Maria Olga Bieńka

GIRAUDOUX W TEATRZE POLSKIM

POLSKA
AKADEMIA
NAUK
INSTYTUT SZTUKI
OSSOLINEUM

GIRAUDOUX W TEATRZE POLSKIM

POLSKA AKADEMIA NAUK · INSTYTUT SZTUKI

STUDIA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW TEATRU POLSKIEGO

pod redakcją

Jacka Lipińskiego, Tadeusza Siverta,
Karyny Wierzbickiej-Michalskiej

TOM IX (21)

POLSKA AKADEMIA NAUK · INSTYTUT SZTUKI

MARIA OLGA BIEŃKA

GIRAUDOUX W TEATRZE POLSKIM

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1976

REDAKTOR NAUKOWY: TADEUSZ SIVERT

Okładkę projektował
STANISŁAW KORTYKA

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1976.
Nakład: 1250 egz. Objętość ark. wyd. 14,80, ark. druk. 11,50 + 11 wkl., ark. A1 16. Papier druk. sat. kl. III, 70 g, 70 × 100. Oddano do składania 25 V 1976. Podpisano do druku 9 XI 1976. Druk ukończono w listopadzie 1976. Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 335/76
L-8. Cena zł 45.—

WAŻNIEJSZE DOSTRZEŻONE BŁĘDY

Str.	Wiersz	Jest	Powinno być
40	21 g.	uprzeda	uprzedza
43	3 d.	1936 r.	1946 r.
56	21 g.	atramentową zieleń	atramantowa zieleń
86	10 d.	faszyzm nie z dobrobytu	faszyzm — nie z dobrobytu
100	13 d.	służącym	służącymi
120	3 g.	inscenzację	inscenizację
125	4 d.	Tihelitchev	Tchelitchev
125	5 d.	Madelaine	Madeleine
153	17 g.	ne położy	nie położy
162	2 d.	*porównaw-*	*porównawczym*
163	16 g.	przegraną Alkmeny klęskę Hektora	przegraną Alkneny, klęskę Hektora
164	7 g.	Joubert	Jaubert
165	14 g.	Służba, drużbowie — Straż — Żebracy	Służba, Drużbowie, Straż, Żebracy
171	14 g.	Szpunar	J. Szpunar
175	9 g.	déalisation	réalization
178	24 d.	Grabowski Janusz	Grabowski Juliusz

M. O. Bieńka, *Giraudoux...*

JEAN GIRAUDOUX

REDAKTOR NAUKOWY: TADEUSZ SIVERT

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1976. Nakład: 1250 egz. Objętość ark. wyd. 14,80, ark. druk. 11,50 + 11 wkl., ark. A1 16. Papier druk. sat. kl. III, 70 g, 70 × 100. Oddano do składania 25 V 1976. Podpisano do druku 9 XI 1976. Druk ukończono w listopadzie 1976. Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 335/76 L-8. Cena zł 45.—

JEAN GIRAUDOUX

Praca niniejsza jest wersją rozprawy doktorskiej, przedstawionej na Wydziale Filologii Polskiej i Słowiańskiej Uniwersytetu Warszawskiego w r. 1974. Chciałabym serdecznie podziękować Promotorowi prof. drowi Tadeuszowi Sivertowi za zainteresowanie kolejnymi stadiami i pomoc w uzyskaniu ostatecznego kształtu książki. Wdzięczność z mojej strony należy się również Recenzentom: prof. drowi Romanowi Taborskiemu, a szczególnie prof. drowi Bohdanowi Korzeniewskiemu, którego zbiory w połączeniu z fachowymi wskazówkami tłumacza, reżysera i inscenizatora sztuk Giraudoux okazały się bezcenne przy rekonstrukcji przedstawień pisarza w teatrze polskim.

Ponieważ — z wyjątkiem jednego — nie oglądałam tych spektakli, nie mniejszą wartość stanowiły dla mnie wszelkie informacje i materiały uzyskane od innych twórców, uczestników albo świadków. Oto ich nazwiska: Irena Babel, Aleksander Bardini, Elżbieta Barszczewska, Zbigniew Bednarowicz, Maryna Broniewska, Irena i Tadeusz Byrscy, Jan Ciecierski, Helena Cywińska, Stefan Czyżewski, Kazimierz Dejmek, Irena Eichlerówna, Zbigniew Filus, Bronisława Frejtażanka, Rudolf Gołębiowski, Zygmunt Hübner, Liliana Jankowska, Joanna Jedlewska, Jerzy Kaliszewski, Lech Komarnicki, Aleksandra Koncewicz, Roman Kordziński, Halina Kossobudzka, Jan Kreczmar, Alina Kulikówna, Zofia Małynicz, Mieczysław Milecki, Tadeusz Morawski, Stanisława Mrozińska, Zofia Mrozowska, Zdzisław Mrożewski, Zofia Niwińska, Józef Ratajczak, Teresa Roszkowska, Zbigniew Sawan, Andrzej Szczepkowski, Irena Skoczeń, Marta Stebnicka, Wincentyna Stopkowa, Maria Wiercińska, Zbigniew Zapasiewicz, Stanisława Zawiszanka, Janusz Ziejewski.

Życzliwą pamięć winna jestem kustoszowi Muzeum Teatralnego w Warszawie drowi Edwardowi Krasińskiemu i jego kolegom z innych archiwów i bibliotek teatralnych.

Wreszcie jestem wielce zobowiązana Dyrekcji i pracownikom Instytutu Sztuki, zwłaszcza kierownikowi Pracowni Teatru Współczesnego drowi Stanisławowi Marczakowi-Oborskiemu, kolegium redakcyjnemu Studiów i Materiałów do Dziejów Teatru Polskiego oraz redaktorowi „Pamiętnika Teatralnego" drowi Jerzemu Timoszewiczowi za okazaną przychylność w trakcie przygotowywania książki.

WSTĘP

Pierre-Henri Simon, autor zbioru studiów pt. *Théâtre et destin* (1959) poświęconych „renesansowi rodzaju dramatycznego we Francji w XX w.", tłumaczy to zjawisko nawrotem teatru do jego źródeł mitycznych i poetyckich, czyli reakcją, jaka zwykle towarzyszy próbom jego desakralizacji. O występowaniu takiej reakcji w teatrze francuskim począwszy już od końca lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku zadecydował kierunek rozwoju ówczesnego realizmu. Przybierające na sile tendencje do drobiazgowej reprodukcji przez artystę rzeczywistości oferowanej mu przez uczestnictwo w społeczeństwie i obserwację natury — acz pożyteczne jako antidotum na modne w *belle époque* hasła niewybrednej sztuki rozrywkowej — prowadziły jednak do zatracenia szczytnej funkcji teatru, w którym człowiek mierzy się ze swoim losem, i pozbawiały twórców teatru ich praw do poetyckiej magii. Toteż cały — wewnętrznie zróżnicowany — nurt odnowy teatru zmierza zasadniczo w jednym kierunku: pragnie wyzwolić wyobraźnię, by wyprowadzić teatr z ciasnej uliczki realizmu psychologiczno-obyczajowego, odsłaniając przed widzem szersze wymiary życia jednostkowego i zbiorowego [1].

Wybór nazwiska Giraudoux spośród grona autorów, których eksperymentom przyświeca pierwszej wielkości gwiazda Paula Claudela, tłumaczy fakt, iż w dziele Giraudoux formuła francuskiego teatru poetyckiego pierwszej połowy XX w. znalazła wyraz może najbardziej jednolity, w każdym zaś razie u nas została ona zademonstrowana w sposób najpełniejszy na przykładzie inscenizacji jego sztuk, które też w wyższym stopniu niż inne utwory spod tego znaku włączyły się w krwiobieg życia teatralnego w Polsce.

Jean Giraudoux — mistrz francuskiej awangardy teatralnej lat międzywojennych — jest jednym z licznych poetów epoki, którzy jako formę wypowiedzi wybrali uniwersalny w ramach śródziemnomorskiej tradycji

---

[1] Dążność tę, zgodnie z którą „obok przedstawionego odcinka życia istnieje wielka perspektywa na całą ludzkość", uznaje się za podstawową cechę dramatu poetyckiego; zob. I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, „Dialog", 1959, nr 11.

kulturowej język mitu; należy do tych, którzy upodobali go sobie szczególnie i stosowali najbardziej konsekwentnie. Sztuka dramatyczna Giraudoux łączy w sobie wielość tradycji kultury europejskiej: symbolika biblijna przeplata się z motywami mitologii greckiej i starogermańskich legend; pobrzmiewają tu przekornym echem wieki literackiej i umysłowej świetności Francji, przy czym autor nie gardzi również najnowszymi zdobyczami jej bulwarów. Składnikiem, który jednak najsilniej oddziałał na wyobraźnię poety i który, *vice versa*, najwyraźniej został naznaczony jej piętnem, jest antyk.

Na drodze do antyku — jednym z najbardziej uczęszczanych traktów francuskiej myśli i sztuki — bezpośrednio poprzedzają Giraudoux: André Gide oraz Jean Cocteau; nieco później podąża za nimi Jean Anouilh, nie licząc autorów, którzy na drogę tę wkroczyli jednorazowo, chociaż w poszukiwaniu wyrazu dla swych czasów nie mniej znaczącego. Owoce tych wędrówek pojawiły się zasadniczo w latach 1922—1944; są to więc plony epoki historycznych wstrząsów, która w sposób bardziej natarczywy niż jakakolwiek inna postawiła przed współczesnymi pytanie o istotę człowieka, zagadkę jego losu. Tragedia rodu Labdakidów i Atrydów, mit Orfeusza i Eurydyki raz jeszcze okazują się idealnymi modelami ludzkich sytuacji, zdolnymi pomieścić w sobie próby nowych, zgodnych z duchem czasu uzasadnień.

W epoce zagrożenia totalitaryzmem, a następnie jego panowania potwierdziło się przede wszystkim fundamentalne znaczenie mitu Antygony. Dramat jednostki w obliczu odrzucanego przez nią porządku społecznego, w r. 1922 odczytany przez Cocteau jako dramat miłości w obliczu nienawiści [2], na ogół zresztą zgodnie z rozumieniem Sofoklesa, w r. 1944 staje się — pod piórem Anouilha — dramatem totalnej negacji, tracąc całkowicie swe podłoże religijne. Miejsce odwiecznych boskich praw zajmują tu rozbudowane racje natury osobistej; ich suma składa się na czyn manifestujący odrzucenie przez jednostkę perspektyw życia w społeczeństwie [3]. Zainteresowanie psychologią, a zwłaszcza przypadkami szczególnymi, patologicznymi, popularne w epoce odkryć Freuda i jego poprzedników, ujawniło się także w nowym wykładzie losów Edypa i Elektry. W dramacie Gide'a *Edyp* (1931) przeznaczenie równa się dziedziczeniu występnych skłonności, w *Maszynie piekielnej* Cocteau (1934) spełnienie się wyroczni jest dowodem wyrafinowanej złośliwości bogów, która nie dozwala śmiertelnikom odczytać należycie sygnałów nadawanych przez własną podświadomość, natomiast w sztuce Giraudoux *Elektra* (1937) bo-

---

[2] Np. słynna fraza jego Antygony: „Je suis née pour partager l'amour, et non la haine" („Narodziłam się, by dzielić miłość — nie nienawiść").

[3] W odpowiedzi na próbę kompromisu ze strony Kreona Antygona Anouilha głosi: „Moi, je suis là pour vous dire non et pour mourir" („Jestem tutaj, aby wam powiedzieć: »nie« — i umrzeć").

haterka doprowadza do urzeczywistnienia mitu chcąc zgłębić przyczyny swych gwałtownych, krańcowo odmiennych uczuć do rodziców. Najdalej bodaj idącym modyfikacjom ulega mit Orfeusza i Eurydyki: ich imiona służą autorom jedynie jako hasła wywoławcze pewnych podstawowych sytuacji, przy czym dla Cocteau w r. 1925 sytuacją taką jest sprawa poezji wobec dezorientacji epoki powojennej, podczas gdy dla Anouilha w r. 1941 — sprawa miłości skompromitowanej we współczesnym świecie.

Odkrycie siły demonów zamieszkujących wnętrze człowieka nie pozwala pisarzom „klasycyzującym" XX w. lekceważyć potęgi zła tkwiącego poza nim. Np. Giraudoux, prorokując w r. 1935 nieuchronny wybuch nowej wojny (*Wojny trojańskiej nie będzie*), bada instynkty ludzkie, które w określonych warunkach wyobcowują się i w połączeniu tworzą moc nie dającą się zwyciężyć rozumowi; taka interpretacja antycznego fatum jest próbą wykrycia praw rządzących mechanizmem dziejów.

Pozbawiony swej nadprzyrodzonej zawartości, dramat grecki traci u autorów współczesnych to, co stanowiło jego siłę; w każdym zaś razie traci swą podniosłość. Sprzyja temu stosowany przez nich rozmyślnie melanż tonów: ironia, sarkazm, czasem nawet niewybredny żart pośród scen w swej istocie tragicznych. Nie brak jednak poetom wyczucia sfery nieznanego w ludzkiej egzystencji. Niejednokrotnie zadanie ich polega właśnie na tym, żeby przybliżyć ową sferę widzom, w czym okazują się pomocne m. in. mechanizmy działania podświadomości. Przy zastosowaniu tych mechanizmów elementy najbardziej prozaicznej rzeczywistości stają się znakami niewidzialnego. Równocześnie zaś to, co wykracza poza ludzkie doświadczenie, bywa wpisane w sferę zjawisk naturalnych. Opracowane przez autorów szczegóły inscenizacji wiążą się ściśle z poetycką zawartością tekstu: np. w *Orfeuszu* Cocteau aktorzy grają jakby na zawrotnych wysokościach, gdyż wespół z przedmiotami wyznaczającymi teren ich działania oni również są obiektem aktywności tajemnych sił; możliwie szybkie tempo gry stwarzać ma odczucie znajdowania się poza czasem ludzkim, ocierania się o nieskończoność.

Swoboda podejścia pisarzy francuskich do treści mitów greckich — ich nacechowany nowoczesnym sceptycyzmem stosunek do wierzeń stanowiących przedmiot dramatu antycznego — powoduje znaczne rozrośnięcie się dramatu *à l'antique* w porównaniu z jego pierwowzorem. Staje się bardziej literacki — bardziej rozbudowany w warstwie słownej i zróżnicowany stylistycznie. Takie jego czynniki, jak elementy fabuły, postacie, ulegają zmianie lub wymianie; maleje lub zanika całkowicie rola chóru. Całość jest świadomą grą z konwencją dramatu antycznego, z uwzględnieniem narosłej wokół niej tradycji; po wieku naturalizmu bowiem jedynie nawrót do dawnej konwencji jako do źródła sakralnej gry wydaje się w mocy ożywić teatr. Widomym znakiem owej gry jest systematycznie stosowany anachronizm, co na płaszczyźnie inscenizacji przejawia się np. we współczesnych strojach i zachowaniu ak-

torów. Na tejże zasadzie gry autorzy nawiązują — w słowach postaci dramatu albo w kompozycji scenicznych sytuacji — do uświęconych przez tradycję klasyczną reguł gatunków teatralnych oraz do technik, jakie służyły wywoływaniu efektów związanych z tymi gatunkami (np. Giraudoux w *Amfitrionie 38*). Rezultatem bywa rozrywka, nieporównanie szlachetniejsza od wesołości farsy bulwarowej; przede wszystkim zaś odzyskuje się świadomość umowności przedstawionego świata, którą zwolennicy naturalizmu chcieli uśpić w swoich widzach.

Prezentacja dwudziestowiecznego „dramatu mitologicznego" zespoliła się w historii teatru francuskiego z nazwiskami wybitnych twórców: reżyserów — Dullina, Pitoëffa, Jouveta, Barsacqa; dekoratorów — Picassa, Bérarda, muzyka — Honeggera; aktorów. Ważną datę w jego dziejach stanowiła premiera *Maszyny piekielnej* w r. 1934 w Comédie des Champs Elysées, przedstawienia kolejnych sztuk Giraudoux oraz *Antygony* Anouilha pod koniec okupacji.

Trudno przewidzieć, jaką rolę odegrałby poetycki teatr Giraudoux w kształtowaniu poglądów i gustów epoki, gdyby nie wsparła go intuicja i praktyczna wiedza „rzemieślnika sceny" Louis Jouveta, który pasował pisarza na autora scenicznego, determinując kształt inscenizacyjny, a czasem i ostateczną postać językową jego sztuk.

Za punkt wyjścia do określenia estetyki Giraudoux służyć może jego własne wyznanie z r. 1923: „U podstaw mojego dzieła leży nie wpływ, oddziaływanie, ale antypatia" [4]. Niechęć czy — mocniej — bunt wobec prawideł dziewiętnastowiecznego realizmu: negacja konwencji służących sztuce imitacji życia, wyznacza nie tylko charakter form epickich pisarza, ale i jego dramaturgii, którą uprawiać zaczął już po owym wyznaniu. Zespół zabiegów stosowanych w celu przekształcenia banalnej rzeczywistości w realność wyższego rzędu zyskał autorowi miano *précieux*. W odróżnieniu od innych pisarzy określanych tym terminem [5] — Giraudoux prowadzi grę nie tylko ze światem, ale i z sobą samym, z własną wyobraźnią; stąd ustawiczna zmienność jego poetyckiej wizji, którą kreuje, by natychmiast otoczyć ją ironią, wyeksponować techniki służące jej uwiarygodnieniu, zastąpić ją nową grą fantazji.

René-Marill Albérès, autor fundamentalnej pracy śledzącej ewolucję charakteru twórczości Giraudoux [6], uznał za siłę wyznaczającą wewnętrzne napięcie całego dzieła poety konflikt między ujmowaniem świata w kategoriach kosmicznych a jego widzeniem czysto ludzkim. Drążenie na rozmaitych poziomach kanałów umożliwiających człowiekowi zatracony kontakt ze wszechświatem przy równoczesnej tendencji do zatrzymania jego uwagi na sprawach życia codziennego określa — zdaniem

---

[4] Cyt. wg: R.-M. Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris 1957, s. 120 (przekł. M. O. B.).

[5] Zob. R. Bray, *La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris 1948.

[6] Zob. przyp. 4.

krytyka — istotę sztuki Giraudoux, tłumacząc zarazem lekceważenie przez pisarza przyjętych kategorii społecznych i brak respektu dla psychologii.

W latach trzydziestych relacje między sferą spraw ludzkich a pozaludzkich przybierają w twórczości Giraudoux postać dramatyczną; najczęściej stosowaną formą ich wyrazu jest swobodnie sparafrazowany mit.

Integralnym czynnikiem wizji poetyckiej tego autora jest styl, prezentujący swoistą odmianę retoryki, której najbardziej charakterystyczne chwyty stanowią: alegoria, metafora, paralela oraz antyteza; umożliwiają one ciągłą oscylację między dosłownym i przenośnym, ogólnym i szczególnym, trwałym i przemijającym, rzeczywistym i wyobrażonym. W ten sposób rozpatrywane problemy, wśród których nie brak chyba żadnego z podstawowych zagadnień epoki, zyskują pożądany przezeń wymiar — są rozważane w aspekcie wszechświata. By jednak uwolnić swą sztukę od jakiejkolwiek iluzji rzeczywistości, równolegle z owymi figurami, dzięki którym świat wyimaginowany staje się realny, pisarz stosuje figury stylistyczne ironii, jak paradoks, litota i inne, umożliwiające dystans wobec gry fantazji. Zasady retoryki wyznaczają w głównej mierze porządek ruchu dramatycznego sztuk Giraudoux, nie podporządkowanych poza tym żadnym ścisłym regułom kompozycyjnym. Do formy stylistycznej swych utworów przywiązywał autor wielką wagę, traktując styl jako sekret, który, powierzony przez pisarza jego epoce, pomaga jej odkryć własną prawdę i zorganizować swą wrażliwość.

Jeśli chodzi o sposób wystawiania sztuk Giraudoux stosowany przez Jouveta w ścisłej współpracy z ich twórcą, polegał on właśnie na całkowitym podporządkowaniu słowu wszystkich innych składników wizji teatralnej, na interpretacji tekstu w sposób jak najbardziej prosty, powściągliwy i „wstydliwy", dopasowany do indywidualności aktorskich, jakie miał pisarz na uwadze tworząc swe postacie.

Miejsce jedynej w swym rodzaju spółki Giraudoux—Jouvet w historii teatru XX w. zostało już ustalone. Praca niniejsza stawia sobie za cel odpowiedź na pytanie, co znaczył fenomen teatru Giraudoux na scenie polskiej. Generalnie rzecz biorąc, chodzi o ustalenie roli pisarza w naszym życiu teatralnym, tzn. tego, co powiedział nam o nas samych, jakie doświadczenia warsztatowe nam przekazał; równocześnie zaś — co jest nie mniej ważne — o zbadanie, jakie nowe możliwości interpretacji dzieła pisarza my odkryliśmy w poszukiwaniu naszej własnej prawdy i jej artystycznego kształtu, odpowiadającego naszym gustom. Takie sformułowanie przedmiotu badań pozwoli nie tylko spłacić pewien dług historii polskiego teatru wobec wybitnego pisarza dwudziestolecia we Francji, dług, który dzisiaj zdaje się nie ulegać wątpliwości, ale zarazem ocalić od zapomnienia wartości stworzone przez zainspirowanych jego dziełem inscenizatorów i aktorów polskich, z których wielu również było lub jest ludźmi godnymi uwagi.

Trzon pracy stanowi analiza 25 inscenizacji utworów dramatycznych Giraudoux — od premiery w marcu 1936 do spektaklu bezpośrednio poprzedzającego trzydziestą rocznicę jego śmierci (styczeń 1974). Inscenizacje te zrekonstruowano w miarę możności na podstawie dostępnych dokumentów pisanych, ikonografii, taśm z muzyką i rozmów z ich współtwórcami i świadkami, decydując się — wobec dużego rozproszenia bądź braków w tych materiałach — nie zaniedbywać żadnych śladów, które mogłyby prowadzić do odtworzenia polskich formuł rozwiązań scenicznych dramaturgii Giraudoux. Bezcenną rolę pełni tu m. in. żywa pamięć, pozwalająca odtworzyć wiele istotnych dla inscenizacji faktów wraz z intencjami, jakim miały służyć przedstawienia, a także z atmosferą, w jakiej te inscenizacje powstawały i oddziaływały na polskiego widza. Posługiwanie się na szerszą skalę wywiadem, zważywszy brak możliwości konfrontacji z naszym własnym odbiorem, stwarza jednak pewne niebezpieczeństwo: niebezpieczeństwo zawierzenia twórcom, utożsamienia ich intencji z realizacjami. Z drugiej strony pułapkę nie mniej groźną przedstawia zbytnia ufność wobec sądów krytyki, które wielekroć dają się wyjaśnić i sprostować dopiero w zestawieniu z zamysłem interpretacyjnym, jaki legł u podstaw spektaklu, a przez krytykę odczytany został jedynie we fragmentach lub zgoła opacznie. Dodatkową trudność przy realizacji zadania nastręcza sama natura spektaklu teatralnego, domagająca się opisu działań scenicznych w ich dynamicznym zespoleniu. Otóż spełnienie tego postulatu jest na ogół niemożliwe, bowiem stosunkowo świeże daty kilku ostatnich premier Giraudoux nie zmieniają faktu, iż dzieje tego pisarza na naszych scenach należą już w zasadzie do sfery zjawisk historycznych. Toteż stosowane tu operacje mają charakter raczej analiz literacko-teatralnych niż rekonstrukcji *sensu stricto*.

Inscenizacje uporządkowano według chronologii polskich prapremier sztuk Giraudoux; kolejne rozdziały obrazują dzieje danego utworu w teatrze polskim, uwydatniając zmienność kształtu inscenizacyjnego przedstawień w rytmie czasu i potrzeb społecznych, jakich są wyrazem. Przed badaczem stają tutaj takie zagadnienia szczegółowe, jak wprowadzenie w specyfikę tekstu, ustalenie jego wersji scenicznych, dalej odtworzenie stylu gry aktorskiej, zasad organizacji przestrzeni i ruchu scenicznego, funkcji muzyki — oczywiście we wzajemnym powiązaniu wszystkich tych czynników w myśl idei nadrzędnej, której miały służyć. Oddzielną sprawę stanowi odbiór widowiska przez publiczność.

Drobiazgowy ogląd poszczególnych zjawisk teatralnych uzupełnia — w „Uwagach końcowych" — zarys drogi życiowej Giraudoux w teatrze polskim, zezwalający na wykrycie pewnych ogólniejszych prawidłowości historycznych. Wreszcie autorce wydała się kusząca próba wpisania przyswojonego przez polską scenę modelu poetyckiego teatru Giraudoux w naszą tradycję literacką, by rola odegrana u nas przez tego pisarza mogła uzyskać pełniejszy wymiar.

INSCENIZACJE PRZEDWOJENNE: „TESSA" I „JUDYTA"

Jean Giraudoux, pisarz, którego twórczość dramatyczna mieści się w zasadzie w latach międzywojennych, w teatrze polskim zdążył zaprezentować się w tym czasie jedynie jako autor *Tessy* i *Judyty*. Nie są to sztuki o znaczeniu największym dla całości jego dzieła — takich pozycji, mimo przedsięwziętych starań, nie dopuściła na scenę przed wojną cenzura [1]. Niemniej zarówno *Tessa* jak *Judyta* zasługują na uwagę ze względu na swój kształt poetycki, a przede wszystkim na kształt teatralny, jaki im nadali artyści polscy tej miary co Aleksander Węgierko i Leon Schiller. Oba utwory w r. 1936 wystawił warszawski Teatr Nowy. Na afiszach figurowały jednak nie tylko nazwiska dwóch różnych reżyserów, lecz także dwóch całkiem odrębnych zespołów aktorskich. Trudno więc szukać powinowactw między spektaklami, zwłaszcza opartymi na tekstach stosunkowo niewiele mających ze sobą wspólnego.

Powstała w 1934 r. *Tessa* nie jest oryginalną sztuką Giraudoux, lecz francuską, nieco zmienioną wersją scenicznej przeróbki powieści angielskiej [2], sporządzoną dla Louis Jouveta oraz jego trupy. Popularny melodramat, o melancholijnym tytule *Wierna nimfa*, uległ pod piórem poety subtelnej, ale charakterystycznej transformacji. Nieomylna trafność słowa Giraudoux, jego dowcip i fantazja osłabiły sentymentalizm tekstu angielskiego; niewielkie przesunięcia w anegdocie i związane z nimi wysubtelnienie postaci tytułowej upodobniły Tessę — przy zachowaniu jej wyspiarskiego charakteru — do innych dziewczęcych bohaterek powieści i sztuk pisarza francuskiego, nobilitując pierwowzór.

Oto co na ten temat pisała po premierze *Tessy* krytyka paryska. Henry Torrès w „Gringoire": „Urok oryginału wzbogacił się przeto we wszelkie czarodziejstwa, jakie w naturalny sposób roztacza wokół siebie ten niezrównany magik. Wzruszająca i dosyć prosta — momentami — historia wiernej nimfy, wywodząca się bezpośrednio od Dickensa, przenosi się wkrótce w wyższe rejony, gdzie autor *Amfitriona 38* oraz *Intermezza* pociąga nas za sobą w swych subtelnych poetyckich wędrówkach. Pełne

---

[1] Zob. rozdz. „Wojny trojańskiej nie będzie".

[2] Autorka powieści — M. Kennedy, autor adaptacji — B. Dean; tytuł oryginału — *The Constant Nymph*.

finezji spostrzeżenia i niezwykłe pomysły najsubtelniejszego z naszych pisarzy dramatycznych dodają prestiżu tej historii, której sztuczność mogła zdemaskować się na scenie".

Robert Kemp w „La Liberté": „Ranga sztuki to sprawa pisarstwa Giraudoux. Chcąc sprecyzować jego wkład, trzeba by porównać teksty... Ale po rozbudowie niektórych kwestii, po niebanalnych, pełnych delikatnej wrażliwości zdaniach, po dynamice i ironii, rozsianej w tej historii — tak poważnej w gruncie rzeczy, ale która w rezultacie zaczyna burzyć się, musować — rozpoznaliśmy bez trudu jego »pazur«. [...] Świeżość, delikatność; fantazja, zdobiąca starą kanwę... Wydanie luksusowe starej opowieści. Oto, czym jest *Tessa*" [3].

Oparty na tej adaptacji spektakl (14 XI 1934), pierwszy po przeniesieniu się trupy Jouveta z Comédie des Champs Elysées do własnego teatru [4], uznano jednogłośnie za osiągnięcie artystyczne wysokiej miary. Publiczność podzieliła entuzjazm recenzentów: przedstawienia osiągnęły, rzadką w owych czasach, liczbę 287. Największe zasługi w tym sukcesie przypisuje się aktorstwu. Wykonawczynię roli głównej Madeleine Ozeray ze względu na jej typ wrażliwości, dziwnie bliski sposobowi odczuwania świata przez pisarza, uznano za wcielenie typowej heroiny Giraudoux [5]. Niezapomnianą postać jej partnera — Lewisa Dodda, stworzył sam Jouvet, który jako reżyser widowiska skomponował doskonale zharmonizowaną całość.

Warszawską premierę *Tessy* (11 III 1936), będącą wprowadzeniem jej autora na scenę polską, poprzedzają artykuły, które prezentują Giraudoux jako jednego z najwybitniejszych, a zarazem najbardziej kłopotliwych pisarzy współczesnych. Tymon Terlecki określa jego sztukę mianem prestidigitatorstwa literackiego, czarującego wprawdzie, lecz maskującego prawdziwą twarz poety. *Tessa*, twór obcy, stanowi — zdaniem krytyka — osobliwy filtr, oczyszczający i skupiający przyrodzone właściwości pisarza, który „ukazuje się [tu] bez zbyt wyrafinowanej niekiedy, perwersyjnej finezji [...], a z całym nieodpartym urokiem, z całym magicznym uwodzicielstwem może jednego z najbardziej integralnych poetów naszej epoki" [6].

Reżyser polskiej *Tessy* Aleksander Węgierko miał już za sobą kilkunastoletnie doświadczenie w zakresie repertuaru poetyckiego współczesnej Francji (Vildrac, Claudel, Anouilh i inni), w którym niejednokrotnie występował również jako aktor. Nie sugerując się modą na eksperymenty

---

[3] J. Giraudoux, *Tessa*, Paris 1934, s. 44 i 46 (przekł. M. O. B.).

[4] Był to teatr Athénée, gdzie powstała większość światowych prapremier sztuk Giraudoux. Dane na ich temat pochodzą przeważnie z książki D. Inskipa *Jean Giraudoux: The Making of a Dramatist* (London 1958), poświęconej w głównej mierze współpracy pisarza z Jouvetem.

[5] Aktorka ta stała się później prototypem postaci Ondyny.

[6] T. Terlecki, *Jan Giraudoux*, „Tygodnik Ilustrowany", 1936, nr 12.

inscenizatorskie, Węgierko doprowadził do perfekcji teatr kameralny, gdzie czynnikiem nadrzędnym kształtu scenicznego jest poetyckie słowo. Troska o artystyczne walory słowa przejawiała się tu w dbałości o precyzyjny przekaz myśli, jakiej ono jest wyrazem; reżyser śledził go uważnie, prostując każde odchylenie w grze aktorskiej od wytyczonego szlaku. Jego ambicją było „wypracowanie idealnej syntezy między dynamiką utworu a ucieleśniającym ją kształtem plastycznym i dźwiękowym" [7]. Przedstawienia Węgierki odznaczały się żelazną konsekwencją i jednolitością stylu.

Zespół, który przystąpił do realizacji sztuki Giraudoux, stanowili przeważnie młodzi aktorzy. Dla Elżbiety Barszczewskiej (Tessy) był to dopiero drugi sezon teatralny; w podobnej sytuacji znajdowali się pozostali odtwórcy ról; przy rolach najmłodszych postaci, wykonywanych przez uczniów, umieszczono na afiszu gwiazdki. Układ taki okazał się pomyślny dla spektaklu, wnosząc doń w niewymuszony sposób ton świeżości. Nie wiadomo jednak, ile kryło się w tym zasługi reżysera, obdarzonego rzadkim darem doboru aktora do odpowiedniej dla niego roli oraz tworzenia sytuacji jak najkorzystniejszych dla jego samopoczucia na scenie.

Recenzent „Pionu", Bohdan Korzeniewski, podkreślając świeżość ujęcia *Tessy* na tle tradycji Teatru Narodowego — sceny macierzystej Teatru Nowego — pisze: „Węgierko odnalazł znowu sens artystyczny w zasadach tego umownego realizmu, który pragnie stworzyć złudzenie prawdy i wywołać okrzyk zachwytu: »Ależ to wspaniałe, zupełnie jak w życiu!« Nie są to tendencje obce współczesności [...]. Jednak po kilkunastu latach »reform« teatralnych, wywracających na nice stare konwencje, dogodzić tym potrzebom iluzji nie było tak łatwo. Jest wielką zasługą reżyserii Węgierki, że zamaskował robotę teatru delikatnie i niepostrzeżenie. Podczas przedstawienia nie wybiegał co chwila zza kulis, aby ustawiać aktora i rozplanowywać sceny zbiorowe — ożywiony ruch młodych w domu Sangera toczył się tak »naturalnie« jak »w rzeczywistości«. Tylko celowy rytm tej bieganiny, postawa młodych aktorów ani razu nie wykrzywiająca się w efekciarską pozę, głos ani razu nie dźwięczący fałszywie — zdradzały, z jakim nakładem pracy przygotowano tę »naturalność«" [8].

Siła sugestii artystycznej, pod której działaniem znaleźli się widzowie *Tessy*, była dla nich tym większą rewelacją, im bardziej umacniali się w mniemaniu, że — mimo talentu Giraudoux — sztuka ta jest melodramatem, o konflikcie mocno już zużytym, a rysunek jej „bohatera zbiorowego" (dom Sangerów) wzorowany jest na modelu sprzed czterdziestu

---

[7] Cyt. wg: J. Lorentowicz, *Dwadzieścia pięć lat Teatru Polskiego w Warszawie*, Warszawa 1938, s. XLIX.

[8] B. Korzeniewski, „*Tessa*", „Pion", 1936, nr 15.

lat. Chodzi tu oczywiście o modny w okresie *fin de siècle*'u wzór artysty, skonstruowany na zasadzie prostego przeciwieństwa wobec znienawidzonego wówczas filistra. Bowiem rdzeń dramatu „wiernej nimfy", na którym wspiera się misternie zbudowany konflikt psychologiczno-erotyczny, stanowi starcie się dwóch środowisk: skupionej wokół genialnego muzyka Sangera kosmopolitycznej cyganerii oraz tradycyjnego salonu angielskiego. Krytyka zauważyła, że konflikt między stylem życia bohemy a burżuazyjnym konwenansem „wygląda trochę archeologicznie czy historycznie", że w chwili obecnej stosunki takie znacznie się zagmatwały i że w ogóle świat dzisiejszy stoi w obliczu bardziej istotnych problemów. Jednak bezstronnie przyznaje, iż rywalizacja sfer, ukazanych według dawnych formuł, jest oddana „z taką prawdą psychologiczną, z taką brawurą artystyczną, że niepodobna bez największego zainteresowania być uczestnikiem tego starcia". Zauważając wyrównany poziom i jednolity styl gry, podchwycono subtelne, lecz wyraziste zróżnicowanie poszczególnych indywidualności, z których każdą „wszywa się w pamięć i opanowuje wyobraźnię jako plastyczna i pełna osobowość" [9].

Zwłaszcza sceny zbiorowe pod batutą Węgierki stają się w oczach krytyki znakomitym sposobem prezentacji bogactwa kontrastowych charakterów. Np. scena „Śniadania u Lukrecji Borgii" — muzycznej szarady, w trakcie której na tle wspólnego, organicznego niemal odczuwania muzyki przez klan Sangerów ujawniają się rozmaite osobiste sentymenty oraz animozje; albo scena inwazji tego klanu na salony angielskiej *lady*, z mocnym punktem kulminacyjnym chóralnej piosenki, gdzie nad różnorodnością temperamentów cygańskiego rodzeństwa dominuje wspólny mu sposób bycia, odcinający się jaskrawo od światowych manier stałych gości tego domu.

Dyskutowano natomiast zakończenie sztuki, choć nie tyle ze względu na reżyserię, ile na układ tekstu; *Tessa* w warszawskim przedstawieniu pozbawiona bowiem została ostatniego obrazu. Obraz ów, spinający całą historię melodramatyczną klamrą — śmiercią bohaterki, stanowił (zdaniem kierownictwa teatru) niepotrzebną „kropkę nad i". Zamknięto więc spektakl sceną odejścia dziewczyny w świat wraz z odzyskanym przez nią przedmiotem jej dziecinnego uwielbienia, Doddem, sceną dopuszczającą mniej jednoznaczne interpretacje ze strony publiczności.

Część recenzentów wyszła jednak z założenia, iż nie było to rozwiązanie szczęśliwe. „[...] nie mam pretensji do naszych władców teatru, że zaoszczędzili nam tych wzruszeń, eskamotując ten obraz i kończąc rzecz triumfalnym happy endem — wyznaje Boy. — Ale nie da się zaprzeczyć, że to zakończenie mocno upraszcza konflikty charakterów, zaciera istotę rzeczy. Tym bardziej występuje na pierwszy plan łatwe przeciwstawienie artyzmu i filisterii: małżeństwo Dodda z Florą było omyłką, nato-

---

[9] J. N. Miller, *Z teatrów warszawskich*, „Robotnik", 1936, nr 96.

miast Dodd i Tessa są dla siebie stworzeni, przeznaczeni, odnaleźli się i będą szczęśliwi" [10]. Całość sztuki zawiera, zdaniem Boya, znacznie głębszą problematykę: jest to w głównej mierze studium psychologiczne zjawiska rozszczepienia zmysłów i ideału, jakie nastąpiło w życiu Dodda. Zjawisko to, występujące od początku akcji, chociaż chwilami maskowane, ujawnia się właśnie w scenie końcowej, powodując śmierć dziewczyny, „oszczędzonej" przez kompozytora w chwili, gdy sądziła, że nic już nie stoi na przeszkodzie ich wzajemnej miłości.

Inny zarzut, z jakim wśród powodzi pochwał i zachwytów spotkała się inscenizacja Węgierki, dotyczył ustawienia głównej roli, nie licującego ponoć ze zmianą zakończenia. Chodzi zwłaszcza o to, że Elżbieta Barszczewska akcentowała cechy chorobliwe charakteru Tessy, że interpretację jej barwił wyraźny ton smutku, co odpowiadałoby raczej pełnemu tekstowi sztuki.

Aktorka jednak z całą świadomością kształtowała tę postać tak, jak ją nakreślił Giraudoux. Grała młodą dziewczynę, której wyjątkowa delikatność uczuć wiąże się ściśle z wątłością fizyczną. Jeden z krytyków [11] przywołał pod wrażeniem tej postaci wizję podobnych dziewcząt przekazaną przez Tuwima:

Są takie: piękne, ciche i na serce chore...
Są jak upadające bez powrotu gwiazdy ...
Jak zaduma nad wodą w bladych zmierzchań porę...
Jak listy niewysłane... Jak smutne odjazdy.

Wydaje się, że obrazowy język poezji jest w tym wypadku lepszym tłumaczem sensów sztuki teatralnej niż pojęciowy język krytyki. Tak rozumiana postać Tessy bynajmniej się nie kłóci z przyjętą przez Węgierkę wersją zakończenia, bo nie upoważnia do uznania happy endu bez zastrzeżeń.

Po intensywnych przeżyciach w II i w pierwszych scenach III aktu Tessa decyduje się na połączenie z Doddem z poczuciem niepewności tego, co ją czeka; jest wyczerpana, nie ma już sił na radość, wreszcie gnębią ją skrupuły, widzi, iż mimo tej przewagi, jaką dało jej pierwszeństwo uczuć, Flora ma również prawa do Lewisa jako jego żona. Toteż publiczność, która wyczuwała to skomplikowane podłoże psychofizyczne dzięki grze aktorki, pytała razem z Tessą: czy ona wytrzyma to życie? [12]

Wyraz, jaki nadali sztuce Giraudoux twórcy jej kształtu scenicznego w Polsce, okazał się, wbrew niektórym sugestiom, interpretacją nowoczesną i oryginalną. Nie eksponując zbytnio ogranego konfliktu „artyz-

---

[10] Boy [T. Żeleński], *Premiera w Teatrze Nowym*, „Kurier Poranny", 1936, nr 73.

[11] Zastępca, *„Tessa"*, „Tygodnik Ilustrowany", 1936, nr 12; wiersz Tuwima *Są takie bardzo dziwne, bolesne istnienia* z tomiku *Czyhanie na Boga*.

[12] Z wywiadu udzielonego autorce przez E. Barszczewską.

mu i filisterii" (co potwierdza analiza egzemplarza suflerskiego), Węgierko i aktorzy pragnęli podkreślić nie tyle nawet osnutą na nim „walkę dwóch serc", o jakiej mowa w tekście, ile konfrontację dwóch rodzajów wrażliwości, dwóch sposobów odczuwania świata. Temu celowi podporządkowana była rola Elżbiety Barszczewskiej, której Zofia Nakoneczna przeciwstawiła w roli Flory Churchill postać „antysangerowską" i zarazem po prostu kobietę dojrzałą, dysponującą odmiennymi warunkami zewnętrznymi, inną naturą i innego rodzaju doświadczeniem życiowym.

Niezależnie od zapatrywań na koncepcję reżysera, krytycy szczególnie wysoko podnosili „zupełnie niepowszednie piękno" oraz „ujmującą delikatność i dziewczęcość" postaci Tessy w wykonaniu Barszczewskiej, zwracając uwagę, iż rola ta „rosła w miarę akcji — aż do prawdziwie dramatycznego akcentu w obrazie trzecim i czwartym" [13]. Nawet obiekcje co do motywacji artystycznej smutku, unoszącego się nad tą postacią, nie były w stanie osłabić ogólnego przekonania, iż „taka, jaka jest, mocniej wbija się w pamięć" [14]. Ostatecznie więc rola Tessy stanowiła właściwy start życiowy aktorki.

Rola Zbigniewa Ziembińskiego (Lewis Dodd), aktora o pewnym doświadczeniu artystycznym, w stosunku do poprzednich wypadła korzystniej. Uderzała dojrzałością, brakiem spotykanej dawniej nonszalancji, większym umiarem w stosowaniu teatralnych efektów. „Jego muzyk miał humor, sentyment, temperament, nerwy — wszystko w dyskretnych, inteligentnie wymierzonych dozach" — pisał Kazimierz Wierzyński. „P. Ziembiński, młody muzyk Dodd, gra główną tu męską rolę subtelnie, nowocześnie, doskonale" — dodawał Julian Wołoszynowski. Zaś Jan Nepomucen Miller posunął się nawet do stwierdzenia, iż „W roli Dodda p. Ziembiński zaprezentował się jako najlepszy aktor zespołu" [15].

Silnie skontrastowane, bogate w psychologiczne niuanse sylwetki trzech sióstr Tessy tworzyły: Zofia Niwińska, Stanisława Stępniówna oraz Nina Andrycz, przy czym ostatnia wyróżniała się żywiołowym temperamentem i znakomitą grą komediową. Talentem komediowym błysnął Jacek Woszczerowicz w niewielkiej roli reżysera baletów Trigorina. Z wysoką oceną spotkała się gra Wandy Jarszewskiej, Janusza Ziejewskiego, Jerzego Pichelskiego, wreszcie dzieci. „Wszystkie role stoją jak mur" — podsumował swą recenzję Bohdan Korzeniewski, a Antoni Słonimski, również pełen podziwu dla wyjątkowo udanego przedstawienia, doszedł do wniosku, że właściwie „należało by powtórzyć cały afisz i opatrzyć każde nazwisko pochlebnym komentarzem" [16].

---

[13] K. Wierzyński, *„Tessa" Giraudoux*, „Gazeta Polska", 1936, nr 73.

[14] Korzeniewski, *op. cit.*

[15] Wierzyński, *op. cit.*; J. Wołoszynowski, *Przegląd teatralny*, „Polska Zbrojna", 1936, nr 76; Miller, *op. cit.*

[16] as [A. Słonimski], *„Tessa"*, „Wiadomości Literackie", 1936, nr 13.

Nawet w zestawieniu z głośnym spektaklem paryskim przedstawienie warszawskie nie przyniosło ujmy swoim twórcom: grana początkowo w Salach Redutowych, a następnie na deskach teatrów Narodowego i Polskiego, *Tessa* Węgierki miała prawie dwieście przedstawień, czyli niewiele mniej niż u Jouveta. Autorka monografii o polskim reżyserze Leonia Jabłonkówna w ten oto sposób uzasadnia owo osiągnięcie: „W realizacji Węgierki cała egzotyczność postaci i zdarzeń zachowała swoją odrębność, ale zarazem stała się czymś naturalnym, uderzającym każdego widza swoją prawdą. Najważniejszą rolę odegrał tu zespół czynników trudnych do sprecyzowania, ale składających się na tę właściwość, którą zwykło się określać jako klimat przedstawienia. W spektaklu *Tessy* osiągnięty został klimat sprzyjający niejako organicznie temu opętaniu, tej dziwnej magii muzyki i miłości, jaką — czuło się to po prostu namacalnie — przepojony jest tekst. Jakaś szczęśliwa intuicja musiała tu pomóc w stopieniu rozbieżnych, zdawało by się, nurtów: ostrego realizmu charakterystyki i wysublimowanej poezji nastroju; ekwilibrystyki nieoczekiwanych, pełnych groteskowego niemal komizmu spiętrzeń sytuacyjnych i prostoty wyrazu wewnętrznego; burzliwej fali namiętności i erotyzmu i głębokiej, czystej liryki uczuć. Jakaś niefałszowana, autentyczna woń młodości emanowała z tego spektaklu” [17].

W tworzeniu klimatu przedstawienia — obok poezji zawartej w sztuce, a wydobytej przy pomocy gry aktorskiej, czujnie kontrolowanej przez reżysera — niebagatelną rolę odegrała muzyka M. Jauberta, zapożyczona z teatru Jouveta; teksty polskich piosenek napisał do niej Światopełk Karpiński.

„Sangerowska” atmosfera emanowała również z dekoracji Zofii Węgierkowej do aktu I, sporządzonych według wskazań Giraudoux, choć niezupełnie tak samo, jak w Athénée. Wnętrze tyrolskiego domku artysty przypomina trochę wystrój willi zakopiańskiej: jest to przestronna izba z boazerią niemal do pułapu; nad oknami, zdobnymi w rzeźbione okiennice, wisi ludowa ceramika, sprzęty odznaczają się jakby większą surowością niż te ze spektaklu paryskiego. Jednak obiekt centralny — fortepian, oraz całkiem szczególny rodzaj panującego tu nieładu nadawały scenie taką samą jak w Paryżu atmosferę: „tę atmosferę, jaką wytwarza jedynie umiłowanie sztuki i wolności” [18]. W akcie II przesadna symetria w organizacji wnętrza wytwornego salonu (nie ustępował on w elegancji salonowi u Jouveta) uświadamiała widzowi przepaść dzielącą obie sfery. Komiczne efekty wywoływała stopniowa dezorganizacja tego „sztywnego” układu, uzmysławiająca kolejne etapy rozbijania „cyrku Sangera” w samym sercu przybytku dobrych manier i wyszukanej elegancji.

Także kostiumy służyły nie tylko prezentacji określonego środowiska,

---

[17] L. Jabłonkówna, *Aleksander Węgierko*, Warszawa 1960, s. 98.
[18] Giraudoux, *op cit.*, s. 3 (przekł. M. O. B.).

ale i ułatwiały powstanie właściwej mu atmosfery psychicznej, ujawniającej się szczególnie przy zetknięciu dwóch odmiennych stylów życia. Bezpretensjonalne ubiory zarówno domowników jak i gości Sangera w akcie I: kwieciste suknie i gospodarskie fartuchy dziewcząt, tyrolskie spodnie i podwinięte rękawy u koszul młodych ludzi — ustępowały w akcie II wizytowym sukniom i galowym frakom również swobodnego, na swój sposób, towarzystwa, od którego „gracji" odbijał żałosny, bo wymuszony, uśmiech uwięzionej w odświętnym mundurku Tessy oraz desperacka poza „wtłoczonego" w paradny strój Lewisa.

Scenografia Zofii Węgierkowej, podobnie jak inne elementy przedstawienia, spotkała się na ogół z dobrym przyjęciem krytyki. Za niezły uznany został także przekład pióra Julii Rylskiej, który, choć nie drukowany, zachował się do dzisiaj w zbiorach warszawskiego Muzeum Teatralnego wraz z kilkunastoma zdjęciami [19].

Bez porównania w trudniejszej sytuacji znajduje się historyk teatru badający przedstawienie *Judyty*. Nie tylko bowiem nie dysponuje egzemplarzem reżyserskim, ale nie ma nawet dostępu do przekładu pióra Zofii Nałkowskiej, dokumentu niewątpliwie istotnego przy ustalaniu kierunku interpretacji scenicznej pierwszej oryginalnej sztuki Giraudoux pokazanej publiczności polskiej i zarazem jedynej sztuki własnej nazwanej przez autora tragedią. Wszelkie ślady po tych materiałach zaginęły podczas drugiej wojny światowej. Przetrwały jedynie projekty scenografii i kostiumów oraz pojedyncze zdjęcia — obecnie również własność Muzeum Teatralnego.

Z rodzajem teatru, jaki prezentuje *Judyta*, zetknęli się polscy widzowie nieco wcześniej — w związku ze spektaklami *Maszyny piekielnej* i *Orfeusza* Cocteau. Z okazji premiery pierwszego z tych utworów Boy anonsował: „mamy tu do czynienia z nowym rodzajem literackim; *Edyp* Cocteau to bardzo wyrafinowany, bardzo — jak się dawniej mówiło — »dekadencki«, bardzo intelektualny żart sceniczny (nie mogę tego inaczej nazwać), ocierający się o tragedię; to zaduma poety, nie wahająca się użyć w potrzebie dysonansów parodii. Poeta rozbiera bohatera z koturnów, a język z wiersza; nie lęka się użyć gwary lub świadomego anachronizmu; sięga najbardziej bezceremonialną ręką, aby wydobyć człowieka spod skostniałej skorupy historii lub mitu, bada ich sens nowymi odczynnikami; ale to wszystko nie jest zanadto serio" [20]. Podobne określenia powtarza krytyk po premierze utworu Giraudoux, pisząc: „Godło »tragedia« trzeba tu brać w sensie półparodystycznym, jak resztę. A co

[19] Gwoli uzupełnienia powyższej części rozdziału godzi się dodać, że *Tessę* wystawiono u nas jeszcze trzykrotnie w omawianym tu okresie i jeden raz w czasie wojny. Dane na temat tych inscenizacji nie pozwalają podjąć próby ich analizy; zamieszczono je w spisie premier.

[20] Boy, „*Maszyna piekielna*", „Kurier Poranny", 1935, nr 88.

najmniej wypadałoby je opatrzyć przymiotnikiem: »tragedia sceptyczna«" [21].

Biblijny wątek Judyty — pokornej wdowy, której niezłomna wiara każe się przedostać do obozu wroga, zwieść jego wodza podstępem, omamić urodą i pozbawić życia, powodując tym wyzwolenie synów Izraela — jest przedmiotem około setki utworów w literaturze europejskiej. Jak zauważa Karol Irzykowski, dla pisarza francuskiego istotny mógł być pogląd Fryderyka Hebbla, który w stosunku Judyty do Holofernesa dostrzegł nowe możliwości dramaturgiczne, upatrując jej tragizm nie tyle w postawie patriotycznej czy religijnej, ile w nieoczekiwanym dla niej samej wyparciu tych motywów przez pobudki osobiste, ściślej: erotyczne. „To przesunięcie [...] odczuwa Judyta jako swój piorun tragiczny: czyn jej przerasta ją i przygniata. Otwiera się tu jeszcze mnóstwo nowych zagadek psychologicznych, które później zainteresowały także freudystów; poezja Hebbla była w tym, że cały splot intelektualny uruchomił jako kipiątek życiowy" [22].

Zachowując kierunek wskazany przez autora niemieckiego w r. 1838, Giraudoux modeluje temat na własny sposób — zarówno przez zmianę personaliów bohaterki i wzbogacenie jej życiorysu w wydarzenia otwierające nowe perspektywy znaczeniowe, jak i przez oryginalną, znamienną dla swojego stylu oprawę poetycką.

W ujęciu Giraudoux z r. 1931 Judyta jest dziewicą czy, jak podkreślali to krytycy, współczesną „półdziewicą". Posiada wprawdzie atrybuty Judyty biblijnej — urodę i bogactwo, ale posługuje się nimi w zupełnie inny sposób. „Zna cenę swojej piękności — mówi o tej »bankierównie« rabin Joachim. — [...] Jest bogata i nie zamierza rezygnować z jakiejkolwiek korzyści lub radości płynących z majątku [...]. Jeśli chodzi o sporty i inne zdolności, zbyt chętnie wybiera może te, które przynoszą sukces, i to sukces publiczny" [23].

Również patriotyzm bohaterki Giraudoux, choć wyraźnie zaznaczony, ma inny charakter niż u jej literackich poprzedniczek: łączy się z marzeniem o wielkości narodu, które dominuje nad świadomością jego misji religijnej. Wynika stąd zasadnicza różnica motywów jej postępowania: Judyta powoduje się nie pokorą i nie miłością do Boga (jak u Hebbla, którego heroina dopiero po zabójstwie zachwiała się w swych uczuciach), ale właśnie próżnością, chęcią sprawdzenia swych talentów, wzgardą wobec pokonanych. Stręczycielka Sara tak przedstawia ją w obozie

---

[21] Boy, *Kuchnia legendy*, tamże, 1936, nr 352.

[22] K. Irzykowski, *J. Giraudoux: „Judyta"*, „Pion", 1937, nr 1.

[23] J. Giraudoux, *Judith*, [w:] *Le Théâtre complet*, t. 2, Neuchâtel et Paris 1945, s. 16: „Elle sait le prix de la beauté. [...] Elle est riche, et elle entend ne pas négliger un seul des avantages ou une seule des joies que donne la fortune [...]. Des sports et des talents, elle choisit peut — être trop volontiers ceux qui valent des succès, et des succès de foule" (przekł. M. O. B.).

wroga: „Oto obraz dumy młodości" [24]; przy czym owa duma urasta do cechy narodowej Żydów, szczególnie nienawistnej ich przeciwnikom. Judyta traktuje swe dziewictwo jako jeden z istotnych atutów w starciu z Holofernesem, największą jednak szansę zwycięstwa upatruje w... elokwencji. „To, co odczuwam — zwierza się Zuzannie — jest nie tyle ekstazą męczennika, ile bezwiedną potrzebą dialogu, argumentowania, mających udowodnić sama nie wiem co, czego jednak dowiodę" [25].

Układ scen w akcie I, gdzie rysy charakteru Judyty odsłaniają się w trakcie dyskusji ze zwolennikami i oponentami oddania jej na pastwę pogańskiego wodza, stanowi wstęp godny prawdziwej tragedii. Tymczasem autor wprowadza niespodzianie scenę farsową, przygotowującą jego własne rozwiązanie biblijnego wątku. Oto głęboko przeświadczona o wadze dziejowej swojej roli, gotowa do walki z wrogiem równym sobie, Judyta staje się przedmiotem płaskich żartów ze strony podwładnych Holofernesa, demonstrując swe talenty i uroki przed jego oficerem homoseksualistą. Scena zaimprowizowana przez żołnierzy asyryjskich chcących poniżyć wybraną córę narodu wybranego jest zarazem wyzwaniem rzuconym Żydom i ich Bogu. (Sara: „Wołaj swych Żydów Judyto! Wołaj swych proroków! Wołaj swego Boga!" [26]). Jest to dla Judyty moment zwrotny: odtrącona przez Jehowę, czyli oszukana w swych wyobrażeniach o sobie samej, bo Bóg był dla niej przede wszystkim kreacją jej własnych ambicji, oddaje się na pastwę najgorszego jego wroga — Holofernesa, z całkowitym zapomnieniem o swojej wielkiej misji. Jeśli pomimo to proroctwo się wypełnia, staje się to z zupełnie innych przyczyn, niż tego chcieli rabini i ich lud; a jeśli ostatecznie Judyta rezygnuje z rozgłaszania „swojej prawdy", godząc się wejść z powrotem w rolę wyznaczoną jej przez Pismo, to tym wyraźniej ujawnia się dwuznaczność mitu o „świętej" i zarazem bohaterce narodowej.

Respektując pozornie model postaci wzięty ze *Starego Testamentu*, na co mogłoby wskazywać zachowanie podstawowych faktów, pisarz w istocie rozsadza postać Judyty od wewnątrz dzięki odpowiedniemu doborowi psychicznych treści tej biblijnej legendy. Chluba starożytnej Judei przekształca się pod jego piórem w dziewczynę swobodną w obyczajach, tęgą w dyskursie, która za cenę dramatycznych przeżyć wyzbywa się złudzeń religijnych; chociaż z pewnością i ona jest czymś więcej niż kapryśną panną z wyższej sfery. A odpowiedź na pytanie, w czym zamyka się tragedia: w utracie wiary w Boga czy może raczej w śmierci

---

[24] *Op. cit.*, s. 62: „Voici l'orgueil dans sa jeunesse" (przekł. M. O. B.).

[25] *Op. cit.*, s. 52: „Ce que je ressens — c'est moins un éblouissement de martyre, qu'une sourde pression de discours, de raisonnements, déstinés à prouver je ne sais quoi, mais que je prouverai" (przekł. M. O. B.).

[26] *Op. cit.*, s. 79: „Appelle tes Juifs, Judith! Appelle tes prophètes! Appelle ton Dieu!" (przekł. M. O. B.).

marzeń Judyty o wielkości człowieka i swej własnej godności — autor pozostawia domysłowi widzów.

W rozmowie z przedstawicielem „Teatru" Janem Brzękowskim Giraudoux wyznał, iż przede wszystkim chodziło mu o analizę rozmaitych stanów pychy. Chciał też zaakcentować sprawę ogólniejszą — sposób rodzenia się mitu, który z czasem przedstawia się w zupełnie innym świetle; nie wychodził jednak przy tym z punktu widzenia określonej doktryny [27]. Potwierdziła tę niejasną postawę cytowana przez Leona Schillera odpowiedź pisarza na pytanie o ideologię sztuki: „Nie wiem" [28].

Wyrazem sceptycyzmu Giraudoux jest również język *Judyty*. Częstokroć pisarz nie dopowiada swoich myśli — osłaniając się ironią, grą inteligencji, sformułowaniami tyleż wykwintnymi, ile wykrętnymi (tzw. *mots sublimes*). W rezultacie takich zabiegów, które stają się manierą, tragedia otrzymuje bogatszą postać literacką; nabiera jednak zarazem jakby charakteru sztuki „salonowej", co czasami obniża siłę jej wyrazu. Znamienny tego przykład stanowić może dialog strąconej z „piedestału" Judyty z Holofernesem:

JUDYTA

Jestem jedynie wstydem, Holofernesie. Płonę ze wstydu. Czuję, że wargi Egona odbiły się na tym ogniu bielą.

HOLOFERNES

Nie, zaznaczyły się różem na śniegu i na śmietanie. To mdłe. I w dosyć nędznym guście. Chodź tutaj. Zetrę te ślady [29].

