ZESZYTY TEATRALNE

Nr 9 (99)
Rok X

LUBUSKI TEATR

IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE

Dyrektor i kierownik artystyczny
JERZY HOFFMANN

Kierownik literacki
JERZY ZIOMEK

SEZON TEATRALNY 1967/68

Maria Czanerle

ROSTWOROWSKI

Obszernie i pochlebnie (nie zawsze) o tych utworach pisali tylko ideowi współwyznawcy w licznych, poświęconych jego twórczości i działalności szkicach.

Sam Rostworowski chyba miał dość „wieszczowania" i wreszcie się zreflektował, że nie te czasy i że pora znów pisać inaczej, po ludzku i o ludzkich sprawach. Zszedł więc z trybuny między ludzi i przeczytał w gazecie wiadomość o straszliwej zbrodni, jaka się zdarzyła w jakiejś góralskiej wsi. Tak się narodził pomysł Niespodzianki (1929). Nie ma już tu ani śladu symboliki, alegorii, epokowej tematyki ani natrętnej dydaktyki. Pewnym łącznikiem, jeśli idzie o formę, między „etapem" poprzednim, a tym, który otwiera Niespodzianka — jest zapewne Antychryst, w którym tradycyjny realizm postaci i akcji utyka tylko z powodu „nierealności" autora. Lecz pod tym względem Niespodzianka jest dziełem nieporównanie dojrzalszym. Ma precyzyjną, niemal klasyczną budowę i mocne, w materii zdarzeń tkwiące postacie. Ma także problem, ongiś drapieżny i żywy, dziś historyczny, jeśli go brać wyłącznie od strony stosunków społecznych.

A sama fabuła jest „kryminalnie" prosta: pokazuje tragiczną zbrodnię matki, która z nędzy, rozpaczy i miłości dla młodszego syna morduje bogatego przybysza z Ameryki. Przybysz okazuje się jej starszym synem, przybyłym tu po latach incognito, żeby zrobić niespodziankę rodzinie. Albert Camus napisał swoje Malentendu w związku z podobnym zdarzeniem, ale kryminalna akcja była dlań tylko pretekstem dla psychofilozoficznych dociekań, spokrewniających ten utwór z Mitem o Syzyfie i Obcym. Rostworowskiego zainteresowała przede wszystkim psychologia Matki. Postąpił jak sędzia, który mając do czynienia z dosyć niezawiłą zbrodnią — postanowił poszukać jej zawiłych przyczyn w całym życiu zbrodniarzy. Odgrzebuje więc zdarzenia i sytuacje w przeddzień wypadku, wiążąc je z wypadkami sprzed lat, po czym, idąc po nitce, stwarza sobie obraz materialnej, społecznej i życiowej pozycji oskarżonych, która wpłynęła na to, że stali się zbrodniarzami. Uczepił się Matki, jak sędzia Porfiry Raskolnikowa, i nie wypuścił jej z rąk, aż się nią zajęły organa publicznego porządku. Bo w tej pierwszej części trylogii o Franku Szywale (tym właśnie młodszym synu, dla którego matka zabiła) — najważniejsza jest Matka, jak najważniejszy w dramatach pierwszego okresu był Judasz i Kaligula. Proces dojrzewania w niej gotowości do zbrodni — na tle stosunku do syna i męża, na tle całej, dość typowej, aczkolwiek zindywidualizowanej biografii — jest tu istotnie wyprowadzony w sposób mistrzowski. Szkoda tylko, że sama materia sztuki wydaje się już dzisiaj dosyć mocno zwietrzała.

A kiedyś, kiedy sztuka została napisana, była to prawdziwa rewelacja. Jej autora poczytano za nowego Sofoklesa, który przypadkiem urodził się w Polsce. Adolf Nowaczyński pisał po premierze:

(...) znów się dożyło i asystowało przy realizowaniu na scenie polskiej utworu najwyższej rangi i klasy... To jest spokojne, krytyczne stwierdzenie faktu, jaki się zdarzył, i chęć (...) zwrócenia uwagi ogółu na to, że jednak między nami żyje i współcześnikiem naszym jest poeta sceny równy najtęższym i najsłynniejszym dramatykom europejskim, kapłan i prorok swego kunsztu...

Zestawiono Niespodziankę z Tkaczami Hauptmanna i z bosiakami Gorkiego, z Klątwą i Sędziami. Matkę porównano do Medei i Fedry.

(...) To wspaniała wizja artystyczna tragedii matki, najgłębiej ujętej w całej literaturze powszechnej — pisał St. W. Balicki. Widziano w niej dzieło rewolucyjne, „surowsze w wyrazie niż większość współczesnej radykalnej literatury Wschodu i Zachodu".

Ciosy Rostworowskiego są tak srogie, jak w dziełach Dostojewskiego czy Dantego — pisał Leon Pomirowski. Przeciwstawił Nespodziankę zachowawczemu dziełu Reymonta, „tak wstrząsające właśnie rewolucyjne akcenty" zobaczył w jej „pokazach niedoli istnienia". I wytłumaczył to despotycznymi, od niczego prawie niezależnymi impulsami twórczości, które z zakamieniałego nawet konserwatysty czynią rewolucjonistę.

Trudno dziś pojąć atmosferę owego entuzjazmu, jaki zwykle towarzyszy nowatorskim zjawiskom, a w 1929 r. buchnął wokół dramatu, którego poetyka przypominała raczej sztuki z doby naturalizmu niż modne i pasujące nawówczas dramaty Shawa i Wilde'a, intelektualną farsę francuską czy z trudem, choć nie bez zaciekawienia, przedzierające się na sceny dzieła Witkacego. Ale w swoim rodzaju Niespodzianka przedstawiała nie byle jakie walory. Napisana została prozą o tęgim dialogu (w przeciwieństwie do większości dramatów Rostworowskiego — od Judasza po Antychrysta — pisanych wierszem), ze zdumiewającym odczuciem stylu, duszy i doli chłopa; ciemnotę i nędzę chłopską autor odmalował tu z brutalnością może większą, niż zamierzał, skoro jedyną ludzką, rozsądną i uczciwą postacią jest w tej ponurej wsi karczmarz — Żyd. I choć Niespodzianka stanowi w twórczości autora Judasza, Miłosierdzia czy Strasznych dzieci zupełnie nowy rodzaj dramatu — świadczy i tym razem o znakomitym warsztacie teatralnym Rostworowskiego.

Samą Niespodziankę w oderwaniu od dzieł poprzednio napisanych i od tych, które po niej nastąpią (Przeprowadzka, 1930 i U mety, 1932) można dość jednoznacznie wytłumaczyć. Zagrana w teatrze dla widowni, która nic poza tym nie wie o autorze, stanie się pewnie dość typowym utworem realizmu krytycznego, pokazującym, jak straszny był ustrój, w którym się działy takie rzeczy. Czyn Matki ma tu istotnie „rewolucyjną" motywację: co ma zrobić matka, której jedyny syn, wypędzony przez biedę, wyemigrował przed laty, a teraz zamilkł, a drugi nie widzi dla siebie innego życia poza nauką, a uczyć się nie może, bo nie ma za co; której mąż jest pijakiem i nierobem, nędza w domu aż piszczy, nadziei znikąd, a lęk o tego drugiego syna, który też postanowił odejść, przyprawia ją niemal o obłęd? Czym nakarmić Zośkę i jak uratować życie i przyszłość Franka, który został jej jedyną miłością i złudzeniem, że uda się wyjść z impasu tej koszmarnej beznadziejności? I w takiej sytuacji zjawił się w chalupie przybysz z zagranicy, z walizką pełną dolarów.

W taki sposób Matkę tłumacząc, można odczytać to, co Pomirowski. Taka Niespodzianka staje się prawie „rewolucyjna", a w każdym razie niesłychanie „krytyczna". Ale — czy można i należy traktować to dzieło w oderwaniu od wszystkiego, co napisał Rostworowski? Bo przecież i tu także występuje ten sam problem judaszowej pożądliwości wobec ziemskich wartości,

który autor Miłosierdzia uważał za grzech największy rodzaju ludzkiego. Przecież zbrodnia Matki wynikła z tych samych materialistycznych niepokojów i pragnień, które przywiodły do zbrodni Judasza, bohaterów Miłosierdzia, Strasznych dzieci i Antychrysta. Gdyby nie przerost ambicji, rozsadzających tę chłopską chałupę, w której synowie nie mieścili się w trybach egzystencji rodziców, a matka te ich ciągoty wzwyż popierała, czy doszłoby do tak tragicznego rozpętania instynktów, których i tu także (jak w tamtych utworach) żadną siłą nie da się powstrzymać?

O tym, że Rostworowski tak, a nie inaczej patrzył również na Matkę, a czyn jej — niezależnie od warunków i przyczyn, które tak przekonywająco przedstawił — uznał za zbrodnię nie do darowania — świadczą dalsze losy Franka Szywały, syna, dla którego Matka zabiła. A swoją drogą, ileż to bywa niekonsekwencji w twórczości pisarzy, których talent nie chce się podporządkować ich ideologii! Rostworowski nagromadził tyle argumentów, tłumaczących motywy morderstwa Matki, że najbardziej rygorystyczny sędzia miałby skrupuły z wydaniem na nią wyroku. A on sam — chrześcijański filozof i mistyk — nie znalazł nic na jej usprawiedliwienie! Synowie, jak Edypowi, kazał dźwigać ciężar matczynej zbrodni na przestrzeni dwóch następnych sztuk, aż go, nieszczęśnika, ukatrupił, nie znajdując dlań widać innej możliwości rozgrzeszenia. Bo Franek nosi się z owym odziedziczonym po Matce fatum w Przeprowadzce, gdzie on i jego siostra snują się jak istoty potępione, nie mające prawa do świata, i dopiero charakterny Felek, zakochany w Zośce, pomaga im się włączyć w normalną ludzką gromadę. Nawet prof. Franciszek Szywalski w U mety, w jakiego zamienił się Franek Szywała dzięki pomocy Felka, nie pozbył się kompleksów i przesądów Franka. Obnosi się z tym swoim nie zawinionym grzechem, jak z hańbą największą, jak gdyby i teraz nawet, zostawszy profesorem, czyli człowiekiem nauki i postępu, nie miał prawa do szczęścia z panną Ludą Cimkiewicz, w dodatku córką osobnika, który niejedno wydaje się mieć na sumieniu.

