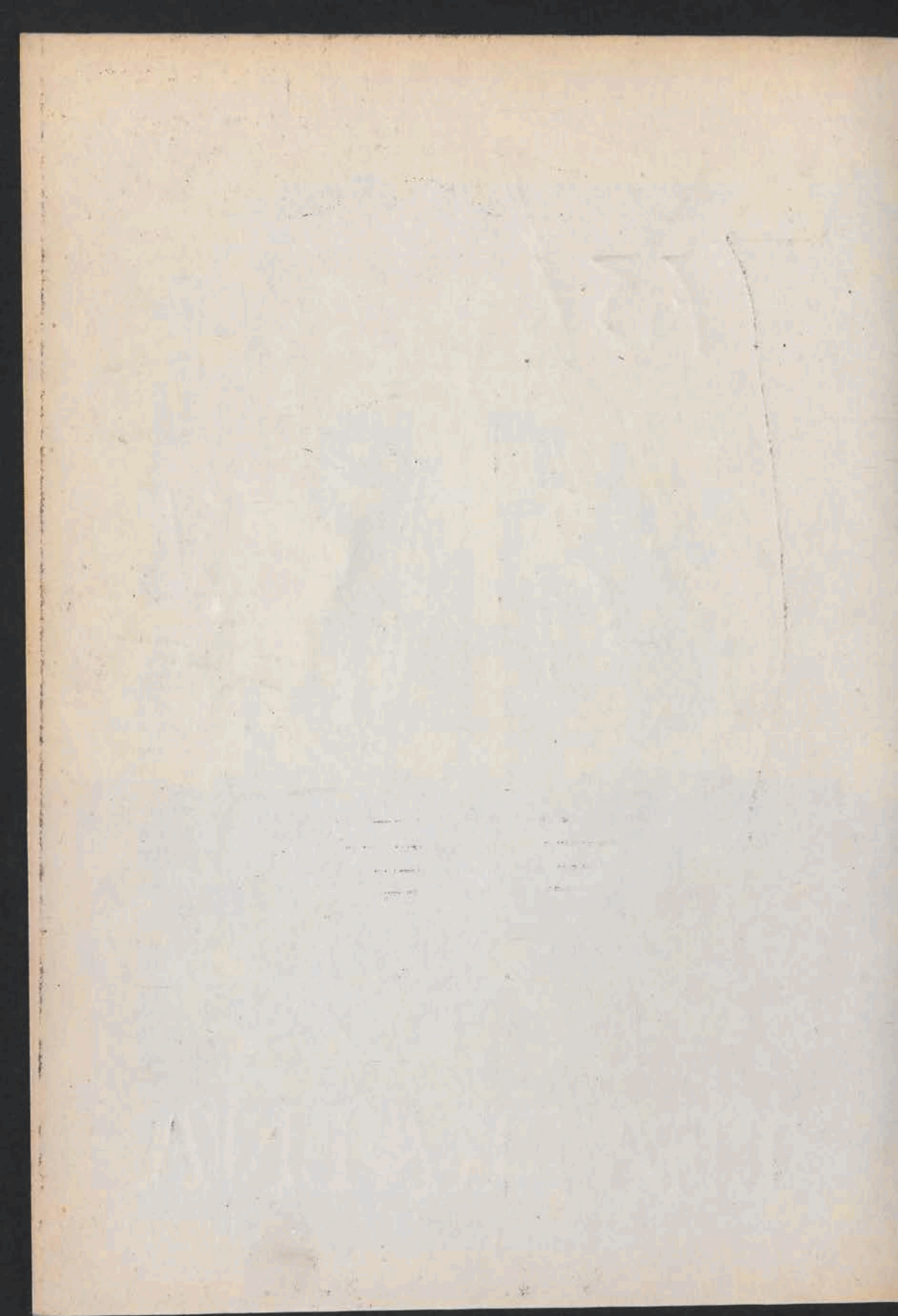


Nr 4 (12)

1947/48



ŁÓDŹ TEATRALNA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok II. Nr 4 (12)

1947/48

ARMAND SALACROU: «NOCE GNIEWU»

Wojciech Natanson

MECHANIZM HEROIZMU I PSYCHOLOGIA ZDRADY

Dominującym zjawiskiem francuskiego życia teatralnego były przed pierwszą wojną światową — sztuki bulwarowe. Pisali je ludzie inteligentni, pomysłowi, dowcipni, utalentowani. Pisali je starannie, z wysiłkiem, ze zmysłem kompozycji i planu. Niemniej sztuki te nie miały w sobie ani odrobiny artyzmu. Teatr, który je wystawiał i autorzy, którzy te utwory pisali nie dążyli do tego, by dawać swym widzom przeżycia artystyczne. Widzowie nie szukali tych przeżyć w teatrze; pragnęli wyłącznie rozrywki. Rozrywka musiała być łatwa; teatr nie miał prawa żądać od publiczności najmniejszego wysiłku intelektualnego, ani pobudzać śmielszymi wizjami jego wyobraźni.

To musiało nieuchronnie prowadzić na drogi degeneracji i upadku. Lęk przed jakąkolwiek śmielszą tematyką i formą sprawiał, iż sztuki „bulwarowe” obracały się w tym samym wiecznie kręgu zjawisk, grzebały w niezmiennym kretowisku nieciekawych faktów. Autorów skrepowano tak bardzo, że konstrukcja dramatyczna stawała się sztuczną i oderwaną od życia symetrią. Teatr był obliczony na zysk; o powodzeniu nie rozstrzygali więc najwrażliwsi widzowie, tylko ci — co mieli najwięcej gotówki. Działo się charakterystyczne prawo „dostosowywania się do najgorszego widza”. Gdy powodzenie czysto finansowe rozstrzyga o zjawiskach artystycznych — twórca opanowuje wieczny lęk, że nie będzie zrozumiany, że utwór jego padnie jako mało dostępny i zbyt trudny. Dlatego np. spółka autorska „Flers i Caillavet”, po śmierci pana de Caillavet, obsunęła się o jedno piętro w dół i stała spółką „Flers i Croisset”. Po Maurycym Donnay i Romanie Coolus, autorach łatwych, ale inteligentnych — zjawił się dostawca seryjny, Verneil, o którym pani Colette powiedziała, że fabrykuje 5 i $\frac{75}{100}$ sztuk rocznie. Ale na tej drodze łatwizny Francuzi zostali rychło zdystansowani przez innych. Zjawił się Fodor, Molnar, i — najgorszy z najgorszych — mistrz partactwa, banału i płytkości, Bus Fekete. Epoka teatru bulwarowego stała się okresem — busfeketyzmu.

Na szczęście w okresie tym działały też siły samozachowawcze. Zjawili się w Paryżu ludzie, którzy zerwali z niewolą bulwarowości i sztuk o konstrukcji szablonowej. Ich hasła były zrazu — tendencjami przeważnie formalnymi. Zwrócili oni uwagę na funkcję niedomówień i milczenia w twórczości dramatycznej. Pokazali, że pauza w zdaniu, niewypowiedzenie jakiegoś słowa, które według utartych tradycji tutaj właśnie powinno być padać — może stanowić równie potężny czynnik ekspresji dramatycznej, jak długie tyrady. Powiązali w ten sposób ci pisarze z „Ecole du Silence” twórczość dramatyczną z innymi gatunkami literatury, gdzie tzw. „między-słowie” ma funkcję doniosłą. Powiązali dramat ze zdobyczami nowoczesnej sztuki aktorskiej, z psychologizmem i systemem przeżywania. Połączyli z badaniami naukowymi, z Freudem zwłaszcza i z Adlerem, z teorią podświadomości i teorią kompleksów.

Potem zjawił się Giraudoux. Zjawił się prawie przypadkowo; zaproszono go, by napisał artykuł do książki wydanej na cześć obchodzącego swój jubileusz profesora - germanisty. Giraudoux wpadł na pomysł, by zamiast artykułu dać udratyzowanie swej powieści „Siegfried ou le Limousin”. Któremuś z dyrektorów teatru spodobała się ta przeróbka; zagrano ją. „Siegfried” wywołał zacięte protesty pewnych krytyków paryskich, przyzwyczajonych do teatru tradycyjnego. Utwór uznano za nieprzystosowany dla teatru, „insupportable” — zbyt literacki. Za to dziś opinia stawia Giraudoux niemal na równi z Moliérem...

Na czym polega rewolucyjność teatralna Giraudoux? Wprowadził on świeży, nieznany nikomu, typ dialogu. Były to paradoksy zmieszane z metaforami, zadziwiające obserwacje i nowe poetyckie obrazy. Zazębiały się o siebie, posuwały akcję naprzód — a równocześnie działały swą literacką urodą. Od czasów Musseta nikt tak we Francji nie operował dialogiem.

Powtórę: metaforyczny, a zarazem odkrywczo-przekorny był sens całego utworu. Podważał utarte pojęcia i rozpałał wyobraźnię widzów. Wpisywał nowoczesną treść w stare mity. Przywracał teatrowi barwność, której go pozbawił styl naturalistyczny. Metaforyczność uczynił nie tylko prawidłem stylu, ale i osią całej akcji dramatycznej.

Sztuki Giraudoux wywarły znaczny wpływ na najnowszą dramaturgię francuską. Ale zarazem wywołały niewątpliwą reakcję. Wywarły wpływ, pociągając swym śladem pisarzy takich, jak Anouilh, Obey, częściowo Camus. Ale nawet i ci pisarze, a także inni im współcześni wyraźnie przeciwstawiają się Giraudoux. Zachowują blask metaforyczny i antynaturalizm. Ale w ich twórczości jest znacznie mniej igraszki intelektualnej, oglądania zagadnień z różnych stron, delektowania się słowem, umyślnego zacierania granic między prawdą a wizją. Teatr metaforyczny zmienia się w Teatr idei. Nawijuje przy tym do tradycji wielkich poprzedników wygłaszanych wtedy przez teatr bulwarowy: Romain Rollanda, Claudela, Curela.

Procesowi tych przemian dopomogła wojna. Zmusiła także i dramaturgię francuską do odpowiedzi na zasadnicze pytania, jakie sobie zadawał naród. Brzmiały one: Jaki jest sens walki, toczonej na śmierć i życie między Ruchem Oporu a Niemcami i kollaboracjonistami? Za co umierali męczen-

nicy? Do czego dążyli? Jak wytłumaczyć zagadkę zdrady, bierności i „*attentisme'u*”? Jakie są źródła różnic psychologicznych między Francuzami — różnic, które wynosiły jednych ku bohaterstwu, a innych spychały w zdradę?

Wśród wielu prób teatralnego ujęcia tych zagadnień, trzy były niewątpliwie najgłośniejsze: 1) Ostatnia sztuka Giraudoux, „*La folle de Chaillot*”, pisana tuż przed śmiercią, a wystawiona po wojnie. 2) Dramat Sartre'a „*Morts sans sepulture*”; 3) Utwór Armanda Salacrou „*Noce gniewu*” („*Les nuits de la colère*”). Giraudoux, który w „*La folle de Chaillot*” wyłamał się z własnego kręgu pisarskiego, sięgnął po wielką metaforę, ale dał w ostatecznym rezultacie odpowiedź nie dwuznaczną: przeprowadził ścisłą linię podziału między potworami, najeźdźcami, ludźmi bez twarzy, szarymi jak kamienie przydrożne — a obrońcami człowieczeństwa. Sartre zagłębił się w mechanizm sadyzmu, męki, niehumanicznego poświęcenia, taktyki przedśmiertnej walki, konfliktów między środkami a celem, nieubłagania i bezlitosności. Salacrou próbuje zrozumieć dwie grupy: tych, co walczyli i ginęli — oraz takich, co próbowali po tchórzowsku ocalić swój spokój biernością i kompromisami. Celowo pokazuje nam autor dwóch towarzyszy młodości, kolegów, przyjaciół, rówieśników. Dlaczego tak bardzo rozchodzą się ich drogi, że jeden ginie po męczeńsku, a drugi ponosi karę haniebną za zdradę sprawy narodowej i wydanie przyjaciela? Wyjaśnienie kryje się w słowie: odwaga. Oczywiście, nie odwaga nerwów (gdyż i wśród bojowców znajduje się dygocący jak liść tchórz) — ale odwaga myśli. „Trzeba być odważnym — aby być szczęśliwym” reasumuje swój pogląd męczennik Ruchu Oporu, Jan Cordeau. Kto chce głowę chować w piasek, nie uniknie niebezpieczeństwa. Kto chce jak Bernard Basire, odseparować się od walki — zostanie tak czy owak w nią wciągnięty. Odwaga pozwoli na przeniknięcie prawdziwej istoty szczęścia. Polega ono na solidarności z innymi ludźmi; na solidarności z resztą walczących patriotów, na łączności z całym narodem i z ludzkością, z przyszłymi pokoleniami. Salacrou pięknie zaznacza proces psychiczny, który sformował taką właśnie postawę jego bohatera. Jan Cordeau był w okresie pierwszej młodości antymilitarystą, nienawidził wojny. Kołysały go pragnienia, świadczące o niespokojnej pracy myśli i sumienia. Chciał raz być Bogiem, kiedy indziej — kamieniem. Wahał się między wolą przeobrażenia świata — a bierną nieruchomością skały. Wybrał postawę czynną, drogę heroizmu i optymizmu. Nawet w więzieniu potrafił wytrzymać trzy dni tortur milcząc tak długo, jak tego wymagało bezpieczeństwo towarzyszy.

„*Noce gniewu*” to nie jest dramat metaforyczny w stylu Giraudoux. Ale bogactwo zagadnień nie mieściło się też w suchym realizmie. Jedną z poprzednich sztuk Salacrou „*Nieznajoma z Arras*” rozpoczyna się sceną, w której człowiek tonący przypomina sobie przez kilka sekund całe swe życie; i w tej przedśmiertnej wizji na nowo interpretuje sens faktów, które mu się kiedyś wydawały nieważnymi epizodami. Już w tych utworach Salacrou odwracał chronologiczny porządek wydarzeń, rozpoczynał od tego, co zwykle oglądamy w finale; rozwijał akcję, jak odwrotnie nawiniętą

wstęgę filmową. Podobna jest i technika „Nocy gniewu”. Sztuka zaczyna się od epilogu. Poźniejsze dopiero sceny tłumaczą nam, jak doszło do tego, co oglądaliśmy na wstępie. Ze schematyzmem realizmu zrywa też zresztą autor raz po raz; umarli rozmawiają między sobą i komentują swe własne, zakończone już życie; żywi też dyskutują z umarłymi; a więzień storturowany i oślepiiony toczy dialog z ukochaną żoną, jakby ich nieustannie krążące myśli miały siłę przenikania poprzez mury.

Tak rozwija się przed nami dramat idei, dramat ścierania się idei i walki o ideę; dramat ukazujący mechanizm heroizmu i psychologię zdrady, na przykładzie dwóch żywych ludzi: Jana Cordeau i Bernarda Basire.

Wojciech Natanson

Lidia Łopatyńska

ELEMENT CZASU W „NOCACH GNIEWU”

Sztuka Armanda Salacrou „Noce gniewu” („Les nuits de la colère”) sięgająca do tak szerokiej skali efektów i odwołująca się do tak rozmaitych uczuć widza czy czytelnika, jest dziełem o niezwykle spoistej, jednolitej koncepcji, łączącej w jedną nierozzerwalną całość ideologię i chwytły techniczne czy stylistyczne. Możemy, wychodząc od najbardziej zewnętrznych, najbardziej uderzających wyobrażeń czynników kompozycyjnych, znaleźć ich uzasadnienie artystyczne w myśli przewodniej utworu i prześledzić w różnorodności elementów strukturalnych odzwierciedlenie światopoglądu autora.

I

Jesteśmy przyzwyczajeni do powieści o fantazyjnej budowie, w których fakty nie są przedstawione w porządku chronologicznym, a w których ciąg czasowy jest dowolnie pocięty na odcinki przedstawione w zmienionej kolejności (powieści Nalkowskiej, „Niewidomy w Ghazie” Huxleya). Zdajemy sobie sprawę, że odkształcenie czynnika czasowego zwiększa wybitnie dynamikę powieści, wiemy, jak bardzo tego rodzaju technika intryguje i wzmacnia napięcie. Nie każdy jednak czytelnik może zwrócić uwagę na to, jak wielkiej precyzji wymaga ta technika, jak dokładnie muszą być wyliczone te ciąga czasowe, jeżeli nie mają być tanim efekciarstwem, a istotnym czynnikiem estetycznym dzieła.

Teatr przyzwyczaił nas także do tego rodzaju przedstawień chronologicznych, polegających najczęściej na wprowadzeniu do akcji ciągłej udramatyzowanego opowiadania o wypadkach poprzedzających. I tak np. jedna ze sztuk Sommerset Maughama rozpoczyna się od okrzyku bohaterki „nędz-

niku" i strzału, który pada z jej ręki; przedostatnia odsłona tej sztuki będzie opowiadaniem zabójczyni o scenie, która wywołała ten strzał. Chyba nie trzeba dodawać, że najczęstszym celem tego zakłócenia chronologii jest wprowadzenie najmocniejszej i najważniejszej sceny ku końcowi sztuki. Przygotowanie tej sceny odbywa się wówczas przeważnie na drodze stopniowego odtworzenia faktów lub dociekania pobudek osób działających (sztuki, których akcja opiera się na rozwiązaniu zagadki, nie koniecznie zresztą o charakterze „kryminalnym“).

