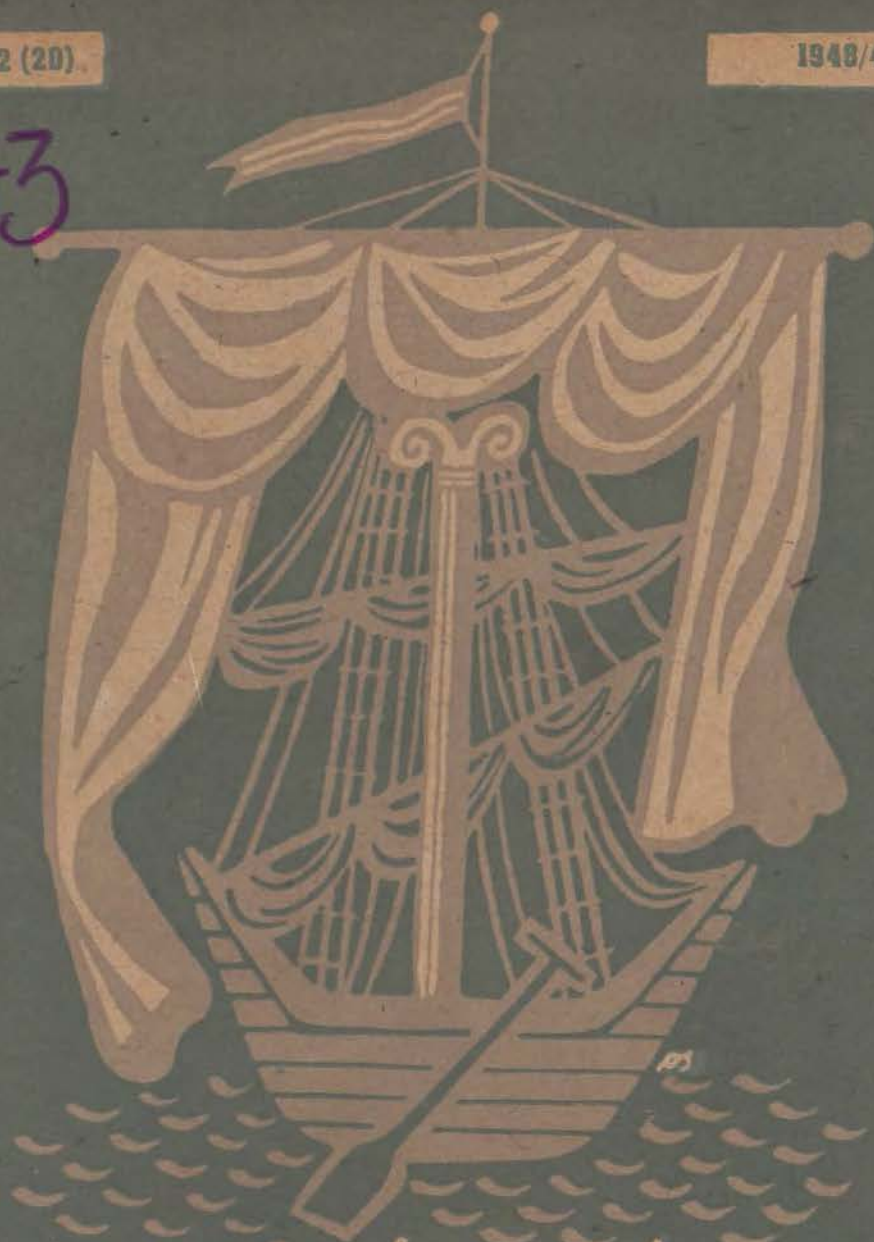


Nr 2 (20)

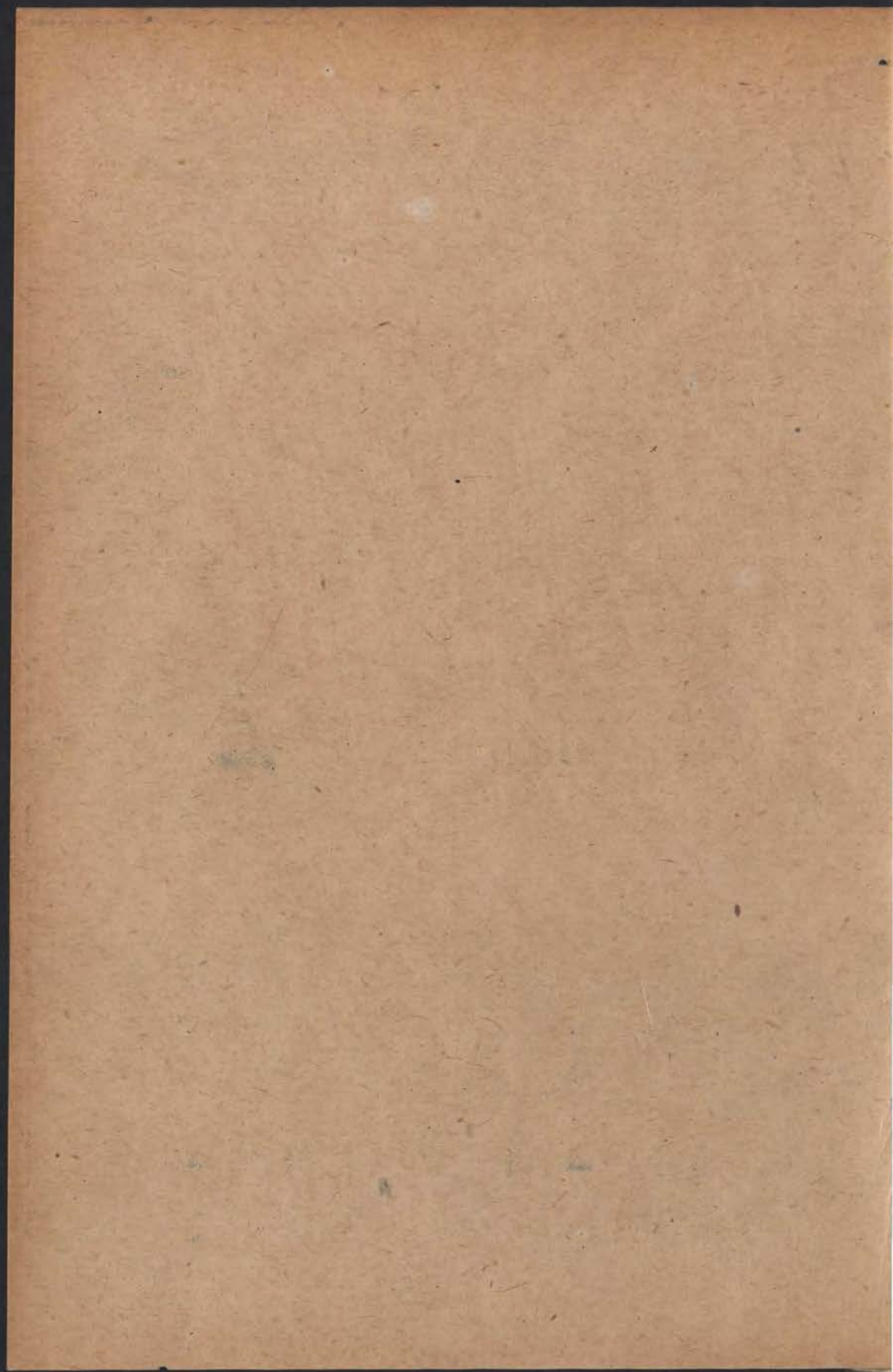
1948/49

73



ŁÓDŹ TEATRALNA

ŁÓDŹ — WARSZAWA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok III Nr 2 (20)

1948/49

J A N D R D A:
»IGRASZKI Z DIABŁEM«
PRZEŁOŻYŁ ZDZISŁAW HIEROWSKI

Zdzisław Hierowski

JAN DRDA I JEGO TWÓRCZOŚĆ

Wyjątkowy przez swą artystyczną doskonałość debiut prozatorski dwudziestopięcioletniego Jana Drdy przychodził literaturze czeskiej w samą porę. Był rok 1940. Na liście strat kultury czeskiej widniało już wielkie nazwisko Karola Czapka, największego powieściopisarza i dramaturga międzywojennego dwudziestolecia, człowieka, któremu sił nie starczyło, by przeżyć tragiczny rok 1938. Zanim przyszła wolność, miały się na tej liście pojawić jeszcze nazwiska jego brata Józefa, którego zabrał obóz koncentracyjny, drugiego obok Karola Czapka mistrza nowoczesnej prozy czeskiej, Władysława Vanczury, rozstrzelanego na prawach pierwszeństwa za śmierć Heydricha w r. 1942, Józefa Fuczika, Karola Dvorzaczka i wielu dalszych; odejścia ich pozostawiały puste, nie do wypełnienia szczyty, przerywały nić rozwojową coraz pełniej rozkwitającego piśmiennictwa, które dochodziło do szczytowych swych osiągnięć od czasu, gdy na początku XIX wieku tajony jego nurt wytrysnął pod dotknięciem czarodziejskiej różdżki odrodzenia narodowego.

Dzieło pisarskie Drdy miało stać się jednym z tych czynów artystycznych, których zadaniem i przeznaczeniem było gojenie ran zadanych kulturze czeskiej przez ostatnią wojnę i ciężkie lata niewoli. Szczęściem czeskiej literatury było, że jej najmłodsza generacja miała w minionej wojnie więcej okazji do pióra niż karabinu, że mogła notować na swoim koncie więcej żywych dzieł niż bohaterskich zgonów.

Drda stanął mocno w literaturze już pierwszym swym krokiem. Zdobył czytelnika i krytykę, osiągnął pozycję i sławę, o które inni pisarze zmagają się latami pracy, pierwszą powieścią „Miasteczko na dłoni”. Dowodem, że jego zainteresowania dramatopisarskie rozwijają się równorzędnie z zainteresowaniami dla prozy powieściowej, jest fakt, że już ten sam rok przynosi jego debiut sceniczny w burianowskim teatrze „D. 40” sztuką z życia górników „Jako i my odpuszczamy”. W następnych

jednak latach po pogodnej jednoaktówce „Magdalenka“ (1941) górę bierze w jego twórczości powieść. W r. 1941 wychodzi „Żywa woda“, powieść psychologiczna o proletariackim chłopcu, który mimo wszystkie przeszkody osiąga swój życiowy cel — sztukę; w r. 1943 ukazują się „Wędrówki Piotra Siedmiołgarza“ czerpiące swój niezwykle bogaty materiał ze świata stworzonego przez fantazję szaleńca. Pozostałe lata wojny wypełniają doskonale felietony, których niejeden motyw odbija się śladem w późniejszej twórczości i opisowe charakterystyki dzieł ulubionych rzeźbiarzy i malarzy. Dopiero rok 1945 stanowi dalszy krok na rozpoczętej pięć lat przedtem drodze. I znów jest to krok równoczesny: w prozie i dramacie. Powstaje zbiór opowiadań o bohaterskich dniach Pragi w maju 1945 r. „Niema barykada“ i pozornie zupełnie od rzeczywistości powojennych miesięcy oderwana komedia „Igraszki z diabłem“. Po tych dwóch dziełach w r. 1947 Teatr Narodowy w Pradze zapowiedział nową komedię Drdy, a miesięcznik literacki „Kytice“ przyniósł fragment zapowiadający nową powieść.

Wystawione po raz pierwszy w grudniu 1945 r. „Igraszki z diabłem“ jeszcze dotychczas nie schodzą z afisza jednego z praskich teatrów, powieści i opowiadania odnawiają się w dalszych wydaniach. „Miasteczko na dłoni“ ma ich już sześć oraz wersję filmową. Drda zresztą współpracuje z filmem bezpośrednio jako projektodawca scenariuszy i ich autor (filmy „Druga zmiana“, „Dziewczyna z Beskidów“).

*

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że lata wypełnione wyszczególnionymi powyżej pracami stanowią pierwszy okres twórczości młodego pisarza, etap wstępny, w którym do głosu z jednej strony doszło to wszystko, co daje mu jego własny talent i jego pierwsze dojrzałe zetknięcie się z życiem, z drugiej natomiast pojawiają się kierunki poszukiwań i nieuniknione u autora w tym etapie rozwoju wpływy wiążące się zresztą z niektórymi świeżymi jeszcze tradycjami literatury czeskiej.

Talent decyduje przede wszystkim o stylu prozy powieściowej i dramatycznej Drdy, o tym, że jest to styl własny, wyposażony w sposób naturalny w bogactwo środków, pełen barwy i plastyki, niemal aż barokowy w nagromadzeniu ornamentyki w partiach opisowych, mistrzowski w narracji, niezwykle prosty i celny w dialogu. Jest to proza, której nieobce są akcenty liryczne. Nie rozluźniają one jednak jej spójności, urozmaicają tylko i wzbogacają jej tonację. Stwierdzamy to przede wszystkim w „Miasteczku na dłoni“, w książkach dalszych przybywa jej cech epickich. Rzeczą charakterystyczną jest, że drogą podobnej ewolucji szła proza Karola Czapka, zatrzymując w końcowych fazach swego rozwoju najbardziej wartościowe elementy poszczególnych jego etapów. Drda język swój i styl zasilil słownictwem, formami i układami składniowymi czerpanymi z rodzinnej gwary przybramskiej, z gwar małych miasteczek i przedmieść, z opowieści i pieśni ludowych. Okazał się w użytkowaniu tych elementów, w ich artystycznym przetworzeniu mistrzem dużej miary, osiągającym efekty o szlachetnych i trwałych wartościach. Decydują one mimo wspomnianego bogactwa ornamentyki sty-

listycznej o prostocie i naturalności jego stylu, o jego świeżości i urokach.

Spojrzenie na świat, na człowieka i życie kształtuje się u Drdy w pierwszych latach twórczości niewątpliwie w kręgu głębokiego humanizmu Karola Czapka z zasadniczą jednak różnicą postawy filozoficznej. Nie



Jan Drda

przejął Drda od Czapka nic z jego pesymizmu i relatywizmu. Jest natomiast urodzonym i świadomym wartości, jakie kryje ta postawa, optymistą, najżarliwszym przyjacielem każdego człowieka i najbardziej oddanym sprzymierzeńcem życia. Dla nie znającego twórczości Drdy czytelnika wystarczającym sprawdzianiem tego będzie choćby tylko komedia „Igraszki z diabłem“. Ale w tym samym duchu utrzymana jest sztuka

„Jako i my odpuszczamy“, stanowiąca jakby częściowe przetransponowanie wątku Czapka z powieści „Meteor“ w środowisko górnicze, ten sam nurt odnajdziemy bez trudu w „Wędrówkach Piotra Siedmiogłgarza“, dla których jakby motyw wstępny tworzy tragedia wiejskiego wariata, Jana Pójdiesz, w „Miasteczku na dłoni“. Ta właśnie pierwsza powieść Drdy jest też najpełniejszą pochwałą życia, jego piękna i bogactwa, najgorętszym wyrazem umiłowania prostego, zwyczajnego człowieka. Wiąże to Drdę nie tylko z Czapkiem, lecz i z francuskim populizmem, a nie brak tu chyba i śladów odosobnionej w twórczości Romain Rollanda powieści „Colas Breugnon“. Nie chodzi o wzory literackie, lecz o wskazanie tego, co łączy twórczość Drdy z literaturą czeską i europejską. W tym swoim humanizmie optymistycznym i populizmie nie był Drda zresztą w Czechosłowacji samotny. Do tej samej rodziny literackiej należy Edward Bass ze swoją epopeją cyrkowych włóczęgów „Cyrk Humberto“, zamordowany przez Niemców powieściopisarz Karol Polaczek, przez niektóre swe książki tacy pisarze, jak Jarmila Glazarová, Beniamin Kliczka („Do ostatniego tchu“), Karol Novy („Chcemy żyć“), Zdeniek Niemeczek i spora grupa innych.

