacierają ze śpiewem: „Gdzie o wszystkich idzie całość, tam najpierw cnota: śmiałość”. Górale też są gotowi na wszystko: „Trzeba nam się dzielnie bronić / lub zwyciężać, lub umierać”.

Na szczęście Bardos ma ze sobą maszynę wytwarzającą prąd elektryczny, postanawia jej użyć, aby powstrzymać rozlew krwi. Przeciąga drut na drodze górali, którzy – porażeni prądem – padają na chwilę przed starciem. Początkowo nie chcą wierzyć w siłę, która ich powaliła. Wtedy Bardos ponawia eksperyment i zmusza najzuchwalszego z nich do wyznania: „Głupim, tchórz i duda”. Bydło zostaje zwrócone, pokrzywdzeni darowują karę. Lud uważa, że był świadkiem cudu, ale jego sprawca wyjaśnia: „Nie był to cud prawdziwy, ni diabelska sztuka. / Jest to pewna rozumna i piękna nauka”. Napawa to żalem chytrego organistę: „Ksiądz pleban nie największe ma tera intratni, / Gdyby nam się więc jako cud objawił rzadki, / Mielibyśmy oferty, wota, fundacyste”. Bardos żałuje czego innego: „Czemuż mój drut przez świat cały nie jest dziś przeciągniony, by wstrzymał potoki krwi ludzkiej”. Pogodzonym antagonistom śpiewa arię: „Żyćcie w zgodzie i pokoju. / Nie dajcie się gorszyć światu, / Nie ma zysku w takim boju”.

Bardosowi pozostaje ostatnie zadanie: sprawić, by Dorota zostawiła Stacha w spokoju i przekonać Basię, że kochanek jest jej wierny. Aranżuje więc scenę, w czasie której młynarzowa o mało nie zostaje przyłapana na gorącym uczynku przez starego męża, Basia zaś widzi, że Stach był uwodzony wbrew swojej woli. Wszystko kończy się pomyślnie, choć młynarz zaczyna się nieco orientować w sytuacji i prosi obecnych o utrzymanie w tajemnicy całego wydarzenia: „Słuchajcie, nie potrzeba ludziom tego bajać”. Bardos postanawia pozostać na stałe wśród mieszkańców Mogiły.

Sztukę kończy cykl kupletów śpiewanych kolejno przez wszystkie postaci. Stosowny morał łączy się w tych piosenkach z aktualnymi wydarzeniami narodowymi. Chór poucza w ostatnich słowach: „Niech to świat pozna, że gdzie prostota, / Tam jeszcze szczerza zostaje cnota”.

JULIAN URSYN NIEMCEWICZ

1758–1841

Ukończył warszawski Korpus Kadetów. Poseł na Sejm Czteroletni (działał w Stronnictwie Patriotycznym), współautor projektu Konstytucji 3 Maja. Adiutant Kościuszki podczas insurekcji kościuszkowskiej. Po bitwie pod Maciejowicami osadzony w twierdzy Pietropawłowskiej (tu przełożył na język polski *Atalię* Racine’a). Uwolniony z więzienia w 1796, wraz z Kościuszką wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Na stałe wrócił do kraju po jedenastu latach – pełnił między innymi funkcję sekretarza senatu w Księstwie Warszawskim i Królestwie Kongresowym.

Podczas powstania listopadowego zabiegał w Londynie o pomoc militarną. Od końca roku 1833 do śmierci przebywał na emigracji w Paryżu. Przez cały czas prowadził dziennik (zachowany do naszych czasów), w którym rejestrował najważniejsze wydarzenia z Polski, Europy i Ameryki.

Niemcewicz znany jest przede wszystkim jako twórca patriotycznych *Śpiewów historycznych*. Pisał też dla teatru; jego sztuki zyskały podobne znaczenie jak twórczość Zabłockiego i Bogusławskiego, przewyższyły poziomem ogromną produkcję komediopisarską epoki oświecenia, choćby Adama Czartoryskiego (1734–1823), Stanisława Trembeckiego (1739–1812), Józefa Wybickiego (1747–1822) i Franciszka Kniaźnina (1750–1807).

Pierwszym utworem scenicznym Niemcewicza była tragedia *Władysław pod Warną*, napisana w roku 1787, a wystawiona dopiero po dwudziestu latach. Inaczej stało się z *Powrotem posła* (1790), pierwszą polską komedią polityczną. Wystawiona w 1791, od razu zdobyła ogromny aplauz wśród patriotycznej publiczności. W sumie Niemcewicz napisał 18 utworów scenicznych (m.in. komedie *Samolub*, *Pan Nowina*, *Podejrzliwy* oraz tragedię *Kazimierz Wielki*). Sportretowany został jako Prezes w *Kordianie* Słowackiego.

Wybrana bibliografia:

Julian Ursyn Niemcewicz *Powrót posła*
<http://literat.ug.edu.pl/posel/>

Dzienniki 1839–1841, Akademia Humanistyczna, Pułtusk 2008. *Listy z Ameryki do Adama Kazimierza Czartoryskiego (1798–1806)*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003.

Włodzimierz Bolecki *Julian Ursyn Niemcewicz*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, t. II, PWN, Warszawa 1994. Karol Zbyszewski *Niemcewicz od przodu i tyłu*, Świat Książki, Warszawa 1999. Izabella Rusinowa *Pana Juliana przypadki życia. Julian Ursyn Niemcewicz 1797–1841*, Trio, Warszawa 1999. *Julian Ursyn Niemcewicz: pisarz, historyk, świadek epoki*; wydawnictwo DiG, Warszawa 2002.

POWRÓT POSŁA

grany początkowo pod tytułem *Powrót syna do domu*

komedia w trzech aktach

Obsada: 6 ról męskich, 4 kobiece.

Premiera: Warszawa 1791.

Rzecz dzieje się podczas przerwy w obradach Sejmu Czteroletniego, jesienią 1790 roku. Do wiejskiego domu Podkomorostwa przyjeżdżają goście: Starosta Gadulski z drugą żoną i Szarmancki, starający się o rękę Teresy, córki Starosty

z pierwszego małżeństwa, która wychowuje się u Podkomorostwa. Lokaj Jakub pomaga pokojówce Agatce nakryć stół do śniadania. Rozmawiają o gościach swojego pana: Starosta to gaduła, Starościna jest zawsze nieszczęśliwa, spazmująca, z migrenami, natomiast Szarmancki zajmuje się wyłącznie miłostkami i zabawą.

Do rodziców na wieś ma także wrócić Walery, syn Podkomorzego, poseł na Sejm Czteroletni. Ojciec jest dumny z syna, który obraduje o naprawie Rzeczypospolitej. Cieszy się, że na starość zobaczy jeszcze Polskę bogatą i praworządną. Jego gość, Starosta Gadulski, ostro broni starego porządku: „Jak to Polak szczęśliwie żył pod Augustami! (...) / Człek jadł, pił, nic nie robił i suto w kieszeni. (...) / Zepsuli wszystko, tknąć się śmieli okrutnicy / Liberum Veto, tej to wolności żrenicy”.

Na Walerego czeka też Teresa. Młodzi od dawna darzą się uczuciem, ale ich małżeństwu sprzeciwiają się rodzice dziewczyny, którzy postanowili, że Teresa wyjdzie za Szarmanckiego. Podkomorzyna próbuje wstawić się za Walerym i Teresą, prosi Starostę, aby nie wydawał za mąż córki wbrew „jej woli i skłonności”. Ten broni się, twierdząc, że niewielki majątek Podkomorzego nie wystarczy młodej parze, a poza tym nie może mieć za zięcia człowieka o odmiennych poglądach, gdyż powodowałoby to spory w rodzinie. Co więcej, gotów jest nawet tego samego dnia wyprawić wesele Szarmanckiemu i Teresie, ale przyszły zięć wypytuje go... o posag i przedślubną intercyzę. Gadulski wpada w gniew i – zasłaniając się prawem córki do wolnego wyboru męża – błyskawicznie zmienia zdanie. Szarmancki odchodzi. Do prośby Teresy o zgodę na poślubienie Walerego dołączają się Podkomorzyna, Podkomorzy i Starościna. Walery zrzeka się pretensji do majątku dziewczyny. Starosta daje się ubłagać.

Za zgodą Podkomorzego pobierają się także lokaj Jakub i pokojówka Agatka. Podkomorzy, rad ze szczęścia własnego i syna, nadaje wolność wszystkim swoim poddanym, a na zakończenie wypowiada następujące słowa: „Bodajbyśmy wraz dzieląc pomyślnie godziny / Między słodkiem staraniem krewnym i domowi, / I tem, co się należy własnemu krajowi, / Cnotliwie wszyscy w zgodzie i jedności żyli / I na szczęście Ojczyzny i dzieci patrzyli!

JAN POTOCKI

1761–1815

Magnat i ekscentryk, pisarz, polityk i historyk, pierwszy polski aeronauta, podróżnik i erudyta, znawca tajemnic Wschodu i wielbiciel Woltera, oficer armii austriackiej i badacz historii Słowiańszczyzny – był jedną z barwniejszych postaci osiemnastowiecznej Polski. Pisał wyłącznie po francusku. Jest autorem głośnej powieści *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1804–1805), a także komedii wierszem *Cyganie z Andaluzji* (1794), a przede wszystkim cyklu *Parady*.

Urodził się na Podolu, z Polski wyjechał jako siedmiolatek. Uczył się w Lozanie, Genewie i Paryżu. Mówił ośmioma językami. Od roku 1778 podróżował po Wschodzie i po Europie. Po powrocie do kraju został posłem na Sejm Czteroletni. Wspierał działania stronnictwa reform, założył w Warszawie własną drukarnię, pisał i wydawał polemiki, memoriały, pamflety. Jego znajomość Polski była wówczas dość powierzchowna. Sam Potocki pisał: „słabo znam ten kraj, ale znam inne”. „Można zażartować, że lepiej wiedział, co działo się na terenach Polski w okresie starożytnym niż współczesnie” – zauważył profesor Tomasz Swoboda.

Potocki zdążył jeszcze wziąć udział (jako ochotnik) w wojnie polsko-rosyjskiej. Jednak kiedy król Stanisław August Poniatowski przystąpił do Targowicy, pisarz porzucił działalność polityczną i przeniósł się do Łańcuta, do rezydencji rodzi-ny żony, Julii Lubomirskiej. Tam dla sceny dworskiej napisał sześć *Parad* (1792), z których każda stanowi oddzielną fabularną całość. Owe, jak je nazwał, „dramatyczne ekstrawagancje” zadedykował bratowej – hrabinie Annie Teofili Sewerynowej z książąt Sapiehów Potockiej; wystąpiła też ona na scenie w jedynej roli kobiecej. *Parady* były popisem literackim mistrza małej formy, swobodnie posługującego się groteskowym dowcipem, grą słów, frywolnym żartem. Grano je po francusku.

Swoje niekonwencjonalne życie Potocki zakończył w Uładówce koło Winnicy (Ukraina), strzelając sobie z pistoletu w usta. Jako kuli użył srebrnej gałki odpływanej przez lata od cukiernicy.

Parady zostały powtórnie odkryte w roku 1958 – wtedy po raz pierwszy przełożono je na język polski i wystawiono w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Dwadzieścia lat później pamiętne przedstawienie w konwencji pastiszu komedii dell’arte wyreżyserował dla Teatru Telewizji Krzysztof Zaleski.

W 2014 ukazało się monograficzne wydanie „Literatury na Świecie” poświęcone Janowi Potockiemu. Zamieszczono w nim między innymi nieznane dotychczas pisma i korespondencję autora *Parad* oraz teksty krytyczne historyków literatury. Ogromne zainteresowanie wzbudziło przede wszystkim opublikowanie – po raz

pierwszy – fragmentów nowego przekładu *Rękopisu znalezionej w Saragossie* autorstwa Anny Wasilewskiej. Tłumaczka oparła się na odnalezionej w Poznaniu w 2002 wersji powieści z 1810 roku (do tej pory „obowiązywał” wariant o sześć lat wcześniejszy).

Wybrana bibliografia:

Jan Potocki *Parady*, przeł. Józef Modrzejewski, oprac. Leszek Kukulski, Czytelnik, Warszawa 1966.

Roger Caillois *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, PIW, Warszawa 1967. Janusz Ryba *Jan Potocki* [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, t. II; PWN, Warszawa 1994. François Rosset, Dominique Triaire *Jan Potocki*, W.A.B., Warszawa 2006. Aleksandra Kroh *Jan Potocki: Daleka podróż; Drzewo Babel*, Warszawa 2007. „Literatura na Świecie” nr 11-12/2014, wydanie monograficzne poświęcone Janowi Potockiemu.

PARADY

Recueil des Parades

Przekład: Józef Modrzejewski.

Obsada: 6 ról męskich, 1 kobieta.

Premiera: Łańcut 1792; w teatrze zawodowym: Warszawa 1958.

Zakochany Gil

Rzecz dzieje się na wsi przed domem Zerbabelli, której służący Gil ma ciężkie strapienie, gdyż wybranka jego serca „jakoby na złość urodziła się jaśnie panienką”. Z rozpaczyci chciałby się przebić szpadą, ale co z tego, skoro nie nauczone go władać bronią. Mógłby się rzucić do wody – i to by właśnie zrobił – gdyby umiał pływać. Zerbabella podsłuchuje głośnie lamentsy i żali się sama na siebie: „Że też to ja jestem taka głupia, żeby kochać jakiegoś tam Gila, ale to jest silniejsze ode mnie!”. Po niezbyt długich przekomarzeniach kochankowie padają sobie w objęcia i Zerbabella wyznaje, że droczyła się tylko po to, by „choć trochę pobudzić zazdrość Gila”. Ten odpowiada: „Zupełnie niepotrzebnie. Zazdrości mam dość, jeszcze mógłbym panience odstąpić”.

Kalendarz starych mężów

Scena przedstawia kajutę na rufie statku piratów. Porwany przez nich służący Gil próbuje się przyuczyć do korsarskiego rzemiosła. „Najgorsze nieszczęście to to, że się boję – wyznaje. – Gdyby nie to, nie przejmowałbym się żadnym niebezpieczeństwem... Mówią na przykład, że najpaskudniejsze w naszym zawodzie jest to, że zabieramy cudzy majątek. Jeśli chodzi o mnie, to akurat do tego najszybciej się przyzwyczaiłem.” Na statku zjawia się stary, bogaty Kasander dźwigający wór

złota. Zamierza wykupić swoją młodziutką żonę Zerzabellę porwaną przez piratów. Wspomina jej niewinne pieszczoty i naiwność, z jaką przyjmowała z dobrą wiarą jego wyliczenia kalendarzowe służące do uchylania się od trudów małżeńskich. W trakcie żalów nad niedolą żony słyszy odgłosy wesolej zabawy i przez dziurę w suficie ogląda niespodziewanie, jak „Zarzabella daje... daje... z siebie zrobić piratkę”.

Mieszczanin aktorem

Scena przedstawia pokój pełen porzucanych kostiumów i rekwizytów teatralnych. Do tej „tragikomicznej nory” zakrada się Ojciec biadający, że jego syn, „syn byłego syndyka”, postanowił zostać aktorem i wstąpić na scenę. Wkrótce pojawia się też niegodny potomek i z niezwykłą emfazą, wdzierając na siebie coraz to nowe stroje, odgrywa po kolei sceny patetycznych dram hiszpańsko-wschodniogrecko-rzymskich. Podczas owego przedstawienia Ojciec niczym widmo pojawia się i znika w różnych kątach pokoju, to strasząc syna, to kryjąc się między stosami teatralnej garderoby. Na koniec daje się rozpoznać synowi, który skruszony obiecuje mu posłuszeństwo.

Podróż Kasandra do Indii

Scena przed domem Kasandra, przekomicznego mieszczucha. Zdecydował on „wybrać się do Indii wschodnio-zachodnich, skąd każdy wraca ożłocony”. Opiekę nad domem i skłonną do romansów córeczką Zerzabellą zleca służącemu Gilowi. Nakazuje mu też: „Nie czekaj na mnie z kolacją, zjedz sam wszystko i schowaj dla mnie, co zostanie”. Po odejściu tatusia błyskawicznie pojawia się zalotnik Leander. Przekupuje Gila, który targuje się o większą sumę pieniędzy, ale w końcu wpuszcza amanta. Niebawem jednak wraca Kasander: przemierzył dwie czy nawet trzy okoliczne miejscowości i nikt nie umiał mu wskazać, „gdzie są te Indie”. Na domiar złego u córki zastaje gacha. Zerzabella błaga o pozwolenie na ślub, „choćby z uwagi na swój poważny stan”. „Twój stan? Nieszczęsna! Odkąd?” – woła ojciec. „Od niespełna godziny” – skromnie odpowiada panienka.

Kasander literatem

Kasander nie umie wprowadzić ani czytać, ani pisać, ani nawet poprawnie się wystawiać, mimo to postanawia zostać literatem. Wie doskonale, że aby to osiągnąć, „wystarczy zaprosić w niedzielę na obiad takich, co umieją czytać i pisać”. Zamierza też ogłosić konkurs, w którym jego córka Zerzabella będzie miała za szczyt zostać „nagrodą literacką”. Dziewczynie ani to w głowie, kocha bowiem Leandra, „kaprała gwardii najemnych ochotników”. Dzielnego wojaka łatwo radzi sobie z rywalem, uczonym doktorem-erudytą, na próżno recytującym safickie strofy. Niewymyślne, naprędce improwizowane rymy Leandra zdobywają większe

uznanie fundatora konkursu, który wyrokuje, iż to jest właśnie prawdziwa greka, ponieważ on „wszystko z tego zrozumiał”.

Kasander demokratą

Kasander, który dotąd poświęcał się całkowicie wyrobowi serów przeznaczonych do konsumpcji dla pocziwego ludu, doszedł do wniosku, że zawsze był szczerym demokratą. Wygłasza więc tasiemcowe przemówienia rewolucyjne do córki Zerzabelli, polecając jej, by poślubiła służącego Gila. Nie posiada się z oburzenia, gdy słyszy, że panienka oddała swoje serce szlachcicowi Leandrovi. „Wyrodna córko i rozpustna – woła. – Gdyby konstytucja przewidywała kopniaki, zaraz bym cię nimi własnoręcznie poczęstował”. Sam jednak pada ofiarą kopniaków Leandra, szalejącego ze złości z powodu Zgromadzenia Narodowego, które „zabroniło umieszczania herbów na drzwiczkach od karet i zawieszania herbów nad bramami pałaców”. Rozsierdzony szlachcic nie ma wprawdzie karety ani pałacu, ale pomstuje głośno na „ohydny motłoch” i zamierza zaraz wywołać kontrrewolucję. Aby temu zapobiec, Kasander daje mu córkę za żonę i proponuje pokój. Leander zgadza się pod warunkiem, że dostanie dwa pokoje. „Bardzo chętnie. Tyle właśnie mam w domu, licząc w to kuchnię i alkowę” – odpowiada ojciec. „Wystarczy – cieszy się Leander. – Wszyscy mówią, że dostać dwa pokoje to prawie niemożliwe, a mnie się udało od razu!” W ten sposób kontrrewolucja zostaje zażegnana.

ALEKSANDER FREDRO

1793–1876

Był i jest najczęściej grany autorem w Polsce. Napisał kilkadziesiąt utworów scenicznych, jednoaktówek i komedii wieloaktowych, fars, grotesek i wodewiłów. Kazimierz Wyka pisał: „Długi jego żywot przypada na kilka różnych okresów historycznych w życiu społeczeństwa polskiego XIX wieku. Fredro przeżywa bowiem ostatnie lata wojen napoleońskich, powstanie listopadowe, Wiosnę Ludów, powstanie styczniowe. Młody adiutant cwałował u boku Napoleona, starzec dożył kapitulacji Napoleona III pod Sedanem. Umiera wówczas, kiedy kapitalizm, za lat jego młodości ledwo widoczny w naszym kraju, jest już w pełnym rozwoju... Na nie mniej rozległe w czasie okresy i prądy literackie przypada twórczość komediopisarska Fredry. Rozpoczyna się przed wystąpieniem Mickiewicza, a kończy – kiedy pierwsze powieści generacji pozytywistycznej zaczyna ogłaszać Eliza Orzeszkowa”.

Pisarstwa Fredry nie da się zamknąć w żadnym kierunku ani modzie literackiej, choć wychował się niewątpliwie w aurze osiemnastowiecznych idei oświeceniowych, a z romantyzmem polskim miał zawsze nieco na pieńku. Jego komedie miały widzów bawić, a nie wychowywać i rozbudzać ich uczucia patriotyczne. Stało się to powodem licznych napaści na pisarza, na przykład Seweryna Goszczyńskiego („talent Fredra podrzędny... wiersz gładki, bez oryginalności... komedie są nienarodowe”) czy Edwarda Dembowskiego.

Ataki te spowodowały – przynajmniej tak tłumaczy to większość krytyków – milczenie pisarza w latach 1839–1855. Po przerwie znów zaczął pisać, ale tylko do szuflady, swoich utworów nie publikował ani nie udostępniał teatrom. Ujrzały światło dzienne dopiero po jego śmierci. Nie udało się również nigdy ustalić wyraźnej zależności Fredry od któregoś z klasyków komedii światowej, choć tak zwani wpływodzy starali się wyprowadzić motywy jego dzieł z Plauta, komedii rybałtowskiej, oświeceniowej wierszowanej komedii Zabłockiego, Moliera (postacie skąpców, obłudników), Goldoniego (przebieranki, udawanie kogoś innego), ze związków z Mussetem (perypetie miłosne)...

Siłą komediopisarza jest realizm, niezwykła zdolność obserwowania ludzi i obyczajów społeczeństwa dziewiętnastowiecznego, przede wszystkim szlacheckiego. W jego utworach zanika typowa dla wcześniejszych komedii jednoznaczność ludzkich charakterów, powstaje barwna galeria typów scenicznych, a relacje międzyludzkie są bardziej z życia wzięte.

Wiersz Fredry – lekki, pełen dowcipu i wdzięku – nie ustępuje największym mistrzom rymowanej żartobliwie polszczyzny. W *Zemście* używa na przykład ośmiozłotkowego trocheja, co daje wrażenie, że jest to mowa potoczna. Komedie Fredry mają bogate didaskalia i zawierają liczne wskazówki dla reżysera (na przykład „miejsca oznaczone podwójnym przecinkiem mogą być w grze wypuszczone”) czy scenografa (wygląd wnętrza, postaci, sposób grania).

Żelazne pozycje Fredry w naszym klasycznym repertuarze to między innymi: *Zemsta* (1821), *Śluby panieńskie* (1832), *Dożywocie* (1835), *Pan Jowialski* (1832), *Mąż i żona* (1821), *Damy i huzary* (1825), *Wielki człowiek do małych interesów* (1855). Obok wymienionych komedii zostawił wiele innych, niektóre z nich mają ogromne tradycje sceniczne. Wierszem napisał choćby *Nowego Don Kiszota* (krotochwila ze śpiewami, muzykę skomponował Stanisław Moniuszko), *Cudzoziemczynię*, *Wychowankę*, *Rewolwer* oraz jednoaktówki: *Intryga naprędce* (1817, nieudany debiut sceniczny, pierwszy szkic późniejszego *Nowego Don Kiszota*), *Zrządność i przekora*, *Pierwsza lepsza*, *Nikt mnie nie zna*, *Pan Benet*. Komedie prozą to *Gwałtu, co się dzieje*, *Dyliżans*, *Ożenić się nie mogę*, *Z Przemysła do Przeszowy*, *Ostatnia wola* oraz jednoaktówki: *Nocleg w Apeninach* (operetka), *Dwie bliźny*, *Koncert*, *Świeczka zgasa*, *Jestem zabójcą*.

Fredro pisał też opowiadania, wiersze i poematy. Dobrze znane są bajki: *Osiółkowi w żłoby dano, Małpa w kąpieli, Paweł i Gaweł* (te trzy pochodzą z komedii *Pan Jowialski*). Jego powiedzenia mocno weszły do języka potocznego, któż nie zna: „wolność Tomku w swoim domku”, „jak ty komu, tak on tobie”, „szanuj zdrowie należycie, bo jak umrzesz, stracisz życie”; „jeśli nie chcesz mojej zguby, krokodyla daj mi luby”.

Jest autorem znakomitego pamiętnika *Trzy po trzy*, źródła wiedzy o epoce i autorze, który to pamiętnik zaczyna się tak: „Ośmnastego lutego roku 1814 jechał na białym koniu człowiek średniego wzrostu, nieco otyły, w sieroczkowym surducie pod szyją zapiętym, w kapeluszu stosowanym bez żadnego znaku prócz małej trójkolorowej kokardy. Za nim, w niejakiej odległości drugi, znacznie młodszy. (...) Pierwszym z tych jeźdźców był Napoleon, drugim byłem ja”. W roku 1973 *Trzy po trzy* wystawił w Teatrze Narodowym Adam Hanuszkiewicz.

Popełniał też Fredro utwory mocno frywolne (XIII księgę *Pana Tadeusza*); część z nich pod tytułem *Sztuka obłapiania* została wydana z rysunkami Szymona Kobylińskiego (1990).

Komedie Fredry były tłumaczone na angielski, francuski, niemiecki, rosyjski, czeski, rumuński, węgierski, słowacki.

Zemstę, najczęściej graną polską komedię, sfilmowali Antoni Bohdziewicz (1956) i Andrzej Wajda (2002). *Śluby panieńskie* na duży ekran przeniósł Filip Bajon (2010).

Wybrana bibliografia:

Aleksander Fredro *Pisma wszystkie*, t. I–XV, oprac. Stanisław Pigoń, PIW, Warszawa 1955–1980. *Zapiski starucha* (także *Trzy po trzy*), Ossolineum, Wrocław 1993. *Komedie: Pan Geldhab, Mąż i żona, Damy i huzary, Śluby panieńskie, Pan Jowialski*, oprac. Bogdan Zakrzewski, Ossolineum, Wrocław 1994. *Zemsta*, wstęp i oprac. Dobrochna Rajczakowa, Universitas, Kraków 1997 lub <http://literat.ug.edu.pl/~literat/zemsta/>.

Jarosław Marek Rymkiewicz *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Czytelnik, Warszawa 1982. Mieczysław Ingot *Świat komedii fredrowskich*, Ossolineum, Wrocław 1986. Tadeusz Żeleński-Boy *Obrachunki fredrowskie*; Książka i Wiedza, Warszawa 1989. Bogdan Zakrzewski *Fredro nie tylko komediopisarz*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1993. *Fredro na scenie (1959–1992)*, oprac. Dorota Buchwald, Barbara Krasnodębska, ZASP, Warszawa 1994. Marian Ursel *Fredrowskie teatralizacje: studia i szkice*; Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1994. Bogdan Zakrzewski *Proces Aleksandra Fredry o zbrodnię stanu, na podstawie oryginalnych źródeł*, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 1997. Barbara Lasocka *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Errata, Warszawa 2001. Marcin Cieński *Fredro*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

PAN GELDHAB

grany też pod tytułem *Duma spanoszonego*

komedja w trzech aktach wierszem

Obsada: 11 ról i epizodów męskich, 1 rola kobieca, służba.

Premiera: Warszawa 1821.

Pan Geldhab dorobił się fortuny na nieuczciwych dostawach dla wojska. Ma wystawnie urządzony dom i chełpi się swoim bogactwem: „Luks, luks u mnie być musi; zbytek, przepych wszelki...” – choć naprawdę jest skąpcem, który nie oddaje chorej siostrze należnych jej pieniędzy, a po przyjęciu pilnuje, by zlać resztki wina do jednej butelki. Przede wszystkim zaś dręczy go świadomość, że nie pochodzi z wielkiego rodu. Zamierza więc wydać swoją córkę za zbiedniałego księcia Radosława i dzięki zięciowi z tytułem awansować do elity. Flora nie ma nic przeciwko temu, by zostać księżną, a że przyszłego pana młodego nękają wierzycciele, więc i on zgadza się na małżeństwo.

Sprawa się jednak komplikuje. Córka Geldhaba jakiś czas temu zaręczyła się z oficerem napoleońskim Lubomirem, który właśnie zjawił się w ich domu ze swoim przyjacielem Majorem, by poślubić Florę. Geldhab usiłuje się jakoś z obietnicy wywinąć, choć Major grozi, iż będzie siłą egzekwował prawa przyjaciela. Tymczasem Lubomir po rozmowie z Florą rezygnuje z ożenku. Spostrzegł, że dziewczyna „odrzuca stałą miłość, przysięg nie pamięta” i podobnie jak jej ojciec woli tytuł księżnej niż dotrzymać danego mu słowa.

Nieoczekiwanie przychodzi wiadomość o śmierci ciotki Radosława, po której książę dziedziczy duży majątek. Związek z córką Geldhaba i jego pieniędzmi nie jest mu już więc potrzebny. Co prawda Geldhab błyskawicznie zmienia front i zezwala, by Lubomir ożenił się z Florą – młodzieniec nie zmienia jednak swojego postanowienia. Sztukę kończą ostre słowa Majora skierowane do Geldhaba: „Nadtoś myślał o księstwie, gdy książę o groszu, / Tak osiadłeś na lodzie, a panna na koszu”.

MAŻ I ŻONA

komedja w trzech aktach wierszem

Obsada: 2 role męskie, 2 kobiece.

Premiera: Lwów 1822.

Przystojny hrabia Wacław, wielbiciel romansów, przyjęć i kart, ożenił się z piękną i bogatą Elwirą. Od dwóch lat mieszkają w mieście, a znajomi zazdroszczą im udanego związku. Tymczasem ich życie wygląda zupełnie inaczej: Elwira czuje się

zaniedbywana przez męża, a jego dawno już znudziły wieczory we dwoje, więc umizguje się do pokojówki żony, Justysi.

Wacław ma przyjaciela, hrabiego Alfreda, którego wprowadza w tajniki sztuki uwodzenia. Nie zdaje sobie sprawy z tego, że uczeń jest tak pojętny, że już rok po ślubie uwiódł mu żonę, a potem także jej pokojówkę.

Tylko sprytna Justysia, która równocześnie jest powierniczką Elwiry, zdaje sobie sprawę z tych pogmatwanych miłosnych kombinacji, zaczyna się jednak bać, że w końcu sytuacja wymknie się jej spod kontroli. Postanawia pozbyć się Alfreda, więc w głębokiej tajemnicy zwierza się Elwirze ze swojego z nim romansu, mając nadzieję, że dama na zawsze pozbędzie się kochanka. A wtedy wielopiętrowy romans zmieni się w wygodny trójkąt: Justyna–Wacław–Elwira. Jednak misterny plan nie wypała. Elwira, zraniona zdradą kochanka, jedzie do siostry, aby u niej przechować miłosne listy Alfreda. Nieoczekiwanie wraca jednak do domu, gdzie zastaje Justysię w objęciach Wacława. Podczas kłótni, rozsypują się jej listy kochanka i w ten sposób Wacław dowiaduje się, że żona też nie była mu wierna. Nie wie tylko, z kim go zdradzała, ponieważ listy za Alfreda pisał jego służący.

Wzburzony Wacław szuka rady u przyjaciela, a wtedy Alfred dowiaduje się o jego romansie z Justysią. Jest wściekły, więc każe pokojówce przyznać, że listy były adresowane do niej. Tymczasem Elwira zdecydowała się wyznać mężowi prawdę. Pretensje pogodzonych małżonków skupiają się na Justysi, której grozi zamknięcie w klasztorze. Alfred opuszcza dom Wacława, mówiąc: „Lecz chociaż nas w tej chwili konieczność rozdziela, znajdziecie we mnie nadal, zawsze, przyjaciela”.

*

W pośmiertnym wydaniu dzieł Fredry (1880) zakończenie sztuki zostało zmienione: w ostatniej scenie Wacław oświadcza Alfredowi, że obaj muszą chronić honor Elwiry, więc powinni zakończyć przyjaźń. Alfred przyjmuje ten warunek i „kłaniając się zimnym ukłonem odchodzą w przeciwne strony”. W roku 1938 w teatrze Cricot Adam Polewka wystawił sztukę z obydwoma zakończeniami.

ŚLUBY PANIEŃSKIE

komedia w pięciu aktach, wierszem

Obsada: 4 role męskie, 3 kobiece.

Premiera: Lwów 1833.

W dworku koło Lublina mieszka wdowa Dobrójska z córką Anielą i siostrzenicą Klarą. W gościnę do pań przyjechał znajomy gospodyni Radost ze swoim bratankiem Gustawem – wychowankiem i spadkobiercą. Służący Jan właśnie czeka

na panicza, który wymknął się na nocną zabawę – ma otworzyć mu okno, by Gustaw mógł niepostrzeżenie wśliznąć się do domu. Kiedy pod drzwi młodzieńca przychodzi Radost, który chciałby z nim porozmawiać, Jan broni wejścia do pokoju: „dopiero zasnął – ledwo pół godziny”, ale kłamstwo się wydaje. Gustaw wraca, wuj prawi mu morały, ale on niewiele sobie z tego robi i przyznaje z uśmiechem, że noc spędził w karczmie „Pod Złotą Papugą”. Gustaw wie, że pani Dobrójska i wuj przeznaczili mu na żonę Anielę, więc chciałby wykorzystać kończącą się kawalerską wolność: „Ależ, stryjaszku, ja się muszę bawić, a w tym szanownym domu (...) żadnej dotychczas nie widzę zabawy”. W końcu, by uniknąć dalszych pouczeń, obiecuje poprawę. Zadowolony Radost patrzy za odchodzącym Gustawem, mrużąc do siebie „kochany chłopczyzna”.

Tymczasem do domu pani Dobrójskiej przybywa mieszkający po sąsiedzku Albin – sentymentalny, wciąż wzdychający i popłakujący kawaler zakochany bez wzajemności w Klarze. Powierza Radostowi „straszną tajemnicę – otóż Klara i Aniela mają przedsięwzięcie... nigdy nie iść za mąż”. Radost śmieje się z tej wiadomości, ponieważ ma nadzieję, że opór panien zmobilizuje Gustawa do działania.

Tymczasem obie dziewczyny – łagodna i nieśmiała Aniela oraz zadziorna Klara – rzeczywiście złożyły śluby czystości. Klara obserwowała nieszczęśliwe małżeństwo swoich rodziców, poza tym obie zaczytują się w modnych romansach, w których mężczyźni zdradzają, a kobiety cierpią. „Znam dobrze mężczyzn, ten ród krokodyli” – mówi Aniela, Klara zaś dodaje: „Radość dla mężczyzn, dla nas gorzki smutek”. Raz jeszcze więc ślubują: „Przyrzekam na kobiety stałość niewzruszoną / nienawidzić ród męski, nigdy nie być żoną”.

Dziewczyny nazywają Gustawa „warszawską laleczką”, uznają, że chce się ożenić jedynie z powodu braku rozrywek na wsi. Narzekają, że je ignoruje i ciągle leży na sofie „rozparty szeroko, / Półgębkiem gada, śpi na jedno oko”.

Pani Dobrójska prosi Anielę i Klarę, by były uprzejme wobec gości, przekonuje, że „mają wady mężczyźni, ma je i płeć nasza”, co na niewiele się zdaje. Także Radost upomina Gustawa, by zachowywał się przyzwoicie. Bratanek go uspokaja: „I gdybym nie czuł przymiotów Anieli, / Już byście mnie tu dotąd nie widzieli”.

Wiadomość o ślubach Klary i Anieli zrobiła jednak duże wrażenie na Gustawie. Okazuje Anieli zainteresowanie, proponuje nawet „po długiej wojnie zawieszenie broni”, ale spotyka się z oporem. Wówczas Gucio wymyśla podstęp. Zwierza się dziewczynie z miłości do innej, tajemniczej Anieli, z którą nie pozwala mu się związać stryj, a jego opowiadanie jest tak przekonujące, że panna Dobrójska pyta samą siebie – „jestem szczęśliwa, że w miłość nie wierzę?”. Gustaw radzi też Albinowi, by udawał obojętność wobec Klary, czym z pewnością wzbudzi jej zainteresowanie.

Potem roznosi plotkę, że Albin naprawdę kocha się w Anieli, a Klarę zamierza poślubić Radost. Namawia nawet do ożenku kompletnie już skołowanego stryja, przedstawiając mu „teorię” magnetyzmu: „magnetyzm (...) wolna władza, co z ciała w ciało zdroj życia wprowadza”.

Wreszcie Gustaw obwiązuje sobie prawą rękę chustą i udaje rannego; prosi Anielę, by pomogła mu napisać list do ukochanej. Dziewczyna się zgadza, a gdy młodzieniec wychodzi po papier i pióro, Aniela przestrzega Klarę, że Radost – jeśli nie wypałą jego plany ożenienia bratanek – może zechcieć z zemsty ją poślubić. Ojciec Klary z pewnością się na to zgodzi, bo kocha złoto, a Radost jest bogaty. Na samą myśl, że miałyby umrzeć „przy tym starym gracie”, Klara powiada: „Wolę już klasztor, albo i Albina”.

Aniela, pisząc w imieniu Gustawa list pełen czułych słów do innej kobiety, zaczyna wierzyć w szczerość męskich uczuć. Klara zwraca się wreszcie ku Albino- wi, ale on trwa w udawanej obojętności. Przerażona myśli o Radoście i wreszcie dostrzega zalety Albina. Kiedy zaś flegmatyczny zwykle młodzieniec, na wieść o jej małżeństwie ze starcem, chce wyzwać na pojedynek rywala, Klara jest już gotowa oddać mu rękę.

W końcu Gustaw przyznaje się do wszystkich intryg i wyznaje miłość Anieli, a ona zapewnia go o swoim uczuciu. Obie pary proszą o błogosławieństwo panią Dobrońską i Radosta, który wciąż nie pojmuje, dlaczego ukochany bratanek rozpętał wokół niego taką wrzawę.

PAN JOWIALSKI

komedia w czterech aktach

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece, służba, żandarmi.

Premiera: Lwów 1832.

Ludmir, autor obyczajowych satyr, i Wiktor, jego przyjaciel malarz, wędrują po kraju od wsi do wsi – czy raczej od karczmy do karczmy – poszukując w „pierwotnej naturze” inspiracji do swojej twórczości. „Znajdziesz, bądź pewny, między prostym ludem rozsądek, dowcip, przenikliwość, przebiegłość, lecz inaczej wyrażone; może za ostro, ale za to i lepiej... Nie tak jak w naszych salonach: kwiaty na kwiaty sypią, a dmuchnij, nie ma nic, zupełnie nic” – przekonuje Ludmir nieco znudzonego już wyprawą Wiktora. Po sprzeczce z przyjacielem odpoczywa sam na łące. Widzi zbliżającą się parę nieznajomych, udaje więc śpiącego, by podsłuchać ich rozmowę. Nadchodzą Szambelanowa i szlachcic Janusz, który chciałby się ożenić z Heleną, pasierbicą swojej towarzyszki. „Jestem dobrze urodzony, jestem młody, przystojny, rozumny i mam wieść, jakiej daleko poszukać” – zachwala sam siebie i dziwi się, że dziewczyna już trzykrotnie odrzuciła jego oświadczy- ny.

Szambelanowa radzi mu, by stał się bardziej „romansowy”, bo Helena uznaje go za nudziarza zainteresowanego wyłącznie przyziemnymi sprawami, a marzy o „smętnym wielbicielu”, poecie spędzającym noc „śród grobowców”. Nie przekonuje to jednak zadufanego w sobie adoratora.

Szambelanowa przebywa w pobliskiej Pustakówce, wiejskim majątku swoich teściów, sędziwych państwa Jowialskich. Gości tam również jej drugi mąż, Szambelan, i jego córka Helena.

„W całej rodzinie (...) za grosz rozsądku, to jest rzeczą dowiedzioną” – mówi Szambelanowa do Janusza. Swojego męża uważa za „dobre stworzenie: cielę, głupekowaty, bez żadnego zdania, i dlatego poszłam za niego”; jedynym jego zajęciem jest budowanie klatek dla ptaków. Starego pana Jowialskiego nie interesuje nic poza tym, by podziwiano jego dykteryjki, przysłowia i bajki, a pani Jowialska „na nic nie ma już czucia i myśli”, we wszystkim zdaje się na męża, „swoje bożyszcze od lat pięćdziesięciu. Ale charaktery – myśli zachwycony Ludmir, wciąż poszukujący inspiracji do swoich satyr – jeszcze mi kilka rozdziałów trzeba”. Kiedy więc Janusz zauważa na łące śpiącego i pijanego – jak sądzi – mężczyznę i wpada na pomysł, by zabrać go do Pustakówki, i w ten sposób zabawić zebrane tam towarzystwo – Ludmir się temu poddaje. Janusz postanawia przebrać mieszkańców dworu w tureckie szaty i wmówić Ludmirowi, że jest Ali Mustafą, sułtanem kraju Tambambuktuhan. Ludmir podejmuje wyzwanie i czuje się jak ryba w wodzie – wszystkim, którzy chcieliby zabawić się jego kosztem, mówi prosto w oczy niemiłą prawdę, każe sobie usługiwać, no i zaleca się do panny Heleny, udając – na wzór romantycznych bohaterów – samotnego i nierozumianego przez ludzi. Wyjawia jej nawet, że nie jest szewcem, za którego wszyscy go uważają. Zazdrosny Janusz chciałby przerwać zabawę, ale w odpowiedzi słyszy, że sam jej chciał, a przy tym stary pan Jowialski jest zachwycony rozrywką.

W Pustakówce pojawia się też Wiktor, którego złapali żandarmi, posądzając go o włóczęgostwo; nie miał paszportu, ponieważ oba zabrał Ludmir. Wyjaśnił nieporozumienie, ale jest wściekły na przyjaciela. Straszy więc Jowialskich, że zostaną opisani w satyrze, co zresztą wywołuje ich zachwyt; potem ostrzega przed swoim przyjacielem, który jakoby jest poszukiwanym rozbójnikiem – co z kolei powoduje, że Helena wyznaje miłość Ludmirowi...

Wreszcie Ludmir wyjawia, kim jest naprawdę, ale gospodarze tak go już polubili, że pragną – obu młodzieńców – jak najdłużej zatrzymać w gościnie. Tymczasem Jowialski powtarza Szambelanowej opowiedzianą mu przez Ludmira historię jego pochodzenia – jest dzieckiem nieznanych rodziców, które podczas powodzi wyłowiono z Wisły; wychowywał się u pana Żaby na Litwie. Kiedy Szambelanowa dowiaduje się o losach Ludmira, po znamieniu na łopatce i noszonym przez niego krzyżyku z literami B.B. (Barbara Bobkówna), rozpoznaje w nim swojego

zaginionego syna Karola. „Gdzież miałam oczy? Wszakże to żywy portret mojego pierwszego męża, śp. jenerała-majora Tuza!” Tak bardzo pragnie szczęścia cudownie odzyskanego chłopca, że oświadcza: „Mon Charles, ożenię cię z Heleną”. Ludmir, który naprawdę pokochał już dziewczynę, uważa, że szybko ulecą jej z głowy romantyczne fantazje. Starzy Jowialscy również godzą się na ten związek. Wiktora, znowu ujętego jako bandytę, doprowadzają do Pustakówki żandarmi. Jemu i rozzarowanemu Januszowi pan Jowialski na pociechę deklamuje bajeczkę o czyżyku, który wpadł w pułapkę, wdzięcząc się do pięknej zięby.

ZEMSTA

komedya w czterech aktach, wierszem

Obsada: 7 ról męskich, 2 kobiece. Mularze, hajduki, pachotki i in.

Premiera: Lwów 1834.

W swoim zamku Cześnik Maciej Raptusiewicz (były żołnierz, konfederat barski) przegląda dokumenty majątkowe Podstoliny i rozmyśla, czy byłaby dobrą kandydatką na jego żonę: „Piękne dobra w każdym względzie – / Lasy – gleba wyśmienita – / Dobrą żoną pewnie będzie – / Co za czynsze! To kobita!”. Z misją do owdowiałej trzykrotnie Podstoliny udaje się Papkin, zaufany Cześnika, zubożały szlachcic samochwała, przedstawiający się jako dzielny rycerz i zdobywca serc: „Jam jest Papkin, lew Północy / Rotmistrz sławny i kawaler”. Podstolina też chciałaby szybko wyjść za mąż, bo (o czym nikt nie wie) z obecnego majątku może korzystać tylko do zamążpójścia Klary, bratanicy Cześnika. Zaloty niemłodego konkurenta są po jej myśli, ale nie odpowiada jednoznacznie Papkinowi.

Dobry nastrój w domu porywczego Raptusiewicza burzy wiadomość, że jego sąsiad, właściciel drugiej połowy zamku, Rejent Milczek kazał naprawić mur rozgraniczający obie posiadłości. Sąsiedzi są od dawna zwaśnieni, wystarczy więc byle pretekst, by rozpętała się awantura. Cześnik wysyła swoich ludzi z Papkinem na czele, którzy mają siłą rozpędzić murarzy, a pod adresem Rejenta wykrzykuje: „Ja – z nim w zgodzie? – Mocium panie, / Wprzód słońce w miejscu stanie, / Wprzód w morzu wyschnie woda, / Nim tu u nas będzie zgoda”. Zaś cichy i pozornie pragnący zgody Milczek odpowiada: „Czapkę przedam, pas zastawię, / A Cześnika stąd wykurzę: / Będzie potem o tej sprawie / Na wołowej pisał skóry”, po czym spisuje zeznania murarzy skarżące Raptusiewicza o pobicie.

Tymczasem młodzi – Wacław, syn Rejenta, i starościanka Klara – mają inne zmartwienia. Połączyła ich romantyczna miłość, ale muszą ją ukrywać przed skłóconymi opiekunami. Wacław chciałby nawet porwać Klarę, by się z nią ożenić, ale dziewczyna się nie zgadza.

Raptusiewicz postanawia, że sąsiedzki spór ostatecznie rozstrzygnie pojedynek – wysyła więc do Rejenta elokwentnego, lecz tchórzliwego Papkina. U Milczka poseł spotyka Podstolinę. Okazuje się, że Wacław, ucząc się w mieście, romansował z piękną wówczas Hanną. Zawzięty Rejent, by utracić matrymonialne zamiary Cześnika i upokorzyć sąsiada, zamierza ożenić Podstolinę z Wacławem. Wdowa, mimo gorącego protestu młodzieńca, przystaje na tę propozycję.

Wiadomość o niekorzystnym obrocie spraw przynosi Cześnikowi Papkin. Wściekły Raptusiewicz postanawia pokrzyżować plany Milczka – porwie Wacława i jak najszybciej ożeni go z Klarą. Schwytanemu młodzieńcowi oświadcza: „Tobie żonka jakby nimfa, / Podstolinie grochowianka, Rejentowi tęga fimfa, / A mnie zemsta doskonała...”. Wacław i Klara nie zastanawiają się ani chwili, gdy zachwyceni sobą Cześnik ponagla ich, by szli do kaplicy, w której czeka już ksiądz.

Tymczasem Rejent przychodzi w miejsce wyznaczone na pojedynek. Cześnik jednak się nie pojawia, zaś w jego zamku jest pusto. Zdziwionego Milczka dobiegają z oddali wiwaty na cześć młodej pary, a wtedy służący Dyndalski informuje go o ożenku syna.

Cześnik postanawia respektować święte prawa gościnności – w jego domu Rejent może czuć się bezpieczny. Wacław i Klara proszą, by opiekunowie zakończyli właśnie i pobłogosławili ich małżeństwo. Pojawia się też Podstolina – wyjaśnia, że chciała wyjść za mąż, ponieważ w dniu ślubu Klary zostanie bez grosza; jej majątek przypadnie dziewczynie. Wiadomość nieco gasi radość Cześnika z zemsty, ale pociesza Rejenta. „Niech się dzieje wola nieba, z nią się zawsze zgadzać trzeba” – mówi w końcu. Rywale podają sobie ręce i wołają wraz ze zgromadzonymi gośćmi: „Zgoda! Zgoda!”. „Tak jest – zgoda, / a Bóg wtedy rękę poda” – dodaje Wacław.

DOŻYWOCIE

komedia w trzech aktach, wierszem

Obsada: 8 ról męskich, 1 kobieca, służba w oberży, muzykanci, Żydzi.

Premiera: Lwów 1835.

Jeszcze niedawno Leon Birbancki miał stałe dochody z dożywocia, musiał jednak je sprzedawać, by zapłacić długi. Dożywocie odkupił – przez pośrednika – ktoś mu nieznany.

Birbancki siedzi w wiejskiej oberży i pije razem ze swoimi serdecznymi kompanami, Rafałem i Michałem Lagenami. Nie ma już pieniędzy, nadzieję widzi jedynie w nieznajomej osobie, która od czasu, gdy stracił dożywocie, otacza go swoją opieką. Przysłała mu nawet paczkę z ciepłą bielizną (kaftan, parę pończoch i starą

szlafmycę) oraz karteczką: „Szanuj zdrowie należycie, / bo jak umrzesz, stracisz życie”. Młodzieniec nazywa tę osobę swoją Sylfidą.

Po nocnej hulance w oberży walają się puste butelki, zaś bracia Lagenowie śpią na kanapie. Służący Filip sprząta salę, a wtedy pojawia się lichwiarz Łatka. Rozgląda się i zmartwiony narzeka, że Birbancki ma słabe zdrowie, a takimi szaleństwami jeszcze szybciej się wykończy. Łatka jest bowiem ową opiekuńczą Sylfidą – odkupił dożywocie Leona i chciałby teraz czerpać z niego korzyści, a to zależy tylko od tego, jak długo będzie żył Birbancki.

Filip, który na polecenie Łatki strzeże młodzieńca, ma ze sknerą finansowe porachunki; w końcu chce rzucić służbę. Straszy też lichwiarza, że Leon choruje na suchoty. Łatka jest przerażony, natychmiast posyła po lekarza.

Tymczasem do gospody przybywa szlachcic Orgon z córką Rózią. On również ma dług u Łatki. Aby pozbyć się choć części długu, ma zamiar oddać lichwiarzowi córkę za żonę, o czym dziewczyna nie chce słyszeć.

Łatka zupełnie się tym nie przejmuje. „Czy fijołek, czy tam Róża / Czy wzrok zimny, czy tam czuły, / byle miałem w domu stróża, / byle mojej strzegł szkatuły; / Tego chciałem, to mieć będę” – Różia nie jest dla niego ważna, tylko dożywocie. Zwłaszcza że Birbancki cerę ma niezdrową i „diable mu z oczu patrzy”. Chciałby się pozbyć kłopotu i sprzedać dożywocie innemu lichwiarzowi, Twadroszowi, który właśnie pojawił się w gospodzie. Ilekroć jednak mają dobić targu, pojawiają się kolejne wieści o tym, że coś zagraża życiu lub zdrowiu Leona – a to wchodzi służący z lekami dla Birbanckiego, a to bracia Lagenowie dowiedzieli się, że przyjaciel uwiódł im żony, więc chcą go wyzwąć na podwójny pojedynek, a to Leon chce polecieć balonem...

Różia i Birbancki wychowywali się razem, ich rodziny się przyjaźniły – o czym Łatka nie wie. By nie dopuścić do lotu balonem, zamyka Leona... w pokoju dziewczyny. Wracają wspomnienia, młodzi się dogadują. Lekkoduch ma wreszcie cel – zdobyć rękę Rózi. Los mu sprzyja. Służący Filip przyciśnięty do muru zdradza tajemnicę Sylfidy, a Birbancki podsuwa Łatce list do ukochanej, w którym donosi o samobójstwie z rozpaczy po jej stracie. Przestraszony lichwiarz oddaje Leonowi narzeczoną, ofiarowuje mu za pół ceny dożywocie i zobowiązuje się czekać rok na zapłatę.

Młodzieniec przyjmuje warunki Łatki i na koniec kpi ze skąpca: „Jemu, jemu złożmy dzięki, / Że broń wyrwał z mojej ręki, / Nie nabił, prawda i to, / Lecz nie wiedział o tym wcale: / Że co wydarł, dał wspaniale, / Że w mirt ubrał nasze skronie, / Że mnie w dozór oddał żonie, / I że Łatkę wrócił cnocie, / Wiwat, wiwat dożywocie!”.

ADAM MICKIEWICZ

1798–1855

Pierwszy wieszcz polskiego romantyzmu, często uznawany za największego polskiego pisarza tej epoki. Jego ogromny dorobek twórczy obejmuje lirykę, poematy epickie, dramaty, publicystykę. Literatura krytyczna o Mickiewiczu jest niezwykle bogata, przypomnijmy więc jedynie najważniejsze fakty z jego biografii.

Urodził się na Litwie, jego ojciec był adwokatem. Wielokrotnie opisywał swój „kraj lat dziecińczych” – w *Balladach i romansach*, w II części *Dziadów*, w *Panu Tadeuszu*. Studiował na Uniwersytecie Wileńskim, ważnym wówczas ośrodku życia naukowego i kulturalnego. Właśnie tam, razem z, między innymi, Tomaszem Zanem założyli tajne Towarzystwo Filomatów (1817), czyli miłośników wiedzy, prowadzącego także działalność patriotyczną. Po ukończeniu studiów (1819) musiał wyjechać do Kowna i – jako nauczyciel – odpracować otrzymywane na naukę stypendium.

Wiosną roku 1822 ukazał się pierwszy zbiór wierszy Mickiewicza *Poezje*, a datę wydania tego tomu uznaje się do dziś za symboliczny początek polskiego romantyzmu. Drugi tom *Poezji* (1823) zawierał powieść poetycką *Grażyna* oraz II i IV część *Dziadów*. W tym samym roku za działalność w Towarzystwie Filomatów Mickiewicz został aresztowany i skazany na pobyt „w odległych od Polski guberniach” Rosji; wydarzenia te opisał potem w III części *Dziadów*. Poetę wysłano do Odessy, gdzie przez osiem miesięcy uczył w liceum; podróżował wtedy po Krymie. Kolejne lata spędził w Moskwie i Petersburgu (tu w 1828 wydał *Konrada Wallenroda*). Pozwolenie na wyjazd z Rosji Mickiewicz otrzymał w roku 1829 – wtedy rozpoczął się ponaddwuletni okres podróży poety – odwiedził Niemcy, Szwajcarię, Włochy. W Rzymie dowiedział się o wybuchu powstania listopadowego, lecz nie wziął w nim udziału, co spotkało się z krytyką. Kolejnym etapem wędrówki było Drezno (gdzie powstała III część *Dziadów*), potem osiadł na stałe w Paryżu (1832). W tym samym roku ukazał się *Pan Tadeusz* – ostatnie opublikowane przez Mickiewicza dzieło poetyckie oraz *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, nawołujące do walki o wolność, zawierające wątki mesjanistyczne.

W roku 1834 Mickiewicz ożenił się z Celiną Szymanowską, co pogłębiło jego kłopoty materialne (mieli sześcioro dzieci) i życiowe (żona zapadła na chorobę psychiczną).

W 1839 wykładał literaturę łacińską na uniwersytecie w Lozannie, a rok później wrócił do Paryża, gdzie objął nowo utworzoną katedrę literatur słowiańskich w Collège de France. Jego wykłady cieszyły się dużym powodzeniem, zwłaszcza

wśród Francuzów. Nie ograniczał ich do literatury, ale mówił także o historii, filozofii, języku, religii. W lipcu 1841 Mickiewicz poznał Andrzeja Towiańskiego, mistyka religijnego, który przez samego siebie oraz swoich wyznawców uważany był za proroka i „męża bożego”, a przez dużo liczniejszych przeciwników za szaleńca i oszusta. Poeta związał się z jego Kołem Sprawy Bożej (przez ponad rok należał do niego również Słowacki) głoszącym, że Towiański wypełnia misję, która odnowi chrześcijaństwo i wskaże Polsce drogę do odrodzenia.

Poglądy polityczne i społeczne Mickiewicza oraz propagowanie towianizmu spowodowały, że w maju 1844 został przez władze zawieszony w czynnościach profesora. W roku 1848 próbował jeszcze, bezskutecznie, przekonać papieża Piusa IX do poparcia Wiosny Ludów w Europie. W Paryżu redagował dziennik „La Tribune des Peuples”, który zamknięto za głoszenie radykalnych poglądów społecznych, następnie utworzył w Rzymie polski legion, który walczył o wyzwolenie Włoch. Od 1852 pracował w paryskiej Bibliotece Arsenału.

W marcu 1855 zmarła Celina, kilka miesięcy później, na wieść o wybuchu wojny krymskiej, Mickiewicz wyruszył do Stambułu, by zorganizować legion walczący przeciwko Rosji. Tam niespodziewanie zmarł, prawdopodobnie na cholerę. Prochy Mickiewicza sprowadzono do Paryża, a w 1890 złożono je w podziemiach katedry wawelskiej w Krakowie.

Na początku kwietnia 1843 roku Mickiewicz wygłosił w Collège de France *Lekcję XVI*, przedstawił w niej swoją teorię dramatu przyszłości („dramatu słowiańskiego”), z której wywodzi się idea teatru monumentalnego. Analizie poddał *Nie-Boską komedię* Krasińskiego.

Mickiewicz uznawał dramat za „najsilniejszą realizację artystyczną poezji”; uważał, że aby go stworzyć, należy „zagrać na najrozmaitszych strunach, przebiec wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję (...) W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów. Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej (...) zniewalać do działania duchy opieszałe”. Twórcy mieli poruszać ważne tematy społeczne i polityczne, nie myśląc – wzorem Szekspira – o ograniczeniach teatru i sceny. Za bliski spełnienia tych wszystkich zadań uważał swój poemat dramatyczny *Dziady*, niewątpliwie jedno z największych dzieł polskiego romantyzmu. Utwór jest luźno skomponowany i niejednolity stylistycznie, daleki od klasycznych rygorów. Realistyczne sceny ze świata rzeczywistego i postaci znane z historii mieszają się z obrazami snów i widzeń, z wysłannikami niebios i piekieł. Łączy je postać głównego bohatera, zmieniającego się w kolejnych częściach z nieszczęśliwego kochanka Gustawa w patriotę i buntownika Konrada.

Dzieło pisane było fragmentami w ciągu wielu lat: część II i IV – *Dziady* wileńsko-kowieńskie, ogłoszone zostały w 1823 roku, część III – *Dziady* drezdeńskie

w 1832. Jest także część I, *Widowisko*, parę niedokończonych i nieogłoszonych za życia autora scen, które włączono do utworu po śmierci poety.

Osią konstrukcyjną części II i IV jest ludowy obrzęd dziadów, obchodzony na Litwie, w Prusach i Kurlandii, będący pozostałością wierzeń pogańskich połączonych z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej. W czasie uczty przywołuje się wówczas dusze zmarłych, przebywających w czyśćcu, by powiedziały, co im jest potrzebne do zbawienia. W scenerii tej uroczystości – „miejsce samotne, czas nocny, obrzędy fantastyczne” – Mickiewicz dostrzegł „pewne dążenie moralne i pewne nauki, choć gminnym sposobem zmysłowie przedstawione”.

Część III dzieje się w czasach współczesnych Mickiewiczowi. Zawiera – wedle słów poety – „kilka rysów ogromnego obrazu nieszczęść Polski pod zabarami, cierpiącej niezmordowane i nieubłagane męczeństwo tyranów”, z drugiej strony przedstawiającej widok „tak nieograniczonego poświęcenia się ludu i tak uporczywej wytrwałości, jakiej nie było przykładu od czasów prześladowania chrześcijaństwa”. Akcja toczy się wokół sprawy młodzieży wileńskiej, której tajne związki Filomatów i Filaretów rosyjski senator Nowosilcow uznał za działalność wywrotową. Studenci byli aresztowani i więzieni, a następnie zsyłani na wygnanie w głąb imperium carskiego. Młody Mickiewicz uczestniczył we wszystkich etapach tej sprawy, w której dostrzegł – wedle jego słów – „coś mistycznego i tajemniczego”. Kulminacyjnymi fragmentami tej części są: *Wielka Improwizacja* (monolog Konrada skierowany przeciwko Bogu) oraz *Widzenie księdza Piotra* (przed pełnym pokory zakonnikiem Bóg odsłania wizję nadejścia wskrzesiciela Polski, którego imię ukryte jest pod tajemniczą liczbą „czterdzieści i cztery”). Ostatnią częścią *Dziadów* drezdeńskich jest epicki *Ustęp* skierowany przeciw carskiemu despotyzmowi, a zakończony wierszem *Do przyjaciół Moskali*.

Dziady przez wiele lat grano w opracowaniu tekstowym Stanisława Wyspiańskiego, potem pojawiły się nowe: Teofila Trzcińskiego, Aleksandra Bardiniego, Bohdana Korzeniewskiego, Kazimierza Dejmka, Konrada Swinarskiego, Jerzego Kreczmara, Leona Schillera.

Premiery tego arcydramatu stawały się zwykle ważnymi wydarzeniami naszego życia artystycznego, ale i politycznego. Wszak – jak powiedział Konrad Swinarski – „*Dziady* to genialny utwór zrodzony z nienawiści, ale jest to nienawiść przeciwko niewoli”.

Najważniejsze inscenizacje:

Rok 1901. Teatr Miejski w Krakowie, inscenizacja: Stanisław Wyspiański. Po raz pierwszy połączył *Dziady* wileńsko-kowieńskie z drezdeńskimi; pozbawił je też wątków mesjanistycznych. W roli Gustawa-Konrada wystąpił Andrzej Mielewski.

Rok 1934. Teatr Polski w Warszawie, reżyseria: Leon Schiller. Spektakl uznany za arcydzieło teatru monumentalnego. Gustawa-Konrada zagrał Józef Węgrzyn.

Rok 1955. Teatr Polski w Warszawie, reżyseria: Aleksander Bardini. Pierwsza powojenna inscenizacja *Dziadów* z Ignacym Gogolewskim w roli Gustawa-Konrada. Zapowiedź odwilży w kulturze.

Rok 1967. Teatr Narodowy w Warszawie, reżyseria: Kazimierz Dejmek. W roli Konrada wystąpił Gustaw Holoubek, który – jak pisał profesor Zbigniew Raszewski – „winduje to przedstawienie bardzo wysoko, dzięki swojej niezwykle indywidualności, technice i talentowi”. Spektakl został odczytany jako antyradziecki i w styczniu 1968 zakazano jego grania, co stało się impulsem dla wydarzeń Marca’68.

Rok 1973. Stary Teatr w Krakowie, reżyseria: Konrad Swinarski. Twórca przedstawienia przeciwstawił się romantycznej podniosłości dramatu, atmosferze misterium narodowego, która zwykle towarzyszyła jego inscenizacjom. Konrada zagrał Jerzy Trela, w jego interpretacji – jak podkreślali krytycy – postać „zyskała nowe oblicze, była «fizyczna», bardziej ludzka niż wzniosła”.

Rok 1995. Stary Teatr w Krakowie, reżyseria: Jerzy Grzegorzewski. Dwanaście improwizacji na motywach *Dziadów*, pokazanych jako wspomnienie starzejącego się Konrada (Jerzy Radziwiłowicz). Pozbawione kontekstu narodowego i politycznego.

Rok 1997. Jan Englert wyreżyserował w Teatrze Telewizji spektakl będący realizacją całości tekstu Mickiewicza. Była to największa produkcja w historii Teatru TV. Konrada zagrał Michał Żebrowski.

Rok 2016. Teatr Polski we Wrocławiu. Reżyser Michał Zadara po raz pierwszy w historii wystawił dramat bez skrótów, tak jak go Mickiewicz napisał. Projekt podzielono na trzy odsłony: w 2014 pokazano cz. I, II, IV i *Upiora*, w 2015 – część III, a w 2016 – całość. Premiera trwała 14 godzin. W roli Gustawa-Konrada wystąpił Bartosz Porczyk.

Film *Lawa. Opowieść o Dziadach*, z licznymi odniesieniami do współczesności, nakręcił w 1988 roku Tadeusz Konwicki. Pokazał obraz dwudziestowiecznej Warszawy, z Pałacem Kultury i Nauki. *Wielkiej Improwizacji* towarzyszyły zdjęcia z Katynia i getta, *Widzeniu Księdza Piotra* – tłumy z papieżem Janem Pawłem II. Konrad wystąpił w dwóch postaciach: młodzieńca (Artur Żmijewski) i dojrzałego mężczyzny, obarczonego późniejszymi doświadczeniami Polaków (Gustaw Holoubek).

Na motywach II części *Dziadów* Stanisław Moniuszko napisał kantatę *Widma*, której pierwsze wykonanie odbyło się w Warszawie (1865).

Mickiewicz napisał w 1836 roku jeszcze dwa dzieła teatralne po francusku: dramat w pięciu aktach *Konfederaci barscy* i tragedię *Jakub Jasiński, czyli Dwie*

Polski. Były one przeznaczone dla scen paryskich; oba nie zachowały się w całości. Prapremiera *Konfederatów* w tłumaczeniu Augusta Olizarowskiego odbyła się w Krakowie w 1872 roku.

W teatrach polskich wielokrotnie inscenizowano też utwory poetyckie Mickiewicza – *Grażynę*, *Konrada Wallenroda*, *Pana Tadeusza*, liryki, ballady i romanse. Warto wspomnieć przedstawienie według *Pana Tadeusza* opracowane przez Mieczysława Kotlarczyka w powojennym Teatrze Rapsodycznym w Krakowie (1945) czy dwuczęściowe widowisko *Mickiewicz* (1976) Adama Hanuszkiewicza w warszawskim Teatrze Narodowym.

Wybrana bibliografia:

Adam Mickiewicz *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. I–XVII (dramaty, t. III), red. Zbigniew Jerzy Nowak, Maria Prussak, Zofia Stefanowska, Czesław Zgorzelski, wstęp Stefan Treugutt, Czytelnik, Warszawa 1993–1998.

Dziady cz. II i IV <http://literat.ug.edu.pl/dziady/>

Dziady cz. III <http://literat.ug.edu.pl/dziadypo/>

Pan Tadeusz <http://literat.ug.edu.pl/panfull/>

Jerzy Timoszewicz „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, PIW, Warszawa 1970. Ryszard Przybylski *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993. Marta Fik Marcowa *kultura. Wokół „Dziadów”. Literaci i władza. Kampania marcowa*, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1995. Jean-Charles Gille-Maisani *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne: od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, PWN, Warszawa 1996. Jan Ciechanowicz *Droga geniusza (O Adamie Mickiewiczu)*, Nortom, Wrocław 1998. Zbigniew Majchrowski *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1998. Marek Halberda, Piotr Łagunaz, Wojciech Szulczyński, Joanna Walaszek „*Dziady*” Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego. *Opis przedstawienia*, Baran i Suszczyński, Kraków 1998. „*Dziady*”: *od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, red. Tadeusz Kornaś, Grzegorz Niziołek, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999. Leszek Kolankiewicz *Dziady – teatr święta zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999. Włodzimierz Szturc *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Homini, Kraków 1999. Tomasz Łubieński *M jak Mickiewicz*, Świat Książki, Warszawa 1999. Maria Cieśla-Korytowska *O Mickiewiczu i Słowackim*, Universitas, Kraków 1999. „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat, adaptacje, tradycje*, red. Bogusław Dopart, Universitas, Kraków 1999. Adam Czerniawski *Światy umowne*, Czytelnik, Warszawa 2001. Jarosław Marek Rymkiewicz, Dorota Siwicka, Alina Witkowska, Marta Zielińska *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001. Zofia Stefanowska *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Rytm, Warszawa 2001. Marta Piwińska *Wolny myśliwy: osiem prób czytania Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003. „*Dziady*” Kazimierza Dejmka, wyd. monograficzne „Pamiętnika Teatralnego” z. 3-4/2005. *Mickiewicz mistyczny*, red. Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffman-Piotrowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa

2005. *Rozmowy o „Dziadach”*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska i Maria Prussak, Errata, Warszawa 2005. Jarosław Marek Rymkiewicz *Żmud*, Sic!, Warszawa 2005. Stanisław Rosiek *Spór o martwego wieszcz. Pośmiertne dzieje Adama Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006. Maria Janion *Gorączka romantyczna*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007. Magdalena Raszevska „*Dziady*” *Dejmka*, Teatr Narodowy, Warszawa 2008. Przemysław Kaniecki *Lawa: opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, Uniwersytet im. Mickiewicza, Poznań 2008. Aneta Kyzioł *Zapuć kły w dusze*, „Polityka” nr 10/2016.

DZIADY

Premiera: Kraków 1901.

Dziady. Widowisko, część I

„Po prawej stronie teatru” Dziewica w samotnym pokoju czyta nocą romans *Valérie* i myśli o anielskim Gustawie, bohaterze powieści. „Wszystkie stworzenia mają swe istoty bliźnie, a więc i ona, pośród nudnych postaci i zdarzeń, marzy o tym, co do niej myślami wzajemnymi lata, aby razem żyć całym i zupełnym życiem.” Po lewej stronie teatru chór wieśniaków pod przewodnictwem Guślarza śpieszy na tajny obrzęd dziadów, „póki ciemno, głucho wszędzie. Mrok tajemnic nas otacza, / Pieśń i wiara przewodniczy, / Dalej z nami, kto rozpacza, / Kto wspomina i kto życzy”.

Młodzieniec Gustaw oddalił się od myśliwych i zabłądził w kniei. Znużony pustym towarzystwem i samotnością marzy o bliskości drugiej osoby: „Zawsze mi się zdaje, że ktoś łzy moje widzi i słyszy westchnienia”. niespodziewanie zjawia się przed nim Myśliwy Czarny z niejasną wieścią: „Pewna istota z oczu cię nie traci”. Gustaw woła: „Przebóg! Co to ma znaczyć?... Nie zbliżaj się do mnie!”.

Dziady. Poema

Otwiera je wiersz wstępny *Upiór*, mówiący o nieszczęśliwym kochanku – samobójcy, który zjawia się jako duch, „na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata”, aby powtórzyć tu swoją mękę i koniec: „Jedni mię będą egzorcyzmem chłostać, drudzy uciekną zdziwieni (...) Tylko, o luba! Tylko ty z upiorem powitaj się po dawnemu”.

Dziady. Część II

Powstała na przełomie 1820 i 1821 w Kownie, i została wydana w drugim tomie *Poezji* razem z częścią IV. Otwiera ją motto z *Hamleta*: „Są dziwy w niebie i na ziemi, o których ani śniło się waszym filozofom”.

W cerkiewnej kaplicy odbywa się obrzęd dziadów. Guślarz przy pomocy chóru przyzywa najpierw „lekkie duchy” dwojga niewinnych dzieci, którym do zbawienia

potrzeba „gorczycy dwu ziaren”, bowiem „kto nie doznał goryczy ni razu, ten nie dozna słodyczy w niebie”. Dalej Guślarz wywołuje „najcięższe duchy... przykuty zbrodni łańcuchem: / Was wzywamy, zaklinamy / Przez żywioł wasz, przez ognisko!”.

Ukazuje się przerażające widmo dawnego dziedzica z tejże wioski. Okrutny pan cierpi męki szarpany przez żarłoczne ptaki – duchy pańszczyźnianych chłopów, którzy zmarli bez spowiedzi, z jego wyroku. Oto chłopak, którego rozkazał niegdyś zasieć różgami za zerwanie owoców z ogrodu, prosząca o zapomogę wdowa wygnana na mróz, gdzie zamarła z dzieckiem u piersi... Dla dziedzica nie ma już ratunku: „Sprawiedliwe zrządzienia Boże! / Bo kto nie był ni razu człowiekiem, / Temu człowiek nic nie pomoże!”.

Teraz na zew do „pośrednich duchów” przybywa Dziewczyna, która miała wielu zalotników, ale żadnego nie kochała i umarła, „nie znając troski ani prawdziwego szczęścia”. Bowiem: „Kto nie dotknął ziemi ni razu, / Ten nigdy nie może być w niebie”.

Kiedy Guślarz zamyka obrzęd, mówiąc „Skończona straszna ofiara”, w kaplicy pojawia się ktoś jeszcze, nie wiadomo, czy to upiór, czy osoba żyjąca. Ma krwawą pręgę biegnącą przez pierś, milcząc, pokazuje ją Pasterce. Na próżno Guślarz chce zmusić zjawę do odezwania się lub zniknięcia. Pasterka uśmiecha się do nieznanego, a gdy wyprowadzają ją za próg cerkwi: „...widmo kroku rusza! / Gdzie my z nią, on za nią wszędzie... / Co to będzie, co to będzie?”.

Dziady. Część IV

Mieszkanie Księdza, który w Dzień Zaduszny czyta z dwójgiem dzieci Ewangelii. Do izby wchodzi Pustelnik dziwacznie ubrany. „Trup, trup, upór... zgiń, przepadnij!” – wołają przestraszone dzieci. „Umarły!... O nie... tylko umarły dla świata” – odpowiada przybysz. Nie chce wyjawić swojego nazwiska, idzie z daleka, ale skąd i dokąd – sam nie wie. Jest pełen niepokoju, chwyta za sztylet, ale ksiądz powstrzymuje go przed ostatecznym krokiem słowami: „Znasz ty Ewangeliją?” – pyta. „A znasz ty nieszczęście?” – odpowiada pytaniem na pytanie przybysz. Gospodarz usiłuje pocieszyć nocnego gościa, a Pustelnik opowiada mu historię swojego nieszczęśliwego uczucia do Maryli.

Przybysz spędza w izbie Księdza trzy godziny – miłości, rozpacz i przestrogi – znaczone biciem zegara, pianiem koguta i gaśnięciem trzech kolejnych świec. W tym czasie jawią mu się wspomnienia z przeszłości, od chwili kiedy „W młodości jeszcze, na środku gościńca, / Napadł, odarł mię całkiem skrzydlaty złoczyńca”.

Ksiądz rozpoznaje w przybyszu swojego dawnego wychowanka Gustawa. Kochał on niegdyś dziewczynę, którą uważał za sobie przeznaczoną z odwiecznych wyroków. Ale ona, oślepiona złotem i „honorów świecącą bańką, wewnątrz

pustą”, wysłała za mąż za wielkiego pana. Gustaw, będący przypadkiem świadkiem jej ślubu, targnął się na swoje życie. Obecnie, raz jeszcze wspomina tę chwilę „jako piorun, a jak wieczność długą”, rozpacza i woła: „Kobieto, puchu marny! Ty wietrzna istoto!”. I po raz drugi wydobywa sztylet, mówiąc: „Błyskotkę niosę dla jasných panów!” – po czym przebija sam siebie. Dziwnemu gościowi nie szkodzą jednak rany zadane własną ręką. „Tylko dla nauki scenę boleści powtórzył zbrodzień” – objaśnia przerażonemu księdzu i prosi go, aby nie zakazywał ludowi obchodzenia dziadów. Dla siebie nic nie żąda prócz wspomnienia. Miłość mimo nieszczęśliwego zakończenia dała mu najwyższe niebiańskie szczęście. Dlatego długo jeszcze będzie musiał błąkać się po świecie: „Bo słuchajcie i zważcie u siebie, / Że według Bożego rozkazu: / Kto za życia choć raz był w niebie, / Ten po śmierci nie trafi od razu”.

Dziady. Część III

Powstała w Dreźnie w 1832, została wydana w tym samym roku w czwartym tomie *Poezji*. Poświęcona jest „Narodowej Sprawy Męczennikom”.

PROLOG

Litwa. W Wilnie klasztor księży bazylianów przerobiono na więzienie stanu. Duchy nocne z lewej strony toczą spór o losy śpiącego więźnia. Anioł oświadcza, że dzięki wyższym wyrokom został on wydany w ręce wroga, aby wśród „samotności – mędrców mistrzyni” dumał o swoim przeznaczeniu.

Więzień budzi się i pisze po łacinie węglem na ścianie: „Bogu Najlepszem, Najwyższemu. Gustaw zmarł 1823, 1 listopada – Tu narodził się Konrad 1823, 1 listopada”. Znów zasypia, a w ciszy słysząc głos Ducha: „Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza! (...) / Ludzie! Każdy z was mógłby, samotny, więziony, / Myślą i wiarą zwać i podźwigać trony”.

Akt I.

Scena 1. Dzięki życzliwości sprawującego straż kaprała Polaka, dawnego żołnierza napoleońskiego, w noc wigilijną więziona z rozkazu Nowosilcowa patriotyczna młodzież schodzi się do celi Konrada. Witają nowego towarzysza niedoli, młodego Żegotę, porwanego niespodziewanie kibitką z domu. Pyta on o powód aresztowania, jako że nie należał do żadnego spisku. Przywódca uwieczonych Tomasz odpowiada: „Powód – że Nowosilcow przybył tu z Warszawy” i aby wkraść się w carskie łaski, zamierzał wykryć nieistniejący wielki spisek studencki. Cały proces toczy się w tajemnicy i nikt nie ma możliwości obrony. Jedyne wyjście Tomasz widzi w poświęceniu: on i jeszcze kilku starszych, nieżonatych towarzyszy, przyznają się do zarzucanych im fałszywie win, aby ocalić resztę. Więźniowie

śpiewają buntownicze pieśni, a Jan – który dziś szedł przez miasto na przesłuchanie – opowiada o dramatycznych scenach wywożenia skazańców na Syberię. Poeta Konrad intonuje złowieszczą pieśń z refrenem: „Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,/ Z Bogiem i choćby mimo Boga!”.

Wtem do bram klasztoru zaczyna dobijać się ront – nocna zmiana warty. Więźniowie rozbiegają się do swoich cel, jeden z nich woła: „Konrad osłabł – zostawcie – sam, sam jeden w celi!”.

Scena 2. Improwizacja. „Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?” – tak rozpoczyna Konrad, który po przeżyciu nieszczęśliwej miłości do kobiety całą siłę swojego ducha oddał ojczyźnie. „Ja kocham cały naród! – objąłem w ramiona / wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia (...) Nazywam się Milijon – bo za miliony / kocham i cierpię katusze”. Czując się panem tej ogromnej, niewypowiedzianej mocy Konrad zwraca się do Boga z życzeniem: „Daj mi rząd dusz (...) Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył / I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo, / Zanuciłbym pieśń szczęśliwą! (...) Ja chcę duszami władać, jak ty nimi władasz”. Odpowiada mu milczenie. Poeta woła drwiąco: „Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością, / Ty jesteś tylko mądrością (...) Wyzywam Cię uroczyście (...) Ja wydam Tobie krwawszą bitwę niżli szatan: / On walczył na rozumy, jak wyzwę na serca”. Podczas Improwizacji o Konrada walczą Głosy z lewej strony, wzmacniające jego dumę i bunt, oraz Głosy z prawej, litujące się nad jego zuchwalstwem. Konrad w ostatecznej rozpacz krzyczy: „żeś Ty nie ojcem świata, ale...”. Głos diabła kończy: „Carem!”. Poeta słania się i pada. Zbiegają się nad nim diabły i lamentują, że nie udało się go dobić bluźnierstwem. Słychać stukanie i klucz w drzwiach. Jeden z diabłów ostrzega, że to nadchodzi „pop, klecha, przyczajmy się i schowajmy rogi”.

Scena 3. Przybywa bernardyn Piotr, aby nieść pomoc miotającemu się Konradowi. Ksiądz rozpoznaje chorobę – to szatan wszedł w usta więźnia, obdarzonego teraz nieludzką siłą. Opętany Konrad widzi młodego Rollisona, szalejącego z rozpacz w celi innego klasztoru, przesyła mu występłą radę – niech samobójczym skokiem skróci swoje męki. Ksiądz Piotr rozpoczyna egzorcyzmy; daremnie zły Duch na przemian grozi i szydzi, musi odejść, gdy pada formuła zaklęcia: „Skąd wszedłeś i jak wszedłeś, idź tam i tamtędy”. Chóry Aniołów i Archaniołów wznoszą dziękczynne, bożonarodzeniowe pieśni.

Scena 4. Dom wiejski pod Lwowem. Młoda panienka Ewa modli się za cierpiącą młodzież wileńską. Osobny pacierz poświęca znajdującemu się między nimi poecie. Zасыpiającej dziewczynie jawi się „wonny, lekki, słodki sen o róży”. Ma widzenie: Matka Boska podaje małemu Jezusowi kwiaty. Syn Boży obsypuje nimi Ewę.

Scena 5. Cella Księdza Piotra. Pokorny zakonnik, który „Panu swoją nicość wyspowiadał”, ma widzenie odkrywające losy Polski. W nieszczęściach jego narodu odnawia się męka cierpiącego niewinnie Chrystusa. Ale uśmiercony naród na koniec zmartwychwstanie, bowiem zjawi się obrońca-wskrzesiciel, „namiestnik wolności na ziemi widomy!”. Imię jego nazywa kabalistyczna liczba czterdzieści i cztery.

Scena 6. Wspaniały pokój sypialny. Nad łóżem Senatora Nowosilcowa Diabły z Belzebubem sprzeczą się, jak najdotkliwiej udręczyć we śnie kata młodzieży. Zsyłają nań widzenie, w którym najpierw zostaje przez cara obdarowany tytułami, godnościami. Szybko jednak doznaje od władcy bólu i poniżenia: „Senator wypadł z łaski, z łaski! z łaski, z łaski!”.

Scena 7. Salon warszawski. Głosy obecnych tu patriotów, rozpamiętujących cierpienia ojczyzny, przeplatają się z rozmowami urzędników, generałów i literatów lojalnych wobec zaborcy i biadających nad wyjazdem Nowosilcowa do Wilna: teraz nikt w Warszawie „nie umie gustownie urządzić zabawy”. Adolf opowiada o patriocie Cichowskim, który latami więziony i niehumanitarnie dręczony, nie wydał nikogo. Tragiczna relacja zostaje chłodno przyjęta przez wysokie towarzystwo. Hrabina zbywa zajęcie uwagą od niechcenia. Kamerjunker wyśmiewa, a Literaci orzekają, że jest to temat zbyt świeży dla poezji, a przy tym mało narodowy, gdyż okropny i nieprzyjemny, a przecież: „Słowianie, my lubim sielanki”. Inny pogląd wyrażają młodzi ludzie stojący przy drzwiach: literatura, a zwłaszcza poezja, ma obowiązek poruszać najważniejsze sprawy Polski, jej zadaniem jest przedstawianie takich bohaterów jak Cichowski. Na koniec Piotr Wysocki (przywódca podchorążych podczas ataku na Belweder w noc listopadową) podsumowuje: „Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”.

Scena 8. W Wilnie. Salony Senatora. W jednej z sal, z boku, urzęduje komisja śledcza; tam wprowadza się więźniów. Z drugiej strony mieszczą się pokoje, w których odbywa się właśnie wystawny bal.

Nowosilcow jest znudzony gośćmi usiłującymi w czasie przyjęcia szepnąć słówko za prześladowaną młodzieżą. Za to dwóch innych Polaków, Doktor i Pelikan, próbuje wszelkimi sposobami wkraść się w łaski Senatora, prawiąc mu komplementy lub śpiesząc z donosami. Z listem polecającym przybywa niewidoma starszuszka Rollisonowa, matka więźnia straszliwie bitego podczas śledztwa. Błaga o widzenie z nim lub choćby o dopuszczenie spowiednika, Księdza Piotra. Nowosilcow natychmiast kieruje podejrzenia w stronę zakonnika i zatrzymuje go, Rollisonową zbywa obłudną obietnicą. Dwaj zausznicy Senatora wymyślili już sposób pozbycia się niewygodnego więźnia: trzeba go zrzucić na bruk z okna celi

i upozorować samobójstwo. Ksiądz Piotr, spoliczkowany przez Doktora, przepowiada szybką śmierć swojemu prześladowcy.

Następuje scena balu. Goście płaszczący się przed zaborcą mieszają się w tłumie z patriotami, których zmuszono do przyjścia na tańce. Młodzi oficerowie rosyjscy, emisariusze tajnych związków wolnościowych współczują Polakom i przestrzegają ich przed nierozważnymi krokami. A wokół dźwięczy muzyka, trwa coraz bardziej odrażająca zabawa. W pewnej chwili orkiestra myli tony, do sali wdziera się oszałała z bólu matka Rollisona – dowiedziała się o zamordowaniu syna. Równocześnie słychać głosy o śmierci sprawcy nieszczęścia: Doktor został zabity piorunem. Wypadek ten, przepowiedziany przez Księdza Piotra, sprawia, iż Senator ze strachu decyduje się uwolnić odczytującego przyszłość zakonnik.

Na śledztwo przyprowadzają pod strażą Konrada. Mijając się w drzwiach z Księdzem Piotrem, uwięziony przystaje; zna skądś, jakby ze snu, tę postać. Zakonnik przepowiada Konradowi daleką podróż, podczas której ma odnaleźć tajemniczego męża. Pozna go po powitaniu w Imię Boże. Konrad pragnie dowiedzieć się czegoś jeszcze, ale Żołnierz przerywa rozmowę: „Nie wolno! Każdy w swoją drogę”.

Scena 9. Noc dziadów. Pojawiają się ohydne upiory, wśród nich widmo człowieka zabitego niedawno piorunem i teraz prażonego roztopionym złotem, niegodnie przez niego zdobytym za życia. Guślarz rozmawia z kobietą w żałobie, czekającą na przybycie ducha, który zjawił się niegdyś na obrzędzie dziadów z krwawą pręgą na piersi i nie wymówił ani słowa. Może był to człowiek żywy, niepodległy władzy guseł. Od strony Wilna pędzą kibitki, w jednej z nich widzą oczekiwanego. Piersi ma poranione przez nieprzyjaciół, na czole jeszcze jedną ranę, którą sam sobie zadał. „Ach, ulecz go, wielki Boże!” – woła kobieta.

Dramat kończy wierszowany *Ustęp*, w którym Mickiewicz, oczami polskiego zesłańca, pokazuje naród rosyjski zniewolony przez tyrana. Fragment ten kończą słowa: „Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie! / Biedny narodzie! Żal mi twojej doli, / Jeden znasz tylko heroizm – niewoli”.

Ustęp kończy dedykacja i wiersz *Do przyjaciół Moskali*, poświęcony dekabrystom – Rylejewowi i Bestużewowi – uczestnikom antycarskiego powstania w 1825 roku.

JÓZEF KORZENIOWSKI

1797–1863

Krytyk, teoretyk, tłumacz, pedagog i autor powieści (*Kollokacja*, *Spekulant*). Moralizujące utwory Korzeniowskiego były, według dziewiętnastowiecznego krytyka Piotra Chmielowskiego, przejściem „od komedii typów do komedii charakterów”, a więc wprowadzały bardziej indywidualny, środowiskowo i psychologicznie pogłębiony rysunek postaci. Jego sztuki wypełniały lukę w teatrze polskim po zamilknięciu Fredry aż do pojawienia się komedii pozytywistycznej, której Korzeniowski był prekursorem. Wprowadził do teatru obserwację wielu środowisk – szlacheckiej wsi polskiej, ale również ludzi z miasta. Akcja jego sztuk toczy się w kawiarni, kantorze bankowym, pokoju hotelowym, warsztacie szewskim, parku miejskim, stacji pocztowej.

Jako autor sceniczny debiutował *Próbkami dramatycznymi* (1826), na które złożyły się dwie sztuki: *Klara i Aniela*. Pisał również – zapomniane dziś – krwawe tragedie historyczne, takie jak *Mnich* (o pokutującym Bolesławie Śmiałym), *Dymitr i Maria* czy *Gentile Bellini*. Jego autorstwa jest też jedna z pierwszych u nas komedii historycznych – *Wąsy i peruka* (1852).

Wśród przeszło 50 utworów scenicznych Korzeniowskiego na pamięć zasługują przede wszystkim komedie obyczajowe: *Panna mężatka* (1844), *Majster i czeladnik* (1847), a także *Stary mąż* (1842), *Zaręczyny aktorki* (1845). Analizę konfliktów społecznych epoki pokazał Korzeniowski w *Karpackich góralach* (1843), dramacie z życia ludu huculskiego gnębianego przez zaborcę. Napisany z romantycznym rozmachem, był grany nie tylko na scenach polskich, ale również ukraińskich.

Wybrana bibliografia:

Józef Korzeniowski *Karpaccy górale*, Ossolineum, Wrocław 1969. *Komedie (Narzeczone, Qui pro quo, Majster i czeladnik)*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1972. *Okrężne, Wąsy i peruka*, [w:] *Komedia dworkowa. Antologia*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.

Piotr Chmielowski *Józef Korzeniowski – jego życie i działalność literacka. Zarys biograficzny*, wydawnictwo K. Grendyszyński, Petersburg 1898. Stefan Kawyn *Józef Korzeniowski. Studia i szkice*, Wydawnictwo Łódzkie, 1979. Roman Magryś *Myśl estetyczna Józefa Korzeniowskiego*, [w:] *Myśl, słowo i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórczej*, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 1997.

KARPACCY GÓRALE

dramat w trzech aktach, jedenastu odsłonach

Obsada: 18 ról i epizodów męskich, 4 role kobiece oraz górale i góralki, żołnierze, opryszki.

Premiera: Lwów 1844.

W huculskiej wsi Żabie odbywa się huczna zabawa młodych górali i góralek. Najpiękniejsza z dziewcząt, Praksesta, wzywa młodzież do zawodów: z odległości dwudziestu kroków jednym rzutem topora trzeba odciąć konar drzewa. Strzelcowi Prokopowi, sługusowi władz austriackich, się nie udaje, zwycięzcą zostaje góral Antoś Rewizorczyk, lubiany przez wszystkich za odwagę i prawość. Szczególnie zaś lubi go Praksesta. Nad głową Antosia gromadzą się jednak chmury. Władze ogłosiły pobór do wojska, zazdrosny Prokop namówił Mandatariusza do wzięcia Antosia, choć to bezprawie, bo jako jedynak nie podlega rekrutacji. Żołnierze podstępnie chwytają Rewizorczyka, Prokop brutalnie odtrąca jego matkę. Chłopak zostaje związany i uprowadzony.

Praksesta i jej wuj, stary góral Maksym Tychoczyk, wędrują w poszukiwaniu Antosia. Znajdują go pełniącego nocną wartę przy gmachu rządowym. Młody żołnierz, poruszony widokiem bliskich, ciska karabin i zrzuca mundur, postanawia wrócić do wsi Żabie, aby się zemścić. We własnym domu dopada sprawcę swoich nieszczęść Prokopa i rani go śmiertelnie. Matce i Prakseście oświadcza: „Jestem dezterter i zabójca, dla mnie nie ma przytułku między ludźmi, wróciłem tylko jako mściciel”.

W dzikim pustkowiu wśród skał i lasów ukrywają się opryszki pod wodzą Antosia. W ich ręce wpada Mandatariusz, który zostaje skazany na powieszenie, nawet bez prawa odmówienia pacierza. Widząc przerażenie wroga, Antoś orzeka jednak, że nie jest on wart nawet sznurka, na którym ma zawisnąć. Wiążą mu więc oczy i wyprowadzają na błędną ścieżkę. Ale Mandatariusz wraca z wojskiem, rozpędza górali i aresztuje Rewizorczyka, który prosi o ostatnią łaskę: odwiedzenie rodzinnej wioski. Komisarz pozwala. We wsi Żabie następuje epilog dramatu: matka Antosia zmarła na wieść o ujęciu syna. Praksesta postradała zmysły i została strącona w fale Czeremoszu przez wiernego Maksyma. Rewizorczyk dziękuje mu za ten akt litości, a potem zwraca się spokojnie do komisarza: „Wszyscy moi są już w miejscu bezpiecznym. Czas i mnie w drogę”.

JULIUSZ SŁOWACKI

1809–1849

Poeta, dramatopisarz, epistolograf, twórca filozofii genezyjskiej. Jeden z trzech „romantycznych wieszczów” (obok Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego). W jego bogatej twórczości są liczne wiersze, poematy (dygresyjny *Beniowski*), epos historyczny (*Król-Duch*), powieści poetyckie (*Lambro*). Ogromne znaczenie mają też utrzymane w różnych konwencjach dramaty, których napisał kilkanaście.

Urodził się w Krzemieńcu, gdzie jego ojciec uczył w liceum. W roku 1811 Euzebiusz Słowacki został profesorem literatury na Uniwersytecie Wileńskim i rodzina przeniosła się do Wilna. Zmarł trzy lata później, a Juliusza wychowywała matka i jej drugi mąż August Bécu, wykładowca tego samego uniwersytetu.

Słowacki studiował prawo na wileńskiej uczelni, a w 1829 przeniósł się do Warszawy, gdzie pracował jako aplikant sądowy. Kiedy wybuchło powstanie listopadowe, opublikował pierwsze patriotyczne liryki. W marcu 1831 opuścił Warszawę i jako kurier Rządu Narodowego wyjechał do Londynu i Paryża. Tu, w roku 1832, ukazały się *Poezje*, dwa tomy utworów z okresu warszawskiego. Przeżył rozczarowanie. Mickiewicz powiedział, że jego wiersze są „jak gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma”. W tym samym czasie ukazała się III część *Dziadów*, która zdobyła uznanie odbiorców. Wkrótce Słowacki opuścił Paryż i od 1833 mieszkał w Genewie i we Włoszech. Wtedy też odbył ważną dla siebie podróż na Wschód – do Grecji, Egiptu, Palestyny.

W 1836 wrócił na stałe do Paryża. Tam poznał Andrzeja Towiańskiego, mistyka, przywódcę Koła Sprawy Bożej. Na krótko przystąpił nawet do jego organizacji. Spotkanie to niewątpliwie wpłynęło na ukształtowanie się tak zwanej filozofii genezyjskiej Słowackiego. Sam poeta mówił, że dzięki Towiańskiemu „przejrzał w krainę wiedzy”. Założenia swojej filozofii opisał w poemacie prozą *Genezis z Ducha* (1844) i rozwinął w niedokończonym, pisanym niemal do śmierci eposie historycznym *Król-Duch*. Według jego filozofii każdy byt ziemski składa się z części materialnej i duchowej, przy czym materia jest jedynie formą, która w wyniku ciężkiej pracy Ducha podlega ciągłemu przetwarzaniu, by osiągnąć wyższy stopień doskonałości („Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzonym jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”). Aby to nastąpiło, potrzebna jest ofiara z własnego życia, bowiem dopiero śmierć wyzwala Ducha ze starej formy. Historia państw i narodów jest także wyrazem przemian Ducha (*Ducha Dziejów*). Krwawe zdarzenia, rewolucje, kataklizmy i ofiary – uważał Słowacki – są niezbędne, by dokonał się postęp.

Po wybuchu powstania wielkopolskiego (1848), ciężko chory Słowacki przyjechał do Poznania, lecz na żądanie policji musiał miasto opuścić. Po siedemnastu

latach niewidzenia spotkał się z matką we Wrocławiu, po czym wrócił do Paryża. Zmarł na gruźlicę. Został pochowany na cmentarzu Montmartre. W 1927 roku jego prochy przewieziono do kraju i złożono obok Mickiewicza w krypcie na Wawelu.

Pierwszy dramat Słowackiego to *Mindowe* (1829), o władcy pogańskiej Litwy; rok później powstała *Maria Stuart* – studium postaci „uwikłanej w tragiczne połączenie namiętności, polityki i władzy” (cytuję za Kazimierzem Wyką). Serię wielkich sztuk poety rozpoczyna *Kordian* (1833) – jest to właściwie tytuł trylogii, którą zamierzał napisać Słowacki. Powstała część pierwsza – *Spisek koronacyjny*. Dramat jest nie tylko repliką na Mickiewiczowskie *Dziady*, ale także pesymistycznym rozrachunkiem z powstaniem listopadowym.

W *Balladynie* (1834) znajdujemy liczne reminiscencje z dzieł Szekspira, którym Słowacki był zafascynowany: ze *Snu nocy letniej*, *Makbeta* i *Króla Leara*. Są one wplecione w wizję legendarnej Polski, pokazanej wraz z jej nadgoplańskim krajobrazem i kulturą ludową, fantastyką, humorem. Wątkom walki o władzę i zbrodni, którymi jest ona okupiona, nadaje zaś Słowacki formę tragedii. Poeta tak pisał o swojej sztuce w liście do matki (1834): „Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca... Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira. O, gdyby stanęła kiedy przy *Królu Learze*!”.

Do cyklu legendarno-baśniowych utworów należy *Lilla Weneda* (1839) – oparta na wzorach dramatu antycznego, a poprzez swoją symbolikę odnosząca się do aktualnych spraw Polski.

Fascynację Szekspirem widać również w kolejnych dramatach Słowackiego – *Horsztyńskim* (1835), dramacie historycznym rozgrywającym się na tle wydarzeń insurekcji kościuszkowskiej w Wilnie w 1794 roku. Jego bohatera Szczęsnego porównywano do Hamleta. W *Mazepie* (1839), sztuce podejmującej tematy takie jak miłość, zazdrość, lojalność, honor, odnajdowano atmosferę *Otella*. Kanwą *Beatryks Cenci* (1840), nad którą – jak pisano – unosi się duch *Makbeta*, są mroczne i tragiczne dzieje szesnastowiecznej rodziny Cencich, pełne krwawych zbrodni.

Powstanie *Fantazego* część historyków literatury określa na rok 1841, inni na 1843, a nawet 1845, co jest o tyle ważne, że późniejsze daty osadzają utwór w genezyjskiej twórczości poety. Autor nazwał go dramatem – wątki tragiczne splatają się tu jednak z akcją komediową (przebieranki w stylu Marivaux), romantyczna ironia z poetycką satyrą. *Fantazy* rozgrywa się w czasach współczesnych autorowi, zderzając „wielkie serio widma bankructwa ziemiańskiej rodziny, miłości

i poświęcenia – z drwiną, obejmującą światowe pozory i mody” (Alina Kowalczykowa). Finał zaś niesie już „genezyjskie” przesłanie – „krwawa i ciemna” śmierć jednej z postaci prowadzi do przemiany duchowej bohatera.

Pod koniec lipca roku 1843 Słowacki ukończył *Księdza Marka* – dramat, który na dobre otworzył rozdział mistyczny w jego twórczości. Pisał wtedy do matki, iż porzucił „świat glansowanych rękawiczek i woskowanych podłóg”, by być człowiekiem „doskonałym i dobrym”, przewodnikiem narodu, który zmierza ku wielkiej przemianie.

Fabula *Księdza Marka* opiera się na wydarzeniach historycznych z czasów konfederacji barskiej i upadku Baru (1768), choć oczywiście zostały one mocno przetworzone, nabrały znaczenia symbolicznego. Ksiądz Marek (postać autentyczna) poświęca życie, żeby zmienić bieg historii. Historii pojmowanej przez Słowackiego jako „dzieło ducha dążącego ku niepodległej ojczyźnie i Bogu” (raz jeszcze Alina Kowalczykowa).

Kolejne dramaty, w których pojawia się idea śmierci i cierpienia dla postępu, to *Księżę Niezłomny* (według Calderona, 1843), *Sen srebrny Salomei* (1844) i niedokończony *Samuel Zborowski* (Słowacki zaczął go pisać w 1845). Utwór ten rozgrywa się w piekle, na ziemi i w niebie, zaś wszystkie te miejsca łączy postać Lucyfera – ducha buntu, obrońcy wolności.

Niedokończone dramaty Słowackiego to *Krak*, *Wallenrod*, *Jan Kazimierz*, *Beniowski*, *Dziady*, *Walter Stadion*, *Księżę Michał Twerski*, *Król i wódz*, a także *Złota Czaszka* i *Zawisza Czarny*. Dwa ostatnie mają swoją tradycję teatralną.

W stulecie urodzin poety (1909) krakowskiemu Teatrowi Miejskiemu nadano imię Słowackiego.

Wiele dzieł Słowackiego wprowadził na polskie sceny Józef Kotarbiński, najpierw jako reżyser, a później dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie (1899–1905). Wystawił po raz pierwszy *Kordiana*, *Sen srebrny Salomei*, *Księdza Marka*, *Złotą Czaszkę*. Największe osiągnięcia inscenizacyjne dwudziestolecia międzywojennego to *Samuel Zborowski* w Teatrze Polskim w Warszawie (1927) i *Kordian* (Warszawa 1930, Lwów 1935) Leona Schillera. Głośne przedstawienia dramatów Słowackiego po drugiej wojnie stworzyli Erwin Axer, Konrad Swinarski, Adam Hanuszkiewicz, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki.

Niejednokrotnie inscenizowano również niesceniczne dzieła Słowackiego. Widowisko poetyckie *Król-Duch* zrealizował w roku 1941 krakowski Teatr Rapsodyczny, debiutował w nim jako aktor Karol Wojtyła. Poemat *Beniowski* w opracowaniu Adama Hanuszkiewicza miał premierę w Teatrze Narodowym w Warszawie (1971).

Trzykrotnie filmowano *Mazepę*. Pierwsza wersja powstała w roku 1914 w rosyjskiej wytwórni Chanżonkowa, z udziałem polskiego reżysera Kazimierza

Puchalskiego; w 1975 nakręcił *Mazepę* Gustaw Holoubek, a cztery lata wcześniej Walerian Borowczyk wyreżyserował *Blanche*, swobodną adaptację dramatu, przeniesioną w realia francuskie. Pierwszą współczesną filmową adaptację *Balladyny* nakręcił Dariusz Zawisław (2009, tytułową rolę zagrała Sonia Bohosiewicz). Na motywach *Balladyny* Władysław Żeleński napisał operę *Goplana* (1898) z librettem Ludomiła Germana.

Z okazji dwusetnej rocznicy urodzin poety rok 2009 został ogłoszony rokiem Słowackiego. Co przyniósł? Odbyły się liczne konferencje naukowe i dyskusje, zostały wydane cenne książki, ale w teatrach – jak uznali krytycy – urodzaju nie było. „Na palcach jednej ręki można wymienić jubileuszowe przedstawienia (...), przy czym pojawiły się raczej z obowiązku niż rzeczywistej potrzeby obcowania z twórczością poety. W niepodległej Rzeczypospolitej (...) Słowacki przepadł wraz z całą klasyką polską i światową. Wygląda na to, że (...) poza kilkoma polonistami, mało kogo jeszcze obchodzi” – konstatowała Elżbieta Baniewicz w „Twórczości”. A profesor Dariusz Kosiński, jeden z inspiratorów projektu Instytutu Teatralnego w Warszawie zatytułowanego *Słowacki. Dramaty wszystkie* (dwadzieścia dwa spektakle-wykłady, podczas których pod okiem reżyserów czytano dramaty wieszczą) tak widzi jego aktualność: „O współczesności i aktualności Słowackiego mówi się od dawna, poszukując jej śladów i znaków na różne sposoby z tak wielkim zapałem, jakby była ona jakimś wyjątkowym tytułem do chwały (...) Czy zamiast odkrywać bliskość, nie powinniśmy raczej skoncentrować się na tym, co odległe? (...) W przypadku Słowackiego takie odwrócenie relacji wydaje się szczególnie potrzebne. Autor *Kordiana*, pogrzebany na cmentarzysku martwych gestów i dla bezpieczeństwa przebitý osikowym kołkiem spisu szkolnych lektur, powraca przecież wciąż na sceny naszego teatru jak wyparty upiór. Wciąż słychać go u Wyspiańskiego (...), nawiedza Witkacego, Gombrowicza i Mrożka, Kantorowi podpowiada Teatr Śmierci, Grotowskiemu akt całkowity, a Wojtyła prorokuje i wyznacza Rolę. Zasłonięty Mickiewiczem, wciąż uparcie i bezskutecznie ośmieszany – ten wielki trickster polskiej sceny nieustannie pojawia się, gdzie go nie widzą, znikając tam, gdzie go wypatrują”.

Wybrana bibliografia:

Juliusz Słowacki *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, Władysław Floryan, t. I-XVII, Ossolineum, Wrocław 1952–1976. *Dzieła wybrane*, red. Julian Krzyżanowski, *Dramaty*, t. III: *Maria Stuart, Kordian, Horsztyński, Balladyna*, t. IV: *Beatryks Cenci, Lilla Weneda, Mazepa, Fantazy, Złota Czaszka*, t. V: *Książdz Marek, Sen srebrny Salomei, Książę Niezłomny, Zawisza Czarny; Agezylausz*, Ossolineum, Wrocław 1989–1990. *Samuel Zborowski*, Universitas, Kraków 2002.