Mimo oryginalnego ujęcia tematu oraz wysokich walorów poetyckich *Judyta* nie przyniosła autorowi spodziewanego sukcesu. Była to bowiem przede wszystkim próba stworzenia nowoczesnej formuły tragedii, a w tym charakterze nie poruszyła ani publiczności, ani krytyki. W przeciwieństwie do granych uprzednio z wielkim powodzeniem *Zygfryda* (1927) czy *Amfitriona 38* (1929) *Judyta* (5 XI 1931) szła w Théâtre Pigalle zaledwie sześć tygodni, i to przy niepełnej widowni. Przyczyny fiaska upatrywano m. in. w warunkach lokalowych, w dość przypadkowym tym razem składzie zespołu Jouveta, w niemożności udźwignięcia przez Rachel Berendt tytułowej roli. Według bardziej wnikliwych recenzentów tkwiły one jednak w samym utworze. André Gide ocenia jako dosyć ryzykowną zamianę przez pisarza problemu metafizyki religijnej na zagadnienie bardzo specyficznie pojmowanej psychologii. Mało prze-

---

[27] J. Brzękowski, *Rozmowa z autorem „Judyty"*, „Teatr", 1936, nr 4.

[28] S. Essmanowski, *Tragedia ambicji* (rozmowa z L. Schillerem o *Judycie*), „Teatr", 1936, nr 3.

[29] Giraudoux, *Judith*, s. 83: „Judyta: Je ne suis que honte, Holopherne. Je brûle de honte. Les lèvres d'Egon, je les sens marquées en blanc sur ce feu. — Holofernes: Non, en rose, sur la neige et la crème. C'est fade. D'assez mauvais goût. Viens ici. Je les efface" (przekł. M. O. B.).

konujące wydaje mu się zwłaszcza zabójstwo dokonane przez Judytę, przy równoczesnym założeniu, że była ona zakochana w swej ofierze. Dlaczego więc je popełniła? — usiłuje dociec. „Z miłości — zapewnia. — Musi to powiedzieć, byśmy się o tym dowiedzieli. Głosi to tym gwałtowniej, im trudniej nam w to uwierzyć. Sprawa jest delikatna i nie trafia do przekonania" [30]. Kim właściwie jest Judyta: świętą czy też ladacznicą? — zapytują inni, zwracając uwagę na dwuznaczność posłannictwa sztuki i związaną z tym możliwość aktorskiego „przechylenia" roli ku jednej lub drugiej z tych interpretacji. Zastrzeżenia budzi mniejsza zażyłość autora ze światem *Biblii* niż jego swoboda wobec świata antycznego, zademonstrowana w *Amfitrionie 38*. Wreszcie za istotną przeszkodę w osiągnięciu celu uważano brak harmonii między ciężarem gatunkowym tragedii a jej wykwintnym, pełnym ozdobników stylem (np. subtelna gra konwencji teatralnych, rozśmieszająca w komedii greckiej, tutaj, zdaniem krytyków, stanowi dysonans w zestawieniu z dramatyczną sytuacją bohaterki).

Polskiej premiery *Judyty* oczekiwano wszakże z niemałym zainteresowaniem, do czego przyczyniały się świeże jeszcze wspomnienia spektaklu *Tessy*, a zarazem efekt wywołany przedstawieniem *Maszyny piekielnej* w reżyserii Schillera, którego nazwisko pojawiło się teraz na afiszu zapowiadającym sztukę Giraudoux.

Trudno dociec, z czyjej inicjatywy włączono *Judytę* do repertuaru Teatru Nowego: w jakim stopniu było to zasługą kierownictwa, a w jakim osobistych gustów reżysera. Nie ulega jednak wątpliwości, że decyzja o inscenizacji utworu jednego z głównych przedstawicieli ówczesnej odnowy teatru we Francji nie była rzeczą przypadku, zwłaszcza dla Schillera, tak bardzo wrażliwego na eksperymenty w tym zakresie. Nie było też rzeczą przypadku, iż właśnie tym, a nie innym utworem Giraudoux zajął się ów entuzjasta formy tragicznej. Z pewnością pociągała Schillera w *Judycie* jej złożona, szeroko zakrojona problematyka, która, w związku z nasileniem się w latach trzydziestych antysemityzmu w Polsce, nabrała dodatkowej aktualności; szczególnie interesować go musiała sprawa oddziaływania tłumu na psychikę jednostki i, odwrotnie, znaczenie bohaterskiego przykładu indywidualnego dla postawy zbiorowości (narodu). Treści te widział w powiązaniu z konkretnymi problemami technicznymi, jak np. z kwestią scenicznego zdynamizowania literackiego teatru Giraudoux albo operowania tłumem (chociaż sztuka, z wyjątkiem sceny finałowej, nie była najwdzięczniejszym polem do popisu dla Schillera — wodzireja scen zbiorowych). We wspomnianym już numerze „Teatru" Schiller odsłonił przed przyszłymi widzami *Judyty* zawiłą psychikę bohaterki, kreśląc krzywą wzlotów i upadków „bożej pomazanki". Wśród różnorodnych motywów rządzących jej postępowaniem za najistot-

---

[30] A. Gide, *Journal. 1889—1939*, Paris 1951, s. 1092.

niejszy uznał ambicję, tłumacząc jej działaniem wszystkie ważniejsze poczynania postaci tytułowej. Wydaje się, iż tę właśnie wypowiedź można uznać za miarodajną informację dotyczącą nie tylko Schillerowskiej wizji głównej roli, lecz także jego rozumienia tragedii Giraudoux, którą z równym powodzeniem można interpretować w kategoriach teologicznych, filozoficznych lub historycznych.

Szereg analiz *Judyty*, przede wszystkim literackich, bo do nich właśnie, zgodnie z ówczesnym zwyczajem, przymierzano przedstawienie, przyniosła jej premiera (15 XII 1936). Utwór francuskiego poety wywołuje refleksje o charakterze ambiwalentnym. Jako próba dostosowania mitu do współczesnych form myślenia i odczuwania zostaje uznany z dużym entuzjazmem za „najprawdziwszy teatr awangardowy, żywy, wartościowy i ciekawy" [31]. Bogactwo poruszonych zagadnień prowokuje do dyskusji, w której niemal każdy z krytyków uwydatnia problematykę mu najbliższą. Fakt, iż „wszystkie możliwe wykładnie dramatu Judyty załamują się po drodze, każda napotyka wcześniej czy później na sceptyczny uśmiech autora: ofiara przestaje być poświęceniem, proroctwo jest najpewniej histerycznym ryzykiem, prawda i kłamstwo na równych prawach tworzą rzeczywistość, żądza zemsty zamienia się w miłość, miłość w zbrodnię", a mimo to „triumfuje plan, wpisany z góry w świat" — odczytywany jest jako obraz tragedii współczesności: myśli widzącej jasno, ale bezradnej wobec biegu rzeczy [32]. Imponuje recenzentom doskonale zbudowany dialog, kunsztowny splot zdań na podobieństwo fraz muzycznych, „aforystyczna kwintesencjonalność" stylu.

Te same jednak właściwości sztuki, które pozwalają im widzieć w niej przykład zupełnie nowej formy dramatycznej, kryją w sobie, ich zdaniem, szereg niebezpieczeństw, ujawniających się dopiero z chwilą jej inscenizacji. I tak ciekawe w lekturze rozważania filozoficzne, bardziej lub mniej związane z głównym nurtem akcji, na scenie, jeśli nie zostaną ujęte w ramy zdecydowanej konstrukcji reżyserskiej, grożą osłabieniem napięcia dramatycznego. Przeintelektualizowanie utworu odbiera również w pewnej mierze życie sceniczne jego bohaterom, co w równym stopniu utrudnia zadanie aktorskie, jak niejednoznaczność sytuacji i postaci. Wreszcie „literackość, niestety, graniczy zbyt często ze sztucznością, a wykwint z minoderią [...]; kunsztowność Giraudoux jest niełatwa do przetłumaczenia" [33].

Spektakl Schillera, mimo niewątpliwych zalet, potwierdził, jak się zdaje, słuszność tych zastrzeżeń.

Już na etapie przygotowań wstępnych ujawniły się trudności, związane z koniecznością tłumaczenia *par excellence* literackiego teatru Gi-

---

[31] A. Mikułowski, *Nareszcie awangarda*, „Warszawski Dziennik Narodowy", 1936, nr 361.

[32] W. Syruczek, *„Judyta"*, „Tygodnik Ilustrowany", 1936, nr 52.

[33] as [A. Słonimski], *„Judyta"*, „Wiadomości Literackie", 1937, nr 1.

raudoux na język obcy. Przekład Zofii Nałkowskiej wydaje się reżyserowi na tyle nie przystający do oryginału, że przez okres około dwóch tygodni mobilizuje cały zespół do poprawek; a i potem, w trakcie prób sytuacyjnych, pragnąc osiągnąć pożądany efekt, odwołuje się nieraz do tekstu francuskiego. Ostatecznie jednak polski kształt językowy *Judyty* spotyka się niemal z jednogłośną aprobatą (w tym największych nawet znawców francuszczyzny), tak że odosobniona uwaga, iż przekład „obciąża błyskotliwy dialog", nie jest w stanie skłonić nas do mniemania, jakoby zaważył on w sposób ujemny na stylu przedstawienia. Mógł wpłynąć nań pośrednio — długotrwała i nużąca praca nad przekładem osłabiła bowiem zainteresowanie aktorów sztuką; kto wie, czy nie zmęczyła także samego Schillera, zmniejszając właściwą mu inwencję sceniczną. Ale zarazem wysoce aktywny udział reżysera w trudach przekładowych wydaje się wskazywać, iż to raczej jego wizja sceniczna *Judyty* uwarunkowała definitywną postać językową tragedii Giraudoux w polskim tłumaczeniu, niż odwrotnie — tłumaczenie Nałkowskiej skłoniło go do takiej czy innej interpretacji sztuki.

Jedno jest pewne: Schiller pragnął wystawić *Judytę* jako tragedię poetycką serio. Trudno przypuszczać, by nie doceniał zawartego w niej dowcipu i ironii; ujęcie poważne musiało jednak bardziej odpowiadać jego osobistym inklinacjom. Ciekawą wskazówkę w tym zakresie stanowić może obserwacja jego ucznia Erwina Axera: „Każda tragedia, co więcej, każdy dramat o podłożu etycznym to dla Schillera misterium" [34]. Z powyższym sądem zgadzałoby się — złośliwe zresztą — określenie inscenizacji *Judyty* przez Irzykowskiego, który twierdził, iż reżyser „zrobił ją po części jak jezuickie misterium biblijne" [35]. Stonowanie elementów komediowych mogło wynikać także ze stosunku artysty do niezwykle wówczas istotnych zagadnień politycznych, jakie dojrzał w tkance dramatycznej tej biblijnej trawestacji; wiadomo, że polityka w teatrze pociągała go bez porównania silniej niż np. kpiny z mitu. Nie bez znaczenia mogły tu być także predyspozycje osobiste odtwórczyni tytułowej roli, Ireny Eichlerówny. W każdym razie, jak zauważa Słonimski, Schiller nastawił wszystko na malowniczość i poetyczność, popadając w sprzeczność z pewną filuternością czy żartobliwością tekstu. „Lękam się, że gdyby wybrał inny sposób pokazania *Judyty* na scenie, również nie uniknąłby nieporozumień" [36] — dodaje lojalnie krytyk, akcentując pułapki, jakie czyhają na każdego inscenizatora tej sztuki.

Hipotezy na temat przyczyn takiego właśnie jej ujęcia potwierdzają relacje aktorów biorących udział w przedstawieniu. Wspominają oni, iż Schiller odczytywał tragedię Giraudoux jako dialog na aktualny temat

---

[34] E. Axer, *Notatki o Schillerze: paradoks pedagogiczny*, [w:] *Sprawy teatralne*, Warszawa 1966, s. 101.

[35] Irzykowski, *op. cit.*

[36] as [Słonimski], *„Judyta"*.

władzy. W tym kontekście jawiła mu się np. wstępna rozmowa Judyty z rabinami, których środki presji stosowane wobec dziewczyny przypominały mu propagandę ze strony aktualnego stronnictwa narodowo-ortodoksyjnego. Rozgrywkę *par excellence* polityczną widział następnie w zmaganiach Judyty z Egonem; charakter „mundurowy" tej postaci kazał mu w niej upatrywać jeszcze inne imię ówczesnej władzy. Dość materiału w tym zakresie dostarczyła reżyserowi obserwacja trzyletnich rządów Hitlera. Przybrany w mundur oficerski, Mieczysław Milecki akcentował fałsz i sadyzm pruskiej armii, nawiązując także w ruchach do germańskiej dyscypliny; jego partnerka Irena Eichlerówna, grając kobietę oczarowaną jego męskim wdziękiem, ani na chwilę nie traciła w nim z oczu politycznego wroga. W sumie był to raczej dramatyczny konkurs intelektu niż elegancki salonowy flirt. Pointę całości stanowić miała scena finałowa, rozbudowana na miarę tragedii antycznej, demonstrująca *in statu nascendi* mitologię narodu, któremu niezbędna jest do egzystencji wiara w cud. Spoza tak pomyślanej inscenizacji wyziera głębokie przekonanie artysty, wspólne wielu jego przedstawieniom teatru poetyckiego, iż ważkie słowo, wypowiedziane ze sceny w odpowiedni sposób, ma — i mieć powinno — decydujący wpływ na życie społeczności.

Być może, iż podobne założenia zaciążyły na spektaklu, nadając mu jakiś jednostajnie podniosły, a zarazem nazbyt może realistyczny charakter. Najbardziej widoczny — i chyba raczej niekorzystny — okazał się ich wpływ na interpretację roli tytułowej przez młodą aktorkę; na niej bowiem skupiła się główna siła ataku krytyki, przy całym uznaniu dla talentu i kultury scenicznej Eichlerówny. Otóż w przeciwieństwie do Judyty francuskiej, która ponoć nie potrafiła zdominować przedstawienia, polska Judyta, odznaczająca się darem niezwykle sugestywnej obecności scenicznej, wysuwa się zdecydowanie na jego czoło; rzecz jednak w tym, że kreacja ta wydała się recenzentom niezgodna z literą tekstu. Zarzucają mianowicie Eichlerównie zlekceważenie dwuwymiarowości bohaterki Giraudoux, potraktowanie jej zanadto serio. „Judyta to przecież coś z półdziewictwa, szerokiej swobody, fanfaronady i czułości jednocześnie. Włóczy się po knajpach, całuje się i kto wie, co jeszcze robi z chłopcami, do Holofernesa idzie — jak mówi — »na dyskusję« itp.; dopiero nad tym wszystkim unosi się szczególny racjonalizujący mistycyzm" — zastrzega Kazimierz Wierzyński, po czym dodaje: „Wolałbym już widzieć w Judycie coś z taniego wampa, byle miała w sobie jakiś ostrzejszy akcent. Tymczasem wyznania jej utrzymane były od drugiego aktu w jednym tonie, przez to cała postać wypadła zbyt nieruchomo i monotonnie" [37]. „Artystka uderzyła od początku w dźwięk szlachetnie cierpiętniczy, zamiast dancingowego wampa mieliśmy jakąś Lillę Wene-

---

[37] K. Wierzyński, *„Judyta" J. Giraudoux*, „Gazeta Polska", 1936, nr 353.

dę" [38] — donosi Boy, bolejąc nad zaprzepaszczeniem konceptu włożonego w tę rolę przez autora. I jeszcze jeden z wielu głosów, istotny jako przykład rozmijania się interpretacji głównej roli przez twórców przedstawienia z rozumieniem jej przez krytyków. „Pani Eichlerówna była cały czas posągowa, jakby zahipnotyzowana, zimna a cukrowa [...] Miłości ani kokieterii nie było w niej żadnej, taką by Holofernes od razu odpędził" [39] — wyrokuje Irzykowski, posuwając się następnie do stwierdzenia, iż „zaprzepaściła sztukę". Rzadko spotykana zgodność kierunku ataku na protagonistkę tragedii Giraudoux świadczy, iż publiczność raczej skłonna była oczekiwać nowoczesnej odmiany komedii salonowej niż poetyckich rozważań postaw w odniesieniu do współczesnego życia — do skomplikowanej dialektyki stosunków między państwem i jednostką. Wzmianka na temat doskonałego prowadzenia dialogu przez aktorkę ginie przytłoczona zarzutami pasywności i jednostajności gry. Te same zarzuty dotyczą reżyserii całego przedstawienia.

Część odpowiedzialności za nadmierną statykę i monotonię sytuacji ponosił niewątpliwie Schiller, który, zafascynowany zawartością intelektualną sztuki, nie spreparował jej na scenie na tyle precyzyjnie, by spoza bogactwa intrygujących komentarzy odsłonił się jej kościec dramatyczny; nie potrafił też (a raczej nie zamierzał) dać scenicznego równoważnika jej formy stylistycznej. Ponieważ zaś równocześnie w pewnych fragmentach spektaklu reżyser pokazał swój „lwi pazur" w organizacji ruchu scenicznego, całość mogła się przedstawiać jako dzieło jeszcze w pełni nie ukształtowane, by nie rzec — niedojrzałe. „Przedstawienie w Teatrze Nowym nie osiągnęło bodaj całej możliwej jasności — pisze recenzent »Tygodnika Ilustrowanego«. — Doskonale wypadła ekspozycja i finał, wykluwanie się poczucia misji u Judyty i narodziny legendy. Natomiast część środkowa jest jak gdyby nie domodelowana, brak tu rozróżnień między tym, co jest osią dramatu, a ciężką nieraz mgłą dygresji. Przedstawienie robi wrażenie niepełnego aktu stworzenia, jak gdyby ląd stały nie był jeszcze oddzielony od wody" [40]. „Zasadnicza linia, zrazu jasna, załamuje się potem, niby błysk piorunu" — wtóruje Syruczkowi głos ze szpalt „Expressu Porannego" [41], podczas gdy inny dopowiada: „Reżyserię Schillera można by poznać oczywiście po stylizacji tłumu w akcie trzecim. [...] Poza tym tempo niesłychanie, nieznośnie przewlekłe [...], połowa przedstawienia gubi się w sugestywnym, lecz niezrozumiałym szepcie" [42]. Opinię tą nieomal literalnie powtarza Adam Grzymała-Siedlecki: „Przedstawienie nie należy do najlepszych, jakie można widzieć na warszawskich scenach, przewlekłe, z jakąś z góry powziętą

---

[38] Boy, *Kuchnia legendy.*

[39] Irzykowski, *op. cit.*

[40] Syruczek, *op. cit.*

[41] (Sw), *Judyta i Holofernes*, „Express Poranny", 1936. nr 352.

[42] A. Chor., *„Judyta"*, „Kurier Polski", 1936, nr 348.

intencją: monotonne, rozciągane niewytłumaczalnie długimi antraktami" [43]. Zwłaszcza akt II, poświęcony rozgrywkom Judyty z Holofernesem, dłuży się krytykom niepomiernie. Zdaje się obciążać całość szczególnie przy założonym z góry patetycznym tonie, toteż autorzy recenzji dopominają się o skróty, dodając zarazem uszczypliwie, iż „żądać tego od Schillera to chyba beznadziejne" [44].

Część winy za taki stan rzeczy przypisywano jednak specyfice pisarstwa autora francuskiego, który „życie zamienia w dyskusje, a namiętności rozważa w glosach" [45]. Dodatkowo utrudniał sytuację fakt, że — z wyjątkiem jednego może Holofernesa — brakuje Judycie równorzędnych partnerów do dyskusji; w ten sposób sztuka w dużej części ma charakter monologu.

Poziom obsady przedstawienia był zresztą, w przeciwieństwie do spektaklu *Tessy*, niezbyt wyrównany. Zdania na temat kreacji pogańskiego wodza są rozbieżne, trudno więc osądzić, w jakiej mierze Dobiesław Damięcki uchwycił poddany mu przez reżysera ton. Z relacji członków zespołu można wnosić, iż aktor ten nastawiony był raczej na postaci amantów niż causerów i to mu dosyć utrudniało utrzymanie się w stylu gry zamierzonym przez Schillera. Z całą pewnością natomiast zgodnie z intencjami Schillera grał rabina Joachima Artur Socha, „nareszcie na miejscu ze swym mefistofelicznym basem i zmrużonymi powiekami" [46] — jak nie bez pewnej zgryźliwości informuje recenzent; Jan Ciecierski zaś nie potrafił się wyzbyć satyrycznego stosunku do postaci rabina Pawła, co powodowało wyraźny rozdźwięk w charakterze przedstawienia.

Stanowiło to może nie zamierzony paradoks spektaklu Giraudoux, że zdecydowanie najmniej zastrzeżeń krytyki wzbudziła epizodyczna, chociaż w pewnym sensie kluczowa rola Strażnika, jednego z upojonych alkoholem w noc morderstwa wartowników, który niespodziewanie objawia się Judycie jako wysłannik Nieba, albo raczej jej własny głos wewnętrzny, skłaniając ją do mniemania, że chociaż tego nieświadoma, działała wciąż wiedziona ręką Opatrzności. Romantyczny patos, właściwy interpretacji aktorskiej Mariana Wyrzykowskiego, łagodził nieco fakt, iż będąc zjawą musiał on jednocześnie pozostawać pijanym żołnierzem; nadawało to jego aktorstwu posmak charakterystyczności. I w rezultacie w roli półczłowieka, półzjawy właśnie ten aktor okazał się najbliższy „somnambuliczno-zagadkowej" poezji utworu. Kunszt retoryczny Wyrzykowskiego wyróżniał go nie tylko spośród wykonawców licznych epizodów, lecz według wielu recenzentów stawiał najwyżej wśród odtwórców pozostałych męskich ról.

---

[43] A. Grzymała-Siedlecki, *Premiera w Teatrze Nowym*, „Kurier Warszawski", 1936, nr 345.

[44] Mikułowski, *op. cit.*

[45] Wierzyński, *„Judyta" J. Giraudoux.*

[46] Syruczek, *op. cit.*

Podsumowując głosy o grze aktorskiej w przedstawieniu *Judyty*, wypadałoby orzec, iż nie stanowiła owa gra chyba najmocniejszej jego strony — nie tylko ze względu na „całą gamę poziomów", ale i na zróżnicowanie stylów. Odnosi się wrażenie, że z wyjątkiem głównej roli, której ujęcie potraktowano zresztą jako bardzo dyskusyjne, jakość wykonania tragedii Giraudoux tylko czasami wykraczała poza przeciętność. Zapewne bolał nad tym Schiller — wielki entuzjasta gry zespołowej.

Natomiast jeden z bardziej wyrazistych i nie pozbawionych swoistego piękna akcentów spektaklu przedstawiać musiała, nie doceniona w pełni przez krytykę, scenografia. Dekoracje i kostiumy projektowane przez Teresę Roszkowską, współautorkę inscenizacji *Maszyny piekielnej*, stanowiły plastyczny wyraz nowoczesnego rozumienia świata *Biblii*. Przenikanie się w nich elementów współczesnych i antycznych ułatwiało patrzącym oderwanie wydarzeń *Księgi Judyty* od określonej epoki i związanej z nią pewnej mistycznej otoczki, a tym samym zwracało ich uwagę na czysto psychologiczne, naświetlone z aktualnego punktu widzenia podłoże faktów.

Dekoracje do aktu I, który rozgrywa się w domu bogatego bankiera żydowskiego, tworzyły wnętrze o stylu bliżej nie określonym. W ich doborze i rozplanowaniu Zenobiusz Strzelecki bez trudu rozpoznaje rękę Roszkowskiej, skłonnej do posługiwania się elementami architektonicznymi powiększającymi scenę, a następnie łagodzącej ich surowość za pomocą dużej ilości draperii [47]. I tak było istotnie. W głębi, tuż za drzwiami wejściowymi tkwiącymi w ogromnej, sięgającej aż po sufit kracie, biegnie przez środek salonu niesymetryczny łuk, z jednej strony wsparty na kolumnie wysuniętej nieco ku przodowi sceny. Stwarza on złudzenie przestrzeni znacznie większej niż ta, jaką oferują Sale Redutowe; wzmacnia iluzję intensywny niebieski kolor tła. Z kolei udrapowana na ścianie bocznej kotara w połączeniu z futrem, jakie opada z kozetki i ściele się po ziemi, nadaje mieszkaniu pewną intymność. Meble i inne rekwizyty, jak np. obraz, kinkiet, wnoszą akcent nowożytny w to zmonumentalizowane, archaiczne nieco wnętrze. Jeśli chodzi o barwy, dominują brązy, czerń i złoto. Tę samą mniej więcej kolorystykę utrzymano w dekoracjach do aktów II i III, rozgrywających się pod namiotem Holofernesa. W centrum sceny wznosi się na tle kotar złoty tron, który w pewnej odległości otaczają przedmioty podobne doń w kształcie, chociaż niższe; materia, jaka zwiesza się z rusztowania namiotu, daje miejscami duży, ciemnoniebieski prześwit.

Kostiumy oddawały intencje twórców przedstawienia przez połączenie współczesnego kroju ze starożytnym sposobem noszenia ubioru, co podkreśla np. kombinacja makijażu *à l'antique* z modnym aktualnie

---

[47] Z. Strzelecki, *Kierunki współczesnej scenografii polskiej*, Warszawa 1970, s. 103.

uczesaniem, przy w pełni nowoczesnej kompozycji barw. Charakterystyczne są zwłaszcza żołnierskie mundury o linii współczesnego trencza, podczas gdy emblematy władzy przerzucano przez ramię na modłę antyczną, a hełmy osadzano głęboko na czole, jak to czynili starożytni wojownicy. Aluzje do wyglądu starożytnej armii bywały rozmaite: czasem bogate naszywki na mundurze przypominały elementy pancerza, potraktowanego zresztą całkiem dowolnie; czasem podobne skojarzenia budził sposób sznurowania buta, upinania płaszcza. Wreszcie pewne nawiązanie do postaci świata antycznego w ogólniejszym sensie stanowiła geometryzacja sylwetek męskich, osiągana przez podkreślenie w kroju szerokości barów i mocne wcięcie w talii. Kolory strojów współgrają znakomicie z tonacją barwną scenografii, ale są bogatsze, subtelniej wycieniowane. Dominują odcienie koloru niebieskiego, zestawione z brązem; ciekawą kompozycję brudnej zieleni i zaśniedziałego brązu przedstawiał strój Strażnika. Suknie rabinów również nie były odwzorowaniem strojów biblijnego duchowieństwa żydowskiego; u niektórych krytyków budzi to nazbyt może pochopne skojarzenia z sutannami księży katolickich. Niemniej kostiumy te stanowiły jakąś poetycką transpozycję tradycyjnej „żydowskości", podkreślanej np. przez sposób ich przepasania czy inne znamienne szczegóły uzupełniające wygląd ogólny postaci. Mistrzostwo Teresy Roszkowskiej w tym właśnie zakresie objawiało się zwłaszcza w jej projektach strojów dla żydowskiego ludu, opracowywanych każdorazowo z uwzględnieniem nie tylko specyfiki roli, ale i indywidualnych właściwości statysty. Artystka wprowadza na scenę przejmujący w swym wyrazie tłum postaci wyschniętych i pokracznych, czasem bosych lub półnagich. Wszystkie kostiumy są w strzępach lub łatach, jakby się rozpadały; przy czym ich złamane, przyprószone miejscami kolory sprawiają, że każda z tych postaci zyskuje wymowę właśnie na tle tłumu. Od kostiumów nędzarzy odbijał pełen królewskiego blasku, zdobny bogatą biżuterią strój Judyty, o kroju w zasadzie współczesnym, ale nawiązującym również luźno do chlamidy, co podkreślała aktorka hieratycznym gestem. Makijaż Eichlerówny powiększał jej oczy na modłę antyczną; jej fryzura była jednak współczesna, podobnie jak kombinacja kolorów jej kostiumu, na którą w akcie I składa się przygaszona, butwiejąca zieleń, podszyta turkusem, w następnych — kolor *écrit*, przełożony beżo-złotem i uzupełniony czernią pelerynki o wydłużających postać fałdach.

Tymczasem recenzje poświęcały scenografii uwagi zdawkowe (mniej lub bardziej „szczęśliwa", „pomysłowa" itp.) albo wręcz krzywdzące, nie najlepiej zresztą świadczące o znajomości rzeczy (jak: „Nie sprzyjają także wrażeniu dekoracje p. Roszkowskiej, niepokojące w kształtach i jakby brudne w barwie" [48]).

---

[48] (Sw), *op. cit.*

Co prawda spektakl *Judyty* nie osiągnął ani w połowie powodzenia *Tessy* [49], niemniej jednak był bez porównania ambitniejszą próbą sięgnięcia po Giraudoux — tak jak bardziej ambitną od kasowego melodramatu (choć nie w pełni zrealizowaną) próbę pisarstwa stanowiła biblijna tragedia. Inscenizacja Schillera dostarczyła polskiemu widzowi nie tylko bardziej miarodajnych informacji na temat rozległości horyzontów Giraudoux i znamion jego warsztatu (przy czym nie bez znaczenia były ujawnione w dziele teatralnym słabości partytury), ale zarazem w o wiele wyższym stopniu włączyła się w nurt problemów ówczesnego życia. Jej specyficzny, jakby przekorny wobec pisarskiej wizji kształt tłumaczył się zarówno stylem teatralnym reżysera, jak charakterem tradycji klasycyzmu w naszym kraju, uniemożliwiającym właściwą recepcję wielu ujęć i pomysłów Giraudoux. Kształt ten, choć tak atakowany przez wytrawnych znawców humoru francuskiego, stanowił jednak pewien dokument prekursorstwa Schillera w torowaniu polskiej drogi do autonomii teatru — jako przykład interpretowania, a nie cytowania dzieła przez jego twórców scenicznych; choć nie był to może przykład artystycznie doskonały. Pod tym względem nad spektaklem *Judyty*, nierównym i niezbyt konsekwentnym, górował niewątpliwie czysty i klarowny spektakl *Tessy*.

Oba przedstawienia, każde na swój sposób, wprowadziły znanego wówczas i uznawanego w Europie dramatopisarza na scenę polską, przydając sławy Teatrowi Nowemu i torując drogę dla widowisk powojennych opartych na tych utworach Giraudoux, które zadecydowały o jego pozycji na przedwojennej mapie zjawisk teatralnych.

---

[49] Mierząc ilością przedstawień — ani w jednej czwartej, bowiem wg informacji podanej mi przez A. Bardiniego liczba spektakli *Judyty* nie doszła do pięćdziesięciu.

„ELEKTRA"

Pierwszą sztuką Giraudoux, z jaką widz polski zetknął się po okupacji hitlerowskiej, była *Elektra* — utwór przedstawiający materiał wprost nieoceniony dla tych, którzy zastanawiali się poważnie, jak w nowych warunkach tworzyć żywy, naprawdę wartościowy teatr.

Jeśli może nie wszystkie dramaty Giraudoux prezentują teatr poetycki pierwszej próby, to *Elektra* (1937) z całą pewnością jest takim dziełem. Owa „sztuka w dwóch aktach", jak powściągliwie określił ją autor, w istocie stanowi wyraz dalszego poszukiwania przezeń formy nowoczesnej tragedii, rozpoczętego oficjalnie *Judytą*, a z większym powodzeniem kontynuowanego w *Wojnie trojańskiej*; można więc traktować *Elektrę* jako pogłębienie zarysowanej uprzednio wizji świata. W każdym z tych utworów spełnia się określony — jednostkowy lub zbiorowy — los. Samo pojęcie losu nie implikuje jednak tragizmu. „Los zawiera dwa elementy: konieczność i transcendencję. Konieczność nie posiada waloru tragicznego: los jest tragiczny pomimo konieczności" — stwierdza jeden ze współczesnych estetyków teatru we Francji, Henri Gouhier, wnioskując następnie, iż „nie ma tragedii bez wolności, bowiem tragiczny odblask losu wywodzi się z jego transcendencji, ta zaś wznosi się ponad wolność" [1].

W tragediach Giraudoux występuje transcendencja szczególnego rodzaju. Obojętne, czy ma ona charakter biblijny czy mitologiczny; jako wcielenie sił wrogich bohaterowi i przerastających jego ludzką kondycję służy właśnie apoteozie tych wartości, które każą mu walczyć z koniecznością wyższego rzędu i w walce tej ponieść klęskę. Dramat Judyty czy Hektora nie stanowi tragedii *sensu stricto*, bowiem — wbrew pozornym szansom uniknięcia swego losu — bohaterowie okazują się ostatecznie bezwolnymi ofiarami jego ironii. Podczas gdy Elektrę — również posłanniczkę pewnych idei — obdarzył autor całkowitą wolnością, od niej samej (w przeciwieństwie do losu Troi) uzależniając los Argos; jeżeli w takim układzie miasto ginie, jest to wyrazem świadomości głęboko tragicznej.

Pisząc w 1935 r. *Wojnę trojańską* poeta przewidywał kataklizm, co

---

[1] H. Gouhier, *Théâtre et existence*, Paris 1963, s. 48.

nie odbierało mu jednak wiary w sensowność obrony takich wartości życia, jak prawo do zażywania wszelkich rozkoszy pokoju. Wypadki najbliższej przyszłości udowodniły mu, iż wartości te są niczym wobec zatraty pojęć nieoddzielnych od istoty człowieczeństwa, jak prawda czy sprawiedliwość. To doświadczenie, nabyte przez pisarza nad wszystko ceniącego trwanie i stabilizację świata, zrodziło tragedię.

„Poezja jest istotą tragedii — dowodzi Henri Gouhier — bowiem ona właśnie jest sztuką ewokowania niewidzialnej transcendencji". Pojemna struktura greckiego mitu stwarza w sztuce Giraudoux pole, gdzie na tle bogów jako pięknej dekoracji zmagają się ze sobą ponadindywidualne, ponadczasowe idee: wartość ludzkiego życia oraz wartości etyczne, bez których życie traci sens. Wszystkie środki tego poetyckiego teatru mają na celu owe idee przyoblec w ciało i nadać im swoistą *vis dramatica*.

Elektra z 1937 r. różni się w sposób dość istotny od swoich poprzedniczek, chociaż jest nieporównanie wierniejsza mitowi niż wcześniejsze sztuki jej autora [2]. Innowacje wynikają z naczelnego założenia, jakim jest chęć wyeksponowania nie tragedii ludzkiego losu, lecz właśnie tragedii wartości. Opracowanie mitu o Atrydach kontynuuje w gruncie rzeczy tradycję wywodzącą się od Sofoklesa, co objawia się w przesunięciu punktu ciężkości z bohatera *Orestei* na jego siostrę; postać tę jednak pisarz skonstruował całkiem odmiennie. Jej wyposażenie dramatyczne nosi wyraźne ślady wpływów teorii osobowości XX w. „Pominąwszy poetyckość wypowiedzi, tak mógłby wyglądać opis kompleksu Elektry w podręczniku Freuda" [3] — podsumowuje Andrzej Falkiewicz dłuższy *passus* tekstu, w którym ta „wdowa po swoim ojcu" dokonuje introspekcji. Libido nie stanowi jednak zasadniczego motywu jej działania, tak jak to się przedstawia w nieco starszej od francuskiej *Elektrze* Hugo von Hofmanstahla (1903). „Jest prawdą pozbawioną osadu, lampą bez nafty, światłem bez knota" — osądza bohaterkę tragedii Giraudoux główny komentator wydarzeń, Żebrak; i w tym wydaje się zawierać prawdziwe znamię teatru, w którym każda postać jest przede wszystkim nosicielem wartości.

Założenie takie pociąga za sobą zmiany w budowie mitu. Autor otacza tajemnicą okoliczności śmierci Agamemnona, tak aby linię rozwoju wypadków mogło wyznaczać poszukiwanie przez Elektrę prawdy o domniemanej zbrodni i chęć jej zadośćuczynienia w sprawiedliwej karze. Pobudkę natury psychologicznej, jaką obdarza przy tym „gospodynię prawdy" celem pewnego jej uczłowieczenia, stanowi dławiąca nienawiść do matki — uczucie, którego przyczyny Elektra będzie usiłowała zgłębić. Kolejne etapy dochodzenia tej jednostkowej prawdy określają rozkład napięcia dramatycznego w sztuce.

---

[2] Zob. J. Błoński, *Giraudoux i tragedia*, „Dialog", 1965, nr 3, s. 97.
[3] A. Falkiewicz, *Mit Orestesa i Elektry*, tamże, 1960, nr 5, s. 109.

W akcie II napięcie to osłabia częściowo fakt, iż poeta wprowadza nowy temat: rację stanu jako siłę przeciwstawną wobec czystości indywidualnych intencji. W świetle niebezpieczeństwa niespodziewanie zagrażającego Argos wspólnik Klitemnestry — Egistos, staje się nie tylko kochankiem królowej i mordercą króla, lecz także jedynym człowiekiem zdolnym — przez małżeństwo z przestępczynią i objęcie władzy nad armią — uratować miasto. Komplikuje to zadanie Elektry, zwiększając jej odpowiedzialność. Czeka ją teraz nie tylko „wybór Hamleta", lecz i decyzja, czy pozwolić miastu kwitnąć pod rządami nieprawego władcy, czy też przez śmierć zbrodniarza spowodować klęskę Argos [4]. Spójność tragedii — jej fundamentalna zasada — ulega rozbiciu. Ale zarazem rozszerza się zasięg jej problematyki; ukaranie morderców to już nie tylko rzecz indywidualnego sumienia, lecz przede wszystkim sprawa moralnego ładu w świecie (Agros ma tu bowiem charakter modelowy).

Tragedia Giraudoux stanowi dramat poetycki w tej mierze, w jakiej konkretny problem chwili, problem czystości moralnej narodu, wynikły w obliczu niebezpieczeństwa inwazji hitlerowskiej, rozważa się w kontekście interesów ludzkości. Są sytuacje, gdy istnienie miasta lub narodu da się zachować jedynie przez ukrycie zbrodni — mówi nowa wersja mitu o Atrydach. Lecz jeśli akt ten ma naruszyć ludzkie poczucie prawdy i sprawiedliwości, niech ginie naród, byle tylko nie ucierpiała godność człowieka.

Obraz powszechnej rzezi, jaka w konsekwencji bezkompromisowej decyzji Elektry nastąpiła na ulicach Argos, prowadząc do pożaru miasta, zamyka taki oto dialog:

KOBIETA NARSES

co to jest, jak się to nazywa, kiedy dzień wstaje jak dzisiaj i wszystko stracone, wszystko zrujnowane, a mimo to oddycha się swobodnie, i kiedy wszystko się straciło, i miasto się pali, i niewinni mordują się nawzajem, ale zbrodniarze konają w zalążku wstającego dnia?

ŻEBRAK

To się bardzo ładnie nazywa, kobieto Narses. To się nazywa Świtanie [5].

Takie zakończenie tragedii, jak zresztą większość dialogów poprzedzających zapadnięcie kurtyny w teatrze Giraudoux, nie daje się wytłumaczyć w sposób całkowicie jednoznaczny. Jedni z krytyków uważają je za wyraz optymizmu, niezbyt licującego z uprzednim ciągiem dramatycznym. Inni wyczuwają, iż nad zapowiedzią jutrzenki dominuje aktualna tragedia miasta. Jeszcze inni słyszą w słowach Żebraka wyraźny akcent ironii skierowanej przeciw romantycznej bohaterce lub nie podejmują się wykładu autorskiej filozofii, zmyleni wielością protagonistów, z któ-

---

[4] Zob. D. Inskip, *Jean Giraudoux. The Making of a Dramatist*, London 1958, s. 89.

[5] J. Giraudoux, *Elektra*, [w:] *Teatr*, Warszawa 1957, s. 465.

rych żaden nie wydaje się właściwym *porte-parole* pisarza. „Akcja zdaje się wyjaśniać chwilami z pozycji Elektry, chwilami z pozycji Orestesa czy nawet Klitemnestry i Egistosa. Część historii opowiada Żebrak, inną Ogrodnik, a pod pewnym względem Eumenidy, dojrzawszy znacznie podczas nocy, wchodzą w tę rolę odgrywając swoją wersję mających się spełnić morderstw. Zbyt liczne dwuznaczności powodują ostatecznie stępienie wrażliwości widzów" [6].

Podporządkowanie konstrukcji postaci wielorakim sensom sztuki posunięte jest tak daleko, iż autorowi amerykańskiej monografii o Giraudoux, Laurentowi Le Sage, przypominają bohaterów średniowiecznych moralitetów, gdzie cnoty i występki przybierają aspekt ludzki, by odgrywać ludzkie tragedie i komedie [7]. Pod tym względem przewagę nad *Elektrą* ma *Wojna trojańska*, której najmocniejszą bodaj stroną są właśnie jej postacie, podczas gdy bohaterom *Elektry* brak intensywności życia, zdolnej przekonać widzów o ludzkiej prawdzie ich postępków oraz losu.

Eksplikacji, a także demonstracji tragedii rodu Atrydów służą postacie umyślnie w tym celu powołane przez Giraudoux do życia bądź zapożyczone z wcześniejszych ujęć tej tragedii, lecz o zmienionym nieco charakterze. Pierwszą pośród nich jest Żebrak, który wtrąca się do dyskusji na prawach „naiwnego" i który natrętnymi pytaniami i pozornymi dygresjami obnaża właściwe intencje bohaterów, by w scenie końcowej „objawić się", uprzedzając swym opowiadaniem dalszy bieg wypadków i wydając o nich swój autorytatywny — choć może trudny do rozszyfrowania — osąd. Udramatyzowany komentarz akcji, w tonacji bardziej sarkastycznej, stanowią improwizacje Eumenid, groźnych erynii, które przedzierzgnęły się w trzy „niegrzeczne dziewczynki", uprawiające psychoanalizę i ujawniające w swych wierszykach lęki i obsesje członków królewskiej rodziny. Obdarzając je właściwością przyspieszonego dojrzewania — aż do chwili, gdy po dokonaniu się matkobójstwa dojdą do wieku Elektry i pod jej postacią otoczą Orestesa — Giraudoux ukazał w sposób *par excellence* teatralny stopniowe narastanie psychicznej atmosfery sztuki. Również Ogrodnik — postać zapożyczona z wersji Eurypidesa — uprawniony został do wyłożenia „wyższych sensów" tej historii: porzuca on w pewnej chwili swoją rolę, by już z pozycji outsidera powiedzieć widzom rzeczy, „jakich sztuka im nie powie". Monolog Ogrodnika o „radości i miłości" wrzyna się szerokim klinem w akcję, prowokacyjnie zaznaczając umowność przedstawionego świata.

To samo czynią zresztą niemal wszystkie postacie dramatu. Powiada-

---

[6] P. A. Mankin, *Precious Irony. The Theatre of Jean Giraudoux*, The Hague—Paris 1971, s. 151.

[7] Zob. L. Le Sage, *Jean Giraudoux, his Life and Works*, The Pennsylvania State University Press, 1959, s. 182.

ją one, mniej lub bardziej bezpośrednio: a ja już nie należę do tej całej zabawy, albo: posłuchajcie, jak się wszystko odbyło; lub: dokonam teraz zabójstwa Klitemnestry i Egistosa. Wypowiedzi ich krzyżują się, nadając utworowi charakter publicznej debaty nad różnymi sprawami tego świata: miłością i nienawiścią, prawdą i fałszem, racją stanu i imperatywami sumienia.

Stylizacji wizji teatralnej na połączoną z demonstracją debatę odpowiada układ warstwy słownej, znamienny wprawdzie dla wielu utworów pisarza, tu jednak uwydatniający się specjalnie wyraziście. Jak zauważył recenzent polskiej prapremiery *Elektry*, „mało w tej sztuce symetrycznie rozłożonych dialogów; każda z postaci ma momenty, w których wysuwa się na pierwszy plan i wtedy właściwie ona wygłasza monolog przerywany rzadkimi głosami pozostałych osób" [8]. Ten rodzaj monologów, uznany przez krytyka za cechę szczególną wypowiedzi językowej w *Elektrze*, służy jakby „uszlachetnieniu" akcji dramatycznej, nadaniu jej szerszych horyzontów znaczeniowych. Wszystkie postacie odznaczają się przy tym jednakową elokwencją; jednakowo lubują się w aluzjach, przypowieściach, metaforach i innych figurach retorycznych.

Fundamentalny środek wyrazu stanowi tu przenośnia, narzędzie stylu najbardziej predestynowane do uzmysłowienia dyskutowanych postaw i pojęć ogólnych. Zapamiętałość głównej bohaterki w tropieniu zadawnionych win przedstawia metafora „rybaka, który w przeddzień połowu zakłada swe przynęty"; wyznawaną przez Egistosa teorię „sprawiedliwości pozaludzkiej" — której działanie Elektra może jego zdaniem swą postawą sprowokować — prezentuje przypowieść o jeżach; itp. Natura stanowi źródło przykładów wprost niewyczerpane:. obraz wilczycy, jaszczurki, grzyba czy owada jako wciąż obecny punkt odniesienia interpretacji świata ludzi demonstruje jakąś głęboką życiową mądrość, przekonanie o jedności praw rządzących we wszechświecie. Zdarza się, że obraz taki użyty jest w funkcji symbolu, jak np. obraz sępa nad głową Egista w akcie II, unaoczniający bliskość jego klęski. W funkcji symbolu występują też motywy, np. motyw „popchnęła czy nie popchnęła", na tyle znamienny dla predyspozycji postaci tytułowej, że potraktowany przez Żebraka jako klucz do całej tej historii.

Dobór obrazów poetyckich jako środków ilustrujących intencje protagonistów sztuki związany jest na ogół z rozwojem zdarzeń dramatycznych, w pewnym bowiem sensie wyprzedzają one ich działania; nadmierne jednak miejscami rozbudowanie ich przez autora, podobnie zresztą jak jego wybujała troska o całość „magicznego stylu", stanowi niemałe niebezpieczeństwo dla teatru, podważając podstawy prawdopodobieństwa psychologicznego, a równocześnie zagrażając czytelności przewodu myślo-

---

[8] E. Csató, *„Elektra" Giraudoux*, III: *Aktorzy*, „Kurier Popularny", 1946, nr 53.

wego i sile napięcia dramatycznego. Umiejętne wyminięcie tych pułapek daje twórcom spektaklu *Elektry* szansę stworzenia widowiska oryginalnego, bo opartego na rzadko spotykanej wyobraźni poetyckiej, której zasadniczą siłą energii jest słowo, katalizatorem zaś zharmonizowana z kształtem słowa gra aktorska.

Idealny katalizator znalazł literacki teatr Giraudoux w zespole Jouveta; przedstawienie *Elektry* (premiera 13 XII 1937 w Athénée) było niezbitym tego dowodem. Niejedna rola w tragedii — na czele z rolą Żebraka, skomponowaną wyraźnie „pod" Jouveta — powstała z uwzględnieniem specyficznych właściwości wykonawców: ich osobowości, sposobu mówienia oraz nadawania życia scenicznego postaciom; ci zaś z kolei uwiarygodnili ich abstrakcyjne nieco racje, użyczając im swej ludzkiej prawdy. Całkowita równowaga przeciwstawnych sobie racji osiągnięta została w końcowej dyspucie Elektry z Egistosem (Pierre Renoir), co pozostawiało ostatecznie widzów w niemałym zakłopotaniu. Może właśnie dzięki temu grano sztukę aż 178 razy, a teatr francuski spełnił swą wysoką misję, polegającą wedle Giraudoux na kwestionowaniu wszelkich ustalonych w świecie pojęć i systemów [9].

Wielorakie możliwości interpretacyjne zawarte w *Elektrze*, tak jeśli chodzi o jej warstwę semantyczną, jak o sferę środków artystycznego wyrazu, zadecydowały o tym, że znalazła się ona, pośród dzieł klasyków teatru światowego i polskiego oraz najlepszych sztuk Claudela i Cocteau, w planach repertuarowych Konspiracyjnej Rady Teatralnej, wytyczającej drogi teatru w naszym kraju po wyzwoleniu.

Gdy w 1945 r. przy Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi powstał rodzaj laboratorium (nb. powierzonego dawnym działaczom Rady), które przeznaczono na miejsce pracy nad najnowszymi zagadnieniami sztuki scenicznej, przedstawienie *Elektry* (premiera 16 II 1946) było pierwszą demonstracją zamierzonego kierunku badań. „Poziomem artystycznym dokumentowało rzeczywistą potrzebę »studio« teatralnego, a przede wszystkim wnosiło do powojennego teatru nowe wartości inscenizacyjne, zdecydowanie określające styl teatru poetyckiego" [10]. Wybór tej właśnie sztuki na inaugurację działalności Sceny Poetyckiej nie stanowił bynajmniej kwestii przypadku. „Celem tej działalności było ukazywanie na scenie arcydzieł literatury poprzez swobodną, celową metaforę, daleką od realizmu opisowego" [11]. Okoliczności, w jakich planowano wystawienie *Elektry*, dostarczyły samorzutnie żywej treści dla wielkiej metafory na temat „sprawiedliwości integralnej". Tragedia bohaterki, usiłującej za wszelką cenę zapobiec wchłonięciu przez społeczność miasta dawnych

---

[9] Zob. — J. Giraudoux, *Improwizacja paryska*, [w:] *Teatr*, s. 52.

[10] E. Krasiński, *Edmund Wierciński*, Warszawa 1960, s. 119.

[11] S. Mrozińska, *Trzy sezony teatralne Leona Schillera. Łódź 1946—1949*, Wrocław 1971, s. 28.

zbrodni, i tragedia miasta uzyskały nowy wymiar. Spory okresu okupacji nadal dzieliły społeczeństwo polskie. By móc budować na gruzach, należało uprzednio wyjaśnić sobie wszystko. Nośność ideowa *Elektry* stała się więc rzeczą pierwszorzędnej wagi, mimo iż w programie przedstawienia, a także w trakcie dyskusji, jaką ono wywołało, wysuwano na czoło względy natury warsztatowej.

Interesujące informacje o tych czasach przynosi cytowana powyżej monografia pióra Stanisławy Mrozińskiej, odtwarzająca specyficzną atmosferę, jaka towarzyszyła kolejnym fazom powstawania inscenizacji, w dalszym zaś ciągu wnikliwie rozpatrująca wywołany przez spektakl rezonans i jego społeczne przyczyny. Uwagi dotyczące kształtu *Elektry* na Scenie Poetyckiej oraz wymowy spektaklu, spowodowanej przez skomplikowane względy aktualnej polityki kulturalnej, zawiera również księga historyka teatru łódzkiego, Stanisława Kaszyńskiego [12], zaopatrzona w cenne odsyłacze i aneksy. Ponieważ jednak zarówno pierwsza jak druga pozycja ukazują ów spektakl jako jeden z elementów całościowego obrazu wydarzeń teatralnych wyznaczonego przez autorów okresu, wydaje się celowe prześledzić bardziej z bliska pracę kierownictwa i zespołu Sceny Poetyckiej nad spektaklem, by ustalić rolę tego przedstawienia w ówczesnym życiu teatralnym Polski.

Przekładu *Elektry* — na zamówienie Konspiracyjnej Rady Teatralnej, której kierownictwo stanowili Leon Schiller, Bohdan Korzeniewski i Edmund Wierciński — dokonał Jarosław Iwaszkiewicz, po czym osobiście zaprezentował go zainteresowanym w trakcie pierwszego z kilku nielegalnych spotkań nad tekstem sztuki (w 1941 r.). Ton emocjonalny tłumaczenia zabarwiony został niedwuznacznie nastrojem towarzyszącym tamtym chwilom. Najbardziej znamienny tego wyraz stanowi zakończenie sztuki, gdzie neutralne słowo *l'aube* przełożone zostało na pełne żarliwej nadziei „świtanie".

Podobnie jak w wypadku *Judyty*, próby analityczne *Elektry* poprzedziła gruntowna orka uzyskanej przez tłumacza warstwy językowej. Egzemplarz reżyserski nosi ślady drobiazgowej konfrontacji tekstu polskiego z oryginałem, jaką przeprowadził kierownik literacki Sceny Poetyckiej Bohdan Korzeniewski. Nie pozostawia się tu nic, co mogłoby uchybić randze stylu Giraudoux. W wypadku gdy przekład jest zbyt dosłowny, można zaobserwować dążenie do większej precyzji znaczeniowej danej kwestii bądź do oszlifowania jej poetyckiego kształtu. Wśród uwag na marginesach dość często spotyka się zwroty francuskie, a obok różne warianty ich polskich odpowiedników, chociaż niejednokrotnie zachowana zostaje propozycja tłumacza. Widoczna jest troska o wyzyskanie warstwy brzmieniowej naszego języka celem ekspozycji skojarzeń znaczeniowych. Czyniąc korekty, ma Korzeniewski stale na uwadze efekt

---

[12] S. Kaszyński, *Teatr łódzki w latach 1945—1962*, Łódź 1970.

słowa scenicznego. Zdarza się, że w tej intencji „rozjaśnia" samego poetę przez dzielenie zbyt długich zdań w wypadku, gdy znaczenie ich posiada szczególną wagę.

Walory słowa miał również na względzie kierownik artystyczny Sceny Poetyckiej, a zarazem reżyser przedstawienia Edmund Wierciński; świadczą o tym sugestie, jakie poddaje kompozytorowi w scenariuszu muzycznym do *Elektry* [13]. Zabiegając o wykorzystanie dramatycznej ekspresji muzyki lub milczenia, reżyser dba zarazem o to, by zbytek efektów inscenizacyjnych nie przyćmił mimo woli poezji języka. Synchronię dźwięków muzycznych i partii słownych proponuje wtedy, gdy pragnie zaakcentować stylistykę danej sceny. Parodystyczny charakter improwizacji Eumenid podkreślać ma niematerialny dźwięk — „jakby śmiech, jakby rozpryskujące się szkło"; rojeniom Orestesa o szczęściu rodu Atrydów towarzyszyć będzie dalekie echo gry na flecie, podczas gdy patologię rzeczywistych stosunków w tym domu ilustrować mają „dźwięki przeciągłe, niesamowite". Gdy jednak słowo staje się czymś więcej niż wyrazem akcji, efekty akustyczne przewiduje się jedynie podczas pauz w mówieniu tekstu, zaś w budowaniu szerszych sensów sztuki współdziała milczenie. Przykład takiej intencji stanowi kompozycja monologu obdarzonego rodzajem „nadświadomości" Żebraka: dopiero po ostatnich jego słowach w akcie I, którymi uprzeda on czyny śpiącego spokojnie rodzeństwa, dopiero po tych słowach i „paru sekundach pauzy, z u p e ł n e j c i s z y [podkr. M.O.B.] zaczyna się *pianissimo* i stopniowo narasta kołysanka" („czuła, melodyjna, ale z akcentami drażniącymi" — jak informuje objaśnienie w innym miejscu). Udział muzyki w spektaklu musiał być niemały, a jej funkcje różnorakie. Poza funkcjami już wymienionymi miała występować w charakterze oprawy rozbudowanego przez reżysera widowiska, miejscami sygnalizować rytm wydarzeń dziejących się poza sceną. Przede wszystkim jednak potraktowano muzykę jako istotny czynnik kompozycji spektaklu. Nawrotność jej motywów w widoczny sposób miała odpowiadać przewijaniu się motywów słownych, zaś układ dźwięków w zakończeniu wyrażać pospołu z „głosem" innych tworzyw sens teatralnej metafory.

Nie sposób dziś ustalić, w jakiej mierze wskazówki reżysera zostały ostatecznie uwzględnione przez autora muzyki Romana Palestra, w każdym razie stanowią one dla badacza zarys generalnej linii interpretacyjnej tej inscenizacji, linii poprowadzonej z dużą konsekwencją i nadającej jedność złożonej wizji świata Giraudoux.

Notatki Wiercińskiego na egzemplarzu reżyserskim [14] i dołączonych do niego kartkach dają świadectwo rozlicznym przygotowaniom, jakie

---

[13] Zbiory prywatne M. Wiercińskiej.

[14] Egzemplarz I reżyserski *Elektry*, Zbiory M. i E. Wiercińskich. Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN.

poprzedziły pracę zespołową nad *Elektrą*. Chcąc uchwycić specyfikę ujęcia mitu przez poetę francuskiego, czyni drobiazgowe wypisy z *Iliady*, *Odysei* i *Eneidy*, a w miarę rozwoju akcji porównuje ważniejsze sceny opracowywanej sztuki z ich odpowiednikami w dziełach trzech tragików greckich. Dokonane przez Wiercińskiego skróty tekstu pozwalają zorientować się w przyjętym układzie sił konfliktowych i zamierzonym sposobie ich spięcia. Rozdwojenie konfliktu dramatycznego w sztuce Giraudoux inscenizator usiłuje zatuszować. Sprawę Elektra — Klitemnestra odsuwa na plan dalszy, by tym dobitniej zaakcentować sprawę Elektra — Egistos; ten bowiem problem stanowił dla ludzi współczesnych zasadniczy bodziec do myślenia. Tnąc splątane nici sporu matki z córką, Wierciński uzyskuje zarazem częściowe osłabienie podłoża patologicznego sztuki i — co z tym związane — jej akcentów żartobliwych. Eliminuje przy tym kwestie, które, jako efekt umyślnego igrania poety z motywacją psychologiczną, wydają mu się przeszarżowane. Dzięki temu gra dramatyczna nabiera charakteru bardziej serio, zaś jej właściwy przedmiot — pojęcie dobra narodu — staje się lepiej widoczny.

Porównując egzemplarz reżyserski I z egzemplarzem II [15], w którym już ostatecznie ustalono tekst, można uchwycić proces formowania się wizji teatralnej inscenizatora.

Cenne o niej informacje wnoszą odnotowane tu w różnych miejscach opinie o poszczególnych osobach dramatu i ich wzajemnych odniesieniach; uderza w nich chęć ogarnięcia postaci we wszystkich jej sprzecznościach i niekonsekwencjach, oddzielenia prawdy od pozoru. Np. Orestes określony jest jako „bohater wbrew swojej naturze", wahający się, impulsywny, dorastający do swej roli pod wpływem siostry. Również Klitemnestra wplątana została w „wydarzenia wyższe od jej możliwości"; stąd konieczność ciągłego udawania i jakieś wewnętrzne zwichnięcie. Z kolei zachowanie się Elektry — bezkompromisowej bojowniczki o prawdę, moralność i sprawiedliwość — zakrawa trochę na ciasny fanatyzm, graniczy z okrucieństwem. Wierciński zwraca uwagę na pewną abstrakcyjność tej postaci; pragnie „uczłowieczyć" ją, tonując jej zaciekłość w dążeniu do celu i zaznaczając — na płaszczyźnie stosunków z matką — ambiwalentny charakter jej postawy: tęsknotę, szukanie porozumienia — obok nienawiści.

Być może, iż właśnie owa „abstrakcyjność" Elektry podsunie później reżyserowi pomysł dublowania roli, umożliwiający jej materializację w sposób zależny od predyspozycji osobistych każdej z wykonawczyń. Pomysł ten — z udziałem dwóch wybitnych już wtedy, a krańcowo odmiennych indywidualności aktorskich — zastosuje także w odniesieniu do postaci Żebraka, w której dostrzega „siłę i głębię pod powłoką rubasznego prostactwa". Projekt pozostałej obsady również stanowi dokument

---

[15] Egzemplarz II reżyserski *Elektry*, Zbiory prywatne M. Wiercińskiej.

starannych przemyśleń: obok każdej roli umieszczono od trzech do pięciu nazwisk, stopniowo eliminowanych.

Pewna część uwag na marginesach egzemplarza reżyserskiego to wskazówki dotyczące stylu gry. Są one wprawdzie niezbyt liczne, lecz znamienne. Wierciński usiłuje „naładować" reakcje wykonawców dużą siłą przekonania, przestrzegając ich zarazem przed naturalizmem. Domaga się gry skupionej, syntetycznej, której szczególną wyrazistość nadawać ma komponowany gest. By unaocznić walkę, jaka toczy się w sumieniu Orestesa, przewiduje sceny pantomimy; w chwili „kuszenia" go przez jedną z Eumenid dwie pozostałe ilustrować będą uroki życia, jakich dobrowolnie pozbawia się przyszły zabójca. Rysy pantomimy posiada także obraz zasypiania rodzeństwa w takt kołysanki. Natomiast w scenie parodiowania Klitemnestry i Orestesa przez Eumenidy, w ślad za sugestiami zawartymi w didaskaliach, zastosowane będą maski.

