Stefan Żeromski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

JUBILEUSZ
45-LECIA
PRACY ARTYSTYCZNEJ
BOLESŁAWA ORSKIEGO

26 marca 1972 roku

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

LUDWIK HIERONIM MORSTIN

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI I ALBERT CAMUS

Będę mówił o dwóch pisarzach współczesnych mi, a raczej o dwóch ich utworach na ten sam temat napisanych — o Kaliguli oraz o Niespodziance i Le Malentendu.

Autor francuski, Camus, sławny na całym świecie, laureat nagrody Nobla, przed paru laty zginął tragicznie w wypadku samochodowym.

Rostworowski, znany tylko w Polsce, także przedwcześnie zmarł na gruźlicę w okresie przed wynalezieniem potężnych środków bakteriobójczych.

Jeden i drugi to znakomici dramaturgowie.

Choć twórczość Rostworowskiego w całości budzi kontrowersje i ostrej dziś podlega krytyce, każdy musi przyznać, że te dwa utwory, o których chcę mówić, wraz z „Judaszem z Kariothu" należą do szczytowych osiągnięć dramatu europejskiego. Że nie są poza Polską znane, przypisywać to należy nieudolnej propagandzie naszej rodzimej literatury.

Rostworowski był od Camusa starszy i jego Kaligula oraz Niespodzianka ukazały się dużo wcześniej zarówno na scenie (w Krakowie), jak i w wydaniach książkowych. Po wojnie chodziły podobno wieści, że Camus był w Krakowie, że odwiedził Rostworowskiego, wziął od niego te dwa dramaty w celu zapoznania z nimi publiczności francuskiej i że one to nasunęły mu myśl napisania utworów na ten sam temat. W jednym z pism krakowskich ukazał się artykuł opowiadający o tym wydarzeniu, a napisany przez członka rodziny autora Judasza. Po dokładnym zbadaniu wszystkich faktów związanych z tą sprawą okazało się, że wiadomości te nie są zgodne z prawdą i że Camus nigdy w Polsce nie był, choć Polską się zawsze interesował. O zbieżności tematów mówił pierwszy raz Tymoń Terlecki — mówi on, że pewne idee i pomysły unoszą się jakby w powietrzu i należą do składu chemicznego danej chwili dziejów

W pewnym momencie jak ziarna kiełkują w świadomości pisarza i stają się przedmiotem jego twórczości.

Przed trzydziestu laty krakowski teatr ogłosił konkurs na sztukę. Jak zwykle na konkurs ruszyli ławą grafomani. Ale w stercie utworów niemal bezwartościowych znalazła się sztuka świetnie napisana, niepodobna do innych, śmiała, nawet zuchwała, zatytułowana „Niespodzianka". Autorem jej z pewnością jest człowiek bardzo młody, debiutant — referował sprawę członkom jury recenzent „Naprzodu", doktor Emil Haecker — ale talent obiecujący wiele, należy go nagrodzić. Po przeczytaniu owej sztuki wszyscy się na to zgodzili, wyznaczono pierwszą nagrodę, otworzono kopertę z godłem. I tu zdumienie członków jury nie miało granic. Autorem okazał się autor „Judasza", „Kaliguli", „Strasznych dzieci", Karol Hubert Rostworowski.

Z genezą Niespodzianki jest związane zdarzenie prawdziwe, o którym przeczytał Rostworowski wzmiankę w gazecie. Rodzice zamordowali syna, który z Ameryki powrócił z dolarami do domu. Nie poznali go, bo minęło lat kilkanaście od jego wyjazdu za ocean.

Ten kryminalny wypadek posłużył Rostworowskiemu za pretekst do napisania sztuki na modłę greckich tragików.

Niespodzianka jest typową tragedią losu. Matka z nędzy, z rozpaczy i z miłości dla dzieci morduje bogatego przybysza z Ameryki, kiedy stwierdziła, że posiada dolary. Zamordowany wędrowiec okazuje się starszym synem Antkiem, który po latach przybył do domu incognito, by zrobić rodzicom „niespodziankę". Matka nie jest urodzoną zbrodniarką. Na oczach widza dojrzewa w niej zamysł zbrodni, wynikający z wielu przyczyn: mąż pijak i próżniak, syn wywędrował do Ameryki i nie daje znaku życia, drugi syn, który nie widzi innego życia poza nauką, a uczyć się nie ma za co, i córka, która jest głodna i nie ma w co się ubrać, bo w domu nędza, o jakiej nie ma pojęcia ten, kto nie zetknął się z życiem chłopów małorolnych w okolicach, gdzie ziemia nieurodzajna nie jest w stanie wyżywić liczniejszej rodziny.

Ten proces pokazany jest z kunsztem, jaki można spotkać tylko u najtęższych dramaturgów europejskich, wzorowany przy tym na antycznych tragediach.

Porównanie z Sofoklesem nie jest tu przesadą — tak bardzo grecka jest ta tragedia, co się rozgrywa w chacie Szywałów na opuszczonej przez Boga i ludzi polskiej wsi spokojnej.

Niespodzianka należy do tego typu utworów, które nigdy nie wietrzeją. Nie można twierdzić, że ich dramatyczność jest dziś nieaktualna, bo zmieniły się stosunki na wsi, co nie ma takiej nędzy i takiej beznadziejnej sytuacji, w jakiej się znalazła matka rodziny Szywałów. Chodzi o sprawy, które są ważkie i wiecznie aktualne.

Do matki z Niespodzianki Rostworowskiego można zastosować powiedzenie Camusa w Le Malentendu: że życie jest bardziej okrutne niż człowiek.

Sztuka Rostworowskiego dzieje się w środowisku prymitywnym. Jej postacie, tkwiące mocno w tym ponurym realizmie, nie filozofują o życiu i śmierci, jak to u Camusa matka z córką po zamordowaniu syna i brata.