Jako powieściopisarz zaczyna Drda od powieści środowiskowej, od szerokiego, swobodnie rozplanowanego obrazu życia małego miasteczka, gdzie trudno dopatrzeć się postaci centralnej i zwartego nurtu akcji, na którą składa się szereg wspaniałych epizodów, godnych, by każdy z nich stał się tematem osobnej powieści. „Miasteczko na dłoni“ kryje w sobie materiał na wielki cykl epicki, formę powieściową tak chętnie stosowaną i kultywowaną w literaturze czeskiej od krańcowych lat XIX wieku. Zwarty kształt, w jakim zamknął Drda ten obfity materiał, uratował kompozycyjną stronę tej jakby rozrzućnie napisanej powieści, najdoskonalszej artystycznie w dotychczasowym dorobku pisarza, choć chronologicznie pierwszej. W drugiej z kolei powieści „Żywa woda“, rozwijającej po części niektóre elementy treściowe i formalne „Miasteczka“, ale zupełnie odmiennej w swej fakturze, daje Drda dowód, że nie obca mu jest umiejętność budowania normalnej, zwartej, skoncentrowanej konstrukcji powieściowej o założeniach psychologicznych rozwiniętych na szerokim tle zmieniających się środowisk wsi, miasteczka i stolicy, że może się pokusić nawet o tak trudny proces psychologiczny, o odtworzenie tak subtelного i skomplikowanego zjawiska, jakim są narodziny artysty. Tu jest oszczędniejszy i bardziej powściągliwy w operowaniu środkami wyrazu wypróbowanymi już poprzednio, co przy tak pomyślanej powieści ma charakter celowego zamierzenia artystycznego. Jedna rzecz tylko się tutaj nie powiodła: przeprowadzenie młodego chłopca zmierzającego uparcie do tego, by zostać rzeźbiarzem, przez mielizny wpływów dekadentkich. Trzecia i dotychczas ostatnia powieść, „Wędrówki Piotra Siedmiogłgarza“, najwięcej nasunęła pokus i niebezpieczeństw. Element nie mającej granic, chorobliwej fantastyki rodzącej się z tęsknot szaleńca-samotnika do bohaterstwa i wielkości, do których droga najeżona jest donkichotowskimi niebezpieczeństwami, rozsadził ramy powieściowe. Całość uległa konstrukcyjnemu zwichnięciu, niemniej poszczególne partie tego szalonego, przesyconego chorobliwym ro-

mantyzmem rycerskim eposu reprezentują pierwszorzędne walory artystyczne.

Opowiadania „Niema barykada“ to pierwsza u Drdy, nie we wszystkim jednak mocna próba nowego kierunku — realizmu społecznego. Realizm ten jeszcze tu nie okrzepł artystycznie. Operował zresztą pisarz materiałem bardzo świeżym, z którego nie wyparowała pierwsza emocja niezwykłych wydarzeń i przeżyć. Jakkolwiek nie uniknął niebezpieczeństwa reportażu i jednostronności w rozmieszczeniu światła i cienia, rzecz ta jest w prozie czeskiej po wojnie najlepszym odbiciem tego, co przeżyła w swym krótkim powstaniu 1945 r. stolica Czechosłowacji ruszająca do walki z gołymi rękami.

Dramatopisarstwo Drdy, jeśli chodzi o dwie najważniejsze jego pozycje — sztukę „Jako i my odpuszczamy“ oraz komedię „Igraszki z diabłem“, dalekie jest od ujęć kameralnych i konstrukcji realistycznej. Jeśli w pierwszym wypadku znać może pewne ślady wpływu dramaturgii Czapków i może dramaturgii francuskiej gwałcącej świadomie realizm dla osiągnięcia efektów poetyckich, to „Igraszki z diabłem“ zdają się wywodzić wprost z ducha, atmosfery i poczynąń teatru E. F. Buriana, mistrzowskiego interpretatora scenicznego wątków ludowych, materiału, jakie kryje legenda ludowa, wierzenia i pieśń.

Problemem sztuki „Jako i my odpuszczamy“ jest zagadnienie winy, jakiej dopuszcza się człowiek na towarzyszu pracy i nieszczęścia w obliczu śmierci, i sprawa odpuszczenia tej winy w duchu chrześcijańskiego przebaczenia. Chodzi o typowy motyw górniczy (przeniesiony zresztą w sztukę poza scenę), o katastrofę i postawę, jaką zajmuje w niej zagrożony człowiek. Chodzi o zbrodnię ratowania siebie kosztem drugich. Zbrodnia więc z rzędu najdrastyczniejszych, z rzędu tych, które tak obficie dostarczają motywów naszej dramaturgii sięgającej po tematykę okupacji i obozów. Dosyć wyjątkowa sytuacja życiowa i psychiczna, w jakiej znajduje się jedna z postaci tej sztuki Drdy, po wojnie uległa pomnożeniu. Drda przeprowadza tezę, że jedynie godną w tym wypadku postawą drugiego człowieka jest łaska. Akcja sztuki toczy się w dwóch wymiarach: szpitalnej rzeczywistości i snów, które stają się dla rozwiązania konfliktu moralnego sztuki czynnikiem decydującym.

„Igraszki z diabłem“ mogą dla kogoś wydać się dalekim pokrewieństwem „Zaczarowanego koła“. To przypomnienie jest bardzo pożyteczne dla oceny sztuki. Powierzchnowa zbieżność niektórych motywów tym silniej podkreśla całkowitą różność „Igraszek“ w zestawieniu z melodramatem Rydla. Komediiowość ujęcia, świadome zastosowanie prymitywnych środków literatury ludowej nabierających zupełnie nowego blasku i niezrównanej świeżości przez zaprawienie ich uśmieszkiem pobłażania i lekkiej ironii, wprowadzenie w ludowe schematy nie po ludowemu ukształtowanych pojęć i myśli, lekka karykaturalność w rysunku postaci i sytuacji — wszystko to daje pełen naiwnego uroku obraz sceniczny wytrzymujący śmiało próbę smaku literackiego i tego odczuwania, jakie właściwe jest widzowi literacko mało przygotowanemu. Jest w tym wszystkim i morał ludowy, bardzo prosty i uratowany dla sceny przez dowcip, jakim go autor okraszył, jest i w niektórych partiach dialogu oraz

w kilku sytuacjach morał głębszy, podany tak naturalnie i bez ozdób stylistyczno-filozoficznych, że go niemal nie zauważamy, choć bez wątpienia zapamiętujemy.

Teatr Buriana celuje w inscenizacji tego rodzaju widowisk. Stwarza z nich arcydzieła sztuki teatralnej, przyciąga nimi widza i zdobywa go dla swojej myśli społecznej. Z dobrej więc szkoły wychodzi komedia Drdy i w niczym nie ustępuje autorskim wzorom, które stworzył Burian. Tego typu nowoczesnego widowiska teatralnego w twórczości dramatycznej naszych pisarzy nie mamy (poza nielicznymi wyjątkami prób inscenizacyjnych) niemal zupełnie. Tym bardziej więc komedia Drdy zasługuje na to, by ujrzał ją polski widz teatralny. Efekt artystyczny i społeczny, jaki się tymi środkami osiąga, nie jest do pogardzenia.

Z d z i s ł a w H i e r o w s k i



A. M. Pisza

O „IGRASZKACH Z DIABŁEM“ JANA DRDY

Nie tylko czescy lirycy i epicy ale również autorzy dramatyczni minionej doby uciekali się do alegorii, żeby wypowiedzieć to, co im leżało na sercu, żeby przemówić za swój lud i do ludu o nieugiętej wierze mo-



Teatr Narodowy w Pradze: „Igraszki z diabłem“

J. Prucha jako Marcin Kabat

L. Peszek jako Lucjusz

ralnej w ostateczne zwycięstwo prawdy, sprawiedliwości i człowieczeństwa nad kłamstwem, podstępem, zwyrodniałą i krwiożerczą przemocą. Do podobnej baśniowej przerośni sięgnął młody pisarz, Jan Drda, w swym trzecim utworze dramatycznym, w komedii „Igraszki z dia-

blem", w której ukryty, istotny sens był jednak tak wyrazisty, że trudno było się spodziewać, aby mogła ona ujrzeć światło dzienne za czasów niewoli. Choć pojawia się na scenie dopiero teraz, nie ujmuje to jej aktualności, wartości moralnej ani piękna artystycznego, nie mówiąc o tym, że działa ona sugestywnie dzięki niezapomnianym doświadczeniom, które były bezpośrednią podniecią dla autora do napisania sztuki.

Wertując rękopisy dramatycznych nowości możemy przekonać się, jak często autorzy przenoszą ów konflikt między dobrem i złem, który w tak zwyrodniałej formie pokazała nam niedawna przeszłość, na symbolicznie a nawet alegorycznie pojętą walkę między Bogiem i diabłem o ludzką duszę i los. O ile większość tych prób cechuje brak kompozycji i schematyczność, o tyle komedia Drdy ma tę zaletę, że jej autor za tło dla tego konfliktu obrał sobie rodzimą atmosferę bajek, w których od wieków człowiek był przedmiotem i bohaterem sporu między istotami niebiańskimi a siłami piekieł. Najistotniejszym powodem, dla którego Drda, autor „Miasteczka na dłoni“ i „Siedmiołgarza“, przeniósł całą akcję w krainę bajeczną, jest jego rozmiłowanie w legendach i baśniach ludowych. Należy przypuszczać, że autor „Igraszek z diabłem“ pisząc tę komedię usiłował stworzyć nowoczesną, ludową sztukę o specyficznym stylu i duchu; pisarz wybitnie nowocześnie nawiązuje tym dziełem do tradycji czeskiego dramatu J. Tyla, do jego rozmiłowania się w baśniowej symbolice, która znajduje nowy oddźwięk w naszej poezji dramatycznej.

Komedia Drdy zawdzięcza swój urok choćby tej namiętnej miłości, z którą zanurza się w bajkowy świat ludowej fantazji. Jego diabły, dobroduszny anioł, dziki rozbójnik — to figurki jakby wyjęte z ludowych obrazków czy odpustowych kramików z piernikami; również pozostałe postacie tchną swojskim czarem, znanym nam nie tylko z bajek, ale także z rysunków Alesza, Lady czy Trnki. Ileż ulubionych motywów Drda z wrodzoną sobie oryginalnością przeobraził w nową historię: czy to motyw „diabła i Kaśki“, czy „Łoża Madejowego“, czy „Straszego młyna“. Parodiuje w niej z lekka te tradycyjne motywy i typy i uniknąwszy ironicznego dystansu nadaje swym postaciom lekkość, opromienia je miłym, serdecznym humorem, któremu nie brak — co jest właśnie podstawą prawdziwego humoru — nie tylko ludzkiej serdeczności, ale również nastroju tragizmu i bohaterstwa. Jest zupełnie oczywiste, do kogo autor czyni aluzje i przeciw komu kieruje ostrze swej komedii wyprowadzając swe potwory z diabelskiej hierarchii i ukazując sceny piekielnej kaźni.

Nie chodziło mu jedynie o żart i dowcip; raczej chciał baśniowym nastrojem pobudzić ludzką wyobraźnię, by poprzez nią trafić do uczuć patriotycznych ludu czeskiego. Z niego czerpie ten kipiący humor, którym w swej komedii rozbraja i pokonuje ludzkie zło i ludzkie słabości. Postać bohatera, dzielnego weterana Marcina Kabata, żywcem wyjętego z rysunków Alesza, postać, której rodowód sięga niepamiętnych czasów w naszej literaturze i sztuce ludowej — to po prostu inkarnacja, typowe ucieleśnienie ludowej natury czeskiej. Tylko z pomocą nieba rzuca się w bój z Belzebubem ten zuch, który nie zna co to strach; spry-

tem i dowcipem zwycięża tępotę i podstęp mieszkańców piekła, by w ostatecznej rozgrywce urosnąć do miary bohatera niemal patetycznego a przy tym prostego i naturalnego, nie dającego się skusić ani złamać.

Reprezentuje on wrodzone poczucie sprawiedliwości czeskiego ludu; z bezkompromisowym, nieugiętym oporem w stosunku do zła łączy wstręt dla obcego ludowi świętoszkostwa i dla niechrześcijańskiej pychy samolubnych faryzeuszy. Instynktownie odróżnia łotrostwa, dla których nie ma zmiłowania, od win, które można odkupić czynem i godnych współczucia grzeszków ludzkiej słabości, które mogą być zmazane przez skruchę.

Komedia Drdy oparta na motywach czysto ludowych posiada bogactwo akcji i kolorytu baśniowego, jędrność i śpiewność gwary.

Ukazała się na scenie w tym roku, w którym lud Marcina Kabata, lud dobrej woli, zakończył i wygrał trudną, straszliwą i krwawą walkę z piekłem na ziemi.

A. M. P i s z a



Mirosław Kourzil

O CZESKI TEATR NARODOWY

Wydarzenia lutowe sprawiły, że uległo również przyspieszeniu tempo rozwoju czechosłowackiego życia teatralnego. Usunięte zostały defini-tywnie przeszkody, które nie pozwalały dotychczas na całkowite wyzwolenie teatrów z kręgu prywatnych interesów, a majowa reforma rewolucyjna z r. 1945 potwierdzona została ustawą. W ten sposób udaremniono marzenia reakcji teatralnej, która aż do lutego 1948 r. dokładała starań, by dokonać zmiany kierunku dotychczasowego rozwoju i zaprowadzić z powrotem liberalistyczny system prywatnych przedsięwzięć. Ludzie teatru, którzy przeszli nie tylko rewolucyjny przełom w r. 1945, ale również i trzyletnie zmagania o utrzymanie osiągniętych zdobyczy, zespolicili się w zwartą grupę, która pozbyła się nie tylko karierowiczów, półinteligentów i ludzi pozbawionych talentu, jednostek bez charakteru i nieuczciwych, lecz także sprowadziła do właściwych granic nadmierne ambicje osobiste zespołów i artystów, którzy patrząc wyłącznie przez okulary osobistych interesów nie dostrzegali swego właściwego miejsca i realizowali szkodliwe pomysły zagrażające gospodarczej równowadze całego życia teatralnego. Ludzie teatru w ciągu trzech lat nauczyli się w większej swej części rozumieć potrzeby c a ł o ś c i i podporządkowują jej wymaganiom osobiste pragnienia i upodobania. Wyjątki z tej zasady i odstępcy są na początku tego sezonu już zjawiskiem odosobnionym.

