

PAŃSTWOWY
TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE
ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KLASY
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

JEAN RACINE

FEDRA

POPREDZI

JEAN GIRAUDOUX

IMPROWIZACJA PARYSKA

(L'IMPROMPTU DE PARIS)

PREMIERA DNIA 23 LUTEGO 1963 R.

JEAN RACINE

Przypatrujemy się mało oczekiwanemu zjawisku: rosnącemu ostatnio zainteresowaniu twórczością Racine'a w teatrze polskim, a także i poza Polską, skoro UNESCO notuje większą niż kiedykolwiek ilość przekładów tego poety na różne języki. We Francji Racine był zawsze żywy i modny, dzieląc się popularnością z Moliere, co można tłumaczyć dwoma względami: najpierw tym, że autor *Fedry* uważany jest przez niektórych Francuzów (np. F. Mauriaka) za największego w ogóle poetę Francji, stąd spektakl rasynowski jest tam spełnieniem pewnego rodzaju obowiązku narodowego; a potem okolicznością, że rygorystyczna, trzymająca się obowiązujących norm sztuka Racine'a, odpowiada doskonale narodowemu charakterowi Francuzów, w których H. Taine widział uosobienie ducha porządku. Ale poza granicami Francji okoliczności te nie grały i nie grają sprzyjającej roli, toteż Racine'a rzadko tylko pokazywano gdzie indziej na scenie, stosunkowo najczęściej grając *Fedre*, zapewne ze względu na jej szczególnie atrakcyjny smaczek zakazanej miłości macochy do pasierba.

Aż tu nagle taka niezwykle dla poety dobra passa.

U nas zapoczątkował ją po wojnie Wilam Horzyca od *Fedry* zrealizowanej w Teatrze Polskim w Poznaniu, a następnie w Teatrze Narodowym w Warszawie. W roku 1960 poszedł *Brytannik* w koszalińskim Teatrze Bałtyckim, w bieżącym roku na scenie warszawskiego Teatru Powszechnego pojawiła się *Berenika*, zaraz potem w Łódzkim Teatrze Nowym *Brytannik*, zaś u wrót nowego sezonu pokazano *Brytannika* w teatrze wrocławskim, przygotowano *Fedre* w Teatrze im. J. Słowackiego i zaczęto próby z *Brytannika* w Teatrze Narodowym z I. Eichlerówną w roli Agryppiny.

Równie niespodziewaną jest frekwencja publiczności na tym rasynowskim festiwalu, co między innymi podnoszą recenzenci, tacy jak np. Jerzy Adamski w „Nowej Kulturze“ i Wojciech Natanson w „Teatrze“.

Czym to wszystko tłumaczyć?

Można by filozofować tak: Teatr współczesny poszedł może za daleko w kierunku komplikowania, wikłania elementów treści i formy, za daleko może w operowaniu domyślnikami

i niedopowiedzeniami, w atmosferze lęku nie tylko egzystencjonalnego ale i atomowego po prostu. Nie mogło zresztą być inaczej, bo sztuka musi się rymować z rzeczywistością współczesną, a ta jest właśnie arcyzawila i przesycona lękiem wszelakiego rodzaju.

Jeżeli tak jest, to niespodziewana koniunktura na teatr Racine'a staje się zrozumiała. Współczesny widz znajduje w jego klarownej prostocie, w jego niezwyklej kondensacji jednoznacznych treści, wreszcie w jego zdecydowanej, dalekiej od metafizycznego lęku wizji świata doskonały lek, czy higieniczną odtrutkę na wszelkie zawiłości, niepewności, zagrożenia i nieuchwytną mgławicowość naszego dzisiejszego bytowania.