Szczegółowe opracowanie dramaturgiczne partii Eumenid oraz sceny finałowej — gdy do akcji wkracza tłum, a także uwagi na temat wodewilowych rozgrywek Agaty z Prezesem (włączonych przez poetę do tragedii na zasadzie „lustra") świadczą, iż miały to być momenty ostro kontrastujące swym tempem i charakterem ze sposobem prowadzenia partii dyskursywnych, stanowiących jądro tej tragedii.

Aktorzy, którzy brali udział w przedstawieniu, podkreślają specjalną troskę dyrekcji Sceny Poetyckiej o jego stronę myślową. „Ponad pół roku trwały próby [16] — wspomina po wielu latach odtwórczyni roli tytułowej Zofia Mrozowska. — Sama analiza tekstu zajęła kilka miesięcy. Przytłoczona byłam ogromem odpowiedzialności. Szczegółowa analiza tekstu sprawiła, że każde zdanie wydało mi się brzemienne, ważne, przepełnione treścią. W rezultacie podczas prób czytanych trema paraliżowała mi struny głosowe, bałam się każdego dźwięku. Dopiero na scenie, przy pełnych próbach sytuacyjnych, zaczęłam odzyskiwać odwagę" [17]. Relację potwierdza dublerka tejże roli Halina Kossobudzka, której próby *Elektry* kojarzą się jeszcze dzisiaj z absolutną, pełną skupienia ciszą i atmosferą celebracji inscenizowanego tekstu. Jej także, podobnie jak pozostałym kolegom, towarzyszyło w trakcie pracy poczucie dużej wagi zadania, jakie stawiał sam fakt uczestnictwa w tym właśnie spektaklu. Miał być on bowiem wizytówką dla teatru, stanowiącego szczególnie istotną potrzebę chwili, tzn. dla teatru przekazującego widzowi wybitne walory humanistyczne, ułatwiającego zajęcie postawy wobec skomplikowanej rzeczywistości powojennej [18].

---

[16] Informacja niezupełnie ścisła; według Kaszyńskiego (*op. cit.*, s. 66) pierwsze powojenne czytanie *Elektry* odbyło się 14 X 1945, czyli dokładnie cztery miesiące przed premierą.

[17] Z. Mrozowska, *Moja droga do teatru*, „Trybuna Robotnicza", 1971, z 11 XII.

[18] Z wywiadu udzielonego autorce.

Reżyser żądał od zespołu maksymalnej koncentracji, aby siła danej postaci wynikała z głębokiego przekonania o słuszności jej sprawy. Nieustępliwa postawa moralna Elektry wydawała się jedynie słusznym stanowiskiem zarówno jednej jak drugiej aktorce, choć każda sygnalizowała to we własny sposób. Krańcowym poglądom idealistek przeciwstawiał Egistos obiektywne, spokojnie wyważone argumenty męża stanu, podczas gdy Klitemnestra broniła u jego boku racji dokonanej zbrodni.

Gra aktora musiała być prawdziwa, ale nie w znaczeniu realizmu psychologicznego; uwydatniano raczej moralitetowy niż psychologiczny sens sztuki. Nie mogło tu być gestów bez znaczenia, tzw. naturalnych. Wierciński domagał się uzasadnienia każdego kolejnego gestu, stosowanego w ścisłym powiązaniu z tekstem. Był to na ogół gest skrótowy, hieratyczny, wyraziście zaznaczający symbolikę danej sceny (np. w scenie zaślubin, gdzie księżniczka trzyma nad klęczącym Ogrodnikiem wyciągniętą na znak zgody i zarazem pomazania rękę); nie unikano jednak gestów współczesnych (jak założenie przez Egista nogi na nogę czy palenie przezeń papierosa), sygnalizujących specyfikę teatralnej wizji Giraudoux. Również w sposobie mówienia zmierzano do uzyskania interpretacji możliwie oszczędnej w środkach. Przykład stanowić może tutaj przytoczona przez Zofię Mrozowską scena końcowego dialogu Elektry z Eumenidami:

PIERWSZA EUMENIDA

Oto dokąd cię doprowadziła pycha, Elektro. Jesteś niczym. I nic nie masz.

ELEKTRA

Zostało mi sumienie, został Orestes, została sprawiedliwość, wszystko.

DRUGA EUMENIDA

Sumienie! O, zobaczysz, co to jest sumienie (...)

ELEKTRA

Został mi Orestes, została sprawiedliwość, wszystko.

TRZECIA EUMENIDA

Orestes! Nigdy już w życiu nie ujrzysz Orestesa. (...)

ELEKTRA

Została mi sprawiedliwość. Wszystko [19].

W pracy nad tym dialogiem aktorka dążyła pod kierunkiem reżysera do stopniowej likwidacji emfazy, tak aby ostatnie słowa: „sprawiedliwość. Wszystko", wypadły surowo, jak najprościej, w trybie tzw. mówienia konkretnego [20].

Stylizowana na misterium narodowe, *Elektra* stanowiła w jakiejś mierze dalszy ciąg linii wytyczonej przez Wiercińskiego w 1936 r. w związku

---

[19] Giraudoux, *Elektra*, s. 464—465.

[20] Z wywiadu udzielonego autorce.

z *Księdzem Markiem*, następnie zaś kontynuowanej m. in. w przedstawieniach *Dwóch teatrów*, *Horsztyńskiego* czy *Lorenzaccia*. Przy pewnym najogólniejszym podobieństwie, zaznaczającym się w nawiązaniu do problematyki walk wyzwoleńczych, w symbolice zdarzeń i postaw ludzkich, których sens stanowił wyraz romantycznego rozumienia świata, różniła się jednak *Elektra* zarówno od *Księdza Marka*, jak zwłaszcza od późniejszych (ostatnich już w dziele reżysera) realizacji repertuaru romantycznego charakterem zastosowanych środków wyrazu — nieporównanie większą ich ascezą.

Scenografię i kostiumy do *Elektry* [21] projektowała Teresa Roszkowska, autorka oprawy plastycznej do *Judyty*, później zaś nieodłączna współtwórczyni najgłośniejszych inscenizacji Wiercińskiego. W pracy tej rozpoznać można skłonności artystki ujawnione w scenicznej interpretacji *Judyty* przed dziesięcioma laty. Przede wszystkim dążenie do pewnej monumentalizacji widowiska.

Niezbyt głęboka, 8-metrowa scena dzięki ogromnej perspektywie, uzyskanej przez rząd kolumn skracających się pod kątem ostrym ku horyzontowi, zyskuje jakby większą przestrzeń, nabierając zarazem większego dostojeństwa. Kolumny, biegnąc po lewej stronie sceny, zamykają ją również od tyłu, z prawej granicząc z wejściem do pałacu Agamemnona; z ich biało-zielonym kolorem kontrastuje rdzawe niebo. Według sugestii poety każde skrzydło pałacu, zbudowane z innego kamienia, sprawia na patrzącym odmienne wrażenie, zmieniające się w dodatku wraz z porami dnia (co nadawać ma budowli wygląd dosyć zagadkowy, zgodny z tajemniczym charakterem zaszłych tutaj zdarzeń). Kolorystyka fasady została więc delikatnie zróżnicowana: szarość ściany „słonecznej" rozjaśnia odcień różowawy, podczas gdy szarość „ściany płaczu" miesza się z odcieniem zielonawym. Okalające podwórzec pałacowy schody umożliwiają akcję na trzech poziomach, przez co obraz, zwłaszcza w scenach zbiorowych, nabiera dodatkowej głębi.

Na tle tak rozplanowanych elementów architektonicznych zmienną gamę barw tworzą czyste kolory strojów rodziny królewskiej i weselników, kontrastujące swym bogactwem ze złamanymi, zdominowanymi przez szarzyznę kolorami żebraczych łachmanów (tendencja malarska to druga znamienna skłonność autorki scenografii do *Judyty*). Kostiumy, biżuteria, uczesanie noszą na sobie mniej lub bardziej wyraźny ślad antyku; są jednak zarazem współczesne w formie. Purpura sukni Klitemnestry, przyozdobionej purpurowo-fioletowym płaszczem, w misternych fałdach spływającej aż do ziemi, w połączeniu z odpowiednim, zestrojonym z krojem sukni gestem, przydaje tej postaci królewskiego majestatu; natomiast dzisiejszy sposób plisowania fałd, zastosowany również do białej, o wysokim stanie sukni Elektry, wnosi do tych ubiorów akcent

---

[21] Projekty w zbiorach domowych T. Roszkowskiej.

współczesności. Podobnie metaliczny błysk wojennego ubioru Egistosa stanowi odwołanie do rynsztunku Greków, lecz elementy pancerza zostały naszyte na materiał, co razem z wojskowym pasem i zegarkiem wywołuje skojarzenia bliskie widowni z 1946 r. Współczesna była także suknia Agaty: seledyn krzyżuje się tu z kolorem niebieskim, przy czym każdy rękaw ma inny krój.

Projektując kostiumy Teresa Roszkowska brała pod uwagę właściwości indywidualne nie tylko wykonawców głównych ról (czego dowodzą z gruntu odmienne stroje Woszczerowicza i Zelwerowicza w tej samej roli Żebraka), ale i statystów (cała galeria strojów przedstawicieli ludu). Pragnęła przy tym, zgodnie z założeniem przedstawienia, wyraźnie zaakcentować symbolikę postaci, co osiągała za pomocą jednego wymownego rekwizytu czy motywu plastycznego. Elektra nie rozstaje się ze swym żałobnym szalem; postać Ogrodnika, całą na zielono, określają kwiaty, ponaszywane na wiązania sandałów, na rękawy i na kapelusz o szerokim rondzie, zaś Kobieta Narses, odznaczająca się od swej żebraczej braci żywą czerwienią stroju, przybrana jest ponadto w czapkę frygijską (element ten nawiązuje oczywiście do zamysłu reżysera). Dużą siłę wyrazu zyskują postacie Eumenid dzięki maskom, w których szyderczym grymasie stężały rysy twarzy Klitemnestry i jej dzieci.

Budując swe role aktorzy opierali się tylko na ogólnych zasadach prawdopodobieństwa psychologicznego, „nadając namiętnościom wyraz ponadindywidualny i czyniąc z postaci protagonistów nadrzędnego dramatu idei" [22].

W zamierzeniu Giraudoux postacią wiodącą „dramatu idei" jest Żebrak. Postać ta — kwintesencja żebractwa, przez które w każdym calu przebija boskość — to jeden z bardziej kłopotliwych tworów teatru pisarza. Tak łatwo zakłócić tu równowagę między realizmem a poezją: wpaść w rezonerstwo bądź zatracić się w rodzajowości. Wierciński rolę Żebraka powierzył dwóm aktorom, z których każdy akcentuje inną stronę jego natury, utrzymując jednak niezbędne napięcie między dwoma biegunami. Wedle opinii Csató — najrzetelniejszego bodaj recenzenta spektaklu — dominującą cechą Żebraka w ujęciu Aleksandra Zelwerowicza była boskość. „Polega ona na pełnej świadomości ludzkich spraw, znajomości ludzkiego serca i czytaniu w ludzkich myślach. [...] gdy Żebrak pod koniec pierwszego aktu powiada, że Elektra ma rację, a w takim razie ma prawo wywołać nawet taki pożar, że spłonie od niego cały świat, byle zbrodniarze ujrzeli przy jego blasku swą zbrodnię — widz czuje, że to jest wyrok, który decyduje o losach bohaterki. Tu »objawia się« Żebrak; Elektra spełnia w następnym akcie tylko to, co on już rozstrzygnął". Jeśli chodzi o technikę aktorską, „Zelwerowicz operuje w tej ro-

---

[22] L. Jabłonkówna, *Twórca z wewnętrznej konieczności*, „Teatr", 1956, nr 1, s. 8.

li (jednej ze swych najświetniejszych) ogromną skalą głosu, gestu, ruchów; jest raz dostojny i proroczy, kiedy indziej pełen boskiej siły, za chwilę znów żartobliwy, frywolny, »kameralny«. Jego gest jest prosty, bogaty, różnolity, zbliżający się chwilami do przyjętego w sztukach antycznych konwencjonalizmu, najczęściej ekspresyjny [...], w wypadkach wreszcie, gdy wynalazczość poetycka Giraudoux wkłada w usta Żebraka frapujące swą nowością i pięknem metafory, gest Zelwerowicza ilustruje je z równą autorskiej genialną wynalazczością (np. gest obrazujący złożonymi jakby do modlitwy dłońmi, zbliżającymi się do przechylonej lekko głowy — zgniecione ludzką stopą pyszczki jeżów)" [23]. Z kolei Woszczerowicz „frapuje widza swoim własnym, zupełnie oryginalnym sposobem akcentowania tekstu, który wydaje się nieoczekiwany, a zawsze porusza jakieś głęboko ludzkie struny. To już nie przeobrażony bóg, ale właściwie najautentyczniejszy żebrak, który w jakichś fantastycznych kolejach losu nauczył się niespodziewanej mądrości" [24].

Postać Żebraka, nie biorąca udziału w akcji, lecz — niby jednoosobowy odpowiednik chóru greckiego — nieustannie odciskająca na niej swoje piętno, w inscenizacji łódzkiej zdecydowanie wiodła prym. Obaj artyści stworzyli tu ponoć kreacje dużej klasy. Zgodnie z powszechnym mniemaniem większą siłę sugestii nadał jednak tej postaci kunszt aktorski Zelwerowicza, który „wzruszał, wstrząsał, zadziwiał i pobudzał do myślenia. Każde słowo prosto i celnie wypowiedziane nabrzmiewało niezwykłą siłą intelektualnej i emocjonalnej ekspresji. Teatr łódzki rzadko przeżywał momenty takiego skupienia na widowni, jakie towarzyszyły każdemu pojawieniu się na scenie Zelwerowicza" [25].

W świetle komentarzy Żebraka, załamującym się w podwójnym lustrze (lustro komiczne: małżeńskie perypetie Prezesa i Agaty, lustro satyryczno-groteskowe: improwizacje małych Eumenid), publiczność oglądała dramat postaw w rodzie Atrydów.

Podobnie jak rola Żebraka, role właściwych postaci dramatu zbudowane są na zasadzie pewnej wewnętrznej antynomii, którą twórca przedstawienia uwypuklił w swoich notatkach. Skomplikowany ten mechanizm okazał się, zgodnie z przewidywaniem kierownictwa Sceny Poetyckiej pożytecznym przedmiotem ćwiczeń dla aktorów młodych, zaś dla bardziej wyrobionych polem wprost nieograniczonym do wykazania inwencji i umiejętności. Szczególnie utrafił w predyspozycje osobiste Jana Kreczmara, którego główną zasługą obok skupienia i elegancji w prowadzeniu partii dyskursywnych było przekonywające ukazanie tożsamości nikczemnego regenta i odpowiedzialnego za naród króla. „Jan Kreczmar

---

[23] E. Csató, *Powojenne kreacje aktorskie Aleksandra Zelwerowicza*, tamże, 1946, nr 6—7, s. 29.

[24] Csató, *„Elektra" Giraudoux.*

[25] W. Lipiec, *Zelwerowicz i scena łódzka*, Łódź 1960, s. 248.

(Egistos) jest bezsprzecznie jedną z największych możliwości naszego aktorstwa" [26] — pisał w krakowskim „Odrodzeniu" Stanisław Witold Balicki, manifestując optymizm, jaki spektakl łódzki wywołał w widzach z całej Polski.

Zofia Małynicz w roli Klitemnestry, w mówieniu tekstu także ponoć niezrównana, grą swą sugerowała bezmiar duchowych tortur zbrodniarki i starzejącej się kochanki. A oto jej królowa wedle portretu Csató: „Imponująca postać z cichym, trochę żałosnym głosem, w którym czuć wieczne podrażnienie i niepokój. [...] Nawet momenty jej tkliwości są histeryczną grą; a już gdy zdecyduje się w końcu rzucić w twarz córce całą prawdę o swojej nienawiści do jej ojca, zmienia się w chorą żmiję, plującą jadowitą śliną. I to wszystko zbudowane zostało na tym łagodnym, melodyjnym, chwilami może aż za miękkim głosie, jak gdyby stworzonym do tego, aby być głosem najczulszej z żon i matek..." [27].

Ciekawym eksperymentem zmierzającym do wyzwolenia maksymalnego potencjału znaczeń tragedii Giraudoux było — na równi z podziałem roli Żebraka między dwóch aktorów o warsztacie już ukształtowanym — powierzenie roli Elektry dwom aktorkom młodym, stanowiącym także dwa odrębne typy psychofizyczne, lecz nie w pełni jeszcze świadomym konsekwencji tych różnic w zakresie środków wyrazu artystycznego. Wzajemna obserwacja na scenie pozwoliła każdej z nich „otworzyć się", znaleźć własną specyfikę w sposobie kształtowania tytułowej postaci.

Zofia Mrozowska, z natury delikatna i wrażliwa, chcąc bronić racji bohaterki, ukazywała w swej grze wewnętrzne trudności Elektry w dochodzeniu do nich, a także rozumienie przez nią pewnych racji Egistosa. Jak określili to krytycy, była „wcieleniem zemsty nie opartej na psychopatycznej prawidłowości następstw, ale wynikającej ze świadomego, dojrzałego wyboru" [28]. Halina Kossobudzka przeciwstawiała temu rysunkowi Elektrę znacznie chłodniejszą, dochodzącą swoich racji bez skrupułów, a w scenie finałowej nie pozbawioną rozumowej satysfakcji z dopełnienia się porządku świata. W takim ujęciu rola jednak nieco „chyliła się"; jej odtwórczyni bowiem — wbrew własnym intencjom — sprawiała na patrzących wrażenie „nieźle zaawansowanej schizofreniczki" [29].

Trudności wiążące się z wykonywaniem etiud, do których materiał stanowił tekst tragedii Giraudoux, ujawniła również interpretacja roli Orestesa przez początkującego wówczas w swym zawodzie Jana Świderskiego. Sądząc z opinii recenzentów, nie udało mu się zaznaczyć w sposób równie sugestywny obu istotnych aspektów postaci swego bohatera — okazał się przekonywający jako „złoty młodzieniec", natomiast w roli egzekutora sprawiedliwości zabrakło mu niezbędnej siły.

---

[26] S. W. Balicki, *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie", 1946, nr 9.
[27] Csató, *„Elektra" Giraudoux.*
[28] J. P. Gawlik, *Twarze teatru*, Wrocław 1963, s. 191.
[29] Csató, *„Elektra" Giraudoux.*

W inscenizacji Wiercińskiego obok aktorów dojrzałych oraz słuchaczy okupacyjnego PIST-u wzięły udział studentki szkoły teatralnej, występując w rolach Eumenid (w sumie sześć postaci, bowiem reżyser uwzględnił rośnięcie małych dziewczynek w miarę rozwoju świadomości tragicznej Orestesa). Pracę ich oceniono bezspornie jako „wzorowy przykład roboty teatralnej", o czym świadczył przede wszystkim konsekwentnie utrzymany tak u małych jak u dużych Eumenid ton intelektualnego szyderstwa, umożliwiający konkretyzację tych abstrakcyjnych nieco tworów w wyobraźni widza.

Z uznaniem przyjęto także role o charakterze pomocniczym wobec tragedii domu Atrydów: Agaty (Antonina Górecka) i Prezesa (Stanisław Łapiński), które choć ustawione przez autora w całkiem odmiennej konwencji, nie naruszyły jednak poetyckiej tkanki spektaklu.

Szczególną zasługę reżysera upatrywano w trosce o integralny charakter przedstawienia. *Elektra*, określona jednogłośnie jako „monolit bez rysy i skazy", zyskała aprobatę nie tylko jako cenne doświadczenie dla zespołu Sceny Poetyckiej, lecz przede wszystkim jako lekcja poglądowa dla reżyserów, aktorów i scenografów w całym kraju. Wychwalając „mistrzowskie zmaterializowanie wizji poetyckiej Giraudoux", harmonijną kompozycję teatralną Wiercińskiego, uznano *Elektrę* za zjawisko zupełnie nietypowe na tle aktualnej praktyki scenicznej.

Na równi z nieskazitelną formą spektaklu wzbudziły podziw jego ambicje ideowe; sam jednak kierunek interpretacji tragedii w Teatrze Wojska Polskiego stał się przedmiotem ostrych ataków ze strony redakcji „Kuźnicy" i niektórych członków Związku Literatów. Przybrały one na sile do tego stopnia, że wartości artystyczne przedstawienia, niemal całkowicie pominięte przez dyskutantów, nie tylko nie odegrały roli argumentu na rzecz zasadności wystawienia sztuki w danej chwili dziejowej, lecz nie były nawet w stanie obronić dalszej racji istnienia Sceny Poetyckiej. Koronny zarzut ze strony szturmujących stanowił fakt wyeksponowania przez inscenizatora wieloznaczności obrazu świata, szczególnie widocznej w kompozycji zakończenia (czapka frygijska Kobiety Narses, spokrewniająca sprzymierzeńców Elektry z rodem Sankiulotów, i równocześnie pantomima, sugerująca przemianę tej gromady w oczekiwaniu „świtania", którego symbolikę akcentowała oprawa muzyczna: rosnąca siła przewijającej się przez akordy tragiczne „melodii jasnej, pięknej, radosnej"). „Nigdy nie zapomnę owej sceny i myślę, że ci, co ją widzieli, też nie zapomną. W powojennej Łodzi, w pierwszych miesiącach wolności zabrzmiały te słowa jak sąd i nadzieja" [30] — oto jak się wyraził w dwadzieścia lat po premierze sztuki Edward Csató.

Optymizm finału tragicznych w swej istocie zdarzeń, w których obra-

---

[30] Cyt. wg: *Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765—1965*, Warszawa 1973, s. 781.

zie nie bez słuszności dopatrywano się aluzji do Powstania Warszawskiego, niepokoił jednak obrońców „prostych, jednoznacznych poglądów moralnych". Z głębokim przekonaniem, iż „wieloznaczność jest pokonana historycznie", zakwestionowali oni prezentację powojennej publiczności filozofii pisarza, którego relatywizm był „uzasadnioną historycznie tragedią postępowej nawet inteligencji lat międzywojennych", ale obecnie stracił rację bytu [31]. Jeśli zaś idzie o przedsięwzięcie reżysera, odczytane jako próba wyjaśnienia (za pomocą odpowiednio zinterpretowanej metafory Giraudoux) tragedii naszych powstań, osądzono je jako „ordynarną mistyfikację, bo maleńkie słowo »świtanie« i dramat »integralnej sprawiedliwości« niczego, ale to absolutnie niczego nie wyjaśnia" [32]. W konsekwencji tej polemiki, pozbawionej zresztą związku z poglądami estetycznymi dyskutantów, decyzją władz państwowych po czterdziestu czterech spektaklach *Elektrę* zdjęto z afisza. Zamknięta została zarazem działalność Sceny Poetyckiej, którą odsądzono od czci i wiary, bo „wywołała tyle szkodliwych oddźwięków" [33]. „Smutny to paradoks, iż tak znakomite dzieło zgotowało klęskę swym realizatorom i zakończyło się likwidacją placówki, pozostawiając tylko czułe wspomnienia współtwórców oraz sławę jednego z najświetniejszych zdarzeń minionego dwudziestolecia" [34] — podsumowuje ten rozdział historii teatru łódzkiego Stanisław Kaszyński.

Analiza egzemplarzy reżyserskich *Elektry* oraz uzyskane wiadomości na temat prób analitycznych uświadamiają w sposób nieodparty wyjątkową rzetelność kierownictwa Sceny Poetyckiej w podejściu do tekstu. Dało się wprawdzie zauważyć pewne przesunięcie akcentów z ulubionego przez Francuzów dyskursu intelektualnego na bliższy polskiemu duchowi konflikt natury etycznej. Nie uchybiło to jednak w niczym bogactwu myślowemu sztuki, które — jak podkreślają wiarygodne świadectwa — przekazane zostało w całości, z uwzględnieniem wszelkich subtelności *esprit gaulois*. Bohdan Korzeniewski, podnosząc w programie przedstawienia sprawę odrodzenia klasycyzmu w twórczości Giraudoux, określił jako istotę tego zjawiska odczucie przez poetę „pokrewieństwa losu tragicznego" ze starożytnymi [35]. Ta sama tragiczna wizja świata zbliżyła „pokolenie Kolumbów" do pisarza dwudziestolecia międzywojennego francuskiego, który choć nieporównanie bliższy mu w czasie, również ukazywał świat „z tamtego brzegu". Teraz gdy antycypowane przezeń wypadki dokonały się, granicząca z okrucieństwem, fanatyczna postawa

---

[31] A. Ważyk, *Wyniki pewnej dyskusji*, „Kuźnica", 1946, nr 28.

[32] J. Kott, *Kropka nad „i"*, „Przekrój", nr 50 (1946).

[33] Sformułowanie wiceministra Kruczkowskiego użyte w liście do Schillera; cyt. wg: Mrozińska, *op. cit.*, s. 39.

[34] Kaszyński, *op. cit.*, s. 70.

[35] B. Korzeniewski, *Czy odrodzenie klasycyzmu?*, [w:] Program *Elektry*, Teatr Wojska Polskiego, sezon 1945/46.

wierności idei stała się całkiem realnym, acz mocno kontrowersyjnym przykładem walki o godność człowieka za cenę wielu istnień ludzkich.

Co nowego może powiedzieć nam *Elektra* dzisiaj, czy zdolna jest jeszcze przekazać naszym twórcom teatralnym jakiekolwiek doświadczenia warsztatowe — oto pytania, jakie nasuwają się z okazji jej następnej premiery, po upływie niemal trzydziestu lat (29 XI 1973).

Niełatwo wydobyć od twórcy tej nowej *Elektry* w warszawskim Teatrze Dramatycznym, Kazimierza Dejmka, odpowiedź na pytanie, dlaczego jego wybór padł na utwór poety francuskiego. Edmund Wierciński, zapytany w trakcie słynnej dyskusji w klubie literatów o to, co chciał powiedzieć przez swą inscenizację, odparł, iż pełny wyraz swym intencjom dał w samym przedstawieniu. Również zamierzenia Kazimierza Dejmka powinny pozwolić się wyśledzić dzięki analizie jego przedstawienia, którego narodziny autorka niniejszej pracy w znacznej części oglądała [36].

Jedną ze wskazówek na temat: co dzisiejszego reżysera może interesować w *Elektrze*, stanowi opracowanie tekstu tragedii ujawniające zdezaktualizowane już treści i chwyty poetyckiego teatru Giraudoux. Ołówek reżyserski Wiercińskiego prowadziła Historia, eliminując nie tyle partie zdezaktualizowane — na to jeszcze było za wcześnie — ile siłą ostatnich wydarzeń odbarwione bądź odrzucone. W chwili gdy za ołówek chwycił Dejmek, wyłuskanie jądra tragedii spod otaczającej je fasady wobec braku bliższych paralel historycznych stało się trudniejsze. Te same sceny, które kiedyś nabierały mocy przez sugestywne przywołanie świeżych jeszcze wspomnień, teraz zagrać muszą nie tyle plastyką obrazu, ile nieodpartą logiką przewodu myślowego, jakiego każda jest ogniwem, siłą wyrazu prezentowanych racji, których podtekst nie narzuca się już w sposób równie oczywisty.

Ostatecznie dramat zostaje sprowadzony do postaci niemal modelowej; łączny czas trwania spektaklu nie wykracza poza dwie godziny (akt I — 55 min., akt II — 1 godz.), jest więc o jedną czwartą krótszy od czasu jego trwania w reżyserii Wiercińskiego (akt I — 1 godz. 22 min., akt II — 1 godz. 10 min.).

Spostrzeżenie narzucające się widzowi, to wyraźna redukcja liczby osób biorących udział w przedstawieniu. A więc miast dwóch „wariantów" Eumenid jeden, czyli te same trzy osoby od początku aż do końca; brak Kobiety Narses i tłumu żebraków, ludu-narodu, którego obraz w inscenizacji łódzkiej wpłynął w sposób tak istotny na plan treści utworu; brak drużbów, koniuszych, żołnierzy i postaci epizodycznej — Młodzieńca, jednego z elementów dramatu mieszczańskiego wkomponowanego do antycznej tragedii.

---

[36] Był to mój jedyny żywy kontakt ze spektaklem Giraudoux. W tym czasie — 22 V 1972 — przedstawił sztukę Teatr Telewizji; reż. L. René, scen. J. Banucha (w roli tytułowej S. Celińska).

Uszczuplenie obsady łączy się z przyjętą przez reżysera hierarchią wartości tekstu oraz z konwencją, w jakiej zamierza tekst realizować. Ofiarą skreśleń padają w dużej mierze sceny bulwarowe, których *genre* konstytuuje sama obecność Prezesa bądź Agaty; niegdyś autentycznie zabawne i na zasadzie muzycznej alternacji tonów akcentujące właściwe brzmienie tragedii, dziś — jako zdecydowanie przedawnione — ograniczone zostają w istocie do momentu centralnego: do sceny wyznań rozszalałej małżonki, demaskującej bezwiednie tajemnicę zbrodni Klitemnestry. Rezygnacja z obecności większych grup statystów wynikła może nie tyle z niechęci inscenizatora do związanych z nią scen o zabarwieniu rodzajowym (mają one bowiem zarazem pewien wymiar symboliczny — i ten właśnie wymiar eksponował Wierciński), ile z obawy zakłócenia toku debaty przez nadmiar efektów wizualnych. Brak w scenie finałowej inwazji ludu, który przybywa, by udzielić Elektrze poparcia moralnego, ma zresztą określone konsekwencje semantyczne: powoduje przesunięcie punktu odniesienia tragicznych w swej wymowie zdarzeń od zbiorowości, której są udziałem, ku jednostce, której decyzja zdarzenia owe wywołuje.

W tym miejscu wydaje się znajdować klucz do całej inscenizacji. Dejmek pragnie uratować *Elektrę* dla współczesnych, koncentrując jej problematykę wokół spraw etyki jednostkowej — rozpatrywanej w perspektywie osobistej i społecznej, w sensie jak najogólniejszym. Uzmysłowić widowni istotną cenę, jaką się płaci za realizowanie w życiu — bez względu na okoliczności — swych rzeczywistych przekonań, oto nie zadeklarowane „przesłanie" spektaklu z 1973 r. Hipotezę tę potwierdza sposób prowadzenia przez reżysera roli tytułowej. Wypełniając zadanie przypisane Elektrze przez autora, jej odtwórczyni musi się postawić w roli kata, który przede wszystkim sam pada ofiarą idei, jakiej służy.

Miarą bohaterstwa Elektry są przeszkody, jakie stają na jej drodze z woli „bogów". Jedną z nich stanowi stosunek Elektry do matki oraz brata, który wbrew całej swej naturze będzie musiał z nakazu siostry „wkroczyć w przerażenie, i to na zawsze". Ale przeszkodą najtrudniejszą jest niespodziane przeistoczenie się przeciwnika, wobec którego posłanniczka prawdy i sprawiedliwości nie miała żadnych skrupułów: przemiana Egista „z pasożyta w sprawiedliwego, z cudzołóżcy w męża, z uzurpatora w króla". Nowy czynnik, jaki pojawił się teraz w odniesieniu Elektry do Egista — fascynacja — mimo iż niezmiernie utrudnia jej zadanie, sprawia jednak, że Elektra prze do ataku ze zdwojoną siłą. Spór o naród rozgrywa bez wahania; co bynajmniej nie oznacza, że przychodzi jej to bez trudu. Podobnie jak jej końcowe riposty na ataki Eumenid (przytoczone w relacji ze spektaklu łódzkiego; por. s. 43), mogą dowodzić jednocześnie głębokiego przekonania i rozpaczy. Bo w sensie czysto ludzkim decyzja Elektry jest dla niej samej czymś rozpaczliwym — każde przekonanie czymś się okupuje.

Zgodnie z takim wykładem reżyserskim filozofii autora zamykający

sztukę dialog rozegrany zostanie w całkiem inny sposób niż w przedstawieniu z 1946 r. Miast Kobiety Narses podbiegnie do Żebraka, a raczej rzuci się ku niemu drapieżnie, spazmatycznie z pytaniem Elektra: „Powiedz mi, jak się to nazywa [...]?"; on zaś odpowie jej w najwyższym skupieniu, lecz bez akcentu mistycyzmu w głosie i wyrazie, z jakąś nieodgadnioną wiedzą Sfinksa: „To się nazywa Świtanie". Ale do tego scenicznego rozwiązania wiodły zespół teatru dziesiątki trudnych prób.

W wywiadzie dla „Polski" Kazimierz Dejmek informuje czytelników o technice swojej pracy, wyznając, iż „właściwym [...] aktem twórczym jest wynalezienie formy spektaklu". Po czym zaznacza, iż dochodzi do niej zawsze drogą spekulacji — nigdy „widzeń" czy „wizji" [37]. Dbałość Dejmka o celowość formy, o przystawanie jej tak do małych jak do wielkich treści zbliża jego postawę do postawy Wiercińskiego, ale sam fakt, iż każdy z nich te treści odczytuje w innym czasie, wydatnie wpływa na zróżnicowanie teatralnego kształtu tragedii Giraudoux.

Podobnie jak było to zasadą pracy na Scenie Poetyckiej, ostateczna forma spektaklu *Elektry* w warszawskim Teatrze Dramatycznym stała się rezultatem wymiany poglądów i pomysłów między wszystkimi członkami ekipy realizatorów. Po uzgodnieniu generalnych założeń reżyser przestrzega jak największej spójności poszczególnych elementów przedstawienia.

Poszukiwanie właściwego klucza do wyłożonych wyżej sensów dzieła prowadziło do wyboru formy znajdującej się w opozycji do wewnętrznej treści dramatu postaw, tzn. formy jak najbardziej powściągliwej; i to właśnie założenie jest punktem wyjścia pracy nad konkretnymi sytuacjami. Jako przykład stosowanych eksperymentów może posłużyć ewolucja pierwszej rozmowy Orestesa z Klitemnestrą. Początkowo próbuje się tę scenę w dużym zbliżeniu. Aż do momentu gwałtownej interwencji ze strony Elektry cały dialog odbywa się na klęczkach, a po chwilowym incydencie znów nawiązuje się ten sam intymny, biologiczny kontakt matki z synem. Chodzi o zaakcentowanie siły tego związku, który jest prawdą jednostkową, niezależną od wartości moralnej postawy Klitemnestry, i który wobec stanowiska zajętego przez Elektrę stanie się elementem tragedii zarówno matki jak i syna. Z drugiej strony sprawa między tymi osobami tragedii jest złożona i nie można jej ukazywać w sposób jednoznaczny, co sugerowałby ów podwójny klęk. Giraudoux komentuje „sielankę" w rodzinie Atrydów przy pomocy Eumenid. Dejmkowi jednak ta szydercza kontra nie wystarcza; nie bagatelizuje więc pożaru wewnętrznego poprzez wprowadzenie żonglerki słownej rodem z kabaretu. Liczne warianty tej sceny oscylują zatem między formą bujną i rozlewną obnażania uczuć (*à la* ekspresjonizm) a sposobem gry nie wprost. Ostatecznie zaakceptowano takie jej ujęcie: w odpowiedzi na

---

[37] K. Dejmek, *O mojej estetyce*, „Polska", 1965, nr 2, s. 17.

kwestię Klitemnestry: „A więc to jesteś ty, Orestesie?", syn żywiołowo rzuca się ku matce; ale z nie mniejszą gwałtownością zabiega mu drogę siostra i Orestes cały liryczny dialog z Klitemnestrą prowadzi jakby w potrzasku ramion Elektry, nie patrząc na matkę, przejmując bezwiednie ten stosunek do niej, jaki mu narzuca siostra. Takie rozwiązanie wpływało na modyfikację stylu gry Eumenid — od tonu szyderczego, funkcjonującego pierwotnie na zasadzie całkowitej opozycji wobec emocjonalnego stylu gry Atrydów, do tonu jak najbardziej serio, akcentującego moment psychoanalizy bez zbędnego już obecnie przedrzeźniania i prześmiechów.

Ekspozycja wewnętrznego pulsu zdarzeń, dającego znać o sobie z siłą o tyle większą, że manifestującą się na ogół w sytuacjach scenicznych wobec niego kontrastowych, stanowi rację, w imię której wyłączono z tekstu liczne passusy służące bezpośredniej ilustracji postaw, losów czy intencji bohaterów, zwłaszcza w wypadku gdy ich nadmierna rozbudowa groziła zagłuszeniem tego podskórnego rytmu. Wykreśleniu bądź znacznym skrótom uległy partie liryczno-wspomnieniowe, niejednokrotnie razem z ich bogatą metaforyką; uproszczono egzemplifikację, jaką posługuje się Żebrak na poparcie głoszonych ze sceny prawd; znikły kwestie związane z symboliką ptaka; itp. Gwoli koncentracji dramatycznej Dejmek rozprawia się również dość stanowczo z charakterystyczną dla poety retoryką, szczególnie tam, gdzie z błyskotliwej oprawy tragedii owa retoryka zaczyna się przekształcać w klejnot świecący sam dla siebie, światłem zwodnym; odnosi się to przede wszystkim do dłuższych monologów. Reżyser eliminuje także rozsiane gęsto w tekście aforyzmy, kalambury, efektowne, lecz nie zawsze dość logiczne powiedzonka...

Widz, który na podstawie spektaklu *Elektry* w Teatrze Dramatycznym usiłowałby dotrzeć do istoty pisarstwa Giraudoux, z pewnością nie uzyskałby w ten sposób właściwego pojęcia o poecie jako magiku sceny, tym, który przez dwadzieścia lat olśniewał swą publiczność bogactwem, plastyką i melodią języka. Nie oznacza to bynajmniej, że wyjdzie nie zorientowany co do istoty tradycji literackiej, w jakiej ramach twórczość Giraudoux się mieści. Uszczuplenie nadgryzionej zębem czasu tkanki poetyckiej dramatu nie naruszyło bowiem w niczym jego konstrukcji. Spektakl został zbudowany na zasadzie alternacji scen retorycznych, salonowych — pozornie jasnych w barwie i zwolnionych w tempie, oraz scen dramatycznych *sensu stricto* — gdzie skrywane w eleganckiej rozmowie uczucia ujawniają się w gwałtownym przyspieszeniu wewnętrznego rytmu, w nagłym zaciemnieniu horyzontu.

Otwierająca przedstawienie scena powrotu Orestesa rozgrywana jest przezeń w sposób nonszalancki, z całkowitym lekceważeniem, a nawet wyższością wobec związanych z miejscem jego dzieciństwa ludzi i wydarzeń; styl ten podejmuje Ogrodnik, którego dialog z Cudzoziemcem wprowadza widza w żmijowisko, jakie przedstawia dom Atrydów... i tyl-

ko napomknięcia Eumenid, akcentujących w swoich deklamacjach słowa: „czerwień" i „czerwone", uprzytamniają, iż w tym pałacu istotnie pachnie krwią. Rozmowa o Elektrze z udziałem nowych dyskutantów ciągnie się nadal w konwersacyjnym, salonowym tonie, zataczając coraz szersze — a więc pozornie bardziej neutralne — kręgi; tutaj z kolei ton nadaje Egist, który rozwija swą teorię z cynizmem współczesnego Kaliguli. Dywagacje przebiegłego polityka — i zbrodniarza — sprowadza na ziemię Żebrak, dobitnie akcentując pointę swej pozornie oderwanej przypowieści i skierowując ją w charakterze oskarżenia bezpośrednio do przedmówcy; nie przeszkadza to jednak dalszej wymianie zdań w stylu swobodnej dyskusji intelektualnej. Atmosfera ulega zagęszczeniu wraz z pojawieniem się na scenie kobiet: Klitemnestry i Elektry. Teraz szermierka słowna staje się od razu agresywna; przy czym irytacji ze strony matki odpowiada rodzaj drwiącego pobłażania ze strony córki, i odwrotnie. Postawę zaczepno-odporną przejmuje Ogrodnik: dyskusja, jaką prowadzi z królową o czosnku i pomidorach, nabiera charakteru bezpośredniej walki o Elektrę, a broniąc swego małżeństwa, Ogrodnik przechodzi do ofensywy. Całkowitą zmianę sytuacji powoduje nagłe odkrycie tożsamości Orestesa. Bliski, na wpół erotyczny kontakt z bratem sprawia, że w Elektrze odżywają te obsesje, z których zdawała się zrezygnować przystając na małżeństwo z Ogrodnikiem. Prawdę o swych uczuciach do ojca i do matki wyrzuca z siebie jak lawę, wciągając Orestesa siłą w sieć stosunków, które są mu organicznie obce. Tryb gładkiej konwersacji przywraca pojawienie się Egista, wyraźnie bagatelizującego niebezpieczeństwo, jakie dla niego i królowej stanowi powrót Orestesa; za chwilę jednak tryb ten ulegnie ponownemu załamaniu pod naporem siły atrydowskich namiętności, by znowu zabrzmieć w recytacjach Eumenid, komentowanych niby śmiechem, choć przypominających głos puszczyków, itd.

Zwracając uwagę na specyfikę tekstu intelektualnego, reżyser dokłada starań, by technika gry aktorskiej ściśle podlegała rygorom jego konstrukcji: cyzeluje dialog, nie dopuszcza do przewartościowania treści przez emocje; ponad bezpośredni wyraz stanu psychicznego przedkłada postawę przewrotnej prowokacji. Może najbardziej przejrzyście intencje Dejmka obrazuje jego praca z aktorami nad sceną 7 i 8 aktu II. Wypełniającą zawartość tych scen walką Elektry z Egistosem, walką dwóch z gruntu odmiennych racji, steruje kładąc nacisk w głównej mierze na powiązanie ze sobą dwóch oddzielonych w tekście monologów. W pierwszym z nich świeżo pomazany władca Argos dynamicznie akcentuje jedyność i niepowtarzalność otrzymanego daru niebios; natomiast drugi monolog, którym posługuje się Elektra w celu uzasadnienia swej dezaprobaty ratowania ojczyzny brudnymi rękami, eksponuje wartości wobec takiego „daru" przeciwstawne: wartości wspólne wszystkim — stanowiące o istocie człowieczeństwa. Odpowiednia interpretacja sceniczna obu wypowie-

dzi przekazała to, co w retoryce Giraudoux jest najtrwalsze — muzyczną symetrię obrazów, z których każdy posiada własne życie, ale jako elementy wizji dramatycznej nawiązują do siebie na zasadzie formalnego podobieństwa i treściowej opozycji. Cały spór o naród odbywa się zgodnie z techniką stychomytii — szybkiej i sprawnej szermierki argumentów, nie zakłóconej (mimo aktorskich skłonności w tym kierunku) żadnym tonem, gestem czy spojrzeniem znamiennym dla teatru psychologicznego.

Dejmek tępi nakładanie się na siebie kolejnych kwestii, zmniejszające ich czytelność; mobilizuje do dbałości o czystość brzmienia poszczególnych słów. Przestrzega dokładnego adresowania każdej kwestii, podkreśla nieustannie konieczność koncentracji, wyrażającej się zarówno w sposobie mówienia jak słuchania, co w wypadku takiej sztuki jak *Elektra* ma szczególną wagę.

Nie mniej istotną sprawą jest troska o celowość ruchu scenicznego, obawa, aby jego nadmiar nie mącił jasności wywodu. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji związanych z wypowiadaniem dłuższych monologów. Znamienny przykład stanowi stopniowa redukcja wędrówek Egistosa, który w akcie I przechadza się swobodnie, wyłuszczając swe poglądy, ważniejsze jednak kwestie wypowiada stojąc (na przodzie sceny lub na szczycie schodów), by w akcie II ograniczyć ruch do minimum: w trakcie składania przysięgi zastyga z zamkniętymi oczami, w całkowitym skupieniu na wewnętrznej wizji powierzonej mu ojczyzny. Reżyser, bacznie obserwując aktora, ostrzega go przed mimowolnym nawiązywaniem do tych środków wyrazu scenicznego, jakie konstytuowały sposób bycia Egistosa w akcie I, chcąc podkreślić zupełną przemianę tej postaci. „Skasował mi całą barwność mówienia i ruszania się" — skarży się nie bez racji Egistos w akcie II.

Niezależnie od rygorów formalnych każdy z aktorów posiada jednak niemałą swobodę w zakresie interpretacji swojej roli, która dojrzewa zgodnie z jego predyspozycjami wewnętrznymi i przyswojonym zasobem umiejętności. Największej stosunkowo ingerencji ze strony reżysera — a pośrednio i zespołu — wymaga para młodych absolwentów PWST: Jadwiga Jankowska-Cieślak oraz Marek Kondrat, którym przypadły role Elektry i Orestesa. Jankowska, w czasie prób bardzo skupiona i na ogół niezadowolona z siebie, jakby wciąż zatroskana o swoją Elektrę, zacina się miejscami, sprawiając wrażenie, że nie rozplanowała należycie swoich sił i w pewnej chwili zabrakło jej powietrza. Kondrat natomiast — na podobieństwo Orestesa — zdaje się bardziej powierzchowny i beztroski; choć, jak się później okazuje, nadrabia raczej miną swe rzeczywiste niepokoje i trudności. Partnerami dwojga młodych — z wyjątkiem Małgorzaty Niemirskiej — są aktorzy średniego i starszego pokolenia, artyści w znacznej części wybitni; większość z nich miała już przy tym okazję pracować nad sztukami Giraudoux. Toteż porozumienie z nimi jest

łatwiejsze: każdy z nich pewną ręką kreśli zarys swojej roli, wnosząc doń wiele własnych i oryginalnych walorów wykonawczych. Jednak i dla nich realizacja tekstu *Elektry* wiąże się z niejednym dylematem, np. plastyka wyrazu większych partii poetyckich i zarazem bliższe ich związanie z akcją dramatyczną, retoryka i gra, racje i ludzie. Spektakl ewoluuje w rytmie i barwie aż do chwili premiery: staje się coraz bardziej zwarty wewnętrznie, a równocześnie coraz czyściej rozbrzmiewa w nim ton tragiczny.

Scenografia Jana Kosińskiego do *Elektry* — ostatnie dzieło tego artysty — harmonizuje z kształtem wizji reżyserskiej. Samym masywem i surowością antycznych murów uświadamia widzowi, że mimo iż to dramat Giraudoux, nie będzie miał tu do czynienia z żartobliwym persyflażem mitu greckiego, lecz z podejściem serio do wydarzeń dramatycznych. Efekt pewnej monumentalizacji widowiska, przez Teresę Roszkowską osiągnięty ongiś dzięki wydatnemu pogłębieniu perspektywy, Kosiński uzyskuje przez „spotężnienie" kolumn biegnących przez podwórzec oraz zwiększenie wymiarów pałacowych ścian z ciemnymi otworami okien. Kolorystykę fasady zróżnicowano według sugestii poety, lecz bez niuansów widocznych u Roszkowskiej: z jednej strony zdecydowana, zimna szarość, z drugiej pogodne ciepło piaskowca. W niesamowitą, „zwariowaną" aurę wypadków wprowadza kolor tła: atramentową zieleń.

Sylwetki aktorów, w kostiumach o na ogół spokojnej, pastelowej tonacji, odcinają się od tego tła wyraziście. W porównaniu ze strojami z 1946 r. mają charakter bardziej tradycyjny: ich klasycyzm, aczkolwiek również w postaci syntetycznej, nie jest przełamywany tak jaskrawo akcentami nowożytnymi; anachronizmy mistrza okresu międzywojennego jakby się już zdewaluowały, nie chodzi teraz także o aluzje historyczne.

Mężczyzn ubrano w tuniki, których wykończenie zależy od „wieku i urzędu" prezentowanych postaci. Orestes i Ogrodnik noszą tuniki krótkie i proste, u Egistosa natomiast strój ten jest dłuższy i bardziej wymyślny w kształcie. W akcie II regent przybiera skórzany pancerz z szeroko rozstawionymi skrzydłami u ramion; podobnie, chociaż odpowiednio skromniej, przedstawia się Dowódca, w hełmie antycznego wojownika. Cytrynowy kolor stroju Orestesa, biały Ogrodnika i Egista w połączeniu z oliwkową cerą mężów znad Morza Śródziemnego zdają się rozjaśniać scenę. Takież wrażenie czyni lekki, rozmazany białymi wężykami błękit sukni jasnowłosej Elektry. Natomiast suknia królowej, znacznie od tamtej strojniejsza, w barwie popiołu połyskującego srebrem, zestrojonego z naturalnym kolorem włosów aktorki, wtapia się raczej w klimat „ściany płaczu", na której tle Klitemnestra najczęściej się pokazuje. Na zasadzie kontrastu z tonacją barwną scenografii grają kostiumy Agaty i Prezesa: żółtość jej sukni, fiolet jego togi i nakrycia głowy. Kontrastują z tłem, na którym zwykle występują, białe suknie wychylających się zza kolumn Eumenid (zaprojektowano je w czterech warian-

tach, z uwzględnieniem scenicznego dojrzewania postaci, w końcu jednak ograniczono się do wariantu ostatniego). Przegląd peruk i charakteryzacji doprowadził do znacznego uproszczenia zamierzonego pierwotnie wyglądu postaci; aktorzy czuli się najlepiej z własnymi twarzami i w swej naturalnej „oprawie". Bywało zresztą, że jakiś szczegół zmieniał ich wygląd w sposób zasadniczy. Np. Gustaw Holoubek dzięki lekkiemu, siwawemu zarostowi i takiejż bródce starzał się o parę lat. Wystarczyło zmienić chód, co ułatwiała „zgrzebna" szata oraz szmaciane łapcie, i transformacja się dokonywała.

Większość krytyków ze specjalną uwagą odnotowuje po premierze *Elektry* fakt odstępstwa od własnej postaci przez Holoubka, dotąd konsekwentnie podporządkowującego kolejne role nie tylko swej osobowości, lecz również warunkom zewnętrznym, teraz zaś wprowadzającego do swej sztuki pewną dozę aktorstwa charakterystycznego. „Jest inny niż zawsze. Mniej powściągliwy, jakby rozedrgany; nerwowe gesty rąk, ni to niepewny, ni to taneczny krok, broda, wszystko to sprawia, iż odnosimy wrażenie, jakbyśmy go po raz pierwszy widzieli" [38]. Impresje tego rodzaju wielokrotnie się powtarzają. Dostrzeżeniu „nowego" Holoubka towarzyszy świadomość nowych możliwości interpretacyjnych wniesionych do roli Żebraka, a pośrednio do całej tragedii, której wydarzeń jest komentatorem i inspiratorem. Jedni z krytyków wywodzą tę kreację od „Sokratesa tańczącego", inni natomiast twierdzą, że zrodziła się ona właśnie z ducha Giraudoux. Nie wdając się w roztrząsanie sądów na temat kierunku interpretacji roli przez Holoubka, spróbujmy przekazać zasadnicze funkcje, jakie dzięki jego możliwościom aktorskim postać Żebraka pełni w tym przedstawieniu.

Żebrak włącza się do akcji w chwili, gdy pod pozorem swobodnej pogawędki rozstrzygają się losy Elektry. Oddawszy regentowi uniżone rewerencje, zwieńczone dwuznacznym nieco, urywanym śmiechem, szybkim ruchem chowa się między kolumnami, skąd w niedbałej pozie śledzić będzie rozwój dyskusji. Pierwszą swoją — niezbyt zresztą fortunną — interwencję bagatelizuje wyraźnym przedrzeźnianiem samego siebie („Co to ja chciałem powiedzieć?... Zgubiłem wątek..."); w miarę jednak jak Egist przechodzi do konkretnych wniosków wynikających z własnej teorii, Żebrak zaczyna zdradzać oznaki niepokoju, by dokończyć przerwaną przypowieść z żarliwością kaznodziei. Za pomocą niezbitych argumentów oraz nadzwyczaj dobitnej artykulacji kluczowych fraz bądź pojedynczych wyrazów prowadzi śmiały proces, zmierzający do ujawnienia, iż przebiegły władca żyje w strachu przed swą bratanicą i że chce ją zabić, po czym oskarżycielski ton łagodzi stańczykowskim błaznowaniem. Pod wpływem zachowania się Żebraka — w regencie, początkowo pewnym siebie i wyraźnie rozbawionym obecnością niezwykłe-

---

[38] E. Żmudzka, *„Elektra"*, „Zwierciadło", 1973, nr 50.

go gościa, budzi się maskowana nonszalancją czujność. Wdaje się on w dyplomatyczną grę i pozostaje niby nadal zimny, drwiący i nieprzenikniony; zdradza się jednak miejscami choćby agresywną groźbą w głosie, którą natychmiast pokrywa lekceważeniem.

Na wejście Elektry reaguje Żebrak żywym zainteresowaniem. Przyjrzawszy się jej, znowu odsuwa się na ubocze, znowu zamienia się w słuch, rzucając tylko czasem jakby od niechcenia, np. „Czego to się nie widzi na świecie. Co rodzinami nie chadza!" O tym, że jednak nie jest tylko biernym obserwatorem, uświadamia siła sugestii, z jaką pod koniec aktu I wypowiada swą diagnozę. „Ma — rację" — słowa te, oddzielone ekspresywną pauzą, wyeksponowane powtórzonym dwukrotnie gestem najwyższego z sędziów, wybijają się z całego monologu niczym wyrok ostateczny, chociaż dla odzyskania *incognito* Żebrak zaciera je niefrasobliwym: „Ja się przejdę sobie".

Postawa przyjęta przez Żebraka w dialogu z Elektrą jest dla niej zagadką. Olimpijskim spokojem swoich odpowiedzi, gestem rozłożenia rąk, jaki czyni w chwili, gdy przed obudzeniem Orestesa Elektra szuka wzrokiem jego wsparcia, całe brzemię odpowiedzialności za bezwzględne dochodzenie prawdy bóg-łazęga zrzuca na nią. Widzimy ją w dalszym ciągu, jak zbiera siły, aby z pełną świadomością wciągnąć Orestesa w śmierć, jak walczy z sobą, aby dotrzeć do powodu zbrodni, którą z jej inicjatywy pomścić ma jej brat. Żebrak nie ingeruje wtedy. Odruch obronny w stosunku do Elektry wyzwala w nim dopiero nagła przemiana jej antagonisty, Egistosa. Ale jeśli w ogóle uczestniczy w sporze między tymi dwojgiem, to raczej jako katalizator reakcji fanatyczki prawdy niż jako ich siła napędowa.

Zachowywany konsekwentnie przez Żebraka obiektywizm nadaje absolutną wiarygodność jego dwom końcowym monologom; gdy siedząc tyłem do widowni, obwieszcza uroczyście: „Oto jak się wszystko odbyło, i nic tu nie blaguję" — publiczność udziela mu zaufania, z jakim się traktuje relacje naocznego świadka. Zaufanie to wzmacnia niezwykła plastyka wyrazu Holoubka. Opowiadanie o zabójstwie Agamemnona biegnie szybko i nerwowo. Nie przeszkadza to konstytuowaniu się w wyobraźni słuchających poszczególnych scen: sromotnego upadku pana świata na schodach własnego domu, obrazu morderców pochylonych w ciszy nad leżącym królem, uderzenia mieczem... Wraz ze słowami: „pośliznął się" — dla spotęgowania onomatopei — aktor przerzuca się nagle całym ciałem do pozycji *en face* wobec widza i w tej pozycji za pomocą bezbłędnie opracowanego gestu objawia mu całą grozę i bezsens wydarzeń, jakie osaczyły bohatera Troi. Przebieg zabójstwa, które po siedmiu latach dokonuje się w odwecie, podaje w całkiem innym trybie: teraz przemawia przez niego retor, dobitnie i z patosem skandujący swą orację.

Odpowiedzi Żebraka na ostatnie pytanie Elektry w żaden sposób nie da się przekazać; jest tutaj coś głęboko poruszającego. On jeden zna istot-

ną cenę, jaką płaci się za nieugiętość. Przygarnia więc Elektrę, wyśmianą i pozostawioną samej sobie z łuną pożaru w oczach... ale spoza jego kwestii nie wyziera ani optymizm, ani pesymizm, lecz zobiektywizowany do maksimum, skupiony dramatyzm.

„Bez tej kreacji spektakl *Elektry* nie miałby rąk ani nóg" [39] — podsumowuje recenzentka wieloraki udział postaci Żebraka w wyzwalaniu sensów oraz kruchego piękna tragedii Giraudoux; dostrzega się w scenicznym dziele Holoubka „wielki popis techniki, umiejętności komponowania roli, świadomości i poczucia własnej psychofizycznej osobowości, wyczucia gestu i ruchu" [40]. Zespół tych czynników, podporządkowanych doświadczeniom człowieka współczesnego, pozwolił aktorowi przybliżyć dzisiejszej widowni odległą już jej odczuciom poetykę Giraudoux, napełnić ją żywymi treściami — tak jeśli chodzi o zawartość każdego z monologów Żebraka, jak o jego dialogi z Egistem i Elektrą. Nowoczesność interpretacji tej postaci przez Holoubka w dużej mierze przejawia się w niuansowaniu tonów; trafne zdaje się sformułowanie mówiące o przydaniu jej „rodzajowości, bez szarży, humoru, bez nadmiernego komizmu i powagi, bez tragizmu" [41].

Podczas gdy gra Holoubka może jedynie zaskakiwać wciąż jeszcze do końca nie poznanym bogactwem jego warsztatu, całkowitą rewelację stanowiły dla warszawskiej publiczności temperament sceniczny i siła ekspresji Jadwigi Jankowskiej-Cieślak, znanej dotychczas z przedstawienia szkolnego i z jednego filmu, a rolą Elektry debiutującej w teatrze zawodowym.

„Elektra 1973" — dziewczyna jasnowłosa o pociągłej twarzy i chłopięcej sylwetce — już w czasie prób zwracała uwagę ogromną żywiołowością swych reakcji, zapamiętaniem tak w miłości jak w nienawiści. Jej bieg do Orestesa, spontaniczność, z jaką w nim odkrywa brata, szamotanie się między sprzecznymi uczuciami do matki — wszystko to miało w sobie jakąś pierwotną, niemal zwierzęcą siłę. Są kwestie, na które reaguje całym ciałem, jak gdyby nagle przeszedł przez nią prąd; dzięki temu przekonuje widza, że nie jest doktrynerką, lecz żywym człowiekiem, że to, o co walczy, stanowi organiczną rację jej istnienia. Krzyk, jakim młoda aktorka stosunkowo często operuje (zdaniem niektórych: nadużywając go, lub nie potrafiąc należycie zróżnicować), jest chyba jednak w jej wypadku środkiem ekspresji dobranym trafnie i celowo, dostosowanym do jej naturalnych właściwości. Wyodrębnia on Elektrę w sposób zasadniczy od partnerów, z reguły bardziej powściągliwych w swoim zachowaniu. Lecz równocześnie Jankowska potrafi być czuła, refleksyjna,

---

[39] T. Krzemień, *Giraudoux zwietrzał, ale jakie pyszne dwie role!*, „Kierunki", 1974, nr 1.

[40] J. Kłossowicz, *Retoryka i gra*, „Literatura", 1973, nr 50.