Pomimo przyzwyczajenia dzisiejszego widza do tego rodzaju efektów, „Noce gniewu“ muszą pod tym względem zadziwić i zaniepokoić.

Gdyby Sarcey, słynny krytyk teatralny ostatniego wieku, reprezentujący przyziemny zdrowy rozsądek i mentalność mieszczaucha, który w teatrze widzi jedynie rozrywkę i zna przepisy pozwalające na wyciągnięcie z wieczoru spędzonego w teatrze maximum przyjemności, gdyby ten mistrz od wykazywania, jak dana sztuka jest zrobiona, miał analizować „Noce gniewu“, wykazałby niewątpliwie, że sztuka ta nie mogła być zbudowana inaczej, że jej konstrukcję można matematycznie wyliczyć z jej tematu i że wszystkie przedstawienia czasowe, które nas w niej uderzają, wynikają w sposób nieunikniony z faktu, że fabuła cała koncentruje się dookoła jednej tylko wielkiej sceny — „la scène à faire“. Jest tam tylko jedna sytuacja, do której wszystko zmierza, a mianowicie ta, kiedy Bernard po udzieleniu Janowi gościny dowiaduje się, że został przez to wpłątany w coś, co wedle swojego sumienia mieszczech-ugodowca uważa za zbrodnię, i decyduje się na zadenuncjonowanie przyjaciela. Tę więc scenę należało odsunąć jak najdalej ku końcowi i dać jej uprzednią należytą motywację. Ale trudność tematu polega na tym, że właściwie nie mogło być żadnej motywacji, bo zbyt jaskrawe naświetlenie charakteru Bernarda i jego roli podczas wojny (np. jego stosunki towarzyskie z Niemcami) pozbawiłoby tę scenę momentu niespodzianki, a przez to samo dynamizmu. Prowadząc analizę w tym samym duchu, można by też wykazać, że po tej wielkiej scenie nie mogło właściwie być żadnej innej wystarczającej do utrzymania widza w napięciu (Sarcey co prawda uważa w takim wypadku, że ostatni akt jest bez znaczenia i może być zrobiony jak bądź, byle logicznie, ale dzisiejszy widz wymaga mocnej *pointe*’y). Otóż logiczne następstwo zdrady Bernarda — ukaranie szpicla — musiałoby przedstawić albo scenę sądu, która by była powtórzeniem tego, co już wiemy, albo też ograniczyć się do efektów zewnętrznych i dialogu karabinów maszynowych, co nie jest literaturą (niech mi wybaczy autor „Wielkanocy“), a co więcej, scena ta mogłaby się z łatwością przerodzić w rezonerstwo, a głoszenie postępowych i słusznych poglądów nie wystarcza do wytworzenia dynamiki dramatycznej.

Oczywiście nie mam złudzeń co do wartości tego „sarceyowskiego“ rozumowania, które jest równoważne z rozumowaniem krytyków, powtarzających z całą powagą za Edgarem Poe, że jego poemat „Kruk“ jest matematycznie ścisłą konstrukcją bez wszelkiej inwencji, w której poszczególne elementy wynikają automatycznie jeden z drugiego — albo

z rozumowania tego entuzjasty Molière'a, który nie mogąc się pogodzić z myślą, że Molière czerpał z Plauta i Larivey'a dowodził, że w „Skąpcu“ wszystkie epizody nieuchronnie wynikają z koncepcji charakteru bohatera. Niemniej zdajemy sobie sprawę, że „Noce gniewu“ z akcją o chronologicznej ciągłości byłyby sztuką o temacie, którego patetyczność już została zbanalizowana jako wątek literacki, sztuką wybitnie rezonerską, a ponadto sztuką o niezwykle szczupłej akcji.

Zonglowanie elementem czasowym, jakie Salacrou wprowadza do swej sztuki (rozpoczęcie sztuki od sytuacji chronologicznie przedostatniej, która się staje sytuacją ramową, przerywaną przez wprowadzenie czterech wielkich scen czasowo wcześniejszych i to w porządku dowolnym) jest chwytem, który formalisci rosyjscy nazwali „ostrannieniem“ — uniezwykleniem — a który polega na pokazaniu rzeczy znanych od strony niezwyklej, nieprzewidzianej, w naświetleniu paradoksalnym, niejednokrotnie w sposób absurdałny lub niesamowity. Nie jest to jedyny stosowany przez Salacrou w tej sztuce chwyt uniezwyklenia, ale najważniejszy, najbardziej znamieny i najbardziej efektowny.

II

Salacrou z niezwykle odwagą stosuje w swej sztuce technikę posuwania i cofania odcinków czasowych, co już dostatecznie komplikuje zbyt prostą akcję, dodaje dynamiki wywodom teoretycznym bohaterów i łagodzi efekty które mogłyby, przedstawione w zwykłej optyce a nie poprzez pryzmat „niezwykłości“ działać jako efekty z Grand-Guignolu. Ale na tym nie poprzestaje jego wirtuozostwo. Wprowadza sceny i repliki poza czasem, sceny znikąd, sceny, których nigdy nie było i być nie mogło. Taką jest sytuacja ramowa, w której rozmawiają ze sobą żywi i umarli, umarli — „zanim znikną w ostatecznym milczeniu“, żywi przestrzennie oddaleni i nie mogący się zetknąć ze sobą. Takimi są strzępy rozmów i fragmenty scen ze wspomnień, rozpamiętywań, tęsknot i lęków bohaterów: nie było nigdy inaczej niż przy jakimś wewnętrznym rachunku sumienia okrzyku Bernarda, w chwili gdy Jan zamierza opowiedzieć o zamachu bombowym: „Janie, oszalałeś! Janie, zostań w domu! Tak jak ja, z dziećmi. Nikt od ciebie niczego nie wymaga — a ty mnie ciągniesz w śmierć. A ja nie chcę umrzeć“. Nie było nigdy inaczej niż w nieskończonych samotnych rozmyślaniach okrzyku Ludwiki „i to ty właśnie zdradzisz Jana“. Te słowa poza czasowe wprowadzone w ciąg wypadków czasowo określonych są jeszcze jednym zupełnie swoistym i oryginalnym pociągnięciem Salacrou, pociągnięciem niezwykle efektownym.

Uniezwyklenie elementu czasowego w teatrze znamy z okresu międzywojennego. Pamiętamy przedziwną, a tak bardzo prostą scenę z „Orfeusza“ Cocteau, kiedy na scenę przychodzi listonosz i nie znajdując nikogo wypycha list pod drzwi — a w bezpośrednio potem następującej scenie zjawia się jeszcze raz i wykonuje identyczne gesty — tak, jakby poprzednio nie przychodził. Jest to przekreślenie zdarzeń, które były, zmazanie tego, co się odstać

nie może, przeniesienie widza poza czas, wprowadzenie w śmierć. Znamy niezwykle bujnie ostatnio rozbudowaną technikę anachronizmów. Zestawianie elementów odległych czasowo, rzutowanie rzeczy dzisiejszych w epoki zamierzalnie jest cechą dramatów Giraudoux o tematyce antycznej. Najdalej chyba posunął się w tym kierunku Anouilh w swojej powojennej, najlepszej sztuce „Antygona”. Sztuka ta ma być grana w dekoracji „nijakiej” (z rekwizytów potrzebne są jedynie krzesła czy ławki) w strojach dzisiejszych, zakłada dzisiejsze instytucje (wywody o hierarchii służbowej służby bezpieczeństwa) i dzisiejsze akcesoria (np. portrety w pluszowych ramach i haftowane serwetki żony Kreona), nawet postacie drugorzędne noszą dzisiejsze francuskie imiona, a mimo to rzecz się dzieje w starożytnych Tebach i chodzi o tradycyjne dzieje Antygony grzebiącej brata buntownika. W dzisiejsze stosunki przenosi nas Anouilh w „Eurydyce”, która jest próbą interpretacji wedle psychologii współczesnego człowieka mitu o Orfeuszu i Eurydyce — i w której zresztą autor świadomie myli się o 24 godziny — tak jak gdyby najważniejsze zdarzenia nigdy nie miały miejsca. Przykładów tego rodzaju można przytoczyć więcej. To wszystko zdaje się wskazywać, że żonglowanie elementem czasowym przedostaje się z powieści na scenę, oczywiście z zachowaniem swoistej scenicznej optyki. Jednak nawet rozpatrywana z tego punktu widzenia sztuka Salacrou przynosi nowe sposoby traktowania elementu czasowego i niewątpliwie stanowi w tej dziedzinie pewien etap.

III

Jeżeli ujmijemy scenę zdrady Bernarda jako punkt kulminacyjny sztuki a zawiłą technikę czasową jako swoiste przygotowanie tej zasadniczej sytuacji, musi nas zastanowić scena, która chronologicznie jest pierwszą spośród zdarzeń przedstawionych, a zjawia się na początku drugiej części sztuki jako początek opowiadania Bernarda („słuchamy cię” brzmia ostatnie słowa pierwszej części). Scena ta jest więc czymś, co Bernard uważa za stosowne przytoczyć na swoją obronę, i co, jako scena bezpośrednio poprzedzająca scenę główną, musi zawierać najważniejsze elementy przygotowania. Otóż scena ta zawiera dwa czynniki istotne, którymi wypada się z kolei zająć, a mianowicie: wprowadza motyw miłości Bernarda do Ludwika oraz motyw „wodospadu”.

Miłość Bernarda do Ludwika — (czy Bernard powinien był przytoczyć to na swoją obronę?), jeżeli ma być istotnym czynnikiem przygotowania sceny centralnej, musi być uznana za podświadomy bodziec niechęci Bernarda do Jana i wobec tego jako jeden z czynników, które go popchnęły do zdrady.

Trzeba przyznać, że oprócz tej wskazówki kompozycyjnej nic w sztuce nie wskazuje na zamiar autora komplikowania psychologii swoich bohaterów czynnikami podświadomymi. Niemniej nie zapominajmy, że autor „Nocy gniewu” jest w okresie międzywojennym jednym z czołowych przedstawicieli dramatu psychologicznego we Francji i jednym z najbardziej

konsekwentnych realizatorów kompleksów, zahamowań, stłumień i sublimacji. Pomiedzy mistrzami tego odłamu teatru psychologicznego, Bernsteinem, Lenormandem, J. J. Bernardem, G. Marcelem, Salacrou zajmuje odrębne, wyraźnie określone miejsce. Mianowicie nie poprzestaje na samej analizie psychologicznej i nie zadowala się subtelną techniką stopniowego ujawniania czynników, z których bohater nie zdaje czy nie chce zdać sobie sprawy (tak jak to czyni J. J. Bernard albo Nivoix), ale dąży do ujawnienia treści psychicznej, do jej pokazania w konkretnym symbolicznym skrócie. Technika ta jest znana. Pamiętamy fantazyjne sztuki J. V. Pellerina, w których (np. w „Intimité“) osoby i rzeczy, o których bohaterzy myślą, ukazują się nam, tak jakbyśmy mieli wgląd w ich mózgi. Pamiętamy sztuki Pagnola np. „Jazz“, w której efekty oświetlenia uwypuklały przedmiot, na którym się skupia uwaga bohatera — a po scenie snuło się widmo bohatera z czasów jego młodości, towarzysząc w milczeniu wszystkim gestom samego bohatera. Pamiętamy w końcu najprostszy sposób pokazania nam psychiki bohaterów w scenach przedstawiających marzenia senne (J. J. Bernard „Denise Marette“, Géraldy „Krystyna“) albo halucynacje (Lenormand „L'homme et ses fantômes“).

Salacrou, pragnąc uwydatnić wnioski psychologiczne, do których ma dojść czytelnik czy widz na podstawie akcji, ucieka się do chwytów paralelizmu albo symbolizowania. Rozterkę wewnętrzną bohatera rzutuje na nerwowe ruchliwe sceny zbiorowe z wyzyskaniem rekwizytów cywilizacji współczesnej (kino, gramofon lub tp.). Załamanie wewnętrzne bohatera zbiega się z katastrofą żywiołową („Atlas Hotel“) itp. To zamiłowanie do gwałtownych, wstrząsających efektów zewnętrznych, które spotykamy w „Nocach gniewu“, jest więc cechą całej twórczości Salacrou.

W tej dziedzinie spotykamy u Salacrou specyficzne traktowanie elementu czasowego, jeżeli nie w zakresie techniki, to w każdym razie w dziedzinie wątków. I tak np. w „Patchouli“ ucieka się do chwytu perspektywy historycznej, bez wątpienia zapożyczonego od Pirandella¹⁾. Bohater tej sztuki jest młodym historykiem, który bada dzieje współczesnej Napoleonowi III księżny Borelli i tak żyje w jej świat, że mu się wydaje realniejszy niż jego otoczenie. Ponadto przeżywa konflikt wewnętrzny, nie mogąc znaleźć prawdziwej miłości. W pewnej chwili, na skutek zmiennych kolei losu, ma zagrać przed obiektywem rolę jednego z wielbicieli księżny Borelli w filmie poświęconym jej życiu — i oto nadchodzi nań objawienie. Rozumie nagle stan duszy tego człowieka, który wszedł do klatki ze lwami, by doznać strachu, którego nigdy nie mógł doznać w miłości. I Patchouli rozumie swoją własną „tajemnicę“: „Pragnąłem stać się zabawką, która nie musi niczego postanawiać i którą się cisza kolejno na granice radości i roz-

¹⁾ Pewne motywy pirandellofskie w stanie szkicowym spotykamy nawet w „Nocach gniewu“, np. znany motyw, że człowiek dla każdego, kto go dostrzeże, jest nie tylko inny, ale jest kimś innym — wyrażony m. in. w tych słowach „nie, proszę pani, nie zabiłmy pani męża, usunęliśmy szpicla“. Albo motyw wzajemnego stwarzania się w miłości wyrażony w tych słowach Ludwiki: „w samotności naszej miłości odtąd nieruchomej“.

paczy... Miłość to oderwanie się od siebie, to zapomnienie o swoich drobnych lękach w lęku jedynym. Miłość to znaczy drzeć przed kobietą". A gdy się zważy, że nieoczekiwanie ku końcowi sztuki wylania się problem imago matczynej, gdy rozumiemy, że w ten sposób autor pragnie wyjaśnić konflikt wewnętrzny bohatera, jasnym się staje rola tych wszystkich atrybutów, od klątki począwszy, a kończąc na portrecie pięknej księżny.

Widzimy z tego przykładu, że już w zaraniu swojej twórczości Salacrou potrafił użyć czynnika czasowego dla uniezwyklenia swoich tematów. Widzimy też, jak daleką odbył drogę od pielęgnowania tajemnie osobistych i kultywowania rzadkich indywidualności do człowieka takiego, jakiego nam ukazują „Noce gniewu“.

IV

Drugim ważnym — bez porównania ważniejszym motywem, dla którego została wprowadzona do akcji „Nocy gniewu“ owa scena z roku 1938 jest motyw „wodospadu“. Bernard cytuje teorię Jana z czasów chłopięcych: „Ludzie są wolni jak krople wody w wodospadzie. Ale są krople optymistki, które powiadają do swoich sąsiadek: gdybym chciała wznieść się w górę, wzniosłabym się, ale wolę spadać w dół“¹⁾. I wniosek praktyczny z tego: „jestem odpowiedzialny za to, co myślę o sobie. I na świecie są dwa rodzaje lajdaków: lajdak, który żyje zadowolony ze siebie z nosem rozwartym na swoje lajdactwo, i lajdak, któremu równie przykro jest być lajdakiem, co garbatemu być garbatym“.

Ten motyw konieczności i odpowiedzialności przewija się przez całą akcję sztuki. „Przyjaciele“ w scenie poprzedzającej zakładanie bomby dziwią się, jak dziwnie nimi losy pokierowały: „Byłem człowiekiem spokojnym, lubiłem koleje, czekałem na emeryturę, i oto tej nocy jestem wykolejaczem pociągów, z koltem w ręku. Mam ruchy mordercy i przekonanie, że byłbym zbrodniarzem właśnie, gdybym nie miał tych ruchów mordercy. Powiadam wam, że rok 1944 po wiekach ludzie szczęśliwi będą sobie pokazywali palcami mówiąc: rok nieszczęścia, rok szalony“. Nieuchronną koniecznością tłumaczy sobie wypadki Pisançon, skądinąd mało skłonny do filozofowania. „To wszystko są tryby maszyny. Tryby maszyny, to jest rzecz uspakajająca, bo nie można się z nich wydostać. Ale że się z nich nie można wydostać, to jest straszne“. Na konieczność, niezależną od woli powołuje się Bernard, dowodząc, że nie ma mowy o zdradzie z jego strony, że postąpił tak, jak nim pokierowały wypadki²⁾. Ma więc interes w tym, by przypomnieć obraz wodospadu, niejako z góry go rozgrzeszający w jego własnym mniemaniu.