Co do brutalności i nikczemności tego środowiska Rostworowski zostawia nas bez iluzji. Odnosi się wrażenie, że gdyby przybyły z Ameryki Antek nie został zamordowany przez matkę byliby go wykończyli parobczaki: Felek, Jasiek, Jędrek i Staszek, których poznajemy w karczmie, w scenie, świetnie zresztą napisanej. Nie zgadzam się tu z Boyem, że jest dużym błędem konstrukcji, iż na przestrzeni całego aktu wszyscy wiedzą, że wrócił Antek, a nikt tego ojcu nie powie po prostu. Nie mówią mu wyraźnie, bo nie chcą, ale dają do zrozumienia, że wiedzą, a on, jak zawsze w takich wypadkach, wobec obsesji własnych myśli o zbrodni nie widzi rzeczy dla wszystkich jawnej i oczywistej.

Nazwano Niespodziankę tragedią losu, od antycznych tragedii ją wywodząc.

W kilkanaście lat po Niespodziance napisał Albert Camus sztukę na podobny temat pt. Le Malentendu, po polsku chyba tyle co Nieporozumienie. Premiera odbyła się w roku 1944 w Théatre des Mathurins w Paryżu. Życie w ponurym zakątku płaskiego kraju nad rzeką i marzenie, by przenieść się w okolice nad morzem, gdzie słońce ciągle świeci, skłoniły właścicielkę oberży, matkę i jej córkę Martę, by rzadkich gości, którzy ich hotel odwiedzają, truć, topić i z pieniędzy im zrabowanych uzbierać sobie kapitał, by móc żyć spokojnie w wymarzonym kraju. Właśnie się zdarzyło, że zjawił się taki gość i prosił o nocleg.

Marta oceniła, że jest bardzo bogaty, trzeba się nim zaraz zająć — jeżeli ma dużo pieniędzy przy sobie, to może będzie ostatni, pociesza matkę. Ten obcy przybysz nazywał się Jan, a był synem matki i bratem Marty, który przed dwudziestu laty wywędrował. Przychodzi z żoną Marią, ale ją wyprawia, bo chce być sam w ten wieczór i dopiero w odpowiedniej chwili dać się poznać matce i siostrze.

Jest pełen kompleksów, mimo że ma żonę kochającą, z którą jest szczęśliwy. Boi się samotności, czuje się winny wobec matki i siostry, do których się nie odzywał wiele lat. Boi się tego spotkania i chce być sam. Chce się przyjrzeć ich życiu incognito i tak samo jak Antek Szywała — zrobić im niespodziankę.

Psychologia Jana, jego kompleksy, urazy i cały stosunek do żony Marii, to jest jedyna, według mnie, słaba strona tej sztuki.

Rysunek psychologiczny postaci Jana jest nie dość wyraźnie narysowany. Nie rozumie go także Maria i mówi mu wprost, że komplikuje rzeczy dość proste. Czy nie lepiej byłoby powiedzieć od razu:

jestem twoim synem, matko, to żona moja Maria, mieszkałem z nią w kraju pięknym, ale widocznie nie byłem zupełnie szczęśliwy, skoro was szukałem.

Jan odpowiada, że nie przyszedł tu szukać szczęścia, lecz spełnić swój obowiązek, odnaleźć serce matki i swoją ojczyznę.

Ponieważ matka go nie poznała, wieczorem jak inni pensjonariusze na śmierć przeznaczeni dostaje zioła usypiające zmieszane z herbatą, by później być wyniesionym do rzeki i tam na dnie na wieki spocząć. Wszystko odbywa się wedle znanego już tym zbrodniarkom rytuału.

Ale gdy matka po dokonanym morderstwie wyczytała w paszporcie imię swego syna, jej serce, zdawało się, przez ciągłe zbrodnie już z wielkich uczuć wyzute, poczuło wielki ból. Tłumaczy córce, że myślała, iż na tej ziemi nic nie jest pewne, że nie ma właściwie rzeczywistości, a teraz widzi, że miłość matki do syna jest rzeczywistością (une certitude), i dlatego nie może dłużej żyć, musi umrzeć. Idzie utopić się w falach tej rzeki, która pochłonęła ciało jej syna. Marta zostaje i przyjmuje żonę brata, która wróciła zabrać męża.

Le Malentendu — nieporozumienie nie jedno, ale czterokrotne: Marty, która chce wcisnąć wszystko w krainę absurdu i głosi zasadę zbrodniczego pożądania jako ojczyzny docelowej; Jana, szukającego ucieczki przed samotnością, chociaż ma kochającą kobietę przy sobie; Matki, która niedoceniała uczucia miłości do syna, i Marii, która chce znaleźć pociechę w miłosierdziu Boga kierującego się inną sprawiedliwością, niepojętą dla umysłu ludzkiego.

Marta i Kaligula Camusa mają pewne rysy wspólne. Oboje swoje czyny zbrodnicze wykonują z premedytacją, stwierdziwszy, że świat jest niedobry, a ludzie nieszczęśliwi, przyznają sobie prawo do absolutnej wolności swoich czynów.

Tacy ludzie są jak zaraza, sieją mord i zniszczenie. Ale ci, co okazują bezczynność, brak woli, zdanie się na łaskę losu czy Opatrzności, co nie starają się bronić porządku świata i uciekają w samotność swojego ja, swego egoizmu, są bezużyteczni i przez to dla porządku świata szkodliwi. Tak przynajmniej rozumiem Camusa, sens jego trudnych filozoficznych fantazji.

Słyszałem, że dziś wznowione w Paryżu Le Malentendu cieszy się wielkim powodzeniem u publiczności. Nic mnie to nie dziwi.

Sztuka jest fascynująca. A przez to, że współczesna, robi może większe wrażenie niż filozowicznie bardziej pogłębiony i poruszający szerszą skalę problemów Caligula.

Matka z Niespodzianki i matka z Le Malentendu to dwie ludzkie istoty stojące na dwóch przeciwnych biegunach kultury i poziomu.