[41] M. Karpiński, *W poszukiwaniu prawd absolutnych*, „Sztandar Młodych", 1973, nr 291.

pełna niepokoju — i za pomocą tych umiejętności kreowana postać zyskuje jakiś głębszy, szlachetniejszy wymiar. Podobnie jak Żebrak, Elektra magnetyzuje widzów bezwzględną prawdą wyrazu. „Krucha, niewielka [...] niknie na scenie na tle monumentalnych portali i kolumn. [...] Kiedy zaczyna mówić — ogromnieje. Kiedy przekonuje, prosi, argumentuje, wzywa — można uczynić tylko jedno: uwierzyć jej. Bez zastrzeżeń. Cokolwiek by nie zechciała, czegokolwiek nie zażądała — jest nosicielką prawdy" [42]. Protagonistkę Egista w ujęciu Jankowskiej odbierają na ogół krytycy jako postać z tragedii antycznej. „Młodzieńcza drapieżność" aktorki, upór, z jakim jej bohaterka odrzuca myśl o wszelkim kompromisie, wiara jej w oczyszczającą moc destrukcji każe im równocześnie uznać Elektrę za „protoplastkę wczorajszych kontestatorów" [43] — postać ze sztuki, która nie została jeszcze napisana. Zgodna czy niezgodna z konwencją sztuki pisarza okresu międzywojennego, postać ta w każdym razie wpisuje problematykę moralną dramatu w krąg nie rozwiązanych jeszcze pytań młodego pokolenia.

Role Żebraka i Elektry skupiają na sobie zdecydowanie najwięcej uwagi ze strony stołecznej prasy i opinie na ich temat są najbardziej wyrównane; pozostałe natomiast spotykają się z sądami kontrowersyjnymi, przy czym sądy negatywne godzą niejednokrotnie w aktualność teatru Giraudoux.

Tragiczna postać Klitemnestry w wykonaniu Zofii Rysiówny zjednuje sobie zwolenników swą całkowitą wiarygodnością, budząc równocześnie u innych widzów zastrzeżenia co do „operowego patosu". Różnice zdań dotyczą zwłaszcza ostatniego monologu królowej, w którym wyrafinowana zbrodniarka odsłania niespodzianie swoje ludzkie racje. Monolog ten rozgrywa Rysiówna na pełnym dramatycznej ekspresji krzyku. Siłą nośną całej kwestii jest stosunek Klitemnestry do nieżyjącego męża, uczucie, które uzasadnia popełnioną zbrodnię i które, zwłaszcza od tej chwili, nabrzmiało jak upiorny wrzód. Wrzód pęka akurat w chwili zagrożenia Argos. Jeżeli zawartość jego rozlewa się na przekór anonsowanym przez Dowódcę, przybierającym na sile wypadkom, nie ma to nic wspólnego z konwencją operową, lecz świadczy jedynie, iż — zgodnie z założeniem reżysera — dramatyzm wewnętrzny jest tu czymś ważniejszym niż dramatyzm zdarzeń.

Wedle opinii Jana Kłossowicza właśnie sposobem rozegrania owego monologu Rysiówna „rozbija delikatną tkankę słowną tej pięknej i słabej retoryki" [44], co osiągają także w swoich rolach Holoubek, Jankowska-Cieślak i Szczepkowski, podczas gdy pozostali aktorzy mimo całego zapału i talentu nie potrafią się wydobyć z tej sztucznej konstrukcji. Gra Andrzeja Szczepkowskiego jako Egistosa ze względu na trafne podchwy-

[42] Krzemień, *op. cit.*
[43] Karpiński, *op. cit.*
[44] Kłossowicz, *op. cit.*

cenie mentalności wyznawcy pragmatyzmu w odniesieniu do teorii zarządzania państwem, postawy, której aktor potrafił przydać akcenty zupełnie współczesne, przekonywa znaczną część krytyków do jego racji jako męża stanu. Prostotą i skupieniem zmusza wielu z nich do refleksji nad paradoksalnymi niby naukami Ogrodnika Zbigniew Zapasiewicz. Lecz równocześnie dla niektórych recenzentów wszystkie role, z wyjątkiem Elektry i Żebraka, dźwięczą rezonersko i fałszywie; ma to oznaczać, że minął już ich czas.

Podobne zdania nie przeszkodziły jednak spektaklowi w zdobyciu miana przedstawienia *par excellence* aktorskiego, co m. in. uzmysławia porównanie go do „koncertu kameralnego muzyki Mozarta — wykonywanego przez wybitnych instrumentalistów, obywających się przeważnie bez dyrygenta" [45]. Być może, iż nie wszystkie partie „mozartowskiego" koncertu w Teatrze Dramatycznym posiadały równą siłę i prawdę wyrazu. Zależało to od jakości partytury, która nie na całym swym obszarze prezentuje jednakowy poziom, oraz od predyspozycji i umiejętności wykonawców. Rzecz jednak nie w tym, by się spierać o nazwiska, lecz by rozwiązać problem ogólniejszy, wykraczający poza analizę gry aktorskiej, tzn. w jakiej mierze spektakl Dejmka zaświadcza lub neguje żywotność we współczesnym polskim teatrze tej tradycji, którą reprezentuje Giraudoux. Czy, niezależnie od popisu scenicznego, nie znajdują już dzisiaj rezonansu treści sztuki opartej na mitycznym wątku, sztuki, którą odczytał reżyser jako spór o uniwersalia: walkę o kardynalne zasady, jakie wyznaczać mają sens bytu poszczególnych ludzi i narodów? Czy rzeczywiście „prawdy o konieczności regulowania rachunków za zbrodnie [...], o zaczynaniu n o w e g o życia z czystymi rękami i wyrównanym bilansem wydają się dzisiaj prawdami zbyt teoretycznymi, wyspekulowanymi. Zbyt harmonijnie i sterylnie dowiedzionymi"? [46].

„Spektakl w Teatrze Dramatycznym wydaje się być w jakimś sensie wyzwaniem rzuconym tym, co w sporze bezkompromisowości i rozsądku przyznają rację rozsądnym. Prezesom przeciw Kordianom, Kreonowi przeciw Antygonie, Klaudiuszom przeciw Hamletom" — próbuje sprecyzować intencje reżysera Marta Fik, kwestionując ich słuszność ze względu na wysoką cenę, jaką ojczyzna Elektry płaci za ocalenie od „egoizmu" [47].

W przedstawieniu swoim Dejmek opowiada się za tą postacią patriotyzmu, która — przez odsunięcie ciasno pojmowanych interesów narodowych na rzecz idei, jakich użyteczność dla danego społeczeństwa nie jest bezpośrednio dostrzegalna — naraża swoich zwolenników na opinię doktrynerów. Zarazem jednak umyślnie eksponuje to wszystko, co określ-

---

[45] A. W r ó b l e w s k i, *Sceniczny koncert*, „Argumenty", 1974, nr 1.
[46] K r z e m i e ń, *op. cit.*
[47] M. F i k, *Powrót „Elektry"*, „Polityka", 1974, nr 1.

lić można jako „koszty własne" wyznawców owej trudnej ideologii. W ten sposób Elektra staje się nie tyle fanatyczką wyspekulowanej idei, za którą wysoką cenę płaci jej ojczyzna, ile raczej pierwszą świadomą ofiarą tych pryncypiów moralnych, których stosowania w swej ojczyźnie bezwzględnie się domaga.

Racje Elektry trafiają do nas za pośrednictwem talentu aktorki, siły jej osobowości, podporządkowanych jednak bezwzględnie przestrzeganym przez reżysera rygorom formy spektaklu: zwartej, surowej, w odniesieniu do gry aktorskiej opartej na zasadzie stychomytii — „cios na cios".

Dzięki dość radykalnym skrótom oraz przesunięciom akcentów i odpowiedniemu poprowadzeniu postaci scenicznych Kazimierz Dejmek stworzył z *Elektry* przedstawienie na wskroś współczesne, które widownia odbiera zupełnie niezależnie od antycznych filiacji sztuki oraz od legendy związanej z jej powstaniem i uprzednimi realizacjami scenicznymi. „«Rozgadany» Giraudoux, kokietujący swym przewrotnym tekstem intelektualnym, swym wyrafinowaniem, niekiedy swym relatywizmem moralnym — we współpracy z Kazimierzem Dejmkiem okazał się mądrym i pobudzającym, odważnym i potrzebnym pisarzem naszych dni" — pisze Stefan Polanica, dodając: „Przez cały spektakl elektryzowała widownię atmosfera wysokich spięć intelektualnych (co w teatrze Giraudoux jest szczególne), ale i moralnych (w czym znaczny udział reżysera). Tego już dawno nie było w warszawskich teatrach" [48]. W tym samym mniej więcej kierunku zmierzają refleksje Zofii Jasińskiej [49], a Jerzy Zagórski, zastanawiając się w związku z przedstawieniem *Elektry* nad miejscem jej autora na linii: klasyka — współczesność, również dochodzi do wniosku, iż „obecna inscenizacja Dejmka w Teatrze Dramatycznym jest mocnym argumentem na korzyść trwałości Giraudoux [...]" [50].

Jeżeli równocześnie innym krytykom pisarz wydaje się dziś „okropnie staroświecki i nieco nudny" [51], jest to nie tyle kwestia przedawnienia poruszanych przezeń treści, ile sprawa rozmijania się przejętej przezeń i kultywowanej tradycji retorycznej — respektowanej przecież przez Dejmka w swoim zasadniczym kształcie, choć ciągle jeszcze obcej polskiemu teatrowi — z dominującą w teatrze współczesnym tendencją do przewagi działania nad słowem.

Rozwój sztuki dokonuje się jednak na zasadzie ciągłej fluktuacji poglądów i gustów estetycznych. Które z tych gustów, literackie czy antyliterackie, zadecydują o dalszym rozwoju sztuki scenicznej — okaże przyszłość.

---

[48] S. Polanica, *„Elektra" Giraudoux—Dejmka*, „Słowo Powszechne", 1973, nr 288.

[49] Z. Jasińska, *„Świtanie"*, „Tygodnik Powszechny", 1974, nr 2.

[50] J. Zagórski, *Znakomita robota*, „Kurier Polski", 1973, nr 293.

[51] A. Hausbrandt, *Gwiazdy na zgasłym niebie*, „Express Wieczorny", 1973, nr 286.

„WARIATKA Z CHAILLOT"

Wczesne lata powojenne (1946—1949) to bodaj najważniejszy okres w polskich dziejach sztuk Giraudoux. Wkrótce po łódzkiej *Elektrze* na jedną ze scen Krakowa wkracza *Wariatka z Chaillot*, o parę zaledwie tygodni wyprzedzając — wystawionego w Łodzi — *Amfitriona 38*. Każda z tych premier — jako wyłom w aktualnej praktyce scenicznej, opartej na założeniach dramatu realistyczno-obyczajowego — odgrywała niemałą rolę w formowaniu stylu współczesnego teatru. Później zjawisko to raczej nie będzie już miało tego rozmachu i tej świeżości.

La Folle de Chaillot, utwór, który choć wobec śmierci Giraudoux wykończony został przez Jouveta, nosi niezaprzeczalne cechy autorstwa pisarza. Główną z nich jest pośrednia forma wypowiedzi — dotyczącej przeżyć człowieka XX w., ale zawsze uwikłanej w mit, przenośnię czy aluzję literacką. Powstały w okresie okupacji utwór wyraża doświadczenia, obawy i nadzieje, które autor wciela tutaj nie w konstrukcję mitu, lecz ludowej baśni. Duży stopień uogólnienia przedstawionego świata, zezwalający na traktowanie jego zdarzeń w dwóch płaszczyznach — historycznej i ponadczasowej, spokrewnia jednak *Wariatkę* z utworami opartymi na mitach; podobnie jak czyni to jej specyficzny dowcip, przestrzegający przed dosłownym traktowaniem zawartej w niej wizji.

Geneza dramatu, jego związek z poczuciem beznadziejności sytuacji, w jakiej znalazła się Francja pod rządami Pétaina, nie ulega kwestii. Wiadomo, kim było wówczas „sto rodzin" wielkiego przemysłu i kto wysuwał uznany przez nie program władzy, opartej na idei totalnego ujednolicenia ludzkości; wiadomo także, jakie szanse miała wtedy konspiracja (której Giraudoux był uczestnikiem).

By o tym mówić, pisarz ucieka się do konwencji baśni. Upraszcza do maksimum i wyolbrzymia obraz zła, jakie ogarnęło kraj — rozciągając jego rozmiary na cały świat; przy czym ludziom, którzy w imię szczęścia świata złu się sprzeciwiają, daje do ręki czarodziejską różdżkę.

Członkowie stu (w dramacie: dwustu) rodzin oraz sprzymierzeni z nimi przedstawiciele rozmaitych spółek i towarzystw, reprezentujących niby interesy społeczeństwa, a w gruncie rzeczy prowadzących je do wyniszczenia albo deprawacji, to właśnie zło wcielone, któremu wypowiada walkę lud Paryża. Czarno-biały schemat baśni pozwala autorowi wszech-

stronnie skontrastować te dwa światy: żelaznej dyscyplinie mafii, zimnemu okrucieństwu stosowanych przez nią metod przeciwstawić przechodzące w arogancję poczucie niezależności i bezinteresowną solidarność ludzi nie zrzeszonych; podobieństwu „twarzy bez życia" spekulantów, analogii ich dziejów — niepowtarzalność typów psychicznych i różnorodność perypetii ich ofiar. „Kto wie, czy w całym sprzysiężeniu przeciw temu właśnie Paryżowi, które jest osnową intrygi w sztuce, nie widział Giraudoux aktualnych i przyszłych (znanych z Huxleyowskiego *Nowego wspaniałego świata*) niebezpieczeństw, gdy świadomie parodystyczny pomysł »wierceń« w poszukiwaniu nafty w centrum paryskim dojdzie do głosu i uczyni ostateczny zamach na resztki wolności jednostki, gdyż wtedy Francja naprawdę przestanie być Francją" — docieka sensu poetyckiej wizji autor artykułu poprzedzającego polską prapremierę sztuki [1].

Istotnie, projekt wierceń, zrzeszający właścicieli kapitału i mobilizujący do buntu ludność miasta, ma charakter wyraźnie parodystyczny, a co ważniejsze, to on właśnie — z racji bezsilności ludu wobec rządu, zaś rządu wobec finansistów — motywuje wprowadzenie do intrygi takiej bohaterki, jaką jest Wariatka z Chaillot.

W eseju, który również przygotować ma publiczność polską do odbioru nie znanej jej dotąd sztuki, Wojciech Natanson wyjaśnia sens słowa *la folle* w odwołaniu do idiomu *tu es fou*, stanowiącego nie tyle wyraz przekonania mówcy, że partner jego jest wariatem, ile że reprezentuje dosyć ekscentryczne, czy nawet tylko odmienne niż jego własne stanowisko. Zgodnie z tym wywodem rzeczownik *la folle* oznaczałby kobietę „przeciwstawiającą się utartym szablonom, mechanicznej i nie zindywidualizowanej tłumności, co było właśnie programem hitleryzmu" [2], albo — w interpretacji ogólniejszej — lekceważącą ustalony porządek rzeczy.

Wygląd zewnętrzny Aurelii oraz niektóre jej postępki sugerują pewną aberrację. „Aberracja" ta umożliwia autorowi ukazanie wizji świata *à rebours*, gdzie pozorne szaleństwo jest świadomą polityką negacji działań ludzi niby to rozsądnych. W ostatecznej więc instancji stanowiący oś intrygi pomysł wierceń służy, specyficznej dla Giraudoux, zasadzie ujmowania życia w jego paradoksach.

Uparte odczytywanie przez Aurelię tego samego numeru gazety od lat już nie aktualnej to tylko demonstracja postawy nieprzyjmowania do wiadomości katastrof polityki bieżącej; jej dziwaczny, także rytualny spacer po mieście — znak sprzeciwu wobec wynaturzeń współczesnej cywilizacji; absurdalne żądania w stosunku do policjanta — wyraz buntu

---

[1] J. Wołoszynowski, *Wbrew prawu dżungli. (Na marginesie „Wariatki z Chaillot" Giraudoux)*, „Dziennik Literacki", 1947, nr 14.

[2] W. Natanson, *Ostatnia sztuka Giraudoux*, „Arkona", 1947, nr 7/8.

przeciw ustawodawstwu państwowemu, zamykającemu bogactwo życia w ryzach „praw i obowiązków". Przystępując do likwidacji groźnych dla świata osobników, Wariatka nadal ignoruje *quasi*-racjonalne prawa zbiorowego bytowania. Jej plan jest zdradziecko prosty: zamknąć wrogów w lochu, wtedy ludzkość będzie wyzwolona. Wespół z grupą przyjaciół dokonuje dzieła, a w zamian za zwolenników powszechnego zniszczenia ziemia uwalnia ze swego łona wszystkich, którzy przyczynili się do przedłużenia i urozmaicenia powszechnej egzystencji. „Bajka, która przez cały ciąg sztuki chodziła jej po kościach, tu już wynurza się na całego" — stwierdza nie bez satysfakcji jeden z jej największych zwolenników, Tadeusz Breza [3].

Morał, jaki wynika z owej bajki, nie jest jednak tak jasny, jak prosty jest jej szkielet. Naiwność rozwiązania budzi zastrzeżenia i w konfrontacji z pobrzmiewającymi w wierszach bajki wyrazistymi akcentami antykapitalistycznymi (oraz antywojennymi), i w związku z tym, że jego główna sprawczyni to wariatka.

Na kanwie baśni układa się materia dramatyczna wielce różnorodna i skomplikowana. Stanowią ją z jednej strony mocno osadzone w aktualnej rzeczywistości — acz uschematyzowane — obrazy świata, który wydał członków gigantycznej spółki, z drugiej sylwetki ludzi, którzy swoim zachowaniem zadają kłam realności tego świata.

Wstępny dialog zwolenników wierceń oraz dwa długie monologi Śmieciarza, wodzireja paryskiego ludu, w ostrym skrócie zarysowują wizję społeczeństwa opartego na obrocie kapitału. Mimo pewnej sztuczności tych konstrukcji, a także ich wielosłowia trudno o trafniejszą karykaturę społeczeństwa. W jej krzywym zwierciadle odbijają się tajemnice kariery w świecie wielkich interesów, kluczowe instytucje tego świata (np. giełda) i ich machinacje, a dalej konsekwencje dążenia do zysku, w skali narodowej oraz ogólnoludzkiej. Zasięg obrazu stopniowo się poszerza — od sprawców „nędzy, wojny i brzydoty", kapitalistów nie przebierających w środkach, do wszystkich ludzi, którzy mącą szczęście na ziemi. Baśniowa mgiełka bynajmniej jednak nie osłabia przenikliwości widzenia przez poetę zasadniczych spraw.

Inny, lecz nie mniej silny posmak realności wnosi do sztuki obraz antagonistów finansjery — stałych bywalców kawiarni, w której dokonuje się transakcja. Wraz z ludźmi tymi wkracza na scenę paryska ulica, z jej drobnym handlem, jej piosenką, jej ustawicznym *va et vient*. Prezes określa ich wszystkich jako widma „wolności, która pozwala śpiewakom nie znać piosenek, mówcom być głuchoniemym, spodniom mieć dziury na pośladkach, a dzwonkom z jadalni ukazywać się zza gorsów" [4].

---

[3] T. Breza, *Wariatka z mocną głową*, „Odrodzenie", 1947, nr 28.

[4] Cytaty z *Wariatki z Chaillot*, w tłumaczeniu B. Korzeniewskiego, podaję za egzemplarzem reżyserskim (własność autora).

Wolność, której wyolbrzymione poczucie wśród ludności miasta sprawia, że wszystko dzieje się na przekór zdrowemu rozsądkowi, rodzi wokół kawiarni klimat niepokojący i wyrafinowany; tym bardziej sugestywny, że absolutnie naturalny [5].

W akcie II autor zapuszcza sondę głębiej. Scena narady Aurelii i jej przyjaciółek — czterech „głównych" wariatek Paryża — nad sposobami ratowania świata odsłania racje, jakie spowodowały wytrącenie tych pań z normalnego życia i pozwoliły im dotąd ignorować zło. Oto — z istotnych lub urojonych przyczyn — szczęście osobiste każdej z nich zostało zakłócone; żyją więc jego złudą, ostentacyjnie przedkładając prawdę snów i marzeń nad realność faktów materialnych. Siła ich wyobraźni zdolna jest jednak unicestwić rzeczywistych wrogów, podobnie jak może wskrzesić przyjaciół już nie istniejących.

Stałe przenikanie się wzajemne dwóch materii: jawy i snu nadaje właśnie *Wariatce z Chaillot* ów specyficzny, opalizujący koloryt poetycki, który czyni mocno ryzykownym wyciąganie jednoznacznych wniosków odnośnie do sensu tej „bajeczki". W każdym jednak razie, jak to zauważyli recenzenci, jest coś głęboko tragicznego w fakcie, że wariatki ratują świat.

Ale zarazem postacie ich są głównym źródłem humoru, oplatającego sztukę zwartym pasmem najdziwaczniejszych skojarzeń, trafnie podchwyconych paradoksów, błyskotliwych ripost. Humor ten opiera się w zasadzie na nieprzystawaniu kwestii do sytuacji. Jest wyrazem kompletnego rozkojarzenia wariatek, zaskakującego braku logiki w ich rozumowaniu (np. Konstancja: „Nie powinnaś pieścić Dicky'ego, kiedy go nie ma. To bardzo nieładnie"). Nierzadko jednak ostrze dowcipu obraca się przeciw tym, których nadmiar zdrowego rozsądku czyni właśnie — w przeciwieństwie do wariatek — prawdziwymi idiotami, podczas gdy one okazują się nagle na ich tle jedynymi istotami trzeźwo myślącymi:

AURELIA

Co pan robi?

POLICJANT

Zapisuję nazwisko, imię i datę urodzenia topielca.

AURELIA

[...] Czy myśli pan, że to mu przeszkodzi rzucić się znowu do rzeki, jeśli poda panu datę urodzenia?

---

[5] Ta zasadnicza opozycja racji wariatów i ludzi marginesu przeciwko światu „biesiadników przy uczcie życia" w M. Dąbrowskiej wzbudzi po latach (w 1958 r.) ciekawe skojarzenie Giraudoux z Dostojewskim, również „piewcą ludzi spod biesiadnego stołu", co pozwoli jej jednak tym wyraźniej dojrzeć występującą „z blaskiem stridentalnym" różnicę dwu cywilizacji, dwu kultur, dwu odmiennych światów intelektualnych i emocjonalnych; por. M. Dąbrowska, *O teatrze. Z „Dziennika". 1936—1965*, „Pamiętnik Teatralny", 1973, nr 2, s. 174.

Jak stąd wynika, żart nie stanowi luźnej nadbudowy nad głębszymi, tragicznymi w swej wymowie treściami sztuki, lecz fundament jej konstrukcji, której założeniem jest demonstracja — w obliczu kataklizmu dziejowego — zmiennej gry pojęć: rozsądku i szaleństwa. Przydaje wieloznaczności i tak już dość skomplikowanej baśni.

Godzi się jeszcze wspomnieć o trzech postaciach, pełniących mniej lub bardziej usługową rolę wobec nadrzędnych sensów sztuki: o Irmie, Piotrze i Śmieciarzu. Są one w różnym stopniu wkomponowane w szkielet akcji; np. wątek Piotra zdaje się nie przylegać doń zbyt ściśle. Służy jednak w połączeniu z wątkiem Irmy temu samemu znaczeniu, które zawarte jest *explicite* w monologach zarówno pomywaczki jak ulicznego filozofa (por. funkcję Śmieciarza z funkcją Żebraka z *Elektry* z punktu widzenia dwoistości tych postaci). Ponadto osoba Piotra stanowi jakby rodzaj postaci posiłkowej dla Aurelii: to wobec niego Wariatka z Chaillot czyni wykład swej mądrości życia, za jego pośrednictwem przywołuje swe wspomnienia itp.

Jeśli się przyjrzeć bliżej, zbyt rozrośniętą może i niejednolitą materię dramatyczną tej baśni o enigmatycznym zakończeniu spaja, różnymi sposobami wyrażona, obrona tych samych wartości, wartości, jakie decydują o bogactwie, szczęściu i harmonii świata. Ona właśnie, niezależnie od cech formalnych, wpisuje sztukę w całokształt przesyconego humanizmem dzieła Giraudoux.

Louis Jouvet, współautor ostatecznej wersji *Wariatki z Chaillot*, przystępuje do jej inscenizacji z głębokim przekonaniem, że utwór ten — jak każdy utwór dramatyczny — posiada oryginalną wymowę, że kryje w sobie jakąś tajemnicę i że należy cierpliwie, tłumiąc własną wyobraźnię, starać się ją odnaleźć. „Jedynie wtedy — powiada — rozmaite niejasności, braki, usterki i niedociągnięcia, jakie dostrzegaliśmy w utworze, okazują się jego zaletami. To, co wydawało się nam nie wykończone, wykańcza się i zwiera. Z nierówności i pozornego bezładu rodzi się doskonałość. Wszystko, co dawało podstawę do krytycznych komentarzy czytelnika, wszystko, co jeszcze mogłoby budzić zastrzeżenia krytyka, stopniowo zaczyna się zacierać [...]. Wewnętrzne życie utworu wreszcie się wyzwala: sztuka żyje. Inscenizacja — to narodziny" [6].

Powołanie *Wariatki* do życia scenicznego nastąpiło w dniu 19 grudnia 1945 w teatrze Athénée; jest to data pierwszej premiery Jouveta po powrocie z wojennej emigracji i zarazem ostatniej jego premiery sztuki Giraudoux. Reżyser wystąpił w roli Śmieciarza, drugą wielką kreację stworzyła Marguerite Moreno w roli Aurelii. Dekoracje były dziełem słynnego scenografa paryskiego Christiana Bérarda, zbliżającego się w tym czasie do surrealizmu. Świadczy o tym realistycznie przedstawiona

---

[6] L. Jouvet, *W związku z inscenizacją „Wariatki z Chaillot"*, przeł. M. Traczewska, [w:] Program *Wariatki*, Stary Teatr, Kraków 1964.

fasada kawiarni z oknami zawieszonymi w powietrzu, co zaznaczać miało konkretność i zarazem niezwykłość atmosfery sztuki. Jeśli chodzi o wygląd sceny w akcie II, tu, w drodze niezliczonych korekt, doszedł plastyk do rezygnacji z wszelkich elementów realności, tworząc ostatecznie miast piwnicy przepastne wnętrze o omszałych ścianach, z wynurzającym się znad łóżka Aurelii ogromnym baldachimem ze starymi kotarami. Ożywiało tę scenerię olśniewające bogactwo autentycznych rekwizytów i kostiumów: staroświeckich lamp i foteli, wymyślnych kapeluszy i takichż sukni, całych w koronkach, kryzach i falbanach.

Sukces tego spektaklu, niezbicie potwierdzającego triumf woli życia nad śmiercią i upodleniem, był niezwykły; sztukę grano 297 razy.

Polska prapremiera *Wariatki z Chaillot* w krakowskim Teatrze TUR (7 VI 1947) to wydarzenie o tyle szczególne w dziejach scenicznych sztuk Giraudoux w naszym kraju, że następuje zaledwie w półtora roku po premierze w paryskim Athénée. Jest to jedyny wypadek, kiedy publiczność nasza styka się z jego utworem żywym, któremu niepotrzebne są zabiegi „uaktualniające" ze strony inscenizatora, nawet takie, jakich dokonać musiał Wierciński wobec stosunkowo bliskiej mu w czasie *Elektry*. Zawartość dzieła przemawia sama za siebie, klimat, w jakim powstało — duszny klimat nocy okupacji — jest jeszcze wciąż obecny w atmosferze otaczającej lokal „Scali" przy ul. Karmelickiej, krążą też jeszcze uwagi na temat przedstawienia u Jouveta. Toteż spektakl powstaje w ścisłym powiązaniu ze swym pierwowzorem, aczkolwiek specyficznie polskie warunki modelują go na własny sposób. Należy do nich przede wszystkim osoba Marii Dulęby, artystki, dla której główna rola Aurelii zdaje się jakby napisana i która istotnie napełnia ją bogactwem motywów, cechujących jej uprzednią twórczość. Należy do nich także oryginalny talent Andrzeja Stopki, twórcy scenografii. I wreszcie sprawy ogólniejszej natury: sytuacja materialna miasta oraz jego stare tradycje, wstrząśnięte przez ostatnie wydarzenia, ale nadal odciskające pewne piętno na bieżącej chwili.

Uwzględniając ów trzeci czynnik, przyjdzie nam zgodzić się ze zdaniem recenzenta, iż „Wystawienie tej ostatniej, przedśmiertnej sztuki czołowego dramaturga współczesnej Francji jest zasługą wobec panującej posuchy na podobny repertuar, jest zarazem wyczynem, jeśli się zważy na niewątpliwe trudności inscenizacyjne" [7].

Trudności inscenizacyjne dotyczyły w r. 1947 wszystkich teatrów w Polsce, zaś w wypadku pozbawionego zaplecza teatru, który premierą *Wariatki z Chaillot* inauguruje pracę na nowej scenie były szczególnie dotkliwe. Część zespołu TUR, tzw. „T 17", stanowili ponadto ludzie mło-

---

[7] T. Kudliński, *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny", 1947, nr 25.

dzi. Są to adepci otwartej tuż po wojnie szkoły dramatycznej przy Starym Teatrze, których powszechny głód wrażeń artystycznych jako pierwszych pasował na aktorów. Prowadzeni przez Marię Dulębę, nadal szukają kontaktów ze swym pedagogiem; a w tej właśnie sztuce, dysponującej jedną wielką rolą oraz dużą liczbą ról epizodycznych, mają możność zagrać wszyscy. Na obarczoną funkcją protagonisty aktorkę spada więc „z dobrodziejstwem inwentarza" dodatkowy obowiązek przygotowania uczniów do udziału w tym skądinąd niełatwym przedsięwzięciu. Ćwiczy z nimi w mieszkaniu pojedyncze sceny, tak że na próby zespół przychodzi z gotowymi już propozycjami, a zarazem, w duchu Reduty, nie ustaje w wytwarzaniu pośród nich wspólnoty w pełnym samozaparcia podejściu do pracy. Dziś, po latach, nie sposób wymierzyć udziału Marii Dulęby w kształtowaniu spektaklu; bez wątpienia jednak patronowała ona powstającemu dziełu na równi z jego reżyserem Emilem Chaberskim, z którym stanowili razem kierownictwo artystyczne ówczesnego TUR-u.

Nieodparty dowód rzeczowy sytuacji materialnej, w jakiej znajdowała się ta placówka, przedstawiają zdjęcia z widowiska. W realistycznie potraktowanej przez Andrzeja Stopkę letniej kawiarni, zbliżonej w stylu do werandy, stoją wokół stolików skromne składane krzesełka. Stroje jej bywalców, a także liczne akcesoria stanowią poetycką w swym wyrazie mieszaninę, którą czynią mocno sfatygowane, acz „świetnością dawnych przodków świetne", przekomponowane przez artystę dary od krakowian. Jest między nimi parasolka księżnej Lubomirskiej oraz wspaniałe białe boa z kogucich piór (atrybut Aurelii). Znaczna część aktorów gra we własnych ubraniach; wypożyczył też kostiumy Teatr im. Słowackiego.

Przestrzeń wokół kawiarni zostaje dość dokładnie zabudowana; dopełniają obrazu latarnie i inne szczegóły architektoniczne. Dyskutuje się długo, czy tak wygląda kawiarnia paryska. Aby nie było w tej materii wątpliwości, dekorator sygnalizuje dodatkowo miejsce akcji przez umieszczenie na proscenium sylwetek słynnych chimer z paryskiej Notre-Dame. Komponują się one interesująco z postaciami aktorów, których twarze zyskują na wyrazie w zestawieniu z grymasami chimer. W akcie II liczne sklepienia i załomy tworzą wnętrze piwnicy. Centralne miejsce zajmuje ustawiony na podwójnym podeście fotel Aurelii; z tego najwyższego poziomu równoległe do rampy strome schodki wiodą w kierunku wejścia do kanału. I znów, na przekór intencji Stopki, jest coś polskiego w całej tej konstrukcji — tak jakby ją owionął duch krakowskich piwnic.

W okresie poprzedzającym premierę *Wariatki z Chaillot* scenograf nie wyjeżdżał do Paryża. Chcąc oddać jego atmosferę, musi prócz wiedzy kierować się własną intuicją, w czym niejednokrotnie przeszkadzają mu autorytatywne sugestie ze strony „bywałych w świecie" osobistości Krakowa, czasem tylko pośrednio związanych ze spektaklem. Artysta przyj-

muje je, zrezygnowany, czuwa tylko nad harmonią całego widowiska. Dużą swobodę pozostawia także aktorom w kształtowaniu wyglądu zewnętrznego ich postaci.

Ze swobody tej pełną dłonią korzysta Maria Dulęba. Wykończoną szeroką falbaną czarną suknię z dużym dekoltem zdobi mnóstwem dziwacznych bibelotów, utwierdzonych agrafkami na całej jej długości. Sobie tylko znanym, za każdym razem innym sposobem wkłada na głowę słomkowy kapelusz z fantazyjnym rondem. W dużym nieładzie sterczą z niego czerwone lotki strusiego pióra, których naturalny dalszy ciąg stanowią nie uporządkowane, wymykające się spod kapelusza włosy. Wszyscy znający Dulębę określają ją bez wahania jako mistrzynię w ogrywaniu kostiumu, który umiała nosić tak, jak gdyby był stworzony tylko dla niej. Wspominają zarazem o precyzji gestu aktorki oraz jej szczególnej umiejętności posługiwania się rekwizytem, podając dla przykładu rozliczne, a tak znaczące warianty przywodzenia rąk do twarzy, stawiania parasolki, a także bezustanne otwieranie torby, wywołujące w widzach przekonanie, iż zawiera ona całą tajemnicę życia Aurelii. Za pomocą podobnej pantomimy, wynikającej z analizy tekstu roli, z uchwycenia istotnych i niepowtarzalnych właściwości granej postaci, Dulęba buduje ją niejako poza tekstem, nasycając prawdą, wystudiowaną do najdrobniejszego gestu.

Tą samą prawdą tchnie jej głos, o intonacjach nieoczekiwanych i zawieszanych niespodzianie, dochodzący nagle do falsetu, który okazuje się właśnie szczególnie odpowiedni do nastroju sceny.

Jak dalece artystka potrafi wcielić się w kreowaną bohaterkę i jej racje uznać za swoje, świadczy przytoczone przez Wincentynę Stopkową drobne wydarzenie. Pewnego razu zauważyła ona w trakcie przedstawienia, że pod fotel Aurelii zapomniano przysunąć podest. Na pomoc było już za późno. Tymczasem we właściwej chwili Dulęba opuściła swoje miejsce i bez przeszkód zeszła, tłumacząc później ze spokojem, że to duch teściowej ją sprowadził [8].

„Zanalizować jej gry nie sposób ani opisać" — wyznaje entuzjasta jej talentu Breza, który oglądał spektakl aż trzykrotnie; w wypadku gdy go się wcale nie widziało, a czas zdążył zatrzeć go w pamięci świadków, zadanie to zdaje się zupełnie nie do wykonania. Co jednak jest uderzające we wszystkich przeprowadzonych wywiadach, to świadomość, że Wariatka Marii Dulęby potrafiła zaczarować świat, wciągając w orbitę swoich wpływów cały zespół. W dużej mierze służył w tym aktorce jej zwykły sposób bycia — niecodzienne roztargnienie, rwane ruchy, nieobecny wzrok, a nawet właściwości głosu, których używała czasem manierycznie. Wszystko to razem, przeniesione na scenę w sposób naturalny i spotęgowane przez sztukę, stwarzało ponoć niebywałą siłę sugestii.

---

[8] Z wywiadu udzielonego autorce.

Podobnie przedstawiała się sprawa z Marią Gellą w roli Konstancji, czyli Wariatki z Passy. Naturalna szczupłość aktorki pogłębiona została kostiumem w ciemnej tonacji, co w połączeniu z delikatnością ruchów czyniło z niej postać jakby z obrazu Watteau. Jakaś wrodzona dystrakcja w jej zachowaniu kazała wierzyć otoczeniu, że ulubiony piesek Konstancji, który dawno zdechł, naprawdę żyje.

Umiejętne wykorzystanie predyspozycji naturalnych obsady głównych i pomniejszych ról współdziałało w tworzeniu owej „atmosferki narwanej, a zarazem przebiegłej", o której napomyka Breza, w uprawdopodobnianiu fikcji na przekór zdrowemu rozsądkowi. Taka interpretacja sztuki Giraudoux wydawała się niezbędna ludziom, którzy przeżyli okupację niejednokrotnie właśnie dzięki zdolności odrywania się od rzeczywistości przez przywoływanie wspomnień i oddawanie się marzeniom. Pięknem momentów wspomnieniowych i lirycznych w grze Dulęby zachwyca się Breza; zaś Natanson wiąże je wyraźnie ze świeżymi jeszcze doznaniami czasu wojny, pisząc później w artykule jubileuszowym: „Jej »Wariatka z Chaillot« w sztuce Giraudoux była daleka od owej radości życia i witalności, jaką zapewne widział w niej autor. Za to ileż było w tej postaci zadziwiającej melancholii, uroczej bolesności nie prześnionego do końca snu" [9].

Słowa „sen" użyła w odniesieniu do Aurelii sama jej odtwórczyni: „była jakby kompozycją wszystkich motywów tragicznie lirycznych i ironicznie charakterystycznych, jakie cechowały całą moją twórczość — była jakby spełnieniem tego, co powiedział Szekspir: »Jesteśmy z tego materiału, z którego zrobione są sny«". Przytacza tę wypowiedź w monografii o artystce jej uczennica, Irena Babel (w tym przedstawieniu Wariatka z Placu Zgody), po czym zaopatruje takim komentarzem: „Rola ta była istotnie kompozycją wszystkich umiejętności i cech aktorstwa Dulęby. Był w niej jakiś tragiczny ładunek mieszczący się obok groteski. Była jakaś perfidna filozofia wymieszana z pozornym absurdem. [...] Był drapieżny realizm [...] i najczystsza poezja [...]. Była finezja i lekkość, inteligencja, wyrafinowanie i kunszt aktorski na najwyższym poziomie" [10]. A oto rola Aurelii w ujęciu jej obserwatora z drugiej strony rampy, Tadeusza Kudlińskiego: „Maria Dulęba roztoczyła przed nami aktorstwo najwyższej klasy, o niezwykle dyskretnych a przejmujących środkach wyrazu. Z zadziwiającą lekkością utrzymała równowagę tej roli, balansując na ostrej grani, rozdzielającej rozsądek od szaleństwa. I to nieustanne spoglądanie w przepaść szaleństwa było tylko jak gdyby kokietowaniem, bo wreszcie czuło się pełne zaufanie do myślenia i poczynań Aurelii, bo — postać jej, właściwie śmieszna w swym dziwactwie, grała pełnym urokiem kobiecości i wdziękiem. Szczególnie sytuacje liryczne

---

[9] W. Natanson, *Maria Dulęba*, „Ilustrowany Kurier Polski", 1959, nr 144.
[10] I. Babel, *Maria Dulęba*, Warszawa 1957, s. 57.

wyróżniały się maestrią i wewnętrznym ciepłem. Jest to niewątpliwie nowa wielka rola Dulęby" [11]. Jerzy Broszkiewicz dopowiada: „Gest, mimika, wdzięk i swoboda operowania tekstem, i to takim tekstem, rytm słowa, wyłuskiwanie point i znaczeń na wierzch, punktowanie paradoksem — oto argumenty na wielkość Dulęby w tej roli" [12].

Nie wyżyta w swej potrzebie czułości — jak ją kreśli Giraudoux — wiecznie w pogoni za urokami życia, które w równej mierze stanowią dla niej kwiaty, boa, jak kocie oczko w parasolce, Wariatka z Chaillot podejmuje się wielkiego, na społeczną skalę, dzieła. Wspomagana przez ekscentryczne przyjaciółki z innych dzielnic Paryża, pragnie dokonać zamachu na wrogów miasta — dybiących na swobodę jego ludzi i przyrody przedstawicieli różnych nieczystych interesów. Pomaga jej w tym Śmieciarz i liczna grupa dziwnych indywiduów, jakie składają się na lud Paryża.

Reżyser i scenograf dokładają starań, by poprzez barwność, różnorodność i specyficzny humor tego środowiska przekazać należycie typ psychiczny jedynego w swym rodzaju miasta. Próby są raczej nieliczne, spektakl rodzi się z wielości spontanicznych pomysłów całego zespołu. Ubrany w jakieś wytarte spodnie i nie dopiętą kurtkę, spod której obok fałd szalika wyziera nagie ciało, pobrzękujący puszkami od konserw Śmieciarz (Janusz Ziejewski) jest kloszardem, wziętym żywcem z Place Pigalle. Gdy w akcie II wypowiada filipikę przeciw mafii dwustu rodzin, obserwujący go Chaberski krzyczy w nagłej inspiracji: „Weź ten cały majdan i włóż sobie na brzuch!" Autor idzie za podrzuconą mu wskazówką, przekładając swój śmieciarski wór do przodu — po czym reprezentant „lumpenprolu" przeobraża się niespodzianie w grubego Prezesa [13].

Drugą postacią, jakiej autor pozwala się wysunąć z ulicznego tłumu, jest pomywaczka Irena. Z krzyżykiem na śmiało odsłoniętych piersiach, w nieodłącznym fartuchu w wielkie grochy i drewnianych sabotach, napełniających stukiem całą scenę, z dziwnym wyrazem lekko skośnych oczu jest Hanna Różańska postacią prowokującą i niepokojącą w swoich monologach. Kwiaciarka, Śpiewak, Sprzedawca sznurowadeł i pozostałe osoby — o rolach całkiem już epizodycznych, czasem sprowadzonych do króciutkiej pantomimy — wszyscy występują w strojach, które nie tylko oznaczają ich zajęcia, lecz przede wszystkim przez ścisłe ich dostosowanie do indywidualnych właściwości wykonawców, eksponowanych celowo z pewną przesadą, podkreślają niewymuszony, trochę niesamowity klimat sceny. To samo odnosi się do przeciwstawionych owym „dołom" posłów kapitalistycznej „góry". Prezes, Baron, Agent oraz zrzeszeni z ni-

---

[11] Kudliński, *op. cit.*

[12] J. Broszkiewicz, *„Wariatka z Chaillot"*, „Naprzód", 1947, nr 165.

[13] Z wywiadu udzielonego autorce przez J. Ziejewskiego.

mi reprezentanci rozmaitych spekulacji, których całe tłumy, w charakterze statystów, przeciągają przez scenę pod koniec akcji, noszą ubrania eleganckie, z tym jednak że wytworność ich została nieco przesadzona (np. klapa od fraka wychodzi poza ramię). Uległy też wyolbrzymieniu niektóre przyrodzone właściwości owych panów (np. grubość; stąd może konstatacja Kudlińskiego: „Filus o sylwetce wpadającej w karykaturę John Bulla").

Mimo iż dekoracji Stopki do tej sztuki nie zalicza się do najwyższych osiągnięć scenografa — może ze względu na zbytnią obfitość pomysłów, utrudniającą aktorom swobodę ruchów, może z powodu niezbyt udanej imitacji klimatu paryskiego przez artystę, który przecież wkrótce odnajdzie specyficznie polski styl teatru — zwraca się uwagę na swoiste, czysto malarskie piękno kostiumów, grających niecodziennym zestawieniem barw i pozostających w zgodzie z emocjonalnym charakterem sceny. Dodać należy, iż w kompozycji tych kostiumów, opartej na wspomnianej zasadzie monumentalizacji pewnych uznanych za istotne tak ogólnych jak szczególnych cech ich właścicieli, zawiera się zalążek metody stosowanej przez Stopkę w przyszłości i prowadzącej do sukcesów takich, jakimi były *Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu* czy *Słowo o Jakubie Szeli*.

Jeśli chodzi o reżyserię, podkreślana jest duża czytelność spektaklu (w pewnej mierze osiągnięta dzięki znacznym, czynionym już po premierze, skrótom) oraz wyczucie „cienkości" stylu Giraudoux.

Co zaś do strony aktorskiej przedstawienia, jej kamień węgielny i najwyższej próby klejnot stanowi indywidualność Marii Dulęby; toteż relacje krytyków to przede wszystkim zaprezentowana wyżej próba uchwycenia istoty sztuki wielkiej artystki. Po długiej przerwie wymienia się następnie nazwiska Ziejewskiego, Ciecierskiego, Gelli oraz — na zmianę — wykonawców starannie przemyślanych epizodów (tu zwraca uwagę *vis comica* i talent charakterystyczny Rudolfa Gołębiowskiego). Pochlebne epitety zyskuje także młody Andrzej Szczepkowski w trudnej roli Piotra.

W sumie spektakl *Wariatki z Chaillot* z r. 1947 był bezsporną sensacją artystyczną, w czym miała swój udział nie tylko interpretacja sceniczna sztuki Giraudoux, lecz również sam jej tekst, tekst autora współczesnego i dotąd nie granego w Krakowie. Podczas gdy pierwszy z tych składników nie budzi na ogół wątpliwości, drugi powoduje dość gwałtowne różnice zdań. Przyczyny reakcji negatywnej reasumuje Breza, więc zamiast streszczać, posłużymy się bezpośrednio fragmentem jego relacji: „Zasadniczym kolcem, który nie daje zżyć się wielu naszym widzom z tą sztuką, jest jej uśmiech. Właśnie jej błyski intelektualne, jej humor. A ściślej: połączenie w jedno śmieszności z powagą. To dekoncertuje. Owszem! Postać śmieszna obok poważnej postaci, ale nie obie w jednej! [...] Inna sprawa, która pewnych ludzi trzymała z dala od tej sztuki, to jej poli-

tyczność. Jesteśmy obecnie wszyscy szczególnie uwrażliwieni na wszelkie aluzje do aktualności [...]. Tekst Giraudoux wciąż zatrąca o drażliwe sprawy, więc w ludziach wewnętrzne radioodbiorniki na fale wszelkiej światopoglądowej długości nastawiają ucha [...]. Wchodzi na scenę wariatka, okazuje się, że to hrabina. Publiczność krakowska ma swoje kulty. Cóż w tym dziwnego. Kraków to miasto pałaców. Razem z pierwszym pacierzem niańki tu od pokoleń uczyły dzieci rozróżniać pałac hrabiego Artura Potockiego «Pod Baranami» od pałacu hrabiego Franciszka na Brackiej. Toteż kiedy zjawia się hrabina — matrona ubrana jak ostatnia idiotka, sala w kilkunastu punktach aż się kłoni od bolesnego dreszczu [...]. Atoli niebawem wariatka okazuje się najpozytywniejszą postacią w sztuce, wtedy niektórzy »czerwoni« zaczynają się kręcić, oczywiście jedynie ci, którzy nawet zajmując miejsce na krzesełku uważają, by zasiąść na lewym pośladku. Cóż na to poradzić? Trudno! Bo polityka jest polityką, walka jest walką. Ale znowu teatr jest teatrem, a sztuka sztuką" [14].

Rozgraniczenie teatru od polityki, tak oczywiste dla Brezy, musiało jednak budzić wątpliwości. *Wariatka z Chaillot*, sztuka w pełni nowoczesna i w dodatku sprawdzona w tym charakterze na scenie, wraca na nią dopiero po dziesięciu przeszło latach. Pozycją tą Bohdan Korzeniewski odnowił po długiej przerwie swój, nawiązany na kilku frontach, kontakt z Giraudoux; premiera w Teatrze Polskim w Warszawie 6 IX 1958. W przeddzień reżyser potwierdza trwałość swoich zainteresowań dla twórczości pisarza, którego osobiście zalicza do największych poetów teatru okresu międzywojennego. Wypowiedź w „Życiu Warszawy", określająca kierunek pracy nad *Wariatką*, świadczy dowodnie, iż stanowi ona dalszy ciąg poszukiwań Korzeniewskiego zainspirowanych przez *Elektrę*, a w pewnej mierze i przez *Amfitriona* oraz bezpośredni wstęp do rozważań nad *Wojną trojańską* (zrealizowaną jeszcze w tym samym sezonie teatralnym). „Pracując nad scenicznym kształtem *Wariatki z Chaillot* — mówi Korzeniewski — starałem się sprawdzić i udowodnić, że w twórczości Giraudoux obok racjonalizmu tkwią głęboko cechy poezji, że potrafił on dostrzec i uwypuklić tragizm ludzi, którzy swoim rozumem starają się uporządkować i ulepszyć świat, napotykając w nim przecież tyle nieprzewidzianych żywiołowych wydarzeń, tyle głupoty i tyle okrucieństwa wojen. Giraudoux, pisząc *Wariatkę z Chaillot* w latach okupacji, udowodnił w tej sztuce raz jeszcze, że jest pisarzem optymistycznym, że wierzy w człowieka, w jego bohaterstwo. Ta z pozoru pogodna bajka, z pozoru tylko oderwana od realnego życia, łączy w sobie właśnie ten pierwiastek racjonalny, przekształcający się przez swoją żywiołowość w wielką poezję" [15].

---

[14] Breza, *op. cit.*

[15] B. Korzeniewski, *„Wariatka z Chaillot" w Teatrze Polskim*, „Życie Warszawy", 1958, nr 213.

Od czasu krakowskiej prapremiery utwór zdążył się postarzeć. Toteż przygotowując przedstawienie, inscenizator dokonuje najpierw adaptacji tekstu, polegającej na zatuszowaniu jego „kolorytu lokalnego", natomiast wydobyciu szerszych znaczeń. Przede wszystkim służą temu zmiany w przekładzie językowym. Jest on wprawdzie opatrzony nazwiskiem pierwszego tłumacza sztuki, Tadeusza Żeromskiego, ale poprawki Korzeniewskiego czynią zeń nową jakość. Ściśle w tym samym kierunku co korekta tłumaczenia zmierzają radykalne cięcia tekstu. W rezultacie scenariusz widowiska warszawskiego zostaje w możliwie najwyższym stopniu oczyszczony z czysto francuskich imion własnych oraz realiów związanych z tym terenem. I tak np. „kocur z bulwaru Tokio" staje się po prostu „kotem sąsiada", z samooskarżeń czterech finansistów znikają liczne nazwy miejscowości, instytucji czy nazwiska osób; bywa też, że ich posiadacze sami przekładają je na język polski („Jestem Jadin, w wersji polskiej Żaden"). W relacjach nie pojawia się już obraz paryskiego metra ni innych specyficznych zjawisk życia codziennego tego miasta.

Jednocześnie z tendencją do oderwania akcji sztuki od jej podłoża lokalnego daje się zauważyć dążenie do redukcji znamion epoki i przesunięcia zdarzeń bliżej współczesności. Znika więc obraz giełdy i jej nieodłącznych spekulacji, w których zawarła się istota epoki kapitalizmu. Pewne związane z tym czasem terminy zostają zaktualizowane; odnosi się to do pojęć pospolitych, charakterystycznych dla formacji ustrojowej, jak też do nazw określających zjawiska szczegółowe, w chwili powstania sztuki i na właściwym jej terenie odczytywanych bez trudności, zaś po trzynastu latach, w Polsce, mogących budzić nieporozumienia. „Wyzyskiwacz i bankier" przekształcają się we „władców dochodu narodowego", natomiast „członków dwustu rodzin" zmienia Korzeniewski w „członków najwyższych władz". Daty związane z retrospekcją przybliżają się do nas przeciętnie o dwadzieścia lat, zostaje uwzględniona dewaluacja franka, jaka nastąpiła w tym czasie, itp.

Głównym celem adaptacji jest rozszerzenie pojęcia kapitalizmu na ekonomizm. W efekcie dokonanych operacji cecha kapitalizmu — myślenie kategoriami produkcji i zysku — ujawnia się niejako w stanie czystym, jako właściwość niezależna od ustroju, zdolna z równym powodzeniem przyjąć się na gruncie socjalizmu. Aby ujawnić przed współczesnymi niebezpieczeństwa takiej postawy, autor adaptacji pragnie przeciwstawić jej wartości, na jakie w trybie myślenia ekonomicznego nie ma miejsca: swobodę i urok świata.

Zgodnie ze swymi upodobaniami Korzeniewski wprowadza zmiany do przekładu poetyckiej wizji świata Giraudoux. Pod jego piórem dialog staje się bardziej chłodny i rzeczowy, a poszczególne kwestie przylegają do siebie bardziej precyzyjnie. Tłumacz wyraźnie się lubuje w znamiennym dla stylu pisarza igraniu znaczeniami słów. Zdarza się, że uwypukla

tę zabawę, wychodząc nieco poza literę tekstu. Wiele spośród dodanych przezeń point służy aktualizacji dowcipu poety.

Swoboda w posługiwaniu się oryginałem budzi czasem nieufność recenzentów, skłonnych przypisywać inwencji tłumacza pewne złośliwe inwektywy (np. przeciw prasie), tkwiące w gruncie rzeczy w tekście autora [16]. Reakcja taka potwierdza jedynie skuteczność adaptacji dokonanej w zamiarze sprzężenia współczesnej publiczności z treściami sztuki, nastawienia jej na czujny odbiór zawartych tutaj myśli i spostrzeżeń.

Zmiany dotyczą także układu tekstu; jedna z ważniejszych wiąże się z nową wersją zakończenia. Zjawy „dobrych szperaczy", jakie ziemia wyrzuca grupami w zamian za usunięcie z niej grupami „złych szperaczy", ulegają likwidacji. Przebiega natomiast wielokrotnie przez scenę, w coraz pospieszniejszym rytmie, zespół tych samych ludzi, przy czym niewielka zmiana w tym układzie (np. przełożenie cylindra z głowy do ręki) za każdym razem stwarza nowe wrażenie całości. W ten żartobliwy sposób iluzja rosnącego tłumu galopującego ku zagładzie wywołuje u publiczności wizję olbrzymiej katastrofy — unicestwienia całego układu społecznego. Bajka Giraudoux zyskuje w konsekwencji na zwartości, a uogólniony sens jej zdarzeń staje się bardziej wyrazisty; Korzeniewski taktownie, lecz stanowczo sprowadza ją na ziemię.

Cięty i giętki język scenariusza nigdy nie przechodzi w gwarę. *Argot* oddaje tłumacz nie tyle za pomocą żargonu warszawskiej ulicy (co usiłował uczynić jego poprzednik), ile raczej akcentując humor i ironię ludu paryskiego. W ogóle nowy przekład w stopniu znacznie wyższym niż przekład zaznaczony na afiszu nasyca tekst ironią, jaką skrzy się utwór Giraudoux.

Problem adaptacji, mimo iż praktykę tę wprowadzono u nas już w dwudziestoleciu międzywojennym, jest widać jeszcze w latach pięćdziesiątych przedmiotem kontrowersji, skoro August Grodzicki czuje się w obowiązku zapewnienia czytelników, iż „Nie ma w tym żadnego świętokradztwa w stosunku do oryginału. Właśnie we Francji nie znane jest właściwie tłumaczenie sztuk teatralnych w naszym tego słowa rozumieniu. Zawsze się je adaptuje. I tak — z powodzeniem — zaadaptował Korzeniewski tekst Giraudoux" [17].

Na podstawie opracowanej przez siebie wersji *Wariatki z Chaillot*, w ścisłym z nią powiązaniu inscenizator usiłuje stworzyć nową, syntetyzującą formułę widowiska, do współpracy w urzeczywistnieniu planów zapraszając współautorów warszawskiego *Amfitriona* Andrzeja Pronaszkę i Witolda Lutosławskiego. Dzieło, jakie powstaje, acz dyskusyjne

---

[16] Por. Jaszcz [J. A. Szczepański], *Kapitaliści i zwariowana hrabina*, „Trybuna Ludu", 1958, nr 252.

[17] A. Grodzicki, *Wariatka ocala świat*, „Życie Warszawy", 1958, nr 216.

w swej koncepcji, jest wynikiem rzadko osiągalnej zgody między wszystkimi składnikami wizji teatralnej.

Widocznemu w scenariuszu dążeniu do wyabstrahowania problematyki sztuki z otoczki faktów związanych z miejscem i czasem jej narodzin odpowiada rozwiązanie przestrzeni scenicznej. Dekoracje do *Wariatki* — przedostatnia praca teatralna Pronaszki — świadczą o wierności artysty wobec kubizmu, który wprowadził do teatru przed trzydziestu laty. Ponieważ zaś kierunek ten rozwijał się we Francji właśnie w czasach Giraudoux, odwołanie się do niego nawiązuje w pewnym sensie do epoki pisarza. Rzeczywistość została tu przetworzona przez sztukę. Każdy element obrazu podporządkowany jest żelaznym prawom kompozycji, zamkniętej z czterech stron ramami sceny i podkreślającej umowność przedstawionego świata. Analizując tę kompozycję, Zenobiusz Strzelecki za jej najbardziej specyficzne cechy uznaje płaskość i skrzywienie, cechy *par excellence* kubistyczne, które występują tu jako plastyczny wyraz eksponowanego w inscenizacji klimatu intelektualnego żartu i ironii.

Scenografia do aktu I kojarzy się Strzeleckiemu z rozrzuconą z mistrzowską precyzją talią kart: „Kompozycja pierwszego obrazu rozpoczyna się od środkowych drzwi, lewy pion ich ramy umieszczony jest dokładnie na osi sceny. Te drzwi mają proporcje 2 : 1. Okno po stronie prawej ma formę kwadratu. Tylko te dwa elementy trzymają się pionu, reszta jest odchylona o pewną ilość stopni — drugie okno, ściana, wejście, dom w fermie. Drugi dom jest odchylony w kierunku przeciwnym, aby nadać równowagę całości [...]" [18]. Abstrakcyjny charakter rzeczywistości scenicznej podkreśla brak horyzontu, który imituje prawdziwe niebo; Pronaszko zastępuje go jasną, sfałdowaną kotarą. W akcie II miejsce trójkątów i prostokątów o skrzywionych osiach, sugerujących wynaturzoną, sformalizowaną „wielkomiejskość", zajmuje ustawiona na tle kotar ogromna, przetworzona po malarsku rura od piecyka, która w połączeniu ze zwisającą materią, podwiązaną fantazyjnie wielką kokardą, oddaje lekko „zwariowany" humor scen z Aurelią.

Według opinii autora cytowanej analizy istotnym elementem kompozycji Pronaszki jest również kolor dekoracji i kostiumów: „Kolor nadał geometrycznym formom ton lekkości, romantyzmu, a przecież nie miał nic ckliwego; przeciwnie, wyszukane kolory złamane od rdzawego poprzez różne fiolety i szaroniebieskie do jasnoniebieskiego stanowiły wyraźną i ograniczoną gamę. Dołączyły się kostiumy, pozostające zasadniczo w tej samej gamie, ale bardziej intensywne: bardzo ciemny karmin, czysty niebieski, różne czerwienie... i dopełniający kolor cytrynowo-żółty koszuli Śmieciarza, bananowy czyichś spodni... Mistrzostwo opanowania tego problemu jest doprawdy zdumiewające" [19].

---

[18] Strzelecki, *Kierunki współczesnej scenografii polskiej*, s. 153.
[19] Z. Strzelecki, *Dookoła „Wariatki z Chaillot"*, „Teatr", 1958, nr 20.

