STARY TEATR

HELENA MODRZEJEWSKA

HENRYK VOGLER

AKTUALNOŚĆ „KORIOLANA"

Premiera „Koriolana", którą Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej rozpoczyna sezon 1962/63 — jest czymś w rodzaju deklaracji programowej. Teatr nasz — jak to było już wielokrotnie podkreślane — pragnie być teatrem prawdziwie współczesnym t. zn. przekazywać widowni wszystko to, co dzieje się aktualnie w teatrze narodowym i światowym. Ale pragnie również — właśnie jako teatr współczesny — szukać tej aktualności, istotnej aktualności i w dziełach dawnych. Istnieją utwory, które w nowej sytuacji historycznej otrzymują jak gdyby nową treść. Ludzkość przegląda się w nich jak w zwierciadle i odnajduje tam własną twarz, której rysów nie uświadamiała sobie dotąd tak dokładnie. Historia się powtarza, ale jej rozumienie jest z każdym okresem nieco inne. Teatr im. Heleny Modrzejewskiej interesuje się przede wszystkim tymi pozycjami klasyki, w których owo nowoczesne rozumienie historii jest szczególnie wyraźne.

Jeden z najważniejszych problemów naszej współczesności to konflikt między jednostką a zbiorowością. Indywidualność ludzka — w wyniku rozwoju ekonomicznego, technicznego, kulturalnego — staje się coraz bardziej złożona i bogata. Ale równocześnie coraz zachłanniejsza staje się zbiorowość, która dla należytej organizacji życia społecznego podporządkowuje sobie stopniowo tę indywidualność. Powstaje stosunek wzajemnej zależności, który winien polegać na dobrze funkcjonującej równowadze. Każde jej zachwianie — w jedną lub drugą stronę — grozi katastrofami społecznymi i politycznymi. Doba dzisiejsza stała się widownią takiej huśtawki w rozmiarach już nieomal kosmicznych i stąd nasze szczególne wyczulenie na literaturę, która — w tych czy innych rozmiarach — dotyka owego wielkiego tematu.

Szekspir, który już blisko 400 lat temu ukazał w swojej „komedii ludzkiej" niemal całą dialektykę współczesnego świata w zalążku — nie mógł przejść obojętnie obok tego tematu. Wszystkie jego dramaty to właściwie jedno nieustające zmaganie się potężnych, monolitycznych indywidualności (króla Lira, Otella, lady Makbet,

Juliusza Cezara czy innych) ze zbiorowością, z uprzedzeniami, nastrojami, zmiennością tak zwanej — powiedzielibyśmy dziś: „szarej" — masy. Ale nigdzie nie został tak bezlitośnie obnażony sam goły mechanizm tego procesu — jak właśnie w „Koriolanie".

Autentyczny rozdział z dziejów starożytnego Rzymu, z autentycznymi historycznymi postaciami o właściwej Szekspirowi bogatej psychologicznej motywacji działań tych postaci — służy tutaj jako elementy potrzebne do zademonstrowania — jak na placu budowy — samej nagiej konstrukcji świata, wszystkich żeber, połączeń, elewacji tej architektury zwanej nowoczesnym społeczeństwem. W „Koriolanie" nie ma właściwie „normalnej" fabularności, nie ma akcji, nie ma romansu, nie ma teatru, do którego nas przyzwyczaiła tak zwana literatura. Tu pokazane jest, po prostu, jak się robi politykę, jak się rządzi, jak się montuje wybory, jak się zawiera sojusze i pakty, słowem, jak obraca się maszyneria, zwana państwem. Tu pokazane są tryby i sprężyny. Jednostka — oraz wielość jednostek, nie będąca jednak arytmetycznym zesumowaniem, ale stwarzająca nową, nadrzędną wielkość. Tutaj pokazane jest — niby w laboratoryjnej recepturze — jak pojedyncza wielkość, która nie chce i nie umie współdziałać ze zbiorową wielkością — musi zginąć.

Nasz czas jest czasem takiego współdziałania. We współczesności otrzymało ono swoje filozoficzne określenie. Jest nim socjalizm. Szekspirowi daleko jeszcze, oczywiście, do tego rodzaju świadomości. Ale „Koriolan", który daje zdumiewająco bystrą — zwłaszcza jak na okres swego powstania — klasową analizę mechanizmu społecznego — jest ze wszystkich dzieł szekspirowskich tej świadomości najbliższy. Stąd jego szczególne miejsce we współczesnym teatrze socjalistycznym i stąd uzasadnienie swego rodzaju deklaracji programowej, za jaką go Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej na początku sezonu 1962/63 uznaje.

JAN KOTT

„KORIOLAN" ALBO O SPRZECZNOSCIACH

Z wielkich sztuk szekspirowskich do najrzadziej granych należał zawsze „Koriolan". Znajdował tylko nielicznych entuzjastów i admiratorów. Byli co prawda wśród nich Coleridge i Swinburne, Brecht i Leon Schiller. Ale przeważnie zniechęcał, oburzał albo w najlepszym wypadku przyjmowany był zimno. Nie zdobył powodzenia ani za życia Szekspira, ani potem przez trzy wieki, aż do naszych czasów. Nazywano go czasem tragedią nagą albo monodramem. Nie ma w „Koriolanie" ani upajającej poezji, ani muzyki sfer. Nie ma wielkich kochanków i wspaniałych błaznów, rozpętanych żywiołów i stworów poczętych w wyobraźni, ale bardziej rzeczywistych od doświadczenia. Jest tylko kronika historyczna wyżęta z wody i gwałtownie zdramatyzowana. I zmonumentalizowany bohater, który budzić może różne uczucia, ale nigdy sympatii.

„Koriolan" jest jednak tylko pozornym monodramatem. W istocie tragedia ma dwóch bohaterów, tyle tylko, że ten drugi bohater jest wielogłowy i wieloimienny. Nie chcę go od razu nazywać. Wolę zacząć od stwierdzenia, że Koriolan nie jest nigdy sam. Nie jest sam przynajmniej w znaczeniu fizycznym i dramatycznym. Na dwadzieścia dziewięć scen dramatu w dwudziestu pięciu biorą udział tłumy. Dwanaście dzieje się na ulicach Rzymu, na Forum i na Kapitolu, dwie w Koriolach, dziesięć w zgiełku bitwy i w wojskowych obozach. Tłum jest nie tylko wieloimienny, przeważnie jest bezimienny: Pierwszy obywatel, Drugi obywatel, Trzeci obywatel; Pierwszy senator, Drugi senator; Pierwszy wartownik, Drugi wartownik; Pierwszy woźny, Drugi woźny; Pierwszy sprzysiężony, Drugi sprzysiężony. Zaledwie paroma sztychami zaznaczone są charaktery przywódców wojskowych i politycznych. Wynurzają się na chwilkę z tłumu, potem się w nim zapadają. Jest jeszcze matka, żona i syn Koriolana. Ale i oni nie mają własnego życia. Są także tłem i stwarzają sytuację, w których rozegra się tragedia.

Oschłość „Koriolana" musiała niewątpliwie zniechęcić czytelników i widzów. Dramat jest rzeczywiście przykry i surowy. Ale surowość dramatycznej materii nie tłumaczy dostatecznie obcości, jaką odczuwano tak długo i niemal powszechnie wobec jednego z najgłębszych dzieł Szekspira. Myślę, że prawdziwe przyczyny tej obcości były inne. Wynikała ona z dwuznaczności albo raczej wieloznaczności szekspirowskiego „Koriolana". Z wieloznaczności politycznej, moralnej i w ostatecznej instancji filozoficznej. Była ona trudna do przełknięcia.

Na tego „Koriolana", którego napisał Szekspir, nie mogli w całości przystać ani arystokraci, ani republikanie. Ani przyjaciele ludu, ani jego wrogowie. Drażnił zarówno tych, którzy wierzyli w masy, jak i tych, którzy nimi gardzili. Tych, którzy uznawali sens i dydaktykę historii, i tych, którzy z tego dydaktyzmu szydzili. Tych, którzy uważali ludzkość za kopiec termitów, i tych, dla których istniały tylko samotne termity, przeżywające w męce tragizm istnienia. „Koriolan" nie pasował do żadnej z utartych w XVIII i XIX wieku koncepcji historycznych i historiozoficznych.