Kordian <http://literat.ug.edu.pl/kordian/index.htm>

Marta Piwińska *Juliusz Słowacki od duchów*, PEN, Warszawa 1992. Zbigniew Sudolski *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Wydawnictwo Ancher, Warszawa 1996. Alina Kowalczykowa *Dramat i teatr romantyczny*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997. Ewa Łubieniewska *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Universitas, Kraków 1998. *Słowacki współczesny*, praca zbiorowa, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1999. Alina Kowalczykowa *Słowacki*, PWN, Warszawa 1999. Jarosław Marek Rymkiewicz *Słowacki. Encyklopedia, Sic!*, Warszawa 2004. Dariusz Kosiński *Sceny z życia dramatu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004. Paweł Goźliński *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005. Leokadia Kaczyńska *Winkelried ożył? Teatralne odczytywanie „Kordiana” (1945–2000)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006. *Słowacki teatralny*, Uniwersytet im. Mickiewicza, Poznań 2006. *Świat z tajemnic wypowiedzany... Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*; Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2006. Paweł Hertz *Portret Słowackiego*, Biblioteka Narodowa. Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2009. Jan Zieliński *Słowacki. Szat-Anioł*, W.A.B., Warszawa 2009. Elżbieta Baniewicz *Bieda z tym Słowackim*; „Twórczość” nr 6/2010.

KORDIAN

Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny

trzy akty z *Przygotowaniem* i *Prologiem*

Obsada: 22 role i epizody męskie, 3 kobiece oraz Czarownica, Astarath, Gehenna, Mefistofel, Twór, Archanioł, trzy osoby Prologu, Papuga, Imaginacja, Strach, Widmo, Diabeł, diabli, chór aniołów, lud, spiskowi, chór na placu Saskim, żołnierze.

Premiera: Kraków 1899.

Mottem dramatu jest fragment powieści poetyckiej Słowackiego *Lambro*, napisanej w Paryżu w 1932 roku, po upadku powstania listopadowego; jej bohaterem jest grecki powstaniec, który walczył o wyzwolenie Grecji spod panowania Turków. „Więc będę śpiewał i dążył do kresu; / Ożywię ogień, jeśli jest w iskerce. / Tak Egipcjanin w liście z aloesu, / Obwija zwiędłe umarłego serce; / Na liściu pisze zmartwychwstania słowa; / Chociaż w tym liściu serce nie ożyje, / Lecz od zepsucia wiecznie się zachowa, / W proch nie rozsypie... Godzina wybije, / Kiedy myśl słowa tajemną odgadnie, / Wtenczas odpowiedź będzie w sercu – na dnie.”

Przygotowanie

Jest 31 grudnia 1799 roku. Zegar za chwilę wybije północ, ogłaszając początek XIX wieku, który „ucieszy szatana” (uznaje się, że przesunięcie o rok daty narodzin nowego stulecia było celowym zabiegiem Słowackiego, pokazującym, iż to nie Szatan wszechmocnie panuje nad historią, lecz istota wyższa – Bóg).

W Karpatach, na dziedzińcu chaty Twardowskiego zbierają się czarty i czarownice pod wodzą samego Szatana; zapowiada on, że dla narodu, „którego rycerze noszą krzywe szable” będzie to czas walki i myślenia o „zemsty godzinie”. Z oparów diabelskiego kotła wyłaniają się postacie nieudolnych przywódców powstania listopadowego: Joachim Lelewel, Adam Jerzy Czartoryski, Julian Ursyn Niemcewicz oraz generałowie – Józef Chłopicki, Jan Krukowiecki i Jan Skrzynecki. Diabelskie zgromadzenie „w imię Boga” rozpędzają przybywający aniołowie. Archanioł prosi Stwórcę o zmiłowanie nad umęczoną Polską, lecz ten odpowiada niejednoznacznie: „Wola moja się stanie...”.

Prolog

Osoby Prologu dyskutują na temat koncepcji narodowej literatury. Pierwsza Osoba wyznaje idee bliskie Mickiewiczowi; poeta-prorok ma zesać na cierpiący naród „sen cichy, sen przespany, z pociech jasnym źródłem”. Druga Osoba Prologu krytykuje zarówno poezję „usypiającą naród”, jak i poetów-wieszczów. Trzecia Osoba spędza zwaśnionych ze sceny; mówi ona (to poglądy Słowackiego), że poezja spełni swoje zadanie, jeśli przechowa pamięć o narodowych bohaterach i wartościach – w odpowiedniej chwili, staną się one dla Polaków bodźcem do walki o wolność.

AKT I

Piętnastoletniego Kordiana dręczy „choroba wieku” – poczucie bezsensu życia. Marzy o jakimś wielkim czynie, który pomógłby mu wyrwać się z egzystencjalnej pustki i samotności: „Trzeba mi nowych skrzydeł, nowych dróg potrzeba”. Młodzieniec przeżywa też pierwszą miłość – do starszej od siebie Laury, ale ona nie traktuje go poważnie.

Stary sługa Grzegorz, napoleoński żołnierz, próbuje pokrzepić Kordiana swoimi opowieściami, wskazując mu różne możliwości działania, ale bezskutecznie. Młodzieńca obezwładnia poczucie beznadziei, brak celu w życiu i niemożność jego odnalezienia.

Rozterki duchowe Kordiana kończy nieudana próba samobójcza.

AKT II

Rok 1828. Wędrowiec. Kilka lat później Kordian podróżuje po Europie, wciąż gnany przez „jaskółczy niepokój”. W londyńskim parku dozorca przekonuje go o „wszechwładzy pieniądza” w dzisiejszym świecie, w Dover czyta *Króla Leara* i zachwyca się geniuszem Szekspira – nie znajduje jednak w literaturze rozwiązania nękających go problemów, poezja nie ma nic wspólnego z okrutną rzeczywistością. We Włoszech przeżywa kolejny nieudany romans – jego kochanka Wioletta przedkłada pieniądze nad prawdziwą romantyczną miłość. W Watykanie, podczas

audencji u papieża chciałby uzyskać wsparcie – „jedną łzę” – dla Polaków, Ojciec Święty radzi jednak: „Niech się Polaki modlą, czczą cara i wierzą...”. Co więcej, grozi, że w razie buntu przeciw carowi, obłoży polski naród klątwą.

Na szczycie Mont Blanc dokonuje się duchowa przemiana Kordiana; opuszcza go zwątpienie, odnajduje cel w życiu. „Jam jest posąg człowieka na posągu świata” – mówi. Będzie walczył o niepodległość Polski, jest gotów stanąć na czele narodu i złożyć ofiarę z własnego życia. Wspomina szwajcarskiego bohatera Winkelrieda, wołając: „Ludy! Winkelried ożył! / Polska Winkelriedem narodów! Poświęci się, choć padnie jak dawniej! jak nieraz!”. Polacy powstaną do walki i nawet jeśli zostaną zmiażdżeni, ich przykład pomoże odzyskać wolność innym narodom.

Chmura przenosi Kordiana na ziemię ojczystą.

AKT III

Spisek koronacyjny. Jest 24 maja 1829 roku. W warszawskiej Katedrze odbywa się koronacja Mikołaja I na króla Polski. Car kładzie rękę na księdze konstytucyjnej i mówi jedno słowo: „Przysięgam”. Ceremonia wywołuje nieprzychylnie komentarze tłumu, który zebrał się na placu Zamkowym.

Brat Cara, Wielki Książę Konstanty, brutalnie rozpędza tłum stojący mu na drodze i uderza kobietę trzymającą na rękach dziecko. Dziecko spada na bruk i ginie. Po ceremonii tłum rozrywa na strzępy czerwone sukno przykrywające podium, a Nieznajomy w czarnym płaszczu śpiewa pieśń: „Jutro błysnie jutrznia wiary, / Pijcie wino! idźcie spać! (...) Lecz się będzie świt promienić, / Trzeba wino w krew przemienić, / Przemienione wino pić!”.

Tego samego dnia w podziemnym lochu katedry Św. Jana zbierają się zamaskowani spiskowcy; przygotowują zamach na Cara i jego rodzinę. Przewodniczy im Prezes w czarnej masce i „z siwymi jak śnieg włosami” (wzorem dla tej postaci był Julian Ursyn Niemcewicz), który siedzi obok grobów polskich królów. Jest przeciwny zamachowi, chce stać na straży tradycji: „Jaż bym tron nieskalany Polaków zakrwawił?”. Po stronie Prezesa staje Książdz. Wtedy głos zabiera Podchorąży, przypomina o zbrodniach zaborców i wzywa do zemsty.

Jednak w tajnym głosowaniu większość spiskowców opowiada się przeciwko zamachowi. „Młodzieńcze, pięć kul tylko padło... / Stu pięćdziesięciu przeciw zbrodni głosowało...” – mówi Prezes, a wtedy Podchorąży zrzuca maskę, okazuje się nim Kordian. Rozgoryczony zapowiada, że jeszcze tego dnia, gdy będzie pełnił nocną wartę w Zamku, sam zabije Cara.

Kordian uzbrojony w karabin z bagnetem idzie przez sale Zamku Królewskiego do sypialni cara. Zaczynają ogarniać go wątpliwości, paraliżują wizje, w których Imaginacja i Strach nakłaniają go do zaniechania krwawego czynu. Wreszcie

„pada bez czucia”. Tak znajduje go Mikołaj I, który o zorganizowanie spisku podejrzewa swojego brata Wielkiego Księcia Konstantego. Scenę kończą słowa Cara: „Jeśli nie zwaryjował ten żołnierz... rozstrzelać...”.

Kordian zostaje zamknięty w szpitalu dla obłąkanych. Tu bohatera odwiedza Szatan w przebraniu Doktora, drwi z jego samotnego buntu i poświęcenia dla narodu, a także przekonania o posłannictwie literatury: „Naród ginie, dlaczego? aby wieszcz narodu / Miał treść do poematu, a wieszcz rym odlewał”. Potem pokazuje Kordianowi dwóch pacjentów – pierwszemu wydaje się, że jest krzyżem, na którym umarł Chrystus, drugiemu – że niczym Atlas podtrzymuje sklepienie niebieskie, co ma ocalić świat. „To waryjaty oba” – uznaje Kordian. „A cóż wiesz, że nie jesteś jak ci obłąkani? / Ty chciałeś zabić widmo, poświęcić się za nic” – replikuje Doktor. „Szatanie! / Przyszedłeś tu zabijać duszy moją duszę; / Ostatni skarb wydierasz, własne przekonanie; / Ostatni promień gasisz” – kończy Kordian. Do szpitala wpada Wielki Książę Konstanty i każe wyprowadzić podchorążego „na śmierć i na mękę”.

Car i Konstanty rozpoczynają na placu Saskim przegląd wojsk. Wprowadzają Kordiana, Wielki Książę próbuje go znieważyć, upodlić, lecz podchorąży odpowiada mu kamiennym spokojem. Nawet obietnica darowania życia – jeśli przeskoczy piramidę ustawioną z karabinów z bagnetami na sztorc – nie pobudza go do działania. Dopiero obelga Konstantego: „o, wy psy! nie psy! – zające! Polaki!” sprawia, że Kordian konno przeskakuje ustawione bagnety. Car skazuje jednak zamachowca na rozstrzelanie.

W więziennej celi Kordian spowiada się Księdzu i przygotowuje się na śmierć, żegnany przez starego Grzegorza.

Tymczasem Wielki Książę, pełen podziwu dla wyczynu Polaka, walczy o jego życie z bratem Mikołajem. Pełni wzajemnej wrogości wypominają sobie nawzajem przestępstwa w przeszłości popełnione. Konstanty mówi, że Mikołaj brał udział w spisku i przyczynił się do śmierci ich ojca, przypomina bratu, że to on, choć jest starszy, darował mu prawa do tronu, Mikołaj z kolei przypomina gwałt i morderstwo popełnione przez Konstantego na szesnastoletniej Angielce. Kiedy upokorzony Wielki Książę oddaje bratu swoją szpadę oficerską, grożąc przy tym buntem podlegającej mu armii, Car zwraca mu ją z zatkniętym na ostrzu aktem ułaskawienia.

Na placu Marsowym widać Kordiana stojącego przed plutonem egzekucyjnym. Oficer daje znak, żołnierze podnoszą broń do oczu. Z oddali pędzi konno adiutant z ułaskawieniem, lecz „Oficer go nie widzi... rękę podniósł w górę”.

BALLADYNA

tragedia w pięciu aktach z epilogiem

Obsada: 12 ról i epizodów męskich, 3 role kobiece, 3 osoby fantastyczne oraz pany, rycerze, służba zamkowa, wieśniacy, dzieci.

Premiera: Lwów 1862.

W liście dedykacyjnym z lipca 1839 roku Słowacki poświęca *Balladynę* swojemu przyjacielowi Zygmunutowi Krasińskiemu, autorowi *Irydiona*. Píše w nim: „Wychodzi na świat Balladyna z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie (...) Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie (...) niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy; (...) jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, (...) to Balladyna wbrew rozsadze i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości”.

Rzecz dzieje się „za czasów bajecznych, koło jeziora Gopło”. Bogaty książę Kirkor, „pan czterowiekowy”, przybywa do Pustelnika po radę w sprawie wyboru żony. W Pustelniku rozpoznaje króla Popiela III, pozbawionego tronu przez brata. Rządy Popiela IV są okrutne i ściągają na kraj wyłącznie nieszczęścia. Pustelnik czuje się za to odpowiedzialny – uciekając, zabrał ze sobą jedyną prawdziwą i świętą koronę Lecha. Kirkor obiecuje zaraz po swoim weselu udać się do Gniezna, by przywrócić tron prawowitemu królowi. Pustelnik daje księciu radę, by szukał żony wśród biednych i ubogich.

Okolice Gopła są pełne tajemnic i czarów. Mieszka tu Goplana, królowa pól, łąk i lasów, pani psotnych elfów – Skierki i Chochlika. Boginka zakochała się w Grabcu, prostym synu wiejskiego organisty, którego uratowała, gdy wpadł do przerębli. On uważa Goplanę za „dziwne stworzenie z mgły i galarety”, a romansuje z piękną Balladyną, córką ubogiej wdowy i siostrą Aliny. Goplana chce pozbyć się rywalki, nakazuje więc Skierce zaprowadzić Kirkora do chaty wdowy i spowodować, by zakochał się w dziewczynie; nie mówi jednak, w której.

Kiedy książę trafia do domu sióstr, Skierka sprawia, iż zakochuje się w obu dziewczynach. Radzi więc wdowie: „Matko, w lesie są maliny, / Niechaj idą w las dziewczyny, / Która więcej malin zbierze, / Tę za żonę pan wybierze”. Wieczorem Alina modli się o jak najwięcej malin, zaś Balladyna spotyka się z Grabcem.

Następnego dnia siostry ruszają w las. Alina szybciej zebrała owoce, a Balladyna „z wściekłością natrętną” żąda, by je oddała. Kiedy Alina oponuje, Balladyna wyjmuje nóż i zabija siostrę. Będzie teraz żyła „jakby nie było Boga”.

Na czole zabójczyni pozostaje niezmywalna, krwawa plama, a świadkiem zdarzenia jest Grabiec, którego – za zdradę – Goplana zamieniła w wierzbę. Martwą Alinę znajduje zakochany w niej pasterz i poeta Filon. Po powrocie do domu Balladyna oświadcza matce i Kirkorowi, że Alina uciekła z innym mężczyzną. Zostaje żoną księcia i wraz z matką przeprowadza się do zamku.

Zaraz po ślubie Kirkor wyjeżdża na wyprawę, która ma przywrócić na tron Popiela III. Balladyna nie czuje się szczęśliwa. Matka przypomina jej biedną przeszłość i pochodzenie, a czerwona plama na czole – morderstwo. Sojusznika znajduje w Fon Kostryń, dowódcy straży Kirkora, podającym się za germańskiego księcia, którego pozbawiono ojcowizny, choć naprawdę jest synem powieszonego opryska.

Tymczasem Kirkor ponownie odwiedza Pustelnika, który radzi mu, by sprawdził lojalność żony, wysyłając do zamku zapieczętowaną skrzynię i zakazując jej otwierania. U Pustelnika zjawia się również Balladyna, chce, by pomógł jej „wyleczyć krwawe znamię”. Jednak Pustelnik odkrywa w niej zabójczynię, więc przerażona ucieka. Rozmowę tych dwojga podsłuchuje Kostryń, poznając w ten sposób przeszłość Balladyny. Kiedy w zamku pojawia się posłaniec od Kirkora – zabijają go. Łączy ich nie tylko wspólna zbrodnia, zostają też kochankami.

Balladyna zaprasza na ucztę okoliczną szlachtę. Wśród przybyłych jest Grabiec, którego Goplana zmieniła w króla dzwonkowego i założyła mu na głowę koronę Lecha wykradzioną Pustelnikowi. Podczas uczy matka zawstydzia Balladynę wobec gości, więc córka wypiera się jej i podczas straszliwej burzy wypędza nocą z zamku.

Przybywa goniec Kirkora z wiadomością o zwycięstwie nad samozwańczym królem; rzeka się też panowania na rzecz tego, kto zjawi się w stolicy ze świętą koroną. W ten sposób los Grabca jest przesądzony. Balladyna, choć prześladuje ją widmo Aliny, morduje Grabca i zabiera koronę, następnie każe kochankowi zabić Pustelnika: „Skończ także ze starcem, / Co mieszka w celi – a nas tylko dwoje / Będzie wiedziało”. „Ty ciężarna: troje” – odpowiada Kostryń.

Kirkor, dowiedziawszy się, że oczekiwanego Pustelnika znaleziono w lesie powieszonego, przygotowuje swoje wojska do nowej wojny – z tym, kto zagarnął Lechową koronę. Nie domyśla się, że zrobiła to jego żona.

Dochodzi do walki, w której ginie Kirkor. Jedynym świadkiem przeszłości Balladyny jest teraz Kostryń, dowódca zwycięskich zastępów. Kiedy docierają do Gniezna, Balladyna oddaje mu rękę i połowę królestwa, po czym kroi chleb nożem z ostrzem z jednej strony pokrytym trucizną, podaje mu zatruty kawałek i w ten sposób zabija.

Zostaje obwołana królową, a Kanclerz wzywa ją do sprawowania sądów, czym zawsze rozpoczyna się panowanie. Robi się ciemno. Nadchodzi burza. Nad

królewskim zamkiem krążą odlatujące żurawie. Wśród nich jest Goplana dręczona przez pocucie winy: „Poplątałam ludzkie czyny / Tak, że Bogu mścicielowi / Trzeba wziąć grom i upuścić / Na ludzkie dzieła i winy...”.

W gnieźnieńskim zamku nowa władczyni przysięga „sobie samej, w oczach Boga, / Być sprawiedliwą”. Jako pierwszy oskarża przyboczny królewski lekarz. Żąda kary dla truciela Kostryna. „Winien jest śmierci” – pada wyrok z ust królowej. Drugi staje przed sądem Filon, domagając się kary dla mordercy dziewczyny zabitej w lesie. Za tę zbrodnię Balladyna wydaje następny wyrok śmierci. Wreszcie nadchodzi oślepiona Wdowa, która oskarża wyrodną córkę, ale nie chce zdradzić jej imienia, nawet umierając podczas tortur. Balladyna długo milczy, lecz w końcu po raz trzeci z jej ust padają słowa: „Winna śmierci”, a wtedy ginie rażona piorunem.

W *Epilogu* do akcji zostaje włączona Publiczność. Rozprawia się ona z dziejopisem Wawelem, który jako naoczny świadek powinien być bezstronnym sędzią wydarzeń, a nie układać historię według własnej fantazji:

„Pochlebiasz, mój tysy, / I królom, i poetom... Idź precz za kulisy!”

MAZEPA

tragedia w pięciu aktach

Obsada: 6 ról męskich, 2 kobiece. Pokojowcy króla. Szlachta. Służba Wojewody.

Premiera: Budapeszt 1847 (w przekładzie Ignáca Nagya).

Premiera polska: Kraków 1851.

Wielki pan, pyszny i wspaniały Wojewoda dostąpił zaszczytu – do jego zamku przyjeżdża wraz ze swoim dworem król Jan Kazimierz. Nim jednak król przekroczył progi magnackiej siedziby, witany owacjami, jego przyboczny dworzanin, Kozak, pan Mazepa, zdążył na skróty, przez okno, dostać się do środka. Co więcej, od razu uderza w zaloty do młodziutkiej Wojewodziny, uroczej Amelii. Pewnego siebie pazia nie odstrasza chłód pani ani mars na czole jej pasierba Zbigniewa, jedyne syna Wojewody.

Nocą Mazepa wybiera się na rekonesans pod pokoje Amelii. Nie przewidział, że na śliczną kobietę padło też oko jego pana, Jana Kazimierza. Król przebiera się w płaszcz i kapelusz pazia, po czym śpieszy pod balkon Wojewodziny. Wraca niebawem jak niepyszny, bo przegnał go stamtąd Zbigniew, przy księżycu wzdychający do macochy. Umykającego Króla pasierb ranił w dłoń, przekonany, że ma do czynienia z Mazepą. By prawda nie wyszła na jaw, paż zadaje sobie podobną ranę – myśląc o Amelii. Jan Kazimierz sądzi, że ten egzaltowany gest jest dowodem przywiązania do niego.

Nocna awantura w ogrodzie nie uszła podejrzliwości Wojewody. Pewny, że zna winowajcę, żąda od Króla oddalenia ulubieńca. Ekskardynał, na próżno umizgujący się do Wojewodziny, również żalący się na jego natręctwo, wyprawia Mazepę w podróż z listami. Wyjeżdżającemu zastępuje drogę Zbigniew dopominający się zakończenia nocnych zająć z bronią w ręku. Bystry Kozak domyśla się tajemnicy młodzieńca. Użala się nad jego losem, radzi mu uciekać w świat, szukać zapomnienia o beznadziejnej miłości. Zbigniew mu ulega i ostrzega o zasadzce, którą na drodze przygotował mściwy Wojewoda.

Lekko duch Mazepa nie potrafi długo wytrwać w podniosłym nastroju. By zagłuszyć wzruszenie po rozmowie z niedawnym przeciwnikiem, prawi sobie kazanie: „Panie Mazepa, teraz Wasze innej cery – / Co się z twoją złoconą zrobiło maskarą? / Mówiłeś jak ksiądz – próżno diabeł krzyczał: haro! / Ty brnął w cnotę jak w błoto, ani dbał o siebie... / Dwa dni tego humoru, a umrę: i w niebie / Będę siedział po uszy”.

Ciekawość każe mu skorzystać z rozciętej przypadkiem przez Zbigniewa pieczęci i zajrzeć do królewskich listów. Z nich dowiaduje się, że monarcha przygotowuje plan uprowadzenia Amelii, a posłańca każe przytrzymać w ciemnicy.

Mazepa czeka w ukryciu aż zapadnie mrok, a potem przez okno zakrada się do pokojów Wojewodziny, pragnąc ją ostrzec przed zakusami Króla. Spłoszony przez nadchodzących chowa się, niezauważony, za firankami alkowy. Widzi Amelię i Zbigniewa żegnających się przed nieodwołalnym rozstaniem.

Ale Wojewoda jest na tropie Kozaka. Wpada za nim do pokoju żony pewien jej zdrady. Syn, stając w obronie czci macochy, zagradza wejście do alkowy, grożąc własną śmiercią. Szalejący zazdrośnik pozornie ustępuje. Nakazuje jednak zamurować jedyne wejście do pokoiku, zapowiadając, że w tym miejscu stanie ołtarz królewskiej kaplicy.

Opętany gniewem i urażony Wojewoda wtrąca żonę do lochu. Tu przybywa do niej pasierb w przebraniu księdza. Przyszedł powiedzieć, że w jej pokoju kona żywcem zamurowany człowiek. Dostrzegł go, broniąc przed ojcem wejścia. Oto wachlarz, na którym niefortunny amant napisał prośbę o spotkanie... Przerazenie, łzy i zakłęcia Amelii przekonują Zbigniewa, że padła ofiarą splotu fatalnych wypadków.

Tymczasem Jan Kazimierz, zaniepokojony jękami wydobywającymi się zza ołtarza, poleca rozwalić świeży mur. Wydobywają na wpół żywego pazia, który nie zdradzając królewskich zamiarów, bierze wszystko na siebie i potwierdza niewinność Amelii.

Zamiast obrażonego ojca, do pojedynku staje syn; jest noc, nie ma świadków, więc Zbigniew strzela do siebie i umiera z imieniem macochy na ustach.

Dla Wojewody mordercą jedynaka jest jednak Mazepa. Wypuszcza z zamku Króla, mającego dość niebezpiecznej gościny, lecz zatrzymuje pazia. Ten żąda widzenia się z Wojewodziną i przekazuje jej ostatnie słowa miłości pasierba. Ona, nie mogąc znieść podejrzeń męża, a przy tym kochając zmarłego, zażywa truciznę i umiera przy trumnie samobójcy.

Widząc to, Mazepa wyjawia Wojewodzie prawdę o miłości Amelii i Zbigniewa.

Nadchodzi wieść o powrocie Króla na czele wojsk. Dumny magnat zgodnie z obietnicą wypuszcza z zamku Mazepę żywego, lecz przywiązanego do koni, które mają go rozwłóczyć. Z kindząłem w ręku oczekuje wejścia Jana Kazimierza. Król: „Wojewodo! Dasz głowę”. Wojewoda (przebijając się): „Ot masz, niech ją zwleką... / Lecz każ mnie od tych trupów pogrzebać daleko”.

FANTAZY

Nowa Dejanira

dramat w pięciu aktach

Obsada: 8 ról i epizodów męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Stanisławów 1867.

Poeta, hrabia Fantazy Dafnicki, „bawi ludzi, gdy się nudzą, a nudzi, gdy się bawią”. Postanawia rzucić z siebie „lakier byroński szatana” i w towarzystwie swojego dawnego zaufanego Rzecznickiego, którego zrobił marszałkiem szlachty powiatowej, przyjeżdża do majątku byłego marszałka powiatowego, hrabiego Respekta, aby starać się o jego starszą córkę Diannę. Uważa, że nie będzie to trudne. Rodzina Respektów została zesłana na Sybir, zezwolono im na powrót dopiero po powstaniu. Ich majątek mocno podupadł, wioski są zrujnowane. Jediną nadzieją jest więc bogate małżeństwo pięknej i dumnej Dianny, „tej w czerni dziewczyny, tej wybielonej wiatrem na Sybirze”. Hrabia doskonale rozumie sytuację, a jednak „jakiś szatan” go kusi: „Popełnić taką podłość i nikczemnie / Kupić ją... złotych polskich pół-milionem!”.

Oświadcza się bezceremonialnie – i dostaje pogardliwą odpowiedź. Dianna wie, że będzie „majątkiem kupiona”, ale przedtem powie szczerze, co myśli o Fantazym: „To za śmiało, / Mój panie hrabio!... Wcale po kupiecku / zbliżyłeś się pan po... towar...”. Wydaje jej się „jak monstrum dziwne, drogie: pomięty jak dziwna jaka perła kałakucka”. Na pół oszołomiony, na pół olśniony słowami Dianny, Fantazy woła: „Duchowi memu dała w pysk i poszła!”.

Zjawiają się kolejni goście. Przybywa hrabina Idalia, dawna kochanka poety z czasów jego wojaży po Italii. Fantazy dawno „ostygł w zapalach”, znudziły

go te wszystkie „serc rdzawych niedokwasy”, ale Idalia nie przestała go kochać, jest zdecydowana pokrzyżować mu plany małżeńskie.

Nieoczekiwanie pojawia się też stary „zmoskalony Grek”, Wołdemar Hawryłowicz, major w służbie rosyjskiej, który nadzorował Respektów podczas zesłania w Tobolsku i zawsze się nimi serdecznie opiekował. Hrabiostwo nie wiedzą jeszcze, że Major przywiózł ze sobą Jana, jeszcze jednego znajomego z Sybiru, niegdyś bohaterskiego powstańca, obecnie prostego żołnierza

Na zesłaniu Jana połączyła z Dianną młodzieńcza miłość. Teraz pragnie tylko zwrócić pannie jedyną pamiątkę – złotą obrączkę. Kiedy dowiaduje się, że dziewczyna jutro wychodzi za mąż, powiada: „To jest zerem w moim rachunku”. Wie, że w tym domu „żadną nie jest osobą, ale mundurem”. Tajemnicę jego przebrania, jego losu i niewygasłej miłości odkrywa przypadkiem hrabina Idalia. Przysięga na „ciernie Chrystusa, że tej boleści – pół bierze”. Ofiarowuje mu swój majątek, niech spłaci długi Respektów, ożeni się z panną i w ten sposób zepsuje małżeństwo Fantazego. Jan odpowiada bez wahania: „Gdybyś nie była, o pani, kobietą, / Czuję, że musiałbym zaraz wet za wet / Na twoją złotą kulę... odpowiedzieć / Ciężką... żebracką kulą – ołowianą...”.

Pani Respektowa jest zaniepokojona wizytą Idalii, „salamandry”, co żyła w „ogniu serdecznym” Fantazego. „Wy jesteście giaury – Wy zawsze wracacie do pierwszych waszych snów...” – woła, obawiając się o bogate małżeństwo córki. Słyszając te żale, Major, myślący po żołniersku, postanawia raz jeszcze przysłużyć się dawnym przyjaciółom. Każe jednemu ze swoich Kałmuków porwać niebezpieczną rywalkę. Nie zdaje sobie sprawy, jak ciężkiego afrontu się dopuszcza. Rzecz komplikuje się, tym bardziej że kobiety zamieniły się strojami i do lasu zostaje wywieziona nie Hrabina, lecz... Omfalia Rzecznicka. Przygoda żony kompromituje marszałka szlachty. „A wszak trzeba, żeby na obywatelu nie było plamy” – skarży się załóżnie.

Idalia z dystansem patrzy na męki jednego z tych, którzy „tu jesteście na świecie / Nakrochmaleni... każdy pół Polaka / a pół aktora”. Godzi się jednak nie wyjaśniać, że to nie ona została porwana.

Fantazy jest przekonany o krzywdzie dawnej kochanki. Wyzywa na amerykański pojedynek sprawcę zamieszania – Majora. Przegrywa, wyciągając w losowaniu czarną gałkę, co zobowiązuje do samobójstwa w ciągu doby. Wyznacza Idalii „schadzkę ostatnią dusz naszych na ziemi dziś... o północy...”. Kiedyś obiecał przecież, że spędzi z nią swoje ostatnie godziny. Aby spotkanie było bardziej niezwykłe, ma odbyć się na cmentarzu. Fantazy przynosi ze sobą truciznę. Wie, że „głupio i marnie” rzuca życie, ale stać go i na autoironię: „Patrz, jakich komików wydaje Polska... aż do grobu śmiesz!” Idalia, mimo romantycznej teatralności tych gestów, potrafi naprawdę kochać. Ona jedna ze wszystkich postaci sztuki nie

wyrzeka się miłości. Jest gotowa popełnić samobójstwo u boku mężczyzny, słuchając jego poetyckich tyrad, prosi tylko: „Znajdź takie słowo... większej mocy”. Rozmowę kochanków przerywa odgłos wystrzału. To Major strzelił sobie w pierś, by zadośćuczynić szkodom, które spowodował. „Jak ten człowiek cudownie zogromniał w godzinie śmierci – prosty...” – szepce Idalia. Jej pierwszej podaje rękę umierający Major. „Nasze otrucie było błżeństwem! – mówi wstrząśnięty Fantazy. – Przez tę śmierć, tak krwawą i ciemną, / jestem człowiekiem ochrzczone!... Pocałunku / w serce ten człowiek wart...”.

Wołdemar Hawryłowicz przed laty zawiódł dekabrystów: „... miał w ręku harmatę i życie / Carskie – i trzymał ogień nad zapałem, / Taj zadrżał... widząc w gwiazdzistym szeregu / Cara...”. Teraz nie zabrakło mu odwagi. „Jak człowiek honoru dał satysfakcję (...) Na śmiertelnym progu prosi o śmiertelną łaskę” – o połączenie dwojga kochających się młodych: Jana i Dianny, ofiarowując im cały swój zebrany z łapówek majątek. „Majorze! – no to weź sobie te dzieci!” – oświadcza wzruszony hrabia Respekt.

SEN SREBRNY SALOMEI

romans dramatyczny w pięciu aktach

Obsada: 11 ról i epizodów męskich, 5 kobiecych oraz chłopci ukraińscy, szlachta polska zbrojna.

Premiera: Kraków 1900.

Dramat dzieje się na Ukrainie w czasie konfederacji barskiej, jego fabuła oparta jest na wydarzeniach rzezi ukraińskiej w 1768 roku. Na straży Rzeczypospolitej stoi Regimentarz Stempowski, który odbiera od króla rozkaz połączenia się z Moskalami i Kozakami przeciw buntującemu się chłopstwu, podburzanemu przez nieuchwytnego Tymenkę. Regimentarzowi nie w smak ten rozkaz i sojusznicy. Sam wysłał już wcześniej przeciw „hajdamackiej czerni” husarię pod wodzą swojego dawnego szkolnego druha Gruszczyńskiego.

Przyjaciół składa Stempowskiemu listowny raport ze swoich poczyną – udało mu się nawet „przydybać Tymenkę”, lecz ten sprytnie uciekł. Dotarł też do Wernyhory, słynnego wróżbity, ale lekceważy jego przepowiednie: „starzec ... w jamie siedzi / Spokojnie, i rzeczy śnione, / Pełne szumu i zamętu. / Rozповіда bez talentu (...) Że co do mnie, będę wzięty / Przez dwie chorągiewki w stepie / (...) Że prócz głowy, będę cały / w grobie: Na te przepowiednie / Spoglądam jako na brednie (...)”.

Salomea „dziecko krwiste, co ma oczęta przeźrocyste, zielone”, jest córką Gruszczyńskiego wychowaną w regimentarskim dworze. Nikt nie wie, że łączy

ją miłość z jedynakiem pana domu Leonem. Z czasem chłopak ma dosyć romansu i chciałby się pozbyć zakochanej w nim Salusi, tym bardziej że ojciec domaga się jego małżeństwa z księżniczką Wiśniowiecką, również przebywającą we dworze. Ofiarował jej już nawet pierścień św. Franciszka z krwawnikiem, który jednak dziewczyna oddała służącej Anusi.

Gruszczyński w oczach Regimentarza Stempowskiego jest „człowiekiem silnej ręki”, dla Semenki zaś tym, „co odziera i plecy nahajem orze, a złoto w szkatule dusi”. Semenkę, syna popa, który mówi o sobie, że został „wychowany na hetmana, nie na chłopca” też bił i nawet nie domyśla się, że bez pamięci kocha on Salomeę. Regimentarz prosi syna, aby w jego imieniu odpowiedział Gruszczyńskiemu, że ma unikać walk i czekać aż z pomocą przybędzie chorągiew Kozaka Sawy. Leon zleca jednak napisanie listu Semence, a on obiecuje zemstę za doznane upokorzenia: „Hej kozaczek was nastraszy, / Pany Lachy – taj w godzinę / Ruszy całą Ukrainę / I z królem ją rozgraniczy”.

W lesie, w swoim obozowisku, Gruszczyński spowiada się ze swoich win Pafnucemu, franciszkaninowi w szatach żołnierza. Nie wziął udziału w obronie Baru, wybrał życie z rodziną. Kiedy jednak Chrystus dał mu znak trzy razy, opuścił dwór, by „pod bicz ofiarować ciało” – walczyć za ojczyznę. Kiedy odjeżdżał, nad jego dworem pojawiła się, „niczym krwawe serce z płomyków” – łuna światła. Regimentarski Kozak w imieniu swojego pana dostarcza list (napisany przez Semenkę), w którym Gruszczyński zostaje oskarżony o zdradę i nazwany tchórzem. A choć Pafnucy rozpoznaje rękę i styl sługi, to jednak pieczęć jest prawdziwa, więc Gruszczyński krzycząc „Na koń! do szabel” – wyjeżdża, by walczyć.

W regimentarskim dworze Leon spotyka się z Salomeą – ma to być ich ostatnia schadzka. Dziewczyna opowiada mu swoje sny – pojawiła się w nich jej matka wzywająca pomocy w ostatecznym niebezpieczeństwie. Prosiła o konie, by mogła wyjechać z dworu w Gruszczyńcach, gdzie „będzie z dziećmi zarżnięta”. Salomea nie chciała, by matka przyjechała na dwór Regimentarza i dowiedziała się o jej romansie, poza tym wstydzi się swojej rodziny, więc zataiła mistyczną przestrogę. Dziś jednak znów miała sen – „matka cała z ołowiu / I w ołowianej spódnicy / (...) Z jednej perły była cała, / A twarz zwiędła i schorzała. Leon pociesza Salusie, że srebrny sen bogactwo wróży”; ona ostrzega kochanka, że jeśli będzie chciał się ożenić z księżniczką Wiśniowiecką, publicznie oskarży go o uwiedzenie, a z jej ust „wyjdą dwa głosy”. Pojawia się Semenka, który podsłuchiwał całą rozmowę. Leon planuje, by właśnie Semenka wyratował go z perypetii miłosnych z Salomeą; za to, że się z nią ożeni i wywiezie ją z dworu, ma dostać chutor w posagu.

Tymczasem przyjeżdża Sawa na czele swojej lekkiej chorągwi i przywozi wieść o krwawej rzezi na dworze Gruszczyńskiego – ktoś podburzył chłopów, a oni wymordowali całą rodzinę, zostawiając po sobie zwłoki dzieci i kobiet oraz dymiące

zgliszcza. Sawa, w którego żyłach płynie krew „z Lacha, z Kozaka i z czarta”, przysięga zemstę, będzie teraz mieczem sprawiedliwości.

Pojawia się Salomea ubrana jak do ślubu – dostała list, w którym oszukano ją, że w wiejskiej chacie pobiorą się z Leonem. Ucieka więc z dworu prosto w ręce Semenki. Przedtem patrzy w niebo i widzi, że gasnąca gwiazda spada na jej rodzinny dom, przeczuwa, że stało się coś złego.

Regimentarz opowiada synowi o rzezi u Gruszczyńskich, ujawnia też, że to Semenکو jest nieuchwytnym Tymenką – w zgliszczach dworu odnaleziono bowiem kozacką bandurę i regimentarską pieczęć. Semenکو zabrał też Anusi pierścień z krwawnikiem i teraz może nim oszukiwać szlachtę. „Ach, z czartami wszedłem w ligę!” – mówi Leon. Boi się, że konszachty z Kozakiem wyjdą na jaw, mimo to rusza z dwoma szwadronami wojska, by go schwytać.

Regimentarz mówi Sawie, że przyszła pora na stłumienie buntu: „Czas pokazać, żeśmy polscy / Posiadacze tej krainy”. Wchodzi Pafnucy z pałaszem Gruszczyńskiego w rękę; wyjawia, co się stało z ojcem Salomei. Przybył na swój dwór na czele zbrojnych, ale za późno. Wstrząśnięty widokiem ściętych główek synków zatkniętych na hajdamackie spisy, rzucił „swoją miecz goły”, zatrzymał oddział i sam pojechał błagać o wydanie szczątków swoich dzieci. Chłopi torturami wymuszają na Gruszczyńskim poddanie się żołnierzom, ale on, gdy tylko zbliżył się do swoich ludzi, dał komendę: „za ojczyznę ginąć”. Tylko kilku husarzy uszło z życiem.

Pafnucy chciałby teraz – zgodnie z wolą jej ojca – zaopiekować się Salomeą, ale okazuje się, że dziewczyna zniknęła. Naciskana przez Regimentarza Księżniczka wyjawia prawdę o romansie Salusi z jego synem. Ukraiński chłop przynosi wiadomość, że Leon po przegranej bitwie tułał się zakrwawiony po chłopskim obozie i wzięto go do niewoli. Regimentarz z Sawą wyruszają mu na ratunek. Pafnucy zostaje sam: „Ach, koniec Ukrainie! / Bo się sztandar szlachecki na kurhanach rozwinie” – mówi.

Tymczasem Semenکو w swoim obozie przygotowuje się do wesela z ciągle niczego nieświadomą Salomeą. Wyrwawszy się z rąk chłopów, „z kością trupa w rękę” wchodzi Leon. Chce się zemścić na Semence za wywołanie buntu, ale Kozak z niego szydzi – tylko człowiek bez honoru mógł oddać słudze kochankę za żonę. Słyszając to, Salomea traci przytomność.

Sawa w przebraniu udaje się do obozu hajdamaków, gdzie trafia na ślad Semenکی. Po powrocie opowiada Regimentarzowi o „rzezi czerwonej”, jaką tam zastał – o trupach leżących między żywymi i jeńcach błagających o pomoc. Gruszczyński i Semenکو klęczeli przy trumnie Salomei pilnowanej przez dwie popadianki, a oszalały Leon, widząc dziewczynę owiniętą w całun, zaczął od niej, jej ojca i Boga domagać się kary dla siebie za to, że tak podle wyrzekł się

ukochanej. Co się stało dalej, Sawa nie wie, bo został wyprowadzony z obozu przez Wernyhorę.

„Na okopie w powietrzu mglistym” pojawia się duch Gruszczyńskiego. Przed śmiercią wyrzekł się zemsty, jednak teraz zagrzewa do boju mścicieli.

Regimentarz i Sawa rozbijają obóz wroga, w ich ręce trafia także Semenko, pokonany w bezpośredniej walce przez Leona.

W sali szlacheckiego dworu odbywa się sąd. „Pałasz mój po rękojeści czerwony krwią mego ludu” – powiada Sawa. „Jaki jęk na dziedzińcach! / Jak płaczą mołodyce! / Klną stepowe księżyce / I słońce i rwą włosy” – mówi przyjęta zgрозą Księżniczka. Jeńcy błagają Regimentarza: „Daruj, panè... Bądź litośny”, lecz on odpowiada: „... Bóg to widzi, nie mogę! / Zapaliliście wioski i dwory, / Świat was widział jak krwawe upiory / Tańczące w pożarach, ohydni! / ... ściąć im łby i w kawały / Poćwiartować”.

Wleczeni na śmierć rzucają przekleństwo na „pański dom czarny”. Semenko zapytany: „Jak ty mógł tak rozporządzić / buntem? I takie płomienie / zapalić?” – odpowiada: „Jak? – sercem, panie...”. Nieulękły do końca mówi: ... się ścisną / Moje zęby, a nie zgrzytną. / No zobaczysz twarz błękitną, / A nie strachem śmierci bladą, / Taj poznasz, że ja chłop z chaty, / A nie tchórz na dokumentach”. Regimentarz rozkazuje, by zakutego w kajdany dowódcę buntu oblać smołą i podpalić, a następnie kaja się przed trupem Gruszczyńskiego, wzywając go na sąd boży i nadstawiając mu obnażony kark syna i własny: „My twoje delikwenty, / Leżym w prochu – zetnij, zetnij”, a zgromadzona szlachta sarka, by usunąć trupa, bo „powietrze zamrozi”. Kiedy Regimentarz pozbył się już smętnych myśli, wraca do spraw weselnych syna. Księżniczka powiada na stronie: „Oto znów spod rysiej burki / Szlacheckie pokazał ucho”.

Niepotrzebne jej małżeńskie oferty, gdyż już dawniej połączyła się tajnym ślubem z Sawą, ujawni go dopiero wtedy, gdy dowiedzie on swojego szlacheckiego pochodzenia. Dokumenty świadczące, iż Sawa jest potomkiem możnego rodu Calińskich, ofiarowuje Księżniczce stary lirnik ukraiński Wernyhora. Wśród ludu cieszy się on nadzwyczajnym poważaniem, za co ścigany był przez rycerstwo. Obecnie, kiedy dobrowolnie zjawia się pod pańskim dachem, przyjęty jest z szacunkiem i głosić może swoje przedziwne prorocтва: „gdy kiedyś Polska, legnie w grobie we krwi i nędzy, nic nie potrafi przywrócić jej ducha, jeno wolna pieśń stepowa”.

Ale na razie przez wieś, przy biciu dzwonów, jak żywą pochodnię, prowadzą Semenkę. Przejęty wściekłością, lękiem i litością Sawa jednym zamachem ucina płonące ręce. Dogorywającego rozgrzesza przed śmiercią Pafnucy. Z odciętej ręki skazańca zdejmuje on uświęcony pierścień z krwawnikiem, który miał stać się

znakiem zaręczyn Księżniczki, a teraz dzięki Sawie zostanie jej zwrócony. Młoda para może ogłosić swój związek.

Po zwłoki Semenki zjawiają się dwie popadianki, jego siostry, przynosząc w zamian srebrny całun z Salomeą i zwracając się do Regimentarza: „No choć twa ręka wspaniała, / To my wspanialej wyrosły: / Bo wam dały ciało żywe, / A od was trupa wyniosły”. Zawinięta w pogrzebowe prześcieradła Salomea nie była bowiem martwa, lecz uśpiona. Budzi się – nie pamięta rzezi, tylko sen o bieli i wielkiej czerwonej plamie. Pada w ramiona Leona, który chciał już iść do klasztoru, a teraz przed nią klęka.

Regimentarz zaprasza Sawę i Pafnucego „do kielicha / Spłukać z ust proch i krwawiznę (...) A polećmy kraj i siebie / Tej Salomei na niebie. / Której święto nam przypada / W przedostatnim listopada (był to dzień wybuchu powstania listopadowego i imieniny Salomei, matki Słowackiego, której poeta zadedykował ten dramat).

ZYGMUNT KRASIŃSKI

1812–1859

Poeta, autor powieści, dramatopisarz i epistolograf. Jeden z trzech, obok Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, romantycznych wieszczów. Urodził się w Paryżu, dzieciństwo spędził w majątku rodzinnym w Opinogórze. Był synem hrabiego Wincentego Krasińskiego, generała armii napoleońskiej, po klęsce Bonapartego zwolennika lojalności wobec rosyjskiego cara. Matka poety, Maria z Radziwiłłów, zmarła, gdy miał dziesięć lat, pozostawał więc pod silnym wpływem ojca. Ulegał mu w sprawach politycznych – nie wziął udziału w manifestacji patriotycznej w Warszawie, a przede wszystkim w powstaniu listopadowym, oraz w sprawach osobistych – ożenił się z Elizą Branicką, mimo iż łączył go długotrwały romans z Delfiną Potocką. Wincenty Krasiński chciał też, by jego syn został carskim dyplomatą – aby tego uniknąć, pisarz wyjechał „dla ratowania zdrowia” za granicę. Mieszkał w Szwajcarii, Francji, Włoszech. Do Polski przyjeżdżał, ale na krótko.

Krasiński interesował się wydarzeniami politycznymi i społecznymi, studiował filozofów oraz historyków francuskich – de Maistre’a, Saint-Martina, i niemieckich – Schlegla, Herdera, Hegla. Twórczość literacką zaczynał od szkiców i powieści w stylu Waltera Scotta, a także gotyckich – pełnych zbrodni i posępnych krajobrazów. W 1829 w Genewie spotkał się z Mickiewiczem, który „szumność mu z głowy

wyperswadował”, przekonał do większej zwięzłości i prostoty. Krasiński, który próbował swoich sił także w poezji, sam uważał, że nie jest dobrym poetą.

Interesował się teatrem, podziwiał inscenizację romantyczną *à grand spectacle*, znał się na sztuce aktorskiej; w listach często opisywał gwiazdy swoich czasów.

Największe dzieła – *Nie-Boską komedię* (1833) oraz *Irydioną* (1836) – Krasiński pisał w wieku zaledwie dwudziestu kilku lat. Dramaty mają wiele cech wspólnych; przede wszystkim oba rozgrywają się w czasie historycznych przełomów – upadku starej i rodzenia się nowej cywilizacji. W *Nie-Boskiej* jest to zmierzch monarchii i arystokracji, którym cios zadała rewolucja francuska, w *Irydionie* – upadek cesarstwa rzymskiego. „Już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozpręga, szaleje – bogi i ludzie szaleją” – brzmi pierwsze zdanie Słowackiego ze wstępu do dramatu z 1836 roku.

Zarówno *Nie-Boską*, jak też *Irydioną* uznaje się za dramaty metafizyczne. Wskazuje to na „obecność w nich innej problematyki niż historyczna, świata ludzkiego dotycząca – pisała Alina Witkowska. – To Bóg, jego rola w historii i losach człowieka, to metafizyczna perspektywa wszystkiego, co czyni i o czym decyduje człowiek (...). Bóg okazuje się bowiem jedynym gospodarzem dostępnego ludziom świata historycznego. Tak więc zawiązany zostaje węzeł z historii i metafizyki, z planu boskiego i ludzkich usiłowań związany, który jest nie tylko myślowym, ale też dramaturgicznym węzłem obu utworów. Jednakże (...) każdy z dramatów podejmuje inne zagadnienie ze złożonej problematyki chrześcijańskiego providencjalizmu”.

Kilkanaście lat później, przejęty powstaniem chłopskim w Galicji (1846) i wydarzeniami Wiosny Ludów (1848) Krasiński pisał w jednym z listów, że oto spełnia się wizja rewolucji przedstawiona w *Nie-Boskiej komedii*, w której nie ma nadziei na rozwiązanie w imię chrześcijańskiej miłości.

Dramaty Krasińskiego na sceny weszły na początku XX wieku. Po raz pierwszy *Nie-Boską* wystawił Józef Kotarbiński w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1902. *Irydion* miał prapremierę w Łodzi w 1908, w roku 1913 Arnold Szyfman otworzył nim Teatr Polski w Warszawie.

W dorobku Krasińskiego znajdują się też fragmenty dramatów *Rok 1846* i *Niedokończony poemat*. Niezwykle cenne są też listy, których napisał około trzech i pół tysiąca – przede wszystkim do ukochanej Delfiny Potockiej, ale i do ojca oraz Augusta Cieszkowskiego, Jerzego Lubomirskiego, Stanisława Małachowskiego, Henryka Reeve’a.

Krasiński zmarł w Paryżu. Chorował na gruźlicę. Pochowano go w Opinogórze niedaleko Warszawy, gdzie mieści się obecnie muzeum romantyzmu.

Wybrana bibliografia:

Zygmunt Krasiński *Dzieła literackie*, oprac. Paweł Hertz, t. I-III, Warszawa 1973. *Nie-Boska komedia*, PIW, Warszawa 1983. *Irydion* Ossolineum, Wrocław 1989. *Wiersze. Poematy. Dramaty*, PIW, Warszawa 1990. *Pisma filozoficzne i polityczne*, oprac. Paweł Hertz, Czytelnik, Warszawa 1999.

<http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/nie-boska-komedia.html>

Bernard Woodrow Januszewski *Ludzka komedia czy boska tragedia. Studium krytyczne w 150 rocznicę powstania „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*, PWN, Warszawa 1989. Stefan Treugutt *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993. Zbigniew Sudolski *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Ancher, Warszawa 1997. Maria Janion *Tragizm, historia, prywatność*, Universitas, Kraków 2000. Marek Bieńczyk *Czarny człowiek: Krasiński wobec śmierci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001. *Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Maria Prussak i in., Uniwersytet Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa 2005. Alina Witkowska, Ryszard Przybylski *Zygmunt Krasiński*, [w:] *Romantyzm*, PWN, Warszawa 2007.

NIE-BOSKA KOMEDIA

Obsada: 23 role i epizody męskie, 7 ról i epizodów kobiecych, dziecko, panowie, szlachta, senatorzy, kapłani, lokaje, rzeźnicy, chłopci, zbójcy, kobiety, dzieci, chóry filozofów, artystów, mężów, niewiast, kapłanów, złych duchów, wiele głosów znad sufitu, zza drzwi...

Premiera: Kraków 1902.

CZĘŚĆ I

Epicki wstęp jest poświęcony potędze i piękności prawdziwej poezji oraz ułudzie „marnych cieni tej poezji, które znać o świetle dają, a światła nie znają”. Poeta może czuć się wybranym Boga, lecz jego słowa muszą prowadzić ku prawdzie, a on sam powinien doceniać wartości prawdziwego życia.

Przelatuje Anioł Stróż: „Błogosławiony pośród stworzeń, kto ma serce – on jeszcze zbawion być może”. Anioł posyła do poety oblubienicę, która ma się stać dla niego „żoną dobrą i skromną”.

Chór złych duchów wysyła do poety cień nałożnicy „umarłej wczoraj, odświeżony w mgłę i ubrany w kwiat, cień dziewczyny, kochanki, widmo sławy”.

Wieś, kościół. Ksiądz daje ślub Henrykowi i Marii. Anioł Stróż nad kościołem obiecuje Panu Młodemu szczęście, jeśli dotrzyma małżeńskiej przysięgi.

Komnata pełna ludzi, muzyka. Trwa wesele. Pan Młody „znalazł tę, o której marzył”, prosi więc Żonę, aby pomimo zmęczenia zatańczyła z nim jeszcze raz, co pozwoli mu dłużej zachwycać się jej wyglądem.

Pochmurna noc. Nad ogrodem, nad cmentarzem przelatuje Zły Duch. Przybrał postać Dziewicy. Czarty ją gnają i każą udawać świętą.

W sypialni. Mąż, śpiący obok Żony, widzi we śnie Dziewicę: „Wszystko, com marzył i kochał, zeszło się w tobie (...) Przeklęta niech będzie chwila, w której pojąłem kobietę, w której opuściłem kochankę lat młodych”.

Ogród przy świetle księżyca. Mąż porównuje swoje życie od dnia ślubu do snu odrętwiałych żarłoków. Rozpacza z powodu związku z niekochaną kobietą. Zjawia się Dziewica, której Mąż obiecuje: „O każdej chwili twoim jestem”.

Salon. Mają się odbyć chrzciny syna, Orcia. Żona skarży się na obojętność Męża. „Czuję, że powinienem cię kochać” – mówi Mąż. W tej samej chwili zjawia się Dziewica, którą widzą oboje. Zachęca mężczyznę do porzucenia rodziny. Mąż idzie za nią. Po jego wyjściu Żona mdleje.

Sala w pałacu. Odbywa się chrzest. Matka błogosławi syna: „Bądź poetą, aby cię ojciec kochał, nie odrzucił kiedyś”.

Wzgórze, lasy, w oddali góry. Dziewica prowadzi Męża, który mówi: „Tegom żądał... nareszcie już bliski mojego celu – świat ludzi zostawiłem z tyłu”. Nagle Mąż widzi przepaść, której nie może pokonać. Dziewica jest coraz dalej i dalej, aż w końcu zmienia się w odrażającą wiedźmę. Złe Duchy chcą zepchnąć Męża w przepaść, ale wtedy pojawia się Anioł Stróż: „Wracaj do domu i nie grzesz więcej” – mówi.

Salon. Mąż wrócił do domu, ale Marii już tam nie ma. Została odwieziona do domu dla obłąkanych. „Wszystko, czegom się dotknął, zniszczyłem i siebie samego zniszczę w końcu” – mówi Mąż.

Dom obłąkanych. Szaleńcy przepowiadają krwawe rewolucje i zbliżający się dzień strasznego sądu. Maria rozpoznaje Męża i zwierza mu się, że wybłagała u Boga łaskę: jest już poetką. Ich syn – oznajmia – również w przyszłości będzie poetą. Dopiero wtedy dorównają Mężowi. Tylko poezja zdoła go zatrzymać przy nich. Umiera w ramionach małżonka.

CZĘŚĆ II

Kilkuletni Orcio nie bawi się, ale – zamyślony – wydaje się coś wspominać i z kimś rozmawiać. Nikt nie rozumie jego jaśniejącego spojrzenia.

Cmentarz. Dziesięć lat po śmierci Żony ojciec z synem modlą się za jej duszę. Orcio od słów modlitwy przechodzi do słów własnych, do poezji. Opowiada też ojcu, że często widuje matkę, która do niego przemawia. Hrabia błaga Boga, aby nie odbierał rozumu dziecku i nie zsyłał na nie przedwczesnej śmierci.

Spacer. Hrabia rozmawia z Filozofem, który widzi „odrodzenie się rodu ludzkiego przez krew i zniszczenie form starych”. Hrabia wskazuje na spróchniałe drzewo, które choć wypuściło kilka zielonych listków, i tak „pójdzie precz na węgle i popiół, bo nawet stolarzowi nie zda się na nic”.

Wąwóz pomiędzy górami. Hrabia skarży się, że mimo poszukiwań nie dotarł do „ostatniego końca wszelkich wiadomości”. Słysząc głos Anioła Stróża, który wskazuje Henrykowi drogę: „Schorzałych, zgłodniałych, rozpaczających pokochaj bliźnich twoich (...) a zbawion będziesz”, ale natychmiast pojawia się Mefisto. „Niech będzie pochwalon, ty i głupstwo twoje” – mówi, po czym znika. Z miejsca, w którym zniknął, wylatuje czarny Orzeł, zachęcając Henryka do walki: „Szablą ojców twoich bij się o ich cześć i potęgę (...) Nie ustępuj, nie ustąp nigdy”. Hrabia postanawia „na człowieka się przetrworzyć, walczyć idzie z bracią swoją”.

Pokój. Orcio, już czternastoletni, nieodwracalnie traci wzrok. Lekarz stwierdza także pomieszanie zmysłów. „Twój syn poetą – czegoż żądasz więcej?” – dobiega Hrabiego „głos skądsis”.

CZĘŚĆ III

Tłum „utrudzony i nędzny” w rękach trzyma kosy, młoty, heble, ktoś nawet ma topór. Zjawia się ich przywódca, Pankracy. Słysząc klaskanie i wrzaski: „Chleba nam, chleba, chleba! Śmierć panom, śmierć kupcom – chleba, chleba!”.

Szałas – obóz Przechrztów. Z rewolucją, „rzezią bez końca”, wyznawcy judaizmu, którzy przyjęli chrzest, łączą nadzieję na odrodzenie potęgi ich dawnej wiary. Obrońcami krzyża są panowie. Ale ich władza nad światem już niedługa. Zbliża się chwila, gdy „pogardzeni wstaną w gniewie swoim, w chwałę Jehowy się ustroją”.

Namiot. Pankracy, wódz rewolucji, chce rozmawiać z hrabią Henrykiem dowodzącym obozem arystokratów. Leonard sprzeciwia się temu; nie uznaje kompromisów. Pankracy każe mu wierzyć w podjętą przez siebie decyzję: może pozyska hrabiego dla swojej idei? Sam jest jednak pełen niepewności i niepokoju. Wie, że Henryk jest indywidualnością tak potężną jak on sam, a może nawet silniejszą. Z dwóch zaś przeciwnych a równych sobie potęgą myśli, tylko jedna jest prawdziwa. Czyżby myśl arystokraty? „Nie – myśli moja – ty jesteś wielką!”

Bór. Przechrztą oprowadza hrabiego po obozie rewolucjonistów. Wokół szubienicy tańczą mężczyźni i kobiety. „To taniec wolnych ludzi” – wyjaśnia Przechrztą. Mijają tłumy wiwatujących na cześć wolności, głoszących śmierć panom. Na gruzach kościoła i na cmentarzu odprawiają swoje obrzędy wyznawcy nowej wiary. Przewodzi im Leonard. „Świat nowy ogłaszam (...) w oceanie krwi utoną stare łyż i cierpienia rodu ludzkiego (...) prawem jego równość – a kto inne tworzy, temu stryczek i przekleństwo. Idźcie bez trwogi i mordujcie bez wyrzutów” – zwraca się do swoich wiernych. Hrabia słyszy głosy Duchów, które przypominają mu o zniszczonych świątyniach i ołtarzach. Obiecuje pomścić popioły ojców i wrogów Chrystusa.

Komnata na zamku w Okopach Świętej Trójcy. Na ścianach wiszą obrazy dam i rycerzy, na filarze – tarcza herbowa. Tu dochodzi do konfrontacji hrabiego Henryka z Pankracym. Wódz rewolucjonistów przedstawia swoją wizję przyszłości: dopiero z obecnego pokolenia wyrośnie następne, które będzie naprawdę wolne i wejdzie na wyższy poziom rozwoju. Henryk powołuje się na wielkość i znaczenie rodów arystokratycznych w historii ludzkości, ale Pankracy wytyka szlachcie zachłanność, pijaństwo, brak patriotyzmu, okrucieństwo wobec poddanych. Hrabia nie ustępuje, przypomina o zasługach szlachty. W końcu Pankracy proponuje hrabiemu ocalenie pod warunkiem, że nie pójdzie na odsiecz Świętej Trójcy. Hrabia nie skorzysta z tej propozycji: „Widziałem wszystkie stare zbrodnie świata, ubrane w szaty świeże, nowym kołujące tańcem – ale ich koniec ten sam, co przed tysiącami lat – rozpusta, złoto i krew”. Obaj ostro bronią swoich racji; nie ma więc szans na porozumienie. Wreszcie Pankracy odchodzi, przepowiadając zgubę Henrykowi.

CZĘŚĆ IV

W Okopach Świętej Trójcy zamek, na jego szczycie, wśród szarych błękitów, sztandar. W dolinie Świętej Trójcy uzbrojony lud, który ciągnie do zamku ze wszystkich stron, przygotowując się do oblężenia.

Katedra w zamku Świętej Trójcy. Arcybiskup mianuje hrabiego Henryka wódcem w „ostatnim państwie naszym”. Arystokraci składają przysięgę, że będą do końca bronić wiary przodków.

Komnata zamku. Po stoczonej bitwie Orcio prowadzi ojca do lochów. Chłopiec widzi tam gromadzące się blade postacie – ludzi niegdyś przykutych, smaganych, dręczonych, żelazem rwanych, trucizną pojonych. Przepowiadają oni śmierć i potępienie hrabiego Henryka oraz wszystkich swoich ciemężycieli. „Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś – potępion na wieki” – słyszy Henryk i wraz z Orciem uciekają z lochu.

Sala w zamku. Baron, Księżę i inni magnaci domagają się poddania zamku. Wierni Henrykowi pozostają żołnierze.

Okopy Świętej Trójcy. Walka trwa. Ginie Orcio, trafiony przypadkową kulą. Rewolucyjne oddziały wdzierają się na zamek. Ktoś dostrzega Henryka, biegną ku niemu. On – ze słowami „Poezjo, bądź mi przeklęta, jako ja sam będę na wieki!” – skacze w przepaść.

Dziedziniec zamkowy. Pankracy, Leonard i tłum rewolucjonistów. Pankracy skazuje arystokratów na śmierć. Pyta o Henryka. Naczelnik Oddziału przynosi mu szablę hrabiego. Pankracy rozpoznaje ją i zwraca się do arystokratów: „on jeden spośród was dotrzymał słowa. Za to chwala jemu, gilotyna wam”. Następnie rozkazuje zburzyć twierdzę i udaje się z Leonardem na szczyt baszty. Rozmawiają

o tym, co czeka ich w przyszłości. W pewnym momencie Pankracy dostrzega na niebie sylwetkę Chrystusa z koroną cierniową na głowie, wspartego „na krzyżu, jak na szabli mściciel. (...) Jego spojrzenie rozkłada w proch”. Ze słowami „Galilaee, vicisti!” (Galilejczyku, zwyciężyłeś) wódz rewolucjonistów stacza się w objęcia Leonarda i kona.

CYPRIAN KAMIL NORWID

1821–1883

Poeta, dramatopisarz, prozaik, malarz, rzeźbiarz, rysownik. Urodził się we wsi Laskowo-Głuchy na Mazowszu, uczył się w warszawskim gimnazjum i w szkole malarskiej. Debiutował jako poeta w 1840 roku; pierwsze utwory przyniosły mu powszechne uznanie. W 1842 wyjechał za granicę, kształcił się we Florencji w malarstwie i rzeźbie. W 1846 w Berlinie został na krótko aresztowany za rzekome powiązania z rewolucyjnymi wydarzeniami w Wielkopolsce. W więzieniu prawdopodobnie nabawił się głuchoty.

Z Berlina wyjechał do Brukseli, a potem do Rzymu. W 1849 zamieszkał w Paryżu. Pierwsze utwory z czasów emigracji to: dramat *Zwolon* (1848, wyd. 1849) i *Promethidion* (1850, wyd. 1851) – traktat o sztuce, w którym Norwid wyłożył swój program poetycki. Oba zostały nieprzychylnie przyjęte przez krytyków i czytelników.

W 1852 roku, z powodu kłopotów finansowych i nieszczęśliwej miłości do Marii Kalergis, poeta wyjechał do Ameryki. W Nowym Jorku próbował utrzymywać się z prac graficznych, ale bez powodzenia. W 1854 powrócił do Paryża. Ogłaszał rozprawy komentujące bieżące wydarzenia polityczne (na przykład powstanie styczniowe), nie wywołały one jednak zainteresowania. Podobnie jak wybór poezji, który ukazał się w Lipsku (1863). W latach 1858–1865 Norwid napisał cykl liryków *Vade-mecum*, licząc, że będzie on przełomem w poezji polskiej. Tak się jednak nie stało, wydano je dopiero sto lat później.

Z powodu kłopotów finansowych i pogłębiającej się głuchoty w 1877 zamieszkał w podparyskim przytułku dla polskich weteranów i sierot, gdzie zmarł.

Twórczość Norwida została odkryta na początku XX wieku przez Zenona Przesmyckiego (Miriamę), młodopolskiego poetę, publicystę, tłumacza i wydawcę. Ocalił on część rękopisów poety i zamieszczał je na łamach redagowanej przez siebie „Chimery” (1901–1907).

Norwid chciał, by jego twórczość stała się dojrzałą fazą romantyzmu, miał jednak również silne poczucie pokoleniowej odrębności. Podejmował podobne tematy jak Mickiewicz czy Słowacki – miejsce człowieka w historii, rozumienie pojęcia patriotyzmu, zadania sztuki i artysty – pojmował je jednak inaczej. Krytykował mesjanizm, nie marzył o „rządzie dusz”, nie nawoływał do zrywów narodowych. Był „już nie romantycznym wodzem narodu, ale romantycznym literatem poddanym działaniu tych sił cywilizacyjnych, przed którymi poetów poprzedniego pokolenia chroniło emigracyjne getto i opętanie manią polskości. Po klęsce Wiosny Ludów musiały się rozsypać mury polskiego getta w Paryżu i (...) straciła podstawę absolutyzacja sprawy narodowej. Reprezentant drugiego pokolenia emigracji, Norwid, zaczął żyć jak obywatel dwumilionowej metropolii, jak uczestnik dziewiętnastowiecznych procesów cywilizacyjnych. Romantyczność jego była ścieraniem się tych wyobrażeń, które świadomości polskiej narzuciło pokolenie Mickiewicza, z tymi (...), które były kształtowane przez długie lata paryskiego życia” – pisała Zofia Stefanowska.

Nazwano go poetą myśli – w jego twórczości dominowała ona nad emocjami. Opowiadał się przeciwko literaturze lekkiej, atakował pisarzy za zbyt mało treści intelektualnych, zaś czytelników za niechęć do wysiłku umysłowego. Stworzył własną poetykę: dążył do jak największej oszczędności słów, operował skomplikowaną symboliką, niedomówieniem. Milczenie w twórczości Norwida jest równie ważnym środkiem poetyckim jak słowo; stosował też liczne pauzy, wielokropki, rozstrzelanie graficzne liter, przekształcał słowa, dzielił je na człony, tworzył neologizmy.

Ogromne znaczenie ma w twórczości Norwida ironia: „Od uśmiechniętej serdeczności, poprzez mądrą pobłażliwość, bezradną świadomość i łagodny smutek, aż po bezmierną gorycz i wykrzywiony śmiech sarkazmu. Przejście pomiędzy jednym a drugim odcieniem często nieuchwytnie” – pisał historyk literatury Wacław Borowy.

Jako pisarz dramatyczny Norwid stawiał sobie także niełatwe, nowatorskie zadania: „Życzyłem sobie ja spróbować uzupełnienia nowego tragedii rodzaju – chciałem, ażeby tragiczność, nie dochodząc do zgonów i do wylania krwi, dawała, że tak nazwę, «Tragedyą-Białą». Komediom buffo (które po mistrzowsku kreślone są przez hr. Fredrę) chciałem przeciwstawić komedię wyższą (la haute-comédie), gdzie cywilizacyjna całość społeczna, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się”. W „białej tragedii” nie ma więc patosu ani rozlewu krwi, nie kończy się ona cierpieniem czy śmiercią bohaterów. Fabuła jest prosta, niewiele w niej zwrotów akcji. To, co najważniejsze, wynika z monologów lub dialogów bohaterów. Zarówno w dramatach, jak i poezji Norwid często stosował parabolę

– codzienność przedstawiona w dziele literackim łączyła się w całość z symbolicznym podtekstem nadającym mu uniwersalną wymowę.

Napisał kilkanaście dramatów: wspomnianego już *Zwolona*, *Pierścień wielkiej damy*, *Aktora*, *Miłość-czystą u kąpeli morskich*, *Noc tysięczną drugą*, *Krakusa*, *Wandę*. We fragmentach zachowały się: *Kleopatra i Cezar*, dyptyk *Tyrtej – Za kulisami*.

Żadnego ze swoich dramatów Norwid nie oglądał na scenie, podobnie zresztą jak Mickiewicz, Krasiński i Słowacki. W teatrze znalazły się ćwierć wieku po jego śmierci. *Noc tysięczna druga* i *Krakus* zostały wystawione w Krakowie za dyrekcji Ludwika Solskiego (1908), Wilam Horzyca wyreżyserował *Kleopatrę i Cezara* (Lwów, 1933) oraz *Za kulisami* (Toruń, 1946). *Pierścień wielkiej damy* po raz pierwszy pokazał Juliusz Osterwa w Instytucie Reduty w Warszawie (1936).

Wybrana bibliografia:

Cyprian Norwid *Pisma wszystkie*, oprac. Juliusz W. Gomulicki, t. I-XI, PIW, Warszawa 1971–1976. Cyprian Norwid *Dramaty*, wybrał Juliusz W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1980.

Małgorzata Sugiera *Norwidowska koncepcja tragizmu*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1989. Kazimierz Wyka *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989. Elżbieta Żwirkowska *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*, Wydawnictwo KUL, 1991. Joanna Zach-Błońska *Monolog różnogłosey. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Universitas, Kraków 1993. Marek Adamiec *Cyprian Norwid – poeta, dramaturg, myśliciel*, Wydawnictwo Marek Rożak, Gdańsk 1994. Alina Kowalczykowska *Dramat i teatr romantyczny*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997. Tomasz Korpysz, Jadwiga Puzynina *Wolność i niewola w pismach Cypriana Norwida*, Uniwersytet Warszawski, 1998. Włodzimierz Szturc *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Universitas, Kraków 2001. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I/II/III, Wydawnictwo Poznańskie, 2007.

PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY CZYLI EX-MACHINA-DUREJKO

tragedia w trzech aktach

z opisaniem dramatycznego ciągu scenicznych gestów – i ze wstępem

(napisana w 1872 r.)

Obsada: 9 ról i epizodów męskich, 7 kobiecych.

Premiera: Warszawa 1936.

Ubogi poeta Mak-Yks z okna swojego poddasza rzuca ptakom ostatnią kruszynę chleba. Młodzieniec kocha się w dalekiej krewnej, bogatej Hrabinie Marii

Harrys – niewolnicy konwenansów, lubiącej błyszczeć jako dama słynna z dobroczynności.

Mak-Yks mieszka na terenie posiadłości Hrabiny, w domu Sędziego Klemensa Durejko, alumna Akademii Dorpackiej, dumnego ze swojej uczoności. Zna on mianowicie „syntezę, anti-thezę... bodaj i pro-thezę! A co roztrząśnie on, roztrząśnie nieźle!” – powiada o sobie, strofując żonę, cieszącą się równie dobrym mniemaniem na swój temat, jako że pochodzi z rodu Wyłgiełłów i jest ochmistrząnią pensji dla córek z najbogatszych domów. Para małżonków ma ten sam lekceważący stosunek do poety. Nazywają go pomyłecem, co oburza starą odźwierną Salome: „Ludzie cisi są zakałą świata... I odpycha on ich ustawicznie”.

Ale oto „exekucji przyszedł czas i rigor” – powiada Sędzia i eksmituje bez pardonu na strych niepłacącego lokatora. Jego pokój chce bowiem zająć wracający z dalekiej podróży Graf Szeliga. Powiada, że potrzebuje go do astronomicznych obserwacji, ale w istocie chodzi o widok z okna rozsnuwający się na apartamenty Hrabiny, którą Szeliga od dawna darzy nieodwzajemnionym uczuciem. Graf, wiedziony intuicją i zazdrością, zauważa, że i Mak-Yks nieszczęśliwie wielbi Marię.

Nieśmiały młodzieniec składa wizytę sekretnie kochanej Hrabinie, ale trafia na moment, gdy ona w rozgardiaszu, śpiesząc na „Zbór – Miłosierny”, rozdarła suknię i właśnie ją upina. Cofając się od drzwi, Mak-Yks słyszy słowa Wielkiej Damy, że wejście mało znaczącego człowieka nie mogło jej przeszkodzić, bo tacy „to nie są ludzie”. Pełen urazy poeta wybuchą: „Bywa, iż ci, co dziś ludźmi nie są, pewnego dnia i godziny pewnej właśnie że tylko oni zostają...”. Maria, aby zatrzeć nietakt, zaprasza usilnie Mak-Yksa: „Ja chcę... przyjdź dzisiaj wieczór”. Przygotowuje bowiem wieczorek dla panien z pensji Durejkowej i innych zaproszonych gości.

Szeliga jeszcze ze Smyrny przysłał Hrabinie telegram: „Wracając do Ziemi, nawiedzę ją”, który ona zrozumiała jako nawiązanie do „ziemskich miłości”, mogących zmącić najbardziej przez nią cenione dobro: spokój! Swojej zaufanej, Magdalenie Tomir, zaleca więc, by w jej imieniu przyjęła Grafa w sposób odbierający mu wszelką nadzieję.

Szeliga poznał Magdalенę, wyjeżdżając z kraju, po powrocie spotyka ją pierwszą. Łączy ich rozmowa o świecie Wschodu, który oboje rozumieją, a także niechęć do salonów, gdzie „ręki podać nie można otwarcie, gdyż są inni, co źle to pojmą”, gdzie trzeba, by „zepsucie zgadywać nieustannie i cudzym się uniewolnić fałszem, nie móc się poruszyć, bo są błędni, którzy źle ruszenie twoje pojmą”.

To właśnie ich połączone ręce dostrzegła powracająca Hrabina. W rozmowie dwóch kobiet słychać tony zazdrości. Maria, w oczach Magdaleny, ma w sobie raz naiwność dziecka, raz coś z posągu kamiennego. „Kto inny w ironię obróciłby.

Usterki twe”, lecz ona krytykuje, bo kocha Hrabinę, umie też z nią postępować. „Magdalenko! Ty masz wielki rozum” – kończy dyskurs Dama.

Na wieczorynce, która miała być niewinną zabawą wyśmienicie ułożonych pańienek, rozstrzygają się losy bohaterów. Szeliga dostrzega w Hrabinie osobę oziębłą i bezduszną, a uściskiem ręki znów obdarza Magdalenę.

Do gry w pierścień Maria daje swój klejnot cenny i bardzo jej drogi. Mak-Yks zostaje wyznaczony na trzymającego fanty. W czasie zabawy pierścień ginie i pada podejrzenie, że został skradziony.

„Exekucji przyszedł czas i rigor” – decyduje energicznie Durejko i sprowadza policję, która zarządza rewizję osobistą. Jedynie Maks-Yks nie pozwala przystąpić do siebie, ujawnia też, że ma pistolet. Urzędnik jest więc prawie pewien, iż znalazł winowajcę. Zagrożona skandalem Hrabina próbuje pomóc młodzieńcowi, mówiąc, że jest on obłąkany i że pierścień sama mu podarowała. „Niechże los choć tyle zostawi, żem wariatem nie jest...” – protestuje młodzieniec i przyznaje, że cierpi głód, więc schował do kieszeni kawałki chleba ze stołu i wstyd był przyczyną odmówienia rewizji. Pistolet miał przy sobie dlatego, że zamierzał skończyć wszystko jednym strzałem do siebie.

Wreszcie stary sługa odnajduje pierścień. W czasie dziecinnych igraszek „wyprysnął” on ze wstążki i „na świecznika gałązce brązowej zawisnął jak gwiazda”. Maria, pragnąc zrehabilitować się w oczach towarzystwa, ofiarowuje Mak-Yksowi pierścień i swoją rękę, ale on odrzuca ten dar „ofiarowany nie jemu, lecz światu”. Maria nie przyjmuje odmowy i zdecydowanie oświadcza: „Ty tak mówisz, / Jak, przed Chrześcijaństwem, wielcy ludzie, / Albo ludzie cierpiący – wiele, mówili / Chrześcijańską – myśl wargami – błędu: / Ty prawdziwie mnie kochasz”.

Zakończenie zastaje poetę u stóp Wielkiej Damy. Jeszcze na niebie pojawiają się świetliste wielkie zera, które Sztukmistrz ogni sztucznych nazywa pierścieniami; jest to punkt kulminacyjny fajerwerku przygotowanego przez panią domu dla uświetnienia wieczoru. Następuje też chwila triumfu Sędziego, to on stał się sprężyną wydarzeń, „ex-machiną!”. Zapadająca kurtyna zastaje go w sytuacji, gdy sam sobie usiłuje oddać ukłon.

JÓZEF BLIZIŃSKI

1827–1893

Autor kilkunastu komedii oraz licznych humoresek. Łączył w nich zainteresowania społeczne i zmysł obserwacji ze znajomością efektu scenicznego, a także umiejętnie skonstruowaną fabułą i wyraziście zarysowanymi postaciami. Bliziński opisywał dziewiętnastowieczną szlachecką wieś polską, podlegającą przeobrażeniom ekonomicznym i obyczajowym, niepokojoną ingerencją kapitalizmu w jej tradycyjne, patriarchalne życie. Temat ten został pokazany między innymi w *Panu Damazym* (1877), w *Marcowym kawalerze* (1873), a przede wszystkim w *Rozbitkach* (1881).

Bliziński był także etnografem – badał język ludowy, obyczaje, stroje. Przyjaźnił się z Oskarem Kolbergiem, który posłużył jako pierwowzór postaci Heliodora z *Marcowego kawalera*.

Wybrana bibliografia:

Józef Bliziński *Rozbitki*, oprac. Janina Garbaczowska, Ossolineum, Wrocław 1953. Józef Bliziński *Komedie*, oprac. Józef Pociecha, wstęp Janina Garbaczowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967. *Rozbitki*, Universitas, Kraków 2004.

Józef Bliziński, oprac. Zygmunt Nowakowski [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. II, Polska Akademia Nauk i Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1936. Janina Garbaczowska, *Teatr polski a literatura w latach 1864–1890*, [w:] *Obraz literatury polskiej*, seria 4, t. III: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, PWN, Warszawa 1965–1969. Jadwiga Jakubowska *Powrót Blizińskiego*, „Nowe Książki” nr 2/1968. Jerzy Got *W sprawie komedii Blizińskiego*, [w:] *Teatr i teatrologia*, Universitas, Kraków 1994.

ROZBITKI

komedia w czterech aktach

Obsada: 10 ról i epizodów męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Kraków 1881.

Akt pierwszy toczy się na leśnej polanie w majątku rodzinnym szambelanostwa Czarnoskalskich. Właśnie odbywa się polowanie. Na pozór jest ono bez troskie i wytworne, ale gospodarze mają poważne zmartwienie: popadli w długi, stoją w obliczu ruiny. Jedyny ratunek widzą w bogatych małżeństwach dzieci – syna Maurycego postanawiają ożenić z Polą, jedynaczką majątnego kupca Dzieńdzierzyńskiego, a córkę Gabrielę wydać za wzbogaconego parweniusza Strasza. Pierwsza transakcja jest prosta, Dzieńdzierzyńskiemu imponują arystokratyczne

koligacje, a młodzi mają się ku sobie. Kłopoty są z drugą parą – w Gabrieli kocha się nie bez wzajemności niezamożny kuzynek Władysław, zaś upatrzony kandydat na męża nie wie o zarzuconych na niego sieciach. W czasie polowania do Strasza zbliża się z dyplomatyczną misją krewny Czarnoskalskich – hrabia Kotwicz-Dahlberg, stary utracjusz i cynik, który przegrał w karty swoje włości, a obecnie żyje na łasce rodziny i z pożyczek. Kotwicz oczywiście pogardza nieobytym towarzyszko Straszem, zaprasza go jednak do domu Czarnoskalskich.

Akt drugi dzieje się w salonie szambelanostwa. Gabriela zwierza się Poli, że najważniejszy jest dla niej zbytek i dlatego postanowiła zrezygnować z ubogiego zalotnika na rzecz Strasza. Dzieńdzierzyński bawi wszystkich swoją fatalną francuszczyzną i snobizmami.

Do Czarnoskalskich przyjechał urzędnik podatkowy po pieniądze, w tym samym czasie Kotwicz przywozi Strasza, który z miejsca wykupuje długi szambelanostwa, zostaje więc przyjęty przez gospodarzy i ich córkę jak najmilszy gość.

Akt trzeci rozgrywa się w pokoju pierwszorzędnego hotelu warszawskiego w przeddzień ślubu Gabrieli ze Straszem. Pan młody korzysta z ostatnich chwil swobody, a jego miłostki aranżuje hrabia Kotwicz. Zresztą cała rodzina naciąga jak może przyszłego zięcia. Niespodziewanie jednak wybucha skandal. Na poże-gnalnym obiadku kawalerskim w pijackiej tyradzie Strasz wyrzuca z siebie prawdę – jest człowiekiem z nizin społecznych, a obecnie, gdy zyskał majątek, będzie mścił się za nędzę matki, za lata upokorzeń. Uzależnił od siebie materialnie Czarnoskalskich i nie pozwoli wodzić się za nos.

Akt czwarty znów dzieje się w salonie szambelanostwa. Po awanturze z pijanym Straszem narzeczeństwo zostało zerwane. Władysław wyzwiał na pojedynek rywala, ale on nawet nie stawiał się na placu. Wyjechał za granicę, zostawiwszy lekceważący list. Czarnoskalscy z pogardą odwracają się od Strasza, nie pamiętając, że jeszcze niedawno podsuwali mu córkę. W efekcie Gabriela wyjdzie za wiernego Władysława, a szambelanostwo uratują się dzięki założeniu na spółkę z Dzieńdzierzyńskim rolniczego domu komisowego. Hrabia Kotwicz urządzi się jako małżonek niejakiej Łachcińskiej, niewiasty podstarzałej, nieznośnej i „nisko urodzonej”, ale... posiadającej trochę grosza. Rozbitkom raz jeszcze udało się dobrnąć do przystani.

MICHAŁ BAŁUCKI

1837–1901

Poeta (autor między innymi wiersza *Dla chleba*, znanego jako piosenka *Góralu, czy ci nie żal*) i powieściopisarz; przede wszystkim jednak najpopularniejszy obok Fredry i Zapolskiej autor komedii.

W słynnej garderobie Ludwika Solskiego w krakowskim Teatrze im. Słowackiego ściany pokryte są rysunkami i wierszykami artystów, malarzy, poetów. Można tam również znaleźć podpis: „Michał Bałucki – co pisał śtucki”. Jest to być może dowód poczucia humoru i dystansu do własnej twórczości, a być może gorzka autoironia. Losy tego najpogodniejszego z naszych komediopisarzy wcale bowiem nie były pogodne. Zaczął pisać w austriackim więzieniu, do którego trafił pod koniec 1863 roku za udział w pracy konspiracyjnej na terenie Galicji. Od wczesnej młodości zmagał się z depresją.

Pierwszy sukces odniósł komedią *Radcy pana radcy* (1867). W latach 1870–1890 jego utwory cieszyły się ogromnym powodzeniem. Na trzecim dramatycznym konkursie krakowskim w 1873 sztuka *Emancypowane* zdobyła nagrodę, pokonując między innymi Norwidowski *Pierścień wielkiej damy*. Potem jednak passa się odwróciła. Schyłek wieku przyniósł nową generację modernistycznych autorów, którzy bezlitośnie atakowali i dezawuowali Bałuckiego. Drażnił ich jako „ucieleśnienie łatwego sukcesu, niezmałowanej popularności, zadowolenia z siebie” – jak napisał Tadeusz Boy-Żeleński. Ataki te wzmogły poczucie osamotnienia i depresję pisarza – pewnego październikowego wieczoru w krakowskim parku Jordana strzelił sobie w głowę.

Bałucki napisał przeszło 30 utworów scenicznych. Są wśród nich jednoaktówki, jeden dramat (*Rodzina Dylskich*), jedna sztuka historyczna (*Kiliński*), parę obrazków ze świata teatralnego (*Wędrowną muza*, *Teatr amatorski*). Największą sławę przyniosły jednak Bałuckiemu komedie obyczajowe, dobrodusznie wyśmiewające grzeszki i przywary podwawelskich mieszczuchów. Jego bohaterowie byli ludźmi z krwi i kości, którzy mieli kłopoty jak wszyscy. Plotki, życie nad stan, zdrada małżeńska, flirty – to były ulubione motywy pisarza. W swoich komediach uwiecznił prawdziwą galerię mieszczan z drugiej połowy XIX wieku, odmalowaną z wdziękiem i werwą. Przedstawiając ludzi ograniczonych, o wąskich horyzontach – ani im tego zbytnio za złe nie brał, ani sam ciekawszych perspektyw przed nimi nie roztaczał. Tematyka i lekkość jego komedii sprawiły, że uwielbiała go publiczność. Bałuckiego lubią także teatry, bo w jego sztukach nie brak znakomitych ról. Z bogatej twórczości pisarza najtrwalsze okazały się komedie: *Grube ryby* (1881), *Dom otwarty* (1883), *Ciężkie czasy* (1889), *Klub kawalerów* (1890).

Wybrana bibliografia:

Pisma wybrane, t. I-XII, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956. *Grube ryby. Dom otwarty*, Ossolineum, Wrocław 1981. *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, PIW, Warszawa 1981.

Dom otwarty: <http://literat.univ.gda.pl/balucki/index.htm>

Janusz Maciejewski *Michał Bałucki*, [w:] *Przedburzowy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971. Tadeusz Boy-Żeleński „*Dom otwarty*” w *Reducie*, [w:] *Zbigniew Raszewski Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993. Jan Ciechowicz *Dlaczego Michał Bałucki popełnił samobójstwo?*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1995. *Interpretacje*, red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski, cz. 1, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2001. *Świat Michała Bałuckiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2002. Andrzej Bajguz *Filistrem jestem i nic, co mieszczańskie... Portret filistra u Michała Bałuckiego*, [w:] www.racjonalista.pl/kk.php/s,4932

DOM OTWARTY

komedie w trzech aktach

Obsada: 12 ról męskich, 9 kobiecych.

Premiera: Kraków 1883.

Janina i Władysław Żelscy są młodym, kochającym się małżeństwem. Mieszkają razem z zamożnym wujem Telesforem i Kamilą, siostrą Janiny. Jedynym częstym gościem w tym domu jest Adolf, narzeczony Kamili, lecz ona nie traktuje go poważnie. Rodzinne wieczory wyglądają podobnie – Telesfor z Władysławem grają w szachy, a Kamila z Adolfem ćwiczą, bez powodzenia, grę na fortepianie na cztery ręce. „Już to można powiedzieć, że my sobie tu w naszym małym kółku żyjemy jak w raju” – mawia Telesfor. „Nie wszyscy” – dodaje z przekąsem Janina. Życie rodziny zakłóca nieoczekiwana wizyta pani Pulcherii Wicherkowskiej, która ma zazdrosnego męża, a także kochanka, i uwielbia wszelkie zabawy. Energiczna Pulcheria umarłaby „z nudów, gdyby jej przyszło siedzieć z mężem dzień w dzień”, a teraz na cel wzięła Żelskich i przekonuje ich, że powinni zacząć prowadzić dom otwarty. Na początek niech wydadzą bal. Znużone monotonią domowego życia Janina i Kamila, przyklaskują temu pomysłowi.

Imprezę ma zorganizować najlepszy w mieście wodzirej Alfons Fikalski, biurowy kolega Żelskiego. Władysław często za niego odrabia urzędowe referaty, ponieważ Fikalski całymi nocami pracuje na balach, a w ciągu dnia musi zabawy choć trochę odespać. Dyrektor to toleruje, gdyż Fikalski i jemu służy pomocą w organizowaniu pikników i wieczorów tańczących.

Zgodnie z życzeniem wodzireja, którego „fantazja choreograficzna, jak koń stepowy, potrzebuje przestrzeni, perspektywy, światła” – dom Żelskich zostaje przewrócony do góry nogami.

Zorganizowany pośpiesznie bal staje się początkiem wielu nieporozumień i zadrażeń – rodzinnych i towarzyskich. Pojawiają się na nim przypadkowe, nieznane sobie osoby, wśród nich podejrzanie wyglądający partnerzy do tańca sprowadzeni przez Fikalskiego dla panien i nadęta Ciuciumkiewiczowa z czterema brzydkimi córkami na wydaniu. Pulcheria przyszła na bal tylko po to, by umówić się na schadzkę ze znanym uwodzicielem Malinowskim, Kamila z narzeczoną się kłóć, a Janina zostaje niesłusznie oskarżona o romans, co niemal doprowadza do pojedynku Adolfa z niejakim Wróbelkowskim, znajomym Fikalskiego.

Nieoczekiwanie bal przynosi opłakane skutki dla gospodarzy. Właściciel chce wymówić Żelskim mieszkanie, a całe miasto – za sprawą Ciuciumkiewiczowej – plotkuje na temat „zaniedbań” ze strony gospodarzy. Wszystkie intrygi jednak powoli się wyjaśniają, a Adolf, który chce stanąć do pojedynku zamiast wuja Telesfora, urasta w oczach Kamili niemal do wcielenia bohatera. Teraz już bez zastrzeżeń wyjdzie za niego za mąż.

Pod dach Żelskich wraca spokój. „No, teraz dom nasz znowu zamknięty” – mówi Janina. „I będziemy go otwierać tylko dla dobrych przyjaciół” – dodaje Władysław.

STANISŁAW DOBRZAŃSKI

1848–1880

Pochodził ze znanej lwowskiej rodziny aktorów, dyrektorów teatru, dziennikarzy i literatów. Aktor, reżyser, tłumacz sztuk teatralnych i autor popularnych niegdyś jednoaktówek: *Kajcio*, *Onufry*, *Złoty cielec*, *Wujaszek Alfonsa*. Tę ostatnią uznano nawet za jedną z najlepszych naszych fars, ze względu na wyśmienicie skarykaturowanych właścicieli dóbr, rubasznym szlachciców, urzędników pocztowych i prowincjonalnych profesorów.

Przed wszystkim jednak Dobrzański zostawił *Żołnierza królowej Madagaskaru* (1879) – utwór, który zrobił karierę klasycznej pozycji repertuaru rozrywkowego. Jego bohaterem jest adwokat Mazurkiewicz z Radomia, prezes dbającej o czystość moralną organizacji społecznej „Lilia Radomska”. Nieśmiały wdowiec przybywa do stolicy ze swoim niesfornym synkiem, by starać się o rękę panny Sabiny. Z *Żołnierza królowej Madagaskaru* pochodzą słynne powiedzonka: „Bój się Boga, Mazurkiewicz!” i „Kaziu, nie męcz ojca”.

W 1936 roku Julian Tuwim na nowo opracował tekst komedii, dopisał kilka scen i zabawnych dialogów oraz okraszył muzyką Tadeusza Sygietyńskiego (ogromną

popularność zdobyły piosenki *Słomiany wdowiec czy Małgorzatka*). W tej wersji wielokrotnie go wystawiano i jest grany do dziś. *Żołnierza królowej Madagaskaru* dwukrotnie sfilmowano – w 1939 główną rolę zagrał Michał Znicz, a w 1957 Tadeusz Fijewski.

Wybrana bibliografia:

Stanisław Dobrzański *Kilka słów o teatrze*, Księgarnia Seyfartha i Czajkowskiego, Lwów 1874. *Żołnierz królowej Madagaskaru*, [w:] <https://polona.pl/item/11062964/4/>

Jerzy Got *Dramat popularny*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 4, t. III, PWN, Warszawa 1970. Stanisław Dobrzański, oprac. Zdzisław Grot, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. V, Polska Akademia Nauk i Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1989. Maria Mazurkiewicz *Historia „Żołnierza królowej Madagaskaru”*, „Przekrój” nr 2448/1992. Bogdan Pięczka *Stanisław Dobrzański*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Uniwersytet Wrocławski, 2006.

ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU

wesoła przygoda starowarszawska w trzech aktach, siedmiu obrazach

adaptacja: Julian Tuwim

Obsada: 18 ról męskich, 7 kobiecych, liczne epizody.

Premiera: Lwów 1879, w adaptacji Tuwima: Warszawa 1936.

Pan Saturnin Mazurkiewicz, adwokat z Radomia, prezes dbającego o czystość moralną towarzystwa „Lilia Radomska” i wdowiec od lat jedenastu, śmiało puszcza się nowo otwartą linią kolejową do stolicy. Towarzyszy mu syn, niezdolny dwunastolatek Kazio. Na dworcu żegna go grono nobliwych przyjaciół, przestrzegając przed niebezpieczeństwami czyhającymi „w tej sodomskiej Gomorze”.

W Warszawie mecenas ma zamiar odwiedzić mieszczańską rodzinę państwa Mąckich i oświadczyć się o rękę Sabiny, córki ich przyjaciół. Wizyta jest oczekiwana, jednak w domu rodziny Mąckich wybucha nieopisane zamieszanie – znaleziono miłosny liścik diwy teatrów ogródkowych Kamilli, adresowany – jak sądzą – do dwudziestoletniego syna Władysława. Pani Mącka prosi więc cnotliwego przyjaciela domu, aby ratował młodzieńca „staczającego się na dno”. Pan Saturnin podstępem unieszkodliwia Kazia i drżąc z trwogi przed rozpustą warszawskich teatrzyków, biegnie w miasto, powtarzając sobie co chwila ulubioną przestrogę: „Bój się Boga, Mazurkiewicz!”.

W teatrzyku „Arkadia”, zasady bojownika „czystości i dobrych obyczajów” zaczynają się chwiać. W operetce *Żołnierz królowej Madagaskaru* główną rolę gra bowiem Kamilla. Po licznych dziwnych przygodach Mazurkiewicz spotyka się

z diwą w teatralnej garderobie, a ona uwodzi go, udając skruszoną grzesznicę. Mecenas ulega czarowi Kamilli, zaprasza ją nawet na kolację w hotelu. Romantyczny wieczór przerywa nieoczekiwane pojawienie się w pokoju hotelowym panny Sabiny z matką, rodziny Mąckich oraz niestrudzonego Kazia. Wśród awantur i nieopisanego chaosu mecenasowi udaje się przekonać narzeczoną, by mimo wszystko doszło do ślubu.

GABRIELA ZAPOLSKA

1857–1921

Maria Gabriela Korwin-Piotrowska, primo voto Śnieżko-Błocka, secundo voto Janowska. Używała też pseudonimów: Józef Maskoff, Walery Tomicki, Maryja. Aktorka, powieściopisarka, dramatopisarka, felietonistka, twórczyni polskiej komedii naturalistycznej.

Pochodziła z bogatej ziemiańskiej rodziny. Uczyła się w gimnazjum Sacré Coeur oraz w prywatnym Instytucie Wychowawczo-Naukowym we Lwowie. Bardzo wcześnie wydano ją za mąż za oficera wojsk rosyjskich, lecz małżeństwo okazało się nieporozumieniem. W 1881 zerwała z rodziną; w tym samym roku debiutowała opowiadaniem *Jeden dzień z życia róży* i zaczęła współpracę z „Gazetą Krakowską”. Od 1882 występowała jako aktorka w Krakowie, we Lwowie i w Poznaniu. Sukcesów nie odniosła. Przeżyła załamanie nerwowe i w roku 1889 – po próbie samobójczej – wyjechała do Paryża. Grała tam między innymi w Théâtre Libre Antoine’a i Théâtre de L’Oeuvre Lugne-Poëgo (we *Wnętrzu* Maeterlincka), ale też nie zrobiła kariery. Wróciła do kraju – znów na scenę – najpierw w Warszawie, później w Krakowie i we Lwowie; jednak z powodu konfliktów z dyrektorami (między innymi Tadeuszem Pawlikowskim) na dobre zrezygnowała z kariery aktorskiej. Rozpoczęła pracę jako felietonistka i recenzentka teatralna (poza „Gazetą Krakowską” publikowała w „Słowie Polskim”, „Kurierze Warszawskim”, „Wieku Nowym”). W 1902 założyła w Krakowie prywatną szkołę dramatyczną; wystawiła tam choćby fragmenty *Księżniczki Maleny* Maeterlincka.

Od roku 1904 mieszkała we Lwowie, gdzie wraz ze swoim drugim mężem Stanisławem Janowskim zorganizowała wędrowną trupę aktorską. W latach 1912–1913 była kierownikiem literackim Teatru Premier. Podczas pierwszej wojny światowej prowadziła cukiernię.

Ostatnie lata życia spędziła w swojej willi „Skiz” na Łyczakowie – samotna, nękana przez choroby. Pochowano ją w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Łyczakowskim.

W teatrze debiutowała adaptacją własnej powieści *Kaśka Kariatyda* (1895), dużą popularnością – przede wszystkim w teatrach ogródkowych – cieszyły się sztuki z bohaterami ze środowiska żydowskiego *Małka Szwarcenkopf* (1897), *Jojne Firułkes* (1898), a także dramaty patriotyczne – głównie *Tamten* (1898).

Zapolska jest jednak przede wszystkim autorką komedii obyczajowych wywodzących się z naturalizmu. Ostro widziała kontrasty społeczne i konflikty obyczajowe, atakowała – czasem wręcz z furią – obłudę, głupotę, zacofanie i podwójną moralność mieszczańską. Najpopularniejsze, do dziś grane w teatrach sztuki Zapolskiej to: *Żabusia* (1897), *Moralność pani Dulskiej* (1906), *Ich czworo* (1907), *Skiz* (1908), *Panna Maliczewska* (1910).

Ukazując ciemne strony życia, Zapolska broni najślabszych, wykluczonych, krzywdzonych przez ogólnie przyjęte normy społeczne. Bohaterowie jej utworów to znakomicie zarysowane typy: zakłamaną mieszczańską matrona, niewierna żona i jej kochanek filister, mąż – tchórz życiowy i pantoflarz, rozpustny syn bezwstydnie wykorzystujący służącą, utrzymanka.

Drapieżna, nielekąjąca się drastycznej, często okrutnej prawdy twórczość Zapolskiej od początku bywała gwałtownie zwalczana przez licznych krytyków, stała się celem ataków wręcz ordynarnych. Jej życie „wyzwolonej kobiety” też prowokowało napaści. I pisarkę, i jej twórczość oskarżano o niemoralność, „lubieżność i ordynarność”, epatowanie szokującymi tematami (prostytycja, choroby społeczne), pesymistyczno-fatalistyczną wymowę utworów.

Zapolska jest także autorką opowiadań i powieści, między innymi: *Małuszki* (1883), *Kaśki Kariatydy* (1885) i *Przedpiekła* (1889), *Sezonowej miłości* (1904), *Córki Tuśki* (1907), *O czym się nie mówi* (1909), *O czym się nawet myśleć nie chce* (1914). Podobnie jak w swoich sztukach podejmowała w nich najbardziej drażliwe problemy społeczne. I również one wywoływały ostre polemiki. W roku 1923 ukazał się zbiór recenzji teatralnych Zapolskiej *I Sfinks przemówi...*

W 1930 swobodną adaptację *Moralności pani Dulskiej* nakręcił Bolesław Newolin, w 1975 powstał film *Dulscy* Jana Rybkowskiego, a w 2015 *Panie Dulskie* Filipa Bajona.

Zapolska jest bohaterką sztuki *Ta Gabriela* Tamary Karren-Zagórskiej (1975) opartej na listach pisarki.

Wybrana bibliografia:

Gabriela Zapolska *I Sfinks przemówi... wieczory teatralne*, Instytut Literacki Lektor, Lwów 1923. *Dzieła wybrane*, t. I-XVI, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957–1958, *Szkice teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958. *Listy Gabrieli Zapolskiej*, t. I-II, PIW, Warszawa 1970. *Moralność pani Dulskiej*, Ossolineum, Wrocław 1986. *Komedie (Żabusia, Moralność pani Dulskiej, Ich czworo, Skiz)*, Kurpisz, Poznań 2000.

Moralność pani Dulskiej: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/moralnosc-pani-dulskiej.html>

Tomasz Weiss *Gabriela Zapolska. Życie i twórczość*, PWN, Kraków 1968. Tomasz Weiss *Świadomość artystyczna Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane A. Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, PWN, Warszawa 1988. Anna Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*; Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989. Danuta Knysz-Rudzka *Gabriela Zapolska – spotkanie z naturalizmem*, [w:] *Naturalizm i naturaliści w Polsce*, Uniwersytet Warszawski 1992. Krystyna Kłosińska *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” nr 3-4/1995. Tadeusz Peiper *Gabriela Zapolska jako aktorka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

ŻABUSIA

sztuka w trzech aktach

Obsada: 3 role męskie, 6 kobiecych oraz mała Jadzia.

Premiera: Kraków 1897.

Żabunię, Żabusię, Żabcię – uwielbiają wszyscy. Licznych zalet młodej mężatki nachwalić się nie mogą jej rodzice, państwo Milewscy, kocha ją czteroletnia córeczka Jadzia, zwana przez mamę Nabuchodonozorem. Niania i służąca we wszystkim przyznają rację pani domu, ze szczęścia wprost nie posiada się małżonek – Jan Bartnicki, którego żona nazywa Rakiem. Jakże nie podziwiać Żabusi, tak wesołej, uroczej, wnoszącej tyle pogody ducha do rodzinnego grona. Jedynie siostra Jana, Maria, czuje instynktowną niechęć do bratowej. Ale Maria jest zawsze poważna i zasadnicza, głosi ideał godności swojej płci, a także absolutnej prawdy w stosunkach międzyludzkich.

Pokpiwa z tego Maniewiczowa, najbliższa sąsiadka (przez wspólny balkon) Bartnickich. Przekomarzając się, przekonuje Jana, że zupełna szczerość, szczególnie między najbliższymi, jest abstrakcją albo nawet czymś niebezpiecznym. Ochoczo przyznaje, że zdarza się jej okłamywać męża, i jest przekonana, że on też ma niejedno na sumieniu. Rak, były posesor wiejski, który niedawno przeniósł się (dla Żabusi) do Warszawy i obecnie terminuje w nietrudnym zawodzie urzędnika, jest zgorszony i z oburzeniem zastrzega, że takie praktyki nie zdarzają się jego żonie. Maniewiczowa chciała ostrzec sąsiada przed ewentualnymi niespodziankami, jednak dyplomatycznie przyznaje, że Żabusia jest istotą wyjątkową.

Sąsiadka doskonale wie ze zwierzeń przyjaciółki o ukrywanym romansiku Żabci. Bywa ona regularnie na schadzkach z poznanym przypadkowo w parku młodym człowiekiem Julianem. Kochanek bawi ją swoją powagą i solennością, podobną do sposobu bycia i myślenia szwagierki Marii.

Poza tym Żabusia jest „ideałem żony”, gdyż ma „wszystko na czas: i obiad, i bieliznę, i froter, i rachunek... a jakże!”. I oczywiście bardzo kocha dziecko, a także męża: „Jak nie kochać Raka, kiedy to Rak taki kochany, że już drugiego nie ma na świecie. A Julian?” – pyta Maniewiczowa. „E! Julian to Julian, a Rak to Rak” – nie ma wątpliwości Żabusia i dumna z bogactwa swoich uczuć odpowiada przyjaciółce: „Ty wyłącznie kochasz siebie samą i poza sobą nic nie widzisz”. Ona nie flirtuje z przyjaciółmi męża, tylko zawsze z kimś, kogo Rak nie zna. Za nic nie naraziłaby męża na śmieszność, bo mąż „nie powinien tracić na powadze”.

To jednak nie przeszkadza jej zwierzyć się przyjaciółce, że właśnie dziś zaprosiła do domu Juliana. Żabcia ubóstwia ryzykowne sytuacje, a właśnie zdarza się wyjątkowa okazja. Maria zareczyła się z jakimś młodym człowiekiem; taka skryta, że dotąd nie przedstawiła go rodzinie. Dziś właśnie ma pójść z Rakiem do rejenta w sprawie swojego posagu. Nabuchodonozor wysłany do dziadków, służba ma wychodne, więc można sobie pozwolić na schadzkę we własnym domu.

Julian dosyć głupio i sztywno czuje się w saloniku państwa Bartnickich, modnie „na japońsko” urządzonym przez Żabusię. Ona wpada w panikę, widząc przez okno przedwcześnie powracające rodzeństwo – nie zastali rejenta! Ale i w tej rozpaczliwej sytuacji talent Żabci triumfuje. Wypycha kochanka na balkon, a przybyłym komunikuje z zażenowaniem, że to amant Maniewiczowej musiał się tam ukryć wobec niespodziewanego powrotu męża. Cóż więc robić? – trzeba ratować przyjaciółkę, niechże Rak wyprowadzi przez ich mieszkanie nieznajomego jako swojego gościa.