Matka Jana i Marty jest wyrafinowaną zbrodniarką, od dawna parającą się tym rzemiosłem, mającą tylko jakieś odruchy wstrętu do siebie samej i przebłyski świadomości, że jej życie i czyny są złe i niemoralne.

Matka rodu Szywałów to jakby szczątkowy okaz ludzkości prawie jaskiniowej, któremu los włożył w rękę siekierę: „On sie rusył! Sama renka, sama renka, ona tyz ma swój rozum".

Obie zdają sobie sprawę, że po tym, co się stało, w życiu nie ma dla nich miejsca. Gdy matka Jana z całym spokojem, opanowaniem i świadomą decyzją wybiera śmierć, matka Antka traci zmysły. Jej prymitywny umysł nie może znieść ogromu tej klęski i potwornego okrucieństwa losu, który ją karze za zbrodnię.

„Z niejednej szuflady" (fragmenty) P.I.W 1967 r.

TADEUSZ KUDLIŃSKI

MOJE SPOTKANIA Z K. H. ROSTWOROWSKIM

Poznałem Rostworowskiego dawno, jeszcze w czasie poprzedniej wojny światowej. Byłem właśnie u Żbika Mehoffera, towarzysza mej szumnej młodości, a tkwiliśmy obaj w melancholii, gdyż nagła burza z ulewą pomieszała nam szyki. Ozwało się naraz brzęczenie dzwonka w przedpokoju, po czym usłyszałem głuchy głos przybysza, rozprawiającego z kimś energicznie. Impetyczna okazała się także i postać gościa -- wysokiego i szczupłego, który napotkawszy nas w przejściu potrząsnął mą rękę tak mocno, że aż szczęknęły krochmalone sztywno, okrągłe mankiety. Bąknął też coś niewyraźnie pod nosem, co zabrzmiało jak „serwus". Po czym zniknął w amfiladzie pokoi, wciąż gestykulując i perorując zawzięcie w rozmowie z gospodarzami. Słychać było potem, jak zzuwał mokre obuwie, a wkładał filcowe pantofle pana domu. Z kolei przeszedł do salonu, widać go było teraz, jak zasiadł przy fortepianie, nad którym pochylił się gwałtownie i począł z pasją grać. Kołysał się w takt muzyki na taborecie, szczupłe dłonie biegały wprawnie po klawiszach, a długie odnóża w filcowych pantoflach pedałowały pracowicie pod pudłem instrumentu.

Byłem wtedy oficerkiem, oceniałem świat z zawężonej nieco pozycji życiowej, nadto z perspektywy wojny. A wojnę uważałem za wielką przygodę, jeszcze nie za kataklizm historyczny. Tak więc Rostworowski wydał mi się tylko starszym panem, o obejściu nieco narwanym. Miał wtedy co prawda około czterdziestki — siła wieku męskiego — no ale ja patrzyłem na niego oczyma dwudziestolatka, który już wąchał prochu. Nie zmieniła mego spojrzenia uwaga Żbika, że to znakomity poeta i dramaturg — było już po premierach: przedwojennej Judasza (1913), i niedawnej Kaliguli (1917). Podobnie nie wzruszało mnie wiele, że ojciec Żbika jest równie znakomitym malarzem, o sławie utrwalonej jeszcze w czasach Młodej Polski.

Sztywne, okrągłe mankiety Rostwora, o których wspomniałem, a które wedle mody ówczesnej przypinano do rękawów koszuli, przypomniały mi się znacznie później. W czasie jednej ze swych prelekcji,

potępiającej heretyków literackich, Rostwór wykonał gest oratorski tak gwałtowny, że przy jednym wyrzucie ramienia sfrunął jeden mankiet i zatoczywszy łuk brzęknął o szybę; po chwili przeleciał nad głowami drugi, w przeciwną stronę ku drzwiom. Nikt się nie zaśmiał, przeciwnie, nieoczekiwana „gra przedmiotów" kojarzyła się z dynamiką i treścią anatemy. Słusznie powiedział ktoś, że słuchając przemawiającego Rostwora dostaje się „gęsiej skórki".

Rostworowski debiutował w młodości tomem wierszy (Tandeta, 1901), a przekroczył trzydziestkę, kiedy zaczął pisać dla teatru. Ta jego twórczość między rokiem 1910 (Pod górę) a rokiem 1930 (Czerwony marsz) wyraziła się kilkunastoma utworami o różnolitej tematyce i różnej formie dramatycznej, także o rozmaitej wartości. Rozpiętość jest doprawdy niezwykła, bo spotykamy tu i tragedię z ducha antycznego (Judasz, Kaligula) i moralitet typu średniowiecznego (Miłosierdzie). Znajdziemy kontynuację młodopolskiej wizyjności i fantastyki (Zmartwychwstanie), ale i dla kontrastu w późniejszych utworach brutalny realizm środowiska z chałupy, suteren, no i — salonu (trylogia). Czy wreszcie próby dramaturgii zupełnie nowe, jak w Czerwonym marszu, o bardzo współczesnej fakturze kabaretowej. Jest też jedna komediofarsa, choć nie drukowana w całości ani nie grana.

Poza poetycką dramaturgią podobną rozpiętość wykazuje także poetyka literacka. W słownictwie można spotkać wszelakie warstwy językowe, więc mowę wzniosłą, stylizowaną i archaizowaną, obok gwary wiejskiej, przedmiejskiej czy akcentu żydowskiego. Obok frazy wierszowej — pospolitą prozę.