¹⁾ Ten obraz spotykamy w cytowanym już „Patchouli“, co dowodzi ciągłości koncepcji Salacrou: „poza oszalałym poszukiwaniem czy mamy więcej znaczenia w świecie niż kropla wody spadającej z nieba podczas deszczu?“.

²⁾ „Nie ma żadnego związku między tym, co chciałem zrobić a tym, co się zdarzyło...“

Ale jeżeli tak brzmi teza jego obrony, to wydaje się początkowo, że jest to teza źle wybrana. Bo przecież siłą fatalną, która go zmusiła do zadenuncjowania Jana, nie był spłót wypadków, ani nawet jakieś własne urojenie, nad którym nie mógł zapanować, przecież jego fatalnością w scenie kulminacyjnej była jedynie i wyłącznie ta okropna mieszcza bez serca, ale za to o apokaliptycznej głupocie, która na śmierć męża reaguje pytaniem, czy zostanie jej wypłacona asekuracja, i biada, że mając troje dzieci nie będzie mogła ponownie wyjść za mąż — na wiadomość, że Jan brał udział w wysadzeniu pociągu czuje się osobiście i bezpośrednio zagrożona wybuchem, w aresztowaniu Jana widzi... zniszczenie pokoju gościnnego (bo przecież zechce się bronić), która z matematyczną ścisłością, właściwą rozumowaniom podyktowanym przez panikę dowodzi, że wszyscy prócz Jana są w niebezpieczeństwie, a której ideał życiowy streszcza się w tych słowach: „a czy myślicie, że gdybym była panią ziemi, nie siedzielibyśmy wszyscy przy bridle popijając dobre wino?”.

Pierretta, jedyna ze wszystkich osób działających, nie została przez autora potraktowana obiektywnie i realistycznie. Jest nie tylko groteskowa, właściwie przerażająca w swojej bezmyślności, jest zupełnie wyraźnie postacią schematyczną i stylizowaną. Nierealnym, jak z bajki, jest pierwszy wprowadzający okrzyk Pierretty. „Bernardzie! Nie żyje! No i tak, moja biedna mała Pierretto, stałaś się żoną umarłego męża”. Nierealna i baśniowa jest jej propozycja: „Zabłąkałyśmy się pomiędzy umarłych, bo oni wszyscy są umarli. Pozabijali się na wzajem, ale my obydwie żyjemy... więc może żeby się pokrzepić napijemy się po filiżance herbaty?” Bo też Pierretta nie jest przez autora ujęta jako postać żywa, którą by można psychologicznie pogłębić — jest symbolem mieszcza, skondensowaniem kulturerii — jest upostaciowaniem tej konieczności, która uczyniła Bernarda zdrajcą.

Sztuka Salacrou, stwierdzająca w teoretycznych wywodach i w stylizowanych chwytach zależność człowieka od trybów maszynierii, między które się dostał, stwierdza równocześnie, że dwa są rodzaje wewnętrznego zdeterminowania postępowania ludzkiego. Bo tak samo jak Bernard nie może się zdobyć na nic więcej prócz zdrady, bo jego fatalizmem jest kultureria i egoizm jego otoczenia, tak samo Jan Cordeau i jego towarzysze walczą, bo nie mogą postąpić inaczej, walczą pomimo, że ludzki strach i ludzkie pragnienie szczęścia buntują się w nich, walczą o to, by najeźdźców wypędzić z własnego życia, i o to, by móc spojrzeć w oczy swoim dzieciom, i o to, by po nich ludzie, którzy nic o nich nie będą wiedzieli, byli wolni i szczęśliwi — i umierają nie pragnąc niczego więcej. „Zrobiłem na ziemi to, co chciałem zrobić. Życie moje udało się całkowicie. Nie potrzebowałem znać przyszłości, by wiedzieć, co chciałem zrobić”. To są więc wedle Salacrou krople wodospadu, które wybrały swój ruch w dół. Są wolne¹⁾.

¹⁾ Dla uwydatnienia postawy Salacrou warto przypomnieć „Morts sans sépulture” Sartre’a, sztukę o niepotrzebnym bohaterstwie, bezcelowości walki i rozkładzie osobowości ludzkiej w obliczu niebezpieczeństwa i śmierci.

V

Znając jak — w przenośni i w kategoriach etycznych — Salacrou ocenia postępowanie ludzkie, wróćmy jeszcze raz do jego operowania chronologią. Przedstawienie życia w postaci niepowiązanych, splecionych, skomplikowanych strzępów zdarzeń, trudnych do oceny i rozumienia, odpowiada koncepcji „życia“, jakiej Salacrou daje wyraz.

— Życie twoje nie jest niedorzeczne, staruszk, przede wszystkim dlatego, że „twoje życie“ nie istnieje. Nigdy dla ciebie nie będzie istniało. Istnieje twój dzień, istnieje chwila obecna, która nigdy nie wygasa, która... spokojnie zaprowadzi ciebie do końca. A reszta, to jest Meta-rzecz, Meta-kawał, i gadanie w kółko.

Widząc z życia jedynie chwilę bieżącą, i nie będąc w stanie pochwycić jej znaczenia, (tak jak widz nie może odrazu złożyć pokazanych mu fragmentów akcji) bohaterzy Salacrou tracą orientację i możliwość oceny tego, co ich spotyka.

— Wciągnęła mnie ta cała historia, której sens rozumiem dopiero teraz, kiedy jest skończona, a którą przeżyłem chwilę po chwili, nie rozumiejąc jej dobrze.

Stąd w ich umysłach wiara w przypadek, albo może w zdeterminowanie wszystkiego przez drobne, pospolite zdarzenia, które nabierają nieproporcjonalnej do ich istoty, a więc niedorzecznej wagi. „Gdyby Pisançon nie był przyszedł“ wzdycha Bernard — gdyby nie był przyszedł, kiedy niebo było czerwone od pożaru pociągu z benzyną, gdyby był spotkał lekarza na ulicy, gdyby z jakiegokolwiek powodu nie był zadzwonił do drzwi Bernarda, nic by się nie stało. Jan nie zostałby aresztowany, skatowany, oślepiony, Bernard nie zginąłby od kuli jako zdrajca narodu francuskiego.

Tę samą mentalność reprezentuje Jan z okresu międzywojennego — Jan kulturowy w duszy lęk, że się stanie ofiarą pomyłki sądowej, Jan sparaliżowany zwątpieniem w obliczu jakiegokolwiek działania. Człowiek nie jest wszechpotężny, jest więc z góry skazany na niepowodzenie, wobec czego najlepiej jest wstrzymać się od wszelkiego czynu, znieruchomieć na zawsze „Chciałem być Bogiem... Ale dałem spokój... Teraz chciałbym być kamieniem. Bo poza tymi dwiema sytuacjami znam jedynie sytuacje niewygodne“. Bernard i Pieretta zamiast o kamieniu, mówią o katedrze w Chartres — ale jest to ten sam obraz spokoju i bezruchu, i ta sama postawa społeczna. Wizji życia jako niedorzecznego, chaotycznego płątwiska przeciwstawić można jedynie bierność, zgodę na wszystko. Ale że kropla wodospadu jest odpowiedzialna za to, co o sobie myśli, więc akt oskarżenia brzmi: „zgodziłeś się na wszystko — jesteś współnikiem całej ohydy świata“.

Ale tak samo, jak z luźnych fragmentów układa się logiczna i pełna sensu akcja, podobnie wizja świata bohaterów, wierzących w przypadek, powszechny absurd czy determinizm udaremniający wszelki czyn, zmienia się w chwilę, gdy mogą osądzić całe swoje życie (stąd uzasadnienie faktu, że bohaterzy Salacrou są umarli albo skazani na rychłą śmierć). „Nigdy

nie przypuszczałem, że żginę zamordowany" mówi Bernard. „Całe moje życie staje się skutkiem tego dziwaczne". Całe jego życie nabiera sensu przez sens jego śmierci. Ginie jako zdrajca, bo żył jako sobek, zasklepiony w sobie, godzący się na wszystko, jako konserwatysta i obrońca „nieładu społecznego, nędzy, bezrobocia, niewolnictwa". To jest ostateczny wyraz determinizmu moralnego i społecznego. Najlepiej ujął tę koncepcję Salacrou w tych słowach, które są równocześnie motywacją artystyczną jego techniki dramatycznej:

— Świat zawsze był szalony. A raczej nie jest szalony. Jest tym, czym jest. Szalony jest jedynie świat widziany przez człowieka, który sądzi, że świat jest zrobiony dla człowieka.

Psycholog z zamilowania i przyzwyczajenia, wyspecjalizowany w przedstawianiu osobowości nie mogących się w sobie rozeznaczyć, Salacrou w „No-cach gniewu" pokazuje nam więc świat widziany oczyma swoich bohaterów — świat w stanie chaosu, trwanie rozpadające się w niepowiązane strzępy. Zdarzenia wylaniają się powoli i nabierają sensu w miarę jak wykrywamy ich linię rozwoju, w miarę jak bohaterów zaślepionych ciasno pojętym egoizmem kastowym wyeliminowują bohaterzy, którzy wierzą w wolność, w czyn i w przyszłość, której się staną bezimiennymi budowniczymi. Salacrou wychodzi poza człowieka psychologicznego i psychoanalitycznego i odkrywa wykrzesanego przez czyn człowieka moralnego i społecznego.

Lidia Łopatyńska

Stefania Ciesielska Borkowska

TEATR ARMANDA SALACROU

Armand Salacrou nie należał do pisarzy francuskich znanych i popularnych w Polsce przed wojną. Stali bywalcy Paryża oglądali wprawdzie od czasu do czasu jego sztuki w różnych teatrach i teatrzykach stolicy, — za najlepszą i najbardziej fascynującą uchodziła wiedza „L'inconnue d'Arras" (Nieznajoma z Arras) — ale większego zainteresowania wśród powodzi nazwisk i autorów dramatycznych nie budził w Polsce. A przecież był to autor, który rozpoczął swą karierę dramatyczną już w roku 1925, kiedy w teatrze L'Oeuvre, pod egidą Lugné — Poe, wystawiono jego pierwszą sztukę. Obecnie zdobył już siłą pozycję na scenie francuskiej, a co ważniejsza pozycję tę utrzymuje i wzmacnia wciąż się rozwijając. Przeszedłszy od debiutu do wojny okres niepokoju i gorączki surrealistycznej à tout prix, wniósł Salacrou do teatru żywość kameleona. Zmienia się w ciągu jednej sztuki niezliczone razy, przedstawia tysiące aspektów, filtruje, kumuluje i przetwarza wpływy dawnych i nowych pisarzy, w końcu z takiego zamętu wychodzi przeważnie obronną ręką, dając rzecz oryginalną i świeżą, często wybitnie sceniczną. Zajmują go różne epoki, ale przede wszystkim sam człowiek. Czasem myśl tego autora par excellence nowoczesnego, chociaż spotyka go nieraz zarzut melodramatyczności, patosu i Guignolizmu patriotycznego, nie jest jasna. Głosi pewne prawdy, bywa nawet wręcz moralistą. Zorientować się wśród tej różnorodności dopomaga on sam, dając przy

wielu sztukach uwagi, które ułatwiają zrozumienie, to znów snując swe poglądy na istotę teatru, czy wspomnienia osobiste w związku ze sztukami; zabiera głos w kwestiach pedagogiczno-społecznych jak artykuł w „Lettres francaises” z 9 października 1946 r. o nauce historii w szkołach pod efektownym tytułem „De l'étude de l'assassinat dans l'éducation de nos enfants” („Nauka morderstwa w wychowaniu naszych dzieci”).

W okresie okupacji niemieckiej Salacrou pisał dużo, ale poza wystawieniem z początkiem wojny w zimie roku 1939 „L'histoire de rire” (Historia śmiechu warta), przyjętej bardzo gorąco, nie chciał przemawiać ze sceny. Od wzięcia Paryża skazał się na banicję i milczenie. Nie chciał nawet drukować swych rzeczy przed oswobodzeniem Paryża, wolał je pozostawić w rękopisie.

Po wojnie w roku 1945 firma Gallimard wydała parę okazałych tomów utworów dramatycznych Salacrou. Dorobek poważny. Zbiór ten wykazuje z jednej strony dużą rozpiętość tematyki, z drugiej — pewne cechy, stanowiące więź wspólną utworów, chociaż klasyfikacja ich jest bardzo trudna.

Francuskie utwory dramatyczne ostatnich lat trzydziestu obsługiwały dwa rodzaje scen, z początku diametralnie różnych; teatry awangardowe i teatry bulwarowe. Ale z czasem teatr awangardowy stracił swój charakter ezoteryczny, przestał być własnością nielicznych wybranych. Sztuki awangardowe zdobyły szerszą publiczność; wychowały ją i zainteresowały dziełami o najwyższej wartości artystycznej, literackiej i głębokich zagadnieniach.

Entuzjazm dla teatru w najszerszych warstwach społecznych wzmógł się jeszcze — podobnie jak u nas — po wojnie. Zaznacza się też wybitnie odnowa teatru w każdym kierunku. Poprawił się smak publiczności francuskiej. Nie ogranicza ona swoich upodobań do farsy łatwo strawnej, daje się wprowadzać w dziedzinę prawdziwej sztuki i kierować rozumnie krytyce. Aktorzy nie poświęcili nic ze swej osobowości zbliżywszy się do widzów, przeciwnie przyciągnęli ich ku sobie. Reforma gry aktorów i wystawy ma w ostatnich dziesiątkach lat wybitnych ordowników. I tak np. Lugné — Poe, twórca teatru „de l'Oeuvre”, odkrywca Salacrou, do końca życia broni teatru awangardowego, stara się od początku o najlepszych malarzy i dekoratorów jak Vuillard, Toulouse-Lautrec, Maurice Denis i inni. Przede wszystkim szuka interesujących nowości francuskich, a poza tym wystawia wielkich pisarzy zagranicznych, zwłaszcza skandynawskich jak Ibsen, Strindberg, Björnson. Myśli całe życie o przyszłości, ma ambicje wywodzić nowe nazwiska na światło sceny, oślnić nimi publiczność francuską i być pierwszym ich odkrywcą.

Podobną ewolucję, jak wielu aktorów awangardowych, przeżył i Salacrou. Pierwsze jego sztuki — miał lat 21 — wypływały z młodzieńczego temperamentu i frenetycznej żądzy przeniesienia na scenę najskrajniejszych tendencji modernistycznych. Wyrazem tego nastroju są takie sztuki jak „Le Casseur d'Assiettes”, „Tour à Terre”, „Le Pont de l'Europe”. Z czasem jednak krystalizuje się i pisze utwory o wysokim natchnieniu i oryginalności a zarazem maestrii technicznej.

W „Patchouli” (grany w „Atelier” 1930) daje świetny dialog, interesujące sytuacje i subtelną analizę psychologiczną. „Atlas Hotel” (1931) stanowi etap poważny w działalności Salacrou i zapewnia mu dalsze powodzenie.

„L'Inconnue d' Arras” wystawiona w 1935 r. w „Comédie des Champs-Élysées” zelektryzowała publiczność niezwykle pomysł. Zdradzony mąż popelnia samobójstwo.

Pomiędzy momentem wystrzału z rewolweru a śmiercią przesuwają się przed nim całe jego życie i to stanowi ośnięw trzech aktów sztuki. Wśród galerii kochanych niegdyś kobiet zjawia się i ta „nieznajoma z Arras“, o której właściwie nie wie. Odwieczną koncepcję, mężczyzny, który kocha żonę, jest szlachetny i dobry, ale w końcu okazuje się „Un homme comme les autres“ — takim jak wszyscy inni, daje Salacrou w sztuce o silnym zabarwieniu satyrycznym pod tym właśnie tytułem w r. 1936.

Pierwszym utworem zakreślonym na większą skalę niż poprzednie, była sztuka wykończona i grana w r. 1938 „La terre est ronde“ (Ziemia jest okrągła).

Autor nie miał zamiaru stworzyć sztuki historycznej. Porusza przeszłość aby przeznaczyć pomost między człowiekiem dzisiejszym a minionym, aby wydobyć z życia współczesnego środki do zrozumienia przeszłości. Chce zwrócić uwagę na to, że we Florencji przed wiekami żyli ludzie podobni do terażniejszych, młotani tymi samymi namiętnościami, maskujący fałsz życiowy, upadli i doskonalący się.

Miedzy nimi a nami — mówi Salacrou — jest ta różnica, że oni byli żywi a my będziemy umarli. Żywi umierają, a my o tym nie myślimy, podobnie jak nie pamiętamy, że... ziemia jest okrągła

Nie chciał również Salacrou napisać sztuki politycznej. Tymczasem zdarzenia polityczne zniekształcili prawdziwe oblicze utworu i uniemożliwili jego pełne, szczere zrozumienie.

„La terre est ronde“ wystawiono poraz pierwszy wśród niepokojących grózb hitleryzmu w Europie. Dlatego też wszystko wydawało się aluzją, krytyką państw totalitarnych. Savonarola musiał być oczywiście symbolem Hitlera. Gwałtowność epoki zmąciła jasny sąd. Są w tym dziele bezsprzecznie momenty bardzo silnej satyry na rządy i naczelników państw.