Żabka zaśmiewa się w duchu z tej sytuacji, ale Maria poznaje w kochanku mężatki swojego narzeczonego. Domyśla się podstępu bratowej, a szok wywołany tym odkryciem kończy się dla surowej moralistki zapaleniem mózgu. Jako rekonwalescentka zjawia się u Żabusi. Wie, czym jest dla niej dziecko, godzi się więc na zostawienie małej u matki, ale nie pozwoli, by ukochany brat żył w kłamstwie. Żabusia musi wyznać mężowi zdradę i odejść. „I dziecko mi oddasz?” – pyta sterroryzowana. „Oddam.” „Jak Bóg na niebie?” – upewnia się Żabusia. „Jak prawda na ziemi!” – replikuje Maria.

„Mam ci powiedzieć, to jest, muszę ci powiedzieć... Każą mi powiedzieć, że... ja... miałam kochanka...” To nieoczekiwane wyznanie spada na Jana jak grom. „Dlaczegoście mi o tym powiedziały? Tacy byliśmy szczęśliwi” – woła w rozpacz. Dla Raka skończył się cały świat, nie potrafi żyć bez Żabusi. „Ruina, pogorzelisko.” Maria wreszcie to zrozumiała. Obraca wszystko w żart. Oświadcza, że to była tylko zabawa, „przyjemny figielek” wymyślony przez Żabcię, by rozproszyć nudę. Nagrodą jest rozpromienione oblicze brata. I znowu pogoda wraca pod dach państwa Bartnickich. Jedynie Maria porzuca wesołe rodzinne zebranie. „Pójdę się nauczyć kłamać” – mówi, wychodząc.

MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ

tragikomedia kołtuńska w trzech aktach

Obsada: 2 role męskie, 7 kobiecych.

Premiera: Kraków 1906.

„Moja pani, na to mamy cztery ściany, aby brudy swoje prać w domu i aby nikt o nich nie wiedział” – oto dewiza życiowa krakowskiej właścicielki pięknej kamienicy, pani Dulskiej. Tam, gdzie chodzi o dobra materialne, obce staje się jej uczucie wstydu czy współczucia. Jediną sytuacją, w której gotowa jest dawać, a nie brać, to grożący skandal, bo lęk przed nim dręczy bezustannie ową damę. Solidność i pieniądze dają w jej światku szacunek.

Prywatnie życie pani Dulskiej układa się nie najgorzej. Nie ma kłopotów z potulnym, nigdy niezabierającym głosu mężem. Nie boi się o przyszłość Hesi, świetnie zapowiadającej się mieszczańskiej córki. Nie niepokoi jej Mela, inna od całego otoczenia, wąta i dziecinnie naiwna – najwyżej zostanie starą panną. Jediną bolesną troskę stanowi syn Zbyszko, lampartujący się całe noce, lekceważący pracę biurową i poza domem szastający pieniędzmi. Nie nęci go „przyzwoity”, cichy romans z chętną kuzynką Juliasiewiczową, na pozór oślądzoną, w gruncie rzeczy sprytną i również pozbawioną skrupułów mężatką. W tej sytuacji pani Dulska podsuwa Zbyszkowi Hankę, służącą, aby jego zainteresowania i potrzebę wyżycia się związać z domem. Plan wiedzie się znakomicie. Przystojny młodzieniec bez trudu podbija serce prostej dziewczyny.

Kiedy zapobiegliwa matrona, ceniąca porządek i oszczędność, nareszcie zdobywa trochę spokoju, eksploduje nieprzewidziana sytuacja. Hanka zachodzi w ciążę. Juliasiewiczowa, która dzięki przypadkowi i naiwności Meli dowiaduje się o tej tajemnicy, doprowadzona do wściekłości mówi prawdę Zbyszkowi – jego romans ze służącą był zaaranżowany przez matkę. Zbyszko dla zasady próbuje się buntować i postanawia ożenić się z uwiedzioną dziewczyną. Taka decyzja jest katastrofą dla pani Dulskiej.

Sytuację ratuje nieoceniona, zręczniejsza w krętactwie Juliasiewiczowa. Przede wszystkim odwodzi Zbyszka od buntowniczych pomysłów. Młodzieńcowi nie starczy charakteru, by pójść przeciw ustalonym obyczajom swojej sfery. Następnie proponuje Hance i jej opiekunce Tadrachowej pieniądze odszkodowanie. Kiedy zaś Hanka, której chcieliby się pozbyć za byle grosz, twardo żąda tysiąca guldenów, Juliasiewiczowa skwapliwie wymusza tę pokaźną kwotę od Dulskiej, nie mogąc odmówić sobie przyjemności uderzenia najdotkliwiej, bo po kieszeni, wiecznie moralizującej ciotki.

I tak wraca do równowagi zachwiana przez moment stabilizacja szacownego domu. Tylko zgnębiona Mela przeczuwa: „Hesia, nie śmiej się... tu stało się coś bardzo złego”.

PANNA MALICZEWSKA

sztuka w trzech aktach

Obsada: 9 ról i epizodów męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Lwów 1910.

Dziewiętnastoletnia Stefka Maliczewska jest statystką w teatrze. Marzy o zagranii wielkiej roli (Szekspirowskiej Julii!), a także o możliwym protektorze, „co by był z dyrektorem na ty”, i pomógł zdobyć „stanowisko” na scenie. Na razie wynajmuje nędzny kąt u nabożnej praczki Żelaznej. Stefka mało interesuje się otaczającymi ją mężczyznami; współlokator, biedny gimnazjalista Edek, kuje zapamiętałe i ani mu w głowie amory. Jego kolega, chłopak z dobrego domu Filo, kocha się platonicznie w statystce, przynosi jej wiersze i słodycze, ale nie wykracza poza ramy sentymentów uczniaka.

Pewnego dnia zjawia się w suterenie zamożny mecenas Daum. Panna Maliczewska wpadła mu w oko, okazałym banknotem przekonał Żelazną, by zorganizowała schadzkę, nie uprzedzając zresztą lokatorki o rzeczywistym celu wizyty. Toteż, kiedy starszy pan rzuca się na swoją ofiarę, ona – przejęta wstrętem i strachem – wyrwa się i wypędza napastnika.

W drugim akcie Stefka jest utrzymanką Dauma. Mieszka w skromnym „pokoju umeblowanym”, wynajętym jej przez protektora, który – osiągnąwszy cel – nie jest zbyt hojny; dziewczyna dalej tkwi w długach u krawców i modniarek oraz wegetuje w teatrze. Rzadkie chwile radości przeżywa w czasie odwiedzin swoich bezinteresownych klakierów i wielbicieli, studentów z gitarami, dowodzonych przez romantycznie zadurzonego Fila. Od czasu do czasu nawiedzają „upadłą” panie z komitetu ochrony moralności, nie mogąc się nadziwić, dlaczego Stefka zdecydowała się na łatwy chleb, skoro niczego jej właściwie nie brakowało u tej zacnej kobiety Żelaznej. Panna Maliczewska ma gotową odpowiedź na moralistę: „Pani miała posag, to pani miała za co kupić sobie męża, a ja, biedusia, nie miałam posagu, to mnie kupili”. Poza tym regularnie zjawia się Sekwestrator. Innych gości nie dopuszcza zazdrośnik Daum, wyjątek uczynił tylko dla swojego znajomego Boguckiego. Mści się to na nim, bowiem przyjaciel zaczyna natychmiast uwodzić Stefkę, roztaczając przed nią miraż swoich wpływów teatralnych i subtelnych uczuć, pozbawionych egoizmu i zachłanności Dauma.

Żywoć lekkomyślnej i naiwnej dziewczyny łączy się rozmaitymi nićmi z różnymi przedstawicielami tego samego mieszczańskiego świata. Stefka nie ma pojęcia, że wytworna pani z komitetu prawiąca jej wzniosłe nauki nazywa się... Daumowa. Nie wie również, że sentymentalny adorator Filo nosi to samo nazwisko. Kiedy sprawa nieoczekiwanie wychodzi na jaw, oburzony mecenas, lękając się o syna, zrywa z kochanką, wzdychając ze szczerym zgorszeniem i rozżaleniem: „Za tyle dobrodziejstw!”.

Nawet nieobyta, prosta dziewczyna, Michasiowa, pełniąca u siostry „artystki” obowiązki posługaczki, mówi jej: „Cóż robić? Stefka już jest... tak... poza ludźmi...”. Porzuconej nie pozostaje nic innego, jak przyjąć oślisze oferty Boguckiego, który, dobiwszy targu, od razu wchodzi w sposób bycia Dauma. Świadoma swojego losu panna Maliczewska szepcze przez zaciśnięte zęby: „I to już tak całe życie... psiakrew!... tak całe życie...”.

*

W 1914 roku Zapolska opublikowała fragment nieukończonej sztuki *Odwet panny Maliczewskiej*. Zagrano go jako epilog *Panny Maliczewskiej* w 1979. Stefka robi „karierę” jako metresa i upokarza małżeństwo Daumów.

ICH CZWORO

tragedia ludzi głupich w trzech aktach

Obsada: 4 role męskie, 4 kobiece, 1 dziecko.

Premiera: Lwów 1907.

Oto bohaterowie tej osobliwej tragedii: Żona – „kobieta młoda, uczesana i ubrana modnie, gorset ściśnięty, wiecznie nadąsana i ironiczna. Głupota uosobiona”. Mąż – „zgarbiony, roztargniony, głupi życiowo i uczuciowo, nie ma powagi”. Dziecko – „dziewczynka lat 10, śliczna, ułożona, nieśmiała, jeszcze nic, usta już opuszczone, jak u kogoś, kto cierpi”. Kochanek – „młody, wesoły, głupkowaty blondyn, ubrany z niewyraźną elegancją”. Tym czworgu towarzyszą jeszcze: Szwaczka – „dziobata, dość zgrabna, spódnica dobrze ściągnięta, parada kobiecości”, i Wdowa – „rosła, tęga blondynka, przystojna, mina bolejąca, typ dobrej, wyzyskiwanej głupoty”.

Scena przedstawia jadalnię w średniozamożnym domu profesora gimnazjalnego. Z boku stoi strojna, cukierkowa choinka, ale wieczór wigilijny przebiega w niewesołym nastroju. Mąż nie ukrywa rozdrażnienia z powodu wiecznie docinającej mu Żony: „Ja jestem przesądna, Napoleon też był przesądny, życzę ci, abyś kiedyś dorósł do obcasa Napoleonowi”. W czasie kłótni rodziców przestraszone dziecko wybucha płaczem. Nadchodzi wreszcie Szwaczka zaproszona na Wilię, żeby było do pary przy stole. Panna Mania potrafi przypochlebić się pani domu, Profesorowi też ukradkiem okazuje współczucie. Kiedy Mąż z Dzieckiem udają się z wizytą do Pani Starszej, u Żony zjawia się niecierpliwie wyczekiwany kochanek Fedycki. Wprawdzie „ściął się przy maturze”, ale nie traci wiary w swoją szczęśliwą gwiazdę i skupuje, co się da na raty, nigdy zresztą nieregulowane: „Odbiorą i cóż z tego – alem się naużywał jakby za gotówkę”. Czułościom zachwyconej sobą

pary nie ma końca: „Ty laleczko cukrowa, ty kocie z brylantowymi oczami – ty niedźwiedziu ubóstwiany, ty już nie wiem co...”. Ulubionym tematem rozmów jest jednak Mąż, którego Fedycki bardzo lubi i ceni. W końcu kochankowie umawiają się na schadzkę: sobota, godzina piąta. Mąż wychodzi wraz z córką do rodziców, więc Fedycki zjawia się w ich mieszkaniu. Świadkiem tej wizyty jest Panna Mania, która jako piętnastolatka zaszła w ciążę z Fedyckim, została przez niego porzucona i usunęła dziecko.

Fedycki mieszka u pocziwej, adorującej go Wdowy, tolerującej awantury miłosne lokatora w nadziei, że doczeka się jego względów. Kolejna schadzka ma się odbyć właśnie u niego. Przybiega Żona, która dla niepoznaki wzięła ze sobą Dziecko, czekające teraz w dorożce. Randka nie dochodzi do skutku – Mąż znalazł ukryty między gałęziami choinki bilecik od Fedyckiego z datą randki. Teraz śledzi Żonę i przychodzi za nią aż do pokoju kochanka. Nie znajduje jej wprawdzie – została ukryta w pokoju Wdowy – nie wytrzymuje jednak napięcia i mdleje. Żona wpada z impetem, odtrąca wszystkich, biegnie do Profesora: „To mój mąż... ja mam do niego prawo... ja wiem, jak go ratować...”. Kropelki pomagają, ale skandalu nie da się uniknąć. Dorożkarz przyprowadza Dziecko, które zmarzło w powozie. Wdowa płaci za kurs z westchnieniem: „To nic! Ja i to przeczekam”.

W domu profesorstwa panuje zamieszanie. Żona nie odważyła się wrócić, nocuje u swojej matki. Dziecko nienakarmione i niewyspane. Mąż jak z krzyża zdjęty. Zjawia się opatrnościowa panna Mania i wprowadza jaki taki ład. Jej życie osobiste nie udało się z kretesem, wyżywa się więc, pchając nos w nie swoje sprawy. Skruszona Żona przychodzi wreszcie z przeprosinami, ale Profesor nie chce o tym słyszeć – żąda rozwodu i małżeństwa kochanków. Oni jednak doskonale wiedzą, że nie są materiałem na przykładne stadło. Fedycki zapala Żonę do innego projektu – wyjadą do Monte Carlo i tam pokażą taki fason, że Europa zdębieje: „Ja mam system. Niezawodny. Od jednego takiego, co już masę przegrał”. Mąż trzeźwo ocenia sytuację: „Boję się, żeby z tych dwojga tragicznych głupców nie stali się – hochsztapler i kokotka”. Żona odcina się natychmiast: „A pan wpadnie w ręce pierwszej lepszej, bo i pan jest tragiczny głupiec, choć skończył pan filozofię”. Rzeczywiście – panna Mania ostro i umiejętnie zabiera się do opuszczonego safanduty; ma już w swoich rękach pęk kluczy od gospodarstwa. W zakończeniu sztuki na scenie zostaje „tylko samo, smutne, dziecko z opuszczonymi rączkami”.

W prologu i epilogu sztuki pojawia się fantastyczna postać Mandragory, „syn-tezy ludzkich dusz”, aby wygłosić patetyczny komentarz do przedstawianych zdarzeń. Te partie utworu bywają opuszczane w realizacjach scenicznych.

SKIZ

komedia w trzech aktach

Obsada: 5 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Warszawa 1908.

Sceny z życia małżeńskiego z początku XX wieku. Muszka i Wituś są młodzi, zaledwie dwa lata po ślubie. Ona naiwna i sentymentalna, on praktyczny i powściągliwy. Nie ma między nimi wielkiej miłości, życie wypełniają im codzienne obowiązki. Już drugi miesiąc w ich wiejskim majątku goszczą Lulu i Tolo. Starsza para jest ich całkowitym przeciwieństwem. Tolo nie zajmuje się gospodarstwem – puścił je w dzierżawę – woli podróżować po świecie i cieszyć się urokami życia. Lulu jest jego wiernym odbiciem. Znudzeni, podejmują z młodszym kuzynostwem ryzykowną grę.

Tolo zaczyna adorować Muszkę, która nierozpieszczana przez męża komplementami, łatwo ulega zalotom podstarzałego lowelasa. Traktuje je bardzo poważnie, gotowa jest porzucić Witusia i uciec z kochankiem – najwyraźniej pierwszym mężczyzną, który powiedział jej kilka ciepłych słów. Lulu tolerowała wprawdzie dotąd flirty męża – sama od nich też nie stroniła – tym razem jest zszokowana, że posunął się tak daleko, łamiąc ich niepisaną umowę. W rewanżu zachęca do romansu Witusia, mimo że bardziej od erotycznych ekscesów wydają się go zajmować kury i woły. Jednak i on odkrywa w sobie pokłady namiętności i szybko podejmuje grę.

Lulu zatrzymuje się krok przed przepaścią, wystarczy jej świadomość, że zdołała zawrócić w głowie młodszemu mężczyźnie. Zdrada to zbyt dużo nawet dla niej. Zresztą miłosne manewry obu par, początkowo tak atrakcyjne, szybko ujawniają swoje ciemne strony. Lekko już sterany życiem Tolo nie ma ochoty na eskapady w deszczu (artretyzm!) i denerwuje go histeryczna zaborczość młodej kochanki. Także Witusiowi bardziej leży na sercu domowy inwentarz niż seksualne ekstrawagancje. Ostatecznie Tolo i Lulu wyjeżdżają, a raczej ewakuują się ukradkiem. Wszystko zostaje po staremu.

Ta wiejska przygoda staje się nauczką dla każdego z małżonków, uczy ich, co naprawdę jest ważne w związku – jeśli ma być on trwały. Lulu i Tolo porzucają szaleństwa młodości, doceniają wartość wzajemnego przywiązania i troski o siebie. Dochodzą do wniosku, że najlepsza jest stara wygodna chatka, w której „wolno im było być sobą”, gdzie „zastygła z nimi wśród ścian ich urocza młodość, ich porywy, ich bóle – smutki i cierpienia”.

Tę naukę Lulu przekazuje niedoświadczonej Muszce. Radzi jej, by także „ze skizem zasiadła do swej partii małżeńskiej”. Ze skizem, czyli atutem, który

po latach będzie mogła wyciągnąć z rękawa. Kiedy milknie turkot powozu, który uwozi gości na stację, Wituś mówi: „Mam takie wrażenie, jakby tu jakiś zły wiatr przeleciał”.

STEFAN ŻEROMSKI

1864–1925

Używał pseudonimów Maurycy Zych, Józef Katerla. Powieściopisarz, nowelista, dramatopisarz, eseista, autor *Dzienników*. Nazwany „sumieniem polskiej literatury”. Wyjątkowo uważnie obserwował rzeczywistość, a jego twórczość krążyła wokół wciąż tych samych problemów: wolności narodowej i społecznej oraz wolności człowieka, także tej wewnętrznej. Choć Żeromski niewątpliwie zajmuje miejsce wśród czołowych autorów polskich, to jego młodopolsko-liryczna maniera stylistyczna, niegdyś oryginalna, dziś jest już nieco przestarzała.

Dramatopisarstwem parął się w trakcie całej swojej drogi twórczej, ale nie zajmowało ono centralnego miejsca w jego zainteresowaniach. Największą popularność zdobył ostatni utwór Żeromskiego dla teatru – „smutna komedia” *Uciekła mi przepióreczka...* (1924). Grywany był również dramat historyczny *Sułkowski* (napisany w 1910) i *Turoń* (1923) – dramat o rzezi galicyjskiej w 1846 roku. Specjalne miejsce w twórczości pisarza zajmuje „dramat niesceniczny” *Róża* (ukończony w 1908), dziejący się na tle rewolucji 1905. Mimo zawikłanej kompozycji *Róża* to bodaj ostatni przykład polskiego dramatu monumentalnego w stylu romantyków i Wyspiańskiego (krytycy wskazywali tu *Dziady*, *Nie-Boską komedię* i *Wesele*), której możliwości inscenizacyjne pokazał Leon Schiller w warszawskim przedstawieniu z roku 1926. Dramaty: *Ponad śnieg bielszym się stanę* (o wojnie w 1919) i *Biała rękawiczka* (o powojennym kryzysie moralnym) były wystawiane dużo rzadziej.

Po drugiej wojnie światowej zostały odnalezione jeszcze dwa niepublikowane utwory teatralne Żeromskiego z wczesnego okresu jego twórczości – *Grzech* (1897), realistyczna sztuka obyczajowa, oraz *Dramatu akt pierwszy* (ok. 1900) – początek większej całości, który jednak w zachowanym kształcie stanowi zamykającą się konstrukcyjnie jednoaktówkę (premiera w 1958).

Liczne powieści Żeromskiego, na przykład: *Popioły*, *Ludzie bezdomni*, *Przedwiośnie*, *Uroda życia*, *Wiatr od morza*, *Dzieje grzechu*, *Wiarna rzeka*, były wielokrotnie adaptowane na widowiska teatralne, filmowe i telewizyjne.

Wybrana bibliografia:

Stefan Żeromski *O teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1980. *Pisma zebrane*, red. Zbigniewa Golińskiego, Czytelnik, Warszawa (od 1981).

„Pamiętnik Literacki” nr 1/1965 oraz nr 2/1976 – wydawnictwa poświęcone Żeromskiemu. Zdzisław Libera *Stefan Żeromski w siedemdziesiątą rocznicę śmierci*, „Przegląd Humanistyczny” nr 6/1995. *Żeromski na ekranie*, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 1997. Elżbieta Kalemba-Kasprzak *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2000. *Stefan Żeromski i jego współcześni*, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Lublin 2000. Jerzy Paszek *Żeromski*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001. *Światy Stefana Żeromskiego. Studia*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2005. Anna Zdanowicz *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2005. Monika Żeromska *Wspomnienia*, Czytelnik, Warszawa 2007. Eugenia Łoch *Szkice o twórczości literackiej Stefana Żeromskiego*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.

GRZECH

dramat w pięciu aktach

Obsada: 5 ról męskich, 6 kobiecych, epizody: chłopci idący na bandos, mularze.

Premiera: Warszawa 1951.

Młoda wdowa, pani Grodzka, prowadzi pensjonat w uzdrowisku. Mieszkają z nią dziewiętnastoletnia siostra Anna oraz ojciec, Jaskrowicz, który przepuścił majątek i teraz siedzi na łaskawym chlebie u starszej córki, zresztą niezbyt dobrze traktowany. Stałymi bywalczyniami pensjonatu są zamożne panie Parmen – schorowana staruszka matka i Zofia, stara panna. Jest też nauczycielka Janina Kwakrowska i początkujący adwokat Witold Bukowicz, bez grosza przy duszy, za to obdarzony wdziękiem, ostrym językiem, no i szczęściem do kobiet. Pani domu spogląda nań z sympatią, marzy o nim Janina, Zofia nie spuszcza go z oka, a Anna jest w nim zakochana, choć potajemnie.

Akt pierwszy, wypełniony żartobliwymi flirtami i kpinkami Bukowicza z egzaltowanych uczuć Janiny, kończy scena miłosna między Anną i Witoldem, którą podgląda panna Parmen.

Zazdrosna Zofia znalazła sposób, by pozbyć się rywalki – obdarzonej pięknym głosem Annie proponuje sfinansowanie wyjazdu do Włoch na studia muzyczne. Dziewczyna odrzuca propozycję; zna intencje ofiarodawczyni. Zofia jednak nie rezygnuje, po prostu pominie w swoich planach Annę, a nawet ją zniszczy, jeśli będzie trzeba. Przeprowadza z Bukowiczem rozmowę, w której udowadnia mu, że bez znaczących funduszy nie otworzy kancelarii adwokackiej i do niczego nie

dojdzie. Następnie robi zawołowaną propozycję matrymonialno-finansową, ale Witold ją odrzuca – nie uśmiecha mu się zależność od starszej żony. Zofia decyduje się więc na atak z innej strony. Pod zręcznym pretekstem obdarowuje pokaznym posagiem naiwną nauczycielkę Kwakrowską. Bukowicz, dowiedziawszy się o ofiarowaniu jej dwudziestu tysięcy rubli, powiada: „Fiu, fiu...!”.

Minęło lato, jest mglista, deszczowa jesień. Bukowicz ożenił się z Janiną, właśnie wrócili z podróży poślubnej i mają się zjawić w pensjonacie pani Grodzkiej, aby odebrać od panny Parmen następną część przyrzeczonego posagu. Przyjazd kochanka jest ciężkim przejściem dla Anny. Siostra stara się ją pocieszyć, prawi morały: „Miłość musi mieć fundament, musi być oparta na pieniądzach – inaczej cały gmach zwali ci się na głowę. (...) Mnie się zdaje, żeście się musieli całować parę razy, kiedy ci tak żal” – dodaje podejrzliwie.

Po przyjeździe małżonków dochodzi do ostatniej rozmowy między Anną i Witoldem. W chwili ich pocałunku wchodzi pozostali uczestnicy dramatu. Janina wybuch płaczem, panna Parmen obraża Annę, stary Jaskrowicz próbuje stanąć w obronie córki, naciera więc na młodego człowieka, który wyślizguje się tchórzliwie. Anna oświadcza, że usuwa się z drogi Bukowicza, pragnęła tylko pożegnać ojca dziecka, które niebawem się urodzi. To wyznanie zostaje przyjęte jako obraza całego towarzystwa. Grodzka wypędza siostrę z domu. Jaskrowicz usiłuje zmiękczyć serce starszej córki, milknie jednak wobec groźby, że i on może zostać pozbawiony dachu nad głową.

Anna ukryła się na wsi wśród chłopów, urodziła dziecko, teraz jedzie do miasta szukać pracy. Na gościńcu spotyka wykołajonego aktora Niemińskiego, który włóczy się bez grosza. Proponuje dziewczynie wstąpienie na scenę, zapewniając, że przy jej młodości i urodzie bez trudu znajdzie bogatego protektora i zrobi karierę. Cynizm aktora odbiera Annie siły. Niemiński mówi: „Biedne, głupie dziecko... Pragnąłbym ci dać jedną łzę na drogę życia, ale już jej w moim oku nie ma”. I wydiera dziewczynie resztę pieniędzy, a nawet chustkę, którą była okryta.

Anna dostaje w Warszawie pracę pomocnicy mularskiej. Opiekuje się nią stara robotnica Wuliczka. Na budowie zjawiają się: elegancki Bukowicz i Jaskrowicz. W końcu odszukali Annę. Stary ojciec lamentuje, widząc swoje dziecko „między chłopami, między ostatnią klasą ludzi”.

*

Tutaj urywa się odnaleziona część rękopisu Żeromskiego. Wedle relacji osób, które znały całość, dramat kończył się w następujący sposób: „Oburzone robotnice, dowiedziawszy się, że to ów wytworny pan jest przyczyną nieszczęsnej doli Anny, obrzucają go śmiechem pogardy, drwinami, piaskiem i odłamkami cegieł”.

W roku 1951 *Grzech „dokończył”* Leon Kruczkowski. W jego wersji rzecz całą kończy decyzja Anny, która zrywa z dawnym środowiskiem, aby żyć wśród prostych ludzi.

RÓŻA

dramat niesceniczny

Obsada: 10 ról i 45 epizodów męskich, 3 role kobiece, 3 dzieci.

Premiera: Warszawa 1926.

Osnową dramatu jest rewolucja 1905 roku i przecinające się w niej problemy narodowe i społeczne, pokazane na przemian w realistycznych obrazach, w partiach dyskusyjnych, w fantastycznych symbolach i poetyckich stylizacjach.

PROLOG

Rozgrywa się pod murami cytadeli, wśród zadymki śnieżnej hulającej między szubienicami. W jęki wichru i wydawane przez stojącego na straży Żołnierza Moskiewskiego westchnienia „Gospodi pomituł” wplata się rozmowa dwóch przybyszów. Bożyszczę, które jest „drugim ja” bohaterów dramatu, zarazem ich prokuratorem, obrońcą i sędzią, a także wyrazicielem ich uczuć i dążeń – toczy dyskurs z nieżyjącym już prowokatorem i szpiegiem Anzelmem. Wstąpił on niegdyś w szeregi rewolucji porwany ideami jej przywódców, a następnie, poznawszy „rodzimą podłość” i „wszelkie nędze” – zdradził, za co spotkała go śmierć. Bożyszczę przepowiada Żołnierzowi Moskiewskiemu: „Gdy wszystką potęgę swoją tyran oprze na twoim bagnecie, zwróci się bagnet twój przeciwko sercu tyrana”.

SPRAWA PIERWSZA

W celi więziennej rewolucjonista Zagozda śpiewa pieśń o mongolskiej twierdzy, gdzie był na zesłaniu. Wie wszystko o mękach, o daremnych wysiłkach i okazanym mu niezrozumieniu przez tych, których bronił, a jednak gotów jest raz jeszcze podjąć ten sam los. Ze współlokatorem celi Czarowicem filozofują na temat doli więźnia i przedstawiają swoje – odmienne – pojmowanie rewolucji. Czarowic widzi w niej przede wszystkim drogę do wyzwolenia narodu. Zagozda odpowiada, że nie wie, co to jest naród, i z ironią doradza towarzyszowi, aby płomienne słowa o Polsce powtórzył Rusinom we Lwowie i Litwinom w Wilnie. „Nie chciałbym widzieć dyktatury żołdatów z białymi orłami na kaszkietach” – dodaje na koniec.

Czarowica, wyrrywającego się zza krat do ojczyzny czekającej na jego czyn, odwiedza widmo szpiega. Anzelm pogardza „zagmatwanymi panami szlachtą – socjalistami”, ale teraz przychodzi prosić więźnia o opiekę nad swoim osieroconym

synkiem Olesiem. W zamian przypomina chwile przeżyte przez Czarowica z Krystyną, dziewczyną piękną i niezależną, która wołała „sprzedać się najbogatszemu”, niż utracić wewnętrzną wolność. Nad śpiącym Czarowicem zjawia się Bożyszczce, rzuca mu na pierś szkarłatną różę i pokazuje drogę do wolności.

Obraz pierwszy. W mrocznej hali fabrycznej do tłumu robotników przemawia dziewięciu mówców reprezentujących rozmaite poglądy na rewolucję. Kiedy zacietrzewienie ma już doprowadzić do rozlewu krwi – głos zabiera Czarowic, nawołując do „powszechnej szlachetności i miłości wspólnego ideału”. Krzyk tłumu wygania go słowami: „Wynoś się, idealisto, mnichu, Kozłowito!”.

Obraz drugi. W ciemnej szopie stojącej w polu Prelegent prowadzi potajemną akcję oświaty. Wygłasza siedemdziesiąty szósty odczyt, tym razem o powstaniu styczniowym, ilustrując go wzniosłymi dziełami Grottgera. Przeraźliwie znudzeni robotnicy zastanawiają się, jaki to pański szwindel kryje się za tym całym gadaniem. Przybywają Bożyszczce z Czarowicem i rzucają na płótno obrazy, ukazując wzajemne winy szlachty i ludu, aby „pajęczyną obłudy nie zalepiać po staremu ran wygnitych”. Zgromadzenie przerywa niespodziewane najście Kozaków. Zebrani zdążyli się jednak rozejść uprzedzeni przez parobka Grzesia Wójcika.

Obraz trzeci. Sala balowa przeistoczona w iście czarodziejski pałac. Tu bawią się, żartują i dyskutują na aktualne tematy przedstawiciele stołecznego towarzystwa: Pan z Zarostem, Pan Wykształcony, Pan Łysiejący, Pan Gruby, Młodzieniec Złośliwy, Modny Dziennikarz i inni. Podczas maskarady na estradzie pokazują się przebrane postacie: Messalina à la Beardsley, rycerz w zbroi z malowaną kitą, Infantka z Velasqueza oraz ułan w rabatach i lampasach, przyjęty gromkimi brauwami. Ale gdy wśród tłumu pojawia się wprowadzona przez Czarowica postać skazańca ze stryczkiem na szyi – wszyscy wśród przekleństw uciekają w popłochu, wzywając policję.

SPRAWA DRUGA

W biurze policji śledczej osiemnastu agentów, w oczekiwaniu na przesłuchanie ujętych rewolucjonistów, skraca sobie czas pogaduszkami o blaskach i nędzach doli kapusia. Naczelnik-Rosjanin wprowadza więźniów: Jana Czarowica i robotnika Osta. Są oskarżeni o zamachy terrorystyczne, wydał ich Anzelm, ale nie przyznają się do niczego. Naczelnik obwinia Czarowica jako przedstawiciela klas wyższych „bałamucącego się na czerwono” i wciągającego w beznadziejną akcję ciemny lud. Na jego oczach zarządza krwawą masakrę Osta, który do końca nie wydaje nikogo, a gdy wśród szpiclów dostrzega dawnych towarzyszy, zwraca się z ostatnią prośbą: „Padam do nóg (...) dawnych towarzyszków... Dopraszam się łaski... Syna mam, chłopaka małego, Michałka. Więc polskie ludzkie obecne proszę i przez polską mowę zaklinam... żeby zaś na szpicla nie wyszedł...”. Czarowic ściera

z podłogi krew Osta, która „zakwita mu na chustce czerwoną różą”. „Męczeństwo robotników – mówi – obudzi lud polski, natchnie go nienawiścią do najeźdźców i porwie do walki.” Naczelnik przerywa mu drwiną, że to „metafizyka niewoli”, i daje znak podwładnym. Teraz Czarowic ruszy w upiorny taniec, słaniając się pod razami agentów.

SPRAWA TRZECIA

Czarowic nocą ucieka z cytadeli wraz z Danem, więźniem, który odkrył tajemnicę ognia, pozwalającą wysadzać na odległość proch i dynamit, burzyć fortece, palić armie.

SPRAWA CZWARTA

Czarowic odpoczywa we Włoszech, „pod nieśmiertelnie pięknymi cyprysami, nad czystym morzem bez horyzontu”. Z tej perspektywy patrzy na odrażający „kraj więzień, na plemię bez honoru, bez woli, które się samo jadę własnej niemocy zatruwa”. Ze śmiechem i pogardą wspomina Zagrodę „za jego cierpiętność łakomą na męczeństwo”. Przed podróżnikiem zjawia się Bożyszcze w kostiumie rybaka i pokazuje mu jego prawdziwą drogę.

SPRAWA PIĄTA

Listopadowy park. Czarowic jest w rodzinnym majątku w towarzystwie Krystyny, która postanowiła oddać rękę bogatemu bratu bohatera – Benedyktowi, dobremu gospodarzowi, zwolennikowi zasad Narodowej Demokracji. Jan prosi o spłacenie należnej mu części majątku, pieniądze zamierza wydać na rewolucję. Bracia mają odmienne poglądy. Benedykt uważa, że naród ma się bogacić pod wodzą ziemiaństwa, Jan chce walczyć o wyzwolenie razem z ludem. Krystyna zrywa z narzeczonym, chce poświęcić życie na czuwanie z oddali nad Czarowicem.

SPRAWA SZÓSTA

Jan oddał majątek i pałac na szkołę dla dzieci wiejskich. Mała dziewczynka Nastka mówi mu, że chłopci uważają go za pomyleńca i że pewnie wkrótce ktoś „pójdzie do ziandarmów i powie, żeście są kreminalista, a tu siedzicie po próżnicy, w ogrodzie się kryjecie...”. W wiejskiej szkole uczą się gry na skrzypcach dwaj chłopcy: Oleś, syn Anzelma, i Michałek, syn robotnika Osta.

SPRAWA SIÓDMA

Noc zimowa w Alpach. Czarowic z Danem wypróbowują swój straszliwy wynalazek. Towarzyszy im Bożyszcze ze słowami: „Moc tyranii leży nie w dłoni bezsilnego władcy, lecz w niemocy jego niewolników”.

EPILOG

W okolicy Puław odbywają się manewry wojsk zaborców. Dwa odłamy armii staczają ze sobą fikcyjną bitwę. Ten moment chce wykorzystać Czarowic – za pomocą wynalazku Dana zamierza porazić ogniem całą armię. Zostaje pojmany, ale udaje mu się przez parobka Grzesia Wójcika przekazać rozkaz Danowi i Krystynie, którzy dopełniają dzieła. Czarowic umiera wśród konających wrogów, wtulając spaloną twarz w krzak dzikiej róży.

UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA

sztuka w trzech aktach

Obsada: 10 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Warszawa 1925.

Sztukę rozpoczyna pogawędka lingwisty Ciekockiego i antropologa Kieniewicz na temat wakacyjnych kursów dla nauczycieli ludowych, w których uczestniczą jako wykładowcy wraz z innymi profesorami z Warszawy. Zwerbował ich do tej społecznej roboty docent Przełęcki, fizyk pełen zapału i uroku. Zajęcia odbywają się w wiejskiej szkole w Porębianach, u stóp wzgórza, na którym wznoszą się ruiny starego zamku. Kursy zyskały rozgłos, nie można już pomieścić nauczycieli żadnych wiedzy, sprawą zaczynają się interesować „czynniki oficjalne”, a miejscowa księżniczka Sieniawianka nie szczędzi opieki i darów. Przełęcki marzy o tym, by księżniczka odrestaurowała, a potem oddała swój zamek na kursy oświatowe. W ogromnej budowli, której początki historyk Wilkosz wywodzi z XII wieku, dałoby się ulokować wszystkich chętnych, założyć laboratoria, muzeum geologiczne, stację botaniczną, salę biblioteczną, kinematograf naukowy. Nowe piwnice wykorzystaloby się na ustawienie sejsmografów, a stacja meteorologiczna na wieży ostrzegałaby przed zmianami pogody.

Na tej wieży księżniczka, „panna w pewnym już wieku”, marzy oczarowana o docencie fizyki. To jemu, a nie kursom, jest gotowa ofiarować zamek i ponieść koszty odbudowy. Przełęcki przyjmuje darowiznę z entuzjazmem. Dopiero z ust tutejszej nauczycielki Doroty Smugoniowej dowiaduje się, że przyczyną hojności było to, że „Sieniawianka, pani z panów, wydałaby się z rozkoszą za tegoż docenta”. Nie jest to jedyna niespodzianka dla Przełęckiego. Przyjeżdża tu, „aby dusze ludzkie rozbudzić, ogarnąć szlachetnością”, a tymczasem Dorota pokochała „cudne oczy, radosny uśmiech, głowę owianą wiecznie nowymi myślami”. Od-tąd żyje tylko nim, spostrzegła, że swoje życie zmarnowała, „cisnęła w wioskowe bajorko, mrocznych, dżdżystych jesieni i szarych dni zimy, kiedy nic się nie

przydarza”. „Och, wy, zwodnice, anioły, lekkoduchy, paple! Nie umiecie ukryć w głębi siebie piękna tajemnicy miłosnej!” – wybucha Przetęcki. Ujawnienie prawdy byłoby skandalem. Nie tylko kursy zostałyby rozbite. Smugoniowa ma synka i męża nauczyciela. On właśnie przerywa intymną rozmowę. W oczach wiejskiego belfra przybysz z Warszawy jest „znakomitym kuglarzem, świetnym apostołem frazesów”, który zabrał mu duszę kochającej dotąd i kochanej kobiety. Przetęcki dopiero w dialogu ze Smugoniem odkrywa swoje uczucia. On również głęboko, jak najtajniejszą miłością pokochał Dorotę. Nigdy by jej tego nie wyznał: „dlatego, mój mości panie, któryś tu grubo hałasował, że takie są moje obyczaje”. Obiecuje więc mężowi naprawienie krzywdy, wysyła go na stację kolejową, by przyjął ministra, który będzie wizytować kursy. Sam zostaje w szkole, wśród pustych ławek, w których zimą uczą się dzieci, a latem jego ukochani słuchacze.

W rozmowie z Dorotą Przetęcki przedstawia siebie jako człowieka próżnego, oddającego się pustym rozrywkom. Lekceważy jej uczucia macierzyńskie, robi wszystko, by poniżyć się w jej oczach. Główna batalia rozgrywa się wobec gremium profesorskiego i księżniczki. Przetęcki odrzuca darowiznę, obraża kolegów. Mówi, że chłopci uznaliby odbudowanie Porębian za zmartwychwstanie przeszłości zatrutej pańszczyzną. Atak prowadzi tak, by obrócić się przeciw niemu, a nie wymarzonemu dziełu. Udaje się, oburzeni profesorowie jeszcze goręcej zajmą się sprawą, zaś księżniczka deklaruje szybkie odbudowanie zamku na użytek kursów. Smugoniową zraża sobie prostacką niedyskrecją i zarzutami karierowiczostwa pod adresem jej męża. Wie przy tym, że w ten sposób grzebie swoje „szczęście i złotą sławę”. Prawdziwe pobudki tego działania zna tylko powracający ze stacji Smugoń, który w spojrzeniu żony dostrzega błysk dawnego ciepła. Jemu Przetęcki powierza teraz zadanie: ma tu pracować za niego i za siebie, a jeśli coś zepsuje, „o niewiadomej godzinie przyjdę i zabiorę tę kobietę jak swoją”.

Za oknem chór dzieci wita śpiewem przybyłego ministra. Opuszczony przez wszystkich Przetęcki, wkładając palto, powtarza ze smutkiem słowa piosenki *Uciekła mi przepióreczka...*

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

1868–1927

Autor powieści, dramatów, poematów prozą, eseista. Początkowo pisał po niemiecku, potem tylko po polsku. „Miał niebywały dar jątrzenia ospałej etyki”, „Wtargnął do dusz naszych jak żywioł” – pisali o nim młodopolscy krytycy. Studiował w Berlinie architekturę i medycynę. Naukę przerwał i rzucił się w wir życia bohemy – przyjaźnił się z malarzem Edwardem Munchem i dramatopisarzem Augustem Strindbergiem. W 1893 ożenił się z Norweżką Dagny Juel, pisarką i muzą cyganerii. Pięć lat później sprowadzili się do Krakowa, gdzie Przybyszewski redagował „Życie” i został uznany za wodza duchowego Młodej Polski. Swoje poglądy na sztukę sformułował w manifestie *Confiteor* (1899), stworzył także teorię „dramatu syntetycznego” (*O dramacie i scenie*, 1904).

Wyznawał hasło „sztuka dla sztuki”; uważał, że artyści nie ograniczają żadne nakazy ani zakazy społeczne, a twórczość jest jedynym absolutem. Odwoływał się do filozofii Nietzschego i Schopenhauera, a także do polskich romantyków. Stałym tematem utworów Przybyszewskiego była rola popędu płciowego w życiu człowieka (to on jest autorem słynnego „na początku była chuć”). Teoria „dramatu syntetycznego” nawiązywała do założeń symbolizmu. U Przybyszewskiego bohaterowie prowadzą dyskusje z upersonifikowanym sumieniem na temat winy i kary za popełnione grzechy (przede wszystkim zdradę małżeńską), akcja jest nikła, a losem postaci rządzi fatum i zło.

Rozgłos pisarzowi (a więc i jego twórczości) przynosiła otaczająca go atmosfera skandalu. Alkohol, narkotyki, liczne związki, samobójstwo przyjaciółki Marty Foerder, z którą miał troje dzieci, rozbieżność małżeństwa Kasprowiczów (Jadwiga odeszła od męża i córek, by związać się z Przybyszewskim). Z romansu z malarką Anielą Pająkową urodziła mu się córka Stanisława, późniejsza dramatopisarka.

Była to jedna z najgwałtowniejszych, ale i najkrótszych karier pisarskich w historii. W dwudziestoleciu międzywojennym Przybyszewski pracował jako urzędnik. Zmarł prawie zapomniany.

Wśród jego sztuk największym powodzeniem cieszyły się: *Dla szczęścia* (1900), *Złote runo* (1901) i *Śnieg* (1903). Poza tym napisał: *Gości* (1901), *Matkę* (1902), *Śluby* (1906) i inne. Premierom tych dramatów towarzyszyły zwykle gorące dyskusje literackie i obyczajowe. Dzisiaj teatry rzadko sięgają po sztuki Przybyszewskiego, przepełnione młodopolskim manieryzmem i egzaltacją. Jednym z najgłośniejszych przedstawień była *Matka* wyreżyserowana przez Krystiana Lupę w Jeleniej Górze (1979).

W 1976 powstał polsko-norweski film *Dagny* (reżyseria Haakon Sandoy) – o ostatnich latach życia Dagny Juel i jej związku z Przybyszewskim. Rolę pisarza zagrał Daniel Olbrychski.

Wybrana bibliografia:

Stanisław Przybyszewski *Matka*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego, Lwów 1903. *Wybór pism*, oprac. Roman Taborski, Ossolineum, Wrocław 1966. *Śnieg*, wstęp i przypisy Roman Taborski, Czytelnik, Warszawa 1987.

Marta Fik *Za co kochamy Przybyszewskiego?*, „Twórczość” nr 12/1975. Andrzej Z. Makowiecki *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, PIW, Warszawa 1980. Henryk Izidor Rogacki *Żywot Przybyszewskiego*, PIW, Warszawa 1987. *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1988. Henryk Koput *Przybyszewski i dziedzictwo romantyczne (próby poszukiwań)*, [w:] *Dziedzictwo romantyczne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1989. *Boy o literaturze niemoralnej. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1990. Roman Taborski *Dwujęzyczność jako cecha charakterystyczna literatury Młodej Polski (na przykładzie Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Rittnera)*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1992. Wojciech Gutowski *Konstelacja Przybyszewskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007.

ŚNIEG

sztuka w czterech aktach

Obsada: 3 role męskie, 3 kobiece.

Premiera: Łódź 1903.

Tadeusz i Bronka od roku są małżeństwem, a ich miłość jest „szalona i nienasycona”, więc każda rozłąka wydaje się im wiecznością. Pod nieobecność Tadeusza przyjeżdża jego brat Kazimierz, znudzony sam sobą i życiem. Widok bratowej, „dziecinnie czystej, roztrzepotanej jak ptak”, porusza jego serce. Na zaproszenie Bronki pojawia się też Ewa, przyjaciółka ze szkolnych lat i dawna znajoma jej męża. Bronka nie wie, że Ewę i Tadeusza łączyła miłość, przed którą Tadeusz uciekł właśnie do niej. Ewa jest bowiem kobietą fatalną, opanowaną „jakimś obłądnym pragnieniem zniszczenia” bliskich, zarażającą ich „nieokreśloną jakąś tęsknotą”. Niepodobny do brata, energiczny i silny Tadeusz nie potrafił żyć z Ewą. O swojej dawnej miłości mówi: „Tam straszło po nocach. Tam rozgościły się mary. Energia topiła się jak воск w ogniu, a ta wściekła melancholia wyżerała mi tuk z kości”.

Przyjazd dawnej miłości Tadeusza burzy spokój małżeństwa. Ewa tak osacza Tadeusza, aż on pada do jej stóp... Bronka zwierza się ze swoich obaw Kazimierzowi,

który pomaga jej dostrzec prawdę: w życiu ukochanego człowieka była „białym, czystym śniegiem, który na zmarzłą grudę ziemi opadnie, ugrzeje, otuli tego trupa, dopóki nie odżyje, budzić się nie pocznie i z ciepłego już łona, z ziarn, zda się zmarzłych ziarn, nowe, świeże kielki puszczać pocznie”.

Bronkę zawsze straszył tragicznymi wspomnieniami z dzieciństwa czarny staw przed domem. Teraz, dowiedziawszy się, że Tadeusz i Ewa poszli do lasu, każe odgarnąć śnieg z zamrzniętego stawu i wykuć przerębę. Idzie na ślizgawkę, zabierając ze sobą Kazimierza, który wyznał jej miłość.

W dworze zostaje Makryna, stara niania Bronki. Przebrnęła przez śniegi, śpiesząc do domu nieszczęścia, wiedząc, że to jej przyjdzie – podobnie jak uczyniła to z siostrą swojej panienki utopioną przed laty w czarnym stawie – zamknąć oczy Bronki. Czeka cierpliwie: „Poszli, już poszli... Moje żniwo... jedną miałam na moich rękach... a teraz drugą... drugą... Bronka... Bronka... I już nie wróci, nie wróci... i ten piękny sokół nie wróci... Białe widmo jej matki chodzi po pałacu i woła... woła... Nie wrócą, nie wrócą już nigdy... a tera ja tu pozostanę”.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869–1907

Poeta, dramatopisarz, reformator teatru, malarz, ilustrator, scenograf, projektant wnętrz i mebli. Jeden z najbardziej wszechstronnych polskich artystów. „Przyjaciele żartowali nieraz, że gdyby Wyspiańskiemu oddać świat do urzędowania, okazałoby się, że ma gotowe idee o wszystkim, jak co powinno wyglądać. Kiedy się wybrał do Zakopanego, Tatry mu się nie podobały, powiedział, że on by je inaczej przedstawił!” – wspominał Tadeusz Boy-Żeleński.

Wyspiański urodził się w Krakowie, jego ojciec Franciszek był rzeźbiarzem. Po śmierci matki, od 1880 roku, wychowywał się u wujostwa Stankiewiczów. Ukończył gimnazjum Nowodworskiego, a następnie studiował w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. Chodził też na wykłady z historii, historii sztuki i literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim.

W latach 1890–1894 wyjechał w podróż zagraniczną – do Włoch, Szwajcarii, Francji, Niemiec. W Paryżu uczył się malarstwa w prywatnej Akademii Colarossi. W Luwrze zachwycił się rzeźbą grecką, w Comédie-Française oglądał Szekspira i tragedie antyczne, a w Monachium opery Wagnera. Prawdopodobnie wtedy zaczął myśleć o stworzeniu koncepcji „teatru ogromnego”, nawiązującej do tradycji polskiego dramatu romantycznego i antyku, ale modyfikującej te tradycje

zarówno w sensie idei, jak i stylu teatralnego. Zgodnie z duchem Wielkiej Reformy Teatralnej wszystkie elementy spektaklu – tekst, dekoracje, światło, muzyka, taniec – miały być równoważne i stanowić harmonijną całość.

Twórczość dramatyczna Wyspiańskiego to kilka cyklów tematycznych: *Wesele* (1901), *Wyzwolenie* (1903), *Akropolis* (1904) są utworami poetycko-polemicznymi, podejmującymi dyskusję ze spuścizną ideową romantyzmu; wizjonerskimi „rozprawami” o Polsce, jej historii, współczesności i przyszłości. Podobne tematy poruszają utwory mające za tło powstanie listopadowe: *Warszawianka* (1898), *Leleweł* (1899), *Noc listopadowa* (1904), a także *Legion* (1900) – o legione rzymskim Mickiewicza.

Motywy Polski legendarnej i piastowskiej są treścią *Legendy* (1897), *Bolesława Śmiałego* (1903) i *Skatki* (1907); do tradycji dramatu antycznego nawiązują *Powrót Odysa* (1907), *Meleager* (1899), *Protesilas i Laodamia* (1899), na motywach eposu Homera powstało *Achilleis* (1903), a na motywach biblijnych *Daniel* (1893). Wreszcie *Kłątwa* (1899) i *Sędziowie* (1907) są oparte na współczesnych wydarzeniach rozgrywających się na wsi polskiej; sprawy moralno-obyczajowe zostają w nich podniesione do wymiaru tragedii antycznej.

Wyspiański pozostawił także swobodny przekład *Cyda* Corneille’a oraz utwory niedokończone, wśród nich: *Batory pod Pskowem* (1886), *Królowa Korony Polskiej* (1893), *Śmierć Ofelii* (1907), *Zygmunt August* (1907).

Debiutem scenicznym Wyspiańskiego była *Warszawianka* (1898) w Teatrze Miejskim w Krakowie. Począwszy od tej premiery, Wyspiański projektował dekoracje do wszystkich przedstawień swoich dramatów.

We wrześniu 1900 roku Wyspiański poślubił chłopkę Teodorę Teofilę Pytko, a w listopadzie był jednym z wielu gości na weselu swojego przyjaciela Lucjana Rydla w Bronowicach. Tak powstało *Wesele* (1901), którego premiera w Teatrze Miejskim (również w 1901) stała się wydarzeniem artystycznym. Tadeusz Boy-Żeleński, autor *Plotki o Weselu*, zauważył: „Nie znam sztuki teatralnej, w której rytm, melodia, kolor, słowo i myśl grały równocześnie tak intensywnie i zaplatały się tak ściśle”. *Wesele* uważane jest przez krytyków za jeden z najważniejszych polskich dramatów XX wieku.

Do finałowej sceny chocholego tańca – symbolu marazmu, bezsilności, niezdolności do czynu – nawiązywali kolejni twórcy, jak choćby Andrzej Wajda sceną poloneza w *Popiele i diamentach* (1958), Tadeusz Konwicki w finale swojego *Salta* (1965) czy Mrożek w *Tangu* (1964). Wajda, który sfilmował *Wesele* (1972), mówił, że „gdyby w Polsce urządzić jakieś generalne przesłuchanie, tylko nieliczni pisarze i artyści mieliby alibi, że nie ukradli niczego z *Wesela*, tak dalece utwór ten wgryzł się w naszą świadomość narodową”.

Prawdziwą kopalnią wiedzy na temat dramatu jest *Encyklopedia „Wesela”* Rafała Węgrzyniaka (2001) z hasłami poświęconymi jego realizacjom oraz wyborem recenzji z przedstawień.

Po sukcesie *Wesela* Wyspiański opracował inscenizację *Dziadów* Mickiewicza – pierwsze przedstawienie dramatu połączonego w całość (1901). „Inscenizując *Dziady*, Wyspiański zakwestionował również podstawy romantycznej wizji świata i historiozofii – pisała Maria Prussak. – W dokonanej przez niego adaptacji dramatu wiara w porządek moralny dotyczy losów jednostki i nie wynika z niej przekonanie, że poddają mu się również prawa historii. (...) Nie można było pogodzić takiej wizji świata z Mickiewiczowskim odwołaniem do formy średniowiecznego misterium”.

Najpełniej swoją wizję teatru przedstawił Wyspiański w *Studium o Hamlecie* (1904). Inspiracją do jego powstania była rozmowa z Kazimierzem Kamińskim, aktorem przygotowującym rolę księcia duńskiego. *Studium* zadedykował „aktorom polskim i osobom działającym na scenie, na drodze przez labirynt zwany teatrem, którego przeznaczeniem jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno”. Piotr Gruszczyński przy okazji premiery „*Hamleta*” Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego (2003, Teatr Narodowy w Warszawie) przypomniał, że „Wyspiański pisał swoje studium o dramacie Szekspira, dociekając zagadek tekstu arcydramatu, tworząc nowoczesne założenia inscenizacyjne i walcząc ze starym, złym, udawanym teatrem. Tworzył teatr nowy, tak jak Hamlet, który udzielał wskazówek aktorom przybyłym do Elsynoru. Podkreślał znaczenie inteligencji i myślenia. Rozgraniczał świat nocy, związany ze starą legendą i duchem, i przeciwstawiał mu świat dnia. Widział w tekście Szekspira kilka ścierających się tragedii: ducha, losu i czynu. Traktował *Hamleta* jako proces myślowy, rzeczywistość i docieranie do prawdy. Na pograniczu fabuły wziętej z legendy i tekstu Szekspira, starego i nowego teatru, powstać miała nowa sztuka. I do służenia jej powoływał Wyspiański aktorów, tytanicznych, niedościgłych w umiejętności wcielania się w postacie, stających się akuszerami prawdy i myśli”.

Wizja sceniczna poety była zgodna z duchem Wielkiej Reformy Teatralnej z początku XX wieku, wyprzedziła także wiele poszukiwań i tendencji współczesnego teatru.

Wizja teatru ogromnego Wyspiańskiego inspirowała i inspiruje kolejne pokolenia reżyserów teatralnych. Leon Schiller opublikował w 1909 artykuł *The New Theater in Poland: Stanisław Wyspiański* w piśmie Gordona Craiga „*The Mask*”, a w 1937 wygłosił na cześć Wyspiańskiego referat pod tytułem *Teatr ogromny*. W 1925 przygotował prapremierę *Achilleis* w formistycznej scenografii Andrzeja

i Zbigniewa Pronaszków, a w 1929 odtworzył na podstawie prapremierowej realizacji Wyspiańskiego z 1903 roku inscenizację *Bolesława Śmiałego*. Juliusz Osterwa czytał w Reducie fragmenty *Studium o „Hamlecie”*, szczególnie te dotyczące sztuki aktorskiej. Tadeusz Kantor w 1944 przygotował w prywatnym mieszkaniu konspiracyjne przedstawienie *Powrót Odysa*; motywy z tego spektaklu pojawiały się w kolejnych jego realizacjach, między innymi w *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). W Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego – w Opolu i we Wrocławiu – powstało *Studium o Hamlecie* według Szekspira i Wyspiańskiego (1964) i pięć wersji *Akropolis* (1962–1967). Ważne interpretacje teatralne dramatów Wyspiańskiego przedstawili: Konrad Swinarski (*Klątwa i Sędziowie* w jednym przedstawieniu, *Wyzwolenie*); Andrzej Wajda (*Wesele, Noc listopadowa*) i Jerzy Grzegorzewski (*Wesele, Hamlet* Stanisława Wyspiańskiego).

Wyspiański był znakomitym pejzażystą i portrecistą. Jego ulubioną techniką były pastele. Zrealizował projekt wystroju wnętrza kościoła Franciszkanów w Krakowie (1895–1897), zmodernizował szatnię graficzną „Życia” wydawanego przez Przybyszewskiego. Ceniony był także jako ilustrator książek, choćby dwujęzycznego wydania *Iliady* (1903).

Wśród niezrealizowanych zamierzeń artysty pozostały między innymi kurtyna dla Teatru Miejskiego w Krakowie, którą zaprojektował na konkurs ogłoszony w 1892 (wygrał Henryk Siemiradzki), oraz plan – przygotowany wraz z architektem Władysławem Ekielskim – zagospodarowania wzgórza wawelskiego (1905). Na Wawelu miały się znaleźć najważniejsze instytucje polskiego życia politycznego i kulturalnego.

W roku 1905 starał się o stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, przegrał jednak rywalizację z Ludwikiem Solskim. W 1906 objął katedrę malarstwa w krakowskiej ASP. Pod koniec życia, schorowany, zamieszkał we wsi Węgrzce. Został pochowany w Krypcie Zasłużonych na Skałce.

Wybrana bibliografia:

Stanisław Wyspiański *Dzieła zebrane*, pod kier. Leona Płoszewskiego, t. I–XVI, Kraków 1958–1971. *Dramaty wybrane*; t. I: *Warszawianka, Klątwa, Wesele, Wyzwolenie*, t. II: *Akropolis, Noc listopadowa, Powrót Odysa, Sędziowie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972. *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Ossolineum, Wrocław 1976. *Wesele*, wstęp Tadeusz Nyczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996. *Warszawianka. Lelewel. Noc listopadowa*, Ossolineum, Wrocław 2003.

Noc listopadowa <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/noc-listopadowa.html>

Wesele <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wesele.html>

Wyzwolenie <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyzwolenie.html>

Zbigniew Raszewski *Paradoks Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1957.
Leon Schiller *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*, [w:] *Na progu nowego*

teatru, PIW, Warszawa 1978. Rafał Węgrzyniak *Wstydliva historia: kto ocenzurował „Wesele” w 1901 roku?*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1/1986. Stanisław Marczak-Oborski *Wyspiański i Wajda, czyli opętanie Polską*, [w:] *Obszary teatru*, Ossolineum, Wrocław 1986. Andrzej Urbańczyk, Zbigniew Wyszyński *Wyspiański w krainie filmu*, Krakowski Dom Kultury „Pałac pod Baranami”, Kraków 1987. Rafał Węgrzyniak *Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Ossolineum, Wrocław 1991. Joanna Walaszek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, PIW, Warszawa 1991. Maria Prussak *Wyspiański: inna tradycja*, „Dialog” nr 1/1994. *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. Jan Błoński i Jacek Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994. Marta Fik *Polski teatr monumentalny – cóż to znaczy?*, „Teatr” nr 12/1996. Paweł Goźliński *Śmiercionośny Wyspiański i stronnictwo reform*, „Dialog” nr 1/1996. Ewa Miodońska-Brookes *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Universitas, Kraków 1997. Franciszek Ziejka *„Wesele” w kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997. Rafał Węgrzyniak *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Teatr im. Słowackiego, Kraków 2001. *Magia „Wesela”*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003. Maria Prussak *Wyspiański w labiryncie teatru*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005. *Teatr Stanisława Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/2007 (wydawnictwo monograficzne). Jan Błoński *Wyspiański wielokrotnie*, Universitas, Kraków 2007. *Wyspiański badany teatrem* (wydawnictwo pokonferencyjne), Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Kraków 2008. Michał Bujanowicz *Inscenizacje dramatów Stanisława Wyspiańskiego w powojennym teatrze polskim*:

<http://culture.pl/pl/artykul/inscenizacje-dramatow-stanislawa-wyspianskiego-w-powojennym-teatrze-polskim>

WESELE

dramat w trzech aktach

Obsada: 23 role męskie, 12 kobiecych.

Premiera: Kraków 1901.

AKT I

Rzecz dzieje się nocą w ostatnim listopadzie XIX wieku. W podkrakowskiej wsi trwa wesele poety, który pojął za żonę wiejską dziewczynę. Zabawa odbywa się w domu Gospodarza, inteligenta, który niegdyś również ożenił się „z prosta” i osiadł na roli. Na ścianach wiszą barwne wstążki, kierezje, pawie pióra oraz pamiątki polskości: Matejkowskie litografie Wernyhory i Raclawic, skrzyżowane szable i flinty. Wśród gości znajdują się między innymi: jeszcze jeden Poeta – brat Gospodarza, wpływowy Dziennikarz, panie i panny z miasta, chłopci tutejsi z za-dzierzystym Czepcem na czele, dziewczyny i parobcy. Jest Ksiądz, karczmarz Żyd i jego córka Rachela – edukowana panna „modern-całkiem”.

W sąsiednim pomieszczeniu trwają huczne tańce do upadłego, płynie wódka, „temperamenta grają”. Tańczący i goście wpadają co chwila do izby, w której odbywa się akcja, aby odpocząć, poromansować lub pogawędzić. Rozmowy nie są zbyt serio, kłótnie, żarty i amory rodzą się „ot tak, z rozlewności towarzyskiej”. Najtrudniej dogadać się ze sobą przedstawicielom miasta i wsi. Dystygowana Radczyni usiłująca nawiązać konwersację z Kliminą słyszy rubaszne odpowiedzi wdowy po dawnym wójcie. Dziennikarz w rozmowie z Czepcem dowiaduje się na koniec, „że panowie duza by już mogli mieć, ino oni nie chcom chcieć!”. Poetę opowiadającego o swoich niepokojach i wędrówkach tenże rozmówca określa krótko: „Pon latawiec!”. Czepiec ma tu zresztą swoje zmartwienia – Żyd żąda od niego terminowej spłaty długu, popierany przez Księdza, któremu z kolei karczmarz ma zapłacić za arendę. Zabawa toczy się jednak dalej, towarzystwo jest coraz bardziej rozochoczone. Pan Młody, rozgrzany tańcem i bliskością swojej Jagusi, ślicznej jak „lalka w gorsecie dobytą z pudełek w Sukiennicach”, przyjmuje z entuzjazmem pomysł Racheli i Poety, aby zaprosić na wesele słomianego Chochała, sterczącego za oknem w sadzie i okrywającego przed mrozem krzak róży. Ma przyjść i sprowadzić, jakich chce gości. „To dopiero będzie weselna feta na wielką skalę.

AKT II

Północ. Pogaszono już świeczniki. Przy mdłym świetle lampki kuchennej zjawia się zaproszony Chochał z pytaniem: „Kto mnie wołał, czego chciał?” – i z zapowiedzią, że pokaże, „co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach”. Przez izbę przewinie się teraz pochód zjaw, Osób Dramatu. Goście weselni zobaczą postacie ze swoich wspomnień, z różnych epok dziejów Polski, przypominające wydarzenia z przeszłości. Siostrze Panny Młodej i Gospodyni – Marysi ukaże się Widmo jej zmarłego narzeczonego, „pana z miasta”. Dziennikarzowi zjawi się Stańczyk, błazen – „wielki mąż” przypominający wspaniałe chwile historii narodu i równocześnie przestrzegający przed bezowocnym grzebaniem się w przeszłości. Stańczyk uświadamia Dziennikarzowi, że jego niepokoje i rozdzierające tyrady na temat polskości i społeczeństwa podszyte są komedianctwem, i z ironicznym gestem wręcza mu swój błazeński kaduceusz: „Mąć nim narodową kadź! Staj na czele!!!”.

Poeta, który marzył o bohaterskim dramacie, „groźnym, szumnym, posuwistym jak polonez”, spotyka zakutego w zbroję Rycerza spod Grunwaldu, jawiącego mu się jako wcielenie wielkości i mocy. Ale spod uniesionej na koniec przyłbicy wyziera tylko pustka śmierci i proch.

Na weselu, mającym być radosnym zbrataniem się stanów, snują się wspomnienia wzajemnych zbrodni i nienawiści szlacheckich i chłopskich. Panu Młodemu ukazuje się Hetman Branicki, ten, co niegdyś zaprzedał ojczyznę Moskalom i jest za to dręczony przez sfory Czartów zalewających mu pysk rozpalonym złotem. Dziad wiejski, pamiętający rzeź galicyjską, widzi Upiora Szeli żądającego kubła wody, by mógł zmyć oblepiającą go krew pańską.

A wśród zjaw przewijają się młode pary, słysząc miłosne namowy. Mieszczuch Nos konkuruje z parobkami o urodziwą Kasię. Poecie udało się nareszcie nawiązać czuły kontakt z Rachelą.

Ale oto do chaty „rozkochanej w polskości” przybywa jeszcze jeden fantastyczny gość: „Jak żyje, jescem takiego Polaka nie ujsał” – woła w zachwycie jeden z chłopów, Kuba. Jest to zwiastun stepowy Wernyhora, przynoszący w tej „chwili osobliwej” Gospodarzowi „Słowo-Rozkaz”: trzeba rozesłać przed świtem wici i powołać sejmowe stany, a potem oczekiwać hasła do czynu, który przyniesie zbawienie narodu. Wernyhora zostawia swój róg; „na jego rycerny głos spotężni się Duch”.

Gospodarz jest pełen rozterek, nie wie, czy to „Piekła dar, czy z Nieba”, nie rozumie, dlaczego właśnie on został wybrany dla Sprawy, próbuje radzić się „chłopskiego sprytu” żony. Misję zwołania zbrojnych chłopów powierza drużbie Jaśkowi, daje mu też złoty róg, na którego dźwięk ma ożyć duch bitewny. Gospodarz, porwany wizją wielkiego czynu, pluje pod nogi gościom, którzy zbiegli się do izby. Wzgardą przejmując go dotychczasowy sposób ich życia: „lalki, szopka, podłe maski, farbowany fałsz, obrazki”.

AKT III

Nad ranem. Jest jeszcze ciemno. Goście snują się w sennym nastroju: „spłyniem, inni po nas przyjdą”. W sąsiedniej izbie dogorywa zabawa. Czepiec wywołuje jeszcze jedną awanturę z muzykantami. Poeta pragnie już pożegnać Rachelę zapewnieniem, iż ich krótki romans wejdzie do literatury i będzie dzięki niemu „najszczerzej oddany, co do wiersza”; Panna Młoda opowiada swój sen: porwali ją diabli do złotej karety, na pytanie, gdzie ją wiozą, odrzekli: „Do Polski. A kaz tyz ta Polska, a kaz ta?” – pyta Panna Młoda. Poeta prosi, żeby położyła rękę pod pierś: „I cóz za tako nauka? Serce –!–?” „A to Polska właśnie”.

Zaczyna świtać, izba weselna napełnia się chłopami „z ostrzem rozmaitem”. Przybyli na rozesłane wici, gotowi na wszystko. Czepiec domaga się, aby Gospodarz jako były wojak objął dowództwo. Gospodarz nakazuje „wytężać, wytężać słuch” – na odgłos hasła. Wszyscy nieruchomieją, zastygają w oczekiwaniu jak we śnie. O świcie wpada drużba Jasiek. Pragnie ożywić zmartwiałych, przypomina

sobie, że miał zadąć w złoty róg, nim kur zapieje. Ale nie ma już rogu – zgubił go w drodze, kiedy się schylał po czapkę z pawimi piórami, co mu spadła z głowy. Zjawia się Chochół i poleca družbie, aby powyjmował chłopom kosy z rąk i rzucił je do kąta, potem ma wszystkich ustawić w taneczne pary, które jak zaczarowane zaczynają kręcić się w koło w takt dziwnej, usypiającej, leniwej muzyki Chochóła. Pieje kur. Na próżno Jasiek usiłuje wyrwać się z niesamowitego, tłoczego kręgu, na próżno woła: „Chyćcie broni, chyćcie broni!”. Jedynie Chochół śpiewa nieustannie: „Miałeś, chamie, złoty róg (...) – ostał ci się ino sznur”.

*

Wesele ma ogromną literaturę krytyczną, tłumaczącą symbole utworu. Boy-Żeleński w swojej *Plotce o Weselu* opisuje autentyczne wydarzenia i osoby, które podsunęły Wyspiańskiemu pomysł tej sztuki: w 1900 roku odbył się ślub poety Lucjana Rydla (w dramacie jest to Pan Młody) z dziewczyną z podkrakowskiej wsi Bronowice. Na weselu był obecny Wyspiański, a także Włodzimierz Tetmajer (pierwowzór postaci Gospodarza), jego brat Kazimierz Tetmajer (Poeta), dalej redaktor konserwatywnego dziennika „Czas” Rudolf Starzewski (Dziennikarz) i inni goście.

WYZWOLENIE

dramat w trzech aktach

Obsada: 18 ról męskich, 5 kobiecych, 22 maski, statyści.

Premiera: Kraków 1903.

Leon Schiller w 1909 roku tak relacjonował przebieg dramatu czytelnikom angielskiego czasopisma „The Mask” Edwarda Gordona Craiga:

„Gdy się podniosła kurtyna, ukazała się pusta scena krakowskiego teatru, tak jak wyglądała ona przed rozpoczęciem spektaklu, pogrążona w ciemnościach, bo „jeszcze gazu i lamp nie świecono”. Scena pusta, jest tylko paru robotników, którzy „głowy wsparli strudzone” i siedzą w milczeniu „pod ścianą, gdzie kulisy składano”, cierpliwie czekając na przybycie tych, którzy ich wezwą do codziennej pracy. Ale choć „kurtyny zakłęte, widowisko zaczęte”, bo wszedł Konrad, bohater, wszystkim dobrze znany, wchodzi w takiej postaci, w jakiej zszedł ze sceny z końcem dramatu Mickiewicza. Konrad Mściciel znowu wstępuje na scenę, by dokończyć swego dramatu. W zwykłym, uświęconym tradycją teatralną stroju, wlokąc u rąk i nóg kajdany, w które w Mickiewiczowskim dramacie „zakuli go narodu nieprzyjaciele”, przychodzi „spełnić dzieło”, wykraść święty ogień, żar,

który rozbudzi, da siłę, moc, potęgę... Tym, którzy nań czekają. Ten nowy Konrad przychodzi zbudzić naród ze snów o przeszłości, które w jego przekonaniu, zamiast być źródłem Żywej siły, stały się dla narodu grobem ziejącym chłodem Śmierci; przychodzi, żeby przemocą poprowadzić naród ku Wyzwoleniu. „Siła to wy” – mówi do robotników uwalniających go z kajdan, do mężczyzn, „co siedzą w uboczach i mrocznych zakątkach sceny”, do zapomnianej klasy społecznej, która, nie mając swoich kart w księdze historii tego wielkiego świata, sama jedna zdolna była przechować w piersi żywiołową moc, i która, wykluczona z życia społecznego, nie stała się ofiarą jego degeneracji, dzięki czemu jej młode siły zbudzone wezwaniem do walki będą mogły dokonać dzieła Zemsty.

Konrad wie o tym i rozkazuje im: „Będziecie czynić, co czynicie co wieczór w teatrze”, dodając: „I zwykłą dostaniecie zapłatę”, każe im usiąść w kątach i uboczach i czekać na wezwanie do czynu. Tu ludzie „bawić się będą, a wy będziecie patrzeć, aż przyjdzie godzina zemsty”.

Wreszcie zjawia się „najlepsi w świecie” aktorzy, a na czele ich sprytny Reżyser, zawsze gotów w wymiarach sceny „dwadzieścia kroków wszerej i wzdłużej” zamknąć myśl polską przy huku gromów i dźwięku tam-tam – „narzędzia, które dzwon udaje” i imituje jego posępny dźwięk „z przedziwną subtelnością tonu”.

Wchodzi Primadonna, Muza Literatury, której „nawet kaprysy są rutyną”; wchodzi na czele eterycznych bogiń teatru, płynących w złotych konchach na kółkach. Całe to płóche grono wita Konrada jak starego znajomego, zawsze gotowe na jego usługi; innymi słowy – gotowe zagrać jego dramat. Ale tym razem Konrad nie przyniósł napisanej sztuki, ponieważ przyszedł działać, i to nie gestem, jak przypuszcza Muza, lecz czynem: „Idę, by walić młotem” – mówi. Chce zburzyć teatr stary, chociaż „są silne podstawy jego budowy”, i chce na jego gruzach wznieść Teatr Nowy i w nim „naród przedstawić”.

Doświadczona Muza, która już widziała niejednego narodowy dramat, podsuwa Konradowi tradycyjną receptę: „Trzeba dekoracje ustawić, / pamiętać o każdym sprzęcie, / umieścić w budce suflera, / jeśli kto tekstu nie pamięta – / za kulisami reżysera / i inspicjenta / i dać im skrócony szemat / A gdy już wszystko gotowe, / rozkazać grać na rozpoczęcie / poloneza, jeśli polski temat, / i rzucić jako pierwszą kartę / Wielkie Słowo!”.

Będzie to więc *commedia dell'arte*, a jej tematem przypowieść o Polsce współczesnej, improwizowana przez „najlepszych aktorów świata” w tragicomiczno-historyczno-sielsko-patetyczno-pompatycznym stylu. Muza oczywiście w tym dramacie „Męki, trudu, pasji, bólu, skarg, smutku, lęku, grozy, litości” zagra główną rolę w masce Melancholii, a Konrad za radą Reżysera wejdzie pod koniec sztuki, „gdy się ozwie «tam-tam»: dzwon” i wziąć ma „najwyższy ton”. Konrad wzywa

aktorów do dzieła: „Stróście mi, stróście narodową scenę / Niechajże ujrzę, jak dusza wam płonie”.

Ledwie powiedział to, a już się zerwali robotnicy „z kątów i uboczy”, już dekorację znoszą całą: „już ustawiają, piętrzą, ładzą” i na oczach widzów odbywa się ta praca, na oczach widzów scena przeobraża się w teatr narodowy, w Labirynt zwany Wawel. Na oczach widzów staje polski Akropol: „Kościół, zamek i mogiła”.

I już gromadzą się, zbierają aktorzy, „kostiumy na się wdziewają, te, w których potem role grają”. Scena zapełnia się najrdzenniejszymi polskimi postaciami, są tam rycerze w zbrojach, magnaci w karmazynowych kontuszach, mieszczanie i chłopci, mnisi, „fantazjusze”, artyści, nie brak też narodowych nimf i wieszczek, uróżowanych, w powiewnych szatach i falbankach, oczekujących niecierpliwie na jakieś entrées de ballet, na pantomimiczną feerię w antrakcie lub na fajerwerk alegorycznej apoteozy, w których mogłyby popisać się talentem. Wszyscy „kunsztem sztuki pozwani do życia”, odświętnie ubrani, ze szczykiem teatralnych bereł i szabel, w szeleście zakurzonych chorągwi, przybierają interesujące pozy, ustawiają się, gotowi rozpocząć „bój myśli i szermierkę słowa”.

Konrad, któremu tutaj duszno i ciasno, wychodzi.

Role już rozdane. Reżyser klaszcze w ręce trzy razy. Zapalają się światła rampy, a Muza „wreszcie rozpoczyna z emfazą” recytować prolog dramatu:

„Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi / i smucisz się, i czoło kryjesz, / z rękoma w krzyż załamanemi / biadasz – przybywaj tu – odżyjesz! / Wyzwolin doczekacie się dnia, / przybywamy tu z zapowiedzią – / tragiczną będzie nasza gra, / wyrzutem będzie i spowiedzią”.

Grając więc tę „Boską Komedię” dell’arte przed publicznością, pogrążając ją w ciemną otchłań polskiego inferno, grają dziwny dramat Konrada.

Dramat osiąga punkt kulminacyjny. Konrad, przykuty jak Iksjon kajdanami do swojej sztuki, ma wejść zza kulis, gdzie pozostawał przez cały drugi akt, tocząc dysputę z dwudziestoma dwoma Maskami, „larwami duszy polskiej”, co rozmaitą myśl swoją rozmaicie „ukrywają i nigdy jej nie stawiają jawno”. W trzecim i ostatnim akcie Konrad–Wyspiański wypędza z katedry na Wawelu harpie, które żywią się najlepszymi siłami narodu, każą mu „wyrzekać się, co rola dać może orana”, chcą mu „owoc wszelki od ust odjąć”. Konrad przeklina Geniusza (bo tak w dramacie nazywa się postać, która chce naród „ująć sidłem piękna, co zamarło i zgasto i jęk chce obudzić w piersi naszej, a nie wołanie radości”, która jedynie w śmierci każe spodziewać się wyzwolenia). Zatrzasnął zejście do podziemi katedry, do czeluści grobów królewskich, gdzie Geniusz chciał zaprowadzić naród urzeczony jego słowami i rygle żelazne przetknął płonąca pochodnią.

Konrad w drugim akcie chwycił w rękę tę pochodnię buntu, rozjarzoną od nienawiści: „Rozjaśnia, ale niszczy razem, / ogniem żyjącym zabić zdolna. / Płonąca jest tą / żywiołową siłą, / którą posiada DUSZA WOLNA”.

Jaki więc będzie los Konrada? Stracił pochodnię, by wyzwolić naród od śmierci niosących uroków Geniusza. Pochodnia gaśnie na płycie, która zamyka wejście do grobowców Wawelu. Pochodnia Konrada gaśnie. „Sztuka grana się kończy; nie kończy się myśl Konradowa. Wszyscy inni wychodzą z ról, choć pozostają w kostiumach. Robotnicy rozbierają dekoracje i płótna, odstawiają je w kąta...” Tylko Konrad nie wychodzi z roli: dla niego czyn spełniony jest czynem prawdziwym nie fikcją, czynem a nie gestem. Zbudzony jest niby z głębokiego snu przez zbierających się do odejścia aktorów, nie poznaje miejsca, gdzie się znajduje. Nie poznaje swoich „aktorów, przyjaciół”. Nie może zrozumieć, dlaczego Muza, która „posiadła serce, myśl mą wyzwoliła”, teraz „tak ciągle dyga” i przesyła od ust całusy. Reżyser musi tłumaczyć mu, że diva dziękuje publiczności za oklaski i wieńce. Ze zgrozą patrzy na tę kobietę w laurach, gdy ona wdzieczy się do krytyka, do głosu opinii, gdy pozwala mu głaskać się po twarzy. Nie może pojąć, dlaczego ci, których przed chwilą widział na koturnach, mówią teraz o swoim występie aż nazbyt prozaicznie, nie ceniąc go sobie wysoko. Dlaczego porzucili role, które dobrowolnie przedtem na siebie wzięli? Ciska im słowa pogardy: „Nędzarze! Przecież to kramarze świętości”, ich rzemiosło to prostytutka.

Światła gasną. Aktorzy i reżyser wychodzą, dyskutując, czy nie należałoby skrócić przed następnym przedstawieniem sceny, w której zza kulis wraca Konrad. Odchodzą. Konrad zostaje „sam już na wielkiej, pustej scenie, niewolnik wielkiej myśli jednej”, w której zawarta jest jego niemoc i jego siła. Wszedł w Świątynię wielką, ciemną, ku której dążył, lecz teraz już nie wie, dokąd dąży. Na proch się jego myśl skruszyła... Nie wie, jak wyjść z kręgu czarów. Sztuki. Zostaje zupełnie sam, jedyną pociechą jest mu lęk i przeklinając łyzy, łaknie krwi. „Czy jesteś, Polsko, tylko ze mną?” – rzuca w pustce rozpaczliwe pytanie. Wybija północ. Z trzaskiem otwiera się podłoga, z czeluści wychodzi chór Erynii, które otaczają Konrada w krąg i zadają mu tortury Orestesa i Laokoona; skroń opasują palącym wieńcem wężów, wydzierają mu oczy... w rękę wciskają miecz zemsty. I Konrad staje na czele mściwych bogiń, by z nimi razem wybiec w świat. Daremnie! „Żelaznych wrót żelazna moc” zagrada drogę. Konrad musi wrócić na scenę-noc i szuka wyjścia. Wieniec zmij pali mu skroń. W oczach ciemno. Kurtyna spada.

Wypiański daje dramatowi zakończenie takie, jakiego Mickiewicz od polskiego dramatu wymagał. Na ostatniej stronie pierwszego wydania Wypiański pisał: „Gdy szary świt uchyli bram, / gdy pękną bron zapory, kraty, / i pierwszy zanucą ptaki ton / szczebiotów rannych – / w kościele zaczną się roraty, / znajdzie się

ktoś, co przyjdzie tam / z kluczami / (może wyrobnik, dziewczka bosa) / i pierwszy
uchyli wrót – / wtedy to w ten błękitny ranek / Konrad – Erynnis z Eryniami, wy-
bieży w świat / na LOT, / na szary świt, w błękitny świt, / miecz w ręku mając, /
wzrok wydarty, / otoczon chórem, w wieńcu żmij, / jako ten wasz czterdziesty
czwarty, / w naród wołając: / WIĘZY RWIJ!!!”.

(przeł. Maria Skibniewska)

NOC LISTOPADOWA

sceny dramatyczne

Obsada: 42 role i epizody męskie oraz kobiece,

a także chór, podchorążowie, oficerowie i in.

Premiera: Kraków 1908.

Rzecz dzieje się w Warszawie 29 listopada 1830 roku. Poemat dramatyczny ukazuje w kolejnych scenach kluczowe momenty wybuchu powstania listopadowego. W sprawę walczących narodów integrują postacie mitologiczne; bogowie greccy poprzez wydarzenia ziemskie prowadzą swoją grę o sławę, uosabiając w poetyckiej wizji czynniki losu niezależne od woli ludzkiej.

Scena I. Korytarz w szkole podchorążych. Pallas Atena – bogini mądrości i wojny sprawiedliwej – zwołuje boginie zwycięstwa, obwieszczając im wojnę Polski z carem. Na jej zew przybywają: Nike Napoleonidów, Nike Trojańska, Nike spod Termopil, Nike spod Salaminy, Nike spod Maratonu, na koniec Nike z Cheronei. Toczą one rozmowę o losach wojny. Na scenę wpada Piotr Wysocki, wzywając podchorążych do walki o wyzwolenie ojczyzny. Potężny chór głosów woła: „Do broni!”.

Scena II. Salon w Belwederze. Wielki Książe Konstanty dostaje od cara pełnomocnictwo do spraw polskich. Miotają nim sprzeczne uczucia pogardy i miłości do nieujarzmionego narodu. Pragnąłby stanąć na czele walki o wolność – i równocześnie lęka się Polaków. Podobnie gwałtowne i niespokojne jest jego uczucie do żony – Polki, Joanny Grudzińskiej. Szpieg Makrot przybywa z wieściami o narastających spiskach młodzieży w Warszawie. Za chwilę oficer donosi o pożarze browaru na Solcu. Konstanty i jego toczenie nie wiedzą jeszcze, że jest to sygnał wybuchu powstania.

Scena III. Pod pomnikiem Sobieskiego. Uzbrojona grupa studentów i literatów z Goszczyńskim i Nabelakiem na czele ma za zadanie porwać z Belwederu i uwięzić Wielkiego Księcia. W ich rozmowy wplatają się nocne odgłosy jesiennej parku. Oto bogini grecka Demeter żegna swoją córkę Korę, która urzeczona

miłością boga podziemi odchodzi na zimę w Krainę Śmierci. Kora daje jednak nadzieję, powróci wiosną, bo „umierać musi, co ma żyć”.

Scena IV. Salon w Belwederze. Wpadają sprzysiężeni. Z ich ręki ginie zausznik księcia generał Gendre. Joanna broni wstępu do sypialni, ratuje męża, a potem wskazuje powstańcom drogę bezpiecznego odwrotu w chwili, gdy przybywa pomoc dla Rosjan. To generał Potocki na czele pułku, który pozostał wierny władzom. Konstanty wydaje im rozkaz unicestwienia Warszawy; niech Polska umiera.

Scena V. W Teatrze Rozmaitości. Odbywa się przedstawienie wodewilu o Fauście. W czasie przerw w akcji Satyry odgrywają scenki wyśmiewające Wielkiego Księcia i sławiące generała Chłopickiego, znajdującego się na widowni. Przedstawienie przerywa wejście Podchorążych prowadzonych przez Nike Napoleonidów. Chłopicki, porwany nadzieją sławy, godzi się grać z nią w karty o swoje przyszłe czyny jako wodza powstania. Jego ostatnia karta przegrywa.

Scena VI. W mieszkaniu Lelewela. Jeden z głównych organizatorów powstania Ksawery Bronikowski wzywa wielkiego patriotę do zorganizowania rządu. Ale w sąsiednim pokoju umiera tej nocy ojciec Lelewela. Zjawia się Hermes, aby zaprowadzić starca do Krainy Umarłych. Ojciec odchodzi, przestrzegając syna: „Nie plam ty się krwią”. Lelewel, złamany osobistym nieszczęściem, odmawia udziału w powstaniu, mimo że jego patronka Nike spod Cheronei woła, przekonana o zwycięstwie Polaków: „Wy dziś już – wolni!”.

Scena VII. Na ulicy. W ogarniętym powstaniem mieście oddział Podchorążych stacza dramatyczną walkę z wojskiem rosyjskim. Pallas Atena wzywa do ataku na Arsenał. Wysocki prosi Potockiego, by przystąpił do rewolucji, ale generał odmawia; wkrótce traci życie w przygodnej strzelaninie. Ginie również generał Nowicki wzięty przypadkowo za jednego ze zdrajców. Tłum dokonuje samosądu nad szpiegiem Makrotem. Boginie Kery wysysają z trupów krew. Księżę Czartoryski snuje się między zmarłymi leżącymi na ulicy, rozpamiętując swoje szanse na koronę Polski. Wśród walczących i poległych przewija się też bóg Ares, patron „brudnej” wojny.

Scena VIII. W Pałacu Łazienkowskim. Boginie zwycięstwa prowadzą Aresa jako triumfatora. Eros zapala w sercu Aresa i Joanny wzajemną miłość. Zjawia się po wtórnie Kora, zapowiadając, że przelana krew nie pójdzie na marne i przyniesie kiedyś wolność.

Scena IX. Theatrum Stanisława Augusta. Na kamiennej widowni zasiedli Polacy i Rosjanie zabici tej nocy. Generał Potocki ubolewa, że nie przystąpił do patriotów. Zabity syn Gendre’a żałuje przelewu krwi. Razem zstępują do łodzi Charonowej, by udać się do Hadesu. Hermes obwieszcza Pallas Atenie, która wiodła powstańców do boju, że Zeus rozkazuje jej wrócić na Olimp. „Cóż będzie z narodem?”

– pytają pozostałe boginie. „Naród zostanie sam” – mówi Atena, uginając się przed najwyższą wolą.

Scena X. W Alejach Ujazdowskich. Wielki Książe „przechadza się wśród zeschłych liści”, zmusza do wyjazdu Joannę, a potem rozmawia z generałem Wincentym Krasińskim, który pozostał w służbie rosyjskiej, ponieważ uważa powstanie za daremny przelew krwi. Aby go upokorzyć, Konstanty każe przyprowadzić męczennika za sprawę narodu, od lat zakutego w kajdany, niewidomego Waleriana Łukasińskiego. Więzień wita odgłosy walki słowami *Ody do młodości* Mickiewicza: „Witaj – Jutrzenko – swo-bo-dy / za to-bą – zba-wie-nia – Słoń-ce!”. Rozpoczyna się pochód wojsk rosyjskich z Konstantym na czele.

ACHILLEIS

sceny dramatyczne

Obsada: 23 role i epizody męskie, 10 ról kobiecych oraz ofiarnicy, chóry dziewcząt i chłopców, strażnicy, domownicy Priama, orszak Troilusa, towarzysze Odysa, rzemieślnicy, zbrojni, słudzy, Priamidzi, Atrydzi, jeńcy trojańscy, a także Noc, Fale, Centaur, Pallas, Afrodyta.

Premiera: Warszawa 1925.

Raz jeszcze posłużmy się relacją Leona Schillera dla „The Mask”:

„W dwudziestu sześciu scenach dramatycznych pod epickim tytułem *Achilleis* Wyspiański opiewa gniew rączonogiego Pelidy i upadek świętego Ilionu. Akcja poematu, przedstawiającego konflikt półbogów z ludźmi i ludzi z bogami, toczy się częściowo na polu bitwy pod Troją, a częściowo w nieszczęsnym grodzie Priama. Przed oczyma naszymi wstaje wskrzeszony z Homerowej opowieści szlachetny wojownik, syn Tetydy, który woli w namiocie słuchać lutni Patroklesa, niż walczyć u boku Atrydów z Trojanami. Nosi zbroję, dar Hefajsta, kowala bogów, „a jest w tej zbroi taka siła, że odmawia ona służby temu, kto by chciał czynić zło”; Achilles zrozumiał, że Atrydzi napadli jak sępy na ten gród, nad którym obronny oręż wznosi Hektor, „mąż nad męża”, o sercu „prawością niewinnym”, pozostający pod opieką bogów. Achilles, jak oznajmia, przejrzał, „że mordowani przeze mnie – niewinni / i że w tych czynach szlachetni – beczynni”.

Widzimy półboga nad Skamandrem, jak siedzi na urwistym brzegu, skulony i zapatrzony, zasłuchany w muzykę fal, które: „szemrzą, szepczą, gwarzą, / raz go pociechy słowem darzą; / to mącą słowem światło ducha. / On zadumany fal tych słucha, / jak szemrzą, szepczą, gwarzą, płyną, / igrają, w oczach wstają, giną”.

Fale, to zbliżając się, to oddalając od brzegu, przepowiadają mu, że nigdy już nie wróci do ojczyzny, że tutaj mu sądzone zwyciężyć i zginąć, ale mówią mu:

„życie twoje nie na jednym zakończy się bycie. / Będziesz się błąkać duchem we gwiazdach zawierusze, / Aż trud podejmiesz nowy, nowe zaczniesz życie... / Wzbudzisz nowe narody do siły i czynu”.

Fale przynoszą mu też na swych grzywach martwe ciało Pentezilei, którą Achilles na chwilę wskrzesi pocałunkiem, by ją znów oddać rzece, pożegnać miłość, bo serce jego już przestało kochać ziemską miłością. Ujrzymy go potem znów w namiocie, jak rozmawia o swoim przeznaczeniu z matką, srebrzystą boginią otoczoną przez chór wodnic. Z ust matki dowiaduje się, że nadejdzie godzina, gdy jego miecz stanie się żagwią zemsty i że, wbrew jego woli, los sprawi, iż z jego ręki polegnie najpierwszy z mężów Troi. Ukaze nam się także Ajas; jego rycerskiemu sumieniu spać nie daje postawa Achillesa, który się pojawił jego zbudzonymu duchowi jako jedyny półbóg wśród Danaów. W pobliżu namiotu Ajasa gra na flecie Marsjas, „szaleństwem rażony” wróg Apollina, i budzi szaloną duszę „męża-rycerza” swoją pieśnią, której czar, w dzień stłumiony, rozkwita nocą. Po namiocie krząta się także dziewczyna o imieniu Noc, córka rybaka. Mieszka ona z ojcem, lecz ten ojciec nie ma chaty, dzieci jego śpią pokotem wśród nadbrzeżnych traw i ziół. Dziewczyna ta co noc przychodzi pod namiot Ajasa, on jednak nie słyszy jej kroków, bo piasek brzeżny tłumi stąpanie jej drewniaków. Gdy ją wreszcie Ajas spostrzeża, dziewczyna mówi mu, że oczekiwała na tę chwilę, wiedząc, że przyjść musi, ale wiedząc też, że od tej chwili rycerz utraci spokój. I gdy oczarowany Ajas pyta, czy Noc zostanie przy nim, dziewczyna odpowiada zagadkowo: „zostanę”. Słyszymy przeraźliwy krzyk obłąkanej Kassandry i jęki Laokoona, który, zatruty jadem węzów, sam się zamieni w węża, by na ruinach Troi nasycić swoją zemstę. Zobaczymy Parysa, Priamowego syna, na murach Ilionu przyjmującego w ramiona Afrodytę, królową mór, która zstępuje ku niemu po promieniu księżycy w płaszczu z gwiazd. Widzimy Hektora w domu, nad którego drzwiami „troska siadła u przyczółu”, żegnającego się z Andromaką, podczas gdy ona nad kołyską syna nuci kołysankę o pięknym pasterzu i trzech boginiach. Przesunie się przed naszymi oczyma łańcuch bitew, a wśród nich najbardziej krwawa, ta, w której Achilles pokona Hektora, równego mu siłą i przeznaczeniem, aby spełniły się wyroki bogów.

Po stoczonym boju, dusza półboga tęskni do chwili, gdy odrzuciwszy łupinę ziemskiego ciała uleci do krainy wyzwolenia. Przybywa po niego na wozie Pallas w czarnej zbroi, ze srebrną egidą, ze spuszczoną przyłbicą. Achilles, „ze świetlną zawieruchą” przed oczyma, wstępuje wesół na wóz, a konie ruszają w szalonym biegu, wóz okrąża kilka razy stos Patroklesa i w końcu się rozbija. Widzimy wreszcie Ilion, przeklęty przez Posejdona, zdobyty dzięki podstępowi Odysa. Chytry król Itaki zdołał nakłonić Trojan, żeby wykąpalili w morzu konie boga oceanu i w ten sposób prześlągali Posejdona, po czym w przebraniu, ustrojony

z medyjska, udając Posejdona, wjeżdża w bramy grodu na drewnianym koniu, „tak zaś jest, że jeździec dźwiga sam na szelkach ów tułów koński, na którym niby harcuje”; odpędza trójzębem tłum. Za nim cała armia Achajów przebrana za orszak Posejdona wchodzi z mieczami i naciera na oszołomionych Trojan. Wśród muzyki fletów krzyk obłąkanej Kassandry przeszywa powietrze: „Laokoonie, wróżba twa spełniona!”.

A na pogorzelisko Troi zstępuje po promieniu księżycy w szacie z gwiazd Afrodyta-Helena”.

(przeł. Maria Skibniewska)

KLĄTWA

tragedia

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece. Chór wieśniaków.

Premiera: Łódź 1909.

Chłopski syn został proboszczem we wsi pod Tarnowem. Marzył, by być szanowanym kapłanem, lecz zakochał się w Młodej. Mieszkają razem na plebanii i mają dwoje dzieci. Wieś ich potępia, ale głośno nikt nie protestuje. Widzą jednak, że Ksiądz odmawia chrztu dziecku plebańskiej dziewczki i parobka, którzy żyli bez sakramentu, a Młoda wygania ją ze służby.

Na wieś spada klęska suszy, uważana za karę boską. Mieszkańcy uznają, że to z powodu grzesznego życia proboszcza Bóg karze wszystkich. Sprowadzają więc z lasu Pustelnika, by poradził, jak odwrócić klątwę. Pustelnik oświadcza, że trzeba złożyć ofiarę: na ugorze należącym do plebanii ułożyć w stos sęgi drzewa i w całopaleniu złożyć płody ziemi.

Ksiądz gwałtownie zabrania podobnych praktyk. Nazywa je zabobonem, pogańskim obrzędem.

Do wsi przyjeżdża stara matka Księdza, nieświadoma losów syna. W rozmowie z nią kapłan wyznaje wszystko. Wie, że jest przeklęty, ale kocha Młodą i dzieci. Mimo to jest przekonany, że jego najbliżsi są skazani na wieczne potępienie: „Tyle więc mego szczęścia z nimi, / co się napatrzę na tych troje... / Czasem to łysną się nad nimi / onych piekielnych ogniów zwoje, / w oczach się moich robi ciemno / i słyszę klątwy płacz nade mną”.

Ksiądz uważa, że ocalić ich mogłaby tylko okrutna śmierć w ogniu ziemskim, która otworzyłaby oczyszczonym wrota wiecznego zbawienia.

Matka, uściskawszy wnuczęta, odjeżdża. Odwozi ją syn; nie wie, że ich rozmowę podsłuchiwała Młoda. Ciężar winy ją przygniata, przeraża los dzieci. W końcu

dojrzeła w niej decyzja. Kiedy następnego dnia zapłonął stos – zaprowadzi tam swoje dzieci, by spłonęły na znak ofiary. W ten sposób ocali ich dusze. Podpala stos, nad którym ukazują się biała gołębica wiodąca dwoje młodych. Ksiądz widzi w nich zbawione dusze Młodej i dzieci, wie, że zapłacili straszną cenę: „Ja człowiek, ojciec nieszczęsny / zaparłem się mojej krwi, / dzieci mi giną w męce! / Jam wydał me dzieci na ogień, na stos!... / Czymże mi była moja Wiara: / Sen, Sen, przesądny Czar! / Piekło i Niebo leci w gruz, / Zapada się w otchłanie”. Oszalała Młoda „jak krwawa strzyga biegnie z żagwią ku wsi, by niszczyć, podpalać wszystko!”, lecz ginie ukamienowana przez chłopów.

Na niebo wypęzają czarne deszczowe chmury. Stos spłonął i odwrócił kłęskę posuchy. Lecz oto błyskawice rozjaśniają niebo. W wieś uderzają ogniste pioruny.

SĘDZIOWIE

tragedia w jednym akcie

Obsada: 12 ról i epizodów męskich, 3 role kobiece
oraz dziewczęta, żandarmi, ludzie wiejscy.

Premiera: Wilno 1907.

W obszernej karczmie pod oleodrukowym poczerńiałym portretem cesarza austriackiego wielki i barczysty karczmarz Samuel, odziany w tradycyjny strój żydowski, ślęczy nad księgami. Młodziutki delikatny Joas ze skrzypcami w rękach patrzy na niego szeroko otwartymi jasnymi oczami i mówi zachwycony: „Twarz się ojcowia łagodzi, serce się we mnie zaświeca – i gram”. Starszy brat Natan przerywa mu brutalnie: „Jak ty jeszcze głupi. On swoje zyski przelicza”.

Stary Samuel jest bogaty, ma myto, trafikę, loterię, tartaki, dostawy wojskowe, spław drzewa. Ale to mu nie wystarcza, z pomocą Natana zajmuje się stręczycielstwem, zwabiając młode dziewczęta wiejskie obietnicami zyskownych zajęć w mieście. Dzieje się to oczywiście w głębokiej tajemnicy. Zna ją dziewczyna do posług Jewdocha, córka Dziada, jednak milczy, bo i ona ma sumienie obciążone dzieciobójstwem, do którego nakłonił ją uwodziciel Natan. Joas przestrzega brata przed nieuchronną karą boską, ale młody mężczyzna odrzuca te słowa. „Ty masz Boga w arendzie?” – pyta urągliwie. Wydaje mu się śmieszne, by przeczulony wyrostek miał być sędzią starszego brata.

Dziad wzywa Samuela na sąd zemsty. Przybywa obwieszony poświęconymi różańcami i domaga się wyrównania krzywd: karczmarz pozbawił go niegdyś dobytku lichwiarskimi procentami, wtrącił do więzienia, pohańbił córkę Jewdochę.

Dziewczyna mimo łachmanów poznaje ojca, mówi mu o grzechu popełnionym z miłości do Natana. Teraz, porzucona przez niego i naznaczona zbrodnią, nie chce żyć. Nie pragnie też spowiedzi: „kościół, ojciec, nie jedyny Boży dom” – powiada. Wybrała inne pojednanie – śmierć, która kończy wszystko i przynosi zapomnienie.

Samuel i Natan czują się zagrożeni tym, co wie o nich Jewdocha. „Trzeba myśleć... Obmyślić. Wykonać. A rzecz przesądzić?... Innemu” – knują. „Ty nie ulęknieś się w czynie?” – pyta Samuel. „Nie” – odpowiada syn. Samuel: „A Bóg...? To chwila, a potem strach minie” – zimno orzeka Natan. Okazja nadarza się z przybyciem żołnierza Urlopnika. Młody karczmarz podsuwa mu rewolwer do nabicia, potem wszczyna bójkę, która kończy się, w szamotaninie, śmiertelnym strzałem do Jewdochy.

Na śledztwo w sprawie zabójstwa schodzą się miejscowi notable: Sędzia z wąsem żółtym, twarzą różową, czołem białym i cwikiem w złotej oprawie na końcu nosa; otyły, szpakowaty Nauczyciel w stojącym wysokim kołnierzyku; Aptekarz ma błękitny krawat w białe kropki zawiązany w dużego motyla; barczysty i suchy Wójt jest w fiołkowym, krótkim kabacie. W takim składzie odbywa się rozprawa zakończona uwolnieniem Natana za kaucją i zakuciem w kajdanki Urlopnika.

Zbrodniarz może więc uciec, ale z oskarżeniem występuje drżący z przejęcia Joas, który wszystko wie o przebiegu wydarzeń. Przy blasku świec szabasowych, w obliczu Pana daje świadectwo prawdzie. I pada złamany wyznaniem. Samuel nad trupem ukochanego dziecka woła rozpaczliwie: „Ty nie umieraj, tyś jest Mozart, tyś jest Rubinstein, tyś jest Joachim, ty skarb”. Stary grzesznik nakazuje puścić wolno Urlopnika i wskazuje na siebie: Ja „winien tej śmierci, a Bóg mnie winien (pokazując na syna) tę śmierć”.

Do zwłok Jewdochy przybywa ksiądz z ostatnim namaszczeniem i słowami: „Pochwalony Jezus Chrystus”. „Na wieki wieków” – odpowiada Wójt. „Niby tego. Amen” – dodaje Nauczyciel.

TADEUSZ RITTNER

1873–1921

Dramatopisarz, prozaik, krytyk teatralny. Pochodził ze spolonizowanej rodziny austriackiej. Pierwszym językiem Rittnera był polski, ale niemiecki znał tak doskonale, że był pisarzem dwujęzycznym. Od jedenastego roku życia mieszkał w Wiedniu. Tam ukończył prawo i zrobił karierę urzędnika państwowego. Odwiedzał jednak Galicję, po pierwszej wojnie światowej wybrał nawet obywatelstwo polskie. W Austrii często przebywał nie tylko dlatego, że czuł się związany z tamtejszą kulturą, ale także z powodów zdrowotnych. W jednym z uzdrowisk górskich, Bad Gastein, zmarł.

Współpracował z czasopismami polskimi (między innymi z krakowskim „Życiem”) i niemieckimi jako felietonista i krytyk teatralny. Po polsku wydał cztery zbiory nowel i powieści (fantastyczne *Duchy w mieście*, 1921; autobiograficzne *Drzwi zamknięte*, 1922). Największym osiągnięciem Rittnera były jednak kamealne, psychologiczne dramaty. Napisał ich kilkanaście.

Swoje poglądy na rolę pisarza zawarł w artykule *Komedia* (1911). Uważał, że żyje w czasach, w których nie ma miejsca na tragedię. Na rzeczywistość należy patrzeć krytycznie i dlatego każde zdarzenie należy pokazać z wielu stron – także je ośmieszając. Stąd też swoje sztuki nazywał komediami, choć kończyły się one tragicznie. Przedstawiał w nich współczesne mu życie prowincjonalnej Galicji, z jego typowymi postaciami: lekarzami, sędziami, urzędnikami, nauczycielami. Był doskonałym obserwatorem, dostrzegającym napięcia społeczne i ułomności ludzkie. Postulował się językiem pełnym niedopowiedzeń: „Postaci Rittnera skrywają zwykle więcej, niż mówią – pisał Zbigniew Raszewski – posiadają jak gdyby drugie dno psychiczne, wyrażane bardziej ich zachowaniem niż słowami”. Ich dramat polega na niemożności pogodzenia sprzeczności między realną codziennością a marzeniem o innym życiu.

Przykładem charakterystycznej poetyki Rittnera jest *Lato* (1913). Sztuka oparta na banalnym motywie trójkąta małżeńskiego podnosi ten motyw do rangi komedii „wyższej” – wzbogaca go finezyjną psychologią, dodaje ton nostalgii, naznacza życie bohaterów świadomością przemijania. Ta domieszka niepewności i niepokoju była charakterystyczna dla realistycznych przecież sztuk Rittnera, a najpełniejsze efekty dała w tych najważniejszych: *Głupim Jakubie* (1910), *Wilkach w nocy* (1916), *W małym domku* (1904).