Operowością nazwano znaczną komplikację środków wersyfikacyjnych, użytych przez Rostworowskiego. Bo i jest coś z opery w wyzyskaniu warstwy rytmiczno-dźwiękowej, jako wartości samej w sobie. I jest to właściwość znamienna dla Rostworowskiego, zarazem bardzo wyjątkowa, umocniona jego muzycznym wykształceniem. Każdy utwór wersyfikowany wykazuje ów — wedle wyrażenia Norwida — „muzykalny porządek" Niektóre teksty są jakby partyturami, przy falującej zmienności miar i zrywaniu rytmu, są orkiestrą różnych wątków głosowych biegnących równocześnie — pojedyńczo i chóralnie, to mijających się, to równobieżnych. Jeśliby dodać jeszcze różną wysokość głosów, mielibyśmy typowy ensemble operowy. By zdać sobie sprawę, jak skomplikowane bywają owe schematy głosowe, wystarczy przestudiować partyturę, jaką jest w Judaszu słynna kłótnia daduceuszów z faryzeuszami (w scenie drugiej aktu czwartego), gdzie repliki i tripliki zachodzą jedne na drugie w nader kunsztowny sposób. Jak bardzo muzyczność ta odbiega od przeciętności, świadczy komentarz autora (w wydaniu z 1936 roku), wyjaśniający układ przy pomocy nut (!), żądający dalej ćwiczenia głosowego tej sceny zbiorowej, jak w chórze pod batutą dyrygenta. A co ciekawsze, to uwaga, by przy końcu scesy — kiedy crescendo dochodzi do szczytu — nie dbać o słowa, które mogą ginąć w rozgwarze i nie być zrozumiałe, byle utrzymać

przewidziany rytm kłótni. Wyraźna jest więc intencja finału oddania zwady sposobami rytmiczno-dźwiękowymi, przy zaniechaniu wartości znaczeniowej. To znamienne i rzadkie ustępstwo ze strony literata.

Cała twórczość dramatyczna Rostworowskiego świadczy wymownie że czuł dobrze scenę, że pisał z myślą o przedstawieniu i aktorach, także o widzach. Pamiętam jego wynurzenia popremierowe, kiedy rozgorączkowany zwierzał się, jak to — nie przymierzając — jednym okiem śledził grę na scenie, a drugim — widownię. Wierzył bowiem w nieomylny instykt publiczności i obserwował pilnie jej reakcję, by się dowiedzieć, czy przedstawienie „przeskoczyło rampę sceniczną". „Jeśli tylko posłyszę szmerki i siąkania, jak zobaczę, że mi się wiercą na widowni, oglądają, oho! już jest niedobrze. Coś zostało sknocone albo przeze mnie, albo na scenie. Publiczność ma nosa, mówię ci, jak wyżeł na polowaniu. „wystawia" tylko wtedy, kiedy poczuje mięso i pierze, ale nie — papier czy wodę".

Również podkreślał Rostwór stale, jak bardzo kreacje aktorskie odbiegają od postaci scenicznych przez niego wyobrażonych. Zdumiewało go, że słowa jego tekstu mówią ze sceny osoby o wyglądzie i zachowaniu zupełnie nieoczekiwanym. Słowa się zgadzały — osoby nie. I nie gniewało go to zjawisko, ale pasjonowało, bo odkrywał tak trudny do uchwycenia fenomen twórczości aktorskiej. Owo pogranicze samodzielnego kreowania postaci, mimo skrępowania jej bytu cudzymi słowami, nakazywanymi myślami i uczuciami.

Może i sam był po trochu aktorem? Mówię to w cudzysłowie i w znaczeniu, jakie nadał aktorstwu Wyspiański. Sam Rostworowski charakteryzował teatr bardzo trafnie, twierdząc, że „oglądanie dzieł scenicznych nie jest niczym innym, jak rzutem oka na samego siebie", więc że widz teatralny śledzi na scenie los swego sobowtóra. To jest prawidłowe chyba usprawiedliwienie pojęcia „aktywizacji widza".

Z relacji aktorskich (jak na przykład z Notatnika Jana Kreczmara) można się dowiedzieć, że Rostwór łatwo się porozumiewał z aktorami na próbach, że miał wrodzony talent reżyserski. Czyż nie świadczą o tym także liczne uwagi w tekstach, tyczące gry aktorów, ich wyglądu i zachowania, a także podtekstu roli?

Ostatnie swe dzieło — komedię — napisał na jubileusz Solskiego, oczywiście z rolą główną dla mistrza, odsłaniając z humorem niedyskrecje zakulisowe teatru krakowskiego. Zawarł w niej także przeżycia własne, a to w dwu postaciach: autora debiutanta i autora dojrzałego, czyli siebie samego sprzed lat i w chwili obecnej. Intencją komedii jest oddanie co cesarskiego cesarzowi, czyli Solskiemu, który podtrzymywał kiedyś Rostwora na duchu po nieudanym debiucie, kiedy sam autor załamał się i stracił wiarę w siebie, jak o tym nieraz wspominał. Mimo tych intencji portret sceniczny Solskiego odsłaniał tyleż jego przymiotów, ile śmiesznostek, skutkiem czego jubilat zrezygnował z wystawienia komedii napisanej przecież przez przyjaciela dla niego.

Solskiemu zawdzięczał także Rostwór — w dużej mierze — swoje

powodzenie sceniczne. Nie mówiąc o reżyserii sztuk, wystarczy tylko wymienić role Judasza i Kaliguli, te dwa wielkie portrety sceniczne zrośnięte z karierą aktorską Solskiego i grane niemal do końca życia. Autor książki o „Reducie", Józef Szczublewski, przytacza zabawną wypowiedź Jaracza, który wsławił się znów kreacją Judasza Tetmajerowskiego: „Judasza gram... na złość staremu Solskiemu, który po Judaszu Rostowskiego tylko siebie widzi w tej postaci...".

Także inni aktorzy krakowscy upamiętnili się kreacjami postaci Rostworowskiego, szczególnie Leonard Bończa i Antoni Piekarski w roli Kaliguli.

„MŁODOŚCI MEJ STOLICA" (fragmenty)

Inst. Wyd. „Pax" 1970 r.