Inna rzecz, że owe kompleksy Franka, czy jak kto woli — ów fatalistyczny, chrześcijańsko-antyczny problem zbrodni i kary, który się przez całą trylogię przewija — można sobie rozmaicie tłumaczyć, co też wielu robiło.

Można by się spierać o to — pisał Boy z okazji U mety — czy dla tej historii niefortunnego małżeństwa prof. Szywalskiego — alias Franka Szywały — potrzebny był aż tak straszliwy prolog, jak to, co stanowi treść Niespodzianki (...) Co do mnie, nie stawiam autorowi tego zarzutu. Dzięki owej tragicznej przesadzie założeń, rzecz, która byłaby życiową anegdotą, nabiera tu znaczenia symbolu, zyskuje na głębi perspektywy.

Inaczej Irzykowski;

Najmniej zadowala nie zawiniony fatalizm zbrodni rodziców, ciążący na Franciszku. Krytycy zauważyli, że niepotrzebnie on swoją przeszłość zatajał i w ogóle niepotrzebnie sobie tyle z niej robił.

Pomirowski, pisząc o Przeprowadzce, tłumaczy ten punkt subtelniej;

(...) fatalność owa jest fatalnością tylko dlatego, że Franciszek sam ją tak pojmować może; jest ona dla niego niby urazem psychicznym, usprawiedliwieniem dla jego własnej marności. Nie ma tu greckiej ananke, jest swoboda indywidualna; lecz sam pomysł, że syn w jakiś sposób, choćby negatywny, poczuwa się do odpowiedzialności za swoich przodków jest — pomimo niedostatecznego rozwinięcia — głęboką wariantą starej kwestii fatalizmu rodowego.

Opisany tu problem etyczny, wywodzący się z Niespodzianki, wiąże się bardzo ściśle z problemem społecznym, który także w Niespodziance ma swój początek. Bo Rostworowski osądził zbrodnię Matki nie tylko jako taką, ale w losach Franka potępił motywy tej zbrodni, ową „materialistyczną" pożądliwość ludzi

biednych, do której autor Judasza odnosił się zawsze z taką dezaprobatą. Może właśnie dlatego Franek skończył tak marnie, mimo doktoratu i sławy, jakie udało mu się zdobyć, bo autor chciał pokazać, że żadne zbrodnie nie mogą załatwić problemu społecznego awansu; odwrotnie, że mścić się będą na tych, dla których zostały popełnione.

W samej Niespodziance sprawa awansu została pokazana niejako w jej biologicznym i socjologicznym praźródle. To, co każe tu chłopu wyrywać się z beznadziejnej ciemnoty i nędzy swojego bytu — jest tylko instynktem, ale ten instynkt działa tu z siłą, która powoduje owe pozory rewolucyjności. Dlatego Antek dzieckiem jeszcze uciekł do Ameryki, Franek wyrywał się na studia, a Matka robiła, co mogła, żeby pomóc Frankowi zostać „doktorem". Ową rozległość ambicji i marzeń chłopskich od Ameryki i jej „dularów" do doktoratu filozofii, który otworzy Frankowi drogę do „państwa", określa Boy jako

...nierealny stosunek do życia, graniczący z jakimś somnambulizmem na jawie, zdolny, jakże łatwo, mroczny sen tej duszy zaczerwienić posoką krwi.

A naprawdę nie jest to żaden somnambulizm, ale naturalny instynkt życia, społecznie zdrowe dążenie do wyrwania się z mroków ku światłu. Ten sam instynkt, zaprawiony społeczną świadomością, dałby oczywiście całkiem odmienne rezultaty, ale autorem takiej sztuki nie byłby już pewnie hr. Rostworowski.

Bo Rostworowski bał się okrutnie owego „instynktu", który upośledzonych i biednych popychał do wspinania się „w górę" — i ten właśnie lęk kazał mu wszystkie postacie, pragnące wyjść z ram swojego społecznego kręgu — potępić, wykpić i zniszczyć. Zadrwił kiedyś, jak już o tym wspominałem, u progu swego pisarstwa, z Feli rządcówny, której się księcia zachciało (Pod górę i Bratnie dusze), a potem rozprawił się kolejno i kategorycznie z Judaszem, bohaterami Miłosierdzia i Antychrysta za te ich społeczne ambicje i bunty; aż w formie nieco złagodzonej, choć niemniej stanowczej, poruszył tę sprawę w obyczajowej trylogii o losach takiego właśnie „społecznego awanturnika", jakim mu się pewnie wydawał Franek Szywała.

Warto tu może zwrócić uwagę na jeden ciekawy szczegół. Niechęć Rostworowskiego do jednostek (i grup), niezadowolonych ze swej społecznej sytuacji i pragnących ją zmienić, odnosi się głównie do prób i procesów tego rodzaju, podejmowanych aktualnie. Często natomiast nie ma nic przeciw osobom, które zrobiły to dawno w dalszej lub bliższej przeszłości. Przecież „jaśniepan" z Antychrysta, którego autor traktuje jak rodowitego arystokratę, przydając jemu i jego rodzinie wszelkie atrybuty szlachetności — zaczął od „czyszczenia butów" w Ameryce i sam z niczego, jak Wokulski, dochrapał się majątku; a nawet do świeżo upieczonego dorobkiewicza, jakim jest Cimek-Cimkiewicz w U mety — odnosi się Rostworowski już z pobłażliwą aprobatą, jak do kogoś, komu się udało dostać licencję prawną na przywilej nieprawnie zdobyty.

Nie daruje tylko nowicjuszom. Ani jeden z jego aktualnie „aktywnych" bohaterów nie przekroczył bezkarnie społecznej bariery, jaką mu urodzenie i los wyznaczyły. Jak gdyby wszystkich nieostrożnych pragnął ostrzec przed niebezpiecznym ryzykiem. Najwięcej kłopotów sprawił mu niewątpliwie Franek, bo wyposażył go w wiele cech typowego inteligenta, zrobił go nadmiernie wrażliwym, niespokojnym i wewnętrznie rozdartym; obdarzył go też współczuciem a nawet sympatią, co mu się nieczęsto zdarzało, zwłaszcza w stosunku do postaci realistycznych, nie wyidealizowanych i odczłowieczonych, jak apostołowie w Judaszu czy jaśniepanienka w Antychryście. A mimo to wydał na niego wyrok skazujący — widać społeczna filozofia, jaką z jego osobą związał, wydawała mu się ważniejsza niż osobisty sentyment, jaki w nim Franek wzbudził. Może się nad Frankami i litował — jak twierdzi Grzymała-Siedlecki, ale się ich bał, a to było znacznie silniejsze niż sympatia i litość.

Że tak było istotnie — świadczy stosunek do „autentycznego" proletariusza, za jakiego Rostworowski uważa niewątpliwie Felka z Przeprowadzki i U mety. Felusia zrobił takim, jakim pragnął, żeby się stali wszyscy. Zapożyczył go zresztą, jak i inne postacie pozytywne, z literatury; bo Feluś jest honorowy, cwaniacki i dziarski — jak z Królowej przedmieścia; zna swoje miejsce i umie je cenić, jak „proletariusz" z czasów Kilińskiego i Kościuszki. Dla tego Felka autor jest niezmiernie łaskawy; pozbawił go wszelkich kłopotów i strapień i obdarzył — jego jedynego — pogodnym i szczęśliwym losem. Bo też traktuje go jak egzemplarz reklamowy, jak przykład i wzór do naśladowania. A wszystko dlatego, że Feluś nie ma żadnych ambicji i ciągot, żeby się stać kimś innym niż jest. Chodzi przykładnie do kościoła, może całe życie cegły układać i dźwigać, albo co najwyżej zostać szoferem własnej taksówki. Taki niczego nie zburzy, niczyich praw nie naruszy i nikomu miejsca nie zajmie. I za to go Rostworowski popiera i aprobuje.

W związku z trylogią uwidacznia się może najjaskrawiej owa wciąż zaskakująca cecha twórczości Rostworowskiego, polegająca na niezmożonej inicjatywie, z jaką ów teatralny prestidigitator próbuje coraz to nowych form, nawet —jak się okazuje — dla całkiem zbliżonych treści. Bo przecie owa trylogia, dzieło w jakimś sensie biograficzne, związane z losami tego samego bohatera — to trzy dramaty o całkowicie odmiennych formach literackich, powiązaniach i tradycjach. Niespodzianka ma zwartą strukturę prawie antycznego dramatu; porównywano ją z Królem Edypem i z klasycyzującą tragedią fatalistyczną jak Klątwa Wyspiańskiego czy Zachariasza Wernera Der 24 Februar. Przeprowadzka ma luźną kompozycję i aurę dramatu młodopolskiego z kręgu Kisielewskiego i Zapolskiej; także i to dzieło wywołało wiele literackich reminiscencji — „od Hamleta do Królowej Przedmieścia" (Boy). Natomiast część ostatnia trylogii U mety — to realistyczna satyra antymieszczańska z elementami obyczajowej groteski — może najsilniej przywodząca na myśl satyryków rosyjskich, u których konflikty psychologiczne występują na tle zgęszczonego malowidła ludzkich charakterów i typów.