I jeszcze jeden aspekt zagadnienia. Teatr współczesny poszedł może także za daleko w temperowaniu osobowości aktora, w sprowadzaniu go do posłusznej części składowej zorganizowanego przez reżysera spektaklu. Odpowiada to niewątpliwie socjologicznym, ekonomicznym i politycznym nurtom dzisiejszej, opieranej na planowaniu rzeczywistości, ale rasowy, ambitny aktor „dąsa się“ na to i „miota“, bo chciałby grać po swojemu, na własną odpowiedzialność, wiedząc zresztą, że teatr żywił się zawsze indywidualnością aktora, nią stał a bez niej upadał, i że do dziś dnia publiczność chodzi do teatru raczej dla dobrego aktora niż dla dobrej, choćby doskonale wyreżyserowanej sztuki. Otóż Racine daje aktorom, zwłaszcza aktorkom, kapitalne do odegrania role. Któż aktorka francuska (od trzystu lat) nie marzy o zagranium po swojemu Fedry, Bereniki, Andromaki, Hermiony czy Roxany?! Tak jak ambitny skrzypek marzy raczej o własnym recitalu niż o graniu w orkiestrze, czy nawet w kwartecie smyczkowym.

Więc i tym także można by tłumaczyć dzisiejszy kurs na Racine'a.

Wielkie rasynowskie role urzekają aktora i widza swoją arcyłudzka — chciałoby się powiedzieć: wieczyście ludzka — treścią. Prostota ludzkich portretów, o której mówiłem na początku, nie jest u Racine'a upraszczaniem charakterów. Jest ona sprowadzaniem charakteru ludzkiego do jego najbardziej istotnego rdzenia, który jest **j e d n o ś c i ą**. Jest usuwaniem z portretu elementów wtórnych, świetnie grających w powieści, której cechą jest epiczne bogactwo szczegółów i barwista wielopłaszczyznowość obrazu, w przeciwieństwie do dramatu — przynajmniej w dotychczasowym rozumieniu tego li-

terackiego rodzaju — który jest rygorystyczną kondensacją treści w ciasnych ramach czasu i przestrzeni. Gdzie więc nie ma czasu i miejsca na szczegóły.

Ograniczając się do sondowania charakterów w jednym określonym kierunku można zapuścić się głębiej, niż kiedy wiercimy tu i tam. Można tak dojść aż do stanów podświadomości. Racine docierał do nich, może jeszcze nie tak głęboko, jak to czyni nowoczesna psychologia, ale na tyle głęboko, by mu przypisać zasługę zapoczątkowania nowoczesnego dramatu psychologicznego. Dla swojej analizy psychologicznej Racine wybierał dusze niezwykle, bo w duszach pospolitych można się dowiercić co najwyżej podskórnych, byle jakich wód podszczytowych, a nie głębinowego płynnego paliwa namiętności. Im głębiej wdzieramy się w ludzkie psychologiczne wnętrza, tym bardziej zbliżamy się do uchwycenia i zrozumienia tego, co jest w człowieku wieczne i niezmiennie. Gubi się wtedy to, co jest w nim przemijające; jego historyczny, czy mitologiczny kostium, jego językowy styl, jego zwyczaje i obyczaje, a pozostaje fenomen ludzki „sam w sobie“. Fedra przestaje być żoną Tezeusza i nosić powłóczystą *egzomis* czy *ampechorę*, Berenika przestaje być królową Palestyny.

Namiętność — najczęściej miłosna, z którą konkurować może tylko żądza władzy, nie traci na sile w odbiorze scenicznym, jeżeli jest sprowadzona do samej siebie. Przeciwnie, nabiera wtedy tym większej mocy wybuchowej, niby atomowe jądro. Nie osłabiają jej liryczne piękności monologów i dialogów. Piękności takie mają działanie raczej rozcieńczające. Piękności... Wchodzimy przy tej sposobności w kwestię języka Racine'a.

Z językiem tym Racine robi to samo, co z materiałem psychologicznym. Upraszcza go, sprowadza go do jego najistotniejszej roli w dramacie scenicznym, do takiego komunikowania myśli i uczuć — przede wszystkim uczuć — przez jedną osobę sceniczną, drugiej, żeby mówione kwestie nie schodziły nigdy na boczne ścieżki lirycznych rozważań i medytacji, tylko służyły przekazom jak najbardziej bezpośrednim, bijącym w samo sedno rzeczy, nie odrywającym uwagi widza od sprawy właściwej. Rozważania i medytacje na takich bocznych ścieżkach, jakże częste u postaci szekspirowskich, są wprawdzie często cudem poezji z całą jej barokową, jak najbardziej kolorową otęczą, ale hamują rozpęd gry aktora i utrudniają nieraz widzowi rozumienie sytuacji wskutek pewnej zawiłością roztańczonej metaforyki.