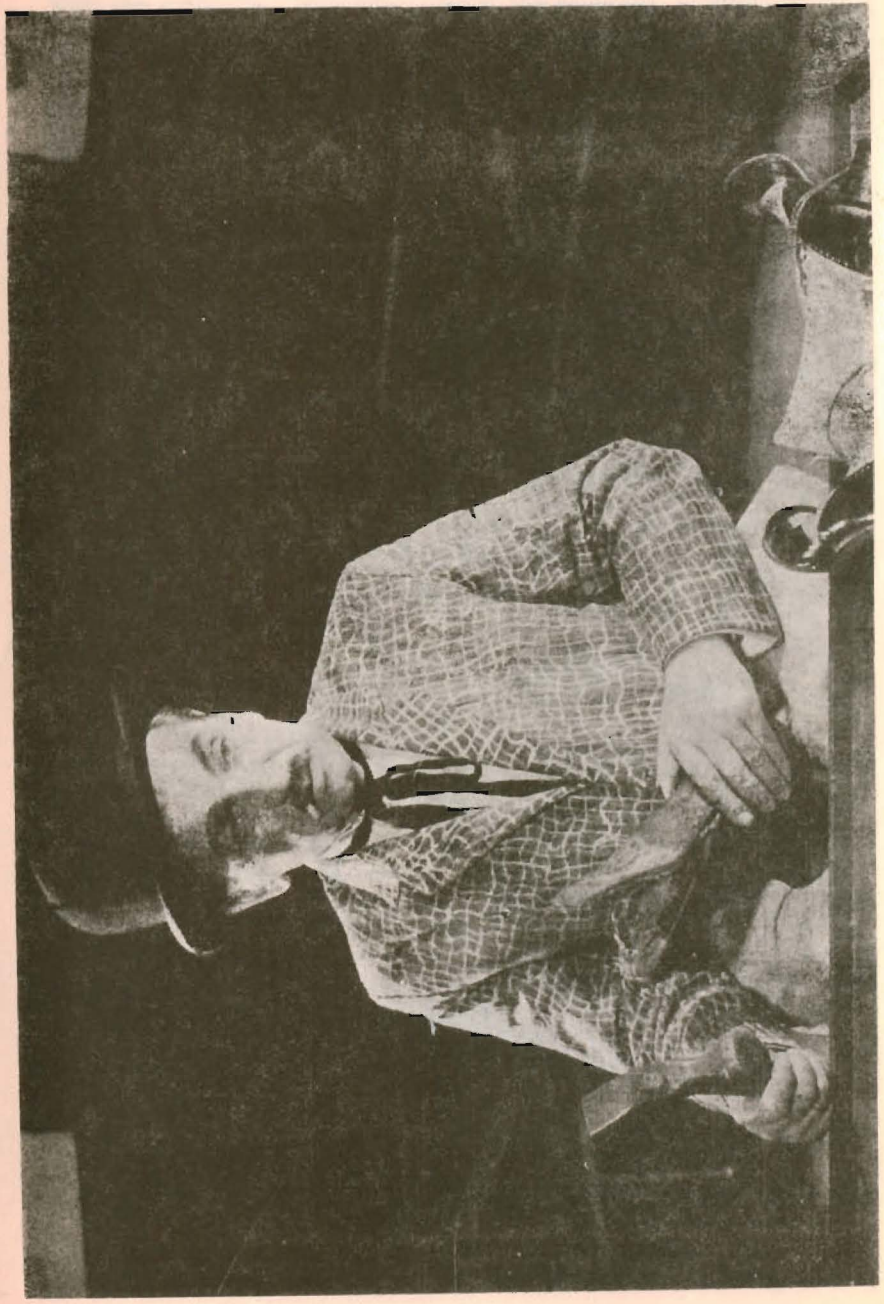
JAN PAWEŁ GAWLIK

BOLESŁAW ORSKI

Ostatnimi laty wyrósł na Kielecczyźnie aktor znaczący — Bolesław Orski. Spośród wybranych należy do tych stosunkowo rzadkich pracowników sceny, których droga wiła się latami wśród przeciwności, by stosunkowo późno, grubo po tak zwanym „najlepszym wieku", wznieść się stromo na wyżyny sukcesu. Na dobrą sprawę dopiero ostatnie lata ukształtowały do końca jego sylwetkę twórczą. Dopiero po Anzelmie z „Pierwszego dnia wolności" (1962), po Bęczkowskim w „Przepióreczce" (1964) czy Fulbercie z „Heloizy i Abelarda" (1965), a także po kilku innych postaciach ostatniego okresu, o których za chwilę, stało się wiadome jakiej miary talent — jak gdyby z opóźnionym zapłonem — rozwinął się i zabłysnął na kieleckiej scenie.

Orski zaskoczył nas. Zaskoczył kolegów, zaskoczył widzów, a myślę że i sam zdziwiony jest również nie tyle łatwością sukcesu — bo łatwo nic mu jednak nie przychodziło i nie przychodzi — ale widomą kapryśnością losu. Tym, że po latach chudych zaczął się jednak czas owocowania. Sam nie bardzo wierzyłem, że niewysoka, krępa postać i ostry, bardzo charakterystyczny głos, z którym na pewno nie przyjęto by go dzisiaj do żadnej szkoły aktorskiej, nie przeszkodzą w uformowaniu się aktora nie tylko nie obojętnego w stanie posiadania polskiego teatru, ale obdarzonego w dodatku rzadkim zespołem właściwości i cech osobowych. Przesądzają one o klimacie tego aktorstwa — sugestywnym i niepowtarzalnym. Każde aktorstwo jest niepowtarzalne, to prawda, stosunkowo jednak często natrafiamy na niewątpliwych amantów czy aktorów charakterystycznych — wedle tradycyjnego podziału naszych dziadków. Takich jak Orski natomiast nie ma. Jest on wprawdzie aktorem wyraźnie charakterystycznym — jak wielu — lecz już rodzaj tej charakterystyczności należy do unikalnych a typ aktorstwa jaki reprezentuje zasługuje na próbę analizy.