„Koriolan" nie mógł podobać się ani klasykom, ani romantykom. Dla klasyków był niekoherentny, wulgarny i brutalny. Dla romantyków zbyt gorzki, płaski i suchy. Powtórzyła się historia „Troilusa i Kresydy", drugiej sztuki szekspirowskiej nie zrozumianej albo rozumianej jak najfałszywiej, której esencja filozoficzna przy wszystkich pozornych różnicach bardzo jest do „Koriolana" podobna. W obu dramatach następuje gwałtowna i szydercza konfrontacja idei z praktyką, ale z konfrontacji tej nie wynika wcale uznanie praxis za jedyną i ostateczną miarę wartości.

„Koriolan" jest tylko pozornie monodramatem i równie pozornie jest tragedią antyczną. Polis albo urbs, miasto, które jest jednocześnie ojczyzną, bohater, fatum. Bohater łamie prawo moralne, miastu grozi zagłada. Bohater musi wybierać między swoim życiem a miastem. Wybrał. Zginął. Miasto zostaje ocalone. Wznosi świątynię Fortunie. Miastem jest Rzym, bohaterem jest Koriolan. Można i tak streścić tę tragedię. Ale fatum, którym posługuje się Szekspir, chociaż jak greckie Erynie ściga bohatera, przypiera do muru i łamie, ma twarz nowoczesną. Tym fatum jest walka klas. Rzym jest miastem i ojczyzną. Ale jest to Rzym plebsu i patrycjuszów.

Historia „Koriolana" dzieje się po wygnaniu królów w na pół legendarnych czasach narodzin rzymskiej republiki. Opisuje ją krótko Liwiusz, obszernie opowiada o niej Plutarch w swoich „Żywotach sławnych mężów". Angielski przekład Plutarcha wyszedł w roku 1579. Z niego wziął Szekspir osnowę dramatu, charaktery i przebieg wydarzeń.

Rzym walczy z sąsiednimi plemionami, w samym Rzymie trwa walka biednych z bogatymi. „Senat — czytamy u Plutarcha — stronę możniejszych trzymający, zawsze był w rozróżnieniu i wojnie z ludem, od lichwiarzy uciążanym. Tych bowiem, którzy niewiele mieli, poszła chudoba na taksę. A którzy nic nie mieli, poszli w niewolę. (...) Senat zdawał się niepamiętnym uczynionych obietnic. Szli do więzienia odłużeni rycerze. Trzymali ich tam wierzyciele za długi. Stąd zamieszki i bunty".

Na wojnach bogacą się patrycjusze. Zdobywają ziemie i niewolników. Ale bez plebsu nie można prowadzić wojny. Plebejusze uzyskują prawo wyboru własnych trybunów i współudział w rządach. Najwaleczniejszym z Rzymian jest Kajusz Marcjusz ze starego rodu patrycjuszów. Po zdobyciu na górskim plemieniu Wolsków miasta Koriole dostał przydomek Koriolana. Zasłużył się Rzymowi, jest wielkim wodzem, ma na ciele dwadzieścia siedem blizn od ciosów nieprzyjaciół. Patrycjusze wysuwają Koriolana na urząd konsula. Potrzebna jest na to zgoda ludu. Koriolan jest arystokratą, nienawidzi ludu i jest przez niego znienawidzony. W Rzymie jest głód. Koriolan sprzeciwia się sprzedaży zboża, żąda, aby plebs zrzekł się przedtem wyboru trybunów. Oburzony lud nie zgadza się na konsulat Koriolana. Trybunowie oskarżają go o zamach na prawa republiki. Koriolan staje przed sądem. Lud wymusza na patrycjuszach wyrok, skazujący Koriolana na wieczyste wygnanie z Rzymu. Koriolan marzy teraz tylko o zemście. Udaje się do Wolsków i proponuje wczorajszym wrogom wspólną wyprawę na Rzym. Staje na jej czele.

Taki jest pierwszy rozdział rzymskiej legendy o Koriolanie. Jest w niej republikański morał. Wódz, który gardzi ludem, zdradza ojczyznę i przechodzi na stronę wroga. Ambitny generał, dążący do dyktatorskiej władzy, jest śmiertelnym niebezpieczeństwem dla republiki. Lud ma rację, że wygnał Koriolana. Ale teraz następuje drugi rozdział historii. Koriolan na czele Wolsków podchodzi pod bramy Rzymu. Miasto nie ma wodza, jest bezbronne i skazane na zagładę. Plebejusze i patrycjusze oskarżają się wzajemnie o wypędzenie Koriolana. Próbują go przebłagać. Daremnie. Żebrzą o litość. Bezskutecznie. Rzymianie wysyłają wtedy w poselstwie do Koriolana jego żonę i matkę. Koriolan odstępuje od bram Rzymu. Zgadza się na zawarcie pokoju i odprowadza nieprzyjacielską armię.

Następują teraz dwa zakończenia. Pierwsze, które podaje Liwiusz, jest sentymentalne i sielankowe. Wdzięczni Rzymianie wznoszą świątynię na cześć matki i żony Koriolana, on sam wraca do Wolsków, gdzie po długim żywocie umiera w spokoju ducha. Drugie zakończenie jest o wiele bardziej dramatyczne. Koriolan odstępując od Rzymu wie, że na samego siebie wydał wyrok śmierci. Zdradził po raz drugi, złamał umowę z Wolskami. I zostaje jako zdrajca zamordowany przez Wolsków.

To drugie zakończenie podaje Plutarch. Ale autor żywotów sławnych mężów nie zdaje sobie wcale sprawy, że historia Koriolana zawiera dwa morały całkowicie ze sobą sprzeczne. Morał drugiego rozdziału jest bardzo gorzki. Miasto, które wypędza wodza, staje się bezbronne. Lud potrafi tylko nienawidzić i kąsać, ale nie jest zdolny do

obrony własnego miasta. Masy są żywiołem ślepym i niszczącym jak ogień i powódź. Wśród tego tłumu wielogłowego i bezimiennego jeden Koriolan był człowiekiem wielkim. Ojczyzna okazała się dla niego niewdzięczna. Nie mieścił się w niej. Urodził się, aby rządzić. Historia jest pełna zasadzek i okrutna. Wielcy giną, mali zostają.

Plutarch nie dostrzega ani tragizmu postaci Koriolana, ani tragizmu samej historii. W swoich „Żywotach" rzymskiej **virtus** przeciwstawiał grecki ideał etyczny. Morał który wyprowadził z opowiedzianej przez siebie biografii Koriolana, był psychologiczny i empiryczny: „Najwyborniejsza natura edukacji pozbawiona, jak dobra i bujna rola nie dość uprawiana, wiele szkodliwych roślin wraz z pożytecznymi wydaje. (...) Brakowało Koriolanowi szczęśliwego zjednoczenia w sobie powagi i łagodności, związku męstwa z cierpliwością. Takie atoli umiarkowanie i taki związek najpotrzebniejszym jest znamieniem cnót towarzyskich, owocem rozumu i edukacji. Koriolan nie wiedział, że kto się chce do rządu mieszać i z ludźmi mieć do czynienia, powinien nade wszytko strzec się uporu i zaciętości..."

Tyle zacny Plutarch. Historia Koriolana jest jadowita. Ale jadowitość w tej historii wyczytał dopiero Szekspir. Musiała go szczególnie uderzyć, skoro uczynił z niej właściwy temat dramatu. W kronikach królewskich i w tragediach, które są zgęszczeniem kronik, Szekspir absolutyzował historię feudalną. Pokazywał jej mechanizm nagi i niezmienny. Historia rozgrywała się na samym szczycie społecznej hierarchii. Była osobistą, miała imiona i tych imion niewiele. Czasem tylko pojawiają się w dramatach królewskich przerażeni mieszczanie. Dowiadują się o śmierci władcy, wojnie albo o zamachu stanu. Na każdą zmianę panującego patrzą jak na żywiołową klęskę. Historia dzieje się ponad nimi, ale oni za nią płacą.

Historia feudalna odnajdowała łatwo swój wzór i obraz w dziejach rzymskich imperatorów. Porównywanie Cezara z Brutusem było częstym tematem moralistyki renesansowej, historia tyranów ulubioną fabułą przedszekspirowskiej i elżbietańskiej tragedii. Tacyta i Swetoniusza cytowano najczęściej z rzymskich autorów. Popiersia dwunastu cezarów zdobiły pałace wszytkich chrześcijańskich królów. Rzym republikański był o wiele dalszy i bardziej obcy renesansowi. Doświadczeniem współczesnym była tylko Rzeczpospolita Wenecka, ale w niej rządził doża i arystokracja. Ludzi renesansu fascynowało zagadnienie nieograniczonej władzy, mechanizm, który dobrego księcia zamienia w tyrana. To był ich chleb powszedni. I to jest jeden z wielkich tematów szekspirowskich. Ale nie jedyny.