A gdy już usłyszano, że „nie jest dobrze gdy w jakim kraju jedna partia jest zbyt silna, gdyż wtedy człowiek staje się zbyt słaby“ (Akt II.); że naczelnicy panują „klamując, frymarząc, lekceważąc traktaty i wypierając się własnego podpisu“... że „Rządy tak się dziś prowadzą, jak nie śmiał by się prowadzić człowiek interesów o najlepszej reputacji“ (Akt II.); lub takie kapitalne powiedzenia, które doprawdy muszą być aluzją do „stosunków współczesnych“:

„Głupstwo spokojnie wypowiedziane wobec trzech osób inteligentnych pozostaje głupstwem. Ale jeżeli się dołączy do tych trzech osób dziesięć tysięcy innych i wobec tego tłumu zawyje z pewnym artyzmem to samo blazeństwo, osiągnie się poklask, bo nie ma nic głupszego niż zebranie dziesięciu tysięcy osób inteligentnych“ —

— czy można było mieć wątpliwości?

Nie chciano ani słyszeć o tym, że sztuka ta nie jest polityczna, że odpowiada przede wszystkim potrzebom indywidualnym autora, który podejmuje odwieczne zagadnienie walki ciała i ducha, Boga i grzechu. Przedstawia ona bieg świata pokus o tysiącnych obliczach, przewalający się pod batem Savonaroli. Pokusa zła i ciągłego niezadowolenia, dramat środowiska, który wiecznie, do końca czasów będzie się powtarzał i przetaczał na ziemi, bo jest... okrągła. Florencja jest chwilowym, przypadkowym teatrum tego procesu.

W edycji powojennej Salacrou odrzucił scenę z Zydem; „czuję, że sztuka się postarzała i nie dożyje już odmłodzenia po tym co publiczność przeżyła“. Mówi to w roku 1944.

Kiedy na jesieni roku 1939 teatry mimo wojny poszukiwały sztuk, autor bał się samego tytułu ostatnio wykończzonej „Histoire de rire”. Lucien Dubech zażądał rękopisu i napisał o tym utworze ostatnią przed śmiercią kronikę w „Gazette de Genève”, 1940.

Paryż wojenny przyjął utwór z entuzjazmem, gdy zagrano go w grudniu 1939, w Teatrze de la Madeleine. Porównywano autora z Pirandellem i Strindbergiem. Temat sztuki — to brak oparcia w życiu. Bo miłość „jest wyrazem najbardziej niepewnym i niedokładnym w słowniku ludzkim”. Jest to historia dwóch żon, które zdradzają, a potem wracają do mężów, napisana z inwencją i nerwem scenicznym. Podwójna zdrada małżeńska był to jednak temat zbyt teatralny, niegodny momentu dziejowego. Krytyka zwróciła uwagę, że żywością scen przypomina Paillerona „Le monde ou l'on s'ennuie”.

W „La Margueritte”, utworze napisanym w lecie 1941 r. a granym w Teatrze Pigalle w 1944 r. są już pewne motywy przypominające w sposób odległy świeże zagadnienia wojenne. Jest to niesamowita historia męża, który utonął, w co nie wierzy stary ślepy ojciec, każąc jego żonie wiecznie wyglądać jego powrotu.

Kiedy Salacrou w r. 1946 napisał dla teatru Sarah — Bernhardt — komedię „Le Soldat et la Sorcière”, przekonał się raz jeszcze jak często publiczność i czytelnicy dopowiadają za twórcę myśli, których on nigdy nie miał. Treścią sztuki jest przygoda pani Favart i marszałka Maurycygo Saskiego, przodka p. George Sand. Temat jest oparty na korespondencji Maurice i p. Favart, udokumentowanej aktami. Ważniejsze jest jednak to co w niej daje Salacrou idywidualnego. A więc świetne powiedzenia, szczęśliwe pomysły i żywość dialogu.

Salacrou lubi niezwykle sytuacje. Jest w tym pewna groteskowość, znów jednak inaczej zrozumiana przez publiczność. Imputowano mu aluzję do istniejących stosunków i ich krytykę. W pani Favart widziano symbol Francji, której nie można zwyciężyć ani wziąć siłą, choćby się było jej marszałkiem. Ale Salacrou jest wyrozumiały. Uważa, że trudno żądać od ludzi rozpalonych problemami rzeczywistości zrozumienia dla tematów ogólnych i abstrakcyjnych.

W końcu: „Les nuits de la colère” (1946, Teatr Marigny). Krytyka tę sztukę uważa za szczyt twórczości Salacrou, za utwór wysoce moralny i prawdziwy, łączący harmonijnie realizm z idealizmem.

Ten sam temat — Ruchu Oporu — wybrał Sartre w „Morts sans sépulture”. Jednakże „Noce” mają wydźwięk autentyczniejszy. Sartre budzi przerażenie i niesmak swym realizmem i monotonią okropnego, dłużącego się oczekiwania na śmierć.

Chociaż jednak Salacrou dał pełny dramat ludzki, te „années noires” są za blisko i jest za wcześnie, by na nie spojrzeć z perspektywy; bezpośredniość utworu jest zbyt brutalna i autor nie mógł w takiej sztuce uniknąć efektów melodramatu i filozofowania.

Ale nad Sartrem niewątpliwie zatryumfował. Dał kompozycję zwartą i rozwiązał problem w sposób zręczniejszy, mniej męczący, choć całość nastroja równie pesymistycznie.

Problem psychologiczny jasno postawiony: Salacrou dowodzi, że wojna jest próbą charakteru, ukazuje czym może się stać człowiek przeciętny w okresie kataklizmu, jak łatwo przeciętność w dniach grozy zmienia się w podłość, a człowiek który w spokojnych, zwykłych warunkach byłby tak zwany „porządnym człowiekiem” stacza się na dno, nie zdając sobie nawet z tego sprawy.

I tu moment wahania: czy to umniejsza jego winę?

Jako realista jest tu Salacrou w pewnej sprzeczności z sobą samym. Chcąc rozwiązać trudne zadanie, jakie sobie postawił, musi użyć środka sztucznego: musi odwrócić następstwo czasu. A więc epilog akcji jest ekspozycją; od niego zaczyna się sztuka. Dedukcja, wymagająca cofnięcia się w czasie i lawirowania między rzeczywistością a fikcją, która ma na usługi środki techniczne teatru i od zręczności ich zastosowania zależy wrażenie, jakie wywoła na widowni. Wyjaśnienie I. aktu następuje w aktach następnych, wśród których najsilniejszy i prawdziwy jest akt II.

Jeżeli idzie o najogólniejsze zagadnienie występujące w teatrze Salacrou to jest w nim przede wszystkim problem czasu, który go niepokoi i który stara się rozwiązać w różny sposób. „Nasze istnienie jest sumowaniem się dni, z których każdy nazywa się dzisiaj”. „Jutro” zmienia nazwę i nazywa się „dziś”. Jedyne dzisiaj jest dla nas „jutrem” — ten którego już nie poznamy („La terre est ronde”).

Powtarza w innej formie Heraklitowe „Panta rei” (wszystko płynie). Dlatego też tak często zastrzega się, że chociaż określa wiek i środowisko, kraj i miejscowość, gdzie się rozgrywa akcja, nie idzie mu o wierność historyczną, lecz o fragmenty życia.

Wobec problemu Boga zajmuje stanowisko niezdecydowane.

Zastanawia się wprawdzie nad tym, jakie jest przeznaczenie ludzkości, która by nie wierzyła w Boga, a w usta Savonaroli, na zakończenie: „Et rien n' existe, si ce n'est toi, clarté de Dieu”. Ale z drugiej strony wypowiada raz po raz niepewność i niezdecydowanie wobec zagadnienia: „La présence de Dieu est aussi terrible que son absence”. Jest natomiast moralistą z tradycji wielkich mistrzów w. XVII i XVIII-go. Narzekając na zepsucie Florencji, na to, że są „dwie moralności: jedna dla własnych, inna dla cudzych córek” ma na myśli nie Florencję, nie Francję, ale człowieka w ogóle.

Jeżeli w jakim szczególnym przypadku zatryumfuje na całej linii etyka i moralność, jest to bez znaczenia. Aby podnieść ludzkość, trzeba przerobić obyczaje w ogóle.

W imię najogólniejszych ideałów, jak wolność, spokój sumienia, wartość człowieka, podejmuje Salacrou pracę pisarską, która nie jest dlań jedynie rozrywką.

Stefania Ciesielska-Borkowska.



PROFIL ARMANDA SALACROU

Mieszczanicy liberalowie cenili żart. Synowie ich jednak prędko zaczęli wielbić parodię. Oklaskami na operetkach Offenbacha przygotowali entuzjastyczne owacje, którymi powitać miano „Orfeusza” Jana Cocteau. Młodzi ludzie rozpowiadali już wówczas o drwinie. Należało drwić. To było w cenie. Szybko nauczono się sceptycyzmu. Nikt nie chciał mieć przekonañ, wystarczały zastrzeżenia. Cały eksperymentalny teatr 20-lecia otoczony był tą aurą. Narodził się przecież z szyderstwa i z parodii.

Nowa filozofia głosiła nieufność. Przestano wierzyć dawnym prawdom, odkopano już inne źródła inspiracji. Renesans swój przeżywał Kant, a z nim Maine de Birau. Wszystko bowiem okazywało się wątpliwym. Za pewną uznać było można tylko rentę. Groteska straciła w końcu granicę. Szła coraz dalej. Kpiono z bogów i z ludzi, z rozumu i z nadprzyrodzonych praw. Któż wierzył w sens świata i któż wierzył w religianckie mitologie? Większość pojęć stanowiło podobną do siebie illuzję. Uczniowie Pyrrhona nazywali ongiś stan ten izostenją czyli równosilnością sądów. Mówili, iż mędrzec, który osiągnął tak doskonale poznanie świata, powinien zamilknąć. Pisarze 20-lecia nie uczynili tego jednak. Musieli więc zmienić ton. Głos ich zabrzmiał poetycko i poważnie. Czy wyobrażacie sobie „Piękną Helenę” jako dramat? Nie odpowiadajcie przeczącym skinieniem głowy, przecież to „Wojna trojańska nie odbędzie się”. Tak, Offenbach na serio. Zarty o losie wygłaszał teraz Giraudoux z podejrzanym namaszczeniem. Pozostawała nadal jednak forma mitu. Nie wyrzekli się jej ani Anouilh, ani Obey. Nie była to jednak tradycyjna wersja Gide’a. A dla ludzi wychowanych na kulturze klasycznej mit stanowił coś niezawodnego, coś tak bezwzględnie pewnego, jak podstawowe prawdy matematyki. Chyba z niemniejszym przekonaniem wierzył w prawo dziedziczenia starzejący się doktor Pąsal.

Ten zaś, kto dowodził, że sprawa Elektry ma kilka zupełnie różnych rozwiązań, głosił tym samym, że ziemia jest płaska. Gdzieś obok tkwiły podstawy twórczości Armand Salacrou. Opierała się ona na dalekim zapleczu o komedię bulwarową, miesząc się z powodzeniem między eksperymentatorskimi usiłowaniami J. Cocteau, a kasowymi farsami Bernsteina. Salacrou zrezygnował z mitu, sięgnął jednak w swym pseudo-historycznym repertuarze do kunsztu kontynuatorów Giraudoux, którzy właśnie zaczęli odżegnywać się do groteski i parodii. Zmieniali maski. Wkładali tragiczne. Autor „Wolnej kobiety” uczynił to wraz z nimi jako jeden z pierwszych. Wiele stylów urządziło sobie miejsce spotkań w jego dziełach. Było to dość dziwaczne wobec uporczywej konsekwencji więszości dramaturgów tej właśnie epoki. Ich pierwsza sztuka zapowiada ostatnią. Utwory Salacrou natomiast każą myśleć o Gidzie. Ten prorok lat 20-ych i 30-ych zmieniał podobnie metody pisarskie. Zonglował nimi z niebywałą zęęcznością. Jak sam twierdził, nie było za jego życia takich prądów intelektualnych, których by on nie wyznawał. Przegadając kolejno „L’inconnue d’ Arras”, „Les nuits de colère”, „Margueritte”, czujemy się także, jak w nieuporządkowanej bibliotece. Tu ślady Maeterlincka, tu Flers i Cavaillet, a tam poprostu Romains.

Wpływy pojawiają się, nikną, znów się pojawiają. Liczni recenzenci teatralni, lubiący zazwyczaj na podstawie jednej ze sztuk przewidywać następne utwory tego samego pisarza, znaleźli się w poważnym kłopotcie. Tu wręcz niemożliwe jest na pozór zapowiadanie zawartości następnych dzieł. Techniki literackie utworzyły w nich przecież przegląd tych wszystkich sposobów jakimi w XX wieku pisano. Przy pierwszym czytaniu wydaje się niemożliwym ustalenie związku między metamorfozami francuskiego dramaturga. „Małgorzata” obok „Nocy gniewu”, „La terre est ronde” przy *Histoire de rire*. Jako przyczynę tych wahań (niekiedy także jako grzech pierworodny wszystkich dzieł Salacrou) uważano stałe eksperymentatorstwo. Pisarz przyjmuje artystyczne konwencje po to, by się ich zaraz potem wyzbyc. Są mu nieprzydatne. Płynący szuka gruntu. Zaledwie go jednak dotknie, ziemia się zapada. Każdy kunszt zawodzi. Nie odpowiada zamierzeniom piszącego.

W osądzie tym tkwi niewątpliwie część prawdy. Gwałtowne przemiany Salacrou mają wiec z owych rozpaczliwych poszukiwań takiej przygody duchowej, która mogłaby stracić charakter przygody. Ewolucje te jednak odbywają się wzdłuż pewnej linii, co pozwala nam na odnalezienie profilu pisarza.

Jest tylko jedno wejście w twórczość Armandu Salacrou, jest tylko jeden punkt, który odsłoni nam ukrytą dotychczasową ciągłość problematyki wszystkich jego sztuk. Jedna droga prowadziła w głąb labiryntu. Wszystkie inne okazały się fałszywymi. U podstaw leży spór między spokojnym aptekarzem Manente, a groźnym mnichem Savonarolą. Konflikt ten ma powtarzać się stale. Może nie być walki, może nie być partnerów — cień ich jednak padnie zawsze na wszelkie perypetie innych bohaterów. Starcie to nie jest ograniczone czasem. Jego ustawiczność przypomina prawdę okrągłości ziemi. Ziemia jest okrągła, choć ludzie nie zawsze potrafią właściwość tę dostrzec.

Savonarola i florencki aptekarz demonstrują dualizm właściwy każdej epoce, niezależnie od tego, czy historykom udaje się go wykryć. Oto historiozofia naszego dramaturga. Nie uprzedzamy jednak faktów. Na razie wszystko odbywa się na barwnym tle historii. Ale ramy jej są nazbyt chwiejne. Sztuka wkrótce przekroczy je i rozsadzi. Mały właśnie ostatnie dziesięciolecie XV-ego wieku. Aptekarz Manente wierzy w postęp, aptekarz Manente poucza: „człowiek staje się zbyt słaby, a słodki Sokrates nauczył mnie szacunku dla osoby ludzkiej”. Słyszeliśmy już nieraz ten głos. Przypomnijmy go sobie. Jego brzmienie tak bardzo było szanowane jeszcze niedawno. Ach, to Settembrini! On mówił w ten właśnie sposób w dalekim sanatorium Berghoff.

Włoski mason i wielbiciel odrodzenia miał szczęście. Żył w czasach, które nie wzbudzały w nim obaw o słuszności jego własnych sądów. Ale aptekarz Manente został poddany próbie. Ustanowiono go w innych czasach. Oto trwa ogromny monolog podobny do wykładu, przecinający fabułę, wydzierający się poza nią: Fra Girolamo przemawia. Zamiast muzyki antraktywnej, widz słyszy jego słowa: „Boże, spalę książki i każę zamilknąć ludziom”. Nie nowe hasło. Rzucił je wcześniej Naphta. Tak, mały jezuita jest inspiratorem florenckiego proroka. To on przecież mówił o człowieku Bożym i o potępieniu „głupoty” wieku XIX-ego, wieku „śmiesznych” racjonalistów. Zwycięski franciszkanin nie przekonuje Castorpów, lecz działa. Nie widzimy go jednak na scenie w akcji. Słyszymy za to jego słowa, rzucane wprost do widzów (raz tylko rozmawia z nim postać: kat). Girolamo naucza i grozi. Przypomina postać nadrzędną, komentatora, żebraka z „Elektry”. Mnich objawia. Widz zaś jest Mojżeszem przyjmującym surowe prawa nowego dekalogu. Ta deizacja Savonaroli doszłaby do ostateczności, gdyby nie dwie cechy ludzkie proroka: jego nieśmiertelność i jego wyznania. Spowiedź, którą kilkakrotnie

powtarza, zawiera nie tylko imperatywne credo, lecz także psychiczną ekshibicję. Mimo to jednak jak nierównym jego partnerem jest zwyczajny aptekarz! Naphta przerósł o głowę Settembriniego. Don Quijote odzyskał dawną glorię h o m o D e i.