Dłuższy żywot sceniczny miały jeszcze: *Don Juan* (1909) i *Człowiek z budki suflera* (1913). Dość szybko zostały zapomniane: *Maszyna*, *Czerwony bukiet*, *Dzieci ziemi*, *Ogród młodości*. Rittner pisał też jednoaktówki: *Odwiedziny*

o zmroku (1893), *Sąsiadka* (1902, debiut teatralny), *Lipy pachną* (1903, pierwsza wersja *Głupiego Jakuba*).

Tworzył na przemian po polsku i po niemiecku, przy czym każda sztuka miała wersję w drugim języku. Często różniły się one od siebie. Był grywany nie tylko w Polsce i Wiedniu, ale też między innymi w Berlinie, Monachium, Hanowerze, Pradze.

Rittner napisał także scenariusz do filmu *Za winy brata* (1921), w którym zagrali Maria Dulębianka, Juliusz Osterwa i Stefan Jaracz.

Wybrana bibliografia:

Tadeusz Rittner *Dramaty: W małym domku, Odwiedziny o zmroku, Głupi Jakub, Człowiek z budki suflera, Lato, Wilki w nocy*, oprac. Zbigniew Raszewski, t. I-II, PIW, Warszawa 1966.

Mikołaj Lenartowski *Rittneriana*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1988. Zbigniew Raszewski *U początków Reduty* oraz *Tadeusz Rittner warszawianin*, [w:] *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990. Hans Heinz-Hahn *Wiedeńczyk z Galicji*; „Przegląd Artystyczno-Literacki” nr 5-6/1993. Gabriela Matuszek *Naturalistyczne dramaty*, Universitas, Kraków 2001. Halina Floryńska-Lalewicz *Tadeusz Rittner*:

http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_rittner_tadeusz

W MAŁYM DOMKU

dramat w trzech aktach

Obsada: 7 ról i epizodów męskich, 5 ról kobiecych, 1 dziecko.

Premiera: Kraków 1904 (*W małym domu*).

Młody, uzdolniony Doktor wynajmował pokój u wdowy, która miała ładną córkę. W pewnym momencie okazało się, że tylko ślub zdoła zapobiec skandalowi, ponieważ dziewczyna jest w ciąży. Doktor, jak na człowieka honoru przystało, ożenił się, choć założenie rodziny zmusiło go do zrezygnowania z aspiracji naukowych i zamieszkania w niewielkim mieście. Szybko jednak znalazł pole do działania. Jego temperament i talent organizatorski sprawiły, że został ordynatorem w szpitalu i „królem” małomiasteczkowego światka. Nieszczęśliwe małżeństwo sprawiło, że nazywają go człowiekiem niezwykle szlachetności, o czym chętnie rozprawiają miejscowe damy, nie szczędząc równocześnie słów lekceważenia pod adresem żony Doktora, Marii. On sam lubi podkreślać jej nieśmiałość, naiwność i brak towarzyskiego obycia. Na takim tle wyraźniej błyszczy jego indywidualność.

Sztuka rozpoczyna się w chwili, gdy Doktor osiąga szczyt kariery – zostaje wybrany na burmistrza, przyjmuje gratulacje od podziwiających go notabli oraz ich

rozentuzjasmowanych połowic. Tego samego dnia wynajmuje w swoim domu pokój przyjezdnemu inżynierowi Jurkiewiczowi, który ma doglądać budowy mostu. Jest to pan o miłym sposobie bycia, wygodny, lubiący grzać się w cieple cudzego ogniska rodzinnego, u boku cudzych żon... Nietrudno mu będzie zdobyć zahukaną Marię, sprowadzoną niemal do roli służącej. Komplementy, podziw i uwielbienie – wszystko to sprawia, że Doktorowa po raz pierwszy w życiu czuje się wyróżniona, pożądana. Dwutygodniowy wyjazd męża ułatwia im romans. Ale Maria nie potrafi ukryć swoich przeżyć i szczęścia. Miejscowe plotkarki w sposób odpowiednio zjadliwy informują powracającego męża o stanie rzeczy. Jurkiewicz, przerażony żywiołowością uczuć Marii, tchórzliwie umyka z miasteczka. Doktor chwyta za rewolwer. Powoduje nim po części obrażona ambicja, po części zazdrość o żonę, zawsze silnie działającą nań erotycznie, przekonanie, że „nigdy nikomu nie należy przebaczać”, a także gromadzony latami żal za zmarnowanym życiem. Ogromną rolę gra chęć zachowania się po męsku w ośmieszającej go sytuacji i pragnienie, by nie spaść z piedestału człowieka niezwykłego. Pada strzał. „Lolek... dlaczego mnie wzięłeś? dlaczego mnie wzięłeś?...” – szepcze konająca Maria.

Przysięgli uwalniają Doktora od kary. Zabójca wyjeżdża w długą podróż po świecie. Dziećmi opiekuje się jego kuzynka, mądra i pełna uroku Wanda. Ona zawsze czuła w sposobie bycia Doktora jakieś udawanie, potrzebę imponowania innym ponad własne możliwości, mimo to widziała w nim prawdziwego mężczyznę. Odrzuciła więc nieśmiałe oświadczyzny nauczyciela Sielskiego, łagodnego nadwrażliwca, który jest zawsze innego zdania niż wszyscy, a także broni ludzi i spraw niepopularnych wśród ogółu. Sielski doskonale rozumie, że Maria była jak dziecko, nie umiała istnieć bez życzliwości, szczęścia, uśmiechu. Rozumie też Doktora – jego małżeństwo zostało zawarte z obowiązku, dlatego że tak każą ludzie, że tak się robi w podobnych przypadkach. Zbrodnia też była wynikiem konwenansu i presji otoczenia: „Doktor kochał was więcej niż siebie, to wy kazaliście mu zabić tę kobietę”. Wanda dostrzega wreszcie siłę i odwagę Sielskiego, decyduje się przyjąć zaproszenie do jego domu.

Po trzech latach Doktor powraca do miasteczka. Jego miejsce w szpitalu jest zajęte, dawni przyjaciele omijają jego dom. On, który najbardziej cenił poczucie własnej ważności, nieustanną pracę i aktywność, gwar ludzkich głosów, znalazł się w pustce. W rozmowie z przedstawicielem miejscowej opinii, starym Sędzią, Doktor zdaje sobie sprawę, że to nie bezczynność nie pozwala mu dalej żyć, tylko to, że zabił żonę i nie poniósł za to kary. Chce sprawiedliwości, ale czy może mu ją dać jego rozmówca? „Jestem trzydzieści lat sędzią... czuję, że nasza ludzka sprawiedliwość jest... jak ta medycyna... ma swoje granice jak wasza nauka. Idzie dotąd, dokąd się w nią wierzy, a poza tym – to już rzecz prywatna. Potem jest każdy człowiek swoim własnym sędzią... tak... hm... to bywa” – mówi Sędzia. „Z was

jest okropny pan... pan wie wszystko!" – mówi Doktor. Zostawszy sam, wyjmując rewolwer i samobójczym strzałem wymierza sobie sprawiedliwość.

GŁUPI JAKUB

komedia w trzech aktach

Obsada: 7 ról i epizodów męskich, 4 role kobiece.

Premiera: Wiedeń 1910 (*Der dumme Jacob*).

Premiera wersji polskiej: Kraków 1910 (*Głupi Kuba*).

Zamożny ziemianin, szambelan Karol, jest już stary. Uratował dobrą rodzinę od zagłady, całe życie pomnażał majątek, ale dziś niechętny ludziom hipochondryk czuje się nieszczęśliwy i samotny. Bliscy krewni: pełna pretensji siostra Marta i jej mąż, niegdyś gładki oficer austriacki, obecnie mocno już zramolały rozbitek życiowy, drażnią go niepominięciem, choć ich utrzymuje.

W młodości Karol miał przygodę miłosną z Katarzyną, właścicielką pobliskiej gospody. Jej syn Jakub jest rządcą – świetnym zresztą – w majątku szambelana, któryłożył na jego wyższe wykształcenie, ponieważ matka i miejscowy Doktor wmawiali mu, że chłopak jest owocem owego romansu sprzed lat. Karol chciałby w to wierzyć, wątpliwościami napawa go jednak wyczuwalna chłopskość w charakterze i sposobie bycia Jakuba, jego hałaśliwość, bezpośredniość i pogoda ducha.

Jest wczesna wiosna. Sztuka rozpoczyna się od partii domina, w której dziedzic zwyczajowo i bez przyjemności grywa z wiecznie nadąsaną Martą. Prawdziwym promykiem radości stała się od niedawna w tym ponurym domu panna Hania, córka furmana, sierota, wychowana i wyedukowana w jednym z sąsiednich dworów. Młodość i urok dziewczyny wywierają elektryzujące wrażenie na starym szambelanie. Wydaje mu się, że całe jego dotychczasowe życie, pozbawione uśmiechu i ciepła, było jakąś niewolą; ostatnią szansę upatruje w zdobyciu uczucia Hani. Ambitna i pełna ciekawości życia dziewczyna postanowiła, że nie da się zepchnąć z uprzywilejowanej pozycji społecznej. Łączy ją uczucie z Jakubem, ale zdecyduje się na niego tylko wtedy, jeśli młody człowiek zostanie oficjalnie uznany za syna i dziedzica szambelana.

Karol nic o tym nie wie. Rozgorączkowany jak sztubak proponuje Hani, aby została jego kochanką. Gotów jest dać jej w zamian wszystko, czegokolwiek zapragnie. Dziewczyna udaje, że nie rozumie tej oferty, i traktuje ją jako formalne oświadczenie, co natychmiast ostudza starszego pana, który boi się śmieszności.

Tymczasem Jakub miał pojedynek! Bił się z jakimś młodym głuptasem ziemiańskim z sąsiedztwa, został nawet draśnięty w rękę. Wiadomość o tym przynosi

Doktor; twierdzi, że teraz szambelan ma już upragniony dowód ojcostwa i szlacheckiej krwi w żyłach Jakuba – wszak synowie chłopscy nie zwykli się pojedyńkować! Hania też przejmując się nowiną, jej ukochany będzie panem, spadkobiercą nazwiska i włości. Ale Jakubowi, który naprawdę cieszy się pracą i życiem, jest to niepotrzebne. Przede wszystkim ceni prawdę – i właśnie prawdę wyznała mu wreszcie matka. Jest synem Doktora, ale że ten był zawsze szafawitą „gołym jak święty turecki”, uznali wspólnie, iż szambelan będzie najstosowniejszym ojcem, i wmawiali mu to przez lata. Teraz Jakub bez wahania rąbie starcowi prawdę w oczy. „Ty nie masz serca, nigdy mnie nie kochałeś” – schrypniętym głosem krzyczy Karol. „Ale to prawda” – odpowiada zdumiony Jakub, nie rozumiejąc mimowolnego okrucieństwa swojego szczerego wyznania.

Karolowi pozostała już tylko Hania. Prosi, aby została jego żoną. „Za panią nie można za drogo zapłacić. Bo pani jest cudem najpiękniejszym, jaki może mi darować życie”. Jakub musi odejść z majątku. Jest to ostateczny cios dla zakochanej dziewczyny. Pociąga ją uprzywilejowana rola pani domu, zaczęła już pokazywać pazurki i okazywać wyższość Marcie, mszcząc się za dotychczasowe lekceważenie. Stara dama postanawia się bronić. Demaskuje nocną schadzkę Jakuba z Hanią, która gorączkowo usiłowała skłonić młodego człowieka do pozostania w majątku. Szambelan dowiaduje się o romansie narzeczonej, ale nie potrafi dłużej żyć samotnie i bez celu, przeprowadza więc swoją wolę do końca. Wymawia dom świadkom kompromitacji: siostrze i szwagrowi, zwalnia Jakuba i próbuje ratować pozory wymuszonego szczęścia: „Ludzie są straszni, wszyscy niesympatyczni, wszyscy, tylko ty jedna”.

Zdruzgotana Hania szepce za odchodzącym: „Głupi Jakubie!”. Wie, że bez niego „zginie w tym zimnie, będzie żywcem pogrzebana”.

Sztukę kończy tradycyjna partia domina. Szambelan zdaje sobie sprawę, że jego ostatnia szansa okazała się złudzeniem. Hania jak automat posuwa kostki: „pięć... trzy... pięć... trzy...” – toczy się monotonna rozgrywka.

LATO

komedial w trzech aktach

Obsada: 6 ról i epizodów męskich, 8 ról kobiecych oraz 2 dzieci.

Premiera: w wersji niemieckiej, Wiedeń 1912 (*Sommer*).

Premiera wersji polskiej: Lwów 1913.

Upalne lato na pięknym wybrzeżu gdzieś na południu Europy. Atmosfera sje-
sty, obozowatostającego lenistwa, a zarazem sublimowanego erotyzmu. Takie
klimaty panują też w eleganckim sanatorium prowadzonym przez znakomitego

Doktora. Panie są tu w przewadze, mężczyzn jak na lekarstwo. Nic więc dziwnego, że pan Golders, as Towarzystwa Wioślarskiego „Albatros”, mimo swoich manier (jest agentem handlowym firmy „Chic parisien”), urasta do pozycji zdobywcy serc. Podbił Włoszkę w średnim wieku – panią Gianetti, nie zaniehbując przy tym flirtu z młodziutką Ernestynką, córką niepokieszonej, ale majątnej wdowy pani Pouchard. Nic dziwnego, że Panna Lili, gwiazdka operowa (specjalność: role subretek), pilnie rozgląda się za przyjacielem, który nie skąpiłby na toalety tak niezbędne w jej zawodzie. W grę nie wchodzi dwudziestoparoletni Torup, zagubiony neurastenik lękający się kobiet, istot, „którym człowiek kłania się nisko, którym całuje ręce”, a wszystkie są „jakby starsze od niego”. Ale to on właśnie stanie się przyczyną dramatu, komedii i farsy zarazem, stanie się udręką dla silnego mężczyzny, słynnego Doktora, który jak demiurg trzyma w swoim ręku zdrowie i los pacjentów. Lekarz jest nieszczęśliwie zakochany... we własnej żonie, pani Mai, nadwrażliwej, z wiecznie „jakby zdumionymi oczami”, ale obojętnej wobec męża. Maja jest głęboko przekonana, że wszyscy mężczyźni są w niej zakochani. Nie wierzy tylko w miłość Torupa. A właśnie o niego dziko zazdrosny jest mądry Doktor, gdyż widzi, że młody człowiek patrzy w jego żonę jak w tęczę, choć zdobyć się umie najwyżej na kradzież jej rękawiczki. Tymczasem Maję coraz bardziej fascynuje Torup, tak bezradny, tak przerażony perspektywą końca lata, wtedy bowiem wyczerpią się jego ostatnie zasoby, będzie musiał podjąć trudną walkę o byt i po raz pierwszy stawić czoło życiu. Doktor, by wywołać reakcję żony, nawiązuje romans z piękną Lili, stroi ją i adoruje. Ale to nie robi na Mai wrażenia. Doprowadzony do ostateczności mąż, pewien swojej władzy nad duszami pensjonariuszy, aranżuje podstępnie rozmowę o zdrowiu Torupa. Chce przekonać chłopaka, że ma przed sobą kilka tygodni życia i w ten sposób sprawić, by załamał się psychicznie. Odnosi jednak skutek przeciwny. Skazany nabiera wiary w niepowtarzalne, ulotne piękno każdej chwili i każdego przeżycia. Wyzbyty lęku przed trudną przyszłością, staje się pewny siebie, uwodzicielski, czarujący. Teraz wszystkie panie interesują się tylko nim, Maja też nie potrafi mu się oprzeć. Nie widzi tego jedynie Doktor, przerażony swoim okrutnym czynem, nękany wyrzutami sumienia. Lęka się, że żona przejrzała intrygę, i nie ma odwagi odezwać się do niej.

Wywołuje to paradoksalny skutek. Maja nie podejrzewa niczego, ale niepokoi ją niespodziewane odsunięcie się męża. Postanawia go ukarać, zacząć nowe życie, uciec z Torupem. Już mają załatwioną podróż statkiem, już spakowała kufry. Ale lato zbliża się ku końcowi, nadciąga jesień ze swoimi chłodami, atmosferą pożegnań i smutków. Goście sanatoryjni myślą o wyjeździe. Lili wyjawia Torupowi podstęp Doktora. Prawda o tym, że będzie musiał żyć i walczyć, jest dla młodego człowieka katastrofą. Znowu przestraszem napawa go miłość, kobieta, plan

ucieczki. Dezercja otrzeźwia Maję, a wyznanie Doktora o jego „zbrodni” wzmacnia miłość do męża. Razem wyjadą w swoją drugą podróż poślubną.

Torup rzuca się do morza, z którego bez trudu wyciąga go niezawodny Golders. Na pytanie, dlaczego targnął się na życie, bohater sztuki odpowiada smutno: „Bo przeszło lato!”

WILKI W NOCY

komedia w trzech aktach

Obsada: 5 ról męskich, 4 kobiece, 1 dziecko.

Premiera: Wiedeń 1916 (*Wölfe in der Nacht*).

Premiera polska: Warszawa 1916.

Tadeusz Żeleński-Boy opowiedział akcję sztuki w swoim *Flircie z Melpomeną*:

Prawdziwy czy udany strach przed wilkami zapędził w nocy młodą kobietę do pokoju młodego prawnika; z tego strachu przed wilkami przyszło na świat dziecko, o którym – jak i matce dziecka – nieskazitelny prokurator woli nic nie wiedzieć. Żeni się, awansuje, jest chodzącym mieczem prawa, wyostrzonym przez całą dynastię prawników, z której się wie, wierzy w to nieomyślne prawo, tak jak wierzy w siebie samego. O banalnym epizodzie przeszłości zapomniał doszczętnie. Ale przychodzi moment, gdy ta przeszłość przypomni o sobie; przychodzi noc, gdy tropione wilki zjawiają się pod jego domem i łyskają ślepiami.

To cała zawiła historia. Matka jego dziecka znalazła – wśród wielu innych – „szlachetnego człowieka”, który się zaopiekował nią i dzieckiem; ten szlachetny człowiek – mieszanina liryzmu, kabotyństwa, sutenerstwa i dobroci – wydał ją – dla jej dobra – za bogatego kupca, aby potem, kiedy kupiec był niedobry dla żony, zamordować go – dla jej dobra. Staje przed sądem, prokurator oskarża, sąd wierzy w winę, ale dostatecznych dowodów nie ma. On sam, „szlachetny człowiek”, oskarżony, w nieobliczalnym „afekcie” dostarcza tego dowodu. Teraz, zdawałoby się, jest zgubiony. Prokurator, porządek społeczny triumfują. Ale tu wkracza ona, przeszłość zwaça się Żanetą Dylską, niegdyś Joanną Krupą. I prokurator przekonuje się, że granica między nieskazitelnnością a kompromisem sumienia, między światem sądu a światem występku nie jest tak ostra, jak przypuszczał; on teraz drży przed tą kobietą, która jednym słowem zeznań może złamać jego karierę i życie; on przyjmuje cichy targ, w którym kupi jej milczenie uwolnieniem przestępcy. A w dodatku przy transakcji ten surowy mąż omal drugi raz nie straci w jej ramionach swojej cnoty...

Tym razem on się boi wilków. Ale nie tylko ku prokuratorowi błysnęły ślepie wilków w ciemności. Sensacyjna rozprawa zmąciła spokój duszy młodej pani

prokuratorowej. Ta kurka domowa, wpatrzona dotąd w swego triumfującego Wiktora, żyjąca w ciasnej sferze mieszczańskiego domku, ujrzy nagle, że jest inny świat, niepokojący świat miłości, straszliwych wzruszeń, przygód, niebezpieczeństw, nawet zbrodni, i że ten świat, wyzierający upiornie ze sprawozdań sądowych, może odbijać się tak poetycznie i czysto w pięknych oczach młodego przestępcy! I cały niedosyt serca tej kobiety, która daremnie tęskni za macierzyństwem, przechodzi w ledwie że świadome siebie, pół tkliwe, pół macierzyńskie uczucie dla mordercy; uczucie, które on wyczuwa i które popycha go do romantycznego szaleństwa, gdy do tej kobiety, pokochanej na dystans – z ławy oskarżonych do galerii dla publiczności – śle to wyznanie: „To ja zabiłem kupca Dylskiego – Jan Morwicz”.

Wszystko to mija jak dławiący sen; Morwicz i Żaneta znikają z życia prokuratora i jego żony, zostawiwszy jedynie dziecko, dziecko nieskazitelnego Wiktora, na które żona jego, nie wiedząca nic o ojcostwie męża, przeleje wszystkie swoje uczucia. I znajdzie nowe powody do uwielbiania męża, raz, że z miłości dla niej (jak ona sądzi) zgodził się nie zrobić użytku z listu zabójcy, a drugi raz, że przez dobroć zgodził się – znów dla niej – przyjąć w dom dziecko (jak ona mniema) obcych ludzi, dziecko Morwicza, które ten, przez subtelność serca, zostawił jej, aby jej dać coś z siebie, aby zapełnić jej pustkę.

Z tych urojeń dobra Julia stworzy sobie nowe życie.

TADEUSZ MICIŃSKI

1873–1918

Młodopolski poeta, prozaik, dramatopisarz i publicysta. Jeden z czołowych polskich ekspresjonistów, symbolista, prekursor surrealizmu.

Urodził się w Łodzi, do gimnazjum chodził w Warszawie, maturę zdawał w Rosji. Studiował historię na Uniwersytecie Jagiellońskim (1893–1895) oraz filozofię w Lipsku i Berlinie (1895–1896).

Właśnie w Berlinie, gdzie razem ze Stanisławem Przybyszewskim czytali te same lektury na temat demonologii i satanizmu, poznał Wincentego Lutosławskiego, filozofa i mesjanistę, który ułatwił mu podróż do Hiszpanii (1897–1898), gdzie Miciński zainteresował się mistyką hiszpańską, Towiańskim, filozofią Nietzschego i twórczością Francisca Goi.

Po powrocie do Polski zamieszkał w Warszawie, często jednak podróżował – do Krakowa, Petersburga, Moskwy. Wielokrotnie odwiedzał Zakopane, gdzie

zaprzyjaźnił się ze Stanisławem Witkiewiczem, a potem jego synem – Witkacym. Publikował w „Chimerze” oraz „Krytyce”.

W latach 1912–1913 pracował jako korespondent wojenny na Bałkanach, a po wybuchu pierwszej wojny światowej przebywał w Moskwie i Petersburgu oraz na Białorusi (gdzie miała posiadłość jego żona). W Rosji spotkał się między innymi z Witkacym. Współpracował z wychodzącą tam „Gazetą Polską”, pełnił obowiązki oficera oświatowego w korpusie polskim generała Józefa Dowbora-Muśnickiego. Zginął na Białorusi w niewyjaśnionych okolicznościach (prawdopodobnie w wyniku napadu rabunkowego), gdy wracał do kraju w 1918, tuż przed ogłoszeniem niepodległości Polski.

Miciński debiutował w roku 1896 trzema utworami: poematem *Łazarze* o losach biedującego artysty, naturalistycznym dramatem *Marcin Łuba* napisanym z Ignacym Maciejowskim (Sewerem) oraz nagrodzoną w konkursie „Czasu” nowelą *Nauczycielka*. Samodzielnym debiutem dramatycznym była *Noc rabinowa* (1902–1903), utrzymana w konwencji sennej wizji. Jest także autorem zbiorów wierszy (*W mroku gwiazd*, 1902) i powieści (*Nietota*, 1910, *Xsiądz Faust*, 1913).

„Miciński może być albo pisarzem genialnym, albo żadnym. Albo prorok, albo szarlatan; albo mag, albo mistyfikator; albo «bard duszy polskiej», albo «śmieszny pierrot»; albo wybitny erudyta, albo intelektualny szalbierz; albo epigon, albo prekursor; albo skrajny nonkonformista, albo ugodowy endek; albo poeta opętany panslawizmem, albo «poeta opętany Polską»” – pisała Teresa Wróblewska. Takie skrajne opinie budził od początku. Jedni uważali go za maga, który posiadał wiedzę tajemną, inni – że pisze nic nieznaczące brednie. Do pierwszej grupy należał Witkacy, do drugiej między innymi Stanisław Wyspiański. *Bazyliśsa Teofanu* z pewnością wywarła wpływ na koncepcję „czystej formy” Witkacego, na sposób kreowania postaci kobiecych w jego sztukach, na konfigurowanie motywów tragicznych i groteskowych. Miciński występuje też jako Mag Childeryk w powieści *622 upadki Bunga*.

Jest autorem ekspresjonistycznych dramatów, z których najważniejsze to: *Książę Patiomkin* (1906), *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazyliśsa Teofanu* i niedokończone *Termopile polskie* (1914). W sumie pozostawił kilkanaście sztuk, z których część zachowała się jedynie we fragmentach lub w rękopisach (*Królowna Orlica*, *Król Helu*, *U wrót Hadesu*). Nie dbał w nich o fabułę, uważając, że najistotniejsza jest walka o odnalezienie „głębiny ducha ludzkiego” i „tajemnicy jaźni”. W swoich sztukach zmieniał fakty historyczne i mieszał ich chronologię. Świat postrzegał i opisywał zgodnie z koncepcją manicheistów – jego doskonalenie się miało następować poprzez wewnętrzne doskonalenie się człowieka w nieustającej walce sił – dobra i zła. Swoją nieokiełznaną wyobraźnią próbował ogarnąć wszystkie religie, filozofie i kultury. Obok mistycyzmu, dzięki któremu

miała się odrodzić ludzkość, znajdziemy w jego sztukach religie Wschodu, panslawizm, Nietzschego i genezyjską filozofię Słowackiego, odwołania do Gorkiego i Dostojewskiego, ale także mordy, tortury, wampiry i rozkładające się trupy.

Posługiwał się nie tylko ekspresjonizmem, ale także symbolem i alegorią, mieszał realizm z fantastyką, tragizm i groteskę, katastrofizm i surrealizm.

Bazyliisę Teofanu można na przykład potraktować jako misterium filozoficzno-społeczne, jako dramat walki o władzę w stylu szekspirowskim albo wielki fresk historyczny, jako poetycką tragedię egzystencjalną, dyskurs o filozofii i wierzeniach, a nawet jako kameralny dramat postaw.

Miciński bardzo zabiegał o wystawianie swoich sztuk, ale trafiły one do teatrów dopiero po latach. Wydarzeniem stała się prapremiera *Kniazia Patiomkina* w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie (1925) w inscenizacji Leona Schillera – z ruchomą trójwymiarową scenografią Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków oraz muzyką Karola Szymanowskiego – rzecz o rewolucji widzianej w kategoriach mistycznych. Jerzy Zawieyski pisał, iż to teatr „nieziemski, rodem z zaświatów, z mistyki Chrystusa i Antychrysta”.

Po drugiej wojnie światowej odbyła się prapremiera *Bazyliissy Teofanu* (reżyseria Marek Okopiński, Poznań 1967). Niedokończony dramat *Termopile polskie* – na podstawie rękopisu oraz rozproszonych fragmentów – opracował Stanisław Hebanowski, a wyreżyserował w Teatrze Wybrzeże Marek Okopiński (Gdańsk 1970). W roku 2003 prapremierę *Królewny Orlicy* – ostatniego ocalałego tekstu Micińskiego (1915–1917) – wyreżyserowała Krystyna Meissner we wrocławskim Teatrze Współczesnym. Dramat składa się z dwóch części: groteskowej szopki i tragicznego misterium o Polsce i Polakach.

Sztuki Micińskiego nie oparły się czasowi. Mętna filozofia, chaos treści i formy, młodopolska maniera stylistyczna, a także objętość (*Termopile polskie* bez zaginionego III aktu miały ponad trzysta stron) sprawiają, że rzadko są dziś grane w teatrze. Witkacy, który przecież go cenił, powiedział, że „dawniej polski artysta mógł liczyć przynajmniej na swoją śmierć, ale od czasu śmierci Tadeusza Micińskiego, którego zapomniano mimo śmierci, wiadomo, że i ten dosyć ryzykowny eksperyment nie daje pozytywnych wyników”.

Wybrana bibliografia:

Tadeusz Miciński *Marcin Łuba*, Wydawnictwo Michał Arct, Warszawa 1905. *Utwory dramatyczne*, t. I-IV; Kraków 1978–1996. *Termopile polskie: misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980. *Noc, Noc rabinowa, Kijomori, Książę Patiomkin, Wrogowie duchów, Romans siedmiu braci śpiących w Chinach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996. *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Universitas, Kraków 2002. *Xiądz Faust*, Universitas, Kraków 2008.

Elżbieta Rzewuska *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Ossolineum, Wrocław 1977. *Studia o Tadeuszu Micińskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979. Edward Boniecki „*Duch się we mnie wicherzy*”. *Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka*, Sic!, Warszawa 2000. Wojciech Gutowski *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Akademia Bydgoska, Bydgoszcz 2002. Tadeusz Linkner *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2003. Paweł Próchniak *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2006. Elżbieta Flis-Czerniak *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.

W MROKACH ŻŁOTEGO PAŁACU, CZYLI BAZYLISZA TEOFANU

tragedia z dziejów Bizancjum X wieku

(akt I, II, Misterium, akt IV, V)

Obsada: 36 ról i epizodów męskich, 9 ról kobiecych oraz mnisi, strażę, ambasadorowie, tłum, żołnierze, heroldzi, senatorowie, rycerze arabscy, patrycjusze, wtajemniczeni, woje słowiańscy, 12 książąt oślepionych, harfiarki, niewolnicy, rycerze, wróże, aksjomaci, dworzanie, spiskowi i 12 morderców, widma Aniołów, widmo Dionizosa, Umarły Rycerz, Dżuma, Nieznany Rycerz i widmo Lucyfera oraz inni.

Premiera: Poznań 1967.

Dramat rozgrywa się od listopada 959 roku do grudnia 969 roku w Bizancjum – „olbrzymim grzechu ziemi, potwora o siedmiu głowach, który rozsiadł się na dzieściciu narodach. Tu jest mrowisko eunuchów, mnichów, są lustra, które oślepiają, kruźganki, które się zapadają, wina, które trują (bez śladu lub w męczarniach), kielichy, które na wieki czynią obłąkanymi, piece, w których dzień i noc żarzą się cęgi na wrywanie języka i sztangi na oślepianie, w piwnicach klasztorów żeńskich znajdują się całe cmentarze niemowląt”. A jednak jest potęgą, przed którą każdy się ugnie. Kosmokratorowi chrześcijaństwa w Konstantynopolu składają hołdy wysłannicy od landsgrafów lesistej Saksonii, minstrele od króla Francji, druidowie od hrabiów celtyckiej Bretanii, czciciele ognia z cieśnin Kaukazu, konni wojownicy z gór Kapadocji, pustelnicy Syrii, książę Wenecji, archont Sardynii, książęta longobardzcy z Salerno, Kapui i Neapolu. Słowianie z wysp Tulmacji. Car Bułgarów śle córeczki na święty dwór, wódz Arabii rasowe klacze i kadzidła, władca Indii bajadery na białych słońcach i fakirów na garbatych bykach. Tu spotykają się wszystkie wyznania świata, nawet najdziwniejsze i najodleglejsze: paulinianie i manicheje, bogomiły i judeje, islam i Słowianie z Macedonii i Peloponezu, dawna helleńska religia, sabeizm Persów, nestorianie ormiańscy i szamani mongolscy, ludojady

Etjopy, Pieczyńhy i Węgry, wyznawcy Ondyna z Walhalli, Omfalopsychici, którzy oglądają światło na Taborze, patrząc w pępek.

Bazyliśsa Teofanu, córka greckiego karczmarza i czarownicy, żona dwóch kolejnych kosmokratów, nie wyznaje żadnej z wiar. Zna „zakazane mądrości Plotyna, Trismegisty, Heraklita, Homera, indyjskie Wedy, Sisupala-Bada, Bhagawat-Purana”. Myśli o sobie, iż jest „trochę wyżej nad inne istnienia – i tak nisko wobec tajemnicy”. Ale z pogardą odwraca się od zdania Patrycjuszów: „Bóg jest lub go nie ma – nie nam tego zbadać”. I mówi: „kiedy bóstwo wstępuje w człowieka, to tylko miraż; większa jest rzecz, kiedy człowiek staje się bogiem! największa, kiedy jest aż do głębin sobą”. Ale wie też, że nie ma „żadnej wiedzy i pewności ostatecznej”. Gwiazdy nie mogą interesować się „drobnymi pełznącymi istotami”, lecz właśnie to ją zachwyca: „wiązać los antropoidów z biegiem najdalszych gwiazd”. Późno dochodzi do wiedzy, że „z podłymi i szalbierzami nie należy zrywać – są oni oknami na istotne ludzkie instynkty. Człowiek jest sam w otchłani strachu i męczarni”. Teofanu nie chce słyszeć o tajnej polityce Złotego Pałacu, gdyż to są „igraszki w wielkiej Historii Kosmosu”. Nienawidzi skostniałej hierarchii Kościoła. To w świetle ortodoksów „Nazarejski Chrystus stał się urzędnikiem państwowym i oprawcą, co jak wzbogacony plebejusz lśni złotem, które wydarł nędzy”.

Bazyliśsa nie ma wyrzutów sumienia z powodu swoich zbrodni, gdyż „wierzy w odrodzenie ludzkości przez coraz głębszą tragedię i jest w zмовie przeciwko światu całemu”. Zapatrzona w gwiazdy, czyta z nich, że jest żywym Słońcem i Madonną Piekieł zarazem, po śmierci bogów jest znowu na tej ziemi Dionizosem kobiecym. Przenikliwy Choerina powie o niej: „Kiedy ją przywali góra, Ona uniesie się, aby górę podnieść aż do gwiazd. Znajdzie jednak małą garść prawdy, która jej złamie krzyże”.

Ubrana w szatę ze szmaragdów na ciemnym tle w kwadraty i koła czarne i ze złota, jak skóra żmii, w koronie ma mistyczne słowa Zbawiciela. Twarz Teofanu przypomina Madonny indyjskie. Wrogowie nazywają ją wilkołakiem, bazyliśskim, trucieliwą i gamratką w purpurze. Ale otacza ją krąg niezwykłych mężczyzn, zaszczarowanych jej urodą i siłą ducha. Bazyleus Roman, chociaż mu tego nie kazała, otrął dla niej swojego ojca i wstąpił na tron, skąd śmierć także zmiotła go prawie natychmiast.

Brat Teofanu, Choerina, mnich karany za sodomie i naczelnik zabaw prywatnych Bazyleusa, nie cierpi literatów, gdyż „oni fałszują nam życie”. Sami są ślepi, a wmawiają innym „swe majaczenia”. Wyznaje pogląd, że „świat zagaśnie – nie będzie go wtedy – kiedy Choeriny nie będzie”. Jest przeciwieństwem swojej siostry; „ona wznosi się do księżyca, on pełza wśród zadżumionej przemierzłej realnej ojczyzny”. Nikt tak jak on nie zna tych realiów: tajemnic uczt i łoża, tajemnic mszy, spowiedzi i milczeń klasztornych.

Poeta i mistyk Roman Melodos ma w swoim śpiewie Chrystusa-Orfeusza „moc odpędzania szatanów, smutków nienawidzi i tchórzostwa śmierci”.

Król Arabów Seif Eddewlet, groźny wróg Bizancjum, staje się miłością Bazylyssy, to z nim, zakochanym w gwiazdach, chce ona „pójść w pustynię”. Lecz Seif gniew, pokonany przez Jana Cymischesa, kapitana wojsk.

Cymisches, przeor w klasztorze miłości, ma w sobie „piękność upadłego Anioła” i posiadał tysiące kobiet. Nie dba o Duchy, „obywa się bez prawdy, nie znosi zbyt szczególnej piękności”. Czarnoksiężskimi sposobami opętał Teofanu „brudem złośliwej miłości”. Co z tego, że na koniec Bazylyssa się przekona, iż „nad lues i nad trąd gorsza jest miłość do marnego człowieka”. Dla Cymischesa będzie ona tylko „wieżę, z której skoczy w górę”, ma on bowiem ambicje najwyższe: „jam piorun, który światem wnet będzie sterował”.

Światosława, księcia ruskiego, Teofanu przyzywa, aby ją poślubił i zniszczył miasto otchłani, grzechów i ciemności. Wódz z północy mówi o sobie: „Ja – niewolnik! ale rozbudzony, idę na szturm, gdzie za cmentarzem waszego Bizancjum kryją się zorze nowej Słowiańszczyzny”. Bazylyssie nie przyniesie jednak wyzwolenia, ponieważ wyznaje zasadę, że „wiarołomstwo popełnione w imieniu najwyższego życia jest tylko odparowanym ciosem włóczni”.

Witeź Żorawion przybywa z chaty bożych Piastów. Poetyczny i upozowany wyznaje, że kocha „nad księżyc tę uroczą Panią” i wyznaje swoją miłość: „Dla Ciebie moja Włado, / Władczyni, Władzico, Władzuchno – / cierpiałem tak, że aż puchną / me włosy, różową zwilżone pomadą!”.

Jednak najważniejszy dla Teofanu jest zawsze Nikefor, niezwykły strateg-mistyk, „lew chrześcijaństwa”, obrońca nieszczęsnej ojczyzny, następca Bazyleusa Romana na tronie Kosmokratorów. Do swojego majordomusa powiada: „Masz dozór nad Zamkiem. Otóż nie dozoruj zbyt, ktoś odpowiada inny za wszystkie wydarzenia na świecie”. Dzieli tron z bazylyssą Teofanu, choć nie będzie ona nigdy „jego żoną z ciała”. W ich zawiłym i nieustannie zmieniającym się związku wyrażają się wzajemne uczucie i podziw, nienawiść, pogarda i zwątpienia. „Ty nie masz żywego słońca w piersi – rzuciłeś na mnie wieczny, zimny cień od swego krzyża!” – woła Teofanu. Ale wreszcie odnajduje w nim Nieznajomego Rycerza, którego łódź „pod miłości głazem płynie wciąż w ostatnią straszną Tiule”, Rycerza, który ukazał się jej na zakończenie Misterium i do którego tęskniła zawsze. W Nikeforze zobaczy teraz „człowieka, który ma w sobie niebo i morze”. A jednak pozostaje „nieruchoma i niema” w chwili podstępnie zadawanej mu przez spiskowców śmierci.

Akcja tragedii toczy się najpierw w trakcie pogrzebu Bazyleusa Konstantyna, wśród „śpiewu chłopięt i psalmów męskich, spżowego Requiem organów i dźwięków syring, tympanonów, aulów, kitar, lir i cymbałów”. Dalej rozgrywa się w Syrii,

gdzie Nikefor i Cymisches odpierają groźbę ofensywy islamu. Dionizyjsko-orfickie misterium odbywa się w czasie letargicznego snu bazyliissy w górach Małej Azji. Pośród komnat pałacowych w Konstantynopolu wykluwa się podstępny spisek ortodoksa Patriarchy, którego władze ograniczył Nikifor, i żadnego panowania Cymischesa. W ostatnim akcie w Złotym Pałacu odbywa się monstrualna uczta dla setek gości z całego świata. Na stołach piętrzą się „amfory z winem, kratery z palącym się ponczem i mrożonymi sorbetami, zamki z cukru, jaskinie z bakalii, lwy faszerowane, tłuste koźlęta nadziewane pistacjami w sosie z kawioru”. Ale temu przepychowi i potędze zagrażają już straszliwe niebezpieczeństwa. Idą „Rosy w żelazie z mieczami, Krywicze ze strzałami zatrutemi, Finny z morza mrocznego na północy, Czudy na prześcigłych koniach, Polacy straszliwsi od dzikich zwierząt, olbrzymy Gweny z jeziora Wleo, wichrowa jazda Pieczyńców, armie Węgrów koczowniczych, zastępy Bułgarów”. Wojska Światosława odpiera Cymisches i kreuje się na nowego Bazyleusa, naślani przez niego mordercy przynoszą ściętą głowę Nikefora. Zwycięski antagonista Teofanu – Patriarcha, wtrąca ją do klasztoru, gdzie „ciało odda pod plagi dyscyplin z żelaznymi końcami, zajmując habit zarażony trędem, w którym umarł już czwarty pokutnik”. Jej synkowie mają być wychowani na cichych, dobrych pasterzy Chrystusa, na najwierniejsze sługi Soboru – pod pieczę przewrotnego Choeriny i zdradzieckiego Greka Kalocyra.

Zjawia się widmo Lucyfera, który „jest gwiazdą niewiadomego”. Osacza Teofanu „wśród rozjęczonych dzwonów i chóru żałobnego. Wszystko staje się podobne do żałobnego płynącego okrętu, gdzie gwiazdy są zagaszane mrokiem olbrzymich skrzydeł”.

ADOLF NOWACZYŃSKI

1876–1944

Dramatopisarz, publicysta, satyryk, pamflecista. Odznaczał się niepospolitym temperamentem i zajadłością. Jego działalność literacka i publicystyczna prawie zawsze wywoływała skandale. W 1917 roku groziło mu powołanie do armii austro-węgierskiej. By tego uniknąć, wstąpił do I Brygady Legionów Piłsudskiego, ale spędził w niej tylko kilka tygodni, i to w kancelarii. Za uchylenie się od służby wojskowej skazano go na osiem miesięcy więzienia; wyrok nie został wykonany, ponieważ skończyła się wojna.

W dwudziestoleciu międzywojennym był publicystą Narodowej Demokracji. Występował przeciwko obozowi Piłsudskiego, liberalizmowi i wpływom

mniejszości narodowych, a równocześnie zaliczał się do stałych współpracowników liberalnych „Wiadomości Literackich” i przyjaźnił się z ich redaktorem Mieczysławem Grydzewskim. Kiedy na jednej z premier teatralnych – z powodu swoich endeckich poglądów – został ciężko pobity, z pomocą jako pierwsi pośpieszyli mu Julian Tuwim i Bolesław Wieniawa-Długoszowski, adiutant Piłsudskiego.

W czasie drugiej wojny światowej brał udział w pracach Rady Głównej Opiekuńczej (w Komitecie pomocy dla pisarzy). Publikował teksty w prasie podziemnej. Był dwukrotnie aresztowany przez gestapo i więziony na Pawiaku.

W bogatym dorobku Nowaczyńskiego na pierwszy plan wsuwa się twórczość sceniczna, a przede wszystkim dramat historyczny. Traktował go – pisał Tomasz Weiss – jak trybunę, miał korygować fałszywe według Nowaczyńskiego myślenie o wydarzeniach i postaciach ważnych dla historii Polski. Sztuki z tego cyklu to między innymi: *Wielki Fryderyk* (o królu pruskim Fryderyku II), *Starościc ukarany* (o Kajetanie Węgierskim), *Car Samozwaniec*, *Bóg wojny* (o Napoleonie), *Cyganeria warszawska*, *Komendant Paryża* (o Jarosławie Dąbrowskim), *Wiosna narodów* (o 1848 roku w Krakowie), *Cezar i człowiek* (o Koperniku i Borgiach), *Putaski w Ameryce*.

Pisarz lubił wprowadzać do swoich utworów neologizmy, stylizację, kalambury językowe. Wiele z jego dramatów miało powodzenie, zwłaszcza w latach międzywojennych, choć grano je z ogromnymi skrótami, jako że objętością przekraczały „pojemność” spektaklu teatralnego. Napisany w 1909 *Wielki Fryderyk* odniósł sukces także dzięki temu, iż tytułowego pruskiego władcę zagrał Ludwik Solski; podobnym popisem – w spektaklu warszawskiego Teatru Ateneum (1977) – stała się główna rola Jana Świderskiego.

Nowaczyński napisał ponadto kilka jednoaktówek i komedii obyczajowych (*Nowe Ateny*, *O żonach złych i o dobrych*) oraz satyryczną farsę *Wojna – wojnie* na motywach *Lizystraty* Arystofanesa.

Wybrana bibliografia:

Adolf Nowaczyński *Wiosna narodów (W cichym zakątku)*, Ferdynand Hoesick, Warszawa 1929. *Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, t. I/II, przedm. Tomasz Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974. *Wielki Fryderyk, powieść dramatyczna*, oprac. Artur Hutnikiewicz, Ossolineum, Wrocław 1982. *Plewy i perły (eseje)*, Presspol, Warszawa 1991. *Porachunki i projekty. Teksty o teatrze z lat 1900–1938*, oprac. Henryk Izidor Rogacki, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.

Julian Krzyżanowski *O Adolfie Nowaczyńskim*, „Pamiętnik Literacki” nr 3-4/1946. Tadeusz Żeleński-Boy *Znasz-li ten kraj... i inne wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962. Marek Tobera *Z balkonu na bruk (Adolf Nowaczyński)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” nr 3-4/1992. Anna Kiezuń *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*, Filia Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok

1993. Jerzy Waligóra *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Universitas, Kraków
1993. *Nie szablą, lecz piórem. Batalie publicystyczne II Rzeczypospolitej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993. Anna Kieźuń *Rewizje legend historycznych w piśmiectwie Adolfa Nowaczyńskiego*, [w:] *Kłamstwo w literaturze*, Szumacher, Kielce 1996.
Jakub A. Malik *Adolf Nowaczyński. Między modernizmem a pozytywizmem*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002. Małgorzata Domagalska *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” i „Prosto z Mostu”*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2004.

WIELKI FRYDERYK

powieść dramatyczna (sześć obrazów)

Obsada: 15 ról męskich, 3 kobiece oraz liczne epizody.

Premiera: Kraków 1909.

Rzecz dzieje się w roku 1781, a więc po pierwszym rozbiórze Polski. Jest ostatni dzień maja, czterdziesta pierwsza rocznica panowania króla Prus Fryderyka II, którego już za życia nazywają Wielkim, jako że swoje państwo „do nieoczekiwanej podniósł potęgę”. Połączył w sobie harmonijnie cechy i „Mizantropa, i Tytusa, Harpagona, Jaga, Tartuffa, Geldhaba nawet, Fra Diabola co nieco, będąc przy tem jednym z największych strategów świata, pruskiego kunsztu dyplomatycznego Mojżeszem i najgenialniejszym typem oświeconego i konsekwentnego absolutyzmu”. Ta iście diabelska mieszanka „barw dusznych” przysparza mu pochlebców i utalentowanych współpracowników, ale wyklucza z otoczenia osoby kochające i bezinteresowne. Siedemdziesięcioletni czerstwy staruch jest złośliwcem, sknerą, intrygantem, toteż przy jego jubileuszowym stole zasiadają nieliczni goście. Wśród nich są: następca tronu Fryderyk Wilhelm ze swoim adiutantem Bischofswerderem, sędziwy generał von Zieten, kochany przez naród za bohaterские czyny, dwaj najbliżsi ministrowie króla i jego adiutant, młody Włoch Lucchesini rwący się do kariery dworskiej oraz przybyły z Warmii poeta-biskup książę Krasicki, od niedawna poddany pruskiej Korony. Tego ostatniego władca obdarza największymi łaskami, nie szczędzi podarków, ale też niemile mu dokucza. Za plecami nazywa go „frizowanym szympansem, fioletowym sibiritą, umizgalskim labusiem”, co na innych satyry pisze, a sam jest „huncwotem”. Biskup unika dyskusji politycznych, tylko bawi króla niezliczonymi anegdotami. Nie domyśla się, że jest wykorzystywany do rozgrywek z polskim klerem i że jego nieostrożne słowa posłużą germanizacji. Podobnie praktycznym celom służy też Fryderykowi zażyłość z generałową Skórzewską, której udało się przyłączyć do państwa pruskiego swoich dwieście pogranicznych wsi pańszczyźnianych, gdyż bardzo mierzi ją galimatias, niestatek i nierząd w ojczyźnie, jako że „z nas Polaków trzy czwarte bez

koszuli chodzi”. Toteż uważa, iż „łaskę król pruski wyświadczył tym, którym ziemie zaanektował”. Przytakuje jej biskup Krasicki, dowodząc, że „Monarcha tylko przed Bogiem odpowiedzialny, a poddani wedle praw Kościoła ślepe posłuszeństwo ino winni i tylko sukces całości kraju ma być prawidłem honoru suwerina”. To ostatnie całkowicie rozgrzesza wszelkie nieprawości Wielkiego Fryderyka, o których jego protegowany niechętnie słucha, choć wiedzieć o nich musi. Za słowa krytyki biskup zwróci nawet ostro uwagę swojemu ulubionemu sekretarzowi i powiernikowi Mrowińskiemu – niezłomnemu polskiemu patriocie.

A stary król ma kłopotów bez liku. Niepewne są stosunki z „najukochańszą Aliantką” carycą Katarzyną, trosk przysparza ukryta nienawiść wzajemna i konkurencja z dworem austriackim. Do tego dochodzą drobne, ale uciążliwe powikłania z rodziną Gockowskich. Stary Johann, sprusaczony Polak, pierwszy berliński bankier i fabrykant, ma ogromne zasługi dla rozwoju stolicy i jej przemysłu. Ale Fryc z ludzi jak z cytryny „wyciska sok wszystkich, a potem skórkę samą wyrzuca za okno”. Właśnie doprowadził Gockowskiego do bankructwa i zagarnął jego cały wielki majątek. Fabrykant ma jednak dwie urodziwe córki, do których gorącymi uczuciami zapalali dwaj obiecujący oficerowie: syn von Zieten i Tadeusz Krasicki, bratanek poety. Król sam nie zaznał „co miłość matki, ni kochanki, ni żony”, odczuwa więc nieodpartą niechęć do wszelkich miłosnych zawirowań. Ze świetnych kawalerzystów polskich chętnie formuje swoje wojsko, ale uważa, iż w korpusie oficerskim najważniejsza jest „czysta szlachta! czysta po mieczu i kądzieli”. A matka panien Gockowskich z domu Blume była jedynie zwyczajną mieszczką. Ani Zieten, ani Krasicki nie mogą więc dostać pozwolenia na małżeństwo. Na próżno z poparciem śpieszy generałowa Skórzewska oraz biskup Krasicki. Nawet usiłowania króla huzarów Zieten, przemawiającego za synem, kończą się jedynie dramatyczną kłótnią. Doprowadzony do ostateczności papa Zieten z determinacją wykrzykuje królowi, że jest on od urodzenia pozbawiony „wewnętrznego prawa moralnego, że Pomorze, Polskie Prusy, Warmia zaakwirowane są bezbożnie szelmostwami” i że uczciwi Niemcy przeklinają dziś reżim Fryderyka. Król wypomina Zietenowi, „że z niego jest dobry Niemiec, ale bardzo lichy Prussak”, lecz gdy stary bohater pod wpływem emocji z „nóg się wali”, Fryderyk przebacza mu jego wybuch.

Z interwencją w sprawie narzeczonej leutemanta Krasickiego występuje nawet następca tronu. Wtedy dochodzi do rozprawy zasadniczej. Książę Pruski zapowiada, że po wstąpieniu na tron będzie wprowadzał swoje „systema będące systemie dotychczasowego króla po prostu antypodami, dniem wolności po nocy wszystkim obmierzłego tyraństwa i presji”. Fryderyk II słucha przerażony. Oto wielkie dzieło jego życia, lata gigantycznej pracy mogą pójść na marne. Odsłania więc bratankowi swoją żelazną i konsekwentną filozofię rządzenia, udowadnia mu,

że „z tej metody jeden paragraf, jedno kółeczko nie da się wysunąć” bez bankructwa całości, bowiem skonstruował swoje państwo jak „zegareczek nienagannie funkcjonujący, ale subtelnie skomplikowany”. Albo też, że Prusy to folwark, „a czy rolnik jest czułym dla swojego inwentarza?... nie!... On stara się, zabiega, troszczy o siano, o zdrowie! A jeno bez szpicrutów nie rusza się nigdy!”. Czułe deklamacje należy zostawić innym. Choć: „Nie mówię, zachowaj Boże, żeby całkiem odrzucił togam tribuni plebs... z tym każdemu suverinowi do twarzy... Naszych piwoszów i kartoflarzy należy zawsze frapować, dawać im wciąż mówić o sobie, tu schodzić niespodzianie do chatki wieśniaka, tam młynarza brać w obronę, ówdzie znowu weterana pocałować w czoło”. Fryderyk z niechęcią i pogardą odnosi się do samego „teutońskiego narodu cywilistów, kameralistów, junkrów z manierami wołów spod jarzma”. Przy stole woli towarzystwo wytwornych i dowcipnych poetów polskich czy francuskich. Ale wie dobrze, iż nade wszystko dbać trzeba o powiększenie państwa, ot na przykład, aż „prastara pruska Wisła znowu cała w nasze ręce wróci i Poznań, Płock, Kalisz i Gdańsk, Gdańsk, Gdańsk!”. Król mówi swojemu następcy, iż podczas czterdziestu lat jego panowania trzymilionowy kraj powiększył się do sześciomilionowego, eksport towarów z siedemnastu milionów talarów doprowadził do czterdziestu pięciu milionów, skarb państwa w dwójnasób wzbogacił, a armię rozbudował do takiej potęgi, że... „Że my się bać możemy już tylko Najwyższego” – woła całkowicie przekonany Fryderyk Wilhelm i ze łzami entuzjazmu pada w objęcia stryja, przysięgając, że w niczym nie naruszy jego zasad.

Scenę tę zakłóca niespodziewana wizyta. Do gabinetu króla wdziera się młody Tadeusz Krasicki, doprowadzony do rozpacz i obrażony w swoich uczuciach. Rzuca królowi pod nogi pałasz oficerski – i ginie od samobójczego strzału. Wielki Fryderyk pochyla się nad chłopcem i mówi schrypniętym głosem: „To na takowy jeno heroizmu zdobyć się umiecie Pollaki?... Szkoda mi go bardzo, messieurs... Atoli w każdym razie jest lepiej, aby jeden takowy gagatek w łeb sobie wystrzelił niż... żeby... cień polskiej anarchii wkraść się nam w królewsko-pruską disciplinę...”. Po tej konkluzji Fryderyk prowadzi następcę tronu na obiad. „Papa Zieten pokornie sunie za Hohenzollernami”.

JAN AUGUST KISIELEWSKI

1876–1918

Dramatopisarz, eseista, krytyk teatralny. Założyciel krakowskiego pisma satyrycznego „Liberum Veto” i współzałożyciel kabaretu „Zielony Balonik” (1905). W roku 1906 przeniósł się do Warszawy. Pracę twórczą wcześniej uniemożliwiła mu choroba psychiczna. Kornel Makuszyński – pisarz i rówieśnik Kisielewskiego – zanotował w swoich *Kartkach z kalendarza*: „Oklaski wyniosły go na szczyt góry, a obłądny wicher strącił go w dół i zmiażdżył. A był to talent świetny”.

Kiedy w 1896 „Kurier Warszawski” ogłosił konkurs na dramat, Kisielewski przysłał dwa utwory: *Parias* i *W sieci*. Pierwszy nie wzbudził zainteresowania (nieopublikowany tekst zaginął), ale drugi dostał jedno z pięciu wyróżnień. Dwa lata później na konkurs imienia Ignacego Paderewskiego napisał *Karykatury* i dostał trzecią nagrodę. Obie sztuki zostały wystawione w 1899 roku.

Premiera *W sieci* trwała pięć i pół godziny, utwór miał w druku sześćset osiem stron. Obszerne didaskalia dokładnie opisywały miejsce i czas akcji, zaznaczały upływ czasu, szczegółowo charakteryzowały bohaterów i obyczaje, by jak najlepiej pokazać miasto z przełomu XIX i XX wieku i podwawelską cyganerię.

W obu sztukach Kisielewski podjął modny w Młodej Polsce temat: konflikt artysty i mieszczańskiego społeczeństwa. Przenikliwość pisarza sprawiła, że nie był to obraz czarno-biały. Owszem, pokazywał kołtuństwo i podwójną moralność filistrów, ale także powierzchowność buntu młodzieży, zwykle kończącego się zaakceptowaniem reguł mieszczańskiego świata.

Kolejne sztuki Kisielewskiego: *Sonata* (1900) i *Ostatnie spotkanie* (1903, kontynuacja *W sieci*) nie spełniły już oczekiwań – zwłaszcza w tej pierwszej raziła stylizacja wzorowana na Przybyszewskim.

W 1902 Kisielewski opublikował głośny artykuł *O teatrze japońskim*; jego eseistyka ukazała się w tomach: *Panmuseion* (1906) i *Życie dramatu* (1907).

W 1978 w Starym Teatrze w Krakowie Andrzej Wajda wyreżyserował siedmiodzinny spektakl-rzekę *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, w którym wykorzystał fragmenty *W sieci* i *Ostatniego spotkania*.

Wybrana bibliografia:

Jan August Kisielewski *Dramaty: W sieci, Ostatnie spotkanie, Karykatury*, oprac. Roman Taborski, Ossolineum, Wrocław, 1969. *W sieci*, Universitas, Kraków 2002. *Karykatury*, Universitas, Kraków 2002.

Wiesław Weiss *Cyganeria Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970. Andrzej Z. Makowiecki *Młodopolski portret artysty*, PIW, Warszawa 1971. *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole

1973. *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. Eugenia Łoch, Towarzystwo Naukowe, Rzeszów 1980. Franciszek Ziejka *Jana Augusta Kisielewskiego nieudana wyprawa po złote runo*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, t. XXVII/1990. Gabriela Matuszek *Naturalistyczne dramaty*, Universitas, Kraków 2008.

Halina Floryńska-Lalewicz:

http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_kisielewski_jan_august

W SIECI

wesoły dramat w dwóch częściach a 5 aktach

Obsada: 4 role męskie, 8 kobiecych, 2 małych chłopców.

Premiera: Kraków 1899.

Rzecz dzieje się w Krakowie w lutym 1898 roku. W salonie radcostwa Chomińskich gromadzi się ośmioro ich dzieci. Czarną owcą w rodzinie jest dwudziestoletnia Julia, studentka Akademii Sztuk Pięknych, zbuntowana przeciw mieszczańskim konwenansom. Rodzeństwo przeszkadza jej właśnie w akcie twórczym – w malowaniu portretu początkującego literata Jerzego Boreńskiego, który wynajmuje pokój u Chomińskich i jest jedyną bratnią duszą „szalonej Julki”. Seans przerywają odwiedziny Bronika, kolegi z Akademii, zwanego Bacą, gdyż stylizuje się z upodobaniem na Huculą, chociaż co dzień zapowiada swój wyjazd do Paryża. Za małą pożyczkę, a nawet za skromny poczęstunek gotów jest on podzielić się nowinkami: otóż słynny profesor z Akademii wyraził się z uznaniem o rysunku węglem *Adam i Ewa*, który Julka prowokacyjnie machnęła na ścianie uczelni. Oczy młodej artystki płoną z dumy i podniecenia, ale jej radość szybko gasi Mama. Przyniosła ona z miasta inną interpretację tego wydarzenia. Postacie Adama i Ewy przedstawiła panna z dobrego domu (dziewica!) w formie realistycznych aktów i to z „erotyczną intuicją”. Ten niebywały skandal może zaszkodzić zamążpójściu stadka jej sióstr. Przed Julką staje ultimatum: albo rezygnuje z Akademii i fanaberii, albo wynosi się z domu.

Podczas rodzinnej awantury pojawia się sędzia Aleksander Rolewski, narzeczonny Julki. Rodzice popierają tak poważnego kandydata na męża, przy tym autentycznie zakochanego. Młoda malarka trochę przez przekorę, trochę ulegając nastrojowi domu, dała mu niegdyś słowo, choć przerażała ją myśl, że „pójdzie na pastwę byle jakiego filistra”. Nie ma jednak odwagi, by się wycofać. Przemiły pan Aleksander czaruje Mamę, zawiera znajomość z Boreńskim, Ojcu służy sporą pożyczką. Nawet Julka jest pod wrażeniem jego dobroci. Do tego Rolewski wcale nie zabrania jej malować, a entuzjazm dla sztuki rozpłomienia szaloną Julkę. Na przykład taki *Szał* Podkowińskiego! Dziewczyna wraca nieprzytomnie

zachwycona z ekspozycji tego obrazu, który przedstawia rozszalałego czarnego rumaka pędzącego z uwieszoną na rozwianej grzywie nagą miłośnicą z rozpuszczonymi włosami i niewypowiedzianą ekstazą w oczach... Julia od dawna nosi się z wizją podobnie wstrząsającego dzieła: obnażona kobieta bezlitośnie przywiązana powrozami do wielkiego, groźnego drzewa wyrwa się daremnie do mającego w oddali krajobrazu radosnej uczty artystowskich dusz... Boreński uważa ten pomysł Białej Męczennicy za genialny, pragnie pomóc Julii wyrwać się z domu, ale też nie kryje wstrętu do wiązania się z jakąkolwiek kobietą na stałe, poza tym granicę jego finansowych możliwości stanowi suma trzydziestu pięciu reńskich od chorego ojca.

Julia daje się porwać entuzjasmowi Jerzego, ale także boi się samodzielnego życia, nie potrafi wyrwać się z sideł tysiąca sprzecznych pragnień i zobowiązań. Zawsze robiła na niej wrażenie przyjaciółka, Stanisława Podlipska, która właśnie rezygnuje z młodego, lecz niezamożnego kochanka na rzecz małżeństwa z ustabilizowanym starym kawalerem. Boreński jest oburzony takim pragmatyzmem życiowym, a Julia, zmuszona do wyboru między dwojgiem przyjaciół – Stanisławą i Jerzym – traci ich oboje. Przy samotnej i nieszczęśliwej zjawia się cicho niezawodny Rolewski.

W *Ostatnim spotkaniu*, drugiej części *W sieci*, Julka jest już żoną Rolewskiego. Swoją dom zamieniła w piekło. Urządza awantury, oskarża bliskich o zniszczenie jej życia i uniemożliwienie kariery. Wreszcie – po latach – spotyka się z Boreńskim, który odniósł sukces jako pisarz. Wskrzeszenie dawnej miłości okazuje się jednak niemożliwe.

KARYKATURY

komedia

Obsada: 12 ról i epizodów męskich, 7 kobiecych.

Premiera: Warszawa 1899.

W pokoiku na piętérku mieszka samotnie Antoś Relski, modernistyczny poeta, student uniwersytetu. Młody człowiek jest w znakomitym nastroju. Dostał nowe, nieźle płatne korepetycje, zadurzył się po uszy w swojej blondwłosej uczennicy, napisał już na ten temat „kufer stimmungów i kosz sonetów, jest lubiany przez kolegów, którzy wysuwają go na prezesa ich stowarzyszenia. Oto właśnie wtacza się hałaśliwa, namiętne dyskutująca banda cyganerii artystycznej i „burzycieli świata”. Krzyżują się skrajne opinie o „zaniku poczucia obowiązku wobec społeczeństwa i o społeczeństwie, które nie ma prawa nakładać więzów wbrew woli jednostki”. Jednak rozmowa serio jest niedopuszczalna, ohydna, mieszczańska.

A więc w tonie niezbyt odpowiedzialnym kotłują się nazwiska i pojęcia: „Ibsen, Munch, Kowalewska, Nietzsche, Tołstoj, Böcklin, Dostojewski, Bebel, diabolicy, redaktorzy, mistycy, piąta kuria, dzień ośmiogodzinny, dramat parlamentarny, akustyka teatralna, barykada z pulpitu, votum nieufności, pięć absolutów, artysta kapłanem...”. No i oczywiście – kobieta! „Szatana kochanka, wspaniała w swej moralnej ohydzie”. Jeden z uczestników tego artystowsko-intelektualnego sympozjum zauważa: „Jestem gips, jeżeli to wszystko nie skończy się na kobiecie”. Relski biada, iż „zagrzebany w bibule jak mól żył drukiem, a harfa, wielka harfa życia drzemała nieczynna”. Poeta kocha się w niedostępnej dla niego córce mieszczucha; drwiący los zsyła mu jednak konkretną pokusę: dziewczyna z biednej rodziny, Zośka, prześladowana przez ojczyzna, ucieka z domu i szuka schronienia u Antosia, którego uwielbia od dawna. Porwany zaborczym uczuciem dziewczyny Relski „uderza w harfę życia”.

Minął rok. Para mieszka na odległych Grzegórkach w nędznej izdebce. W kącie stoi kołyska, w której popłakuje owoc wolnej miłości. Zosia, zapatrzona w Relskiego, nie rozumie, że on dusi się w tej atmosferze. Matka chce ją zabrać do siebie z dzieckiem, Antoś jest olśniony tą możliwością, ale mówi wykrętnie: „Ja... w niczym Zosi nie krępuję, Zosia ma własną wolę”. Dziewczyna tłumaczy to sobie po swojemu i woła radośnie: „Widzisz, mama, widzisz! On mnie nie krępuje! Słyszała mama: ja mam własną wolę! Czy mama se choć wyobrazić potrafi!”. A Relskiemu wiedzie się coraz gorzej. Padł podczas egzaminów uniwersyteckich. Kiedy odwiedza go, w najlepszej zresztą wierze, grono przyjaciół z cyganerii („mózg z bibuły, w żyłach czarna kawa”) – Antoś nie umie się znaleźć wobec nich i wobec Zośki; odczuwa przede wszystkim śmieszność swojej sytuacji.

Nadal udziela lekcji pięknej i eleganckiej pannie Stefanii Borkowskiej, nie śmie wyznać jej swoich uczuć i nie przyznaje się, że jest związany z inną. Po zamożnym salonie państwa Borkowskich snuje się przedwcześnie owdowiała „złamana, zniszczona” starsza córka. Dokucza jej braciszek Ignasz, sztubak tęskniący do „akcji narodowej” bicia Żydów. Pan domu narzeka na ciężkie czasy i na socjalistów, czas spędza na śniadankach, kawiarnianej polityce i na podziwianiu swoich dzieci: „Ignasz – To jest głowa, co? oddam go do akademii orientalnej. A już Stefa to filozofka, panie, emancypantka nad emancypantkami”. Pan Borkowski zastał ją śpiącą w rozmarzeniu, przyciskającą do piersi tomik sonetów Antoniego R., wydany nakładem autora. Wzrusza go uczucie córki do korepetytora. Na jej prośbę wybiera się na przedmieście, by zaprosić go na wieczorne przyjęcie.

Między Zośką a Relskim dochodzi do ostatecznej rozprawy. „Słuchaj – woła mężczyzna – ja jutro dam na zapowiedzi... i weźmiemy ślub. Ale za kościołem, pod progiem, palnę sobie w łeb... Tyś mi skradła pół życia, ty mi zatrułaś najpiękniejsze lata...”. „Cóż ja jestem winna?” – bez słowa wymówki pyta dziewczyna.

W tej chwili na progu pojawia się Borkowski z zaproszeniem i aprobatą miłości Antosia i Stefy: „Jesteście młodzi, moja córka kocha pana...”. W izdebce jest ciemno, gość zapala zapałkę. Światło pada na skuloną postać Zośki i kołyskę. „Przepraszam. Pomyliłem się. Przepraszam” – wycofuje się. Rozsierdzony Antoni rzuca się nań z obelgą: „Kołtun!” – ale ojciec wytrzymuje atak. To nie on czuje się bankrutem w tym starciu.

WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI

1877–1930

Powieściopisarz, nowelista, felietonista, poeta, dramatopisarz. Należy – obok Gabrieli Zapolskiej i Tadeusza Rittnera – do twórców naturalizmu w polskim teatrze. Uczył się w gimnazjum w Petersburgu, dzięki czemu poznał rosyjską literaturę i teatr (choćby przedstawienia Konstantego Stanisławskiego). We Florencji i Paryżu studiował literaturę włoską i francuską, a filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim. W Krakowie przyjaźnił się ze Stanisławem Przybyszewskim, Janem Augustem Kisielewskim, Adolfem Nowaczyńskim, Tadeuszem Boyem-Żeleńskim. Od 1901 był współredaktorem i felietonistą „Głosu Narodu”. W 1905 przeniósł się do Warszawy, pisał do „Tygodnika Ilustrowanego”. W latach 1908–1912 podróżował po Francji, Włoszech, Szwajcarii i Egipcie.

Debiutował jako poeta. Pierwszy dramat, *Lekkomyślną siostrę* (1904), napisał z powodów czysto finansowych – by spłacić zaliczkę, którą dostał od Tadeusza Pawlikowskiego, ówczesnego dyrektora teatru we Lwowie. Ironista i świetny obserwator, podobnie jak Zapolska zajmował się najczęściej ośmieszaniem „strasznych mieszczan” – zakłamanych, zadowolonych z siebie, kochających pieniądze. Choć podejmowali podobne problemy społeczne, Perzyński nie był aż tak brutalny w ocenach jak autorka *Moralności pani Dulskiej*. Traktował też łagodniej swoich bohaterów. Owszem, przegrywali wszyscy, ale miał dla nich więcej sarkazmu niż szyderstwa.

Perzyńskiego nazywano wyjątkowym majstrem sztuk – nie ma w nich złych ról, ponieważ każda postać jest plastyczna i zabawna, co okazuje się niezbędne dla ogólnego wątku, każdą sytuację kończy dosadna pointa, każde zdanie dialogu posuwa sprawę naprzód, zaś wszystko razem jest bezbłędnie skomponowane.

Największe sukcesy spośród sztuk Perzyńskiego, oprócz *Lekkomyślnej siostry*, odniosły *Aszantka* (1906) i *Szczęście Frania* (1909). Jest on również autorem

między innymi *Uśmiechu losu*, *Dziejów Józefa*, *Stracha na wróble*, *Lekarza miłości*. Tłumaczył też dramaty francuskie i włoskie (Sardou, de Flersa).

Podczas swojego pobytu w Paryżu zainteresował się filmem, był jednym z pierwszych polskich krytyków filmowych. W roku 1913 Kazimierz Kamiński przeniósł na ekran *Aszantkę*, a Ryszard Ordyński w 1927 *Uśmiech losu*, z ówczesnymi gwiazdami – Jadwigą Smosarską, Kazimierzem Junoszą-Stępowskim i Józefem Węgrzynem.

Felietony Perzyńskiego zamieszczane w czasopismach zostały wydane w tomach *Z legend współczesnej Polski* i *Pralnia sumienia*. Ważniejsze z jego powieści to *Pamiętnik wisielca* (1911), *Łuk szczęścia* (1913), *Raz w życiu* (1925).

Wybrana bibliografia:

Włodzimierz Perzyński *Wybór komedii: Lekkomyslna siostra, Aszantka, Szczęście Frania*, oprac. Lesław Eustachiewicz, Ossolineum, Wrocław 1980.

„Wiadomości Literackie” nr 6/1931 (wydawnictwo monograficzne). Jerzy Szaniawski *Włodzimierz Perzyński*, [w:] *W pobliżu teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956. Lesław Eustachiewicz *Dramaturgia Perzyńskiego*, „Dialog” nr 5/1970. Anna Krajewska *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989. Marian Rawiński *Dramaturgia polska 1918–1939*, PWN, Warszawa 1993. Grażyna Pietruszewska-Kobiela *W świecie poetyckiej wyobraźni Włodzimierza Perzyńskiego*, Częstochowa, „Historia i teoria literatury”, z. 4/1994. Artur Hutnikiewicz *Młoda Polska*, PWN, Warszawa 2000. Dorota Wyżyńska *Droga do szczęścia lekkomyślnej siostry* (rozmowa z Agnieszką Glińską), „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna, 11 II 2009). Jacek Wakar *Piektło to inni*, „Dziennik” (20 II 2009).

LEKKOMYŚLNA SIOSTRA

komedia w czterech aktach

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Lwów 1904.

W dostatnim mieszczańskim domu Topolskich życie toczy się spokojnie. Henryk jest przemysłowcem zajęтым interesami, a jego żona Helena – doskonałą gospodynią. Trochę ich tylko martwi młodszy brat Henryka, lekkoduch Janek, który bezmyślnie wyrzucał „pieniądze na wszystkie” strony i teraz po uszy siedzi w długach.

Prawdziwe trzęsienie ziemi w domu Topolskich wywołuje wiadomość, że do Warszawy wróciła Maria, siostra obu mężczyzn. „Zawsze była szalona” – uważa Helena. Kiedy w końcu udało się ją wydać za mąż za Władysława, ustabilizowanego, przyzwoitego człowieka – zostawiła go z rocznym dzieckiem i uciekła

do Wiednia ze starym, ale wytwornym i bogatym hrabią. Po tym skandalu rodzina wyrzekła się siostry.

Wspomina się ją z odrazą, przypisuje się jej wszystkie niepowodzenia rodzinne. Janek jest nawet pewien, że to przez nią dostał kosza od bogatej panny. Co prawda nie był mocno zakochany, ale jej pieniądze miały mu pomóc w spłaceniu długów, a teraz został na lodzie. Helena zaś, która skrycie marzy: „Tak być w gabinecie z czterema mężczyznami... mieć wspaniałą suknię, brylanty, pić szampana, a oni cię wszyscy całują, pieszczą...” i głośno lamentuje, że szwagierka wszystkich może „na najokropniejszy wstyd narazić” – sama zdradza męża i podbiera mu pieniądze, bo jej kochanek Olszewski lubi hazard, a nie chce mu się pracować.

Maria wróciła z Wiednia, nie znalazłszy tam szczęścia. Obiecuje, że będzie żyła samotnie, poświęci się pracy, ale rodzina nie chce słyszeć o takim rozwiązaniu. Co powiedzieliby ludzie? A przecież – dodaje Topolski – „ja muszę liczyć się z opinią”. Tylko Władysław chciałby, by żona wróciła do niego, ona jednak odrzuca tę propozycję. Wobec tego Maria wyjeżdża do Wiednia.

Na tym jednak nie koniec. Nadchodzi wiadomość, że bogaty hrabia zmarł i kochance zapisał pół miliona. Myśl o pieniądzach mąci spokój Topolskich. Pierwszy łamie się Janek, który chciałby od siostry pożyczyć pieniądze na spłatę długów, a zaraz potem Helena. Zazdrości szwagierce odmiany losu, do czego przyczynia się także jej kochanek Olszewski podnoszący swoje wymagania finansowe. Zostaje więc wysłany list wzywający lekkomyślną siostrę do powrotu.

Maria przyjeżdża. Rodzina myśli tylko o spadku, więc czule ją witają i Helena, i Henryk, i rozplotkowana kuzynka Ada. Tylko Janek spokojnie, na boku, przygotowuje weksle. Okazuje się jednak, że Maria, pragnąc oczyścić się przed rodziną, rzekła się pieniędzy hrabiego.

Helena dostaje spazmów, a Henryk znajduje jedno możliwe rozwiązanie: „Rób sobie, co chcesz... ale na nas nie licz wcale. Chcieliśmy ci dopomóc, lecz wobec takiego jawnego szyderstwa... Mogłaś się zrehabilitować... nie chciałaś tego... masz męża!”

Sztukę kończy Janek. Nagadawszy impertynencji przybytemu właśnie Olszewskiemu, gwałtownie drze przygotowane weksle: „Przepraszam, a zresztą, co mnie to wszystko obchodzi. Dwa blankiety diabli wzięli”.

SZCZĘŚCIE FRANIA

komedia w trzech aktach

Obsada: 3 role męskie, 4 kobiece.

Premiera: Lwów 1909.

Zamożni państwo Lipowscy zaspokajają wszelkie zachcianki swojej jedynaczki Heleny. Panna zaś marzy o karierze scenicznej albo malarskiej, bierze więc lekcje u malarza Otockiego. U Lipowskich jest też zatrudniony Franio, syn zmarłego kolegi pana domu. Choć chlebodawcy uważają, że traktują go „nieomal jak krewnego”, tak naprawdę wykonuje pracę służącego. Pomaga w kantorze, wiesza firanki, pakuje walizki i z radością wykonuje tysiące innych poleceń. Poza tym Franio kocha się w Helenie, a kiedy nabiera podejrzeń, że ukochana podkochuje się w swoim nauczycielu, w liście wystanym do Lipowskiego oświadcza się o jej rękę.

Hela rzeczywiście nawiązała romans z Otockim, mimo że matka starała się nie spuszczać jej z oka. Oświadczyn Frania nie traktuje poważnie, a Lipowscy są oburzeni śmiałością młodzieńca „nieodpowiedniego” dla ich córki. „Oni zlekceważyli mnie, jak gdybym nie miał nawet prawa tak czuć jak inni ludzie” – mówi upokorzony chłopak i odchodzi z posady. Nawet gdy przyciska go bieda, nie myśli o powrocie, choć Lipowscy bardzo odczuwają brak Frania i gotowi byłiby go przyjąć.

Tymczasem okazuje się, że Hela spodziewa się dziecka. Nie przeraża jej to, jest pewna, że Otocki się z nią ożeni. Niestety, malarz ma żonę Paryżu, od której uciekł do kraju. Teraz ucieka za granicę.

Hela przypadkiem dowiaduje się prawdy od Frania i w domu Lipowskich zaczyna się piekło. Obawa przed skandalem i zrujnowaniem życia jedynaczki sprawia, że matka proponuje Heli wyjazd za granicę, ale ona nie chce o tym słyszeć. Jedy- nym wyjściem jest jak najszybsze wydanie córki za mąż. Tylko za kogo? Lipowscy mają nadzieję, że Franio zrobi im taką przysługę...

Ten jednak sprawia im przykrą niespodziankę. Wciąż kocha Helę, ale skoro ona woli tamtego... „Nie ożenię się... właśnie dlatego, że państwo chcą mnie użyć... ani o nią wam nie chodzi, ani o nic, tylko o opinię”.

Zmienia jednak zdanie, gdy przypadkiem słyszy płacz załamanego Lipowskiego. Godzi się na ślub, chce tylko zgody Heli. Rzecz kończy gospodyni Mroczyńska: „A pamięta pan Franio, co ja zawsze mówiłam, że na każdego jego chwila szczęścia w życiu przyjdzie, tylko trzeba czekać”.

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

1877–1938

Dramatopisarz, poeta, muzyk. Mimo że dziś grywany jest niezwykle rzadko, trzy jego sztuki (z 14, które napisał) należą do klasyki polskiego dramatu: *Judasz z Kariothu* (1913), *Kajus Cezar Kaligula* (1917) i *Niespodzianka* (1929). Chętnie uprawiał niksący gatunek teatralny – dramat wierszem, podobnie jak Ludwik H. Morstin (1886–1966, *Obrona Ksantypy*), Emil Zegadłowicz (1888–1941, *Dom z kart*), Antoni Słonimski (1895–1976, *Rodzina*, *Murzyn warszawski*).

Rostworowski, arystokrata z pochodzenia i przekonañ, pisarz związany z Krakowem i należący właściwie do generacji autorów Młodej Polski, zaliczany jest raczej do autorów międzywojennych. Na scenie debiutował bowiem późno i bez sukcesu (*Pod górę*, 1910), a największe triumfy odnosił właśnie w dwudziestoleciu. Tytuł jednej z opublikowanych wtedy rozpraw brzmiał: *Na wyżynach polskiego dramatu*, w podtytule zaś widniały nazwiska: *Słowacki – Wyspiański – Rostworowski*. Był współpracownikiem dodatku literacko-artystycznego czasopisma „ABC”, związanego programowo ze Stronnictwem Narodowym. Na krótko przed śmiercią pisarz wystąpił z Polskiej Akademii Literatury na znak opozycyjnej postawy wobec rządów sanacyjnych. Przy tym odznaczał się krytycznym, drapieżnym widzeniem spraw społecznych.

W *Judaszu z Kariothu* pokazał biblijną postać Judasza Iskarioty, przyglądając się zdrajcy nie z punktu widzenia czynu, ale jego przyczyn. *Niespodzianka* – tragedia napisana prozą – jest oparta na prawdziwym zdarzeniu (ubogie białoruskie małżeństwo zamordowało swojego syna, którego nie rozpoznali w bogatym podróżnym z Ameryki). Historii zbrodni, popełnionej przez dwoje starych, biednych ludzi Rostworowski nadał cechy antycznej tragedii – z jej nieodłącznym fatalizmem, koniecznością wypełniania się przeznaczenia. *Niespodzianka* to pierwsza część trylogii dramatycznej. Dalsze dzieje „Franka Szywały w scenerii miejskiej” zawiera *Przeprowadzka* (1930), zaś tragikomedia *U mety* (1932) zamyka losy inteligenta pochodzenia chłopskiego, który próbuje się wyrwać się ze swojego środowiska i doznaje porażki.

Rostworowski napisał też jedną komedię – *Don Kiszot za kulisami* (1936).

Wybrana bibliografia:

Karol Hubert Rostworowski *Niespodzianka, Przeprowadzka, U mety*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967. *Wybór dramatów: Judasz z Kariothu, Kajus Cezar Kaligula, Niespodzianka*, oprac. Jacek Popiel, Ossolineum, Wrocław 1992.

Tadeusz Boy-Żeleński *O Rostworowskim*, [w:] *Pisma*, t. VI, PIW, Warszawa 1956. Jerzy Starnawski *O „Kaliguli” Karola Huberta Rostworowskiego*, Uniwersytet Łódzki, Łódź

1968. Jerzy Starnawski *Uwagi o trylogii dramatycznej Karola Huberta Rostworowskiego*, „Ruch Literacki” nr 1/1971. Jacek Popiel *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.

NIESPODZIANKA

prawdziwe zdarzenie w czterech aktach

Obsada: 11 ról i epizodów męskich, 3 role kobiece oraz ludzie ze wsi.

Premiera: Kraków 1929.

W izbie Szywałów rozlega się chlupanie trzynastoletniej Zośki. Bieda aż piszczy. Dziewczyna nie dostała kolacji, Matka każe jej obyć się pacierzem. Ma wprowadzić koguta w garnku, zresztą ukradzionego sąsiadom („tom matczynom renkom ja bym la was nie tylko kradła, hale bym nawet i – zabijała!”), ale ten kogut to dla Franka, ukochanego syna, z którym Szywałowowie wiążą wszystkie nadzieje. Zawsze rwał się do nauki, więc posłali go do gimnazjum, a teraz kończy filozofię na uniwersytecie. „Po dwu rokach zdajes dochtora i jezdeś pan. Wtedy bierzes do siebie matkę, Zośke...” – mówi Ojciec. Ale student odpowiada: „Dopiero wtedy jestem dziad, podobnych do mnie są całe fury”. Już teraz trudno mu zdobyć korepetycje, w mieście po prostu głoduje. Starszy brat Antek, który przed laty wyjechał do Ameryki na zarobek, dawniej pomagał trochę rodzinie przesyłanymi dolarami. Przestał jednak się odzywać. Na studia Franka poszły morgi niebogatogo gospodarstwa. Do tego Ojciec przepija ostatni grosz. Chłopak nie widzi przed sobą żadnej perspektywy, chyba że powiesić się, „bo wracać do gnoju” nie chce, już by nawet nie podołał. Ojciec twardo oświadcza: „będę przedawał dalij, a chłopaka z drogi – nie zawróce!”.

Rankiem Franek ucieka do miasta, by raz jeszcze poszukać jakiejś szansy. Rodzice sprzedają za grosze ostatnią wychudłą krowę. Kiedy wracają do domu, zastają dziwnego gościa. Jakiś obieżyświat, posługujący się na pół zrozumiałą mową, przyszedł podpity z karczmy do ich chałupy. Dał Zośce pięć dolarów i zasnął przy stole z twarzą ukrytą w dłoniach. Nie można go dobudzić. Ma ze sobą walizkę, jak się okazuje, wypchaną dolarami... Wygłodzeni, udręczeni Szywałowowie chcą zagarnąć skarb, ale decyzja nie przychodzi łatwo. W rozpaczliwej kłótni Matka wybucha: była gospodarską córką, gospodynią, matką, a teraz jest dziadówką, trudno już jej się nawet doliczyć dzieci, które pochowała. A wszystko to przez jego pijaństwo... Ojciec wie, że tu potrzebna tylko siekiera i worki. Przywykł wyręczać się żoną w każdej trudnej sytuacji. Jej więc wtyka w rękę siekierę, a po worki sam idzie do karczmy.

Wiejscy parobcy drwią sobie z biedy Szywałów. Karczmarz Abramek zza szynkasu gasi jednak ich dobry humor. Dopiero co popijał u niego wystrojony po zagranicznemu jak hrabia niespodziewany gość. To Antoś wrócił z Ameryki, ma całą walizkę dolarów. Szywałowie będą teraz najbogatszymi gospodarzami w okolicy. Z pełnym zawiści uważaniem witają więc wchodzącego Ojca. Ale on oczekuje tylko kpin, nie wie o powrocie syna, długo nie może połapać się w aluzjach. Przerażony, że może wydać się straszny zamiar, zaprzecza bytności w swojej chałupie przybysza. Powoduje to śledztwo ze strony zdezorientowanego Abramka. Teraz dopiero Ojciec uświadamia sobie, co się dzieje. Jak szalony wypada z karczmy.

W izbie zastaje żonę systematycznie zmywającą podłogę z krwi. Spod łóżka sterczą nogi nieszczęsnego gościa. Szywała, trupioblady, nie może nawet krzyknąć. Matka zagaduje do niego: „Mowe ci odjeno? Niewielka strata. Teraz trza robić, nie gadać – decyduje: Franek dostanie ino na dwa roki. Zośka nie dostanie nic. Wsyćko ty. Ty z dularami w świat. Ja z Zośkom tu. Razem już... nigdy! Chyba za kare Bozom w piekło”. Ale wreszcie i do niej, z rozpaczliwego bełkotu męża, dochodzi cała prawda. Drze wszystkie dolary, zasypując strzępami podłogę. „Pockaj, Antoś. Pockaj. Cobyś miał dowód, że nie bez kciwość... za nie la mnie... Miały być Frankowe. Bedom twoje”. Kiedy do izby wpadają sąsiedzi, Matka wali się z nóg. Ojciec bijąc się w piersi, krzyczy do przybyłych: „Po policjom! Ja zabił!! Ja zabił!!”. Sztukę kończą słowa karczmarza: „A chcząt im zrobycz niespodzianke” – ni to współczuje, ni to drwi, ni to filozofuje Abramek.

ZOFIA NAŁKOWSKA

1884–1954

Prozaiczka, dramatopisarka, publicystka; córka Wacława Nałkowskiego, znanego geografa i publicysty. Ukończyła prywatną pensję w Warszawie, na tajnym Uniwersytecie Latającym uczyła się językoznawstwa, ekonomii, historii i geografii. W dwudziestoleciu międzywojennym pracowała w Biurze Propagandy Zagranicznej przy Prezydium Rządu, działała w Polskiej Akademii Literatury. Przez lata była wiceprezesem polskiego PEN Clubu, współorganizowała też Związek Literatów Polskich.

Nałkowska debiutowała jako poetka, ale szybko zwróciła się ku prozie. Jej pierwsze powieści – *Kobiety* (1906), *Księżę* (1907) – były utrzymane w konwencji młodopolskiej. „Miałam oczy obrócone w głąb siebie – pisała w dziennikach. – Byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającym kryterium sądu o świecie

(...) pisałam o miłości i myślałam, że każdy ma do niej prawo. Pisałam też o sztuce, o piękności filozoficznego myślenia (...) To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat okręcił się w swych posadach. Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są ludzie (...) Zobaczyłam rzecz dotąd mało mi znaną – cudze cierpienie”.

Właśnie po pierwszej wojnie światowej powstały najgłośniejsze powieści Nałkowskiej, mocno osadzone w ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej i wyróżniające się wnikliwą analizą psychologiczną bohaterów: *Romans Teresy Hennert* (1924), *Niedobra miłość* (1928), a przede wszystkim *Granica* (1935, rok później pisarka otrzymała za nią państwową nagrodę literacką).

Nałkowska jest autorką 3 dramatów, które powstały w dwudziestoleciu międzywojennym: *Dom kobiet* (1930, debiut), *Dzień jego powrotu* (1931), *Renata Śluczańska* (1936, przeróbka powieści *Niedobra miłość*). Sztuki te przede wszystkim zgłębiają relacje i związki międzyludzkie, poszukują odpowiedzi na pytanie, na ile człowiek jest wolny, a na ile jego kontakty z innymi są zdeterminowane przez osobowość, wykształcenie, pochodzenie, życie osobiste, bieg historii i ogólnie przyjęte normy społeczne. Ludzie żyją obok siebie i niewiele wiedzą o sobie – mówi osiemdziesięciodwuletnia Celina Bełska w *Domu kobiet*. Właśnie ta kameralna sztuka psychologiczna, z mistrzowsko skomponowanymi postaciami bohaterek – ośmiu kobiet w wieku od osiemnastu do osiemdziesięciu dwóch lat – odniosła największy sukces sceniczny.

Po drugiej wojnie światowej Nałkowska brała udział w pracach Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, weszła do zespołu redakcyjnego tygodnika „Kuźnica”, była posłanką na Sejm, działaczką Związku Literatów i PEN Clubu. W roku 1946 powstały *Medaliony*, osiem wstrząsających opowiadań-relacji o ofiarach hitleryzmu. W 1948 ukazała się powieść *Węzły życia*. Od roku 1899 do 14 grudnia 1954, czyli niemal do śmierci pisarka prowadziła dziennik – uznano go za jeden z najcenniejszych przekazów literackich tamtych lat. Dziennik zawiera wiele uwag o teatrze.

Granicę oraz *Romans Teresy Hennert* kilkakrotnie adaptowano na film i dla Teatru Telewizji.

Wybrana bibliografia:

Zofia Nałkowska *Dzienniki*, Czytelnik, Warszawa 1970–2001. *Utwory dramatyczne: Dom kobiet, Dzień jego powrotu, Renata Śluczańska*, [w:] *Dzieła*, Czytelnik, Warszawa 1990.

Włodzimierz Wójcik *Zofia Nałkowska*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973. Maria Podraza-Kwiatkowska *Młodopolska femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie” nr 4-6/1993. *Sto przedstawień w opisach polskich autorów. Antologia*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993. Ewa Kraskowska *Zofia Nałkowska*, Rebis, Poznań 1999.

Włodzimierz Wójcik *Powrót do Nałkowskiej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2004. Agata Chałupnik *Sztandar ze spódnicy: Zapolska i Nałkowska. O kobiecym doświadczeniu ciała*, Errata, Warszawa 2004. Magdalena Janowska *Postać, człowiek, charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Universitas, Kraków 2007.

DOM KOBIET

sztuka w trzech aktach

Obsada: 8 ról kobiecych oraz 1 głos męski.

Premiera: Warszawa 1930.

Jest piękna wiosenna pogoda. Kwitnący ogród otacza dom zamieszkiwany przez stare lub starzejące się kobiety. Wszystkie zrezygnowały już z pełni życia. Każda z nich z rezygnacją, z rozpaczą, rzadziej pogodnie, wspomina „swojego mężczyznę”. Rozwódka Róża, porzucona przez męża, na pozór pogodziła się ze swoją sytuacją, ale wciąż odnajduje dawne, na nowo jątrzące wspomnienia. Krzysztof, mąż jej starszej siostry Joanny, zmarł parę miesięcy temu. Joanna pełna jest jeszcze niepokojów i urazów. Ich matka, Maria, prowadzi niezmordowanie całe gospodarstwo, o swoim wdowieństwie wspomina niechętnie. Za to pogodna sybarytka Julia, jeśli nie mówi o jedzeniu czy swoim delikatnym zdrowiu, wraca myślą do dobrych lat spędzonych z nieżyjącym od dawna Włodzimierzem. Tekla była żoną brata Marii i Julii zmarłego na gruźlicę.

W ciche na pozór i bezkonfliktowe życie kobiet wkraczają od czasu do czasu umarli. Krótka chwila przypomnienia, konfrontacja opinii lub nawet żartobliwa sprzeczka ukazują nowe oblicze przeszłości i tych, co odeszli. Z drobnych napomknien okazuje się, że Marię wydano przed laty wbrew jej woli za zamożnego starca. Tekla nosi w sobie zapiekły żal do rodziny, która nie zaopiekowała się gasnącym gruźlikiem. Julia świadomie eliminuje z pamięci liczne nielojalności męża. Wszystkie rozumieją, że są już „niepotrzebne” na świecie, choć niechętnie przyznają się do tej gorzkiej wiedzy.

Nestorka rodu, przeszło osiemdziesięcioletnia Celina Bełska, doszła do własnej smutnej filozofii: „Człowiek żyje jeden obok drugiego lata całe i nie wie o nim nic. Żyje między najbliższymi jak w ciemności... Każdy fakt robi się wciąż inny, niż jest. I naprzód robi się inny na drodze od człowieka do człowieka. A później robi się inny już w nas samych”. Podobnie wspomnienia „nie zostają nigdy takie same, one się zmieniają nawet bez naszego udziału”.

Obojętna na otoczenie, pogrążona we własnych ponurych myślach Joanna wyznaje Celinie, że dręczy ją fakt, iż zdradziła Krzysztofa. Naprawdę szczęśliwa czuła się w ramionach innego człowieka, a swój związek małżeński zatrąła

nieszczerością i obcością. I nie można już tego odrobić. A to jeszcze nie wszystko. Do Joanny usiłuje się dostać młoda, nieznajoma dziewczyna. Maria robi wszystko, żeby nie dopuścić do spotkania; obawia się, że będzie ono ciężkim przejściem dla jej córki. Pannie Ewie Łasztównie udaje się jednak wtargnąć do domu. Jest pełna determinacji i przekonana o słuszności tego, co robi. Podczas długiej, męczącej rozmowy wychodzi na jaw prawda o zmarłym Krzysztofie, podziwianym dotąd przez wszystkie kobiety, niepospolitym, wartościowym mężczyźnie. Otóż miał on drugie, ukryte życie, drugi dom, w którym dochował się dzieci. Jego mały synek jest zagrożony ciężką chorobą, a Ewa – starsza córka – nie ma pieniędzy na kosztowne leczenie. Wprawdzie prześladowe ją miłością bogaty, żonaty wielbiciel, ale dziewczyna, patrząc latami na upokorzenia matki, nie chce stać się ofiarą podobnej sytuacji. Dlatego zwraca się o pomoc finansową do Joanny, pewna, że wie o wszystkim, bo przecież Krzysztof zapewniał tyle razy, że prosił ją – daremnie – o rozwód. Wdowa dowiaduje się o wszystkim po raz pierwszy, przy tym nie ma żadnych funduszy, mąż nic jej nie zostawił. Wspomnienia i udręki Joanny nabierają teraz innego wyrazu, cała przeszłość ukazuje się w odmiennym świetle. „Myślę: Krzysztof. Ale nie ma go już na tym miejscu, gdzie jest to słowo.” „Wszystko jest inne” – mówi Babka do Joanny. I dodaje nieśmiało: „Teraz nie wiem, czy będzie ci lżej, czy będzie ci jeszcze ciężiej”.

Natarczywy głos męski zza okna woła głośno: „Ewo! Ewo!”. Dziewczyna buntuje się przeciw znanemu jej dobrze losowi, ale nie może oprzeć się temu wołaniu. Z płaczem wyrывa się Joannie i biegnie z okrzykiem: „Idę!”.

I tylko nieświadoma sytuacji Julia, która obserwowała od jakiegoś czasu pogoń nieznajomego za piękną panną, pogodnie komentuje zdarzenie: „Już się spotkali, już się pogodzili. I to tu, u nas, w naszym ogrodzie!”.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

(Witkacy)

1885–1939

Dramatopisarz, prozaik, malarz, filozof, fotografik, członek pierwszej polskiej grupy awangardowej – formistów, autor estetycznej teorii Czystej Formy. Był synem Stanisława Witkiewicza, malarza i krytyka, propagatora stylu zakopiańskiego. Uczył się w domu rodzinnym w Zakopanem, ponieważ jego ojciec uważał, że szkoła niszczy indywidualność młodych ludzi. W roku 1903 eksternistycznie zdał maturę i postanowił poświęcić się malarstwu. Zaczął studia w krakowskiej

Akademii Sztuk Pięknych, ale szybko je przerwał. W Krakowie przyjaźnił się z Leonem Chwistkiem, Tadeuszem Micińskim, Bronisławem Malinowskim. Sporo podróżował – do Niemiec, Włoch, Francji, gdzie poznawał najnowsze tendencje w malarstwie.

W roku 1909 zaczął się związek Witkacego z wybitną aktorką Ireną Solską, który opisał w swojej debiutanckiej groteskowej powieści *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (ukazała się w 1972).

Po samobójstwie narzeczonej Jadwigi Janczewskiej (1914) wyjechał – jako fotograf – z antropologiem Bronisławem Malinowskim na Cejlon, potem do Australii. Miał dotrzeć na Nową Gwineę, ale wrócił do Europy, gdy wybuchła wojna. W Petersburgu zaciągnął się do armii carskiej. Został ranny na froncie i w 1917 zwolniono go z wojska. Przez pewien czas przebywał w Rosji, gdzie był świadkiem wybuchu rewolucji październikowej.

Niektórzy krytycy uważają, że te właśnie doświadczenia miały wpływ na jego postrzeganie świata i twórczość wypełnioną katastroficznymi wizjami. Konstanty Puzyna pisał, że to właśnie w Rosji „na inspiracje literackie Micińskiego, Przybyszewskiego, Wedekinda, na niewinne pijaństwa młodopolskiej bohemy krakowskiej i zakopiańskiej – nałożyło się katastroficzne i spotworniałe nowe doświadczenie. Atmosfera życia pawłowskiego pułku, rozwydrzenie pijackie, orgie seksualne, całe *après nous le déluge*, wielki rosyjski dekadentyzm” – wszystko to widać w jego twórczości.

Powrócił do Polski w momencie optymistycznym – odzyskiwania niepodległości (1918). Przyłączył się do grupy formistów, w której działali między innymi Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie. Wtedy też powstały główne koncepcje estetyczne Witkacego i pierwsze dramaty. Od roku 1923 jeździł między domami w Zakopanem i Warszawie, gdzie mieszkała jego żona, Jadwiga z Unrugów.

W 1925 namalował autoportret *Ostatni papieros skazańca*, uznawany za ostatni obraz olejny artysty, po czym zrezygnował z malarstwa, aby poświęcić się twórczości literackiej. W tym samym roku z inicjatywy pisarza otwarto w Zakopanem Teatr Formistyczny.

Od 1928 zarabiał na życie w swojej Firmie Portretowej „S. I. Witkiewicz” (używał głównie pasteli). Eksperymentował też wtedy z kokainą i pejotlem, notując na obrazach rodzaj użytych substancji. Swoje doświadczenia opisał potem w *Narkotykach* (1930).

Latem 1929 pisarz poznał Czesławę Oknińską, z którą połączył go związek trwający do śmierci.

W roku 1934 powstała ostatnia sztuka Witkacego – *Szewcy* (wizja zagłady cywilizacji), a w 1938 zaczął pisać dramat, z którego zachował się tylko tytuł –

Tak zwana ludzkość w obłądnie. We wrześniu 1939, przeczuwając katastrofę, opuścił Warszawę i dotarł do wsi Jezioro na Polesiu. Tam popełnił samobójstwo dzień po wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski, 18 września. Został pochowany w Jeziorach. Nie zaznał jednak spokoju. Kiedy rok 1985 (stulecie urodzin) UNESCO ogłosiło rokiem Witkacego, postanowiono przewieźć jego szczątki do Zakopanego i urządzić państwowy pogrzeb. Pochowano go uroczystie na Pęksowym Brzyzku w 1988 roku, ale sześć lat później, po kolejnej ekshumacji, potwierdziły się podejrzenia, że znajdują się tam prochy młodej kobiety.

Swoje poglądy estetyczne i filozoficzne Witkacy sformułował w dziełach: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (wydane w 1919), *Szkice estetyczne* (1922), *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923). W 1935 ukazały się *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, jego główne dzieło filozoficzne (nazwał je „hauptwerkiem”, czyli „główniakiem”).

Witkacy uważał, że w przyszłości zaniknie w nas zdolność do odczuwania głębszych uczuć, będziemy żyć „mechanicznym życiem”, a jednostka – zwłaszcza ta, która wybija się ponad przeciętność – zostanie „zgnieciona” przez bezduszne państwo. Był przekonany, że z powodu rewolucji społecznej (jego zdaniem, nieuchronnej) nastąpi upadek wartości, które były dla niego najważniejsze, przede wszystkim upadek sztuki, która zaczyna być popularną.

Czysta Forma miała prowokować widza do „przeżyć metafizycznych”. Zakładała przede wszystkim odrzucenie tradycyjnej fabuły, życiowego prawdopodobieństwa oraz motywacji psychologicznych (Witkacy nazywał je „bebechowością”). Treść dzieł mogła być dowolna, ponieważ najważniejsza była forma. „Chodzi mi o fantastyczność bez żadnego ładu i składu – pisał Witkacy – aby na scenie człowiek mógł popełnić samobójstwo z powodu wylania się szklanki wody, ten sam stwór, który pięć minut temu tańczył z radości z powodu śmierci ukochanej matki”. Witkacy chciał teatru „poza pojęciami śmiechu i płaczu, życiowego komizmu lub tragizmu, teatru czystego, pozbawionego kłamstwa, a dziwnego jak sen, w którym przez wypadki niczym życiowo nieusprawiedliwione, śmieszne, wzniosłe czy potworne, przeświecałoby łagodne, niezmiennie, z Nieskończoności promieniujące światło Wiecznej Tajemnicy Istnienia... Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać”.

W latach 1918–1934 napisał 38 sztuk (niektóre zaginęły, są znane tylko z tytułów lub fragmentów). Za życia Witkacego opublikowano zaledwie 5 z nich i tylko nieliczne miały premiery: *Tumor Mózgowicz* (1921), *Pragmatyści* (1921), *Kurka wodna* (1922), *W małym dworku* (1923), *Wariat i zakonnica* (1924), *Jan Maciej*

Karol Wścieklica (1925), *Nowe Wyzwolenie* (1925), *Mister Price, czyli Bzik tropikalny* (1926), *Persy Zwierzontkowskaja* (1927 – ze sztuki ocalały tylko afisz, program i recenzje), *Metafizyka dwugłowego cielęcia* (1928), *Mątwy* (1933), *Straszliwy wychowawca* (1933).

Był pisarzem, który znacznie wyprzedził swój czas. Na początku grano go w małych teatrzykach, i to z zastrzeżeniem: „Dla młodzieży i wojskowych wstęp wzbroniony”. Jego sztuki przyjmowano z niechęcią. Widziano w nich tylko drwinę z prawdopodobieństwa życiowego i ze zdrowego rozsądku. Oburzano się, że w jego utworach uśmiercona przed chwilą postać wstaje z desek scenicznych, aby najspokojniej prowadzić dalszą akcję, że bohaterowie nie mieszczą się w dotychczasowych schematach i „odkryciach” psychologicznych; że przemawiają językiem dalekim od mowy potocznej, złośliwie ją przedrzeźniają. Jego twórczość określano jako „programowy bezsens”.

Musiało minąć wiele lat, aby szaleństwa wyobraźni scenicznej Witkacego po raz pierwszy odniosły sukces u publiczności i recenzentów w „oficjalnym” teatrze. Przede wszystkim dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych stał się „cenzuralny”. Szersze zainteresowanie pisarzem rozbudziły najpierw inscenizacje Tadeusza Kantora w krakowskim Cricot 2 (zaczął od *Mątwy* w 1956, kolejne to między innymi *W małym dworku*, *Wariat i zakonnica*, *Kurka wodna*), a od 1959 spektakle Wandy Laskowskiej ze scenografią Józefa Szajny (kilka lat później Szajna zaczął je przygotowywać samodzielnie). W roku 1962 Konstanty Puzyna opracował pierwsze wydanie dwudziestu jeden dramatów Witkacego – umieszczając pisarza w awangardowym nurcie dramatu europejskiego. Wszystkie sztuki Witkacego zostały napisane w tonacji szyderczej, groteskowej, parodystycznej i wskazują na jego związki z ekspresjonizmem i surrealizmem.

Począwszy od drugiej połowy lat pięćdziesiątych prapremiery miały kolejne utwory Witkacego: *Szewcy* (1957), *Matka* (1964), *Szalona lokomotywa* (1965), *Oni* (1965), *Gyubal Wahazar i Sonata Belzebuba* (1966), *Bezimienne dzieło* (1967), *Nadobnisie i koczkodany* (1973), *Janulka, córka Fizdejki* (1974), *Panna Tutuli-Putli* (1975), *Bezimienne dzieło* (1978), *Niepodległość trójkątów* (1985), *Maciej Korbowa i Bellatrix* (1986).

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych był po Fredrze, Słowackim i Mrożku najczęściej wystawianym u nas autorem. W teatrach grano także adaptacje powieści Witkacego (*622 upadki Bunga*, *Pożegnanie jesieni*, *Nienasycenie*) oraz juvenilia, które napisał, mając osiem lat.