Ale — jak to zwykle u Rostworowskiego — interesujący, choć nie zawsze oryginalny warsztat pisarski został i tu zastosowany do materii, której ujęcie budzi sprzeczne uczucia. Bo też co to za dziwne, prawie groteskowe malowidło epoki wynika z tej naturalistycznej trylogii, która zahacza o problemy czterech społecznych warstw: chłopskiej, robotniczej, inteligenckiej i mieszczańskiej! Jak dziwaczne wydaje się być społeczeństwo, w którym zechcielibyśmy historię Franka Szywały uznać za typową! Zaczyna się od tego, że chłop nie ma żadnej realnej możliwości wydostania się ze swojej ciemnoty i biedy, a uparte w tym kierunku dążenie prowadzi do przestępczości i grzechu. Wystarczy jednak — jak to trafnie podpatrzył Boy — żeby chłopski syn został miejskim proletariuszem (jak Franek w Przeprowadzce) i miał przypadkiem przystojną siostrę, by się nań posypały propozycje bajecznej odmiany losu. Oto stary pan w meloniku, jak w starowarszawskim sztychu, proponuje mu bezinteresowne łożenie na edukację jego i siostry; oto ponętna majstrowa zabezpieczy mu byt, jeżeli zostanie jej kochankiem; oto poczciwy proletariusz Felek, zakochany w siostrze, zaopiekuje się bezradnym kandydatem na inteligenta i dźwignie za niego cegły, pomoże mu zostać profesorem estetyki!

Jakaż to, bądź co bądź, różnica między ponurym realizmem owej okrutnej wsi, którą autor Niespodzianki znał jednak znacznie lepiej niż życie miejskiego proletariusza — a ową prawie operetkową historyjką niezliczonych ofert, jakie czekały Franka w mieście. W świetle Przeprowadzki — ponura tragedia Niespodzianki staje

się prawie nonsensem. Skoro w mieście kryje się tyle możliwości dla przybyłych tu ze wsi chłopskich synów — to po co było Antkowi jechać do Ameryki, a Matce tak się przejmować losem Franka, żeby aż ludzi mordować. Starczyłoby, żeby obydwaj pojechali do miasta, a tam by jakoś poszło.

Rostworowski umarł w roku 1938, a jego śmierć — wspomniałam o tym na wstępie — spowodowała prawie powszechną manifestację jego wielkości i ważkości dla literatury ojczystej. Tylko bardzo nieliczni ze współczesnych potrafili się zdobyć na dystans i krytyczną ocenę zjawiska, jakie reprezentował ten pisarz nieprzeciętny, a tyle nastręczający oporów. Kiedy np. wielu zestawiało go z romantykami i uważało za spadkobiercę Wyspiańskiego — Wilhelm Feldman pisał o jego twórczości:

Jakby cofnięta ona w czasie, miejsce jej w każdym razie przed Wyspiańskim pod koniec XIX w. kiedyśmy umieli tylko pogłębiać naturalizm, borykać się ze smutkiem bytu, ale nie wznosić się do wielkich, wyzwalających koncepcji życia.

Zaś Ignacy Fik przyznawał Rostworowskiemu „pomysłowość formalną", ale rewelacje sceniczne i reżyserskie — jak twierdził — miały u niego zastąpić „brak atrakcyjności problematyki".

Analizy społeczne jego dzieł — pisał Fik — oparte są na zbyt powierzchownych i szablonowych insynuacjach.

Przede wszystkim o teatralności i formie, o owej „zadziwiającej zdolności odnawiania się" pisze też zakochany nie tyle w pisarzu, co w człowieku, Boy.

Kto wie, czy nie najbardziej charakterystyczną dla twórczości Rostworowskiego jest ta strona, nerwowa jej linia, ta zdolność przetwarzania się, odmieniania, ten rytm przypływów i odpływów, kolejność na przemian wielkich sukcesów i — aby użyć jego zwrotu — „generalnych klap".

LUDWIK SOLSKI W ROLI OJCA

JANUSZ GOŚLICKI

ROSTWOROWSKI: PORTRET AUTORA DRAMATYCZNEGO

Działalność literacką zaczął Rostworowski od niepowodzeń. Pierwszego tomiku poezji, z którym nie łączył zresztą nadmiernych nadziei (Epigramy, obrazki „z życia", trochę liryki: Asnyk, Lemański), prawie nie zauważono. Następne, bardziej w zamyśle ambitne (cykl hymnów — historiozofia od „aurea aetas" począwszy, krytyka religii objawionej: Renan, Wagner — Kasprowicz), na ogół przyjmowano tak: „ani uczucie, ani bezdenna głębia, ani filozofia, ani psychologia — lecz nonsens". Napisał także trzy sztuki (pierwszą przeciw „świętej" instytucji rodziny, drugą o niszczycielskim działaniu demona płci, trzecią — polemikę z Weselem ze stanowiska rodowej arystokracji: Strindberg, Przybyszewski, Maeterlinck), dwie z nich wystawił Solski i obie padły.

A jednak Solski był chyba jedynym człowiekiem, którego nie zaskoczył świetny sukces Judasza z Kariothu (1913) (rehabilitacja apostoła-zdrajcy, wielka kreacja psychologiczna bohatera — prócz językowej zależności od Wyspiańskiego, dramat zepełnie samodzielny). Zresztą jako reżyser i odtwórca tytułowej roli sam się do tego sukcesu walnie przyczynił.

Powodzenie dramatu było tak wielkie, że z jego przyczyny przyjdzie się nam tu rozstać z Rostworowskim, ocenianym jako równorzędny partner kilku bardziej utalentowanych pisarzy dramatycznych okresu.

Po raz drugi objawia się nam bowiem autor „Judasza... jako adresat apoteozujących określeń krytycznych w rodzaju: „najwybitniejszy intelektualista literatury polskiej", „Sofokles chrześcijański". Sam zaś mówi o sobie: „Starałem się (...) pełnić ciężką i zaszczytną służbę łącznika pomiędzy świetną przeszłością wielkiego teatru romantycznego, wraz z nazwiskiem Stanisława Wyspiańskiego, przeszłością, która już zgasła, a równie świetną przyszłością, która, wiem, że odrodzi się kiedyś w godnym swego poprzednika twórcy".

Rzecz dzieje się w Dwudziestoleciu. Rostworowski pisze wtedy (1917—1936) około dziesięciu sztuk, z których godne uwagi: Kajus Cezar Kaligula (znów próba rehabilitacji, tym razem obłąkanego cesarza rzymskiego), Miłosierdzie (misterium o rewolucji), trylogia dramatyczna — Niespodzianka, Przeprowadzka, U mety (tragedia wiejska; sztuka „realistyczna" dziejąca się w środowisku lumpenproletariackim; krakowska tragifarsa — wszystkie o losach chłopa, proletariusza, inteligenta we współczesnej pisarzowi Polsce).

Autor zbiera nagrody literackie, cokolwiek pisze, trafia na scenę; udane premiery wywołują nieopisany entuzjazm krytyków; niepowodzenia — ich życzliwe perswazje. Uprawia publicystykę (chadecką), nawołuje w niej do krucjaty przeciw Żeromskiemu czyniąc to z bardzo wysokiego trybunału, i dlatego in odore sanctitatis.

Umiera w 1938 roku i po wojnie miejsce dwóch poprzednich zajmuje trzecia postać. Tym razem postać zapomnianego pisarza.

Istotnie, losy recepcji Rostworowskiego są żałosne. Pamiętają o nim

ludzie teatru i nieliczni krytycy.

Dziś nikt nie myśli o młodym Rostworowskim, wielbicielu Renana i Skandynawów, trudno też wstrzymać uśmiech, kiedy słyszy się o „Sofoklesie chrześcijańskim" — ale i w swojej trzeciej postaci — jako „pisarz zapomniany" i jako taki przypomniany — nie zdobył szans uczestnictwa w naszym życiu duchowym.

Gdzież szukać sprawiedliwych, którzy rozpoczęliby przewód rehabilitacyjny pytaniem: w jakiej mierze zmieniłby się nasz pogląd na literaturę, gdyby Rostworowski w ogóle nie przyszedł był na świat? Ponieważ tej kwestii nie wyjaśniono, narastająca perspektywa historyczna pogłębia odrębności pomiędzy trzema postaciami artysty, zamiast je zacierać. Która z owych postaci najbliższa jest prawdziwej? Debiutanta? Świętego literatury dwudziestolecia? Wybitnego pisarza z różnych powodów zapomnianego? Tylko z wielkim trudem można by przyjąć taką linię rozwoju za wyraz rzeczywistej ewolucji twórczości Rostworowskiego.

To jeden z dwóch równoległych wątków poniższych wywodów. Ale problem drugi, równie nas obchodzący, rodzi się na stykach poszczególnych wcieleń naszego autora, nie wewnątrz nich, ale pomiędzy nimi. Jak młodość stała się wielkością, a wielkość zmieniła się w zapomnienie? Zresztą — czyż można mówić tu o „wielkości"? Dzieła Rostworowskiego nie są wielkie — ale wielkość jest niejako wkalkulowana w ich powstanie.

„Niespodzianka" jest dramatem o dwóch różnych planach światopoglądowych i artystycznych.