Na pozór wydaje się rezonerem. To, co mówi powiedziane jest zawsze jasno i wyraźnie, niekiedy z pewnym, wyczuwalnym na widowni wysiłkiem. Powiedziane nośnym, nieco skrzekliwym głosem z ogromnym, może nieco staroświeckim, rzadko już dziś spotykanym szacun-



Teatr im. Stefana Żeromskiego
F. G. Lorca „Czarująca szewcowa" — 1965
Bolesław Orski w roli Szewca

Teatr im Stefana Żeromskiego
Michał Bałucki „Grube ryby" 1966 r.
Bolesław Orski w roli Pagato wicza

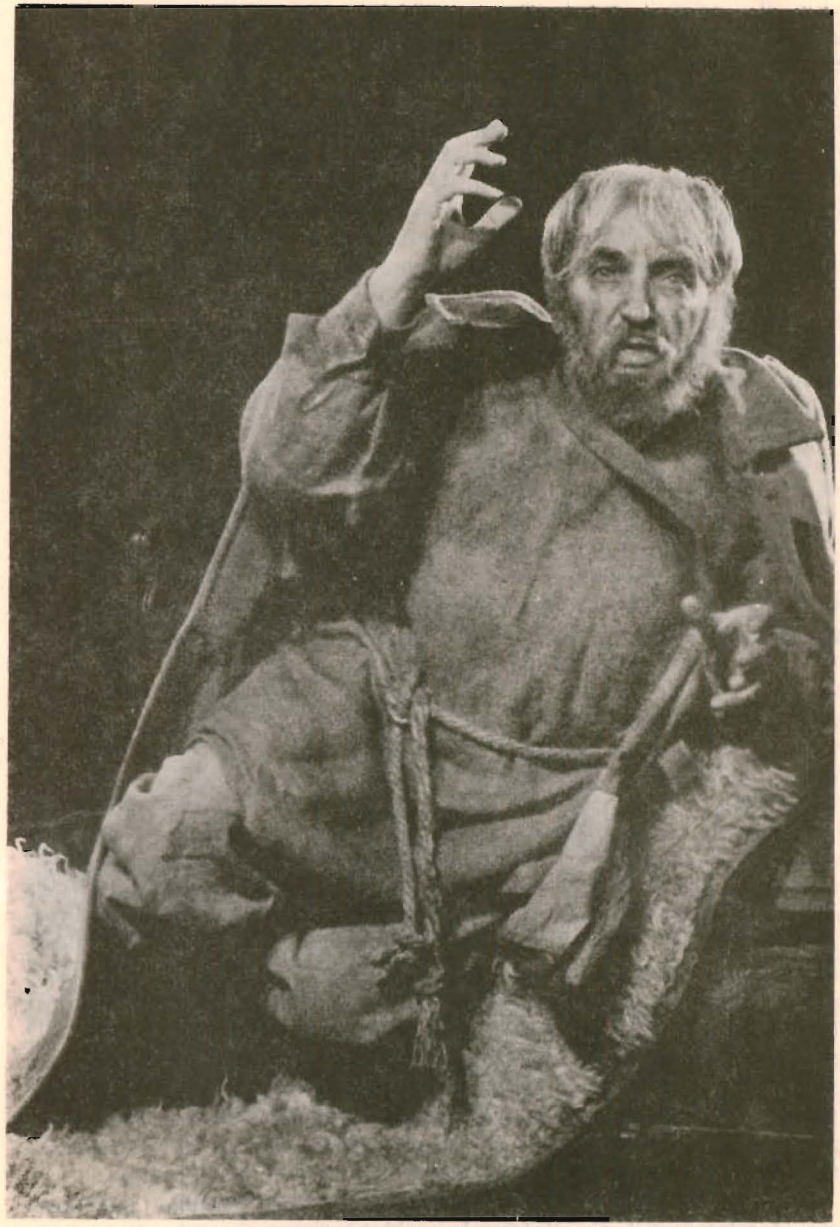
kiem dla znaczenia i pojemności słowa. Nic dziwnego, że słucha się go z uwagą. Naracja ta wciąga nas i zobowiązuje: obok niezbędnego pośredniczenia między świadomością widza a myślą autora pojawia się w niej zespół zjednujących i wiarygodnych cech mówiącego. Głos jest charakterystyczny i ponad wszelką wątpliwość należy do tego niewielkiego, jakby nieco przygarbionego człowieka. Ma swoją jedyną barwę i niepowtarzalny, jak się zdaje, ton. Ma też swoje treści, które decydują o podtekście i subtelnościach wypowiadanych słów.

Ten rodzaj zmęczenia i jakby goryczy podprawionej obficie zrozumiałym sceptyzmem, ten dystans jakim charakteryzuje się czasem zaawansowana, skłaniająca się już do absencji dojrzałość wobec spraw i niepokojów życia, ten rodzaj wiedzy czy wręcz mądrości, która bywa — bo być nie musi — przywilejem wieku bez większego trudu ze strony Orskiego uwierzytelniają wypowiadane przezeń słowa. Aktor dodaje im wiarygodności, czasem — głębi. Wierzymy mu nie przez to, co mówi, ale przez to jaki jest. A jest tak wiarygodny i sugestywny, że z mniejszą już podejrzliwością przyjmujemy wypowiadane słowa, mniej dokładnie przyglądamy się myślom.