Wybrana bibliografia:

Stanisław Ignacy Witkiewicz *Dramaty*, wybór Konstanty Puzyna, PIW, Warszawa 1985. *Dramaty*, t. I-III, [w:] *Dzieła zebrane*, t. V-VII (red. Anna Micińska, Janusz Degler,

Lech Sokół), PIW, Warszawa (t. I – 1996, t. II – 1998, t. III – 2004). *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, [w:] *Dzieła zebrane*, t. IX, PIW, Warszawa 1995.

Kazimierz Wyka *Trzy legendy* tzw. *Witkacego*, „Twórczość” nr 10/1958. Jan Błoński *Teatr Witkiewicza: forma formy*, „Dialog” nr 12/1967. Konstanty Puzyna *Na przełęczach bezsensu*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3/1969. Lech Sokół *Groteska w Teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Ossolineum, Wrocław 1973. Janusz Degler *Witkacy w teatrze międzywojennym*, WAiF, Warszawa 1973. Jan Błoński *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg*, PWN, Kraków 1973. Daniel C. Gerould *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, PIW, Warszawa 1981. *Witkacy – teatr, dokumentacja. Inscenizacje sztuk Witkacego na scenach polskich (1921–1985)*, oprac. Agnieszka Koecher-Hensel, *Katalog wystawy Galerii Centrum Sztuki Studio im. S. I. Witkiewicza*, Warszawa 1985. „Pamiętnik Teatralny” z. 1-4/1985 (zeszyt monograficzny). Lech Sokół *Filozofia nudy w „Szewcach” Witkacego*, [w:] *O teatrze i dramacie. Studia, przyczynki, materiały*, red. Edward Krasiński, Stanisław Marczak-Oborski, Tadeusz Siwert i in., Instytut Sztuki PAN, Wrocław 1989. Lech Sokół *Dialektyka płci*, Uniwersytet Gdański, Zeszyty Naukowe nr 10/1989. „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2/1990 (zeszyt monograficzny). Janusz Degler *Kłębówisko zwane Witkacym*. Daniel Gerould *Witkacy jako postmodernista*, „Dialog” nr 3/1990. Marta Skwara *Szaleńcy wśród zmechanizowanych bydł. O bohaterach dramatów Witkacego*, „Pamiętnik Literacki” nr 1/1992. Marta Skwara, Marek Skwara *Rodowód demonicznej kobiety*, „Dialog” nr 12/1994. Lech Sokół *Witkacy i Strindberg – dalecy i bliscy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1995. Janusz Degler *Witkacy i kino*, „Dialog” nr 3/1996. Konstanty Puzyna *Witkacy*, Errata, Warszawa 1999. Janusz Degler *Witkacy na świecie. Bibliografia 1963–2000*, „Konteksty” nr 1-4/2000. Lech Sokół *„Szewcy” Witkacego. Erotyzm i władza*, „Konteksty” nr 1-4/2000. Jan Błoński *Witkacy: sztukmistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001. *Witkacy w Polsce i na świecie*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2001. Jan Błoński *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003. Anna Micińska *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003. Joanna Siedlecka *Mahatma Witkac*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005. Ewa Łubieniewska *Czysta forma i bebechy*, Universitas, Kraków 2007. Janusz Degler *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, PIW, Warszawa 2009.

MISTER PRICE, CZYLI BZIK TROPIKALNY

dramacik w trzech aktach napisany na wspólnie

z panią Eugenią Dunin-Borkowską

Obsada: 7 ról męskich, 4 kobiece.

Premiera: Katowice 1965.

Na werandzie hotelu Malabar w tropikalnym mieście Rangoon popija zimne napoje rodzina Brzechajłów. Ich uwagę zwraca siedząca nieopodal piękna

blondynka mówiąca do siebie zagadkowo: „Słońce jest tu jak krwawa kula, która rzuca się na ludzi zamiast ich ożywiać, a ciemność nocy rozpalona jest jak wnętrzności Szatana”. Nieznajomy przy stoliku obok także jest pod wrażeniem. Zbliża się do pięknej Ellinor, próbuje ją oczarować, lecz ona go odtrąca, każe mu odejść. Do ich rozmowy wtrąca się stary Brzechajło, chce bronić honoru samotnej kobiety. Niepotrzebnie, bo właśnie pojawia się jej mąż Ryszard Golders, zdumiony toczącą się awanturą. Gdy tylko się przedstawia, sytuacja gwałtownie się zmienia, wszyscy zapominają o towarzyskich przepychankach. Brzechajło i Golders, nie znając się przedtem, umówili się w Rangoon, by omówić interesy na wielką skalę. Także Nieznajomy jest nimi zainteresowany, koniecznie chce mówić z Brzechajłą w cztery oczy. Zaniepokojony Golders wpływa hipnotycznie na żonę, by odwróciła uwagę młodego mężczyzny. Podstęp jest skuteczny. Starsi dżentelmeni idą omawiać interesy, a Goldersowa uwodzi Nieznajomego. Jest nim Sydney Price, przedstawiciel gumowego syndykatu. Oczarowany przez Ellinor wyznaje jej miłość. „Jestem dosłownie zdecydowany na wszystko” – deklaruje. Niestety, na werandzie pojawia się demoniczna pół-Syjamka Georginia Fray, która spędziła ostatnią noc z Price’em. Jej również wyznawał miłość. Robi wielką awanturę, na którą powracają Brzechajło i Golders. Ten drugi postanawia boksować się z Sydneyem, by dać mu nauczki. Wychodzą do sali obok, lecz wracają stamtąd niebawem w najlepszej komitywie. Golders wprowadzie trzyma kompres na obolałej szczękę, uznaje jednak w przeciwniku dżentelmena, w dodatku świetnego partnera w interesach. Zamierza włączyć jego gumowy syndykat do swojego kawowego trustu. Wniebowzięty jest także syn Brzechajły, Jack. Korzystając z zamieszania, przywabia pieniędzmi Georginię i wymykają się razem na ulicę.

Drugi akt przenosi akcję do ogrodu Goldersów. Zdenerwowana Ellinor czeka na Price’a. Nie może zapomnieć o jego oczach, zupełnie takich samych jak u jej przodka na jednym z portretów. Nadchodzi Ryszard. Zarzuca żonie egoizm, oczekuje, że włączy się ona w jego biznesowe przedsięwzięcia. „Trzeba sobie wreszcie zdać sprawę z tego, czym jest małżeństwo” – wyrzuca jej. Robi aluzje do jej młodości, tajemnicy, którą ukrywa, arystokratycznych krewnych, którzy zastąpili jej rodzinę, a ona doprowadziła ich do zguby. Oczekuje wsparcia – przynajmniej tyle, żeby była miła dla Price’a, który jest bardzo cennym człowiekiem dla syndykatu. Kiedy Sydney się pojawia, zostawia ich samych. Młodzieniec skarży się na swoją nieszczęśliwą miłość i cierpienie, które zadaje mu Ellinor. Lecz oto wraca Golders z szokującą wiadomością. Price jest przyrodnim bratem Ellinor. On nadal czuje szaleńczy pociąg do siostry, z tego strasznego rozdarcia gotów jest popełnić samobójstwo. Niestety, ma obowiązki – musi przygotować umowę do nowej transakcji „w gutaperce”. Do ogrodu wpada nagle ścigany przez rodzinę Jack Brzechajło. Ojciec wypatrzył, jak w towarzystwie dziewczynek lekkiego prowadzenia

się wychodzi z palarni opium. Ma zamiar spuścić mu za to łanie. „Młodość i ten piekielny tropikalny upadek” Jacka przemawiają Ellinor do wyobraźni. Zgadza się uciec z Price’em i zostać jego kochanką.

Finał rozgrywa się w mieszkaniu Sydneya. Następują gwałtowne zwroty akcji, motywacje bohaterów zmieniają się jak w kalejdoskopie. Bzik tropikalny ogarnia wszystkich po kolei.

Jest ranek. Price kończy swoją genialną umowę handlową. Szaleństwo poprzedniego wieczoru gdzieś się ulotniło. Wszystko wydaje się blade, bezbarwne i pospolite. By uciec od nudy, Ellinor prosi Sydneya, by pozwolił się zabić. I rzeczywiście, igłą umoczoną w truciźnie kaleczy mu usta. Potem do spółki ze swoim mężem pozoruje samobójstwo – Golders strzela do trupa przez poduszki. Ale gdy nadciągają Brzechajłowie, rzekomy trup podnosi się z podłogi. To, co miało być trucizną, było w istocie płynem do szlifowania paznokci. Całe zajście leczy jednak Sydneya z tropikalnego obłądu. Postanawia porzucić interesy, wrócić do Europy i zająć się malowaniem akwarel. Stary Brzechajło ma teraz współnika w garści. Strzelając przez poduszki, wprowadził chybił, miał jednak zamiar zatuzszować morderstwo. Doprowadzona do ostateczności Ellinor popełnia samobójstwo. Mimo tych wszystkich dramatycznych wydarzeń tropikalne interesy będą kwitły. Dzięki umowie sporządzonej przez Price’a przed gumowo-kawowym trustem otwierają się wspaniałe perspektywy.

KURKA WODNA

tragedia sferyczna w trzech aktach

Obsada: 16 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Kraków 1922.

Na polu porośniętym z rzadka krzakami jałowca usypany jest kopiec, na nim tkwi słup, pod którym stoi młoda kobieta – Kurka Wodna. Edgar przebrany w strój osiemnastowiecznego awanturnika celuje do niej z dubeltówki. Miotany cierpieniem z powodu małości swojego istnienia, chce się porwać na czyn ostateczny, który – ma nadzieję – odmieni jego jałową egzystencję. Kurka zachęca go do działania, gotowa jest poświęcić życie. Edgar oddaje dwa strzały, jeden z nich trafia ofiarę prosto w serce. W tym momencie nie wiadomo skąd pojawia się Tadzio, dziesięcioletni chłopiec, i uznaje Edgara za swojego ojca.

Niestety, zabicie Kurki Wodnej nie przynosi spodziewanych rezultatów. Edgar czuje się „jak pies na łańcuchu, którego spuszczone i który nie umie już biegać”. Jego los bierze w swoje ręce Wojciech Wałpor, ojciec. Zamierza uczynić z syna wielkiego artystę, poza tym żeni go z prawdziwą angielską księżną Alicją

de Nevermore, notabene wdową po przyjacielu Edgara. Tadzio zostaje przez nich adoptowany.

Zabieg ten jest również chybiony. Wałporowie dręczą się teraz w czworokącie, który oprócz nich samych tworzą kochanek Alicji Ryszard de Korbowa-Korbowski i powracająca do grona żywych Kurka Wodna. Jej śmierć była jedynie mistyfikacją, inscenizacją, która miała uratować sfrustrowanego Edgara. Cierpienie mężczyzny nie było najwyraźniej dostateczne, nie przyniosło oczekiwanego wstrząsu duchowego, ucieka się więc on do innego sposobu – zadania sobie bólu fizycznego. Lokaje wnoszą hiszpańską maszynę do tortur, którą młody Wałpor każe się rozciągać aż do utraty przytomności. I to na nic. Wprawdzie po torturach postanawia zacząć nowe życie z Alicją, lecz stwierdza po chwili: „A jednak to jest wszystko małe, małe, małe...”. Na co ona odpowiada: „Wielkość jest tylko w kłamstwie”.

Akt trzeci rozgrywa się dziesięć lat później. Tadzio wyrasta na pięknego młodzieńca. I jego dosięga przekleństwo, które dręczy przybranego ojca. Edgar nie został wielkim artystą, za to chce zrobić z Tadzia genialnego matematyka. Jak on w przeszłości, tak i jego syn szuka ratunku u Kurki Wodnej, która powraca po latach piękniejsza niż kiedykolwiek. Młodzieniec chce ją poślubić, widzi w tym sposób na wyzwolenie się z zaklętego kręgu niemożności. Mówi: „Obudziłem się narreszcie ze snu i zrozumiałem wszystkie wasze kłamstwa. Robienie sztucznych ludzi, sztuczne zbrodnie, sztuczne pokuty, sztuczne wszystko. Dosyć”. Edgar nie może znieść tej podwójnej zdrady i – podjudzany przez Korbowskiego – znów strzela do Kurki Wodnej. Tym razem skutecznie. Jak na zawołanie do pałacu wpada trzech szpicli. Jednak to nie morderstwo popełnione przed chwilą ich interesuje. Aresztują i wyprowadzają Korbowskiego, vel Wiktosia, pospolitego bandytę – jak się okazuje. Za nimi idzie Alicja, która wzięła na siebie odpowiedzialność za śmierć Kurki Wodnej. Edgar, czując się kompletnym bankrutem, strzela sobie w łeb.

Tymczasem za oknami wzbiera rewolucja. Stary Wałpor spokojnie zasiada do gry w karty z trzema starcami, przedsiębiorcami. Oni też stracili wszystko, nowy rząd przejął prywatne interesy. Świat się wali. Może to już ich ostatnia noc.

WARIAT I ZAKONNICA, CZYLI NIE MA ZŁEGO, CO BY NA JESZCZE GORSZE NIE WYSZŁO

krótka sztuka w trzech aktach i czterech odsłonach (1923)

Obsada: 6 ról męskich, 2 kobiece.

Premiera: Toruń 1924.

Autor dedykował sztukę „wszystkim wariatom świata (*y compris* inne planety naszego systemu, a także planety innych słońc drogi mlecznej innych gwiazdozbiorów) – i Janowi Mieczysławskiemu”.

Mieczysław Walpurg – dwadzieścia osiem lat. „Brunet bardzo piękny i doskonale zbudowany. Broda i wąsy w nieładzie. Długie włosy. Ubrany w strój szpitalny. Kaftan bezpieczeństwa (camisole de force). Wariat. Poeta.”

Tak oto przedstawiony przez autora bohater sztuki znalazł się w domu wariatów po śmierci swojej narzeczonej. Orzeczenie lekarskie brzmi: *Dementia praecox*. Leczy go doktor Jan Burdygiel („trzydzieści pięć lat. Psychiatra normalny. Ciemny blondyn z bródką. Biały chałat”), którego cichą dewizą jest powolne trucie nieuleczalnie chorych. W szpitalu „Pod Zdechłym Zajączkiem” jest jeszcze przecież inny lekarz, doktor Efraim Grün („trzydzieści dwa lata. Psychoanalityk ze szkoły Freuda. Czarny cherubin w semickim typie. Biały chałat”). Konikiem Gruna są metody psychoanalityczne. Zamierza on wyleczyć Walpurga, odkrywając „kompleks” będący przyczyną choroby, a powstały niewątpliwie na tle psychicznego urazu, zapomnianego już przez pacjenta, ale ukrytego w jego podświadomości. Osobą, która ma wydobyć z niego ów kompleks i rozwiązać go, jest Siostra Anna („dwadzieścia dwa lata. Blondynka bardzo jasna i bardzo ładna i dość „stosunkowo” uduchowiona. Strój zakonny fantastyczny. Na piersi duży krzyż na łańcuszku”).

Spotkanie Walpurga z Siostrą Anną jest wyjątkowo burzliwe. Poeta dwa lata nie widział kobiet i od razu bezceremonialnie dobiera się do dziewczyny, nie bacząc na jej strój zakonny. Ostro skarcony zmienia taktykę i doprowadza do wzajemnych zwierzeń. Okazuje się, że Siostra ma podobnie tragiczną przeszłość. Wstąpiła do klasztoru po stracie narzeczonego, który wprawdzie kochał tylko ją, ale nie mógł zerwać z jedną... panią i w efekcie w łeb sobie palnął. – „Więc nawet inżynierowie mogą dziś mieć takie problemy” – dziwi się Walpurg i wyjawia Siostrzyczce swoją tajemnicę: do obłądu doprowadziło go „nienasycenie formą”, perwersja w sztuce, mechanizm talentu, który gdy raz „wejdzie w ruch tak szalony, to musi iść dalej, czy się tworzy jeszcze, czy nie. Mózg się wyczerpuje, a maszyna idzie dalej, rozpędzony motor bez maszynisty, którego nikt już skontrolować nie może. Dlatego to artyści muszą popełniać szaleństwa...”. Narzeczonej Walpurga umarła na zapalenie mózgu, gdyż nie mogła wytrzymać napięcia przeżyć poety, została przez niego zamęczona, a teraz on ginie od tego wspomnienia. „Jest właściwie zupełnie przytomny, tylko ta mała maszynka w głowie” utrudnia mu pobyt w szpitalu.

Wzruszona cierpieniami poety Siostra Anna rozwiązuje mu kaftan bezpieczeństwa. Walpurg „zrywa jej zakonny ubiór głowy i obejmuje ją dzikim uściskiem”. Kobieta poddaje się bezwładnie.

Rankiem nie ma już pacjenta i siostry. Narodziła się szczęśliwa para: Miecio i Alinka. Uwolnili się od koszmarów przeszłości, marzą o „zwykajnym, spokojnym życiu”. Na razie jednak muszą ukrywać swoją miłość przed Burdygielem, Grünem

i Siostrą Barbarą („Przełożona, strój taki sam jak u Siostry Anny, sześćdziesiąt lat. Matejkowska Matrona”).

Walpurg zachowuje się grzecznie, doktor Grün uważa to za triumf swojej metody i godzi się na dostarczenie choremu jego ulubionych lektur (wszystkie dzieła Tadeusza Micińskiego i drugi tom *Logische Untersuchungen* Husserla; może być także Moréas). Pacjent dostaje też ołówek i kawałek papieru, aby mógł pisać wiersze. Uderzeniem w skroń tym właśnie ołówkiem Walpurg zabija Burdygiela, kiedy wydało mu się, że psychiatra zaczyna flirtować z Alinką, czyli Siostrą Anną. Grün jest przerażony i woła: „Walpurg, czyście oszaleli. Ja mam słabe serce”. Poeta wyjaśnia, że w ten właśnie sposób rozwiązał sobie kompleks, że jest zupełnie zdrow i powinien być zaraz wypuszczony na wolność, „o ile psychoanaliza jest coś warta”. Freudysta nie wie, czy to nie kpiny, przede wszystkim jednak jest pełen podziwu: „Sam rozwiązał sobie kompleks jak bucik! Coś nieprawdopodobnego! Zresztą Jung opisuje podobny wypadek”. Wszystko się zgadza: zabójstwa Burdygiela dokonano na tle zazdrości, a więc na tle erotycznym, a przecież „erotyzm jest rzeczą najważniejszą i wszystkie kompleksy pochodzą z tej sfery”.

Ze sfery arystokratycznej pochodzi przełożona zakonu dobrowolnych męczenniczek – Siostra Barbara (w cywilu księżna Zawratyńska). Ona również gotowa jest w końcu akceptować sposób leczenia Walpurga: „Może jest w tym wszystkim jakiś sens wyższy, niepojęty dla nas”.

Na rozkaz Grüna posługacze uprzątają trupa doktora. Za oknami burza szaleje, ciemności są bure, błyskawice zielone, deszcz siecze w szyby. Wszystko byłoby jak najlepiej, gdyby nie nazbyt poufate zachowanie się psychoanalityka. Zirytowany tym Walpurg mówi, co o nim myśli. Powoduje to atak wściekłości lekarza i powtórne załadowanie Walpurga w kaftan bezpieczeństwa.

W nocy Siostra Anna uwalnia ukochanego z więzów. Wierszom, czułościom i marzeniom o wspólnej przyszłości nie ma końca, aż do chwili, gdy w drzwiach separatki ukazuje się niespodziewanie obsługa szpitala. „Zbrodniarz i rozpustnica w habicie” – biada Siostra Barbara. Grün pieni się ze złości, widząc, że pacjent ukrył przed nim jeszcze jeden kompleks. „Brać go!” – ryczy do posługaczy. Ale Walpurg wyrывa się prześladowcom, skacze na stół i wiesza się na łańcuchu krzyżyka Siostry Anny.

Dla Grüna jest to prawdziwa klęska: okaz przepadł. Teraz nie wiadomo, czy „umarł jako chory, czy też to właśnie było ostatnim czynem chorego, przez który mógł się wyleczyć”? Tu nawet psychoanaliza nic nie pomoże. Siostra Barbara znęca się nad Anną: „Ścierka! Oh, quelle salope!” – woła.

Ale oto otwierają się drzwi i chichoczący dyrektor szpitala Waldorff wprowadza ogolonego i doskonale ubranego Walpurga wraz z doktorem Burdygiel, przyodzianym w czarny anielez i niosącym strojne suknie dla Alinki. Cała czwórka

w świetnych humorach i pełnej komitywie wychodzi na miasto. Waldorff wyjaśnia ośłupiałemu Grünowi, że zmienia specjalność, kończy z psychiatrią, wraca do chirurgii, Burdygiela bierze na asystenta. Drzwi za nimi się zatraskują.

Grün czuje, że w tej chwili „zrobił mu się nowy kompleks”. Siostra Barbara w dzikiej rozpacz nie wie już (na stare lata), kto tu jest wariatem. Dwaj Posługacze: Alfred („czarna broda, łysy”) i Pafnucy („ruda broda, z włosami”) – szaleją z przerażenia. Tym dzikim brodatym bestiom nie mieści się w głowach obraz podwójnego Walpurga: uśmiechniętego eleganta, który wyszedł przed chwilą, i samobójczego trupa dotąd walającego się po podłodze. „To myśmy teraz wariaty” – ryczą. Zamknięci w szpitalnej celi: Siostra Przełożona, Grün i Posługacze – „wszyscy czworo tarzają się po ziemi, łupiąc się wzajemnie, co się zmieści. W tę kupę walczących wmieszany jest trup Walpurga, który przewala się między nimi bezwładnie”.

Oślepiające błękitne światło, puszczane z góry, oświetla scenę. Lampa górna gaśnie i w ostrym eliptycznym kręgu świetlnym widać tylko kotłującą się miazgę ciał. Kurtyna wolno zapada.

MATKA

niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem (1924)

Obsada: 6 ról męskich, 5 kobiecych oraz 6 robotników.

Premiera: Kraków 1964.

W saloniku skombinowanym z pokojem jadalnym, dosyć nędznie urządzonym, siedzi matrona po pięćdziesiątce Janina Węgorzewska. Popija alkohol i ściboli pracowicie jakieś džemperki czy inne szaliki z włóczki niebieskiej, różowej albo żółtej, a może i jasnopomarańczowej. Wzrok przy tym traci, bo trwa to już latami, ale trudno, to jedyne źródło utrzymania jej i jej syna Leona, przystojnego bruneta, który nie zarabia ani grosza, a kosztuje niemało. „Podły wampir” wysysa matkę za pomocą robótek włóczkowych. Ona jednak kocha go, a także i siebie w nim, i może jeszcze nieco więcej dlatego, że on jest „taka mała świnka”. Janina jest wdową; chętnie wspomina swój mezalians – ona, z domu baronówna von Obrock, wyszła za mąż za nieudanego stolarza, który i śpiewakiem był potem, a skończył na szubienicy w Castel del Assucar w Brazylii za bandytyzm rzeczny. Sierota Leon jest „takie zero z troszką jakiegoś spryciku...”. Ale może to i wielki mędrzec? Już dawno odkrył zasadę logizacji każdej wiedzy, nie tylko podstaw matematyki. Obecnie zastanawia się nad ludzkością, „degrengolującą” coraz niżej, nad upadkiem sztuki, bankructwem religii, samobójstwem filozofii i końcem indywidualizmu zarządzanego przez społeczeństwo. Uważa jednak, że intelekt

(choć wedle Spenglera jest symptomem upadku) mógłby stać się czymś twórczym (oczywiście w innym sensie niż u błaznów à la Nietzsche) i odwrócić ostateczną katastrofę pozornie absolutnie nieodwracalnego procesu uspołecznienia, w którym ginie wszystko, co wielkie, co ma związek z Nieskończonością, z Tajemnicą Istnienia. Służąca Dorota powiada, że to „czyste baję” i że ona jest szczęśliwsza od Węgorzewskiej, ponieważ jej syn zginął na wojnie.

A Leon właśnie postanowił zerwać swoje ostatnie romanse, „które mu się tak dziwnie splatały” i ożenić się z kimś z innej sfery psychicznej, co będzie doskonałym antidotum na jego przemęczenie intelektualne. Wybrał córkę prymitywnego jegomościa z sumiastymi wąsami, Apolinarego Plejtusa. Panna Zofia nic nie ma, oprócz złego wychowania i fatalnych form towarzyskich, nawet nie jest w jego typie, ale podoba mu się szalenie. Poza tym doskonale rozumie jego pomysły tworzenia nowej ludzkości, wyzwolonej od groźby uspołecznienia, a także rozumie równoczesną nienawiść Leona do wszelkiej ludzkości i jego wstyd bycia człowiekiem, przy silnym poczuciu, iż tylko on nadaje istnieniu swoich kobiet sens wyższy; „bez niego byłyby wszak zwykłymi wytworami małomieszczańskiego życia, tragicznego w bezmiernej małości i płaskości”. Leon zaprezentował właśnie swoje idee w teatrze, co wywołało straszliwe oburzenie, burdy i zdemolowanie sali. „Jedni wołali, że to zgniły nihilizm zdegenerowanego burżuaja, inni – że to gorsze od komunizmu.

Cóż robić? Młoda para spadnie znowu na barki Matki, bo czy syn ma zostać od razu alfonsem lub szpiegiem? A to są jedyne zawody, „które nie wymagają przygotowania i nie wyczerpują intelektualnie”.

W drugim akcie Matka znowu ślęczy nad robótkami, mimo że już prawie nie widzi i choć wreszcie pięknie mieszkają, bo Leon został agentem handlowym i ma mnóstwo pieniędzy. Wszystko to jednak jest dosyć dziwne, podobnie jak nocne dyżury pielęgniarstwa synowej, połączone z nocnym kursem introligatorskim i nocnym tańcem plastycznym dla zdrowia. Do salonu wpada obfita w kształty piękna dama o semickim typie, z pretensjami, że Leon za dużo ją kosztuje, a żenić się nie chce. Natyka się na żonę swojego utrzymanka, rozbawiona Zosia akurat wróciła w towarzystwie dwóch bogatych bubków. Zjawia się też jakieś podejrzané indywiduum i domaga się od Leona szczegółów dotyczących planów mobilizacyjnych. Jedynym ratunkiem na ten galimatias jest dawka kokainy popijanej wódką, która od razu wytwarza nastrój powszechnego zbratania i likwiduje wszelkie pretensje. Leon i Zosia po raz pierwszy zażyli narkotyk, w euforii wyznają Matce, że on został doskonale płatnym szpiegiem, ona – luksusową prostytutką. Janina Węgorzewska nie wytrzymuje tych rewelacji – pada martwa.

Leon nie daje „straszyć się głupstwami. Wie, że nic moralnego nie jest w stanie zabić. Za dużą dawkę kokainy wzięła moja biedna staruszka”. Już nie żyje „i mimo

to tak samo nie wie, co znaczy śmierć, jak my nie wiemy, co to jest życie, choć jeszcze żyjemy”. Tajemniczy męski głos, który już wcześniej odzywał się do Matki od czasu do czasu nie wiadomo skąd, teraz powiada: „Brawo, Leon! Pierwszy raz uznaję w tobie mego syna”.

W akcie trzecim, epilogowatym, Leon – sam nie wie, kiedy i jak – znalazł się w pokoju bez drzwi i okien, obitym na czarno. Na czarnym dywanie stoi czarny postument, na którym spoczywają zwłoki Matki. Euforia narkotyczna minęła: „Kokaina jest dobra na razie, ale potem mści się straszliwie”. Rzeczywistość, spotęgowana do ostatnich granic, zjeżyła się przeciwko Leonowi, wszystko stało się niepojęte i potworne.

Niespodziewanie w głębi rozsuwa się portiera i ukazuje całe towarzystwo z poprzednich aktów, usadowione na czerwonych fotelach. Wśród obecnych – Nieznajoma i piękna młoda osoba oraz ochoczy i pełen fantazji Nieznajomy młody mężczyzna. To państwo Węgorzewscy sprzed lat, jeszcze przed urodzeniem Leona. Nawet wychowanemu na Einsteinie trudno przyjąć takie przemieszczenie się w czasie i fizyczne rozdwojenie osobowości. Na próżno Ojciec, dumny z syna, zawiadamia, że jedyne dziełko Leona (tylko trzydziestosześciostronicowe, ale w tym cały szyk) zrobiło furorę na świecie i rozwiązało problemy ludzkości. Ale Leon uważa, że „fatalnie mu się nie udało”.

Na próżno Młoda Matka przebacza mu wszystko i czule przyzywa do siebie. On czuje się związany z tamtą, martwo leżącą. Rozpacza nad święństwami, które jej robił. Na próżno demonstrują mu, że to tylko manekin zrobiony przez jakiegoś znanego rzeźbiarza („może Zamoyski, może Archipenko?”), wypchany w środku słomą i pakułami. Dewastują kukłę – i Leon, wystrzelawszy wszystkich, pozostaje sam, łkając, przyciska do piersi szczątki manekina.

Nie wiadomo skąd i jak zjeżdża na scenę czarna rura – „maszyna do wysysania do reszty trupów nie drossanych przez jedynaków matek”. Wychodzi z niej sześciu ubranych na czarno robotników o zawziętych gębach. Przedstawiciele uspołecznionej ludzkości likwidują Leona, robiąc nad nim „mały samosąd w imieniu mdłej demokracji” i wpychając go do zapadni.

Potem odjeżdżają swoją czarną rurą; jest wśród nich dawny znajomy Leona – dyrektor teatru, tłusty i czerwony Joachim Cielęciewicz.

SZEWCY

naukowa sztuka ze „śpiewkami” w trzech aktach (1934)

Obsada: 13 ról i epizodów męskich, 3 role kobiece oraz Chochół,
„Dziarscy Chłopcy”, strażnicy.

Premiera: Sopot 1957.

W warsztacie szewskim Sajetana Tempe wre nie tylko – „sturba jej suka malowana” – znienawidzona praca. Toczą się tam również niekończące się rozmowy o ludzkości „konającej pod gniotem cielska gnijącego kapitału”; o świecie, „co śmierdzi, aż się zaśmierdzi i niech het do cna wyśmierdzi, to może potem zapachnie wreszcie”. Poglądy te głosi sam majster, „nędzny, brudny wszarz ze słońcem w piersi”, który mógłby być „prezydentem, królem tłumu”, a musi robić buty dla pogardzanych wyzyskiwaczy, „dziamdzia ich sząć zaprzała”. Nie wierzy już w żadną rewolucję, bo wie, że „wszystko obraca się przeciw nam”. Słuchaczami i interlokutorami są dwaj Czeladnicy: Jędrek i Józek. W swoją ludową gwarę wtrącają chętnie terminy nowoczesnej filozofii – nauczyli się ich w Wolnej Wszechnicy Robotniczej, którą zresztą lekceważą: „sami się częstują twardą wiedzą, a na nas to tę biegunkę umysłową puszczają, aby nas jeszcze gorzej zatumanić, niż to chciały wszelakie religianty”.

Do dyskusji wtrącają się także klienci warsztatu: młoda i wściekle wprost pojęta księżna Irina Wsiewołodowna Zbereżnicka-Podberezka oraz jej umierający z pożądania wielbiciel, wytworny prokurator Robert Scurvy. Przedstawia się jako „liberalny – w ekonomicznym znaczeniu – demokratą, ale jest zwykłym burżujem z trzeciego stanu” i chce „hołotę trzymać za mordę”. Przekonuje szewców, że „wyzwolenie jest tylko przez pracę” oraz że praca umysłowa „wymaga innych składników mózgu”. Księżna nim pogardza. Woli już „kochanych szewców”, bo w nich „utała się jeszcze osobowa tęsknota pierwotnego bydłęcia, którą arystokracja zatraciła wraz z intelektem”. Wymyśla Czeladnikom od „chlipalców, purwykołciów, kurdypiełków zfądzianych”, ale na złość Scurvy’emu pieści i całuje się z nimi. Józek i Jędrek „chłoną wprost niezdrową rzeczywistość”. Sajetan, wałąc w kopyto, podśpiewuje: „Różnorodność przeżyć nigdy nie zaszkodzi, / Jeśli człek się przy tym nie bardzo zasmrodzi. / A gdy i to nawet i tak nic nie szkodzi, / Bo właściwie mówiąc, kogo to obchodzi! Hej!”.

Prokurator przez telefon otrzymuje nominację na ministra sprawiedliwości i wielości rzeczywistości (tej Chwistkowej). Zdążył już się zwąchać z faszystowską organizacją „Dziarscy Chłopcy”, wśród których jest Józef, syn Sajetana. Dowodzi nimi Gnębón Puczymorda. Scurvy wprowadza dyktaturę i wzywa bojówkarzy, by zawlekli do więzienia szewców z tego „gniazda najohydniejszej przeciwelitycznej rewolucji świata, chcącej sparaliżować wszelkie poczynania od góry”. Postanowił

zrezygnować z tradycyjnych tortur i urządził „męki nudy i braku pracy” w specjalnych „leniwniach”, czyli salach przymusowej bezczynności. Sajetan domaga się pracy, bo aż boli go „na wątpiach od tego przymusowego lenistwa”. Stwierdza też, że żadnej dziwki tak nie pragnął, jak teraz pragnie pracy.

Scurvy też cierpi, ponieważ od momentu objęcia władzy nie wie, czy jest „typem tchórza wytworzonym przez dyktaturę, czy prawdziwym wyznawcą faszyzmu”. Liberalizm uważa za najgorsze z kłamstw i wielbi władzę, która pochodzi od totemu, bez niej nie byłoby ludzkości w dzisiejszym znaczeniu i nikt by nie mógł „wolnościowych szpryngłów wyprawiać”. Nasyconemu władzą dręczycielowi Sajetan radzi, by zaczął walkę z nacjonalizmem; „dawniej był on czymś faktycznie świętym, i to specjalnie u narodów uciśnionych” – dziś jest „przyczyną wojen, międzynarodowych koncernów zbrojeniowych, barier celnych, bezrobocia i kryzysu”. Znudzony Scurvy odpowiada, że aby działać, „trzeba być trochę głupim. Prawdziwie mądry facet działać nie będzie: zapatrzeć się we własny pępek i tyła”. Witkacy, „ten zakopiański zagwazdraniec”, namawiał go do zajęcia się filozofią – ale i to „furda, jak mówią Polacy”. Prokurator zwierza się, że odkąd ma władzę polityczną, cierpi jeszcze więcej, „ssie go straszliwa wprost pustka wewnętrzna”, albowiem poza problemem Iriny Wsiewołodowny (której prokurator nakazał szyc buty) nie ma w nim dosłownie nic. „Co mi tu będziesz swymi tragediatiami głowę zawracał – woła Sajetan – ja widzę prawdę ostateczną całej ludzkości. My, gdy zdobędziemy brzuch, stworzymy wtedy nowe życie. Cofnięcie kultury bez traceniasia wysokości duchowej – oto nasza idea”. Natchniony Tempe, porywa swoim zapalem Czeladników. Rozwalają „balaski” więzienia, rzucają się do narzędzi szewskich i zaczynają zaciekle, wariacko pracować: „Tu – podbijaj – pier go – wal – zakrzyw. Tu but! Cały świat zabucim – zapracujem, zagwazdrzem – wszystko jedno. But się rodzi!”. W ten sposób stworzyli nową „metafizykę” – i gdy wpadają bojówkarze oraz strażnicy, by poskromić bunt, sami wnet, zarażeni, przyłączają się do pracy. Na tym tle księżna Irina oddaje się Scurvy’emu. Prokurator już wie, że przegrał, i teraz on z kolei „w loszku będzie gnił”, a ona przedtem „musi przejść przez niego, bo musi przejść przez wszystko w życiu, nawet najgorsze”.

Po zwycięskim przewrocie Sajetan zdobywa władzę i wraca do swojego warsztatu przerobionego na wspaniałą gabinet. Księżna uwodzi teraz jego. Scurvy spisał zupełnie – chodzi na czterech łapach i na smyczy, w psiej skórze i kapturku z różowej włóczki z dzwoneczkiem. I majaczy, że chciałby być szewcem. Czeladnicy chcą go zabić, Sajetan jednak zabrania – Scurvy ma umrzeć z niewyżycia seksualnego. Księżna karmi prokuratora tabletkami wzbudzającymi nieskończone pożądanie...

Sajetan dochodzi w końcu do wniosku, że „lepiej było szewcem śmierzącym być i idejki mieć, i sobie słodko w tym smrodku o ich spełnieniu myśleć, niż teraz

w tych jedwabiach u szczytu lokajskiej władzy – bo lokajska ona jest, sturba jej suka”. Przedstawiciele młodego pokolenia, Czeladnicy, gorszą się gadaniną starego: „wyście, majstrze, mimo zasługi pryk starej daty, nic wam do naszego młodego życia. Już nawet gadać nie potraficie jako trza. Kompromitujecie ino rewolucję”. I byłiby go zatłukli, gdyby nie wejście delegacji „kmiotków narodowych” z olbrzymim Chochotem i ze śpiewem: „Mówić chcemy po wyspiańsku, / A nie nowoczesnie drańsku. / Z nami jest ta dziwka bosa. / Co świat cały zbawić miała”.

„Chłop na zagrodzie zawsze w modzie” – Sajetan już gotów byłby zawrzeć pakt z kmieciami, ale skończyło się wyrzuceniem ich za drzwi, a potem dopełnieniem zawieszanej chwilowo egzekucji szewskiego majstra. Przed śmiercią pozwolono mu się „godnie, wypróżniając wygadać” i doczołgać się do stóp księżnej, która w kostiumie rajskiego ptaka zjawia się w najwyższej apoteozie na specjalnie skonstruowanym piedestale. „Ukorzcie się przed symbolem suprapanbabojarchatu. Mężczyźni babieją, kobiety en masse mężczyźnieją” – woła Irina. Garnie się do niej także skomlący Scurvy, nawet, choć z oporami, Gnębón Puczymorda, wódz „Dziarskich Chłopców”, który dotąd z powodzeniem wytrzymywał wszelkie zmiany ideowe. Wszyscy oni giną jednak ze strachu, kiedy zjawia się Hiper-Robociarz, technokratyczne monstrum z bombą, która jest „najwybuchlejsza ze wszystkich hoch-explosiv bomb na świecie”. Scurvy wyje ze strachu, zaczyna rozumieć tych, których skazywał na śmierć i więzienie; należy do nich Hiper-Robociarz. Sajetan zabiera głos – cieszy się, że nie żyje, bo nie musi już niczego się bać, stwierdza też, że „jedna jest dobra rzecz na świecie, to indywidualne istnienie w dostatecznych warunkach materialnych”. Władzę obejmuje monstrum z bombą.

Z chochoła spada słomiany strój – okazuje się, że jest to zwykły Bubek we fraku. Na Księżną spada druciana klatka, Scurvy „wyje dziko”, a w końcu umiera. Księżna podniecona tą śmiercią chce się oddać wszystko jedno komu.

Nad sceną pojawiają się tablice z napisem: „Nuda”, potem: „Nuda jeszcze gorsza”. W końcu i Hiper-Robociarz okazuje się figurą drugorzędną wobec „dwu wspaniale ubranych, wysokiej inteligencji i w ogóle pierwszej marki” towarzyszy: X i Abramowskiego. Prowadzą oni chłodne, precyzyjne rozmowy o upaństwowieniu przemysłu rolnego, a pozostałymi postaciami sztuki się nie interesują. Jedynie Księżna, której klatka została okryta czerwoną płachtą, ma być później dostarczona do gabinetu Abramowskiego „dla odprężenia”.

Głos Straszliwy obwieszcza: „Trzeba mieć duży takt, / By skończyć trzeci akt. / To nie złudzenie – to fakt”.

JERZY SZANIAWSKI

1886–1970

Autor powieści *Miłość i rzeczy poważne*, zbioru nowel *Łgarze pod „Złotą Kotwicą”*, miniaturowych opowiadań ironiczno-filozoficznych *Profesor Tutka* i słuchowisk radiowych (*Zegarek* uważa się za wzór tego gatunku). Przede wszystkim jednak znany jest jako dramatopisarz.

Urodził się w Zegrzynie pod Warszawą, studiował w szwajcarskim Instytucie Rolniczym. Debiutował jako nowelista na łamach „Kurier Warszawskiego” w 1912 roku, współpracował z tygodnikiem satyrycznym „Sowizdrzał”. Mówiono o nim „czarujący sfinks”. Był milczkiem i samotnikiem, nie miał wielu przyjaciół; nie udzielał się publicznie, niewiele podróżował. Niechętnie godził się na udzielanie wywiadów.

Za debiut Szaniawskiego w teatrze uważa się komedię *Murzyn* (1917). Od roku 1919 związany był z Instytutem Reduty Juliusza Osterwy, który wystawił trzy sztuki pisarza: *Papierowego kochanka* (1920), *Ewę* (1921) i *Lekkoducha* (1923). Rozgłos i sukces osiągnęły następne utwory: *Ptak* (1923), *Żeglarz*, *Adwokat i róże* (1929), *Most* (1933), *Dziewczyna z lasu* (1939). Mniejszym powodzeniem cieszył się *Fortepian* (1932). Po wojnie powstała jedna z najgłośniejszych i najbardziej dyskutowanych sztuk Szaniawskiego: *Dwa teatry* (1946), a następnie *Kowal, pieniądze i gwiazdy* (1948).

Dwa teatry, napisane z właściwym autorowi dyskretnym poczuciem humoru i subtelną ironią, są podsumowaniem doświadczeń teatralnych i przemysłów pisarza. Osłą dramatu jest, pokazana na tle niedawnych wydarzeń wojennych, konfrontacja dwóch artystycznych koncepcji teatru – realistycznego oraz symbolicznego, poetyckiego. Oto jak ów spór rozstrzygał sam Szaniawski w jednym ze swoich nielicznych wywiadów: „Ja tam nie przeciwstawiam tych dwóch koncepcji – realistycznej i wizyjnej – jako dwóch gatunków odrębnych i wzajem sobie przeczących. (...) Ani dyrektor realistycznego teatru Małe Zwierciadło, ani jego przeciwnik w dyskusji, dyrektor Teatru Snów, nie są przedstawicielami dwóch odrębnych i bezwzględnie uzasadniających się światów. Każdy z nich reprezentuje połowę racji, które ze sobą połączone dają dopiero pełną i bogatą całość. Mój realizm nie kończy się tam, gdzie kończą się konkrety osiągalne zmysłami. Jedno z drugiego wynika, jedno o drugie się zazębia, obaj dyskutanci mają swoje głębokie racje, o bezwzględnym zwycięstwie któregoś z nich nie ma mowy”.

Kilka lat po premierze *Dwa teatry* zaatakowali zwolennicy realizmu socrealistycznego. Zarzucano im „księżycowość”, ucieczkę od rzeczywistości, a w konsekwencji w latach 1949–1955 sztuki Szaniawskiego zniknęły ze scen. *Dwa teatry*

w pełnym kształcie powróciły dopiero w roku 1957, po politycznej odwilży. Wtedy także powstał między innymi *Chłopiec latający* (1958), a także dwie etiudy dramatyczne: *Łuczniczka* (1959) i *Dziewięć lat* (1960).

Teatralna poetyka sztuk Szaniawskiego w najogólniejszym zarysie wywodzi się z linii ibsenowskiej. Można też doszukiwać się jego pokrewieństwa z Cechem czy Rittnerem. Posługiwał się formą komedii, ale w jego twórczości są też elementy dramatu symbolicznego, psychologicznego, groteski. Krytycy porównują twórczość Szaniawskiego do zegara o podwójnej tarczy, jedna pokazuje czas obiektywny, druga zaś czas subiektywny – naszych marzeń i nadziei. Od nazwiska pisarza powstało pojęcie szaniawszczyzna, któremu krytycy nadawali odmienne emocjonalnie odcienie. Z jednej strony miało ono określać kwintesencję twórczości pisarza – z pogranicza psychologii, moralistyki i metafizyki, z drugiej – funkcjonowało jako określenie pewnej manieryczności.

Darmo by szukać w komediach Szaniawskiego klasycznego czarnego charakteru, nie ma tu także tak zwanych bohaterów pozytywnych. Do wszystkich swoich postaci autor odnosi się przede wszystkim z ironią – oczywiście w rysunku psychologicznym postaci, bardziej zawołowanej w przedstawianiu ich losu. „Szaniawski to pisarz, który rozumiał dziwność istnienia, złożoność spraw ludzkich i paradoksalność ludzkich losów. Bardziej filozof niż psycholog. Nie przedstawiał świata, lecz go konstruował, nie opisywał sytuacji, lecz tworzył ich modele, nie charakteryzował swoich bohaterów w całej ich psychologicznej złożoności, lecz szkicował postawy. Był typowym kreacjonistą” – pisała Krystyna Nastulanka.

Mając siedemdziesiąt pięć lat, Szaniawski ożenił się z niezrównoważoną psychicznie malarką Wandą Anitą Szatkowską. Zamieszkali w Zegrzynku, gdzie całkowicie odizolowali się od świata. Pisarz nie odpowiadał na listy, nie zgadzał się na odwiedziny. Dopiero na kilka tygodni przed śmiercią, już ciężko chorego, przeniesiono go do wynajętego pokoiku w Warszawie. O tragicznym związku Szaniawskiego z Szatkowską Remigiusz Grzela napisał monodram *Uwaga – złe psy* (2006).

Wybrana bibliografia:

Jerzy Szaniawski *W pobliżu teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956. *Wybór dramatów: Ptak, Żeglarz, Adwokat i róże, Most, Dwa Teatry*, oprac. Artur Hutnikiewicz, Ossolineum, Wrocław 1988. *Dramaty wybrane: Żeglarz, Adwokat i róże, Dwa teatry*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994. *Profesor Tutka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.

Krystyna Nastulanka *Jerzy Szaniawski*, PIW, Warszawa 1973. Barbara Olech *W pogoni za daleką (o dramatach Jerzego Szaniawskiego)*, [w:] *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej drugiej połowy XIX i XX wieku*, Uniwersytet Warszawski. Filia

w Białymstoku, Białystok 1993. Tadeusz Drewnowski *Dramat epoki – ale jaki?*, [w:] *Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, PWN, Warszawa 1997. Joanna Iwaszkiewicz *W pobliżu snu... Tajemnica Jerzego Szaniawskiego*, Bibliofil, Warszawa 1998. Joanna Siedlecka *Obława. Losy pisarzy represjonowanych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005. Krystyna Kolińska *Szaniawski: zawsze tajemniczy*, PIW, Warszawa 2009. Radostaw Sioma *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.

ŻEGLARZ

komedia w trzech aktach

Obsada: 11 ról i epizodów męskich, 4 role kobiece.

Premiera: Warszawa 1925.

Dobiegają końca przygotowania do uczczenia pięćdziesiątej rocznicy śmierci kapitana Nuta, owianego legendą żeglarza, który nie chcąc oddać okrętu w ręce nieprzyjaciół, podpalił statek i zginął z nim w morzu. U Rzeźbiarza zamówiono pomnik bohatera, Rektor przygotował monografię, kłopot jest tylko z wystawą pamiątek – nikt nie ma materiałów związanych z życiem i działalnością kapitana, nie pozostawił też po sobie żadnej podobizny. I oto w pracowni Rzeźbiarza zjawia się młody historyk Jan, narzeczony siostry artysty – Med. Długie miesiące poświęcił studiom i szperaniom, doszedł w końcu do rewelacyjnych odkryć. Nut nie był wcale porywającą postacią z podniosłych czytanek szkolnych ani też pięknym i tkliwym kochankiem z poetyzujących listów do lady Peppilton. Wcale nie zginął bohatersko – nie było żadnej bitwy, okręt spłonął przez głupi przypadek, a Nut uciekł z pokładu łodzią ratunkową. Poza tym kapitan był prostytutką, dużo pił. Romantyczną korespondencję spreparowała sama lady: „chciała baba w ten sposób przejść do historii”.

Rektor, Przewodniczący Komitetu i Admirał – słuchają tego wszystkiego z zakłopotaniem, wreszcie oświadczają: „Pan na świętość się porwał, świętość w samo serce uderzył” – i wychodzą.

Jan pyta o zdanie swojego przyjaciela Rzeźbiarza, który w odpowiedzi pokazuje na model pomnika: „Kiedyś tu wszedł, toś powiedział – «To jest kapitan Nut». Skąd poznałeś, że to on? Więc... może był taki jak ten”.

Jan czuje się zagubiony. Nie może myśleć o dalszym związku z ukochaną Med. A jednak gdy Wydawca proponuje mu, aby korzystając z zainteresowania tematem, sprzedał książkę „odbrązawiającą” bohatera, historyk się wzdraga. On też jako dziecko podziwiał wielkie czyny kapitana Nuta. Nie chce więc korzystać z koniunktury, lecz walczyć o prawdę.

Ale pojawiają się nowe oferty. Przychodzi nieznajomy, tajemniczy starzec Paweł Szmidt. Oświadcza, że dobrze znał kapitana, wie, że nie tylko nie był on bohaterem, ale miał na sumieniu grzeszki, jakich wstydziłby się porządny marynarz. Stary parska śmiechem na rzekome autorstwo Nuta Katechizmu młodego marynarza czy Aforyzmów morskich. Również miłość do lady Peppilton jest wymysłem. Żeglarz kochał naprawdę, ale... babkę Jana. Szmidt odkrywa wreszcie karty: to on jest kapitanem Nutem. Prosi młodego człowieka, aby nie niszczył pięknej legendy. Na poparcie swoich słów ma w zanadrzu coś jeszcze: ogromny spadek po bohaterze. Szmidt nie może z niego korzystać, ale Jan, jako wnuk, ma wszelkie prawa.

Przychodzi także Przewodniczący Komitetu. Kusi historyka docenturą, dochodami z popularnych monografii. Wszystko to za milczenie. Argumentuje: „Chodzi o to, aby «ubodzy duchem» wzbogacili się widokiem piękna bijącego ze wspańskiej postaci, a nie byli z bohaterem za pan brat”. Jan odrzuca pokusy. „Musi to zburzyć i przejść!”. Nie uważa się za sędziego, ale nie potrafi zrezygnować z prawdy. Narzeczona patrzy na niego rozjaśnionym wzrokiem. „Piękne masz w tej chwili oczy, Med!...” – mówi Jan. „Piękne!... Bo może ty się w tych oczach odbijasz...” – odpowiada dziewczyna.

Nadchodzi dzień odsłonięcia pomnika. Tłumy widzów, orkiestra, ambasadorzy obcych krajów, przemówienie Rektora, defilada kawalerii, dzieci z kwiatami... Dowiadujemy się o tym w winiarni pani Doktorowej z relacji uczestników uroczystości wstępujących tu na chwilę, aby odsapnąć, przekąsić coś lub wychylić. Jest też i Jan. Czeka na kulminacyjny moment święta, aby na czele stowarzyszenia wolnomyślnych studentów w „czarnych beretach” wystąpić z odkrytą przez siebie prawdą. Zrzekł się już sukcesji, nic więc nie krępuje jego decyzji. Przy kawiarnianym stoliku siedzi z boku Paweł Szmidt, słucha z oddali odgłosów uroczystości. Wie, że znaczy tu najmniej. Przyszedł, aby zobaczyć się z wnukiem i powiedzieć mu, że obojętne jest, co zakomunikuje dzisiaj słuchaczom. Patrzy z dystansem „na to targowisko, na którym każdy chce coś kupić lub sprzedać, na którym wywieszono obecnie napis: «Kapitan Nut» – a jutro wywieszą inny”. Ważna jest „ta wielka tęsknota ku czemuś, co jest ponad nami”. Tę tęsknotę znalazł w sercu wnuka.

Wśród okrzyków, wystrzałów i dudnienia bębnow spada zasłona z pomnika. Posąg kapitana triumfalnie świeci w słońcu. Wpatrzony w niego Jan powoli zdejmuje czarny beret. Studenci, którzy wpadli tu po swojego przywódcę, za jego przykładem również obnażają głowy. Wszyscy patrzą na pomnik Żeglarza.

DWA TEATRY

komedia w trzech aktach

(w tekście dwie jednoaktówki, grywane czasem oddzielnie)

Obsada: 11 ról męskich, 6 kobiecych oraz epizody.

Premiera: Kraków 1946.

AKT I

Dyrektor Małego Zwierciadła nadał swojemu teatrowi wyraźny profil – gra jedynie realistyczne dramaty. Wie o tym nawet Woźny: „U nas wierszem się nie mówi, ale każdy, co do nas przychodzi, to jakby patrzył na prawdziwe życie (...) u nas jest realizm i autentyzm” – stwierdza.

Kiedy Autor przynosi do Małego Zwierciadła sztukę, w której bohater wysadza w powietrze miasto, by na jego miejscu zbudować nowe, a pod gruzami ginie jego ukochana, Dyrektor jest w rozterce. Z jednej strony dramat go kusi, ale z drugiej drażni „fantastyką”. Nie umie też przekonać głównej aktorki teatru i swojej ukochanej, Lizelotty, by zagrała w sztuce, w której miałyby zginąć. Nie chce również wystawić poetyckich miniatur, przyniesionych przez autora nazywanego Chłopcem z Deszczu; uważa, że nie zagra ich żaden teatr. Bierze jednak od młodego człowieka „najkrótszą sztukę świata” zatytułowaną Gałązka kwitnącej jabłoni; jej tekst jest niewiele dłuższy niż tytuł. Właśnie to chciałyby zagrać Lizelotta, która podziwia Dyrektora, ale czasem już jej ten realistyczny „teatr nie wystarcza”. Dyrektor jednak nie wyobraża sobie, jak można w teatrze pokazać na przykład krucjatę, w której idą dzieci z polskimi znakami na hełmach, w oczach niosąc „jakąś tęsknotę, jakąś chęć czynu, a nie wiedzą, że idą na zagładę”.

Drugą pasją Dyrektora – poza teatrem – jest kolekcjonowanie snów opowiadanych mu przez pracowników i przyjaciół. Segreguje je i umieszcza w kartotece jako „rzeczy utajone, niewypowiedziane, które szukają we śnie jakiejś drogi, aby wyjść na jaw”.

AKT II

W Małym Zwierciadle odbywa się próba generalna dwóch jednoaktówek: *Matki* i *Powodzi*.

Matka

W leśniczówce mieszka młody leśniczy Tomasz Łaniewski z żoną – miejscową nauczycielką i jej matką – wdową. Tomasz kiedyś studiował na uniwersytecie, ale przerwał naukę i uciekł na wieś, by tam odnaleźć spokój. Pracuje, troszczy się o matkę, żonę, która spodziewa się dziecka, i dom. Od czasu do czasu jednak wpada w dziwną zadumę – patrzy wówczas przez okno na drogę i „nie słyszy nawet, co do niego mówią”.

Pewnego dnia na pobliskiej stacji zatrzymuje się pociąg i nie może dalej ruszyć z powodu zasp. Wsiada z niego piękna, światowa dama, która udaje się do leśniczówki w poszukiwaniu czegoś do jedzenia i picia. Matka nauczycielki jest sama w domu, udziela jej gościny. Nieznajoma zauważa fotografię leśniczego i poznaje w nim swojego dawnego ukochanego, Tomasza, studenta prawa. Chciałaby się z nim zobaczyć.

Ale Matka również rozpoznała kobietę – jej fotografię widziała w szufladzie zięcia. Podejrzewa, że gdyby się spotkali, uczucie mogłoby wrócić. Nie chce, by coś zburzyło szczęście córki, nalega więc, by Pani wyjechała, zanim młodzi wrócą do domu. Kobieta oponuje, ale w końcu ulega i odjeżdża, nie widząc się z Tomaszem.

Wkrótce młodzi wracają do domu. Zauważają, że ktoś był w domu – piano jest otwarte, unosi się zapach perfum. Tomasz gra na pianinie parę taktów melodii, którą przed chwilą grała Pani, a potem staje zamyślony w oknie. Matka mówi do siebie po cichu: „A patrz sobie, patrz” i uśmiecha się „nieco zjadliwie i ironicznie”, choć także zwycięsko.

Powódź

Na poddaszu wiejskiej chaty schroniła się rodzina: Andrzej z żoną Anną, starym Ojcem i maleńkim dzieckiem. Jest powódź, woda ciągle przybiera, co zagraża ich życiu. Zapada zmrok. Andrzej chce uratować dziecko – każe Annie ułożyć je w korycie, do którego przymocuje zapaloną latarnię i w ostatecznej chwili zepchnie je na wodę. Ma nadzieję, że ktoś dostrzeże światło i maleństwo ocali.

Nieoczekiwanie przybywa pomoc – łódź wypełniona innymi ofiarami żywiołu. Ratownicy chcą zabrać tylko matkę z dzieckiem, potem decydują się wziąć jeszcze Andrzeja, bo przyda się do pomocy przy wiosłowaniu, ale odmawiają zabrania Ojca. Starzec rozpaczliwie chwyta burtę odpływającej łodzi, ale Andrzej uderzeniem wiosła odtrąca jego ręce. Szalupa odpływa. Słychać jeszcze wołanie: „Synu... synu...”.

AKT III

Akcja dzieje się kilka lat później, krótko po wojnie. Zespół Małego Zwierciadła schronił się w piwnicy zburzonego domu. Widać rekwizyty z granych przed wojną jednoaktówek: Matki i Powodzi – piano, ścienny zegar, wiosło. Jest postarzały i schorowany Dyrektor, który bardzo chciałby uruchomić teatr, pojawia się jego gospodyni pani Laura i woźny Matkowski, ma też przyjść Montek, pracownik techniczny. Nie ma Lizelotty – zginęła w czasie bombardowania; nie przyjdzie też Chłopiec z Deszczu – podobno poległ w powstaniu. Ktoś jednak widział błakającego się wśród ruin Autora proroczej sztuki o śmierci pod gruzami. Laura chce

opowiedzieć Dyrektorowi swój najnowszy sen, ale mężczyzna jest zbyt zmęczony. Zasypia.

We śnie pojawia mu się Chłopiec z Deszczu, wyjaśniając, że w miejscu, w którym zamierza otworzyć swój teatr, od dawna jest już Teatr Snów. Na jego scenie wystawiane są poetyckie impresje, w których tak bardzo chciała grać Lizelotta. Jakby na potwierdzenie tych słów, przed oczami Dyrektora przesuwa się scena z Krucjaty dziecięcej Chłopca z Deszczu – pochód dzieci w hełmach z polskimi znakami. „Już dość! – mówi Dyrektor. – To z rodu tych, co idą z motyką na słońce! (...) Jestem trzeźwy. Jestem realistą!” Pojawia się Dyrektor Teatru Snów. Przedstawia swoją koncepcję teatru symbolicznego: „Rzeczy, które pan wystawiał, już bywały przedtem grane w moim teatrze, może tylko w innej formie (...) czasem dalsze ich ciągi”. Gdy kończy te słowa, na scenę wchodzi bohaterowie jednoaktówek granych w Małym Zwierciadle z całym bagażem swoich niewypowiedzianych tęsknot, wyrzutów sumienia i cierpień. Pani na zawsze opuściła leśniczówkę, ale Matka skarży się, że i tak wciąż ją ma przed oczami – za oknem, koło pianina, między meblami: „Widzi panią on, widzę ja, widzi panią córka”. Udręczony Andrzej z Powodzi zwierza się, że słyszy po nocach głos pozostawionego ojca, mimo że rozgrzeszył go sędzia i ksiądz. Dyrektor protestuje: moje sztuki miały wyraźne zakończenie, „nie było żadnego morału ani niemorału (...) A tu wyłania się zagadnienie. Jakaś «wina i kara»”. W naszym teatrze – mówi Dyrektor Teatru Snów – „jesteśmy wiotcy, mgliści, bez wagi, wynurzeni z dziwacznej perspektywy. (...) tacy, co mogą się zjawić nieproszeni, chociaż drzwi są zamknięte na zatrzask, na klucz i na łańcuch (...) Jeśli trzeba wykryć ukryte uczucie – my to potrafimy jak nikt inny (...) Mistrzami jesteśmy w obnażaniu uczuć”.

Na koniec Dyrektorowi ukazuje się Lizelotta w białej sukni, z gałęzią kwitnącej jabłoni w ręku. Dyrektor nie chce rozstawać się z ukochaną, osuwa się na fotel i umiera. Już na zawsze będzie mógł zostać w Teatrze Snów. Wizja znika. Na scenie pojawia się zespół Małego Zwierciadła.

TADEUSZ PEIPER

1891–1969

Poeta, prozaik, krytyk literacki i teatralny, autor dramatów. Był konsekwentnym propagatorem nowatorskiej literatury, twórcą programu Awangardy Krakowskiej. Karol Irzykowski nazwał go nawet „papieżem awangardy”. Mniejsze uznanie zdobył wierszami (wydał trzy tomiki) czy poematami, natomiast jako teoretyk wywarł duży wpływ na rozwój poezji polskiej. W swoim piśmie „Zwrotnica” (1922–1927) oraz publikacjach programowych *Nowe usta* i *Tędy* występował przeciw wielosłowniu („precz z watą słów”), uważając, że ważniejsza jest skrótowość języka poetyckiego i dyscyplina intelektualna. Krytykował metafizykę i sentymentalizm („Poeta nie jest kapłanem, nie jest beztroskim lekkoduchem, lecz poważnym rzemieślnikiem, pracującym w materiale słowa”). Peiper uważał, że nowoczesna sztuka powinna brać udział w tworzeniu nowych form życia i określił symbole owej nowoczesności (słynne hasło 3 x M: Miasto – Masa – Maszyna, które stało się hasłem Awangardy Krakowskiej).

Awangardowe założenia formalne (koncepcja „układu rozkwitającego”) miały także utwory sceniczne Peipera: alegoryczna *Szósta! Szósta!* (1925) i *Skoro go nie ma* (1933), którego tłem są krwawe starcia między robotnikami a wojskiem w Krakowie w 1923 roku. Wydano je w dwudziestoleciu międzywojennym, jednak na scenę trafiły w latach siedemdziesiątych, już po śmierci autora.

Po wybuchu drugiej wojny światowej ewakuował się do Lwowa. Tam w 1940 aresztowało go NKWD – razem z Aleksandrem Watem i Władysławem Broniewskim – po czym został wywieziony w głąb ZSRR. Wstąpił do Związku Patriotów Polskich.

Do Polski wrócił w roku 1944. Twórczości literackiej już nie podjął, jako krytyk współpracował z „Teatrem” i „Tygodnikiem Powszechnym”. Przełożył także hiszpański dramat *Pies ogrodnika* Lope de Vegi (1948).

W latach pięćdziesiątych z powodu rozwijającej się choroby psychicznej, wycofał się z życia zawodowego.

Wybrana bibliografia:

Tadeusz Peiper *Pisma*, t. I-X, wstęp i komentarz Stanisław Jaworski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, od 1972. *Pisma wybrane*, Ossolineum, Wrocław 1979. *Poematy i utwory teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979. *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. I-II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Ewa Guderian-Czaplińska *Przykład: Peiper*, „Dialog” nr 5/1989. Tadeusz Kłak *Tadeusz Peiper i jego odbiorcy*, „Pamiętnik Literacki” nr 4/1990. Zbigniew Majchrowski *O czym nie da się mówić. Utopia teatralna Tadeusza Peipera*, [w:] Gombrowicz i cień Wieszcza

oraz inne eseje o dramacie i teatrze, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 1995. Marek Nowakowski *Tajemnica Tadeusza Peipera*, [w:] *Powidoki 2. Wspomnij ten domek na Gęsiówce...*, Alfa-Wero, Warszawa 1996. Joanna Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.

SKORO GO NIE MA

utwór teatralny w trzech aktach

Obsada: 8 ról i epizodów męskich, 1 rola kobieca.

Premiera: Wrocław 1973.

„Skoro go nie ma...” – mówi, wycofując się, sąsiad, który zajrzał, aby podzielić się wiadomościami o rozruchach robotniczych rozpoczynających się w mieście. Właściciel mieszkania Narz (Narzeczony) wyszedł właśnie, bowiem musi on „wszystko wiedzieć, wszędzie być”. Poszedł jako widz, „nie by walczyć, lecz by wiedzieć. Życie nie zmusza go wiedzieć co robić i choć nie będzie wiedział, będzie miał co jeść”.

Jest materialnie niezależny i stać go na utrzymywanie Steny (Stenotypistki). To ona przebywa w mieszkaniu, gdy wpadają dwaj robotnicy, by przeprowadzić rewizję, ponieważ istnieje podejrzenie, że z okna tego pokoju ktoś strzelał do tłumu. Okazuje się to nieporozumieniem, rewizja nie daje rezultatu, ale ze Steną zostaje In (Intruz? Inteligent? Inny?), który przyprowadził robotników. Twierdzi, że to on zorganizował demonstrację, ale teraz jest zajęty głównie urodą dziewczyny; gdy wchodził, śpiewała modny szlagier: „Gdzie twoje serce?... jesteś wszystkich i niczyja”. In przedstawia się jako człowiek żywiołowy; „na ogół jestem chamem” – mówi; jego siłą jest to, że „nie umie ludzi rozumieć”. Wyszedł z sutereny, z zimna i głodu. Stenę fascynuje dziwny gość, tym bardziej że po chwili zmienia on wersję swoich losów, przecharakteryzowuje się (także zewnątrz), twierdząc, że w istocie jest właścicielem fabryki nawozów sztucznych, że to on wysłał na ulicę samochody pancerne do „walki z motłochem” i że „wszystkie gabinety ministerialne to tylko pudło lalek, którymi porusza on”. Stena podejmuje jego grę w stylu „salonowo-poetycznym”, pozując na damę z wielkiego świata. Ale maskarady Ina nigdy nie są bezinteresowne.

Jest nie tylko „słaby i biedny”, jest także „spryciarzem i łotrem”. Zorientował się, że w mieście rewolta przegrywa, zmienił więc front, gdyż „może kto zwycięża ma słuszość?”. Bez wahania przechodzi z jednej strony na drugą, w zależności od tego, z kim akurat przebywa, i umie to moralnie uzasadnić: „cieszy mnie zawsze, gdy zgadzam się z innym człowiekiem; cieszy mnie zgoda”. Zresztą uważa, że „żyjemy w czasach zagadkowych i musi się być chamem, jeśli się chce dojść do czegokolwiek”.

W następnych aktach zjawia się Narz, którego pasją jest obserwowanie, i dlatego dzisiejszy dzień stał się dla niego „uczta, uczta z królików doświadczalnych”, oraz Przyw (Przywódca), będący „maszyną do wydawania rozkazów”, rozumiejący tylko „idee i masy”.

Sytuacja na zewnątrz mieszkania zmienia się jak w kalejdoskopie; jest już trzydziestu zabitych, wielu rannych, rozchodzą się pogłoski o ustąpieniu rządu i wycofaniu się wojska z miasta. Wobec tego In staje po stronie Przywa i rewolucji, ponieważ konsekwentnie chce być z tymi, którzy zwyciężają. Kpi sobie przy tym ze stałości przekonań lidera, który jest zarazem dobrze opłacanym posłem do parlamentu.

Przyw odpowiada, że to, co ma, jest niczym w porównaniu z tym, co miałby, zmieniwszy poglądy, i że chce być sądzony przez robotników, a nie przez takich jak In. Stena nie jest „po tej ani po tamtej stronie”, pragnie tylko, aby było „spokojnie i wesoło”. Potrafi skoncentrować na sobie zainteresowanie trzech otaczających ją mężczyzn. In zdradza się ze swoimi poglądami na kobiety: „istnieją takie, które nie oddają się dla pieniędzy, a jednak chcą mieć z miłości pieniądze; istnieją takie, które miłość uważają za rozpustę, o ile im nie przynosi korzyści”. Dziewczyna odpędza go z odrazą: „Pan się tak zmienia, że pana wcale nie ma”. Nie chce także Narza: „Ciebie też wcale nie ma, tak bardzo się wahasz”. Jedynie Przyw „ma stałość”. Stena demaskuje też Ina jako kłamcę i „złodzieja ludzi”; przywłaszczył sobie podstępnie rękopisy gospodarza mieszkania, aby korzystać z jego myśli; nawet zdanie, że siłą jest nierozumienie ludzi, ukradł Przywowi. In próbuje wykręcić się żartami, ale i one są kłamstwem. Narz go wyprowadza. W pokoju zostają Stena z Przywem.

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

1891–1945

Poetka, dramatopisarka. Przedstawicielka artystycznego klanu Kossaków – wnuczka malarza Juliusza, córka malarza Wojciecha, siostra malarza Jerzego oraz komediopisarki Magdaleny Samozwaniec. Jedna z najpopularniejszych poetek dwudziestolecia międzywojennego, zbliżona do grupy Skamandra; twórczyni znakomitych miniatur poetyckich – aforystycznie zwięzłych i jubilersko nieskazitelných. Publikowała między innymi w „Bluszczu”, „Wiadomościach Literackich”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Czasie”. Współpracowała z Polskim Radiem jako autorka słuchowisk.

W teatrze debiutowała w roku 1924 komedią *Szofer Archibald*, dwa lata później powstała „fantazja przyszłości” *Kochanek Sybilli Thompson*, w której odmłodzona staruszka odzyskuje szansę na szczęście w miłości. *Egipska pszenica*, *Powrót mamy*, *Dowód osobisty*, *Nagroda literacka*, *Popielaty welon*, *Dewaluacja Klary*, *Rezerwat* – to tradycyjne komedie obyczajowe z dodatkiem właściwej autorce subtelnej ironii. Prawdziwy sukces odnieśli *Zalotnicy niebiescy* (1933), sztuka o lotnikach napisana niewątpliwie pod wpływem trzeciego męża poetki – oficera lotnictwa.

W sztukach Pawlikowskiej pojawiają się wątki, które dobrze znamy z jej twórczości poetyckiej: każdy ma prawo do szczęścia, życie jest nic niewarte bez miłości, lęk przed przemijaniem i śmiercią. Śmiało – jak na owe czasy – opowiadała się też za wolnością kobiet w kwestii małżeństwa i macierzyństwa, które nie powinny być społecznym nakazem. „Nie ma dwu Pawlikowskich – pisał Stefan Traugutt we wstępie do wydania dramatów pisarki – subtelnej poetessy i kasowej pisarki dla sceny. W skrajnie odmiennych konwencjach gatunkowych, od różnych stron i na innych poziomach stylu namawiała nas na to samo”.

W drugiej połowie lat trzydziestych w dramatach Pawlikowskiej pojawiają się nowe – tragiczne – akcenty. W fantazji poetyckiej *Mrówki* (1936) życie bohaterów znów ocala miłość, rzecz dotyczy jednak zagrożeń dwudziestowiecznej cywilizacji (z wyraźnymi odniesieniami do faszyzmu), która może zmienić ludzi w bezmyślnie pracujące i posłuszne rozkazom istoty. Antytalitarna jest również *Baba-Dziwo* (1938), której premiera wywołała nawet protesty ambasady niemieckiej. W tej ostatniej sztuce widać fascynację autorki Witkacym, z którym łączyła Pawlikowską przyjaźń. Dzieliła z nim lęk przed totalitaryzmem, nadużywaniem praw społecznych, zniewoleniem jednostki, a do wyrażenia swoich obaw wykorzystała groteskę – ulubiony środek wyrazu autora *Szewców*. Niestety, nie zachowała się komedia *Koniec świata*, napisana wspólnie przez Pawlikowską-Jasnorzewską i Witkacego.

Wybrana bibliografia:

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska *Dramaty*, t. I-II, wstęp Stefan Traugutt, Czytelnik, Warszawa 1986.

Jacek Czarnik *Spółka autorska Witkacy-Pawlikowska*. Krzysztof Pysiak *Pawlikowska: farsy i dwudziestolecie*. Stanisław Ignacy Witkiewicz *Listy do Marii Pawlikowskiej*, „Dialog” nr 1/1987. Anna Krajewska *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989. Inga Iwasiów *Oblicza „ja”: o świadomości bohaterów dramatów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Ruch Literacki” nr 4/1995. Jerzy Kwiatkowski *Maria z Kossaków Pawlikowska-Jasnorzewska*, [w:] *Dwudziestolecie międzywojenne*, PWN, Warszawa 2008.

EGIPSKA PSZENICA

sztuka w trzech aktach

Obsada: 4 role i epizody męskie, 5 kobiecych.

Premiera: Kraków 1932.

Zarys akcji utworu podajemy za Tadeuszem Żeleńskim-Boyem:

„Młodziutka panna, zdaje się z dobrego domu i nie bez posagu, uczennica Isadory Duncan, miała świetną przyszłość jako tancerka. Pokochawszy młodego inżyniera, wyrzeka się dlań wszystkiego. Zrazu małżeństwo było samym miodem, ale po kilku latach zatruł je jeden niedobór: brak dziecka. Pan Wiktor – rzecz zresztą chwalebna – jest fanatykiem dietności: kobieta jest dlań tylko istotą rodzącą, i to koniecznie w bólach, kobietą karmiącą, przewijającą pieluszki. Zamęcza żonę półśłówkami, aluzjami, wyrzutami – głupio, niedelikatnie, samolubnie; mówi jej o społeczeństwie, o ciągu pokoleń, o rodzie – rodzie Krzeptowskich... Więcej jeszcze: w czasie nieobecności żony pan Wiktor zapomina się ze służącą; owocem zapomnienia było – dziecko! W swej nostalgii ojcostwa w piątą rocznicę ślubu (dobrze wybrał dzień) wprowadza to dziecko do domu i narzuca żonie jego adopcję. Wiadomość o zdradzie męża, sukcesja po służącej, cudze dziecko, wszystko to spada na nią w chwili gdy właśnie, przez miłość do męża, odrzuciła człowieka, który u jej stóp składał swoje serce (...)

Mija między pierwszym a drugim aktem osiemnaście lat: mały Soter wyrósł na pięknego młodzieńca, który wróciwszy do domu po paroletniej nieobecności (chował się za granicą) zakochał się bez pamięci w swojej przybranej matce. Ze swojej strony pani Ruta, dla której owe osiemnaście lat było smutnym bezkochaństwem – bo mąż przestał dla niej istnieć od dnia owego zamachu – zakochuje się w młodym pasierbie. Stoi między nimi widmo zbrodni, niemal kazirodztwa; ale usuwa tę zaporę, z miłości do Ruty, jej dawny wielbiciel. Zdradza obojgu tajemnicę: Soter nie jest synem swego ojca, nie jest synem Wiktora; służąca wmówiła mu to jedynie, uznając go „za najodpowiedniejszego na ojca”. Są na to dowody. Mogą się kochać, mogą być szczęśliwi, powiada ów dobry człowiek, pchając ich sobie niemal w ramiona.

W przerwie między drugim a trzecim aktem, pani Ruta wyżyła swoją miłość – jeszcze nie całą, na szczęście – i... urodziła ślicznego bobasa. Nie ona więc – której bezpłodność tak wymawiał Wiktor – była niezdolna do macierzyństwa, ale on sam, Wiktor – okazuje się to jasno – niezdolny był uczynić kobietę matką. I miłość, rozgrzeszona, pobłogosławiona, uświęcona, triumfuje, gdy Wiktor pozbawiony wszystkiego: syna, żony, złudzeń, a nawet pieniędzy (bo i te przefuzył) jako złamany starzec opuszcza dom... Szczęśliwy Edyp pozostał na gospodarstwie, a on podejmuje pielgrzymi kij Edypa – i to bez Antygony. Co pocnie,

co zrobi: utopi się czy zastrzeli? Niech nie liczy na amnestię autorki: zgrzeszył przeciw miłości. Amor p. Pawlikowskiej jest okrutny, skoro go obrazić.”

BABA-DZIWO

tragikomedia w trzech aktach

Obsada: 14 postaci męskich, 7 kobiecych.

Premiera: Kraków 1938.

Prawia jest krajem rządzonym silną ręką dyktatora w spódnicy Validy Vransy. Jej program jest prosty: kobiety mają rodzić dzieci, a wszyscy być lojalnymi obywatelami uprawiającymi kult „Przewodnicy”. Małżeństwo Petroniki i Normana Gondorów ma w związku z tym kłopoty. On stara się dostosować do narzuconych rygorów, ale ona – zdolna chemiczka – nie zamierza poświęcać się życiu rodzinnemu ani rezygnować z pracy. Wywrotowa postawa żony sprawia, że Norman traci wpływy i posadę wysokiego państwowego urzędnika. Sytuację pogarsza fakt, że zewsząd osaczają ich donosiciele i agenci służb państwowych. Rządy Vransy pozostawiają ślad na każdej sferze życia: zawodowej, rodzinnej, nawet towarzyskiej. Gondorów odwiedza zaprzyjaźniona para narzeczonych Halima i Kołopuk. Mężczyzna przynosi ze sobą niezwykle bukiet błękitnych róż, który jest efektem jego wieloletnich prac botanicznych. Jednak gdy pod oknami przejeżdża uroczysty orszak Validy, Norman, by zamanifestować swój entuzjazm, rzuca bukiet prosto do jej rąk. Zaintrygowana dyktatorka składa Gondorom wizytę. Hodowcę karcz za to, że zajmuje się głupstwami, a jego róże, choć piękne, to nie pachną, Petronikę poucza, wskazując drzwi kuchenne: „Chemiczko, tam jest kobiece laboratorium. Tam wynalazki robić! Z miłością kuchcić! Z miłością! Oszczędnie i twórczo!”.

Wizyta ma dalsze, bardziej dotkliwe konsekwencje. Do Petroniki przychodzi policja z nakazem stawienia się w Urzędzie do Spraw Rodzinnych. Kobieta protestuje, ale zostaje wyprowadzona w kajdankach. To nie koniec szyszan. Sąsiadka Agatika, która właśnie urodziła bliźnięta, w nagrodę za swoje zasługi dostaje przydział na dodatkowy pokój... w mieszkaniu Gondorów, którzy jako bezdzietni są bezużytecznymi obywatelami i wygody im się nie należą. W drzwiach mieszkania pojawia się nieoczekiwanie młodsza siostra Petroniki, Ninika. Jest przerażona. Podczas próby szkolnego przedstawienia pojawili się członkowie tak zwanej komisji poborowej z nowym rozporządzeniem. Wszystkie pełnoletnie panny mają udać się do koszar, by w ciągu dwóch lat razem z wyznaczonym z urzędu partnerem wprowadzić w życie ideę rodzicielstwa. Ninice w ostatniej chwili udało się uciec. Wszyscy zastanawiają się, gdzie ją ukryć, lecz komisja poborowa jest już na tropie, puka do drzwi Gondorów. By uratować dziewczynę, przebywającą z wizytą

Kołopuk przedstawia ją jako swoją narzeczoną. Odtąd są już związani ze sobą na zawsze – władza przypilnuje, by spełnili swoje rodzinne posłannictwo. Kołopuk bez żalu zamienia jedną narzeczoną na drugą.

Finałowa rozgrywka ma miejsce w gmachu prawiańskiego radia. Valida przybywa tam, by wygłosić propagandową mowę do wszystkich kobiet. Zadowolona z siebie, jako wyraz hołdu przyjmuje bukiety kwiatów, wśród których jeden, o dziwnie upajającym zapachu, zwraca jej szczególną uwagę. Nie domyśla się, że padła ofiarą podstępu. Kwiaty są zaprawione sztuczną wonią, która działa jak serum prawdy. Dyktatorka rozkleja się i znów każe podać sobie mikrofon. Tym razem zaskoczony naród słyszy: „Moje rządy to osobiste porachunki; kobiet nienawidzę, mężczyzn nienawidzę, sztuki i literatury, mniejszości i większości narodowych nienawidzę, całej naszej planety nienawidzę”. Rozżalona wyznaje, że ona, tak naprawdę Franika Mruk, jako młoda dziewczyna, brzydka i nieinteresująca, nie wzbudziła uczuć żadnego mężczyzny i też zmuszona została do macierzyństwa. To właśnie rozbudziło w niej nienawiść i pchnęło do polityki. Tłum przed gmachem radia wiwatuje, adiutanci i dyrektorzy radia są na skraju szaleństwa. Wezwany lekarz rozpoznaje w zapachu trujące wyziewy, radzi wezwać psychiatrę, a przede wszystkim otworzyć okna i zrobić przeciąg. Najlepiej przeciąg na cały kraj!

Okazuje się, że to Petronika sfabrykowała w swoim laboratorium trujący kwiat. Zamierzała zabić Validę, ale kompromitacja i śmierć cywilna dyktatorki ją zadowalają. Tłum za oknem żąda, by ukazał się bohater, który unieszkodliwił potwora. Dyrektor radia popycha naprzód Normana; mężczyzna broni się przed tym niezasłużonym zaszczytem. „Dosyć mieliśmy kobiet” – obstaje przy swoim dyrektor, a Petronika chętnie się z nim zgadza. Nowy władca Prawii staje w oknie.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

1894–1980

Prozaik, poeta, dramatopisarz, eseista, tłumacz. Pseudonim „Eleuter”. Urodził się w Kalniku koło Kijowa. Maturę zdał w Kijowie i tam rozpoczął studia na uniwersyteckim wydziale prawa oraz w konserwatorium.

Wiersze i dramaty pisał już jako dziewięciolatek; debiutował sonetem *Lilith* w piśmie „Pióro”, którego jedyny numer ukazał się w Kijowie w 1915 roku. Również w Kijowie, w latach 1916–1918, był kierownikiem literackim teatru „Studia” Stanisławy Wysockiej; grywał tam też niewielkie role.

W 1918, po zajęciu Kijowa przez bolszewików, przyjechał do Warszawy. Przyłączył się do grupy poetyckiej Skamander – Jana Lechonia, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego i Kazimierza Wierzyńskiego. Jego debiutem książkowym był zbiór wierszy *Oktostychy* (1919).

W dwudziestoleciu międzywojennym Iwaszkiewicz publikował w „Wiadomościach Literackich”, działał w Związku Zawodowym Literatów Polskich i PEN Clubie. Założył eksperymentalny teatr Elsynor, który wystawił *Pragmatystów* Witkacego (1921). Pracował także w MSZ; był sekretarzem poselstwa polskiego w Kopenhadze i Brukseli. W 1922 roku ożenił się z Anną Lilpop, córką przemysłowca warszawskiego; zamieszkali w Podkowie Leśnej w willi Stawisko, gdzie dziś znajduje się Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów.

Podczas okupacji pisarz mieszkał w Stawisku. Kierował sekcją literatury Delegatury Rządu RP na Kraj, w jego domu odbywały się konspiracyjne koncerty i spotkania.

Po wojnie publikował w „Odrodzeniu” i „Kuźnicy”, redagował „Nowiny Literackie”, od 1955 do końca życia był redaktorem naczelnym „Twórczości”. Dwukrotnie pełnił funkcję kierownika literackiego Teatru Polskiego w Warszawie za dyrekcji Arnolda Szyfmana (1945–1949 i 1955–1957). Od 1945 działał w Związku Literatów Polskich, trzykrotnie był jego prezesem (do 1980). Wchodził w skład zarządu Polskiego PEN Clubu. Od roku 1952 do końca życia był też posłem na sejm PRL.

W bogatej twórczości Iwaszkiewicza są liczne tomy poezji (za jeden z najważniejszych uważana jest *Mapa pogody*, 1977), powieści (m.in. trytomowa *Sława i chwala*, 1956–1962) oraz mistrzowskie opowiadania, pisane przez całe życie: *Brzezina* (1933), *Panny z Wilka* (1933), *Matka Joanna od Aniołów* (1946), *Tatarak* (1960), *Kochankowie z Marony* (1961), *Noc czerwcową* (1976).

Najwcześniejsze „młodzieńcze” dramaty Iwaszkiewicza to: *Samobójstwo. Konwersacje o tragedii*, *Bal u księżnej belwederskiej*, *Kardynałowie*; wydano je po śmierci pisarza. W latach dwudziestych powstały: *Złodziej idealny*, *Kochankowie z Werony* oraz libretto do opery *Król Roger* Karola Szymanowskiego. Większy rozgłos zyskały sztuki Iwaszkiewicza z lat trzydziestych oparte na biografiach sławnych twórców: *Lato w Nohant* (o Chopinie i George Sand) oraz *Maskarada* (o Puszkynie). Iwaszkiewicz pisał również dramaty po wojnie; nie były one jednak często wystawiane. Są to: *Stara cegielnia* (1946), *Gospodarstwo* (1947), *Odbudowa Błędomierza* (1951), *Wesele pana Balzaka* (1959), *Kosmogonia* (1966).

Po śmierci pisarza prapremiery miały: *Złodziej idealny* (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 1980), *Noc czerwcową* (Teatr Powszechny w Radomiu, 1982) – opowiadanie z 1976, które autor adaptował na scenę kilka miesięcy przed śmiercią, oraz *Pod akacjami* (Teatr Dramatyczny w Elblągu, 1984). Wystawiano

również opowiadania, choćby *Słońce w kuchni*, *Panny z Wilka*, *Matkę Joannę od Aniołów*.

Iwaszkiewicz przekładał też dramaty Szekspira (*Hamlet*, *Romeo i Julia*), Czechowa (*Wujaszek Wania*), Claudela, Giraudoux, Goldoniego i in.

Wybrana bibliografia:

Jarosław Iwaszkiewicz *Teatralia (Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”. Wspomnienie, Teatr Polski w Warszawie 1938–1949, Lektury dla Szyfmana, Z teki kierownika literackiego)*, Czytelnik, Warszawa 1983. Jarosław Iwaszkiewicz *Dramaty*, t. I-II; Czytelnik, Warszawa 1984.

Janusz Poźniak *Dramaturgia Jarosława Iwaszkiewicza*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 1989. „Twórczość” nr 2/1994 (wydanie monograficzne). Andrzej Zawada *Jarosław Iwaszkiewicz*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994. Marta Fik *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*, Edward Krasiński *Iwaszkiewicz w teatrze*, Andrzej Biernacki *Coś niecoś ze wspomnień o Teatrze Polskim [w:] Miejsce Iwaszkiewicza. W setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej w 1994 roku*, Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku oraz Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1994. Wiesław Kępiński *Sześćdziesiąty pierwszy*, Czytelnik, Warszawa 2006. Marek Radziwon *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, W.A.B., Warszawa 2010.

LATO W NOHANT

komedia w trzech aktach

Obsada: 7 ról męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Warszawa 1936.

Rzecz dzieje się w Nohant, latem, w latach czterdziestych XIX wieku.

W posiadłości baronowej Aurory Dudevant, pisarki znanej pod nazwiskiem George Sand, jest jak zwykle gwarno. Mieszkają tu jej dzieci: syn Maurycy i córka Solange, wychowanka Augustyna oraz Fryderyk Chopin, traktowany jak jeszcze jedno słabowite, rozpieszczone dziecko. A przynajmniej taką rolę chce mu wyznaczyć w swoim domu pisarka.

U George Sand przebywa też uczennica Chopina panna de Rosieres, nazywana przez przyjaciół Rozjerką. Przyjechała z ukochanym Antonim Wodzińskim, który gra w karty i w oczekiwaniu na pieniądze z kraju zadłużył się na prawo i lewo, najczęściej u Fryderyka, który dla brata niezapomnianej Marii Wodzińskiej zawsze ma otwartą szkatułę. Bawi tu również obiecujący malarz Rousseau, zakochany w Augustynie i przeznaczony jej na męża przez baronową, pragnącą w ten sposób zakończyć romans wychowawcy z synem. Baronównę adoruje gburowaty rzeźbiarz Clésinger, były kochanek mamy, obecnie przewidywany na męża córki.

Od rana do nocy przesiaduje tu Ferdynand, syn bogatego sąsiada, marzący o małżeństwie z Solange.

Romanse, flirty i prawdziwe uczucia przeplatają się w coraz to innych konfiguracjach, nie zawsze jednak według życzeń i planów George Sand.

Przed wszystkim wymknął się jej z rąk pozornie zdany na jej łaskę Fryderyk. Ambitna pisarka nie potrafi zrozumieć, że to on nadaje ton otoczeniu. Toteż gdy wrażliwa Rozjerka powiada o pianiście: „Zawsze mam takie wrażenie, że całe Nohant jest przesiąknięte jego atmosferą” – odpowiada złośliwie: „Możliwe. Używa tak ostrych zapachów. Nie znoszę tego polewania się lawendą...”.

Dla Chopina w domu George Sand toleruje się polskiego służącego Jana, wiecznie skłóconego z otoczeniem. Dla niego przyjmuje się młode, urodziwe pokojówki, przeciw czemu buntuje się Solange, zakochana w artyście. Tymczasem sprawy sercowe pozostają dla kompozytora na marginesie. Mimo wyraźnej sympatii dla Solange jest daleki od zdecydowanego działania. Pełna temperamentu dziewczyna nie może tego pojąć. Podobnie jak matka pragnie deklaracji i namiętności. Zawiedziona, na złość samej sobie pada w ramiona rzeźbiarza Clésingera, nieświadomie spełniając życzenie baronowej.

Jeszcze jeden motyw przewija się przez życie mieszkańców Nohant – walka o pierwszeństwo między uwielbianym przez matkę Maurycym a „przybłędą” Chopinem. Przez lata pianista wychodził z niej zwycięsko, gdy jednak pani Sand daje przewagę synowi, Fryderyk postanawia powrócić do Paryża.

Wraz z tą decyzją rozlatuje się cały dom, jakby pozbawiony istotnego sensu istnienia. Opuszcza go dręczona sprzecznymi uczuciami Solange z Clésingerem. Wyjeżdża skrzywdzona Augustyna i jej uparty Rousseau. Niebawem zapewne porzuci go zasilony gotówką Wodziński z wierną Rozjerką.

Na placu zostaje Maurycy, uszczęśliwiony zdobytym wpływem na matkę, dziedziczący po pokonanym Fryderyku zielony kuferek do butów i serce ślicznej pokojówki Madeleine.

Kiedy jednak Chopin, już w momencie odjazdu, olśniony nagle znalezioną frazą muzyczną siada do fortepianu, wszyscy – ci życzliwi mu i ci niechętni – poddają się czarowi jego muzyki.

ANTONI CWOJDIŃSKI

1896–1972

Komediopisarz, aktor i reżyser teatralny, scenarzysta filmowy. Urodził się na Ukrainie, studiował matematykę, fizykę i chemię w Warszawie, Krakowie i Lwowie, a następnie podjął pracę w katedrze fizyki na UW. Zafascynowany teatrem, został słuchaczem Instytutu Reduty Juliusza Osterwy w Warszawie (1923–1925), później jego aktorem. Występował pod pseudonimem Antoni Wojdan, głównie w rolach epizodycznych. Ukończył reżyserię w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej pod kierunkiem Leona Schillera; był jego asystentem przy realizacji *Dziadów* w warszawskim Teatrze Polskim (1934). Reżyserował między innymi w Teatrze Wielkim we Lwowie i Narodowym w Warszawie.

W czasie drugiej wojny światowej wyjechał z Polski do Paryża, następnie do Londynu, a od 1941 przebywał w USA. Kierował Polskim Teatrem Artystów w Nowym Jorku, a w sezonie 1944/1945 odwiedził kilkadziesiąt miast amerykańskich z programem *Warszawa w ogniu*. W 1962 zamieszkał w Londynie; współpracował tam z Teatrem Polskim ZASP.

W latach trzydziestych ubiegłego wieku Cwojdziński należał do najczęściej grywanych polskich autorów współczesnych; również po wojnie teatry wystawiły prawie wszystkie jego sztuki. Uznawano go za kontynuatora komedii zwanej naukową lub scjentystyczną, zapoczątkowanej przez Brunona Winawera (1883–1944). Podejmował – w lekki i nieco przewrotny sposób – tematy inspirowane najnowszymi teoriami naukowymi. Cwojdziński mówił, że w ten sposób szuka w nauce „żeru, żeby przyrządzić z niego nowe danie dla głodnego współczesności widza”. Pierwszą komedię, *Teoria Einsteina*, napisał w 1934 roku. Wystawił ją w Reducie Juliusza Osterwy i zagrał – w Warszawie i w objazdach – ponad pięćset razy.

Kolejne sztuki Cwojdzińskiego to: *Freuda teoria snów* (1937), *Temperamenty* (1938, o teorii Kretschmera), *Hipnoza* (1964), *Obrona genów* (1964), *Sprzężenie zwrotne* (1966, o cybernetyce). Zbiór *Komédie naukowe* (1968) przyniósł ponadto *Świat tajemnic* i *Każdą chwilę*. Przez wiele lat utrzymywała się w repertuarze *Epoka tempa* (inspirowana Freudem), grana też pod tytułem *Człowiek za burtą*.

W 1964 roku w warszawskim Teatrze Współczesnym Cwojdziński wyreżyserował *Hipnozę* z Zofią Mrozowską i Kazimierzem Rudzkim.

Wybrana bibliografia:

Antoni Cwojdziński *Komédie naukowe*, PIW, Warszawa 1968.

Krystyna Kapuścińska *Twórczość komediowa Bruno Winawera i Antoniego Cwojdzńskiego: przypomnienie i próba oceny*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1968. Lesław Eustachiewicz *Komedie Antoniego Cwojdzńskiego*, „Dialog” nr 12/1970. Anna Krajewska *Komedia polska XX-lecia międzywojennego*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989. Jerzy Kwiatkowski *Dwudziestolecie międzywojenne*, PWN, Warszawa 2008.

HIPNOZA

komedia w trzech aktach

Obsada: 1 rola kobieca, 1 rola męska.

Premiera: Londyn 1962; w Polsce: Warszawa 1964.

Rzecz dzieje się w Nowym Jorku, dokąd wojna zagnała dwoje Polaków – Renę, „pełną temperamentu i urody aktorkę w średnim wieku” i Jana – „sumiennego i wzbudzającego zaufanie lekarza w średnim wieku”, specjalizującego się w leczeniu hipnozą. Rena skarży się na dziwne bóle i ściskanie w gardle uniemożliwiające jej występy. Specjaliści, których dotąd się radziła – w tym doświadczony doktor Zahara – nie znaleźli przyczyny dolegliwości; ma nadzieję, że uleczą ją seanse hipnotyczne.

Piękna i sławna Rena jeszcze w Polsce wywarła ogromne wrażenie na Janie i teraz ta fascynacja powraca. Szczegółowy psychoanalityczny wywiad lekarski pokazuje, że atak choroby nastąpił podczas zaręczyn Reny ze starym i bogatym doktorem Zaharą, który „nie ma nic wspólnego z teatrem”, nie wie, kim była w Polsce, a kiedy skarży mu się, że nie może śpiewać, każe jej gwizdać. Słowem – lekceważy ją jako aktorkę, choć scena jest wciąż „celem jej życia”.

Podczas seansu hipnotycznego Rena recytuje teksty swoich dawnych ról teatralnych. Po obudzeniu wyraźnie poprawia się jej samopoczucie. Mimo to między pacjentką a lekarzem wybucha kłótnia – Rena nie chce przyznać, że jej zaręczyny to błąd.

Z kolejną wizytą aktorka pojawia się już całkowicie odmieniona: „Poczuła w sobie zasoby energii”, znów odnalazła cel w życiu. Pojawił się impresario, który zaproponował Renie wyjazd do Polski z występami. Między parą zaczyna się kolejna sprzeczka. Jan nazywa stan kobiety „chwilowym skutkiem hipnozy”, a nie prawdziwym wyzdrowieniem, ona rewanżuje mu się opinią psychiatry, któremu opisała przypadek Jana, a ten uznał, że przydarzające się Janowi ataki astmy są wyrazem niedojrzałości emocjonalnej i nieprzystosowania do życia. Wreszcie Jan wybucha: „Pośmiewisko zrobiła pani ze mnie na cały Nowy Jork”, a wtedy Rena proponuje, by rzucił wszystko i wyjechał z nią do Polski pracować w teatrze. Dodaje też, że nie chce wrócić do „tego konowala” Zahary. Wściekły Jan nie zauważa

tych „oświadczyń”, więc Rena wybiega z jego gabinetu. Po chwili lekarz słyszy łoskot na zewnątrz – to Rena spadła ze schodów i się potłukła. „Pani uderzyła głową?” – pyta. „Wręcz przeciwnie” – odpowiada aktorka. Jan próbuje leczyć ją hipnozą, co Rena wykorzystuje, by paść mu w ramiona. Kiedy do gabinetu dzwoni zaniepokojony Zahara, Jan przerywa rozmowę: „Mogę zwrócić pacjentkę, ale kobiety nie zwróć!”.

LEON KRUCZKOWSKI

1900–1962

Dramatopisarz, autor powieści, publicysta, działacz polityczny. Z wykształcenia chemik. Przed wojną współpracował z kulturalnymi i oświatowymi organizacjami socjalistycznymi, wtedy też rozpoczął działalność literacką. We wrześniu 1939 został zmobilizowany jako oficer rezerwy; po trzech tygodniach dostał się do hitlerowskiej niewoli. Pięć lat spędził w oflagach – najpierw w Arnswalde (Choszczno), a następnie w Gross-Born (Borne Sulino). Był współzałożycielem działającego w obu tych obozach Teatru Symboli.

Lata powojenne przyniosły Kruczkowskiemu tytuł czołowego polskiego autora dramatycznego oraz ideologa walczącego o „socjalistyczny kształt kultury”. Wstąpił do PPR, został członkiem Krajowej Rady Narodowej, od 1947 roku wielokrotnie wybierano go na posła sejmu PRL. Brał udział w powstawaniu miesięcznika „Twórczość”, pisał do „Odrodzenia”, „Nowej Kultury”, „Trybuny Ludu”; pracował w warszawskim Teatrze Polskim. W latach 1949–1956 był prezesem Związku Literatów Polskich.

W teatrze debiutował w 1935 sztuką napisaną według własnej powieści *Kordian i cham*. W tym samym roku została też wystawiona antynazistowska komedia *Bohater naszych czasów – Daubmann* (w 1963 zagrano ją w ostatecznej wersji pod tytułem *Przygoda z Vaterlandem*). Po wojnie powstały: *Odwety* (1948, konflikty wokół przemian społecznych po drugiej wojnie światowej), *Niemcy* (1949), *Juliusz i Ethel* (1954, dramat osnuty na tle głośnej sprawy Rosenbergów), *Odwiedziny* (1955, nawiązujące do sztuki Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*), *Pierwszy dzień wolności* (1959), *Śmierć gubernatora* (1961, o władzy, która staje się przyczyną moralnej destrukcji człowieka).

Najważniejsze dramaty w dorobku Kruczkowskiego – *Niemcy* i *Pierwszy dzień wolności* – podejmują rozrachunkową dyskusję na temat wojennych dylematów i postaw ludzkich. Bohater Niemców profesor Sonnenbruch, naukowiec, uważa

się za antyfaszystę, ale gdy wydarzenia zmuszają go do czynnego opowiedzenia się przeciwko hitleryzmowi – nie zdobywa się na taką decyzję, dając milczące przyzwolenie na okrucieństwa wojny. W *Pierwszym dniu wolności* zgwałconą niemiecką dziewczynę bierze pod opiekę polski żołnierz, co powoduje ujawnienie się odmiennych postaw moralnych wśród grupy wyzwolonych z ołagu oficerów.

Kruczkowski chciał nadać konfliktom w swoich sztukach ogólnoludzki, uniwersalny sens, zapoczątkować – o czym sam mówił – przełom psychologiczny w naszym widzeniu ludzi i problemu niemieckiego. To, co miało być siłą jego dramatów, a więc konfrontacja postaw bohaterów, którzy reprezentują odmienne światopoglądy, nie zawsze wypada jednak przekonująco.

W roku 1964 Aleksander Ford i Ryszard Ber przenieśli na ekran *Pierwszy dzień wolności*, zaś w 1996 Zbigniew Kamiński zrealizował – w koprodukcji amerykańsko-polskiej – film *Germans* (według *Niemców*).

Wybrana bibliografia:

Leon Kruczkowski *Dramaty*, Książka i Wiedza, Warszawa 1984. *Dramaty wybrane* (*Niemcy, Pierwszy dzień wolności, Śmierć gubernatora*), Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988.

Krzysztof Wolicki *Dylemat Kruczkowskiego*. Józef Kelera *Kruczkowskiego formy dramatyczne*, „Dialog” nr 12/1962. Jadwiga Kaczyńska *Leon Kruczkowski. Monografia bibliograficzna*, Ossolineum, Wrocław 1992.

NIEMCY

sztuka w trzech aktach z epilogiem

Obsada: 12 ról męskich, 6 kobiecych, dwoje dzieci.

Premiera: Kraków 1949.

Druga wojna światowa, Generalna Gubernia. Posterunek żandarmerii na prowincji. Podoficer Hoppe cieszy się, że wyjedzie na parę dni do domu, do Getyni. O urlop wystarał mu się słynny biolog, profesor Sonnenbruch. Ma właśnie obchodzić swój jubileusz naukowy, a Hoppe w cywilu był woźnym w zakładzie profesora. Przed wyjazdem Hoppe musi jeszcze dopełnić służby – Schultz złapał i przyprowadził na posterunek żydowskie dziecko. Trzeba z nim zrobić porządek. Podoficer lubi dzieci, sam jest ojcem i chętnie uwolniłby chłopaka. Ale Schultz patrzy, „a sumieniem niemieckiego człowieka jest drugi niemiecki człowiek”. Hoppe bierze karabin i wyprowadza malca. Będzie „wedle regulaminu”.

Okupowana Francja. Małe miasteczko. Kawiarenka. Przy stoliku siedzi artystka Ruth Sonnenbruch. Z rykiem wpadają niemieccy żołnierze. Na rynku odbędzie się egzekucja zakładników. Wszyscy mieszkańcy muszą być obecni. Kelnerka Fanchette broni się rozpaczliwie, wśród wieszanych jest jej ojciec. Ruth odprawia Gefreitera; ona, zamiast dziewczyny, pójdzie obejrzyć wykonanie wyroku. Nie do końca wiadomo, dlaczego to robi – z litości dla dziewczyny czy z chęci przeżycia mocnych wrażeń. „Pani jest złą, okrutną kobietą – szepcze Fanchette. „Wszystko jest bez sensu” – mówi Ruth, wychodząc.

Norwegia. Untersturmführer Willi Sonnenbruch załatwia ostatnią sprawę przed wyjazdem do Getyngi, gdzie ma wziąć udział w jubileuszu swojego ojca. Rozmawia jeszcze z panią Söerensen, matką aresztowanego za działalność konspiracyjną Chrystiana. Willi uwielbia swoją matkę, chciałby jej podarować jakiś piękny drobiazg, ale nie miał czasu tego załatwić. Na szyi kobiety dostrzega oryginalną kolię, komunikuje jej więc, że syn „wymknął się dziś rano z rąk Gestapo”. Kobieta z radością za grosze oddaje kolię. Jest przekonana, że Chrystian uciekł. Jednak oficer nie powiedział prawdy do końca: wymknął się, to znaczy zmarł w trakcie przesłuchania.

Getynga, dom Sonnenbruchów. Uczony z dumą oświadcza, że nie uznaje przemocy i zbrodni, a prawdziwe Niemcy znalazły milczący schron w jego sercu. Czuje się jednak osamotniony. Na wpół sparaliżowana żona Berta jest oddana Rzeszy. Synowa Liesel też – jej mąż poległ na wschodnim froncie, a dzieci zginęły podczas nalotu. Esesmański mundur Williego napawa profesora odrazą. Trochę zrozumienia znajduje u Ruth, choć i ona korzysta „z niemieckiego sezonu w Europie”; podróżuje z występami i cieszy się, że nareszcie może naprawdę mocno żyć.

Domownicy drżą, żeby profesor nie powiedział czegoś niestosownego w swojej mowie jubileuszowej. Ale on pragnie jedynie wspominać przyjaciół i współpracowników, którzy już odeszli. I oto na chwilę przed wyjazdem na uroczystość zjawia się jeden z tych ludzi-cieni. To Joachim Peters, dawny asystent i powiernik myśli uczonego. Uciekł z obozu koncentracyjnego, jest wyczerpany i szuka schronienia. Profesor nie ma jednak zamiaru wcielać w czyn swoich ideałów. Nie zdobywa się nawet na wyraźny protest, gdy jego syn zatrzymuje uciekiniera, aby oddać go w ręce gestapo. Tylko Ruth buntuje się zdecydowanie przeciw takiemu załatwieniu sprawy. Udaje się jej powstrzymać brata, ma plan uratowania Joachima. Nie robi tego z pobudek politycznych, protestuje w imię własnej moralności. Będzie musiała za to odpowiedzieć – Liesel uważa za „świństwo” pomaganie człowiekowi wyjętemu spod niemieckiego prawa. Zawiadamia żandarmerię. Ruth zostaje aresztowana.