Teatr czechosłowacki rozpoczyna sezon 1948/49 pod znakiem stawianych sobie zadań repertuarowych i artystycznych i uważa sprawy gospodarcze, organizacyjne i finansowe za ustalone na tyle, że może przystąpić do pogłębiania, utrwalania i ulepszania osiągnięć przy równoczesnym stałym wysiłku o podniesienie poziomu realizacji scenicznej i jakości repertuaru. Głównym przejawem tego wysiłku jest ogólnokrajowy konkurs teatralny. Konkurs Teatralny 1948 stawia przed wszystkimi teatrami krytyczne zwierciadło, odsłoni ich braki, ukaże słabe strony aktorstwa, reżyserii i scenografii oraz potwierdzi słuszność oceny Rady Teatralnej i Repertuarowej, która imprezę tę podjęła z troską o Teatr Narodowy, Teatr dla Wsi, dramatyczne teatry terenowe, teatry stałe i teatry w Pradze. Widzimy, że wielki nacisk położony został na Teatr dla Wsi, który jest instrumentem realizującym wyrównanie poziomu teatralnego pomiędzy miastem i wsią. Akcja pracowników teatralnych, którzy dobrowolnie goszczą w zespołach Teatru dla Wsi, aktorów Teatru Narodowego, którzy stworzą dobrowolny zespół i opracują spektakl dla

wsi, akcja patronatów nad teatrami terenowymi ogłoszona przez czołowego naszego reżysera Józefa Szkodę i Teatr Realistyczny, wszystko to są oznaki, że decentralizacja życia teatralnego nie jest już tylko organizacyjnym hasłem jak w r. 1945, kiedy to ogłoszona była w różnego rodzaju deklaracjach, ale nie doczekała się wprowadzenia w życie, lecz jest realnym zmaganiem się o nową formę i treść nacechowaną realizmem socjalistycznym, jest zmaganiem się, które dopiero w następnych latach przyniesie artystyczne i repertuarowe rezultaty. We wszystkich teatrach widzimy staranne przygotowania do sezonu, który będzie pierwszym sezonem opartym o ustawę teatralną i Konstytucję z dnia 9 maja 1948 r., sezonem pierwszego przeglądu i krytycznej oceny dotychczasowego dorobku artystycznego, sezonem uroczystości związanych z trzydziestolecieciem Republiki, wspaniałym wykonaniem planu dwuletniego, ogłoszeniem planu pięcioletniego, pierwszym sezonem prawdziwego współzawodnictwa teatrów, który organizacyjnie i gospodarczo pozbawiony wszelkich pozostałości systemu przedsiębiorstw prywatnych sprawi przez swoje formy, że uczestnicy jego pozbędą się nawyków i myślenia kategoriami komercyjnymi, oraz wychowa wolnych, ludowo-demokratycznych, jasno myślących artystów.

Do tych nowych zadań wychowawczych ludzie teatru poważnie się przygotowali i przygotowują. Odbyli oni w sierpniu 1948 zjazd teatrów terenowych, który przyczynił się do określenia roli tych scen, umożliwił wymianę doświadczeń czynników kierowniczych i przedstawicieli ruchu zawodowego, oraz zakreślił nowe drogi. Entuzjazm pracy, koleżeńska atmosfera oraz nowe warunki organizacyjne i gospodarcze sprawiły, że sceny te od czasów pierwszej Republiki, kiedy były wędrownymi zespołami skazanymi na materialną i artystyczną nędzę, dokonały wielkiego skoku. Marzenie, które w r. 1945 wydawało się niektórym ludziom nie-realne, stało się rzeczywistością. Zespoły koczownicze i „szmira“ zniknęły, a na ich miejsce przyszły teatry terenowe utrzymywane przez miasta, pod ludowym kierownictwem, pełniące kulturalne i oświatowe posłannictwo w swoich rejonach przy doradzie i krytyce wszystkich obywateli. Dziś możemy już powiedzieć, że osiągnęliśmy dobry przeciętny poziom artystyczny, a gdzieś tam nawet i godne uznania rezultaty artystyczne. Współdział ludu reprezentowanego przez ludowe kierownictwo i organy ruchu zawodowego daje owoce.

Dalszym przygotowaniem będzie ogólny zjazd w Brnie wszystkich kierowniczych czynników ruchu teatralnego. Zjazd ten nie tylko rozważy wszystkie zasadnicze problemy teatru czechosłowackiego, ale i dołoży nowe cegielki do jedności teatrów czeskiego i słowackiego, do ich nierozłączności w niepodzielnej Republice przy pełnym respekcie dla specjalnych cech pracy kulturalnej i oświatowej w obydwu członach narodu. Zjazd ten znowu potwierdzi czołowe zadania aktorskiego ruchu zawodowego, który stanowi trzon decydującej większości członków tych organów i przed nimi jest przede wszystkim odpowiedzialny. Zjazd radzić będzie o problemach organizacji życia teatralnego, o rozdziale kulturalnego dorobku teatrów i zadaniach stowarzyszenia „Sztuka ludu“, o zasadniczych liniach repertuaru, który w tym roku stale orientował się

przeważnie na ludowo-demokratyczne kraje słowiańskie i Związek Radziecki, o sprawie centralnej agentury teatralnej zorganizowanej przez stowarzyszenie „Sztuka ludu“, o prawie aktorskim jako realnej zdobyczy dopełniającej ochrony socjalnej artystów zatrudnionych w teatrze, filmie, radio, w akcji koncertowej itp., o reorganizacji szkolnictwa teatralnego, które musi służyć celom praktyki teatralnej i wychowywać praktycznie odpowiednio do potrzeb teatru, a nie według „generacyjnych“ upodobań niektórych nauczycieli, oraz o poszczególnych zadaniach badań teatralnych i statystyki. Cały szereg problemów, które w okresie trzech minionych lat wzbogacone zostały doświadczeniami, a w lutym 1948 oczyszczone zostały z nalotu hasel pseudoartystycznych, wysługiwania się publiczności i koterii, określony będzie z całą pewnością jasno i postawiony jako konkretny cel pracy.

Wytyczne tego zjazdu przeniesione będą na październikową konferencję teatralną, która nawiązując do Narodowego Zjazdu Kultury 1948 obradować będzie nad wszystkim pod hasłem — „o czeski teatr narodowy“. Można oczekiwać całego szeregu praktycznych postanowień na nadchodzący sezon i już wyrazić można radość z poważnego podniesienia poziomu artystycznego w Konkursie Teatralnym 1949. Są to poczynania, które stwarzają realne warunki dla wolności twórczości artystycznej, wolności opartej na dobrowolnie przyjętej przez całe życie teatralne i cały naród dyscyplinie. Znika z naszych teatrów jałowy indywidualizm, a na to miejsce przychodzi stopniowo wolny artysta opierający się o pracę wszystkich elementów, z jakich składa się teatr, artysta naturalny i indywidualistyczny w nowym tego słowa znaczeniu. Wszelkie jałowe dyskusje same demaskują swoją bezcelowość, a wyjątki — zespoły czy jednostki — które dziś jeszcze żyją w indywidualistycznej izolacji, pozostają w tyle za rozwojem, dopóki nie znikną zupełnie.

Tzw. reorganizację życia teatralnego w Czechosłowacji oceniać musimy i obserwować z punktu widzenia tych właśnie przemian. Jeśli doszło w tym roku do likwidacji niepotrzebnych teatrów w Pradze lub teatrów, które rozbiły pracę artystyczną, a przez to przede wszystkim obniżały poziom realizacji scenicznej, to było to tylko zwyczajne przygotowanie organizacyjne, które wypełnione zostanie treścią uchwał omówionych powyżej zjazdów i konferencji oraz pogłębione pracą artystyczną i dramaturgiczną całego sezonu 1948/49. Teatr czechosłowacki osiągnął w tym roku pewien dość wysoki stopień stabilizacji w zakresie gospodarki i finansów. Zaufanie, jakim obdarzył go lud Czechosłowacji w r. 1945, kiedy to dopomógł do wyeliminowania z życia teatralnego momentów komercyjnych, przynosi teraz rezultaty. Metody pracy i sposób myślenia ludzi teatru zmieniły się i zmieniają. Możliwe jest, że znów pokaza się braki i błędy. Jest to zupełnie zrozumiałe i związane z powszechnym charakterem procesu rozwojowego. Oceniamy sami krytycznie własne błędy, ale również krytycznie ingerujemy z naszą oceną wszędzie tam, gdzie ludzie nie spełniają swych obowiązków i zadań. Toteż i w teatrze nie będziemy tolerować rzeczy niewłaściwych, czyli mówiąc konkretnie: wystawiania sztuk nieżywczych i oszukiwania łatwizną problematyki aktualnej, aktorskiego wyrobnictwa, reżyserskiego efekciarstwa z jednej

strony, z drugiej zaś prymitywnego pseudorealizmu, scenograficznych kombinacji z monumentalizmem, ogólnych niedomagań technicznych. Znamy swoje słabe strony i nie lękamy się o nich mówić, wskazywać na nie i szukać drogi naprawy. Nie mamy zamiaru pozbywać się ludzi. Przeciwnie, każdy, kto pragnie uczciwie dla teatru pracować, ma drogę otwartą. Jeżeli popełni błąd, wytkniemy mu to po przyjacielsku i przypatrzymy się sobie samym, czy my nie jesteśmy temu winni. Wiemy, że w tym roku przekroczyliśmy punkt, od którego rozpocząć trzeba pracę pilną, staranną, dokładną w najmniejszych szczegółach i świadomą, od którego udziałem naszym jest zwalczać trudności, popełniać błędy, cierpieć i milczeć. Teatr nasz potrzebuje dziś tego wszystkiego, a my wierzymy, że ludzie teatru — wierni najlepszym tradycjom czeskiej sceny narodowej — zrozumieją to.

Lutowe zmiany i reorganizacja wywołały szeroką dyskusję. Była to dyskusja płodna, przyniosła wyjaśnienie wielu szczegółów i pomogła nam dokładniej sformułować nasze zadania. Trwające prace przygotowawcze do nowego sezonu i krajowy konkurs teatralny napędzają nas najlepszą nadzieją. Nowa, datująca się od lutego 1948 organizacja czechosłowackiego życia teatralnego idzie pewną drogą po linii najlepszych tradycji czeskiego teatru narodowego.

Mirosław Kourzil



E. F. Burian

TEATR DNIA DZISIEJSZEGO

Teatr jako instytucja społeczna wnika we wszystkie dziedziny życia socjalnego, przechodzi jego kryzysy, wyjaśnia jego istotę zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym i obrazuje życie społeczne wszystkich warstw narodu.

Program sztuki powojennej to program życia przeciętnego człowieka. W odróżnieniu od występowania po pierwszej wojnie światowej młodej generacji teatralnej, którą charakteryzowało poszukiwanie efektów scenicznych — dziś, po drugiej wojnie światowej, zadania stawiane teatrowi są skromniejsze, ale głębsze. Polegają one na znalezieniu właściwego stosunku człowieka do człowieka w świetle przeżywanych przez ludzi wielkich wstrząsów społecznych, na zrozumieniu, jak na nie reagują poszczególne jednostki i na znalezieniu dla tych wszystkich spraw odpowiedniego wyrazu w sztuce w ogóle, a w teatrze w szczególności. Wszystko, co dotyczy przeciętnego człowieka, zarówno jego życia wewnętrznego jak zewnętrznego jest istotnym tematem twórczości naszej epoki i pozostanie jej wiecznym tematem dla epok przyszłych. Dzisiaj nie chodzi nam o to, jaką formę przybierze powojenna sztuka, ale chodzi nam przede wszystkim o to, aby ta powojenna sztuka była rozumiana zarówno w wiejskiej zagrodzie jak w fabryce, zarówno w sali koncertowej jak w domu. Jeśli poszukujemy jakiejś nieprzemijającej zasady w sztuce, możemy ją znaleźć właśnie w pracy, w twórczości będącej wyrazem doby, w której żyjemy. Praca nasza powinna zdobyć historyczną trwałość, abyśmy mogli przekazać przyszłym pokoleniom to, cośmy najistotniejszego osiągnęli w naszej epoce, za co walczyliśmy, za cośmy cierpieli i co było naszą radością. I do tego musi artysta dojść sam, z własnej woli, z przekonania, oraz z pełną świadomością światopoglądową. Jednym z głównych problemów dzisiejszego dramatu lub nowych sposobów realizacji dramatów dawnych jest przede wszystkim właściwa i jasna interpretacja tekstu. Nie chodzi już o to, by tak zagrać komedię, aby publiczność rozbawić, — lub dramat, aby wywołać łzy. W ogóle nie jest rzeczą istotną, czy autor sztuki posiada piękny język lub barwne metafory. Chodzi przede wszystkim o to, aby treść sztuki była zrozumiała. Artyści muszą się zdobyć na prostotę wyrazu. Muszą odrzucić estetyczne iluzje, które często zacierają zdolności do prawdziwie ludzkiego odczuwania, i dążyć do jak największej bezpośredniości. Albowiem w sztuce świat rzeczywisty ukazuje się widzowi przede wszystkim poprzez tekst, z którego dopiero wy-

plywa akcja rozgrywająca się w określonym środowisku, nigdy zaś na odwrót.

Dawne ludowe sztuki odtwarzające dawne obyczaje są pod tym względem bardzo dla nas pouczające, podkreślają bowiem zarówno ważność treści sztuki jak i sposobu jej odtwarzania. Tekst ludowy to nie są



E. F. B u r i a n
Dyrektor teatru w Pradze

słowa rzucone jak Bóg zdarzy, na wiatr, po to tylko, aby osoby grające mogły się popisać swoją umiejętnością. Ludowy język sceniczny był skondensowanym wyrazem treści sztuki. Chłop, który rozmawiał z kominem, podniósł jego rzeczywiste znaczenie aż do symbolu. W wyniku przemian rozwojowych z barwnych wierzeń pogańskich pozostały naszemu ludowi tylko obrzędy, które jednak miały charakter całkowicie real-

ny. Czy to były sceny obrzędowe z oknami czy drzwiami, z wianeczkiem, płótnem czy studzienką, zawsze ich treść wiązała się ściśle z rzeczywistością. Nic nie było naszemu ludowi tak obce jak jałowość treści.

W ostatnich czasach znów się mówi o syntezie teatralnej. Czym właściwie charakteryzuje się synteza teatralna? Przede wszystkim chodzi o korelację. Nie stanowią więc syntezy teatralnej różne dziedziny sztuki bezładnie nawarstwione i rywalizujące między sobą, ale takie formy teatralne, które tworzą się z wzajemnego powiązania wszystkich rodzajów sztuki, jakie można wykorzystać na scenie. Synteza teatralna oznacza zatem nie tylko stosunek między autorem i odtwórcą, lub widzom i aktorem, ale wzajemny stosunek między widzom, odtwórcą, autorem, plastykiem, muzykiem, i — nie zapominajmy — epoką, w której dzieło zostało stworzone. Nie można by osiągnąć tej syntetycznej formy, gdyby nie było wewnętrznej współzależności, którą muszą sobie jednakowo uświadamiać wszyscy współtwórcy widowiska.

Dla stworzenia syntetycznej formy teatralnej potrzeba zatem artystów, którzy nie traktują sceny jako miejsca, gdzie dają wyraz swoim nadrzeczywistym snom, i nie tych, którzy widzą w teatrze tylko odbicie powszedniej rzeczywistości, lecz tylko i wyłącznie takich, którzy umieją się zdobyć na ukazanie jej wielkiej poezji. Potrzeba nam twórców, których ideologia jest tak jasna, że nie tylko rozumieją sztukę, lecz dokładnie wiedzą, dlaczego żyją, czemu służą, do czego dążą, i którzy umieją przekonać o tym swych towarzyszy pracy.

Najważniejszą kwestią, która dziś uderzy każdego człowieka interesującego się sztuką, jest pytanie, na czym polega zadanie sztuki powojennej. Odpowiedź jest jasna i zwięzła: zrozumiałość, jasność, przejrzystość, zdrowa ideologia, czysta linia, prostota. Albowiem sztuka, która jest zrozumiała, przejrzysta, jasna i prosta, a więc sprawdzalna dla każdego człowieka mającego uszy i oczy otwarte, leży całkowicie w interesie ludu. Żyjemy w epoce, która dąży do kompletnego ujęcia teraźniejszości, buduje przyszłość i tworzy sztukę bieżącego stulecia. Dopóki autorzy, reżyserzy, plastycy i aktorzy nie uświadomią sobie ważności zrozumiałego, konkretnego i prawdopodobnego widowiska teatralnego, dopóty nie postąpimy ani o krok naprzód w rozwoju teatru. Będzie to stale jakaś zabawa, nie zaś tworzenie z życia i dla życia. Przeżywamy życie, które jest zbyt poważne w swych przemianach, aby się nadawało dla lekkiej muzy i powierzchownych efektów. Odczuwamy głód rozumienia. Zadaniem artystów dnia dzisiejszego jest zatem pomoc we wzajemnym porozumieniu między ludźmi, wzniesienie człowieka ku twórczej i bojowej prawdzie, i pokrzepienie go w walce o sprawiedliwość społeczną.