Szekspir był o wiele większym nowatorem w „Juliuszu Cezarze" i w „Koriolanie" niż w „Antoniuszu i Kleopatrze". Wprowadził do tragedii Rzym republikański. Patrzał na niego niewątpliwie poprzez doświadczenia późnego renesansu i szukał w nim potwierdzenia swojej gorzkiej,

bardzo pesymistycznej i bardzo okrutnej filozofii historii. Ale materia była już inna i nie dawała się wpisać w owo niezmienne koło, w którym początkiem i końcem każdego panowania była kaźń władcy. Obraz wielkich schodów, na które po kolei wstępują wszyscy panujący, gdzie pierwszym i ostatnim stopniem jest szafot, do tej historii już nie pasował.

Koriolan ma jeszcze w sobie ponurą wielkość i historia go zdruzgocze. Ale historia, która łamie Koriolana, nie jest już historią królewską. Jest to historia miasta podzielonego na plebs i patrycjuszy. Jest to historia walki klas. Historia w kronikach królewskich i w „Makbecie" była Wielkim Mechanizmem, ale ten mechanizm miał w sobie coś demonicznego. Historia w „Koriolanie" przestała być demoniczna. Jest tylko ironiczna i tragiczna. I to jest druga współczesność „Koriolana".

(Fragment essayu z książki pt. „Szkice o Szekspirze")

ROZMOWY O DRAMACIE

STUDIUM PIERWSZEJ SCENY „KORIOLANA"

B: Jak zaczyna się sztuka?
R: Grupa plebejuszów uzbroiła się, aby zabić wroga ludu, patrycjusza Kajusza Marcjusza, który sprzeciwia się obniżce cen zboża. Mówią oni, że nędza plebejuszów stanowi dobrobyt patrycjuszów.
B: ?
R: Opuściłam coś?
B: Czy wymienia się zasługi Marcjusza?
R: Podając je równocześnie w wątpliwość.
P: Pani uważa, że między plebejuszami panują jednak rozbieżności? Przecież podkreślają oni mocno swą zdecydowaną postawę.
W: Zbyt mocno. Jeżeli ktoś tak mocno podkreśla, że jest zdecydowany, to znaczy, że jest lub był niezdecydowany.
P: Ta zdecydowana postawa ma też zazwyczaj w teatrze jakiś charakter komiczny, plebejusze ośmieszają się w ten sposób, zwłaszcza, że ich uzbrojenie jest nie wystarczające: mają kije i pałki. Toteż wkrótce ustępują; starczyło pięknej mowy patrycjusza Agryppy.
B: Nie u Szekspira.
P: Ale w teatrze mieszczańskim.
B: Słusznie.
R: Sprawa się komplikuje. Podaje pan w wątpliwość zdecydowaną postawę plebejuszów, lecz nie chce pan słyszeć o komizmie. Zatem wierzy pan jednak, że nie dają oni sobie zamydlić oczu demagogicznym wystąpieniem patrycjusza. Czy dlatego, żeby również przez to nie stali się komiczni?
B: Gdyby dali sobie zamydlić oczy, byliby dla mnie tragiczni, a nie komiczni. Byłaby to możliwa scena bo tak bywa, ale scena odrażająca. Sądzę, że nie docenia pani trudności, jakie nastręcza zjednoczenie się uciskanych. Jednoczy ich nędza, skoro uświadomią sobie, kto jest jej przyczyną.

Chudość, która nas gnębi
Ów znak widoczny naszej nędzy,
To jakby rejestr wyszczególniający
Ich bogactwa.

Ale poza tym nędza może ich dzielić, gdyż zmuszeni są do wydzierania sobie wzajemnych skromnych kęsków. Zważcie, z jakim trudem ludzie decydują się na powstanie! Jest to dla nich ryzykowna przygoda, trzeba utorować nowe drogi i wkroczyć na nie; a przecież myśl panujących panuje wraz z nimi. Powstanie jest dla mas czymś raczej nienaturalnym niż naturalnym i choćby ich położenie było jak najgorsze (i tylko powstanie mogłoby ich z niego uwolnić), podjęcie myśli o nim przychodzi im z równym trudem, jak naukowcom torowanie drogi nowemu poglądowi na świat. W takich okolicznościach mądrzejsi często występują przeciw jedności i tylko najmądrzejsi opowiadają się za nią.
R: A więc plebejusze właściwie wcale się nie zjednoczyli?
B: Owszem. Również DRUGI OBYWATEL przyłącza się do nich. Teraz jednak, kiedy plebejusz zmuszony wilczym głodem podejmuje walkę przeciwko patrycjuszom, nie możemy przed sobą i przed publicznością ukrywać sprzeczności, które były pomijane, odrzucane i spychane na dalszy plan.
R: Ja uważam, że nie można tego tak od razu odczytać z tekstu.
B: Zgoda. Trzeba znać całą sztukę. Nie można zabierać się od początku, jeżeli nie zna się końca. Ta jedność plebejuszów zostanie dalej w sztuce rozbita, dobrze więc będzie pokazać ją na początku jako tymczasową, wynikającą z konieczności obrony, nie zaś jako zwyczajnie istniejącą.
W: W jaki sposób?
B: Nie wiem, porozmawiamy o tym. Teraz analizujemy dalej.
R: Z kolei występuje patrycjusz Agryppa i dowodzi za pomocą przypowieści, że panowanie patrycjuszów jest dla plebejuszów konieczne.
B: „Dowodzi" wymawia pani tak, jakby stawiała pani przy tym cudzysłów.
R: Nie przekonuje mnie ta przypowieść.
B: Przypowieść słynna jest na całym świecie. Czyżby pani nie była obiektywna?
R: Owszem.
B: W porządku.
W: Agryppa zaczyna od twierdzenia, że drożyzna nie jest dziełem patrycjuszów, lecz bogów!
P: Był to wówczas ważki argument, mam na myśli Rzym. Czy nie powinniśmy respektować ideologii pewnej określonej epoki w interesie określonego utworu?
B: Tego nie potrzebujemy tutaj rozważać. W odpowiedzi Szekspir, przez usta plebejuszów, zbija to twierdzenie celnymi argumentami. Także przypowieść budzi u plebejuszów silny sprzeciw.
R: Plebejusze sarkają na ceny zboża, na lichwiarskie procenty i występują przeciw nakładaniu ciężarów wojennych przeciw ich niesprawiedliwemu rozłożeniu.
B: To ostatnie już coś tłumaczy.