Profesor jest załamany utratą najbardziej kochanego dziecka. Ma okazję raz jeszcze spotkać się z Joachimem, aby zarzucić mu zdradę ich wspólnych ideałów

– nie wolno dla ratowania człowieka narażać innego człowieka. Ale Peters od lat naraża swoje życie i będzie walczył do końca. Sonnenbruch nie chce słuchać o tym, że jego badania naukowe służą hitlerowskiej armii i zbrodniom w obozach koncentracyjnych. Chce tylko przechować w głębi duszy wzniosłe wartości, aby przetrwały do lepszych czasów. „I sądzi pan, że to więcej niż ukrycie przez jedną noc ściganego człowieka?” – pyta Joachim.

Sztukę kończy rozmowa starej pary małżeńskiej. To nie był przykry sen w jubi-leuszową noc profesora Sonnenbrucha, to rzeczywistość wtargnęła do ich domu.

*

W pierwszej inscenizacji *Niemców* grany był epilog sztuki, który toczy się po wyzwoleniu. Profesor został sam, jego bliscy zginęli. Poniósł klęskę, podejmuje więc działania w imię pokoju i sprawiedliwości społecznej.

Pierwotny tytuł *Niemców* (1949) brzmiał *I Niemcy są ludźmi*, uznano go jednak za niemożliwy do przyjęcia w tak krótki czas po wojnie.

PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

sztuka w trzech aktach

Obsada: 6 ról i epizodów męskich, 2 role kobiece, 1 dziecko.

Premiera: Warszawa 1959.

„Chcesz, znaczy możesz – czy raczej właśnie: mógłbym, ale nie chcę?” – jaka formuła określa najprawdziwiej wolność człowieka? Bohater sztuki Jan sądzi, że w tym drugim zdaniu zamyka się treść pojęcia „wolność”. Pierwsze zdanie reprezentuje Paweł, który pragnie potwierdzenia, że nareszcie należy do obozu zwycięzców.

Jest początek marca 1945 roku. Wojna kończy się porażką Niemców. Z obozów wychodzą na wolność więźniowie. Oto grupka wyswobodzonych z oflagu oficerów polskich, jeńców z 1939. Dotąd „omijały ich i śmierć, i chwała”. Teraz „śmierć kończy swój wielki sezon, a przydział chwały również został rozstrzygnięty”. W niewoli, za drutami wyczekiwali przez pięć lat na chwilę odwetu, mają „wysokie rachunki do wyrównania”. I od razu, w pierwszym dniu ich wolności, los zastawia na nich pułapkę.

Zatrzymali się na nocleg w małym opustoszałym miasteczku, z którego ludność uciekła przed frontem. Na posterunku został tylko lekarz i jego trzy córki. Najstarsza, Inga, została wczoraj zgwałcona przez wyzwolonych dzień wcześniej jeńców. Jan widzi w oczach starego człowieka i jego córki ból i przerażenie. Zmienia zdanie: wolność polega na prawie wyboru postępowania. Wybiera bez

wahania – proponuje wystraszonej trójce schronienie w willi, którą byli jeńcy zajęli na nocleg. Koledzy Jana widzą paradoksalność sytuacji. Dlaczego oni, polscy oficerowie, mają strzec niemieckich dziewcząt? „Coś tu jest nie w porządku. Gdzie święństwo, tam nic po nas” – wołają oburzeni Paweł oraz Karol i na znak protestu opuszczają wspólne mieszkanie. „Nie mamy prawa ochraniać naszych wrogów, bo to rozbija naszą solidarność” – mówi Hieronim. „Nasza wspólnota? Nas łączy tylko tamta obrzydliwość, o której trzeba zapomnieć jak najprędzej” – oświadcza Michał, przypieczętowując tym stwierdzeniem rozkład zgranej dotąd paczki towarzyszy z oflagu.

Mimo oporów wewnętrznych, Michał zostaje. Spędzi noc w ramionach młodszej córki doktora – Luzzi, przedwcześnie dojrzałej w latach wojny siedemnastolatki, która chce się przekonać, „dlaczego ludzie z nienawiści robią to, czego oczekują od miłości”. O świcie Michał postanawia zgłosić się na front: „jest jeszcze Berlin do zdobycia”. Luzzi nie dziwi ta decyzja, doszła już do wniosku, że „człowiek ma zawsze tylko siebie”.

Jan długo w nocy rozmawia z Ingą. Jest to dialog ludzi, „których nic nie łączy, ale wszystko dzieli” i którzy nie mogą oderwać się od siebie. Dziewczyna nie rozumie nienawistnego świata. Gest Jana: „Mogę zrobić dla pani... dla was... coś, co przywraca nadzieję” – nie przynosi jej spokoju. Przez to świat staje się jeszcze mniej zrozumiały. To jałmużna, która nie powoli jej żyć z „podniesioną głową”. Inga poczuje się wolnym człowiekiem dopiero dzięki „zwykłemu kawałkowi żelaza” – pistoletowi automatycznemu, dostarczonemu jej przez ukrywającego się po piwnicach starego ogrodnika Niemca.

Ranek przynosi zmianę sytuacji. Niedobitki dywizji SS szturmują miasteczko zajęte przez jeńców powracających do kraju. W skali frontu jest to „incydent bez znaczenia”, ale dla oblężonych „prawie wszystko”. Bronią się rozpaczliwie, odyskując solidarność w chwili ostatecznego niebezpieczeństwa.

W opustoszałej kwaterze Anzelm pali swój rękopis. Jego życie przed wojną było udręką niespełnionych ambicji intelektualisty. Obarczony liczną rodziną (żona i siedmioro dzieci), żył w kieracie belferskiej pracy. Dopiero w obozie poczuł się naprawdę wolny. By potwierdzić swoją niezależność, uczył się bezinteresownie egzotycznego języka, ku oburzeniu kolegów nieakceptujących jego filozofii głoszonej z przewrotną odwagą – wolność to odrzucenie wszelkiej miłości i wszelkiej rozpacz. Teraz, w obliczu śmierci Anzelmowi przychodzi na myśl, że „za mało kochał swoje dzieci”. Bez żalu niszczy pisane latami dzieło o rozwoju osobowości jednostki. Nikt oprócz niego nie potrafiłby przeczytać tych „kilku kłamstw”.

Sojusznicze czołgi zdążyły na czas. Niemcy zostają rozbici. W walce „w obronie wolności” poległ Paweł. Jego koledzy mają wolną drogę w świat. Ale oto z dzwonnicy kościelnej rozlega się znowu warkot wystrzałów. To Inga pruje

seriami z pistoletu automatycznego; jedynie w ten sposób może uwolnić się od swojego strachu i swojej nadziei. Jan wybiega z karabinem na ulicę. Oddaje ostatni strzał, po którym milknie salwa z dzwonnicy. „Dlaczego pan... dlaczego właśnie pan?” – szepcze Luzzi.

*

W pierwszej wersji sztuki drukowanej w miesięczniku „Dialog” oraz w inscenizacji prapremierowej ostatnie słowa sztuki wypowiadała Luzzi. W późniejszych, książkowych wydaniach utworu – zgodnie z decyzją autora – mówił je Doktor.

BRUNO JASIEŃSKI

(właśc. Wiktor Bruno Zysman)

1901–1938

Poeta, prozaik, dramatopisarz. Współtwórca polskiego futuryzmu. Pisał w języku polskim, niemieckim, rosyjskim i francuskim. Urodził się w Klimontowie pod Sandomierzem, jego ojciec, lekarz, był zasymilowanym Żydem. W 1914 roku, po wybuchu pierwszej wojny światowej, rodzina musiała wyjechać do Rosji. Jasieński uczył się w polskiej szkole w Moskwie, gdzie zdał maturę.

Do Polski powrócił w 1918. W Klimontowie stworzył teatr amatorski – w kościelnym refektarzu wystawił *Ich czworo* Zapolskiej, a następnie *Sędziów* i *We-sele* Wyspiańskiego z dopisanym przez siebie prologiem („Przychodzę tu / Budzić ze snu / Was, polscy obywatele. / Na wesele! Na wesele! / Na wesele czynu z pustką. / Tam na dworze szumi liść. / Los dał znak czerwoną chustką: / Czas nam iść!”).

Wkrótce zaczął studia w Krakowie na Uniwersytecie Jagiellońskim (filozofia, polonistyka, prawo). W 1919 razem ze Stanisławem Młodożeńcem i Tytusem Czyżewskim założył klub „Katarynka”. Organizowali futurystyczne prowokacyjne „poezowieczory”, które czasem kończyły się interwencją policji. Występowała z nimi między innymi aktorka Irena Solska, muza modernizmu. „Uczę się (...) nowych form, uczę się – wspominała w swoich pamiętnikach. – Po wieczorach futurystów w Słowackim, Krasińskim, Mickiewiczu, Wyspiańskim odkryję nowe cuda!” Występowali w Łodzi, Zakopanem, Krakowie i Warszawie. Jasieński zaprzyjaźnił się z futurystami warszawskimi – Aleksandrem Watem i Anatolem Sternem. W 1921 ukazał się tom wierszy Jasieńskiego *But w butonierce*, które szokowały

łamanie zasad ortografii i fonetyczną pisownią. W tym samym roku wraz z Młodożeńcem, Czyżewskim, Watem i Sternem wydali *Jednodniówkę futurystów* – manifest polskiego futuryzmu „na całą Żeczpospolitą Polską”, a następnie z Anatolem Sternem drugą jednodniówkę *Nuż w bżuhu*. Wzywały one artystów do rewolucji kulturalnej, negowały tradycję literacką, żądały uwolnienia słowa od konwencji gramatycznych i estetycznych.

W roku 1922 Jasieński wydał poemat *Pieśń o głodzie*, w 1924 – ze Sternem – zbiór wierszy *Ziemia na lewo*, a dwa lata później poemat *Słowo o Jakubie Szeli*.

Coraz bardziej radykalizowały się lewicowe poglądy pisarza. W połowie lat dwudziestych współpracował z takimi pismami, jak „Almanach Nowej Sztuki”, „Nowa Kultura”, „Trybuna Robotnicza”, „Zwrotnica”.

W 1926 wyjechał do Paryża. Pisał stamtąd do lwowskiego „Wieku Nowego”, „Kuriera Nowego”, „Gazety Porannej” i założył amatorski teatr robotniczy przy ulicy Saint-Denis. W 1928 wyreżyserował w nim *Rzecz gromadzką*, sceniczną wersję *Słowa o Jakubie Szeli*.

W 1928 opublikował powieść *Palę Paryż*, która była reakcją na wydaną w latach dwudziestych nowelę dyplomaty francuskiego Paula Miranda *Palę Moskwę*, o trudnościach towarzyszących romansowi Francuza i Rosjanki mieszkającej w nadmiernie zatłoczonym domu. Jasieński uznał nowelę za paszkwil na stolicę proletariatu. W *Palę Paryż* bezrobotny Pierre wykrada z laboratorium zarazek dżumy i wpuszcza ją do paryskiego wodociągu, by zniszczyć miasto, w którym kapitałiści – jak pisze Jasieński – wszystko zagarnęli dla siebie. Z epidemii ocaleją jedynie proletariusze siedzący w więzieniu.

Za powieść tę Jasieńskiego deportowano z Francji, przyniosła mu jednak także popularność. Drukował ją w odcinkach dziennik „L’Humanité”, a w ZSRR błyskawicznie rozszedł się nakład 140 tysięcy egzemplarzy. W 1929 Jasieński przyjął propozycję zamieszkania w Kraju Rad i obywatelstwo radzieckie; wstąpił do WKP(b), redagował pismo dla polonii „Kultura Mas”, a w 1934 został członkiem zarządu Związku Pisarzy Radzieckich. Przez pierwsze lata darzono go względami; jego utwory ukazywały się w dużych nakładach.

Sporo podróżował po republikach radzieckich. Został wicepremierem Tadżykistanu. Do dzieła sławiącego budowę Kanału Białomorskiego napisał rozdział *Dobić wroga klasowego*.

W Moskwie napisał po rosyjsku między innymi powieść socrealistyczną *Człowiek zmienia skórę* oraz groteskę teatralną *Bal manekinów* (1931) – satyrę na zachodnią burżuazję, wykpiwającą korupcję, amoralność i obłudę władzy. Wspominał potem, iż napisał „sztukę-groteskę wyszydającą zachodnią socjaldemokrację.

Pobudziła mnie do tego nieobecność w naszym rewolucyjnym repertuarze spektakli wesółych, które dawałyby widzowi proletariackiemu możliwość pośmiania się przez dwie godziny z jego wrogów zdrowym, beztroskim śmiechem, dającym rewolucyjny trening. Postanowiłem podjąć próbę stworzenia rewolucyjnej farsy”. Sztukę przetłumaczono na angielski, niemiecki, francuski, fiński, holenderski, włoski i chiński. Światowa prapremiera *Balu...* odbyła się w teatrze Emila Buriana w Pradze w 1934. W Polsce sztukę opublikowano po październikowej odwilży w „Dialogu” (1957) w tłumaczeniu Anatola Sterna. W tym samym roku po raz pierwszy *Bal...* wyreżyserował Jerzy Jarocki w katowickim Teatrze Śląskim im. Wyspiańskiego.

W 1937 Jasieński zaczął pisać swoją ostatnią książkę *Zmowa obojętnych*, ale jej nie dokończył. W maju, podczas wielkiej czystki stalinowskiej został oskarżony o szpiegostwo na rzecz Polski oraz „obcość ideologiczną” i aresztowany. Przez ponad rok torturowano go w więzieniu na Butyrkach, a potem rozstrzelano 17 września 1938 roku. Wcześniejsza wersja mówiła, że pisarza skazano na piętnaście lat łagru i w drodze do obozu zmarł na tyfus. W roku 1956 został zrehabilitowany.

Od 2002 roku w Klimontowie w każdą rocznicę urodzin poety są organizowane Brunonalia. Odbywa się wtedy wiele imprez kulturalnych – koncerty, wykłady, warsztaty artystyczne.

Wybrana bibliografia:

Bruno Jasieński *Rzecz gromadzka. Sztuka sceniczna w 4 aktach*, LSW, Warszawa 1960. *Palę Paryż*, Jirafa Roja, Warszawa 2005. *Bal manekinów*, Jirafa Roja, Warszawa 2006. *Poezje zebrane, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.

Anatol Stern *Bruno Jasieński*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969. Marian Stępień *Od anarchizmu futurysty do rewolucji społecznej – Bruno Jasieński*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974. Janina Dziarnowska *Słowo o Brunonie Jasieńskim*, Książka i Wiedza, Warszawa 1978. Piotr Mitzner *Bruno Jasieński. Śmierć futurysty*, „Karta” nr 11/1993. Krzysztof Jaworski *Bruno Jasieński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Kielce 1995. Krzysztof Jaworski *Bruno Jasieński w Paryżu (1925–1929)*, Akademia Świętokrzyska, Kielce 2003. „Midrasz” nr 6/2008 (wydawnictwo monograficzne). Krzysztof Jaworski *Dandys. Słowo o Brunonie Jasieńskim*, Iskry, Warszawa 2009.

BAL MANEKINÓW

Bal manekenov

Przekład: Anatol Stern.

Obsada: 20 ról i epizodów męskich, 6 kobiecych.

Premiera: Praga 1934. Premiera polska: Katowice 1957.

W paryskim domu mody, w tajemnicy przed ludźmi, swój karnawałowy bal urządzają krawieckie manekiny. Tylko raz do roku mogą chodzić, tańczyć, na chwilę wyrwać się z bezruchu: „Za jedną taką noc jak dzisiejsza” są gotowe „oddać resztę swojego życia”. Przyszły te lepsze – z głowami, rękami i nogami, ale i gorsze – same korpusy. Źle mówią o ludziach. Manekin Męski 6 uważa ich za nędzne kopie manekinów, nazywa snobami i pokręconymi idiotami. „Nie wierzę, aby się można było czegoś nauczyć od ludzi” – dodaje. Bo „czy można wymyślić większą mękę niż ta, gdy zmusza się kogoś, aby jak kamień trwał nieruchomo przez lata całe. Tylko ludzie zdolni są do takiego okrucieństwa”.

Nieoczekiwanie na balu pojawia się Manekin Damski w Futrze, który uciekał ulicami Paryża przed uwodzającym go mężczyzną. Za manekinem do salonu wchodzi Człowiek, zwany też Liderem. Zgromadzeni go rozpoznają – jest klientem jednej z krawieckich pracowni. To poseł Ribandel, szef robotniczej partii socjaldemokratycznej, który co sezon zamawia pięć garniturów i strasznie marudzi podczas przymiarek. Poznał tajemnicę balu, nie może więc „stąd wyjść z życiem”. Zbiera się trybunał, w którego skład wchodzi manekiny największych rozmiarów, i polityk zostaje skazany na odcięcie głowy krawieckimi nożycami. Odbywa się egzekucja, tułów Ribandela ucieka, zaś odciętą głowę i zawartość kieszeni pośta zdobywa Manekin Męski 1. Głowa na jego korpusie „leży jak ulał”, wygląda „zupełnie jak człowiek”, więc gdy w portfelu Ribandela znajduje zaproszenie na bal od właściciela fabryki samochodów Arnauxa, postanawia tam pójść. I gospodarz, i goście biorą go za autentycznego lidera lewicy, nieoczekiwanie dla samego siebie zostaje więc wplątany w gry polityczne prowadzone przez uczestników balu.

W fabryce Arnaux robotnicy grożą strajkiem, ponieważ właściciel zamierza obniżyć im płace. Jeśli strajk wybuchnie, grozi Arnaux, wszyscy znajdą się na bruku, bo bank nie przyzna mu kredytu. „Kraj przeżywa ostry kryzys ekonomiczny, wszyscy powinniśmy złożyć ofiarę na ołtarzu. Jeśli robotnik nie zgodzi się na potrącenie tych kilku franków ze swej dziennej płacy, to fabryka w ogóle będzie musiała przerwać pracę” – argumentuje. Arnaux chce, by „poseł” pomógł ugasić protest; próbuje więc go przekupić, wręczając czek na dużą sumę. Manekin nie zna się na intrygach politycznych, nie rozumie sytuacji, w której się znalazł, ale czek przyjmuje.

Plany Arnaux chce pokrzyżować jego konkurent Levasin, również producent samochodów. Chętnie poprze strajk u Arnaux, bo to oznacza dla niego ogromne zyski. Przekonuje więc rzekomego Ribandela, że umiejętnie przeprowadzony strajk przywoła do porządku tego typu, który ma „odwagę prowokować (...) masy robotnicze. Obcinać dzisiejsze nędzne zarobki (...) Czy to nie wyraźne prowokowanie do strajku?”. Oszołomiony Manekin-Lider nie oponuje, wydobywa z siebie tylko dwa słowa: „Tak. Oczywiście”. Levasin wręcza mu więc czek z pokaźną sumą, mówiąc, że w ten sposób troszczy się o przyszłość kraju i walczy o polepszenie warunków pracy robotników.

Na balu zjawiają się dwaj Delegaci, przedstawiając się jako towarzysze Ribandela z syndykatu metalowców. Rozmawiają o polityce: „Polityka dla początkujących to, żebyś wiedział, to samo co jazda na łożdce. Siądziesz pierwszy raz – i w głowie ci się zakręci. Kierujesz na prawo – jedziesz na lewo, kierujesz na lewo – jedziesz na prawo. Wszystko na odwrót”. Na bal przyszli „po instrukcje” i przynieśli dwa rodzaje ulotek: komunistów – wzywające do strajku i syndykatu – wzywające do jego zaprzestania. Manekin-Lider podpisuje apel wzywający do strajku w fabryce Arnaux i zwiększa żądania finansowe robotników, co spowoduje wybuch strajku również u Levasina, po czym wręcza zszokowanym Delegatom чеки na fundusze strajkowe w fabrykach. Delegat 1, otrząsnąwszy się z osłupienia, tłumaczy Delegatowi 2: „Czy nie mówiłem ci, że polityka – to nie prosta rzecz? (...) Jeśli poseł wydaje takie właśnie rozkazy, to znaczy, że ma w tym jakąś swoją wyższą kalkulację. (...) Kiedy pobędziesz w partii tak długo jak ja, to przestaniesz się, bracie, dziwić”.

Na bal przyszły także córka Arnaux, Angelika, i żona Levasina, Solange. Obie są namawiane – jedna przez ojca, druga przez męża – do uwiedzenia Ribandela. Podczas rozmowy z Angeliką Manekin wygłasza krytyczne uwagi o jej figurze, więc kobieta pokazuje mu się bez sukni. Solange także nie udaje się uwieść Lidera. I ona – gdy słyszy, że „nie ma kobiet zbudowanych bez zarzutu” – zdejmuje suknię. Wtedy do pokoju wchodzi goście z Levasinem na czele. Fabrykant policzkuje Manekina, co oznacza wyzwanie na pojedynek. Arnaux wyrzuca „posta” z domu. Tymczasem komisarz policji przynosi wiadomość o wybuchu strajku w obu fabrykach i przekazaniu czeków na finansowe wsparcie robotniczego protestu. Rozkazuje zebrany nie opuszczać domu. Levasin nie rezygnuje z pojedynku, urządza go w salonie. Przerażony Manekin-Lider próbuje uciec. Na szczęście do salonu dostaje się prawdziwy Ribandel bez głowy. Manekin natychmiast oddaje głowę postłowi: „Kiedy wygrałem głowę, wydawało mi się, że znalazłem skarb. A niech was licho z waszymi głowami! Teraz już wiem, do czego są wam potrzebne! A mnie się wydawało, że wy nam tylko żyć nie dajecie! Panie sekundancie! Strzela pan Levasin” – dodaje i wyskakuje przez okno.

STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKA

1901–1935

Była nieślubną córką malarki Anieli Pająkównej i „smutnego szatana” epoki Młodej Polski – Stanisława Przybyszewskiego. Ojciec – żonaty wówczas z Jadwigą Kasprowiczową – utrzymywał z nią luźne kontakty, matka zmarła, gdy pisarka miała jedenaście lat. Sama też nie założyła tradycyjnego domu. Trwające niewiele ponad dwa lata (1923–1925) małżeństwo ze zmarłym nagle Janem Panieńskim (malarzem, nauczycielem rysunku) było jedynym czasem względnego spokoju w jej życiu. Sama też zmarła młodo, żyjąc na granicy nędzy, samotna, wyniszczona narkotykami. Nie osiągnęła za życia sukcesu – nie znalazła wydawcy dla swoich opowiadań ani dramatów, dwie inscenizacje teatralne *Sprawy Dantona* skończyły się niepowodzeniem.

Pochłaniały ją kolejno dwie obsesyjne miłości: do ojca i do... Robespierre’a. Pierwsza zawiodła ją gorzko, drugiej zawdzięczała swoje najlepsze dzieła. Ambicją ogarnięcia wielkich procesów dziejowych twórczość Przybyszewskiej przypomina dwóch współczesnych jej autorów: Karola Huberta Rostworowskiego i Adolfa Nowaczyńskiego. Z tym pierwszym łączy ją też zasada „polifonicznego” prowadzenia dialogu w scenach zbiorowych; z tym drugim – rozgadanie i maniera nadużywania słów obcojęzycznych. Nie osiągała mistrzostwa dramatopisarskiego pierwszego z nich ani nie miała wigoru i dowcipu drugiego, a jednak jej twórczość ma walory wyjątkowe – zdolność rozumienia i precyzyjnego przedstawienia na scenie skomplikowanych mechanizmów gry politycznej, walki o władzę, toczonej nie tylko z wrogami, ale przede wszystkim w samym obozie rewolucji. Zafascynowana postacią Robespierre’a, pod wpływem dzieł historyka Alberta Mathieza, wysunęła przywódcę jakobinów na czoło Wielkiej Rewolucji Francuskiej, kosztem pognębia Dantona.

Wszystkie trzy utwory teatralne Przybyszewskiej – *Dziewięćdziesiąty trzeci*, *Sprawa Dantona* i *Thermidor* – należą do najoryginalniejszych osiągnięć dramatu politycznego.

Sprawa Dantona dwukrotnie przekracza zwyczajowy czas trwania spektaklu, jest więc utworem trudnym do realizacji. Dwie pierwsze premiery dramatu (1931, Teatr Wielki we Lwowie, reżyseria Edmund Wierciński; 1933, Teatr Polski w Warszawie, reżyseria Aleksander Zelwerowicz) były nieudane. Próbowano z nim się zmierzyć wielu reżyserów, jednak dopiero przedstawienie Andrzeja Wajdy w warszawskim Teatrze Powszechnym (1975), prawie pół wieku po napisaniu sztuki, przyniosło prawdziwy sukces *Sprawie Dantona*.

W roku 2008 z dramatem Przybyszewskiej zmierzyli się Jan Klata w Teatrze Polskim we Wrocławiu i Paweł Łysak w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. O przedstawieniach obu reżyserów pisała Aneta Kyzioł w „Polityce”: „Z jednej strony ośmieszają ideę rewolucji – pokazując, że idee i ideologie w dzisiejszej polityce zastąpione zostały przez emocje i namiętności, a zamiast mężów stanu mamy populistów potrafiących się dobrze sprzedać w mediach. Z drugiej, ostrzegają przed kierunkiem, w którym zmierza demokracja: współczesny elektorat nie wymaga od polityka idei, chce emocji, odgrywania spektaklu uwodzenia. Podobno polityka to teatr. Klata i Łysak precyzują: to uliczny spektakl z gatunku farsowych. Którego skutkiem może być tragedia”.

Andrzej Wajda wrócił do motywów dramatu w nakręconym we Francji filmie *Danton* (1983) z Gerardem Depardieu i Wojciechem Pszoniakiem w rolach głównych.

Wybrana bibliografia:

Stanisława Przybyszewska *Dramaty*, wstęp Roman Taborski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1975. *Listy*, t. I-III, oprac. Tomasz Lewandowski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1978–1985.

Marta Fik *Za co kochamy Przybyszewską*, „Twórczość” nr 12/1975. Tomasz Lewandowski *Dramat intelektu. Biografia literacka Stanisławy Przybyszewskiej*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982. Wanda Zwinogrodzka *Przybyszewska i polska niedojrzałość*, „Dialog” nr 7/1988. Ewa Graczyk *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Open, Warszawa 1994. Krystyna Kolińska *Córka smutnego szatana*, Veda, Warszawa 2006. Marek Sołtyś *Sekrety nieśmiertelnych*, Rytm, Warszawa 2009.

SPRAWA DANTONA

kronika sceniczna

pięć aktów, dwadzieścia odsłon

Obsada: 45 ról i epizodów męskich, 5 ról kobiecych

oraz deputowani, żurnaliści, obywatele, żołnierze, woźni, tłum.

Premiera: Lwów 1931.

AKT I

Odsłona 1. Ulica paryska. Jest marzec 1794 roku. Trwa Wielka Rewolucja Francuska. Król został zgilotynowany, zwyciężył republikanizm. Ale młodej Republice wciąż zbrojnie zagraża wielka koalicja monarchii europejskich. Faktyczny rząd Francji – Komitet Ocalenia Publicznego opanowany przez jakobinów pod przewodnictwem Robespierre’a – toczy krwawą walkę z niedobitkami dawnego ustroju, a także z opozycją. Prawicowi żyrondyści poszli już pod nóż, teraz kolej

na lewicę hebertystów. A w Paryżu – „rekwizycje – pobory – zimno – głód”. Między tłumem szturmującym piekarnie i reprezentującym wszelkie orientacje snują się szpicle policji politycznej – Komitetu Bezpieczeństwa Powszechnego. Komisarze aresztują podejrzanych; „teraz musimy podejrzewać wszystkich”.

Odśłona 2. Skromny pokój Robespierre’a. „Nieprzekupny” nie pozwala sobie na chwile czułości z kochanką Eleonorą. Czeką go dysputa z najbliższym współpracownikiem Saint-Justem, któremu udziela zgody na aresztowanie i stracenie hebertystów. Natomiast za nietykalnego Robespierre uważa Dantona, Człowieka Dziesiątego Sierpnia, opromienionego sławą pogromcy monarchii, obecnie przywódcę opozycji „pobłażliwych”. Uważa zresztą, że jeśli teraz Danton się nie opamięta – to znaczy, że jest niepoczytalny. A opozycję Robespierre postanawia uderzyć w najczulsze miejsce – nakazem zamknięcia organu prasowego „Le Vieux Cordelier”, mającego ogromny wpływ na opinię dzięki publicystyce Camille’a Desmoulins.

Odśłona 3. U Dantona. Tajny wysłannik premiera brytyjskiego Pitt zwalnia Dantona z usług agenta, mówiąc, że stracił zaufanie Anglików. Odręca go też kilkunastoletnia żona Louise, wydana przez rodziców za dwukrotnie starszego i fizycznie „paskudnego jak sam diabeł rewolucjonistę”. Zjawia się stronnik gospodarza generał Westermann z wiadomościami o aresztowaniu hebertystów; uważa, że Danton powinien zorganizować zamach stanu, wezwać lud do powstania. Danton odmawia. Twierdzi, że Komitet Ocalenia Publicznego nie odważy się go aresztować: „Gdyby Robespierre ważył się mnie wyzwać – to znaczy, że jest niepoczytalny”. Tymczasem pojawia się Desmoulins z wiadomością, że aresztowano wydawcę „Le Vieux Cordelier”. Przychodzą także inni zwolennicy Dantona: Delacroix, Bourdon de l’Oise i Philippeaux. Ustalają plan działania – parlamentarną ofensywę przeciwko komitetom Ocalenia Publicznego i Bezpieczeństwa Powszechnego.

AKT II

Odśłona 1. Sala posiedzeń w Komitecie Ocalenia Publicznego. Członkowie komitetu uważają Dantona za głównego wroga i chcą go postawić przed Trybunałem Rewolucyjnym za nadużycia finansowe, choć „ani jedno z oskarżeń nie jest oparte na jurystycznie ważnym dowodzie”. Robespierre uparcie przeciwstawia się tak radykalnemu posunięciu: „zamiast pożerać się wzajemnie”, lepiej Dantona „chwycić za łapy i zmusić, aby nam służył”, bowiem „jeśli jest przy zdrowych zmysłach – będzie musiał skapitulować”. Nie chce „skazywać się na rządzenie terrorem”, gdyż „terrorem rządzi tylko rozpacz”. Raczej wskazane jest pójście drogą Machiavella, co i tak ich czeka. Stanowisko przywódcy budzi nieufność jakobinów: „w gruncie rzeczy nikt z nas nie zna Robespierre’a”.

Odsłona 2. Westybul Konwentu. Przemówienie Dantona przekonuje zgromadzenie prawodawcze, by aresztować Hèrona, głównego agenta Komitetu Bezpieczeństwa. Danton mówi o powszechnej amnestii i radości, jaka zapanuje we Francji po obaleniu komitetów.

Kontratak jakobinów powoduje, iż pada żądanie postawienia przed sądem Dantona. W jego obozie wybucha panika. Wmieszany w afery finansowe Delacroix proponuje mu wspólną ucieczkę do Anglii. „A ojczyznę na podszwach zabierzemy, co?” – odpowiada drwiąco Danton, który zerwał już z Pittem. Woli porozumieć się z Robespierrem, wierzy, że „jeśli jest przy zdrowych zmysłach ulegnie mi”. Pierwszy z jakobinów ma także nadzieję pozyskania Dantona i Camille’a Desmoulins dla rządu, postanawia więc prosić o spotkanie, co jego zwolennicy uważają za poniżające. „Och, cóż znaczą upokorzenia, gdy chodzi o państwo? Padłbym mu do nóg w razie potrzeby” – odpowiada swobodnie Robespierre.

Odsłona 3. Café de Foy. W gabinecie *séparée* dochodzi do rozmowy przywódców. Robespierre stawia sprawę jasno: manewry przeciwnika paraliżują rząd, choć ostatecznie skazane są na niepowodzenie. Za wyparcie się kontrrewolucyjnej opozycji i „nastawienie swej katarynki Camille’a Desmoulins na nową melodię” – gwarantuje Dantonowi bezpieczeństwo, „a nawet – przychylność opinii”. Celem Robespierre’a jest „udostępnić ludzkie warunki egzystencji siedemdziesięciu procentom narodu”. Danton traktuje to jako „wspaniały obłęd”. Wróży Robespierre’owi rychłą klęskę, jeśli ten będzie nadal opierał się na sojuszu z całym narodem. Wyznaje, iż lud uważa za „kupę gnoju”, i proponuje w zamian oparcie się na nim i jego stronnictwie, na elicie władzy; „trzeba osunąć poziom rewolucji do poziomu natury ludzkiej”. Dodaje, że złamał się w swoich pragnieniach panowania nad bytłem ludzkim, wierzy, że Robespierre – silniejszy od niego i wart uwielbienia – uniesie ten ciężar, przeto gotów jest mu służyć na swoich warunkach.

Ta „szczerłość” przyprawia Robespierre’a o mdłości: „Wybaczy pan. Pomyliliśmy się obaj” – kończy pertraktację. Danton rozumie, że odsłonił się niebezpiecznie: „Jak ostatni dureń wyśpiewałem wszystkie moje herezje”. W tej sytuacji postanawia walczyć o poparcie ludu i armii.

Odsłona 4. Korytarz między gabinetem a salą kawiarni. Robespierre wie już, że Danton to „nie zwykłe, nieszkodliwe prosię Epikura, lecz zatruty mózg, źródło zarazy”. Oświadcza Saint-Justowi: „Trzeba go zabić i to czym prędzej”, jest to niezbędne dla ratowania rewolucji.

Odsłona 5. U Camille’a Desmoulins, którego odwiedza Robespierre, dawny, kochający go przyjaciel. Bardzo pragnie ocalić Camille’a, namawia do natychmiastowego zerwania z Dantonem i zachowania neutralności. Desmoulins „w tej całej gmatwaninie już wyznać się nie może”, nie wierzy w szczerłość intencji

Robespierre'a i wyrzuca go z domu, ku rozpaczycy swojej żony Lucille przeczuwającej niebezpieczeństwo.

AKT III

Odsłona 1. Posiedzenie Komitetu Ocalenia Publicznego. Wśród jakobinów wybucha sprzeczka na temat spotkania Robespierre'a i Dantona: „kto wie, czy ci dwaj nie umówili się dawno?”, a teraz zawarli sojusz, by wspólnie wprowadzić dyktaturę. Zjawia się Robespierre i ucina wszelkie dyskusje, żądając natychmiastowego aresztowania Dantona oraz jego popleczników i osądzenia ich w ciągu dziesięciu dni.

Jedynie Camille'a Desmoulins chciałby ratować, bodaj na dzień jeszcze, ale musi się ugiąć przed zdecydowaną opinią pozostałych. Robespierre wydaje wyrok śmierci na ukochanego przyjaciela.

Odsłona 2. U Dantona wieczorem. Wpada zrozpaczony Desmoulins, któremu argumenty Robespierre'a otworzyły jednak oczy. „Dla ciebie talent mój zszargał się w żurnalistycznym rynsztoku” – wyrzuca Dantonowi, który uświadamia mu, że odrzucając propozycję Robespierre'a, wydał na siebie wyrok śmierci. Danton z goryczą zdaje sobie sprawę, że jego klęska i śmierć będą wyzwoleniem dla młodzieńczej żony Louise, którą „kocha, bardzo po prostu”. Kiedy wchodzi oficer z żandarmami – spokojnie pozwala się aresztować, bowiem „życie na takim świecie jak ten – niewarte kiwnięcia palcem”.

Odsłona 3. Hala Konwentu. Straszliwe poruszenie i chaos na wieść o aresztowaniu Dantona z towarzyszami. Padają okrzyki o bezprawiu i terrorze. Zabiera głos Robespierre i pyta: „Co cenimy wyżej? Republikę – czy kilka jednostek?”. Przechyla szalę na swoją korzyść i zyskuje „pełne zaufanie zgromadzenia do Komitetów i Trybunału”. Dotychczasowi stronnicy przegrywającego prześcigają się w oskarżeniach pod jego adresem. Tylko deputowany Panis nie może powstrzymać paroksyzmów śmiechu, w końcu jednak łamiącym się głosem tłumaczy, że to u niego „objaw nerwowy... w szczególności ur-u-ro-czystych... chwi-iii-lach...”.

AKT IV

Odsłona 1. Pokój w Pałacu Luksemburskim przerobiony na więzienie. Są tu rojaliści, żyrondyści, aferzyści, a także Danton ze współoskarżonymi. Najspokojniejszy jest Philippeaux: „polityką kierują nienaruszalne prawa mechaniki, nie sentymenty etyczne. Zderzyliśmy się z Komitetem. Komitet silniejszy, więc my zginiemy; tak właśnie dokonuje się dzieło wyzwolenia ludzkości – w rękach wariatów i złodziei...”. Danton wierzy jeszcze w swój talent oratorski i siłę przekonywania. Chciałby zmusić Trybunał do wydania wyroku uniewinniającego pod presją opinii publicznej. Organizuje tajny spisek więźniów politycznych we wszystkich

więzieniach, a także zewnętrzną grupę swoich zwolenników, by razem przygotować wybuch antyrządowy. Gdy Woźny zaprasza Camille'a Desmoulins do Robespierre'a na ostateczną rozmowę w cztery oczy, Danton kpi z niego. Camille zostaje w celi ze słowami: „Ech, chciałbym już raz być pod ziemią...”.

Odsłona 2. W mieszkaniu Dantona. Do Louise przybiega Lucille, żona Camille'a Desmoulins, „rozpalona, wychudła, ochrypła”, z wezwaniem o pomoc dla organizującego się spisku, który ma uwolnić aresztowanych. Ale żona Dantona kategorycznie odmawia. „Życie teraz właśnie znów się uśmiecha do niej.” Czy pójdzie z donosem do Komitetu Bezpieczeństwa, czy też zrobi to ktoś inny z przyjaciół Dantona?

Odsłona 3. Przesionek Trybunału Rewolucyjnego. Bariera odgradza wejście dla sądu. W napiętej do ostateczności atmosferze krzyżują się przeciwstawne zdania, namietności, nienawiść, strach i nadzieje. Lecz ogólny nastrój tłumu to „wesole podniecenie masowej rozrywki”, wielkiego i ekscytującego widowiska „kto kogo”? Z sali sądowej dobiegają strzępy wielkiego przemówienia Dantona, który wymusza na Trybunale wniosek o powołanie przez Konwent świadków obrony. Wywołuje to panikę wśród sędziów.

Odsłona 4. Mieszkanie Robespierre'a. Przywódca jest pełen niepokojów i sprzecznych myśli, świadom niebezpieczeństw gry, jaką rozpoczął. Samowolnie zatrzymał przy sobie list do Konwentu o powołanie świadków. „To cynizm despoty” – ocenia ten krok szkarłatny z wrażenia prokurator Fouquier. A Robespierre odpowiada: „Jeśli cofniemy się o jeden cal, przepadliśmy. Prawo dobra powszechnego neutralizuje wszelkie paragrafy. Terror to prawo powszechne”. Groźbą aresztowania wymusza posłuszeństwo na prokuratorze, gdyż „wrogów Republiki trzeba usunąć – nie sądzić”.

AKT V

Odsłona 1. Więzienie Conciergerie. Więźniowie przeżywają zmienne nastroje, tortury nadziei i zwątpienia. W nocy Danton szepce do Philippeaux: „ja bym wrócił Francję dnem do góry – byle zatruć Robespierre'owi życie”.

Odsłona 2. Komitet Ocalenia Publicznego. 5 kwietnia 1794 (16 germinała). Padają zdania, że akcje Dantona rosną z każdą minutą, że spisek obejmuje cały Paryż, wszystkie więzienia już zorganizowane. „Jesteśmy pobici. Musimy się poddać”. Jeden Robespierre nie traci głowy. Wie, że kiedy „anarchia siada na karku” – Konwent jest zagrożony, więc musi go słuchać. „A wspólny front Konwentu z jakobinami pod wodzą Komitetów zgniecie z łatwością bunt”. Ale Robespierre zna też cenę tego zwycięstwa: „weszliśmy na drogę terroru. Musieliśmy zgładzić Dantona, a teraz musimy iść dalej. Trzeba będzie zabijać, zabijać przez cały boży dzień. Naród nas przeklnie. Rewolucja stanie się torturą dla ludu”.

Robespierre wie także, że „to zbrodnia tak mówić. Zbrodnia tak myśleć”. Jest zdecydowany oddać się w ręce sądu. Saint-Just wpada jednak na lepszy pomysł: „Trybunałowi wolno wykluczyć oskarżonego od rozpraw”. Jest to sposób, by zamknąć usta Dantonowi.

Odsłona 3. Trybunał Rewolucyjny. Proces trwa ku „ubawieniu dandysów i młodzieży, przy ponurej ciszy proletariatu”. Danton wznosi się na szczyty krasomówstwa. Już rozlegają się okrzyki tłumu: „Precz z Trybunałem! Precz z Komitetem! Trybunał! Komitet na gi-lo-ty-nę!!!” Wtedy to „cicho, błyskawicznie wkracza wojsko i odgradza estradę z oskarżonymi od publiczności”. Pojawiają się przedstawiciele Komitetu z wiadomością, iż „wykryli szeroko rozgałęziony spisek i zamach na rząd Republiki”. Tłum sparaliżowany strachem milknie. Danton widzi swą klęskę i przeklina „podłą, tchórzliwą zgraję motłochu” – wiecznego Judasza. „Kto umie grać na twoich odruchach, może cię użyć, do czego tylko zechce” i dlatego „tułów Robespierre’a przyjdzie wnet gnić obok mojego”. Prokurator wyklucza Dantona z rozprawy. Wyprowadzają go. Desmoulins krzyczy: „Jestem kompletnie niewinny”. Philippeaux odchodzi bez słowa. Generał Westermann oświadcza: „Na pożegnanie, hołoto, pocałujcie mnie gdzieś wszyscy razem” – co wzbudza zachwyt, a nawet oklaski tłumu. Rozprawę kończy westchnienie prokuratora Fouquiera: „Cholera, nie rzemiosło!...”.

Odsłona 4. Przedsionek kancelarii w Conciergerie. Przed egzekucją fryzjer goli karki skazańców. Danton wciąż jeszcze przemawia: „Mnie tylko jedno potomność śmie... sądzić. Wpakują się w terror po uszy, to jedyna metoda durniów”. Robespierre’owi „daję trzy miesiące, tak naregulowałem opinię publiczną”. Kiedy już wyprowadzają więźniów, Delacroix żarliwie podziwia mówcę: „Cóż za wielki histryon w tobie ginie!”.

Odsłona 5. W mieszkaniu Robespierre’a. Słysząc odgłosy konwoju wiozącego skazanych. Saint-Just deklaruje swoje całkowite podporządkowanie się Przywódcy, ale „ten nie wie co ma robić!”. Kiedy dyktatura stała się koniecznością, „może lepiej będzie dla całej Europy, jeśli się rewolucja rozpad...”. Nie! – „Wara od tej myśli! Wychowywać ludzi na ludzi – oto najważniejszy cel. To specjalne zadanie jakobinów.” Tylko – „czy uda się zabić nieśmiertelną Bestię w człowieku, której uosobieniem był kolos życia – pierworodny syn Natury – Danton? Przyszłość jest pod znakiem dzisiaj zmarłego Dantona” – powiada Robespierre, otrzepując koronki od mankietów i zabierając się do swoich kolejnych zadań.

WITOLD GOMBROWICZ

1904–1969

Prozaik, dramatopisarz, eseista. Urodził się w Małoszycach koło Opatowa w rodzinie ziemiańskiej, jego ojciec Jan był przemysłowcem (prezesem Centrali Złomu i członkiem kilku rad nadzorczych i zarządów). Matka pochodziła z sandomierskiej rodziny szlacheckiej Kotkowskich herbu Ostoja.

W 1911 rodzina przeniosła się na stałe do Warszawy. Gombrowicz ukończył prawo na Uniwersytecie Warszawskim, potem przez rok studiował ekonomię i filozofię w Paryżu. Po powrocie do Polski zaczął pracę jako aplikant sądowy, ale kiedy ukazał się jego debiutancki tom opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), postanowił poświęcić się pisaniu.

Gombrowicz bywał w „Ziemiańskiej” i „Zodiaku” – warszawskich kawiarniach, w których zbierała się cyganeria artystyczna; do jego pierwszych zwolenników należeli między innymi Stefan Otwinowski, Eryk Lipiński, Janusz Minkiewicz. W 1933 zaczął współpracę z „Kurierem Porannym”, a później ze „Skamandrem” Mieczysława Grydzewskiego, opublikował tu swój pierwszy dramat, *Iwona, księżniczka Burgunda*, który przeszedł zupełnie bez echa.

Przed wojną ukazały się też powieści Gombrowicza *Ferdynurke* (1937) i *Opełtani* (również 1937).

W sierpniu 1939 Gombrowicz wszedł na pokład statku „Chrobry” płynącego do Argentyny. Wojnę spędził w Buenos Aires. Przez pierwsze lata emigracji utrzymywał się z rozmaitych zajęć dorywczych, następnie podjął pracę w Banku Polskim w Buenos Aires (1947). Nie znosił jej, ale mógł porzucić ją dopiero po sześciu latach. W Argentynie w 1947 ukazało się hiszpańskojęzyczne wydanie *Ferdynurke*, rok później dramat *Ślub*, nie przyniosły jednak pisarzowi większego rozgłosu. Kilka lat później Gombrowicz nawiązał współpracę z paryskim Instytutem Literackim i jego „Kulturą”. Od roku 1953 publikował tam swój *Dziennik* nazwany przez Jana Błońskiego „kluczem i koroną wszystkiego, co napisał”. Trzytomowe wydanie *Dziennika*, podobnie jak inne dzieła pisarza wydawał po polsku głównie Instytut Literacki w Paryżu. Dopiero po październikowej odwilży w 1956 zaczęły ukazywać się w Polsce między innymi powieści: *Trans-Atlantyk*, *Pornografia* i *Kosmos*. W latach sześćdziesiątych dzieła Gombrowicza były już tłumaczone na kilkanaście języków i grane w teatrach na całym świecie (szczególnie we Francji, Niemczech, Szwecji i Jugosławii).

W 1963 Gombrowicz wyjechał z Argentyny na roczne stypendium Fundacji Forda w Berlinie, a rok później osiadł w Vence niedaleko Nicei, gdzie spędził resztę życia. Zmarł na astmę. Kilka miesięcy przed śmiercią ożenił się z kanadyjską romanistką Ritą Labrosse, która od roku 1964 była jego towarzyszką życia.

Gombrowicz jest autorem 3 dramatów – *Iwony, księżniczki Burgunda* (1938), *Ślubu* (1946) i *Operetki* (1966). Nad tym ostatnim pracował kilkanaście lat – zaczął w Argentynie w latach pięćdziesiątych, a ukończył w Vence. Szkice do *Operetki* zostały wydane pod tytułem *Historia*.

Gombrowicz, podobnie jak Wolter, Gogol, Ionesco, Beckett czy Mroźek zalicza się do rodziny wielkich błaznów, którzy pod maską drwiny i przekory oraz groteskową scenerią kryją twarz myśliciela i sędziego, obnażającego teatralną sztuczność w relacjach międzyludzkich. Gombrowicza nazywa się wręcz mistrzem zrywania masek. Tak samo jak tamtych pisarzy, mniej interesowała go psychologia postaci, bardziej zaś sposób bycia i działania, wzajemna zależność tworząca się między ludźmi uwikłanymi w różne społeczne role i sytuacje. „Ludzie, łącząc się między sobą, narzucają sobie nawzajem taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształcony” – mówił Gombrowicz, który chętnie i dość często wcielał się w krytyka własnej twórczości i komentował ją w sposób nieczęsto spotykany w literaturze.

„Utwory Gombrowicza – podsumowywał Jan Błoński – skupiają się wokół wielkich tematów formy i niedojrzałości, bogacących się stopniowo w coraz liczniejsze znaczenia. Człowiek w jego ujęciu nigdy nie jest sobą: poddany spojrzeniu bliźnich ulega obyczajowym – jak bohater *Ferdydurke* – intelektualnym i społecznym formom (...) Wolność jednostki objawia się najpierw zdolnością do burzenia form, zwłaszcza przez śmiech, prowadzi zaś do odkrycia, że prawodawcą form nie jest moc transcendentna (np. Bóg, Natura, Konieczność Dziejowa), ale konkretny człowiek, choćby przerażony własną potęgą (*Ślub*).”

Pierwszym dramatem Gombrowicza wystawionym w Polsce była *Iwona, księżniczka Burgunda* (1957, Teatr Dramatyczny w Warszawie, reżyseria Halina Mikołajska). Prapremiera *Ślubu* odbyła się w studenckim zespole teatralnym przy Politechnice Gliwickiej (1960), a na scenie zawodowej w stołecznym Teatrze Dramatycznym (1974). Oba spektakle wyreżyserował Jerzy Jarocki. *Operetkę* wystawił Kazimierz Dejmek w łódzkim Teatrze Nowym (1975).

Dla teatru i filmu były również adaptowane powieści, opowiadania i fragmenty *Dziennika* Gombrowicza. *Trans-Atlantyk* po raz pierwszy pojawił się (w adaptacji i reżyserii Mikołaja Grabowskiego) w Teatrze im. Jaracza w Łodzi (1981). Także sam Gombrowicz był bohaterem spektakli teatralnych, wymienimy *Czqber z Gombra* (1993, reżyseria Adam Hanuszkiewicz, Teatr Nowy w Warszawie), *Tango Gombrowicz* (2003, reżyseria Mikołaj Grabowski, Narodowy Stary Teatr w Krakowie), *Błądzenie* (2004, reżyseria Jerzy Jarocki, Teatr Narodowy). *Ferdydurke* przeniósł na ekran Jerzy Skolimowski (1991, angielski tytuł *30 Door Key*), *Pornoografię* Jan Jakub Kolski (2003), a *Kosmos* Andrzej Żuławski (2015).

W roku 1986 ukazało się pierwszych dziewięć tomów dzieł Gombrowicza (w latach 1992–1997 poszerzono wydanie do piętnastu tomów). W 2002 Wydawnictwo Literackie rozpoczęło druk *Pism zebranych*.

Rok 2004, setna rocznica urodzin pisarza, ogłoszony został w Polsce rokiem Gombrowicza. Profesor Zdzisław Łapiński tak pisał o jego twórczości: „Był jednym z tych pisarzy środkowoeuropejskich, którzy sytuację zacofania cywilizacyjnego własnego kraju umieli wykorzystać dla krytycznego spojrzenia na nowoczesną myśl i sztukę swoich czasów. Stworzył dzieła wybiegające w daleką przyszłość... W Polsce wywarł niezmierny wpływ na literaturę, ale jeszcze płodniejsza okazała się jego inspiracja w teatrze – bez niego nie mielibyśmy ani Tadeusza Kantora, ani Jerzego Grotowskiego”.

Wybrana bibliografia:

Witold Gombrowicz *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, wstęp Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994. *Nasz dramat erotyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003. *Pisma zebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, od 2002. *Listy do rodziny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004. *Gombrowicz–Giedroyc. Listy 1950–1969*, Czytelnik, Warszawa 2007.

Jerzy Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa 1982. Rita Gombrowicz *Gombrowicz w Argentynie: świadectwa i dokumenty 1939–1963*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984. Zdzisław Łapiński *Ja, Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*, KUL, Lublin 1985. Rita Gombrowicz *Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty 1963–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. Monika Żółkoś *Ciało mówiące. „Iwona, księżniczka Burgunda” Witolda Gombrowicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001. Agnieszka Stawiarska *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001. Jerzy Jarzębski *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001. Jan Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2002. *Autobiografia pośmiertna*, red. Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002. Michał Głowiński *Gombrowicz i nadrealizm*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002. Joanna Siedlecka *Jaśnie Panicz*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003. Jerzy Jarzębski *Witold Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004. *Teatr Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-4/2004 (wydanie specjalne). Michał Paweł Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004. Klementyna Suchanow *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005. Dominique de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005. Marcin Kępiński *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z Kulturą*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006. *Kronika Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-4/2006. Jerzy Jarzębski *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

<http://www.gombrowicz.pl>

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

cztery akty

Obsada: 7 ról męskich, 5 kobiecych, oraz Dostojnicy, Dwór, Żebrak i in.

Premiera: Warszawa 1957.

Żaden z krytyków nie komentował precyzyjniej akcji sztuk Gombrowicza niż on sam. Tak oto opowiedział fabułę *Iwony*:

AKT I

Książę Filip zaręcza się z nieapetyczną Iwoną, ponieważ godność jego jest obrażona jej nieszczęśliwym wyglądem i nie chce, jako wolny duch, poddać się naturalnej niechęci, jaką wzbudza ta przykra panienka. Król i Królowa przyjmują do wiadomości zaręczyny syna, aby nie wywołać skandalu.

AKT II

Jednakże okazuje się, że Iwona zakochała się w Księżciu. Książę zaskoczony jej miłością czuje się zobowiązany do uczucia, do rewanżu – jako człowiek i jako mężczyzna. Chce ją pokochać.

AKT III

Tymczasem obecność Iwony na dworze królewskim wywołuje dziwne komplikacje. Sam fakt zaręczyn Księcia jest przyczyną śmieszków i komeraży. Milczenie, dzikość, nieśmiałość, nieporadność Iwony stawia rodzinę królewską w trudnym położeniu. Jej biologiczna dekompozycja rodzi niebezpieczne skojarzenia, nasuwa każdemu na myśl własne lub cudze braki i defekty. Strachliwość jej prowokuje do gwałtu.

Dwór popada w niezdrowe, szydercze chichoty. Król przypomina sobie swoje zadawnione grzechy. Królowa, która w tajemnicy hołduje grafomaństwu i w głębi ducha czuje potworność swych wierszy, zaczyna widzieć jakieś podobieństwo między Iwoną a tą poezją.

Powstają bezsensowne podejrzenia, piętrzy się głupstwo i niedorzeczność, z której wszyscy właściwie zdają sobie sprawę. Książę, który także to widzi, nie może się przeciwstawić, gdyż sam czuje się niedorzeczny wobec Iwony (nie może pokochać jej) i to odbiera mu zdolność oporu.

Dopiero kiedy w zupełnej dowolności całuje Izę, damę dworu – zaraz wraca do poprzedniej swojej, normalnej rzeczywistości, zrywa z Iwoną i zaręcza się z Izą. Jednakże zupełne zerwanie z Iwoną jest już niemożliwe – Książę wie, że ona zawsze będzie myślała o nim i wyobrażała sobie po swojemu jego szczęście z Izą. Postanawia zabić Iwonę.

AKT IV

Król, Szambelan, Królowa i Księżę – każde na własną rękę – usiłuje zabić Iwonę. Nie mogą jednakże uczynić tego wprost – rzecz wydaje się zbyt głupia, zbyt niedorzeczna, brak po temu formalnych podstaw, konwenans nie pozwala. Rozbestwienie, dzikość, głupota, nonsens wzrastają.

Dopiero gdy za radą szambelana organizują morderstwo przy zachowaniu wszelkich pozorów majestatu, świetności, elegancji, wyższości, morderstwo „z góry”, nie „z dołu” – zabieg udaje się i rodzina królewska wraca do normy.

Iwona udławiła się ościstymi karaskami wmuszonymi w nią podstępnie i „z góry” w czasie ceremonialnej uczty zaręczynowej.

GOŚCIE Ach, nieszczęsna! Co za wypadek! Katastrofa! Trup! Umarła! Nie przeszkadzajmy!

KRÓL (*patrzy na Iwonę*) Co? Umarła? Na serio?

KRÓLOWA (*po chwili*) Wszyscy pomrzemy!

KRÓL (*po chwili*) Zróbcie coś, Trzeba coś z tym zrobić. Trzeba powiedzieć coś. Trzeba jakoś załatwić to milczenie! Filipie... tego... bądź silny. Trudno – umarła.

KRÓLOWA (*gładzi go po głowie*) Matka przy tobie jest, synu.

KSIĄŻĘ Co wy mówicie?

SZAMBELAN (*do służby*) Chodźcie no, trzeba wynieść i ułożyć tymczasem na łóżku. Niech tam który skoczy i przygotuje. Pietraszka trzeba natychmiast wezwać. Niech tam który skoczy zaraz do zakładu pogrzebowego. Pietraszka, bez Pietraszka nie damy rady. Natychmiast wezwać Pietraszka, to najważniejsze. (*Lokaje zbliżają się do ciała*) Zaraz, ja klęknię. (*klęka*)

KRÓL A racja... (*klęka*). Ma rację. Trzeba uklęknąć. (*Wszyscy klękają prócz Księcia*) To właśnie trzeba było zrobić od razu.

KSIĄŻĘ Przepraszam, jak to?

SZAMBELAN Co! (*Księżę milknie*) Proszę uklęknąć.

KRÓLOWA Klęknij, Filipie. Trzeba uklęknąć, synu. Tak trzeba.

KRÓL Prędszej! Nie możesz sam jeden stać, kiedy wszyscy klęczymy.

Księżę klęka.

ŚLUB

trzy akty

Obsada: 9 ról męskich, 3 kobiece oraz dygnitarze, pijacy, dworzanie, damy, zbiry, lokaje.

Premiera: Paryż 1964. Premiera polska: Gliwice 1960 (Teatr STG).

Na scenie zawodowej: Warszawa 1974.

Wedle słów autora, sztuka ta „nieraz przybiera charakter wyraźnej parodii Szekspira. Wszyscy ludzie nie wypowiadają tu siebie bezpośrednio, zawsze są sztuczni, zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min. Powinna ona być zagrana «sztucznie», ale sztuczność ta nigdy nie powinna tracić związku z tym normalnym ludzkim tonem, który wyczuwa się w tekście”.

Oto autorskie streszczenie sztuki:

AKT I

We śnie ukazuje się Henrykowi – żołnierzowi we Francji podczas ostatniej wojny – jego dom w Polsce i rodzice.

Dom wydaje się przemieniony w karczmę, rodzice – w karczmarzy. Z trudnością rozpoznaje Henryk swoją narzeczoną, Manię, w karczemnej służącej. Ale oto wchodzi Pijak na czele innych Pijaków i – gdy Ojciec karczmarz wzbrania mu dobierać się do Mani – zaczyna prześladować Ojca.

Ojciec, w strachu, krzyczy, że jest nietykalny... „Nietykalny jak król!” – wołają Pijacy. Wówczas Henryk, który już od jakiegoś czasu znajdował się w stanie niezwykłego patosu, klęka przed Ojcem i oddając mu hołd, przemienia go w Króla Nietykalnego. Nietykalność ta chroni Ojca przed „dotknięciem” Pijaka i w ten sposób może on ująć jego prześladowaniu.

Gdy Henryk zaczyna słabnąć w swoim uczuciu czci synowskiej, Ojciec proponuje mu następujący układ: ty uznasz mnie królem, a ja moją władzę królewską przywrócę twojej narzeczonej – dziewczce – godność i czystość, utracone w karczmie, przemienię ją w „dziewicę nietykalną” i każę wam dać ślub „przyzwoity”, który uświęci i oczyści wszystko...

AKT II

Przygotowuje się „przyzwoity ślub” Henryka z Manią. Ale władza Króla jest zagrożona zdradą (spisek wśród dygnitarzy).

Henryk czuje, że wszystko zależy od tego, jak on sam odniesie się do swojego snu: „mądrze” czy też „głupio”. Wygłasza „mądrą” przemowę i dzięki temu osiąga chwilową przewagę nad żywiołem Zdrajców.

Ale w chwili gdy ślub ma już być udzielony, wdiera się Pijak (który zdołał wymknąć się z więzienia) i przy poparciu Zdrajców ponownie uderza na Króla, usiłując „dotknąć” go swoim spotężniałym Palcem.

Henryk biegnie na pomoc Ojcu i narzeczonej. Rzeczywistość zatacza się między „głupotą” a „mądrością”. Pijak, zwyciężony „mądrością” Henryka, na pozór ustępuje... ale jednocześnie, proponuje mu rozmowę na stronie, aby w inny sposób, podstępem, osiągnąć cel zamierzony.

Scena przetwarza się w five o'clock. – Pomóż nam obalić tego Króla słabego i bezbronnego – kusi Pijak Henryka – a uczynimy cię królem i będziesz mógł sam sobie udzielić ślubu własną swoją mocą.

Henryk, półpijany, widzi z przerażeniem, iż został wciągnięty do spisku... ale w ostatnim momencie odzyskuje przytomność i, udając, że zgadza się na propozycję, prowokuje zamach stanu i rozkazuje aresztować Pijaka.

Ale Król-Ojciec nie może już opanować swego strachu, spotężniałego, „królewskiego”... Zaczyna bać się własnego syna i ten strach przetwarza Henryka w prawdziwego zdrajcę; zwraca się przeciw Ojcu, zrzuca go z tronu i ogłasza się Królem. Teraz, na koniec, opanował sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzielił ślubu!

Lecz Pijak, łącząc w sposób sztuczny wobec całego dworu Manię z Władziem, przyjacielem Henryka, wtrąca nowego Króla w piekło zazdrości.

AKT III

Rządy Henryka są rządami tyrana. Przygotowuje swój Ślub. Rozumiejąc, iż to inni ludzie przetwarzają człowieka w istotę wyższą, obdarzoną władzą, a nawet w Boga, postanawia zmusić swych poddanych, aby oznakami czci i posłuszeństwa „napompowali” go boskością. Wówczas zdoła udzielić sobie Ślubu „naprawdę świętego”, Ślubu, który przywróci czystość i dziewiczość narzeczonej – dziewce. Ale zazdrość go osłabia. Rodzice, mszcząc się za prześladowanie i tortury, rozniecają jeszcze bardziej ogień jego podejrzeń.

Tylko śmierć Władzia mogłaby przywrócić mu spokój i siłę. Ale na to, aby śmierć ta stała się ostateczną afirmacją władzy królewskiej, potrzeba, by Władzio sam się zabił z rozkazu Henryka. Henryk poddaje mu tę myśl, choć zdaje sobie sprawę, że to „właściwie nie jest na serio”.

W momencie decydującym, gdy już ma udzielić sobie ślubu, Król dręczony wyrzutami sumienia i zazdrością, zaczyna słabnąć pod ciosami Pijaka, który znów wystąpił do walki. Wówczas ukazuje się trup Władzia; przyjaciel zabił się, aby spełnić wolę Henryka.

Henryk nie wie, czy to wszystko „jest prawdą, czy nie jest prawdą”. Widzi się wobec świata fikcji, snu, kłamstwa, świata formy.

A jednak ten świat odpowiada jakiejś rzeczywistości, coś wyraża.

Przygnieciony czynem (śmiercią Władzia), który popełnił, a którego jednak nie popełnił, czynem, który pochodzi z niego, a który jednak jest różny od niego, Henryk ogłasza się niewinnym. Ale jednocześnie, poddając się formalnej logice sytuacji, temu naciskowi Formy, która wyznaczyła mu rolę mordercy, rozkazuje siebie uwięzić.

HENRYK

(stojący za nim Strażnicy kładą mu ręce na ramiona)

Zaraz. To jeszcze nie wszystko. Jeżeli tu mnie schwytano, to tam, tam daleko niech wzniesie się czyn mój

(wznoszą ciało Władzia)

I niech was ruszy z miejsca wasz Marsz żałobny!

(Pochód. Kurtyna)

OPERETKA

trzy akty

Obsada: 13 ról męskich, 4 kobiece oraz lokaje i goście.

Premiera: Aquila (Włochy) 1969. Premiera polska: Łódź 1975.

Gombrowicz wyznaje, że „operetka w swoim boskim idiotyzmie, w niebiańskiej skleroze, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest teatrem doskonałym, doskonale teatralnym.

Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem? – jeśli zabierałem się do formy tak lekkomyślnej, to żeby ją opatrzyć i uzupełnić powagą i bólem. Z jednej strony przeto ta operetka winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalna i suwerenna w swoich operetkowych elementach; a z drugiej ma być jednakże patetycznym ludzkości dramatem”.

Tak autor sam streścił przebieg akcji:

AKT I

Przed pierwszą wojną światową, coś tak około 1910 roku. Zblazowany birbant i lampart, hrabia Szarm, syn księcia Himalaj, planuje uwiedzenie Albertynki, cud dziewczynki. Ale jak nawiązać znajomość z Albertynką „nie będąc jej przedstawionym”? Szarm obmyślił następującą intrygę: specjalnie sprowadzony złodziejasek, młody urwipoleć i wisus, zakradnie się do śpiącej na ławce Albertynki i coś jej zwędzi... portmonetkę, medalion... Wtedy Szarm złapie złodziejaska i będzie mógł bez naruszenia *savoir vivre*’u przedstawić się cud dziewczynce.

Ale cóż to?! Albertynka wyczuła we śnie rękę złodziejzka i zamarzyło się jej dotknięcie nie złodziejskie, lecz miłosne... nie do medalionu dobierające się, ale do ciała... I odtąd to dziewczę, podniecone, oczarowane, marzyć będzie o nagości... i w sen zapadać, by jeszcze raz doznać dotknięcia obnażającego...

Przekleństwo! Albowiem Szarm, wyfraczony hrabia, wstydzi się nagości, strój uwielbia! I nie nagością będzie ją uwodził, ale szykiem swoich manier, garniturów! I nie rozbierać ją chce, a właśnie ubierać!... w najdroższych magazynach, u luksusowych modystek...

Ale któż to przybywa w odwiedzin z Paryża na zamek Himalaj? Sam słynny Fior, światowy mistrz i dyktator mody męsko-damskiej!

Więc wielki bal ma się odbyć na zamku w połączeniu z rewią mód, na której to rewii mistrz ma lansować nowe swoje kreacje. I gdy Albertynka o nagości marzy, Strój, Moda, Szyk poczynają wszechwładnie się panoszyć pod Fiora przewodem!

Mistrz wszakże niepewny jest i trwożny; jakąż modę ustanowić, jaką sylwetkę lansować, gdy Czasy niejasne, schyłkowe, złowrogie i nie wiadomo ku czemu prze Historia?...

Hufnagiel, hrabia i koniarz, rad mu swoich udziela. Zaprośmy, mówi, gości do współpracy. Niechże to będzie maskarada, a ci, co zechcą uczestniczyć w turnieju mody, niech na strój przyszłości, przez siebie zaprojektowany, nałożą worek. Na dany znak worki opadną, jury rozda nagrody za najlepsze pomysły, a mistrz Fior, wzbogacony tymi ideami, ogłosi modę obowiązującą na najbliższe lata.

Przekleństwo! Albowiem Hufnagiel nie jest ani Hufnaglem, ani hrabią, ani koniarzem! Nie, to Józef, były kamerdyner księcia, zwolniony ongiś ze służby, teraz agitator i działacz rewolucyjny! Ha, ha, ha! Wprowadzony na zamek pod przybranym nazwiskiem przez profesora marksistę, ten zamaskowany terrorysta pragnie pod maską Balu Maskowego przemycić na zamek Modę bardziej krwawą.

Strój bardziej okropny... chce zbuntować pucujące i glansujące obuwie Lokajstwo... on chce Rewolucji!...

AKT II

Bal na zamku Himalaj. Przybywają w workach goście mający uczestniczyć w konkursie na Nową Modę.

Szarm przyprawia Albertynkę. Obładowana garderobą, a oczarowana jeszcze dotknięciem złodziejskim wciąż zasypia... i o nagości śni... nagości sennie przyzywa...

A to do szafu doprowadza Szarma i jego rywala, Firuleta. Szarm przybył na bal ze złodziejzkiem na smyczy... czy dlatego, że chce mieć go na oku?... żeby złodziejzek czego nie nabroił?... a może i zazdrosny o dotknięcie złodziejskie, swobodne,

może korci go i ekscytuje, że złodziejaszek do wszystkiego może się dobrać złodziejskimi palcami? Firuleć, rywal, też złodziejaszka swego ma na smyczy.

Niezdolni sprostać sennemu wezwaniu Albertynki, Szarm i Firuleć wyszydzają się wzajemnie i tragiczna żądza samounicestwienia doprowadza ich do pojedynku. Aż wreszcie, gdy Bal roztacza się w całym splendorze toalet i masek, rozpaczeni rywale-impotenci spuszczają ze smyczy złodziejasków: niech robią, co chcą, niech kradną, niech się dobierają!...

Zamęt. Panika, Złodziejaszki kradną, co wlezie, goście zaś nie wiedząc, kto ich łechce i dotyka, piszczą, szaleją!

W powszechnym wyuzdaniu manier i rozprężeniu strojów Hufnagiel-koniarz-terrorysta rusza do galopu na czele Lokajstwa... Rewolucja.

AKT III

Ruiny zamku Himalaj. Rewolucja. Wiatr Historii... Sporo czasu upłynęło. To już po obu wojnach światowych i po rewolucji.

Strój ludzki oszalał... Na wietrze, w blaskach błyskawic ukazują się najdziwniejsze przebrania: książę-lampa, proboszcz-kobieta, mundur hitlerowski, maska przeciwigazowa... Wszyscy się ukrywają i nie wie się, kim się jest...

Hufnagiel-Jeździec na czele Hufca Lokai galopuje w pogoni za faszystami i burżujami.

A Mistrz Fior w przerażeniu i osłupieniu usiłuje wyznać się jakoś w tej nowej Rewii Mód.

Następuje sąd nad schwytanymi faszystami. Na próżno Fior domaga się normalnej procedury sądowej. Burza! Burza! Wicher dławi, porywa...

Lecz co to?! Ach, co to?! Szarm i Firuleć wychodzą, łowiąc motyle, za nimi trumna niesiona przez dwóch grabarzy. I opowiadają smutne swoje dzieje: wtedy, na balu, Albertynka zniknęła, odnaleźli tylko obfite resztki jej garderoby! A złodziejaszki też zniknęły. Więc, w przekonaniu, że Albertynka została obnażona i zgwałcona, i zabita, wybrali się w świat z tą trumną, by pogrzebać nagie ciało Albertynki.

Wówczas wszyscy składają do trumny swe klęski i swoje cierpienia. Lecz, co to?! Ach, co to?! Gdy na koniec mistrz Fior, przeklinając Strój ludzki i Modę, i Maski, gestem najwyższej rozpaczki składa do trumny świętą, zwykłą, na zawsze nieosiągalną Nagość ludzką... z trumny powstaje naga Albertynka!...

Skąd się wzięła w trumnie, kto ją tam ukrył?

Obaj grabarze zrzucają maski: to złodziejaszki! Oni to wykradli Albertynkę na balu, rozebrali, w trumnie ukryli...

Nagości wiecznie młoda – młodości wiecznie naga – nagości wiecznie młoda – młodości wiecznie naga...

TADEUSZ RÓŻEWICZ

1921–2014

Poeta, dramatopisarz, prozaik, scenarzysta. Pierwszą, niewystawioną, sztuką Różewicza było *Ujawnienie* (1950), dziesięć lat później w teatrze miała premierę *Kartoteka*. Różewicz był już wtedy uznanym poetą. Zbiory wierszy *Niepokój* (1947) i *Czerwona rękawiczka* (1948) zwróciły uwagę krytyków specyficznym podejściem do języka i frazy wiersza. Równieśnik Gajcego i Baczyńskiego, którzy tkwiąc w wojennym piekle, pisali, korzystając z klasycznego „zaplecza” liryki. On, który przeżył, z trudem znajdował słowa, by oddać stan swojego umysłu, jego poezja „wydobywała się z zaciśniętego gardła”.

Podczas wojny walczył w oddziałach AK, przeżył śmierć starszego brata Janusza z rąk gestapo; były to doznania „niemożliwe”, które uruchomiły jego siły twórcze i jednocześnie położyły się na tej twórczości głębokim cieniem.

Kartoteka była przede wszystkim świadectwem przejmującej depresji, z której nie mogło wyzwolić się pokolenie wojenne. Nieprzypadkiem Bohater leży w łóżku, obojętny na wspomnienia i przejawy toczącego się obok życia. Z „nieistnienia” wyrwywają go tylko dobywające się z megafonów niemieckie komendy „Aufstehen”, „Maul halten”.

Z drugiej strony *Kartoteka* dokonywała rewolucji poprzez swoją konstrukcję i traktowanie teatru. Nie ma tu tradycyjnej fabuły, są luźne sceny, sytuacje; dużo jest odautorskich komentarzy i didaskaliów. Opierając się między innymi na koncepcjach Leona Chwistka i Witkacego, Różewicz nazwał swój dramat „otwartym”, a więc takim, do którego – pisała Marta Fik – „każdy mógł niejako wejść w środek ze swoimi sprawami (...) dopisać jakiś fragment czy koniec, rozszerzyć czy uzupełnić jakąś scenę”. Sam autor także modyfikował swoje teksty – w ten sposób powstała *Kartoteka rozrzucona* (1992).

Dramaty Różewicza nie eksponują zdarzeń, wszystko się dzieje w świadomości bohatera, w której odbija się współczesny świat po katastrofach XX wieku. W sztuce *Stara kobieta wysiaduje* (1969) scenę wypełnia cywilizacyjne „śmietnisko jak morze”. „Jednak – uważał Tadeusz Drewnowski – poeta w gruncie rzeczy nie cywilizację obwiniał. To nie cywilizacja przeżywa kryzys, lecz współczesny człowiek i współczesna kultura.”

Różewicz, nawet rozpisując swoje wizje na głosy, pozostaje poetą. Ujmuje to w ten sposób: „Co mnie wiąże z teatrem? Z teatrem wiąże mnie chęć napisania sztuki prawdziwie realistycznej i równocześnie poetyckiej. Nie jest to sprawa prosta, ponieważ nie wiem, czym się różni teatr poetycki od realistycznego. Czy sztuka poetycka ma być poprzerastana żyłami realistycznymi, czy też mięso dramatyczne winno być przerośnięte żyłami poezji?”.

Kolejne utwory teatralne Różewicza zbliżały się bardziej to ku jednej, to ku drugiej koncepcji. We wszystkich jednak toczył się dramat współczesnego człowieka, którego życie ciągle wyprzedza o krok, a on nie jest w stanie za nim nadążyć ani się do niego przystosować. Dotyczy to wszelkich płaszczyzn: historii (*Kartoteka, Kartoteka rozrzucona, Do piachu, Spaghetti i miecz*), sztuki (*Grupa Laokoona, Pułapka, Odejście głodomora, Na czworakach*), biologii (*Białe małżeństwo*) czy wreszcie paradoksów współczesności (*Stara kobieta wysiaduje, Wyszedł z domu, Świadkowie albo nasza mała stabilizacja, Śmieszny staruszek*).

Z dramatem *Do piachu* (1979) odwołującym się do doświadczeń akowskich poety, jednym z najbardziej wstrząsających dzieł, jakie wydała polska dramaturgia, zmagał się Różewicz siedemnaście lat (1955–1972). Przez siedem lat jego wystawienia zakazywała cenzura. *Do piachu* po raz pierwszy wyreżyserował Tadeusz Łomnicki w warszawskim Teatrze na Woli. Szok i oburzenie, które wywołał (w 1979!) były tak wielkie, że autor – nękanym anonimami proponującymi mu wyjazd do Niemiec lub Izraela – sam poprosił o wycofanie przedstawienia z repertuaru. Jeszcze większą burzę rozpętało jedenaście lat późniejsze przedstawienie Teatru TV w reżyserii Kazimierza Kutza. Do Sejmu, Senatu i rządu, do władz telewizji popłynęły protesty środowisk kombatanckich oskarżające autora o zniesławienie Armii Krajowej, a nawet żądające ukarania winnych wystawienia „tej obelżywej sztuki”. „Szowinizm i kołtuństwo wchodzą w fazę rozkwitu” – podsumował te ataki Kutz.

W 2003 roku sztukę wystawiły Teatr Provisorium i Kompania Teatr w Lublinie. Spektakl nie wywołał już oburzenia. Roman Pawłowski pisał, że pozbawiono go politycznych podtekstów, „pozostał nagi obraz wojny widzianej z perspektywy przypadkowej ofiary (...) To wielki paradoks, że dialog z wojenną przeszłością podjęli artyści, którzy urodzili się grubo po wojnie. Swym przedstawieniem pokazują, że dramat Różewicza przekracza bariery pokoleniowe i podziały polityczne. Zawsze bowiem głęboko ludzkie przesłanie wymierzone przeciw przemocy (...)”.

Nie zmienia to faktu, że *Do piachu* w ciągu ćwierćwiecza doczekało się zaledwie trzech inscenizacji.

Płynność granic między uprawianymi przez pisarza gatunkami potwierdza to, że realizatorzy teatralni chętnie sięgali również po poematy Różewicza (*Et in Arcadia ego, Matka odchodzi, Francis Bacon, czyli Diego Velasquez na fotelu dentystycznym*), opowiadania (*Moja córeczka, Śmierć w starych dekoracjach*) lub dokonywali adaptacji łączących wiersze z fragmentami dramatów. W 2001 roku Paweł Miśkiewicz wyreżyserował w krakowskiej PWST dyplom *Rajski ogródek* – szkice z Różewicza według scenariusza złożonego z jednoaktówek pisarza z lat sześćdziesiątych (między innymi *Grupy Laokoona, Świadków albo naszej malej stabilizacji, Wyszedł z domu* oraz tytułowego *Rajskiego ogródka*).

„Spektakl pokazał mechanizm – pisał Jacek Sieradzki – w ramach którego człowiek dzisiejszy potrafi poruszać się w życiu po raz przetartych ścieżkach, a każdy krok w bok napawa go lękiem. Lękiem, do którego błędzacy woli się, rzecz jasna, nie przyznać, skrywając go za maskami, nadrabiając miną i pewnością siebie. Ten mechanizm działał wtedy, gdy pisana była *Nasza mała stabilizacja* – i działa obecnie”.

Tadeusz Różewicz jest laureatem wielu nagród, polskich i zagranicznych, między innymi Nagrody Wielkiej Fundacji Kultury (1999), Nagrody Literackiej „Nike” (2000) za książkę *Matka odchodzi*, skomponowaną z wierszy i wspomnień poświęconych matce poety, Europejskiej Nagrody Literackiej (2008). Jego dzieła zostały przetłumaczone na dwadzieścia języków.

Pisarz jest także współautorem scenariuszy do filmów realizowanych przez swojego brata Stanisława Różewicza, który z kolei wyreżyserował kilka jego dramatów dla Teatru Telewizji.

Wybrana bibliografia:

Tadeusz Różewicz *Teatr niekonsekwencji*, Ossolineum, Wrocław 1979. *Teatr*, t. I-II (*Kartoteka, Spaghetti i miecz, Stara kobieta wysiaduje, Grupa Laokoona, Wyszedł z domu, Na czworakach, Do piachu*), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. *Dramaty wybrane: Kartoteka, Śmieszny staruszek, Wyszedł z domu, Stara kobieta wysiaduje, Białe małżeństwo, Do piachu, Pułapka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994. *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997. *Utwory zebrane: Dramat*, t. I-III, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003–2006.

Tadeusz Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, WAiF, Warszawa 1990. „Teatr” nr 10/1991 (wydanie monograficzne). „Dialog” nr 10/1991 (wydanie monograficzne). „Notatnik Teatralny” nr 2/1991 (wydanie monograficzne). Marek Hendrykowski *Różewicz scenarzysta*, „Dialog” nr 6/1992. „Dialog” nr 10/1994 (wydanie monograficzne). Tadeusz Drewnowski *Pokolenie dramatyczne (Gombrowicz, Mrozek, Różewicz)*, „Dialog” nr 10/1996. „Didaskalia” nr 40/2000 (wydanie monograficzne). Stefan Treugutt *Różewicz mojego czasu*, [w:] *Pożegnanie teatru*, Errata, Warszawa 2001. Halina Filipowicz *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001. „Didaskalia” nr 41/2001 (wydanie monograficzne). Zbigniew Majchrowski *Różewicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002. Tadeusz Drewnowski *Walka o oddech: bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002. Grzegorz Niziołek *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004. Stanisław Burkot *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Wydawnictwo Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004. *Powracając do Różewicza. Studia i szkice*, red. Zbigniew Majchrowski, Uniwersytet Gdański, 2006.

KARTOTEKA

sztuka realistyczna i współczesna

Obsada: 7 ról męskich, 8 kobiecych, trzysobowy Chór Starców oraz przechodnie.

Premiera: Warszawa 1960.

Bohaterem sztuki jest człowiek bez określonego dokładnie wieku, zajęcia i wyglądu. Podobno jest „dopiero dyrektorem administracyjnym operetki”, gra także rolę maturzysty, w drugiej części sztuki okazuje się, że był „polskim partyzantem” w czasie minionej „strasznej wojny”, po której jednak „świat się nie skończył”. Przeżyliśmy. Raz mówi się, że ma czterdzieści lat, kiedy indziej partnerzy traktują go jak siedmioletniego chłopca... Nazywają go Wiktozem, później Władziem lub Stasiem, Piotrusiem, Zbychem, to znów Dzikim.

Rzecz toczy się w przeciętnym pokoju, skromnie umeblowanym. Na scenie trwa nieustanny ruch, kręci się tu wielu rozmaitych, nieznających się nawzajem ludzi: „Wygląda to tak, jakby przez ten pokój przechodziła ulica”. Bohater leży w łóżku pod kołdrą. Niektórzy z przechodniów są jego gośćmi, prowadzą rozmowy dotyczące rozmaitych wydarzeń z różnych momentów jego życia. Ojciec i Matka czynią mu wyrzuty za dziecinne wykroczenia popełnione przed laty. Od czasu do czasu towarzystwa w łóżku dotrzymuje mu sekretarka Olga, która oświadcza, że nigdy mu nie przebaczy, ponieważ porzucił ją jak świnia i oszust.

Najszczerzej Bohater rozmawia z Wujkiem powracającym z pielgrzymki i moczącym sobie nogi w miednicy. „Wujek jest prawdziwy! I wąsy prawdziwe, i nogi prawdziwe, i spodnie prawdziwe, i serce prawdziwe, i uczucia, i myśli prawdziwe, i słowa prawdziwe”. A Bohater „klaskał, okrzyki wydawał”. Wujek go pociesza: „Dzieciak z ciebie, Piotrusiu. Wszyscy klaskali, Picasso też klaskał” – i przebacza mu, ponieważ wie, że „sumienie ma delikatne”.

Kiedy z kolei nadchodzi Pan z Przedziałkiem, od razu czuje się odór „wazeliny, lakieru, bździny i literatury”. Ów nowy gość wynajął się jako pies Grubemu. Słuzi, aportuje, ociera pysk o nogawkę, podaje łapę. Bohater każe mu pić zamiast kawy wodę z miednicy, w której moczył nogi Wujek – „uczciwy, prosty człowiek. To lekarstwo dla takich jak ty. Jak my...”.

Tłusta kobieta, podstarzała już i cierpiąca na dolegliwości, również nie doświadcza dobrego przyjęcia. To ją Bohater (w wieku lat piętnastu) podglądał nago w kąpiei. „Idiotko, mogłaś być dla mnie muzyką, ogrodem, owocem, mogłaś być droga mleczną, krowo”. Ona jednak wołała wówczas jakiegoś „cwaniaka, cynika, bałwana. Dała mu dziewictwo i na garnitur wizytowy”.

W rozmowę włącza się od czasu do czasu Chór Starców recytujący wyraźnie, dźwięcznie, młodzieńczymi głosami. Przerywają i komentują dialogi, deklamując: „Trąd, trądzik, trefl, trele, Trembowla, trębacz, trener, tresura” albo „kordebalet,

kordegarda, kosmetyka, kosmiczny, kopulacja, marmolada, marmur, martyrologia"... – lub podobnie. Chór niepokoi się, czy to, co widać na scenie, jest teatrem na miarę naszych wielkich czasów, i poucza Bohatera: „Rób coś, ruszaj się, myśl. / On sobie leży, a czas leci... / ...W teatrze trzeba grać, / tu się musi coś dziać!... / Toć nawet u Becketta / ktoś gada, czeka, cierpi, śni. / Ktoś płacze, kona, pada, bździ. / Rusz się, inaczej teatr zgubisz”.

Do pokoju wchodzi Dziewczyna, ładna, młodziutka. Myślała, że tu jest kawiarnia „Krokodyl”. Słabo mówi po polsku. Jest Niemką. Bohater nie czuje do niej nienawiści i życzy jej szczęścia. Ale ma obowiązek coś jej powiedzieć, a ona ma obowiązek go wysłuchać. Jej ojciec i Bohater polowali w lasach. Polowali na siebie. Ale wszystkie słowa brzmią śmiesznie i głupio: „nie można przekazać tego, co jest najważniejsze”. Kiedy wśród zapadłej ciszy z magnetofonu zaczynają się dobywać chrapliwe wrzaski: „Aufstehen! Aufstehen! Raus! Alles raus! Maul halten!” – Bohater, pobladły i wyprostowany, staje pod ścianą. Dziewczyna nie słyszy tych głosów, zdziwiona odchodzi, zostawiając na stole czerwone jabłko. Można by zażartować, iż jest to jabłko „z drzewa wiadomości złego i dobrego”...

Następuje „egzamin dojrzałości”, który przeprowadza Nauczyciel: „Co pan powie na temat przyłączenia Rusi Czerwonej? Niech mi pan powie, co pan ostatnio czytał. Jakie ma pan plany na przyszłość?”. Wreszcie ostatnie pytanie: „Za co kochasz Chopina?”.

Starzec z chóru odpowiada: „Chopin ukrył w kwiatkach armaty, panie profesorze, i spopularyzował imię Polski na świecie”. „Jakże można mówić, że nasza młodzież jest cyniczna i obojętna” – oddycha z ulgą Nauczyciel.

Na koniec zjawia się Dziennikarz po wywiad. Interesuje go wiele kwestii: „Jaki ma pan cel w życiu? Jakie są pana poglądy polityczne? Czy pan wierzy w zbawienie? Co pan zamierza uczynić, aby zachować pokój na świecie?”. Bohater kocha ludzkość, ale nie umie odpowiedzieć na żadne z tych pytań. „Niewiele się tu dowiedziałem” – skarży się gość, chowając notes. „Za późno pan przyszedł” – odpowiada Bohater.

*

W zbiorze *Sztuki teatralne* (Ossolineum, Wrocław 1972) autor uzupełnił *Kartotekę* trzema dodatkowymi scenami, które bywały odtąd włączane do niektórych inscenizacji.

ŚWIADKOWIE ALBO NASZA MAŁA STABILIZACJA

sztuka w trzech częściach

Obsada: 4 mężczyzn, 2 kobiety oraz 1 epizod męski niemy.

Premiera: Berlin 1963. Premiera polska: Zielona Góra 1964.

W pierwszej części Recytator i Recytatorka deklamują na zmianę poemat *Nasza mała stabilizacja*: „Głupota przybiera rozmiary – moralne, miłość i nienawiść zmniejszyły wymagania, psy chodzą w kołderkach – młodzież jest zagadkowa. Zakłada się nogę na nogę, panowie mają panie – panie mają futra – futra mają kołnierze, zdarzają się i tu nadużycia – ale klienci mają rację, boję się troszkę – że mogę stracić to mieszkanie – i obiady, które są raz lepsze – raz gorsze... – i nasze – w pewnym sensie poglądy. Nasza mała stabilizacja – może jest snem tylko”.

Część druga rozgrywa się w pokoju porządnie umeblowanym: jest tu fotel, są krzesła i stół, na nim dzbanek, filiżanki i tak dalej. Słoneczne światło płynie przez okno wraz z wdzięczną melodią. Młode małżeństwo tytułujące się „pieskiem” i „kotkiem” rozmawia pogodnie przy porannych zajęciach; ona robi makijaż, on wykonuje przysiady. Kobieta patrzy na chmury i myśli o tym, że życie przepływa tak jak one. Mężczyzna dostrzega chmurkę w kształcie lodówki. Niegdyś prowadzili szalone rozmowy od rana do nocy, pełne fantazji, nonsensów i poezji. Dzisiaj wiedzą już, że choć życie jest piękne, to jednak ludzie są straszni – choć nie wszyscy, w gruncie rzeczy bowiem są dobrzy – choć nie wszyscy. Do małżeństwa ma przyjechać teściowa, zostanie pewno już na zawsze i będzie spała na rozkładanym łóżku lub na kanapie. Mieszkanie trzeba będzie nieco przemeblować, pod kulawą nogę stołu podłożyć się *Zmierzch Zachodu* Spenglera. W drugiej połowie XX wieku wiary i ideologie powinny być łagodne i oczyszczające w działaniu jak pigułki. Żona, która w dzieciństwie nigdy nie mogła wymówić słowa „Konstantynoneopolitańczykowiec”, a teraz „chciałaby czasem iść, nie może bowiem tak żyć dłużej” i wyraźnie widzi, „jak bardzo mąż jest nieobecny, jak bardzo go nie ma”. Gdyby mogła urodzić się raz jeszcze, żyłaby zupełnie inaczej. Ale wszakże „coś niecoś się dokupiło – coś niecoś się uzbierało – jakoś się wreszcie ułożyło”. Małżeństwo ogląda i relacjonuje sielski widok zza okna: na kwiecistej łączce igra śliczna dziewczynka i małym szpadelkiem wykopuje dołek. Pieści się też ze ślicznym koteczkiem, który ma różowy języczek i kropkę mleka na pyszczku. Kilkunastoletni uśmiechnięty chłopak wpada na łączkę, chwyta kotka, zaciska mu na szyi sznurek i ciągnie do jamki wykopanej przez dziewczynkę. Przydeptuje nogą kotka aż do skutku, a potem zasypuje go piaskiem. Nie można jednak w nieskończoność wyglądać przez okno. Mąż musi iść do pracy. „Pa, pa, kochanie!” – woła za nim żona.

Część trzecia dzieje się na tarasie kawiarni. Po przeciągłym wyciu syreny alarmowej toczy się rozmowa dwóch mężczyzn w nieokreślonym wieku, nazwanych

Drugim i Trzecim; jeden z nich siedzi tyłem do publiczności. Trzeci wszedł przed chwilą i usiłuje złapać oddech. Drugi zajmuje swoje miejsce już od jakiegoś czasu. Przyzwyczał się, trzyma się dobrze rękami i nogami, zębami i pazurami. Kocha rodzinne miasto, a więc domy, mosty, tramwaje, także autobusy, przeszłość, przeszłość,ariatwę, budki z piwem i kosze na odpadki. Pragnie opowiedzieć Trzeciemu, z którym łączy go prawie przyjaźń, całą prawdę o sobie, prawdę, jaką mówiło się prawdziwym przyjaciółom dwadzieścia lat temu, kiedy ludzie ginęli. Niestety Trzeci wychodzi w trakcie monologu, a gdy wraca, strumień zgiełku wielkiego miasta zagłusza słowa. Przez cały czas męską rozmowę zakłóca „ktoś” lub „coś”, co usiłuje doczołgać się do siedzących, jęczy, rzezi, śmierdzi, gnije. Jest to może pies przejechany przez samochód, a może człowiek, może nawet znajomy, może ma na imię Franciszek...

Incydent jest mocno dokuczliwy i Trzeci proponuje, aby przenieść się w inne miejsce, ale Drugi uważa, że to nie wchodzi w rachubę, choć oczywiście to skandal, że nikt nie uprząta padliny. „Mówisz o nim jak o psie” – oburza się Trzeci, ale Drugi jest pewien, że chodzi o psa. „Dzięki Bogu” – uspokaja się towarzysz. „Cieszę się, że wracasz do formy. Nie przypuszczałem, że aż tak się zaangażujesz. Prawie krzyczałeś” – kończy sprawę Drugi wśród zgiełku wielkiego miasta i dalekich głosów syren alarmowych.

AKT PRZERYWANY

komedia niesceniczna w jednym akcie

Obsada: 5 ról męskich, 3 kobiece.

Premiera: Ulm 1965. Premiera polska: Lublin 1970.

Sytuacja dramatyczna jest dość nieskomplikowana: sławny konstruktor mostów kuruje się po wypadku, skracając sobie czas flirtem z przystojną pielęgniarką. Para ta pozostaje głucha na wszystko, co dzieje się w przyległym pokoju, gdzie córka konstruktora zostawia list pożegnalny i wyjeżdża na zawsze do Ameryki; zgorszona stara służąca snuje refleksje; dobija się robotnicza ekipa awaryjna, gdyż oddany ostatnio do użytku most zaczyna się walić.

Ta „akcja” traktowana jest jako pretekst. Autor w licznych didaskaliach – które również mogą się stać materiałem do inscenizacji – postuluje nowy kształt dramatu i teatru „realistyczno-poetyckiego”, będącego w opozycji nie tylko do tradycyjnej dramaturgii, ale także do podobnie przeżytych już chwytów teatru „awangardowego”, „surrealistycznego”, „groteskowego”. Niektóre sceny *Aktu...* pisane są dla celów polemicznych, jako parodia tych właśnie, zwalczanych przez autora, stylów. Zamieszcza na przykład taki komentarz: „Nasi realizatorzy

wymagają, żeby zajmować się dziurą w niebie, ponieważ dziura w skarpetce jest za mała na dużą scenę teatru narodowego. Wolnego! Panowie! Czasem maleńka dziurka może być bardziej dramatyczna od dziury w niebie. Oczywiście «dziura w niebie» daje możliwości scenografom. Kompozytorom, recenzentom. Scenografia do «dziury w niebie» to już widowisko, samodzielne widowisko! Nasze drogi rozchodzą się, Panowie!».

DO PIACHU

sztuka w 10 obrazach

Obsada: 16 ról męskich, 2 kobiece, partyzanci.

Premiera: Warszawa 1979.

Trwa wojna, rok 1944. Narodowe Siły Zbrojne zostały włączone w struktury AK. W salonie ziemiańskiego dworku przedstawiciele różnych ugrupowań politycznych i wojskowych dyskutują o walce z dwoma wrogami: hitleryzmem i komunizmem, a także o zmianach, które zachodzą w podziemnym wojsku. Zastanawiają się nad kształtem polskich sił zbrojnych po wojnie. Niepokoją ich przejawy nadmiernej demokratyzacji w szeregach, a także pobrzmiwające wieści o reformie rolnej. Buńczuczny Ułan z pewnością właściwą młodym wygłasza patetyczną mowę na temat moralnej wyższości Polski nad innymi narodami Europy. Jego pryncypialne, zabarwione nacjonalizmem poglądy spokojnie i rzeczowo odpiera Komendant. Dowódca oddziału AK z jednej strony rozumie nieuchronność zmian, które niesie historia, nie zamyka oczu na bolesne fakty (mówi między innymi o mordach politycznych popełnianych przez NSZ), z drugiej strony jest wiernym przysiędze i lojalnym wobec swoich dowódców żołnierzem. Spór między mężczyznami łagodzi Pani domu, częstując gości torcikiem, przygotowanym rzekomo z okazji urodzin córki Hanki (zasłona dymna w przypadku niepożądanych odwiedzin), oraz sama Hanka, zabierając zaciętrzewionego Ułana na spacer.

Kolejny obraz to zupełna odmiana scenerii i atmosfery. Ziemianka, a w niej prycze, odstawione w kąt karabiny, na stole cebula, słonina, kiszona kapusta, bimber w blaszanym garnuszku. W gronie kilku partyzantów rej wodzi Marek: recytuje wiersz własnego autorstwa, chwali się swoim „pańskim” pochodzeniem. Dla prostych wiejskich chłopaków jest autorytetem, wsłuchują się z otwartą gębą w wygłaszane przez niego frazesy. „Z panami, chłopaki, nie dogadacie się. Ja sam jestem rotmistrzem kawalerii, szlachcicem i dziedzicem, ale pluję na tę zgniłą klasę, bo znam ich, kurwa mać, od dziecka”... – mówi.

Marek czuje się pokrzywdzony i oszukany. Dostał rozkaz wykonania wyroku na dziwce zadającej się z żandarmami. On „zlitował się” – najpierw przespał się

z nieszczęsną, błagającą o litość dziewczyną i dopiero rano zastrzelił. „A ona – kurwa – zaraziła go francą!”.

Włącza patefon – najwyraźniej skradziony, choć twierdzi, że to pamiątka z rodzinnego domu, prezent dla „francuskiej narzeczonej” – z trzeszczącej płyty wydobywa się nostalgiczna piosenka Ordonówny *Miłość ci wszystko wybaczy*. Coraz bardziej pijany Marek rzyga do patefonu i wali się nieprzytomny na pryczę.

Waluś jest pod wielkim wrażeniem i patefonu, i pijackiego bredzenia Marka. Chciałby kiedyś pojechać do Częstochowy i Krakowa. Szeroki w barach wiejski byczek, który niczego w życiu nie widział i z trudem klei prymitywne zdania, stanie się głównym bohaterem wojennego, narodowego dramatu.

W lesie niewielki oddział, sześciu-siedmiu partyzantów, maszeruje nocą do pobliskiego folwarku. Prowadzący go żołnierz nie może w ciemnościach znaleźć drogi. Na postronku, niczym krowę na targ, jeden z chłopaków prowadzi Walusia. Ma on stanąć przed sądem polowym za rabunek i gwałt na księżowskiej gospodyni. Za zwykły bandycki napad, w którym brał udział także Marek, tyle że on zdążył uciec do miasta – zdezerterować.

Kolejna scena – leśna polana, ostoja akowców. Waluś – teraz zamknięty w budzie jak pies – obserwuje toczące się przed szafasami codzienne partyzanckie życie. Podchorąży Kiliński prowadzi pogadankę antykomunistyczną, wojacy, wypinając gołe tyłki w latrynie, zastanawiają się, czy Churchill przyjdzie im z pomocą, i narzekają na marne uzbrojenie. Potem do oddziału dołącza wymuskany Ułan – podporucznik w wyglansowanych butach i świeżo wyprasowanym mundurze, który wśród obszarpanych, zawszonych chłopaków wygląda jak paw wśród wron, a spirytus popija z własnego srebrnego kubka. Ułan w rozmowie z Komendantem radzi nie spoufalać się ze zwykłymi żołnierzami. Uważa, że dla oficerów i starszych podoficerów powinno się postawić osobną latrynę.

Zamknięty w budzie Waluś niewiele rozumie z tego, co dookoła niego się dzieje. Podpuszczany przez kolegów, z uporem zaprzecza, że zrobił coś złego, na większość ich zaczepki odpowiada: „jo nie wim”, a podczas polowej mszy żarliwie bije się w piersi, powtarzając ze wszystkimi słowa liturgii „Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata...”.

Nadchodzi szary świt. Kilku partyzantów budzi Walusia i każe mu się zbierać. Mówią, że wraca do domu. Chłopak zbiera do szmaty swój nędzny dobytek: kozik, kilka kostek cukru, kalesony, pudełko „gutałiny” do czyszczenia kamaszy. Niczego nie przeczuwa, dopomina się jeszcze u jednego z wojaków o papierosy i zapaliki, które tamten jest mu winien za jajka – ukradzione pewnie gdzieś chłopu na wsi. Do końca nic nie rozumie.

Wyprowadzony za posterunki i postawiony nad dołem wykopanym w piaszczystej leśnej ziemi, słucha wyroku sądu polowego: „za rabunek z bronią w ręku, gwałt i rozbój skazany na śmierć”. Dopiero teraz Walusia ogarnia zwierzęcy strach. Próbuje odmawiać modlitwę, jęczy: „jo nie strzymom”, opuszcza spodnie i kuca na kupie piachu. „Dej mu się wysrać” – mówi Partyzant do kompana, który zamierza strzelić do Walusia od tyłu. W końcu Kiliński daje znak, drugi strzela chłopakowi w pierś. Kiedy go rzucają do dołu, jeszcze żyje, więc Kiliński dobija skazańca strzałem w głowę. Mózg bezrozumnego Walusia bryzga na jego buty.

PUŁAPKA

Obsada: 10 postaci męskich, 9 kobiecych, Oprawcy, dzieci, tragarze, przechodnie.
Premiera: Bergen 1983. Premiera polska: Warszawa 1984.

W czternastu dramatycznych obrazach Różewicz nakreślił duchowy portret Franza Kafki, jednego z najważniejszych dla niego pisarzy, do którego biografii powracał niejednokrotnie w swojej twórczości. Pierwsza scena rozgrywa się między małym Franzem a służącą Józią. Chłopiec szuka u niej pocieszenia, zgnębiony ciągłym gniewem i niezadowoleniem ojca. Sytuacja nie zmienia się ani na jotę nawet wtedy, gdy dzieci Hermanna Kafki dorastają.

Podczas kolejnej sceny rozgrywającej się po latach cała rodzina siedzi przy obiedzie. Nad wszystkim góruje władczy głos Ojca. Nieustannie strofuje i poniża swoje córki i jedynego syna. „Milcz, kiedy do ciebie mówię! ja... ja... ja..., nic innego nie umie, tylko „ja... ja...” A co ty jesteś? Co?! Nic!” – krzyczy ponad stołem. Franza nawiedzają we śnie koszmary, w których Ojciec chce złożyć go na stosie ofiarnym.

Jedynym wyjściem, by uciec od tyranii Ojca, wydaje się Franzowi ślub. Jednak gdy ze swoją narzeczoną Felice planuje przyszłe życie, gdy wybierają razem w sklepie meble do swojego przyszłego domu, pisarz uświadamia sobie, że wprawdzie uwolni się w ten sposób się z jednej pułapki, lecz jednocześnie wpadnie w drugą. Szafy, bielizniarki i wspólne małżeńskie łóżko będzie dźwigał niczym kolejny krzyż. Zrywa więc – po raz kolejny – zaręczyny, wciąż jednak szuka ratunku u kobiet. Próbuje uwieść Gretę, przyjaciółkę Felice, wreszcie chce zaręczyć się z pomywaczką Janą. Traktuje to już zupełnie instrumentalnie. Do ojca Jany, szewca, posyła swojego przyjaciela Maksa, by oświadczył się w jego imieniu. Ma nadzieję, że prosta dziewczyna, której na dobrą sprawę w ogóle nie zna, da mu wobec Ojca alibi, nie ingerując jednocześnie w jego wolność artystyczną.

Jedyną ulgą dla Franza są rozmowy z najmłodszą siostrą Ottlą. Tylko jej zwierza się z tego, co naprawdę go dręczy, i otwarcie mówi o swoich obsesjach, o tym,

że czuje się uwięziony we własnym ciele i że równie mocno przeraża go cielesność kobieca. Doprowadzony do ostateczności Franz postanawia spalić wszystkie swoje rękopisy. Przy tej czynności zastaje go przyjaciel Maks. Łączy ich niejednoznaczna więź. Maks jest całym sercem oddany Franzowi, docenia jego geniusz (ostatecznie ocala rękopisy), jest jednak zmęczony ich wzajemną relacją. Franz całe życie się nim wyręcza, a jednocześnie drwi z jego prac literackich, daje mu też odczuć, że drażni go życie rodzinne przyjaciela.

Ponownie wracamy do rodzinnego domu pisarza, który jeszcze raz próbuje uwolnić się spod władzy Ojca i rozmówić się z nim jak mężczyzna z mężczyzną. Chce wręczyć mu swoją nową książkę i list, w którym, jak wiemy, rozlicza go za despotyzm i proponuje pojednanie. W odpowiedzi słyszy: „Coś ty znowu wymyślił, ty sobie teraz daj spokój z książeczką. Ty sobie daj spokój z listem do mnie. Ja nie mam głowy do twoich wymysłów i lamentów... ja mam na głowie całą rodzinę... gdzie tu wszystkich schować”. Szafa, którą przed chwilą tragarze wnieśli do mieszkania, mebel, który dla Franza był symbolem zniewolenia, staje się ucieczką i szansą ocalenia. W szafie, przewidując nadchodzącą hekatombę, Ojciec chce ukryć całą rodzinę. Wszystkich, oprócz Franza – dla niego nie ma w niej miejsca.

Ostatni, niemy obraz ukazuje Oprawców pędzących bohaterów dramatu w głąb sceny, gdzie tłoczą się niczym stado w bydlęcym wagonie.

KARTOTEKA ROZRZUCONA

Obsada: 17 ról męskich, 8 kobiecych, Chór Starców, tłum gości.

Premiera: Wrocław 1992.

W didaskaliach sztuki autor podkreśla, że nie jest ona nowym dramatem, lecz jedynie zapisem otwartych prób do inscenizacji *Kartoteki*, która „przez ciągle wystawianie dostała sklerozy, przestała się ruszać”. Dwanaście prób-przedstawiień z udziałem publiczności poprowadził sam poeta w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1992). W rezultacie pojawiła się nowa konstrukcja dramatu – kartoteka z powstawianymi do niej nowymi fiszkami.