E. F. Burian

Jan Kopecky

NOWY DRAMAT CZESKI

W dwa tygodnie po dniach lutowych zeszli się na zamku w Dobrzyszu młodzi pisarze czescy reprezentujący wszystkie kierunki i światopoglądy na pięciodniowe obrady, których celem było określić istotę pracy artysty w nowowytworzonej sytuacji. Końcowe hasło ich narady brzmiało: „socjalistyczny artysta bardziej kocha człowieka i życie niż sztukę“.

Hasło to daje wyraz przekonaniu artysty socjalistycznego, że najważniejszym naszym tworzywem jest sama rzeczywistość, życie, człowiek, stosunek wzajemny człowieka do człowieka. Sztuka była i jeszcze dotychczas bywa marzeniem o tym, czego w życiu nie można było urzeczywistnić. Tam, gdzie nie pozostawało nic prócz marzenia lub rozczarowania wynikającego z tego, że w życiu nie można żyć sztuką, nie można żyć snem, tam sztuka wołała: „chciałabym“.... Ustrój socjalistyczny, który pragniemy zrealizować w naszym kraju, zmierza do wytworzenia takich warunków wzajemnego współżycia ludzi, by każda jednostka ludzka mogła się w nich przekształcić w prawdziwą indywidualność z całym bogactwem i pięknem jej twórczych uzdolnień. Ustrój ten pragnie doprowadzić do tego, by samo życie ludzkie przemieniało się w dzieło sztuki. Warunki naszej egzystencji, stosunek człowieka do człowieka, nasze dusze i nasze ciała, nasze dzieci i nasza praca, dzieła naszych mózgów i rąk — to wszystko niech stanie się częścią sztuki, częścią kultury. Socjalistyczny artysta bardziej kocha samą rzeczywistość niż papier; stawia ją wyżej niż marzenie; temu wszystkiemu, co jest w życiu piękne i drogie, co czeka na odkrycie i uczczenie, daje pierwszeństwo przed pięknem tej literatury i tej sztuki, która jest celem sama dla siebie. Nie jest ważne, by o życiu napisać wiersz. Życie i rzeczywistość warte są tego, by same doznały przemiany w dzieło sztuki. I dlatego ten trud, który wkładamy w nasze książki, dramaty, rzeźby, obrazy, w naszą muzykę, trud całej naszej sztuki, jest równoznaczny z trudem tych wszystkich, którzy wierzą w siłę człowieka, w twórcze zdolności ludzkiego mózgu i ludzkich rąk. Artysta ramię w ramię z wszystkimi innymi ludźmi i w jednym z nimi szeregu pomaga tworzyć realne dowody na to, że życie nie musi łączyć się z pojęciem padole łez, lecz że w mocy i możliwościach człowieka leży przemieniać je w krainę radości, na której stokach rozkwitną najpiękniejsze kwiaty, jakie człowiek zdolny jest sobie wyobrazić.

Celem artysty nie jest pisać wiersze i dramaty o życiu. Celem jego jest poezją i dramatem dopomagać do tego, by samo życie i sama rzeczywistość stawała się dziełem sztuki.

*

Politycy, uczeni, artyści, wszyscy obywatele — stoimy przed wspólnym zadaniem: przemieniać życie swego kraju w dzieło sztuki.

Stoi przed nim również teatr i dramat.

*

W pierwszych dwóch sezonach po wyzwoleniu repertuar teatru czecho-słowackiego żył tym, co przyniosły rękopisy wyjęte z tajnych szuflad, gdzie składane były sztuki nie wystawione lub w okresie okupacji do wystawienia niemożliwe. Były to sztuki dające pośredni lub bezpośredni wyraz walce z okupacyjnym uciskiem. Pierwsze z tych sztuk w radosnej atmosferze wolności przyjęte zostały serdecznie jako dzieła nareszcie wolne, wyrażające uczucia całego narodu. Skoro jednak z biegiem czasu sztuk tych zaczęło przybywać i gdy stale zaczęła w nich powracać ta sama okupacyjna tematyka, nie tylko zaznaczył się w sposób normalny spadek zainteresowania publiczności nimi, ale ponadto i teatr nasz nabierał przez nie, wbrew swym najistotniejszym zadaniom kroczenia naprzód i ukazywania nowych dróg — charakteru retrospektywnego, oglądał się wstecz, zamiast przewodzić. Toteż owa fala sztuk napisanych w czasach protektoratu wyczerpała się szybciej, niż weszły na scenę wszystkie wartościowsze sztuki zasługujące na wystawienie.

Liczna ta grupa nie obejmuje prócz jednej komedii żadnej sztuki, która utrzymałaby się na stałe w repertuarze teatrów czechosłowackich. Pojawily się w niej jednak pewne nowe nazwiska, które stanowią coś więcej niż zapowiedź. Do tych zdecydowanych talentów dramatycznych należy przede wszystkim *Alfred Radok*, zdolny młody reżyser czeski, który z nowym sezonem wszedł do zespołu pierwszego naszego teatru, Teatru Narodowego w Pradze, oraz nie mniej utalentowany młody Słowak *Piotr Karvasz*, również aktywny człowiek teatru. *Alfred Radok* zwrócił uwagę sztuką *Wieś kobiet*, będącą dramatycznym obrazem wsi, z której Niemcy wywieźli wszystkich mężczyzn. Druga sztuka Radoka, *Człowiek bez cienia*, lepsza od pierwszej, stanowiąca dramatyczną wizję okrutnego prześladowania Żydów, dotychczas nie została jeszcze wystawiona. *Piotr Karvasz* przeniósł wydarzenia powstania na Słowacji w r. 1944, którego sam był uczestnikiem, w utopistyczną analogię p.t. *Me-te-o-r*, gdzie nie zawahał się w sposób głęboko ludzki postawić problem prawdziwego bohaterstwa i zwyczajnego, nieodpowiedzialnego hazardu.

Z dramatopisarzy, którzy obok Karola i Józefa Czapków oraz Franciszka Langeri byli oficjalnymi reprezentantami dramaturgii w okresie Pierwszej Republiki, zabrali głos w pierwszym i drugim sezonie: *Edmond Konrád*, *Zdeněk Němeczek* i *Olga*

Scheinpflugová. Wszyscy troje zajmują się przeżyciami okupacyjnymi w sposób pośredni przy pomocy analogii historycznych. Konrad umieścił losy swojej bohaterki prześladowanej przez Gestapo w okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, każąc występować rewolucjonistom jako ówczesnym gestapowcom. Mimo że w prologu rehabilituje rewolucję francuską za to, że właśnie jej użył jako kulis, przy pomocy których



Dekoracja „Igraszek z diabłem”
w Teatrze Narodowym w Pradze

Czarci młyn

Fot. J. Heinrich—Praga.

pragnął ukryć przed okupantem właściwą tendencję swej sztuki, zaszkodził poważnie tą koncepcją swojemu zręcznie napisanemu utworowi „Skowronek i huragan”. Zdeńkowi Niemeczkowi, autorowi dawniejszej pięknej sztuki „Ile za ludzkie życie?” nie udały się dwie nowe sztuki: historyczna „Fałszerz pieniędzy” oraz epicka, niedramatyczna kronika lat wojny „Rękopis czasu” — i słusznie przeminęły bez echa. Więcej pod tym względem szczęścia miała Olga Scheinpflugová przede wszystkim dzięki swej sztuce „Guayana” (w przekł. polskim „Diabelska wyspa”), jakkolwiek i tego utworu nie można uważać za coś więcej jak za

rzecz na dobrym, lecz nie wychodzącym ponad przeciętność poziomie. Józef i Mirosława Tomanowie napisali w czasie okupacji dobrą sztukę ludową „Winnica“ będącą alegorycznym obrazkiem dramatycznym z życia zafundowanego w uporze chłopu czeskiego, który nie pozwala się niczym odwieść od swojej prawdy. Gdyby wystawiono ją dwa lata wcześniej, byłaby w niewoli niemieckiej oddziaływała jako odważny i niewątpliwie skuteczny apel do wytrwania. Niemcy jednak dostrzegli ukrytą tendencję sztuki i zakazali jej wystawienia. Po dwóch latach sztuka ta ukazała się na scenie w atmosferze, w której zbladła już żywość jej symboliki, tak że nie spotkała się ona z powodzeniem. Widowisko dramatyczne z okresu walk husyckich Karola Nového „Czeska burza“ nie doczekało się ukończenia.

Z autorów słowackich zasługuje tu na uwagę przede wszystkim młody Stefan Lahola, a ze starszych Ivan Stodola. Lahola w swej sztuce Cztery strony świata przejawia godny uznania zmysł stopniowania sytuacji dramatycznych, chociaż dość śmiało przeplata najstraszliwszy tragizm wojny z jaskrawą groteską. Wprowadza on w samo centrum wydarzeń wojennych postać półkomicznego malarza, który po prostu nie przyjmuje do wiadomości otaczającej go rzeczywistości i chce żyć, jakby wojny w ogóle nie było. Myślą przewodnią sztuki Laholi jest teza, że w ogniu walki nie można pozostać neutralnym, gdyż neutralność nie istnieje. Ivan Stodola podtrzymywał na duchu słowacki lud w okresie niemieckiego „władania światem“ dramatycznym obrazem walki Słowaków o wolność w r. 1849 i zarazem pochwałą bohaterstwa kobiety w sztuce Maryna Havranová.

Są to wszystko sztuki lepsze i gorsze, są wśród nich niewątpliwie zapowiedzi (Karvasz, Radok, Lahola), jest dobry poziom przeciętny (Stodola, Konrád, Tomanowie), są i rozczarowania (Niemeček). Nie ma tu jednak dzieła, które otwierałoby nowe drogi i które stałoby się żelazną pozycją rodzimego repertuaru w czeskim teatrze. Z wyjątkiem jednego dzieła.

*

Jest nim komedia Jana Drdy „Igraszki z diabłem“. I ona powstała w czasie okupacji. I ona jest na swój sposób reakcją na ten mrok i grozę, jakie roznosi po świecie na swych butach niemiecki naród „panów“. Ale tam, gdzie pisarze uciekali się do historycznych i innych alegorii, Jan Drda zwrócił się o pomoc do rodzimego źródła wątków ludowych i do najbardziej ulubionego wśród naszych autorów dramatycznych z okresu odrodzenia narodowego — Józefa Kajetana Tyla. Czerpiąc z podań ludowych, z pieśni ludu czeskiego, napisał Drda w duchu jego dziecinnie naiwnych, bogatych i szlachetnych pojęć a z myślą o przykładzie Tyla, komedię o tym, jak uczciwy chłop z czystym sumieniem nie musi się niczego na świecie obawiać, bo takiego zucha nawet piekło nie zmoże. Jest to bajka, ale jest to i poemat dramatyczny pełen rozkosznego humoru, teatralnego wigoru i godnych naszej sympatii postaci ludowych. Drda utrafił w szczęśliwy ton. Toteż doczekał się tak samo radosnego oddźwięku. Komedia jego ze sceny Teatru Narodowego, gdzie grana jest dziś już trzeci rok, rozeszła się

natychmiast do wszystkich teatrów w kraju, by dotrzeć do najmniejszych wiosek. Aktorzy zawodowi i amatorzy z radością grają tę sympatyczną, tak bardzo czeską komedię, która w dramaturgii naszej stała się — jak się wydaje — początkiem całego rodu. Komedia Drdy sieje radość i pogodę wszędzie, gdzie tylko dotrze. Lud czeski rozumie ją, gdyż z niego wyrosła. „Igraszki z diabłem“ są komedią, która ma w sobie tyle cech czeskiego charakteru, tyle typowo czeskich znamion, że nie można się dziwić, iż się tak szybko stała własnością narodową, tym bardziej że i teatralnie jest to rzecz zgrabnie napisana.

*

Najważniejszym jednak zagadnieniem czeskiej dramaturgii jest problem, jakimi drogami nawiązuje ona kontakt ze współczesnością. Czechosłowaccy dramaturgowie nie cofają się przed tym najtrudniejszym problemem twórczości dramatycznej. Przede wszystkim młodzi pisarze podjęli walkę o to, by teatr nasz sięgał naprawdę po najbardziej palące zagadnienia naszych dni. Podczas gdy artysta narodowy Franciszek Langer w swej ostatniej komedii „I skra w popiele“ stworzył sobie ustronie à la Czechow, by uczynić je tłem dla spokojnej sztuki z życia emerytowanych aktorów, do których światka wpada nagle młoda aktorka, podczas gdy Stanisław Lom w „Boskim Cagliostro“ usiłuje stworzyć dramat, w którym w losach słynnego awanturnika znalazły odbicie tendencje ideowe znamionujące sytuację europejską w okresie historycznych przewrotów, młodzi pisarze dramatyczni podejmują śmiało problemy czechosłowackiej i światowej sytuacji w latach 1947—1948. Jest ich niemal cały zastęp i są to sami młodzi. Najstarszym z nich jest świetny reżyser i muzyk E. F. Burian, który w swoich czterech dotychczasowych sztukach pokusił się o stworzenie sztuki aktualnej o problematyce najbardziej współczesnej sztuki, sięgającej bezpośrednio i bez kluczenia w nasze życie. Dokonuje tego ze zmiennym szczęściem nie lękając się ciężkich nawet porażek. Wie bowiem, że toruje drogę, a na pionierów czyha więcej niebezpieczeństw i trudności niż na tych, co czekają na to, jak powiedzie się idącym na czele. Bez wątpienia przynajmniej dwie sztuki Buriana (Mur pomiędzy nami i Czy nie za późno na szczęście?) są czymś więcej niż reportażami. Do pokolenia Buriana należy Franciszek Rachlik, debiutujący odważnie zamierzonym, śmiałym, pełnym rozmachu dramatem „Kulovy král“, który z okazji wystawienia go w Pradze w kwietniu 1948 roku narobił sporo zamieszania i wywołał gwałtowną dyskusję. Jest to żywa sztuka o zbrodniarzu, którego karierowiczowski adwokat ratuje od szubienicy po to, by go wielcy kapitaliści mogli wynająć do brudnej roboty w koloniach. Sztuka mówi o tym, że w ustroju kapitalistycznym przed złem otwiera się kariera bez granic. Zbrodniarz Lobo stopniowo wyrasta ponad głowy swoim chlebobdawcom, narzędzie zwraca się przeciw tym, którzy chcieli go użyć, aż w końcu świat kapitalistyczny rozpada się gwałtownie, gdyż nie tylko nie kładzie tamy krzyw-

dzie społecznej, ale nawet w swym stadium imperialistycznym wiąże się najściślej ze zbrodnią. Rachlik to niewątpliwie dramaturg. Mimo że sztuka jego przez swe końcowe rozwiązanie pozostawia niejedną wątpliwość, oczywiste jest, że pojawił się tu w teatrze czeskim człowiek, którego głos jeszcze usłyszymy. Przygotowuje on nowy dramat o Janie Žižce. Interesującym talentem jest młodziutki Zdeněk Bláha, dwudziestotrzyletni autor dwóch pełnych świeżości sztuk (*Warto żyć i Kto z kogo?*), odtwarzających konflikt dwóch światów, których walka przejawia się w naszej współczesnej rzeczywistości społecznej. Sztuki Bláhy mają charakter reportaży, są to jeszcze więcej faktomontaże niż dramaty, ale ich autor umie bystro obserwować otoczenie i rozwinie się niewątpliwie. Dalszą zapowiedzią w dramacie czeskim jest Miloš Štehlík, autor chłopskiej sztuki *Młoda*, która zainteresowała zarówno tematyką (Niemcy ewakuują wieś, by jej teren zużytkować na strzelnicę), jak i przede wszystkim wyrazistym postawieniem wiejskich typów. Dalszym nowym zjawiskiem w naszej dramaturgii jest Jaroslav Klíma. Debiutował sztuką *Na odległość ręki*. Tematem jej jest powrót żołnierza z zagranicy do środowiska dotkniętego demoralizacją, której dokonała w słabych charakterach niemiecka okupacja. Temat powrotu z obozu koncentracyjnego lub z wojny i rodzące się stąd konflikty dwóch światów, z których każdy inaczej przeżywał okupację, pociągają mocno również i dramaturgów słowackich. Przejawia się to np. u wymienionego już Piotra Karvasza w sztuce „*Powrót do życia*“, której wątek dramatyczny osnuty jest na trudnym wrastaniu więźnia obozu koncentracyjnego w życie pokojowe i normalne środowisko. Podobnie i utalentowany dramaturg słowacki Stefan Králik, homo novus słowackiej literatury dramatycznej, stawia zbliżoną sytuację w sztuce *Ostatnia przeszłość*, którą komplikuje w sposób dramatyczny wątkiem miłosnym.