Czynnikiem wyróżniającym jest odmienny dla każdego planu stosunek do gazetowej anegdoty, która posłużyła jako źródło inspiracji: w pierwszym przypadku anegdota ta jest punktem wyjścia, a cały plan posiada charakter paraboliczny, w drugim dochodzi się do niej poprzez kreację psychologiczną. W jednym z planów mord traktuje się jako przypadek kryminalny, który ma swe uzasadnienie społeczne, środowiskowe, sytuacyjne — zresztą, nie służące bynajmniej rehabilitacji morderców. W innym planie mord jest czymś nieledwie metafizycznym, w pełni zrozumiałym po zgłębieniu psychiki sprawców, które prowadzi do częściowego rozgrzeszenia.

W Polsce, w wiosce, jakich wiele, żyła uboga rodzina. Ciemni byli owi wieśniacy: nędza pchnęła matkę i ojca do zbrodni, zamordowali podróżnego, który zatrzymał się u nich na nocleg, aby go obrabować. Po spełnieniu się zbrodni wyszło na jaw, że zamordowanym był ich własny syn, który po latach powrócił do rodziców z Ameryki, z pieniędzmi dla nich przeznaczonymi, nie dekonspirował się zaś, bo chciał rodzicom zrobić niespodziankę. Tak można by opowiedzieć sztukę, zgodnie z wiadomością gazetową. Dalej następuje morał: nawet jeśli zbrodni nie wykryją ludzie, ukarze ją Bóg. „Oto, mili parafianie..."' nasuwa się ciąg dalszy. I tak też traktuje gazetową anegdotę paraboliczny plan dramatu.

Konstrukcja tego planu przebiega od anegdoty do analogii i morału. W jego zaś obręb wchodzą wszystkie uzasadnienia kryminalne, fragmenty dydaktyczne, warstwa językowa utworu. Akcja zdąża do umotywowania wiarygodności anegdoty. Zbrodnię spełnić ma Matka. Jak usunąć Ojca z chałupy? Posyła się go do karczmy i tworzy dla niego osobny akt, żeby Matka miała czas na dokonanie zbrodni. Antek nie może być przed czasem rozpoznany, więc przez cały akt drugi śpi... z głową ukrytą w dłoniach. I tak dalej. „Autentyzmowi" podporządkowany został język utworu, co poza utrudnieniem zrozumienia sztuki wniosło do niej pierwiastek egzotyczny — nie jest bowiem istotne, czy chłop na scenie mazurzy czy nie, jeżeli w koncepcji autora chłop ów jest osobnikiem wyobcowanym z wszelkiego porządku społecznego.

W omawianym planie nieszczęściem — a zarazem karą Boską na Szywałów — jest fakt, że zamordowanym okazał się własny ich syn.

„Ma się wrażenie, że gdyby to nie był aktualny syn, lecz np. jakiś szelma, Niemiec lub Żyd z dolarami, byłby tylko strach przed policją i rozpacz z powodu udaremnionego rabunku, Pan Bóg łaskaw na Mazury — łaskaw i niełaskaw. Niełaskaw, bo wypłatał biednym wieśniakom okrutnego figla: ale łaskaw, bo dał całej wsi lekcję i przestrogę — oby tylko ksiądz na najbliższym kazaniu z tego tematu skorzystał i wysunął z niego odpowiednie dla kmiotków nauki. (...) Zupełnie chadecki charakter ma ta scena końcowa w której Matka, aby zmazać grzech, drze owe zrabowane dolary. Dla kmiotków, którzy nas tak długo dręczyli swoimi cenami, powinno być to bardzo pouczające. „Marność nad marnościami i wszystko marność" — pokpiwał sobie Irzykowski w „Robotniku".

Na szczęście jest i drugi plan: znakomita kreacja psychologiczna Matki. W domu Szywałów panuje jakaś osobliwa gorączka wynikająca z ciągłego bilansowania dwóch planów — potocznego i metafizycznego. W owym zwielokrotnieniu rzeczywistości Matka zachowuje konsekwencję płynącą z wielkiej życiowej mądrości. W scenie decyzji Matka zostaje sama — Ojciec boi się zabić, kieruje sprawą tak, by ona dokonała mordu. Zabiegi te są naiwne i łatwe do rozszyfrowania. Ale Matka nie protestuje, pozwala mu odejść i pozostaje przygnieciona samotnością. Tu mord otrzymuje rangę metafizyczną wspólnoty kata i ofiary. Cios zadany w najwyższym przerażeniu, wymierzony jest także przeciwko samotności. W tym — i tylko w tym sensie — przynosi wyzwolenie; kata nie obowiązują już społeczne normy prawa. Oczekuje zatem na konsekwencje w sferze odpowiedzialności za wybór; odpowiedzialności, której nie zniósł Raskolnikow.

Na próżno jednak: powtarza się się historia Judasza i Kaliguli, wkracza fatum „gazetowe" i kreacja Matki — choć w scenie obłędu nadzwyczaj sugestywna — łamie się i blednie. Jest już tylko morderczynią złapaną na gorącym uczynku — patrzcie państwo, jak przypadkowo! Jak gdyby autor ukazał tylko kawał rzetelnej rzeczywistości społecznej, mroki wsi oświecone Bożym światłem. Niespodzianka jest na tle dramatu dwudziestolecia zjawiskiem obcym. Panował podówczas dramat racjonalistyczny, intelektualizujący i (jeśli odliczyć autorów Młodej Polski — Witkiewicza, Rostworowskiego, Szaniawskiego także) artystycznie kiepski, wyjąwszy kilku zdolniejszych producentów fars.

Pisarz, który zawierzył przeciętnym mniemaniom i gustom, jeśli tylko Opatrzność obdarzyła go talentem, odnosi na ogół sukcesy. Nie może jednak liczyć na ich długotrwałość. Przyrost zbiorowego doświadczenia wynikający z przemian historycznych społeczeństwa, do którego się zwraca, powoduje, że po jakimś czasie jego twórczość staje się anachroniczna. I zmiana jakościowa pomiędzy drugą postacią („Sofokles chrześcijański") a trzecią („Zapomniany pisarz") zachodzi właśnie w recepcji aktualnej. Rzecz prosta, już doświadczenia dwudziestolecia odebrały Rostworowskiemu sporo wielbicieli, trzeba było jednak dalszych perypetii Polaków, żeby proces ewolucji odbioru się dopełnił.

Język, którym Rostworowski przemawiał w dwudziestoleciu, był językiem autora z czasów Młodej Polski. W większości przypadków nie przyczyniało się to do wzrostu popularności (Leśmian). Ale Rostworowskiemu nie zaszkodziło, przeciwnie, podbudowało autorytet „Sofoklesa chrześcijańskiego". Dlaczego? Bo tradycyjnie usposobiony odbiorca, do którego się zwracał, akceptował jego wielkość i wkalkulował ją w swoje przyżycia estetyczne, podobnie jak autor w genezę własnych dzieł. Prorok zaś kazać powinien w języku utkanym z symboli, trochę niezrozumiałym, nalepiej archaicznym. Kiedy tracimy zaufanie do

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

NIESPODZIANKA

Prawdziwe zdarzenie w 4 aktach

Reżyseria **EWA KOŁOGÓRSKA**

Scenografia **MAREK NITECKI**

Asystent reżysera **RYSZARD JAŚNIEWICZ**

Inspicjent **JANUSZ NOWAK**

Sufler **WANDA GAJEWSKA**

OSOBY:

Ojciec — **JERZY ŚLIWA**

Matka — **DANUTA AMBROŻ**

Franek — **RYSZARD JAŚNIEWICZ**

Zośka — **BARBARA STRZESZEWSKA**

Abramek — **CYRYL PRZYBYŁ**

Ryfka — **ELEONORA SOWIŃSKA**

Felek — **CZESŁAW KORDUS**

Jędrek — **WALDEMAR KWASIEBORSKI**

Staszek — **RYSZARD BUCHOLC**

Przerwa po II akcie

PREMIERA 25 MAJA 1968 R.

proroków, ich styl ulega rozsypce. Tak stało się z Rostworowskim.

Nie można tu jednak pominąć delikatnej kwestii. Jeżeli tak, jeśli dramat Rostworowskiego brzmi dziś dla nas niezbyt swojsko i przekonywająco, czy potrzebne było wywlekanie sylwetki pisarza i historycznoliterackiego lamusa?

Na to pytanie tak odpowiemy: pogląd na epokę Młodej Polski wyrabiamy sobie najczęściej na podstawie twórczości wybitnych pisarzy. Tak w Legendzie postąpił Brzozowski, tak też działo się w innych studiach nad tym okresem. Na przeciwnym krańcu znajduje się modernizm polski Wyki: tu przywiązanie badacza do epoki opromienia twórczość pokolenia, pisarzy niższego lotu. Im jednak bliżej czasów dzisiejszych, tym chętniej przyczyną, dla której podejmuje się wycieczkę w epokę, staje się fascynacja dorobkiem jednego, niepospolitego pisarza, i to fascynacja, której powodem jest styczność zainteresowań tego pisarza z dziś nas obchodzącymi sprawami. Nie od rzeczy wydaje się więc popatrzeć na epokę przez twórczość pisarza najdoskonalej dla naszej generacji nieobecnego.

I dalej: nie ma widoków, by przywrócić naszej pamięci „młodego autora" i „chrześcijańskiego Sofoklesa". Obowiązkiem krytyka jest jednak zadbać, by nie był wśród nas nieobecny „zapomniany pisarz". Żebyśmy wiedzieli, kogośmy zapomnieli, to prawda. Ale nie tylko o to, choć i to byłoby wystarczającą przyczyną.

Powyżej wyliczyliśmy niektóre z wielkich sprzeczności Młodej Polski: tworzą one problematykę dla następnych pokoleń, są bowiem zasadnicze dla sztuki nowoczesnej w ogóle, tyle że wtedy po raz pierwszy wyraziście wynurzyły się z chaosu. Stąd konieczność szacunku dla Młodej Polski i dla ludzi, którzy ją wyrażali. Pytania o udział Rostworowskiego w naszym życiu duchowym i o stopień, w jakim udało mu się wypowiedzieć swój czas, bardzo blisko ze sobą sąsiadują.