Racine chce, żeby jego dramatyczne teksty były jak najlepiej rozumiane przez widzów, żeby wszystko było dla nich proste i jasne, bo ten geniusz teatru wie doskonale, że widz, słuchając rwącego naprzód toku aktorkich kwestii, musi sens chwycić od razu, „z miejsca“, bo inaczej zagubi się i zapląta w dalszym odbiorze. Zwłaszcza, że słuchanie w masie nie sprzyja większej koncentracji uwagi.

Postaci rasynowskie przemawiają więc językiem prostym, ubogim w metafory, językiem, o którym powiedział Sainte-Beuve, że jest prawie prozą. Że ich mowa robi mimo to wrażenie poezji to przede wszystkim dzięki jej wartościom muzycznym rymu i rytmu, wartościom, które w daleko wyższym stopniu niż sama metaforyka stanowią o poetyckości dzieła literackiego, skoro np. *Pan Tadeusz* w prozaicznym przekładzie Cezara przestaje być poezją, mimo że świetny tłumacz zachował kunsztownie całą metaforykę oryginału.

Ponieważ Racine upraszcza rzeczy i sprowadza je do ich najistotniejszych „nagich“ treści, nie sprawiają mu trudu i przykości owe osławione jedności w dramacie, przypisywane — niezupełnie zresztą ściśle — starogreckim teoretykom teatru. Chodzi tu przede wszystkim o tzw. jedność czasu, tj. o ograniczanie trwania akcji do dwudziestucztu godzin. Romantyczny w pewnym sensie poprzednik Racine'a, Corneille nie odrzuca jej z pobożnego respektu dla „Greków“, ale musi za to wtlaczać za wiele zdarzeń *Cyda* w jeden jedyny dzień i szkodzi przez to zasadzie prawdopodobieństwa wymaganego wówczas w dramacie. Racine'owi wystarcza całkowicie jeden jedyny dzień dlatego, że sprowadzając wszystko do jedności w myśl głoszonej przez siebie samego zasady, *Que l'art ne soit qu'un*, pokazuje nam swoich bohaterów w jednej, najbardziej dla nich dramatycznej chwili, poprzedzającej bezpośrednio powzięcie przez nich ostatecznej decyzji, mającej rozstrzygnąć o ich losie. Czyli w najbardziej krytycznym momencie ich dziejącej się, postępującej naprzód namiętności, która jest treścią i całym sensem tragedii. Do tego czas jednego dnia wystarczy najzupełniej.

Jeżeli już tyle mówię o upraszczaniu i redukowaniu rzeczy w twórczej technice Racine'a, to nie można nie skojarzyć z tym pewnego rodzaju samoredukcji pisarskiej u wielkiego dramaturga. Racine żył wcale krzepko sześćdziesiąt lat, a napisał zaledwie dwanaście sztuk licząc w to pierwszą, raczkującą jeszcze *Tebaidę*. Nie wiele to w porównaniu z trzydziestupięciu dramatami Szekspira, nie mówiąc już o utworach scenicznych

Lopego de Vega w liczbie tysiącasiedmiuset, czy o liczących się na setki sztukach współczesnego nam prawie, bo zmarłego w r. 1954 innego znakomitego dramatopisarza hiszpańskiego, Benavente.

W ciągu ostatnich dwudziestudwu lat życia w niezłym zdrowiu, po napisaniu *Fedry* w r. 1677, Racine napisał jeszcze — i to dla celów specjalnych, dla wychowanek zakładu zakonnego — zaledwie dwie pobożne sztuki: *Esterę* i *Atalę*. Przypomina się Mickiewicz z jego także dwudziestoletnim milczeniem poetyckim, a również Rossini, który zamilknąwszy twórco na trzydzieściodziewięć lat przed śmiercią, skomponował potem zaledwie jedno większe dzieło: *Stabat Mater*.