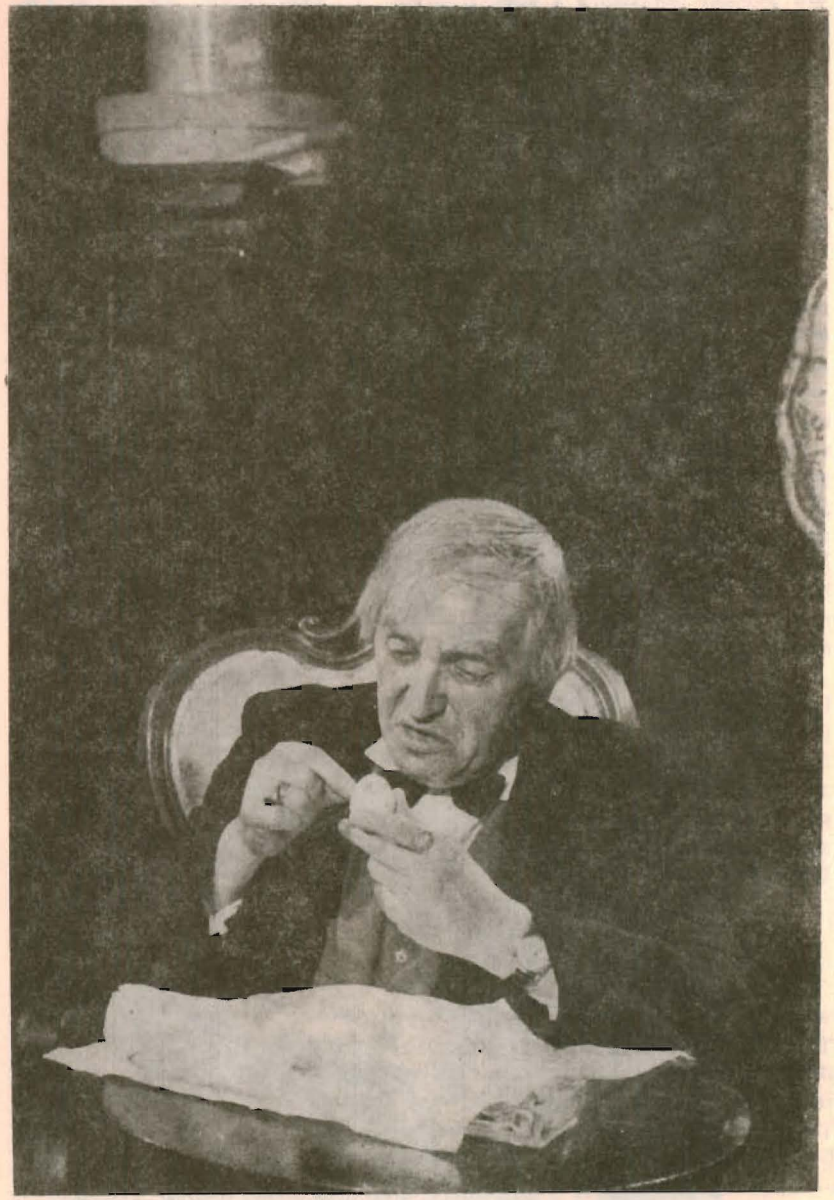
Optujemy bez sprzeciwu na rzecz takiego stanu rzeczy radzi, że spotkamy się wreszcie z prawdziwym teatrem, zawsze ważniejszym na scenie od literatury. Wspomniany już Anzelm ze sztuki Kruczkowskiego, szewc z „Czarującej szewcowej" Lorki, Żyd z „Wesela", Gregory Salomon z millerowskiej „Ceny", Harpagon ze „Skąpca" czy — na drugim biegunie człowieczego ciepła Woźny z „Dwu teatrów" — są to wszystko postacie jakby stworzone dla Orskiego. Postacie, w których mieści się bez reszty kostyczny sceptyzm i tłumione paseje, a nade wszystko najczęstsze u niego przyjazne tony, jakich nie oszczędza swoim bohaterom.

Nie wierzylibyśmy bowiem tak bardzo wszystkim tym postaciom — i nie darzylibyśmy ich zapewne taką sympatią — gdyby nie szczególna właściwość tego aktorstwa. Jest nią ciepło. Przy całym sceptycyźmie, zawartym implicite w jego osobowości, jest to aktor serdeczny i ciepły, chwilami nawet liryczny. Dopiero ta rzadka, wykluczająca się na pozór dwoistość, ta szczególna równowaga ciepła i sceptycyzmu nadają interesującemu nas aktorstwu pojemność i siły. Dopiero one określają sposób jego gry — pełen zgrzebnej prostoty i głębokiej wiary w skuteczność przyrodzonych sobie środków i właściwości osobowych. Sposób gry na pozór prościutki a nawet naiwny, zza którego wyłania się jednak niepowtarzalny i jedyny w swoim rodzaju styl Bolesława Orskiego. Ten styl, który sprawia, że wystarczy raz zobaczyć go na scenie, by przechować w pamięci to szczególne ciepło i to charakterystyczne brzmienie głosu, bez którego — nie byłoby tego twórcy.

Sprzeczność? Niekoniecznie. Raczej szczególny, rzadko spotykany zespół właściwości określający bez reszty typ tego aktorstwa. Jego, nie bójmy się tego słowa, indywidualność. Jest bowiem w sztuce Bolesława Orskiego coś nieodparcie chaplinowskiego. Jest współczucie



Teatr im Stefana Żeromskiego
Bolesław Orski w roli Seweryna Baryki
Stefan Żeromski „Przedwiośnie" 1968 r.



Teatr im Stefana Żeromskiego
Artur Miller „Cena" 1970 r.
Bolesław Orski w roli Gregory Salomona

dla postaci połączone z specyficznym i dyskretnym poczuciem komizmu. Tyle, że komizm ten owiany jest melancholią. Przyciemniony, tak bardzo tu charakterystycznym — sceptycyzmem.

Jest wreszcie w twórczości tego aktora świadomość własnych ograniczeń. Tego, co Orski niejako od siebie przekazuje stwarzanym przez siebie bohaterom. A nade wszystko jest w jego grze rzadko spotykana naturalność i jest prostota, chwilami wręcz ryzykowna, bo ocierająca się o prywatność. Jest odświeżająca prawdziwość budowanych w ten sposób postaci — ciepłych i najczęściej nieporadnych — sprawiająca że rzadziej pytamy „jak" wobec tego, co pokazuje nam ten aktor.