Gdyby Rostworowski się nie narodził, Młoda Polska pozbawiona zostałaby swojego a u t o r a d r a m a t y c z n e g o. Skoro mowa o najwybitniejszym, właśnie Rostworrowski, nie Wyspiański, jest autorem dramatycznym swego okresu. Żeby słowa te nie budziły sprzeciwu, wyjaśnić należy sens powyższego określenia w którym zostało ono tu użyte.

Sens jest podwójny. Jeżeli z didaskaliów jednej tylko sceny, a objętości nie przekraczającej kilku stron rozstrzelonego druku „Museionu", możemy wynotować takie okoliczniki charakteryzujące zachowanie bohatera „tępo", „zdławionym głosem", „zupełnie zdławionym głosem", „groźnie", „złowrogo", „bardzo spokojnie", „z wyczerpaniem", „bardzo wolno", „nagle", „skwapliwie", „gorzko", „ponuro", „gorączkowo", „z histeryczną gwałtownością, „jakby rzucając na Stefana", „nagle łagodny", „rozczarowany", „boleśnie" — jeżeli typowa sytuacja dramatyczna u Rostworowskiego tak wygląda:

M i n u c i a n u s
po chwili zupełnie straciwszy głowę,
coraz chrapliwiej, jak człowiek
powoli duszony

— dlatego, Cesarze... chciałem
ci podziękować

— za to, że raczysz dzisiaj z nami
ucztować.

I chciałem powiedzieć kilka słów...
łyka

— o twojej łaskawości

za to,
po chwili, w czasie której otarł ręką
czoło
że chcesz nam trochę twojej udzielić...
wesołości.
pauza
nagle rozpaczliwie, błagalnie wyciągając
ręce
Cesarze!
C a l i g u l a
nieruchomy
głuche milczenie
M i n u c i a n u s
chrapliwym szeptem
Boski Cesarze!
opuszcza głowę, tylko od czasu do czasu
wstrząsa nim śmiertelny dreszcz
C a l i g u l a
obojętnie do straży otaczającej go
Za mną.

Widać, że ma się do czynienia z autorem, który konkretne zadania dramatyczne rozwiązuje tak pewnie, jak uczeń maturalnej klasy równania z jedną niewiadomą.

Tak więc „autor dramatyczny" w pierwszym z dwóch sensów — to pisarz posiadający wysoką sprawność rzemiosła, „nerw scenicznych".

Ale dzieło Rostworowskiego to walka między dramatem woli a tragedią zdeterminowaną przez dany z góry nienaruszalny system wartości, z którym starcie się pociąga za sobą wiadomy przebieg wydarzeń. Różnica pomiędzy nimi jest dokładnie taka, jak między sceną pudełkową a przysłowiowym wzgórzem ateńskim, ołtarzem i orchestrą. A czyż w tym, że najlepsza sprawność techniczna, przy owym ustawicznym podmienianiu wartości jednego planu przez wartości drugiego, nie może doprowadzić do wielkich rezultatów artystycznych, nie rozgrywa się istotny dramat pisarski? Czyż prawdziwym dramatem nie jest właśnie wynikająca stąd niemożność pełnego urzeczywistnienia się autora? Oto drugi zmetaforyzowany sens naszego określenia — „pisarz dramatyczny".

Opisaliśmy poprzednio, jak to Rostworowski uwierzył we własną wielkość i wystąpił na koturn, by nie powrócić już nigdy do stanowisk młodości. Być może, nie spostrzegł więc, że stał się autorem „dramatycznym" w drugim z użytych przez nas sensów tego słowa. Zapewne — lecz wśród dwustu z górą postaci występujących w jego sztukach nie znajdziemy ani jednej, którą w ziemskim znaczeniu słowa moglibyśmy nazwać szczęśliwą.

LUDWIK — GRAJ MATKĘ!

W swoich „Wspomnieniach" — Ludwik Solski, najznakomitszy wykonawca roli Ojca w „Niespodziance" Rostworowskiego — tak pisze o związanym z nią zabawnym epizodzie:

„Z początkiem sezonu 1929—30, Karol Hubert Rostworowski prosił mnie, bym objął reżyserię jego „Niespodzianki", i wziął w niej udział jako aktor. Nie trzeba mi było dwa razy o tym mówić. W moim przekonaniu Rostworowski był następcą Wyspiańskiego, więc tylko cieszyć się mogłem nową sposobnością pracy z nim. Wielki pisarz najznakomitszy znawca tajemnic rzemiosła scenicznego, wnikliwy i subtelny reżyser obdażony zdaje się absolutnym słuchem, wrażliwy jak sejsmograf, umiał stwarzać tak świetne postacie, że po przeczytaniu tekstu w pierwszym porywie napisałem do niego list z gratulacjami, w którym wyraziłem zachwyt nad wszystkimi rolami „Niespodzianki", a zwłaszcza nad rolą Matki. Rostworowski nie został mi dłużny. Następnego dnia wyrwał mnie z łóżka listonosz, przynosząc lakoniczną depeszę: Ludwik — graj Matkę.

Mając pewne obawy czy zbyt wielka różnica płci nie będzie w tym wypadku nieco rażąca, zdecydowałem się objąć rolę Ojca. Spektakl zrobił bardzo głębokie wrażenie. Opinie zarówno o utworze, jak i wykonaniu były pełne uznania. Żal mi było serdecznie, że tak kapitalna sztuka, przez środowisko w jakim się rozgrywała i przez wielki ładunek tragizmu, nie pociągnęła ku sobie najszerszych rzesz publiczności. Około 20 przedstawień wystarczyło Warszawie. Ale jak na ówczesne stosunki nazywało się to powodzeniem. Gdy wspominam te czasy, ogarnia mnie radość na myśl, że aktorzy po 20 spektaklach mówią dzisiaj: „Jeszcze mamy przed sobą ze trzy miesiące grania".

MARGRET DIETRICH

TRZECIA FORMA EGZYSTENCJALISTYCZNEGO DRAMATOPISARSTWA

Kiedy w 1957 r. A. Camus (1913—1960) został wyróżniony nagrodę Nobla, Jaques Madaule wygłosił z tej okazji następującą pochwałę: „Camus jest owym najmłodszym stoikiem, który objawił Francję we wszystkich tragicznych epokach jej historii, i który utrwalił jej autentyczną — jakkolwiek często zapoznaną sławę".

Camus, jest — obok Gabriela Marcela i Sartre'a — trzecim francuskim dramaturgiem, który kształtował swo je dzieła z pasją egzystencjalnego postrzegania, z trwożnego uzmysłowienia sobie wątpliwości istnienia. Przy wspólnych, zbieżnych z tamtymi momentach egzystencjalnego przeżycia (absurd, rozpacz), Camus odcina się zdecydowanie od obu tych dramaturgów, wzajemnie zresztą tak że przeciwstawnych, tworząc trzecią formę egzystencjalistycznego dramatopisarstwa.

Tendencji człowieka do samobójstwa wobec niedorzeczności istnienia Camus przeciwstawia bunt i akceptację absurdalnej rzeczywistości: „Ten odpór nadaje życiu jego wartość, która rozciąga się ponad całym trwaniem egzystencji, obdarzając w ten sposób samą siebie wielkością. Dla człowieka bez końskich okularów nie ma piękniejszego widowiska niż walka intelektu z przygniatającą go rzeczywistością. Widowisko ludzkiej dumy jest niezrównane... Ten rygor, który duch sam sobie narzuca, ta uparta wola, owo oko w oko, mają coś jedynego w swoim rodzaju. (...)". Pytanie o sens życia jest bezwartościowe, odpowiedzi nań mogą być wyłącznie pretensjonalnym przekroczeniem granic rozsądku, szlakami w nie dające się nazwać, które zawężają nazwane. Nadzieję na życie pozagrobowe, na przyszłość, ten pojęciowy wehikuł metafizyków i wyznawców postępu,uważa Camusa za puszkę Pandory z której ulatują ostatnie plagi. Nadzieja zrywa z pojęciem absurdu (...), odbiera człowiekowi najlepsze siły do rozwinięcia swojego rzeczywistego istnienia. Na swoim „Micie Syzyfa" umieszcza Camus jako motto wiersze Pindara: „Droga duszo, nie dąż do wiecznego żywota, lecz wyczerp możliwość." (Trzecia Oda Pytyjska). Życie nie może być poznane ani na tamtym świecie, ani w zaraniu, w doczesności: każdy człowiek i każda chwila mają swoje prawo do spełnienia. Żyć po to tylko, aby „żyć", odebrać życiu całkowite duchowo-zmysłowe spełnienie, jest grzechem.

Z Sartrem, z którym zbliżył się w czasie ruchu oporu, Camus stoczył niejedną twardą potyczkę, którą autor „Dróg wolności" zainicjował krytyką „Człowieka zbuntowanego" w „Les Temps Modernes" (maj 1951 rok). Obaj są oddalonymi od Boga „humanistami", lecz filozofującemu dramaturgowi nasuwają się inne problemy do naśladowania, niż piewcy namiętnej, intuicyjnej egzystencji. Ważka i pouczająca jest polemika pisarza z dziełem Franza Kafki (1883 — 1924), które według Camusa „kończy się potężnym krzykiem nadziei", tracąc tym samym swój absurdalny charakter i ukazując życie jako przygodę nadziei i możliwości („Zamek") (...)