Zamilknięcie Racine'a wiąże się w dużym stopniu z ostygnięciem bujnego temperamentu poety, który wychowany w purytańskiej atmosferze, pod auspicjami jansenistów, wyrwał się potem jak młody żrebak na łąkę światowych uciech, jakże kuszących i łatwych na rozbawionym, rozkosznym dworze Ludwika XIV, aby dobiegłszy zaledwie czterdziestego roku życia, wrócić do pobożnego, cnotliwego życia u boku również cnotliwej małżonki, która obdarzyła go wprawdzie siedmiorgiem dzieci, ale przez całe życie nie przeczytała ani jednego wiersza z utworów sławnego męża...

Nie wdając się w dociekania, dlaczego tak wszystko się stało wystarczy stwierdzić, że okres bujnego życia poety pokrył się z jego najbardziej bujną i charakterystyczną twórczością. Jak gdyby po tym niedługim zresztą okresie Racine spostrzegł któregoś dnia, że już powiedział właściwie wszystko, co chciał powiedzieć najważniejszego o naturze namiętności ludzkich — i postanowił zaprzestać dalszego ciągu. Zwłaszcza, że o tantiemy z teatru nie musiał się troszczyć, skoro majątek żony razem z uposażeniem dworaka przynosił mu dziewięćdziesiąt tysięcy franków rocznie, czyli osiem milionów naszych dzisiejszych złotych...

*

Racine jest nie tylko nowatorem w dziedzinie dramatycznej konstrukcji i dramatycznego języka. Częściowo pod sugestią Richelieu go zarzucił stary, symultatywny (kilka dekoracji na jednej płaszczyźnie, jak na scenie średniowiecznej) typ dekoracji, przyjmując włoską ramę prosceniową ze scenografią perspektywiczną, kulisami i szerokim łukiem prosceniowym.

*

JEAN GIRAUDOUX

IMPROWIZACJA PARYSKA

(L'imromptu de Paris)

Przekład: MACIEJ ŻUROWSKI

OSOBY

MAGDALENA OZERAY . . .	LUDWIKA CASTORI
MARIA HELENA DASTÉ . . .	MAŁGORZATA DARECKA
RAYMONE	JADWIGA BARONÓWNA
MARTA HERLIN	HALINA BEŁKOWSKA
MAŁA WERA	KRYSTYNA HANZEL
JOUVET	WIKTOR SADECKI
RENOIR	ANDRZEJ BALCERZAK
BOUQUET-ROBINEAU . . .	JULIUSZ GRABOWSKI
BOVERIO	AMBROŻY KLIMCZAK
ADAM	JANUSZ ZAKRZEŃSKI
BOGAR	BOGDAN ŚMIGIELSKI
SAINT-YSLÉS	STANISŁAW MOSKALEWICZ
CASTEL	STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI
LEON	MARIAN SZCZERSKI

Reżyseria
JAN BICZYCKI

Scenografia
ANDRZEJ CYBULSKI

JEAN RACINE

FEDRA

Tragedia w pięciu aktach

Przekład: TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

OSOBY

TEZEUSZ, syn Egeja, król Aten	WIKTOR SADECKI
FEDRA, żona Tezeusza, córka Minosa i Pasifae . . .	ZOFIA JAROSZEWSKA
HIPOLIT, syn Tezeusza i An- tiopy, królowej Amazonek .	JANUSZ ZAKRZEŃSKI
ARYCJA, księżniczka królewskiej krwi ateńskiej .	MAŁGORZATA DARECKA
TERAMENES, ochmistrz Hipolita	ANDRZEJ BALCERZAK
ENONA, piastunka i powiernica Fedry	HALINA BEŁKOWSKA
ISMENA, powiernica Arycji . .	JADWIGA BARONÓWNA
PANOPE, jedna z dworek Fedry	MELANIA SADECKA

Rzecz dzieje się w Trezenie, mieście na Peloponezie

Inscenizacja i reżyseria
ROMAN NIEWIAROWICZ

Scenografia
WOJCIECH KRAKOWSKI

Współpraca reżyserska
MARIAN SZCZERSKI

Inspicjent
MARIA KOMOROWSKA

Sufler
JOANNA MAKÓWCZYŃSKA

Kierownik techniczny
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik pracowni scenograficznej
ROMAN FENIUK

Kierownicy pracowni
Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ STANKIEWICZ

Perukarskiej
MIECZYSLAW STĘPNIOWSKI

Stolarskiej
ANTONI ROMAŃSKI

Elektrotechnicznej
EDWARD KSYK

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Nie licząc *Estery* i *Atali*, sztuk właściwie marginesowych, z innego wymiaru, *Fedra* jest ostatnią tragedią cyklu. Jest w niej cały Racine, cały *à tous crins*, jakby powiedział Francuz.