O dramat współczesny i to współczesny nie tylko z ducha i przez sposób stawiania problemów, lecz również najpełniej współczesny przez swoją tematykę, trwają w naszej dramaturgii zmagania ustawiczne i konsekwentne. Nie ustępują i raz po raz podejmują próby znalezienia właściwego dramatycznego wyrazu dla współczesnych tematów przede wszystkim pisarze młodzi, rokujący nadzieję przyszłego rozwoju. Przedstawiciele starszej generacji stwierdzili niedawno na jednym z wieczorów dyskusyjnych z młodymi dramaturgami, że nie pamiętają jeszcze tak licznych wystąpień młodych talentów dramatycznych ani tak zdecydowanej woli nieczekania na to, by życie samo rozstrzygnęło swoje problemy i usunęło przeszkody z drogi, lecz usuwania samemu tych przeszkód i ustalania wartości.

Mimo że ze zmagania tych nie narodził się jeszcze dotąd żaden wielki dramat, myślę, że o przyszłość dramaturgii w Czechosłowacji obaw żywić nie należy. Dziesiątki ziaren zapadło w glebę teatralną i niejedno z nich ma w sobie dość młodej i twórczej siły, by wydać szybko dobre owoce.



Przykładem dążeń do stworzenia sztuki wprowadzającej ludzi współczesnych jest jeszcze wystawiony pośmiertnie utwór zamordowanego przez Niemców wielkiego mistrza prozy czeskiej Władysława Vanczury. Utwór ten pt. *Józefina*, mimo że, niestety, nie ukończony, jest nawet w swych trzech gotowych aktach uroczym obrazkiem życia młodych artystów i uczuciowych powikłań młodzieży.



Dekoracja „Igraszek z diabłem”
w Teatrze Narodowym w Pradze
Chatka rozbójnika Sarki - Farki

Fot. J. Heinrich—Praga

Akcja tej sztuki toczy się w szkole muzycznej, którą przewraca do góry nogami nagle pojawienie się młodej dziewczyny, śpiewaczki ulicznej Józefiny, istoty pełnej temperamentu. Wprawia ona w ruch wszystkich, którzy ją otaczają, nie tylko dzięki swojemu nadzwyczajnemu talentowi śpiewaczemu, ale również poprzez swą pełną wdzięku i rozmachu młodość oraz niewyrafinowaną serdeczność dziewczęcia z ludu. Innym dopełnieniem tych usiłowań o stworzenie sztuki współczesnej jest dramat Lotara Suchého „*Garstka wiernych*”, który

pełnych trzydzieści lat musiał czekać na realizację sceniczną, by obrazem politycznych zmagani w początkach naszego wieku dać przykład walki o charakter staczanej w ogniu kampanii politycznej.

*

J ó z e f T o m a n wystąpiwszy już samodzielnie, zdobył powodzenie komedią *S ł o w i a ń s k i e n i e b o*. Jest to trochę liryczna, trochę humorystyczna opowieść o założycielu czeskiego rodu, Czechu i jego żonie Medunie, którzy przez omyłkę dostają się do nieba starych Słowian, wynikiem czego jest, że reformują je Perunowi na sposób ludzki. Autor oparł swoją komedię na głębokiej znajomości życia naszych wspólnych przodków słowiańskich i dał utwór przemiły, nasycony subtelnie poezją, przepięknie uwydatniający cechy słowiańskiej natury i słowiański styl życia. Ta wesoła i pełna optymizmu sztuka ma swoją nie narzucającą się tendencję: jest to sztuka o naszym nowym słowiaństwie, wskazuje w przyszłości cele, które przed Słowianami stoją, szczęśliwą misję, którą właśnie narody słowiańskie mogłyby spełnić w stosunku do całej ludzkości, gdyż dla Tomana istotą słowiańskości jest dążenie do humanizmu. Trzeba tylko tę komedię ująć inscenizacyjnie od strony jej subtelного lirycznego wdzięku i nie narzucać jej patosu, jak stało się to w realizacji Teatru Narodowego w Pradze, gdzie wskutek nagromadzenia wybitnych kreacji aktorskich zmianie uległ sens sztuki w ten sposób, że inscenizacja przeniosła ją w patetyczną tonację apoteozy. „Słowiańskie niebo” apoteozą nie jest. Jest natomiast dziełem ludowej poezji dramatycznej z gatunku „Igraszek z diabłem” Drdy, obok których staje godnie jako dobra sztuka ludowa o bezspornej sile oddziaływania na widza i dużym znaczeniu kulturalno-politycznym. Skierowana jest ona do wszystkich Słowian, którym pragnie nieść posłanie o prawdziwej demokracji.

Ideę słowiańską podejmuje również „D z i e w i n” S t a n i s ł a w a L o m a, na nowo opracowana wersja dawnej sztuki tego autora, ujmującej w formę poematu dramatycznego starożytny okres dziejów czeskich. Z innych dramatopisarzy przynajmniej na wzmiankę zasługuje J a r o s ł a w J a n o w s k y, który w „Poszukiwaczach światła” dał zajmującą sztukę o Van Gogh, oraz E l ż b i e t a P a c o v s k á, która pisze dobrze zaobserwowane, ale nie dość dramatycznie ujęte sztuki z życia przedmieść wielkomiejskich („Ukochany majątek”).

*

Przyjaciele z krajów słowiańskich zapytują przy osobistych spotkaniach lub w listach: cóż więc z tego można polecić dla nas?

Nie wiem, jak na pytanie to odpowiedzieliby inni. Z zastrzeżeniem wszelkich braków właściwych sądom subiektywnym myślę, że w swoim imieniu odpowiedziałbym i dzisiaj jeszcze tak, jak odpowiedziałem Wazemu wielkiemu reżyserowi, Leonowi Schillerowi: *I g r a s z k i*

z diablem i Słowiańskie niebo. Obejrzyjcie je sobie. A obserwujcie naszego Stehlika, Bláhę, Buriana, Rachlika, Karvasza, Laholę, Králíka i całe to wielkie zmaganie o współczesny wyraz dramatyczny dla współczesnej tematyki. Jeśli się Wam coś nie będzie podobało z ich upartych prób opanowania najbardziej świeżym materiałem, załóżę się z Wami, że za rok, dwa będzie już można wskazać z całą pewnością na jedną chociaż sztukę i rzec: tę grać musicie, by społeczeństwo Wasze zobaczyło, jak żyjemy, jacy jesteśmy i jaka jest ta nowa Czechosłowacja.

Na zakończenie uwaga: w jakim właściwie stopniu znamy wzajemnie klasyków naszego teatru? Ile długów mamy tu jeszcze do spłacenia? Przed teatrem czeskim stoi olbrzymie zadanie zaznajomienia naszego widza z wielkimi fundamentalnymi dziełami polskiego dramatu w granicach tego, jak są te dzieła dziś jeszcze żywe i wzbogacające nasze przeżycia. Znamy tylko coś niecoś z Fredry, „Nieboską komedię“ Krasieńskiego w przepięknej inscenizacji K. H. Hilara, któremu w przeciwieństwie do tego „Balladyna“ Słowackiego nie udało się zupełnie. Jakież więc duże mamy jeszcze braki! I odwrotnie: co polski widz teatralny wie o sztukach naszego chłopskiego realizmu, o naszej mocnej tragedii z życia wsi „M a r y s i“ braci M r s z t i k ó w, o jędrnej komedii chłopskiej Ł a d y s ł a w a S t r o u p e ż n i c k é h o „N a s i p y s z a ł k o w i e“ (Naszi furianti), o dwóch wysoce oryginalnych dziełach naszej klasycznej literatury dramatycznej? A czy zna słowiańską baśń o „R a d u z i e i M a h u l e n i e“ J u l i u s z a Z e y e r a z przepiękną muzyką Józefa Suka? A V r c h l i c k i e g o pełen pogody renesansowy „S ą d m i ł o ś c i“? Albo S z a l d y potężny poemat dramatyczny „Z a s t ę p y“?

Ileż więc zadań przed nami! I jaka radość w tym, że możemy dziś rzucić o nich przyjaźnie, mając przy tym pewność, że nie mówimy tego wszystkiego z grzeczności, by tylko rozmowę podtrzymywać, lecz że na naradę zbierają się przyjaciele, którzy o współpracy myślą naprawdę. Ściskamy Wam dłoń, polscy przyjaciele. Zobaczycie, że teatr czechosłowacki dokona sporej pracy dla kulturalnego zbliżenia naszych narodów.

J a n K o p e c k y



O ORGANIZACJI I ZADANIACH TEATRÓW W CZECHOSŁOWACJI

(według Norberta Pittharda)

Zadaniem państwowej opieki oświatowej, zorganizowanej w myśl dekretu Prezydenta Republiki Czechosłowackiej Edwarda Benesza (26 października 1945 r.) jest jak najszybsze osiągnięcie za pomocą wszystkich możliwych środków właściwej linii państwowo-politycznego wychowania ludu, wypełnianie jej aż do ostatecznego rezultatu i pogłębianie tego ważnego i odpowiedzialnego zadania, jednocześnie zaś wszechstronne opiekowanie się z punktu widzenia państwowo-politycznego ideową koordynacją zorganizowanej samopomocy społecznej akcji wychowawczej.

Najistotniejszym środkiem państwowej opieki oświatowej jest teatr, który jest, był i zawsze będzie najważniejszym współczynnikiem rozwoju życia kulturalnego naszego narodu. Jego rozmach toruje narodowi drogę w historii rozwoju ludzkości. Jego twórcza tradycja, która w okresach historycznych była ucieczką, obroną i nieraz ratunkiem, wyraźnie podkreśla, że w teatrze jest świat idei cennych, dobrych i uczciwych.

Teatr musi być integralną częścią swej doby i nowego demokratycznego społeczeństwa. Musi być tak postawiony, by w pełni odpowiadał potrzebom czasu i zainteresowaniom.

Teatr musi być w myśl państwowego programu i dwuletniego planu odbudowy sztuką najwyższą i najbardziej wartościową — sztuką czystą i narodową.

Pracownik oświatowy, jak i każdy człowiek teatru musi być świadomy ideału, który nas wszystkich trwale połączy w socjalistyczne społeczeństwo.

Za pośrednictwem teatru państwowa opieka oświatowa może najbardziej i najskuteczniej oddziaływać na umysł i uczucia człowieka, dzięki czemu będzie ona wypełniać wielkie zadanie stworzenia nowego czeskiego człowieka w nowym państwie. — Człowieka zdolnego do czynu dla dobra publicznego, do odbudowy ludowego państwa i ludowej demokracji. Człowieka o ideałach, w imię których będzie pracować i walczyć — człowieka, który w krytycznej chwili walki o życie i byt narodu i państwa będzie moralnie przygotowany do swego historycznego zadania. Człowieka twórczego, dumnego, samowystarczającego, posiadającego godność osobistą i radość życia. Człowieka pełnego miłości i oddania dla Ojczyzny, Państwa i Narodu.

Do posłannictwa teatru należy: a) działalność kulturalno-oświatowa; b) zbliżenie do siebie całego społeczeństwa; c) zapoznanie się z literaturą

narodową; d) uszlachetnienie myśli; e) pielęgnowanie miłości dla języka macierzystego, ojczyzny i narodu.

Podstawą wszelkich oświatowych usiłowań w dziale ludowego teatru będą zawsze owe wieczne żywe trzy wskazania J. Tyla:

s u m i e n n i e , a r t y s t y c z n i e i m o r a l n i e
p r a w d z i w y t e a t r .

Trzeba więc, by na tych podstawach państwowa opieka oświatowa stworzyła wartościowe teatry: a) teatr dziecięcy na wsi; b) teatr dla młodzieży; c) teatr marionetek; d) teatr żywego klasycyzmu; e) teatr satyry politycznej; f) teatr twórczości rodzimej; g) teatr doborowego repertuaru komediowego.

Oto poszczególne rodzaje teatrów, jako wytyczne dla działalności Rad Oświatowych:

1. Teatr marionetek: a) teatr kukielek (nieruchomych); b) teatr marionetek (ruchomych).

2. Teatry dla młodzieży: a) przedszkolne; b) szkolne; c) pozaszkolne i dla młodzieży dorastającej (teatr w wykonaniu dzieci i młodzieży oraz teatr w wykonaniu dorosłych).

3. Teatry amatorskie: a) zespoły początkujące; b) zespoły zaawansowane; c) zespoły dojrzałe.

Teatrowi marionetek, który zdobył sobie uznanie społeczeństwa, Rady Oświatowe i pracownicy na polu wychowania ludu winni poświęcić specjalną uwagę. Dzisiejsza gra marionetek daleko odbiegła od prymitywnych żarcików dawniejszych figurek. Głębią treści, potęgą słowa, poziomem ujęcia artystycznego teatr marionetek zapewnił sobie w dobie obecnej prawo bytu i niezwykle ważną pozycję.

Serce i optymizm — oto co pragniemy oglądać na uduchowionej i pogłębionej reżyserii i grą scenie dzisiejszej zamiast starego, powierzchownego, efektownego przedstawienia.

Pracownicy oświatowi muszą być świadomi dalekosiężnego znaczenia teatru marionetek, który uczy, wychowuje i utrwala miłość dla rodziny i ojczyzny.

Teatr marionetek wychowuje nasze dzieci na myślących i w sposób właściwy wszystko oceniających obywateli. Przeznaczony jest nie tylko dla młodych, ale również dla dorosłych.

Nie wolno nam tolerować żadnych wegetujących teatrzyków, które nie tylko szkodzą dobrej opinii českich teatrzyków marionetkowych, ale przede wszystkim podkopują i niszczą odpowiedzialną pracę artystyczną na polu wychowania ludowego młodzieży.

Mniej więcej to samo, co mówiliśmy na temat teatru marionetek, można powiedzieć o znaczeniu teatru dla młodzieży, który dopiero od niedawna wkracza na nowe tory.

Teatry dla młodzieży były dotychczas niewłaściwe, nie odpowiadające wymaganiom, bowiem typ tzw. popołudniowych przedstawień dla młodzieży był raczej dodatkowym, byle jak zbywanym zajęciem dla aktorów. Albowiem robić teatr dla młodzieży i dzieci, i grać w nim — jest

sztuką specjalną — sztuką bardzo się różniącą od grania dla dorosłych. Jest zupełnie wykluczone, by aktor wzywał się po południu w mentalność dziecka, a po kilku godzinach tworzył postacie dla dorosłych. Oczywiście obie role na tym cierpią.