A tymczasem płoną obrazy. Na stos idzie Botticelli, w ogień rzuca się wiersze Petrarki i nowele Boccaccia. Akcją tą kieruje Silvio, ten, który wyrzekł się dawnych przekonań, (zasrzegam — wyrzekł się dla kobiety — prawa melodramatu są przecież niewzruszalne). Manente stoi bezradny. Conajwyżej może wołać: „Szaleńcy!“ — „Nie nie jest boskie, oprócz Boga“ — odpowiada mu fra Silvio. Więc trzeba zniszczyć protagorejskie kryterium o człowieku — mierze wszystkich rzeczy, trzeba zamknąć usta tym, którzy rzucają aforyzmy o nietrwałości dyktatur.

„Zrozumiejsce, że jesteście niczym i że to, co było przedtem, jest niczym i że to, co będzie później, będzie niczym. Wszystko jest niczym. I nie nie istnieje, jeśli nie jest tobą o światłości Boża“ — tak zawoła w przedzień swej śmierci mnich. Długo chwiała się granice historycznej prawdy, teraz zaczynają pękać. Naphta, Settembrini w XV wieku, Savonarola mówiący językiem katolickich totalistów sprzed kilkudziesięciu lat, to już nadto. Metafizycy, przymierzający tu swój wzorzec (nazywali go w przeciwieństwie do laickiego, boskim) operują argumentami z końca minionego stulecia. Wobec katolickiego miernika wszystkie problemy tracą swój sens, swoją ważność. Są nieistotne, o ile nie dotyczą woli Boga. To myśli świeżych apologetów fideizmu. „Jeśli nie ma Boga, to jaki ja jestem generał“ woła w „Idiocie“ Iwołgin. Zagadnienie jak widać identyczne. Fra Girolamo czytał widocznie Ernesta Hello.

Historyczny obraz zaczyna się rysować. Obejrzyjmy go tedy bardzo dokładnie. Czy zawiera on jakieś determinanty społeczne? Skądże? Początkowo wydaje się, że Savonarola bazuje na chłopach. „Przeciw mnie są bogaci i biedni“ — rzuca jednak „prorok“. Nie wierzeie Cognacowi, gdy ten oplakuje upadek średniowiecza, nie wierzeie historycznym rekwizytom. Włączono je przecież tylko do dekoracji. Gdzieindziej leży problem. Kto ma rację — Girolamo czy Manente? Uważny czytelnik ... czy wyznawca mistyków?

Zagadnienie komplikuje się. Jego ważność jest oczywista i historyczna. Podniesiono ją do godności wiecznej. Starcie Naphty i Settembriniego notuje kronika na początku wieku XX-ego. Cały więc problem posiada zasięg swej aktualności, posiada swe widoczne granice. Liberal broni się przed metafizycznym ryszunkiem nowoczesnej dyktatury. H o m o d e i uderza w cały system demokracji liberalnej. On nie broni sensu życia ziemskiego. Przeciwnie, stara się go potępić. Spór trwa jednak tylko przez chwilę. Zaraz Naphta stanie obok Settembriniego, Savonarola przedłuży florenckiego aptekarza. Tylko pierwsze starcie miało pozory walki. Kupiec Menutello może być spokojny. Jego handel na dyktaturze nie ucierpi. Następne konflikty będą już tylko wynikiem nieporozumienia. Zaczyna się nowy okres: monopolistyczny kapitalizm.

Girolamo ginie. To nie jest jednak ważne. Śmierci franciszkanina wymaga historia, odegrywająca tu rolę dekoracji. Autor złożył im hold. Nie można określać jednak wyboru liberala na tej tylko podstawie. A wybór ten istnieje. Uznając podział na dwa typy państw: demokratyczne i policyjne, musi w końcu na któryś z tych ustrojów zdecydować. Innego rozstrzygnięcia mieszczanin nie widzi. Albo laicki Girolamo, albo Manente.

Kiedys we wczesnym dzieciństwie czytałem powieść jakiegoś katolika o Savonaroli. Romans w stylu chrześcijańskich Dumasów. Ponson du Terrail pomnożony przez sumę papieskich encyklik. Pamiętam pogardę i oburzenie jakim obrzucał ów „natchniony“ grafoman postacie tych wszystkich, którzy usiłowali obalić rządy, oszalałego jak sami mawiali mnicha. Czyżby owe sentymentalne powieścisko zawierało te same konkluzje, które

realizuje dzięki deizacji Savonaroli, Armand Salacrou? Na to wyraźnej odpowiedzi nie da się odczytać w „La terre est ronde”. Znajdujemy ją za to w dalszych pracach. „Noce gniewu” przyniosą już finał. Spadkobiercą Manenta zostanie kollaboracjonista, dziedzictwo Savonaroli obejmie zaś konspirator, walczący w imię „wyższych”, podnaziemskich spraw. Wiek XIX skończył się. Mieszczanom nie pozostało nic oprócz przyjęcia takiego systemu społeczno-politycznego, jaki im jeszcze pozostał. Pogodzono się z fra Girolamem.

Aby dojść jednak do ostatecznych wniosków, przebyć musimy tę drogę, która zaprowadziła Salacrou do potępienia Manente'a. „Histoire de rire” to zasób wszystkich możliwości XX-wiecznej farsy. Portret moralności i obyczajów. Celem jego jest osiągnięcie całego problemu żartu i dowcipu. W sztuce Salacrou polega on właściwie na sprzeczności między słowami, a działalnością bohaterów, na sprzeczności słów zajmowanych w identycznej niemal sytuacji, zależnie od zmiany ról. Wyobraźcie sobie człowieka, który potępia urodę kogoś bliźniaczko podobnego do siebie. Przecież tym samym potępia siebie. A wszystko jest wynikiem ustawienia mechanizmu farsy. Postać będąca obserwatorem w jednej z sytuacji, działa w identycznej drugiej. Jej sądy nie mają pozorów nawet sądów bezstronnego widza. Raz broni przyjaciela, a raz siebie. To wszystko dane jest w momencie rozpoczęcia akcji. Tak uplasowano osoby, że cała fabuła jest tylko konsekwentnym wynikiem ich położenia. Po kolei rolę pierwszej postaci obejmuje następna itd. „O zieleni można nieskończenie”. Nic więc dziwnego, że wracamy do układu wyjściowego. Przedtem dowiadujemy się jednak, że kochankowie zostali zdradzeni, że rogacz przyprowadził rogi. Konsekwencje odwracają się. Mniemania początkowe zostają zmienione w sposób przeciwny. Nasze pobieżne wnioskowania okazują się mylnymi. Wiedza o człowieku jako istocie psychicznej chwieje się, traci swe podstawy. Czy tylko tyle jednak wykazać miał mechanizm farsy? Gabriel Marcel dosiżgał w niej nonkonformizm Henry Millera. Salacrou nie demonstrował wprawdzie przerażenia, dobiega jednak do tych pozycji z jakich powstał „Zwrotnik Raka”. Rośnie nieprzymierność faktów do dotychczasowych norm moralnych. Trzeba albo odrzucić normy, albo potępić fakty. Salacrou (szczególnie w „Małgorzacie”) i Miller wybrali to drugie. Amerykanin zachłystuje się przerażeniem i nienawiścią do świata, Francuz opowiada się za niemniejszą pasją Savonaroli. Świat to bordel, należy więc świat zniszczyć. Kto ponosi winę za to, że Gérard traci Adé, że Jean Louis nie może utrzymać Heleny? Moralność mieszczańska, no i kobiety. Spoza ekskomunik życia ułatwionego wynurza się Strinberg. Secesja pojawia się jeszcze raz. I nie bez swych pseudo-naukowych sformułowań. Kto zaświadczy za mizogynizmem? Naturalnie Otto Weininger ze swymi zapyłonymi już tomami „Pici i charakteru”. „Zawierzyć szezeście kobietom, to zawierzyć je diabłu” — woła Jean Louis. I rzeczywiście, na terenie dzieł Salacrou trudno się słowom tym sprzeciwić. Faustyna gubi Savonarolę, Małgorzata zdradza męża. Dawne hasła ze schyłku minionego stulecia, kiedy to narodziło się wołanie: „Chodź Natanielu”. A stary ojciec męża Małgorzaty głosić będzie wierność nawet umarłym. Oto znów glossa w obronie apostoła Pawła, glossa, której prawdziwości ma potwierdzić pośpieszne nawrócenie się bohaterki dramatu. „Choć może nie ma Boga, należy działać tak, jak gdyby istniał”. Laicki katolicyzm woła o siłę przeciw nieprawości tego świata, o zbrojny ruch, o wzmożenie rządów Savonaroli; uczy totalizmu i nawrotu do średniowiecza. W ten sposób z kart rzeczywistego tomu dramatów rodzi się postać starego Bierdiajewa.

Lech Budrecki

KRYTYK FRANCUSKI O „NOCACH GNIEWU“

(Gabriel Marcel w „La Revue Théâtrale“, Nr 4).

Ton sztuki Salacrou nie powinien budzić zastrzeżeń. Krytykować ją mogliby tylko skrajni fanatycy polityczni. Utwór ten nasuwa interesujące spostrzeżenia z punktu widzenia techniki dramatycznej. Autor zastosował technikę podobną jak w „Nieznajomej z Arras“ (L'Inconnue d'Arras): rozpoczął sztukę od sceny końcowej — czyli sceny zabój-



„Noce gniewu“ Salacrou w „Théâtre Marigny“ w Paryżu

stwa — do której przebieg akcji dramatycznej zmierza. Jest to metoda do której można mieć zastrzeżenia. Salacrou jednak posunął się jeszcze dalej, tworząc dialog, a właściwie komentarz dialogowany, podany przez zmarłych, dialog który toczą żywi z umierającymi. Za pomocą tego dialogu odbywamy drogę powrotną — poprzez wydarzenia które poprzedzały ostatnią scenę. Przejścia te są zręczne, jednak dosyć sztuczne, tym bardziej, że nie zdajemy sobie sprawy z tego czyje wspomnienia są nam przedstawione

(np. Rivoire'a czy Jana), a nawet czy to są wogóle wspomnienia, czy też wypadki, które rozgrywają się przed naszymi oczami. Zresztą należałoby przede wszystkim zdać sobie sprawę — jak to już pisałem w *Journal métaphysique* — czym jest wydarzenie sceniczne wogóle, i w jakiej kategorii rzeczywistości się mieści. Trzeba przyznać Salacrou, że nie wielu jest dramatopisarzy, którzy tak jak on potrafią postawić przed nami tego typu problemy. Należy jednak rozważyć, czy autor nie ułatwił sobie zadania przez dowolne operowanie elementami czasu i miejsca, na przykład przy końcu — wprowadzając bez zmiany dekoracji epilog, w którym Jan dyktuje w więzieniu list do swojej żony, informując ją iż zostanie rozstrzelany. Jeśli tak dowolnie postępujemy z czasem i przestrzenią, czy nie byłoby wskazane wogóle usunąć dekoracje? Z tego względu należy przypuszczać, że forma dramatyczna „Nocy gniewu” jest rezultatem kompromisu.

Po tych zastrzeżeniach muszę przyznać że sztuka wydaje się godna uwagi; w całej twórczości tego autora nie znajdziemy chyba fragmentu ciekawszego niż sceny poprzedzające moment zdrady — której sprawy nie mają siły ani odwagi określić nawet jako zdradę. Scena ta zresztą wyraża głębokie spostrzeżenie, że zdrajcy nie zdają sobie sprawy z faktu zdrady. Czyż wyraz „zdrada” nie oznacza dla samego zdrajcy uproszczenia sytuacji która wydawała mu się węzłem zdarzeń i pobudek nie dających się rozwiązać? Nie ma wątpliwości, że w czasach spokojniejszych Bernard i Pierrette byłiby prawdopodobnie tak zwanymi ludźmi uczciwymi. Chcą żyć spokojnie i w normalnych warunkach, w których nie byłiby zmuszeni rozwiązywać skomplikowanych zagadnień moralnych, żyłoby jak ludzie cprawda przeciętni, lecz nie zasługujący na potępienie. Na nieszczęście dla nich, zmuszeni byli żyć w czasach gdy spokój ten mogli uzyskać tylko za cenę postępowania nieetycznego. Sytuacja w jakiej się znajdują, zmusza jednostkę albo do obniżenia normalnego poziomu moralnego, albo też do wzniesienia się ponad jego przeciętność. Nie są jednak w stanie przyznać, że istnieje konieczność wyboru. Tym bardziej, — a to zaznaczone jest w „Nocach gniewu” bardzo mocno, — że ich mentalność nie pozwala im przenieść się w świat, w którym działają konspiratorzy określani przez nich jako głupcy i teroryści. Nie ma wątpliwości, że do końca życia ludzie, o których mówimy, będą siebie uważali za ofiary potwornej fałszywości, a nie za winnych zbrodni. Należy zatem przyznać, że warunki bytu powojennego utwierdziły każdego w jego poprzednio ustalonych przekonaniach, i gdy rozważymy sprawę głębiej, — dojrzymy tu obraz tragicznej sytuacji aktualnej we Francji. Największą zasługą sztuki Salacrou jest postawienie tego problemu, który ją kwalifikuje jako utwór pozbawiony tendencji propagandowych. Nie chodzi tu o propagandę skierowaną przeciwko jakiejś innej propagandzie, lecz o fakt manifestacyjnej odmowy udziału w akcji zorganizowanej przeciwko wartościom, bez których nie mogłaby istnieć ani myśl, ani sztuka godne tego imienia.



KRONIKA

SKONFISKOWANY NEKROLOG

Teatr im. Bogusławskiego w Lingen ku czci Stefana Jaracza.

We wtorek 21 sierpnia 1945 r. w Kościele Garnizonowym (św. Bonifacego) w Lingen ks. kapelan Narloch odprawił Mszę Św. za spokój duszy ś. p. Stefana Jaracza.

Po nabożeństwie żałobnym w sali prób Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego odbyło się zebranie Zespołu tej sceny, na którym jej kierownik artystyczny (zesłany razem z Jaraczem swego czasu do obozu karnego w Oświęcimiu) wygłosił dłuższe przemówienie, poświęcone twórczości i życiu wielkiego artysty teatru.

Wspomnienie pt. „Cieniom Stefana Jaracza”, przesłane przez Zespół i Kierownictwo Teatru im. Bogusławskiego do redakcji „Dziennika Żołnierza 1 Dywizji Pancernej”, wychodzącego w Quakenbrueck, tak oto zostało potraktowane w dziale „Odpowiedzi redakcji”:

„Kierownictwo Zespołu Teatru im. Bogusławskiego. Nadesłane nam przez Panów wspomnienie, poświęcone ś. p. Stefanowi Jaraczowi, zaczyna się od słów: „Odeszłeś (sic!) od nas w chwili, kiedy Ojczyzna wyzwala się z materialnej i du-



Stefan Jaracz w Oświęcimiu

chowej przemocy, a Scena Polska pragnie tej nowej Wolności być trybuną”.

Podobna enuncjacja — naszym zdaniem — bardziej licuje z radiem warszawskim, aniżeli z „Dziennikiem Żołnierza”, pismem 1 Dywizji Pancernej, której stanowisko wobec wypadków rozgrywających się w Polsce jest zapewne Panom znane. Szanujemy przekonania innych, o ile wypowiedane są otwarcie, czego nie możemy się jednak w danym wypadku dopatrzeć. Ponieważ wspomnienie o ś. p. Stefanie Jaraczu zostało przez Panów ujęte na płaszczyźnie pewnych tendencji politycznych, nie jesteśmy w możności umieszczenia go”.

Nie była to jedyna szykana, skierowana przeciwko Teatrowi w Lingen; przedstawienie „Godów weselnych”, gloryfikujące chłopą polskiego i zawierające aluzje do jego nowej społecznej sytuacji, było przyjęte przez andersowców równie wrogo.

A oto tekst inkryminowanego nekrologu:

CIENIOM STEFANA JARACZA

Drogi nasz Mistrzu i Kolego! Odszedłeś od nas w chwili, na którą długo czekałeś, w chwili kiedy Ojczyzna wyzwala się z materialnej i duchowej niewoli, a Scena Polska pragnie być tej nowej Wolności trybuną.

Odszedłeś nie zdążywszy wspólnie z przyjaciółmi położyć podwalin pod gmach Nowego Teatru w Polsce — teatru dla wszystkich Jej obywateli, teatru służącego w równym stopniu Prawdzie i Pięknu.

Głosiłeś zawsze powagę sztuki naszej i walczyłeś o należne jej w życiu społecznym miejsce; byłeś nieprzejednanym wrogiem zarówno „artystowskiego” niechlujstwa i nieróbstwa aktorów, jak cynicznej spekulacji przedsiębiorców teatralnych i karierowiczowstwa różnych pół-urzędowych opiekunów teatru.

Nie czapkowałeś prasie. Nie wiele sobie robiłeś z opinii Tartuffów i pedantów. W dążeniu do najpełniejszych osiągnięć w swym kunszcie, nie uznawałeś kompromisu.

Wbrew własnym interesom odrzucałeś nęcące propozycje, którymi usiłowano „niesforować” Twą osobowość spętać, rewolucyjny Twój rozmach osłabić, aby Cię dla istniejącego u nas w dziedzinie sztuki teatralnej porządku uczynić nieszkodliwym. Tak rzuciłeś czołowe sceny stołeczne dla biednej „Reduty”, gdzie z wyjątkiem Tetmajerowego „Judasza”, grałeś przeważnie epizodyczne, a nawet nieme role.