Podobnie jak w inscenizacji *Amfitriona*, kostiumy Pronaszki do *Wariatki* ułatwiają aktorom utrzymanie się w zamierzonym stylu gry. Jest ona bowiem oparta na dbałości o formę, która podpowiada treść (odwrotnie niż w spektaklu Chaberskiego, gdzie forma wynikała z treści przeżycia). Komiczno-groteskowa deformacja stroju, eksponująca specyficzne właściwości postaci, wskazuje jej odtwórcy, w jakim kierunku może rozwinąć swą inwencję. Np. dla Zofii Małynicz nieocenioną pomoc w kształtowaniu roli Konstancji stanowią przesadnie wydłużone, zapinane na guziczki, jasnożółte buty i kapelusz z festonami. Czując się w nich upoważniona, by puścić wodze fantazji, w czym umacnia ją aprobata reżysera, aktorka buduje postać całkowicie odległą od własnej osobowości, wydobywając tkwiące w naturze kobiecej, lecz skrywane cechy, którym daje przystęp z pełną złośliwości satysfakcją. W harmonii ze szczegółami stroju oraz z zachowaniem Konstancji powstaje charakteryzacja. Jako swoiste *pendant* do kształtu butów, Małynicz dobiera sobie mocno spiczasty nos, brwi podciągając lekko w górę, oczy wyraziście podkreślając i rozszerzając kąciki ust. Jako znak obsesji bohaterki otrzymuje smycz, ozdobioną — na jej własną prośbę — kokardką, taką samą jak ta, która znajduje się na kapeluszu i w kilku miejscach zdobi strój. Uzbrojona w takie akcesoria, wykonuje uwarunkowane przez nie gesty, wytwarzając w sobie wtórnie związany z nimi stan uczuciowy — tuli urojonego psa do piersi, zwraca się doń jak do żywego, egzystencja biednego zwierzęcia bliżej jej dotyczy niż zbawianie świata [20].

Z reakcji widzów, niejednokrotnie zapytujących aktorkę po spektaklu, czy to był jej własny pies, można wnioskować, że gra Zofii Małynicz, oparta w głównej mierze na zewnętrznych, ostrych środkach wyrazu, nadała granej przez nią postaci nie mniejszy wymiar ludzkiej prawdy niż ten, jaki osiągnęła w swojej roli, zbudowanej metodą przeżywania, Maria Gella. A oto jak opisuje warszawską Konstancję Leonia Jabłonkówna: „Z mnóstwa wnikliwie podpatrzonych — czy może intuicyjnie wyczutych? — sekrecików tzw. duszy kobiecej: naiwnego egozimu, próżności, niekonsekwencji i rozkosznej głupoty, powstaje twór bajecznie wyegzagerowany i karykaturalny, a jednak scenicznie tryskający życiem i absolutną naturalnością. I zachwycający w swym spontanicznym, żywiołowym komizmie" [21].

Również Janina Romanówna w roli Aurelii — wedle relacji tejże recenzentki — „Z jakąś nieomylną intuicją utrafiła w złoty środek między nadrzędnością postaci z bajki a ciepłem i charakterem indywidualnego życia. Jest wróżką na pewno — nie ma się co do tego wątpliwości. A jednocześnie jest dziwnie bliska i prosta, pełna zabawnych i wzrusza-

---

[20] Z wywiadu udzielonego autorce przez Z. Małynicz.

[21] L. Jabłonkówna, „*Wariatka z Chaillot*", „Teatr", 1958, nr 20. Na marginesie dodajmy, że jest to bodaj pierwsza tego typu rola artystki po wojnie.

jących przywar, właściwych osobom, które kochaliśmy jako dzieci" [22]. W tym samym mniej więcej kierunku zmierza spostrzeżenie A. Grodzickiego, zgodnie z którym „Kreacja ta oddziaływa na widza bezwzględną prawdą postaci, a jednocześnie nadaje scenom, w którym występuje, specyficzny koloryt charakterystycznej dla sztuk Giraudoux poezji — klarownej, ale nie bezbarwnej, intelektualnej, ale nie zimnej" [23]. Inni krytycy także zwracają uwagę na umiejętność subtelnego połączenia przez aktorkę różnych składników roli: tragizmu ze śmiesznością, dystynkcji z ekscentrycznością, melancholii wspomnień z żywiołową radością życia. Zgodny ten chór pozwala przypuszczać, iż Romanówna stworzyła z Wariatki z Chaillot postać bogatą i intrygującą, aczkolwiek zupełnie odmienną od kreacji Dulęby.

Otóż w przeciwieństwie do swej poprzedniczki Romanówna staje wobec bohaterki sztuki jako wobec tworu całkowicie obcego tak własnemu sposobowi bycia, jak charakterowi swych poprzednich ról. Ostatecznie postać obłąkanej hrabiny w ujęciu artystki daleko nie odbiega od kształtu tamtych ról, ról komiczno-charakterystycznych, choć typowy dla zachowania jej Aurelii gest magiczny nadaje tej postaci nieco inny wymiar. Romanówna jest Wariatką młodszą i ładniejszą od Dulęby, zaznacza też jej szaleństwo mniej śmiałymi rysami. Od początku rzuca się w oczy nad wyraz staranne uczesanie aktorki, kwiat irysa przypięty z jakąś pedanterią, przemyślnie udrapowany szal. Gdy z dobrotliwym, lecz lekko przewrotnym uśmiechem ogrywa swoje lorgnon lub grozi palcem, gdy dyskretnie odwraca się od zakochanej pary, czyni to z wdziękiem i dystynkcją salonowej damy. Nie ma w jej zachowaniu i wyglądzie tej arystokratycznej nonszalancji, jaka cechowała grę Dulęby, a zarazem tej fantazji, jaka dyktowała poprzedniczce celebrowanie najzwyklejszych kwestii. Pewną niezwykłość nadaje odtwarzanej przez nią postaci dopiero ów magiczny gest, uzupełniany zaklęciami, gest wyrazisty i różnolity, wywołujący przekonanie, iż rytualne powtarzanie go może istotnie spowodować zmiany w świecie.

Na tle swych koleżanek, pozostałych trzech wariatek, Aurelia Janiny Romanówny jest postacią najmniej groteskową i najsłabiej może przekazuje intencje inscenizatora. W równym natomiast stopniu jak Konstancja Zofii Małynicz czynią to dwie uboczne role: Gabriela Stanisławy Kosteckiej oraz Józefina Seweryny Broniszówny, groteskowe w tej mierze, że stanowiące nie spotykane w życiu połączenie ludzkich właściwości.

W postaci Gabrieli wydobywa reżyser dwie fundamentalne cechy, których stop stwarza z niej osobę obłąkaną; jest to starość i dziewczęcość. Spóźnione inklinacje starej panny podkreśla niedorzeczny, pełen minoderii uśmiech napiętnowanej wiekiem twarzy oraz jakby „obtacza-

---

[22] *Op. cit.*

[23] Grodzicki, *op. cit.*

ny" strój: od okrągłego kapelusza po karbowaną, wykończoną kryzą suknię i takąż walcowatą mufkę. Podobne efekty daje przedziwne zespolenie zdemonizowanych cech męskich i kobiecych w postaci Józefiny, przy czym wyzyskano pewne naturalne cechy aktorki. Stylizacja stroju Broniszówny na adwokacką togę, nawiązując do rozległych koneksji wariatki w świecie sądowniczym, nadaje równocześnie coś męskiego jej postaci, co akcentuje ostra charakteryzacja oraz niski głos; cechy te egzystują obok bardzo wyraźnej kobiecości ich właścicielki — jej swoistego sentymentalizmu, zaznaczonego w planie sceny m. in. przez przekomiczny słomkowy kapelusik ze wstęgami.

Specyfikę każdej z tych postaci wyraża w głównej mierze śmiech; w wypadku Konstancji raczej może uśmiech, finezyjny i złośliwy; w wypadku Gabrieli śmiech przymilny i naiwny, w wypadku Józefiny śmiech chrapliwy, zupełnie niesamowity, w którym uwydatniają się dziurki od nosa i duże białe zęby.

Konsekwentne operowanie przez aktorki owymi wyolbrzymionymi, niespójnymi cechami stwarza pewien rytm życia wewnętrznego każdej z bohaterek, zgodny z prawem obłędu, choć może nieco zbyt arytmetyczny, wykalkulowany, pozbawiony przypadkowości. I tu zasadza się główna różnica w stosunku do przedstawienia krakowskiego, o którego wymowie decydowała właśnie nie dająca się przewidzieć kapryśność ludzkich indywidualności.

Rozbudowana przez reżysera scena narady czterech przyjaciółek w akcie II, tocząca się w zwolnionym, miarowym tempie, ostro kontrastuje z pełną niezdrowego zgiełku sceną narady ich wrogów w akcie I; jest to jak gdyby chwilowe zatrzymanie czasu — by w dalszym ciągu wyraźniej został zaakcentowany rytm coraz pospieszniej się przybliżającej katastrofy.

Takie zamierzenie kompozycyjne nie trafia do przekonania recenzentom. Z uwag ich, na ogół zgodnych pod tym względem, można nawet odnieść wrażenie, że celowy zamysł pewnej całości artystycznej odczytują oni we fragmentach, które poddają wartościowaniu na zasadzie odrębnych części. Akt II ocenia się bardzo wysoko, uwzględniając doskonałą harmonię reżyserii, scenografii, interpretacji aktorskiej i muzyki. Słowa najwyższego uznania zyskuje zgrany kwartet wariatek, z którym rywalizuje mowa obrończa Śmieciarza (Marian Wyrzykowski) oraz pełna „wdzięku, lekkości i pikanterii" gra Renaty Kossobudzkiej w roli Irmy; duże pochwały zbiera także rozwiązanie zakończenia. Akt I natomiast, całkowicie odmienny w charakterze od aktu II (co wynika zresztą z tekstu), spotyka się z zastrzeżeniami, jeśli nie z wyraźnymi zarzutami. Powtarzają się stwierdzenia, że część ta została „przereżyserowana" przez nadmiar ruchu, przesadne zmechanizowanie niektórych partii, zbyt częstą ingerencję muzyki. Jeden z krytyków próbuje dociec funkcji tego ruchu, punktowanego konsekwentnie przez odpowiedni rodzaj muzyki.

Przyznaje, iż „stałe czyhanie na siebie, wzajemne pilnowanie się przedstawicieli dwóch światów miało określone zadanie przy stwarzaniu specyficznej atmosfery przedstawienia" [24]; nie chwyta jednak istoty rzeczy.

Muzyka wyraża specyfikę każdego ze skontrastowanych z sobą światów. Np. poprzedzającej właściwą akcję pantomimie biedaków towarzyszy „muzyka lekka, pogodna, kolorowa i dziwna [...], wyrażająca ich własną lekkość i dziwność" [25], podobnie w dalszym ciągu, tworzy ona rodzaj tła tych postaci, sygnalizując równocześnie pojawianie się i wyjścia ludzi interesu. Funkcja jej wykracza jednak poza czysto ilustracyjną, taką, która sprowadzać by się miała do wytwarzania określonej atmosfery czy nastroju. Muzyka Lutosławskiego do *Wariatki z Chaillot* to jakby jeszcze jeden aktor, który współdziała w formowaniu widowiska, dopowiadając nie wypowiedziane treści. W senny dialog Aurelii z Piotrem wprowadza nierealny głos wyimaginowanego przez starą kobietę kochanka, który przemawia do niej poprzez czy mimo materialnej obecności młodego człowieka. Bieg finansistów ku zagładzie komentuje dynamicznym marszem, w ogromnej mierze skupiającym w sobie siłę ekspresji dramatycznej tamtych scen; po to, by — po zamknięciu się za nimi ściany — akordem finalnym obwieścić radość wyzwolenia. Rolę muzyki w przedstawieniu Korzeniewskiego właściwie chyba precyzuje Leonia Jabłonkówna: „Na jej dyktando milkną dialogi, gesty zastygają w bezruchu; zatrzymuje się w biegu czas; groteskowa lub groźna fraza muzyczna wyjaśnia ukryty sens zdarzeń. [...] Sugestywność rytmu, kadencji i autonomiczna ekspresja całej kompozycji [...] jest zresztą niezwykła i już sama przez się przenosi klasę przedstawienia o stopień w górę" [26].

Rangę spektaklu, wyreżyserowanego z właściwą jego twórcy konsekwencją, podnosi także fakt, iż na afiszu obok nazwisk wykonawców już wymienionych figuruje długa lista innych znakomitych aktorów, którym wystarcza najmniejszy epizod do zademonstrowania swoich możliwości. I tak np. Wojciech Brydziński jako lekarz Jadin czy Józef Kondrat jako Głuchoniemy tworzą ponoć w swoich rólkach postaci nie mniej sugestywne niż rozbudowana przez poetę postać Prospektora (Mariusz Dmochowski).

Poziom wykonania uprawomocnia ostatecznie kierunek interpretacji sztuki, dyskutowany ze względu na daleko idące uogólnienie jej problematyki i, co z tym się wiąże, radykalne uproszczenie jej materii dramatycznej. Oto np. co pod świeżym wrażeniem spektaklu notuje w swym *Dzienniku* Maria Dąbrowska: „Sądząc z dołączonego do programu szkicu Brezy, Bohdan Korzeniewski miał tu sposobność używać na swej umiejętności i pasji »adaptatorskiej«. Ale ja jemu wybaczam najdalej idą-

---

[24] J. Szczawiński, *Obrona Giraudoux*, „Kierunki", 1958, nr 40.
[25] Objaśnienia do muzyki w egzemplarzu reżyserskim Korzeniewskiego.
[26] Jabłonkówna, *„Wariatka z Chaillot"*.

ce adaptacje za jego zmysł »kreatorski«. Pronaszko, człowiek już przecież sędziwy, dał dekoracje niezwykle świeże i młode, lekkie iście francuską lekkością. Wszyscy grali nieźle [...]. Ale najprzepyszniejsza chyba była Zofia Małynicz w roli wariatki z Passy [...]. Nie podejrzewałam u niej takiej siły komicznej. Ile w artyście jest możliwości, jak małą ich cząstkę ujawnia w swej — jakiejkolwiek — twórczości. Rozkoszna niespodzianka" [27].

Oczywiście nie brak także przedstawieniu oponentów; rekrutują się oni zwłaszcza spośród ludzi związanych uczuciowo z przedstawieniem z r. 1947, którzy w nowej — tak precyzyjnie obmyślanej — premierze nie mogą już odnaleźć niepowtarzalnej, spontanicznej atmosfery tamtych chwil. Niemniej *Wariatka z Chaillot* z r. 1958 uznana zostaje za najciekawszy spektakl Teatru Polskiego za dyrekcji Stanisława Witolda Balickiego i jeden z najciekawszych w tym teatrze po wojnie.

Trzecią inscenizację *Wariatki z Chaillot* podejmuje Zygmunt Hübner, otwierając nią swą dyrekcję w Starym Teatrze w Krakowie (premiera: 7 X 1964). W poszukiwaniu współczesnej formuły dla poetyckiego teatru Giraudoux reżyser zwraca się o pomoc do scenografa Andrzeja Majewskiego oraz muzyka Zygmunta Koniecznego. Dzieło, jakie powstaje z tej współpracy przy pomocy zespołu aktorskiego, jest przykładem, jak realizacje odbiegają od zamierzeń twórców; wieńczy je więc sukces raczej połowiczny.

Podobnie jak Korzeniewski, Hübner dąży do odrealnienia materii dramatycznej i uogólnienia problematyki sztuki; obiera jednak w tym celu inną drogę. O ile bowiem pierwszy nadał przedstawionemu światu charakter swoiście rozumianej groteski, w której świetle skąpani zostali zarówno finansiści jak wariatki i ich sprzymierzeńcy, drugi postanawia sięgnąć po formułę przypowieści i rozróżnić w sposób zasadniczy biednych od bogatych, czyli dobrych od złych. W związku z tym groteskowej deformacji ulega jedynie kapitalistyczna „góra". Reprezentanci jej zostają zunifikowani, pozbawieni wszelkich indywidualnych właściwości tak w zakresie wyglądu jak sposobu zachowania, podczas gdy lud Paryża ucieleśnia w swej barwności i rozmachu bujny i bogaty żywioł.

Prezes, Baron oraz ich wspólnicy otrzymują jednakowe fraki i cylindry, jednakowo wykończone; nawet włosy mają przysłonięte identycznymi cielistymi perukami. Siedzą nieruchomo, z kamiennymi obliczami, które jak najdłużej ukrywają przed obcymi. Odwracają się przodem dopiero, gdy opowiadać mają przygody swego życia — równie podobne do siebie jak oni sami.

I tu zaczyna się istotne *novum*, bowiem wszystkie monologi są śpiewane, a każdy wykonawca ma przewidzianą własną linię melodyczną.

---

[27] Dąbrowska, *op. cit.*, s. 174.

Wymaga to od aktorów umiejętności nie tylko głosowych; w dalszych partiach monologów śpiew przechodzi w melorecytację, powodując konieczność równoczesnego zrytmizowania ruchów i gestów. Podobnie uproszczone, skonwencjonalizowane ruchy, gesty i mimika obowiązują damy z tego świata, które w jednakowych fryzurach oraz wieczorowych sukniach, niczym manekiny, przesuwają się przez scenę, w takt muzyki paląc papierosy.

Interesujący i świeży w owym czasie pomysł zróżnicowania postaci nie na zasadzie realizmu tzw. życiowego, lecz w sensie czysto scenicznym w realizacji jednak okazuje się chybiony. Zwłaszcza aktorzy starszej daty nie potrafią przestroić swych aparatów głosowych na obce im fale dźwięków. Grupa aferzystów zostaje wprawdzie „na nucie operetkowej demonizacji" odpowiednio wyodrębniona od reszty postaci, ale zaplanowane różnice między nimi zacierają się, a co ważniejsze, niejednokrotnie gubią się w tych songach błyski stylu poety. Toteż krytyka podchwytuje jedynie wymowę sylwetek opasłych kapitalistów, którym widocznie nie przydano większych walorów artystycznych.

Aktorzy młodsi znacznie łatwiej poddają się nałożonej im dyscyplinie. Np. Anna Seniuk, debiutująca tutaj w roli Irmy, której monolog przeobraża się w „wyrazistą i nader efektowną piosenkę", czy odtwórczynie ról wariatek, których pewne partie tekstu przekształcone są w *recitativo*. Prawdopodobnie właśnie niespójność gry zespołu wywołuje u widzów wrażenie niejednolitości stylu przedstawienia, mimo że jest pomyślany w sposób całkiem konsekwentny.

Pozbawionym twarzy kukłom finansjery mają zadawać kłam niewymuszonym zachowaniem odrębne w swym wyrazie postacie bywalców kawiarni. Odrębne, choć zarazem świetnie zestrojone, są cztery „wariatki": Zofia Niwińska (Aurelia), Ewa Lassek (Konstancja), Halina Kuźniakówna (Gabriela) i Jadwiga Zmijewska (Józefina). Pełną życia scenicznego postać tworzy Jerzy Nowak; jego mowa obrończa Śmieciarza stanowi — zgodnie z relacjami — swego rodzaju majstersztyk roboty aktorskiej. Obok Anny Seniuk interesująco debiutuje Jan Nowicki w roli Piotra. W klimat wytworzony wokół tych postaci włącza się autentyczny, emerytowany żongler, wykonując swe numery z jakąś niezamierzoną, lecz przystającą do specyfiki kawiarnianego świata swobodną niezręcznością.

Niezbędny czynnik egzystencji tego świata — podobnie jak w wypadku świata interesów — to kostiumy. Projektując je, sięga Majewski do strojów z żurnali zachodnich *fin de siècle*'u, wciętych w talii, powłóczystych, jakby wystrzępionych, bogato zdobnych w pióra i kwiaty. Cechy te odpowiednio potęguje: rwie materiał na aktorach (co w r. 1964 stanowi praktykę raczej rzadko stosowaną), naszywa nań tu i ówdzie skrawki innego materiału, mnoży pióra i wstążki. Kombinacje owych zabiegów dają w efekcie stroje bardzo różne; szlachetne w linii, lecz

jakby rozpadające się już, spopielałe. Każdy z nich sytuuje postać w stworzonym przez nią świecie, na własny sposób nadgryzionym zębem czasu. Znakomite są w tym sensie zwłaszcza stroje czterech przyjaciółek. Liryce odległych wspomnień Aurelii, których *memento* stanowi wnętrze użytkowanej przez nią piwnicy, odpowiada poprzedzierana suknia z koronek cienkich jak wyczuwalna w kątach pajęczyna. Ślady rozdarcia wynikłego z walki nosi spódnica „markietanki" Józefiny; w połączeniu z wytworną, zdobną w żabot i koronki bluzką, a zarazem z bębnem i czerwoną czapką rewolucji oddaje republikańskiego ducha tej arystokratki z krwi i kości. Czerwień stroju Józefiny żywą plamą odcina się od przyblakłego, wtopionego w tło piwnicy kostiumu Aurelii oraz od czarnej, gęsto usianej białymi guziczkami sukni zapiekłej w żałości Konstancji, której przydają wyrazu równie ekscentryczne i ponure rekwizyty. W stroju Gabrieli zastygł z kolei inny moment życia; jest cała w bieli, a odświętna suknia, przybrana draperią, oraz stylowy kapelusz we wstążkach, piórach, kwiatach czynią z niej wiecznie naiwną, przywiędłą w oczekiwaniu na małżonka pannę młodą. Świetne są też stroje paryskiego ludu — postrzępione (Śmieciarz) i powycierane, współgrające z „zaśniedziałym" kolorytem murów, a zarazem różnorakie w kształtach i kolorach. Nie razi między nimi zwykłe, współczesne ubranie Piotra, który na równi z tymi włóczęgami i Aurelią, choć w odmienny sposób, reprezentuje zawsze żywą młodość.

Jeżeli próba odczytania *Wariatki z Chaillot* w trybie posługującej się nowoczesnymi środkami scenicznymi przypowieści z morałem nie przyczyniła się zbytnio do odświeżenia odbioru tej sztuki u nas, winien jest tu brak nie tyle wyraźnej koncepcji przedstawienia — jak próbowano sugerować — ile równomiernego współdziałania wszystkich czynników jej realizacji; konkretnie zaś: zachwianie równowagi między dwoma skontrastowanymi zgodnie z poetyką przypowieści światami.

Inne zarzuty wydają się mało przekonywające, jak ten np. że „dekoracje Andrzeja Majewskiego polaryzowały od naturalizmu (brzydka makieta secesyjnej kawiarni) do surrealizmu (wnętrze piwnicy)" [28]. Trudno bowiem uznać za naturalistyczne to malarskie ujęcie ogromnej fasady domu z oknami tonącymi w mroku, rozmazanej bielą i nadającej całej scenie jakiś dziwny, tajemniczy nastrój. To właśnie ten sam nastrój, tylko jeszcze bardziej udziwniony, emanuje z ciemności piwnicy. Tworzą go w głównej mierze dwa umieszczone na przeciwległych sklepieniach nadnaturalnej wielkości, rozmazane kobiece wizerunki (nawiązanie do lustra Aurelii). Wizerunki te patronują zbieraninie przedmiotów, jakie — wytrącone z właściwego im kontekstu — stanowią wespół królestwo Wariatki.

Obłęd Aurelii w interpretacji Zofii Niwińskiej to obłęd utrzymywa-

---

[28] B. Mamoń, *Teatr*, „Tygodnik Powszechny", 1964, nr 46.

nia się we własnym pojęciu o świecie, które sprawa, że nie dociera do niej żadna zmiana. Jedynie taka izolacja pozwala Aurelii być szczęśliwą. Gdy zauważa zagrożenie, zaczyna działać, ale świat jej nadal pozostaje światem bajki. Rola daje aktorce radość odtwarzania rozlicznych pragnień, na jakie w realistycznej sztuce nie ma miejsca; składają się one na wielką metaforę — aprobatę życia w nieprzebranym bogactwie jego spraw. Według mniemania Tadeusza Kudlińskiego, świadka kreacji Dulęby, Niwińska „umiała [...] stworzyć z tych swawolnie fruwających strzępków myśli, uczuć i chceń jednolitą i fascynującą postać" [29]. Ludwik Flaszen kwestionuje wprawdzie jej „wariactwo wyraźne, pracowicie szczebiotliwe", dodając jednak zarazem, iż „zaprzeczyć niepodobna, że postać jest" [30].

Z ogółu opinii krytyków można wnosić, że w ramach gry aktorskiej role Aurelii i jej przyjaciółek stanowią najmocniejszą stronę przedstawienia. Może też w związku z tym cały akt II zyskuje większą aprobatę publiczności, podczas gdy w akcie I niewłaściwa interpretacja zamazuje w jej odczuciu tekst. W sumie jednak „Spektakl nie porusza myśli, nie rozpala wyobraźni" — co recenzenci przypisują nawet nie tyle pewnym brakom w zakresie interpretacji tekstu, ile jego nadspodziewanie szybkiemu przedawnieniu. „Od napisania *Wariatki z Chaillot* upłynęło zaledwie dwadzieścia lat, a ma się wrażenie, że utwór to bardzo stary i mocno niewspółczesny. Poetycki — czytaj — retoryczny teatr Giraudoux postarzał się w ciągu tych dwu dziesiątków lat o dwa wieki. Kunsztowna fraza, »eleganckie« słownictwo, dyskursywnie budowany dialog potrafią już tylko nużyć. Giraudoux z pewnością nie należy do duchowych patronów II połowy XX w. [...] niewiele pomogą odświeżające zabiegi reżysera, muzyka, scenografa, aktora. Wytworna staroświeckość pozostanie wytworną staroświeckością" [31].

W kontekście następnej (i ostatniej z interesujących nas) inscenizacji sztuki Giraudoux cytowane wyżej słowa nabierają jakby charakteru przepowiedni. Wprawdzie rozpoczynając tą właśnie sztuką swą dyrekcję w Teatrze Polskim w Poznaniu (premiera: 29 IX 1973) Roman Kordziński niedwuznacznie sugeruje, iż z nazwiskiem jej autora może współczesny teatr wiązać swe nadzieje, dotyczą one jednak raczej widzenia świata przez Giraudoux niż jego poetyckiego przekazu.

Poznańska *Wariatka z Chaillot* wyrasta w głównej mierze z zainteresowania „historiozofią" tej zagadkowej bajki, traktowaną przez jej twórcę jednoznacznie i bez niedomówień, przy czym za wykładnię jej sensów służy mu poniekąd analogia ze sposobem rozumienia społeczeń-

---

[29] T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski", 1964, nr 241.
[30] L. Flaszen, *Z teatru*, „Echo Krakowa", 1964, nr 246.
[31] Mamoń, *op. cit.*

stwa przez Brechta. Kordziński mianowicie odczytuje sztukę Giraudoux jako obraz uzależnienia człowieka od stworzonych przezeń struktur organizacyjnych świata, pragnąc — w ślad za *Karierą Artura Ui* — udowodnić tezę, że w odpowiednich okolicznościach nawet najmniej znaczący pionek hierarchii społecznej może przerodzić się w faszystę.

Zasadnicze opozycje dramatyczne układają się w tym przedstawieniu nie między grupami kapitalistycznej „góry" oraz „dołów", ale wewnątrz każdej z grup; chodzi bowiem nie tyle o ich kontrast, ile o płynność, przenikanie między nimi. Wielcy tego świata: Prezes, Makler, Baron i Prospektor, przypominają członków jakiegoś gangu czy gigantycznej mafii, gdzie o charakterze związków między ludźmi decydują nieludzkie prawa rynku. W planie sceny wyraża to brak kontaktu między partnerami — wypowiadanie monologów twarzą do widowni, w ciemnych okularach, przy nieprzerwanej interwencji notowań giełdowych — napisów świetlnych, rozbłyskujących przy akompaniamencie wrzasków i gwizdów uwidocznionego na ogromnej fotografii bezosobowego tłumu. Zachowania ludzi ulicy nie ustępują w swoim charakterze maklerskim prezentacjom. Kordziński wyeksponować pragnie bardziej lub mniej wyraźnie zaznaczone w tekście mechanizmy okrucieństwa, warunkujące wzajemne odniesienia się wariatek oraz działanie wariatki tytułowej, a także inne animozje pośród tego świata ludzi zawiedzionych: zawiedzionych kochanków, zawiedzionych artystów, zawiedzionych w swej nadziei dobrobytu nędzarzy. Najlepiej bodaj ilustruje jego generalny zamysł inscenizacyjny sposób poprowadzenia postaci Szmaciarza, z rozegraniem przezeń wielkiej sceny sądu na czele. Otóż Szmaciarz (Tadeusz Morawski), w życiu prywatnym pamiętny swych nie załatwionych porachunków z Irmą, ze Śpiewakiem i innymi kolegami, w zaimprowizowanej roli wyzyskiwacza broni się nie wcielając się w jego postać, ale biorąc rewanż za własne, nieudane życie. Mogąc dać wreszcie folgę swym nie wyżytym instynktom agresji, Szmaciarz wciąga się tak dalece w rolę, że skłonny jest do prawdziwego gwałtu lub zabójstwa; staje się gorszy niż niejeden z tak pozornie mu nienawistnego świata możnych. „Tak rodzi się faszyzm nie z dobrobytu, ale z nędzy" — komentuje ideę swej roli aktor [32].

W powiązaniu ze zreferowanym tu zamysłem inną nieco wymowę zyskuje zakończenie sztuki. Cóż bowiem że po dokonaniu się sądu i wypełnieniu wyroku świat będzie szczęśliwy, jeśli w wypadku odwrócenia ról wszystko zacznie się od nowa. Pozorność optymizmu zakończenia obrazuje ponowne ukazanie się w tle notowań giełdowych. Rzeczowa kwestia Aurelii: „Czy masz moje kości i mój żołądek, Irmo?" (ta sama, z którą przywódczyni spisku pojawiała się na scenie), znaczy koniec

---

[32] Z wywiadu udzielonego autorce.

zbiorowej halucynacji i powrót wszystkich, którzy jej ulegli, na swe miejsca w pełnym nierozwiązalnych sprzeczności świecie.

Kwestionując zwycięstwo postaci tytułowej, Kordziński umniejsza jej rolę w przedstawieniu. Kim jest Wariatka z Chaillot w jego pojęciu? Po prostu jedną z tłumu, tyle że przerastającą otoczenie swoją indywidualnością. Stąd też nie daje się wciągnąć w powodujące tłumem namiętności, izolując się odeń całkowicie dzięki bogactwu własnego życia wewnętrznego. Obłęd jej jest więc wyrazem trzeźwości, dowodem widzenia z dystansu istotnej wartości ludzkich spraw; ostatecznie jednak i on nie jest w stanie zabezpieczyć nas przed zasadzkami ze strony świata, który wymknął się naszej kontroli [33].

Aurelię gra w Poznaniu aktorka związana z jego sceną od dwudziestu pięciu lat, Bronisława Frejtażanka. Siła indywidualności oraz rodzaj jej talentu bronią ją nie tylko przed animozjami tłumu, lecz częściowo i przed sugestiami ze strony reżysera. Potrafi ona mianowicie być Aurelią ironiczną i bezwzględną, kiedy trzeba, ale nie okrutną. Demonstruje tragedię nie spełnionego życia kobiety, mimo wszystko kochającej ludzi, pragnącej przestrzec ich za wszelką cenę przed tym, co im zamyka drogę do szczęścia.

Hekuba w *Trojankach,* Matka w *Klątwie,* a ostatnio także Matka w *Rzeczy listopadowej,* Frejtażanka czuje się najlepiej w tzw. wielkim repertuarze poetyckim. Reprezentuje aktorstwo surowe, o daleko posuniętej oszczędności i prostocie środków wyrazu; w tym znaczeniu można tu mówić o pewnym monumentalizmie (co jeden z krytyków *Wariatki* określa błędnie jako koturnowość). Sama wyznaje: „Jak ja krzyknę, to tak, że ludźmi wstrząśnie — ale tylko jeden raz w spektaklu" [34]. Nawet w najmniejszej rólce potrafi się wyróżnić przez nieskazitelne podawanie wiersza. W *Wariatce z Chaillot,* sztuce, która opiera się na jednej wielkiej roli, Bronisława Frejtażanka wypowiada parę dłuższych monologów. Ma jej w tym dopomagać kładziona dużymi plamami muzyka Ryszarda Gardo, stwarzając w założeniu możliwość swobodnego prowadzenia na jej tle tekstu. Tymczasem nadmierne rozbudowanie elementu muzycznego, który nie tylko ingeruje w dłuższe kwestie, ale także przedziela poszczególne zdania, nierzadko nabrzmiewając do *fortissimo,* zmusza ją do samoobrony. W tym charakterze — prawem kontrastu — aktorka stosuje obniżenie głosu i mówienie tekstu jak najbardziej naturalne, dzięki czemu zarazem grana przez nią postać odróżnia się od tła, skomponowanego na zasadzie ostrego, mocno przerysowanego realizmu.

Zgodnie z generalną koncepcją Aurelia Frejtażanki nie akcentuje zbytnio swego wariactwa. Niejednokrotnie budzi śmiech widowni trzeźwością swoich ripost, przejmując na przemian swym zapamiętaniem

---

[33] Z wywiadu udzielonego autorce przez R. Kordzińskiego.
[34] Z wywiadu udzielonego autorce.

w blaskach ulotnego, nie w pełni danego jej w realnym życiu szczęścia; to są właściwie jedyne momenty jej szaleństwa. A kiedy wobec wahania się dwojga młodych woła do gawiedzi: „Zmuście ich do pocałunku, bo inaczej ona w ciągu godziny stanie się wariatką z placu Alma, a jemu wyrośnie siwa broda [...]", pod maską szaleństwa odsłania się już bez reszty wewnętrzna prawda kobiety, przewyższającej otoczenie dojrzałością i mądrością. W połączeniu z grubą, śmieszną, autentycznie zwariowaną Konstancją (Jadwiga Żywczak), sentymentalną Gabrielą (Cecylia Putro) oraz męską Józefiną (Krystyna Bigelmajer) tworzyła ponoć Aurelia najlepsze sceny w tym spektaklu. Byłoby to zresztą jeszcze jedno potwierdzenie obserwacji narzucającej się w trakcie spisywania dziejów sztuk poety francuskiego w Polsce, iż najpewniejszym obrońcą tego teatru, wspartego na szlachectwie słowa, jest sztuka aktorska. Trzy rozbudowane sceny z udziałem wariatek, gdzie mimo natarczywej momentami obecności muzyki i jaskrawej kolorystyki scenografii, w odróżnieniu od migawkowych epizodów poprzedniego aktu, prym wiódł dialog, musiały okazać się mocniejszym argumentem na korzyść Giraudoux niż zespół owych krótkich scenek, w których zagłuszony innymi środkami teatralnego wyrazu plan aktorski jakby znikał.

Rolę i charakter plastyki w przedstawieniu — dzieła Zbigniewa Bednarowicza — określa ukazana wyżej intencja wpisania ludzi w nieludzki świat stworzonych przez nich samych machinacji; zwraca przy tym uwagę funkcjonalność jej elementów. Wchodząca na widownię publiczność zastaje na odkrytej, raczej ascetycznej płaszczyźnie sceny układ stolików niekoniecznie kojarzący się z kawiarnią; szare skupisko brył dokoła sceny sygnalizuje tylko jakieś wielkomiejskie środowisko. Lekko ironiczną aluzję do Paryża stanowi umieszczona gdzieś na bryłach jedna, druga miniaturka-symbol: Łuk Triumfalny, Wieża Eiffla, słabo zresztą widoczne z głębi sali. W każdym razie jest to Paryż raz na zawsze pozbawiony swego piękna i uroku, co uświadamia już na pewno rodzaj transakcji dokonywanych na tej giełdzie czy kawiarni.

Po przerwie, przy otwartej kurtynie, akcja przenosi się o piętro niżej: oto ze środka sceny odrywa się pokaźny podest w kształcie kręgu i z towarzyszeniem muzyki idzie w górę, odsłaniając to, co określić można jako lochy Paryża; otaczające go dokoła elementy pozostają nie zmienione. Powstała teraz wnęka wybita jest jaskrawą czerwienią; jej oddzielenie od całości kompozycji, w sensie przestrzennym i kolorystycznym, stwarza właściwy, odrębny teren gry dla Aurelii i jej przyjaciółek. Pufy, dywanik czynią wnętrze dość intymnym, lecz zarazem skrywa ów dywanik zejście w głąb lochów, co stanowi korzystną okoliczność dla dalszego działania Wariatki z Chaillot.

Scenografia Bednarowicza — „bardzo piękna, stosunkowo prosta, a przy tym bogata w znaczenia" [35] — wywołuje oklaski jeszcze przed

[35] E. Piotrowska, *Teatr*, „Nurt", 1973, nr 12.

rozpoczęciem widowiska. Uznanie budzi także muzyka Gardy, której szczególnie doniosły udział w tym spektaklu domaga się odrębnego studium [36]. W sumie poznańska *Wariatka* zdobywa sobie miano w pewnym sensie nowej propozycji interpretacyjnej sztuki Giraudoux, przekazanej w przedstawieniu o własnym rytmie i nastroju; dla reżysera z kolei — a zarazem dyrektora teatru — stanowi pozycję znaczącą w całości jego artystycznych poszukiwań. Mimo to odnosi się wrażenie, że jest to jeden z tych spektakli, które przybliżyć pragną poetę naszym czasom trochę wbrew jemu samemu, na przekór jego filozofii i jego estetycznym założeniom. Jeżeli twórca jego wyszedł z próby tej obronną ręką, nie obyło się to bez zasługi odtwórczyni głównej roli.

---

[36] Powstaje ono właśnie w poznańskiej PWSM.

„AMFITRION 38"

Oparty na motywie mitologii greckiej *Amfitrion* 38 (1929) — druga w kolejności chronologicznej sztuka teatralna Giraudoux — rozpoczyna cykl dramatów, które wyrażając osobisty stosunek pisarza do wielkich legend świata, zadecydują o jego miejscu wśród pisarzy współczesnych.

Mit o Amfitrionie, młodym małżonku Alkmeny, oszukanym przez Zeusa, podejmowany był wielokrotnie przez autorów starożytnych; ze związku władcy niebios z tą ziemską istotą narodził się bowiem Herkules, którego czyny stanowiły temat niezmiernie popularny w społeczeństwie greckim. Większość utworów zbudowanych na tym wątku zaginęła lub zachowała się zaledwie we fragmentach. W całości przetrwała jedynie łacińska komedia Plauta, mimo żartobliwego ujęcia przedmiotu respektująca siłę i powagę mitu.

W prologu sztuki Plauta Merkury, wysłannik Jowisza, zapowiada, że intryga, aczkolwiek główną rolę odegra w niej bóg, będzie miała charakter komiczny. Lecz czyniąc męża swej wybranki przedmiotem niecnych żartów i jego kosztem wzbudzając śmiech widowni, Jowisz nie traci nic ze swojej boskiej chwały, której blasku użycza ostatecznie poddanemu próbie człowiekowi. Żart polega na tym, że zakochany w Alkmenie Gromowładny wciela się w postać jej nieobecnego aktualnie męża, Merkuremu rozkazując przybrać wygląd jego niewolnika Sozji; z chwilą kiedy Amfitrion, poprzedzony przez swego sługę, wróci do domu, wywiąże się szereg wielce zabawnych, choć zarazem groźnych sytuacji, w których każdemu z trojga śmiertelników zdawać się będzie, iż jego partner postradał zmysły. Przetykanej scenami miłości i zazdrości paradzie sobowtórów, gdzie niemałą rolę odgrywają kije, kładą kres cudowne narodziny bliźniąt: jeden z nich, syn Jowisza, dusząc w kolebce węże, daje dowód swej nadludzkiej siły, drugi natomiast jest synem Amfitriona. Jowisz *ex machina* wyjawia swej ofierze niewinność wiarołomnej żony, ukazując jej kręte ścieżki przeznaczenia.

Utwór Plauta dał początek niezliczonej ilości trawestacji mitu — od renesansu aż po dzień dzisiejszy [1]. Z perspektywy Giraudoux wydaje się istotna wersja Moliera, nobilitująca Plautowską „komedię substytucji"

---

[1] Por. G. Sinko, *Od Amfitriona do Alkmeny*, „Dialog", 1965, nr 3.

blaskami emitowanymi z dworu Króla-Słońce, oraz wersja Kleista, przedstawiająca stary wątek w nowym, tragicznym i całkowicie zlaicyzowanym oświetleniu.

Mistrza komedii „złotego wieku" francuskiego intryga *Amfitriona* interesuje w głównej mierze jako pretekst do analiz przeżyć ludzi zakochanych. Pan niebios przedzierzga się pod jego piórem w pałającego ogniem zalotnika (specyficznego smaku dodają tej postaci subtelne odniesienia do króla), zaś sprawa Herkulesa i z nią związana, przez Plauta traktowana serio, dialektyka stosunku bogów i ludzi tutaj jest odsunięta na margines. Mimo drobnych odstępstw szkielet akcji pozostaje niezmieniony; inny jest natomiast sposób rozgrywania poszczególnych sytuacji. Nawet w scenach z natury swej farsowych wesołość wyzwalają przede wszystkim wypowiedzi językowe, wyraźnie naznaczone piętnem dworskich konwersacji, obfitujące w chwyty retoryczne, kalambury oraz inne gierki słowne, wynikłe z rosnącego rozdwojenia jaźni bohaterów. Zwraca uwagę duża rozmaitość tonów, od pospolitego do najbardziej wysublimowanego, przy czym patos zakończenia ustępuje miejsca ironicznemu *qui pro quo*.

Pisarz niemieckiego romantyzmu koncentruje z kolei swą uwagę na postaci Alkmeny, rozbudowując obraz zaznaczonego delikatnie przez Moliera jej uczucia do męża, uczucia, które choć dla niej samej jest tragiczne w połączeniu z jej „niezawinioną winą", decyduje o porażce boga, zmuszonego po raz pierwszy uznać wielkość własnego stworzenia.

Tytułem *Amfitrion 38* Giraudoux oznajmia, że mit interesuje go w zasadzie jako punkt wyjścia określonej tradycji literackiej. Ze zręcznością magika będzie żonglował jej elementami, dodając do nich nowe i nieoczekiwanie obnażając związane z nimi konwencje teatralne, by zaakcentować, że i jego utwór jest jedynie grą, konwencją.

Na bohaterkę mitu, za Kleistem, pasuje Alkmenę; jego też śladem rozwija możliwości dramatyczne tkwiące w konfrontacji dążeń i wyobrażeń Jowisza z jej przekonaniami. Lecz wydobywa stąd wyłącznie tony jasne, których nie zmąci nawet silny akcent ironii tragicznej. Określeniem gatunku sztuki zdaje się nawiązywać do tradycji plautowsko-molierowskiej. Ale fakt, iż w centrum tej „frywolnie eleganckiej" komedii umieszcza wierną żonę — postać z zupełnie innej konwencji komizmu — jest zapowiedzią oryginalnego, wspartego na zasadzie paradoksu sposobu ujmowania zjawisk. Idzie z nim w parze odwrócenie ustalonej zgodnie z prawem mitu zależności: w *Amfitrionie 38* bóg nie użycza swej łaski ludzkiemu stadłu, lecz musi wkraść się w jego łaski, by uzyskać upragnione „przyzwolenie".

Ten właśnie nowy układ sytuacji stanowi główny motor efektów komicznych, które zasadzają się na bezskutecznym narzucaniu się Jowisza Alkmenie z nieśmiertelnością, odtrącaną przez młodą małżonkę z uśmiechem (gwoli solidarności z losem męża i wszelkich istot ziem-

skich). Autor miejscami wprost zahacza o literę mitu, traktując ją z nie pozbawioną odcienia pobłażliwości, leciutką ironią:

JOWISZ

Ale czy nie chciałabyś mieć syna mniej ludzkiego niż ty sama, syna nieśmiertelnego?

ALKMENA

Jest rzeczą ludzką pragnąć syna nieśmiertelnego.

JOWISZ

Syna, który wyrośnie na znakomitego bohatera i od wczesnego dzieciństwa będzie się rzucał na lwy, na potwory?

ALKMENA

Od wczesnego dzieciństwa! We wczesnym dzieciństwie będzie miał oswojonego żółwia i pudla.

JOWISZ

Który zgładzi olbrzymie węże, kiedy przyczołgają się do jego kołyski, aby go zadusić?

ALKMENA

Nigdy nie będzie zostawiony bez opieki. Takie wypadki zdarzają się jedynie synom służących...[2]

W rezultacie podobnych dyskusji szafarz życia i śmierci po raz pierwszy okrywa się śmiesznością; rozwinięty przez jego partnerkę w tonie alkowianej sprzeczki wielki temat: wierności ludzkiej doli — powracać będze odtąd w niemal wszystkich utworach Giraudoux.

Tradycyjną komedię substytucji wzbogaca pisarz nową sytuacją dramatyczną. Oto Jowisz, olśniony człowieczeństwem Alkmeny nie mniej niż jej kobiecością, nie zadowala się swym fortelem i pragnie spędzić z nią noc we własnej postaci; zamiar ten został przez Merkurego obwieszczony Tebom. Niespodziewany meander akcji pozwala autorowi ukazać walkę Alkmeny z wyrokami nieba, a przy okazji skorzystać z możliwości nowego paradoksalnego ujęcia postaci wszechwładnego — zarysowania jego bezsilności wobec własnych praw.

Tą samą delikatną kpiną, co przeistaczający się przedmiot tradycji literackiej narosłej wokół mitu, otacza Giraudoux stosowane w niej techniki teatralne. Czyni to bądź poprzez aluzję — nawiązując do utrwalonej przez tradycję sceny i umyślnie obniżając ton, bądź poprzez parodię — posługując się chwytem uznanym przez tradycję, lecz przerysowanym. I tak np. scena 1 aktu I, w której Jowisz wraz z Merkurym, raniąc się cierniami, podgląda nocą zarysowany na firance cień igrającej z mężem ukochanej, stanowi nie pozbawione ironii *pendant* do wytwornej ekspozycji Molierowskiej, gdzie wysłannik Jowisza, na szczycie Olimpu, pertraktuje w imieniu swego pana z alegorią Nocy. Z kolei sce-

---

[2] Cytaty z *Amfitriona 38*, w przekł. B. Korzeniewskiego, podajemy wg: Giraudoux, *Teatr*, s. 55—179.

na 1 aktu II, wypełniona przechwałkami Merkurego na temat jego zasług dla rozwoju akcji, oraz scena 1 aktu III, w której, w ślad za głosem niebiańskim zwiastującym Tebanom czyny przyszłego bohatera, przemawia do zebranych sam Herkules, są parodią chwytów teatru Plauta. Odwoływanie się do rozlicznych konwencji, bez znajomości których nie byłby w pełni zrozumiały dowcip Giraudoux, sprawia, że jego *Amfitrion* to komedia *par excellence* literacka. Żartobliwe zapasy z tradycją nie są jednak jedynym celem, w jakim pisarz sięga do greckiego mitu, i nie one stanowią o istocie tej komedii.

Zakusy Jowisza wobec Alkmeny, u Plauta występujące w charakterze próby zesłanej z nieba na ludzkie stadło i przez niebo usankcjonowanej, tutaj, przeciwnie, stają się dla małżonków okazją do uświadomienia sobie niezależności wobec bogów, jaką daje im wzajemna wierność. Wprawdzie wracając zwycięsko w objęcia Amfitriona Alkmena nie wie, najwyżej się domyśla, jak to naprawdę było z Jowiszem, który ustąpił jej w otwartym polu; nie wie także, iż broniąc się przed nim podstępem, podsunęła swą przyjaciółkę Ledę własnemu mężowi. Ironiczna wymowa zakończenia odnosi się jednak nie do postaci bohaterki, ale do jej losów. Jest to ironia tragiczna, bowiem fakt, iż przekonanie człowieka o swej niezależności jest złudzeniem, nadaje wymiar tragiczny jego egzystencji. Jeśli pomimo to utwór został określony jako komedia, świadczy to, iż — zdaniem pisarza — o zwycięstwie lub klęsce człowieka decyduje jego postawa; upór, inteligencja i odwaga, z jaką Alkmena broniła swego ziemskiego szczęścia, przeważają nad faktem, iż nieświadomie uległa Jowiszowi.

Połączenie błyskotliwej zabawy literackiej z wykładem autorskiej filozofii czyni z *Amfitriona 38* utwór oryginalny, a zarazem stwarza niemałą trudność dla aktorów, którzy przekazując humanistyczne treści tego finezyjnego tekstu winni bawić się jednocześnie wszystkimi odmianami jego dowcipu. Niezależnie od komizmu poszczególnych scen i ujęć, wymagającego opanowania rozmaitych stylów teatralnych, dowcip to w głównej mierze słowny. Nieoczekiwane wolty myślowe, rozliczne aforyzmy, parodie rozmaitych form wypowiedzi, paradoksy, cięte riposty, określenia dwuznaczne bądź niedopowiedzenia — znamiona poetyckiej prozy, które zyskały pisarzowi przydomek *précieux* — wymagają prowadzenia dialogu z precyzją i lekkością, w tempie bardzo szybkim, lecz z zachowaniem właściwej kadencji okresów.

Sztuka powstała w ciągu tygodnia, z wyraźnym przeznaczeniem dla teatru Jouveta (rola Alkmeny napisana dla Valentine Tessier). Po premierze w Comédie des Champs Elysées (8 XI 1929) została uznana przez krytykę jako rewelacja zupełnie nie znanych dotąd możliwości autora *Zygfryda*. Inscenizacja *Amfitriona* zapoczątkowała pewien styl wystawiania sztuk poety opartych na motywach starożytnych. Mianowicie zgodnie ze wskazówką samego Giraudoux, iż postacie, jakie umieścił na

scenie, należą do każdej epoki [3] — na co wskazuje zresztą konsekwentne mieszanie przezeń pojęć i realiów — Amfitrion nosił tu antyczny hełm i pancerz, lecz jednocześnie długie buty i spodnie oficerskie. Eksponowanie niezgodności jako znaczącej cechy poetyki Giraudoux przyjęło się następnie w całej Europie.

Styl ten zastosowali także reżyser Erwin Axer i scenograf Władysław Daszewski, otwierając przedstawieniem komedii Giraudoux sezon 1947/48 w Kameralnym Teatrze Domu Żołnierza w Łodzi.

Amfitrion 38 nie był dotąd tłumaczony na język polski; tylko niewiele osób znało go z lektury oryginału bądź z gościnnego występu trupy Marie-Thérèse Piérat (aktorki Comédie Française) w Teatrze Polskim w Warszawie w r. 1930. Uprzystępnienie tej sztuki publiczności, niezbyt obznajomionej z popularną we Francji tradycją, wymagało więc pewnych zabiegów. Aby wyjaśnić niezbędne aluzje, a zarazem zaznaczyć antyiluzyjny charakter utworu, Bohdan Korzeniewski (kierownik literacki teatru i autor przekładu) dołączył prolog, w którym Amfitrion, wybiegając przed kurtynę, objawiał widzom powód uwiedzenia swojej żony przez Jowisza i użyty w tym zamiarze fortel, po czym kwitując żartobliwie wszystkie literackie ujęcia tego tematu, z ostatnim włącznie, przestrzegał: „Proszę, nie wierzcie ani słowu z tych wszystkich plotek [...]. Niechaj to rozegra się przed wami jeszcze raz! Będziecie mogli rozsądzić sami, kto ma rację [...]" [4].

Z chwilą kiedy kurtyna rozsuwała się, umieszczona w głębi sceny wielka plansza, zamalowana motywami kultury antycznej Grecji i Francji nowożytnej i obramowana podpiętą kotarą, sugerowała niedwuznacznie, że aktorzy będą „grali teatr". Symbioza elementów obu kultur dokonuje się w tej kompozycji w sposób rozmaity: albo egzystują one obok siebie, jak kolumny greckie i napoleoński Łuk Triumfalny, albo tworzą w połączeniu nową, surrealistyczną całość, jak wieża Eiffla, wsparta na galerze i obwiedziona obłokiem wznieconym przez wóz Faetona. Zabudowa sceny stanowiła jakby przedłużenie owej planszy w kierunku widza; bowiem na tło kolumn malowanych rzucono bardzo dowcipną, ażurową konstrukcję — ni to kolumnę, ni to klatkę, przyozdobioną w całujące się gołąbki, zaś pod wycięcie w Łuku Triumfalnym podstawiono stopnie, umożliwiające korzystanie z niego w charakterze wejścia.

Stroje aktorów mówiły o antyku równie dowcipnymi aluzjami. Np. Jowisz i Merkury przy całym swoim nowożytnym „ekwipunku", jak monokl, laski, rękawiczki, upięte mieli na brązowych trykotach białe tuniki, niczym Azjaci z waz greckich (jako przybyszy bowiem traktowali ich mieszkańcy ziemi). „Spektakl był w zasadzie dowcipną dyskusją,

---

[3] Por. Inskip, *Jean Giraudoux*, s. 60 (z wywiadu dla „Comoedii").

[4] Program *Amfitriona 38*, Kameralny Teatr Domu Żołnierza, Łódź 1947.

pełną inteligentnych myśli, uroczych porównań, frapujących spostrzeżeń psychologicznych. Bogowie, którzy zeszli do ludzi, nie różnili się wiele od nich, byli jak ciekawi podróżnicy, znęceni przez »życie nocne« nowego miasta; nikomu zaś nie przyjdzie na myśl dociekać, czy wnioski z żartów rzucanych na takiej wyprawie są prawdziwe, czy w ogóle dadzą się wysnuć z nich jakieś wnioski" [5].

Chcąc ową „dyskusję" uczynić zrozumiałą dla mieszkańców powojennej Łodzi, reżyser dokonuje małego retuszu tłumaczenia, przekazującego wiernie wykwintny język oryginału. Ponowne odwrócenie części licznych inwersji, zamiana sformułowań bardziej wyszukanych na takie, jakie znane są mieszczańskiej publiczności z jej własnej praktyki językowej, czasem nawet nieznaczne odstępstwo od litery tekstu, dzięki czemu wyobraźni widza mogą się nasuwać realia z jego życia — wszystko to miało zbliżyć nieco *Amfitriona* ku komedii bulwarowej.

Tekst sztuki zostaje dość znacznie okrojony. Skróty idą właściwie w tym samym kierunku, co poprawki stylistyczne: eliminuje się kwestie naznaczone zbyt wymyślną retoryką, rezygnuje także — częściowo lub całkowicie — z partii, w których w jaskrawy sposób ujawnia się lekceważenie przez poetę prawdopodobieństwa psychologicznego lub sytuacyjnego.

Mimo to specyfika prozy Giraudoux sprawiała aktorom niemałe trudności. Ciekawym tego świadectwem są notatki odtwórcy roli Merkurego, Jacka Woszczerowicza, na marginesie jego egzemplarza: „Próby zaczęto 1 IX. [...] Dopiero 23 IX dało się zauważyć po raz pierwszy ... pierwsze stadium opanowania pamięciowego tekstu z III aktem włącznie przez aktorów. 25 IX — a tekst ciągle, właściwie nieopanowanie zupełne pamięciowo tekstu — przeszkadza pp. aktorom nastawić żagli na wiatry ich ewentualnego talentu" [6]. 26 września zaczynają się próby na scenie. Powstają rozbieżności odnośnie do rozgrywania poszczególnych sytuacji, przekazywania ich rozmaitych „ćwierćsmaczków". Nie wszyscy aktorzy chwytają właściwie tempo podawania dialogu.

Kłopoty z doborem zespołu w tym trudnym okresie nie wpłynęły jednak na obniżenie poziomu gry. „Był to wzorowy teatr kameralny, artystyczny »nonet«, w którym wszystkie role współgrały harmonijnie — pisze Zofia Karczewska-Markiewicz po premierze (18 X 1947). — [...] Szaflarska z godną podziwu finezją wcieliła się w postać Alkmeny, dając interesujący portret syntetyczny — antycznej żony wojownika i zupełnie współczesnej, kokieteryjnej kobiety, pasjonującej się zagadnieniem miłości i małżeństwa. Czysto i ładnie mówiła tekst, podkreślając jego pointy wyrazistą mimiką i oszczędnym gestem. Woszczerowicz [...] był to Merkury w starożytnym stroju, lecz poza tym rodem z jakiejś współ-

---

[5] E. Csató, *Sztuka scenicznego komentarza*, „Kuźnica", 1949, nr 12.
[6] Zbiory prywatne H. i J. Woszczerowiczów.

czesnej kawiarni, gdzie powstają intrygi i plotki. Jowisz w wykonaniu A. Mikołajewskiego miał w sobie za wiele dostojności jak na młodego boga, płatającego »alkowiane« figle swym ziemskim poddanym. H. Buczyńska stworzyła świetny typ służącej Eklissy, śmiesznej w starożytnej tunice, bo blisko spokrewnionej ze współczesnymi plotkarkami, goniącymi namiętnie za każdą sensacją. E. Łabuńska była dekoracyjną Ledą, oscylującą zręcznie między koturnowością antyku a elegancją damy XX w. S. Bugajski (Sozja), L. Tatarski (Trębacz), T. Schmidt (Wojownik) i Cz. Guzek (Głos z nieba) poddawali się wzorowo kierownictwu reżysera" [7].

Również Juliusz Żuławski zwraca uwagę na „dobrą i jednolicie zmontowaną grę zespołową" [8] jako na najmocniejszą stronę spektaklu, zaś Edward Csató i Jan Kott podkreślają odrębność charakteru tej gry na tle panującej jeszcze na scenach polskich maniery psychologistycznej. Pierwszy zapowiada wraz z nią „początek jakiegoś scenicznego intelektualizmu" [9], drugi usiłuje bardziej konkretnie określić jej naturę: „Było to na pewno jedno z najciekawszych przedstawień powojennych [...]. Po *Amfitrionie* można po raz pierwszy mówić o początkach nowego stylu gry. W kategoriach narodowych można by go nazwać francuskim, w kategoriach historycznych — współczesnym. Jest to styl gry oszczędny, lekki, bardzo zewnętrzny, powiedziałbym nawet: cyniczny w stosunku do wewnętrznych przeżyć. Widzę go w grze Woszczerowicza i Szaflarskiej. Woszczerowicz należy do tych rzadkich w Polsce aktorów, którzy, jak Jouvet i Barrault, grają całą postacią, a nie tylko ruchem rąk i mimiką. Operuje często dowcipem, a nie przeżyciem. Potrafi być nie tylko bardzo zabawny, ale i sarkastyczny. Szaflarska jest od czasów Eichlerówny najbardziej drapieżną aktorką polskiej sceny, a mimo to, przy całej żywiołowości talentu, nie przestaje być w najbardziej dramatycznych momentach całkowicie opanowana" [10].

Ogółem jednak reakcja widzów na prapremierę *Amfitriona* przypominała odbiór niedawnej prapremiery *Elektry*. Wobec braku „jednolitej ideologii" tej komedii te właśnie zalety spektaklu, w których jedni krytycy upatrywali autentyczne *novum* polskiego teatru, dla innych były solą w oku. Wprowadzeni w błąd sugestywną grą aktorską, jaka zmusiła ich do „rzeczywistego przeżywania urojonych problemów", pisali z przekąsem: „Cieszymy się, że nasi artyści potrafią być tak europejscy, ale związani są z okresem minionym. [...] Dlaczego ludzie naszej sceny nie

---

[7] Z. Karczewska-Markiewicz, *„Amfitrion 38" Jana Giraudoux w Teatrze Kameralnym w Łodzi*, „Rzeczpospolita", 1947, nr 336.

[8] J. Żuławski, *Trzeci sezon teatralny w Łodzi*, „Kuźnica", 1947, nr 46.

[9] E. Csató, *Druga podróż teatralna. Powrót*, „Nowiny Literackie", 1947, nr 40—41.

[10] J. Kott, *List z Łodzi o teatrze*, „Odrodzenie", 1948, nr 3.

chcą wykonać wysiłku, by dać nam, tak zmienionym, nowy, inny teatr?" [11]

Wracając do *Amfitriona* po upływie roku, teraz już w charakterze twórcy inscenizacji, Bohdan Korzeniewski przewidywał oczekujące go trudności. Może dlatego właśnie nadał jej kształt tak klarowny i tak artystycznie wykończony.