Przy planowaniu i realizacji teatrów dla młodzieży Rady Oświatowe muszą pamiętać jeszcze o jednym fakcie, że nasza młodzież wstępująca na początku wojny do szkoły, dziś w wieku lat 15 — 18, może nosić ślady faszyzmu daleko głębiej zakorzenionego, niż nam się wydaje i że nie będzie tak łatwo je usunąć.

Dlatego teatr młodzieżowy musi pomagać szkole i rodzinie. Musi przyczynić się do wychowania młodzieży naszego wolnego państwa, młodzieży pełnej radości, twórczego rozmachu i zapału do pracy.

Teatr dla młodzieży i dzieci powinien być przedmiotem jak największej uwagi i starań ze strony Rad Oświatowych. Powinien stać w naszej akcji kulturalnej i życiu narodowym na pierwszym miejscu.

Uświadamiamy sobie, że on właśnie urabia najcenniejszy materiał — naszą młodzież, przyszłość narodu.

Teatr amatorski jest dziś czynnikiem wychowawczym najbardziej rozpowszechnionym i popularnym. Zainteresowanie nim nie jest jednak miarodajnie i nie gwarantuje nam dokładnego poznania zespołów amatorskich i ich pracy. Obejrzenie poszczególnych zespołów amatorskich na różnych uroczystościach i festiwalach nie znaczy jeszcze, że się zna teatr amatorski.

Należy pamiętać, że zespoły amatorskie tworzą się bardzo często bez planu i bez organizacji i że obok zdolnych wegetują słabe i szkodliwe. Dlatego organy państwowej opieki oświatowej — Rady Oświatowe — winny poświęcić dużo uwagi zespołom amatorskim.

Teatr amatorski wyrósł z ludu, jest przeznaczony dla ludu i musi służyć najszeršym warstwom. Celem teatru amatorskiego jest kształcenie ludu i podnoszenie jego poziomu kulturalnego. Nie powinien naśladować teatrów zawodowych — powinien być indywidualny tak w doborze sztuk, jak inscenizacji i grze.

O tym powinny pamiętać wszystkie zespoły amatorskie, czy to początkujące, czy dojrzałe — miejskie czy wiejskie.

W każdej sztuce czeskiej powinien być jeden wyszkolony aktor-amator, bowiem teatr amatorski jest często jedynym czynnikiem artystyczno-wychowawczym. Jedynie teatr może udostępnić widzom dzieła sztuki, umożliwić im zrozumienie ich artystycznej budowy, przybliżyć wewnętrzną treść i sens etyczny i zwrócić uwagę na szatę słowną. Teatr ma możność zbliżyć widza z artystyczną twórczością aktorską i reżyserką. Jest najczęściej jedynym miejscem na wsi, gdzie prosty widz styka się ze sztuką.

Równolegle z tym idzie zorganizowanie troski o podniesienie zainteresowania teatrem w najszeršych warstwach społecznych.

Dlatego Rady Oświatowe powinny stworzyć takie typy teatrów, które będą nie tylko rozrywką i zabawą, ale przede wszystkim będą wychowywać kulturalnie i pobudzać wśród ludu pragnienie przeżyć i wrażeń artystycznych oraz podnosić ogólny poziom życiowy.

Jan Malik

TEATR KUKIEŁKOWY W CZECHOSŁOWACJI

Kukielkarstwo czeskie, tzn. teatr kukielkowy z językiem czeskim, pojawia się w w. XVII jako zjawisko okresu baroku. Do jego popularności przyczyniły się zespoły zagraniczne, zwłaszcza angielskie (później niemieckie lub tzw. holenderskie), oraz włoskie. Były to grupy wędrowne wystawiające na przemian sztuki z aktorami i marionetkowe, ale były wśród nich i zespoły wyłącznie kukielkowe; na ich czele pojawiali się nawet dyrektorzy grup aktorskich, którzy straciwszy część swego zespołu zmuszeni byli wystawiać swój przerobiony i uproszczony repertuar przy pomocy marionetek.

Teatr kukielkowy spotkał się na ziemiach czeskich z żywym przyjęciem przede wszystkim dzięki przystępnym cenom biletów wstępu. Stał się ulubioną rozrywką głównie średnich i niższych klas społeczeństwa. Dzięki temu, że już w krótkim czasie pojawiają się kukielkarze rodzimi, teatr ten zdobywa sobie najszersze warstwy społeczeństwa również i na wsi, gdyż w wiekach XVII i XVIII — pominąwszy widowiska chłopskie i tendencyjne w repertuarze teatry szkolne — jest jedyną formą widowiska scenicznego, w którym przemawia się do ludu jego własnym językiem, podczas gdy w teatrach aktorskich panuje obok łaciny początkowo język angielski oraz włoski, a później niemiecki z francuskim. Pierwsze czeskie przedstawienie dano w Pradze w r. 1771 (z niewielkim powodzeniem z powodu słabej znajomości języka u aktorów), a teatr ochotniczy w dzisiejszym tego słowa znaczeniu zaczyna rozwijać się w Czechach dopiero po r. 1820.

W repertuarze ówczesnych teatrów kukielkowych znajdujemy przede wszystkim wątki międzynarodowe: „Faust“, „Genowefa“, „Don Juan“, obok nich niektóre motywy biblijne i tematy szekspirowskie. Pożądanym źródłem materiału stała się też komedia dell'arte, której dwa typy sług — szczywany Arlekin i nierozgarnięty Brighella — stworzyły syntezę czeskiego „pimperlaka“, późniejszego (mniej więcej od r. 1815) Kasperka. Niejednokrotnie też (zwłaszcza na przełomie wieków XVIII i XIX) sięgał teatr kukielkowy do librett operowych. Charakterystyczne jest natomiast, że bajka — dziś tak typowa dla repertuaru kukielkowego — była przed laty stu pięćdziesięciu (i jeszcze długo potem) przez teatr kukielkowy pomijana. Ze zdumieniem natomiast znajdujemy w tym czasie w sztukach kukielkowych udratyzowane wydarzenia współczesne lub z niedawnej przeszłości (sztuki o słynnych rozbojnikach i mordercach). Znacznie większa część sztuk stanowiących repertuar czeskich kukielkarzy w ostatnich dziesiątkach lat przed rewolucją roku 1848 stanowi przeróbki sztuk normalnego repertuaru aktorskiego, a zwłaszcza utworów płodnego Jana N. Sztiepanka (1783—1844).

Nadmieniliśmy już, że czeski teatr ochotniczy zaczął rozwijać się systematycznie dopiero po r. 1820, a raczej jeszcze później, gdy podjęte do rozwoju dał mu Józef Kajetan Tyl (1808—1856). Do tego czasu był kukielkarz dla wsi czeskiej jedynym łącznikiem z dorobkiem teatrów miejskich. Przerabiając na swoje potrzeby współczesny repertuar właśnie w okresie, gdy pojawiały się pierwsze oznaki zbliżającego się odrodzenia narodowego, był kukielkarz dla ludu wiejskiego jednym z najważniejszych jego budzicieli. Dzięki temu zgodnemu z duchem epoki nastrójowi swych sztuk i dzięki swym niewątpliwie niezwykłym uzdolnieniom największą sławę zyskał Maciej Kopecký (1775—1847), potomek starej, szeroko rozgałęzionej rodziny aktorskiej, której członkowie zajmują się kukielkarstwem do dziś.

Śmierć Macieja Kopeckého zamyka w sposób symboliczny okres kukielkarzy ludowych, którzy w ruchu odrodzeniowym znaleźli swą ostatnią szansę i których dalsza działalność trzymająca się kurczowo przeżytych już tradycji stale traci coraz wyraźniej kontakt ze współczesnością. Pojawia się ostra krytyka panującego w kukielkarstwie patosu, który zostaje podchwycony celem parodiowania teatru kukielkowego. Parodie sztuk kukielkowych wchodzi w skład wesołych programów wykonywanych przez aktorów. Do takich parodii komponował muzykę m. in. genialny Bedřich Smetana (1824—1884), a tytuł klasyka parodii kukielkowych zyskał sobie Alojz Gallat (1827—1901). Maciej Kopecký staje się sympatyczną legendą, która znajduje zabarwione pogodnym humorem odbicie w muzyce Smetany, a którą utrwala w plastyce świetny malarz tego czasu, Mikołaj Alesz.

Jest to już okres, gdy czeski teatr kukielkowy zaczyna wchodzić na interesującą drogę rozwojową: z jednej strony staje się dziecięcą igraszką a najwyżej zabawką rodzinną, z drugiej natomiast właśnie owe parodystyczne wycieczki przeciw niemu, pokazywane dla ubawienia dorosłych, przekonywają niektóre utalentowane jednostki, że kukielki mają w sobie niesłabnący urok. Wyczuwa się konieczność reformy, która tymczasem przejawia się w staranniejszym doborze sztuk, większej trosce o język i konsekwentnej, chociaż stopniowo przynoszącej rezultaty, walce z tradycyjnym patosem. Podczas gdy kukielkarstwo ludowe przez swój repertuar i sposób jego wykonywania traci nieuchronnie swoje pozycje, tradycyjne dziedzictwo podejmują pojedynczy amatorzy. Krótko po r. 1852 Franciszek Hauser organizuje przy swoim zakładzie pedagogicznym w Pradze pierwszy teatr kukielkowy nowego typu. W kilka lat później zaczynają grać pierwsze związkowe teatry kukielkowe, które w początkach XX w. znajdują swoje ukoronowanie i wzór w teatrze kukielkowym dra Parzika i Trzebenicka w Pradze (w latach 1902—1909). Tymczasem teatr kukielkowy przenika również do szkół publicznych niższych i wyższych stopni.

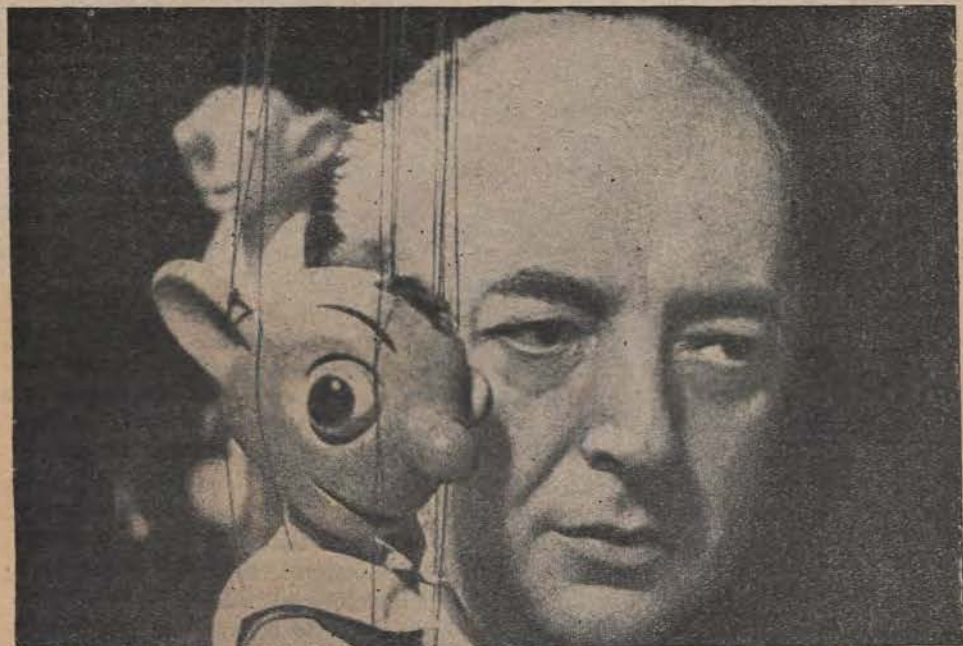
Nadchodzi renesans czeskiego kukielkarstwa. Od r. 1887 wychodzi pierwsza biblioteka sztuk kukielkowych, w r. 1889 wychodzi pierwszy podręcznik kukielkarstwa, w r. 1894 pojawiają się pierwsze drukowane dekoracje dla teatru kukielkowego typu rodzinnego, dzieło malarza Karola Sztapfera, późniejszego kierownika plastycznego w Teatrze Narodowym w Pradze. Dojrzewa czas po temu, by kukielki doczekały się pełnej satysfakcji.

Nowy rozdział w historii czeskiego kukielkarstwa otwiera pierwszy zjazd kukielkarzy w Pradze w r. 1903. W tym roku Klub Przyjaciół Teatru Kukielkowego w Kładnie ogłasza pierwszy konkurs literacki na sztukę kukielkową. Teatrem kukielkowym zaczynają interesować się obok historyków literatury i kultury (prof. dr A. Kraus) także teoretycy teatru (prof. dr Wacław Tille) i artyści plastycy (A. Schei-

ner, Ota Bubeniczek, A. Kaszpar, Józef Szejnost i in.). Teatr kukielkowy o tradycyjnych formach przechodzi definitywnie do historii.

Nic zatem dziwnego, że obok marionetek (poruszanych sznurkiem) również i kukielki (poruszane ręką od dołu) wegetujące dotychczas tylko w nędznych jarmarcznych budkach, wchodzą w zasięg literackiego i artystycznego odrodzenia a następnie dostają się do rąk prawdziwych artystów, których szereg otwiera w r. 1904 wymieniony już rzeźbiarz i medalier, Józef Szejnost (1878—1940).

Ogniwem łączącym tradycję z kukielkarstwem nowoczesnym staje się przewodzący całej grupie wybitnych działaczy prof. Jindřich Veselý (1885—1939). Podjął



Prof. Józef Skupa z „Hurvinkiem” —
lalką swojego pomysłu

on prace różnorodne, z których nie wszystkie doprowadził do zamierzonego celu. Pragnął przede wszystkim zgromadzić, porównać i wydać wszystkie dochowane i coraz radsze zabytki repertuaru kukielkarzy ludowych, prócz tego jednak oddał cały swój talent organizacyjny, umiejętności propagandowe i ambicje wydawcy, bez ograniczeń, w służbę kukielkarstwa współczesnego. Swoją działalność publiczną zapoczątkował w r. 1911 retrospektywną wystawą kukielkarstwa w Muzeum Etnograficznym. Wystawa ta stała się sensacją: zwiedziło ją blisko 26.000 osób.

Jako rezultat pierwszej próby zorganizowania ośrodka pracy nad rozwojem nowoczesnego teatru kukielkowego powstaje przy współudziale Veselého w r. 1911 Czeski Związek Przyjaciół Teatru Kukielkowego, który rozwija ożywioną działalność. Z inicjatywy Veselého i pod patronatem Związku ukazują się przed Bożym Naro-

dzeniem roku 1912 tzw. kukielki Alesza z pracowni Ant. Münzberga, gustowne, doskonale technicznie wykonane marionetki dla większych teatrzyków rodzinnych i szkolnych. W rok później wydaje Związek drukowane „Dekoracje czeskich artystów“. I przez jedną jeszcze pracę łączy się Związek z nazwiskiem Veselého: pod jego redakcją wychodzą w latach 1912—1913 dwa roczniki czasopisma „Czeski Kukielkarz“.