Kobieca miłość Fedry jest namiętnością, sprowadzoną do swej najistotniejszej, a więc najbardziej prymitywnej, brutalnej, nieokiełzanej postaci; namiętność nieszczęsna, czy nieszczęśliwa, bo skierowana w stronę zakazaną, więc tym bardziej skłębiona w sobie, na wewnątrz, a jednocześnie praca na zewnątrz aż do takiego bólu, że ból ten musi ostatecznie rozsadzić ludzką pierś i szukać wyzwolenia w śmierci.

W miłosnej jedności — wielość uczuć: zazdrość, wstyd, skrucha, żal, wyrzuty sumienia. (Zauważmy, że te wyrzuty sumienia nie mają nic wspólnego z historią czy mitologią starogrecką. Są one zrozumiałe, dopiero u człowieka dużo późniejszych epok historycznych, zwłaszcza człowieka wychowanego w kulturze chrześcijańskiej). Nie sprzeciwia się to zasadzie rasynowskiej jedności, skoro w atomowym jądrze jest całe mnóstwo elektronów, neutronów, protonów i czegoś tam jeszcze.

Zdawało mi się czasem, że gdyby Hipolit także kochał Fedrę, gdyby więc para: Fedra—Hipolit była wariantem pary Amelia—Zbigniew, wtedy owa pseudomitologiczna historia miłosna byłaby jeszcze bardziej dojmująca. Po ostatnim przeczytaniu *Fedry* przekonałem się, że jednak Racine miał słuszość. „Nie mylił się mistrz taki“. Gdyby się kochali oboje, tragizm sprawy doznałby pewnego złagodzenia w poczuciu wzajemności uczuć, a tak, jak jest, sytuacja staje się w najwyższym stopniu beznadziejna i może być rozwiązana tylko w śmierci. Taka wszystko niszcząca, ograniczona tragicznie do samej siebie namiętność miłosna, mieści się z reguły w duszy kobiecej i stąd na bohaterki swych tragedii namiętności (*tragédies de passion*) wybiera Racine kobiety. Zapewne, są u Racine'a również mężczyźni w roli kochanków podobnego stylu; Tytus z *Bereniki*, ma także myśli samobójcze, a Orestes z *Andromaki* wpada w obłąkanie; ale zabiły się tylko Fedra i Hermiona.

*

Jak powinna wyglądać strona dekoracyjna, kostiumowa i aktorska dzisiejszych spektakli rasynowskich? Naturalnie, nie może tu być niczego, co by się wiązało z określoną historią, czy mitologią (przy Racinie ściślej jest mówić o pseudo-historii i pseudomitologii). Postaci Racine'a mają tylko imiona

historyczne czy mitologiczne, akcja rozgrywa się niby to w starożytnej Grecji, Rzymie, czy nowożytnej Turcji, ale w gruncie rzeczy są to sprawy człowieka ogólnego, czy jak kto woli, powszechnego, sprowadzonego do ponadczasowej jedności. Niektórzy inscenizatorzy rozwiązują problem w ten sposób, że bohaterów mitycznych ubierają w kostium dnia dzisiejszego. Można i tak, bo jest to w każdym razie oderwanie się od sztucznie wykoncypowanego miejsca i czasu, oraz podkreślenie ciągłej aktualności dramatu. Tak — tylko taka procedura wiąże znowu zanadto treść dramatu z przemijającym dniem dzisiejszym. Więc może raczej jakiś ponadczasowy kostium, który by podkreślił zasadnicze rysy charakteru postaci?

Aktor musi także zapomnieć, że bohaterowie i bohaterki Racine'a stosują swoje gesty i intonacje wypowiedzi do oglądy obowiązującej na królewskim dworze Ludwika XIV.

Musi starać się o gest i ton dalekie od tresury, żeby fałszywy gest i fałszywy ton nie zasłaniały człowieka powszechnego.