Inscenizacja *Amfitriona 38*, zrealizowana w Starym Teatrze w Krakowie w r. 1948, w następnym sezonie przeniesiona przez autora do Warszawy, zaś w r. 1957 zużytkowana przez jego ucznia we Wrocławiu, związała się z nazwiskiem Korzeniewskiego bardziej niż przedstawienie jakiejkolwiek innej sztuki Giraudoux. Na szczególną uwagę zasługuje jej prawykonanie; taki bowiem dobór aktorów i taka publiczność więcej się nie powtórzyły.

Przygotowując utwór na scenę, reżyser mierzy wysoko; nie będzie musiał dostosowywać się do gustu przeciętnej publiczności, ma bowiem do czynienia z widzami wytrawnymi. Nie respektuje dokonanej przez Axera adiustacji własnego tłumaczenia, określając jedynie w tekście to, co z poezji przechodzi w poetyzowanie. Rezygnuje też ze swojego prologu, wprowadzającego widza w tradycję literacką — immanentny składnik komedii — by odwołać się do znajomości tej tradycji przez teatralny Kraków. Zamiast Amfitriona, który wybiegał przed kurtynę, by powiedzieć wstępne słowo, wysyła tam Sozję oraz jego sobowtóra (francuskiemu *sosie* odpowiada bowiem znaczenie „sobowtór", co tłumacz uwydatnia w polskim dialogu); odsłanianiu i zasłanianiu kurtyny towarzyszy oparta na grze słów ucieszna gra mimiczna.

Taka „uwertura" z góry określała styl inscenizacji, której twórca będzie usiłował zabawę dialogową — czysto intelektualną — wzbogacać konsekwentnie zabawą w grę teatralną, demaskującą chwyty teatru antycznego i molierowskiego.

Kluczową rolę pełniła w tej zabawie maska. Na pomysł jej zastosowania wpadł reżyser, rozmyślając nad scenicznym kształtem „komedii substytucji": „Wyobraziłem sobie — zwierza się w wywiadzie prasowym — [...] że Merkury zamiast przemieniać się w Sozję po prostu zdejmuje z kolumny maskę Sozji, umieszczoną tam jako *bas-relief* i wziąwszy ją w rękę, »gra służącego«. Stąd wyszła cała zasada inscenizacji" [12]. Na tejże zasadzie zabawy teatralnej dokonuje się przemiana Jowisza w Amfitriona: aktor grający męża Alkmeny (Hanuszkiewicz) gra także boga wcielonego w jego postać, po czym „na oczach widzów" przedzierzga się w aktora występującego w roli Jowisza (Mrożewskiego).

---

[11] „Dziennik Łódzki", 1947, nr 318.

[12] B. Korzeniewski, *O zachowanie godności ludzkiej*, „Dziennik Literacki", dod. „Dziennika Polskiego", 1948, nr 353.

W realizacji założenia w pełni współdziała scenografia Andrzeja Pronaszki. Zawiera ona jedynie niezbędne elementy, tworzą je: kolumna, z zawieszoną z boku, na wysokości głowy Merkurego (gra go nadal Woszczerowicz), maską; na wprost niej druga kolumna; tuż obok ścianka, sugerująca drzwi domostwa Amfitriona; niezbędne elementy stroju: dwustronny, czarno-srebrny płaszcz, hełm oraz cylinder.

Przemiana człowieka w boga dokonuje się w sposób prawie niedostrzegalny, w ciągu paru sekund. Oto pod koniec rozmowy Alkmeny z Jowiszem w postaci Amfitriona Hanuszkiewicz staje przy kolumnie z prawej, mówiąc: „Bogowie objawiają się w godzinie, kiedy ich najmniej oczekujemy", podnosi rękę i zastyga w takiej pozie. W tym momencie Marta Stebnicka podbiega z płaszczem i mówiąc: „Kobiety znikają w sekundzie, kiedy jesteśmy najpewniejsi, że zostaną" zarzuca mu go na ramiona srebrną stroną na wierzch, okrywając go nim z przodu, a na głowę nakładając hełm. Podczas gdy Hanuszkiewicz przesuwa się nieznacznie w kierunku szpary dzielącej kolumnę od ścianki, Stebnicka biegnie na przeciwległą stronę sceny, gdzie — przy drugiej kolumnie — stoi Woszczerowicz, okrąża tę kolumnę i wybiega w głąb. Wtedy Woszczerowicz ekspresywnym okrzykiem zwraca na siebie uwagę, po to, by Mrożewski mógł niespostrzeżenie stanąć za Hanuszkiewiczem, przybrawszy jego pozę; a kiedy ten schyla się, zza płaszcza, podtrzymywanego przez niewidzialnego inspicjenta, na miejscu ręki i głowy generała ukazuje się ręka boga i jego głowa, ciągle jeszcze w hełmie Amfitriona. Dalszy etap zabawy polega na błyskawicznej zamianie hełmu na cylinder, po czym Mrożewski odwraca płaszcz na czarną stronę, idzie ku przodowi sceny i siada tuż przy widzach, rozpoczynając swój dialog Jowisza z Merkurym. W tej chwili dopiero wybucha na widowni głośny śmiech — znak, że publiczność, która dała się na chwilę nabrać na tę znakomitą sztuczkę, wyzwoliła się spod działania teatralnej magii. Podobnie ma się rzecz z przemianą boga w człowieka. Woszczerowicz — Merkury chowa się za kolumną, wkładając twarz w zawieszoną z boku maskę Sozji; przed Alkmeną zjawia się niespodziewanie bóg w masce służącego, którą w trakcie rozmowy zdejmuje i zawiesza na swym miejscu.

Obnażając w prosty i dowcipny sposób mechanizm złud teatru antycznego, twórca przedstawienia chce wydobyć lekko kpiący stosunek Giraudoux do wierzeń, którym ów mechanizm służył. Postępuje zarazem zgodnie z naczelnym założeniem estetyki pisarza — rozbijania „na oczach widza" fikcji teatralnej celem tworzenia z jego przyzwoleniem fikcji nowej.

Według przyjętych zasad gry odbywa się także zmiana potrzebnych w toku akcji rekwizytów. Wnosi je z zaplecza, przy lekko przyćmionym świetle, personel techniczny w roboczych kombinezonach i zarazem w maskach Sozji; on też bierze udział w realizacji niektórych efektów akustycznych, potrząsając np. blachą dla wywołania gromów z nieba.

Z inwencją inscenizatora koresponduje wizja przestrzenna twórcy projektu plastycznego. Scenę małej sali Starego Teatru zabudowano w sposób niezmiernie ekonomiczny. Tylną jej ścianę pomalowano, a wejście z głębi na pomost sceniczny sugerowało, że teren ten jest położony wyżej; złudzenie wzmacniała ustawiona na środku sceny cienka kolumna [13]. Powiększona w ten sposób przestrzeń ma znaczenie całkowicie umowne, wspomniane już fragmenty realistycznych dekoracji markują jedynie miejsca gry, co stwarza zarazem warunki niczym nie skrępowanego ruchu scenicznego.

Jako świadectwo uznania Korzeniewskiego dla dzieła Pronaszki posłużyć może list, wystosowany przezeń do plastyka w rok później, w trakcie przygotowywania do premiery *Amfitriona* według tegoż projektu sceny warszawskiego Teatru Rozmaitości: „Dekoracje już stoją [...]. Równie pięknej, zrównoważonej i śmiałej formy od dawna już nie widziano w Polsce. [...] Nie są jednak jeszcze pomalowane — z mojej winy. Ciągle boję się mianowicie, żeby kolor nie zatarł tej pięknej formy i nie wprowadził ponurości do sztuki, która powinna być — jak wiesz — cała w słońcu i w uśmiechach" [14].

Wizję tę urzeczywistnia kolorystyka kostiumów. Wprawdzie przy uzgadnianiu ich kroju między twórcami przedstawienia pojawiają się różnice sądów, zostają jednak zlikwidowane z pożytkiem dla spektaklu. Otóż Pronaszko i Korzeniewski nie respektują zasady przejętej od Jouveta; do zainspirowanej przez nich „zabawy w Grecję" najbardziej zdają się pasować stroje greckie, współcześnie stylizowane. I właśnie na tle pojmowania współczesności powstaje między nimi konflikt, bowiem gdy Pronaszko rozumie przez nią formy zgeometryzowane, usztywnione, wyraźnie modyfikujące ruch i gest aktora, Korzeniewski widzi ją w sytuacjach i pozach swobodnych, które uniemożliwia sztywny kostium. Kość niezgody stanowi strój Amfitriona, cały na fiszbinach; utrudnia on aktorowi zarówno pozycję leżącą, jak siedzącą. Zauważywszy, że zaprojektowany kształt plastyczny nie współgra z ustawioną przez reżysera sytuacją, scenograf ustępuje. Nie przeszkadza mu to jednak w eksponowaniu zgeometryzowanych elementów w stroju Amfitriona i innych.

Od wielobarwnych kostiumów ludzi, od ogromnych koturnów Ledy, od zbroi starożytnych wojowników odcinają się czarne, uniwersalne stroje bogów: fraki, cylindry i peleryny, białe koszule, białe rękawiczki. Poprzez to zróżnicowanie Pronaszko ułatwia aktorom kształtowanie postaci: elegancki, pozbawiający indywidualności frak z góry narzuca pewne formy zachowania, samoczynnie niejako stwarzając dystans jego właściciela wobec otoczenia, a stosowany również w naszych czasach, dopuszcza przy tym sposób bycia całkiem naturalny.

---

[13] Zob. Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 356.
[14] Zbiory prywatne A. Pronaszki.

Dobór środków aktorskich pozostawia reżyser zespołowi. Ukazując linię prowadzenia dialogu, naświetlając tok myślenia, nie ingeruje zbytnio w jego formowanie.

Wysoki, postawny Zdzisław Mrożewski bynajmniej nie zamierza „grać Jowisza". Po prostu jest z innego świata, dziwi się niepomiernie wszystkiemu, z czym się styka, chce być ludzki, choć jest bogiem. Wobec Alkmeny zachowuje się jak mężczyzna, Merkurego traktuje niczym służącego; naiwność, jaką okazuje w potyczkach z uwodzoną kobietą, i bezradność, jakiej daje wyraz na wieść o posunięciach swego podwładnego, wywołują efekty niesłychanie komiczne. Mimo swych usiłowań Jowisz jest wciąż zobiektywizowany i daleki; dopiero w scenie pożegnalnej trąca mimo woli jakąś ludzką strunę. Kiedy powiada zgromadzonym: „Zaprawdę zasłużyła sobie na samotność ta para, której nie skalała i nie skala zdrada, której nie zmąci smak zakazanego pocałunku", poprzez chłodną wszechwiedzę boga przebija osobiste, intymne wzruszenie: pojął nareszcie ze spraw ludzkich coś, czego dotąd nie rozumiał [15].

Woszczerowicz, spokrewniony z Mrożewskim przez kostium, już samą swą sylwetką różni się od niego: wzmaga tę odmienność przemyślana przez aktora drobiazgowo charakteryzacja [16]. Stanowi ją kompozycja kilku szminek, które w sumie nadają cerze Merkurego barwę wyschniętego liścia tytoniu. Oczy mocno podczernione, usta koloru brudno brązowego; wszystko to razem stwarza wrażenie dziwnej opalenizny, innej trochę niż ludzka, aczkolwiek bliższej jej niż alabastrowa cera bogów. U boku władcy niebios, szalenie dystyngowanego, jest ów ogorzały Merkury, w cylindrze czasem lekko przekrzywionym, jego niestrudzonym menażerem, który jednakże chciałby skorzystać przy okazji z drobnych ludzkich przyjemności.

„Te dwie role, poza ujęciem reżyserskim, są najwybitniejszymi walorami krakowskiego przedstawienia — pisze Edward Csató. — [...] Boskim postaciom przeciwstawieni są ludzie, z ich zaletami i wadami, ich drobną przemyślnością i uporem, ich kłamstwami służącym prawdzie i prawdami, które wspierają kłamstwo, z ich nieznajomością praw świata i przywiązaniem do rzeczy drobnych, a wreszcie z ich zdolnością do przyjaźni wobec innego człowieka, do wzajemnego popierania się — z darem, który pozwala im zwyciężać w walce z przyrodą i bogami" [17].

Kształt tak pojętego człowieczeństwa przedstawia postać Alkmeny. Korzeniewski pragnie silnie zaakcentować jej czołową rolę; notatki na egzemplarzu reżyserskim [18] odnoszą się prawie wyłącznie do jej gry. Widzi ją jako kobietę rozumującą trzeźwo i konkretnie, a równocześnie

---

[15] Z wywiadu udzielonego autorce przez Z. Mrożewskiego.

[16] Zachowała o tym wspomnienie Halina Kossobudzka.

[17] Csató, *Sztuka scenicznego komentarza.*

[18] Bibl. Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

nie pozbawioną swoistej fantazji i bardzo szczególnego sposobu reagowania na uroki świata; przebiegłą i kokieteryjną zarówno wobec własnego męża, jak wobec bogów. Wielokrotnie zaznacza lekkość, z jaką ma prowadzić dialog, co nie zwalnia jednak odtwórczyni roli z obowiązku bardzo dokładnego podawania niektórych partii tekstu.

Rolę Alkmeny grała początkująca wówczas aktorka Marta Stebnicka. Reżyser sporo z nią pracował. Woszczerowicz notuje na próbach: „Stebnicka się trzyma"; silne wrażenie wywiera na nim także gra debiutującego w teatrze niewielką rolą Trębacza Gustawa Holoubka, który trafia bezbłędnie w ton komedii intelektualnej. Niektóre próby odbywają się w mieszkaniach prywatnych. Chodzi o stworzenie atmosfery jak najbardziej swobodnej, tak aby temat, potraktowany współcześnie przez Giraudoux, został przekazany z właściwym mu dowcipem, aby nie był to dowcip „na wynos". Szczególnie dużo wysiłków pochłania praca nad frazą, w czym aktorzy sprawniejsi technicznie pomagają mniej doświadczonym.

Widocznie jednak nie udało się ominąć wszelkich niebezpieczeństw stylu Giraudoux; krytycy wysuwają pod tym względem rozmaite zastrzeżenia, aczkolwiek nie we wszystkim bywają zgodni. Bohaterami spektaklu są w ich ocenach wyróżnieni przez Csató odtwórcy ról Jowisza i Merkurego. Bezdyskusyjne superlatywy odnoszą się jednak wyłącznie do gry Mrożewskiego; jeśli zaś idzie o jego boskiego pomocnika — przy całym uznaniu dla techniki aktorskiej Woszczerowicza — zdania się rozchodzą, bowiem gdy jedni zauważają „odcięcie tej roli od prozaizmu, nadanie jej tonów szlachetnie pojętej retoryki" [19], inni wytykają Merkuremu właśnie wulgarność, wykraczającą poza wykwintny ton komedii.

Nazwisko Stebnickiej pojawia się na ogół tuż obok nazwisk wyżej wymienionych. „Stebnicka ożywiła w pełni pogodną postać heroiny o spokojnym poczuciu godności, trafnie a misternie urozmaiconym miękkością, kapryśnością, a także złośliwością kobiecą" — stwierdza Tadeusz Kudliński, podkreślając następnie jej sztukę prowadzenia dialogów z Jowiszem za pomocą bardzo dyskretnych środków wyrazu [20]. Zgadza się z nim pod tym względem Wojciech Natanson, acz miejscami zarzuca Alkmenie niezachowywanie właściwej kadencji okresów i wpadanie w naturalizm (czego według krytyka w pełni udało się uniknąć jedynie bogom).

Gra młodego Adama Hanuszkiewicza jako Amfitriona nie zwraca szczególnej uwagi; artysta nie osiągnął jeszcze owej swobody, jaka znamionować będzie jego późniejsze kreacje. Natomiast duże pochwały dotyczą, utrzymanych w stylu, epizodów, zwłaszcza epizodu Holoubka.

Spektakl krakowski — z wytrawnym znawstwem przekładający literacki teatr Giraudoux na język sceny, a przy tym jasny i czytelny we

---

[19] W. Natanson, *Giraudoux i jego „Amfitrion"*, „Odrodzenie", 1949, nr 2.

[20] T. Kudliński, *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny", 1948, nr 51.

wszystkich swoich komponentach — cieszył się rzadko spotykanym powodzeniem wśród mieszkańców miasta. Ludzie wychodzili zeń pod wrażeniem autentycznego dowcipu poetyckiego, w klubach odbywały się dyskusje z aktorami. Zwłaszcza spotkanie „Pod Baranami" odznaczało się gorącą temperaturą dyskusji.

A jednak i temu spektaklowi towarzyszyły trudności. Mimo oczywistego sukcesu sztuki znaleźli się krytycy, którzy nie zawahali się osądzić, iż przygotowano ów spektakl „nie wiadomo dlaczego i... dla kogo? Jako główny argument wysuwano twierdzenie, iż autor sztuki wyznaje fatalizm! [21] W miesiąc po premierze choroba Woszczerowicza spowodowała zawieszenie sztuki w repertuarze; wkrótce po wznowieniu przedstawienia zdjęto ją z afisza ostatecznie, nie zważając na jej powodzenie (z wykazu frekwencji i wpływów za przedstawienia *Amfitriona* wynika, iż w okresie 26 XI 1947 — 20 I 1948 (45 spektakli), liczba widzów wynosiła przeciętnie 90% w stosunku do miejsc, a z 14 kompletów 3 przypadły na przedstawienia ostatnie).

Warszawska premiera *Amfitriona* — ze zmienionymi na afiszu nazwiskami zespołu aktorskiego [22] oraz autora muzyki (Witold Lutosławski) — odbyła się zaiste „przed ostatnim dzwonkiem". Był to r. 1949. Stolica znalazła się wprawdzie pod urokiem słowa poety, którego negować nie umiała, godząc się, iż przeistacza ono teatr Giraudoux w wyższą szkołę kunsztu aktorskiego" [23], ale równolegle z uznaniem dla mistrzowskiego operowania dialogiem, a nawet dla afirmacji człowieka w jego wierszach, dla „pełnej cienkości intelektualnej" reżyserii, pięknych w kolorze kostiumów i dowcipnej muzyki (strona aktorska była tym razem znacznie słabsza) mnożą się ataki na „świadomie fałszujący rzeczywistość" sceptycyzm pisarza, na ekskluzywność, czy — mocniej — nieczytelność jego sztuki. W rezultacie podobnego nastawienia twórczość Giraudoux miała się znaleźć niebawem poza zasięgiem teatru.

Jednym z pierwszych przedstawień po 8-letniej przerwie był *Amfitrion 38* w Teatrze Dramatycznym we Wrocławiu, również w inscenizacji B. Korzeniewskiego i z muzyką W. Lutosławskiego. Reżyser A. Dobrowolski wprowadził jednak dość istotne zmiany. Ograniczenie roli masek (np. rezygnacja z maski Sozji) wiązało się poniekąd z przerzuceniem ich funkcji na maszynerię sceniczną, np. Jowisz i Merkury zjeżdżają z nieba w gondoli; działanie „sił nadprzyrodzonych" zwiastuje także użycie

---

[21] W. Zechenter, *Nie wiadomo dlaczego i... dla kogo?*, „Echo Krakowa", 1948, nr 330.

[22] Jedynie Woszczerowicz pozostał po raz trzeci w swojej roli.

[23] A. Jakubiszyn, *„Amfitrion 38" Giraudoux*, „Polska Zbrojna", 1949, nr 261.

zapadni, co na zasadzie zabawnej parodii chwytu *deus ex machina* mnożyło efekty persyflażu komedii antycznej.

Scenografię M. Wenzla cechował elegancki umiar (jak w dekoracjach A. Pronaszki); uderzało tu operowanie skrótem i umowność. „Całą »Grecją« była jedna duża amfora i jedna makieta kolumny, prosty tapczan i maleńka trybunka oznaczały na zmianę plac publiczny i sypialnię Alkmeny" [24].

Aktorom, od lat ćwiczącym swe umiejętności według kanonu realistycznego, z niemałym trudem przyszło uchwycić intelektualny typ komizmu. Sądząc z recenzji, najlepiej udało się to J. Gibczyńskiej, która w roli Alkmeny zwracała uwagę lekkością i dowcipem gry; natomiast A. Młodnicki (Jowisz) i A. Polkowski (Merkury) wpadali bądź w aktorstwo rodzajowe, bądź przybierali jakieś sztuczne, demoniczne pozy. Drugi plan był stosunkowo bardziej wyrównany. Zgodne pochwały zyskały zwłaszcza role Sozji (Z. Hobot), Trębacza (Z. Roman) i Eklissy (H. Buyno i H. Romanowska).

Spektakl, toczący się chwilowo dość leniwie, z biegiem czasu nabierał tempa i ostrości. Niezależnie od poszczególnych mankamentów stanowił jedną z ambitniejszych premier sezonu, przede wszystkim ze względu na to, że zmuszał wykonawców do wysiłku, który wyrażał się w przezwyciężaniu panującej jednostronności stylu inscenizacji i gry aktorów. Przedstawienie powitano z dużą radością jako zapowiedź odmiany repertuaru; publiczność zaś zyskała szansę kulturalnej i nieobowiązującej teatralnej zabawy.

Piąty i ostatni raz zaprezentował *Amfitriona 38* Lech Komarnicki w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, opracowując trzecią z kolei inscenizację tej sztuki; oficjalna premiera odbyła się 16 I 1972. Jeśli nie liczyć gościnnego występu Teatru Polskiego z Poznania z *Ondyną* w r. 1961, było to pierwsze przedstawienie Giraudoux na tym terenie. Oczywiście w owym czasie nie mogło już być mowy, by wpisywało się ono w sposób znaczący w rozwój polskiego teatru; chodziło raczej o dostarczenie prowincji rozrywki w eleganckim stylu niż o szokowanie jej nowością gry aktorskiej czy inscenizacji.

Szczególną rolę w formowaniu współczesnego stylu teatralnego odegrały inscenizacje *Amfitriona* łódzka i krakowska. Praca nad *Amfitrionem* stanowiła moment istotny w dziejach Kameralnego Teatru Domu Żołnierza w Łodzi, którego zespół utworzył trzon warszawskiego Teatru Współczesnego; odtąd bowiem datują się trudy kształtowania obowiązującej w nim metody gry, polegającej na ostrej dyscyplinie emocjonalnej,

---

[24] J. Kelera, *Dialog z bogami*, „Sprawy i Ludzie", dod. „Gazety Robotniczej", 1957, nr 13.

na referowaniu określonych treści bez ujawniania związanych z nimi myśli i przeżyć.

Wkładem aktorskim spektaklu krakowskiego do rozwoju nowoczesnego języka sceny polskiej jest, obok gry powściągliwej, podporządkowanej nadrzędnym sensom sztuki, rozgrywanie wieloznaczne poszczególnych sytuacji; ta właśnie barwa stylu przyczyni się jednak do chwilowego zaniechania u nas teatru poetyckiego. Po jego rehabilitacji zarówno *Amfitrion 38* jak i inne utwory Giraudoux tracą w zasadzie swą dawną pozycję w teatrze polskim.

„WOJNY TROJAŃSKIEJ NIE BĘDZIE"

Koleje utworu Giraudoux *Wojny trojańskiej nie będzie* (1935) — od niebywałej sensacji artystycznej, jaką stał się w wykonaniu studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie w r. 1956, do fiaska spektaklu w warszawskim Teatrze Klasycznym w 1963 r. — zdają się świadczyć, że utwór ten, podobnie jak *Amfitrion 38*, odegrał już w Polsce swą rolę i że obecnie nie wywoływałby u nas szerszego rezonansu.

Czym był jednak w chwili swej paryskiej premiery i jaką funkcję spełnił po dwudziestu latach u nas? Nie ulega wątpliwości, że geneza dramatu tkwi — jakby rzekł Ulisses — w „atmosferze, nastroju i akustyce świata", których konsekwencją okazała się druga wojna światowa. Mussolini uderzył na Abisynię, Hitler, umocniwszy swą pozycję w kraju, planuje atak na Nadrenię. Giraudoux, którego w r. 1928 zbliżyła do teatru chęć unormowania stosunku rodaków do problemu niemieckiego (*Zygfryd*), przeczuwa, że tym razem konflikt zbrojny między Francją i Niemcami będzie nieunikniony. Mimo to, a może właśnie dlatego, stawia na forum publicznym kwestię odpowiedzialności jednostki za losy społeczeństwa — za pokój lub za wojnę.

Tytuł sztuki — *La guerre de Troie n'aura pas lieu* — stanowi, jak w wypadku *Amfitriona 38*, nawiązanie do greckiego antyku i jednocześnie zapowiedź przekory wobec tej tradycji i powinowactwo z antykiem jest tu jednak znacznie dalsze. Z *Iliady* wziął poeta pomysł wyjściowy: porwanie Heleny jako zarzewie waśni między dwoma narodami. Natomiast opis działań wojennych wypełniający dzieło Homera zastąpił sądowaniem postaw ludzkich przed rozpoczęciem bojów. Imiona bohaterów i ich zasadnicze sytuacje przeniesione zostały z greckiego pierwowzoru; istota jednak pełnionych przez nich funkcji dramatycznych jest całkowicie nowa. Wynika to zwłaszcza z nadania nowej treści ustalonemu w świecie mitów greckich pojęciu bogów. Postępowaniem postaci Giraudoux nie kieruje nic poza własną wolą; to zaś, co wymyka się ich aktywności, określone jest jako domena bogów. „Bogowie" więc to po prostu paraliżująca rozumne dążenia jednostek bezmyślność lub zacietrzewienie innych osobników, pojedynczych bądź zgrupowanych. Walka z nimi, mimo iż czasem beznadziejna, jest walką o oblicze świata — i w tym charakterze stanowi podstawowy obowiązek każdego cywilizowanego człowie-

ka. Heros *Wojny trojańskiej* Hektor nie zmaga się z wrogami swej ojczyzny; przeciwnie, wrogiem jest mu każdy, kto udaremnia jego wysiłki, by zachować pokój. Jeśli ponosi klęskę, nie znaczy to, iż jego los przeważył na złotej szali bogów, lecz że bohater okazał się bezsilny wobec „głupoty ludzi i żywiołów".

Taka zlaicyzowana interpretacja bohaterstwa tragicznego była w chwili powstania sztuki autentycznie nowoczesna. Trafiała do przekonania postępowych Francuzów tym głębiej, że łączyła się z gruntowną znajomością przez zawodowego dyplomatę Giraudoux układów politycznych okresu międzywojennego; eksponując w przejrzysty sposób „siłę fatalną" tych układów, pisarz wskazywał na konieczność mobilizacji przeciwko nim wszystkich sił charakteru i umysłu, jakimi dysponuje człowiek.

Czerpiąca soki żywotne z realiów epoki, sztuka nie daje się jednak zamknąć tylko w ich wymiarach. Pisarz jedynie w sposób skrótowy i niepełny zaznacza punkty odniesienia fabuły trojańskiej do aktualnej sytuacji, nie troszcząc się bynajmniej ani o spójność obrazu, ani o ścisłe przystawanie zarysowanych tu postaci do jakiejkolwiek mentalności historycznie zdeterminowanej. Interesuje go działanie mechanizmu, jaki z niezawodną pewnością powoduje wybuch wojen; jego sprężyny poszukuje w ahistorycznie rozumianej naturze ludzkiej.

Porwanie Heleny nie stanowi w ujęciu Giraudoux bezpośredniej przyczyny rozpoczęcia wrogich działań. Postać jej występuje tu w charakterze „narzędzia losu" — centralnego symbolu, a wszystkie inne postacie nabierają sensu ze względu na postawę wobec niego; na zasadzie opozycji tych postaw zbudowany jest cały dramat. Rozkład opozycji przebiega całkiem inaczej niż w eposie greckim: przedstawiciele zwaśnionych narodów dochodzą ostatecznie do porozumienia, którego nie jest w stanie zakłócić nawet świadomość, że los nie przysposobił dla ich mocarstw dwóch odrębnych dróg rozwoju, lecz że „przygotowuje dla siebie biesiadę, która jedynie bogów zaspokaja — to jest rozpętanie ludzkiej brutalności i szaleństwa" [1]. Powrót Heleny zostaje przesądzony. Jeśli pomimo to wojna wybuchnie, nie będzie to wyrazem konieczności historycznej, lecz tragicznym nieporozumieniem, którego przyczyny ukryte są w ludzkich instynktach. Nad szlachetnością i męstwem Hektora, nad mądrością Ulissesa górę bierze kłamliwa propaganda poety Demokosa, której — dzięki uderzeniu w struny fałszywie pojętego patriotyzmu i honoru — udaje się wprawić w ruch wielką machinę pt. „wojna".

Tragiczny wydźwięk sztuki zawiera się nie w zaniedbanej szansie uniknięcia katastrofy, lecz w nieuchronności, z jaką katastrofa się przybliża. Porwanie Heleny jest równie dobrym pretekstem do wypowiedzenia wojny jak jakikolwiek inny, więc rezygnacja z niej przez Trojan nie

---

[1] Cytaty z *Wojny trojańskiej*, w przekładzie J. Lechonia, podaję wg maszynopisu będącego w posiadaniu Z. Sawana.

jest w stanie radykalnie zażegnać niebezpieczeństwa. Giraudoux podejmuje wątek Heleny i Parysa, by przy pomocy tej „pary na pokaz" wyrazić przeświadczenie, że fundamentem obecnego stanu cywilizacji i kultury jest brak miłości. Oto istotna przyczyna, dla której wojna odbyć się musi, choć jej konsekwencje mogą się okazać zgubne dla ludzkości [2].

Mimo tak zarysowanej wizji świata utwór nie ma w sobie nic z tragedii jako gatunku teatralnego. „Jest w pewnym sensie zaprzeczeniem owego patetycznego spiętrzenia uczuć, owej ostentacji w ukazywaniu złej doli, jakie przywykliśmy wiązać z pojęciem tragiczności na scenie [...]. Dławiąca świadomość nieszczęścia nie obciąża wspaniałego lotu wyobraźni, nie mąci świetności intelektualnej, błyskotliwości sformułowań, urzekających niespodzianek paradoksów. Z nieporównaną lekkością i swobodą, z nieomylnym poczuciem rytmu i kadencji toczy się dialog; riposty nakładają się na siebie jak błyskawiczne cięcia i odbicia w mistrzowskiej szermierce. Co zdanie to olśniewający obraz poetycki, co słowo to precyzyjna pointa o subtelnej a przenikliwej ironii. Nie brak tu nawet elementów humoru o konsystencji bardziej zawiesistej i rubasznej, nieomal farsowej [...], lecz zwroty, które u innego autora miałyby posmak trywialności, tutaj, za sprawą szczególnej magii giraudouxowskiego stylu, nobilitują się, nabierają szlachetnego połysku i łączą się organicznie w jednolity stop najwyższej próby" [3].

W intencję przedstawienia wojny jako paradoksu, którym nie przestaje być nawet wtedy, gdy został znaleziony sposób, aby zlikwidować jej przyczyny, wprowadza już pierwsza wymiana zdań, między Kasandrą i Andromaką:

ANDROMAKA

Wojny trojańskiej nie będzie, Kasandro.

KASANDRA

Zakładam się, że będzie, Andromako.

Nadziei ludzkiej przeciwstawia się trzeźwe widzenie rzeczywistości, które ostatecznie zatriumfuje, mimo iż kwestia inicjalna w dalszym ciągu akcji pojawi się kilkakrotnie w ustach męża Andromaki, znacząc kolejne jego osiągnięcia w walce z przeznaczeniem.

Teatralnym odpowiednikiem tego kluczowego motywu słownego jest brama pałacowa: otwarta — zapowiada wojnę, zamknięta — oznacza pokój; wszelkie działania z nią związane automatycznie nabierają charakteru działań symbolicznych, koncentrując się wokół zagadnienia zaznaczonego w tytule sztuki.

Światowa prapremiera utworu w teatrze Athénée odbyła się 21 XI 1935, jeszcze przed ustaleniem ostatecznej wersji tekstu. Cięcia dokonane

---

[2] Tę koncepcję Giraudoux rozwinie później w *Sodomie i Gomorze*.

[3] L. Jabłonkówna, *„Wojny trojańskiej nie będzie"*, „Teatr", 1959, nr 22.

przez Jouveta na jego pierwszej wersji mają na celu podnieść jak najwyżej stopień koncentracji dramatycznej, czasem ze szkodą dla fantazji poetyckiej Giraudoux. Znacznemu okrojeniu uległa np. otwierająca II akt scena flirtu Heleny z Troilusem, w której staje się widoczne, że grecka królowa nie kocha Parysa; dzięki temu uwaga widzów mogła od razu przenieść się na spór o zamknięcie bramy między szowinistami spod znaku Demokosa i pacyfistami, którym wojna się znudziła. W dalszym ciągu odpadła całkowicie scena między Heleną i małą Poliksena, gdzie przebiegłość kochanki Parysa dochodzi do głosu poprzez kontrast ze szczerością i prostotą dziecka; tym sposobem dyskusja Heleny z Andromaką mogła do rzeczonego sporu dostarczyć bezpośredniego komentarza.

Zgodnie z intencją eksponowania problemu centralnego niektóre sceny uległy generalnej przebudowie, jak ta, w której rysuje się zasadnicza opozycja pomiędzy Andromaką i Heleną, oraz ta, w której wymieniają swe poglądy Hektor i Ulisses. Pozwoliło to naświetlić punkty newralgiczne sztuki, dając zarazem większe możliwości odtwórcom głównych ról (Andromaka — Renée Falconetti, Helena — Madeleine Ozeray, Hektor — Louis Jouvet, Ulisses — Pierre Renoir). Ich gra, jak zwykle u Jouveta, stanowiła najmocniejszą stronę przedstawienia; sama inscenizacja miała ponoć charakter dosyć tradycyjny.

Krytyka odebrała sztukę z mieszanymi odczuciami. Szczególny rodzaj zawartego w niej humoru nie wszystkim zdawał się pasować do zagadnienia wojny; sam jednak fakt, iż niepokoje epoki znalazły swój wyraz w utworze Giraudoux, poważnie wpłynął na zmianę pozycji pisarza w teatrze francuskim.

Na scenę polską *Wojna trojańska* dostała się po dwudziestu przeszło latach od chwili prapremiery; natomiast dzieje polskiego tłumaczenia i pierwsze próby opracowania go dla teatru sięgają czasów znacznie starszych. Brak jest na razie danych, które pozwoliłyby dokładnie ustalić, kiedy Giraudoux wręczył swój utwór Janowi Lechoniowi z prośbą o przekład. Ale jego analiza wskazuje, iż musiało to nastąpić w okresie poprzedzającym pierwsze wydanie sztuki na terenie Francji — mieliśmy więc nowość „prosto z igły".

Tu się zaczyna historia dosyć zagadkowa, która z pewnością nie pozostała bez wpływu na losy *Wojny* w naszym teatrze. Dokonawszy dzieła, poeta polski przekazał w r. 1937 jedyny maszynopis Zbigniewowi Sawanowi, prowadzącemu wówczas teatr przy Karowej. Maszynopis znalazł się w szufladzie, gdzie przeleżał aż do r. 1959. Tymczasem w zbiorach Arnolda Szyfmana, dyrektora teatrów Polskiego i Małego, pojawił się inny egzemplarz sztuki, z adnotacją: „tłomaczył Jan Lechoń", w niczym jednak nie przypominający rzeczonego tłumaczenia (zwłaszcza że oparty na odmiennej wersji oryginału). Adnotacja ta jest z pewnością mylna.

Przeprowadzone badania wykluczają możliwość tego samego autor-

stwa obu tekstów polskich. Wiarygodność zeznań Sawana, udokumentowanych odręcznymi poprawkami Lechonia na posiadanym przezeń egzemplarzu, potwierdza nieporównanie wyższa jakość pierwszego przekładu, którego autor był nie tylko dyplomatą, biegle władającym językiem francuskim, lecz przede wszystkim poetą, twórcą oszczędnych i nośnych neologizmów, dbałym o cieniowanie znaczeń i brzmienie frazy. Trudno wyjaśnić, kto jest autorem drugiego przekładu i jak to się stało, że został on opatrzony niewłaściwym nazwiskiem. Rzecz jednak w tym, że właśnie on funkcjonował w naszym życiu teatralnym jako przekład Lechonia, prowokując kolejnych inscenizatorów do dokonywania zmian, prowadzących w rezultacie do powstawania przekładów całkiem nowych. Łącznie z książkowym istnieje ich obecnie pięć. W jakiej mierze zróżnicowanie to zaważyło na charakterze poszczególnych spektakli, postaramy się wykazać niżej.

Pierwsze kroki w kierunku przeniesienia *Wojny trojańskiej* na scenę datują się od r. 1938; zostały jednak udaremnione przez cenzurę. Było to preludium do tragedii dziejowej, której wybuch — na przekór wszelkim pozorom — Giraudoux przeczuwał z nieomylną pewnością już w r. 1935.

Pod koniec lat czterdziestych wystawienie *Wojny trojańskiej* planował Edmund Wierciński. Stało się to jednak możliwe dopiero w r. 1956. Polska prapremiera jednej z najlepszych sztuk wybitnego autora okresu międzywojennego, na którą trzeba było czekać aż dwadzieścia lat, okazała się w końcu, co zakrawa na paradoks, nie dziełem doświadczonych ludzi teatru, lecz pozawarsztatową, zupełnie samodzielną pracą studentów szkoły teatralnej. Mimo znacznego opóźnienia i niewątpliwych niedociągnięć artystycznych ona właśnie stała się w Warszawie jedną z jaskółek zwiastujących kulturalną odnowę.

Twórcami przedstawienia byli studenci z różnych roczników PWST, zbliżeni wspólnym działaniem w Kole Naukowym. Wychowani bądź na utworach dramatycznych z odległej przeszłości, o stylistyce obco im brzmiącej, bądź na utworach współczesnych, ale zbliżonych raczej do konwencji reportażu, zostali zaskoczeni stylem sztuki Giraudoux — tonem, który brzmiał im blisko, nie zatracając pogłosu poezji. Wakacyjne etiudy przeobraziły się w systematyczne próby, ćwiczone fragmenty rozrosły się do całości i pod opieką artystyczną Haliny Mikołajskiej powstał pełny spektakl. Była to pierwsza tego rodzaju praca w powojennej historii PWST.

Reżyserię objął odtwórca roli Parysa, student IV roku Lech Komarnicki; spośród nazwisk pozostałych wykonawców wiele jest dziś znanych, jak A. Ciepielewska (Andromaka), J. Wejcman (Helena), A. Żarnecki (Hektor), Z. Zapasiewicz (Demokos), H. Boukołowski (Troilus), Z. Molik (Buzyrys), M. Jonkajtys (Ulisses) czy M. Kociniak i W. Kowalski (Trojanie).

Ze względów już wspomnianych, wzmożonych przez brak środków finansowych, cały wysiłek realizatorów skoncentrował się na tekście. Była to właśnie owa wersja uchodząca omyłkowo za przekład Lechonia. Przy bliższym wglądzie daje się w niej zauważyć brak dbałości tłumacza o precyzję przekładanych sensów, a czasem nawet pewną nieudolność. Na ogół jednak jest to przekład dość swobodny, płynny — i tej właśnie zalecie zawdzięczał pozytywne przyjęcie przez aktorów i widzów. Z pewnością działała tu także sugestia nazwiska poety. Ogarnięci entuzjazmem, studenci zadali sobie trud opanowania tekstu nieomal w całości; wykreślono jedynie (ze względów technicznych) zabawną scenkę ze starcami oraz zastosowano pewne skróty w scenie rozmowy Hektora z Ulissesem.

W owych czasach traktowanie o sprawach polityki w trybie swobodnej dyskusji, której uczestnicy reprezentowali nie charaktery podbudowane klasowo, lecz ahistoryczny i apsychologiczny typ świadomości, stanowiło *novum*. Toteż uwaga reżysera spektaklu skupiła się wokół wytworzenia klimatu dysputy intelektualnej, w której każde słowo posiada tyle znaczeń, ile osób je wymawia, i w której na krawędzi owych znaczeń ważą się bezustannie losy życia i śmierci, wojny i pokoju. Jeśli chodzi o problematykę dysputy, młodzi aktorzy nie całkowicie zdawali sobie sprawę z jej nośności. Akcentowali więc nie tyle sytuacje, jakie mogłyby znaleźć bezpośredni rezonans w chwili aktualnej, ile sprawy związane z doświadczeniem już wtedy historycznym, z ostatnią wojną. Znalazło to także wyraz w ubiorach: w czarnych koszulach Greków-faszystów. Bliższych aluzji nie czyniono, unikając nawet pozorów rodzajowości. Był to manifest teatru intelektualnego i stosowane w nim środki podkreślały jego umowność.

Wygląd sceny nie odwoływał się ani do antyku, ani do bliżej określonych czasów nowożytnych. Akcja toczyła się na trzech poziomach, uzyskanych przy pomocy pojedynczych stopni; zastosowanie na planie środkowym wewnętrznej kurtyny w charakterze bramy czyniło zbędnym jakikolwiek element architektoniczny. Na pierwszym planie umieszczono tylko parę prostych sprzętów do siedzenia, umożliwiających dłuższe dyskusje, w które obfituje sztuka.

Aktorzy wystąpili w swych strojach „cywilnych": długich, ciemnych spodniach, przy czym w odróżnieniu od czarnych koszul Greków Trojanie nosili białe. Stroje te uzupełniono uniwersalnymi sandałami. Charakteryzacja była niepotrzebna; wszystkie twarze były młode i tylko takie elementy, jak broda czy wąsy ze sznurków lub spływająca wzdłuż ciała materia, wyróżniały osobników starszych wiekiem i urzędem. Kobiety miały długie, ciemne suknie, lekko stylizowane na chitony, lecz zarazem przypominające suknie wieczorowe; fryzury i dodatki też były dzisiejsze. Drobne rekwizyty, w rodzaju popielniczki ustawionej wśród rozmawiających czy filiżanek kawy trzymanych przez nich w trakcie „narady familijnej" nad Parysem, czyniły atmosferę bardziej intymną.

Zrezygnowano z zawartych w tekście pozorów „cudowności"; boginie wkraczały na scenę tą samą drogą co zwykli śmiertelnicy, niczym szczególnym się od nich nie odróżniając (jedyny wyjątek stanowił jasny kolor sukni Bogini Pokoju).

Zgodnie z ogólnym założeniem grano z wyraźnym dystansem do postaci, uwydatniając zachodzące w nich procesy myślowe i opierając rozwój wydarzeń dramatycznych na logice starannie wywiedzionych postaw. „Każdy nieomal aktor, który wchodzi na scenę, wnosi ze sobą problem: gra zaczyna się co chwila od początku. [...] Grajmy Giraudoux, przypomnimy sobie, że i ironia jest olśniewającą funkcją umysłu ludzkiego" [4] — zauważył Stefan Otwinowski. Zaś inny entuzjasta przedstawienia głosił, iż aktorzy „są taką samą niespodzianką jak utwór, w którym grają [...], bowiem trzymani w swoich szkołach jak najdalej od niebezpiecznych »formalistycznych« wzorów, oduczeni wszystkiego, co nie jest z wszechstron stwierdzonym i zagwarantowanym »realizmem«, potrafili dźwignąć utwór tak trudny, wymagający tyle kultury aktorskiej, utwór, w którym wszystko rozgrywa się w pointach i odcieniach, w precyzji gestu i głosu" [5].

Jak dalece charakter przedstawienia odbiegał od przyjętego szablonu, niech świadczy reakcja innych studentów PWST: „Koledzy nie wszyscy byli przekonani, czy to dobrze, że gramy tak nieprawdziwie" — wspomina Lech Komarnicki [6]. W chwili obecnej terminu „gra z dystansem" używamy w odniesieniu do tak różnych zjawisk, że jego zakres stracił swoją ostrość; w połowie lat pięćdziesiątych oznaczał on programowe odcięcie się od pokutującego w teatrze naturalizmu, od budowania roli z charakterystycznych szczegółów, od jej psychologicznej prawdy. Był to więc termin, który istotnie coś mówił, chociaż prób wyłamywania się z utartej konwencji nie traktowano wówczas przychylnie. Publiczność natomiast zapełniała co wieczór widownię, nie pozostawiając ani jednego wolnego miejsca. Dużą jej część stanowiła młodzież akademicka. Z głośną aprobatą przyjmowano umowny charakter inscenizacji — brak dekoracji, syntetyczny i dowcipny zarazem styl kostiumów. Największą satysfakcję sprawiał jednak dialog, tyczący spraw wielkiej wagi bez pompy i patosu; reagowano na niemal każdą replikę, zaś po przedstawieniu atmosfera dyskusji udzielała się widzom.

Zainteresowanie *Wojną trojańską*, wzniecone przez warszawskich studentów, przeniosło się wkrótce do innych miast. Sztuka znalazła się w rękach fachowców, którzy wydobyli z niej nie dostrzeżone uprzednio wartości. Mimo to nie wywołała już oddźwięku tak spontanicznego jak ten, który towarzyszył jej w chwili prapremiery.

---

[4] S. Otwinowski, *Młodzież na scenach i estradach*, „Życie Literackie", 1956, nr 26.

[5] M. Bieszczadowski, *Postrach czy bożyszcze*, „Kierunki", 1956, nr 8.

[6] Z wywiadu udzielonego autorce.

Miejscem kolejnej premiery stał się Gdańsk. Wynikła ona z inicjatywy Zygmunta Hübnera, który jako nowo mianowany (z końcem sezonu 1957/58) kierownik artystyczny Teatru Wybrzeże pragnął kontynuować nazwiskiem Giraudoux niedawno zapoczątkowaną zmianę repertuaru. Do przygotowania *Wojny* zaprosił Hübner autora inscenizacji *Amfitriona 38*, a od niedawna również *Wariatki z Chaillot*, Bohdana Korzeniewskiego, oferując swą współpracę. W rozmowie, jaką odbyli, sprecyzowany został ich pogląd na nowoczesność pisarza. Podniesiono szczególnie sprawę wyczucia przez Giraudoux — wychowanka racjonalistycznej kultury łacińskiej — aury tragizmu, jaki towarzyszyć musi wszelkim dążeniom w kierunku uporządkowania świata, zaznaczając, że jest to tragizm sprowadzony na ziemię, będący rezultatem układu stosunków między ludźmi. „W tej pozornej komedii, jaką jest przynajmniej z formy ta sztuka — zauważył Korzeniewski — istnieje bardzo wyraźnie postawione zagadnienie odpowiedzialności, jedno z czołowych zagadnień cywilizacji europejskiej. Odpowiedzialności człowieka za losy wszystkich, odpowiedzialności za cywilizację" [7].

Chęć wydobycia problemu odpowiedzialności, jaka obowiązuje jednostkę wobec dziejów nawet wtedy, gdy wysiłki jej udaremnia całe społeczeństwo, stała się siłą wiodącą gdańskiej inscenizacji; tragizm zmagań Hektora z Trojanami postanowiono uwydatnić za pomocą środków komicznych. Zamierzenie takie łączyło się z próbami, jakie Korzeniewski stosował w teatrze od r. 1950 celem stworzenia tzw. nowego patosu. Zainaugurowało je przedstawienie *Don Juana* Moliera w Teatrze Polskim w Warszawie. Tragizm tytułowego bohatera, jego igrania ze śmiercią, został tam osiągnięty za pomocą grozy, odsłaniającej komizm reakcji Sganarela na zachowanie pana. W ten sposób punkt ciężkości przesuwał się z samej osoby bohatera, stojącej dotąd w centrum zainteresowania, na istotę sytuacji, w jakiej on się znajduje. Podobne ujęcie okazało się przydatne w interpretacji sztuki Giraudoux, pisarza, któremu sposoby, jakimi posługiwał się współczesny mu teatr dla wywołania patosu, były najzupełniej obce.

„Nowy patos" demonstrował Hektor swą walką o utrzymanie pokoju, wobec której jego osoba schodziła na dalszy plan. Jego poczuciu ważności tego, co się dzieje, odpowiadała konsekwencja w dążeniu do celu, prowadząca do daleko posuniętych kompromisów, a równocześnie zachowanie najskromniejsze, wynikłe ze ścisłego podporządkowania się podjętej misji. Aby uzyskać ten efekt, inscenizator wykreślił z roli Hektora nieliczne sformułowania, w których ujawnia się patriotyczna emfaza bohatera lub aprobata własnej postawy.

Nowy kształt tragizmu *Wojny trojańskiej* uwydatniać miało skon-

---

[7] O *„Wojnie trojańskiej"* (rozmowa B. Korzeniewskiego z Z. Hübnerem), [w:] Program *Nie będzie wojny trojańskiej*, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1958.

trastowanie Hektora z postacią Demokosa, reprezentującego dawny typ patosu. Prąc do wojny, Demokos również czuje się odpowiedzialny za losy Troi, czyni to z głębi przekonania. Jednak argumentacja jego odwołuje się do pojęć już przebrzmiałych, które wobec przewartościowania wartości utraciły sens. Toteż zachowanie Demokosa, obstającego w obliczu powszechnego zagrożenia przy egzekwowaniu formuł grzecznościowych zarówno w odniesieniu do narodów jak do jednostek, a zwłaszcza eksponowanie przezeń wagi roli własnej, dawać musiało efekty czysto komiczne, które tym bardziej podkreślały tragizm sytuacji Hektora, jego bezsilność.

„Odmłodzonej" problematyce sztuki Korzeniewski zapragnął nadać równie nowoczesny kształt stylistyczny. Nie zadowolił się będącym wówczas w obiegu przekładem przedwojennym, ale respektując pozornie prawa autorskie Lechonia, w istocie sporządził tłumaczenie nowe. „Język jest tu bardzo sceniczny, jędrny i szybki — pisał recenzent przedstawienia — poetycka retoryczność dialogów została ominięta" [8]. Trudno zgodzić się w zupełności z tą opinią, bowiem retoryka — znamię stylu Giraudoux — nie mogła zniknąć z jego tekstu całkowicie. Występuje tu ona np. w formie powtórzeń pewnych zespołów wyrazów w obrębie kilku kolejnych zdań, co nadaje tekstowi specyficzne brzmienie — i tłumacz nie pomija jej. Często przybiera postać gry słów — i wtedy bywa lekko okrojona, tak aby poszczególne repliki stanowiły bardziej bezpośrednie „odparowanie" kwestii, do których się odnoszą. Jednak w wypadku, gdy nagromadziło się jej zbyt wiele, gdy żonglerka paradoksami czy aforyzmami zaczynała tracić uzasadnienie dramatyczne, retoryka dostawała się na scenę w wersji mocno uszczuplonej, co czyniło język spektaklu zaiste „bardzo scenicznym i szybkim". Doprowadzić słowo poety do takiej postaci, by mogło być podawane w ciągłym ruchu — oto ambicja tłumacza i inscenizatora zarazem. Sięga on wielokroć do języka potocznego. Niezależnie jednak od wysokości stylu, na jakiej się odbywają: rubasznego w trakcie walki na wyzwiska, ironicznego podczas sądu rodzinnego nad Parysem czy dwornego w rozmowach szefów państw — wszelkie szermierki słowne prowadzą do zamierzonego przez autora efektu, dając widzowi odpowiednie pojęcie o właściwościach teatru Giraudoux.

Opracowanie egzemplarza reżyserskiego nie ograniczało się do tej niezbędnej kosmetyki językowej. Dbałość o podniesienie wartości dramatycznej słowa prowadziła do skrótów w ramach poszczególnych scen, a nawet do eliminacji rozbudowanych partii poetyckich. Znacznemu okrojeniu uległa powitalna rozmowa Hektora z Andromaką, skrząca się błyskotliwymi sformułowaniami na temat paradoksalnej miłości ludzi do wojny, „tego, co nas pozbawia nadziei, szczęścia, najdroższych istot";

---

[8] W. Natanson, *Komplikowanie rzeczy prostych*, „Teatr", 1958, nr 21.

miłość ta ujawni się w dalszym ciągu akcji — w oporze, jaki bohater napotka ze strony Priama, Demokosa, a nawet majtków okrętowych. Skrócone zostały dłuższe monologi, w których uczestnicy debaty nad losami Heleny usiłują przedstawić Hektorowi, jaką rolę spełnia ona w Troi; przekonują go przecież o tym bezpośrednio reakcje starców, czatujących na nią na murach twierdzy, itp. Mowa zwycięskiego wodza do umarłych wojowników skrócona zostaje do swego podstawowego sensu. Wreszcie dwie większe sceny „przy drzwiach zamkniętych": scena wzajemnych wyjaśnień Andromaki i Heleny oraz poufny dialog mężów stanu — zyskują na sile dramatycznej dzięki zredukowaniu ich do opozycji postaw.

Sztuka Giraudoux, pozbawiona pewnych elementów, które — gdy minął entuzjazm pierwszego zetknięcia się z nią — mogły razić widza jako przejawy wyrafinowanej elokwencji kultury międzywojennej, stała się bardziej klarowna w swej wymowie zasadniczej.

Współczesność problematyki *Wojny trojańskiej* zaznaczała także strona plastyczna przedstawienia. Projektował ją Janusz Adam Krassowski. Nie zamierzał wprawdzie osiągnąć surowości uprzedniej inscenizacji, jednak pracę jego cechowała funkcjonalność i prostota. W akcie I na zabudowę sceny składa się kompozycja schodów i podestów, wykorzystana w następnym akcie jako część frontonu pałacowego; fronton ten tworzy wysoka ściana o kształcie trapezoidalnym, z ogromną kutą bramą pośrodku. Całość sprawia wrażenie dużej lekkości.

Krassowski nawiązał do antyku w sposób dyskretny, za pomocą pojedynczych elementów, co widoczne jest zarówno w dekoracjach jak w kostiumach. Zasadą kostiumu jest, z niewielkimi odstępstwami, współczesny strój europejski. Suknie, na ogół długie, lekko drapowane na ramionach, skrojone są wyraźnie na dzisiejszą modłę. Kombinezony i hełmy przedstawicieli armii, ich ciężkie buty przypominają ubiór żołnierzy typu anglo-amerykańskiego z czasów ostatniej wojny; tylko przywdziany na hełmy rodzaj maski, która chroniła w boju głowy starożytnych, dzida w ręku czy geometryczny wzorek zdobiący białe getry przypominają, w trybie łagodnych aluzji, o greckim pierwowzorze sztuki. Podobny wzorek znaczy kraj surduta nowożytnego dyplomaty Ulissesa, przyodzianego ponadto w białą koszulę, czarne wizytowe spodnie i takiż piróg z pióropuszem, a więc w najbardziej paradny strój ambasadorów. Symbioza elementów „nowego" i „starego" widoczna jest także w stroju Demokosa, młodzieńca w dżinsach i marynarskiej bluzie, przyozdobionej draperią *à la grecque*, oraz w laurowym wieńcu. Inne postacie ubrane są bez dodatków starożytnych, niejednokrotnie w stylu francuskim (jak Geometra z długim szalem wokół szyi, marynarze czy służące). Kształty współczesnego mężczyzny przyoblekł również Pokój.

Muzyka Henryka Jabłońskiego do spektaklu została zróżnicowana w trojaki sposób. Jeden motyw, określony jako muzyka trojańska, akom-

paniował poczynaniom Hektora, tym zwłaszcza, które zmierzały do zamknięcia bramy. Drugi motyw — grecki — sekundował posunięciom Greków, znacząc m. in. etapy drogi Ulissesa do okrętów. Oba rodzaje dźwięków splatały się w muzycznym sporze, zapowiadając wrogie nastawienie dwóch społeczności, aby następnie, rozrósłszy się do hymnów państwowych, zabrzmieć na przemian, zwiastując — zgodnie z nowożytnym obyczajem — początek międzynarodowych obrad. Z odgłosami tymi mieszały się miejscami dźwięki muzyki „niebiańskiej", zagłuszone ostatecznie przez wrzaski szykujących się do wojny tłumów. Taka kompozycja dynamizowała widowisko, przyczyniając się zarazem do uwydatnienia symboliki działań scenicznych.

Krytyka z uznaniem podchwyciła fakt, iż „odradzające się miasto Gdańsk, za które nie chcieli umierać niektórzy hitlerofile, zagrało ambitnie sztukę o heroicznej sprzed 25 laty próbie zamknięcia wrót wojny" [9]. Nie wykazała się jednak zrozumieniem założenia inscenizacji, które stanowiła próba dostosowania kształtu tego heroizmu do nowego, zmienionego po przeżyciach ostatniej wojny sposobu jego odczuwania. Atakowano właśnie krańcowe ustawienie względem siebie ról Hektora i Demokosa, wyraźny podział na „podżegaczy" i „obrońców" [10], nie bacząc, że wyostrzenie tych kontrastów mogło być celowe. Wśród zarzutów znalazła się także uwaga o „pochopnym przeniesieniu sztuki w ahistoryczność" [11]. W ocenie kreacji aktorskich brak było zgody; w zmiennym porządku przewijały się przez szpalty nazwiska wszystkich prawie wykonawców głównych ról (w miarę zgodnie chwalono *speech* Darkowskiej jako Irydy).

Reakcja krytyki na interpretację sceniczną sztuki przez Korzeniewskiego wskazuje na to, iż musiała ona być dość oryginalna w stosunku do przyjętych wzorców estetycznych. Malwina Szczepkowska pisze o tym z pewnej perspektywy czasu:

„Przedstawienie sztuki Giraudoux dowiodło niezbicie, jak wiele zyskuje teatr, kiedy staje się przybytkiem jasnej, logicznej i cennej myśli [...]. Bohdan Korzeniewski [...] jako zarazem tłumacz dzieła i jego reżyser w Teatrze Wybrzeże dał przedstawienie jasne, celowe, czyste w swoim teatralnym kształcie, bardzo francuskie, a więc dyskretnie skrywające uczucia bohaterów, by z precyzją odsłonić tok ich myślenia. [...]

Ulisses Tadeusza Gwiazdowskiego jest najściślej ze stylem sztuki zrośniętą, najjaśniej ten styl precyzującą kreacją aktorską [...]. Z naturalnością nosi swój żartobliwy kostium, jakby się bawił nim razem z nami, ani na chwilę nie daje nam zapomnieć, że jest nosicielem myśli

---

[9] *Op. cit.*

[10] Zob. T. Rafałowski, *Giraudoux znów aktualny*, „Głos Wybrzeża", 1958, nr 257; R. Ostrowska, *Wojna trojańska będzie*, „Pomorze", 1958, nr 23.

[11] Natanson, *Komplikowanie rzeczy prostych.*

autora, że wyraża sens sztuki, ale równocześnie ukazuje nam ludzkie smutno-drwiące oblicze człowieka, który w nic już nie wierzy, bo wszystko wie, a wiedza czyni go wyrozumiałym i beznamiętnym, zawsze jednak ciekawym rozgrywki człowieka z losem [...]. [Stanisław] Dąbrowski dał swemu Demokosowi żywiołowość i rozmach. Potrafił ośmieszyć swego bohatera, nie ujmując grozy jego roli [...]. Rola Demokosa to niewątpliwe osiągnięcie aktora.

Obrońca pokoju Hektor to pozytywny bohater. Tadeusz Rosiński potraktował go serio, może nawet za serio, jak na teatr Giraudoux. [...] nie chciał pokazać nam słabej strony Hektora, był wzruszający i tragiczny, ale zabrakło mu odrobiny dystansu do odtwarzanej postaci, cienia ironii w potraktowaniu roli.

Andromaka Mirosławy Dubrawskiej była bardzo realistyczna i bardzo współczesna; nie zawierała żadnej aluzji do swej klasycznej imienniczki ani w stroju, ani w interpretacji roli. Była to zresztą rola bardzo wzruszająca, bardzo przeżyta, ale pozbawiona komentarza, którego wymaga tekst sztuki" [12] .