Dramaty Camusa tchną zmysłową, śródziemnomorską barwnością, która jest pierwszym źródłem jego twórczości. Drugim jest Paryż, w którym Camus działał w czasie ruchu oporu i stąd zaczerpnął egzystencjalną dialektykę oraz buntowniczą aktualność.

„Caligulę" (1938 rok) nazywa Camus „historią samobójstwa na najwyższym planie i jednocześnie historią wszystkich, najbardziej ludzkich i najbardziej tragicznych błędów:

Caligula, jedyny raczej dotąd godzien miłości cesarza, odkrywa przy śmierci Druzylli, swojej siostry i kochanki, że świat jest źle urządzony. Od tego dnia, opętany pożądaniem niemożliwości, wyczerpany pogardą i grozą, poprzez mord i systematyczne niszczenie wszelkich wartości, usiłuje „uprawiać" wolność, którą w ostatecznym rezultacie uznaje za fałsz. Zapiera się przyjaźni i miłości, dobra i zła, zwyczajnej ludzkiej wspólnoty. (...)

Po pewnej egzekucji Caligula zie wnął i powiedział: „Co najbardziej podziwiam, to moją bezuczuciowość." Tę właśnie zatwardziałość serca jako reakcję na poznanie absurdu. przedstawia Camus w dramacie „Le Malentendu" („Nieporozumienie", 1941 r.).

Życie na jałowej równinie i pożądanie dalekiego kraju nad morzem gdzie wiosna piękniej rozkwita, skłaniają matkę i córkę do tego, aby truć gości, którzy z rzadka nawiedzają ich gospodę, kraść im pieniądze potrzebne na życie i późniejsze osiedlenie się w wymarzonym kraju. Marta wyznaje: „Człowieczeństwo nie jest moją najlepszą cnością. Ludzkie we mnie jest to, czego pragnę i po co sięgam, to czego pożądam; wszystko co stanie na mojej drodze, dokładnie zmiażdżę napył". Nierozpoznany brat Jan powracający z owego szczęśliwego kraju bogaty, ale pełen „trwogi przed wieczną samotnością", któremu „bojaźń nie jest w stanie udzielić żadnej odpowiedzi" (Camusowskie wezwanie: vivre sans appel), szuka tutaj zadomowienia, w przeciwieństwie do matki i siostry wierząc w stare związki i uczucie współodpowiedzialności; zostanie zmiażdżony na pył, otruty, poświęcony żądzy: „To zaledwie występek, najwyżej mały zabieg, lekki cios, który zadamy nieznajomej istocie". Kiedy jednak w paszporcie zamordowanego matka odkrywa nazwisko syna i sprawdza jego wiek, jej stare, przywykłe do zbrodni serce odczuwa boleść, że nie było zdolne rozpoznać dziecka. Żal zmienia jej mordercze nastawienie wobec życia: macierzyńska miłość staje się odtąd jej pewnikiem, który przeżyte przez nią „rozsądne życie" odziera z sensu; podąża wciąż za synem w zimną wodę rzeki. Jednakże Marta, w której sercu wygasło pragnienie jakiegokolwiek uczucia, i której takie słowa jak „miłość, radość, ból" nic nie mówią, wyjaśnia żonie zamordowanego, że to zdarzenie nie było „nieszczęśliwym trafem", lecz że odpowiadało ono porządkowi świata, „porządkowi, w którym nikt nie bywa rozpoznany". I wtedy właśnie stwierdza, że jesteśmy „zaszeregowani w porządek", w swój ład absurdu, „zatem nie można nazwać ojczyzną tej twardej, ciemnej ziemi, w której służy się za żer ślepym robakom!". Jest to taki sam system usprawiedliwienia zbrodni, jak w przypadku Caliguli.

Także Maria, żona Jana, ulega owemu nieporozumieniu. Nie podziela ona „niemego pokoju Marty" („Niech pani poprosi Boba, aby mógł uczynić panią podobną do kamieni..."), poprosi Boga o pomoc, ale zamiast odpowiedzi pojawia się tylko jasne, twarde Nie parobka, któremu mylnie wydawało się, że jest przywoływany; i on również nie może pomóc Marii (...). Ta, przybrana w zniszczony kostium romantycznej tragedii przeznaczenia, scena istnienia, wydobywa w każdym momencie akcji porównanie ludzkich postaw. Odrzucone zostają zasady (logiczna) zbrodniczych żądań (Marta), (emocjonalna) fałszywej tęsknoty (Jan), pogardy miłości (matka) i uciecz ki w boskie miłosierdzie (Maria).

Cztery postawy, cztery nieporozumienia! Ci, którzy wszystko chcą umieszczać w „porządku absurdu" (Caligula, Marta), są jak plaga: burzą, ale tyleż samo warci są ci, którzy nie chcą organizować żadnego ładu, którzy są bezczynni. Czyn musi istnieć, ale są dla niego ustanowione granice; tylko ten czyn jest dobry i godny, który te granice uznaje, jeśli jednak trzeba je przekroczyć, to należy zgodzić się na śmierć. I to jest mądrość „Sprawiedliwych". (...).

BENNO VON WIESE

TRAGEDIA PRZEZNACZENIA

Przejście od nawiązujących do Schillera kronik dramatycznych do romantycznego dramatu przeznaczenia typu „Matka rodu" Grillparzera (1818) nastąpiło przede wszystkim na gruncie impulsów literackich, sięgających do wielkich wzorów („Adoracja krzyża" Calderona, „Król Edyp" Sofoklesa, „Narzeczona z Mesyny" Schillera) przez baśnie ludowe oraz sztuki rycerskie po tradycję późnoromantycznego dramatu przeznaczenia Wernera, Müllnera i Houwalda oraz dramatu brukowego. Z wielkości tych wpływów wyrasta dramat straszliwych przypadków, za którymi domyślać się należy losu, działającego w sposób tajemny. Uznane za topielca dziecko, syn hrabiego Borotina, dorasta — nie znając swego prawdziwego pochodzenia — w bandzie rozbójniczej. Ścigany, znajduje schronienie w pałacu swego ojca, zakochuje się do szaleństwa we własnej siostrze i uśmierca wreszcie w wirze wydarzeń własnego ojca. Gdy już jest po wszystkim dowiaduje się o nieznanych mu dotąd związkach, o swoim pochodzeniu. Niejasna plątanina przypadku, winy i losu nabiera upiornego zasięgu ze względu na wątek winy rodowej. Dzieci odpokutowują to, co niegdyś zawiniła pramatka rodu, która przed laty zdradziła swego małżonka i została zasztyletowana w ramionach swego ukochanego. Zjawa musi się odtąd błąkać jako bohater dramatyczny; zna nieszczęsny koniec własnego rodu, a mimo to oczekuje z utęsknieniem katastrofy, ponieważ tylko katastrofa mogłaby usunąć rozdźwięk pomiędzy minionym, ale nadal działającym grzechem, a dawnym ciągle jeszcze nie wygasłym żarem miłosnym.

W tej sztuce z dreszczykiem napisanej z talentem unaoczniania i naturalnym instynktem teatralnym oraz tempem, w centrum uwagi znajduje się idea przeznaczenia. Pierwsze jej początki znaleźć już można w „Blance" Schillera. Ponieważ już tam przywołuje się w sposób przypominający „Narzeczoną z Mesyny" „podziemne moce", ograniczające siłę i wolę oraz wiążące czyn z czynem, tak że człowiek widzi się zaplątanym w zbrodnie, zamykające mu drogę powrotną do „skruchy" i „cnoty". Idea przeznaczenia była konsekwencją poglądu Grillparzera na człowieka: działalność jego wydaje się być coraz bardziej skrępowana i bezsilna. Tak rozumiana idea przeznaczenia panuje właśnie w „Matce rodu". Nie wykazuje ona już tej pierwotnej, religijnej siły jak w dramacie antycznym lub „Królu Lirze" Szekspira, los nie jest tu już symbolicznym znakiem władania boskich mocy, lecz jest niezależną od ludzkiej woli koniecznością, która tę wolę od wewnątrz i zewnątrz determinuje. Grillparzer nazywa to „antropomorfizmem, personifikacją konieczności natury, personifikacją zewnętrznych okoliczności, niezależnych od naszej woli...". W tym wypadku nie przeprowadza się tak bardzo rozróżnienia pomiędzy tym co greckie i tym, co nowoczesne. Grecki los to fatum, to „niewyjaśniony powód (nieznany absolut), leżący u podstaw wszelkich zmian, każdego chcenia, działania i prawdopodobnie wszelkiego bytu". Grillparzer określa to fatum, uchwytne tylko w postaci niejasnego przeczucia, jako „suplement bogów", jako „nieznaną wielkość X, leżącą u podstaw zjawisk świata mralnego". Za pomocą tego fatum, pojętego jako poetycko uprawniona idea, uchwycone zostaje coś nierozerwalnego, jakaś „niezgodność pomiędzy przyczyną a skutkiem", wskazująca na tajemny, doświadczony tylko poprzez „przeczucie" związek. Chrześcijańska opatrzność, która stała się zasadą tragedii romantycznej, nie jest zdaniem Grillparzera w stanie zastąpić fatum. „Jeśli idea opatrzności osiągnęła już raz najwyższy stopień możliwego napięcia i skuteczności oraz stała się sprawą czysto praktyczną, wtedy tragedia przestaje być rzeczą możliwą, ponieważ z tego punktu widzenia ból oraz śmierć nie są złem, zaś każda namiętność przeciwstawiająca się opatrzności jest zbrodnicza i traci znamię tragizmu". Z drugiej zaś strony sam Grillparzer łączy los z opatrznością i traktuje go jako środek z dziedziny techniki dramatu, polegający na łączeniu wydarzeń według zasady ścisłej przyczynowości, „która nie jest żadnym bezpośrednim produktem wolnej siły woli". Niezależnie od tego, czy determinacja ta funkcjonuje bardziej antycznie jako konieczność zewnętrzna, czy też jest bardziej — w szekspirowskim rozumieniu — umiejscowiona w charakterze człowieka, to w obu wypadkach determinacja ta staje się dla Grillparzera „maszyną", która nie chce wypowiadać przekonania pisarza, tylko przekonanie występujących bohaterów. Dzieje się to jednakże w taki sposób, że niewyjaśnioną rzeczą pozostaje dla czytelnika, „czy winien to straszne nieszczęście przypisać kapryśnym kolejom życia czy też ukrytym mocom". Los zatem pomiędzy przypadkiem wzbudzającym dreszcz a tajemnym zrządzeniem, jest środkiem poetyckiego uzasadnienia, jest tłem dla leków wyobraźni przeczuwającej ukryte powiązania, nie będącej jednakże w stanie ich pojąć. Wyobraźnia ta jest w stanie tylko je naszkicować poprzez klimat grozy.