R: Nie widzę w tym nic przeciwko wojnie.
B: Bo też nic takiego tu nie ma.
R: Nadchodzi Marcjusz i lży uzbrojonych plebejuszów, których rad by potraktować mieczem, a nie mowami. Agryppa pośredniczy ostrożnie i opowiada mu, że plebejusze chcieliby sami wyznaczyć ceny zboża. Marcjusz wyśmiewa ich. Mówią o rzeczach, których nie rozumieją, ponieważ nie są dopuszczani na Kapitol, a zatem nie mają wglądu w sprawy państwowe. Oburza się na twierdzenie, jakoby zboża było dostatecznie dużo.
P: Mówi to przypuszczalnie jako wojskowy.
W: W każdym razie, kiedy wybucha wojna, kieruje ich uwagę na zboże Wolsków.
R: W przystępie gniewu Marcjusz opowiada, że senat przyznał właśnie plebejuszom trybunów ludu, czemu Agryppa się dziwi. Nadchodzą senatorowie, na ich czele urzędujący konsul Kominiusz. Wolskowie maszerują na Rzym. Marcjusz z radością oczekuje walki z przywódcą Wolsków, Aufidiuszem. Dostaje się pod rozkazy konsula Kominiusza.
B: Czy zgadza się na to?
R: Tak. Ale senatorowie, jak się zdaje, niezupełnie się tego spodziewali.
B: Różnice zdań między senatorami a Marcjuszem?
R: Raczej niezbyt istotne.
B: Ale myśmy przeczytali sztukę do końca. Marcjusz nie jest wygodnym człowiekiem.
W: Interesujący jest jego szacunek do wroga narodu, patrycjusza Aufidiusza, przy równoczesnej pogardzie dla plebejuszów. Ma on silne poczucie więzi klasowej.
B: Pani coś zapomniała?
R: Tak. Razem z senatorami przyszli obaj nowi trybunowie ludu, Sycyniusz i Brutus.
B: Plebejusze, zdaje się, zapomnieli o nich, nie witają ich bowiem i nie pozdrawiają.
R: Na plebejuszów w ogóle nie zwraca się już uwagi. Jeden z senatorów szorstko nakazuje im rozejść się. Marcjusz „z humorem" oponuje przeciw temu; zachęca ich, aby poszli za nim na Kapitol. Zwracając się do nich nazywa ich szczurami, i właśnie wtedy kieruje ich uwagę na zboże Wolsków. Potem jest tylko przypisek „Plebejusze wymykają się".
P: Ze sztuki wynika, że powstanie plebejuszów wybuchło w niepomyślnej chwili. Groźna sytuacja, spowodowana najazdem wroga, znowu oddaje cugle w ręce patrycjuszów.
B: A przyznanie plebejuszom trybunów?
P: Nie było podyktowane koniecznością.
R: Pozostawszy sami, trybunowie wyrażają nadzieję, że wojna zamiast wywyższyć Marcjusza, pochłonie go lub doprowadzi do konfliktu z senatem. Zakończenie sceny nie jest szczególnie zadawalające.
B: Z punktu widzenia Szekspira?
R: Powiedzmy.
B: Zanotujmy niezadowolenie. A także przypuszczalny pogląd Szekspira, iż wojna osłabia pozycje plebejuszów; wydaje mi się on niezwykle realistyczny. To piękne.
R: Bogactwo wydarzeń w jednej krótkiej scenie. Jak treściowo ubogie są w przeciwieństwie do tego nowsze sztuki!
P: „Ekspozycja", która jest zarazem burzliwym początkiem akcji!
R: Język przypowieści! Dowcip!
P: I że nie działa on na plebejuszów!
W: Inteligencja plebejuszów! Takie repliki, jak ta: Agryppa: „Czy chcecie się zgubić?"
Plebejusze: „Nie, panie, my już jesteśmy zgubieni".
R: Co za niedwuznaczność w obelgach Marcjusza! Jaka to potężna indywidualność! Zasługuje na podziw mimo zachowania, które wydaje mi się godne najgłębszej pogardy.
B: I wszystkie konflikty, duże i małe, równocześnie wyeksponowane na scenie: bunt głodujących plebejuszów i wojna z sąsiadującym narodem Wolsków; nienawiść plebejuszów do wroga ludu, Marcjusza, i jego patriotyzmu; powstanie trybunatu ludowego i powierzenie Marcjuszowi jednej z kierowniczych ról w wojnie. — A teraz, co z tych rzeczy widzimy w teatrze mieszczańskim?
W: Cała scena służy zazwyczaj do wyeksponowania charakteru Marcjusza, bohatera. Przedstawia się go jako patriotę, któremu na przeszkodzie stają egoistyczni plebejusze i tchórzliwie uległy senat. Opierając się tu raczej na Liwiuszu niż na Plutarchu, Szekspir ma słuszne powody określać senat jako „smutny i trapiony podwójnym lękiem — przed plebejuszem i przed wrogiem". Scena mieszczańska opowiada się więc po stronie patrycjuszów, a nie plebejuszów. Plebejuszów pokazuje się jako postaci komiczne i żałosne (nie zaś jako dowcipne i krzywdzone), a zdanie Agryppy, w którym określa on uchwalenie przez senat trybunatu ludowego jako dziwne, służy raczej do charakteryzowania Agryppy niż do tego, aby zaznaczyć związek pomiędzy napaścią Wolsków a ustępstwami na rzecz plebejuszów. Z buntem plebejuszów rozprawia się już oczywiście przypowieść o żołądku i zbuntowanych członkach, która w obliczu nowoczesnego proletariatu jest całkowicie po myśli mieszczaństwa....
R: Chociaż u Szekspira Agryppa nie mówi Marcjuszowi absolutnie nic o dodatnim wrażeniu, jakie mowa jego wywarła na plebejuszach, a tylko o tym, że brak im wprawdzie rozumu (aby zrozumieć jego mowę?), lecz nie tchórzostwa. Ten ostatni zarzut jest zresztą niezrozumiały.
B: Zanotujmy to.
R: Po co?
B: To daje powód do niezadowolenia.
R: Sposób, w jaki Szekspir traktuje plebejuszów i ich trybunów, stwarza jednak dla praktyki naszych scen pewne udogodnienia. Umożliwia on takie poprowadze-

nie akcji, aby trudności, jakie — przez „nierozsądną" postawę ludu — napotyka arystokratyczny bohater, okazały się niemożliwe do pokonania, i aby w ten sposób usprawiedliwić późniejszy do przesady doprowadzony, wzrost jego „dumy".

B: U Szekspira odgrywają w każdym razie pewną rolę zarówno zbożowa spekulacja patrycjuszów, jak też ich zabiegi, aby za wszelką cenę pozyskać plebejuszów do zaciągu wojennego, (u Liwiusza patrycjusze powiadają mniej więcej tak: Niech gmin burzy się w czasie pokoju), a także niesprawiedliwe zadłużenie plebejuszów u szlachty. Biorąc to pod uwagę, powstanie nie jest w sztuce Szekspira czymś tylko nierozsądnym.

W: W rzeczywistości jednak tekst Szekspira zawiera zbyt mało materiału do tego, aby wydobyć właściwy sens zdania Plutarcha: „Kiedy więc w mieście znów zapanowała zgoda, również niższe klasy zaciągnęły się natychmiast pod broń i z największą gotowością pozwoliły panującemu użyć się do wojny".

B: Wobec tego my, którzy chcemy wyłowić z tekstu wszystko, co dotyczy plebejuszów, przeczytamy to zdanie z większym zainteresowaniem.

P: Gdyż tu chodzi być może,
O rysy sławnych przodków.

R: W innym miejscu Szekspir nie wbija klina w szczelinę rysującą się w sferach arystokratycznych. Nie da sie interpretować po marksistowsku wydarzeń, opisywanych przez Plutarcha: „Przed wrogami nie ukryła się buntownicza postawa gminu. Zrobili napad i spustoszyli kraj ogniem i mieczem".

B: Zakończmy teraz pierwszą analizę. Rozwój wypadków i to, co musimy w teatrze wydobyć, przedstawia się mniej więcej tak: konflikt między patrycjuszami a plebejuszami jest (początkowo) elementem ubocznym, gdyż na plan pierwszy wysuwa się konflikt między Rzymianami a Wolskami. Rzymianie, widząc swoje miasto w niebezpieczeństwie, uznają oficjalnie istniejące sprzeczności, mianując komisarzy plebejskich (trybunów ludu). Plebejusze wywalczyli trybunat ludowy, lecz wróg ludu, Marcjusz, zostaje — jako specjalista — dowódcą wojennym.

* * *

B: Krótka analiza, jaką przeprowadziliśmy wczoraj, nasuwa kilka bardzo frapujących trudności inscenizacyjnych.

W: Jak pokazać np., że zjednoczenie plebejuszów doszło do skutku mimo oporu? Czy tylko przez budzące podejrzenia podkreślanie zdecydowanej postawy?

R: Przy streszczeniu nie wspomniałam o rozbieżnościach panujących wśród plebejuszów, gdyż odczytałem wypowiedź: DRUGIEGO PLEBEJUSZA jako prowokację. Wydawało mi się, że chciał on jedynie wypróbować stałość PIERWSZEGO PLEBEJUSZA. Jednakże tak nie można chyba tego przedstawić. Raczej waha się on jeszcze.

W: Można by jakoś uzasadnić ten brak bojowości u niego. Mógł być lepiej ubrany, zamożniej. W czasie przemówienia Agryppy mógłby reagować uśmiechem na jego dowcip itd. Mógłby być inwalidą wojennym.

R: Słabość?

W: Umysłowa. Poparzone dzieci powracają do ognia.

B: Jak wygląda sprawa uzbrojenia?

R: Muszą być słabo uzbrojeni, gdyż w przeciwnym razie wywalczyliby trybunat niezależnie od napadu Wolsków. Jednakże nie mogą być słabi, gdyż w takim wypadku nie mogliby wygrać wojny pod dowództwem Marcjusza i wojny przeciwko Marcjuszowi.

B: Czy wojnę przeciwko Marcjuszowi wygrywają?

R: U nas na pewno.

P: Mogą być nędznie ubrani, lecz czy znaczy to, że muszą być w łachmanach?

B: Jaka jest sytuacja?

R: Nagłe powstanie ludu.

B: Zatem uzbrojenie ich jest przypuszczalnie improwizowane, lecz mogą oni być dobrymi improwizatorami. Któż bowiem, jeśli nie oni produkuje broń dla wojska? Mogli byli wykonać bagnety, noże masarskie umocowane na długich kijach, użyć obcęgów kowalskich jako broni itd. Pomysłowość plebejuszów może budzić respekt, a ich wystąpienie szybko może się stać groźne.