Wiele scen z klasycznej *Kartoteki* pozostało, nie zmieniając swojej wymowy: rozmowa Bohatera z Matką i Ojcem, z Wujkiem, Sekretarką, pozostał Chór Starców i egzamin maturalny. Jest jednak zasadnicza zmiana: pojawił się Bohater II, czterdziestolatek, poseł na Sejm. W ten sposób powstały dwie perspektywy: siedemdziesięciolatek, dziadka wnuczkom (Bohater z *Kartoteki* po latach) i jego „następcy”, który także „klaskał” i któremu „nic się nie chce”. Zmieniło się otoczenie, a także codzienność. Do Bohatera I przychodzi Wnuczka z prośbą: „Niech Dziadek

mi opowie o wojnie. Bo mamy napisać wypracowanie o tym, jak Zakon Krzyżowy brodził we krwi północnego pogaństwa”. Zwierza mu się, że chyba ma AIDS i proponuje założenie fundacji. Bohatera II atakują polskie realia końca XX wieku: bazarowa konsumpcja, sejmowy bełkot, hipnotyzująca telewizja, doniesienia o handlu ludzkimi organami i o narkomanii, gazetowa papka. Bardzo efektywnym symbolem starzenia się pewnych idei, które niczym świeże bułeczki stają się z upływem czasu czerstwe i niejadalne, jest parodia słynnej sceny z *Ferdydurke* (która sama była parodią). Tym razem do rozpacz doprowadza Psora uczennica Hela, która nie chce czytać Gombrowicza, bo ją „ani nie ziębi, ani nie grzeje”.

Pesymistyczny wydzwiewek ma kazanie księdza Piotra Skargi i Głos Marszałka Piłsudskiego z Zaświatów (fragmenty jego przemówień i wywiadów). Diagnoza, jaką każdy z nich stawia Rzeczypospolitej, stała się nieaktualna jedynie w sferze frazeologii, lecz nie co do istoty. Mijają wieki, a Polska znów nie potrafi wykorzystać swojej szansy i w nowych dekoracjach powtarzane są do znudzenia stare błędy: pycha, krótkowzroczność, chciwość i skłonność do bezprzedmiotowych awantur. Piotr Skarga grzmi: „Gdy okręt tonie, a wiatry go przewracają, głupi tłumoczek swoje i skrzynki opatruje i na nich leży, a do obrony okrętu nie idzie”. Nie o czym innym mówi Piłsudski: „...nigdy nie zapomnę określenia jednego z najinteligentniejszych naszych ministrów, że po rozmowie musowej jego z panami posłami ma on wrażenie, że wyszedł z menażerii, zapelnionej złośliwymi małpami, załatwiającymi wszystkie swoje potrzeby publicznie i niestarájącymi się być wcale podobnymi do ludzi”. Różewicz w roku 1992 mówi o sejmie po swojemu:

„o cięciach w tegorocznym budżecie / są to sprawy proceduralne / w związku z nowym regulaminem / z którym posłowie się nie zapoznali / po przerwie: / Marszałek może złożyć wniosek / o reasumpcji głosowania / nad wnioskiem pana posła Raja / poseł: / zgłaszam wniosek przeciwny / natomiast w świetle 114 mamy / rozstrzygnąć czy będzie reasumpcja”.

Zestawienie tych trzech głosów z różnych epok nie daje wiele nadziei na przyszłość...

TADEUSZ GAJCY

1922–1944

Poeta, dramatopisarz, prozaik. Jeden z najwybitniejszych twórców czasu wojny i okupacji. Redaktor związanego z Konfederacją Narodu czasopisma konspiracyjnego „Sztuka i Naród” (od 1941). Na jego łamach debiutował w roku 1942 utworem *Wczorajszemu*; tam też publikował kolejne wiersze, a także fragmenty prozy i recenzje. W podziemiu zostały wydane tomy poezji Gajcego *Widma* i *Grom powszedni* (pod pseudonimem Karol Topornicki). Od 1943 w AK. Zginął w powstaniu warszawskim 16 sierpnia.

W niewielkiej objętościowo twórczości Gajcego znajdują się 2 dzieła sceniczne, oba pozostawione w rękopisie. *Misterium niedzielne* (1943) to utwór charakterystyczny dla Gajcego, łączący elementy wizyjności, fantastyki, groteski i humoru. Temat dramatu, przedstawiony w formie ludowej szopki, nawiązuje do okrutnej rzeczywistości wojennej – atmosfery ostatnich miesięcy 1939 roku. *Misterium* pozostało dramatem książkowym, nie było wystawiane na scenie. Grany był natomiast (i w teatrach, i parokrotnie w telewizji) *Homer i Orchidea* (1943) – napisany prozą poetycki dramat rozgrywający się na tle starożytnej Hellady, ale interpretowany jako metafora tragicznego losu poetów pokolenia wojny.

*

Inne utwory poległych w tym czasie poetów to tragigroteska *Aby podnieść różę* Andrzeja Trzebińskiego (1922–1943), próba dramatyczna w trzech aktach bez tytułu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (1921–1944) oraz poemat dramatyczny o świętym Franciszku *Przed świętem* Bernarda Wojciecha Mencla (1923–1944). Pisarzom warszawskim poległym w latach okupacji sztukę *Iskrą tylko...* (1970) poświęcił poeta następnego pokolenia Zbigniew Jerzyna (1938–2010).

Wybrana bibliografia:

Tadeusz Gajcy *Utwory zebrane. Poezje i dramat „Homer i Orchidea”*, PAX, Warszawa 1952. *Pisma: juvenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*, wstęp i posłowie Lesław M. Bartelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980. *Wybór poezji, Misterium niedzielne*, oprac. Stanisław Bereś, Ossolineum, Wrocław 1992.

Zdzisław Grzegorski *Twórczość dramatyczna „dramatycznego pokolenia”*, „Rocznik Humanistyczny” nr 13/1965. Stanisław Bereś *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, PEN, Warszawa 1992. *Ślady. Tadeusz Gajcy*, film dokumentalny, realizacja Hanna Etemadi, TVP 1, 1995. Tadeusz Drewnowski *Dramat epoki – ale jaki?*, [w:] *Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, PWN, Warszawa 1997.

HOMER I ORCHIDEA

dramat w trzech aktach

Obsada: 12 ról i epizodów męskich, 5 ról kobiecych oraz statysty: mieszkańcy Chios.

Premiera: Gdynia 1946.

Homer, młody człowiek z wyspy Chios, czeka z niecierpliwością na zbliżający się dzień swojej pełnoletności. Wśród rówieśników nie wyróżnia się ani siłą fizyczną, ani zdolnościami do rzemiosła. Niedawno ojciec wygarbował mu skórę, bo gdy zapatrzył się i zasłuchał w morze – fala przyływu uniosła bezpowrotnie jego łódź. Za to Homer obdarzony jest talentem innego rodzaju: więcej widzi i pojmuje, układa też pieśni, które zyskały uznanie miejscowych znawców, z czego najbardziej dumna jest Orchidea, pełna wdzięku i uroku dziewczyna, naręczona poety. Spotykają się nad „popielatym jak zwierzątko morzem”. Jej miłość do Homera jest dosyć czupurna, nazywa go czasem „słabeuszem”, co dotyka ambitnego młodzieńca, kocha jednak naprawdę i gotowa jest walczyć w jego sprawie do upadłego.

Homer jeszcze jako chorowite niemowlę został ofiarowany Apollinowi w zamian za to, że będzie żył. Doszedłszy do pełnoletności, chłopak ma stanąć przed obliczem boga w jego świątyni, aby wysłuchać wyroku o swoich dalszych losach. Młodemu poecie zjawia się przed ołtarzem piękna i przerażająca postać kobieca z okrutną przepowiednią. Orchidea, patrząc na niemą rozpacz powracającego Homera, udaje się do świątyni z ofiarą i postanawia sama rozprawić się z bogiem. Jej monolog do Apollina jest pełen dziewczęcej kokieterii i sprytu, a także niepokoju i lęku przed niewiadomym.

Posuwa się nawet do zuchwałych gróźb. Scenę tę podgląda Eutyfron, zakochany w Orchidei rywal Homera, i uznaje to za obrazę świętości. A ponieważ został ostatecznie odrzucony przez dziewczynę, podburza całą osadę przeciw młodej parze.

Homer obchodzi właśnie święto urodzin w gronie przyjaciół, którzy zdecydowali się podarować mu z tej okazji łódź. Poeta w bolesnej udręce wyznaje wreszcie bliskim i kapłanowi Diodorowi, co usłyszał w świątyni z ust zjawy. Były to tylko dwa słowa, ale jakże bezlitosne: „będziesz ślepy”. Aby odwrócić od siebie ten wyrok, gotów jest wszystko oddać, wyzbyć się wszystkiego, nawet Orchidei. Zebrani są wstrząśnięci jego męką i jego słowami, których grozę potęguje dochodzący ryk morza, rozszalałego w dzikiej burzy. Wtedy właśnie nadciąga gniewny tłum rybaków, żądający wygnania Homera i Orchidei w celu odwrócenia klątwy; wszystkie nieszczęścia ostatnich czasów przypisano zemście obrażonego Apollina. Winni zostają skazani na natychmiastowe opuszczenie wyspy w niedawno ofiarowanej łodzi. Nie wolno im wracać przez dwadzieścia lat.

Minęło już lat trzydzieści. W czasie owej nieszczęsnej burzy morskiej Homer stracił wzrok. Wędrował po obcych ziemiach, prowadzony przez wierną towarzyszkę życia, Orchideę. Tajemnice losu odkryła jej już niegdyś wróżka Eurykleja: trudną drogę, harfę grającą, oszczep i zbroję, ciężar bólu, zamknięte głucho powieki męża.

Również Homer dawno zrozumiał, za co dotknął go wyrok Apollina: jest wybrańcem, przeniknął zagadkę istnienia, widział „rzeczy nieczłowiecze”, niedostępne wzrokowi innych. Już będąc oślepiiony, wyśpiewał rapsod o krwawej i długiej wojnie. Obecnie wymyślił nową pieśń, pieśń tęsknoty za utraconą ojczyzną, dzieje męża, którego los gna latami po szerokim świecie i broni mu powrotu. Orchidea nie usłyszy tej pieśni do końca. Jej jedynej – kapryśnej, naiwnej i kochającej – wyznał poeta, co widział wówczas w świątyni, w dniu swojej pełnoletności: łzy boga płaczącego nad światem. Teraz Orchidea umiera, ponieważ śmiertelnie zraniła ją pęknięta struna z formingi męża. I kiedy on, pogrążony w rozpacz, szlocha samotnie nad martwą ukochaną, dobiega go okrzyk: „Homerze!”. To wysłannicy z ojczystej wyspy wzywają go do powrotu.

JANUSZ KRASIŃSKI

(właśc. Janusz Krasny-Krasiński)

1928–2012

Prozaik, dramaturg, autor słuchowisk radiowych, scenariuszy filmowych i reportaży. W czasie drugiej wojny światowej walczył w Szarych Szeregach, po powstaniu warszawskim został wywieziony do Auschwitz, a następnie do Dachau. Dwa lata spędził w amerykańskiej strefie okupacyjnej, po czym wrócił do Polski, gdzie oskarżono go o działalność szpiegowską na rzecz Amerykanów i skazano na piętnaście lat więzienia. Został zwolniony po dziewięciu latach, w roku 1956, a w 1998 – uniewinniony przez Sąd Najwyższy.

Krasiński debiutował w 1956 wierszem *Karuzela* w tygodniku „Po prostu” i opowiadaniem *Potworek* w „Przeglądzie Kulturalnym”. Jest autorem powieści (*Haracz szarego dnia*, *Wózek*) oraz czterotomowego epickiego cyklu, w którym opowiada historię swojego pokolenia: *Na stracenie* (1992), *Twarzą do ściany* (1996), *Niemoc* (1999), *Przed agonią* (2005).

Dramatyczne losy wojenne i powojenne autora znajdziemy nie tylko w jego prozie, ale także w dramatach: *Kwatery* (debiut z 1962), *Wkrótce nadejdą bracia*

(1967), *Śniadanie u Desdemony* (1971), *Krzak gorejący* (1995) są osnute na tle przeżyć partyzanckich i więziennych.

Najgłośniejszy spośród dramatów Krasińskiego, *Czapa* (1965), powstał jako słuchowisko i odniósł sukcesy w BBC, a także w innych rozgłośniach radiowych – w Paryżu, Holandii i Japonii. Później pojawiła się jego sceniczna wersja. Bohaterowie *Czapy* przebywają w ekstremalnych warunkach, tym razem w więziennej celi śmierci, a pisarz drąży tu główny temat swojej twórczości, którym jest człowiek w sytuacji ostatecznej. W *Czapie* znajdziemy też zawsze obecny u Krasińskiego czarny humor i elementy absurdu.

Krasiński jest również autorem sztuk o innym charakterze: *Filip z prawdą w oczach* (1969) – przypowieści, w której realizm miesza się z groteską – oraz *Kochankowie z klasztoru Valdemosy* (1974), o romansie Chopina z George Sand. Adaptował również dla teatru powieści: *Wesele raz jeszcze* Marka Nowakowskiego i *Obłęd* Jerzego Krzysztonia.

Wybrana bibliografia:

Janusz Krasiński *Czapa i inne dramaty: Kwatery, Wkrótce nadejdą bracia, Śniadanie u Desdemony, Filip z prawdą w oczach, Czapa, czyli Śmierć na raty*, PIW, Warszawa 1973. *Kochankowie z klasztoru Valdemosy: romanca w stylu hiszpańskim w trzech aktach*, Czytelnik, Warszawa 1980. *Krzak gorejący. Rzecz o Kazimierzu Pużaku*, „Dialog” nr 10/1995.

Józef Kelera *Propozycje Janusza Krasińskiego*, „Dialog” nr 5/1969. Sława Bardijewska *Dramaturgia radiowa Janusza Krasińskiego*, „Dialog” nr 9/1977. Lesław Eustachiewicz *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, WSiP, Warszawa 1985. Helena Zaworska *Życie jest takie* (rozmowa); „Literatura” nr 10/1992. Piotr Kuncewicz *Agonia i nadzieja*, t. V, BGW, Warszawa 1994. *Samotność socjalisty* (dyskusja na temat bohatera dramatu *Krzak gorejący*); „Dialog” nr 10/1995.

CZAPA, CZYLI ŚMIERĆ NA RATY

dramat wisielczy w dwóch aktach

Obsada: 5 ról męskich.

Premiera: Kielce 1966.

Kuźma wygląda przez okno, bacznie obserwując przelatujące opodal pociągi. Przerażony Oleś modli się na klęczkach: „Boże, bądź miłościw mnie grzesznemu...”. Kiedy dobiegają odgłosy odjeżdżającego ekspresu, Kuźma triumfalnie przerywa błagalne modły kumpla. Reżim więzienny funkcjonuje jak zegarek – po godzinie, o której odchodzi ekspres, już się nie wykonuje wyroków śmierci.

A rzecz dzieje się w celi skazańców. Kuźma oraz Oleś są bandytami, którzy mieli zwyczaj likwidowania swoich ofiar. Właśnie czekają na powieszenie. Mają przed sobą jeszcze dzień życia. Przez ścianę słychać stukanie alfabetem Morse’a. Siedzący w sąsiedniej celi ich kompan Ciara daje znać, że dziś na przesłuchaniu sypnął ich obu, opowiedział o nieujawnionym dotąd, jeszcze jednym ich wspólnym morderstwie. „Ciara, kochany – nigdy mu tego nie zapomnę” – entuzjazmują się koledzy. Wynika nowa sprawa, musi odbyć się kolejne dochodzenie, sąd, zatwierdzenie wyroku. Znowu zyskają kilka tygodni. Siedzą w więzieniu już trzy lata i ośmiokrotnie przyznawali się do zabójstw, za każdym razem zyskując bezcenny czas. Ale nawet ich zapasy wyczerpują się, coraz trudniej wygrzebać z pamięci następnego trupa, władze śledcze już się zorientowały w ich metodzie i żadne mistyfikacje nie wchodzi w grę. Życzliwy Strażnik podsuwa myśl, by zaczęli się przyznawać do niezidentyfikowanych zwłok, ale skąd w więzieniu zasięgnąć o nich wiadomości. To na nic. Szczęśliwym trafem przypominają sobie jeszcze o Zdzichu, współniku, który niegdyś uważał, że „należy mu się najwięcej z podziału i trzeba go było jakoś sprowadzić na ziemię”. Leży niedaleko stąd, w jakichś ruinach. Hurra! będzie nowa sprawa. Ciało Zdzicha jednak ktoś uprzątnął i wszystko pali na panewce. Zrozpaczeni kumple aranżują naprędce seans spirytystyczny; niech duch Zdzicha, pomny na dawne koleżeństwo, powie, co się stało z jego zwłokami. Duch chyba nawet się zjawia, ale milczy. Zdzicho zawsze był nieufny. A czas nieubłaganie biegnie. Szansą jest jeszcze ucieczka z więzienia. Kuźma zmagstrował z chleba model rewolweru podobny do prawdziwego. Strażnik daje się sterroryzować, już są na korytarzu. I wtedy czarny kot snujący się po więzieniu przebiega im drogę. Przesądny Oleś przestaje wierzyć w powodzenie ucieczki, wyrzuca za okno zdobyte klucze od bramy. I znowu wszystko na nic. Okazuje się jednak, że „szczęśliwym trafem Strażnik za mocno oberwał po głowie i leży w celi bez życia”. Błogosławiona zwłoka, czysty zysk. Ale i ta sprawa po jakimś czasie kończy się kolejnym wyrokiem śmierci dla obu – i już nic, absolutnie nic nie ma w zapasie. Wprawdzie zjawia się nowa postać w celi: skazaniec, któremu zarzucano przekazywanie myśli za granicę. Nowy łudzi współlokatorów nadzieją wydostania się z więzienia za pomocą przeniknięcia w czwarty wymiar, jednak umiera na atak serca po otrzymaniu wiadomości, że nagła rewizja procesu uwolniła go od winy i kary.

Kuźma ma jeszcze jedno wyjście. Zabije Olesia, będzie dochodzenie, rozprawa, uprawomocnienie wyroku. Zyska jeszcze kilka tygodni. Zbliża się więc powoli do zmartwiałego ze strachu, osuwającego się na klęczki przyjaciela.

SŁAWOMIR MROŻEK

1930–2013

Prozaik, dramatopisarz, rysownik, satyryk. Najczęściej grany w teatrach w kraju i za granicą współczesny polski pisarz. Uznawany, także na świecie, za jednego z najważniejszych autorów teatru absurdu – obok Becketta, Ionesco czy Dürrenmatta. „Witkacy przyszedł za wcześnie, Gombrowicz jest obok, Mrożek pierwszy przyszedł w samą porę – pisał Jan Kott. – I to na obu zegarach: polskim i zachodnim”.

Mrożek gimnazjum ukończył w Krakowie, tam też studiował na Politechnice, Uniwersytecie Jagiellońskim i Akademii Sztuk Pięknych. Debiutował jako dziennikarz reportażem o Nowej Hucie w „Przekroju” (1950), a następnie jako rysownik w piśmie sportowym „Piłkarz”. Publikował teksty satyryczne w „Dzienniku Polskim”, „Przekroju”, „Życiu Literackim”, a w „Echu Krakowa” teksty o teatrze. W 1953 opublikował *Opowiadania z Trzmielowej Góry i Półpancerze praktyczne* – pierwsze zbiory opowiadań satyrycznych. Następne – *Słoń* (1957) i *Wesele w Atomicach* (1959) – przyniosły mu prawdziwy rozgłos. Współpracował z gdańskim teatrem studenckim Bim-Bom, Piwnicą pod Baranami, kabaretem Szpak, krakowskim Teatrem Satyryków. W teatrze debiutował sztuką *Policja* (1958, grana wówczas pod tytułem *Policjanci*), w latach 1960–1963 napisał liczne jednoaktówki, między innymi *Indyka*, *Na pełnym morzu*, *Strip-tease*, *Karola*, *Zabawę*, *Czarowną noc*, *Kynologa w rozterce*.

W roku 1963 Mrożek wyjechał z Polski i pozostawał na emigracji do 1996. Mieszkał we Francji, ale także w Niemczech i we Włoszech. W 1990 przeniósł się na stałe do Meksyku, gdzie ożenił się z Susaną Osorio Rosas.

Nadzwyczaj bogata twórczość Mrożka nawiązuje – w sposób wyjątkowo oryginalny – do nurtu drwiny i groteski reprezentowanego w literaturze polskiej XX wieku głównie przez Witkacego, Gałczyńskiego i Gombrowicza. Sam pisarz mówił w jednym z wywiadów: „Wprawdzie śmiałem się na rozmaite sposoby, i głośno, i cicho, i biologicznie, i intelektualnie, niemniej mój śmiech nie dochodził do samego środka. Należę do pokolenia, którego śmiech zawsze bywa zaprawiony ironią, goryczą czy rozpaczą. Zwyczajny śmiech, śmiech dla śmiechu, pogodny i bez problemów, pocieszna gra słów – to wydaje się nam jakby nieco staroświeckie i budzi zazdrość”.

Pod fantastyką i dziwnością formy dochodzi do głosu racjonalizm pisarza uczulonego na tandetne w swojej istocie kłamstwo, ideologiczne niedomówienia i ćwierćprawdy, wprowadzające zamęt błędy w logice myślenia i działania. W języku potocznym na stałe zagościła fraza „jak z Mrożka”, oznaczająca głupotę

rzeczywistości doprowadzoną do absurdu. W tym absurdzie i w wydarzeniach, które nabierają w końcu cech okrutnego i makabrycznego humoru, Mrożka zawsze najbardziej interesuje człowiek – poddany zniewalającym mechanizmom politycznym, społecznym, tradycji i stereotypom, kulturowym sztancom.

Posługując się zarówno parodią, jak i pastiszem, zawsze próbował zdefiniować zasady wedle których człowiek funkcjonuje w mikrospołeczności czy w społeczeństwie. Pisał w 1964, że „jednoaktówka to wyjście z poszczególnej sytuacji ludzkiej, trzy akty to wyjście z losu ludzkiego, czyli siłą rzeczy coś trudniejszego, i, jeśli się udaje, coś bardziej nośnego”.

I właśnie udaje się to w sposób mistrzowski w *Tangu* (1964), w którym ludzki dramat wyrasta z mieszaniny elementów komediowych, farsowych, groteskowych i tragicznych. Sztuka przyniosła Mrożkowi światową sławę, w Polsce została uznana za jedną z najwybitniejszych diagnozujących polską współczesność; porównywano ją nawet do *Wesela* Wyspiańskiego.

Przy wszystkich związkach z tradycją i problematyką polską twórczość Mrożka ma też znamiona uniwersalne, celnie trafiając w obsesje dzisiejszego świata – lęk przed zagrożeniami, które niesie współczesna cywilizacja.

Tuż po *Tangu* powstał *Krawiec* (1964, premiera w 1978), zaś w drugiej połowie lat sześćdziesiątych powstały między innymi: *Dom na granicy*, *Drugie danie*, *Testarium*, *Poczwórka* i *Vatzlav* – o poszukiwaniu wolności, która okazuje się złudzeniem niezależnie od miejsca na kuli ziemskiej. W tej ostatniej sztuce Mroźek po raz pierwszy zawarł rygorystyczne didaskalia i wymagania formalne dla realizatorów. Premiera odbyła się dopiero w 1980 w warszawskim Teatrze Polskim w reżyserii Kazimierza Dejmka.

W 1968 na łamach „Le Monde” i paryskiej „Kultury” Mroźek opublikował protest przeciwko interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji. Przez następne cztery lata w PRL obowiązywał zakaz publikowania i wystawiania w teatrach jego utworów.

Powrócił do teatrów w 1973 roku – z nowymi sztukami, *Szczęśliwym wydarzeniem* (pamflet na bunt studentów w Paryżu w 1968) i *Rzeźniq* – dramatem o kryzysie kultury, w której skrzypek traci wiarę w muzykę i zmienia się w wirtuoza rzeźnictwa, wykonując w filharmonii koncert na dwa woły, obuch, nóż i siekiere. Sztuka z pewnością bierze swój początek w uwagach Mrożka na temat teatru w PRL, o czym pisał w 1969 w liście do Adama Tarna, również przebywającego na emigracji: „Upiorna ta ich zabawa. Bawią się w Polskę, to oczywiste. Ale teraz już bawią się w samych siebie, w teatr, kulturę, literaturę. Można kłamać instytucję, ale najgorszy grzech to kłamanie samego siebie. A jacy przy tym zadowoleni, jacy inteligentni, gorzcy, wrażliwi, kulturalni, europejscy à rebours, gniecie ich zadek

sierżancki w przepoconych gaciach, a udają, że wachają różę (...) Boją się, ale udają, że ocalają wartości”.

Od maja 1974 roku Mrożek zaczął publikować w „Dialogu” cykl felietonów *Małe listy*. Rzadko dotyczyły one teatru. Bardziej życia, które „jak wiadomo od czasów Szekspira, też jest teatrem, tylko trochę większym”. W tym samym roku „Dialog” wydrukował *Emigrantów*, sztukę uznawaną za najwybitniejszy utwór Sławomira Mrożka od ukazania się *Tanga* i – jak pisze Tadeusz Nyczek – „od której zaczął się inny Mrożek, posępny, dramatyczny, i choć nadal śmieszny, to jakby trochę rozpaczliwie”. Emigranci AA i XX to dwaj rozbitkowie – inteligent i robotnik. Pierwszy marzy o napisaniu książki, drugi o życiu w bogactwie. Jednak ujawnianie owych marzeń stawia pytanie o moralność i etyczne zasady ludzkiego postępowania. Prapremiera światowa odbyła się w paryskim Theatre d’Orsay, grali Gérard Darrieu i Laurent Terzieff. W Polsce *Emigrantów* wystawiono po raz pierwszy w warszawskim Teatrze Współczesnym (1975) w reżyserii Jerzego Kreczmara. Do dziś dramat Mrożka miał ponad czterdzieści realizacji.

„Z okazji *Emigrantów* przywoływała krytyka (nie tylko polska) dość różne nazwiska, od Dostojewskiego, przez Strindberga po Becketta, Albee’ego, Sartre’a – pisała Marta Fik. – Widziano w nich traktat o wolności, rozprawę o emigracji (także tej wewnętrznej), socjologiczną prawie analizę antynomii Lud–Inteligencja itd. A przecież utwór ten jest nieprzebrany: zawiera w sobie każdy z owych elementów, lecz żaden nie określa go w całości.”

Lata osiemdziesiąte przyniosły serię prapremier Mrożka w inscenizacjach Kazimierza Dejmka w Teatrze Polskim w Warszawie: *Ambasador* (czy wolność istnieje? czym jest i czy warto o nią walczyć), egzystencjalny *Letni dzień*, *Kontrakt* – dramat o odchodzeniu dawnej Europy i *Portret*, o którym Jan Błoński pisał: „Nikommu – jak dotąd i chyba już nigdy – nie udało się wiarygodniej przedstawić dzieci Stalina, i to niejako od wewnątrz (...) I Bartodziej, i Anatol to ludzie marni. I właśnie dlatego posłuszni fałszywemu prorokowi, który te mizeroty uczyni – w ich własnych oczach – herosami”.

W 1980 roku w białostockim Teatrze im. Węgierki, a kilka miesięcy później w warszawskim Dramatycznym na afisz weszło *Pieszko*, opisujące ostatnie chwile drugiej wojny światowej i pierwsze dni nowej politycznej rzeczywistości. Sztukę nazwał Jan Błoński wzorcowym pokazem dramaturgii epickiej i „sztuką o Polsce, która nic nie potrafi, a chce tylko przetrwać”.

W latach dziewięćdziesiątych nowością były *Wdowy* (1990) oraz *Miłość na Krymie* (1993), której akcja toczy się na tle dwudziestowiecznej historii Rosji. W zawieruchach politycznych niezmiennymi wartościami pozostają tylko

ludzkie namiętności i uczucia. Premierę w Starym Teatrze zrealizował Maciej Wojtyśko (1994).

W 2001 w Starym Teatrze odbyła się prapremiera *Wielebnych* (1996) w reżyserii Jerzego Stuhra, w tym samym roku po sztukę sięgnął Kazimierz Kutz w Teatrze TV.

W 2002 roku Mroźek przeszedł udar mózgu, którego wynikiem była afazja. Dzięki trzyletniej terapii odzyskał zdolność pisania i mówienia. W wydanej w 2006 autobiografii *Baltazar* potraktował swoją chorobę – jak zauważył we wstępie do książki Antoni Libera – w kategoriach filozoficznych i dokonał w niej bilansu życia, „ponieważ zaś nie posiada żadnego królestwa i nie ma czego dzielić, dzieli się tym, co ma, czyli swoją mądrością. A mądrość ta powiada: to, co nas scala, to pamięć i mowa. Oto jedyne królestwo człowieka”.

Twórczość Mroźka przełożono na kilkanaście języków; jest jedynym polskim pisarzem, którego wybór dramatów ukazał się w amerykańskim wydawnictwie Grove Press (*The Mroźek Reader*, 2004), publikującym wybitnych pisarzy światowej awangardy. Mroźek jest też autorem scenariuszy filmowych: *Wyspa róż*, *Amor*, *Powrót*.

W 2008 pisarz ponownie opuścił Polskę i zamieszkał w Nicei, gdzie zmarł.

Wybrana bibliografia:

Sławomir Mroźek *Dzieła zebrane*, Noir sur Blanc, Warszawa, od 1994. Jan Błoński. Sławomir Mroźek *Listy 1963–1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004. Sławomir Mroźek *Baltazar*, Noir sur Blanc, Warszawa 2006. Sławomir Mroźek *Tango z samym sobą*, oprac. Tadeusz Nyczek, Noir sur Blanc, Warszawa 2009. Sławomir Mroźek, Adam Tarn *Listy 1963–1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009. *Sztuki odnalezione – małe i mniejsze: Imieniny, Plomba hrabiego, Jeleń, Racket Baby, Tercet, Bruno Sznajder*, Noir sur Blanc, Warszawa 2010.

www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_mrozek_slawomir

Marta Fik *Mroźek zmieniony oraz Co to znaczy Mroźek?*, [w:] *Sezony teatralne. Szkice*, Czytelnik, Warszawa 1977. Małgorzata Szpakowska „*Krawiec*” i „*Operetka*”, *wykroje i wzory*, „Dialog” nr 11/1977. „Teatr” nr 3/1989 (wydanie monograficzne). Michał Masłowski *Sławomir Mroźek: teatr absurdu czy absurd jako teatr*, „Przegląd Humanistyczny” nr 7/1989. Małgorzata Sugiera „*Garbus*”, „*Pieszko*” i „*Portret*” – *osobliwe dramaty Sławomira Mroźka*, „Ruch Literacki” nr 2/3/1990. Joanna Lerska (Marta Fik) *Patos i schizofrenia*, „Kultura Niezależna” nr 63/1990. *Utwory Sławomira Mroźka na scenach polskich i zagranicznych* (wykaz), Mroźek Festival, Kraków 1990. Martin Esslin *Mroźek, Beckett i teatr absurdu*, „NaGłos” nr 3/1991. Tadeusz Nyczek *Mroźek widz*, „Dialog” nr 11/1991. Małgorzata Sugiera *Mroźek nieznany*, „Teatr” nr 10/1991. Daniel C. Gero-uld „*Vatzlav*”: *Mroźek i wiek XVIII*, „Dialog” nr 11/1991. Marcin Cieński *Wyrwać się z ram groteski (Kilka uwag o dramatach Mroźka i ich czytaniu)*, „Notatnik Teatralny”

nr 5/1993. Stanisław Lem *Przeczytałem „Miłość na Krymie”*, „Dialog” nr 12/1993. *Mrozek i Mrozek*, materiały z sesji naukowej UJ (1990), *Mrozek Festival*, Kraków, PWST, Kraków 1994. Artur Domosławski *Teatr epoki Jaruzelskiego*, „Dialog” nr 2/1994. Jan Błoński *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995. Małgorzata Sugiera *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Universitas, Kraków 1996. Jacek Żakowski *Co dalej panie Mrozek?*, Iskry, Warszawa 1996. Halina Stephen *Mrozek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996. Tadeusz Drewnowski *Pokolenie dramatyczne*, „Dialog” nr 10/1996. Małgorzata Szpakowska *Tylko polityka*, „Dialog” nr 5-6/1996. Stanisław Gębala *Teatralność i dramatyczność: Gombrowicz, Różewicz, Mrozek*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2005.

POLICJA

(grana też pod tytułem *Policjanci*)

dramat ze sfer żandarmeryjnych

Obsada: 5 ról męskich, 1 rola kobieca.

Premiera: Warszawa 1958.

Ten groteskowy „dramat” rozgrywa się w państwie Infanta, rządzonego przez jego wuja Regenta przy pomocy policji tak doskonałej, że w kraju nikt już nie ośmiela się prowadzić jakiegokolwiek działalności antyrządowej. Wszyscy są pełni entuzjazmu, więzienia świecą pustkami, siedzi zaledwie jeden dawny konspirator, zamiłowany filatelista, który dziesięć lat temu rzucił bombę na generała. Sztuka rozpoczyna się w chwili, gdy ów Więzień postanowił podpisać akt wiernopoddańczy wobec Naczelnika Policji, niezmiernie speszzonego utratą ostatniego człowieka, który usprawiedliwiał sens dalszego istnienia systemu. Naczelnik próbuje więc zachwiać decyzję niesforne pupila, podsuwa mu myśli antypaństwowe, obiecuje znaczki pocztowe z licznych raportów listownych nadesłanych przez agentów z ciekawych krajów. Ale Więzień jest nieugięty. Całe życie buntował się – „ciągle tylko ta wolność i wolność” – czuje się zmęczony tą „jednostajną strawą duchową”. Pragnie zaznać „co to ład i porządek, miłe poczucie jedności z władzą”.

Umacnia go w tym przybycie urzędowego Prowokatora, obitego na kwaśne jabłko przez lojalny lud, gdy próbował wzbudzić niezadowolenie i krytykować władzę. Ostatni Więzień zostaje zwolniony.

Strapiony Naczelnik odwiedza Prowokatora w jego mieszkaniu. Zastaje żonę funkcjonariusza przyszywającą lampasy do kalesonów: „On się tak źle czuje w cywilnym garniturze... Chce mieć zawsze na sobie choćby jakiś szczegół wojskowy, choćby pod spodem”. Kobieta przejęta i wzruszona wizytą szefa opowiada mu o początkach znajomości z mężem: on doniósł na nią, ona doniosła na

niego, tak się poznali i pokochali. Przybywa wreszcie Prowokator, zniechęcony jeszcze jedną daremną próbą podburzenia ludności. Naczelnik wyjawia mu w poufnej rozmowie swój plan. Obaj są ideowcami, a stoją na skraju przepaści: „Lud stał się bestialsko, okrutnie, dziko lojalny. Grozi im, że nie tylko nigdy już nie zaaresztują nikogo, ale i ich syn, wnuk i prawnuk nikogo już nie zaaresztuje”. Muszą więc spośród siebie wyłonić „odkupiciela”. Wybór padł na Prowokatora. Po dramatycznej walce ze sobą („Jezus, Jezus, przecież ja jestem z policji...”), bohater wznosi okrzyk: „Nasz Regent, wuj naszego Infanta, jest stara świnia!”. Naczelnik go arestuje.

W więzieniu sytuacja się komplikuje. Prowokator – obecnie więzień – jest przerażony zmianami, jakie zaszły w nim samym pod wpływem pobytu za kratkami. Przestają mu się podobać istniejące porządki, inwestycje przemysłowe, kolejnictwo państwowe, a nawet Infant i wuj jego Regent. Budzi się w nim dusza buntownika. Na inspekcję zjawia się Generał ze swoim Adiutantem, którym jest były Więzień, teraz ekspert do spraw spiskowych i działalności antyrządowej. On właśnie proponuje ostateczne wypróbowanie obecnego Więźnia. Eks-prowokator otrzymuje polecenie rzucenia starej bomby-niewypału na Generała, daje się sprowokować i rzuca bombę, która niespodziewanie wybucha. Naczelnik arestuje Adiutanta za spowodowanie wypadku, po czym Adiutant arestuje Naczelnika, bo to on przecież odpowiada za niedawne zwolnienie go z więzienia. Na scenę wraca Generał. Nic mu się nie stało, bo w krytycznym momencie zamachu schował się do ustępu. Arestuje Naczelnika i Adiutanta. Z kolei sam zostaje przez nich arestowany za lekkomyślne narażenie na szwank własnej generalskiej osoby. Trzem panom pozostaje do rozwiązania problem: „czy policjant, który już arestował osobę, z którą jednocześnie znajduje się w stanie wzajemnego arestowania, może arestować osobę trzecią, przez którą został już uprzednio arestowany, łącznie z tą pierwszą osobą, z którą go łączy pierwsze arestowanie obopólne”. I tylko upojony Prowokator wznosi okrzyk: „Niech żyje wolność!”.

INDYK

melofarsa w dwóch aktach

Obsada: 9 ról męskich, 1 kobieta.

Premiera: Kraków 1961.

Rzecz dzieje się w epoce romantyzmu w fantastycznym księstwie, ale w istocie jest satyrą na polskie wady i kompleksy, ale także problemy nękające współczesnego człowieka – kryzys wartości, poczucie bezsensu życia. W ustronnej karczmie pogrążeni w totalnym marazmie wegetują: poeta, który stracił wiarę w sens sztuki

i myśli ludzkiej, więc zajmuje się niszczeniem dzieł klasyków; Kapitan, który „utra- cił ideę kapitaństwa”, więc zamiast werbować rekrutów gra na skrzypcach, do czego nie ma zdolności; Śpiący, który śpi, i Pustelnik, który chciałby „świat utrzymać w normie”. Są także Laura i Rudolf, romantyczna para uciekająca przed okrutnym Księciem. Poeta tak określa sytuację, w której się znajdują: „O, utrzymanie mamy w tej karczmie zapewnione. Choć skromne, ale zapewnione, wystarczy, żeby żyć. Widoków na przyszłość niewiele, ot, aby, aby. Za to jest ciepło, choć trochę śmierdzi, ale nie za bardzo. Zresztą uciec stąd nie można, choćby się chciało, bo nie ma dokąd, drogi złe, pustkowia wokół straszne. Owszem, można by się wziąć do tego i owego, ale po co? Na niczym to nie zaważy, niczego to nie polepszy, ani nam się pogorszy, ani poprawi (...)”.

Okazuje się jednak, że Władca, świadomy ogólnego zastoju i braku koncepcji, próbuje rozpocząć renowację wartości od utworzenia ministerstwa sentymentu i proponuje zbiegom objęcie stanowiska Pary Kochanków Państwowych. Do zakochanych nie przemawia ten pomysł, na PKP nie nadają się także Poeta ani Kapitan... Wszyscy są porażeni niemożnością działania. Również chłopci siedzący w kącie karczmy, którzy prowadzą takie oto rozmowy: „Może by zasiać co... Jjii tam... Może by zaorać co... Eeee...”. Nawet indyk, który „zbliżył się do kur w celach zupełnie jednoznacznych”, odchodzi zniechęcony.

NA PEŁNYM MORZU

dramat w jednym akcie

Obsada: 5 ról męskich

Premiera: Lublin 1961.

Trzech elegancko ubranych mężczyzn – Gruby, Średni i Mały – dryfuje na trawie. Są na pełnym morzu i we znaki daje im się głód. Jedynym wyjściem – mówi Gruby – jest zjedzenie jednego z nich. Podejmują kilka prób wytypowania ofiary (losowanie, dyktatura), w końcu zwycięża koncepcja wolnych wyborów. Każdy agituje niejako przeciwko sobie, argumentuje, dlaczego to nie on powinien zostać zjedzony. Mały chce wziąć kolegów na litość (żona, dzieci, potrzeba dalszych osiągnięć w życiu), Średni – inaczej. Przedstawia siebie jako osobę o małych wymaganiach, jedzącą niewiele, a więc niestanowiącą zbyt dużej konkurencji w przypadku ograniczonej ilości pokarmu. Gruby w prostych żołnierskich słowach zdradza, że jest niesmaczny i łykowaty, a poza tym odstąpi pozostałemu przy życiu koledze najsmaczniejsze kąski.

Po etapie kampanii nadchodzą wybory. Niestety, okazuje się, że w cylindrze zastępującym urnę wyborczą znalazły się cztery karteczki zamiast trzech. Jedyną

szansą przeżycia jest to, że ktoś zaoferuje siebie na ochotnika. Nacisk skierowany jest na Małego, który jako jedyny „posiada mamusię”. Średni i Gruby są sierotami, więc gdyby któryś z nich miałby zostać zjedzony, byłby „to policzek wymierzony elementarnej sprawiedliwości”. Z opresji Małego ratuje listonosz doręczający na tratwę depeszę zawiadamiającą o śmierci jego matki. Sytuacja ponownie staje się patowa.

Gruby i Średni zawiązują cichą koalicję, prześcigając się opowiadaniem o nie-szczęśliwym dzieciństwie. Grubego wprawdzie demaskuje kolejny przybysz ze świata zewnętrznego – Lokaj, który w Grubym rozpoznaje panicza mieszkającego w pałacu, Gruby jednak wypiera się swojej dostatniej przeszłości. A nawet faktu, że Lokaj w ogóle pojawił się na tratwie. Mając poparcie Średniego, zarzuca Małemu halucynacje. Konkluzja jest jasna: „Powinien pan zostać wyeliminowany ze społeczeństwa, najlepiej drogą spożycia pana przez to społeczeństwo”.

Mały powoli poddaje się losowi. Zaczyna nawet widzieć w swoim przeznaczeniu element wyróżnienia. Zapala się do tego stopnia, że mówi: „Panowie, dziękuję wam. Nareszcie stałem się wolnym człowiekiem. Odnalazłem w sobie ideały, których mi było brak”. Średni tymczasem nakrywa do stołu. W kuferku znajduje puszkę cielęciny z groszkiem, ale Gruby nakazuje zataić to przed Małym, który popada w stan ekstazy, szczęśliwy, że może poświęcić siebie dla dobra „ogółu”.

TANGO

utwór dramatyczny w trzech aktach

Obsada: 4 role męskie, 3 kobiece.

Premiera: Belgrad 1963. Premiera polska: Bydgoszcz 1965.

Wnętrze, w jakim się toczy sztuka sprawia wrażenie „pomylenia, przypadkowości, niechlujstwa”. Jest to niby zwyczajne mieszkanie tyle tylko, że od czasów śmierci dziadka, to znaczy od dziesięciu lat, nikt nie pomyślał o usunięciu katafalku. W innym kącie stoi kołyska dziecięca, choć synek państwa, Artur, ma już dwadzieścia pięć lat. W sumie bałagan jakby tuż przed albo tuż po przeprowadzce.

Podobnie wyglądają sprawy między ludźmi: „nie może tu być wykroczeń, bo nie ma żadnych zasad i nic nie jest możliwe, ponieważ wszystko jest możliwe”. Taki stan rzeczy jest dorobkiem średniego pokolenia; pan domu, artysta-eksperymentator Stomil, i jego żona Eleonora walczyli całe życie o wyzwolenie z zaskorupiałych okowów religii, moralności, konwencji społecznych i sztuki. Ze zgrozą wspominają dawne lata, kiedy trzeba było mieć niemało odwagi, żeby zatańczyć tango, kiedy tylko nieliczne kobiety były upadłe, kiedy zachwycano się

malarstwem naturalistycznym. Wtedy to Stomil, na znak protestu, posiadał swoją ówczesną narzeczoną w pierwszym rzędzie foteli podczas premiery *Tannhäusera*. Straszny to był skandal, ale w końcu rozbili stare formy, podeptali konwencje, zyskali entuzjastyczne recenzje, zwyciężyli. Obecnie nie ma już „żadnej skromności ani inicjatywy”.

Młode pokolenie, reprezentowane przez urodziwą i wyzwoloną seksualnie kuzynkę Alę, przyjmuje już obecny stan rzeczy jako coś naturalnego. Starzy podporządkowali się mniej lub bardziej chętnie. Babcia Eugenia, zamiast położyć się na katafalku i z godnością umrzeć – rżnie bez ustanku w karty. Wuj Eugeniusz robi to samo, zaniedbując pisanie pamiętników. Partnerem do partyjki bywa rozpaczony w tym domu typowy półinteligent Edek, osobnik w najwyższym stopniu mętny i podejrzany. Poza tym siorbie przy jedzeniu i żyje z panią domu Eleonorą, czemu Stomil się nie sprzeciwia, gdyż uważa, że byłoby to nienowoczesne.

Jedynie syn Artur, prawidłowo rozwinięty, schludny i dorodny, przy tym uczęszczający na trzy fakultety z filozofią włącznie, nie może żyć w takim świecie, który „wyszedł z normy”. Postanawia więc „wrócić go do formy”. Aby przebudować rzeczywistość, postanawia zbuntować się przeciwko ojcu i przeprowadzić intrygę rodzinną. Z zachowaniem wszelkich zasad oświadcza się Ali. Dziewczyna ospale protestuje przeciw tym ceregielom, myśli naiwnie, że chodzi o przespanie się z chłopakiem i jest gotowa po prostu to zrobić. Ale Artur stoi po stronie intelektu, wierzy w możliwość racjonalnej pracy nad światem, więc szuka idei, która mogłaby znów ten świat związać. Chce więc przywrócenia konwencji, żeby wszystko odbyło się jak należy, by wzruszona Babcia błogosławiła młodym, by Stomil musiał wreszcie zapiąć rozchełstaną piżamę. Z całej rodziny robi się orszak weselny, znieńacka raz wzięci w formę już później z niej się nie wydostaną. Ala wyraża wreszcie zgodę, narzeczoną wytłumaczył jej, że w obecnej sytuacji może ją posiąść każdy silniejszy, podczas gdy w tradycyjnym układzie musiałby klęczeć na kolanach i błagać o cień nadziei. Restytuowanie konwencji będzie czystym zyskiem dla kobiet, podobnie jak dla dzieci i artystów, choć tych ostatnich Artur uważa za zarazę, bo to oni „pierwsi nadgryźli epokę”.

Młody człowiek działa też na drugim froncie. Grając na ambicji i emocjach Stomila, nakłania go, aby z rewolwerem wpadł niespodziewanie do pokoju, gdzie w nocy zamknęli się Eleonora z Edkiem. Inteligentny rogacz rozumie, że synowi chodzi o wywołanie autentycznej tragedii. „To mocna forma, rzeczywistość już by się z niej wymknęła”. Wchodzi do sypialni, ale strzał nie pada, choć Artur czeka w napięciu. Kiedy wreszcie wyważa drzwi, zastaje całe towarzystwo w komplecie przy spokojnej partyjce; Stomil właśnie wyklada kartę. Tak więc raz jeszcze okazuje się, że tragedia nie jest już możliwa, może wyjść tylko nudna farsa.

Z uroczystego ślubu też nic nie wychodzi, choć bałagan został uprzątnięty i mieszkanie upodobniło się do klasycznego salonu z czasów pani Dulskiej, choć wuj Eugeniusz stanął po stronie reformatora i nawet zdołał upchnąć brzuchatego Stomila w sztywny gorset, a Edek znalazł się wreszcie na swoim miejscu, wprowadzony do roli lokaja. Do starannie przygotowanej rodzinnej fotografii Artur zjawia się w stanie nietrzeźwym, kompletnie załamany. Zrozumiał, że stara forma nie stworzy rzeczywistości. Jest tylko jedno wyjście: znaleźć ideę organizacyjną. „Nikt stąd nie wyjdzie, dopóki nie znajdziemy idei” – woła. Obecni proponują Boga, sport, eksperyment, postęp... To wszystko, niestety, było i już nie chwyci. W trakcie dysput Babcia wchodzi na katafalk i umiera. Intelktualista Artur zrozumiał wkład Babci do dyskusji: „Śmierć... to wspaniała forma!”.

Wystarczy ludziom zagrozić śmiercią, aby zdobyć nad nimi władzę. Nie synteza i analiza – potrzebne są czyn, wola i energia. Władza to wspaniały bunt góry przeciw dołom, wyższości przeciwko niższości. Całe to rozumowanie od razu trafia do Edka, który chlubi się, że sam „nic nigdy nie wymyślił, bo i tak wie swoje”. Ma on mocny cios i z radością podporządkowuje się władcemu Arturowi. „Jestem czysty jak sama natura – cieszy się filozof – na początek rozwalimy wujcia.”

Starszy pan już, już ma paść ofiarą, gdy niespodzianie Ala oświadcza, że prześpała się z Edziem, czuła się bowiem urażona, iż w całej aferze ze ślubem Arturowi bardziej chodziło o własne teorie niż o jej kobiecość. To wyznanie załamuje chłopaka: „Ja chciałem was uratować, ja już byłem blisko...” – chlipie i flaczeje zupełnie. Szuka bezradnie rewolweru, ale Edek lepiej zna się na takich rzeczach; paroma zdecydowanymi ciosami wykańcza Artura, który „myślał dobrze, tylko był za nerwowy. Teraz moja kolej. Wy będziecie mnie słuchać. Widzieliście, jakie mam uderzenie” – zapowiada nowy władca. Zresztą, dodaje, nikomu nie będzie źle: „Ja jestem swój chłop. I pożartować mogę, i zabawić się lubię. Byle cicho siedzieć, nie podskakiwać, uważać, co mówię”. Wcieleniem swobodnej nowoczesności staje się Edek. Edka charakteryzuje pierwotna, niemal zwierzęca siła. Edek nie ma barier, jest praktyczny, cielesny, amoralny i chamski. Potrafi odnaleźć się w każdej rzeczywistości i każdych okolicznościach.

Edek przynosi magnetofon i nastawia bardzo ostro i głośno tango La Cumparsita. „Panie Gieniu, zatańczymy sobie?” – pyta wuja Eugeniusza. Stary dżentelmen oburza się: „Z panem!...”, lecz szybko dodaje: „A wie pan, że nawet i zatańczę”. Edek prowadzi. Tańczą klasycznie, z wszystkimi figurami i przejściami tanga popisowego. Tańczą, dopóki nie zapadnie kurtyna. A i potem jeszcze słysząc La Cumparsitę, nawet kiedy zapalą się światła na widowni.

VATZLAV

sztuka w 77 scenach

Obsada: 11 ról męskich, 2 kobiece, żołnierze, lud.

Premiera: Łódź 1979.

Na pusty brzeg morza fale wyrzucają rozbitka. Statek wiozący niewolników rozbił się podczas burzy i wszyscy – oprócz Vatzlava – zginęli. Teraz, po odzyskaniu wolności, musi on zatroszczyć się o swój byt. Spotyka parę miejscowych notabli – Nietoperza i Nietoperzową – którym najpierw przedstawia się jako syn królewski, ale gdy okazuje się to z praktycznego punktu widzenia nieopłacalne, spuszcza z tonu i prosi o jakąkolwiek pracę. Nietoperz proponuje mu, by przechadzał się po lesie przebrany za niedźwiedzia.

Nie jest to wymarzona posada. Napotkany przypadkiem syn Nietoperzów, Józio, uświadamia Vatzlavowi, że może stać się on celem dla myśliwych, którzy polują w borze. „Na co mi wolność – wzdycha Vatzlav – w której jestem niedźwiedziem, a nie myśliwym.”

Józio robi jeszcze jedno straszliwe odkrycie, tym razem dotyczące jego rodziców. Widzi, jak znikają w lesie, rzekomo w poszukiwaniu malinek, w rzeczywistości po to, by ssać krew swojego ludu. Wstrząśnięty, wyrzeka się Nietoperzów – za zegarek i pierścionek zamienia się z Vatzlavem, przywdziewa maskę niedźwiedzia i znika w lesie. Vatzlav natomiast zaczyna nowe życie. Za pieniądze pokazuje chłopom nagą Justynę, córkę Geniusza, jako uosobienie sprawiedliwości, na czym dorabia się sporej fortuny.

Niesiony przez chłopów w lektyce spotyka na swojej drodze Edypusa, ślepego króla trzymającego w dłoniach palącą się świeczkę, która ma chronić ludzi „od złego. Biada, gdyby zgasła” – przestrzega król. Vatzlav gasi świeczkę przekonany, że ma do czynienia z wariatem. Gasi w ten sposób ludzkie sumienia, powodując lawinę strasznych wydarzeń.

Józio jako niedźwiedź chodzi po wsiach i podburza chłopstwo przeciwko swoim rodzicom. Nietoperz, nieświadomy że chodzi o jego syna, każe myśliwym go zabić. Kiedy spotyka Józia w lesie, postanawia zrobić to własnoręcznie i sięga po szpadę.

Kraj najeżdża okrutny Barbar. Najpierw morduje Geniusza (ojca sprawiedliwości), potem wydaje wyrok śmierci także na Nietoperzów jako krwiopicców, wreszcie zamierza postraszyć nieco chłopów. Edypus przychodzi do niego ze skargą na Józia, który podniósł rękę na własnego ojca – w odpowiedzi wódz każe króla „wychędożyć. Bo choć jesteś ważny i najczcigodniejszy, my ci pokażemy, żeś jest od nas mniejszy” – wyjaśnia.

Barbar rozparty w lektycie Vatzlava usypia, wtedy on wychodzi z ukrycia i próbuje odzyskać swoją własność. Skutek jest opłakany – obudzony wódz rozkazuje powiesić także jego, jednak sprytny niewolnik za pomocą prostej sztuczki wyprowadza kata w pole. Udaje mu się uciec i w końcu trafia na brzeg morza, w to samo miejsce, gdzie wyrzuciły go fale po katastrofie okrętu. Plażą przechodzi płacząca Justyna z niemowlęciem na ręku. Zgwałcona przez barbarzyńców, chce utopić dziecko. Vatzlav, sam nie rozumiejąc swojej decyzji, odbiera jej zawiniątko i rusza w stronę morza. Jediną szansą na ocalenie jest cud. „Słyszałem, że można przejść pieszo po wodzie. Słyszałem także, że morze się rozstało i ludzie przeszli na drugą stronę”. Z dzieckiem na ręku – jedyną nadzieją na lepszą przyszłość – zanurza się w wodzie. Na koniec zwraca się do widowni: „Wy tu zaczekajcie. Jeżeli nie wrócę, to znaczy, że mi się udało. Wtedy możecie pójść za mną”.

EMIGRANCI

Obsada: 2 role męskie.

Premiera: Paryż 1974. Premiera polska: Warszawa 1975.

Rzecz dzieje się w Europie Zachodniej, w którymś z wielkich miast. Jakaś izdebka piwniczna czy suterena dużej kamienicy. Brudne ściany, a na nich kable, przewody, płatanina rur kanalizacyjnych, wodociągowych, ogrzewczych. Jedyne sprzęty to stół, dwa łóżka, krzesła i zlew.

Mieszka tu dwóch ludzi: AA – emigrant polityczny, sfrustrowany intelektualista, oraz XX – emigrant zarobkowy, robotnik. Są skazani na swoje towarzystwo. Pochodzą z jednego kraju, ich stosunki opierają się na wzajemnej nieufności, niechęci, niemożności porozumienia i – wzajemnym uzależnieniu. Łączy ich jednak także pewna solidarność wobec świata, zaciekawienie sobą, szczypta dziwacznego koleżeństwa.

AA nigdzie nie pracuje, całymi dniami leży na łóżku, rozmyśla, próbuje pisać. Nie jest zamożny, ale nie zależy mu na żadnych dobrach, uważa się z dumą za przedstawiciela społeczeństwa postkonsumpcyjnego. Z wyższością odnosi się do swojego towarzysza. Urąga mu, że jest na etapie handlu paciorkami i krzemieniem łupanym. XX jest zupełnym przeciwieństwem; zaharowuje się od światu do nocy w zżerającej zdrowie pracy przy wykopach miejskich. Ciuła każdy grosz, oszczędza nie tylko na papierosach, ale nawet na zapałkach; jedno i drugie, kiedy się tylko uda, podkrada sublokatorowi.

Przed wszystkim zaś obaj działają sobie wzajemnie na nerwy. XX nie może się oprzeć chęci zrelacjonowania swojej przechadzki na główny dworzec kolejowy, gdzie można oglądać do woli kioski, bufety, rozmównice telefoniczne, pisuar

jest bezpłatny i można bez peronówki gapić się na przejeżdżające pociągi. Snuje opowieść o niebywale pięknej pani w futrach, co to wysiadła z luksusowego ekspresu, zwróciła uwagę na XX – i natychmiast zapragnęła mu się oddać w lśniącej toalecie pierwszej klasy. „Takem ci ją...” – zachłystuje się. AA z zimnym okrucieństwem demaskuje naiwne kłamstwa w tej historyjce, czym doprowadza interlokutora do pasji; już porwał pustą butelkę, odtłukł szyjkę i gotów jest rzucić się na prześladowcę. Ogranicza się jednak do zrezygnowanego stwierdzenia: „Ty wszystko musisz zepsuć. Co ja ci zrobiłem?”. AA wyjaśnia powody swojej irytacji, wywołanej opowiadaniem: „u nas tak zawsze, upiększanie faktów, poczytywanie nierealnych marzeń za rzeczywistość. Fałszowanie teraźniejszości rodzi chorobliwą przyszłość. Historia mści się...”. „Jak historia, co mnie historia, ja byłem na dworcu” – dziwi się XX.

Przyczyną jednego z niezliczonych spięć jest sprawa odżywiania. XX, nigdy nie dość najedzony, kupuje najtańsze konserwy z „bardzo eleganckim” obrazkiem. AA stwierdza, że jest to pokarm dla psów, upokarza kolegę i wygłasza długi wykład socjologiczno-antropologiczny o akcie pochłaniania, który jest aktem zastępczym: „pod postacią żywności pochłaniasz otaczającą cię rzeczywistość”. A właściwie jest to „akt magiczny, w którym realizuje się w trybie arbitralnym tożsamość między elementami realnie, to znaczy w trybie scentywnym – nietożsamymi”. AA obawia się, że jego dociekania doprowadziłyby do „drażliwej paraleli rytualnego kanibalizmu z...”.

XX przerywa mu, nie wytrzymuje tych wykładów, wpada w tępą rozpacz nudy. Ale i teoretyzowanie AA podszyte jest rozpaczą: „Tam, u nas, dawniej... uważałem się za drogocenną komórkę najwyżej rozwiniętej mózgowej substancji”. A tu – myśli o sobie – „ja jestem taka sobie szmata, zwyczajny tchórz”. W tym obcym i bogatym świecie, „czasem mi się wydaje, że mieszkamy u nich w brzuchu. Jak mikroby. Spójrz tylko na te rury, czy one nie przypominają ci flaków? Żyjemy tu jak dwie bakterie we wnętrzu jakiegoś organizmu. Dwa obce ciała. Ja – gonokok w towarzystwie pierwotniaka”.

Świąteczne hałasy z wyższych pięter przypominają im, że jest to noc noworoczna. Przy koniaku, wyciągniętym przez inteligenta, XX zwierza się ze swoich planów powrotu do kraju: „Zaprośi się całe miasteczko. Niech widzą, że pan z zagranicy przyjechał. A te wszystkie rzeczy, co je tu kupię, będą wystawione w sieni. Ale macać nie pozwolę, tylko oglądać. Szwagra się postawi, żeby pilnował”. AA zwraca uwagę, że szwagier też niepewny i lepiej byłoby zasadzić psa. Rozkrochmalony XX przyznaje mu słuszość. Marzy o wyprowadzce od teściów, o własnym domu, piętrowym, z centralnym ogrzewaniem... I on wyznaje własną filozofię: „Ja lubię mieć. Jak trzymam to mam. A jak puszczyć to wypuszczę. Jak robię to zarobię. A jak zarobię to się dorobię. Nie tak jest?”. Jednak i jego zaraził już relatywizm

AA: „Tylko czasami sobie myślę, na co mi to wszystko. Do ziemi przecież z sobą nie zabiorę”. Może dla dzieci? A one komu zostawią? Jak się to skończy? Jeśli to tak bez końca – „to po co był ten początek?”.

Niepozbowionego swoistej dociekliwości i sprytu XX ciekawi niezmiennie dlaczego sublokator emigrował, dlaczego z nim mieszka, choć on mu tak „śmierdzi”. Nie daje wiary rozmaitym ewentualnościom proponowanym przez AA, że może to „pokuta za grzechy przodków”, którzy nigdy nie popijali z takimi jak XX; a może AA jest socjalistą i szuka „zbliżenia z ludem”; a może jest prowokatorem! XX logicznie zbija te wszystkie odpowiedzi i wpada na trop: „Bo ty chcesz sobie pogadać”. Dotknięty AA odkrywa więc wreszcie swoją wielką koncepcję – chce napisać książkę o człowieku w stanie czystym, czyli o niewolniku, czyli o sobie. Dotychczas cała literatura o niewolnictwie była „pisana albo przez misjonarzy, albo przez wyzwolenców, albo w najlepszym wypadku przez niewolników tęskniących do wolności, czyli już nie całkiem niewolników”. Uciekł z kraju, nie mógł tam pisać, bo się bał. A teraz już się nie boi – i właśnie dlatego też nie może o tym pisać, stracił swoje medium. Ale oto odnalazł je obecnie we współtowarzyszu: idealnym niewolniku rzeczy, niewolniku pożądania przedmiotów. Udowadnia mu, że on też nigdy nie wróci do kraju, choć niby może w każdej chwili, bo gdy już zarobił na domek z ogródkiem, nęci go tym bardziej jeszcze większy, a potem jeszcze wspanialszy – i tak do końca: „Im więcej masz, tym więcej będziesz chciał mieć”. XX z impetem dotąd odpierał metafory kompana, który porównywał go do psa czy świni. Ale załamuje go porównanie do bezmyślnego i bezbronnego woła roboczego. Doprowadzony do ostateczności alkoholem, a przede wszystkim dialektyką inteligenta – „białej gnidy, bladego kurdupla” – XX wyciąga wszystkie swoje walutowe oszczędności, którymi sekretnie i przemyślanie wypychał wnętrze dużej, jaskrawej maskotki, Psa Pluto. W pasji drze banknoty na strzępki, aż do ostatniego. AA widzi w tym bankructwo swojej koncepcji „niewolnika idealnego: zbuntowałeś się przeciwko tyranii pieniądza. Udowodniłeś, że stać cię na luksus wolności”. I AA konsekwentnie niszczy wszystkie szkice i notatki do swojego wielkiego dzieła, podczas gdy XX, załamany własnym czynem, wdrapuje się na stół i wiąże sobie pętlę na szyję. Cóż mu bowiem zostało? Intelktualista za pomocą prostego chwytu psychologicznego ściąga desperata na ziemię: każe mu wykoncypować list pożegnalny do rodziny, co odbiera mu ochotę do wszystkiego, z samobójstwem włącznie. Wali się w milczeniu na łóżko, zaś AA nie przestaje gadać: „Jeszcze nie wszystko stracone. Ja nie mówię o sobie, ale ty... Możesz zacząć wszystko od początku. Zbudujesz piękny dom, wszystko będzie dobre, prawdziwe... Praca da chleb, a prawo wolność, bo wolność będzie prawem, a prawo wolnością. Czy nie do tego wszyscy zmierzamy? A jeżeli wszyscy chcemy jednego,

to coś nam przeszkadza, aby stworzyć taką dobrą i rozumną wspólnotę. Wrócisz i nigdy nie będziesz niewolnikiem”.

W izdebce zapada cisza. Po chwili rozlega się potężne chrapanie XX i rozdierający szloch AA.

AMBASADOR

sztuka w trzech aktach

Obsada: 4 role męskie, 1 żeńska.

Premiera: Warszawa 1981.

Na terenie kraju, gdzie obowiązuje przymusowa szczęśliwość, a stopień zadowolenia obywateli jest regularnie kontrolowany przez państwowych agentów, działa ambasada demokratycznego państwa. W pewnym momencie w kontaktach międzynarodowych dochodzi do zakłóceń. Na obszar ambasady dostaje się podstępem miejscowy obywatel i prosi o azyl. Przedstawiciel lokalnej władzy grozi sankcjami. Dodatkową komplikacją jest bunt wieloletniej małżonki Ambasadora, która zarzuca mu, że całe jego życie skurczyło się do urzędniczego gabinetu, a ona stała się tylko dodatkiem do jego kariery. Straciła nieodwołalnie wiarę „w szlachetność motywów. W porządek historii. W wielkość naszego kraju, w nieomylność rządu, w autorytety polityków, w czystość intencji, w powagę urzędów, w idee, w ideały...”. A przede wszystkim przestała wierzyć w niego, swojego męża ambasadora i dlatego musi odejść.

Podczas rokowań z przedstawicielem miejscowego rządu w sprawie uciekiniera wychodzi na jaw, że rodzinny kraj Ambasadora nagle przestał istnieć. To znaczy nadal funkcjonuje jako obszar geograficzny zamieszany przez ludzi, jednak nadmiar demokracji sprawił, że wszelkie struktury państwowe samoistnie zanikły. Ambasador nie ma już kogo reprezentować. To wcale nie jest na rękę miejscowym władzom. Utrzymują oni swoich obywateli w nieświadomości, bowiem bez oficjalnego wroga ich propaganda doznałaby poważnego uszczerbku. Dlatego proponują utrzymanie fikcji i dalsze utrzymywanie ambasady z własnych funduszy. Budzi to w Ambasadorze uzasadnione wątpliwości – zgadzając się na ten plan, stałby się agentem, by nie rzec sługusem, obcego państwa.

W środku nocy żona Ambasadora postanawia przenieść się do klasztoru, by tam oddać się poszukiwaniom własnej osobowości. Uważa, że aby być człowiekiem „trzeba wierzyć, ale niekoniecznie w Boga. Trzeba wierzyć w cokolwiek, co jest większe od nas, co nas przerasta...”. Zaskakująca sytuacja – osobista i polityczna – sprawia, że Ambasador zaczyna roztrząsać problem wiary i honoru, dotąd nieistniejący w jego uporządkowanym życiu. Dopiero postawiony w sytuacji

krytycznej, gdy musi dokonać moralnego wyboru, zdany jedynie sam na siebie, zadaje sobie fundamentalne pytania.

Tymczasem kryzys zaostrza się. Władze stanowczo żądają wydania zbiega, uciekając się początkowo do drobnych szykan, później do prób przekupstwa, wreszcie stawiają sprawę na ostrzu noża. Pełnomocnik grozi, że jeśli do godziny dwunastej sprawa nie zostanie załatwiona, odbiją swojego obywatela siłą, nie oszczędzając przy tym Ambasadora, który nie będzie już dla nich przydatny. Nie ma też nadziei, że upomni się o niego własny kraj – wszak jako aparat państwowy nie istnieje. Tuż przed terminem upłynięcia ultimatum, Ambasador zasiada w swoim fotelu naprzeciw drzwi wejściowych z rewolwerem w ręku. Za nim skulony na podłodze skrywa się zbieg. Za chwilę wybije godzina prawdy, moment, gdy trzeba będzie zapłacić za przekonania, podjęte decyzje i wierność sobie. Bije godzina dwunasta. Wyciemnienie.

MIŁOŚĆ NA KRYMIE

komedia tragiczna w trzech aktach

Obsada: 14 ról męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Kraków 1994.

Napisana z epickim rozmachem dramatyczna groteska rysuje panoramę dwudziestowiecznej Rosji – od pierwszych lat minionego wieku, zagubionych jeszcze w czechowowskiej nostalgicznej i sentymentalnej carskiej Rosji, po czasy niemal współczesne. Niespełna sto lat i trzy zupełnie inne oblicza narodu, inne moralne pryncypia, wreszcie warunki bytowe i obyczaje. Niezmienne pozostają tylko namiętności i uczucia. Tylko one wytrzymują zderzenie z politycznym terrorem i mafijnym rozpasaniem. Postacią, która przewija się przez wszystkie trzy akty jest poeta Iwan Nikołajewicz Zachedryński.

Salon pensjonatu na Krymie jest jakby żywcem wyjęty z Czechowa, nawet na ścianie wisi jego przysłowiowa strzelba, której obowiązkiem jest w końcu wystrzelić. Toczą się nieśpieszne rozmowy, wspominki. Towarzystwo śpiewa przy dźwiękach gitary, przechadza się i robi miłosne podchody. Sielankę tę na krótko zakłóca złowróżbne pojawienie się Lenina. Jak groźne memento – wasz świat za chwilę się skończy.

Akt drugi toczy się osiemnaście lat później, w przeddzień stalinowskiego terroru. Ambitny proletariacki poeta Zubatyj – w istocie partyjne niewykształcone beztalencie – donosi na Zachedryńskiego, że ten „nie doniósł na niego”. Dawna przyzwoitość przegrywa z karierowiczostwem w nowym stylu. Zmieniają się też

codzienne realia – na kolację ma być ryba z chrzanem, ale jest zaledwie chrzan z powodu „przejściowych braków w zaopatrzeniu”. Panoszy się biurokracja, politykierstwo, służalczy optymizm i – atmosfera zagrożenia. Jak najbardziej uzasadniona, gdyż Zachedryński łąduje na skutek donosu na zsyłce w tajdze.

Pojawia się ponownie na Krymie dopiero w 1990 roku. Nic nie rozumie z otaczającego go świata. Epoka nowej wolności nie przyniosła powrotu do dawnych zasad i porządku. To kompletny upadek. Na Krymie rządzi ulica i podejrzone interesy, dawnymi pamiątkami kupczy się jak rąbanką. Najlepszym biznesem jest prostytutcja – tak dobrym, że nowy Rosjanin Pietia dla zabawy podpala garść dolarów. Nawet sztuka, która mimo wszystko tak wspaniale kwitła w czasach stalinowskich, stąd się wyniosła. Pojawiają się duchy przeszłości. Dwaj marynarze z Floty Czarnomorskiej z 1905 roku szukają okrętu „Potiomkin”. Pietia przegania ich, mówiąc: „Tu nie ma żadnego „Potiomkina”. Tu jest burdel”. Portowe nabrzeże spowija gęsta mgła. Czelcowie, kupcy, dawni właściciele pensjonatu, na próżno czekają na statek, który zabierze ich do mitycznej Ameryki.

JAROSŁAW ABRAMOW-NEWERLY

ur. 1933

Dramatopisarz, prozaik. Współzałożyciel Studenckiego Teatru Satyryków STS w Warszawie (1954), dla którego pisał skecze, teksty piosenek i muzykę. Pierwszą jego sztuką, która odniosła sukces, był *Anioł na dworcu* (1964), komedia łącząca satyrę społeczną z surrealistycznym humorem. Następne sztuki: *Derby w pałacu*, *Wyciąg do nieba*, *Klik-klak*, *Darz bór*, *Dno nieba*, *Skok przed siebie*, *Maestro* – były grane w teatrach od drugiej połowy lat sześćdziesiątych, podobnie jak wcześniej komedie Jerzego Jurandota czy Zdzisława Skowrońskiego. Utwory Abramowa różnią się jednak od nich wyraźnie, dzięki rezygnacji z dydaktyki i zastąpieniu jej poetyką nowoczesnej dramaturgii – relatywizmem, czarnym humorem, „szaradową” konstrukcją, bardziej złożoną problematyką. Przykładem może być *Ucieczka z wielkich bulwarów* (1969), która zaczyna się jak komedio-melodramat na tle barwnych scen życia paryskich kloszardów, by doprowadzić do dramatycznej rozprawy z dylematami współczesnego świata.

Abramow jest także autorem jednoaktówek i wielu słuchowisk radiowych oraz musicalu *Kto mi śpiewał serenadę* (1980).

Wybrana bibliografia:

Jarosław Abramow-Newerly *Dramaty: Anioł na dworcu, Derby w pałacu, Ucieczka z Wielkich Bulwarów, Wyciąg do nieba, Klik-klak*, PIW, Warszawa 1975. *Pięć minut sławy* (wybór słuchowisk), Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1978. *Maestro*, Czytelnik, Warszawa 1984. *Lwy STS-u*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005. *Gęsi za wodą... – gorzka komedia w 2 aktach*, Instytut Lwowski, Warszawa 2008.

Sława Bardijewska *Muza bez legendy* (o dramaturgii radiowej), Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1978. Lesław Eustachiewicz *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, WSiP, Warszawa 1985. Krzysztof Kopka *Co z polską komedią współczesną?*, „Dialog” nr 11-12/1989. Krystyna Duniec *Z akt cenzury: losy „Maestra”, „Dialog”, nr 7/1995.*

KLIK-KLAK

sztuka w dwóch częściach

Obsada: 4 role męskie, 1 kobieta.

Premiera: Kraków 1972.

Pani Kornelia, kobieta niemłoda, ale o pięknych rysach twarzy i ze smakiem ubrana, zaprosiła do siebie podpułkownika w stanie spoczynku Grzegorza. Jeszcze jako dziarski major, pod koniec lat dwudziestych w Wołkowysku, był jej mężem. Dziś jest rocznica ich ślubu sprzed kilkudziesięciu lat. Eks-mąż zjawia się w przedwojennym mundurze, z piwoniami – ulubionymi kwiatami pani domu. Rozmowa nie należy do sentymentalnych, jeży się złośliwościami, gdyż urocza kobieta nigdy nie należała do osób łatwych. Jeśli jednak była „diablicą, to szampańską” – mówi Grzegorz, który więcej już się nie ożenił. No, ale nie zamierza się roztkliwiać, „jesteśmy dwa stare pudła z epoki Ming” – powiada trzeźwo. Ledwo doszło do jakiegoś takiego porozumienia, zjawia się (oczywiście z piwoniami), ku irytacji Grzegorza, drugi mąż Kornelii – Teodor – w galowym uniformie przedwojennego pośła pełnomocnego. Do kompletu przybywa trzeci mąż, już powojenny, ale także eks – Sylwester. Był działaczem rewolucyjnym, w Polsce Ludowej piastował ministerialne stanowiska, a obecnie przeszedł na rentę.

W matrymonialnej historii Kornelii streszczają się losy kraju. Trzej panowie nie mogą się pogodzić nie tylko z powodów osobistych (każdy z nich był porzucony dla następnego), ale też politycznych. Grzegorz, przed wojną zwolennik Piłsudskiego, do ostatniego momentu bił się we wrześniu 1939 roku, podczas gdy Teodor od razu znalazł się „na szosie zaleszczyckiej i żarł rumuńskie winogrona”, co doprowadziło kraj do ruiny. „Pan dziarsko pomaszerował do niewoli, a ja przedarłem się do Francji i walczyłem dalej” – replikuje zaczepiony. I cytuje zdanie Clemenceau: „Wojna jest zbyt poważną rzeczą, by ją powierzać generałom”.

Teodor ma z kolei żal do Sylwestra i jego obozu. Zaraz po wojnie zgłosił się do MSZ; uczył dyplomatycznego *savoir-vivre*’u młodych, którzy potykali się o własne sznurowadła. Wyrzeka: „Dopiero jak was nauczyłem dobrych manier – toście mnie wyrzucili na zbity łeb”. Sylwester jedynie dzięki najwyższej protekcji uzyskał „dyspensę” na małżeństwo z eks-żoną przedwojennego oficera i eks-żoną sanacyjnego dyplomaty, a w końcu i tak musiał ustąpić ze stanowiska.

Razem mogliby od biedy „sklecić mały rząd koalicyjny”, reprezentują wszak trzy kluczowe resorty: wojsko, sprawy zagraniczne, przemysł. Zresztą Sylwester mógłby także być „i w rolnictwie, i w kulturze ostatecznie. Zdążył się otrząść”. Byłby to jednak gabinet cieni, o czym wszyscy dobrze wiedzą.

Kornelia w życiu każdego z mężów odegrała odmienną rolę. Grzegorz nazywał ją Nelly, Teodor – Li, Sylwester – Korą. W sumie przegrali wszyscy, tylko ona „wyszła obronną ręką”. Może dlatego, że tak mało chciała od świata, „umiała się skoncentrować na każdym z nich”. A oni ciągle o coś walczyli. Jej wygrana okazuje się jednak problematyczna. Oto na koniec zjawia się – jako „niespodzianka” Kornelii – Eligiusz, młody, mocno zbudowany chłopak w dżinsach i golfie, z długimi włosami. To jej ostatni partner, już nie mąż, lecz sublokator. On już nie kocha się „na zabój”, tylko gra w klik-klak (dwie kulki połączone sznurkiem).

Panowie jakoś się dogadują przy alkoholach i zakąskach. Panią domu, mimo jej protestów, układają uroczyscie na stole zamienionym w katafalk udekorowany ich insygniami oraz piwoniami – i zamykają w ogromnej szafie. Wesoło wznoszą kieliszki. „Wszystko ginie w ciemnościach.”

MAESTRO

sztuka w trzech aktach

Obsada: 8 ról męskich, 4 kobiece oraz 10 epizodycznych (postaci sławnych artystów).

Premiera: Warszawa 1983.

Orland Steinberg, światowej sławy skrzypek, odwiedza kraj swojego dzieciństwa. Polskę. Jest człowiekiem z innej epoki, urodził się jeszcze w XIX wieku, jego przyjaciółmi byli legendarni artyści: Paderewski, Witkacy, Rubinstein, Gershwin, Strawiński. Co rusz ożywają w jego wspomnieniach, Orlando sypie anegdotkami na ich temat, cytuje ich powiedzonka. W ojczyźnie jest przyjmowany z najwyższymi honorami, do jego dyspozycji władze oddały skrzydło pałacu w Wilanowie.

Wizyta ma charakter prywatny – Steinberg wystąpi na koncercie jubileuszowym, odwiedzi Akademię Muzyczną i wybierze kandydata do ufundowanego przez siebie stypendium. Nie wszystko jednak przebiega bez zakłóceń, bo

i okoliczności są wyjątkowe. W kraju trwa stan wojenny, nie tylko władze, także opozycja chce wykorzystać wizytę sławnego rodaka do swoich celów.

Główny konflikt rozgrywa się wokół osoby przyszłego stypendysty Fundacji Steinberga. Najzdolniejszy polski skrzypek Żmurko za „występy” wiecowe stracił status studenta, nie może być więc brany pod uwagę. W jego obronie występuje Maja. Młoda, śliczna klawesynistka znajduje się w najbliższym otoczeniu mistrza. Udaje jej się go przestrzec, że stanie się ofiarą manipulacji. Profesorowie Akademii, posłuszni władzom, chcą zaproponować do stypendium równie posłusznego kandydata, kryterium talentu odsuwając na dalszy plan. Steinberg zgadza się przyjąć Żmurkę na prywatnym przesłuchaniu. Kończy się ono jednak fiaskiem. Nie dlatego, że młody artysta nie potrafi pięknie grać – dlatego, że grać już nie może. Dla niego „są ważniejsze sprawy w tym kraju niż sztuka pięknego flażoletu”. Za wywrotową działalność wcielono go do wojska, gdzie „zadbano o wysoką bojową jakość artysty”. Zniszczone smarami ręce nie wydobędą z instrumentu tonów godnych wirtuoza. Żmurko chce służyć swojemu narodowi, walczyć o wolność i przedkłada to nad swój osobisty sukces. Bliższa jest mu postawa Traugutta, który zginął na stokach cytadeli, niż Wieniawskiego, który zbojkotował powstanie i rozstawił imię Polski.

Po tej rozmowie wielki Steinberg, który mimo prawie stu lat zadziwiał energią, wyraźnie słabnie. Siada na zabytkowym tronie, prosi o skrzypce i zaczyna je stroić. Oficjele wpadają w panikę – w Akademii Muzycznej na maestra czekają najwyższe władze państwowe. On jednak wybiera się na zupełnie inną uroczystość – na spotkanie ze swoimi zmarłymi przyjaciółmi. To dla nich gra swój ostatni koncert.

STANISŁAW GROCHOWIAK

1934–1976

Poeta, prozaik, dramatopisarz, publicysta. Jeden z głównych twórców pokolenia „Współczesności” (debiutującego po Październiku ’56, nazwa pochodzi od tytułu czasopisma, na którego łamach drukowali swoje utwory). Studiował polonistykę w Poznaniu i we Wrocławiu. W 1955 przeniósł się do Warszawy. Pracował w Instytucie Wydawniczym PAX, w redakcji „Za i przeciw”, dwutygodniku „Współczesność” (także jako redaktor naczelny) oraz w zespołach „Nowej Kultury”, „Kultury”, „Poezji”, „Miesięcznika Literackiego”.

Debiutował jako poeta tomikiem *Ballada rycerska* (1956), uznanym przez krytyków za równie ważny jak zbiory wierszy Herberta i Białoszewskiego.

Wpływy wielu bardzo od siebie różnych literackich nurtów i konwencji w twórczości Grochowiaka celnie podsumował Jan Błoński: „Grochowiak narąbał całych ćwierci baroku, połci dekadencji, kawałów ekspresjonizmu, doprawił je Norwidem, Liebertem, Gałczyńskim i Bóg wie czym jeszcze, wszystko to wrzucił do kotła, zagotował, odcodził i ciepłe jeszcze sprasował w gęste, treściwe wiersze”.

W 1962 Julian Przyboś zaatakował Grochowiaka (a także Różewicza i Białoszewskiego) za antyestetyzm, nazywając ich twórczość turpizmem (od łac. turpis – brzydki). Zarzucał im fascynację śmiercią, chorobami, starością. Grochowiak natomiast uważał, że odwoływanie się do tych pojęć w poezji pomaga nam je ośwoić. Już jako dwudziestopięciolatek pisał: „Wolę brzydotę / Jest bliżej krwiobiegu / Słów”.

Pewne cechy poezji Grochowiaka odnajdziemy również w jego twórczości dramaturgicznej. Rozpoczął ją słuchowiskiem radiowym *Garść prochu* (1961), pierwsza sztuka teatralna to *Szachy* (1961). W *Królu IV* (1962), parodii dramatu historycznego, odkrywał mechanizmy władzy, balansując między konwencjami farsy politycznej, moralitetu i burleski. W *Chłopcach* (1964) powróciło groteskowe spojrzenie na świat i ludzi; w realistycznym na pozór obrazie przytułku dla starców widziano metaforę społeczności i miejsca w niej jednostki – jej pragnienia wolności i godności, a także wynikającej z ludzkiej kondycji absurdałności tego pragnienia.

W latach siedemdziesiątych powstała komediofarsa *Okapi* (1973) oraz dwa dramaty o rozpaczliwym ratowaniu godności zagrożonej słabością człowieka (*Lęki poranne*, 1972) lub okrucieństwem historii (*Po tamtej stronie świec*, 1974). Pośmiertnie, w 1977, ukazały się na scenie: *Bestia i Piękna, czyli Baśń raz jeszcze opowiedziana* i *Dulle Griet*.

W teatrach i w telewizji grano też krótkie sztuki pisane jako słuchowiska radiowe – to *Partita na instrument drewniany*, *W popiół płodna*, *Kaprysy Łazarza*, *Dzień orderu*, *Księżyc* – a także adaptacje powieści Grochowiaka *Trismus* oraz *Karabiny*.

Mając trzydzieści dwa lata, Grochowiak napisał, że przeżył już całą epokę. Zmarł dziesięć lat później na chorobę alkoholową.

Na podstawie *Chłopców* Ryszard Ber zrealizował film telewizyjny (1973), *Partitę na instrument drewniany* przeniósł na duży ekran Janusz Zaorski (1975).

Wybrana bibliografia:

Stanisław Grochowiak *Rzeczy na wersety i głosy: Szachy, Chłopcy*, PIW, Warszawa 1973. *Dialogi: Partita na instrument drewniany, Po tamtej stronie świec, Szachy, Wergili, Kaprysy Łazarza, Dzień orderu, Chłopcy, Lęki poranne, Król IV, Okapi, Z głębokiej otchłani wołam*, PIW, Warszawa 1976.

Marta Piwińska *O dramatach Grochowiaka – suplement*, „Dialog” nr 2/1965. Piotr Kuncewicz *Grochowiak*, Czytelnik, Warszawa 1976. Jacek Wachowski *Grochowiaka „układ przekwitania”*, „Dialog” nr 9/1993. Agnieszka Dworniczak *Stanisław Grochowiak*, Rebis, Poznań 2000. Jacek Łukasiewicz *Grochowiak i obrazy*, Uniwersytet Wrocławski 2002.

CHŁOPCY

dramat z życia sfer starszych w trzech częściach

Obsada: 5 ról męskich, 6 kobiecych.

Premiera: Warszawa 1966 (Teatr Telewizji), Kraków 1970.

Ubogi dom starców w małym miasteczku jest niczym odrębne społeczeństwo rządzące się własnymi prawami. Są w nim uprzywilejowani i traktowani z góry, są pochlebcy i opozycjoniści; ożywiają go rozgrywki wewnętrzne, intrygi i konflikty uczuciowe. Ma też swoje władze. Siostra Przełożona „umie łamać ludzi”, ale na co dzień raczej „hoduje ostatnio cnotę pobłażliwości” i traktuje swoich podopiecznych z rubaszną wyrozumiałością, dba też o renomę zakładu. Chłodna piękność zakonna, Siostra Maria, pełni tu funkcję ministra policji. Nie pozwala zapomnieć rencistom, że są od niej zależni, śledzi ich, zbiera donosy i karci nie bez satysfakcji. A pretekstów do kar nie brakuje. Oto siedemdziesięciopięcioletni Jan Nepomucen Pożarski, nieprzejednany radykał, wszczął wojnę z miasteczkowymi dewotkami i odgraża się nawet księdzu proboszczowi. Starzec z hiszpańską bródką, Profesor, specjalista od piorunochronów, flirtuje zawzięcie z drobnutką Hrabinią de Profundis, staruszczką w żabocie; pozwalają sobie nawet na frywolne pląsy w ogródku. Olbrzym Smarkul – najmłodszy, bo dopiero sześćdziesięciosześcioletni – i Jo-jo, były kościelny, staruszek w stylu Pickwicka, po kryjomu raczą się alkoholami. Syркуć napisał traktat o filozofii totalnej, która ma uratować świat. Babcia Peloponez siusia do łóżka, w którym poza tym gromadzi zapasy żywności. Siostra Przełożona mówi więc czasem, że wołałaby prowadzić przedszkole.

W domu starców przebywa także od dziesięciu lat otoczony szacunkiem Józef Kalmita, starszy pan w szlafroku. Był niegdyś wytwórcą wód gazowanych, ożenił się – pewnie lekkomyślnie – z młodszą o dwadzieścia lat aktorką, której szybko sprzykrzył się stary mąż, więc oddała go do przytułku. Regularnie w każdą rocznicę ślubu odwiedza jednak małżonka, wydaje przyjęcie dla jego kolegów i jest z honorami podejmowana przez siostry.

Kalmita najlepiej czuje się wśród kolegów z domu starców. Drażni go zgrywanie się żony, jej ostentacyjne dobrodziejstwa zaprawione dokuczliwymi złośliwościami. Gdyby nie bał się śmieszności, chętnie wystąpiłby o rozwód. Oświadcza Narcyzie, że jej nie kochał, na co ona rewanżuje się wyznaniem, że nigdy go nawet

nie lubiła. Mimo to na zakończenie kolacji oświadcza, że zabierze Kalmitę do domu. Ona też czuje się już stara, opuścił ją kochanek, więc resztę życia zamierza zagrać jako czuła połowica; będzie podawać mężowi lekarstwa, przynosić posiłki do łóżka, a wracając wieczorem z teatru, będzie miała pewność, że ktoś uzależniony od niej pokornie czeka w domu.

W przytułku Siostra Maria zdołała tymczasem opanować sytuację. Smarkuła ujarzmiła zaszczytem noszenia za nią torby na zakupy, zaś Pożarski został przekupiony stanowiskiem redaktora gazetki ściennej i pisuje artykuły „o wewnętrznej dyscyplinie świadomego weterana”. Tryb życia i nastrój zakładu charakteryzuje opowieść Jo-ja: „Budzę się w nocy, zrywam i słyszę trzeszczenie... Co tak trzeszczy? – myślę... a to ja sam”.

Do tego wszystkiego wraca Kalmita, stęskniony za swoim miejscem na ziemi, więcej niż skromnym, ale dobrowolnie zaakceptowanym. Wraca triumfujący, bo jego ucieczka, przypominająca chłopięce ucieczki z domu, jest wielkim kawałem wyciętym żonie, która wróci wieczorem i nie zastanie nikogo. Ale jego ostatnie, wymarzone miejsce już nie istnieje. Pokój Kalmity został przemeblowany na świetlicę, w której króluje potężny telewizor ofiarowany przez Narcyzę. Siostra Maria nie przyjmuje do wiadomości powrotu pensjonariusza, ze słodyczą wypytuje go o godzinę odjazdu.

ERNEST BRYLL

ur. 1935

Poeta, prozaik, dramatopisarz, tłumacz, autor tekstów piosenek. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Od 1960 roku pracował w redakcji „Współczesności” skupiającej pisarzy debiutujących około roku 1956, od tytułu pisma nazwanego pokoleniem „Współczesności” (między innymi Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński, Marek Nowakowski, Władysław Terlecki). Był kierownikiem literackim Teatru TV i Teatru Polskiego w Warszawie (1970–1974), dyrektorem Instytutu Kultury Polskiej w Londynie (1974–1978), kierownikiem artystycznym Zespołu Filmowego „Silesia” (1978–1983), doradcą literackim Zespołu Filmowego „Oko” (1984–85), ambasadorem RP w Irlandii (1991–1995).

Debiutował tomikiem wierszy *Wigilie wariata* (1958). Jego pierwszy utwór sceniczny – *Ludzie i bogowie* – nie został wystawiony, kolejny – *Rzecz listopadowa* (1968) – cieszył się dużą popularnością, był grany przez wszystkie większe sceny w Polsce. Wyreżyserowali go między innymi Józef Szajna w Katowicach

i Erwin Axer w Warszawie. W *Rzeczy listopadowej* wędrówka po Warszawie w święto Zaduszek staje się pretekstem do rozważań o historii i współczesności Polaków, a luźna konstrukcja sztuki przypomina formułę dramatu romantycznego i neoromantycznego. W podobnej konwencji jest utrzymany *Kurdesz* (1968); współczesna Polska to także temat dramatu *Kto ty jesteś* (1970).

W wielu utworach Bryll sięga do tradycji ludowej, choćby w pastorałce *Po górach, po chmurach* (1968), której postacie przeniósł do współczesnej Polski; śpiewogrze *Na szkle malowane* (1969) opartej na wątkach z życia Janosika oraz w *Życiu jawą* (1972), w którym wrócił do mitu z chłopa król. W 1972 opublikował oratorium *Wołaniem wołam cię*, a rok później kolejne – *Zagrajcie nam dzisiaj wszystkie srebrne dzwony*. W latach siedemdziesiątych powstały również: *Doswiadczyński, czyli sarmacka śpiewogra o szczęściu Nipuanów*, *Ballada łomżyńska* i *Słowik*.

Największą popularność zyskało *Na szkle malowane* (1969), w którym Bryll językiem stylizowanym na góralską gwarę opowiedział historię życia i śmierci Janosika, jednego z najpopularniejszych bohaterów w polskim i słowackim folklorze. Spektakl przez jedenaście lat nie schodził z afisza, a wiele songów stało się przebojami. Nagrali je Halina Frąckowiak, Czesław Niemen i Maryla Rodowicz.

W grudniu 1980 w gdyńskim Teatrze Muzycznym odbyła się premiera oratorium Brylla z muzyką Wojciecha Trzcińskiego *Kolęda-nocka* – pełnej aluzji politycznych wplecionych w ramy bożonarodzeniowych jasełek opowieści o polskiej codzienności przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W spektaklu tym Krystyna Prońko zaśpiewała pamiętny *Psalm stojących w kolejce*. Rok później wprowadzono stan wojenny i widowisko zeszło z afisza. W 1984 w warszawskim kościele na Żytniej – gdzie często pojawiały się teksty zatrzymane przez cenzurę – został wystawiony poetycki dramat Brylla *Wieczernik*, który odwoływał się do Ewangelii, ale zawierał też liczne aluzje do wydarzeń politycznych tamtych czasów.

Wybrana bibliografia:

Ernest Bryll *Dramaty i wiersze*, PAX, Warszawa 1973. *Dramaty: Rzecz listopadowa, Na szkle malowane*, PAX, Warszawa 1981. *Kolęda-nocka: Nowe wiersze*, PAX, Warszawa 1982. *Wieczernik, dramat w dwu częściach*, PAX, Warszawa 1990.

www.bryll.pl

Edward Csato „*Rzecz listopadowa*” Ernesta Brylla, „Teatr” nr 19/1968. Andrzej Lam *Płynąć, zabić*, [w:] *Pamiętnik krytyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970. Konstanty Puzyna *Niewielka cicha stypa*, [w:] *Burzliwa pogoda*, PIW, Warszawa 1971. Jan Błoński *Kassandra na etacie*, [w:] *Odmarsz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978. Sława Bardijewska *Ernest Bryll – prawdy dramatu poetyckiego*, [w:] *Własna przestrzeń*, PIW, Warszawa 1987.

RZECZ LISTOPADOWA

sztuka w trzech aktach z prologiem i epilogiem

Obsada: 27 ról męskich, 11 kobiecych.

Premiera: Wrocław 1968.

Streszczenie i omówienie sztuki podajemy za Edwardem Csató (opublikowano je w programie wrocławskiego Teatru Polskiego):

Jest to sztuka o osobliwości Polaków we współczesnym świecie, o przedziwnym poplątaniu porywów, dążeń, zawstydzeń, urazów, jakie tworzą duchowy widnokrąg naszego społeczeństwa, a także o znamionach, jakie na społeczeństwie tym wycisnęła historia, odróżniając je w ten sposób od innych.

Większość obrazów to małe scenki, w których zawiera się bystra, nieraz drapieżnie ironiczna obserwacja, a które jednocześnie (...) uzyskują „inny wymiar”, „drugie dno”, „głębszy sens”. Najczęściej posługuje się przy tym autor zestawianiem motywów i zjawisk kontrastowych, jak życie i śmierć, prężność i martwota, chęć zapomnienia o przyszłości i natrętnie powracająca pamięć o niej, anachroniczność i gonienie za modą, praktycyzm życiowy i idealizm.

Na tych przeciwstawieniach opiera się dramatyczność utworów Brylla, nie ma w nich bowiem dramatyczności tradycyjnej, konwencjonalnej, opartej na akcji i intrydze. Treść sztuki można przedstawić w kilku słowach: dziennikarz zagraniczny – „Anglik z Kołomyi” – pragnie napisać reportaż z dzisiejszej Warszawy i wybrał sobie do tego celu Dzień Zaduszny. Idzie na cmentarz, prowadzi rozmowy z ludźmi wspominającymi swoich zmarłych i poczekającymi się przy tym w pobliskich kioskach kiełbasą i wódką. Potem zawędruje na wesele, które Pan Młody, nowoczesny malarz, urządza w ten właśnie dzień dla „happeningowego” efektu. Przyjęcie kończy się, zebrani wychodzą, na ulicy toczą się ostatnie rozmowy, podczas gdy o świcie ludzie zdążają już do pracy. Dziennikarz, człowiek inteligentny i obyty, znający dobrze język polski, ale wyobcowany z narodu i prezentujący kosmopolityczną „europejskość”, stara się uporządkować jakoś swoje wrażenia i zrozumieć wszystko, ale nie potrafi. „Polska dusza” pozostaje dla niego zagadką, czymś egzotycznym, choć sami Polacy, zdający się nie rozumieć siebie wzajem, praktycznie się w niej orientują i potrafią z nią żyć. Obcy konkluduje: „...Ach, te polskie dzieje, / gdzie wszystko poskręcane w agonii. Gdzie zawsze obok najpodlejszego tętni najczyściejsze, / obok najtchórzliwszego pulsuje najkrwawsze...” – na co odpowiada mu Kanalarz: „...Trzeba pod tym niebem / pomieszkać trochę, przełamać się chlebem”.

Dla Obcego wszystko to układa się w nie bardzo zrozumiały tok epizodów; dla ludzi mieszkających tu i żyjących uświadomienie sobie owej „zaduszkowości”, owego nacisku historii dawnej i nowszej może być początkiem uwolnienia się od

niego. Historia raz przeżyta i przecierpiana zmienia się w sny, w koszmary, które straszą w nocy i we dnie. Niełatwo wyzwolić się spod ich wpływu. Ale trzeba.

Całość napisana jest wierszem (...) W toku wiersza Brylla dźwięczą poetyckie „archetypy”, które przywodzą na myśl Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego. A jednocześnie jest to wiersz nowoczesny, prosty, celny. Ten wiersz sprawia, że dramat pomimo skomplikowanego nawarstwienia wewnętrznych treści i barokowych przeciwstawień (...) wcale nie wydaje mi się trudny w odbiorze. Może przemówić do wielu – i różnych – odbiorców.

NA SZKLE MALOWANE

Obsada: 11 ról męskich, 3 kobiece, Anioł, Diabeł, Śmierć.

Premiera: Wrocław 1970.

W pierwszych scenach cesarscy żandarmi użalają się, że muszą uganiać się po górach za zbójnikami. A zbójnicy to nie tylko pospolicci rabusie, lecz także buntownicy, którzy nie chcą poddać się władzy Najjaśniejszego Pana. Żandarmi, choć strachliwi, mają za sobą siłę i niejednego już Ondraszka, Pietraszka czy Hawrania powiesili „za poślednie zbroje”. Lecz oto przychodzi na świat mały Jasiek, z potężnego góralskiego rodu, którego przodkowie byli sławni ze swojej siły, urody i przebiegłości. Nad kolibką małego, który ledwo obsechł, już się wyrывa do dziewczyn i zbójowania, spierają się Diabeł i Anioł, czy mu pisany taki sam nędzny koniec w cesarskich lochach jak innym.

I choć niejeden zbójceci kamrat cierpiał przez zdradliwą dziewczynę, także Janosik nie może uchronić się przed miłością. Patrząc na grabiące siano dziewczyny, zakochuje się w jednej z nich do nieprzytomności. Ona jednak – zimna i okrutna – każe mu najpierw wykonać prace przerastające siły zwykłego człowieka: Morskie Oko przetakiem z wody opróżnić, obłoki jak owce na hali pasać, wyciosać twarz jej zmarłego ojca w Giewoncie i kościółek bez jednego gwoźdźca pobudować. Janosik spełnia wszystkie te życzenia, dopiero gdy dziewczyna żąda, by dla niej porzucił zbójowanie, miłość go odchodzi.

Na koniec po Janosika przychodzi Śmierć. Znów Anioł i Diabeł spierają się, dokąd ma trafić – każdy ciągnie go w swoją stronę. Anioł uważa, że Janosik, tak jak kiedyś Pieterpaweł, w zbożnym celu zbójował – nie należy mu się kara, powinien stanąć w niebie koło świętego Jerzego. Ich spór przerywa sam harnaś, który chce się ze śmiercią godnie przywitać. Postawiony przed cesarskim sądem, skazany na śmierć, prosi jeszcze tylko, by mógł zatańcować do góralskiej muzyki. Legenda jest jednak szybka. Nim Janosik na szubienicy „w Widniu” skończył, poszły w świat opowieści o tym, jak „cysorzuje w szczęśliwym kraju”, gdzie w rzekach wódka płynie, w lesie kielbasa rośnie, a „złoto jak buraki się sadzi”.

STANISŁAW TYM

ur. 1937

Komediopisarz, scenarzysta, felietonista, reżyser, aktor. Gustaw Holoubek nazwał go „wysłannikiem Pana Boga”. Zdaniem Jerzego Treli, Tym to człowiek „o nieprzeciętnej inteligencji” i „subtelnym poczuciu humoru”.

Maturę zdał jako piętnastolatek, ale dalsza jego edukacja przebiegała niezwykle burzliwie. Od roku 1953 studiował na Politechnice Warszawskiej (chemia), na SGGW (przetwórstwo), zdał egzaminy na wydział rysunku i prac ręcznych w studium nauczycielskim. Przez jakiś czas pracował jako robotnik w zakładach Wedla, po czym kolejny raz dostał się na chemię na PW. Wtedy zatrudnił się jako szatniarz i bramkarz w klubie studenckim „Stodoła”. W 1958 Tym został przyjęty na wydział aktorski warszawskiej szkoły teatralnej, skąd po drugim roku wyrzucił go Jan Świdorski. „Podjęli decyzję o relegowaniu mnie dla mojego dobra, bo «jeszcze zdążę sobie jakoś inaczej ułożyć życie» – wspomina Tym. Wtedy związał się na dwanaście lat ze Studenckim Teatrem Satyryków (STS) jako aktor, autor i reżyser. W latach 1963–1964 był jego dyrektorem. Współpracował z warszawskimi kabaretami Stodoła, Dudek, Owca, Lopek i Wagabunda. Jest autorem wielu popularnych skeczy (*Ucz się, Jasiu, Spikerka telewizyjna, Polski komentator sportowy*).

W filmach Tym najpierw grał epizodyczne role – u Kazimierza Kutza, Janusza Morgensterna, Jerzego Skolimowskiego i Andrzeja Wajdy. Przełomem był *Rejs* Marka Piwowskiego, w którym wcielił się w pasażera na gapę, który zostaje wzięty za kaowca, czyli instruktora kulturalno-oświatowego (rolę zaproponowano Tymowi po tragicznej śmierci Bogusława Kobieli). W 1974 rozpoczęła się jego współpraca ze Stanisławem Bareją – napisał scenariusze do filmów *Miś, Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz, Brunet wieczorową porą, Nie ma róży bez ognia*, w których również występował. Z Sylwestrem Chęcińskim nakręcił komedię *Rozmowy kontrolowane* (1991), sam wyreżyserował *Rysia* (2007). Od 1984 do 1986 roku był dyrektorem Teatru Dramatycznego w Elblągu. Reżyserował w teatrach w Warszawie, Krakowie, Elblągu, Szczecinie.

Tym jest autorem kilkunastu sztuk teatralnych (*Poczta się nie myli, Kochany Panie Ionesco, Pralnia, Rozmowy przy wycinaniu lasu, Rock & Troll*). Największy sukces odniosły *Rozmowy przy wycinaniu lasu*, klasyczna już dziś pozycja polskiej dramaturgii współczesnej (premiera w 1975 w warszawskim Teatrze Kwadrat, w reżyserii Edwarda Dziwońskiego). Sztukę z dużym powodzeniem grano w krakowskim Starym Teatrze, w Olsztynie, Łodzi, Kielcach, Elblągu i czeskim Cieszynie. Dla Teatru Telewizji *Rozmowy...* wyreżyserował w 1999 sam autor.

To opowieść o drwalach, których całe życie kręci się wokół leśnej polany, na której pracują. Ich głównym zajęciem jest czekanie na narzędzia pracy, które codziennie przynosi i po całym dniu zabiera Siekierowy. Chwile bezczynności wypełniają mężczyznom rozmowy zarówno błahe, jak i te nawiązujące do... najważniejszych dzieł światowej literatury. Drwale nie mogą się bowiem nadziwić, że w carskiej Rosji jeden student, który zarabiał dwie kobiety, miał swoją siekierę i to całkiem na własność... Wszyscy łatwo poddają się codziennym dyrektywom zwierzchników, choć często w wydawanych przez nich poleceniach i decyzjach nie widzą sensu i logiki. Stanisław Tym przedstawił ten świat z właściwym sobie poczuciem humoru – życzliwym i ciepłym dla ludzi, ale złośliwym i kąśliwym dla krętaczy i cwaniaków.

W latach dziewięćdziesiątych Tym pisał felietony dla tygodnika „Wprost”, od 2001 do 2005 roku dla „Rzeczpospolitej”, a od 2007 był felietonistą „Polityki”. W 2005 wydał zbiór swoich tekstów i rysunków zatytułowany *Mamuta tu mam. Utwory zebrane spod łóżka*, a w 2014 zbiór felietonów *Pies, czyli kot*.

Laureat wielu nagród, między innymi za najlepszy scenariusz do filmu *Rozmowy kontrolowane* na FPFF w Gdyni (1992), Nagrody Kisiela dla najlepszego publicysty (1998), nagrody telewizyjnego Pegaza „za poczucie humoru i przenikliwość umysłu” (2002).

„Skąd on to wszystko wie? – dziwi czasem niektórych trafność obyczajowych obserwacji Tyma. – Po Warszawie chodzi ze wzrokiem wbitym w chodnik, nie rozgląda się, nie bywa. Na ulicy, z plecakiem, w sportowej kurtce i takich samych butach, wygląda jak turysta. Nienawidzi miasta, jest człowiekiem stamtąd. Jak tylko może, ucieka do siebie, na suwalską wieś, nad Wigry. (...) Zawsze ma przy sobie notesik, na wypadek, jak przyjdzie do głowy jakieś dobre sformułowanie lub obserwacja. A obserwatorem jest niezwykle uważnym. Ma to od dziecka. Narysował laurkę z portretem babci, zanim ją wręczył, babci wyskoczył pryszcz – natychmiast uaktualnił swoje dzieło” – pisała Krystyna Lubelska.