Wprawdzie los rozumiany jest przez Grillparzera w sposób poetycki, a nie teologiczny, jako literacki sposób powiązania wszystkiego, czego człowiek nie pragnął z wolnej woli, ale i tu ujawnia się ten sam rozdźwięk jak w „Narzeczonej z Mesyny" Schillera: z jednej strony aparat czysto poetycki, teatralny, pełen efektów (posługiwanie się określonymi przedmiotami lub terminami czy wreszcie zaklęciami jako znakami przeznaczenia), z drugiej zaś współbrzmiący światopoglądowo determinizm i pesymizm. Nowoczesna idea przeznaczenia, niezależnie od tego czy antyczna czy też romantyczna, zawęża od czasów Schillera coraz bardziej pole gry działania, stawia człowieka w sytuacji bezlitosnej i dla niego niepojętej, z której również i dla Schillera istniało tylko jedno wyjście, mianowicie droga wybawiającego moralnego samosądu, który przerwał grę dręczących zależności i przypadków z bezwzględną wolnością. Grillparzerowi i to już jest obce. W tej gonitwie jego gorączkowych snów-fantazji, przeznaczenie staje się zmorą, spod której panowania człowiek nie potrafi się wyzwolić. Jest w stanie bić wkoło na oślep lub skryć się przerażony czekając na to, kiedy i jak opadnie go niewidoczne, nieodwracalne, czyhające na niego w ciemnościach zło.

Owianym zgrozą znakiem tego beznadziejnego położenia jest klątwa rodzinna, a jego nośnikiem ostrzegająca, przewidująca zjawa, która w biegu wydarzeń co prawda niczego zmienić nie potrafi, ale w samej akcji uczestniczy, włącznie do omyłkowego wzięcia winnej-niewinnej wnuczki za winną babcię. W „Ifigenii" Goethego klątwa rodzinna symbolizowała demonizm złowrogich mocy, spychając człowieka w namiętności i winę, ponad które potrafił się jednak znów wznieść, za pomocą czystej, nabożnej ufności. U Schillera natomiast ów łańcuch działającego jako klątwa, szalejącego unicestwienia mógł być przerwany tylko za pomocą czystego i ofiarnego czynu człowieka. Grillparzer ze swej strony posługuje się klątwą rodową jako nośnikiem nastroju i dramatycznego napięcia; podobnie jak u Goethego czy Schillera ma ona dla niego znaczenie wewnętrznego, działającego w duszach fatum, jest to sprzężenie nieszczęścia i zbrodni, losu i winy, ale bez możliwości uwolnienia się poprzez wiarę lub czyn, pokutę czy oczyszczenie. Decydującą rzeczą jest tu usamodzielnienie się klątwy jako machiny. Przez to zostaje jej jednakże odebrana treść światopoglądowa, aż do poniżenia jako rekwizytu włącznie. Kryje się za tym jednakże nowe przeżycie tragizmu przez Grillparzera, zdeterminowanie człowieka w ogóle, unaocznione za pomocą wątku dziedziczenia grzesznej krwi, która jest dana z budową, duchowymi predyspozycjami i środowiskiem. Czyny odłączają się jakby od człowieka, przynależą do niego tylko warunkowo i wywodzą się ze związków, które nie są człowiekowi znane i za które on dlatego właściwie nie jest w stanie odpowiadać. Już tu działanie staje się dla Grillparzera nie uniknionym przeznaczeniem, zakorzenionym w mrocznych regionach świata. Rozumiemy, że sympatie pisarza dla Schopenhauera, którego książkę „Świat jako wola przedstawienie" studiował tuż po jej ukazaniu się. Ślepa, uległa losowi wola, którą należałoby raczej nazwać popędem, staje się praobciążeniem ludzkiej egzystencji, która nie jest w stanie ustrzec się przed jej głupotą, a tym samym staje się bezwątpienia winną. A jeśli już człowiek dotrze do poznania mechanizmów, poruszających go w sposób niewidzialny, mechanizmów determinujących jego chcenie, to jest już za późno, zaś wgląd w mechanizm nie jest w stanie złagodzić elementów „fatalnych". Zaostrza on tylko nieubłagany charakter przebiegu. Im bardziej los zawęża granice wolności a rozszerza zakres determinacji, tym bardziej znikomą jest wina, którą da się jednoznacznie przypisać człowiekowi. Granice pomiędzy nieszczęściem a zbrodnią stają się przecież płynne, sumienie zaś podwaja tylko brzemię nałożone już przez przeznaczenie; przepaść pomiędzy wolą a czynem, pomiędzy „akcją" a „sukcesem" staje się tak wielka, że w końcu nie człowiek lecz los uznanym zostaje za odpowiedzialnego. Struktura świata, która stała się nieprzejrzysta, ponosi irracjonalną odpowiedzialność za czyny ludzkie, które przebraziły się w działanie pod przymusem.

Człowiek jako indywidualność nie jest dla Grillparzera ani dobry ani zły, nie znajduje się również poza dobrem i złem, lecz stoi pomiędzy tymi wartościami. Znajduje się również on w sytuacji duchowej ambiwalencji, zmuszającej dramatopisarza do spenetrowania motywów i sumienia oraz odsłonięcia w samym człowieku dwoistego zagrożenia losem, przed którym nie jest w stanie uciec, ponieważ właśnie jest jaźnią (Ich). Byt w jaźni (Ichsein) jest właściwym fatum, jest zgrozą w ogóle. Ze właściwe pobudki mogą się przemienić w złe czyny, że czysta dusza — wbrew własnej woli — może uwikłać się poprzez działanie w winę, oraz że nie ma drogi powrotnej mimo powzięcia decyzji o skrusze i pokucie — na tym polegają właśnie praprzeżycia Grillparzera od czasów „Matki rodu", przeżycia, z których wyrasta jego przekonanie, że niepowtarzalny człowiek, który jest zmuszony żyć swoim własnym losem, w istocie swej jest tragiczny. Goethowskie pojednanie z kojącymi mocami kosmosu, pojednanie jaźni i wszechświata, nie jest mu już dane.

Za romantycznym klimatem przeznaczenia kryje się już własne doświadczenie o daremności ludzkiego działania i spóźnionym poznaniu człowieka. W taki zatem sposób człowiek staje się

w ułomności swej istotą, której ciągle grozi niebezpieczeństwo od siebie samej, na próżno szukającej ucieczki przed zdeterminowaniem swego bytu.

Najbardziej jaskrawo uwidacznia się to skrępowanie i zagrożenie człowieka, który staje się oskarżycielem losu, który również i jego czyny — zdeterminowane dziedzictwem krwi i wpływem środowiska — przemienił w cierpienia. (Przy czym jednostka nie potrafi wyzwolić się spod mocy biologicznego i społecznego przymusu). Wprawdzie człowiek jest dla Grillparzera pierwotnie dobrą istotą, jednakże nacisk doznawanych jako fatum wydarzeń oraz przypadków jak również wplątanie się w działanie, niszczą tę dobroć. Z tym, że człowiekowi i tak nie udaje się stać się rzeczywiście złą istotą. Pozostaje nadal istotą w potrzebie, bardziej cierpiącą niźli winną, istotą która staje się dla samej siebie męcząca, bezskutecznie usiłując uciec przed samą sobą. Także w bandycie i mordercy drzemie szukający wybawienia człowiek. „Czy wolno bandycie odczuwać jak człowiek?" Wypchnięte poza nawias społeczeństwa serce, bijące „w strachu i skrusze", tęskni za urojeniami czystego, prawdziwego i niewinnego życia, do którego powrót jest na zawsze odcięty. Ta dążność dlo czystości i ta tęsknota za wybawieniem nie ratują bowiem człowieka przed oddaniem się mordowi i żądzy. Zło staje się czynem koniecznym, do którego zdaje się być przypisany, choć właściwie pragnie dobra. Człowiek nie jest już koronnym świadkiem bóstwa jak to ma miejsce u Schillera, lecz jest istotą oskarżającą, skruszoną oraz zarazem przeklętą, pozostawioną samą sobie z udrękami swojej egzystencji. Buntuje się przeciwko swoim własnym złym czynom, które wydają mu się być narzucone przez przeznaczenie, i prosi piekło, by zmieniło również i jego serce, czyniąc go wtedy rzeczywistym diabłem. W centrum uwagi znajduje się zatem u Grillparzera zaświeczczona idea grzechu pierworodnego: człowiek, opuszczone, wykluczone przez Boga Ja które pragnęłoby wrócić do świętego, przez Boga ustanowionego porządku. Drogę tę jednostka ta widzi jednakże zamkniętą ze względu na odziedziczoną winę egzystencji oraz ślepą, określoną przez popęd wolę. Może zatem tylko zawołać do bóstwa, nie spieszącego już na ratunek: „Zachowaj mnie przed sobą samym!"