Ale ta Twoja, anonimowa niemal praca, pod względem aktorskim mistrzowsko wykończona, dla młodzieży i leczących się z szablonowości starych rutyniarzy była wyborną lekcją stylu zespołowego; uczyła, w jaki sposób indywidualność wielkiego artysty, bez szkody dla siebie, ze zbiorowością łączyć się może, cel wspólny mając na widoku, w czym niektórzy z nas pewien sens społeczny widzieli.

Kiedy w ostatnich latach przed wojną na terenie stolicy powstał nieudany koncert teatralny, smutnej pamięci „T. K. K. T.”, chłopskim swym

rozumem od razu poznałeś się na nim: zdemaskowałeś szalbierstwo jego programu, niby społecznego, zaczajoną u podstaw tej instytucji prywatę i niewątpliwe dążenie do ukrócenia artystycznych i obywatelskich praw aktora.

Swoisty, powszechnie znany gest czyniąc, odwróciłeś się plecami do panów, którzy pragnęli Cię mieć w swym gronie po to jedynie, byś się w nim udusił, albo oduczyl się marzyć o tym, co tak łatwo dałoby się osiągnąć, gdybyśmy tylko „chcieli chcieć”. Wolaleś pełną trosk codziennych mordęgę w niepozornym teatrzyku robotniczym na Powiślu, który to teatrzyk siłą swego talentu i uporu, uczyniłeś przybytkiem rzetelnej sztuki. Cokolwiek złego bowiem można by o „Ateneum” powiedzieć, jedno jest pewne, że po kapitulacji „Reduty”, po zlikwidowaniu niecnym Teatru im. Bogusławskiego, scenka w gmachu serdecznie oddanych Ci kolejarzy, była jedynym warsztatem zespołowej twórczości aktorskiej, jedynym terenem odważniejszych eksperymentów repertuarowych i inscenizacyjnych.

Dawałeś w swym teatrze gościnę aktorom, reżyserom i scenografom, dla których nie było miejsca w lepiej uposażonych teatrach oficjalnych. Oczywiście myliłeś się czasem w wyborze dzieł i doborze otoczenia. Rzecz działa się przecież u nas. Musiałeś walczyć z chytrze zorganizowaną konkurencją, z zepsutym smakiem „publiczki” mieszczańskiej, z wyrazicielką jej gustów — prasą, obojętnością i tępotą władz, niestety i z oportunistami aktorów. Łatałeś jednak owe tradycyjne dziury Arlekinowej opony — czy cierpliwie a zawsze materiałem szlachetnym.

Nie ważne dziś dla nas Twoje omyłki i nazbyt ludzkie słabości. Ważne Twoje dążenie do pięknego celu, ujawniona w nim pasja i nieustępliwość.

Niektórzy, zazdroszcząc Ci powodzenia moralnego i finansowego, przypisywali je Twojemu klasowemu sprytowi... nazywali Cię „chłop-



Leon Schiller w Oświęcimiu

kiem-roztropkiem". Śmiałeś się z tego przewiska, Ty pierwszy u nas wielki aktorze ludowy, wiedziałeś, że ono Ci tylko zaszczyt przynosi!

Twoja chłopska roztropność zawiodła Cię w r. 1941 do Oświęcimia, z którego wyszedłeś śmiertelnie chory, a mogłeś przecież hańbić się, jak tyłu innych, dobrze płatną i bezpieczną pracą w teatrzykach, organizowanych przez propagandę hitlerowską na terenie „Generalnej Gubernii“.

A Twoja fortuna? Wiele o niej mogliby powiedzieć komornicy przedwojenni, wiecznie prześladowający Cię z tytułu deficytów teatralnych. Tyle jej było, że gdy Cię z nóg zwała gruźlica rozpadowa, nie byłbyś nawet tych czterech przesmutnych lat w Otwocku przeżył, gdyby nie pomoc podziemna i bezimienna doceniających wagę Twojej Działalności rodaków.

Męki i posępne przeżycia Twych lat ostatnich koła jeno wciąż pogłębiająca się wiara w osiągalność Idealu Chrystusowego na ziemi, i w możliwość radykalnej przebudowy świata na fundamencie Miłości Bliźniego.

Cześć Twojej pamięci!

Kierownictwo i Zespół
Teatru Ludowego
im. Wojciecha Bogusławskiego
(Lingen)



PAŃSTWOWY TEATR WOJSKA POLSKIEGO W CZECHOSŁOWACJI

„Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale“ Wojciecha Bogusławskiego, ukazany 30 listopada 1946 r. na scenie Państwowego Teatru Wojska Polskiego w nowej edycji dramaturgicznej i inscenizatorskiej, objawił tę samą żywotność artystyczną i społeczną, jaką miał w dniu swej sławnej premiery, przed 140 z górą laty, jaką promieniował w ciągu wszystkich swoich metamorfoz, w ciągu wszystkich bezmała walk o wyzwolenie narodu i polskiego ludu. Utrzymane w duchu epoki wtręty poetyckie i muzyczne, aktualne przyśpiewki i tyrady spotkały się z uznaniem najwybitniejszego historyka sceny polskiej, Mieczysława Rulikowskiego, który ze wzruszeniem stwierdził, że w tej nowej postaci stara „opera narodowa“ przeżywa drugą swoją młodość i spełnia jak zawsze doniosłą rolę dziejową. To samo odczuli nasi działacze polityczni i społeczni, z wielu ust slyszeliśmy opinie, że to widowisko, zawierające skarby ludowości i obyczaju polskiego, wyjątkowo nadaje się do propagandy ideałów demokratycznych wewnątrz kraju i zagranicą.

Fakty potwierdziły w całej pełni te mniemania. W samej Łodzi „Krakowiacy“ osiągnęli liczbę niemal 200 przedstawień, stanowią jedną z pozycji żelaznego repertuaru i w szerokich warstwach publiczności łódzkiej i okolicznej stale znajdują odbiorców. Tuż przed wyborami do Sejmu Ustawodawczego niejako dla zamanifestowania przewidywanego zwycięstwa demokracji ludowej, Komitet Wyborczy Stronnictw Demokratycznych zaprosił zespół Państwowego Teatru Wojska Polskiego do Warszawy, gdzie w Państwowym Teatrze Polskim wypełniona po brzegi widownia przyjęła malownicze i tryskające werwą widowisko entuzjastycznie. Tutaj zaciekawili się „Krakowiakami“ przedstawiciele naszej i zagranicznej dyplomacji. Mówiło się o wyjeździe do Jugosławii, Bułgarii i Związku Radzieckiego. Na czas najbliższy zaprojektował objazd po Czechosłowacji ambasador Hejret.

W porozumieniu z dyrekcją PTWP i z czynnikami kierującymi naszą polityką kulturalną, doszedł on do przekonania, że zakrojona na nieznaną dotąd skalę podróż teatralna z tym właśnie widowiskiem na pewno będzie jednym z najbardziej celowych środków do zacieśnienia stosunków kulturalnych, a w konsekwencji i politycznych między obu bratnimi narodami, zwłaszcza, że sztuka czechosłowacka bierze początek ze źródeł ludowych, a społeczeństwo czechosłowackie żywi ogromny kult dla ludowości.

Plan szczegółowy wyjazdu został opracowany przez Biuro Współpracy z Zagranicą i kierownictwo PTWP w ścisłym porozumieniu z czechosłowackim Ministerstwem Informacji. W wyniku kilkumiesięcznych konferencji wspólnie zorganizowano dwie wiel-

kie wymienne imprezy artystyczne. Nasamprzód światowej sławy Filharmonia Czeska z Pragi pod kierunkiem Rafaela Kubelika zaznajomiła ważniejsze ośrodki kultury w Polsce z mistrzostwem czeskosłowackiego zespołu symfonicznego, po czym równie doniosłe przedsięwzięcie miał wykonać PTWP z Łodzi, którego zespół w liczbie 132 osób (aktorzy, chór, balet, orkiestra Filharmonii Łódzkiej, personel techniczny, kierownictwo artystyczne i administracyjne) zobowiązał się wykonać w ciągu 3 tygodni objazd kilkunastu miast czeskosłowackich.

W celu uświetnienia swego pokazu PTWP sprawił zupełnie nowe kostiumy i dekoracje, przeprowadził pewien retusz reżyserski i choreograficzny oraz wzmocnił zespół orkiestrowy. Zaszły także pewne zmiany obsady. Prolog i epilog objaśniający epokę i ducha utworu przetłumaczono na język czeski, dodając odpowiednie komentarze i zwroty do pobratymczego narodu. Skład zespołu wyjeżdżającego wyglądał następująco: Kierownictwo naczelne — Leon Schiller, scenografia — Władysław Daszewski, dyr. orkiestry — Władysław Raczkowski, choreografia — Jadwiga Hryniewicka, kierownictwo organizacyjno-administracyjne — Tadeusz Laskowski, Sabina Nowicka, Stanisław Wolański, przedstawiciel ZZASP — Zdzisław Lubelski, kierownictwo zespołu technicznego — Janowski, Głowacki, Rachałewski, Moszkowicz, referat prasowy i archiwum — Irena Korzyniewska, zespół aktorski — Macherska, Warmiński, Hańcza, Bonacka, Miedzińska, Pietraszkiewiczowa, Borowski, Śródka, Stokowski, Szalawski, Szonert, Szymański, Dejmek, Pągowski, Maliszewski, Kostecki, Lapiński, Rzurowska, Radek, Fijewska; chór i balet — słuchacze i absolwenci Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i słuchacze Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi, orkiestra Filharmonii Łódzkiej, zastępca dyrygenta — Edward Wejman.

Pociąg przeznaczony wyłącznie dla użytku PTWP składał się z 9 wagonów osobowych przystosowanych do noclegu, jednego wagonu reprezentacyjnego; dekoracje, kostiumy, rekwizyty i samochody umieszczone były w wagonach towarowych i na lorach, należących do stałego składu pociągu, który eskortowała polska obsługa kolejowa pod nadzorem przedstawiciela Ministerstwa Komunikacji, ob. Kokory Stanisława, oraz przedstawiciela Orbisu, dyr. Józefa Horodyskiego.

Dnia 2 listopada 1947 r. wyruszone z Łodzi. Teatr zegnali przedstawiciele Wojewódzkiego i Miejskiego Wydziału Kultury i Sztuki, nacz. Lasocki i nacz. Wrocławski, przedstawiciele Biura Współpracy z Zagranicą, ob. Piotrowicz, dyrektor Filharmonii Łódzkiej Zdzisław Górzyński, przedstawiciele Wojewódzkiego Oddziału ZZASP oraz liczna rzesza kolegów i przyjaciół teatru.

PETROWICE. Nad ranem dnia 3 listopada, na granicy powitali teatr przedstawiciele władz i społeczeństwa czeskosłowackiego, specjalnie przybyli z Pragi i Ostrawy: szef Prezydium Ministerstwa Informacji, dr Kusza, naczelnik Wydziału Polskiego, inż. Małek, prezes Tow. Przyjaźni Czeskosłowacko-polskiej w Ostrawie, dr Kral, v-konsul Zembrzusi, szereg dziennikarzy, delegaci instytucji „Sztuka ludu” (Umeni lidu), naczelnik stacji, przedstawiciele Związku Kolejarzy i wojska.

Kierownictwo teatru podejmowało witających lampką wina, wygłoszono szereg przemówień z jednej i drugiej strony, rokujących jak najlepsze warunki moralne dla rozpoczętej imprezy, której odrazu przypisano wielkie znaczenie polityczne.

PRAGA dnia 3. XI. Na dworcu przystrojonym flagami narodowymi obu państw przy dźwiękach hymnów narodowych powitanie przez przedstawicieli wojska, przedstawicieli Krajowej i Miejskiej Rady Narodowej, Ministerstwa Informacji. W salonie recepcyjnym dworca witają teatr polski sekretarz Ministra Informacji, Benda, imieniem armii czechosłowackiej płk. Wagenknecht, z ramienia Tow. Przyjaźni Czeskosłowacko-polskiej dyr. Biblioteki Uniwersyteckiej, dyr. Beczka, w imieniu Ambasady Polskiej, chargé d'affaires, Radea Staniewicz.

Dnia 4. XI. Pierwsze przedstawienie w teatrze Velká Opera 5 kwietna (państwowy teatr operowy, spełniający rolę awangardową w dziedzinie repertuaru i inscenizacji). Przed podniesieniem kurtyny przemawia w zastępstwie nieobecnego Ministra Informacji, Wacława Kopeckiego, Minister Opieki Społecznej, Nejedli, znakomity muzykolog, członek Komunistycznej Partii Czechosłowacji.

5. XI. Dwa przedstawienia, z których jedno przeznaczone wyłącznie dla wojska. Wieczorem przyjęcie w foyer teatru, urządzone przez wojsko z udziałem artystów opery, przedstawicieli Związku Aktorów Czeskosłowackich oraz osób ze świata artystycznego, naukowego i politycznego. Aktorzy czeskosłowaccy, których reprezentuje główny reżyser Teatru Narodowego w Pradze, Józef Muncigr, wieloletni artysta scen polskich, z serdecznymi słowami wręczają kolegom polskim portret najwybitniejszego aktora czeskosłowackiego, Wojana w roli Ziżki.

6. XI. Przyjęcie w Ambasadzie Polskiej. 500 osób zaproszonych ze świata dyplomatycznego, politycznego, naukowego, artystycznego. Spotykamy wśród nich ministra Kopeckiego, generała Langerę, autora wielu sztuk granych w Polsce, dyrektorów, reżyserów i dramaturgów czołowych scen praskich, dyrygentów, kompozytorów, literatów, prof. Szykowskiego, prof. Krejcięgo i wiele, wiele innych osobistości.

Zespół zwiedza Hradczyny, stare miasto, jest na próbie prowadzonej przez Muncigrę w Narodnim Divadle („Chowanszczyna“ Mussorgskiego), dopuszczony jest do próby Filharmonii Czeskiej pod dyrekcją Kubelika, przygotowującej recital Sztompki, ogląda przedstawienie „Zagadnienia rosyjskiego“, „Maskarady“ Prokofiewa (prapremiera europejska). Kierownik teatru odbywa dłuższą konferencję ze znanym awangardystą lewicowcem E. F. Burianem na temat zadań teatralnych w dzisiejszej rzeczywistości politycznej.

KLADNO. Dnia 7. XI. Miasto górniczo-fabryczne, huty, przemysł metalurgiczny. Prezydent miasta zaprasza kierownika naszego teatru do wzięcia udziału w olbrzymiej manifestacji na cześć Związku Radzieckiego z okazji 30-lecia Rewolucji i oddaje pierwszy głos gościowi, który pozdrawia proletariat czeskosłowacki w imieniu robotniczej Łodzi.

Wieczorem spektakl połączony z gorącym przyjęciem ze strony ludności, przedstawicieli władz i organizacji społecznych.

Po spektaklu bankiet. M. in. przemawia główny reżyser teatru Svoboda, długoletni reżyser Narodni'ego Divadla w Pradze, wspominający na tej scenie współpracę z polskimi artystami.

USTI. 8. XI. Niezwykle gorące, pełne serdecznej prostoty przyjęcie zorganizowane przez władze miejskie, Tow. Przyjaźni Czeskosłowacko-polskiej, dyrekcję i pracowników teatru oraz postępowe organizacje pracownicze z KPCs na czele, której sekretariat odbywa dłuższą rozmowę z Kierownikiem Teatru W. P.

TEPLICE-SANOV. 9. XI. Przewodniczący Rady Narodowej, zarazem prezydent miasta wręcza na pamiątkę teatrowi wyrób miejscowy, piękną wazę kryształową.

Zespół korzysta z nowocześnie urządzonej łaźni i pływalni, podobnie jak w Ustie. Zwiedza Muzeum starożytności miejscowych. Spośród wielu przemówień w teatrze i w czasie bankietu na podkreślenie zasługuje głos przewodniczącego Tow. Przyjaźni Czesko-słowacko-polskiej, Szamaja; wita on Polaków nie jako gości, lecz jak braci, między którymi nie ma już sporów, nie ma nieporozumień, którzy mogą się czuć, jak w swojej ojczyźnie. Podobnie jak wszyscy przedstawiciele narodu czeskosłowackiego twierdzi, że granice nasze na Nysie i Odrze państwo i naród Czechosłowacji uważają za wieczne.

Prezydium miasta zaprasza 4 osoby z naszego zespołu na miesięczny pobyt kuracyjny w lecie.

KARLOVY VARY. 10. XI. Powitanie przez przedstawicieli miasta z prezydentem na czele, inspektora Rady Oświatowej, płk. Broża z ramienia wojska, generała Hobzę z ramienia partyzantów i b. więźniów politycznych, delegata Tow. przyjaźni Czeskosłowacko-Radzieckiej i Tow. Przyjaźni Czeskosłowacko-polskiej i w. in.