P: Mówimy ciągle o ludzie, a co jest z bohaterem? Już w streszczeniu R. nie stanowił on punktu wyjściowego.

R: Na pierwszym planie pokazana jest wojna domowa. Jest to zbyt ważki moment, aby mógł stanowić tylko przygotowanie i tło dla pojawienia się bohatera. Czy mam zacząć w ten sposób: pewnego ranka Kajusz Marcjusz wyszedł obejrzeć swoje ogrody, następnie udał się na targ, napotkał lud, wywołał kłótnię itd. Na razie zajmuje mnie jeszcze następujący problem: jak pokazać przemówienie Agryppy jako chybione a równocześnie skuteczne?

W: Interesuje mnie jeszcze pytanie P., czy nie należałoby przeanalizować rozwoju wypadków w odniesieniu do bohatera. Wydaje mi się jednak, że przed wystąpieniem bohatera, można pokazać układ sił, w którym on działa.

B: Szekspir pozwala na to. Tylko czyśmy tego nie przeciążyli teraz pewnymi napięciami, tak iż sprawy te nabrały własnej wagi?

P: A przecież „Koriolan" napisany jest dla rozkoszowania się bohaterem!

R: Sztukę cechuje realizm; zawiera ona dostatecznie dużo materiału podważającego tę tezę. Marcjusz walczy z ludem, który nie jest tylko cokołem jego posągu.

B: Sądzę, że analizując fabułę kładliście od początku nacisk na to, aby można było także czerpać rozrywkę z oglądania tragedii ludu, który ma przeciwko sobie bohatera. Po cóż więc odstępować od tego zamiaru?

WILIAM SZEKSPIR

KORIOLAN

(CORIOLANUS)

TRAGEDIA W PIĘCIU AKTACH

Przekład: ZOFIA SIWICKA

OSOBY:

Kajus Marcjusz zwany Koriolanem	KRZYSZTOF CHAMIEC ZBIGNIEW WÓJCIK
Kominiusz } rzymscy generałowie	ZBIGNIEW FILUS
Tytus Larcjusz } rzymscy generałowie	WOJCIECH ŁODYŃSKI
Meneniusz Agryppa — przyjaciel Koriolana	JERZY PRZYBYLSKI
Wolumnia — matka Koriolana	KRYSTYNA OSTASZEWSKA
Wirgilia — żona Koriolana	HANNA SMÓLSKA
Młody Marcjusz — syn Koriolana	* * *
Waleria, przyjaciółka Wirgilii	MARGITA DUKIETÓWNA
Senator	BOLESŁAW LOEDL ROMAN WÓJTOWICZ ANTONI PSZONIAK
Goniec	
Juniusz Brutus } trybunowie ludu	JANUSZ SYKUTERA
Sycyniusz Welutus } trybunowie ludu	JERZY NOWAK
Plebejusze rzymscy	JAN ADAMSKI ANDRZEJ BUSZEWICZ TADEUSZ JURASZ JÓZEF MORGAŁA JANUSZ ZAWIRSKI WOJCIECH ZIĘTARSKI
Żołnierze rzymscy	BRONISŁAW CUDZICH STANISŁAW GRONKOWSKI ZBIGNIEW ŚLUZAR
Woźni senatu	JÓZEF DWORNICKI MICHAŁ ŻARNECKI MIECZYSŁAW BŁOCHOWIAK
Edylowie	* * *
Tullus Aufidiusz — wódz Wolsków	JERZY SOPOĆKO
Adiutant Aufidiusza	ZDZISŁAW ZAZULA
Służba Aufidiusza	MARIAN JASTRZĘBSKI ANTONI PSZONIAK WOJCIECH ZIĘTARSKI
Przywódcy warty	STANISŁAW GRONKOWSKI BRONISŁAW CUDZICH
Spiskowcy	BRONISŁAW CUDZICH JANUSZ ZAWIRSKI ZDZISŁAW ZAZULA
Senatorowie wolscyjscy	ANDRZEJ BUSZEWICZ STANISŁAW GRONKOWSKI

Lud rzymski, żołnierze, senatorowie, patrycjusze.
Rrzecz dzieje się w Rzymie, Koriolach i Ancjum

PREMIERA DNIA 22 WRZEŚNIA 1962 W TEATRZE KAMERALNYM

REŻYSERIA: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI
ASYSTENT REŻYSERA: JANUSZ SYKUTERA
SCENOGRAFIA: WOJCIECH KRAKOWSKI
MUZYKA: ADAM WALACIŃSKI

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI

KIEROWNIK LITERACKI: HENRYK VOGLER

Inspicjent: — KATARZYNA KWAŚNIEWSKA

Sufler: — MARIA WNĘKÓWNA

Kierownik pracowni dekoratorskiej:

stolarskiej: — ANDRZEJ SKOŚ

malarskiej: — KAZIMIERZ ŁASKAWSKI

Kostiumy wykonane po kierunkiem:

Pracownia damska: — STEFANIA ZALESZCZUK

Pracownia męska: — JÓZEF KANIA

Nakrycia głowy. — MARIA SZTUKA

Peruki: — MARIAN ZALESZCZUK

Światła: — JÓZEF JASIŃSKI

— EUGENIUSZ WANDAS

Brygadier sceny: — STEFAN KUKUŁA

— WOJCIECH KURPAN

Kierownik techniczny: — ADAM BURNATOWICZ

P: Szekspir nie da nam tu zbyt wiele.

B: Nie wierzę w to. Lecz nikt nie zmusza nas do wystawiania sztuki, jeżeli nie dostarcza nam rozrywki.

P: Zresztą, jeżeli chcemy uwzględnić tylko sprawę bohatera, możemy pokazać przemówienia Agryppy jako chybione.

W: I tak je Szekspir pokazuje. Plebejusze przyjmują je drwiąco, a nawet z politowaniem.

R: Dlaczego Agryppa — jak to miałem zanotować — mówi o ich tchórzostwie?

P: Szekspir nie uzasadnił tego.

B: Zwracam uwagę, że w wydaniach Szekspira nie mamy uwag reżyserskich, bądź też mamy takie, które przypuszczalnie zostały dodane później.

P: Co może zdziałać reżyseria?

B: Powinniśmy pokazać usiłowania Agryppy, starającego się przy pomocy ideologii, w sposób czysto demagogiczny — i bezskuteczny — doprowadzić do zjednoczenia patrycjuszów i plebejuszów, (zjednoczenia, do którego w rzeczywistości doszło trochę później, zresztą niewiele później, na skutek wybuchu wojny). Rzeczywiste zjednoczenie dokonuje się pod przymusem — pod naciskiem potęgi wojskowej Wolsków. Zastanawiałem się nad jakimś rozwiązaniem i proponuję, aby Marcjusz ze swymi zbrojnymi wystąpił już nieco wcześniej, niż wymaga tego kwestia Agryppy „Witaj, przyjacielu Marcjuszu!" i wskazówka reżysera przypuszczalnie związana z tym pozdrowieniem. Plebejusze ujrzeliby wówczas zbrojnych, pojawiających się za plecami mówcy, i mogliby śmiało wykazywać oznaki niezdecydowania. Zrozumiała byłaby także nagła agresywność Agryppy na widok Marcjusza i jego zbrojnych.

W: Ale pan uzbroił plebejuszów lepiej, niż to kiedykolwiek miało miejsce na scenie, a teraz ustępują oni przed legionistami Marcjusza?

B: Tamci są jeszcze lepiej uzbrojeni. A poza tym plebejusze nie ustępują. Możemy tu wzmocnić jeszcze tekst Szekspirowski. Momenty ich wahania podczas końcowych wniosków przemówienia wypływają teraz ze zmiany sytuacji, którą spowodowało pojawienie się zbrojnych za plecami mówcy. W tych momentach widzimy jasno, że ideologia Agryppy opiera się na przemocy, na sile oręża, a mianowicie na orężu Rzymian.

W: Jest więc bunt, lecz zjednoczenie wymaga czegoś więcej, wymaga wybuchu wojny.

R: Marcjusz również nie może działać tak, jakby chciał. Przybywa ze zbrojnymi, lecz krępuje go „łagodność senatu". Senat przyznał właśnie plebsowi przedstawicielstwo w senacie: trybunów. To, że Szekspir wkłada w usta Marcjusza wiadomość o powstaniu trybunatu, jest wspaniałym chwytem artystycznym. Jak plebejusze reagują na tę wiadomość? Jak przyjmują swój sukces?