Orski zaś, mimo pewnych ciągot w stronę transformacji, należy do tego plemienia twórców, którzy nie w formie, ale w treści szukają swojego istnienia. Czasem przygarbi się lub ucharakteryzuje, czasem posłuży się jedną z tych sztuczek jakimi aktorzy budują kolejne swoje wcielenia na scenie — ale tak naprawdę liczy się to, jaki jest. Właśnie ta naturalność. Właśnie — harmonia. Nagina postać do siebie, nie siebie do postaci i o dziwo — sylwetki te dobrze na nim leżą. Wypełnia je rzetelną, wiarygodną treścią, wciąga nas bez trudu w swoją wykładnię biografii i właściwości bohatera, który jeśli nawet zawsze wydaje się frapująca — zawsze jest ciekawa. Jest to aktor w najlepszym tego słowa znaczeniu r z e t e l n y — a wszyscy zdajemy sobie sprawę, że na tle ogólnej niefrasobliwości jaka coraz głębiej drąży dziś w Polsce ten rodzaj sztuki, rzetelność przestaje być kategorią rzemiosła. Staje się kategorią postawy.

Grał między innymi Poloniusza i Pagatowicza. Seweryna Baryke i Kalmitę w „Chłopcach" Grochowiaka, Woźnego w „Dwu teatrach" i Hrabiego w „Derbach w pałacu", ale równie dobrze mógłby grać Szwejka lub Lejzorka Rojtszwańca. Całą galerię tych niezupełnie tuzinkowych ludzi, którzy znalazłszy się na ziemi nie przestają dziwić się ani niezwykłości świata, ani swojej zawsze nazbyt wieloznacznej sytuacji, ani temu dziwnemu mechanizmowi i procesom, które nas, Bogu ducha winnych, pchają nieustannie w utrapienie i zgryzotę.

* ★ *

Urodził się 25.V. 1903 r. Krakowską Szkołę Teatralną ukończył w roku 1924 za dyrekcji Józefa Wiśniewskiego — jako uczeń Teofila Trzcińskiego, Józefa Sosnowskiego, Mariana Jednowskiego, Macieja Szukiewicza, Karola Huberta Rostworowskiego... Tuż po dyplomie (do roku 1927) pracuje w krakowskich „Nowościach" — pod dyrekcją Tadeusza Pilarskiego i Jana Dobiesława. Po krachu tej sceny, specjalizującej się w wodewilu i operetce — stale trzymając się Pilarskiego — angażuje się do objazdowego teatru ziemi krakowskiej. Pracuje tu kolejnych pięć lat.

W 1933 roku zakłada w Krakowie, wespół z Heleną Rynas, teatr dla dzieci. Scena ta mieściła się w dawnej „Bagateli", w przyszłych, zna-

Teatr im Stefana Żeromskiego
J. P. Molier „Skąpiec" 1970 r.
Bolesław Orski w roli Harpagona

nych do dziś, „Rozmaitościach". Istniała jednak tylko do 1 września 1935 r., by ustąpić miejsca kinu i modnej wówczas rewii.

Następny etap pracy Orskiego to Krakowski Teatr Powszechny. Gra tam do marca 1939 roku tj. do czasu rozpoczęcia się trzydziestodwuletniego jak dotąd, do dziś trwającego romansu z Kielecczyzną. W marcu bowiem 1939 roku z skarżysko-kamiennej Fabryki Amunicji Bolesław Orski przyjmuje propozycję zorganizowania teatru robotniczego. Tu też zastaje go wojna — z nieuniknioną dla człowieka jego zawodu zmianą charakteru pracy (jest kolejno robotnikiem transportowym, potem malarzem pokojowym) oraz mniej już typową konspiracją — naprzód w ZWZ, potem w AK...

I tak do 1945 roku kiedy to — uwaga historycy teatru — organizuje w Skarżysku teatr robotniczy „Świt" mając do pomocy trójkę aktorów zawodowych: Janinę i Stefana Kaczorowskich oraz Sławę Rakowską. Teatr ten pracuje do 1949 roku — nie udaje mu się jednak przejść przez ucho igielne upaństwowienia. Orski przenosi się do Teatru im. Stefana Żeromskiego (za dyrekcji Hugona Morycińskiego) i pozostaje do dziś w naszym gronie.

Odznaczony między innymi Srebrnym i Złotym Krzyżem Zasługi, Krzyżem Partyzanckim, medalem Wolności i Zwycięstwa, odznaką „Zasłużony dla Kielecczyzny".

490 Prasowe Zakł. Graf. RSW „Prasa" Kielce L-2-284

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

CENA ZŁ 3-

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

NIESPODZIANKA

Prawdziwe zdarzenie w 4 aktach

Reżyseria:

ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Scenografia:

MARIAN GOSTYŃSKI

Muzyka:

MIROSŁAW NIZIURSKI

Kierownik artystyczny:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Kielcach, dnia 17 marca 1972 r.

OSOBY

Ojciec	—	BOLESŁAW ORSKI
Matka	—	JANINA BERNAS
Antek	—	* ★ *
Franek	—	CEZARIUSZ CHRAPKIEWICZ
Zośka	—	ANNA SKAROS
Abramek	—	JERZY PETERS
Ryfka	—	* ★ *
Felek	—	JERZY WASIUCZYŃSKI
Jędrek	—	JÓZEF STYLKO
Staszek	—	ZDZISŁAW KORDECKI

Parobcy — ludzie wsiowi

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

Przedstawienie prowadzi

ROMANA SZCZUREK

KIELCE RADOM

Kontrola tekstu

ZDZISŁAWA BUREK

Brygadier sceny

BOLESŁAW POBOCHA MIECZYSŁAW WULCZYŃSKI

Rekwizytor

JAN KUBICKI MARIA MAKOWSKA

Światło

STEFAN DUDZIC MIECZYSŁAW STYPIŃSKI

RYSZARD ZAJĄC EDMUND POMARAŃSKI

Kostiumy wykonane pod kierunkiem

MARII SZYKSZNIA i MARIANA MAZURA

Prace perukarskie — WŁADYSŁAWA LEWANDOWSKA

Prace stolarskie wykonano pod kierunkiem — ZBIGNIEWA KARYSIA

Prace malarskie — MARIAN SZTUKA

Prace tapicerskie — JAN STANIEC

Prace farbiarskie — ZOFIA ZAPAŁA