„Pisanie nie ma już znaczenia, bo czytają tylko ci, którzy to wszystko wiedzą” – lubi powtarzać Tym, ale pisać nie przestaje.

Wybrana bibliografia:

Stanisław Tym *Okręt*, „Dialog” nr 12/1984. *Trudno nie pisać satyry. Teksty kabaretowe Teatru Satyryków STS 1954–1972*, Książka i Wiedza, Warszawa 2004. *Mamuta tu mam. Utwory zebrane spod łóżka*, Instytut Wydawniczy Łatarnik, Warszawa 2005. *Rozmowy przy wycinaniu lasu* (1998, spektakl TV i tekst sztuki), Elipsa, Warszawa 2008.

Krzysztof Kopka *Co z polską komedią współczesną?*, „Dialog” nr 11-12/1989. *65. rocznica urodzin Samozwańczego Rzecznika Statystycznego Polaka Szaraka*, „Rzeczpospolita” (17 VII 2002). *Co, mam się oflagować?*, rozmowa Barbary Hollender,

„Rzeczpospolita” (1-2 VII 2006). Krystyna Lubelska *Kochany pan Tym*, „Polityka” nr 5/2007. Janusz R. Kowalczyk *Stanisław Tym*, www.culture.pl oraz *Studencki Teatr Satyryków. Historia „zbuntowanych zetempowców”*, www.culture.pl

ROZMOWY PRZY WYCINANIU LASU

dramat w dwóch aktach

Obsada: 7 ról męskich, 1 kobieca, epizody.

Premiera: Warszawa 1975.

Tekst poprzedza dedykacja: „Wszystkim karpom w Polsce poświęcam”.

Na leśnej polanie drwale czekają – bo to ich główne zajęcie – aż Siekierowy przywiezie im narzędzia pracy. Po zakończonej dniówce znów je zabierze. Macuga, Zyzol, Dunlop i „intelektualista” Bimber czas zabijają pogawędką i – niemal rytualnym już – polowaniem na karpia. Dziewiąty rok próbują złowić wielką bestię żyjącą w pobliskim jeziorze. Nie żeby ją zjeść, ale „wyciągnąć, w ryj popatrzeć i powiedzieć: widzisz głupi, taki byłeś mądry, ale cię mamy. I z powrotem puścić, niech pływa”. Drwale lubią słuchać opowieści o mordercach i bajek o pięknych królewnach z bogatych pałaców. Opowiadają je Siekierowy i Gajowy tak ładnie, że można „słuchać na okrągło”.

Bimber czyta kolegom *Hamleta*, którego właśnie wypożyczył z biblioteki: „Łoś poraniony, jakiś tam nie może zasnąć, kobita się topi (...) Ta królowa też się otrula potem jak winko piła, król się przekreślił, a tego głównego cwaniaka to zatrutą szablą wykończyli”. Czyta zawzięcie, bo ci, którzy przeczytają „dwieście ksiązek z biblioteki mogą wygrać piłkę, zdjęcie artysty z autografem albo nawet wycieczkę, i to w obie strony”. Tyle że w bibliotece jest tylko czterdzieści siedem ksiązek i „trzeba po parę razy obrócić, żeby dwieście nabiło”. Bimber zaczyna już trzecią kolejkę, ale nie oszukuje, czyta naprawdę – tak jak wtedy, gdy pił „zawsze szklanek pełną i do dna”.

W końcu rowerem damką przyjeżdża Siekierowy – z narzędziami i wielką nowiną, że być może na próbę, a może i na stałe dostaną nowe siekiery. Przed nimi bowiem ważne zadanie: mają wyrąbać cały las. Potem – wyjaśnia Siekierowy – ziemia zostanie zaorana, posadzi się kapustę, która zwabi zające, a zające, jak już zeżrą kapustę, zaczną z głodu obgryzać korę z owocowych drzew, „sady zmarnieją” i w ten sposób rozwiąże się problem nieopłacalnej produkcji jabłek i śliwek. Drzewa rodzą czasem zatrząsienie owoców, „jakby się kto wziął i uwziął specjalnie”, trzeba je zbierać, chociaż chodzenie po drabinie jest niebezpieczne, bo szczebel może się złamać... A jak już owoce się zbierze, to trzeba transport załatwić, a przecież i benzyna kosztuje, i szosę trzeba mieć. Co prawda Zyzol wpada

na pomysł, żeby od razu wyrąbać sad, ale Siekierowy go gani: to „sama przyroda” musi „tak się w sobie zawinąć”, by drzewa zniszczyć.

Dyskusję przerywa pojawienie się Dunlopa, który poszedł wyglądać Siekierowego, ale się z nim rozminął; opowiada, że w lesie widział przechadzającego się anioła – „calutki jak ze światła był, ni to szedł, ni to płynął...”. Niemal równocześnie pojawia się też Gajowy, który jako odpowiedzialny za ten „odcinek lasu mieszanego” poczuwa się do pouczenia drwali, jak używać nowych siekier. Ma nadzieję, że będą nimi rąbać jak starymi, a chociaż nie gorzej. Nie wiadomo jednak, czy to się uda, bo Macuga dostał siekierę „ździebko za bardzo dobrze osadzoną” – z ostrzem pośrodku styliska. Siekierowy wyjaśnia mu, że to „nowy typ. Tak zwany «proto» typ”.

Rzekomym aniołem, którego widział Dunlop, okazuje się artystka Ethalia, która przyjechała do pobliskiej leśniczówki w towarzystwie dziennikarza Aleksa Junga. Aleks straszy Siekierowego, mierząc do niego z atrapy pistoletu, potem podaje mu pudełko papierosów, z którego wyskakuje diabełek. Miejscowi nie pozostają dłużni. Gajowy wyciąga granat przerobiony na zapalniczkę i rzuca nim w dziennikarza. Ten pada plackiem na ziemię.

W oddali słychać odgłos walącego się drzewa i krzyki drwali. Pod ciosami siekier padł stuletni dąb, pod nim leży przygnieciony Dunlop, a reszta? Oczytany Bimber odpowiada – reszta jest milczeniem.

Aby ratować Dunlopa, potrzebna jest najpierw wizyta ekspertów. Koledzy budują więc nad głową ofiary daszek, żeby nie zmókł i dają mu do ręki gazetę, żeby się nie nudził. Bimber czyta teraz *Zbrodnię i karę*, którą porównuje z *Hamletem*: „... tam było siedem trupów. Tu, tylko się zaczęło, już dwie kobiety zarąbane, a jeszcze ile do końca. (...) siedemset czternaście stron”. Drwale nie mogą się nadszwić, że w carskiej Rosji student, co zarabiał dwie kobiety, miał swoją siekierę, całkiem na własność.

Tymczasem między Macugą a Siekierowym dochodzi do zwady na tle analfabetyzmu tego pierwszego i nadużywania władzy przez drugiego. Macuga mówi: „Tyle tego twojego siekierowania nad nami, co i tego lasu. A las się skończy, kapustę zasadzisz i kapuścianym wtedy zostaniesz. Głębem”. Konflikt łagodzi Gajowy („Oporządzić no mi się, niedopałki pozbierać i gęby pozamykać”), bo eksperci mają się pojawić lada moment. Niestety, okazuje się, że Dunlop sam się oswobodził spomiędzy konarów i wszystkich czeka wielka kompromitacja. Zyzol oferuje się go zastąpić. W obawie o jego nerki Siekierowy daje mu swój sweter, a sam doznaje nagłej niedyspozycji w podbrzuszu, tak dotkliwej, że nie jest w stanie wsiąść na rower. Macuga domyśla się szybko, o co chodzi. Ślady zielonej farby na ubraniu Siekierowego wskazują, że odwiedził nocą artystkę Ethalię (świeżo

malowane okiennice w leśniczówce) i najwyraźniej zaraził się „francą”. Zamiast zajmować się ekspertami, musi udać się jak najszybciej do przychodni. Zyzol zostaje umieszczony pod zwalonym dębem, Bimber i Macuga idą po raz kolejny zmierzyć się z karpem, a Dunlop kieruje się w stronę ośrodka zdrowia.

Wędkarze wracają po chwili wstrząśnięci. Dziennikarz Aleks, korzystając z nowoczesnego sprzętu, „zamordował i wypatroszył” ich karpia, ich przyjaciela. Wzburzony Bimber chce się mścić, niczym Raskolnikow, siekierą, ale Macuga go powstrzymuje: „Co ty go będziesz karał? Sam się ukarze. (...) Kółko mu się urwie albo sam gdzie z drogi wypadnie, bo myśli, że ona zawsze taka szeroka będzie i dla niego ta droga. Reszta jest milczeniem” – podsumowuje Bimber.

JANUSZ GŁOWACKI

ur. 1938

Dramatopisarz, prozaik, felietonista, scenarzysta filmowy. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Debiutował w „Almanachu Młodych” opowiadaniem *Na plaży* (1960), w latach 1964–1981 współpracował jako felietonista z „Kulturą”. Wydał liczne zbiory opowiadań (*Wirówka nonsensu*, *Nowy taniec la-ba-da*, *My sweet Raskolnikow*), zbiory felietonów, dwie powieści (*Moc truchleje*, *Ostatni cieć*) i autobiograficzne *Z głowy* (2004). Jest też autorem bądź współautorem scenariuszy do filmów *Rejs*, *Polowanie na muchy*, *Trzeba zabić tę miłość*, *Wałęsa. Człowiek z nadziei*.

Debiut dramaturgiczny Głowackiego to *Cudzołóstwo ukarane* (1972) w warszawskim Studenckim Teatrze Satyryków. Jego kolejne sztuki miały premiery w drugiej połowie lat siedemdziesiątych – w polskich teatrach (*Mecz*, *Kopciuch*) i Teatrze Telewizji (*Dzień słodkiej śmierci*).

W grudniu 1981 pisarz wyjechał do Londynu na premierę *Kopciucha* w Royal Court Theatre zrealizowaną przez Danny’ego Boyle’a. Tam zastał go stan wojenny. „*Kopciuch* o moim życiu zdecydował” – mówił potem. Postanowił nie wracać do Polski, lecz emigrować do Nowego Jorku.

W 1984 *Kopciucha* wystawił jeden z najlepszych nowojorskich teatrów Joseph Papp Public Theatre w reżyserii Johna Maddena, z Christopherem Walkenem w głównej roli. Jako pierwsza powstała w USA tragifarsa *Fortynbras się upił* (1983), największe sukcesy odniosły jednak: *Polowanie na karaluchy* (1986) i *Antygona w Nowym Jorku* (1992). Obie sztuki w dużej mierze wyrosły z doświadczeń

emigranckich autora. *Polowanie...* to opowieść o dwojgu zagubionych Polakach żyjących w biednym mieszkanku na Manhattanie. „Pisało mi się szybko – wspomina Głowacki we wstępie do książkowego wydania swoich sztuk – ale przedtem trzeba było przeżyć parę lat na emigracji. A te się mocno ciągnęły. Bezsenność, bieda, strach, okłamywanie siebie i innych, kompletne pogubienie, to był temat na ponury dramat, więc napisałem komedię. Może ironia to najlepszy sposób pisania o rzeczach poważnych albo i tragicznych, i Beckett miał rację, że nic nie jest tak śmieszne jak nieszczęście.”

To zresztą wyznacznik całej twórczości Głowackiego, w której przekora i wisielczy humor sąsiadują z ironią, autoironią i sarkazmem. O *Antygonie w Nowym Jorku* mówił: „To taka komedia o rozpacz. Moja sztuka nie jest dokumentalnym zapisem życia w parku, a bohaterowie to nie sportretowani bezdomni. Może ten park jest niczym więcej niż dekoracją. Bezdomni w tej sztuce są tacy, jak my wszyscy. A gdybyśmy jeszcze tak znaleźli się na dzień, albo rok na ulicy...”

Tytuły sztuk Głowackiego nawiązują do klasyków (Dostojewskiego, Czechowa, Szekspira, Sofoklesa), co autor nazywa „pisanem po drugiej stronie już zapisanej kartki”, zastrzegając, że to ironiczna aluzja, a nie literacka kontynuacja tych dzieł. A niezależnie, w jakim miejscu na świecie się dzieją – w Warszawie czy Nowym Jorku – i jakiej narodowości są ich bohaterowie – Polakami, Rosjanami czy Portorykańczykami – są to sztuki o ludziach, którzy niezależnie od sytuacji, w jakiej się znajdują, walczą o godne życie i godną śmierć w świecie pozbawionym wartości.

Antyгона w Nowym Jorku została napisana na zamówienie waszyngtońskiego teatru Arena Stage, tam też miała swoją prapremierę. Sztukę wyreżyserował również Arthur Penn w Manhattan Theatre Club, wystawiono ją w ponad pięćdziesięciu teatrach amerykańskich i wielu europejskich. Przyniosła Głowackiemu między innymi nagrodę Guggenheima, Stowarzyszenia Amerykańskich Krytyków Teatralnych w USA i Hollywood Drama-Logue Critics Award. Rok po polskiej prapremierze *Antygony w Nowym Jorku* w warszawskim Teatrze Ateneum (1993, reżyseria Izabella Cywińska), dramat dla Teatru Telewizji zrealizował Kazimierz Kutz, nazywając go „historią o współczesnej Ameryce, miejscu, do którego ludzie przybywają, by tkwić tam w stanie beznadziei. Dla Pchełki i Saszy Ameryka była rajem. Ponieważ wizja raju upadła, *Antyгона* opowiada o tym, jak raj przybrał wymiar piekła”.

Ostatnia (na razie) sztuka Głowackiego, tragiczkomedia *Czwarta siostra* powstała w 1999 roku. Jej tytuł kojarzy się oczywiście z *Trzema siostrami* Czechowa. Akcję autor umieścił w Moskwie pod koniec XX wieku, a bohaterkami są trzy córki sowieckiego Generała. „Niegdyś nomenklaturowego pana życia i śmierci na bojowym szlaku od Berlina do Kabulu, a dziś życiowego bankruta. Absurdalny

obraz dzisiejszej Moskwy po komunistycznych spustoszeniach, opętanej «piątym żywiołem»: pieniądzem oraz mitem Stanów Zjednoczonych jako raju na ziemi, ma wymiar równie swojski, co globalny. Na przykładzie skorumpowanej stolicy Rosji, w której ofiary gangstersko-policyjno-politycznych porachunków padają gęsto i beznadziejnie niepotrzebnie, autor zawarł brutalnie szczerą wizję końca minionego wieku. Jak wszystkie utwory Głowackiego *Czwarta siostra* jest drapieżna, przewrotna, cierpko ironiczna. I, co zdaniem autora najistotniejsze, mówi przede wszystkim o rozpaczliwym poszukiwaniu miłości” – pisał Janusz R. Kowalczyk.

Głowacki wykładał między innymi w Columbia University w Nowym Jorku, w Bennington College (Vermont) i jako wizytujący dramaturg w New York Public Theater i Mark Tapper Forum w Los Angeles. Pisał eseje do „New York Timesa”. Sztuki Głowackiego grano na całym świecie – w Nowym Jorku, Los Angeles, i Las Vegas, Toronto i Sydney, Londynie, Marsylii i Bonn, w Pradze, Warszawie, Moskwie, Petersburgu, a także w Budwie (Czarnogóra), Dagestanie, Seulu i Tajpej.

Wybrana bibliografia:

Janusz Głowacki *Fortynbras się upił*, „Dialog” nr 1/1990. *Czwarta siostra*, „Dialog” nr 10/1999. *Z głowy*, Świat Książki, Warszawa 2004. 5 ½, m.in. *Antygona w Nowym Jorku*, *Kopciuch*, *Czwarta siostra*, *Polowanie na karaluchy*; Świat Książki, Warszawa 2007.

Anna Błaszkievicz *Kopciuch nie chce być gwiazdą*, „Dialog” nr 8/1979. Wanda Zwi-nogradzka *Bohater Głowackiego kontynuuje polowanie*, „Dialog” nr 5/1990. Marta Fik *Jak się żyje z niczego?*, „Puls” nr 4/1991. Jan Kott *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*, „Dialog” nr 10/1992. Małgorzata Sugiera „*Hamlet*” *współczesny*, „Dialog” nr 3/1992. *Komedia o rozpacz* (rozmowa), „Tygodnik Powszechny” nr 19/1993. Krystyna Duniec, Joanna Krakowska-Narożniak *Siostra, siostry, siostrzeństwo*, „Dialog” nr 10/1999. Paweł Smoleński *Janusz Głowacki. Świat pęka* (rozmowa), „Gazeta Wy-borcza” (16 V 2015).

Janusz R. Kowalczyk <http://culture.pl/pl/tworca/janusz-glowacki>

KOPCIUCH

Obsada: 9 ról i epizodów męskich, 8 kobiecych.

Premiera: Szczecin 1979.

W internacie dziewczęta śpiewają ulubioną piosenkę: „Pochodzę z domu z zasadami, / Nigdy nie miałam rendez-vous, / Co dzień na spacer z rodzicami / Wychodzę razem tam i tu”. Tekstu tego nie należy jednak brać zbyt dosłownie. Okna świetlicy są bowiem solidnie zakratowane, a dziewczęta to pensjonariuszki

zakładu poprawczego dla nieletnich, które mają za sobą bogatą przeszłość bynajmniej niebezgrzeszną.

Dyrektor poprawczaka nie cierpi teatru (podobnie zresztą jak sportu) i właśnie dlatego zorganizował przedstawienie amatorskie. Wybrał Kopciuszka braci Grimm, bajkę najatrakcyjniejszą, bo najgłupszą i pozbawioną sensu. Zespół aktorski rekrutuje się z wychowanek: „stan 82, obecnych – 74, 4 – izba chorych, jedna na zwolnieniu, 3 – na ucieczce”. Obsada została tak dobrana, by wykonawczynie grały w pocziwej bajeczce role najbardziej sprzeczne z ich dotychczasowymi losami i doświadczeniami. Ma to być swoista psychodrama, nic więc dziwnego, że zainteresował się nią wybitny reżyser, który zamierza nakręcić film z prób Kopciuszka.

Inspektor wizytujący poprawczak komunikuje swoje zdanie: „Powstanie takiego filmu dowodziłoby odwagi w pokazywaniu trudnych aspektów naszego życia”. Z drugiej jednak strony nie ma żadnego powodu, żeby pokazywać aspekty trudne zamiast pogodnych, będących powszechnym udziałem. Na koniec urzędnik określa stanowisko władz: jest ono najdalsze od wyrażenia zgody na kręcenie filmu, jak również najdalsze od zakazywania.

Ekipa przystępuje do pracy. Reżyser deklamuje o walorach społecznych i wychowawczych kręconego filmu, ale nie chce robić publicystyki interwencyjnej, bo to płaskie i nudne. To musi przekroczyć pewną granicę, kiedy nagle wszystko staje się sztuką. Potrzebny jest... jakiś szok, wybuch...

Anna Błaszkieвич, komentatorka sztuki w „Dialogu”, tak streszcza zasady akcji: „Potężny Reżyser zyskuje poparcie nie mniej operatywnego Zastępcy dyrektora. Dziewczęta muszą się otworzyć, inaczej film będzie mdły. Tymczasem tytułowy Kopciuch wyraźnie «fika». Odmawia odpowiedzi, matki oskarżać nie chce, zamyka się w sobie. No, to trzeba ją przydusić. Dać w kość, przyflekować, do karca na chleb i wodę, widzenie wstrzymać, wycisk dać, oskarżyć o kradzież lub donosicielstwo. Ale na opornego Kopciucha nic nie działa. Nie chce i już.

W końcu z arsenału środków pedagogicznych pozostaje już tylko jeden: ośmieszenie. Kopciuch dobrze gra swoją rolę i wie o tym. Trzeba podważyć jej dobre mniemanie o sobie. Obsztorcować, skołować, zaszczuć. I to wreszcie działa. Dziewczyna na oczach ekipy filmowej podcina sobie żyły. Duży efekt. A jak widzem wstrząśnie! I nagroda w Oberhausen murowana.

Nareszcie skończyły się kłopoty Reżysera, zaniepokojonego długim trwaniem zdjęć. Rzeczywiście, udało mu się przekroczyć granice. Nie tylko sztuki. Wraz z Zastępcą dyrektora doprowadził do załamania najwrażliwszej, najinteligentniejszej pensjonariuszki zakładu. Ona jedna w roli Kopciuszka mogła rzeczywiście wyrazić siebie, dla niej jednej byłoby to katharsis. W przeciwieństwie do większości koleżanek, autentycznie przeżywała dramat, rozumiała niesprawiedliwości, których

doznała. Ale dlatego właśnie drażniła ją komedia odgrywana na życzenie Reżysera, zbiorowe oszustwo pod publikę. Jej losy, doświadczenia, myśli nie były na sprzedaż. Kopciuszek nie chciał zostać gwiazdą efekciarskiego dokumentu”.

Sztuka „w zasadzie” kończy się pomyślnie... Kopciuchowi zostanie udzielona pomoc lekarska. Zastępca dyrektora mówi o niej z podziwem: Numerantka. Reżyser, rad z nadspodziewanego efektu, obwieszcza donośnie: „Koniec zdjęć na dzisiaj!”.

ANTYGONA W NOWYM JORKU

sztuka w dwóch aktach, szesnastu scenach

Obsada: 3 role męskie, 1 kobieta, zwłoki Johna i 2 głosy męskie.

Premiera: Warszawa 1993.

Dramat ten Jan Kott uznał za jeden z trzech najważniejszych utworów teatralnych ostatnich dekad (obok *Emigrantów* Mrożka i *Do piachu* Różewicza). Akcja rozgrywa się w ciągu jednej nocy w Tompkins Square Park w Nowym Jorku. Bohaterowie to bezdomni koczujący w tym parku, troje życiowych rozbitków, imigrantów z różnych stron świata. Anita jest Portorykanką, Pchełka to przedstawiciel najnowszej emigracji polskiej, cwaniak znad Wisły, któremu wydaje się, że przechytry całą Amerykę, i wreszcie Sasza, rosyjski artysta-malarz, wrażliwa słowiańska dusza. W roli chóru greckiego komentującego zdarzenia występuje nowojorski policjant.

Osią dramatu jest śmierć Johna, „miejscowego” bezdomnego. Anita, której ofiarował przed laty okrucieństwo bliskości i nadziei, nie może się pogodzić z tym, że zostanie pogrzebany w bezimiennym grobie na Potter’s Field: „Tam grzebią tylko przestępców, podrzutków, nędzarzy bez nazwiska i dokumentów. A on był Amerykaninem i pochodził z dobrej rodziny. był arystokratą, z Bostonu” – mówi. Błaga swoich kompanów, żeby wykradli ciało i pomogli pochować Johna „godnie” – w parku koło ławki, gdzie będzie mogła odwiedzać jego grób. Łasy na każdy grosz alkoholik Pchełka gotów jest za parę dolców zrobić wszystko, wiedziony współczuciem Sasza również zgadza się na ten absurdalny plan. Jadą razem do Bronksu, gdzie na nabrzeżu czeka kilkanaście trumien, które mają być przewiezione na Potter’s Field, na wyspę. Po kolei odbijają wieka w poszukiwaniu zwłok Johna. Niespodziewanie Pchełka dostaje ataku epilepsji i Sasza musi ciągnąć ich obu – jednego martwego, a drugiego półżywego – przez całe miasto.

Już w parku okazuje się, że wykradli kogoś zupełnie obcego, lecz Anita – o dziwo – w ferworze przygotowań do pochówku w ogóle tego nie zauważa. Ceremonia przebiega bez zakłóceń. Mało tego, wydarzenia ostatnich godzin dają

Anicie i Saszy impuls, by jeszcze raz spróbować stanąć na nogi. Rosjanin postanawia wrócić do Moskwy i zabrać ze sobą bezdomną Portorykankę. Jest zdecydowany iść rano do ambasady – może dadzą mu bilety na kredyt? Anita biegnie, by załatwić dla niego krawat, w końcu jej mężczyzna musi na urzędnikach zrobić dobre wrażenie. Sasza dzieli się swoimi planami na przyszłość z Pchełką. Polak jest sceptyczny, z jednej strony nie wierzy, by komukolwiek udało się wyrwać z piekła „homelesów”, z drugiej strony sam snuje nierealne marzenia („Ja czytam gazety i ja dokładnie wiem, jak do czegoś dojść w Ameryce”). Częstojuje Saszę spirytem wymieszanym z denaturatem i po chwili Rosjanin dostaje gwałtownego bólu głowy. Właśnie w tym momencie, gdy napadnięta i gwałcona w krzakach Anita zaczyna wołać o pomoc. Ale on nie jest w stanie zareagować.

Ten zbieg fatalnych wydarzeń – jak w greckiej tragedii – prowadzi do ostatecznej katastrofy. Nowojorska Antygona nie zdoła już przyjąć kolejnego ciosu ze strony przeznaczenia. Osunie się w otchłań szaleństwa. Tej nocy policja przeprowadzi „akcję zaawansowanego oczyszczenia parku” i przepędzi wszystkich bezdomnych. Psychicznie chora Portorykanka za wszelką cenę będzie próbowała dostać się tam z powrotem, nawet wtedy, gdy park zostanie otoczony trzymetrowym żelaznym ogrodzeniem. W końcu powiesi się na głównej bramie i zostanie zabrana na Potter’s Field.

IRENEUSZ IREDYŃSKI

(właśc. Ireneusz Kapusto)

1939–1985

Prozaik, dramatopisarz, poeta, scenarzysta, autor piosenek. Urodził się w Stanisławowie, matka zostawiła go podczas wojny i nigdy się do niego nie odezwała. Po powrocie ojca z wojska (1948) mieszkali w Bochni i Krakowie. Jako piętnastolatek uciekł z domu od znęcającego się nad nim ojca.

Był samoukiem, nie zrobił matury. Debiutował jako poeta, gdy miał siedemnaście lat. Pierwszy tomik *Wszystko jest obok* wydał w 1959, popularność zdobył pierwszą powieścią *Dzień oszusta* (1962). Publikował między innymi w „Życiu Literackim”, „Współczesności”, „Nowej Kulturze”.

„Był jednym z najzdolniejszych, najbardziej oryginalnych młodych gniewnych debiutujących po Październiku; pisarzem i dramaturgiem, także w życiu pieczołowicie reżyserującym i podsycającym swoją legendę «demonia zła», perwersyjnego,

okrutnego polskiego Geneta. Legendę, która była pancerzem skrywającym człowieka wyjątkowo wrażliwego, nieśmiałego, dotkliwie zranionego w dzieciństwie” – pisała Joanna Siedlecka.

W 1958 zamieszkał w Warszawie. Wtedy Iredyńskim zainteresowała się służba bezpieczeństwa. Jej uwagę – powołajmy się znów na Siedlecką – mogło zwrócić opublikowanie przez pisarza tekstu w paryskiej „Kulturze”. Potem „inwigilowano go przez wiele lat, szukając haków, kompromitujących materiałów – wykorzystując przede wszystkim jego «hulaszczy i chuligański tryb życia» – które pozwoliłyby wsadzić go do więzienia”. W 1966 został skazany na trzy lata za rzekome usiłowanie gwałtu. Odsiedział cały wyrok.

Największe sukcesy Iredyński odniósł w teatrze. Wśród jego licznych sztuk są między innymi: *Męczeństwo z przymiarką* (debiut, 1960), *Ostatni odcinek drogi*, *Zabawy zamkowe*, *Żejście do piekła*, *Oratorium*, *Dobroczyńca*, *Narkomani*, *Maria* i *Czysta miłość*. Największą popularność zdobyły *Jasełka-moderne* (1965), *Żegnaj, Judaszu...* (1968), *Sama słodycz* (1973), *Trzecia pierś* (1975), *Łagodna piosenka* (1975), *Dacza* (1980). Ostatnim triumfem Iredyńskiego w teatrze były dramaty *Ołtarz wzniesiony sobie* (1981) i *Terroryści* (1982), oba miały prapremiery w Teatrze Polskim w Warszawie.

Bohaterowie Iredyńskiego są podobni do niego samego: zagubieni, okaleczeni psychicznie, kochają mocne przeżycia. Rozdarci między dobrem a złem, na pozór wyzbyci skrupułów i zdolni do każdej podłości, nawet zbrodni, są równocześnie wrażliwi, pełni wewnętrznego niepokoju, zbuntowani przeciw zakłamanym układom społecznym i duszącej tradycyjnej obyczajowości. Przyczynę okrucieństwa stosunków międzyludzkich Iredyński widział w zanikaniu wartości takich jak przyjaźń, lojalność i miłość. W jego utworach drastyczne sceny przeplatają się z lirycznymi, a postaci wciąż zmieniają maski.

Iredyński jest autorem scenariuszy do filmów: *Kardiogram* (1971), *Anatomia miłości* (1972), *Roman i Magda* (1978) i innych. Z uznaniem spotkała się również jego proza: *Ukryty w słońcu* (1973), *Człowiek epoki* (1971), *Manipulacja* (1974). W Szwajcarii wystawiono *Trzecią pierś* i *Żegnaj, Judaszu*, w Niemczech *Jasełka-moderne*. Liczne słuchowiska radiowe zostały zebrane w tomie *Głosy*.

Kiedyś Iredyńskiego odwiedził młody poeta z Gdańska. „Irek przyjął go w ciemnym pokoju, leżał na tapczanie, obok butelka (...) Pił metodycznie. Wyznał (...), że nic go już nie interesuje, wszystko odeszło. Pije i czeka. Piciem przyspiesza męczący cykl oczekiwania. Uznałem to wyznanie za kreację. (...) Irek, odkąd go pamiętam, grał dla ludzi długą sztukę, ciągnącą się w nieskończonej ilości aktów, pełną prowokacji, skandalów, dekadenceńskich akcentów i błazeńskich min” – wspominał w *Karnawale i poście* Marek Nowakowski. Alkohol zabił Iredyńskiego, gdy miał czterdzieści sześć lat.

Wybrana bibliografia:

Ireneusz Iredyński *Dacza. Sztuka w trzech aktach*, Czytelnik, Warszawa 1981. *Dzień więc wieczorów teatralnych. Wybór utworów scenicznych: Jasneka-moderne, Żegnaj, Judaszu, Sama słodycz, Trzecia pierś, Ołtarz wzniesiony sobie, Terroryści, Głosy umarłych, Kreacja, Ofiara w bóstwo przemieniona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986. *Głosy*, słuchowiska: *Winda, Jasny pokój dziecienny, W parku, Głosy, Panie, Magia, Niemowa, Stypa, Bajka, Okno, Rytuał, Orator, Terrarium, Wygrana, Radio*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1974. *Umberto Pesco (Ireneusz Iredyński) Ryba płynie za mordercą*; wstęp Marek Nowakowski, Świat Książki, Warszawa 2008. *Dzieła zebrane*, t. I, Warszawska Firma Wydawnicza, od 2009.

Marek Nowakowski *Karnawał i post*, Iskry, Warszawa 1990. Dietrich Scholze *Judasz Iredyńskiego*, „Miesięcznik Literacki” nr 2-3/1990. Zbigniew Majchrowski *Iredyński: „życie na gorąco”*, [w:] *Gombrowicz i cień Wieszczka oraz inne eseje o dramacie i teatrze*, Uniwersytet Gdański, 1995. Roman Śliwonik *Portrety z bufetem w tle*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa 2001. Zbigniew Jarzębowski *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*, Uniwersytet Szczeciński, 2002. Janusz Anderman *Fotografie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002. *Struktura*, rozmowa z profesorem Jadwigą Staniszkis, „Res Publica” nr 2/2002. Joanna Siedlecka *Ireneusz Iredyński. Zbaletowany*, „Rzeczpospolita” (19 marca 2005). Piotr Kofta *Projekt: Iredyński*, „Dziennik Gazeta Prawna” (19 XII 2009).

ŻEGNAJ, JUDASZU

trzy akty

Obsada: 4 role męskie, 1 kobieca.

Premiera: Zurych 1968. Premiera polska: Kraków 1971.

Tajna organizacja dwunastu spiskowców walczy ze sprawującym władzę okrutnym reżimem. Na scenie pojawia się ich trzech, wszyscy noszą imiona apostołów – Judasz, Jan i Piotr. Trwa polowanie na Szefa sprzysiężenia, miasto jest obwieszane listami gończymi, w których obiecano wysoką nagrodę za wskazanie miejsca jego ukrycia.

W opuszczonej sali gimnastycznej spotykają się Judasz i Jan. Rozmawiają o złej sławie imienia Judasz; człowiek, któremu nadano takie imię, jest od dzieciństwa napiętnowany. W sali pojawia się Młodziutka Błada – nieszczęśliwa i zabiedzona córka dozorczy alkoholika, zgwałcona przez wuja. Kiedy Jan przynosi butki z wędliną, Judasz oddaje jej swoją część posiłku. Między dziewczyną a Judaszem nawiązuje się sympatia, zbliżają się do siebie. Jan to człowiek prymitywny, były bokser, posłuszny wykonawca poleceń Szefa. Judasz jest osobowością bardziej skomplikowaną. Jego ciało pokrywają blizny – ślady po torturach, jakimi policja kiedyś usiłowała wydobyć z niego zeznania. Judasz nie zdradził sprzysiężenia, jednak współtowarzysze z konspiracji nie wierzą w jego lojalność.

Pojawia się trzeci spiskowiec, Piotr, który jest zastępcą Szefa. Każe Janowi i Judaszowi oddać broń. Ci potulnie oddają pistolety. Piotr zaczyna przesłuchiwanie; rozbrojony głupotą Jana, przystępuje do przepytывania Judasza. Interesują go kontakty mężczyzny z policją, a najbardziej to, dlaczego policja go wypuściła. Judasz trwa przy swojej wersji absolutnej niewinności. Piotr nakazuje Janowi, aby przywiązał Judasza do gimnastycznego kozła. Jan posłusznie wykonuje polecenie. Po chwili Piotr wręcza Janowi zapalniczkę i poleca przypalać nią genitalia Judasza. W tym momencie na salę wchodzi Komisarz. Strzałem z pistoletu zabija Piotra i Jana. Judasz pozostaje przywiązany do kozła. Teraz Komisarz go przesłuchuje, usiłując wydobyć informację, gdzie ukrywa się Szef. Mówi: „Więc warto się zastanowić, czy pan nie jest chorobliwie lojalny. Pańskie imię, które jest prawie na całym świecie, przynajmniej tam, gdzie dotarło chrześcijaństwo, synonimem zdrady, musiało wytworzyć w panu antyciała, że tak powiem... Tak... Nosząc imię zdrajcy, chciał pan na pewno być absolutnie lojalny, absolutnie wierny. Tak... i nie zmienił pan imienia, jakby chcąc powiedzieć całemu światu czy też ludziom, na których panu zależy: Patrzcie, pozory nic nie znaczą. Mam na imię Judasz, a wiadomo, że nigdy nie zdradzę. Patrzcie, jestem chodzącym paradoksem. Wierny Judasz. Żal mi pana”. Uparcie próbuje go skusić do zdrady. Proponuje pieniądze. Judasz jednak nie ulega, tak jak nie przestraszył się tortur, którymi grozili mu koledzy. Komisarz sięga więc po inną broń.

Na salę wprowadzają Młodziutką Błądą. Komisarz wyciąga szewskie szydło i straszy, że wbije je dziewczynie pod paznokcie. Judasz błaga, aby tego nie robił. Komisarz pozwala jej uciec. Wraca do pomysłu Piotra i sięga do kieszeni po zapalniczkę. Daje Judaszowi dwie minuty do namysłu. Jest przekonany, że przegrał, ale spiskowiec decyduje się, że będzie sypać. Zaskoczony Komisarz pyta go, dlaczego uległ. Judasz nie odpowiada.

Po trzech miesiącach, podczas których szalał i wydawał pieniądze na dalekich wyspach, Judasz wraca na salę gimnastyczną. Jest z nim Młodziutka Błada, kochają się. Młodziutka Błada wygląda lepiej, bo Judasz przysyłał jej pieniądze. Teraz też wręcza dziewczynie teczkę pełną pieniędzy, po czym, jak jego biblijny pierwowzór – popełnia samobójstwo.

Na salę wchodzi Komisarz i odbiera Młodziutkiej Bladej pieniądze – od dawna była jego agentką.

EDWARD REDLIŃSKI

ur. 1940

Publicysta, prozaik, dramatopisarz, scenarzysta filmowy. Urodził się pod Białymstokiem i białostockiej wsi poświęcił swoje najgłośniejsze powieści *Konopielka* (1973) oraz *Awans* (1973) – pełne humoru historie zderzające współczesną miejską cywilizację z mentalnością polskiej wsi początku lat siedemdziesiątych. O *Konopielce* mówił autor, że to „rzecz o przeszłości, o «kulturze statycznej», życiu tradycyjnym, a nie o tym, skąd przyszliśmy, co w nas jeszcze w środku, co przezwyciężyliśmy... Redliński jest też autorem sztuk teatralnych: *Czworokąt*, *Pustaki*, *Wcześniak* i *Jubileusz* oraz wersji scenicznej *Awansu*.

Lata 1984–1991 spędził w Nowym Jorku, badając kapitalizm – jak mówił – „metodą obserwacji uczestniczącej”. Po powrocie gorzkie doświadczenia polskich emigrantów w USA opisał w powieściach *Dolorado* (1994) i *Szczuropolacy* (1994); kolejne wydania tej ostatniej ukazały się pod zmienionym – z powodu „obrazoburczego” wydźwięku – tytułem *Szczurojorczycy*. W 1995 powstał *Cud na Greenpoincie* – autorska adaptacja sceniczna *Szczuropolaków*, a w 1997 oparty na tej powieści film Janusza Zaorskiego *Szczęśliwego Nowego Jorku*.

Wybrana bibliografia:

Edward Redliński *Pustaki, Wcześniak*, Czytelnik, Warszawa 1985. *Cud na Greenpoincie*, „Dialog” nr 12/1995.

Bereza Henryk *Sposób myślenia. O prozie polskiej*, Czytelnik, Warszawa 1989. Kaniowska Bogumiła *O sposobach i funkcjach mityzacji* (Nowak – Myśliwski – Redliński), „Pamiętnik Literacki” nr 3/1990. Wojciech Wiśniewski *Lekcja polskiego*, Rytm, Warszawa 1993. *Byłem szczuropolakiem* (rozmowa), „Polityka” nr 4/1994. Jerzy Chołódowski *Znak – EdeR (Edward Redliński)*, [w:] *Zbliżenia. Portrety białostockich pisarzy*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Górnickiego, Białystok 1995. Marek Beylin *Pomiędzy zmarnianymi mitami a pustką*, „Dialog” nr 12/1995.

CUD NA GREENPOINCIE

Obsada: 6 ról męskich, 2 kobiety.

Premiera: Warszawa 1995.

Mieszkanie w polsko-portorykańskiej dzielnicy Nowego Jorku. Kuchnia, na środku stół z krzesłami, w głębi zlew, kuchenka. Bałagan i brud. „Rokendrolowiec” Pank brzdąka na gitarze. Wchodzi Serfer, rasowy „nowojorczyk”. Przyszedł do brata pogadać o pracy na kutrze, którą miał mu załatwić w Miami. Okazuje się,

że Pank nie zna prawdy – na Florydę ma jechać nie po to, by łowić ryby, ale by przywieźć w plecaku trefny towar. Narkotyki? Diamenty? Szpiegowskie zdjęcia? Nie wiadomo, w każdym razie ten kurs ma ustawić obu na resztę życia. Ale Pank nie chce forsy ani ryzyka.

Z głębi mieszkania wyłania się skacowany Profesor. Przed kilku laty przyjechał tu odebrać doktorat honoris causa. Pank przedstawia mu Serfera, nie jako brata, ale kumpla z Krakowa. Serfer chce dołączyć do lokatorów mieszkania na Greenpoincie, zając łóżko brata, gdy ten pojedzie na Florydę. Po cichu przyznaje się Pankowi, że jest spłukany, zadłużony, musi się ukrywać. Już dostał pierwsze ostrzeżenie – postrzał w nogę.

Tymczasem schodzą się pozostali mieszkańcy: Azbest, który naprawia i sprzedaje stary sprzęt domowy, jego siostra Teriza – sprzątaczką u kalekiego Włocha, Potejto – od szesnastu lat bez wytchnienia harujący w rzeźni. Różni ich wiek, życiorysy, cel, do którego dążą, łączy jedno – przyjechali do Ameryki, bo spodziewali się odnaleźć tutaj Ziemię Obiecaną.

Azbest marzy, by sprowadzić rodzinę i zapewnić jej dobrobyt. Potejto myśli o powrocie z zarobionymi pieniędzmi do domu. Profesor nie ma złudzeń. Chce już tylko wrócić do kraju. Nienawidzi Ameryki, która go upodliła i rozpiła – ale nie jest w stanie zarobić na bilet, każdy zarobiony cent topi w wódce. Obrotny Serfer zgrywa się na człowieka sukcesu – auto, aplikacja w sądzie, kawalerka na Manhattanie. Ubija szybki interes z Azbestem, sprzedając mu swojego dżipa. Jest wyszczekany, pewny siebie. Peroruje o trudzie wtapiania się w nowe miasto, zrywania więzów z ojczyzną. On ma to już za sobą: „Wiedziałem, że muszę zamknąć moją polskość do szuflady, na wiele lat – choćby tam wjeżdżały czołgi, umierali rodzice, trzęsła się ziemia... Cześć! (...) Zdobędę Manhattan, zamieszkam w Greenwich Village – choćbym miał podcierać tyłki czy sprzątać śmieci”.

Jego determinacja robi na zgromadzonych wrażenie. Zaczynają wierzyć, że wszystko jest możliwe – jeśli tylko będą dość uparci, Nowy Jork otworzy przed nimi swoje ramiona. Tylko Profesor nie kupuje tego spektaklu. Za to Pank godzi się jechać na Florydę.

Kolejna niedziela. Teriza wpada, żeby odwiedzić brata, ale zastaje tylko Profesora. Dziewczyna ma problem. Jej pracodawca Riczi dorzuci do pensji pięćdziesiąt dolarów, jeśli będzie chodzić po domu bez stanika. Z jednej strony jest to po jej myśli – w końcu liczyła na to, że zrobi w Stanach karierę dzięki swoim efektownym kształtom – z drugiej obawia się, że skończy na dnie. Nadchodzi Potejto i zabrania Terizie, „jako Polak”, się obnażać. Liczy się wstyd, honor, sumienie! Teriza powinna powiedzieć Włochowi: Chcesz oglądać? Dobrze, ale po ślubie! Dziewczyna jest zachwycona, głęboko przemawia do niej argument: „Nie będzie Polka cycek pokazywała Amerykanowi – ni darmo, ni za pieniądze. Ożeń się – będę chodziła

dla ciebie po domu nawet bez spódnicy”. Panowie rozechoceni tematem studiują ogłoszenia towarzyskie w warszawskiej gazecie, które dają „śliczne Azjatki”, „seksowne studentki” i „małolaty”.

Do drzwi dzwoni Czemp, którego przed chwilą Profesor poprosił, by przywiózł wódkę. Razem z nim wchodzi ładna, drobna nastolatka i od razu kieruje się do łazienki. Czemp chce ustalić kolejność, w jakiej klienci będą korzystali z jej usług. Potejto i Serfer nie rozumieją – Profesor, by dorwać się do wódki (wliczonej w cenę), zamówił im prostytutkę po trzydzieści trzy dolce od łebka. Żaden jednak nie pali się do dziewczyny. Potejto zaślania się kościelnym ślubem, jest oburzony. Serfer ostrożny, a Profesora na dobrą sprawę interesuje tylko flaszka. Wściekły Czemp każe sobie płacić, grozi, że wybijie szyby właścicielce domu, a oni wylądają na bruku. Przerażony Profesor biegnie za nim, stara się załagodzić sprawę. Dostaje tydzień na spłatę długu. Potejto nie może się uspokoić, zwłaszcza gdy wychodzi na jaw, że prostytutka to córka Czempa, którą bez skrupułów wozi do klientów, bo i tak się puszczała, tyle że za darmo.

Mija następny tydzień. Kolejna niedziela. Domownicy siedzą przy stole, roztrząsają swoje amerykańskie nadzieje i porażki. Potejto jest gotów zarobić się w rzeźni na śmierć. Dla rodziny. Wierzy też, że czeka go wielka wygrana na loterii, bo przepowiedziała mu ją we śnie Matka Boska. Dziesięć milionów dolarów!

Profesor nie liczy na nic. Komunizm mu niczego nie obiecywał i nic nie dał. Ale Ameryka go oszukała. Działając w podziemiu, napisał książkę, którą amerykański uniwersytet uhonorował doktoratem. Gdy po kilku latach profesor przyjechał odebrać nominację, nikt na niego nie czekał. Pięć minut Polski przeminęło. Profesor zatrudnił się na budowie, zapożyczył. Kontraktor uciekł, a lichwiarz uciął mu kawałek palca sekatorem.

Nie zrobił tu kariery ani twardy polski chłop, ani inteligent. Serfer wie dlaczego. Polaków gubi „szczerą twarz, szczere spojrzenie, szczerą prawdą, szczere słowo, szczere intencje”. Nie umieją udawać, obnosić się z miną zwycięzcy, choćby wszystko wokół się waliło.

Azbest zamiast gadania proponuje inną rozrywkę: walkę szczurów, które sam złapał. Mimo obrzydzenia nawet Teriza obserwuje pojedynek. Sprytny Serfer proponuje, by obstawić zwycięzcę, i tak manipuluje wszystkimi, że zgarnia całą pulę. Zaraz potem zaczyna się śpieszyć, chce pożyczyć dżipa, ale Azbest odmawia i wychodzi do sklepu. Wtedy Serfer znów przechytrza współlokatorów: udaje, że dzwoni do Azbesta, jeszcze raz prosi o samochód, a tamten rzekomo się zgadza. Profesor daje Serferowi kluczyki. Po jego wyjściu okazuje się, że zniknęły także uciulane przez Potejto dolary.

Jeszcze jeden tydzień i jeszcze jedna niedziela. Potejto jest zrozpaczony, ale nie może nawet iść na policję, bo pracował na czarno. Co prawda Serfer obiecał, że zwróci „pożyczkę”, a właściwie, że zrobi to za niego Pank, ale w mieszkaniu na Greenpoincie nikt w to nie wierzy. Na tym klęski się nie kończą – Potejto za to, że wyrzygał się na obrabiane mięso, stracił pracę. Nie pozostaje mu nic innego, jak wracać do kraju z pustymi rękoma. Wychodzi do agencji dopytać się o samolot. Azbest nie rezygnuje tak łatwo. To Profesor dał Serferowi kluczyki od dżipa, musi więc odpracować stratę, chyba że zdarzy się cud.

I wygląda na to, że cud się wydarza. Dzwoni Serfer z pytaniem, czy Pank rozliczył się z jego długu. „Wszystko, jak zapowiedziałeś: był, oddał, co pożyczyłeś, z wyrównaniem za nerwy, dziękuję” – odpowiada bez mrugnięcia okiem Azbest. On, chłopak z Pragi, zamierza być cwańszy od tego złodzieja i oszusta. Złodzieja, bo sprzedał mu kradziony samochód, oszusta, bo posługuje się trzema różnymi paszportami. Korzystając z okazji, Azbest podprowadził jeden z nich, licząc na to, że Serfer wróci po dokumenty.

Tymczasem do domu, owinięty czarnym foliowym workiem, wraca Potejto. Znowu dopadło go nieszczęście. Ludzie Czempa dorwali go przed agencją, zdarli z niego ubranie i gołego porzucili przed kościołem, akurat gdy ludzie wychodzili po mszy. Tym razem naprawdę sięgnął dna.

Kiedy rozlega się telefon, mężczyźni są przekonani, że to Serfer sprawdza, czy ktoś jest w domu, by zabrać swój paszport w czasie ich nieobecności. Nie odbierają więc, by zwabić go w zasadzkę. Gaszą światło. I rzeczywiście, po chwili szczeka zamek, a do środka wślizguje się Serfer. Dostaka do niego Azbest z rewolwerem w ręku. Zamierza na początek odstrzelić złodziejowi palce u nogi, choć ten się zarzeka, że dał Pankowi forszę na spłatę długu. Nikt mu nie wierzy. Jego drwiny ze szczerości i lekcje zakłamania, których udzielał współlokatorom, robią swoje. Zakutego w kajdanki, z ustami zaklejonymi taśmą zaciągają do drugiego pokoju, bo niespodziewanie pojawia się Teriza. Jest wniebowzięta. Rada, którą dał jej Potejto, okazała się doskonała. Już wkrótce zostanie żoną Riczego – pięćdziesięcioletniego kaleki przykutego do wózka, ale z amerykańskim paszportem! To nie wszystkie nowiny, ślub przyszedł w samą porę, bo Teriza jest... w ciąży.

„Jakim... sposobem?” – pyta Potejto. „Cudem” – odpowiada ze śmiechem dziewczyna. I nie jest to ostatni cud tego dnia. Potejto dostaje list, a w nim zapowiedź wielkiej wygranej: miliona, a może nawet dziesięciu. Wszystkim zatyka dech w piersiach z wrażenia. Oszołomiony Potejto woła Azbesta, wtedy za kotarą rozlegają się odgłosy szamotaniny i pada strzał. „To petarda na ulicy” – uspokaja Profesor. W tym momencie niespodziewanie pojawia się całkowicie odmieniony Pank – w garniturze, z modną fryzurą. Uradowany Potejto pokazuje mu

otrzymaną wiadomość, ale ten lekceważąco drze pismo na pół. On ma coś lepszego – w imieniu Serfera przyniósł pieniądze, i to górką, a Profesorowi funduje bilet do Polski. Sam zamierza ruszyć do Los Angeles. Teraz już wie, jak radzić sobie w Ameryce.

Po jego wyjściu Potejto, Azbest i Profesor oddychają z ulgą. Muszą tylko uporać się z tym, co wydarzyło się za kotarą. „Na szczęście – usprawiedliwiają się – Ameryka też zaczynała od grzechów śmiertelnych.”

MACIEJ WOJTYSZKO

ur. 1946

Reżyser teatralny i filmowy, prozaik, dramatopisarz, scenarzysta, autor komiksów, tekstów piosenek, słuchowisk, ilustrator książek dla dzieci i dorosłych. Wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie.

Jest absolwentem warszawskiego Liceum Technik Teatralnych, studiował filozofię na Uniwersytecie Warszawskim; ukończył reżyserię w łódzkiej filmówce (1972). Debiutował opowiadaniem w tygodniku satyrycznym „Szpilki” (1969).

Jako reżyser teatralny zaczynał opartym na własnej prozie *Sekretem wróżki* w Teatrze Narodowym w Warszawie (1980); dziś ma w dorobku kilkadziesiąt przedstawień. Do najważniejszych należą: *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza (z Waldemarem Śmigasiewiczem), *Ławeczka* Gelmana, *Tamara* Johna Krizanca, *Shirley Valentine* Willy’ego Russella z Krystyną Jandą (grane od 1990 do dziś), *Garderobiany* Ronalda Harwooda, *Awantura w Chioggi* Carla Goldoniego, prapremiera *Miłości na Krymie* Mrożka. Spod jego ręki wyszły też liczne spektakle dla Teatru Telewizji, między innymi *Smok* Jewgienija Szwarca, *Ferdurke* według Gombrowicza, *Amadeusz* Petera Shaffera, *Komediant* Thomasa Bernharda.

Wojtyszko jest autorem kilkunastu sztuk teatralnych, bohaterami większości z nich są postacie historyczne. Zaczął od Mickiewicza, Słowackiego i Towiańskiego (*Epilog*, 1978), potem byli Diderot i caryca Katarzyna II (*Semiramida*, 1996), Rossini, Wagner i Baudelaire (*Grzechy starości*, 2000); Wyspiański, Piłsudski i Żeromski (*Chryje z Polską*, 2002), Petrarka i Boccaccio (*Kraina kłamczuchów*, 2005), Michał Bałucki (*Całe życie głupi*, 2007), Witold Gombrowicz i Sławomir Mrożek (*Dowód na istnienie drugiego*, 2012), Fryderyk Engels i Karol Marks (*Narodziny Fryderyka Demuth*, 2014).

„Piszę o takich spotkaniach, bo nie lubię abstrakcyjnych opowieści – mówi autor. – Dialog o prawdziwych wartościach rodzi się wtedy, gdy kłócą się Słowacki z Mickiewiczem, Petrarca z Boccacciem, a nie anonimowi reprezentanci abstrakcyjnych postaw. Ich bogate osobowości są szczególnie przydatne jako modele ważnych życiowych wyborów, także naszych, współczesnych”.

Tadeusz Nyczek pisał: „Dramaty Wojtyłzki są typowym dla naszych czasów tworem wyobraźni aluzyjno-symbolicznej: przeszłość jest li tylko chytrym a efektownym kostiumem, maskującym rzeczywiste problemy współczesności. Co oczywiście nie znaczy, że równoległą ambicją autora nie był ponadczasowy uniwersalizm problemowy”.

Wojtyłzko kilkakrotnie powracał do twórczości Michaiła Bułhakowa, reżyserując dla Teatru Telewizji *Ostatnie dni* (1977), *Moliera, czyli Zmowę świętoszków* (1981), *Powieść teatralną* (1987), serial *Mistrz i Małgorzata* (1988) oraz *Morfinę* (Teatr Polski we Wrocławiu, 1989). Sam jest autorem sztuki *Bułhakow*, dziejącej się zimą 1940 roku za kulisami Moskiewskiego Teatru Artystycznego w ponurej atmosferze stalinowskich czasów. Opowiada ona o ostatnim roku życia ciężko chorego pisarza i przygotowaniach do spotkania ze Stalinem, do którego zresztą – także w rzeczywistości – nie doszło. Sztuka Wojtyłzki *Babel* (2015) opowiada o wydarzeniach, które doprowadziły do aresztowania i rozstrzelania (w styczniu 1940 roku) rosyjskiego pisarza Isaaka Babla.

Spółród sztuk Wojtyłzki, które nie mają za bohaterów autentycznych postaci, warto wymienić *Wznowienie* (1992), dziejącą się na próbie w teatrze lalek rozmowę dwóch kobiet o zawiedzionych miłościach i próbach ułożenia sobie życia, oraz *Żelazną konstrukcję* (1998), farsę rozgrywającą się w dawnym dworku w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

Kolejny rozdział wszechstronnej twórczości Wojtyłzki to książki dla dzieci (*Bromba i inni*, *Tajemnica szyfru Marabuta*, *Trzynaste piórkó Eufemii*), spektakle dla dzieci i młodzieży (*Pózarcie księżniczki Bluetki*, sztuka miała około dwudziestu premier, *Ania z Zielonego Wzgórz*, *Szatan z siódmej klasy*). Nakręcił filmy kinowe – *Tajemnica szyfru Marabuta*, *Ogród Luizy*; seriale telewizyjne – *Miasteczko*, *Kocham Klarę*, *Pensjonat Pod Różą* oraz sitcom *Miodowe lata*.

Jest laureatem wielu nagród za twórczość literacką, teatralną i filmową: Prezesa Polskiego Radia i Telewizji II stopnia za twórcze osiągnięcia w Teatrze TV (1981, za reżyserię *Smoka Szwarc* i *Moliera, czyli zmowy świętoszków* Bułhakowa i cyklu *Brzechwa dzieciom*), im. Leona Schillera, przyznawanej wybitnym twórcom teatru (1990); Nagrody Specjalnej Jury 32. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych za *Ogród Luizy* (2007), Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida za autorstwo i reżyserię dramatu *Dowód na istnienie drugiego* w Teatrze Narodowym w Warszawie (2015).

Wybrana bibliografia:

Maciej Wojtyczko *Wznowienie*, „Dialog” nr 11/1992. *Żelazna konstrukcja*, „Dialog” nr 3/1998. *Grzechy starości: Epilog, Semiramida, Kraina kłamczuchów, Grzechy starości, Chryje z Polską, Żelazna konstrukcja, Bułhakow, Ezop*, Warszawa 2005. *Dowód na istnienie drugiego*, „Dialog” nr 2/2013. *Babel*, „Dialog” nr 1/2016.

Jacek Milczanowski *Wojtyczko, portier i inni. Pisanie dla teatru '95*, „Dramaturgia Polska” nr 2-3/1996. Tadeusz Nyczek *Petrarka ma konkubinę*, „Nowe Książki” nr 8/2005. Zdzisław Pietrasik *Dialogi polsko-polskie*, „Polityka” nr 16/2014. Łukasz Drewniak *Londyńczycy albo moralność pana Marksa*

<http://teatralny.pl/recenzje/londynczyki-albo-moralnosc-pana-marksa,780.html> (2014). Piotr Mitzner *Kim pan jest, panie Babel?* „Dialog” nr 1/2016. Jacek Sieradzki *Dziwność zdarzeń* (rozmowa), „Dialog” nr 1/2016.

www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_wojtyczko_maciej

ŻELAZNA KONSTRUKCJA

sztuka w dwóch aktach

Obsada: 7 ról kobiecych, 5 ról męskich, kilka niemych epizodów.

Premiera: Warszawa 1998.

Ta historia, mówi autor sztuki, jest opowieścią o roku 1990 i o tym, jak to wróciliśmy do własnego domu, do Polski, gdzie właściwie wszystko okazało się nie takie, jak oczekiwaliśmy. Pierwsze słowa sztuki brzmią: „Jak to nie można – do własnego domu nie można?”.

Kompozycja *Żelaznej konstrukcji* nawiązuje do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Akcja toczy się w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku w zrujnowanym dworze w Koborowie. Przyjeżdża tu dawna właścicielka, „dama urodzona przed wojną” Ewa Lasocka, która chciałaby odzyskać pałac. Asystują jej: córka przyjaciółki Barbara Mur, z zawodu prawniczka, oraz Anna Maria Styś, „znana poetka metafizyczno-ezoteryczna”, przejściowo („A co, mam czekać na Nobla?”) zajmująca się handlem nieruchomości. Są jednak przeszkody – z piwnic posiadłości korzysta miejscowy urząd gminy z wójtem na czele. Trzeba go najpierw usunąć.

Tymczasem w pałacu pojawia się para znanych scenarzystów – Zofia i Paweł Regulscy. Zofia przyjaźni się z poetką Anną, zaś prawniczka Barbara zna dobrze Pawła – rozwodziła go bowiem z pierwszą żoną. Gdy oglądają razem pałac, Regulski dowiaduje się, że jego scenariusz „Kolekcjoner chmur” dostał nagrodę Srebrnego Sokoła w Acapulco. Nagroda jest honorowa, pieniądze dostaną, gdy scenariusz kupią producenci, by zrealizować film (kupno gwarantują warunki konkursu). Przedstawiciele firmy „Sommerville” z Los Angeles – panowie Johnson

i Morley – już przylecieli do Polski i czekają w hotelu na spotkanie. „Wypada ich gdzieś zaprosić – mówi w panice Paweł – Może do domu?”. „Ha! Ha! Ha! – odpowiada Zofia – Ile oni ci zapłacą za scenariusz, gdy zobaczą nasze mieszkanie na Ursynowie? Pan Józio trzeci miesiąc układa kafelki w łazience! Sufit w kuchni zalany przez Belfegora z czwartego piętra, a na balkonie [córka] Marysia hoduje szczury!”. Kiedy Amerykanie zobaczą, że dla was dziesięć tysięcy dolarów to majątek, nie zapłacą za scenariusz miliona – dodaje ezoteryczna poetka, która chciałaby zostać agentką Regulskich. Liczy na sowity procent...

W końcu Zofia i Anna postanawiają zorganizować przyjęcie w piwnicach pałacu i ukryć to przed Ewą Lasocką. Urządzeniem pałacu w modnym w Ameryce alternatywnym, „zeszmatławionym” stylu zajmie się pierwsza żona Pawła, światowej sławy scenografka Karina de Valmont. Przekąski zapewni położona niedaleko restauracja Niespodzianka – będą sałatki w kształcie jezior mazurskich, śledź à la Moniuszko i tort lodowy „Grunwald”...

Zofia jedzie samochodem po producentów z Los Angeles, reszta też znika zajęta przygotowaniami. Tymczasem w podłodze otwiera się kłapa i na scenie pojawia się wójt z córką Jadźką i jej narzeczonym Jaśkiem. Okazuje się, że na dzisiejszy wieczór zaplanowali w pałacu przyjęcie weselne, zaprosili miejscowych gości. Sytuacja się zagęszcza, gdy wpada poetka Anna, która bierze obecnych za ekipę Kariny de Valmont. Wójt wyciąga nabitą dubeltówkę, by bronić swojej własności, a Anna, by ratować skórę opowiada mu historyjkę o przedstawicielach amerykańskiej Agencji Rynku Skupu Płodów, którzy chcą zainwestować w Koborów miliony dolarów. Z Pawła robi senatora i organizatora spotkania... Wójt daje się nabrać – już sobie wyobraża płynące do gminy miliony.

Zamieszanie robi się jeszcze większe, gdy przyjeżdża Karina de Valmont i jej ludzie, a następnie wchodzi pani Pułtуска, właścicielka Niespodzianki, w której „biesiadowały jeszcze czerwone pająki ze starego portfela”. W pałacowej sali zostaje ustawiona groteskowa dekoracja: harfa, sfinks i bałajka, którą można położyć gdzieś „niefrasobliwie jak zatrzymany czas u Vermeera”. Kiedy zza ściany słychać już angielski, co oznacza, że przybyli przedstawiciele firmy „Sommerville” – do pomieszczenia niespodziewanie wdziera się Ewa Lasocka, taszcząc ze sobą spiwór. Oszustwo może się lada chwila wydać, bo Lasocka bierze wójta za złodzieja i grozi mu jego własną dubeltówką. Mówi: „Myślałam (...) Pierwszy raz po pięćdziesięciu latach zasną w miejscu, gdzie jako dziecko patrzyłam w gwiady”, a tymczasem – twierdzi – w wolnej Polsce znów czyhają na nią bolszewicy. Anna próbuje wyjaśnić: „My wcale nie nabieramy pani, tylko dwóch Amerykanów”....

Skomplikowane sytuacje się piętrzą, narastają nieporozumienia między przybyłymi i miejscowymi. Każda z osób chciałaby dopiąć swego, ale gubią się

w naprędcie przygotowywanych scenariuszach. Co chwila komuś grozi wpadka. „Nie wiem, co powiedzieć. Tyle razy zmieniałam wersję, że nie wiem, które kłamstwo jest ostateczne” – mówi Zofia. Pawłowi coraz mniej podoba się oszukiwanie wszystkich przez wszystkich, wprowadza więc „element baśniowy do rzeczywistości”. Cytuje Wyspiańskiego: „Taki mi się snuje dramat / groźny, szumny, posuwisty / jak polonez, gdzieś z kazamat / jęk i zgrzyt, i wichrów świsty”. „My przecież inaczej nie potrafimy – wybucha w końcu – Jasiek zadmie w złoty róg. Wtedy w takt *Pożegnania ojczyzny* wejdą tu chłopci z kosami na sztorc i Wernyhora. Z pobliskiego sadu nadbiegnie Rachela z Chochołem i załatwią autostradę do Koborowa oraz obszar bezcłowy na kiszoną kapustę dla wszystkich, łącznie z hrabiną z RPA i sfinksem mojej byłej żony. (...) i stanie się płacz i zgrzytanie zębów między grzesznikami, ale nasza córka będzie miała lekcje tańca, ty nowy żakiet, a cała Polska darmowe koszulki od McDonalda”.

Regulski jeszcze nie wie, że sam zostanie wystrychnięty na dudka. Amerykanie okazują się polskimi Żydami, którzy po drugiej wojnie światowej wyemigrowali z kraju. Jeden z nich rozpoznaje nawet Ewę Lasocką – spotkali się w Czelabińsku, gdzie był z armią generała Andersa. Zresztą Johnson i Morley też prowadzą grę, w której chodzi wyłącznie o pieniądze. Firma „Sommerville” nie ma funduszy na film według scenariusza Pawła i – by uniknąć skandalu – chce mu zapłacić pięćdziesiąt tysięcy dolarów za milczenie. Po krótkiej rozmowie, Paweł wyraża zgodę.

Tymczasem za oknami rozpętuje się burza. Gwałtowna ulewa odkrywa jeszcze jedną mistyfikację. Pałacu nie ma, tylko fundamenty z niego zostały, reszta to atrapa z tektury i gipsu, wielokrotnie – byle jak – przebudowywana na potrzeby filmowców wynajmujących budynek od wójta. Dach coraz bardziej przecieka, gips nasiąka wodą, co grozi zawaleniem się ścian. Gospodarze i goście uwijają się niczym w jakimś upiornym tańcu – przynoszą i rozstawiają wiadra, przesuwają meble, opakowują cenną harfę, osłaniają plastikiem sfinksa... „Jesteśmy już na pograniczu fikcji i rzeczywistości – odzywa się nieoczekiwanie Ewa Lasocka – nie wolno nam tego zmarnować. Państwo młodzi (...) zaprosicie wszystkich! Jak wesele to wesele!”. Wcześniej lub później, dodaje, filmowcy i tak wszystko odbudują.

Z trzaskiem otwierają się drzwi, słychać muzykę disco. Wchodzi pani Pułtуска i wnosi skrzynkę z alkoholem. „Teraz jest już wszystko, co potrzeba” – mówi. Muzyka rozbrzmiewa coraz głośniejsze, a Jadźka krzyczy z zachwytem: „Nasi idą!”. Zapada ciemność.

TADEUSZ SŁOBODZIANEK

ur. 1955

Dramatopisarz, reżyser, krytyk teatralny, wykładowca. Urodził się w Jenisiejsku na Syberii, dokąd w 1944 zostali zesłani jego rodzice. W grudniu 1955 rodzina wróciła do Polski i osiedliła się w Białymstoku. Ukończył teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pisał – jak sam je nazwał – „burzące świętości” recenzje teatralne pod pseudonimem Jan Koniecpolski najpierw w krakowskim „Studencie” (1978–1979), a potem w „Polityce” (1979–1982). W 1987 uzyskał dyplom reżysera lalkowego. Współpracował – jako kierownik literacki, dramaturg i reżyser – z teatrami w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Gdańsku, Kaliszu i Białymstoku. Autorski debiut Słobodzianka to sztuka dla dzieci *Baśń jesienna* (1980), reżyserski – w tym samym roku – *Osmędusze* Mirona Białoszewskiego.

W roku 1991 wraz z Piotrem Tomaszukiem (reżyserem i dramatopisarzem) oraz grupą aktorów założyli Teatr Towarzystwa Wierszalin w Supraślu koło Białegostoku (drogi twórców rozeszły się dwa lata później). Przedstawienia powstawały na kanwie opowieści ludowych z polsko-białoruskiego pogranicza; łączyły teatr lalkowy z żywym planem. Zafascynowany przeszłością Białostocczyzny, mozaiką tamtejszych kultur – polskiej, żydowskiej, rosyjskiej, białoruskiej – Słobodzianek opowiada o ludziach, którym, jak mówi, „historia nie oszczędziła najbardziej tragicznego z dramatów XX wieku: konfliktu prawosławia, katolicyzmu i judaizmu z nacjonalizmem i komunizmem”. Jego bohaterowie chcieliby żyć w lepszym świecie, ale przy tym boją się zmian, bo w tym dzisiejszym nie potrafią odnaleźć harmonii. Pytają: „Czemu na tym świecie / tyle zła, biedy i płaczu dookoła? / Czemu bogatym zawsze dobrze, / a biedni zupełnie na myszach gotują? / Czemu prawdy naprawdę nie ma? / Czemu starzy młodych nie szanują? / Czemu popy tylko piją i dupczą? / Czemu dzieci śmiercią umierają? / Czemu baby malują się? / Czemu świat taki zasrany, że ni żyć na nim, ni umierać?”.

Słobodzianek jest autorem dramatów: *Car Mikołaj* (1985), *Obywatel Pekosiewicz* (1986; *Obywatel Pekoś*, 1997), *Turlaj groszek* (razem z Piotrem Tomaszukiem, 1990), *Prorok Ilja* (1992, kolejne wersje: 1995 i 2000), *Merlin. Inna historia* (1992), *Kowal Malambo* (1992), *Sen pluskwy* (1999; wersja druga – 2003), *Nasza klasa* (2008), *Śmierć proroka* (2011).

Obywatel Pekosiewicz to historia człowieka, który pada ofiarą ubeckiej prowokacji podczas wydarzeń Marca '68. *Merlin* nawiązuje do celtyckiej legendy o Rycerzach Okrągłego Stołu – opowiada o próbie stworzenia idealnego państwa, która kończy się bratobójczą walką. Sztukę odczytywano jako metaforę losów Polski. *Kowal Malambo* to transpozycja legendy argentyńskiej – opowieść

o starym kowalu, który podobnie jak Faust dzięki konszachtom z diabłem ma młodość i pieniądze, ale życie i tak przynosi mu rozczarowanie. *Turlaj groszek* (współautorem jest Piotr Tomaszuk), na motywach baśni białoruskiej, to bajka o chłopczyku, który chce, by rodzice go kochali, ale oni wybierają bogactwo. *Car Mikołaj*, *Prorok Ilja* i *Śmierć proroka* układają się w tryptyk oparty na autentycznych wydarzeniach z lat trzydziestych XX wieku na Białostocczyźnie. Część pierwsza dzieje się we wsi Ostrów przy granicy polsko-białoruskiej; pojawia się tam sprzedawca świętych obrazów, którego miejscowi uznają za cara Mikołaja II – cudem uratowanego od śmierci z rąk bolszewików. *Prorok Ilja* został osnuty wokół autentycznej postaci Eliasza Klimowicza – wiejskiego proroka uważającego się za nowe wcielenie Chrystusa, którego chłopci postanawiają ukrzyżować, by raz jeszcze zbawić „zepsuty” świat (co zresztą im się nie udaje): „Jak my Jego nie ukrzyżujem, / ukrzyżują jego inne. / Jego ukrzyżować trzeba. / Inaczej zbawienia nie będzie”. *Śmierć proroka* to już czasy, kiedy na Białostocczyznę wkraczają wojska sowieckie. Czy Stalin zastąpi kościelnych proroków i świat wreszcie zmieni się w krainę wiecznego szczęścia?

Twórczość Słobodzianka zyskuje wymiar uniwersalny „poprzez nawiązania do wartości moralnych wspólnych różnym tradycjom i wyznaniom, a także sprowadzanie dramatycznych konfliktów do podstawowych antynomii dobra i zła, prawdy i nieprawdy, świętości i grzechu” – uważa Ewa Dąbek-Derda. Jacek Sieradzki nazywa zaś pisarza moralistą, który unika kaznodziejstwa jak ognia, a swoje przesłania „ukrywa w szorstkiej, nieupiększanej formie. Portretuje ludzi zrozpaczonych, przepełnionych atawistycznym marzeniem o uwzniośleniu, usensownieniu egzystencji”.

We wrześniu 2009 roku w The National Theatre w Londynie odbyła się prapremiera nowej sztuki Słobodzianka – *Our Class (Nasza klasa)* w przekładzie Ryana Craiga i w reżyserii Bijana Sheibani. Autor śledzi losy uczniów jednej klasy – katolików i żydów – w miasteczku na wschodzie Polski od 1925 do 2001 roku. Inspirowana historią wymordowania Żydów w Jedwabnem opowieść, ma – jak mówi autor – „pokazać wspólną tragedię dwóch narodów – Polaków i Żydów, by razem płakać, a nie wygrażać sobie”. Polską prapremierę w Teatrze Na Woli w Warszawie wyreżyserował Ondrej Spišák.

Słobodzianek jest laureatem Paszportu „Polityki” (1993) i Literackiej Nagrody Nike (2010) za dramat *Nasza klasa*. Sztuki *Turlaj groszek* i *Merlin* zdobyły Fringe First na Festiwalu w Edynburgu (1993 i 1994). Od września 2010 jest dyrektorem warszawskiego Teatr Na Woli; od października 2012 także stołecznego Teatru Dramatycznego.

Wybrana bibliografia:

Tadeusz Słobodzianek *Obywatel Pekosiewicz. Smutna i pouczająca historia*, „Dialog” nr 5/1989. Turlajgroszek. *Historia naiwna dla teatru lalek* (współautor Piotr Tomaszuk), „Dialog” nr 11/1990. *Prorok Ilja*, „Dialog” nr 11/1992. *Malambo*, „Dialog” nr 7/1993. *Merlin*, „Dialog” nr 3/1993. *Śmierć proroka i inne historie o końcu świata (dramaty: Car Mikołaj, Prorok Ilja, Śmierć proroka)*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

Jacek Sieradzki *Łany na kółkach, czyli nie tylko o niepowodzeniach „Cara Mikołaja”*, „Teatr” nr 4/1989. Teresa Walas *Słobodzianek: pułapka oczywistości*, „Dialog” nr 3/1990. Krzysztof Kopka *Tadeusz Słobodzianek, pisarz pogranicza*, „Notatnik Teatralny” nr 5/1993. Janusz Majcherek *Notatki przy Słobodzianku*, „Twórczość” nr 1/1994. Jan Różewicz *Merlin a Marlin*, „Notatnik Teatralny” nr 9/1995. Marcin Cieński *Słobodzianek: powtórzenie*, „Notatnik Teatralny” nr 9/1995. Joanna Puzyna-Chojka *Koniec wieku według Tadeusza Słobodzianka*, „Dialog” nr 11/1995. Mariusz Czaja *Święci grzesznicy. Bohaterowie Tadeusza Słobodzianka pomiędzy rajem i piekłem*, „Dramaturgia Polska” nr 4-5/1997. Krzysztof Wolicki *Uroda opowieści*, „Notatnik Teatralny” nr 9/1995. Jacek Sieradzki *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*,

http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci (2002).

Ewa Dąbek-Derda *Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie. Dramaturgia w kręgu mitu*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2003. Joanna Puzyna-Chojka *Gra o zbawienie: o dramatach Tadeusza Słobodzianka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

OBYWATEL PEKOSIEWICZ

smutna i pouczająca historia

Obsada: 16 ról męskich, 5 kobiecych.

Premiera: Bydgoszcz 1989.

Bohaterem jest Bronek Pekosiewicz (jego nazwisko pochodzi od skrótu PeKaOS – Polski Komitet Opieki Społecznej), syn nieznanymi rodziców, którzy jego zdaniem mogliby nosić imiona Hitler i Stalin, bo to oni zdecydowali o jego życiu. Bronek znalazł się w obozie koncentracyjnym na Zamojszczyźnie – matka w od-ruchu desperacji przerzuciła go przez druty. Przypląciła to życiem. Dzieciństwo spędził w domu dziecka, najpierw opiekowali się nim księża, potem „wychowa-niem” zajęła się partia.

Akcja sztuki toczy się w 1968, w tle rozgrywają się wydarzenia marcowe. Do Bronka przyjeżdża redaktor Polskiego Radia z Warszawy, by nagrać z nim wywiad. Pekosiewicz jest dumą miasteczka, rodzajem ludowego bohatera i symbolem pol-skiego losu. Redaktor wypytuje o jego pogmatwaną przeszłość rozpiętą między kościelną zakrysią a komitetem partii.

W trakcie nagrania do Bronka przychodzą kolega i koleżanka z PeKaOSu, dołączają też syn miejscowego komunisty, Józek Koperski. Spotkanie zmienia się w popijawę. Józek prowokuje redaktora, opowiadając antypaństwowe dowcipy.

Niedługo potem redaktor zdaje sprawę z tego spotkania w komitecie partii. Nie jest zadowolony, nie udało mu się z miejscowego bohatera wycisnąć tego, na co liczył. Chciał się nim posłużyć do zmontowania zgrabnego reportażu o tym, jak prosty człowiek protestuje przeciwko syjonistycznym awanturom. Po wyjściu redaktora sekretarz Jemiołka wysyła pułkownika UB po raport z ostatniego kazania biskupa Michałka, a do towarzysza Koperskiego przychodzi syn Józek, kompletnie pijany, i w akcie kontestacji wybija szybę w partyjnym gabinecie.

W zakrystii po mszy biskup rozmawia z Bronkiem, który jest ministrantem. Ma mu za złe, że przychodzi do kościoła pijany. Ten obiecuje poprawę i zwierza się z objawienia, którego doznał podczas pobytu na Jasnej Górze. Pragnie zostać księdzem. Niestety, jest to niemożliwe. Wojenne przeżycia sprawiły, że Bronek jest ułomny, a „kapłanem może zostać jedynie mężczyzna nieposzlakowany fizycznie”. Może jednak związać się z Kościołem, zostając ogrodnikiem albo kościelnym...

W komitecie partii sekretarz Jemiołka prowadzi poważną rozmowę ze swoim podwładnym i przyjacielem z lat zaprowadzania władzy ludowej (oba wybijali zęby akowcom) Koperskim. Ekscesy, których dopuszcza się Józek, są nie do wybaczenia, zarówno on, jak i ojciec będą musieli ponieść konsekwencje. Koperski przypomina Jemiołce dawne przysługi, jednocześnie zdradza się ze swoim niezadowoleniem z posunięć partii. Uważa, że polityka Gomułki prowadzi do wyeliminowania ostatnich prawdziwych marksistów, że do władzy i do żłoba chcą się teraz dorwać „popłuczyny po panu Dmowskim i panu Piłsudskim”.

Na ławce w parku Bronek pije wódkę z kierowcą i konduktorką, którzy są kochankami. Chcą od Pekosiewicza klucze do jego mieszkania. On sam, brzydki i ułomny, nie ma co marzyć o miłości, sfrustrowany ciągnie łyk wódki za łykiem. Po odejściu pary, rzuca za siebie butelkę. Traf chce, że ląduje ona wprost na Pomniku Wdzięczności. Jak spod ziemi wyrastają milicjanci i zakuwają opierającego się Bronka w kajdanki.

W izbie wytrzeźwień powstaje protokół, w którym milicjanci zarzucają mu nie tylko znieważenie pomnika, lecz także wznoszenie antysocjalistycznych haseł i czynną napaść na władzę. Bronek odwieziony zostaje do komisariatu. Przesłuchuje go oficer, w którym rozpoznaje swojego kolegę z wojska. Rysiek pod pozorem przyjacielskiej pogawędki wyciąga od Pekosiewicza szczegóły niedzielnego wieczoru. Interesują go zwłaszcza poglądy Józka, ale także treść kazania biskupa, który nawoływał w nim do niepoddawania się antysemitzkiej propagandzie. Na koniec obiecuje zwolnić Bronka, jeśli tylko podpisze on zeznanie. Jest ono tak

sformułowane, że stanowi jawne oskarżenie Koperskich i biskupa Michałka o reakcjonizm. Bronek odmawia.

Stary Koperski w domu komentuje ironicznie nadawane przez radio przemówienie towarzysza Wiesława. Wchodzi Józek z zabandażowaną ręką. Między ojcem a synem dochodzi do ostrej wymiany zdań na temat władzy w Polsce. Koperski, przedwojenny komunista, mówi o latach spędzonych w sowieckim więzieniu, jest przekonany, że współpraca ze Stalinem była jedyną szansą dla Polski. Wierzy w to, czemu poświęcił całe życie: „Idea jest potrzebna ludziom, bo daje im nadzieję, że świat nie zdąży ku nicości i samozagładzie, tylko ku jakiemuś łaadowi”. Czym innym jest jednak idea, czym innym nadużycia obecnej władzy, która się tej idei sprzeniewierza. Rozgoryczony Koperski postanawia uprzedzić biskupa, że partia chce sprawę Bronka wykorzystać przeciwko niemu. Prosi Józka, by przekazał tę informację zainteresowanemu. Po wyjściu chłopaka wraca żona z wiadomością, że za wybryk Józka zapłaci on swoją posadą w komitecie.

Bronek nadal jest przesłuchiwany. Dwaj ubecy pracują, posługując się typową metodą: jeden gra złego funkcjonariusza, drugi dobrego. Posuwają się do gróźb i bicia, ale Bronek jest twardy, nie daje się złamać.

Do sekretarza Jemiołka przychodzi z interwencją biskup, jego przyrodni brat. Chce wstawić się za Pekosiewiczem, daje też do zrozumienia, że wie o montowanej przeciwko niemu prowokacji. Dochodzi między nimi do rozrachunków z przeszłością – obaj są synami sanacyjnego pułkownika, przy czym sekretarz nieślubnym, odepchniętym przez ojca. Padają też argumenty polityczne i moralne. Biskup twierdzi, że to Kościół utrzymuje naród w jedności i daje mu poczucie siły, sekretarz, że „grad kielbas, telewizorów, pralek, samochodów i mieszkań” stanowi dla Polaków silniejszą motywację niż wiara.

Pułkownik UB Śnieżko zwalnia Bronka z aresztu. Przedtem jeszcze raz próbuje namówić go do współpracy – w imię dobra ojczyzny. „Demaskuje” Koperskich jako Żydów, którzy knują przeciw narodowi polskiemu, chcą za judaszowe dolary „sprzedać nasze prastare ziemie słowiańskie Niemcom” i to przez nich w Polskę wycelowane są rakiety atomowe. Na koniec robi aluzję, że gdyby Bronek poszedł na współpracę, pomógłby odnaleźć jego matkę. Choć jest to największe marzenie Pekosiewicza, który skrycie pielęgnuje w sobie nadzieję, że matka może jakimś cudem ocalała, pozostaje nieugięty.

W domu znów pije wódkę z przyjaciółmi i z Józkiem. Argumenty usłyszane od Śnieżki zaczynają mącić mu w głowie. Następnego dnia idzie do kościoła, by służyć podczas rezurekcji. Jest ciągle nietrzeźwy, więc biskup odsyła go do domu, a kościelny jak psa przepędza z kościoła.

Pekosiewicz wraca do pułkownika. Na jego miejscu siedzi inny oficer, ale Broniek nawet tego nie zauważa. Pyta, czy odnalazł jego matkę. Zbzywany byle czym, osuwa się w szaleństwo. „Pan wie, co oni zrobili? – krzyczy. – Ten rabin, ten biskup i ten sekretarz? Pan wie? Wyhodowali żubrokrowy! Rozumie pan, żubr z krową”. Milicjant z wezwanym pielęgniarzem wyprowadzają go z gabinetu.

INGMAR VILLQIST

(właśc. Jarosław Świerszcz)

ur. 1960

Pod brzmiącym ze skandynawska nazwiskiem kryje się współczesny polski dramatopisarz, historyk i krytyk sztuki, wykładowca warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, założyciel Teatru Kriket działającego w Chorzowie, w latach 2008–2010 dyrektor Teatru Miejskiego w Gdyni. Sztuki Villqista krytycy wpisują w mroczny ibsenowsko-strindbergowski klimat. Wybiera on – jak zauważył Roman Pawłowski – „drogę psychologicznego realizmu, w centrum jego zainteresowania jest człowiek i jego skryte uczucia, wstydlive cechy charakteru i ciemne strony osobowości, które pewnego dnia wybuchają, kiedy ktoś nieuważnie uruchomi zapalnik”. Jego bohaterowie noszą w sobie tajemnice z przeszłości, bowiem – podobnie jak wielcy Skandynawowie – uważa on, że to, co najważniejsze, zdarzyło się przed podniesieniem kurtyny. Pawłowski odnajduje też pokrewieństwo Villqista z amerykańskimi realistami, w szczególności z Tennessee Williamsem, czyli „dramatem schodzącym w głąb ludzkiej psychiki, szukającym w odmienności, chorobie, dewiacji jakiejś prawdy o człowieku”. Villqista szczególnie interesuje sytuacja ludzi „innych” – chorych, niedołączonych, kalekich, odrzuconych, funkcjonujących na marginesie społeczeństwa.

Autor powraca w swojej twórczości do kilku tematów. Jednym z nich jest totalitaryzm będący osią *Nocy Helvera*, *Helmucika* (eksterminacja osób upośledzonych umysłowo) i *Entartete Kunst* (totalitarne państwo „reedukuje” artystów). Kolejnym – rodzinne rozrachunki. W sztuce *Oskar i Ruth* wieloletnie małżeństwo broni się przed stagnacją i nudą, uciekając w świat wspomnień i fantazji, w *Fantomie* kobieta zajmuje się wyimaginowanym dzieckiem, *Bez tytułu* opowiada o matce opiekującej się synem umierającym na AIDS, a *Cynkweiss* o dziewczynie,

która mści się na ojcu molestującym ją seksualnie. Osobną kategorię stanowią dramaty o związkach homoseksualnych. Należą do niej *Beztlenowce* (o rozsypującym się związku dwóch mężczyzn wychowujących adoptowane dziecko) i *Kostka smalcu z bakaliarni* (walka kobiet o dominację w związku).

Recepcja polskiego dramatopisarza wykracza poza granice kraju, grany był w teatrach w Czechach, Bułgarii, Słowacji, Bośni i Hercegowiny, na Litwie, w Wielkiej Brytanii i na Węgrzech.

Wybrana bibliografia:

Ingmar Villqist *Noc Helvera. Beztlenowce*, zawiera też dramaty: *Kostka smalcu z bakaliarni*, *Fantom*, *Bez tytułu (Ohne Titel)*, *Cynkweiss (Biel cynkowa)*, *Lemury*, wstęp Roman Pawłowski, Warszawa, Sic! 2001. *Bez tytułu (Ohne Titel)*, [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, wybór Roman Pawłowski, Zielona Sowa, Kraków 2003.

Roman Pawłowski *Czas Villqista*, „Gazeta Wyborcza” (17 XI 1999). Roman Pawłowski *Teatralna piątka na XXI wiek*, „Gazeta Wyborcza” (11 II 2000). Jarosław Kisieliński *Jesień Hellera*, „Teatr” nr 12/2000. Piotr Gruszczyński *Preparaty*, „Dialog” nr 11/2000. Jacek Sieradzki *Życie beztlenowców*, „Polityka” nr 30/2001. Beata Gucałska *Dobrze (i źle) skrojone*, „Didaskalia” nr 45/2001. Przemysław Czapliński *Ingmar Villqist, gniewny konformista*, „Gazeta Wyborcza” (31 VIII 2002). Roman Pawłowski *Ten spryciarz Villqist*, „Gazeta Wyborcza” (7-8 IX 2002). Roman Pawłowski *Ci okropni nihilisci*, „Gazeta Wyborcza” (18-19 X 2003). Marek Beylin *Miłość wśród gadżetów*, „Dialog” nr 9/2003.

NOC HELVERA

dramat w jednym akcie

Obsada: 1 rola męska, 1 kobieca.

Premiera: Katowice 1999.

Dramat opowiadający o okrucieństwie w społeczeństwie totalitarnym. Rzecznik dzieje się w niekreślonym bliżej dużym mieście europejskim w latach trzydziestych. Scena przedstawia kuchnię „robotniczo-biedno-mieszczańską”. Za oknami słychać odgłosy ulicznego tumultu – tupot nóg na bruku, okrzyki, tłuczone szkło. Z miasta wraca podekscytowany tytułowy bohater Helver. To trzydziestoletni mężczyzna upośledzony umysłowo. Jest dumny ze swojego udziału w ściganiu i zabijaniu ułomnych, odmiennych ludzi – „ścierwusów”, jak ich nazywa. Nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest w gruncie rzeczy jednym z nich.

W domu czeka na niego starsza nieco kobieta, która obchodzi się z nim łagodnie i wykazuje olbrzymią cierpliwość dla jego obłąkańczych zachowań. Podniecony Helver robi swojej opiekunce musztrę, każe jej się czołgać i robić pompki,

w pewnym momencie zaczyna ją nawet dusić. Karli udaje się go opanować, po krótkim ataku złości górę bierze w niej górę współczucie dla chorego mężczyzny. Tuląc go i kojąc, opowiada mu swoją historię (najwyraźniej już kolejny raz). Jako młoda dziewczyna wyszła za mąż i urodziła upośledzone dziecko, którego jej ukochany nie był w stanie początkowo zaakceptować. Odniosła więc maleństwo do przytułku, jednak skutek tego uczynku okazał się tragiczny. Mąż ją porzucił, a wyrzuty sumienia nie dały jej już odtąd spokoju. Rodzajem zadośćuczynienia czy pokuty było podjęcie się opieki nad Helverem, niedorozwiniętym chłopcem, którego wzięła z zakładu psychiatrycznego.

Kiedy do ich kuchni wpada kamień, do Karli dociera, że życie Helvera jest zagrożone. Daje mu więc pieniądze i każe iść na dworzec. Ma stamtąd najbliższym pociągami ruszyć do odległej miejscowości, gdzie znajduje się zakład psychiatryczny. Próba ratunku jednak się nie udaje. Helver po niedługim czasie wraca do domu dotkliwie pobity i ograbiony. Do drzwi zaczynają się dobijać oprawcy. Nie ma żadnej drogi ucieczki. Karla, pozorując zabawę kolorowymi pastylkami, które podawała codziennie choremu, nakłania go teraz, by połknął wszystkie naraz. Śmierć jest dla Helvera jedynym ratunkiem, na tym świecie nie ma miejsca dla takich jak on.

MAGDA FERTACZ

ur. 1975

„Nie mam odwagi brać się za tematy społeczne takie jak portret pokolenia. Wolę dotykać naszych codziennych gwałtów psychicznych, jakich dokonujemy na sobie. Podglądać ukrytą stronę życia przez dziurkę od klucza” – mówi o swojej twórczości dramatisarcka, dramaturg, scenarzystka filmowa i projektantka wnętrz. Fertacz ukończyła Wyższą Szkołę Komunikowania i Mediów Społecznych oraz dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim. Jej sztuki zostały przetłumaczone na angielski, niemiecki, szwedzki, hebrajski, rosyjski, francuski, bułgarski, serbski, węgierski, czeski i słowacki.

Debiutowała utworem *Kurz* (2004), wyreżyserowanym w Studiu Dramatu w warszawskim Teatrze Narodowym przez Annę Trojanowską. Młode, także stażem, małżeństwo spodziewa się dziecka. Jak jednak mają dojrzeć do macierzyństwa i ojcostwa, skoro nawet między sobą nie potrafią stworzyć prawdziwych więzi; uciekają od bliskości, nie próbują się wzajemnie zrozumieć. W dodatku

oboje gniece przeszłość – nie dogadywali się z własnymi matkami. Czy im się uda? Odpowiedź autorki jest nieszczególnie optymistyczna.

Absynt (2005) został wystawiony na otwarcie sceny Teatru Laboratorium Dramatu w Warszawie (reż. Aldona Figura) z inicjatywy ówczesnego szefa Laboratorium Tadeusza Słobodzianka. Bohaterka, dwudziestokilkuletnia Karolina, popełnia samobójstwo w dniu własnego ślubu. Powraca jako duch, aby w rozmowach odbywających się w krematorium – z rodzicami, narzeczoną, dawnym chłopakiem, a nawet nienarodzonym dzieckiem – odkryć im motywy swojej rozpaczliwej decyzji. Karolina od wielu dni nagrywała na wideo opowieści o swoim życiu. Stąd wiemy, że w jej na pozór „normalnej” rodzinie nic nie było w porządku; brakowało miłości, szczerości i empatii. Matka namówiła Karolinę do aborcji i rozstania z pierwszym chłopakiem, bo sama urodziła ją z niechcianej ciąży. Musiała rzucić studia, zostać „sprzątaczką, praczka i kucharką”. Dziś ucieka od rzeczywistości oglądając telenowe, a niespełnione ambicje przeniosła na córkę. Ojciec Karoliny, szanowany profesor, żyjąc z kobietą, której nie kocha i którą lekceważy – wpadł w alkoholizm. W dodatku narzeczoną, za którego dziewczyna ma wyjść za mąż coraz częściej wybiera towarzystwo swoich kolegów, narkotykowych dilerów...

Przy pisaniu *Absyntu* Fertacz czerpała wiedzę między innymi z internetowych czatów i stron poświęconych samobójcom: „Są ich tysiące. Samobójstwo to choroba nowego wieku, która dotyka młodą część populacji w wielkich miastach. To niewiarygodne, jak bardzo ci ludzie są oswojeni ze śmiercią. Piszą o sposobach zabicia siebie, jakby to były przepisy kulinarne” – opowiadała autorka w jednym z wywiadów. Julia Rzemek zaś pisała: „Atutem jest błyskotliwy, współczesny tekst Magdy Fertacz, która dzięki trafnemu zmysłowi obserwacji i poczuciu humoru stworzyła mocną, wciągającą opowieść. Jej siłą jest trafność obserwacji oraz ostrość, z jaką krytykuje oparte na pozorach, konformizmie i hipokryzji związki międzyludzkie”.

Spektakl Aldony Figury otrzymał II nagrodę na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@port (Gdynia, 2006) oraz wyróżnienie w Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (Warszawa, 2005). Premiery *Absyntu* odbyły się także w Mostarze, Tel Awiwie i Rydze.

Rok 2008 przyniósł utwór *Trash Story albo sztuka (nie)pamięci*, najbardziej chyba znany spośród dramatów Fertacz. „Trash” oznacza z angielskiego „śmieci, odpadki, odpryski” i odnosi się do wyrzucanych z pamięci „niewygodnych” wydarzeń z historii Polski. Raz jeszcze przywołajmy słowa autorki: „Wyobrażam sobie, że pamięć to taka wielka sieć, którą zarzucamy i wylawiamy odpadki. Im głębiej się zarzuci, tym cięższe śmieci leżą na dnie. I ta sztuka jest pełna takich śmieci: historycznych, rodzinnych, zatajonych. Tak zaśmiecona jest polska pamięć zbiorowa i póki się jej nie wyczyści, przyszłe pokolenia nic na niej nie zbudują”.

Prapremiera odbyła się w warszawskim Teatrze Ateneum (2008, reż. Ewelina Pietrowiak), a w 2015 została zaprezentowana na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles oraz na Scenie Polskiej POSK w Londynie.

Magda Fertacz jest również autorką sztuk: *Hymen* (2008), *Wycinanka* (2009), *Białe baloniki* (2009), *Nie goście* (2010), *III Furie* (2011, napisanej wspólnie z Sylwią Chutnik i Małgorzatą Sikorską-Miszczyk), *Śmierć Kalibana* (2011, tekst znalazł się w finale międzynarodowego konkursu Stückemarkt w Berlinie), *Pussy Acosta. Obrzędy Higieniczne* (2015) i innych.

O dramatopisarskim stylu autorki *Trash Story* Monika Żółkoś pisała: „Świat kreowany w dramatach Magdy Fertacz jest manifestacyjnie niepełny, fragmentaryczny, jakby poszarpany. Kolejne teatralne obrazy nie budują spójnej, zamkniętej całości, nie wynikają z siebie w sposób oczywisty. Wydają się wyłaniać i zapadać w próżnię – obojętności (*Absynt*) albo niepamięci (*Trash Story*). Brak płynnego przepływu fabuły powoduje, że między scenami iskrzy, powstaje napięcie, rodzą się dodatkowe znaczenia”.

Fertacz pisze także scenariusze – do seriali (*Barwy szczęścia* w TVP i *Bez tajemnic* w HBO) oraz teatralne. Jest między innymi współautorką (razem z Arturem Pałygą) spektaklu *Hamlet '44* w reżyserii Pawła Passiniego, który został wystawiony w Muzeum Powstania Warszawskiego w sześćdziesiątą czwartą rocznicę wybuchu powstania. W 2008 powstała też jego wersja telewizyjna.

Wybrana bibliografia:

Magda Fertacz *Absynt*, [w:] *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski*, wybór Roman Pawłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2006. *Trash Story*, „Dialog” nr 4/2008. *Białe baloniki*, „Dialog” nr 3/2010. *Śmierć Kalibana*, „Dialog” nr 3/2012.

Aneta Kyzioł *Teatr z laboratorium*, „Polityka” nr 47/2005. Weronika Szczawińska *Dziewczynki i inne demony*, „Dialog” nr 4/2008. Justyna Jaworska *Syf bocianiego gniazda* (rozmowa), „Dialog” nr 4/2008. Monika Żółkoś *Teatr wyznania. O dramatach Magdy Fertacz*, „Teatr” nr 9/2008. Roman Pawłowski *Dramat pamięci i winy*, „Gazeta Wyborcza” (23 VI 2008). Justyna Kozłowska *Lalki i potworki, czyli weryfikacje Pamięci*, „Teatr” nr 2/2009. Julia Rzemek *Śmierć zamiast ślubu*, „Rzeczpospolita” (30 VII 2010). Jacek Sieradzki *Zezowate rybki*, „Przekrój” nr 36/2010. Artur D. Liskowacki *Mamma kochana*, „Kurier Szczeciński” (15 VII 2010). Inga Iwasiów *Smutek dziecka*, „Teatr” nr 9/2010. Piotr Dobrowolski *Blizny matki*, „Teatr” nr 9/2012. Dawid Karpiuk *Taka mała sztuczka* (rozmowa), „Newsweek” nr 49/2015.

TRASH STORY ALBO SZTUKA (NIE)PAMIĘCI

sztuka w jednym akcie

Obsada: 2 role męskie, 2 role kobiece oraz rola dla dziesięcioletniej dziewczynki.

Premiera: Warszawa 2008.

Miejszem akcji jest stary poniemiecki dom w małej wiosce nad Odrą, na Ziemiach Zachodnich. Mieszkają tam teraz Polacy – despotyczna Matka, której starszy syn zaginął w tajemniczych okolicznościach po powrocie z Iraku i Wdowa po nim, nad którą mężczyzna tak się znęcał, że do dziś na ciele pozostały jej blizny. I teściowa, i teść udawali, że tego nie widzą. Kiedy więc mąż zniknął, kobieta modliła się, by nie wrócił. Tej nocy „czekała zresztą na niego z pistoletem w ręku (...) nie miałaby siły, by go nie zastrzelić”. Matka jednak, choć minęły już cztery lata, odkąd go nie widziała, wciąż ma nadzieję, że jej „prawdziwy bohater” żyje. Nie przyjmuje do wiadomości tego, że syn bał się wrócić na front, więc się upił, a potem utopił w rzece.

Kobiety odwiedza młodszy syn Matki, dziesiętnastolatek, który wkrótce – wbrew swoim pacyfistycznym przekonaniom – ma iść do wojska. Matka nigdy nie okazywała mu uczuć, czuje się bliżej związany z Ojcem, który dawno temu uciekł od piekła pamięci do Stanów Zjednoczonych. Tam pracuje i przysyła pieniądze na dom. Młodszy Syn rozmawia z nim przez telefon; dowiaduje się, że Ojca coraz częściej „boli w klatce piersiowej” i że kiedy „dzień się kończy, zaczyna się bać”.

W domu jest jeszcze duch dziesięcioletniej Niemki, Ursulki, córki poprzednich właścicieli. To ona staje się *spiritus movens* wydarzeń w dramacie, mimo że pozostaje niewidoczna dla reszty bohaterów. Poznajemy jej historię: Gdy pod koniec drugiej wojny światowej do wsi zbliżała się Armia Czerwona, rodzina dziewczynki była już gotowa do ucieczki. Rosjanie wkroczyli jednak wcześniej, gwałcąc i zabijając. Wtedy matka Ursulki oraz inne kobiety ze wsi (mężczyźni walczyli na froncie) popełniły zbiorowe samobójstwo, wieszając się na czym popadło w stodole rodziców dziewczynki. Ursulka uciekła, zawieszając sobie na szyi klucz do domu, wyrzucony wcześniej przez matkę.

Dzisiaj do wsi przyjeżdżają czasem niemieccy turyści – przytulają drzewa i całują ziemię. Chcieliby wejść do środka, obejrzeć dom, ale Matka nie pozwala.

Ursulka nosi ze sobą dużą szmacianą lalkę, którą nazywa Złodziejaszkiem. Zmusza ją do ingerowania w sny reszty bohaterów, do konfrontacji z prawdą, którą wyparli z nadzieją, że będzie im łatwiej żyć. Dusza dziewczynki nie zazna spokoju, dopóki nie wróci pamięć o jej ojcu, który zginął na froncie i o tragedii kobiet ze wsi, w której się urodziła; dopóki „oni» nie zechcą posłuchać jej ulubionej piosenki”. Niemieckiej, którą śpiewała, idąc z rodzicami w pole.

Z biegiem czasu bohaterowie krok po kroku zaczynają przywoływać wydarzenia z przeszłości. Matka przypomina, jak przed laty jej ojciec „kopał... za budą... chciał ziemi trochę do podsypywania pomidorów... jakąś szmatę wyciągnął... potem całe ciało... malutka taka blondyneczka... ojciec do lasu wyniósł... świeczkę mama zapaliła... Nie da się zapomnieć...(…) A zapomnieliśmy. (...) Ten dom jest przeklęty...”.

Czytają też „listy wojny” – Matka te od Ojca, pisane z obozu w Auschwitz, Ursulka od ojca do matki z frontu wschodniego, Wdowa od męża z Iraku. Są zupełnie odmienne, tylko przekaz jest w nich ten sam – nienawiść do „bezgranicznej niesprawiedliwości”, którą niesie wojna.

Ursulka: „Kochana moja! Piszesz o trudach, niestety trzeba trwać. Co do mnie, gdyby was nie było, już dawno wpakowałbym sobie kulkę w łeb (...) Pytasz, moja mała, kto tę wojnę wynalazł. Niemcy rozpoczęli tę wojnę. Entuzjazm był szalony”.

Matka: „Najdroższa. Nie chcesz widzieć, co tu się dzieje.(...) Jako lekarze mamy ratować ciała, które nadal nazywamy pacjentami. To właściwie już umarli”.

Wdowa: „Kobieto! Mam własną dupę i nogi na miejscu. To cieszy każdego poranka. (...) Co kilka godzin ostrzeliwują bazę. Poruszamy się wyłącznie w hełmach i kamizelkach kuloodpornych. Upał pięćdziesiąt stopni w cieniu (...) Pomyśl o tym, co ja tu przeżywam. Pomyśl, jak będziesz miała jakieś głupie pomysły. Wiesz, o czym mówię”.

Ursulka: „Zrezygnowałbym chętnie ze wszystkiego, byle wydostać się z tej przeklętej Rosji, nie widzieć jej więcej. Większą nienawiść miałbym chyba tylko do Ciebie, gdybyś mnie zdradziła. Wybacz, ale ta myśl nie daje mi spokoju”.

Wdowa: „Znaleźliśmy dwadzieścia ciał bez głów... Ci, co myśleli, że będzie tu plaża, trzęsą teraz portkami (...) Jeden chłopak, młody, dostał list od dziewczyny nadmuchał ją jakiś złamas. Rozumiesz! On tu, kurwa, zbiera trupy, a tamta dupę wystawia jakimś psu. Zabiłbym. Normalnie bym zabił”.

Matka: „Moje przeżycie tutaj to straszliwa arogancja... Nie mogę już pisać. Wiem, że stąd nie wyjdę. Za dużo widzimy jako lekarze. Nie ma już mojego wewnętrznego ja... Umarło. Mam nadzieję, że znajdziesz kogoś, kto pokocha cię równie mocno”.

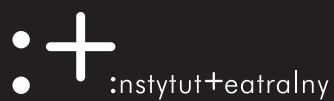
Rzeka w końcu „wypluwa ciało” starszego syna, a jego pogrzeb przynosi Matce i Wdowie ukojenie. Duch Ursulki też znalazł spokoju – kobiety odnalazły ciało „tej małej”, pochowały, nawet postawiły jej skromny nagrobek.

„Jakby na nas teraz spojrzeć z samolotu, to ta nasz rzeka i ten dom to jakieś takie niewielkie plamy, a tyle w tej jednej plamie tragicznych historii. Nie do przemilczenia.” – mówi Wdowa na koniec.

*

W *Trash Story* zostały wykorzystane wspomnienia i listy zgromadzone w Ośrodku KARTA oraz reportaż Włodzimierza Nowaka *Noc w Wildenhagen*.

HYLOS SOFOKLES EURYPIDES ARYSTOFANES TITUS MACCIUS PLAUTUS KALIDASA LI HING-TAO NICCOLÒ MACHIAVELLI CHRISTOPHER JOHN MARLOWE WILLIAM SHAKESPEARE



Z WILKOWIECKA JAN KOCHANOWSKI FRANCISZEK BOHOMOLEC FRANCISZEK ZABŁOCKI WOJCIECH BOGUSŁAWSKI JULIAN URSYN NIEMCEWICZ JAN POTOCKI ALEKSANDER