*

Na koniec sprawa przekładów Racine'a. Ktoś powiedział, a inni powtarzają za nim, że język autora *Fedry* jest nieprzetłumaczalny. Dlaczego tylko język Racine'a? Język każdego poety czy powieściopisarza jest zasadniczo nieprzetłumaczalny. Nie potrzebuję mówić, dlaczego.

Jedno jest pewne: tłumacz musi, w zgodzie z tym, co powiedzieliśmy o ponadczasowości czy powszechności treści dramatów Racine'a, wystrzegać się niepotrzebnego archaizowania języka, co musiałoby język ten wiązać z pewną określoną epoką. Nie przystoi ani archaizowanie ani posługiwanie się tymi wyrażeniami z języka dzisiejszego, które nazbyt silnie wiążą się z chwilą, po czym wyjdą z użycia. Więc i tu należy sprowadzać język przekładu do jego jak najmniej przemijającej postaci leksykograficznej.

Wreszcie kwestia prostoty języka Racine'a. W porównaniu, już nie mówię do języka Szekspira, ale nawet Corneille'a, język Racine'a jest nierównie prostszy, zbliżając się do mowy potocznej. Ale to co wydawało się proste ludziom XVII w. dzisiaj nie jest już całkowicie takie. Czyli, że chcąc oddać prostotę rasynowskiego stylu, tłumacz musi go uprościć w wyższym jeszcze stopniu.

Wtedy dopiero przekład będzie wierny w szerszym znaczeniu słowa.

Kazimierz Brończyk

IMPROWIZACJA PARYSKA

czyli

OBRONA TEATRU

Gdy w lutym 1944 zmarł Giraudoux, wśród francuskich ludzi teatru krążyło pytanie: co teraz pocznie Jouvet?

Gdy w kilka lat później zmarł Jouvet, zapytywano: jaki los czeka sztuki Giraudoux?

W tych powiedzeniach, żartobliwych mimo powagi chwil, zawarto skondensowaną prawdę o wzajemnych twórczych wpływach obu artystów: autora i realizatora.

Cofnijmy się do początku 1928 roku.

W tym okresie Jouvet uchodzi za reżysera nie lubiącego ryzyka; najchętniej wystawia autorów „sprawdzonych“. Decyzje dopuszczenia jakiejś nowej sztuki czy nowego autora do repertuaru, odmierza niemal na aptekarskiej wadze. (Déformation professionnelle?).

W tym samym czasie Giraudoux jest już bardziej powieściopisarzem i eseistą niż dyplomata. Opublikował dotąd dwanaście tomów prozy. Po raz pierwszy zamierza sięgnąć do odmiennego rodzaju twórczości. Postanawia przerobić swoją powieść *Zygfyrd* na scenariusz filmowy. Zaprzyjaźnieni z nim autorzy dramatyczni — Benjamin Crémieux i Bernard Zimmer zwracają mu uwagę, że w utworze tym więcej jest elementów teatralnych niż filmowych. Giraudoux ulega namowom i przerabia *Zygfyda* na scenę. Niestety rozbudowuje go tak dalece, że realizacja trwałaby 8—10 godzin. Przyjaciele zmuszają go do drakońskich zabiegów, cięć, skrótów, kondensacji. Wreszcie, gdy operacja została uwieńczona pomyślnym skutkiem, Zimmer organizuje spotkanie Giraudoux z Jouvetem. W parku Montsouris dochodzi do rozmowy o doniosłych skutkach dla obu artystów. I nie tylko dla nich. Również dla najbliższego dziesięciolecia teatru francuskiego. Ostrożny i opanowany, może nawet nieufny Jouvet nareszcie znalazł autora, który dał mu tworzywo o jakim marzył dla swego teatru. Tego właśnie szukał we współczesnej dramaturgii i nie mógł znaleźć. Już tego autora nie wypuści z rąk.

Giraudoux z niepokojem oczekuje realizacji *Zygryda*. Wreszcie dnia 3 maja 1928 — w wieczór swego debiutu scenicznego — odkrywa swoje właściwe powołanie. Tak! Odtąd będzie pisał przede wszystkim dla teatru. Ale dla takiego teatru, jaki tworzy Jouvét. Bo w nim znalazł urzeczywistnienie swoich wyobrażeń o wspólnym teatrze.