Pierwsza wojna światowa 1914—1918 wyraźnie zahamowała rozmach, jakiego nabrał renesans czeskiego kukielkarstwa. Nie był to jednak okres bezpłodny. Pojawiają się nowe zagadnienia repertuarowe, eksperymentuje w tym zakresie dr Vladimír Zákrevs inscenizacjami sztuk Szekspira, pojawia się zbiór przeróbek czeskich sztuk klasycznych, wystawiane są pierwsze przekłady z Franciszka Pocięgo. Zarówno czeskie marionetki jak i kukielki zdobywają powodzenie na frontach, w szpitalach, w obozach jeńców, w legionie rosyjskim i włoskim. W kwietniu 1917 r. zespół artystów Teatru Narodowego wystawia premierę alegorycznej sztuki „Pan Johannes“ napisanej przez powieściopisarza i dramaturga Alojzego Jiráskę dla teatru kukielkowego. Jest to pierwsza czeska sztuka kukielkowa o wyraźnych literackich wartościach.

Po czteroletniej przerwie, w miejsce „Czeskiego Kukielkarza“ zaczyna wychodzić miesięcznik „Kukielkarz“, który utrzymuje się do roku 1939 jako wysoko cenione w kraju i za granicą pismo fachowe. Mimo interesującej próby podjętej tuż przed wybuchem wojny (opera Szkroupa „Druciarz“ w teatrzyku Szkoły Artystycznej) nie Praga stała się pierwszym ogniskiem powojennego odrodzenia teatru kukielkowego, lecz Pilzno. Miało ono już swoją piękną tradycję kukielkową sięgającą roku 1904 i teatrzyk, który w pełni zaczął pracować w r. 1913. Teatrzyk ten pozyskał wybitnego kukielkarza ludowego, Karola Nováka, a jesienią roku 1917 w kulisach jego sceny zjawia się prof. Józef Skupa. Szczęśliwe połączenie doskonałej techniki Nováka z pionierską wynalazczością repertuarową, plastyczną, reżyserską i wykonawczą Skupy stworzyło czeskie podobieństwo tego, czym chlubić się może np. Monachium, Salzburg a zwłaszcza Baden-Baden. Prócz repertuaru bieżącego teatrzyk w Pilźnie wystawiał klasyczne opery i operetki, sztuki światowego repertuaru dramatycznego, a szczególnie wiele zdziałał przedstawieniami kabaretowymi, gdzie triumfy w saterze politycznej święcił Kasperek, który doczekał się za to od mieszkańców miasta tablicy pamiątkowej.

Na czoło powojennego ruchu kukielkarskiego wysunęła się Scena Artystyczna „Królestwo lalek“ kierowana przez rzeźbiarza Wojciecha Suchardę, przeznaczona przede wszystkim dla dzieci i młodzieży, licznie odwiedzana przez gości zagranicznych, wśród których był i Sergiusz Obrazcow. Obok niej wznowił swoją pracę w r. 1921 teatr kukielkowy Szkoły Artystycznej, którego duszą w pierwszych latach stali się malarze Ota Bubeniczek i Vít Skála, gdzie następnie pracowali inż. B. Budieszinsky i dr Jan Malik. Scena ta pod względem repertuaru i jego realizacji stała na bardzo wysokim poziomie i wprowadziła sporo przełomowych zmian technicznych. Tak więc wkrótce po pierwszej wojnie mogła się Czechosłowacja pochwycić doskonałymi dwoma teatrami w Pradze i jednym w Pilźnie, pierwszym specjalnym budynkiem dla teatru kukielkowego w Lounach, a ponadto setkami większych i mniejszych związkowych i szkolnych teatrzyków stojących przeważnie na dobrym poziomie.

Jesień roku 1920 zapisała się w dziejach czechosłowackiego, a dziś można już powiedzieć że i światowego kukielkarstwa jeszcze czymś ważnym: na scenie teatru

w Pilźnie pojawił się po raz pierwszy Spejbl, kukielka projektu prof. Józefa Skupy, wyrzeźbiona przez mistrza Karola Noska. Była to początkowo figurka dalszopłanowa, epizodyczna, dodatkowa, która jednak przez swój oryginalny słownik i nieodparty komizm leżący w głosie, wyglądzie i geście zdobywała stopniowo coraz większe znaczenie, zwłaszcza gdy w maju 1926 r. Spejbl otrzymał partnera w postaci swego synka Hurvinka będącego dziełem rzeźbiarza Gustawa Noska. Obydwie te lalki przemawiają do dziś, przy czym Spejblem kieruje przeważnie prof. Skupa a Hurvinkiem Jirzina Skupová.

W r. 1923 przybywa drugie czasopismo fachowe „Nasze Kukielki“, którego do r. 1938 ukazało się 13 roczników. W tym samym czasie powstaje w Pradze przy Instytucie Oświaty Ludowej im. Masaryka „Loutkarzké soustrzedení“, instytucja centralna skupiająca inicjatywę w zakresie organizacji i rozwoju teatrów kukielkowych. Na czele jej stał do swej śmierci dr Veselý, po nim stanowisko to objął dr Jan Malik. Instytucja ta organizowała zjazdy, rozwijała działalność wydawniczą, a z czasem rozpoczęła akcję szkolenia kukielkarzy, która szybko rozwinęła się w wielkiej skali.

Od roku 1925 datuje się współpraca teatrów kukielkowych z radiem, która przenosi się z rozgłośni czechosłowackich również i na zagranicę.

W r. 1927 trzy czołowe teatry kukielkowe, o których była mowa powyżej, otrzymują poważnego rywala w wysoko postawionej scenie w Libercu, której siedziba została później w r. 1945 zniszczona tak, że teatr ten nie został po drugiej wojnie wskrzeszony.

Niezwykle ważnym momentem w historii czechosłowackiego teatru kukielkowego stał się rok 1929. W roku tym w związku z wielką czeską wystawą kukielkową i bogatą wystawą kukielkarstwa radzieckiego, oraz z okazji piątego zjazdu kukielkarzy czechosłowackich powstał z czesko-francuskiej inicjatywy międzynarodowy związek kukielkowy UNIMA (Union Internationale de Marionettes). Związek ten skupił zaraz w pierwszych latach 14 państw, a funkcje prezesa sprawowali w nim kolejno dr Veselý i prof. Skupa, sekretarzy generalnych V. Sojka-Sokolov i dr Jan Malik. Równocześnie z UNIMA powstał w Pradze Związek Kukielkarzy Słowiańskich skupiający przedstawicieli wszystkich narodów słowiańskich.

Pozycja, jaką zdobywa od tego roku począwszy kukielkarstwo czechosłowackie w świecie, idzie w parze z jego wewnętrznym rozwojem i coraz pełniejszym dojrzewaniem. Dochodzi w tym czasie do rozkwitu sokolski teatr dra Malika w Pradze-Libni, powstają nowe wybitne teatry w Brnie (tu rodzi się figurka Ferdya projektu O. Sekory) i Brzeclawiu, począwszy od tego roku rozkwita druga gałąź kukielkarstwa — kukielki poruszane ręką od dołu, do czego podjęte dała m. in. wspomniana już wystawa kukielkarstwa radzieckiego. Ten typ kukielki propagowany przez malarza J. Czejkę, Karola Koblre i dra R. Russa rozwinął się bardzo szybko i opanował przede wszystkim teatryki szkolne.

Ow tak doniosły dla kukielkarstwa czechosłowackiego rok 1929 wywarł poważny również wpływ i na zagranicę (zjazdy kukielkarzy jugosłowiańskich, francuskich, belgijskich) i sprawił, że w następnych latach przybywały do Pragi wybitne teatry kukielkowe z państw obcych i że na odwrót, zespół prof. Skupy wyruszył w objazd za granicę. Ponadto Czechosłowacja staje się wzorem dla kukielkarzy obcych, zwłaszcza jugosłowiańskich i rumuńskich, którzy tu przyjeżdżają się uczyć i praktykować.

Następne lata przynoszą czechosłowackiemu kukielkarstwu szereg wspaniałych sukcesów artystycznych, które znajdują szerokie echo w kraju i za granicą. Są to realizacje sztuk Karola Maszka, J. Malika („Miczek - Fliczek”), „Hamleta” Szekspira, „Chorego z urojenia” Moliera i in.

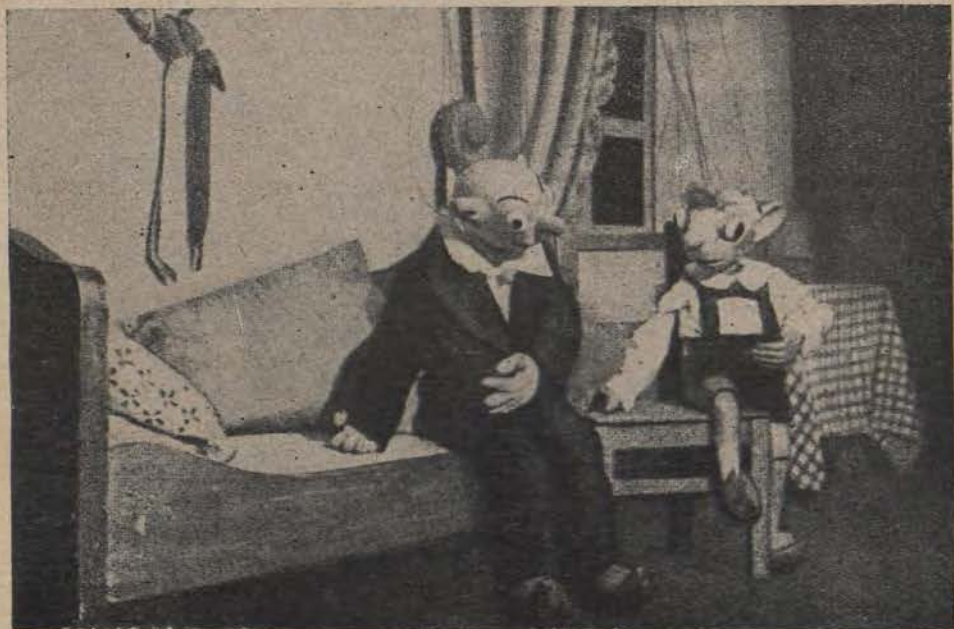
Statystyka obejmująca tylko działalność trzech wielkich organizacji społecznych (Sokół, Orzeł, Zw. Towarzystw Robotniczych) oraz wojska wykazuje w r. 1936 istnienie 6.882 teatrów kukielkowych; dopełnienie zestawienia z teatrami innych związków i instytucji, szkolnymi i zawodowymi cyfrę powyższą podwaja.

Rok 1936 stanowi dla kukielkarstwa czechosłowackiego początek okresu, który stał się jakby wstępem do tragicznych wydarzeń lat najbliższych. Z centrum ruchu kukielkowego, jakim była Praga, odchodzi dr Vesely, który był duszą poczynań organizacyjnych i wydawniczych. Wewnętrzno-państwowy konflikt czesko-niemiecki znajduje swe odbicie i w pracy teatrów kukielkowych; teatry te w atmosferze przedwojennych nastrojów i politycznych tracą na znaczeniu i upada np. świetny teatr liryczny Jerzego Trnki w Pradze. Monachium stanowi już dla ruchu kukielkowego w Czechosłowacji poważną klęskę. Odpadły teatry w Libercu i Brzeclawiu, ogólna ilość teatrów spadła o 25%, a liczba przedstawień o 50%. Po 15 marca 1939 przychodzi ucisk cenzury i sytuacja ruchu kukielkowego staje się coraz cięższa. Przestaje wychodzić pismo „Kukielkarz”, umiera dr Vesely, nowe czasopismo „Scena Kukielkowa” wydaje tylko sześć numerów i zostaje zakazane, w kwietniu 1940 przychodzi zakaz działalności Sokola, co likwiduje setki sokolskich teatrzyków. Odważną manifestacją był jeszcze VII zjazd kukielkarzy w r. 1940. Ale od zamachu na Heydricha w r. 1942 sytuacja teatrów kukielkowych gnębionych zwłaszcza przez cenzurę stała się bardzo trudna. Z tego czasu datują się próby organizowania przedstawień tajnych (przeróbki antyfaszystowskich utworów K. Czapka). Schyłek wojny stłumił ostatnie przejawy zdziesiątkowanego i gnębiętego kukielkarstwa czechosłowackiego. Prof. Skupa został aresztowany, a jesienią 1944 wydano w ogóle zakaz wszelkiej działalności kulturalnej. Dopiero po wojnie dowiedziano się o pracy, jaką wykonali kukielkarze w takich środowiskach, jak ghetto w Terezynie czy obóz w Ravensbrück. W obozach koncentracyjnych zginęło jednak wielu działaczy i artystów związanych z teatrem kukielkowym.

Wypadki majowe 1945 r. zastały jednak kukielkarstwo czechosłowackie przygotowane. Stwierdzić to można było na planowości i wielkim zapale, z jakim przystąpiono do pracy nad odbudową ruchu. Straty i szkody, które jeszcze w zimie przerażały swymi rozmiarami, wyrównano tak szybko, że już jesienią r. 1945 zaczęło grać około 200 teatrów kukielkowych. Teatr prof. Skupy otrzymuje stałą siedzibę w Pradze, wznawia pracę Szkoła Artystyczna ze swoim teatrem i inne sceny praskie. Rozwijają się teatry na odzyskanych ziemiach pogranicza. W końcu roku 1946 miała już Czechosłowacja ponad 800 teatrów kukielkowych, w rok później 1.200, w tym 700 sokolskich. Mnożą się sceny katolickiej organizacji „Orzeł”, sceny szkolne, teatrzyki rad rodzicielskich, zakładowe, partyjne, harcerskie, wyznaniowe, powstają teatry kukielkowe miejskie, powiatowe i gminne, powiększa się liczba teatrów zawodowych.

Cechą charakterystyczną lat powojennych jest zwycięstwo kukielek nad marionetkami. Przyczyniła się do tego okupacja, w czasie której ze względów technicznych musiano ograniczyć teatry marionetkowe na rzecz kukielkowych, co pozwo-

liło na praktyczne zapoznanie się z zaletami poruszanych ręką od dołu kukiełek. Zespół PULS eksperymentował w tym zakresie już też w czasie okupacji, a od zimy 1944/45 kukielkami zainteresował się młody absolwent szkoły dramatycznej Józef Pehr, który prowadzi obecnie na wysokim poziomie scenę kukielkową przy Teatrze Narodowym w Pradze i który kukielki swoje wprowadził już do filmu. Kukielki weszły również w repertuar Teatru dla Wsi zorganizowanego przez Ministerstwo Rolnictwa jesienią 1945 r. Obecnie przy teatrze tym istnieją już trzy zespoły kukielkowe, które docierają do najmniejszych wiosek, a w sezonie 1948/49 będzie ich już dziesięć.



Spejbl - ojciec z synem Hurvinkiem,
lalki prof. J. Skupy

Wymownym przykładem rozmachu, z jakim odbudowuje się kukielkarstwo czechosłowackie po wojnie, jest ruch szkoleniowy. W r. 1947 odbyło się 40 zarejestrowanych kursów, które ukończyło ponad 2000 uczestników.

W r. 1946 wznowiono tradycyjne doroczne zjazdy kukielkarskie, z których odbyty w r. 1947 miał szczególnie uroczysty charakter przez związek z setną rocznicą śmierci Macieja Kopeckeho.

Zapoczątkowana już w r. 1934 płytoteka kukielkowa rośnie po wojnie bardzo szybko. Nagrywane są efekty dźwiękowe, głosy i dialogi najpopularniejszych figurek oraz teksty dokumentarne, a obok tego muzyka pisana dla teatrów kukielkowych od kompozycji Smetany począwszy.

Równocześnie teatr kukielkowy znajduje licznych zwolenników wśród grafików,

malarzy, rzeźbiarzy, którzy służą temu teatrowi swoimi często bardzo wybitnymi talentami.