W: Czy możemy zmienić Szekspira?

B: Myślę że możemy zmienić Szekspira, jeżeli potrafimy go zmienić. Ale umówiliśmy się, że na razie będziemy

mówili tylko o zmianach interpretacji, po to, by naszą metodę analityczną można było stosować również bez dopisywania czegokolwiek.

W: Czy PIERWSZY OBLWATEL mógłby być mianowanym przez senat trybunem Sycyniuszem? Byłby on wtedy na czele powstania i o swej nominacji dowiedziałby się z ust Marcjusza.

B: Jest to zabieg prowadzący bardzo daleko.

W: Z punktu widzenia tekstu nic by się nie zmieniło.

B: Mimo to. Istnieje coś takiego, jak specyficzny ciężar jakiejś postaci w fabule. Zmiana mogłaby spowodować, że zostałby poruszony jakiś problem, który później nie mógłby być zadawalająco rozwiązany itd.

R: Dałoby to natomiast tę korzyść, że mógłby być stworzony sceniczny związek między powstaniem a wywalczeniem trybunatu. A plebejusze mogliby pogratulować swym trybunom i sobie.

B: Ale nie wolno umniejszać wpływu, jaki miał napad Wolsków na ustanowienie trybunatu; jest on główną jego przyczyną. Musicie teraz komponować, biorąc to wszystko pod uwagę.

W: Plebejusze powinni by dzielić zdumienie Agryppy na wiadomość o ustanowieniu trybunatu.

B: Nie chciałbym nic rozstrzygać. Nie wiem także, czy można go grać bez tekstu, wyłącznie za pomocą pantomimy. Dodać należy, że nasza grupa — jeżeli należałby do niej jakiś człowiek wyróżniający się — być może nie zostałaby zrozumiana jako grupa reprezentująca połowę plebejskiego Rzymu, lecz raczej jako część reprezentująca całość, itd. Widzę jednak, że jesteście zaskoczeni i szukacie — w sztuce i w zawikłanych wypadkach owego przedpołudnia w Rzymie — jakiegoś rozwiązania. A bystre oko niejedno może tam dostrzec. Oczywiście, kiedy znajdziecie klucz do tych wypadków — publiczność zadecyduje!

W: Można przecież próbować.

B: To w każdym razie.

R: I musielibyśmy ustawić wszystkie sytuacje, zanim moglibyśmy coś zdecydować. Nie wygląda pan zachwycony.

B: Niech pani nie zwraca na to uwagi. — Jak zostaje przyjęta wiadomość o wybuchu wojny?

W: Marcjusz — podobnie jak niegdyś Hindenburg — przyjmuje ją radośnie jako „próbę stali".

B: Uwaga.

R: Pan uważa, że ta wojna jest wojną obronną.

P: To nie ma tutaj, być może, tego samego znaczenia co zazwyczaj w naszych rozważaniach i ocenach. Te wojny prowadziły do zjednoczenia Włoch.

R: Pod panowaniem Rzymu.

B: Pod panowaniem demokratycznego Rzymu.

W: Który pozbył się swoich Koriolanów.

R: Pod panowaniem Rzymu z trybunami ludu.

P: Oto, co mówi Plutarch o wydarzeniach po śmierci Marcjusza: „Najpierw doszło pomiędzy Wolskami a ich

sprzymierzeńcami, Ekwami, do kłótni, o dowództwo naczelne, przy czym nie odbyło się bez ran i mordów. Wyruszyli oni przeciw nadciągającym Rzymianom i wyniszczyli się między sobą prawie całkowicie. Ulegli potem Rzymianom w jednej bitwie..."

R: Krótko mówiąc, Rzym bez Marcjusza nie był słabszy, lecz silniejszy.

B: Tak, przed przystąpieniem do analizy początku sztuki dobrze jest nie tylko przeczytać sztukę do końca, ale również zapoznać się z „Żywotami" Plutarcha i Liwiusza. To źródło, z których czerpał autor sztuki. Mówiąc „uwaga" miałem na myśli to, że nie można wojen potępiać a priori, zanim się ich nie przestudiuje. Nie wystarczy nawet podzielić je na wojny agresywne i wojny obronne. Te rzeczy zazębiają się itd. I tylko społeczeństwo bezklasowe, na wysokim poziomie produkcji, obejdzie się bez wojen. Jedno wydaje mi się pewne: Marcjusz musi być pokazany jako patriota. Sztuka ta obfituje w niesamowite wypadki, które czynią z niego śmiertelnego wroga ojczyzny.

R: Jak plebejusze przyjmują wiadomość o wybuchu wojny?

P: Powinniśmy sami rozstrzygnąć, w tekście nie ma o tym żadnej wzmianki.

B: W rozstrzyganiu tego problemu nasze pokolenie ma, na nieszczęście przewagę nad wieloma innymi. Mamy do wyboru tylko dwa rozwiązania: albo pokażemy, że wiadomość spada jak piorun, który spala wszystkie bezpieczniki, albo zrobimy z niej coś, co nie wywoła większego poruszenia. Trzecia możliwość polegająca na tym, że wiadomość nie wywołuje większego poruszenia, a my nie uwypuklimy tego, jako rzecz osobliwą i straszną — nie istnieje.

P: Musi być pokazane, że wiadomość działa piorunująco, chociażby dlatego, że tak całkowicie zmienia sytuację.

W: Załóżmy więc, że wiadomość ta w pierwszej chwili wszystkich paraliżuje.

R: Marcjusza także? Mówi on od razu, że wojna go cieszy?

B: Mimo to nie zrobimy dla niego wyjątku. Swoje słynne zdanie:

> Cieszę się z tego,
> będziemy więc mogli przewietrzyć
> Zgraję tę zapowietrzoną.

może powiedzieć, kiedy ochłonie.

W: A plebejusze? Nie będzie rzeczą łatwą wprowadzenie tu sceny milczenia, której nie ma u Szekspira. Pozostają jeszcze inne zagadnienia. Czy plebejusze witają swoich nowych trybunów? Czy otrzymują od nich jakąś radę? Czy zmienia się ich postawa wobec Marcjusza?

B: Rozwiązanie sceniczne trzeba będzie wyprowadzić z tego że te wszytkie pytania pozostają bez odpowiedzi, to znaczy, że trzeba je narzucić. Plebejusze winni na powitanie gromadzić się wokół trybunów, lecz nie może dojść do powitania. Trybunowie winni okazywać

chęć udzielania rad, lecz nie mogą dojść do zrealizowania tego zamiaru. Plebejusze nie mogą zdążyć zmienić swej postawy wobec Marcjusza. Nowa sytuacja musi to wszystko pochłonąć. W tej tak dla nas denerwującej uwadze reżyserskiej „Citizens steal away" mamy tylko tę zmianę, która dokonała się od czasu ukazania się plebejuszów na scenie („Enter a company of Mutinous Citizens with clubs, staves and other Weapons"). Wiatr się zmienił, nie jest to już wiatr pomyślny dla powstań. Wszyscy są teraz poważnie zagrożeni i to zagrożenie, trzeba zaznaczyć, dla ludu całkiem negatywne.

R: Za radą pana zanotowaliśmy w analizie nasze niezadowolenie.

B: Obok podziwu dla Szekspirowskiego realizmu. Nie mamy prawie powodu nie dowierzać Plutarchowi, który mówi o „większej gotowości" gminu do wojny. Jest to nowa jedność klas, która wytworzyła się tu w niedobry sposób, a my musimy ją zbadać i ustawić na scenę.

W: Mówiąc o nowej jedności należy przede wszystkim wspomnieć o trybunach ludu, którzy — jak kołki w płocie — sterczą bezużytecznie i niepotrzebnie. Jak między nimi a nieprzejednanym wrogiem Marciuszem, który stał się teraz tak potrzebny dla całego Rzymu, wytworzyć tę widoczną jedność obu do niedawna jeszcze walczących z sobą klas?

B: Sądzę, że w tak naiwny sposób, czekając na pomysły, nie zajedziemy daleko. Będziemy musieli cofnąć się do klasycznego rozwiązania takich skomplikowanych wydarzeń. W pracy Mao-Tse-tunga „O sprzeczności" zakreśliłem pewne miejsce. Co mówi Mao-Tse-tung?