Byli aptekarz — Louis Jouvét i były dyplomata — Jean Giraudoux, mieli odtąd wspólnie kształtować ważny rozdział w historii sceny francuskiej.

W rok po *Zygrydzie* ukazał się *Amfitrion* 38, potem już niemal regularnie co roku pojawiały się — *Judyta*, *Intermezzo*, *Tessa*, *Wojna trojańska*, *Przyczynek do podróży Cooka* i *Elektra*, jako ósma sztuka. Po tym dziesięcioletnim okresie współpracy — zanim powstały następne sztuki: *Ondyna*, *Apollo z Bellac*, *Sodoma i Gomora*, *Wariatka z Chaillot* i *Dla Lukrecji* — poglądy obu artystów na sztukę teatru i sprawy z nią związane były tak jednobrzmiące, tak ujednolicone, że znakomity pisarz postanowił je ująć w formę wypowiedzi publicznej, oddając głos Jouvétowi, jako głównej postaci swej jednoaktówki *Improwizacja paryska*. Jednego z bohaterów tego obrazka scenicznego nazwał Giraudoux, podobnie jak jedną z postaci *Zygryda*, Panem Robineau.

Pomysł „improwizacji“ zaczerpnął Giraudoux od Moliéra, wzorując się na jego *Impromptu de Versailles*, gdzie Molier wypowiedział swoje poglądy na sztukę komediopisarską i aktorską.

Autor *Mizantropa* uczynił to dla obrony własnej; autor trzydziestego ósmego *Amfitriona* nie był zmuszony do samoobrony, gdyż cieszył się ogromnym uznaniem i ogólną sympatią. Również realizator jego sztuk był w owym czasie niemal u szczytu powodzenia. A więc żadne rozgrywki osobiste! Korzystając z tak pomyślnego zbiegu okoliczności mogli sobie — Giraudoux i Jouvét — pozwolić na załatwienie pewnych porachunków w imieniu TEATRU, w sensie ogólnym. Nie dla salwowania własnej pozycji. Bynajmniej. Tego nie potrzebowali. Jeno dla dobra kultury narodowej, której ważnym składnikiem jest właśnie TEATR, i to TEATR wywodzący się i opierający na dorobku kultury narodowej, której najznakomitszymi przedstawicielami we francuskiej sztuce dramatycznej są — jak to wyraźnie zaznacza autor — Molier, Racine, Corneille, Beaumarchais i Musset. Autorzy, których należy znać na pamięć.

Nie oszczędzono w *Improwizacji paryskiej* ani autorów ani aktorów, ani krytyków ani publiczności, nie oszczędzono nawet opiekuna z urzędu, czyli Republiki. Zwłaszcza ... Republiki! (Mówi Jouvét: „O Państwo! moje wielkie, drogie Państwo! Rozumiem w jak trudnej jesteś sytuacji, ale i Ty, przyznaj, urządzasz nam życie, które — że tak powiem — nie jest snem...“ itd.).

Kultura literacka Giraudoux i jego zawodowy takt dyplomatyczny, potrafiły nadać tak lekką formę przytykom, wymówkom, docinkom, kpinom, a nawet złośliwościom, że nie było w Paryżu po tej premierze obrażonych, nikt nie czuł się zranionym, a niektórzy z krytykowanych uznali nawet za właściwe napisać później *merci* za żartobliwe wytknięcie im ich „błędów i wypaczeń“. Sprawy poruszone w *Improwizacji* stanowią zresztą w dziejach teatru zawsze aktualny temat, zarówno w czasach Moliéra i Racine'a jak za życia Giraudoux, no ... itd. — Ale żart na bok. Konkluzja niech będzie serio.

Giraudoux identyfikuje TEATR z wyobraźnią — wyobraźnię z językiem — a język z NARODEM. I z tej pozycji broni TEATRU.

Między innymi — teatru Racine'a.

K. P.

W przygotowaniu

LEON KRUCZKOWSKI

PRZYGODA
Z VATERLANDEM

Cena 2 złote

Druk. Związkowa, Kraków — 130/63 — F-1 (159) — 2.500