Prawną sytuację teatrów kukielkowych uregulowała ustawa teatralna z r. 1947 stawiająca je na równi z innymi teatrami, a nadanie w r. 1948 prof. Józefowi Skupie tytułu Artysty Narodowego jest wyrazem najwyższego uznania dla teatru kukielkowego ze strony Rządu. Na szczególną uwagę zasługuje powojenny rozwój czechosłowackiego filmu kukielkowego, który ma za sobą dotychczas kilka wielkich sukcesów festiwalowych (film J. Trnki „Szpaliczek“, H. Tyrlovej „Bunt zabawek“ i in.).

Te wielkie zdobycze rozwojowe i organizacyjne, techniczne i artystyczne sprawiają, że Czechosłowacja nazywana jest za granicą klasycznym krajem kukielkarzy i kukielek.

Na podstawie książki Dra Jana Malika:
Loutkarství v Československu
opracował Zdzisław Hierowski



KIEROWNICTWO I ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

Państwowego Teatru Wojska Polskiego w Łodzi

s e z o n 1948/49

Teatry:

Łódź: Teatr Wojska Polskiego, ul. Jaracza 27; Melodram, ul. Strzelecka 2.

Warszawa: Placówka, ul. Królewska 13.

Dyrektor Naczelny: Leon Schiller.

Wicedyrektor: Józef Wyszomirski.

Zastępca Dyrekcji w Warszawie: Ryszard Ordyński.

Dyrektor Administracyjny: Sabina Nowicka.

Sekretarz literacki: Zdzisław Janiak.

Sekretariat: Halina Staszewska, Wacława Mokrycka, Seweryn Bobrowski (Warszawa).

Redakcja „Łodzi Teatralnej”: dr Tadeusz Sivert, Zygmunt Stolarski.

Radca prawny: dr Józef Bogen.

Reżyseria: Leon Schiller, Ryszard Ordyński, Henryk Szletyński, Józef Wyszomirski.

Scenografia: Otto Axer, Stanisław Cegielski, Jan Kosiński, Andrzej Prończko, Teresa Roszkowska, Henryk Rachalewski, Józef Rachwański, Ewa Soboltowa, Zenobiusz Strzelecki.

Kierownik muzyczny: Edward Wejman.

Kierownik działu technicznego: Kazimierz Biskupski.

Aktorki: Halina Billing, Bronisława Bronowska, Stefania Domańska, Halina Drohocka-Kordowska, Barbara Fijewska, Jadwiga Gośławska, Ryszarda Hanin, Maria Kozierska, Ewa Kunina, Irena Laskowska, Janina Macherska, Danuta Manciewicz, Janina Maris, Jadwiga Marso, Maria Miedzińska, Janina Niczewska, Danuta Pietraszkiewicz, Helena Puchniewska, Barbara Rachwańska, Maria Seroczyńska, Hanna Skarżanka, Barbara Stępiakówna, Halina Taborska, Zofia Tymowska, Zdzisława Zyczkowska.

Aktorzy: Lucjan Biernacki, Bolesław Bolkowski, Kazimierz Dejmek, Kazimierz Dejunowicz, Lucjan Dytrych, Władysław Grabowski, Jerzy Kaliszewski, Janusz Kłosiński, Ludosław Kozłowski, Hugo Krzyski, Zdzisław Lubelski, Stanisław Łapiński, Józef Łodyński, Maciej Maciejewski, Józef Maliszewski, Lech Ordon, Jan Perz, Leon Pietraszkiewicz, Józef Pilarski, Wojciech Pilarski, Apolinary Posart, Edward Rominkiewicz, Władysław Staszewski, Stefan Śródka, Jan Świdorski, Andrzej Szalawski, Henryk Szletyński, Zdzisław Szymański, Janusz Warmiński,

Józef Wasilewski, Kazimierz Wilamowski, Marek Wojciechowski, Tadeusz Woźniak, Feliks Żukowski.

Inspicjenci: Ryszard Ciepliński, Karol Łabędzki, Rudolf Ratschka.

Suflerzy: Maria Drac, Klemens Puchniewski, Eugenia Szejerowa.

W Państwowym Teatrze Wojska Polskiego występują w charakterze aktorów, aktorów - śpiewaków, komparsów, asystentów - reżyserów i asystentów - dramaturgów słuchacze Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej.

PLAN REPERTUAROWY NA SEZON 1948/49

Zarówno prasa warszawska jak łódzka okazuje duże zainteresowanie dla repertuaru zapowiadzanego przez Państwowe Teatry W. P. Ale jakkolwiek większość artykułów ogranicza się przeważnie do wyliczania nazwisk autorów i tytułów sztuk, to jednak tu i owdzie pojawiły się niepokojące przedwczesnym pesymizmem komentarze. Z treści tych artykułów wnosić można, że autorowie ich nie są dokładnie poinformowani o właściwych zamierzeniach repertuarowych na sezon 1948/49.

Redakcja „Łodzi Teatralnej” poczytuje sobie za obowiązek powiadomić widzów i czytelników o właściwym planie działalności naszych teatrów. Czynimy to i z tych względów, ażeby w przyszłości uniknąć ewentualnych nieporozumień, których przykładem może być felieton St. Powołockiego zamieszczony w „Głosie Robotniczym” z dnia 16 września 1948 r.

Autor wspomnianego artykułu okazuje wiele słusznej troski o dobór sztuk w repertuarze teatrów łódzkich, niemniej upraszcza sobie zadanie przez wymienienie zaledwie trzech pozycji z naszego repertuaru.

Państwowe Teatry W. P. w bieżącym sezonie rozporządzają trzema scenami, a mianowicie: Teatr W. P. w Łodzi przy ul. Jaracza 27, teatr „Melodram” w gnieźnie łódzkiej O. K. Z. Z. i teatr „Placówka” w Warszawie.

Na pierwszej i ostatniej z wymienionych scen zostaną wystawione następujące sztuki:

Federico García Lorca: „Krwawe gody” w przekł. Mieczysława Jastruna; tragedia w 3 aktach — siedmiu obrazach, napisana przez największego poetę rewolucyjnej Hiszpanii, zapozna widza polskiego z głębokimi konfliktami, jakie przeżywa dzisiaj lud hiszpański, osaczony nawarstwionymi w ciągu wieków obyczajami, przesądami i zabobonną wiarą.

„Igraszki z diabłem” Jana Drdy — najlepsza współczesna komedia czeska; oparta na motywach poezji ludowej i bogatym chłopskim komizmie, posiada silne akcenty polityczne i moralne.

Współczesna komedia polska Kazimierza Korcellego „Bankiet” odnosi się do aktualnych przemian ideologicznych w powojennym społeczeństwie polskim; sztuka za pomocą nowych środków formalnych ukazuje nam rzeczywistość społeczną Polski Ludowej, w której przed naszymi oczami dokonuje się selekcja polityczno-moralna narodu.

„Pies ogrodnika” — Lope de Vega odznacza się wysokimi walorami artystycznymi i społecznymi, które przyczyniły się do wielkiego powodzenia tej komedii na scenach teatrów Z.S.R.R.; cennego przekładu z języka hiszpańskiego dokonał Tadeusz Peiper.

Nowy przekład i adaptacja osiemnastowiecznej „Opery żebraczej” (Beggars-Opera) Johna Gay’a (w przekładzie Joanny Gorczyckiej) pozwoli na pełne wydobyć akcentów społeczno-politycznych, które również znajdują się w sztuce wielkiego pisarza i działacza proletariackiego Rosji Sowieckiej, Maksyma Gorkiego p.t. „Na dnie”.

„Złota Czaszka”, z okazji 100-letniej rocznicy śmierci Juliusza Słowackiego, zwiąże pamięć naszego widza z twórczością wielkiego poety polskiego.

„Wesołe kumoszki z Windsoru” Shakespeare’a wejdą na scenę w nowej inscenizacji i w nowym przekładzie.

Prócz tego przewidziane zostało miejsce dla jednej z najnowszych sztuk Z.S.R.R. oraz jednej amerykańskiej.

Dzięki systemowi wymiany wszystkie te sztuki zostaną pokazane publiczności łódzkiej i warszawskiej.

Osobny rodzaj tworzyć będą widowiska związane z teatrem „Melodram”. Odpowiednia kalkulacja cen biletów pozwoli na ściągnięcie do tego teatru najszerzych mas robotniczych fabrycznej Łodzi.

Zobaczmy więc tutaj „Gody weselne” i „Kram z piosenkami”, do których materiał zebrał i opracował Leon Schiller. Pierwsze z nich — to widowisko muzyczne, na które składają się liczne piosenki i tańce związane z obrzędem wesela ludowego, drugie — to bogaty montaż melodii ludowych i pseudoludowych od końca osiemnastego wieku po dni dzisiejsze. Widowiska te odznaczają się wypróbowaną siłą oddziaływania.

Trzecim widowiskiem muzycznym będzie „Królowa Przedmieścia” Krumłowskiego w nowej adaptacji.

Owocem współpracy ze słuchaczami Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej będzie wystawienie „Bajki” Swietłowa oraz wielkiego dramatu politycznego Fryderyka Wolffa p.t. „Tai Yang budzi się”; przedstawi on widzowi polskiemu zmagania narodu chińskiego z krzywdą społeczną i jego „świętą” wojnę w obronie wolności i demokracji przed faszystem Czang-Kai-Szeka. W ramach tejże współpracy, ujrzymy również „Konfederatów Barskich” Adama Mickiewicza z okazji 150-ej rocznicy urodzin poety.

W dniu premiery każdej z wyżej wymienionych sztuk ukaże się osobny numer czasopisma „Łódź Teatralna”, którego artykuły i essaye pozwolą wszystkim widzom zapoznać się bliżej z utworem i epoką, z autorem i jego twórczością.

Szeroki system biletów ulgowych dla członków związków zawodowych oraz liczne przedstawienia sprzedawane po możliwie najniższej cenie zakładom pracy — oto pokrótce ogólny obraz polityki kulturalnej Państwowych Teatrów Wojska Polskiego.

Z.J.

OD REDAKCJI

Na tym miejscu składamy podziękowanie Ambasadzie Czechosłowackiej w Warszawie za żywe zainteresowanie się numerem „Łodzi Teatralnej” omawiającym zagadnienia teatru w Czechosłowacji, oraz za dostarczenie nam bogatego materiału, który zużytkowaliśmy w niniejszym numerze.

*

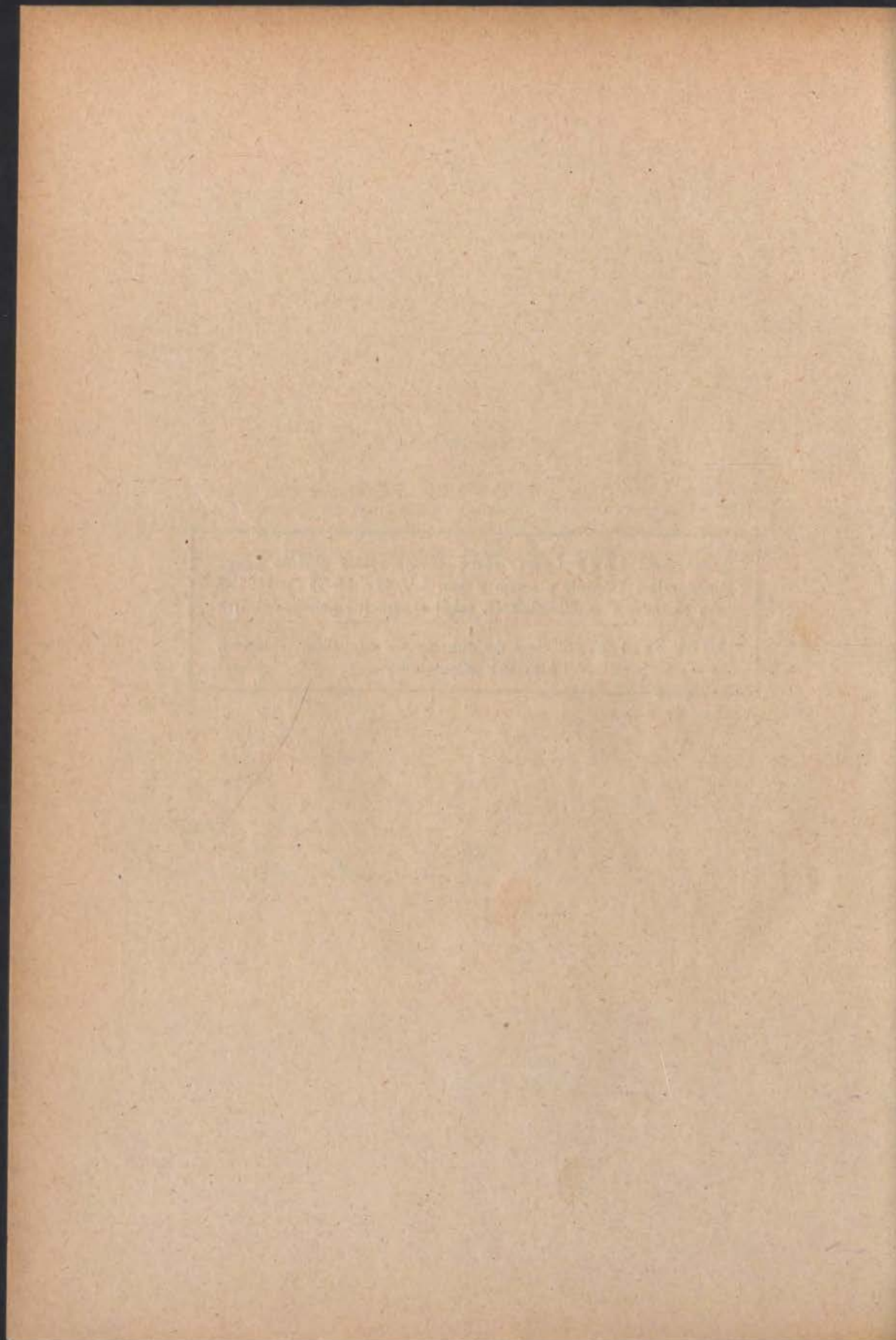
Artykuły: A. M. Piszy — O „Igraszkach z diabłem” Jana Drdy i N. Pittharda — O organizacji i zadaniach teatrów w Czechosłowacji przełożyła Maria Erhardt.

Artykuły: M. Kourzila — O czeski teatr narodowy, J. Kopeckeho — Nowy dramat czeski i J. Malika — Teatr kukiełkowy w Czechosłowacji przełożył Zdzisław Hierowski.

Artykuł E. F. Buriana — Teatr dnia dzisiejszego przełożył Milan Kudelka (Brno).

Czasopismo Łódź Teatralna zatwierdzone zostało przez
Ministerstwo Oświaty pismem z dnia 8.V. 48 r. Nr VI Oc-1194/48
jako pożądane w bibliotekach szkół średnich i nauczycielskich

„Łódź Teatralna” jest do nabycia we wszystkich sklepach
i kioskach „Czytelnika”



SPIS TREŚCI

Jan Drda:

„Igraszki z diabłem“

Przełożył Zdzisław Hierowski

	str.
Zdzisław Hierowski — Jan Drda i jego twórczość	1
A. M. Piza — O „Igraszkach z diabłem“ Jana Drdy	7
Mirosław Kourzil — O czeski teatr narodowy	10
E. F. Burian — Teatr dnia dzisiejszego	14
Jan Kopecky — Nowy dramat czeski	17
O organizacji i zadaniach teatrów w Czechosłowacji	26
Jan Malik — Teatr kukielkowy w Czechosłowacji	29
Kierownictwo i zespół artystyczny P. T. W. P.	37
Plan repertuarowy na sezon 1948/49	38

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

WYDAWCA: Państwowy Teatr Wojska Polskiego

A D R E S R E D A K C J I: Łódź, ul. Stefana Jaracza 29

ZA REDAKCJĘ: T a d e u s z S i v e r t

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka“ z odp. udz.
w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21. D-028649