R: Że w każdym dowolnym procesie, w którym jest wiele sprzeczności, istnieje zawsze jedna sprzeczność główna, która gra rolę nadrzędną i decydującą, podczas gdy pozostałe mają znaczenie drugorzędne i są jej podporządkowane. — Jako jeden z przykładów przytacza on gotowość komunistów chińskich do zaprzestania walki przeciw reakcyjnemu reżimowi Czang-Kai-szeka, wówczas, kiedy kraj napadli Japończycy. Można podać jeszcze jeden przykład: kiedy Hitler napadł na Związek Radziecki, nawet wypędzeni z kraju białogwardyjscy generałowie i bankierzy pospieszyli wypowiedzieć się przeciw niemu.

W: Czy w ostatnim wypadku nie chodziło o coś innego?

B: O coś innego, a przecież zarazem o coś podobnego. Musimy teraz iść dalej, Mamy pełną sprzeczności jedność patrycjuszów i plebejuszów, która popadła w sprzeczność z sąsiadującym narodem Wolsków. Ta ostatnia jest teraz sprzecznością główną. Sprzeczność między patrycjuszami a plebejuszami czyli walka klas zostaje zepchnięta na margines przez wyłonienie się nowej sprzeczności: wojny narodowej przeciwko Wolskom. Nie zniknęła ona jednak. (Trybunowie ludu sterczą jak „kołki w płocie"). Trybunat ludowy ustanowiony został na skutek wybuchu wojny.

W: Ale jak wobec tego pokazać przesłonięcie sprzeczności patrycjusze—plebejusze przez nową, główną sprzeczność Rzymianie—Wolskowie, i to tak, żeby wydobyć również przewagę kierownictwa patrycjuszów nad nowym kierownictwem plebejuszów?

B: Nie można tego rozwiązać tak na poczekaniu. Jak się przedstawia sytuacja? Wynędzniali stoją oko w oko ze zbrojnymi. Purpurowe z gniewu twarze ponownie nabiegają krwią. Nowe nieszczęście przyćmi stare. Poważnieni spoglądają na ręce, które podnieśli na siebie. Czy będą dość silne, aby odeprzeć wspólne niebezpieczeństwo? To, co się dzieje, jest poetyczne. Jak to przedstawimy?

W: Obie grupy przemieszamy jakoś, musi być jakieś odprężenie, przechodzenie z grupy do grupy. Moglibyśmy wykorzystać epizod, w którym Marcjusz zaczepia wspartego na kulach patrycjusza Larcjusza: „Co? Staryś, Sztywnyś? Cofasz się?" U Plutarcha, tam gdzie jest mowa o buncie plebejuszów, czytamy: „Ludzie, pozbawieni wszelkich środków, zostali pojmani i uwięzieni, nawet jeżeli ciało ich pokryte było bliznami, które wynieśli z wojen w obronie ojczyzny, z bitew i trudów. Zwyciężyli wrogów, lecz wierzyciele nie okazali im żadnego pobłażania". Powiedzieliśmy poprzednio, że pośród plebejuszów mógłby się znaleźć taki inwalida. Naiwny patriotyzm, często spotykany i nadużywany straszliwie u ludzi niższego stanu, mógłby skłonić go do zbliżenia się do Larcjusza, choć ów należy przecież do klasy, która go tak okrutnie traktuje. Wspominając wspólny udział w ostatniej wojnie, obaj inwalidzi mogliby — zachęceni ze wszystkich stron — uściskać się i razem pokusztykać na bok.

B: Rozwiązałoby to szczęśliwie także inne zagadnienia, które trzeba wydobyć, mianowicie, to, iż jest to w ogóle okres wojen.

W: Nawiasem mówiąc, czy nie obawia się pan, że wystąpienie takiego inwalidy mogłoby być rozumiane dwuznacznie, jak coś w rodzaju pars pro toto?

B: Raczej nie. Byłby on rzecznikiem weteranów. — Mogliby zresztą kontynuować nasze rozważania nad uzbrojeniem. Konsul i głównodowodzący, Kominiusz, mógłby z kpiącym uśmiechem dotknąć improwizowanej broni plebejuszów, przygotowanej do wojny domowej, a następnie zwrócić ją właścicielom, wyruszającym na wojnę patriotyczną.

P: A co z Marcjuszem i trybunami?

B: Tak, to ważna decyzja. Między nimi nie może być najmniejszego zbratania. Nowopowstała jedność nie jest absolutna. Jest krucha w spojeniach.

W: Marcjusz może łaskawie i nie bez pogardy zachęcać plebejuszów, aby udali się za nim na Kapitol, trybunowie mogą zachęcać inwalidę, aby powitał Tytusa Larcjusza, ale Marcjusz i tybunowie nie spojrzą nawet na siebie i będą pokazywali sobie plecy.

R: Krótko mówiąc, obie strony będą manifestować swój

patriotyzm, ale sprzeczności między nimi pozostaną widoczne.

B: Trzeba będzie również wydobyć to, że Marcjusz ma przewagę. Wojna to jeszcze jego sprawa, która obchodzi go szczególnie, bardziej niż plebejuszów.

R: Spojrzenie na rozwój wypadków i uchwycenie sprzeczności w ich jedności pomogły nam niewątpliwie przebrnąć przez fragment fabuły. Jak się przedstawia sprawa charakteru bohatera? Musi on być ustalony właśnie w tym fragmencie.

B: Jest to jedna z tych ról, których budowanie należałoby zacząć nie od pierwszej, lecz od jakiejś dalszej sceny. Dla Koriolana zaproponowałbym jakąś scenę batalistyczną, gdyby u nas, w Niemczech, po dwóch idiotycznie prowadzonych wojnach, nie było tak trudno przedstawić w odpowiednim blasku chwalebnych czynów wojennych.

(Fragment dyskusji pomiędzy B. Brechtem (B), K. Rüllicke (R), P. Pallitzschem (P), M. Wekwerthem (W), stanowiącej część pracy Bertolta Brechta p. t. „Dialektyka w teatrze". Druk wg „Dialogu" nr. 2 z 1957 r.)

DR ANTONI BRAYER

Z DZIEJÓW SCENICZNYCH „KORIOLANA" W POLSCE

Twórczość Szekspira pojawiła się w Polsce już w kilka miesięcy po jego zgonie (zm. 23 kwietnia 1616). W październiku tego roku przybywa mianowicie z Gdańska do Warszawy na dwór Zygmunta III Wazy trupa „angielskich komediantów" Johna Geena. Zespół cieszący się sławą zyskaną na skutek licznych występów w Niemczech, Danii i Holandii, złożony z osiemnastu osób — odegrał w okresie od października 1616 do lutego 1617 r., w języku niemieckim „Hamleta", „Juliusza Cezara", „Króla Leara", „Kupca weneckiego", oraz przeróbkę „Wieczoru trzech króli". Występy swe powtórzyli goście angielscy przypuszczalnie jeszcze w r. 1619. Dodajmy że tekst sztuk był dla dworskich słuchaczy całkowicie zrozumiały, gdyż język niemiecki był w owym czasie na dworze królewskim w powszechnym użyciu z uwagi na liczne kontakty królowej Konstancji (z pochodzenia Austriaczki) z dworami niemieckimi.

Przedstawienia te przeznaczone zresztą dla szczupłego grona widzów teatru dworskiego nie pozostawiły śladu w życiu kulturalnym kraju, tak dalece, że dowiadujemy się o nich tylko ze źródeł obcych.

W późniejszych latach, aż do II połowy XVIII w. brak śladów znajomości w Polsce twórczości dramatycznej Szekspira. Dopiero w okresie Stanisławowskim przemawia ona do szerszych kół publiczności ze sceny Teatru Narodowego — jednakowoż również za pośrednictwem cudzoziemców (jeśli pominiemy wystawioną w r. 1782 komedię Zabłockiego „Samochwał, albo amant wilkołak", przerobioną z „Wesołych kumoszek z Windsoru"). Występujący w Warszawie zespół francuski gra w r. 1788 „Romea i Julię", zaś trupa niemiecka w r. 1781 „Hamleta" w r. 1793 „Króla Leara" i „Makbeta".

Wprowadzenie dramatów Szekspira na scenę polską w rodzimym języku zawdzięczamy — jak tyle innych poczynań w dziejach naszego teatru — Wojciechowi Bogusławskiemu. Przetłumaczył on „Hamleta" z niemieckiej

przeróbki F. L. Schrödera (przekładu J. J. Eschenburga) i wystawił w roku 1797 na scenie lwowskiej, a w roku następnym „Romea i Julię" pod zmienionym tytułem „Groby Werony", tłumaczone z przeróbki francuskiej przez J. Kossakowskiego. W „Hamlecie" wprowadził Bogusławski szereg zmian skutkiem czego powstał utwór nie mający wielu cech wspólnych z oryginałem.