W niespełna rok po premierowym przedstawieniu w Gdańsku antywojenna sztuka Giraudoux trafiła na afisz Starego Teatru im. Modrzejewskiej w Krakowie. Afisz podpisał Jerzy Kaliszewski — jako reżyser i twórca przekładu (oficjalnie: przekładu autoryzowanego J. Lechonia).

Punktem wyjścia swej inscenizacji uczynił Kaliszewski, podobnie jak jego poprzednik, założenie czynnej roli jednostki w kształtowaniu dziejów, „często [...] wbrew i przeciwko bogom, którzy zanieczyszczają nasz biedny świat, a którzy nie są niczym innym jak tylko ślepą zaciekłością, krzykiem krwi, głupotą ludzi czy zgoła — przypadkiem". Trwałą aktualność sztuki upatrywał przede wszystkim w „jej miażdżącej krytyce jatki, rzezi, absurdu jaką jest — wojna!", przewidując, że wartości literackie teatru klasyka awangardy paryskiej dwudziestolecia międzywojennego mogą okazać się sprawą mniej interesującą współczesnego widza [13].

Sam jednak autor wypowiedzi musiał uznać je za rzecz istotną, skoro trzy lata wcześniej (w 1956 r.) oceniwszy krytycznie ów rzekomy przekład Lechonia, zabrał się osobiście do pracy, która pochłonęła mu wiele miesięcy. Jej efekty? Kaliszewski usiłuje uprzystępnić utwór widzowi powojennemu; stara się być oszczędny w słowach, unika archaizowania (widocznego np. w przekładzie książkowym R. Kołonieckiego). Jednak nie zawsze potrafi zachować przy tym kunszt stylu Giraudoux: słowa stają się tu jakby mniej lotne, ich wibracja znaczeniowa traci na efekcie

---

[12] M. Szczepkowska, *Dwadzieścia lat teatru na Wybrzeżu. Wspomnienia i obserwacje*, Gdynia 1968, s. 215.

[13] Z wywiadu udzielonego autorce.

(np. ironiczne określenie przez Kasandrę istoty stosunku między Parysem i Heleną: „Il aime les femmes distantes, mais de près", bazujące na grze słów: *faire l'amour à distance*; *faire l'amour avec distance*, otrzymuje niezręczną postać: „On kocha kobiety dalekie, ale robi to z bliska" [14], przy czym gra słów zupełnie się zatraca). Często zanika także znamienne brzmienie frazy.

Trudno jest zbadać, w jakiej mierze wartość przekładu wpłynęła na kształt spektaklu. Wydaje się, iż w Krakowie — wobec wysokiego poziomu gry aktorskiej — nie miała ona większego znaczenia; w Warszawie natomiast, gdzie całość wykonania była słabsza, zwrócono uwagę, że zaważyło na nim pozbawienie słowa poety właściwych mu walorów [15].

Skróty tekstu, acz dokonane w sposób bardziej powściągliwy, szły w zasadzie w podobnym kierunku, jaki wyznaczył Bohdan Korzeniewski.

Treść sztuki wywołała wrażenie różnorodne. Jednym zadźwięczała jak „rozprawka o potrzebie kompromisu w polityce międzynarodowej. Rozprawka napisana biegle, cięto, skrząca się wykwintnym paradoksem, subtelną ironią, kontrastującą dobrze z płaskim dowcipem. I przenosząca niejedną mądrość w kunsztownej metaforze" [16]. Inni odnieśli jej wymowę jedynie do minionej sytuacji historycznej, podkreślając ogromny balast wiedzy, jaki w przedmiocie wojny dzieli dzisiejsze pokolenie od pokolenia Giraudoux, zaś stylistykę sztuki traktując jako relikt tej sytuacji, niezbyt odpowiadający dzisiejszej wrażliwości: „My, mieszkańcy zburzonej Troi, z mieszanymi uczuciami wysłuchujemy swej historii, opowiadanej wykwintnym, salonowym niemal stylem, pełnym figur i paradoksów" [17].

Realizację sceniczną oceniano biorąc pod uwagę konieczność uwzględnienia wniosków, jakie wynikają ze specyfiki patrzenia poety na świat. Przede wszystkim wyłonił się tu problem pogodzenia owego pozornie lekkiego tonu, jakim przemawiają postacie Giraudoux, z wagą poruszanych przez nie spraw, z ciężarem gorzkiej autorskiej filozofii. „Jak zachować ciepło i finezję uśmiechu, a jednocześnie przekazać niepokój i ucisk serca, które się za nimi kryją?" — postawiła sprawę L. Jabłonkówna [18], zaś Ludwik Flaszen sprecyzował ją tak: „Helena jednak musi być narzędziem losu, obojętną, zapatrzoną w siebie kobiecością, a nie rozkapryszoną, choć dla siebie zabawną kokotą. Demokos musi być bał-

---

[14] Cyt. wg egzemplarza suflerskiego *Wojny trojańskiej*, Bibl. warszawskiego Teatru Studio (dawnego Klasycznego).

[15] Wobec faktu, iż przeniesione z Krakowa (w innej obsadzie i ze zmienionymi kostiumami) przedstawienie warszawskie nie wniosło raczej nowych wartości w stosunku do swego pierwowzoru, próba jego opisu nie została tu podjęta.

[16] B. Mamoń, *Czas posuchy*, „Tygodnik Powszechny", 1959, nr 43.

[17] L. Flaszen, *Od Troi — do wieży Babel*, „Echo Krakowa", 1959, nr 175.

[18] Jabłonkówna, *„Wojny trojańskiej nie będzie"*.

wanem groźnym, a nie tylko śmiesznym. Boginie muszą być trochę boginiami, a nie tylko diwami z epoki *fin de siècle*'u. Kostiumy, jakkolwiek imponująco piękne, pikantne w swym pomieszaniu antyku ze współczesnością, nie powinny odznaczać się operetkową eterycznością. Bo powstaje rozłam — postacie poważne, jak Hektor, Andromaka i Ulisses, tracą partnerów; nie mają z kim gadać, walczyć o swoje racje. Stają się pastelowe i sentymentalne [...]" [19].

Krytyka, jaką przeprowadzono z tych pozycji, wypadła jednak dość niejednolicie. Punkty sporne stanowiły właśnie role Heleny, Demokosa oraz bogiń, w których bądź dostrzegano postulowaną wyżej dwoistość, bądź też interpretowano je w kategoriach jednowymiarowych. Natomiast koryfeusze sztuki raczej nie budzili wątpliwości. W sposób najbardziej plastyczny gra ich została utrwalona w recenzji Jabłonkówny: „Zbigniew Wójcik na ogół bardzo szczęśliwie radzi sobie z trudnościami przekazu sylwety »pozytywnego bohatera« [...]. Jest prosty, spontaniczny bez egzaltacji, szlachetnie skupiony w pięknej apostrofie »do umarłych«, sugestywny w swym cierpliwym, a z góry skazanym na klęskę heroizmie. Bardzo inteligentnie, z trafnym wyczuciem indolencji, cienkiej autoironii i jakiejś podskórnej, integralnej niewiary przekazuje Parysa Leszek Herdegen. Wręcz doskonały wydaje mi się Ulisses Piotra Pawłowskiego: jego dialog z Hektorem, utrzymany w tonie intelektualnej, zobiektywizowanej dyskusji, ma dramatyczną głębię, przeniknięty jest dojmującą goryczą, drży od ukrytej namiętności. Ale to wszystko osadzone na dnie, prześwitujące tylko poprzez opanowaną rzeczowość, wytworność światowego uśmiechu, elegancję powściągliwego gestu. Maria Kościałkowska jako Andromacha ujmuje jak zwykle ciepłem i szlachetną prostotą; może jednak ta rola jest zbyt jednotonowa". Słowa specjalnego uznania ze strony recenzentki zyskała odtwórczyni drugoplanowej roli Hekuby Jadwiga Zaklicka: „Patrzcie, patrzcie, młodzi, jak się prowadzi komediowy dialog, z jak niezrównaną swobodą i gracją rzuca się replikę, która zdając się niemal niematerialną, lekką jak bańka mydlana, w momencie dosięgnięcia ofiary przygważdża ją jak ostrzem nieomylnego puginału. A myśmy już prawie zapomnieli, co to znaczy kunszt scenicznego mówienia..." [20] Z aprobatą spotkała się także — reżyserska i aktorska — interpretacja Buzyrysa. Małą Poliksenę zagrała Anna Polony, wówczas jeszcze studentka PWST.

Przestrzeń, po jakiej poruszali się aktorzy, została zorganizowana przez Lidię Minticz i Jerzego Skarżyńskiego. Po raz pierwszy w dziejach scenicznych *Wojny trojańskiej* w Polsce pojawiły się tu elementy architektury greckiej — kolumny jońskie, o kształcie jednak nieco zmodernizowanym. Ich smukłe, zwężające się ku górze sylwety wyznaczają

---

[19] Flaszen, *Od Troi — do wieży Babel.*

[20] Jabłonkówna, *„Wojny trojańskiej nie będzie".*

boczne granice placu zamkowego, od tyłu zamkniętego bramą, której wygląd eksponować ma symbolikę wizji teatralnej Giraudoux. Znad odrzwi bramy mianowicie wyzierają dwa ogromne oczodoły, przepastne jak oczy Pythii sondujące przyszłość. One to nadają walce Hektora o zamknięcie wrót rozmiary nieomal kosmiczne, uświadamiając jednoznaczność ich pozycji z losami całego społeczeństwa — z pokojem lub wojną.

Styl kostiumów również stanowi wyraz nowoczesnego przetworzenia wizji świata antycznego. Długie, uroczyste chitony trojańskich dostojników i takaż suknia Hekuby, bogato fałdowana, ze zdobną ornamentami narzutą, sąsiadujące z krótkimi chitonami wojowników, nie odznaczają się muzealną wiernością wobec antyku. Suknia Heleny wyróżnia się spośród nich krojem całkowicie nowoczesnym. Dominuje koloryt malarstwa wazowego i polichromii.

Muzykę do przedstawienia skomponował A. Zarubin; o ile można zorientować się z egzemplarza inspicjenta, jej udział nie był znaczny.

Mimo dość kontrowersyjnego odbioru zarówno w planie treści jak wykonania sztuka *Wojny trojańskiej nie będzie* w inscenizacji Jerzego Kaliszewskiego stanowiła niewątpliwą pozycję w życiu artystycznym Krakowa. Nawet jeśli przyjąć, że wysunięte w niej problemy przez większość widzów nie zostały zaakcentowane jako własne, miasto miało możność zapoznać się dzięki niej z wybitnym dziełem pisarza okresu międzywojennego, przekazanym na ogół z wyczuciem jego specyficznego klimatu i za pomocą na wskroś nowoczesnego aktorstwa. Drażniące niejednokrotnie figury stylistyczne i paradoksy, w jakie obfituje utwór, okazały się przy tym ćwiczeniem niezwykle pożytecznym dla zaniedbywanej wówczas kultury słowa scenicznego.

Los, który według Giraudoux stanowi wypadkową sił tworzących historię, zrządził, że przekład jego sztuki, jaki winien był zapoczątkować jej peregrynację po teatrach polskich, autentyczny przekład Lechonia, zabrzmiał ze sceny w końcowej fazie tych wędrówek [21].

Kolejna, czwarta już premiera była dziełem Zbigniewa Sawana, posiadacza jedynego maszynopisu, jaki sporządził tłumacz upoważniony przez autora. Sawan rozważał projekt wystawienia *Wojny* znacznie wcześnej. Przypomina o tym naszkicowany na egzemplarzu reżyserskim amfiteatr: tu, jako na arenie dziejów, toczyć się miała walka o Troję. Planowano tę dekorację ruchomą, aby gdy zajdzie potrzeba, obrazy mogły być prezentowane prawie równocześnie. Bramę trojańską wyobrażać miał Łuk Triumfalny z nieodłącznym Grobem Nieznanego Żołnierza. „Polityka ciągle właziła mi do uszu — komentuje dziś ów rysunek autor — słynna na cały świat budowla, stanowiąca początek Pól Elizejskich, za-

[21] Jeśli nie liczyć powtórzenia spektaklu krakowskiego.

znaczać miała nieustanną obecność w świadomości żywych tych, którzy nie dożyli dnia zwycięstwa" [22]. Inicjatywa nie została zrealizowana. Przygotowując inscenizację sztuki, która doszła do skutku w r. 1959 w Teatrze im. A. Węgierki w Białymstoku, Sawan znalazł się w całkiem innych warunkach niż te, jakie początkowo przewidywał. Jednak jego zasadnicza idea pozostała nie zmieniona: było nią ścisłe powiązanie akcji sztuki z wypadkami ostatniej wojny. Dramat Giraudoux znany był artyście nieomal od chwili swego powstania; odbierał jego wymowę w ciągłym nasłuchu najnowszych wydarzeń polityki międzynarodowej, aż do momentu, gdy przesądziły one o otwarciu wrót wojny. I łączność ta przetrwała w jego myśli, odciskając ślady na stylu dokonanej po dwudziestu pięciu latach inscenizacji.

W przeciwieństwie do Korzeniewskego i Kaliszewskiego, którzy eksponowali czynną rolę jednostki w formowaniu cywilizacji, dla Sawana *Wojna trojańska* to raczej wyraz fatalizmu dziejowego, nakazującego słabszemu zrozumieć ostatecznie racje silniejszego. Postawę Hektora tłumaczy nie tyle „optymizmem mimo wszystko", jaki ujawnia autor sztuki, ile faktem, iż autor ten jest Francuzem. Zgodnie z francuskim stylem życia w każdej sytuacji obowiązują pewne formy zachowania się, a wobec wojny obowiązuje bohaterstwo, niezależnie od tego, czy pozycja jest stracona czy nie. Musimy zrobić wszystko, by wojny nie było — interpretuje Sawan poetę — co nie umniejsza naszej świadomości, że wybuch jej jest przesądzony.

W dyskusjach, jakie toczyły się podczas prób, postacie Greków i Trojan analizowano pod kątem cech i poglądów przypisanych przez autora reprezentantom hitlerowskich Niemiec oraz własnego społeczeństwa. Akcentowano głębię spojrzenia pisarza na zwolenników wrogiej mu ideologii, umiejętność dostrzeżenia ich problemów i sprzeczności, wreszcie ich szlachetnych gestów obok bezwzględnego egoizmu i żądzy posiadania. Jednocześnie zwrócono uwagę na ironię, jaką w różnych dawkach Giraudoux darzy swych rodaków, na nowość ujęcia postaci kobiecych eposu Homeryckiego, ze szczególnym uwzględnieniem Kasandry. Zastanawiając się nad funkcją motywu *Iliady* — dzieła leżącego u źródeł kultury europejskiej — w utworze współczesnego poety, dyskutanci dochodzą do wniosku, iż „Giraudoux, wybierając wojnę trojańską za osnowę swej tragedii, chciał nam przekazać gorzką świadomość, że historia Europy zrodziła się z wojny i że każda wojna, która następowała po tej prawojnie, była tylko jej powtórzeniem" [23].

A więc od chwili „poczęcia" inscenizacji towarzyszyła jej tonacja zdecydowanie minorowa. Niemałe znaczenie posiadał fakt, że twórca był

---

[22] Z wywiadu udzielonego autorce.

[23] Program *Wojny trojańskiej nie będzie*, Teatr im. A. Węgierki, Białystok 1959 (wypowiedź W. Skibińskiego).

zarazem wykonawcą głównej roli. „Mowę do umarłych wygłaszałem zawsze z myślą o Oświęcimiu" — wspomina. Estetyka tej mowy, która narzucała słuchaczom obraz żołnierza z rozprutym brzuchem czy z czaszką rozpłataną na dwoje, zdawała się Sawanowi wyrazem rozumienia bohaterstwa ogromnie pogłębionego, uprzedzającego odczucia ludzi epoki pieców i krematoriów (co reakcja widowni niejednokrotnie ponoć potwierdzała).

Równie nowoczesny był dla niego tekst dramatu. Wersja, jaką dysponował, różni się od poprzednich nie tylko jakością tłumaczenia, ale i układem treści. Miejscami bogatsza w pojedyncze zdania, nie zawiera w ogóle sceny z Buzyrysem, którego roli brak także w paryskiej prapremierze. Można więc przypuszczać, że wersja ta pokrywa się z postacią tekstu, jaką posługiwano się w Athénée. Lechoń nadał jej kształt stylistyczny nie tylko bardzo staranny, ale i naznaczony wyraźnym piętnem poety. Świetnie utrafił w klimat codzienności, jaką nasiąknięta jest ta nietypowa tragedia — w scenach kolokwialnych posługując się językiem prostym i „soczystym" (co tu i ówdzie osiągał tworząc nowe słowa, jak „siwosze" miast „głowy z siwymi brodami" albo „patrzydło" w odniesieniu do okrętu, który stał się jednym wielkim „instrumentem do patrzenia"), w scenach wzniosłych natomiast zawsze artykułując szczególny rodzaj chwili przez dobór środków stosownych do jej specyfiki. Przekład odznacza się rzadko spotykaną elegancją słowa, szczególnie zachwycając kunsztem dłuższych monologów, a równocześnie zachowuje posmak żywej mowy, bliskiej odczuciom dzisiejszego pokolenia. Respektując aktualność problematyki dramatu oraz piękno jego oprawy poetyckiej, Sawan wykreślił zeń zaledwie jedno zdanie.

Scenograf Andrzej Sadowski umieścił sztukę w rzeczywistości greckiej, nie czyniąc wyraźnych aluzji do współczesności. W akcie I scena przedstawia wnętrze domu Hektora. Surowe kontury schodów złagodzone są spływającą materią, która zlewa się w całość z suknią przycupniętej Andromaki, strażniczki domowego ogniska; podobna materia oraz dwie klatki z ptaszkami zdobią kompozycję z włóczni, jaka symbolizuje siedzibę wojownika; wnosi to pożądane spowszednienie tonu. Na horyzoncie bieleją wznoszące się tarasami bryły murów obronnych, pocięte czarnymi otworami różnokształtnych okien. O ile w akcie I bryły te układają się w poziomie, w akcie II jako fronton pałacowy wznoszą się w pionie, sprawiając wrażenie monumentalnej budowli.

Krój kostiumów również stanowił stosunkowo najściślejsze nawiązanie do antyku, aczkolwiek autor ich uwzględnia także elementy, które z antyku przeszły do wieku XX. Od luźnych chitonów kobiecych, przewiązanych paskiem, odbija przylegająca do figury, rozcięta aż do biodra suknia elegantki Heleny; fryzury po raz pierwszy są stylowe, podobnie jak bogata biżuteria. Wojownicy przywdzieli krótkie tuniki i archaiczną zbroję; galant Parys nosi natomiast rodzaj krótkiej, pasiastej pelerynki.

Starcy występują w majestatycznych, długich szatach. Z prostym sandałem sąsiaduje but sznurowany do łydki.

Styl antycznego teatru widoczny jest także w rodzaju akcesoriów, w gestach i pozach aktorów, w sposobie pojawiania się bóstw. Gdy Hektor wygłasza mowę do umarłych, w powietrze wzbija się dym kadzideł znad naczynia ofiarnego; wszyscy zastygają nieruchomo, z rękami opuszczonymi wzdłuż tułowia (zwraca uwagę hieratyczny wygląd Priama z insygnium władzy królewskiej w ręku i układającymi się rzeźbiarsko fałdami szat). Treść słów Hektora — ostra parodia hurapatriotycznych mów wojennych — stanowić miała wyrazisty kontrapunkt tej uroczystej, pełnej namaszczenia sceny. Podobnie konwencjonalna prezentacja bogini Pokoju oraz Iris (spływającej z nieba pomiędzy osłupiałych dyskutantów po to, by — kilkakrotnie kontaktując się z Olimpem — obwieścić im w proroczych słowach to tylko, co właściwie sami wiedzą) oparta jest na zasadzie kontrapunktu formy i treści. Bowiem intencją Zbigniewa Sawana było uwydatnić nowoczesny charakter sztuki Giraudoux poprzez zderzenie jej zawartości z techniką teatru, do jakiego pisarz nawiązuje.

Jest rzeczą niemożliwą osądzić, w jakiej mierze zamysł ten się udał; recenzje miejscowych gazet nie przekazują żadnych rzeczowych informacji na temat spektaklu. W każdym razie odnosi się wrażenie, że poetyka utworu dekoncertowała nieco widzów, którzy wyznawali: „Nie znaliśmy jeszcze takiego teatru” [24].

Tu zamykają się w zasadzie dzieje *Wojny trojańskiej* na scenach polskich. Czym u nas była? Jakie są szanse, aby mogła znów stać się pozycją żywą w naszym repertuarze? Kwestie te wzięto pod uwagę, rozpoczynając przegląd czterech premier, które, z dwudziestoletnim opóźnieniem, „wybuchły” niby gejzer na rozmaitych szerokościach geograficznych kraju — i wygasły, nie wywołując twórczych wznowień.

Wydaje się, że niemałe znaczenie dla recepcji sztuki miał moment, w jakim do nas się dostała; wpłynął on na zdecydowane przesunięcie akcentów z planu treści na plan środków artystycznego wyrazu. Z natury rzeczy czym innym byłby dramat zmagań o zamknięcie „bramy wojny” dla mieszkańców Gdańska w r. 1938 niż w r. 1958. Gdyby jeszcze mógł przemówić do polskiego widza tuż po wyzwoleniu, tworząc np. dwugłos z „wędrującymi” po całym kraju *Dwoma teatrami* Szaniawskiego, których autor stawiał wiele podobnych spraw już z perspektywy wojny dokonanej. Może wtedy w sposób bardziej bezpośredni doszłaby go głosu siła proroczej wizji Giraudoux — jego imperatyw „walki niemożliwej”, przeczucie „winy tragicznej” żywych względem zmarłych.

Młode pokolenie, które w r. 1956 podjęło pracę nad realizacją sztuki,

---

[24] K. Siemiatycka, *„Wojny trojańskiej nie będzie”*, „Gazeta Białostocka”, 1960, nr 8.

nie było już pokoleniem „porażonym wojną" w sposób, który odcisnąłby się mu w pamięci. Odczytywało wprawdzie wymowę zdarzeń dramatycznych przez jej pryzmat, okoliczności życia teatralnego, w jakich ono dojrzewało, sprawiły jednak, że pierwszorzędną funkcją spektaklu stała się prezentacja określonego modelu teatru poetyckiego. Wojna, porównana przez poetę Demokosa do twarzy Heleny, zdążyła już uzyskać niejedno nowe oblicze i problem zagrożenia nią nie przestawał niepokoić. Jeżeli jednak i w dyskusjach nad spektaklem na plan pierwszy wysuwały się sprawy artystyczne, był to dowód, że społeczeństwu, które przeżyło okupację hitlerowską, bardziej niż apoteoza „pacyfizmu integralnego" potrzebna była sama atmosfera, jaką przepoił autor świat dramatu. Atmosfera debaty, gdzie krzyżują się różne sądy; atmosfera poezji, gdzie każdy obraz mieni się wielością znaczeń.

Dwie następne inscenizacje *Wojny trojańskiej* przenoszą problematykę sztuki na szerszą płaszczyznę. Dramat Hektora ukazany zostaje bez odniesień do konkretnej sytuacji w Europie sprzed wybuchu drugiej wojny światowej, natomiast na tle syntetycznie ujętych zagadnień, jakie nurtują społeczeństwo europejskie XX w.; autorzy usiłują spojrzeć na te zagadnienia z perspektywy ludzi powojennych. O ile w przedstawieniu gdańskim aktualności zagadnień ukazanych w sposób nowoczesny odpowiada takaż scenografia i kostiumy, w krakowskim przebija ona przez wyraźnie zaakcentowaną w plastyce oprawę starożytną. W związku z tym drugim spektaklem wyłania się po raz pierwszy kwestia specyfiki gry aktorskiej, wynikającej z natury dramatu poetyckiego, jakim jest *Wojna trojańska*. Jeśli chodzi o stopień uwzględnienia jej przez artystów dramatycznych, zdania były podzielone; wszystko wskazuje jednak na to, że poziom interpretacji aktorskiej stanowił nie tylko najmocniejszą stronę tego przedstawienia, ale że był również najbardziej wyrównany na tle pozostałych.

Ostatnia interesująca nas inscenizacja — białostocka — wyrosła, podobnie jak pierwsza, z odczytania *Wojny trojańskiej* w kontekście, jaki stanowiło jej podłoże historyczne. Podczas gdy jednak studentom warszawskim chodziło o zlokalizowanie tej poetyckiej sztuki głównie w celu zastosowania na tle powszechnie znanych spraw chwytów nowoczesnego teatru intelektualnego, Zbigniew Sawan posłużył się powszechnie znanymi chwytami teatru antycznego, aby przy ich pomocy odkryć nowoczesność spojrzenia Giraudoux na sprawy, jakie w jego odczuciu wiązały się ściśle ze zjawiskiem faszyzmu w Europie. Inscenizacja Sawana, zdecydowanie najbardziej tradycyjna, wydobyła tylko częściowo klimat sztuki — uwzględniając właściwe tej tragedii „obniżenie tonu", jej programowo codzienny charakter, nie wykorzystując natomiast nie mniej dla niej znamiennych walorów komicznych.

W chwili bieżącej odnosi się wrażenie, że *Wojna trojańska* zeszła definitywnie z naszej sceny; nie jest już grana od kilkunastu lat, przy czym

swą niechęć do niej okazują nie tylko studenci Szkoły Teatralnej, którym od „ciętych ripost" i „olśniewających obrazów poetyckich" Giraudoux bliższy jest np. skondensowany i nerwowy dialog Albee, ale i dawni, niegdyś szczerze w niej rozmiłowani realizatorzy sztuki. Z pewnością całe jej partie straciły dziś wiele ze swej ostrości i uroku. O ile jednak opinia taka dotyczyć może miejsc, w których Giraudoux wypowiada się jako polityk czy daje upust swej „wykwintnej" elokwencji, w żadnym razie nie da się zastosować do całości przedstawionego przezeń świata, w którym, zabezpieczony prawem mitu, rozgrywa się wciąż na nowo dramat natury ludzkiej.

„Jest coś tragicznego w tym, że Giraudoux, który tak żywo zajmował się polityką, był pisarzem — z trafu talentu, z pojmowania kultury — najmniej do tego powołanym.

Troja została zburzona. (Ateny także.) Ale my, Trojańczycy, żyjemy. Zamknijmy oczy. Ujrzymy świeżość świata, utrwaloną paradoksem nowości, szlachetnego Hektora, miłującą Andromakę. Otwórzmy oczy. Zobaczymy gorycz Kassandry, nieufne, mądre oblicze Ulissesa. Zobaczymy dwoistą, nieporównaną twarz Jana Giraudoux" [25].

Największa szansa żywotności *Wojny trojańskiej* w naszym teatrze wydaje się zawierać w umiejętnym gospodarowaniu wartościami poetyckimi tekstu; w pierwszej zaś kolejności w doborze takiego przekładu, który by te wartości mógł przekazać polskiej widowni w stopniu jak najwyższym.

---

[25] J. Błoński, *Nieporównany Giraudoux*, [w:] Program *Wojny trojańskiej nie będzie*, Stary Teatr, Kraków 1959.

„ONDYNA"

Dzieje sceniczne *Ondyny,* ostatniej wykończonej przez Giraudoux sztuki pełnospektaklowej, zamykającej ponad dziesięcioletni okres współpracy pisarza z teatrem Jouveta, stanowią zarazem ostatnią fazę kontaktów jego dzieł z teatrem polskim.

Światowa prapremiera tej parafrazy romantycznej opowieści odbyła się w Paryżu 3 maja 1939 [1], ale polscy widzowie mieli okazję ujrzeć ją w Teatrze Telewizji dopiero w r. 1957, w mocno skróconej wersji [2]. Pełny tekst *Ondyny* zabrzmiał po raz pierwszy ze sceny łódzkiej w czerwcu 1961. Po niecałych dwóch tygodniach zaprezentowano ją w Poznaniu, zaś w r. 1965 wybrano na inaugurację sezonu w jednym z teatrów stolicy. Jeśli wziąć pod uwagę skonstruowany na podstawie tej sztuki monodram, z którym łódzka odtwórczyni głównej roli Alina Kulikówna jeździła od r. 1969 przez parę lat po rozmaitych miastach Polski, otrzyma się pełny obraz zainteresowania, wzbudzonego u nas przez *Ondynę* w prawie ćwierć wieku od jej narodzin.

W mitologii germańskiej Ondyna oznacza bóstwo wodne; stamtąd zaczerpnął temat Giraudoux, opierając się na romantycznej transpozycji mitu — *Undine* F. de la Motte-Fouqué. Mity i legendy związane z żywiołem wody romantycy podejmowali chętnie, zainteresowani zarówno poetyckimi wartościami samego przedmiotu, jak i ludowymi wierzeniami dotyczącymi wzajemnych odniesień człowieka i natury. Nie dziw, że sięgnął do nich Giraudoux, autor *Intermezza*; o ile jednak w komedii z r. 1933 kontakty młodej dziewczyny ze światem zjawisk ponadnaturalnych posłużyły mu jako pretekst do ośmieszenia tych, co zjawiska takie lekceważą, i tych zarazem, co przypisują im przesadną wagę, o tyle w sztuce z r. 1939 wejście rusałki pośród ludzi stało się aktem oskarżenia świata, który zatracił umiejętność życia w harmonii z naturą.

---

[1] W rolach Hansa i Ondyny wystąpili: Jouvet oraz Madelaine Ozeray; dekoracje — Paveł Tihelitchev.

[2] Dokładnie: 15 VII 1957; reż. A. Hanuszkiewicz, scen. J. Gorazdowski (w roli tytułowej K. Jędrusik); według powszechnej opinii w sferach teatralnych była to bodaj najciekawsza interpretacja tej sztuki u nas.

Powinowactwa z *Ondyną* znaleźć można w tradycji teatralnej każdego niemal kraju. Ciekawy przykład w tym zakresie stanowi zestawienie *Ondyny* z młodopolską *Legendą* Wyspiańskiego. Ten niewielki objętościowo dramat, w którym Leon Schiller widział zalążek naszego nowoczesnego teatru narodowego, również nawiązuje do — tym razem starosłowiańskiego — podania związanego z wodną tonią. Jak Ondyna pochodzi z wód Nadrenii i musi tam powrócić, tak Wanda (córka Kraka) urodziła się z wiślanej fali, która po jej epizodzie człowieczym unosi ją ze sobą. Jak Ondyna w imię miłości indywidualnej, tak Wanda w imię miłości do swego ludu usiłuje odwrócić zemstę sił natury od tych, co ośmielili się jej sprzeniewierzyć. Wraz z postaciami Wandy i Ondyny w życie codzienne, w sprawy wojny, śmierci i miłości wdziera się wszechpotężny żywioł.

U Wyspiańskiego obok uniwersalnych rusałek i wodników pojawiają się na scenie rodzime turonie, wilkołaki „i inne, z różnym łbem, chowańce wiślanej wody, topielce", a rusałczanym piosnkom wtórują z wawelskiego dworca obrzędowe śpiewy i zaklęcia. Rusałki i wodniki Giraudoux noszą piętno germańskiej mitologii — jest nim nieokiełzana siła i gwałtowność uczuć, ale w wersji francuskiej ich wrogość wobec ludzi uległa złagodzeniu. Zwłaszcza postać Ondyny została tu zmieniona. Nie jest to bowiem, zgodnie z ludowymi wierzeniami, istota, która na skutek ziemskich ślubów uzyskuje duszę, lecz boginka, rezygnująca ze swej przyrodzonej mocy, by przez ziemską miłość podnieść człowieka ku wyżynom własnym.

Świat ludzi reprezentuje, poza rybakami, Rycerz Hans i dwór królewski. Niezbyt lotny, lubiący dobrze zjeść i wypić, Hans ma wprawdzie w sobie coś pierwotnie nordyckiego, cechy te jednak zanikają w odrealnionej atmosferze życia dworu. Wśród dworskich ceremonii, znamionujących ogólnoeuropejski krąg kultury, nic nie wskazuje na tradycje narodowe, które w wawelskich komnatach odezwą się w „snach o potędze" króla Kraka, by potem wcielić się w działania Wandy. Wieść o czynach Wandy poniesie Wisła, budząc na polskiej ziemi wiarę w męstwo; los Hansa rozpięty został „pomiędzy całą przyrodą i całym przeznaczeniem", a jego jedynym śladem będą ludzkie gesty Ondyny w głębiach wód. Zwracając się do praźródeł ojczystej kultury, by na ich zrębie budować swój „teatr ogromny", Wyspiański z pietyzmem podchodzi do ludowego przekazu. Tworzy scenariusz widowiska w naturalnych dekoracjach, gdzie ruchem dramatycznym jest słowo — wzmocnione recytacją, ożywione pieśnią, muzyką i pantomimą, grą barw, pobłyskiwaniem fali; w zgodnym współdziałaniu tych efektów rosną sylwetki legendarnych bohaterów. Natomiast Giraudoux sięga do tradycji obcej, bynajmniej nie zamierzając budować na jej podstawie swej wizji teatralnej, lecz odwrotnie — szukając takich struktur, które by przylegały do jego własnej wizji. Baśniowa fabuła *Undine* pozwoliła mu wcielić w konstrukcję dramatu stosunek

człowieka i natury. Przejmując jednak schemat fabularny, pisarz — podobnie jak w wypadku mitów greckich — ukształtował go w duchu nowożytnej filozofii, uzgodnionej ze swoją własną fantazją poetycką. Dokument dawnych wierzeń urasta do wielkiego poematu, zaś jego treści, oderwane od podłoża lokalnego, zyskują rangę uogólnionych prawd o świecie.

Przede wszystkim jednak pod piórem Giraudoux baśń o Ondynie otrzymuje oryginalny kształt teatralny. Dzieje miłości rusałki i rycerza ujęte zostały w trzy potężne, zręcznie skomponowane akty; w scenie ostatecznego pożegnania się kochanków powraca, na kształt frazy muzycznej, echo ich pierwszej intymnej rozmowy, wplatając w atmosferę baśni akt środkowy, całkowicie odmienny w swoim charakterze.

Akt I mieści się właściwie w konwencji dramaturgii romantycznej. Chatka rybacka w efektownej scenerii nocy; wtargnięcie fantastyki w świat codzienności — wizje i głosy zakłócające spokój zwykłych zjadaczy chleba; ostre kontrasty prozy i poezji, cywilizacji i natury; wreszcie dominujący nad całością liryzm scen miłosnych, w których wartość emocjonalna najbanalniejszych zwrotów ulega maksymalnej intensyfikacji.

W akcie II konwencja romantyczna zostaje rozerwana. Wprawdzie nadal źródłem napięcia dramatycznego pozostaje kontrast cywilizacji i natury, ale bogactwo technik zastosowanych w jego służbie wykracza poza wiek XIX. Z pozoru mamy tu do czynienia z rodzajem sztuki kostiumowej: przedmiotem jej jest jeden z dworskich rytuałów, wiążący się z zawartym przez Rycerza ślubem. Poeta przerywa jednak tok wydarzeń akcją równoległą, gdzie unaocznione zostają wypadki z niedalekiej przyszłości głównych bohaterów, po czym bieg czasu znowu zwalnia tempo. „Nie zmieni to w niczym istoty owej intrygi — komentuje zabawę Szambelan — jedynie wątek jej stanie się przez to wyrazistszy, prawdziwszy i świeższy" [3]. Ale tylko pozornie nic się nie zmienia; chwilowe przyspieszenie rytmu scenicznych zdarzeń wystarcza, by uprzytomnić widzowi umowny charakter przedstawionego świata, w którym — jak u Claudela — manipuluje się dowolnie kategoriami dramatycznymi, a następnie dyskutuje nad efektami tych zabiegów.

Akt II kontrastuje z aktem I zarówno tempem jak rozmaitością scenicznego „dziania się". Jedne za drugimi realizują się tu igraszki najczystszej fantazji: wizję przyszłości zapowiada fajerwerk innych wizji, stanowiących spełnienie najbardziej wyrafinowanych zachcianek dworskich dostojników. Z akcją właściwą wiąże się organicznie intermedium, w które z kolei włącza się dwoje śpiewaków z innej sztuki, nawiązując swoimi ariami do konwencji opery komicznej. Bogactwu stosowanych technik odpowiada giętkość słowa. Odrzucając poetyckie metafory języ-

---

[3] Giraudoux, *Teatr*, s. 518.

ka miłości, jakie funkcjonowały w akcie I, Giraudoux doprowadza do perfekcji sztukę przekomarzania się, ciętych ripost i innych gierek słownych. Wydawać by się mogło, że poeta uprawia je niejako gwoli własnej przyjemności — tak dalece się tu rozrastają.

Z perspektywy aktu III wyjaśnia się jednak sens wszystkich tych niespójnych żartów — jako zabiegów utajonego reżysera, służących doprowadzeniu romansu rusałki do z dawna już przesądzonego punktu krytycznego. Akt ten, w którego finale Król wodników ujawnia swoją władzę nad przebiegiem zdarzeń, stanowi nawrót do baśniowej aury aktu I. Autor odsłania tu przed widzem podwójny wymiar spraw: na absurdalny osąd miłości Ondyny przez ludzi, przedstawiony poprzez parodię praktyk średniowiecznej Europy, związanych z usuwaniem spośród społeczności ludzkiej wszelkich istot podejrzanych o konszachty z pierwiastkami nadprzyrodzonymi, nakłada się osąd Wodnika — lekcja mądrości pierwotnie ludzkiej, opartej na znajomości praw natury. Dopiero w tym podwójnym załamaniu staje się widoczny paradoksalny sens baśniowej opowieści: ludzkość odeszła już tak daleko od swoich „cech gatunkowych", że pojawienie się ich w postaci czystej powoduje nieuchronnie tragedię.

Niejednolitość dramatycznej materii *Ondyny*, bogactwo zawartych w niej motywów i różnorodność pomysłów służących do ich wprowadzenia stawiają reżysera przed koniecznością wyboru koncepcji, która nadałaby im wewnętrzną jedność. Zdecydowanego potraktowania domaga się zwłaszcza baśniowa „faktura" sztuki — od tego bowiem zależy opracowanie dramaturgiczne, kształt przestrzeni i ruchu scenicznego, dobór muzyki.

Maryna Broniewska, realizatorka pierwszej naszej inscenizacji *Ondyny* w teatrze dramatycznym, pragnie wydobyć jej baśniowość przede wszystkim na planie tekstu. W podejściu jej do sztuki, obok respektu wobec wartości estetycznych, daje się zauważyć skłonność do łagodzenia niezbyt z poetyką baśni licujących ironii, wyrafinowania i skrajnego relatywizmu filozofii Giraudoux. Zastosowane skróty zwiększają gęstość dialogów, nie naruszając jednak niemal żadnego z zawartych w nich poetyckich obrazów. Znamienny przykład stanowi pozostawienie nie związanego z akcją epizodu „złocistej plamki w oku Violanty". Urastający do obsesji wyobraźni rybaka motyw plamki, przez następnych inscenizatorów *Ondyny* skreślany, wzbogaca wymowę baśni pięknymi akcentami zadumy, będącej wyrazem wrażliwości prostych ludzi na zjawiska spoza kręgu ich codziennych spraw. Równocześnie reżyser wyłącza z tekstu wszelkie ironiczne epitety pod adresem rybaka; podobnie jak osłabia ironię wobec Rycerza, „łowcy wróżek", którego cała natura wzbrania się przeciw wielkiej przygodzie.

Zamysł inscenizacji najłatwiej jest odczytać z reżyserskiego opracowania roli tytułowej. Broniewska wprowadza tu drobne, acz znaczące

korekty, zmierzające do maksymalnego wyklarowania postaci Ondyny, której zachowanie, spontaniczne i żywiołowe, pozbawione jakichkolwiek śladów „wyższej świadomości", ma przypominać stan natury. Z tekstu znikają zwroty, w których ujawnia się miłosna egzaltacja (jak „czekam na to z drżeniem", „nie zbliżaj się, bo rzucę się do jeziora"), lub partie, w których przejawia się usiłowanie snucia z rozmysłem jakichś planów (moment rozmowy z królową Izoldą, gdy Ondyna odkrywa swe zamiary wobec rywalki Berty). Również przy pożegnaniu z Hansem rusałka nie wspomina o ludzkich gestach, jakie na znak wierności ma odtąd wykonywać na dnie wód. Zamyka spektakl scena, w której przed śmiercią Hansa i utratą pamięci przez Ondynę kochankowie powtarzają swe pierwsze słowa i pierwszy pocałunek. Jak gdyby wszystko miało się zacząć jeszcze raz.

Celem pewnego uproszczenia mechanizmu przedstawionego świata Broniewska redukuje ulubione przez pisarza dyskusje, w świetle których każda sprawa i każda postać odsłania wciąż nowe, często z sobą sprzeczne oblicza. Postacią taką jest w *Ondynie* przede wszystkim Pomywaczka — zatem zwłaszcza jej tematu dotyka ołówek reżysera.

Ekspozycja poetyki baśni służyć ma łatwiejszemu odczytaniu jej naczelnego założenia, jakim według Broniewskiej jest ukazanie kontrastu ziemi i wody, cywilizacji i natury, a równocześnie ich nieoczekiwanej bliskości. „Światy te sąsiadują ze sobą o miedzę. Od nas samych zależy, który z nich zechcemy uznać za swój" [4].

W planie scenicznym kontrast ów wydobyty został przez sytuacje. Świat ludzi to świat Berty; konwencjonalizm jego najpełniej wyrażają sytuacje dworskie. Aby go udobitnić, bywalcy dworu przybierają sposób zachowania się ludzi baroku, epoki, w której teatralność sytuacji osiągnęła szczyt. Sztywność ich póz oraz pustota ich gestykulacji stanowią całkowitą antytezę płynności oraz oszczędności ruchów Ondyny i jej sióstr, ucieleśniających naturę w stanie czystym.

Konieczność demonstrowania przez losy swej postaci pewnej ogólniejszej prawdy o życiu — nakaz związany z naturą dramatu poetyckiego, jaki prezentuje *Ondyna* — stanowił niemałą trudność dla aktorów. Alina Kulikówna, odtwórczyni tytułowej roli, w wiele lat po jej odegraniu pamięta pracę, zgodnie ze wskazaniami reżysera zmierzającą do stopniowej likwidacji lirycznego podejścia do roli oraz do rezygnacji z kuszącej możliwości wygrania jej czysto zewnętrznych efektów na rzecz pokazania laboratoryjnie wypreparowanego stanu miłości doskonałej, takiej jaka pierwotnie łączyła naturę człowieka z naturą świata. W trakcie tej pracy gra Kulikówny uległa tak daleko idącym przemianom, że na scenie sprawiała czasem wrażenie „wychłodzonej", co już kłóciłoby się nieco z omówioną wyżej koncepcją przedstawienia. Być

[4] Z wywiadu udzielonego autorce przez M. Broniewską.

może, iż wrażenie takie wywoływała głównie dykcja Ondyny, tak wycyzelowana, że stojąca na granicy deklamacji. Według relacji M. Piwińskiej w Teatrze im. Jaracza cały wysiłek został skierowany na wydobycie tekstu, co nadawało przedstawieniu charakter niezmiernie statyczny. Uwagę recenzentki zwraca przy tym brak jakichkolwiek zbędnych gestów. „Z. Łobodziński [jako] Hans był miły, prostoduszny, naiwny i zupełnie przygnębiony. Miłość Ondyny — wyłączna i doskonała — przerażała go. Zdradził ją, bo był przeznaczony dla ułomnej, niedoskonałej, pełnej próżnostek, małodusznej i ograniczonej miłości ludzkiej — dla Berty. Taką była Berta — B. Wałkówna" [5].

Również przestrzeń sceniczną (projektowaną przez Józefa Rachwalskiego) wyposażono jedynie w niezbędne atrybuty. Akcja toczyła się właściwie na pustej scenie, która „grała" swoją głębią. W akcie I widoczna z prawej strony sceny część kadłuba przewróconej łodzi pełni funkcję rybackiej chaty. Parę prostych sprzętów, trzy okienka, przez które zaznaczać będą z trzaskiem swą obecność mieszkanki wód, zakłócając spokój mieszkańców ziemi, w górze rozwieszone sieci — też raczej jako symbol niż realistyczny rekwizyt. Światło wyławia z ciemności fragmenty sceny bądź poszczególne osoby; poza jego kręgiem roztacza się nieprzeniknione królestwo wód. Stamtąd pełzającymi ruchami „wpływają" na scenę rusałki, tam obok nich pojawia się ich król, tam wreszcie pierzcha Ondyna, nie korzystając z drzwi, lecz przez podest skacząc prosto w ciemność — jakby do jeziora. W akcie następnym namiastkę chaty zastępuje tron, umieszczony po przeciwległej stronie sceny; cały jej przód — miejsce nie kończących się przemarszów dworskiej świty — pozostaje wolny. Głębia sceny ma jednak nadal w głównej mierze funkcję symboliczną, zaznacza wieloplanowość akcji. Jako terenem Króla wodników rządzą nią prawa magii i jeśli nawet zamiast najad zjawiają się tu żywi ludzie, dzieje się to na przekór zasadom potocznego realizmu. Więc wizytówka „iluzjonisty bez rekwizytów", jakim jest Król wodników — naga Wenus, a potem Rycerz z Bertą, których kolejne spotkania wyprzedzają aktualnie dziejące się wypadki, rysują się na tle ciemności niby projekcje świetlne. W akcie końcowym tron zastępuje stół sędziowski, który znajduje się na środku sceny, a zawieszona w górze ciężka krata zjeżdża w chwili skazania Ondyny aż do ziemi. Natomiast świadkiem pożegnania jej z Rycerzem jest już tylko niebo, które symbolizuje upięta na kotarach kompozycja z lin. Gdy ludzki epizod życia rusałki dobiega końca, obniżające się ku horyzontowi podesty umożliwiają zejście na powrót do wody tej istoty najbardziej człowieczej, dla której na ziemi nie było miejsca.

Prostota i umowność scenografii oraz wykorzystanie światła zdają się harmonizować z założeniem inscenizacji, eksponującej poetyckie walory

---

[5] M. Piwińska, *„Ondyna" w Łodzi i Poznaniu*, „Teatr", 1961, nr 15.

słowa, a jednocześnie sprowadzać bogactwo pomysłów teatralnych Giraudoux jakby do wspólnego mianownika. Natomiast kostiumy projektu Ewy Soboltowej wnoszą pewien dysonans w to czyste stylistycznie przedstawienie. Klimat baśni — czy może poetyckiej przypowieści — realizują stroje Ondyny i Pomywaczki. W akcie I Kulikówna występuje w zwykłej sukni-koszuli z szaro-beżowego płótna. W trakcie prób sama pogłębiła wcięcie, tak że sukienka, odsłaniając wydatnie lewe ramię, wygląda na rozdartą i nie przylega do sylwetki właścicielki. Efekt taki podkreśla znakomicie dwoistość prezentowanej postaci, bowiem aktorka zaznacza, iż gra postać, która jest kobietą i jednocześnie nią nie jest. W akcie II pomimo dworskiej toalety samym sposobem jej noszenia sugeruje swą odmienność: tak zachowuje się ktoś, kto nie zwykł się odziewać w żadne fatałaszki. Ów trafnie podchwycony kontrast ubioru ze sposobem bycia wygrywa aż do końca; gdy, wyłowioną z Renu, przykrywa ją z kolei tylko sieć i liany, wówczas za pomocą ludzkich ruchów przekonuje widza, jaka zaszła w niej przemiana. Podobnie kostium Pomywaczki, prosty i niedookreślony, ułatwia Z. Molickiej stworzenie postaci o dwu wymiarach. Kiedy przez całą długość sceny, tyłem do widowni, przesuwa się wolnym krokiem ciemna sylwetka aktorki z obnażonymi do łokci rękami, w długiej spódnicy i chuście spadającej na ramiona — postać, która recytuje swój dziwny poemat i natychmiast znika, widz czuje, że ta kuchenna dziewka niesie śmierć, i rozwinięte w tekście komentarze stają się zbyteczne. Natomiast kostium Hansa znacznie słabiej współdziała w kreowaniu poetyckiego świata. Golf jego mógłby harmonizować z sukienką Ondyny, stanowiąc zarówno znamię człowieka współczesnego, jak aluzję do kolczugi rycerza średniowiecza. Ale połączenie owego golfa z rycerską zbroją, a zwłaszcza z ciężkim płaszczem krzyżowca, czyni z Łobodzińskiego postać-hybrydę, rażącą tak w zestawieniu z umownie potraktowanym strojem Ondyny, jak z historycznymi kostiumami dworzan i gawiedzi.

Idąc za tekstem Giraudoux, Broniewska zamierzała osiągnąć w akcie II wrażenie pozaczasowości. Legendarna Izolda wraz ze średniowiecznymi rycerzami, renesansowy dwór zachowujący się na modłę barokową, rusałki z baśni Andersena — wszystko to miało stworzyć „realność w świecie nierealnym", jak Giraudoux określał teatr. Tymczasem kostiumolog wypaczył tę intencję dając miast pozaczasowości pomieszanie stylów. Toteż jedynie Izolda jasnowłosa w czarnej aksamitnej sukni i czarnym berecie z wielkim, zwisającym białym strusim piórem wskrzesza świat starych legend. Reszta postaci ubrana jest całkowicie bez fantazji, co widoczne jest zwłaszcza w akcie III — w ślubnym stroju Berty, przyozdobionym banalnym długim welonem. Również wygląd wodników nie uwzględnia praw wyobraźni. Pewnym elementem rozgraniczającym dwa światy jest wprowadzenie dwóch tonacji barwnych: ciepłej, wielokolorowej dla świata realnego, zimnej, niebiesko-zielonej dla fantastycz-

nego. Odrębność tę podkreśla światło i znakomita muzyka Tomasza Kiesewettera.

Łódzkie przedstawienie *Ondyny* było pierwszą próbą przeniesienia poetyckich walorów dramatu na scenę polską. Uczyniono to w sposób czytelny, synchronizując starannie opracowany tekst z plastyką sytuacji i ruchu aktorów. Każdy ruch można tu było przetworzyć na malarstwo lub rzeźbę; pusta w zasadzie scena stanowiła neutralne tło, umożliwiające widzowi konkretyzację poezji Giraudoux w sposób indywidualny.

Mimo to pośród krytyk trafiają się zarzuty, iż „w niektórych partiach spektaklu dopatrzyć się można nadmiernej dosłowności" [6]. Dotyczą one zarówno strony wizualnej (np. sporo zastrzeżeń budzi materializująca się na scenie naga Wenus, stylizowana na obraz Botticellego, lecz sprawiająca wrażenie kiczu), jak i gry aktorów, którzy nie zawsze potrafili sprostać trudnej sztuce obdarzania żywą egzystencją sceniczną postaci symbolizujących abstrakcyjne postawy ideowe. W każdym razie szlak dla następnych inscenizatorów sztuki został przetarty.

Interpretacja sceniczna *Ondyny* dokonana przez Józefa Grudę w Teatrze Polskim w Poznaniu różniła się zasadniczo od przedstawienia Maryny Broniewskiej. Gruda w znacznie wyższym stopniu pragnie przełożyć baśniowość sztuki na język widowiska, co niezależnie od charakteru scenografii przejawia sie w większej ingerencji reżysera w tekst oraz w znamiennym rozdziale ról. Ze scenariusza znikają liczne dygresje; „rybne metafory", jakie stosuje Ondyna w miłosnych dialogach z Hansem, zostają określone, a inne partie poetyckie zastąpione przez odpowiedni gest (np. wszystkie komentarze rusałki towarzyszące nakładaniu przez nią pasa Rycerzowi zastępuje jeden oplatający ruch ramion). Postać Violanty w ogóle pominięto, liczba rusałek ulega redukcji (z pięciu do trzech).

Zaobserwować można ciekawe zjawisko: aktorki odgrywające rusałki przedstawiają zarazem damy dworu, a jedna z nich jest ponadto Świniarkiem, czyli postacią ze służby Hansa w akcie III. Także aktorzy, którym powierzono role Poety oraz Superintendenta teatrów (bywalców królewskiego dworu), w dalszym ciągu akcji widoczni są na scenie jako słudzy Hansa. Wreszcie Królowa Izolda, której życiowa mądrość zostaje przez Ondynę odrzucona, powraca w postaci Pomywaczki, niosąc Hansowi zasłużoną śmierć.

Taka obsada ról obrazuje zamysł inscenizatora, usiłującego w plastyczny sposób ukazać wiodący ku katastrofie ciąg zdarzeń dramatycznych jako wyreżyserowany od początku do końca przez Króla wodników. Wiąże się to z odmiennym w porównaniu ze spektaklem łódzkim

---

[6] W. Orłowski, *Na deskach teatru im. Jaracza — „Ondyna" J. Giraudoux*, „Głos Robotniczy", 1961, nr 149.

ustawieniem wzajemnych odniesień świata ludzi i natury. Z całego wywodu Augusta na temat przychylności przyrody wobec człowieka, jaki poprzedza moment ostatecznego związania się Rycerza z Ondyną, pozostaje jedynie przestroga: „Skoro człowiek raz tylko narazi się przyrodzie, jest zgubiony". Rycerz przyjmuje wyzwanie natury, jakie w interpretacji Grudy stanowią sceny kuszenia go przez rusałki; odtąd jest przez nią śledzony, a następnie — na skutek swojej zdrady — od niej odbiera wyrok śmierci.

W konsekwencji takiego postawienia sprawy gra aktorów wydobywała z tekstu elementy złośliwości i ironii, te właśnie, które usiłowała zatuszować w swym spektaklu Broniewska. Toteż w kontraście z pierwszą *Ondyną* — poetycką przypowieścią — druga zyskuje miano poetyckiej satyry czy nawet ostrego paszkwilu na naturę ludzką.

Na czoło wysunięta została postać Berty, co podkreślał zarówno układ sytuacji scenicznych, jak i odbijający kolorem od innych kostium aktorki. Kazimiera Nogajówna okupuje pierwsze plany sceny, zajmując równorzędną pozycję z królem; ona znajduje się także w centrum uwagi Hansa, a jej czerwono-czarno-złoty strój ze wspaniałym pióropuszem odwraca wzrok od niepozornej, szarej szatki jej rywalki. Według relacji M. Piwińskiej aktorce udało się wydobyć z roli nie tylko ograniczenie prezentowanej przez nią ludzkiej miłości, ale i inne cechy jej natury, zwłaszcza zranioną dumę i cierpienie.

Berta to dla Rycerza jedna propozycja: to nieposkromione ambicje, to ogłada, to dom i syn; Ondyna to druga propozycja: to świat cały. Ta odmienność musi znaleźć swój wyraz formalny, na tyle jednak subtelny, by nie zabił treści. Aleksandra Koncewicz uczy się ruszać, studiując fotografię syrenki kopenhaskiej. Opaska z brokatu na włosach, cekiny rozrzucone luźno po sukience, a także brokat rozsypany na włosach i ramionach w połączeniu z dyskretną charakteryzacją pomagają jej stworzyć nie tyle operową nimfę, co jakieś dziwne, dynamiczne i migotliwe zjawisko natury. W scenach z innymi rusałkami posługuje się ostrym, świergotliwym głosem, podkreślając pozaludzkie właściwości swego świata. Wszystko to jednak stanowi zaledwie zewnętrzny wyraz istotnych jakości, w oparciu o które aktorka buduje swoją rolę. Cechami tymi są ufność dziecka i zdziwienie dziecka. Najciekawsze efekty dramatyczne dają one w akcie II. Podczas audiencji dworskiej bowiem kostium Ondyny się nie zmienia, tak że nie ma ona możliwości demonstracji jej nieprzystosowania do ludzkiego środowiska np. przez pokaz nieumiejętności poruszania się w pantoflach na obcasie; sytuacja ta musi dać się odczuć jedynie dzięki właściwemu rozegraniu zawartych w tekście konfliktów między postaciami. Sugestia zatraconej przez dorosłych dziecięcej wrażliwości w odbiorze świata, jaką stwarza gra Aleksandry Koncewicz, niezwykle mocno kontrastuje z życiowymi naukami Szambelana i mentalnością innych dworskich dostojników. Zaznaczając grubymi

rysami biologiczną „inność" swej postaci, poznańska odtwórczyni Ondyny próbuje równocześnie poddać ją zachodzącej pod wpływem miłości do człowieka ewolucji. Tu jednak widocznie nie osiąga dostatecznej siły wyrazu; sądząc z dość licznych recenzji, nad wdziękiem i mądrością kobiety dominuje w niej żywiołowa zaborczość i naiwność rusałki. Ewolucja ta daje się łatwiej zauważyć w zachowaniu Hansa (E. Kamińskiego): oto rusałka, mimo iż w istocie przegrała, wpłynęła jednak na uszlachetnienie jego uczuć.

W porównaniu z przedstawieniem łódzkim nastąpiły dość wyraźne przesunięcia w ustosunkowaniu się poszczególnych osób do Ondyny. Zapowiada je zmieniona postawa rybaka, z której znika wszelka uniżoność wobec symbolizowanych przez Ondynę wartości; pewne liryczne partie zostały z jego roli wykreślone, inne wygłasza grając niejako przeciw tekstowi, tzn. akcentując sugerowane mu przez żonę lekkie zamroczenie. Na dworze rusałka spotyka nie bezmyślność, lecz wyrafinowaną zemstę; głównym przedmiotem dworskich igraszek okazuje się jednak Hans, który szybko wpada w zastawioną przez Króla wodników pułapkę, porzucając bez wahania to, co ofiarowała mu Ondyna, a przez to samo narażając się na śmierć.

Symbolika postaci Pomywaczki znajduje w poznańskim Teatrze Polskim nowe i równie interesujące rozwiązanie. Ponieważ zgodnie z koncepcją całości odtwórczyni tej roli winna ukazać się *en face*, twarz B. Frejtażanki dzieli pionowa linia: połowa jej jest białą twarzą śmierci, jak uważa Hans, połowa twarzą zwykłej kuchennej dziewczyny, jak sądzi reszta zebranych. Spowodowane wyglądem tej postaci wrażenie „symbolicznej niesamowitości" potęguje sposób mówienia tekstu przez aktorkę. Jest to podobno jedna z najlepszych ról w tym wyrównanym przedstawieniu.

Pojawieniu się Pomywaczki oraz jej wyjściu towarzyszą efekty muzyczne. Stanowią one istotną komponentę poetyckiej tkanki spektaklu, znacząc ramy kolejnych obrazów i podkreślając ich nastrój, a przede wszystkim sygnalizując wszelkie zjawiska będące przejawem władzy Króla wód, a więc grzmoty, magiczne otwieranie ramion, nagłe „stawanie" się przedmiotów i każde wejście istot z jego świty. Podkreślane jest przez krytykę znakomite współgranie pasaży muzycznych i efektów świetlnych.

O specyfice poznańskiej *Ondyny* w znacznym stopniu stanowiła zabudowa sceny, projektowana przez J. A. Krassowskiego. Nad światem dramatu zawisły dwie ogromne, krzyżujące się na horyzoncie pozłacane sieci. Kilka umieszczonych pod nimi smukłych elementów, syntetycznie nawiązujących do gotyckiego średniowiecza, podkreśla niesłychaną lekkość powstałej w ten sposób konstrukcji, która w zależności od liczby i ustawienia podestów o białych, odznaczających się konturach nabiera właściwości chaty, pałacu lub skleconego naprędce na wzgórzu trybu-

nału, czyniąc ze sceny bajeczny kalejdoskop. „[...] bogate, czyste kolory i śmiałość wyobraźni miały sceny na dworze królewskim i w zamku Hansa. A jednocześnie w scenografii i kostiumach było wiele ostrych, spiczastych zakończeń, gotyckich wydłużeń, jaskrawych kontrastów, słowem: wszystkiego, co trafnie podkreślało drapieżną ostrość i — przy całej jego poezji — okrucieństwo dramatu Giraudoux" [7].