W tymże dniu kierownik Teatru udaje się autem do Pragi, gdzie w teatrze E. F. Buriana wygłasza odezwy o teatrze polskiej demokracji ludowej; tekst polski tłumaczy ex abrupto prof. Krejci. W dyskusji biorą udział prof. Szykowski, attaché prasowy Ambasadory Polskiej, Józef Mayen oraz zgromadzona publiczność.

Nazajutrz na śniadaniu wydanym przez Ambasadę Polską, kierownik Państwowego Teatru W. P. ma możliwość bliższego zaznajomienia się z przedstawicielami sztuki i literatury, z dyrektorami, reżyserami, dramaturgami teatrów stołecznych i osobistościami zainteresowanymi wymianą kulturalną między obydwojma państwami. Omawia się konkretne pozycje i wytyczne tej wymiany, nowości repertuarowe i najważniejsze arcydzieła literatury klasycznej obu narodów, wymienia się dramaturgów i reżyserów, którzy mogliby zadania współpracy realizować, zwraca się uwagę na możliwość wysyłania mniejszych, lecz artystycznie wysoko stojących zespołów aktorskich. Ze strony polskiej dowiadujemy się o szeregu dzieł, dla kultury czeskosłowackiej charakterystycznych a mogących nas zaciekać, Czechosłowakom zaś ofiarowujemy bogatą naszą dramaturgię dawniejszą, z nowszej zaś najciekawsze, najbardziej od szablonu odbiegające utwory.

PILZNO. 11. XI. Zespół zwiedza zakłady Skody i słynne browary. Przyjęcie w teatrze i bankiet w atmosferze wzajemnej serdeczności. W przemówieniach uwypukla się co raz silniej myśl demokratyczna, kierująca polityką obu państw.

BUDZIEJOWICE. 12. XI. Uroczyste przyjęcie na ratuszu. Prezydent ofiarowuje teatrowi cenną akwafortę z widokiem dawnej architektury miejscowej. Zwiedzanie fabryki Hardtmutha i wyrobów tytoniowych. Wycieczka do leżącego w pobliżu starożytnego Krumłowa, w którego zamczysku znajdują się skarby średniowiecznego, renesansowego i barokowego sprząciarstwa, malarstwa, ceramiki, haftów, a przede wszystkim interesująca ludzi teatru scena i widownia barokowa z doskonale zachowanymi dekoracjami i utensyliami teatralnymi. Tamże sala maskaradowa z malowidłami przedstawiającymi sceny z *commedii dell'arte*.

Przyjęcie w Budziejowicach i Krumłowie uroczyste, mimo że przedstawienia w tych miastach nie były objęte planem Ministerstwa Informacji.

BRNO. 13. XI. Stolica Moraw uważa za punkt honoru powitać nas tak godnie, jak Praga. Zespół poznaje starożytności miasta. Przede wszystkim słynną twierdzę Spilberg, zbroczoną krwią wszystkich narodów, zagarniętą przez Austrię, a dążących do niepodległości politycznej, narodowej i społecznej. Martyrologię XVIII i XIX wieku pomnożyły w ostatnich czasach ofiary niemieckiego faszyzmu.

Konferencja prasowa zorganizowana przez miejscowy oddział Związku Dziennikarzy Czeskosłowackich, w czasie której towarzyszący nam stałe referent prasowy, red. Stedry zdaje drobiazgową relację z dotychczasowego przebiegu podróży, a nasz referent prasowy informuje o stanie teatru w Polsce, wolnej Polsce ludowej i możliwościach rozkwitu polskiej sztuki teatralnej oraz o wielkiej wadze, jaką obydwaj państwa przywiązują do wymiany teatralnej na odcinku twórczości scenicznej.

W czasie specjalnego zebrania na ratuszu przemawiają do nas poza prezydentem miasta, przedstawiciele uniwersytetu, akademii muzycznej i teatru. Tam otrzymujemy w darze piękną wagę kryształową jako symbol najczystszych uczuć. Przyjęcie przedstawienia osiąga najwyższą temperaturę.

OŁOMUNIEC. 14. XI. i 15. XI. Poza przedstawicielami czynników oficjalnych witają nas kobiety w strojach regionalnych.

Konferencja prasowa jak w Brnie.

Zespół zwiedza t. zw. Święty Kopeczek, miejsce odpustowe, coś w rodzaju naszej Kąkuli Zbrzydowskiej czy Częstochowy, gdzie zostaje powitany przez proboszcza i obdarowany specjalnie sporządzonymi sercami jarmarczonymi z pamiątkowym napisem.

PROSTEJÓW. 15. XI. W powitaniu na dworcu, w ratuszu, i w teatrze biorą udział obok notabłów miasta przedstawiciele włościństwa w starodawnych, pięknych i bardzo kosztownych strojach „hanackich“.

Podczas manifestacji po akcie II stary wieśniak hanacki zaślubia symbolicznie dziewczynę w stroju regionalnym z jednym z „Krakowiaków“.

Zespół zwiedza ciekawe Muzeum Miejskie oraz nowocześnie urządzonej fabrykę odzieży, pracująca dla rynku wewnętrznego i zagranicznego.

W tym czasie kierownik Teatru udaje się autem do Brna w celu nawiązania stosunków z kilkoma teatrami, utalentowanym choreografem tamtejszej opery, zobaczenia baletu Prokofiewa „Romeo i Julia“, wystawionego w Teatrze Narodowym, „Dwóch Teatrów“ Szaniawskiego granych w awangardowym „Svobodnim Divadle“ oraz słynnego wodewiu ludowego „Strakonicki dudak“ pióra Józefa Kajetana Tyla, ojca narodowej sceny czeskiej i — jak lubią się historycy teatru wyrażać, — czeskiego Wojciecha Bogusławskiego.

Z Brna jedziemy do zamku Perstein (Persztyn), który posiada wspaniałą architekturę ze śladami romanszczyzny i gotyku. W zamku bogate zbiory i biblioteka.

BRATISLAWA. 17. XI. Stolica słowackiej części państwa ma te same ambicje, co Brno, zdystansowania Pragi pod względem rozmachu i serdeczności w przyjęciu. Witają nas dyr. opery Milan Zuna, długoletni dyrygent polskich teatrów operowych, Minister Informacji na terenie Słowacji Szoltez, General Herzman. Miasto udekorowane flagami jak wszędzie, ponadto gmachy urzędowe, tramwaje, autobusy ozdobione transparentami o treści powitalnej. Zwiedzamy muzeum miejskie, oglądamy w ratuszowej sali kinowej film o Bratisławie. Minister Szoltez organizuje wycieczkę do fabryki ceramiki ludowej w Modrem i składa od siebie podarunki wyrobów tamtejszych. Poznajemy tu również produkcję win krajowych. Po II akcie dziewczęta w regionalnych strojach składają kwiaty i wieńce; w wykwiecie serdeczności całują się z artystami. Na bankiecie poznajemy artystów teatru i kompozytorów modernistów. Otrzymujemy od nich ich kompozycje. Niezwykle serdecznie podejmowały nas sfery wojskowe, goszcząc nas w reprezentacyjnej części koszar i odprowadzając z pełną orkiestrą w nocy na dworzec.

ZLIN. 18. XI. Miasto — kombinat przemysłowy. Fabryki będące do końca okupacji własnością kolaboracyjisty Bata, dziś upaństwowione. 30 tysięcy robotników pracuje w fabrykach zbudowanych wedle ostatnich wymogów architektury użytkowej i inżynierii. Fabryka utrzymuje własny teatr zawodowy, własną filharmonię i własne atelier filmowe. Dajemy dwa przedstawienia dla około 5 tys. widzów. Otrzymujemy kartki pozwalające nabyć obuwie oraz perlony z fabryk Bata. Kierownictwo fabryk poleciło własnym zakładom fotograficznym sporządzenie kilkadziesiąt zdjęć z pobytu gości, które w ciągu kilku godzin odbito i oprawiono w album z pamiątkowym napisem. Ponadto ofiarowano teatrowi brązową płaskorzeźbę, apoteozującą pracę robotniczą.

OPAWA. 19. XI. Z dworca w pochodzie prowadzonym przez dowódcę garnizonu i orkiestrę wojskową udajemy się przed teatr, z którego balkonów rozbrzmiewają dźwięki uroczystej fanfary. Przemawia prezes Związku Zawodowego Aktorów. Nasz zespół składa wieniec przed tablicą wmurowaną w frontową ścianę teatru ku czci zmarłych w obozach koncentracyjnych lub poległych w walkach partyzanckich aktorów Czechosłowaków.

Zwiedzamy stary zamek Hradec, posiadający bogate zbiory i wspaniałą bibliotekę.

OSTRAWA. 20. 21. XI. Pogranicze polskiego i czeskiego Śląska. W dawnym punkcie niewrażliwym zastajemy absolutne uspokojenie wyolbrzymianych przez sanację nieporozumień obu narodów. Miejscowi działacze i politycy są jeszcze pod wrażeniem co dopiero odbytej wycieczki na teren Górnego Śląska, podziwiają rozmach produkcji przemysłowej, chwalą tężyznę robotnika polskiego, wyrażają słowa uznania dla wojewody generała Zawadzkiego, który ludności pracowniczej Ostrawy jest tym bliższy, że był górnikiem, wysoce cenią spontaniczne serdeczne przyjęcie ze strony ludności polskiej, z tą samą rozrzewniającą wprost serdecznością odnoszą się do nas. Znacomitym łącznikiem między nami a Czechosłowakami jest konsul generalny RP, Węgierow, któremu na ostatnim etapie podróży w obecności delegata Ministerstwa Informacji zdajemy dokładne sprawozdanie i który łącznie z kierownikiem PTWP charakteryzuje ideologię podobnych imprez, ideologię nawskroś nową, odpowiadającą dążeniom naszej demokracji ludowej i dzisiejszym dążeniom demokracji czeskosłowackiej. Konsul generalny Węgierow zaszczyca zespół PTWP mianem ambasadorów polskości na ziemiach czeskosłowackich i życzy kontynuowania swej misji po powrocie do Polski na rzecz rozpowszechnienia kultury czeskosłowackiej w naszym kraju. Identyczne stanowisko zajmuje w swoim przemówieniu przedstawiciel Ministerstwa Informacji, inż. Małek.

Przedstawiciel Miejskiej Rady Narodowej, poseł Pavlan, w niezwykle serdecznym przemówieniu stwierdza nierozzerwalność węzłów przyjaźni politycznej łączącej obydwie państwa i wręcza pamiątkową wazę kryształową kierownikowi teatru.

Między dyrektorem teatru ostrawskiego i naszym nawiązują się bliższe stosunki z myślą o przyszłej współpracy. Artyści teatru ostrawskiego prowadzonego na bardzo wysokim poziomie biorą udział w bankietach, uświetniając je częściami koncertową we własnym wykonaniu.

Delegacja polskich aktorów składa wieniec na grobie radzieckich żołnierzy poległych w walce o wyzwolenie Ostrawy.

Duszą zbliżenia czeskosłowacko-polskiego na terenie Ostrawy i okolicy jest niestrudzony propagator braterstwa demokratycznych narodów ze Związkiem Radzieckim na czele dr Kral.

Ostrawa była ostatnim etapem podróży artystycznej.

Państwowy Teatr Wojska Polskiego dał ogółem 17 przedstawień w ciągu 19 dni pobytu w Czechosłowacji. Licznym prośbom o dodatkowe przedstawienia i odwiedzenie innych miast niestety musiano odmówić z powodu ściśle określonego czasu.

W drodze powrotnej przedstawiciel Ministerstwa Informacji, inż. Małek, zastępca jego prof. Parma oraz członkowie instytucji „Umeni lidu”, pani Brumlikowa, red. Stedry, dyr. Meisner, którzy nam towarzyszyli w ciągu całej naszej podróży, żegnają się z nami serdecznie i składają w imieniu ministra Kopeckiego piękne upominki: lałki w ludowych strojach, ozdobne wazy z kryształu czeskiego, albumy z widokami Pragi oraz skrzynię śliwowicy.

Na granicy kierownictwo teatru urządziło skromne przyjęcie, w czasie którego pożegnano się z przyjaciółmi czechosłowackimi, dziękując im osobiście za świetną organizację objazdu, a za ich pośrednictwem całemu społeczeństwu za ujmującą serca gościnę.

Przemówienia obydwu stron, gości i gospodarzy (a było tych przemówień mnóstwo w każdym mieście) cechowała ogromna powaga, ale i pełna prostoty serdeczność. Wszystkie, nawet te, które poza dziedzinę sztuki i zagadnień zawodowych starały się nie wykroczyć, potraçały jednak — i słusznie — o kwestje polityczne i polityczny miały wydźwięk wśród słuchaczy. Tezy wszystkich przemówień, przez nikogo specjalnie nie przygotowane, a tym mniej narzucone, posiadały tę samą treść. Mówiono o pradawnym przenikaniu się kultur obu narodów, o wspólnocie językowej i obyczajowej. Czechosłowacy chylili czoła przed polską myślą demokratyczną, która zakiełkowała wprawdzie na grobie pierwszej Rzeczypospolitej szlacheckiej, lecz przez cały wiek niewoli stanowiła zarzewie wszystkich walk o niepodległość i wolność społeczną, aż wreszcie zatriumfowała w Polsce dzisiejszej, czyniąc z niej republikę naprawdę ludową, naprawdę demokratyczną, umieszczając ją w potężnej rodzinie narodów słowiańskich, złączonych tą samą ideą walki o Pokój, Sprawiedliwość i Postęp. Z naszej strony nie szczędziliśmy słów podziwu dla okrzepłych oddawna w Czechosłowacji form życia demokratycznego, dla aktywności Czechosłowaków na każdym odcinku wytwórczości narodowej, zarówno gospodarczej, jak i kulturalnej. Dowiedliśmy, że wiemy, ile energii wykazała Czechosłowacja ochraniając swoją substancję narodową przed germanizacją i madiaryzacją, jak bardzo cenimy czechosłowackie wysiłki na polu szkolnictwa niższego i wyższego, jakim wzorem są dla nas ich teatry i filharmonie, działające i prosperujące w malutkich nieraz miasteczkach, ile nam daje do myślenia wysoki standart cywilizacyjny najbardziej szarych odbiorców sztuki. Czechosłowacy zapewniali nas, iż wiedzą dobrze, jak szybko postępuje i jak się upowszechnia kultura w Polsce ludowej, w kraju przemysłowo-rolniczym, a więc zapewniającym obywatelom swoim możliwie największą kulturę. Odnaleźliśmy sporo momentów wspólnych w naszym i w ich dążeniu do „uludowienia” sztuki i w naszym i ich umiłowaniu ludowości w sztuce. Czechosłowacy wspominali pierwociny naszego teatru ludowego, Wojciecha Bogusławskiego, Moniuszkę, Romantyków naszych i dzisiejszych pisarzy ludowych — my podkreślaliśmy z uznaniem

fakt, że sztuka czeskosłowacka po dziś dzień ze źródeł ludowych czerpie natchnienie, że współcześni twórcy, podobnie jak nasi, umieją utrzymywać równowagę między wpływami kulturowymi postępowego Zachodu a tym, co promieniuje z bratnich kultur słowiańskich i na własnej, ludowej wyraźności glebie. Za rys znamieny np. dla czeskosłowackiej muzyki uważaliśmy ludowość jej tematyki, czy to w kompozycjach Smetany albo Dworżaka, czy u skrajnego modernisty Janaczka lub Martinu. Miło nam było porównywać działalność Wojciecha Bogusławskiego i jego szkoły, z akcją autora licznych wodewilów ludowo-patriotycznych, Józefa Kajetana Tyla lub Macieja Kopeckiego, który wówczas, kiedy nie mogło być mowy o jakimkolwiek teatrze narodowym czeskim, z teatrykiem marionet od wsi do wsi, od miasteczka do miasteczka wędrował.

Fakt, że komponistą pierwszej opery polskiej (do słów Bohomolca i Bogusławskiego) był Słowak Maciej Kamiński a muzykę do pierwszej „oper narodowej“ do „Krakowiaków i Górali“ Bogusławskiego skomponował Czech Jan Stefani, uważają pobratymcy nasi za symbol naszej przyjaźni na polu sztuki, sztuki ludowej, sztuki walczącej o ideały demokratyczne.

Rzecz jasna, że we wszystkich tych wypowiedziach nie było miejsca na wypominanie sobie tego, co nas w czasach sanacyjnej niewoli społecznej dzieliło. Z pogardą mówiło się tylko o polityce kliki faszystowskiej, za którą Naród polski nie mógł brać i nie ponosi żadnej odpowiedzialności.

Przyjemnie nam było, że wszędzie witało nas Wojsko czeskosłowackie. Wojsko, jak nasze szczerze demokratyczne, szczerze postępowe. Wysocy oficerowie, podobnie jak nasi, byli więźniowie obozów koncentracyjnych lub uczestnicy bojów partyzanckich. Podobnie jak nasi uważający się za strażników Pokoju i Kultury w walce z imperializmem i faszyzmem.

Wzruszenie, jakie często dawało się odczuć wśród gospodarzy i wśród gości, tłumaczyli sobie jedni i drudzy tym, że wspólne były nasze niedawne cierpienia i poniżenia, że zakończyła je zwycięska walka prowadzona pod wspólnymi sztandarami i że na fundamencie tych samych dążeń politycznych budujemy naszą przyszłość.