BENNO VON WIESE

ARCHIWALIA TEATRALNE • ARCHIWALIA TEATRALNE • ARCHIWALIA TEATRALNE

Sezon 1955—56 zainaugurowano „Ożenkiem" Gogola. Po raz pierwszy interpretacja i reżyseria Zbigniewa Koczanowicza spotkała się z ożywioną dyskusją na łamach „Gazety Zielonogórskiej". Zainicjowała ją wypowiedź Kułowej-Badowskiej, która stwierdziła, że „fałszywa koncepcja widowiska była przyczyną szeregu nieporozumień". Koncepcja reżyserska zmierzała w kierunku wodewilu, sielanki, pomijała tło społeczne i obyczajowe epoki. Inicjatorka dyskusji pisała, że przedstawienie nie posiadało „żądła gogolowskiego". Ta koncepcja zaważyła na grze aktorów. Gogol mówił, żeby rozumieć go na serio, nie na wesoło.

Sobiesław Piontek bronił koncepcji reżysera pisząc, że „czuć było ze sceny powiew nudy i bierności ludzi zastraszonych reżimem Mikołaja I".

Do dyskusji przyłączyła się także grupa plastyków zielonogórskich. Plastycy stwierdzali, że scenografia A. Bystronia była niestaranna, jej „elementy składowe nie są z sobą plastycznie powiązane".

Głosy działaczy kultury, nauczycieli, plastyków nie miały większego wpływu na późniejszy kształt przedstawienia. niemniej ta pierwsza dyskusja na łamach „Gazety" sygnalizowała, że w Zielonej Górze pojawił się widz, który krytycznie potrafi spojrzeć na to, co dzieje się na scenie, z którego wymaganiami Teatr powinien się liczyć.

Po Gogolu dano „Szelmostwo Skapena" w bardzo interesującej reżyserii gościnnie pracującej w Teatrze Leonii Jabłonkówny. W przedstawieniu także gościnnie wystąpił Andrzej Witkowski z Warszawy. Poziom spektaklu obniżały słabe role kobiece.

Premiera „Matki" K. Capka została uznana przez krytyków za najlepsze

przedstawienie Teatru za dyrekcji Zbigniewa Koczanowicza. „Ambicje prapremierowe Teatru Ziemi Lubuskiej — pisał Celestyn Skołudą w czasopiśmie „Teatr" — wypowiedziały się tym razem bardzo szczęśliwie. Polska prapremiera Matki Capka nie oznacza wcale snobistycznej prezentacji nieznanej sztuki pisarza od dawna u nas niegrywanego".

Krytyk stwierdził, że inscenizator i reżyser Zbigniew Koczanowicz nie próbował „nadgorliwie dopowiadać i uaktualniać niektórych aluzji... Matka w inscenizacji zielonogórskiej przemawia w sposób przejmująco prosty i ludzki".

Spektakl był próbą sił zespołu uważanego nadal za prowincjonalny w sensie obsady aktorskiej i zdolności inscenizacyjnych. Próba wypadła pomyślnie. Pod koniec 1955 r. po czterech latach istnienia zespół prezentował przeciętnie dobry, wyrównany poziom. Amelia Szymańska — pisał recenzent „Teatru" — „oszczędna i skupiona w tragiźmie urastała chwilami do rozmiarów odwiecznej i wieczystej matki, nie przestając być zwykłą kobietą — matką".

Z koncepcją reżysera współgrała syntetyczna scenografia Antoniego Bystronia.

Matkę prezentuje Teatr także publiczności w innych regionach kraju. Z dużym powodzeniem wystawiano ją na deskach Teatru Polskiego w Poznaniu. Warto przypomnieć obsadę tej sztuki. Matkę grała Amelia Szymańska, ojca — Zbigniew Koczanowicz. Ponadto wystąpili: Medard Plewacki, Jan Zdrojewski, Jan Cybulski, Jacek Żak (Zdzisław Giżejewski), Eugeniusz Szatkowski, Romana Kamińska, Józef Michalcewicz, Ewa Markiewicz. Wojciech Zagórski i Halina Jezierska. Prapremiera odbyła się w dniu 10 grudnia 1955 roku, spektakl powtarzano 51 razy. Obejrzało go blisko 18 tysięcy widzów.

JANUSZ KONIUSZ

KRONIKA TEATRU

26 kwietnia odbyło się zebranie sprawozdawczo-wyborcze POP PZPR. W zebraniu uczestniczył J. Cierniewicz przedstawiciel KMiP. W toku obrad omawiono aktualną sytuację repertuarowo-organizacyjną. I sekretarzem POP wybrany został ponownie Władysław Lisowski, II sekretarzem naszej organizacji partyjnej został Czesław Kordus.

✦

1200 zł zebrane wśród pracowników teatru przekazano na konto Funduszu Budowy Pomnika — Centrum Zdrowia Dziecka. Odbyły się dwa spektakle w dniu wolnym od pracy, czysty dochód z nich przekazano do Zarz. Gł. ZZPKiS, Zarz. Gł. SPATIF orza do Kasy Rady Zakładowej.

Nasz teatr po raz ósmy wziął udział w Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, dając tam przedstawienie „Baby Dziwo" Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, oraz „Kolekcji" i „Kochanka" Harolda Pintera. Wyróżnienia za reżyserię pinterowskich sztuk zdobył Jerzy Hoffmann, a za rolę aktorską Hilary Kurpanik.

✦

W końcu kwietnia przebywał w Zielonej Górze Peter Kupke, gł. reżyser Teatru im. H. Otto w Poczdamie, a zarazem wykładowca tamtejszej Wyższej Szkoły Filmowej i członek Zarz. Gł. Stowarzyszenia Artystów Teatralnych NRD. Towarzyszyła mu Sonja Hoerbing aktorka teatru i tv. Oboje obejrzeli spektakl „Meteor" na scenie naszego teatru i spotkali się z prezesem koła SPATIF, który zapoznał ich z bieżącą działalnością teatru.

✦

Rozstrzygnięto konkurs pt. „Niech żyje ład a z brudem precz", jaki ogłosiła dla młodzieży szkół podstawowych nasza Scena Lalkowa wraz z Woj. Ośrodkiem Matki i Dziecka oraz Woj. Stacją Sanepid z okazji wystawienia sztuki pt. „Przyjaciel czy wróg". Jury oceniło zachowanie się widowni podczas spektaklu oraz prace rysunkowe. 10 nagrodzonych i 15 wyróżnionych prac znalazło się na wystawie w palarni teatru.

✦

W dorocznym seminarium szkoleniowym SPATIF w Warszawie wzięła udział B. Fafińska natomiast członkowie zespołu naszej Sceny Lalkowej uczestniczyli w polsko-czechosłowackim seminarium lalkarskim SPATIF w Bielsku-Białej.

✦

Od początku bieżącego sezonu dano na dużej scenie 6 premier autorów polskich i 2 premiery obcych. Na scenie Kameral-

nej wystawiono 2 sztuki, obie autorów obcych. Natomiast na Scenie Lalkowej odbyły się dwie premiery. W próbach znajduje się sztuka kryminalna pt. „Alicja prowadzi śledztwo" R. Thomasa, autora znanego naszej publiczności z granej w ubiegłym roku „Pułapki na samotnego mężczyznę". Reżyseruje Edmund Pietryk. Na Scenie Lalkowej odbędzie się premiera sztuki H. Januszewskiej „Tygrysek" w gościnnej reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza i scenografii Leokadi Serafinowicz.

❖

Zdzisław Giżejewski długoletni aktor teatru oraz redaktor Zeszytów Teatralnych objął z dniem 1 maja br. stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Estrady Lubuskiej. Nadal współpracować będzie z teatrem.

Opr. Z. Giż.

TREŚĆ ZESZYTU

Maria Czanerle: „Rostworowski" 1

Janusz Goślicki: „Rostworowski. Portret autora dramatycznego 7

Margret Dietrich: „Trzecia forma egzystencjonalistycznego dramatopisarstwa 14

Benno von Wiese: „Tragedia przeznaczenia" . . 16

Archiwalia teatralne 18

Kronika Teatru 19

Wydawca: LUBUSKI TEATR im. LEONA KRUCZKOWSKIEGO w ZIELONEJ GÓRZE. Projekt okładki: BARBARA WOLNIEWICZ. Redakcja „Zeszytu" IRENA KUBICKA i STEFAN WACHNOWSKI. Reprodukcje: TADEUSZ AMBROŻ

Zlg-45 2112/Ż-1283 500 egz + 30 0-4/100

Z-ca dyrektora
JAN GAJEWSKI

Z-ca dyrektora d/s finansowych
KAZIMIERZ KASZKUR

Kierownik techniczny
Tadeusz Rogowski

KIEROWNICY PRACOWNI: STOLARSKIEJ — STANISŁAW ŚWIĄTEK, MALARSKO-MODELATORSKIEJ — WALDEMAR JODKOWSKI TAPICERSKIEJ — BRONISŁAW WALCZAK, FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ — EMILIA DANIEL KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — WALENTYNA ROGOWSKA, KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — WOLF KLEJNMAN, REKWIZYTOR — EDWARD TULISZKA GŁÓWNY ELEKTRYK — WŁADYSŁAW LISOWSKI

Brygadier sceny
Tadeusz Orkowski

Światło
Hieronim Kozłowski

Garderobiana
Daniela Kozłowska

Rekwizytor
Ryszard Niesłony

Kierownik Biura Organizacji Widowni
Krystyna Śliwowa

Cena zł 4,-