W ciągu pierwszej połowy XIX w. zyskuje na scenach polskich powodzenie pięć dramatów Szekspira, tłumaczonych z przeważnie nieudałych przeróbek francuskich J. F. Ducisa lub niemieckich wspomnianego Schrödera. Na scenie warszawskiej powtarzają się nieustannie: „Hamlet", „Makbet", „Groby Werony", „Otello", „Król Lear". Kraków za dyrekcji Jacka Kluszewskiego wystawia w teatrze przy pl. Szczepańskim „Hamleta" w 1817 i „Makbeta" w r. 1818., Lwów prócz tych dwóch utworów r. 1819 „Koriolana" i w 1825 „Trapiące duchy" (czyli „Wiele hałasu o nic"), zaś w r. 1831 „Poskromienie złośnicy", różnie na afiszu nazywane („Recepta na złośnice", „Wojna z kobietą"). Komedię tę zobaczył Kraków w tym samym roku za dyrekcji Jana Mieroszewskiego w przebudowanym gmachu teatralnym przy ul. św. Jana. W następnym roku ukazał się tu „Koriolan". Gdy kierownictwo teatru objął w r. 1843 Hilary Maciszewski wprowadził na scenę „Otella" w przekładzie z przeróbki Ducisa, „który — jak mówi Karol Estreicher — najnieszczęśliwiej oszpecił Szekspira".

Prawdziwe triumfy święci Szekspir na scenach polskich dopiero w II połowie XIX w., ściślej mówiąc po r. 1860, gdy zaczęto wystawiać go w nowym kształcie. Stało się to przede wszystkim dzięki opublikowaniu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nowych, dobrych tłumaczeń polskich dokonanych bezpośrednio z oryginałów przez: Stanisława Koźmiana, Józefa Paszkowskiego, Józefa Ulricha i kilku in. Drugą przyczyną do dziś trwającego sukcesu poety w Polsce były świetne interpretacje ról głównych lub tytułowych przez wschodzące na wszystkich trzech dużych scenach polskich gwiazdy: Helenę Modrzejewską, Wincentego Rapackiego, Antoninę Hoffman, Ludwika Solskiego, Bolesława Leszczyńskiego, Bolesława Ładnowskiego, a w naszych już czasach Karola Adwentowicza, Kazimierza Kamińskiego, Jerzego Leszczyńskiego.

Zapoczątkował ten okres teatr krakowski za dyrekcji Stanisława Koźmiana (bliskiego krewnego tłumacza), który wystawił dwanaście dramatów — prapremier — na przestrzeni dwudziestu lat (1866—1885). Jego następca Jakub Glikson (1885—1893) wprowadził „Stracone zachody miłości", jako trzynastą. W nowym budynku przy pl. św. Ducha przeszły kolejno przez scenę po raz pierwszy „Burza" (1901), „Cymbelin" (1902), „Troilus i Kressyda" (1916), „Juliusz Cezar" (1925).

Kolejne wystawienie „Kordiana" w Krakowie miało miejsce w r. 1881 (5. II.) w przekładzie Paszkowskiego, z Romanem Żelazowskim w roli tytułowej. Anonimowy recenzent „Czasu" pisze: „Teatr krakowski nie mógł w zupełności podołać zadaniu... przez co koniecznym następstwem i rola głównego bohatera ucierpieć musiała... Dumny, gardzący tłumem patrycjusz miał do czynienia z nazbyt śmiesznym przeciwnikiem, aby spór tragiczny mógł dosięgnąć rzeczywiście potężnych rozmiarów... Przyznać trzeba, że postać Koriolana w głównych zarysach została dobrze pojęta i szczęśliwie odtworzona przez p. Żelazowskiego... Pani Hoffman jako matka zapanowała nad uczuciem całej publiczności..."

W dn. 30 maja 1896 rolę Koriolana grał Józef Kotarbiński, który zdaniem sprawozdawcy „Głosu Narodu" (pseud. Verax) „wzniósł się na wyżynę prawdziwie artystyczną i gdyby reszta osobistości stanęła na równym z nim poziomie całość przedstawienia wypadłaby ku ogólnemu zadowoleniu..." Niestety pech zrządził, że na początku przedstawienia zemdlała aktorka Paszkowska tak, że z trudem dokończono spektakl, którego zresztą już nie powtórzono. Recenzja kończy się znamiennym przysłowiem „In magnis et voluisse sat" („w ważnych sprawach wystarczy nawet dobra wola").

Wznowił „Koriolana" Teofil Trzciński w dn. 31 paźdz. 1931 r. w reżyserii Mariana Jednowskiego, w oprawie dekoracyjnej M. Różańskiego. Mimo dużego wkładu pracy i dobrej obsady (Wacław Nowakowski — Koriolan, Zmijewska — Matka) recenzent „Kuryera Codziennego" Kazimierz Piotrowski (szyfr. „rz") ocenia spektakl dość sceptycznie. „Bohaterskie postacie Szekspirowskie wymagają od swych interpretatorów silnych i zdecydowanych indywidualności. Trudno je znaleźć wszystkie w jednym teatrze... Również udział tłumów nie mógł być rozwinięty w tym stopniu w jakim wymaga tego barwność i plastyka dramatu... Publiczność nie dopisała w zupełności..."

Obecna nowa inscenizacja „Koriolana" jest więc piątą z rzędu w Krakowie, a pierwszą w Polsce Ludowej.

SKŁAD ZESPOŁU ARTYSTYCZNEGO NA SEZON

Dyrektor:

Władysław Krzemiński

Vicedyrektor

Zdzisław Lorenowicz

Kierownik literacki:

Henryk Vogler

Reżyserzy:

1. Mieczysław Górkiewicz
2. Jerzy Jarocki
3. Lidia Zamkow-Słomczyńska

Scenografowie:

1. Wojciech Krakowski
2. Jerzy Skarżyński

Aktorki:

1. Maria Bednarska
2. Barbara Bosak-Tęcza
3. Krystyna Brylińska
4. Margita Dukietówna
5. Jadwiga Gallowa
6. Jolanta Hanisz
7. Małgorzata Jakubiec
8. Alicja Kamińska
9. Maria Kierzkowa
10. Antonina Klońska
11. Wanda Kruszewska
12. Halina Kuźniakówna
13. Halina Kwiatkowska
14. Ewa Lasek
15. Krystyna Maciejewska
16. Zofia Marcinkowska
17. Celina Niedźwiecka
18. Zofia Niwińska
19. Izabella Olszewska
20. Krystyna Ostaszewska
21. Romana Próchnicka
22. Hanna Smólska
23. Marta Stebnicka
24. Zofia Więcławówna
25. Jadwiga Zaklicka
26. Janina Zielińska
27. Jadwiga Zmijewska

STAREGO TEATRU 1962/63

Aktorzy:

1. Jan Adamski
2. Mieczysław Błochowiak
3. Andrzej Buszewicz
4. Bronisław Cudzich
5. Edward Dobrzański
6. Józef Dwornicki
7. Kazimierz Fabisiak
8. Zbigniew Filus
9. Stanisław Gronkowski
10. Leszek Herdegen
11. Julian Jabczyński
12. Marian Jastrzębski
13. Tadeusz Jurasz
14. Bolesław Loedl
15. Czesław Łodyński
16. Józef Morgała
17. Władysław Neubelt
18. Jerzy Nowak
19. Władysław Olszyn-Tęcza
20. Jerzy Przybylski
21. Antoni Pszoniak
22. Wojciech Ruszkowski
23. Jerzy Sopoćko
24. Jerzy Stanek
25. Janusz Sykutera
26. Tadeusz Wesołowski
27. Kazimierz Witkiewicz
28. Zbigniew Wójcik
29. Roman Wójtowicz
30. Roman Wroński
31. Janusz Zawirski
32. Zdzisław Zazula
33. Wojciech Ziętarski
34. Michał Żarnecki

Inspicjenci:

1. Józef Daniel
2. Stanisława Jastrzębska
3. Katarzyna Kwaśniewska
4. Irena Przybylska

Suflerzy:

1. Cecylia Dworecka
2. Zofia Morawska
3. Maria Wnękówna

NAJBLIŻSZE PREMIERY:

ALFRED MUSSET

ŚWIECZNIK

*

LOPE DE VEGA

JAŚNIE PAN NIKT

*

BERNARD SHAW

MAJOR BARBARA

Cena zł 3.—

Krak. Zakł. Graf. Nr 3 zam. 695 9 62 5000 N-33(4776)