Jesteśmy wdzięczni naszemu Ministerstwu Spraw Zagranicznych, Ministerstwu Kultury i Sztuki i Ministerstwu Komunikacji za to, że umożliwiły nam poznanie tak pięknego, tak mądrze zagospodarowanego a kulturalnie tak twórczego Kraju i Narodu, czeskosłowackiemu zaś Ministerstwu Informacji, wszystkim Krajowym, Okręgowym i Miejskim Radom Narodowym, Armii Czechosłowackiej, przedstawicielom nauki i sztuki, całemu wreszcie społeczeństwu czeskosłowackiemu gorąco, serdecznie dziękujemy za pełną dobroci i delikatności gościnę, za to, że jak sobie tego życzyli, tak „se nam libilo“ w ich Ojczyźnie.

P. T. W. P.

POD NIEBEM POETYCKIEJ BAŚNI

Miłość i śmierć... Śmierć i miłość... Tematyka jakby przenosząca nas w okres przybyszewszczyzny, w epokę poetyckich nabożeństw do absolutu, w czasy kultu „nagiej duszy”. Wystarczy jednak przeczytać choćby jedną stronicę nowej książki Flukowskiego*), by zorientować się, że jesteśmy tu bardzo daleko od modernizmu.

Flukowski, aczkolwiek nieprzeciętnej miary powieściopisarz i dramaturg, jest przede wszystkim poetą i cierpi na poetyckie „nienasycenie rzeczywistością”. Nie wystarczają mu realia, nie wystarczają fakty; chce on dotrzeć do źródła zjawisk, do pierwszych zasad, do praw normujących kształtowanie się i przejawianie wszystkiego, co widzialne i dotykalne. Ale nie ma w nim nic z filozofującego dyletanta ani też z rozpoetyzowanego belfra tłumaczącego naukowe czy filozoficzne koncepcje na pseudopoetyckie alegorie.

Mówi się w szkolnej poetyce o „obrazie” i „refleksji” w poezji i o ich wzajemnym stosunku. W poetyckich dramatach Flukowskiego nie ma właśnie tego mozolnego dłubania jakiegoś „obrazu”, konstruowanego jedynie poto, by mógł służyć za pretekst do wygłoszenia jakiejś zazwyczaj bardzo wątpliwej „refleksji”. Poezja nie jest tu podkreślona, uwydatniona, zaznaczona tym dyskretnym podnoszeniem pod nos czytelnikowi (czy widzowi — bo o dramatach mowa) „doskonałości rzemiosła”, „precyzyjności wykonania” czy innych tego rodzaju „osiągnięć”, będących normalnie znamiem bezdusznie rzemieślniczej dłubaniny wykonywanej w pocie czoła i straszliwej nudzie. U Flukowskiego żywioł poetycki płynie rozlewnie, swobodnie, podmywa rzeczywistość i unosi ją ze sobą ku niebu czystej lirycznej wizji, ku baśni.

Dwa utwory z zamieszczonych w „Horyzoncie Afrodyty” („Tęsknota za Julią” i „Gwiazdą dwóch horyzontów”) nazwał Flukowski „komediami”, trzeci („Chwila królewskiej niemocy”) otrzymał etykietkę bardziej „zaszczytną” — „dramat”. Jest w tych określeniach gest dystygowanej uprzejmości wobec wersalskich „krótkich podręczników poetyki i stylistyki”, ale gest czysto etykietalny i bez głębszego znaczenia. „Horyzont Afrodyty” nie zawiera ani komedii ani dramatów w normalnym, potocznym znaczeniu tych słów.

Pewnie, że „Tęsknota za Julią” ma charakter utworu groteskowo-humorystycznego, ale jaki jest ostateczny wydźwięk tej sztuki? Zmykają go w sobie słowa Szekspira, który przyszedł z zaświatów, by obejrzeć próbę „Romea i Julii”, słowa następujące: „Przyjdzie Julia do swego Romea, trzeba tylko cierpliwie poczekać. Oczekiwanie na Julię jest sprawą wieczną, jest powszednią tęsknotą. W każdym mężczyźnie żyje Romeo, który oczekuje na swą Julię: na przystanku, w pokoju u siebie, w ogrodzie, na wojnie, w nocy, w dzień, w niewoli i niedoli. Oczekujemy nadejścia, jej, Julii, dziewczęcia i ko-

*) Stefan Flukowski: Horyzont Afrodyty. Kraków, 1947. Spółdzielnia Księgarska „Czytelnik”. Biblioteka Dramatyczna „Nowy Teatr”, nr 2, str. 156. Rysunki Czesława Rzepińskiego.

bieli, wszyscy — starzy i młodzi, osoby świeckie a często i duchowne, żołnierze i płatnerze, murarze i malarze. Julia może się zwać rozmaicie: Dołores czy Zosia, Telimena czy Małgorzata, Beatrycze, Klorynda... albo po prostu Żołędziówna, — zawsze ktoś, gdzieś będzie za nią tęsknił, tupał gniewnie nogą, zżymał się i pożałował. Będzie oczekiwał jej głosu, jej fotografii, jej nadejścia, jej listu^{*)}.

Mimo zlekka groteskowego wystylizowania tej wypowiedzi Szekspira, nie brzmi ona komediowo, traktowana jest najzupełniej serio. Podobnie przedstawia się sprawa w epilogu „Gwiazdy dwóch horyzontów“, kiedy to kulawy Jacopo łapie w sieć, jak niegdyś Hefajstos, Afrodytę — Florę i Kapitana (karykaturalny odpowiednik Aresa, który według mitologii był trzecim bohaterem owego tragicomicznego epizodu), a Filippino — Amor psuje mu nagle całą przyjemność, wyjaśniając chytremu zazdrośnikowi, że schwycił tylko lekkomyślną dziewczynę z oberży w Pomo, a rzeczywista Flora, inkarnacja zrodzonej z pian morskich bogini, odeszła już stąd i błyszczy jako gwiazda na zachodnim horyzoncie. Jeżeli można tu nawet mówić o komedii, to stanowczo nie w stylu Molière, czy Fredry, ale raczej Musseta — z tym jednak, że element baśniowości, element splecenia losów ludzkich z działaniem sił zaświatowych jest u Flukowskiego czynnikiem niesłychanie ważnym, określającym zarówno formalną jak i ideologiczną strukturę utworu.

Sceniczna baśń Flukowskiego wyrzeka się jednak — tak samo jak symbolizmu i alegoryzmu — także romantycznej „niesamowitości serio“, nie usiłuje narzucać nam realistycznego, dosłownego rozumienia kontaktu świata doczesnego z zaświatem. Nie z tego nieba, o jakim mówią teologowie wszelkich wyznań i obrzędów, przychodzi Szekspir na scenę nowoczesnego teatru, ale z tego, które oglądał kiedyś w godzinie łaski Carducci:

... Piękny

Ostrów czarownic się jarzy w mórz tajemniczych odmęcie.
Wsparci na wieżach tam Zygryd i Achil, smukli i płowi,
Błądzą, śpiewy zawodząc, u morza grzmiącego wybrzeży.
Kwiat temu daje Ofelia, bladego rzuciwszy kochanka,
Do tamtego od obiat Iligencja przychodzi.
Śród zielonej dąbrowy Roland z Hektorem coś gwarzą,
Diamentami i złotem roziskrza się w słońcu Durandal.

O, daleka od życia, od twardych prac śmiertelników,
Wyspo kobiet precudnych, wyspo cnych bohaterów,
Wyspo poetów! Pianami śnieży się ocean wkoło,
Klucze ptaków nieznanych pod niebem latają płomiennym.
Trzęsąc laurami niezmierna przewala się w dal epopeja,
Niby wichura majowa nad wielkim niw falowaniem.*).
(„Przed urną Percy Bysshe Shelleya“).

Z tych to poetyckich niebios przybywa Szekspir, z nich zstępuje Flora — Afrodyta, z nich przychodzą w ostatni wieczór Zygmunta Augusta, w czas królewskiej niemocy, Hypnos i Thanatos. Po kartach książki Flukowskiego przesuwają się cień obłoków wędrujących tamtym niebem, rozbłyska światło gwiazd na tamtym niebie jaśniejących.

Czym może stać się dla teatru ta inwazja poezji, poezji nie traktowanej już jako narzędzie i oręż idei, jako czynnik wzmagający sugestywność problematyki a zarazem łagodzący intelektualną ostrość zagadnień „samych w sobie“, ale poezji, która chce być

*) Przekład Miriama.

sobą jedynie, wyładować się w czystej radości z przeżywania piękna bezinteresownego, baśniowego — i minąć nie pozostawiając nam żadnych tematów do mądrówania podczas wędrówki po przedstawieniu do najbliższego przystanku tramwajowego („Po skończonej uroczystości nic nie powinno pozostać. Popioły, — girlandy zdeptane“ — mówi Paweł Valéry)

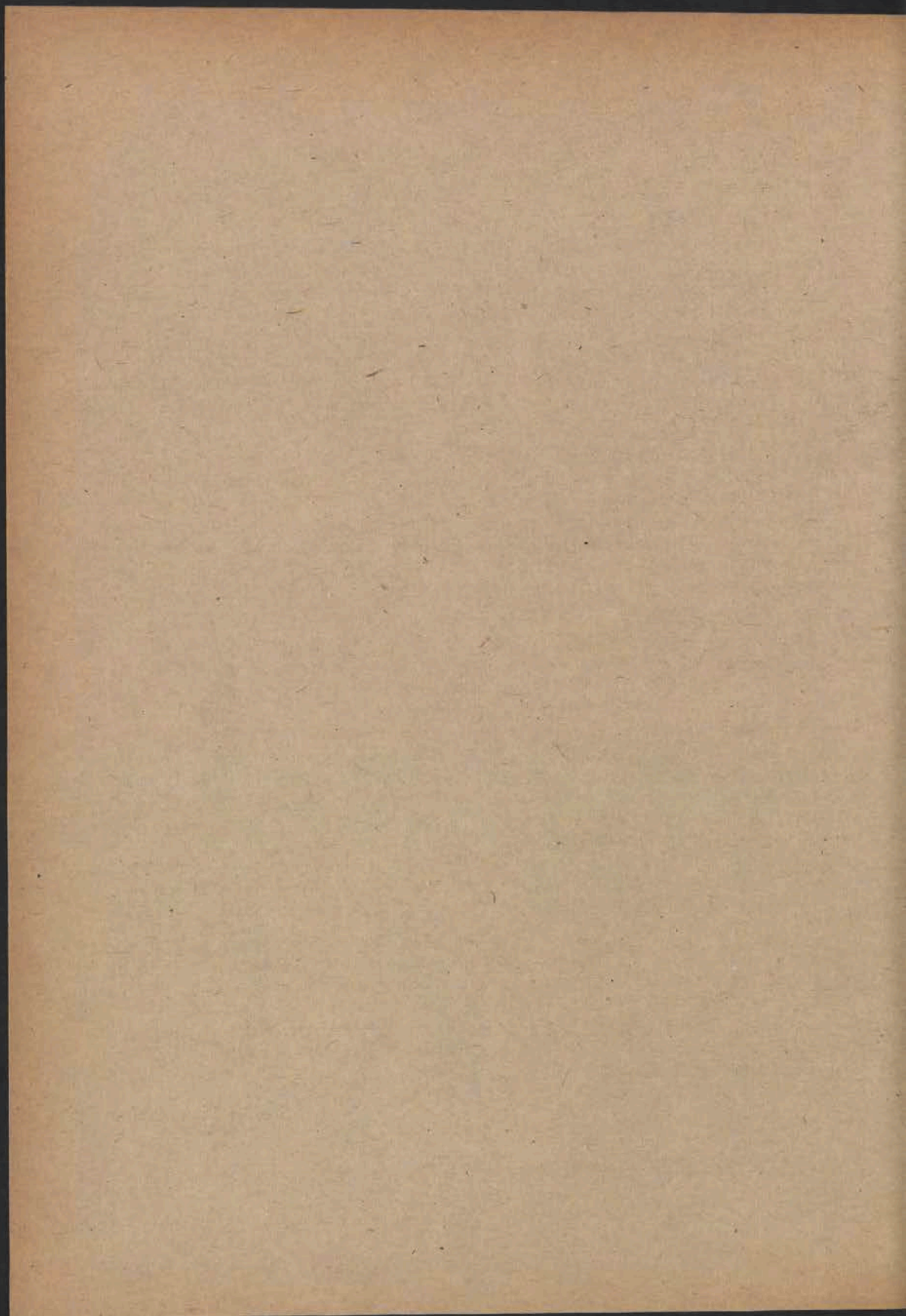
Umysł ludzki ma skłonność do schematyzowania, do rozumowania w kategoriach przeciwstawień, do posługiwania się rozmaitymi „albo — albo“ — i dlatego może się komuś wydać, że teatr poetycki jest naturalnym wrogiem teatru realistycznego i że wobec tego... Wystarczy jednak chwila rozsądnego zastanowienia się, by dostrzec, że teatr poetycki bynajmniej nie jest rywalem realistycznego, ale właśnie koniecznym i nieodzownym jego uzupełnieniem, że jako intermedia sztuki tego typu jak „Tęsknota za Julią“ czy „Gwiazda dwóch horyzontów“ stanowią doskonale uzupełnienie repertuaru realistycznego, odciażają go dając okazję do czystej gry wyobraźni, łagodzą jego twardość i surowość, a zarazem uwypuklają — prawem kontrastu — właśnie jego wrośnięcie w konkret życia.

Widzieć świat jako przedmiot estetyczny, widzieć zgodność i harmonię artystycznego ładu nawet w jego pozornych dysonansach i antynomiach — to nie znaczy bynajmniej tracić łączność z realnym bytem człowieka współczesnego, tkwiącego mocno w trybach zespołowego działania i myślenia, ale znaczy to przewyższać doraźność i przypadkowość naszej potocznej codzienności uświadomieniem sobie zasadniczego ładu, zasadniczej prawidłowości rządzącej kosmosem. Tak, bo sztuka najgłębiej filozoficzna jest właśnie wtedy, kiedy nie mędrkuje, kiedy spełnia swoje najważniejsze zadanie: objawia nam piękno świata.

„Pomyślmy sobie, — mówi Hebbel w swych „Dziennikach“, — wszechducha pogrążonego w ten sposób w świecie, jak duch ludzki w ciele, wtedy poezja jest dla niego tym, czym dla człowieka sumienie: organem wewnętrznej swobody, mimo zewnętrznego skrzepowania, i właśnie przez to niezłomną miarą, która się sama przez się do wszelkiego życia przykłada“. Poezja, nie służąca bezpośrednio żadnej poszczególnej idei (w sensie uprawiania dydaktyki), o ile — rzecz jasna — osiąga poziom rzetelnego artyzmu, a nie grzeźnię w rzemieślniczej rutynie epigoństwa czy w bezdusznym fabrykowaniu cacek mających zdobić pospolitą codzienność mniernego bytowania i mniernej myśli, służy najwyższej idei sztuki; afirmacji świata i afirmacji naszej najgłębszej solidarności ze światem. Roztopia ona w swoim żywiole idee, którymi posługuje się jako „napięciami kierunkowymi“ kompozycji, by ujawnić w nich tylko poszczególne przypadki jednej i tej samej sprawy zasadniczej: odnajdywania w naszym indywidualnym życiu momentów uświadamiających nam nasz głęboki i zasadniczy związek z całością, która jest nie ślepym chaosem rządzoneym przez przypadek, ale układem sensownym, celowym i harmonijnym.

Zdawać by się mogło, że bardzo daleko odbiegliśmy od scenicznych baśni Flukowskiego, oscylujących stale ku poetyckiej igraszce, iskrzących się fantastyką zatracającą raz po raz o groteskę, i humorem, zazwyczaj bardzo wyrafinowanym intelektualnie, ale często nie cofającym się także przed istic rabelaisowską rubasnością. Tak jednak nie jest. Każda dobra poezja otwiera zawsze perspektywy w stosunku do jej materiału zgola nieproporcjonalne, ukazuje poprzez kształt swojego piękna całe niebo sztuki ze wszystkimi jego konstelacjami.

Stefan Lichański



SPIS RZECZY

Armand Salacrou: „Noce gniewu“

	Str.
Wojciech Natanson: Mechanizm heroizmu i psychologia zdrady	1
Lidia Lopatyńska: Element czasu w „Nocach gniewu“	4
Stefania Ciesielska Borkowska: Teatr Armanda Salacrou	12
Lech Budrecki: Profil Armanda Salacrou	17
Krytyk francuski o „Nocach gniewu“	21

Kronika

Skonfiskowany nekrolog (Teatr im. Bogusławskiego w Lingen ku czci Stefana Jaracza)	23
Państwowy Teatr Wojska Polskiego w Czechosłowacji	27
Stefan Lichański: Pod niebem poetyckiej baśni (recenzja z St. Flukowskiego „Horyzont Ałrodyty“)	35

Okladka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr Powszechny

Łódź, ul. Stefana Jaracza nr. 32.

ZA REDAKCJĘ: Zygmunt Kałużyński

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka” z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 88, tel. 254-21

D-012604