Pewne zastrzeżenia recenzentów budził, podobnie jak w Łodzi, sposób przedstawienia rusałek: w baletkach, zwiewnych szatkach i aureoli złotych, wijących się pasków, ni to węży, ni to wodorostów. Strój taki, z pewnością sprzyjający osiągnięciu postulowanego wrażenia dynamizmu, a w połączeniu ze złośliwymi prześmiechami wodnic także niesamowitości, wywołuje dezaprobatę części widzów jako wyraz zbyt dosłownego potraktowania obiegowych wyobrażeń o baśniowym świecie przyrody [8].

Jak znaleźć teatralny wykładnik przedstawionego w *Ondynie* świata, nie popadając w sprzeczną z samym pojęciem poezji dosłowność, a zarazem nie zatracając niezbędnego dla przeskoczenia iskry poezji kontaktu z ziemią?

Inscenizacja dramatu w warszawskim Teatrze Klasycznym dowodnie ukazuje niebezpieczeństwa, jakie wiążą się z kolei ze zbyt radykalnymi usiłowaniami pogwałcenia zasad realizmu scenicznego w teatrze poetyckim. Ambicją warszawskiej *Ondyny* jest jak najdalej posunięta umowność przedstawionego świata. Twórca spektaklu Ireneusz Kanicki wychodzi z założenia, że wymowę sztuki należy maksymalnie uogólnić, traktując jej baśniową kanwę jako wyraźny pretekst do rozważań nad istotą człowieczeństwa i jego miejscem we współczesnym świecie. Widoczna jest więc najbardziej konsekwentna w porównaniu z omawianymi spektaklami próba odcięcia materii dramatycznej od jakichkolwiek przejawów rodzajowości, przy równoczesnej rezygnacji z baśniowego obrazowania.

Terenem gry aktorów jest wielki podest, wznoszący się dość stromo ku horyzontowi i umiejscowiający akcję niejako w próżni, w przestrzeni całkowicie nierealnej. Porozrzucane głowa, popiersie czy fragmenty kończyn z połyskującego kamienia symbolizują świat Ondyny, pojęty nie w konwencji „rusałczanej", lecz jako idealna, aktualnie rozdrobniona postać człowieczeństwa. Rusałki zostały zupełnie wyeliminowane; przyobleczenie ich w ciało aktora dałoby tu, w kontekście zdeformowanych sylwetek świata ludzkiego, niepożądane zgoła efekty karykaturalne, pod-

---

[7] Piwińska, *op. cit.*, s. 15.

[8] R. Danecki, *„Ondyna"*, „Express Poznański", 1961, nr 190: „Gdy mowa o piwie i na scenę wnoszą butelkę »Żywieckiego« [...], mniej to razi niż konkretyzacja rusałek, szumiących rzekomymi wodorostami i naśladujących pląsy wesołych płotek!"

czas gdy taki właśnie kształt plastyczny sugeruje tragedię. Funkcje dramatyczne postaci rusałek spełniają nagrane na taśmie — jakby na echu, jakby pochodzące gdzieś spod wody — głosy, które osaczają Hansa czy Ondynę z różnych stron sceny i widowni; natomiast podczas intermedium obecność ich zostaje zastąpiona „teatrem jednego aktora", grą Króla wodników, stanowiącą kontrapunkt dziwacznego tańca Matho i Salambo.

Ekspresję sił natury potęguje ruch umieszczonych za tłem, skręconych, przestrzennych form roślinnych, ponawiany z towarzyszeniem rozmaitych plusków i wibracji, ilekroć świat Ondyny wchodzi w grę. Ciekawy efekt daje skrzyżowanie za tłem kilku różnorodnych źródeł światła, które padając na obracające się formy, rozszczepia się, tworząc zmienną gamę kolorów. Pomysł ten eksponuje „ruch sam w sobie" — jako treść wszelkiego życia. Na powierzchnię płótna narzucono dodatkowo parę elementów wodnej roślinności; ujednolicają one dekoracje i kostiumy rybaków, w które podobne cząstki także zostały wkomponowane.

W kostiumach Augusta i Eugenii nie ma poza tym nic, co by nawiązywało do określonego środowiska; nie ma też żadnych realistycznych rekwizytów w rodzaju fajki czy naprawianych sieci (jak w Łodzi czy w Poznaniu), żadnych sprzętów. Funkcje na przemian ławy, stołu, łoża czy mównicy pełni umieszczony po lewej stronie mały podest — niby pochylnia o przeciwnym kierunku spadku wobec podestu, po którym poruszają się aktorzy. Stroje rybaków, obudowane rozmaitymi korzeniami, inkrustowane tu wodorostami, ówdzie poodciskanym piaskiem, wpisane swą kolorystyką w otaczającą przestrzeń, łączą się jednak przez swą deformację ze strojami innych ludzi. Suknia Eugenii, z podwyższonym stanem i tiulowymi mankietami, przyozdobiona w rodzaj tiulowego trenu, a zwłaszcza jej wielka, ciągnąca głowę w tył peruka przypominają o powinowactwie tej „królowej karpi" z reprezentantkami monarszego dworu, których ogromne krynoliny, upięte na skomplikowanej konstrukcji uczesania, fantazyjne treny oraz przesadnie wybujałe pióropusze symbolizują wynaturzenia stworzonej w tym kręgu cywilizacji. Zamiast patyków i wodorostów na stroje ludzi dworu ponaszywano tiule i odpadki materiału, dające efekt ni to koronki, ni to pajęczyny, a między nimi umieszczono połyskujące kolorowe „kruszce". Wszystko to razem ma w sobie z założenia coś odpychającego, rozmazując piękną linię stroju w brzydką plamę.

Nowym elementom w kostiumach odpowiada nowy element dekoracji w akcie dworskim: w tle, obok cząstek wodnej flory, pojawia się fragment architektoniczny, nie związany z konkretnym stylem, lecz przydający scenie akcentów „cywilizowanych". Tę samą funkcję pełnią rozmieszczone po bokach zgeometryzowane organy, spływające jak gdyby w „siedzisko" dla króla i królowej. Przestrzeń sceniczna zostaje teraz

dodatkowo zaludniona: z tyłu tłoczy się cała grupa stylizowanych figur, rozstępująca się na wejście dworu. Pomysł taki pozwala zlikwidować sceny rodzajowe, jak ceremonia podwiązki itp., odwołuje się tylko luźno do skojarzeń, jakie w wyobraźni widza przywodzi pojęcie dworu monarszego, a zarazem nawiązuje do romańsko-gotyckich figur zdobiących fasady średniowiecznych katedr.

Sztywne, wyolbrzymione odzienia uniemożliwiają aktorom wykonywanie zwykłych, „życiowych" gestów. Każdy gest jest tu bowiem ściśle zaplanowany i posiada ściśle określone znaczenie. Np. oboje rybacy z reguły są statyczni, jakby zastygli w kornym pochyleniu, w usłużnym geście wyciągniętych rąk. Z ich prawie tanecznymi ruchami i ściszonym zachowaniem kontrastuje wejście Hansa, któremu krępujący go szyszak zezwala jedynie na gesty szerokie i brutalne, podkreślające nieokrzesaną pewność siebie germańskiego wojaka. Nieruchomy Poeta udrapowany został wyraźnie na wieszcza na swym postumencie. Ruchy Króla i Szambelana przypominają „szarpane" gesty marionetek, z czym harmonizuje posunięty aż do karykatury strój tego drugiego. Zaobserwować można ścisłe powiązanie tych urywanych gestów z rytmizacją podawania tekstu. Jedynie Królowa i Berta wyłamują się z tej konwencji. Gesty ich, chociaż koturnowe, nie pozbawione są bynajmniej piękna i poezji: oto szczyty cywilizacji, z którymi zmierzyć się ma Ondyna, reprezentująca jej antypody. Ondyna ubrana została w sięgającą powyżej kostek, wyciętą suknię z mieniącego się jerseyu, z jednym rękawem zakończonym jakby płetwą. Suknia ta daje aktorce znacznie większą swobodę ruchów. Bo też, zgodnie z wolą reżysera, Joanna Jedlewska musi wykonywać różne ewolucje: podbiegać szybko po schodach z tyłu sceny, by potem niespodzianie wynurzyć się na horyzoncie; pełzać, krążyć niestrudzenie po wyznaczonych torach, a wreszcie turlać się po ziemi.

Ruch ten, całkowicie odrealniony, stanowi jednak wykładnik pewnych emocji, które reżyser stara się zamknąć w określonym kanonie dynamicznym. Np. w czasie centralnej dla rozumienia filozofii sztuki rozmowy z Izoldą Ondyna niczym satelita zatacza kręgi wokół pouczającej ją królowej, zbliżając się do niej czasem i znów się odrywając, kiedy mentalność ludzka staje się dla niej zbyt odległa; i odwrotnie. W chwili kłótni z Bertą obie rywalki mówią swe kwestie zwrócone twarzą do widowni, stając na przeciwległych krańcach sceny. Finalne pożegnanie się kochanków rozgrywane jest na okrążaniu przez nich sceny w przeciwnych kierunkach — jakby się tylko czuli, ale nie widzieli, dochodząc ostatecznie do porozumienia poza realnym światem, w sferze myśli. Krzyk Berty na wieść o śmierci Hansa — otwarte ekspresywnie usta przy kompletnej ciszy — stanowi kwintesencję tych gestów syntetycznych, odżegnujących się od bezpośredniego przekładania stanów psychicznych na język sceny.

Omówiona koncepcja ruchu ustawia odtwórczynię roli Ondyny

w pewnych z góry zaplanowanych, dziwacznych czasem sytuacjach, jednakże nie krępuje zasadniczo inwencji aktorki i nie tuszuje jej walorów osobistych. Jedlewska jest chyba najbardziej kobiecą ze wszystkich Ondyn. W przeciwieństwie do swych poprzedniczek w żadnym momencie nie akcentuje jej cech „rusałczanych"; dostrzega natomiast w tej roli nowe, lekceważone dotąd możliwości, wynikające z połączenia elementów dramatycznych, wręcz tragicznych z elementami komicznymi. Pierwsze spotkanie z Hansem i wynikłą stąd serię nieporozumień rozgrywa, budząc nieodmiennie duży śmiech na widowni. Następnie demonstruje działanie uczucia kobiety, wiodącego ją od pierwszego w życiu kompromisu do kompromisów coraz większych, zakończonych kłamstwem. Ondyna Jedlewskiej przyjmuje wszystkie konsekwencje miłości, nie obnażając do samego końca swego poczucia klęski. Toteż prawdziwie wstrząsająca jest jej ostatnia rozmowa z Królem wodników, w trakcie której usiłuje, zdradzona, grać komedię szczęścia. Kiedy po śmierci Hansa traci pamięć, istotę sytuacji wyraża już tylko muzyka — jakby ostre, regularne kapanie, obok którego narasta aż do grzmotu fala „ciemnych" dźwięków.

Muzyka Tadeusza Bairda [9] zaznacza dwuplanowość poetyckiego świata Giraudoux i uwydatnia nastrój poszczególnych scen. Są to bądź krótkie motywy, jakie pojawiają się zawsze wraz z Królem wodników i Ondyną czy towarzyszą ich określonym gestom, bądź efekty różnorakie, w jakich zaznacza się rozmaitego rodzaju oddziaływanie kosmosu na świat ludzki, a więc i wołania, i prześmiechy, i piękna wokaliza kuszenia Hansa. Dźwięki te, to rozpływające się w wielokrotnym echu, to znów przenikliwe i ostre, wyraźnie kontrastują z ujętymi w ścisły rytm odgłosami cywilizacji — z dźwiękiem fanfar na powitanie Króla czy gitary w scenie tańca Matho i Salambo. Zarówno jedne jak i drugie stanowią syntezę prezentowanego za ich pomocą świata, harmonizując z ogólnym założeniem przedstawienia. Obok wywoływania nastroju niejednokrotnie pełnią, w zespoleniu z światłem, funkcję na wskroś dramatyczną.

Scena w akcie końcowym przedstawia się podobnie jak w akcie I — obecna jest znów wizja wody; tylko dwa ustawione po bokach podesty przypominają szale, na których ważyć się będą losy Ondyny. Jeden z nich zajmą Sędziowie, których maski, deformujące kształt głowy i tłumiące głos, oraz koturnowe gesty, symbolizują resztki człowieczeństwa; drugi — Król wodników. Taka wizja plastyczna z góry przesądza charakter odgrywanej sceny: jest to groteska, ostro oskarżająca mentalność współczesnego społeczeństwa.

Pomywaczkę grała w Warszawie H. Parysiewicz. Dość niesamowita fizjonomia aktorki, kobiety już starszej, czyniła właściwie zbędną wszel-

---

[9] Nagrana na taśmę, przechowywana jest w archiwum obecnego Teatru Studio.

ką charakteryzację. Postać jej, o kabłąkowatych plecach, bardzo szczupłą, okrywał rodzaj worka, obnażając ramiona i chude, pomarszczone ręce; jej twarz o zapadniętych oczodołach jest już dla Hansa wystarczającą zapowiedzią losu, jaki mu był sądzony.

Przedstawienie, otwierające pierwszy pełny sezon dyrekcji Kanickiego w Teatrze Klasycznym, spotkało się na ogół z niezbyt przychylnym przyjęciem przez stołeczną krytykę. Atakowano przede wszystkim „pozornie nowoczesną" scenografię [10] i „rozwichrzoną, narzucającą wykonawcom wiele zbędnego ruchu" reżyserię [11], nie zgłębiając jednak, jaki krył się za tym sens; w konsekwencji powstały zarzuty, iż aktorzy — z małymi wyjątkami — „z woli reżysera i scenografa grają inną sztukę". Największe uznanie zdobyła gra Jedlewskiej, podkreślano także kunszt aktorski A. Boguckiego i Z. Rysiówny w niewielkich rolach Augusta i Izoldy. Nie przeszła bez echa piękna muzyka T. Bairda. Konkluzje brzmiały jednak dość pesymistycznie: „Przedstawienie jest sprawne i poprawne, ale na pewno nie przyczyni się do odświeżenia Giraudoux" [12]; „Niestety coraz częściej przekonujemy się, że Giraudoux zestarzał się i zwietrzał" [13], itp.

Zanim ustosunkujemy się do ostatniego stwierdzenia, spróbujmy wyciągnąć wnioski z dokonanej analizy spektaklu. Obok podniesionych już przez krytykę bezsprzecznych jego zalet na uwagę zasługują także sprawy potraktowane zbyt pospiesznie a surowo: reżyseria i scenografia. Na tle poprzednich inscenizacji *Ondyny* (łódzkiej i poznańskiej) pomysł, by zrezygnować z dosłownie pojmowanej „baśniowości", wydaje się wynikać z najbardziej konsekwentnego potraktowania sztuki jako wielkiej metafory. Autor pomysłu niewątpliwie komplikuje sobie jako twórcy przedstawienia zadanie; odzierając je bowiem z wdzięcznych i łatwo czytelnych elementów fantastyki, jak rusałki czy rozmaite efekty iluzyjne znamionujące moce wodnych bóstw, musi znaleźć inny sposób zaznaczenia wyraźnie rysującej się w dramacie dwoistości przedstawionego świata. Sposób, jaki wybiera, okazuje się zbyt ryzykowny zarówno w realizacji jak i w odbiorze. Stosując deformację mowy, gestu i wyglądu wybranych postaci, Kanicki naraża się na zarzut, iż lekki dowcip Giraudoux zmienił w farsę; zamykając pewne sytuacje w czysto formalne kompozycje dynamiczne, przysparza sobie uwag, iż w nadmiarze trudno czytelnego ruchu zagubił podteksty teatru poety.

Nowe zastrzeżenia do spektaklu wywołała współpraca scenografa, której jednak nie próbowano odczytać w powiązaniu z ogólnym zamysłem

---

[10] R. Szydłowski, *Giraudoux à la Wagner*, „Trybuna Ludu", 1965, nr 328.

[11] E. Boniecka, *„Ondyna" — czyli przegrana szansa*, „Kurier Polski", 1965, nr 272.

[12] A. Jarecki, *Natura upozowana*, „Sztandar Młodych", 1965, nr 279.

[13] A. Grodzicki, *Baśń o miłości*, „Życie Warszawy", 1965, nr 283.

reżysera. Krytyka zauważa np., że kostiumy są brzydkie i pretensjonalne, lecz nie uwzględnia faktu, że był to efekt zamierzony, korespondujący z intencją całkowitej lub częściowej deformacji ludzkiego świata. Nie zwraca się uwagi na zastosowanie ruchomych części dekoracji, wnoszących w połączeniu z muzyką i efektami świetlnymi element życia w stworzony za pomocą form plastycznych świat natury. Przy czym podkreślić należy, że z tej okazji po raz pierwszy wprowadzono u nas do teatru szklane płótno, umożliwiające stworzenie wielowarstwowej głębi, a zarazem sprzyjające załamywaniu światła i powstawaniu nowych barw. Scenografia Ireny Skoczeń odwołuje się wprawdzie do niezbyt łatwych skojarzeń, co osłabia może pożądaną przez autora sztuki spontaniczność jej odbioru, lecz mimo to uznać ją należy za ambitną próbę sięgnięcia do zasady budowy poetyckiego świata i dania jej wyrazu w języku nowoczesnej plastyki.

Podobnie jak w wypadku wielu innych przedstawień sztuk Giraudoux, recenzje opiewają, że pisarz „zestarzał się i zwietrzał". Tymczasem reakcja publiczności nie potwierdzała tego przekonania. Spektakl *Ondyny* grano około siedemdziesięciu razy, przy pełnej widowni. Aktorzy do dziś wspominają kontakt z salą.

Nowy dowód nie słabnącej u nas żywotności tej sztuki stanowiło powodzenie opartego na niej monodramu w wykonaniu Aliny Kulikówny. Aktorka zaprezentowała go po raz pierwszy w charakterze imprezy towarzyszącej Kaliskim Spotkaniom Teatralnym wiosną 1969. Odtąd przez parę lat objeżdża miasta i miasteczka, jak Zielona Góra, Gorzów, Piotrków Tryb., Pabianice, Łódź, zapraszana przez miejscowe wydziały kultury do rozmaitych klubów i bibliotek. W stroju średniowiecznego trubadura, przy blasku świec, z towarzyszeniem nagranej na taśmie muzyki gitarowej A. Bachledy relacjonuje „pięknym paniom" i „szlachetnym panom" „historię wielkiej miłości rusałki do wspaniałego rycerza Hansa von Wittenstein zu Wittenstein" [14]. Zrezygnowała stopniowo ze wszelkich poetyckich rekwizytów; zdarzało się nawet, że występowała bez udziału muzyki. Mimo to Kulikównie udawało się na ogół utrzymać na sali atmosferę szczerego zainteresowania. Być może, iż nie zawsze związane ono było z refleksjami natury ogólniejszej; ostatnia wersja *Ondyny* otrzymała zresztą znamienny podtytuł: *Ballada o miłości*. Jeżeli jednak miarą nowoczesności jest zdolność adaptacji danego zjawiska do nowych czasów, reakcja, z jaką publiczność robotniczych miast przyjmowała twórczość pisarza, reprezentującego szczyty wyrafinowania kultury międzywojennej, może być dowodem wciąż aktualnej siły tej poezji.

---

[14] *Ondyna, czyli ballada o miłości (wg sztuki J. Giraudoux „Ondyna")*, monodram oprac. przez A. Kulikównę; własność autorki.

Ostatnia z wykończonych przez Giraudoux sztuk, acz skomponowana dość oryginalnie, pełna błyskotliwych zwrotów językowych i urozmaiconych scenicznych sytuacji, nie dorównuje najlepszym jego utworom dramatycznym. Stanowi jednak jeden z utworów najbardziej znaczących dla pisarskiej wizji świata, a w tym charakterze zasługuje na uwagę teatru, domagając się od inscenizatora śmiałej, lecz nie pozbawionej pieczołowitości inicjatywy.

Powstała bezpośrednio przed drugą wojną światową; wiąże się ściśle z doświadczeniami okresu faszyzacji. Cenna jako tragiczny dokument humanizmu poety, na nasze sceny trafiła w wiele lat po wojnie, każdą swą premierą wywołując dyskusję na temat odległości dzielącej ją od naszych czasów, lecz mimo to będąc uparcie — i z powodzeniem — wznawianą na przestrzeni kilkunastu lat. Stanisław Brucz, kierownik literacki Teatru im. Jaracza, tak tłumaczy jej powojenny renesans: „W latach, kiedy modne filozofie Zachodu mówiły o zagubieniu człowieka w świecie irracjonalnym i wrogim, o tragicznym bezsensie istnienia, Giraudoux nawracał do wartości podstawowej, jaką jest człowiek zbratany ze światem rozumnie urządzonym" [15]. Podobną argumentację stosuje Roger Gomulicki, konsultant dramaturgiczny przedstawienia warszawskiego, nazywając poetę „piewcą wrodzonej doskonałości tkwiącej w naturze człowieka i naturze świata", a jego utwór „sztuką o miłości, miłości najbardziej ludzkiej i naturalnej w tym najwyższym sensie, jaki Giraudoux chciał nadać tym słowom" [16].

Trafny wyraz sceniczny dla poetyckiej wizji świata, gdzie człowiek sądzony jest ze względu na relacje swe z naturą, znalazł twórca spektaklu poznańskiego Józef Gruda. Osaczenie partnera wodnej boginki Hansa przez postacie, których rozmaitości wcieleń nadaje personalną jedność tożsamość ich odtwórców, pozwoliło unaocznić wszechobecność i wszechmoc natury, śledzącej i sankcjonującej wszelkie próby sprzeniewierzenia się jej prawom.

Interesującą propozycję realizacji baśniowego świata przyrody — przy częściowym zastąpieniu udziału aktorów przez udział taśmy i odpowiednio zdynamizowanych form plastycznych — wysunęli twórcy przedstawienia warszawskiego. Zbyt daleko idące odrealnienie materii dramatycznej spowodowało jednak, iż zatracił się zmysłowy urok świata Giraudoux, nadmiar zabiegów formalnych przytłoczył jego misterną tkankę słowną, którą z kolei szczególnym respektem obdarzył spektakl łódzki.

Specyfikę artystycznego światopoglądu autora *Ondyny* najpełniej ilustruje rola tytułowej bohaterki. W niej zawarł pisarz tajemnicę głębokiej jedności pozornych antypodów: cywilizacji i natury. O skali możliwości dramatycznych tej roli dowodnie zaświadczyły trzy kreacje, któ-

---

[15] Program *Ondyny*, Teatr im. Jaracza w Łodzi (premiera 10 VI 1961).

[16] Program *Ondyny*, Teatr Klasyczny w Warszawie (premiera 13 XI 1965).

rych twórczynie na rozmaite sposoby — i z rozmaitym skutkiem — usiłowały przybliżyć publiczności „kobietę z własnej woli i własnego upodobania", jaką stała się rusałka.

Powinowactwa z *Ondyną* można — jak zauważono — znaleźć bez trudu w polskiej tradycji teatralnej; poza Wyspiańskim choćby u Słowackiego. Wprowadzenie tej sztuki na naszą scenę nie stanowi więc z pewnością rewelacji. Podczas gdy jednak teatr romantyczny opierał się na psychologii, tutaj połączono jego elementy z teatrem idei, czyli z teatrem postaw.

INSCENIZACJE POZOSTAŁYCH SZTUK GIRAUDOUX

Prócz sztuk, których przedstawienia ze względu na ich historyczną rolę w teatrze polskim stanowią główny przedmiot niniejszych rozważań, po r. 1945 znalazły się na naszej scenie trzy inne utwory Giraudoux: *Komentarz do podróży Cooka*, *Improwizacja paryska* oraz *Sodoma i Gomora*. Spektakle tych utworów zostaną omówione we wspólnym rozdziale, ponieważ albo tworzyły części wspólnego widowiska (jak dwa pierwsze, potraktowane łącznie przez Zygmunta Hübnera w inscenizacji z r. 1960), albo też widowiska na nich oparte nie urosły do rangi wybitnych wydarzeń artystycznych. Powyższa sytuacja zmusza do odstępstwa od zasady chronologii premier i przesunięcia całości analiz niejako na tor boczny, z czego jednak nie wynika, że żadna z tych premier nie była w swoim czasie zjawiskiem znaczącym w polskim życiu teatralnym. Zjawiskiem takim bez wątpienia była kielecka prapremiera *Komentarza do podróży Cooka* (1956).

Supplément au voyage de Cook, komedia w jednym akcie z r. 1935, stanowi zgodnie ze zwyczajem Giraudoux nawiązanie do tradycji literackiej; informuje o tym tytuł, paralelny do tytułu utworu Diderota *Supplément au voyage de Bougainville*, który z kolei jest dialogiem na temat słynnej w czasach filozofa książki Bougainville'a *Voyage autour du monde*. Spostrzeżenia kolonizatora archipelagu Oceanu Spokojnego posłużyły Diderotowi za punkt wyjścia do rozważań nad cywilizacją europejską, przeprowadzonych ze stanowiska osiemnastowiecznej „filozofii naturalnej". Dla Giraudoux natomiast bezlitosna konfrontacja dwóch kultur, z której niedwuznacznie wynikało *requiem* dla cywilizowanego świata, gdzie zasady moralne, budowane bez uwzględnienia naturalnych instynktów ludzkich, prowadzą w rezultacie do rozpusty i zbrodni, stała się źródłem komedii, demaskującej w sposób znacznie bardziej finezyjny paradoksalność tych zasad, komedii o silnych akcentach satyrycznych, choć również nie pozbawionej pewnej nuty tragicznej.

Z dziełka Diderota poeta zapożyczył postać Tahitańczyka Uturu, partnerami jego i jego rodaków w starciu dwóch światów czyniąc jednak nie Francuzów, lecz Anglików — członków wyprawy Cooka, który był tylko podróżnikiem-badaczem, nie kolonizatorem. Ta pozornie drobna zmiana jest znamiennym przykładem kurtuazji Giraudoux, nad bezpośredni atak

przedkładającego taktykę zmylenia przeciwnika; jest też przykładem jego skłonności do poszerzania zakresu podejmowanego wątku: rozmyślne odstępstwo od prawdy historycznej sprawia, że właściwym przedmiotem krytyki staje się nie francuski czy angielski kolonialnizm, nie religia katolicka czy purytańska moralność, lecz wszelkie formy życia społecznego opartego na zakłamaniu i stosowaniu przemocy.

Zakłamaną mentalność Europejczyków reprezentują prowizor kościoła prezbiteriańskiego Mr Banks i jego żona, którym przypadło w udziale przyswojenie tubylcom przed wylądowaniem na ich ziemi angielskich marynarzy podstawowych pojęć nowoczesnej cywilizacji: pracy, własności prywatnej i moralności. W skrzącym się przednim dowcipem intelektualnym dialogu Mr Banks — Uturu obnaża się z precyzją cała perfidia demagogii umożliwiającej funkcjonowanie imperializmu. Oto głosi się wszem i wobec, że praca jest parytetem wielkości człowieka; tymczasem wielkość ta objawia się jedynie we wzmożonym poczuciu dumy, z jakim na widok upodlonego pracą w nieludzkich warunkach górnika zjada swój befsztyk bankier czy armator, itp. Bezsens podobnej demagogii uwydatnia próba zastosowania jej na wyspie Otahiti, gdzie żaden wysiłek fizyczny nie jest niezbędny dla egzystencji ludzkiej, a mimo to mieszkańcom właściwe jest daleko posunięte poczucie godności osobistej i honoru plemienia i, co najważniejsze, są szczęśliwi. Uturu w lot pojmuje istotę nauki przekazywanej mu przez cywilizowanych gości; ich rodaków powita nazajutrz budujący obraz gospodarzy wachlujących się łopatami. Podobne skutki przyniesie poparty metodą poglądową wykład na temat własności prywatnej oraz moralności zasadzającej się na przestrzeganiu monogamii. Giraudoux nie rości pretensji do wyczerpania problematyki, jaką rodzi zderzenie tzw. trzeciego świata ze światem ludzi cywilizowanych; stawia tylko pod znakiem zapytania słuszność tych obiegowych pojęć, ukazując pod osłoną żartu scenicznego niezbyt wesołą perspektywę wprowadzenia na całej kuli ziemskiej nauki Mr Banksa i jego małżonki.

W połowie lat pięćdziesiątych *Komentarz do podróży Cooka* zaprezentował dyrekcji Teatru Polskiego w Warszawie tłumacz tej jednoaktówki Julian Rogoziński; jako sztuka niepełnospektaklowa została jednak odrzucona, by wkrótce ukazać się na scenie Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach.

Teatr im. Żeromskiego, w zasadzie jeden z wielu teatrów „Polski B", znacznie odbiegał w tym okresie zarówno swoim repertuarem jak poziomem artystycznym od przeciętnego poziomu placówki o podobnym charakterze na tzw. prowincji. Od r. 1952 znajduje się on w rękach Ireny i Tadeusza Byrskich, którzy usiłują nawiązać autentyczny kontakt z miejscową publicznością nie tyle przez dostosowywanie się do jej gustów, ile przez konsekwentne kształtowanie jej upodobań estetycznych według własnych zapatrywań, stosując niepisaną zasadę: „Szanuj swojego widza

jak siebie samego". Celowi temu w miarę możliwości służy staranny dobór repertuaru (pod kierownictwem literackim Jerzego Zagórskiego), układającego się przeważnie w większe cykle problemowe; dominuje przy tym tendencja do uogólniania zagadnienia, do ilustrowania go przy pomocy materiału dość różnorodnego. Jednym z problemów wiodących była kwestia wyboru własnej drogi i odpowiedzialności za nią.

W tak zakreślonych ramach mieścił się nie znany jeszcze w Polsce utwór Giraudoux, którego reżyserii podjęła się Irena Byrska. Spróbowano uwspółcześnić sztukę i przybliżyć ją kieleckiemu widzowi, respektując jego zdolność do myślenia metaforycznego. Sprawa imperializmu potraktowana została jak najszerzej — jako wszelkiego rodzaju ingerencja siłą w życie danej grupy etnicznej; ze zderzenia Europejczyków i Tahitańczyków usiłowano wydobyć kontrast dwóch kultur jako efekt dwóch diametralnie różnych postaw wobec życia. Silnie akcentowano obronę prawa każdej społeczności do własnej drogi rozwoju. Tragiczne, obosieczne zresztą, konsekwencje brutalnego wprowadzania postępu do „trzeciego świata" obrazowało wyreżyserowane ze szczególną pieczołowitością, bardzo śmiałe jak na owe czasy zakończenie.

Ogólne założenia widowiska sygnalizowała scenografia Liliany Jankowskiej i Antoniego Tośty. Przestrzeń sceniczną zorganizowano na zasadzie pewnej naturalnej wspólnoty dwóch środowisk ludzkich — i jednocześnie przeciwieństwa, jakie wytworzył fakt prowadzenia przez każde z nich całkowicie odmiennej egzystencji na przestrzeni dziejów. Od chwili odsłonięcia kurtyny uderza operowanie skrótem i daleko posunięta umowność. Scena jest początkowo prawie pusta. Z zielonego podestu wyrastają na białym tle dwie płaszczyzny w kolorach niebieskawo-zielonawych, z których każda stanowi godło innego typu cywilizacji. Jednolita barwa płaszczyzn zaznacza naturalne niejako pokrewieństwo Tahitańczyków i Brytyjczyków — narodów wyspiarskich, podczas gdy umieszczone na nich kształty plastyczne, analogiczne w pewien sposób, lecz zróżnicowane, symbolizują rozstęp, jaki dzieli te narody. Oto formy biologiczne, jakie reprezentują kraj tubylców: planktony czy ameby, fosforyzujące na płaszczyźnie z prawej strony — w rękach ich czcigodnych gości przekształciły się w rodzaj luf, mierzących w rozmaite punkty sceny wprost z okrętu, jaki markuje dominująca nad płaszczyzną z lewej strony kompozycja lin. Stopniowa zabudowa oraz zaludnianie sceny ilustrują jedynie to generalne rozwiązanie, z którym pozostają w zgodzie wszelkie środki ekspresji dramatycznej.

Z rozwidnionego zaledwie błyskiem ogników mroku, w takt wokalizy Ymy Sumac, wyłania się świat mieszkańców wyspy Otahiti. Grupy ich, w białych kombinezonach, upstrzonych kolorowymi przekrojami owoców (namiastka tatuaży brzucha) bądź całymi owocami (biusty kobiet), w wiankach na ubarwionych zielenią włosach lub czapkach o wzorach zapożyczonych z masek murzyńskich, uzupełniają obraz symbiozy z natu-

rą przedstawiony w dekoracjach. Tu i ówdzie po zielonym podłożu rozrzucone są kamienie; jeden z nich, obsypany ziarnistą fakturą, przypomina koral. Anglicy występują również w białych strojach, na które narzucone zostały rozmaite elementy. Biel, w odniesieniu do dzikusów potraktowana jako symbol nagości, jednoczy na zasadzie człowieczeństwa gospodarzy z gośćmi. Tymczasem liczne, celowo przerysowane akcesoria epoki odkryć i podbojów (płaszcz i peruka Mr Banksa, stelaż do kostiumu Mrs Banks) bądź późniejszej doby rozwoju cywilizacji (cylinder, hełmy tropikalne, aparat fotograficzny), jakimi podróżnicy szczelnie obudowali swoje ciała, pełnią — jako swoiste *pendant* do form plastycznych dekoracji — funkcję różnicującą wobec obu światów. Wymowne akcesorium cywilizacji stanowi rodzaj podium (czy postumentu do posągu), jakie pojawia się na scenie w ślad za przybyszami, stwarzając przeciwwagę dla atrybutu dzieci natury — ogromnego kamienia. W miarę rozwoju sytuacji podobne elementy narastają; w chwili wylądowania brytyjskiej floty cały, wolny w momencie przybycia pierwszych jej jednostek podest jest już pokryty kotwicami (i zarazem na znak alarmu podświetlony na czerwono).

Dążeniu do przedstawienia w sposób możliwie jak najbardziej syntetyczny dwóch odmiennych postaw i dwóch stylów życia podporządkowana jest również gra aktorów. Wyrazistą linią, nie bez pomocy środków ironii i parodii — podobnie jak to jest widoczne w scenografii i kostiumach — kreśli się zarówno szczerość jak obłudę, zarówno naturalność jak konwencjonalizm. Odmienność tę ujawnia w głównej mierze dialog, toteż największa część wysiłków skierowana jest na odpowiednie wydobycie jego zawartości, zwłaszcza jeżeli chodzi o dysputy Mr Banksa i Uturu. Z treścią dialogu harmonizuje zachowanie się bohaterów komedii i statystów: z jednej strony tak swobodne i nieprzymuszone, że posunięte prawie do infantylizmu, z drugiej przesadnie sztywne, co się wyraża bądź w unieruchomieniu, w stężeniu w określonej pozie, bądź też w na pół wojskowym drylu. W interpretacji tekstu nie zaniedbuje się momentów, które — przy całej finezji swego dowcipu — nadal zachowały swoją ostrość i komiczną siłę. Podobne zabiegi pozwalają ustawić inscenizację *Komentarza* w jednym rzędzie z poprzedzającym je bezpośrednio głośnym przedstawieniem *Pluskwy* Majakowskiego, choć może charakter metaforyki Giraudoux czyni ostrze satyryczne jego sztuki mniej czytelne. W każdym razie, jak na owe czasy — były to spektakle dosyć nietypowe.

Zakończenie nie pozostawia wątpliwości co do intencji inscenizatora sztuki, zamkniętej przez jej autora ironicznym wielokropkiem. Oto gdy para strudzonych misjonarzy, strzeżona przez podwładnych, układa się do snu w swych mieszczańskich łożach pod ogromnym baldachimem, gdzieś z daleka, spoza tawernianych melodii, przedziera się i rośnie odgłos wojskowych automatów; po chwili z okrętu wysypuje się tłum żołnierzy. Daje się słyszeć rytm podkutych butów... W odpowiedzi na to skupieni wokół skały Tahitańczycy wkładają berety i zbroją się w łopa-

ty, dziewczyny zaś zdzierają z głowy roślinne okrycia i wyzywającym ruchem zapalają papierosy.

Obraz taki, realizujący częściowo sugestie zawarte w tekście, wskazuje na dwoiste konsekwencje wszelkich form wywierania presji na kraje „trzeciego świata": z jednej strony bunt, z drugiej likwidacja własnej, oryginalnej, pozostającej w harmonii z naturą kultury i zastąpienie jej kulturą bardziej wyrafinowaną, lecz niekoniecznie szlachetniejszej próby.

O roli kieleckiego przedstawienia świadczą m. in. liczne polemiki, jakie wywołało, potwierdzając sens wystawienia *Komentarza do podróży Cooka* właśnie w ten sposób i akurat w tym momencie. Pierwsze głosy sprzeciwu odzywają się w trakcie otwartej dyskusji tuż po premierze (2 VI 1956), którą zaprezentowano w dniu konferencji wojewódzkiej poświęconej sprawom repertuaru. Są to zarzuty elitaryzmu, eksperymentatorstwa i „formalistyki", chociaż równocześnie teatr otrzymał od przedstawiciela Komitetu Wojewódzkiego PZPR pochwałę za repertuar. Nie brak jest bowiem krytyków, którzy twierdzą, że ucieczka od sztuki prostego myślenia w kierunku poetyckiej metafory, jaką (obok Holoubka na Śląsku i Skuszanki w Nowej Hucie) postulują w Kielcach Byrscy, ściąga do ich teatru najmniej ludzi z prowincji, którym służyć winien przede wszystkim. „Rewolucja kulturalna wiąże się tylko pośrednio z pojęciem rewolucji społecznej i w przeciwieństwie do tamtej nie da się dokonać przy pomocy skoku" [1].

W rzeczywistości prowincja odczuwa nie mniejszą potrzebę odnowy niż stolica. Przekonuje o tym choćby wieloletnia współpraca w tym okresie Teatru im. Żeromskiego z okolicznymi szkołami, fabrykami i zakładami pracy. Podczas jednego z licznych spotkań ze stałymi gośćmi, o tyle jednak szczególnego, że zorganizowanego w dziesiątą rocznicę bliższej zażyłości, gospodarze kieleckiego przybytku Melpomeny usłyszeli od robotników takie słowa: „Jesteśmy wdzięczni, że nie traktowaliście nas jak niedorozwinięte dzieci, że byliście naszym oknem na świat i nauczyliście nas języka teatru" [2].

Ataki na nowoczesny charakter inscenizacji próbują uprzedzić przychylni teatrowi, wówczas stali jego recenzenci: Tadeusz Kudliński i Jan Paweł Gawlik, zaznaczając nieprzystawianie stylu sztuki Giraudoux do przyjętej aktualnie konwencji. „Styl przedstawienia był moim zdaniem najzupełniej trafnym odpowiednikiem stylu autora — zauważa pierwszy. — [...] A styl to trudny, w którym rolę podstawową pełni skrót i metafora, nowoczesność spleciona z tradycją, precyzja słowa i aforyzmu, wyrafinowanie i finezja, błyskotliwe zmiany napięć. I dobrze, że zagrano wreszcie śmiało i nowocześnie Giraudoux, że ukazano tę skom-

---

[1] M. Czanerle, *O konflikcie z widownią (w związku z „Komentarzem do podróży Cooka")*, „Teatr", 1956, nr 15—16.

[2] Z wywiadu udzielonego autorce przez I. i T. Byrskich.

plikowaną fakturę, wymagającą wiele twórczej inwencji od teatru, zwłaszcza naszego, który grzęznąc przez ostatnie lata w fałszywym sosie realizmu, wyzbył się subtelniejszych smaków i zapachów". A drugi z krytyków wyznaje: „Takiego dialogu dawno nie słyszeliśmy. Jesteśmy spragnieni go jak powietrza [...]. Dlatego przedstawienie to jest ważne — nawet gdyby miało pozostać niezrozumiane. Trudno przecież zawsze karmić się Goethem czy Gruszczyńskim" [3].

Przeciwnicy inscenizacji kieleckiej metaforyczny sens tego frywolnego żartu scenicznego sprowadzali do konfliktu erotyczno-obyczajowego, kwestionując sposób jego przedstawienia z dwóch stanowisk: bądź z pozycji ultrakatolickiego moralisty, bądź uczonego etnografa. Solą w oku dla reprezentanta pierwszego stanowiska jest ośmieszenie pary Banksów, godzące według niego w chrześcijańską koncepcję jednożeństwa (!); ponieważ jednak — jak się sam przyznaje — spektaklu nie oglądał, snuje jedynie domysły, w jakiej mierze można przypisać to zamierzenie autorowi, w jakiej zaś teatrowi i recenzentom [4]. Reprezentanta stanowiska drugiego rażą z kolei „gatki i kaftany" tubylców, które — miast wniknąć w sens tego znaku, jakim są tutaj białe trykoty — odsądza od czci i wiary z racji „zafałszowania" ukazanego prawdziwie przez Giraudoux pierwszego momentu zderzenia kultur i obniżenia dramatyzmu owej chwili [5].

Jeśli chodzi o stronę aktorską przedstawienia, nie budziła ona istotnych sprzeciwów, aczkolwiek lekkość roboty artystycznej zostawiała ponoć miejscami nieco do życzenia. Nowoczesną grą zwracała uwagę zwłaszcza Noemi Korsan, która jako pani Banks „znalazła właściwy ton: bladej mumii w cudacznym ubiorze, wykonującej z rzadka nieznaczne ruchy, jak pod dotknięciem słabego prądu elektrycznego. Dotyczy to całej jej sylwetki, oschłości ruchu i gestu, braku mimiki, inteligentnego wyprowadzenia tekstu i sytuacji", oraz A. Balcerzak jako „zaskorupiały w zasadach i obłudzie pan Banks, apostoł kolonializmu, którym nic wstrząsnąć nie zdoła" [6]. W sumie „wyraziste, charakterystyczne aktorstwo, ostra parodia bez cienia przejaskrawień — poczucie proporcji i dyskrecja w użyciu środków nawet mocnych w wyrazie, składają się na kunszt, któremu przyklasnąć można z przyjemnością. [...]. Po trudnej *Pluskwie* i chybionym *Kluczu od przepaści* przedstawienie pełne ożywiającego humoru. Garść soli attyckiej, bez której nie ma, naprawdę nie ma teatru" [7].

---

[3] T. Kudliński, *„Komentarz do podróży Cooka" Giraudoux*, „Kierunki", 1956, nr 8; J. P. Gawlik, *„Komentarz do podróży Cooka", czyli o wdzięcznym dowcipie*, „Słowo Tygodnia", dod. „Słowa Ludu", 1956, nr 23.

[4] *Postępowe zacofanie* (w rubryce „Listy do Redakcji"), „Kierunki" 1956, nr 16.

[5] J. A. Zaremba, *Giraudoux do połowy*, „Słowo Tygodnia", dod. „Słowa Ludu", 1956, nr 26.

[6] Kudliński, *„Komentarz do podróży Cooka" Giraudoux.*

[7] Gawlik, *„Komentarz do podróży Cooka", czyli o wdzięcznym dowcipie.*

Kolejna inscenizacja *Komentarza do podróży Cooka*, acz stołeczna — nie wywołuje już ani w połowie tak żywej reakcji, jaką wzbudziło swego czasu przedstawienie w Kielcach. Nie bez znaczenia jest tu rok premiery — 1960, a więc moment, gdy Giraudoux od dawna przestał być autorem awangardowym na naszych scenach; przeciwnie, zaczął już być klasykiem, który irytuje. Na przesunięcie dyskusji od czysto teatralnych wartości tekstu do jego znaczenia historycznoliterackiego wpłynął także fakt, iż w ujęciu Zygmunta Hübnera sztuka została powiązana z inną jednoaktówką pisarza — *Improwizacją paryską*, ważną jako wypowiedź o teatrze, lecz po ćwierćwieczu zasługującą raczej na godne miejsce w antologii światowej myśli teatralnej niż na deskach sceny.

L'Impromptu de Paris — tekst-manifest z r. 1937 — jest rodzajem pastiszu Molierowskiego *Impromptu de Versailles*, tym razem znacznie słabszym od pierwowzoru. Podczas bowiem gdy poglądy teoretyczne mistrza komedii francuskiej, sprowokowanego przez swych wrogów spośród koterii dworskiej oraz przez zwolenników zwalczanego przezeń stylu gry, wyłożone zostały w sposób absolutnie naturalny, w sytuacjach scenicznych tryskających życiem, w tonie czysto osobistym i zjadliwym, Giraudoux swój dialog o teatrze przeprowadza w sytuacji bez porównania bardziej abstrakcyjnej, tracąc stopniowo z pola widzenia próbę u... Jouveta (odpowiednik próby u Moliera) i przekształcając ją w nudny wykład. Molier, który w *Improwizacji wersalskiej* sam rozprawiał z aktorami o teatrze żywym i walczącym, w *Improwizacji paryskiej* staje się jednym z filarów tradycji narodowej, któremu autor, ustami Jouveta, wielbiciela Moliera, składa hołd i do którego nawiązuje jako do autorytetu, broniąc uprawianego przez siebie teatru, w którym naczelną funkcję pełni styl. Aktualna w chwili swego powstania, pełna aluzji do ówczesnego układu stosunków w paryskim życiu teatralnym, po latach dwudziestu sztuka Giraudoux bardziej się postarzała niż sztuka Moliera po trzystu.

Przygotowując swe przedstawienie w warszawskim Teatrze Kameralnym (15 VI 1960), Hübner potraktował *Komentarz do podróży Cooka* jako demonstrację przekonań estetycznych autora, wypowiedzianych *explicite* właśnie w owym manifeście.

Pierwsza część spektaklu, czyli *Improwizacja paryska*, obrazuje próbę *Komentarza*, która zanim się zaczęła, przeradza się spontanicznie w dyskusję o teatrze: jaki jest i jaki powinien być. Aktorzy, częściowo w swych codziennych ubraniach, częściowo w kostiumach i na wpół ucharakteryzowani, swobodnie przechadzają się po scenie; w głębi widoczny ustawiony tyłem blejtram, rodzaj drabinki itp. rekwizyty; miejscami przerywają dialog próby techniczne, a kończy go zabawny incydent z deputowanym Robineau. Druga część widowiska — *Komentarz do podróży Cooka* — nawiązuje bezpośrednio do dyskusji, jaka poprzedzała przerwę; z wyjątkiem dwóch osób wszyscy rozmówcy, tym razem już w kompletnych kostiumach teatralnych, wracają na scenę, gdzie Tadeusz Białosz-

czyński jako Jouvet daje im ostatnie wskazówki, po czym schodzi na widownię, by za chwilę dołączyć do swej trupy w roli wodza Uturu.

Pomysł Hübnera, spajając organicznie dwie jednoaktówki, akcentuje umowność komedii Giraudoux. Umowność tę podkreślają ze swej strony kostiumy J. A. Krassowskiego: współczesne stroje wypoczynkowo-sportowe Tahitańczyków i — skontrastowane z nimi — również współczesne, choć z elementami epoki stroje Brytyjczyków. Na scenie widoczne są te same co uprzednio rekwizyty, teraz uporządkowane i uzupełnione zgodnie z wymogami akcji. Do podestu przystawiono pochylnię, co w połączeniu z odwróconym blejtramem i przewieszonymi przezeń linami oznacza pokład okrętowy. Tło się rozjaśnia, scenę wypełniają ciepłe barwy (w jednej z recenzji mowa jest o kolorycie malarstwa Gauguina, którego reprodukcje zdobią program).

Ta druga część wydaje się publiczności bardziej przekonywająca, ale w przeciwieństwie do publiczności kieleckiej — odbiera ona *Komentarz* jedynie jako nieobowiązujący żart sceniczny, „przyjemną intelektualną przygodę". Jacek Frühling wysoko ocenia „wnikliwą, subtelną reżyserię Zygmunta Hübnera, który bardzo trafnie i szczęśliwie wydobył intelektualne podłoże utworu"; Jan Kott odnotowuje grę odtwórców pary Banksów: „Borowski i Ludwiżanka w rolach angielskiego Pastora i Pastorowej oboje znakomici, ciency, trochę ironiczni, świadomie dwuznaczni" (Białoszczyński jako Uturu, może ze względu na niezbyt szczęśliwie obsadzoną rolę w części pierwszej, raczej nie zwraca uwagi recenzentów); Zofia Karczewska-Markiewicz uznała scenografię Krassowskiego za „bardzo w stylu ironicznego i przekornego teatru Giraudoux" [8].

Mimo to bliższy kontakt ze sztuką utrudnia nadmiar retoryki, który jeszcze większy dystans powoduje w *Improwizacji paryskiej*. „Jest coś irytująco sztucznego w tych scenach za kulisami nowoczesnego teatru, przeładowanych słowami, statycznych, choć ożywianych raz po raz błyskotliwym »powiedzonkiem«. Oczywiście gdy na scenie zjawiał się Jouvet ze swymi aktorami i spowiadał się publicznie z kłopotów warsztatowych, galwanizował nawet tego rodzaju retoryczne dialogi. Na scenie warszawskiej wystąpiły jaskrawo słabości tekstu, który należy do sztuk »literackich«, przeznaczonych do czytania" — zauważa Zofia Karczewska-Markiewicz, zaś Jan Kott przyznaje wprost: „Z pewną złośliwą satysfakcją patrzałem na tę *Improwizację* pokazaną na ulicy Foksal. Napisana była dla teatru, który przywrócił Molierowi grube środki farsy i całą nowoczesną finezję psychologiczną, pokazywał ją teraz teatr, który niedawno zanudził *Chorym z urojenia*. Napisana była dla teatru, który

---

[8] J. Frühling, *Teatr Giraudoux i Tennesse Williams'a*, „Tygodnik Demokratyczny", 1960, nr 27; J. Kott, *Improwizacja na Foksalu*, „Przegląd Kulturalny", 1960, nr 27; Z. Karczewska-Markiewicz, *Żonglerki słowne Giraudoux*, „Życie Warszawy", 1960, nr 147.

walczył ze strupieszałym akademizmem, wystawia ją teatr, który chce za wszelką cenę być akademickim. Napisana była w obronie teatrów twórczych i nie subwencjonowanych, wystawił ją teatr reprezentacyjny i martwy. Nic więc dziwnego, że zespół nie bardzo wiedział, kogo ma właściwie grać. Panowie grali siebie, panie grały swoje paryskie koleżanki. Aktorom poszło to łatwiej, aktorkom — o wiele gorzej. [...] W tych warunkach jedyną interesującą postacią był Tadeusz Kondrat. On przynajmniej grał kogoś poważnego — referenta Centralnego Zarządu Teatrów [...]" [9]. Inni krytycy wychwytują potknięcia aktorów w mówieniu tekstu, zbyt poważny miejscami ton wygłaszania prawd zawartych w *credo* Giraudoux itp.

Jan Kott, klasyfikując *Improwizację paryską* w rzędzie sztuk historycznych, wyobraża sobie wieczór teatralny, który by ją połączył z *Improwizacją w Wersalu* Moliera oraz *Improwizacją w Alma* Ionesco: „Trzy manifesty, trzy style, trzy teatry. To byłaby prawdziwa lekcja Teatru" [10]. Tymczasem, wbrew tej interesującej sugestii, następnym razem *L'Impromptu de Paris* wystawiono w towarzystwie *Fedry* Racine'a, przy czym spektakl ten był dziełem dwóch reżyserów i dwóch scenografów. W programie próbowano uzasadnić ten chwyt odwołaniem się do tekstu *Improwizacji paryskiej*, gdzie obok Moliera również nazwisko autora *Fedry* stoi w rzędzie najznakomitszych przedstawicieli tego rodzaju teatru, jaki pisarz bierze w obronę. Sam jednak autorytet Giraudoux nie jest w stanie w magiczny sposób sprawić wrażenie jedności widowiska; tragedia klasycystyczna oraz współczesna komedia winny były zostać spięte wyraźną klamrą inscenizacyjną. Pomysł takiej klamry podaje po premierze Jerzy Bober, podsuwając możliwości wykorzystane w spektaklu Hübnera (stopniowa charakteryzacja i przyoblekanie przez aktorów *Improwizacji* kostiumów do *Fedry*, montaż elementów dekoracji na zagraconej scenie itp.). „Wciąż aktualne i dowcipne wypowiedzi Giraudoux o teatrze, o wyobraźni teatralnej, o łączeniu ducha współczesności z klasyką — motywują wówczas w pełni mariaż z Racinem" — twierdzi krytyk, konkludując, iż zabrakło takiej motywacji na scenie krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego [11].

Reżyserem *Improwizacji paryskiej* w gmachu teatru przy Placu Św. Ducha (premiera 23 II 1963) był Jan Biczycki; twórcą scenografii Andrzej Cybulski.

Zabiegi uwidocznione w egzemplarzu reżyserskim [12] pozwalają się

---

[9] Karczewska-Markiewicz, *Żonglerki słowne Giraudoux;* Kott, *Improwizacja na Foksalu.*

[10] Kott, *Improwizacja na Foksalu.*

[11] J. Bober, *Między „Improwizacją paryską" i „Fedrą"*, „Gazeta Krakowska", 1963, nr 52.

[12] Zbiory Bibl. Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

domyślać, że próbowano przybliżyć rzecz krakowskim widzom za pomocą pewnej adaptacji. Sprawy istotne w głównej mierze dla Francuzów — czy to związane z ich szczególną rolą w świecie, z ich tradycją kulturalną, czy z rozmaitymi czynnikami życia teatralnego Francji czasów międzywojennych — w znacznym stopniu uszczuplono (bądź przez skróty, bądź przez polonizację nazw i nazwisk), natomiast wyeksponowano wszystko to, co dotyczy jak najogólniej rozumianej problematyki teatru — jego istoty (tak jak ją widział Giraudoux) oraz relacji z jednej strony pomiędzy nim a krytyką, z drugiej pomiędzy nim a publicznością. Kontrapunkt dla wygłaszanych kwestii stanowić miały żarty aktorów z deputowanego Robineau, o czym dowodzi staranne opracowanie sceny ze zdechłym kotkiem oraz końcowego żartu z unoszącą delikwenta glorią. Utrwalona na zdjęciach ogromna makieta glorii w połączeniu z arcykomiczną postacią wysokiego urzędnika państwowego pozwalają sądzić, iż musiał to być wcale niezły efekt teatralny. Pozostałe elementy rozrzuconych po scenie dekoracji dopełniały wrażenia teatralnych kulis; rzecz jednak w tym, że w dalszym ciągu przedstawienia zostały one stamtąd zdjęte, aby ustąpić miejsca dekoracjom do spektaklu pozbawionego wszelkich punktów stycznych ze swoim prologiem.

Krytyka niezbyt przychylnie potraktowała tę niespójną całość. Jeśli chodzi konkretnie o sztukę Giraudoux, zarzucano głównie (podobnie jak w Warszawie) słabą imitację nie tyle może aktorów, ile aktorstwa francuskiego. „Słusznie — przez atak — ubezpieczono się przed recenzentami, gdyż grano tę *Improwizację* nietęgo. Starano się mówić tekst biegle i konwersacyjnie, na wzór szkoły francuskiej: szczebiotano więc bezprzedmiotowo, zachowując nie tyle sens, ile melodię żywej mowy. Od czasu do czasu puszono się znacząco, zwalniano tempo wymowy i cedzono jakby przez nos: padał wtedy jakiś znaczny aforyzm o sztuce lub powołaniu teatru [...], rozmawiano o własnym fachu, jakby niewiele miano z nim wspólnego" [13]; „aktorzy [...] nie czuli się pewnie w tym perypatetycznym dialogu [...]. Jedynie Sadecki jako Jouvet wiódł interesująco dyskurs z rozbrajającym panem Robineau (J. Grabowski), którego sceniczne »wniebowzięcie« było zarazem i śmieszne, i wzruszające" [14]. Gra znakomitego aktora krakowskiego Wiktora Sadeckiego, który dzięki swej niekłamanej wenie komediowej okazał się jedynym sprawiedliwym wobec tekstu Giraudoux, nie była jednak w stanie uratować imienia pisarza na scenie wsławionej najlepszymi aktorskimi tradycjami.

Sodoma i Gomora, której spektakl z r. 1965 w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie zamyka boczny tor rozważań scenicznych dziejów sztuk poety francuskiego w Polsce,

---

[13] Bober, *op. cit.*

[14] T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski", 1963, nr 76.

odbiega od zgromadzonych tu utworów objętością oraz ciężarem gatunkowym i ogólnym kolorytem. Czas jej powstania znaczy się całkowitym zaciemnieniem horyzontu wizji autora *Wojny trojańskiej*, *Elektry* i *Ondyny*; jest to czas okupacji (1943), chwila, gdy wszelkie ludzkie wartości wydają się dla Giraudoux rozpadać w świecie skazanym na nieuchronną zagładę. Wyraz temu przekonaniu daje tytuł; sam jednak apokaliptyczny obraz świata w ujęciu Giraudoux w niczym nie przypomina treści wydarzeń opisanych w *Starym Testamencie*. Element wspólny stanowi zaledwie motyw zniszczenia przedstawionego jako kara boska. Podczas gdy w *Biblii* potężny Jahwe zsyła ogień i siarkę na Sodomę i Gomorę na znak potępienia mieszkańców tych miast za niewłaściwe użycie pozostawionej im wolności, w sztuce Giraudoux Bóg — poprzez swych aniołów — ustawicznie ingeruje w sprawy ziemian, usiłując wpłynąć na ich decyzje i pokierować nimi według własnej woli, lecz okazuje się bezsilny i zagłada opornych staje się w istocie jedynym przejawem jego władzy nad poddanymi. Bo nawet ogień niebieski nie wypali na ziemi buntu, nawet powszechna zagłada ne położy kresu rozpoczętej wraz z stworzeniem świata walce człowieka o niezależność.

Kierunek modyfikacji tematu biblijnego w dużej mierze tłumaczy się określoną sytuacją polityczną i widzeniem jej z pozycji egzystencjalizmu (por. np. *Muchy* Sartre'a). Natomiast dobór i ukształtowanie ilustrującej go treści — ściśle osobisty wkład Giraudoux — pozwala się wyjaśnić jedynie w powiązaniu z specyficzną wizją poetycką, odsłoniętą znacznie wcześniej w *Amfitrionie*, a częściowo w *Wojnie trojańskiej* i w innych utworach; przy czym najbardziej nawet pobieżne zestawienie sztuki biblijnej z r. 1943 z komedią grecką z r. 1929 daje pojęcie o ciężarze nabytego przez autora doświadczenia.

Jednym z podstawowych elementów poetyckiego obrazu świata zawartego w twórczości dramatycznej Giraudoux jest harmonijna para ludzka, zdecydowana dzielić los swój z losem wszelkich istot żywych, jego doświadczane wspólnie niedostatki i uroki przedkładając ponad boską doskonałość. Dytyramb na cześć tak pojmowanej miłości jako soli ziemi stanowi trawestacja antycznego *Amfitriona*; w miarę postępu czasu ów idealny związek mężczyzny i kobiety zaczyna tracić swą szlachetną próbę, rzutując równocześnie na sposób istnienia kosmosu (*Ondyna*), aby w *Sodomie i Gomorze* przeobrazić się w całkowite zaprzeczenie swej istoty, powodując naturalnym biegiem rzeczy „jeden z końców świata".

Centralnymi postaciami utworu są Jan i Lea, wierne odwzorowanie archetypu małżeństwa — Adama i Ewy. W więzi pomiędzy tymi dwojgiem, którzy zdają się jedyną parą nie dotkniętą zarazą Sodomy — absolutnym oddzieleniem interesów płci męskiej i żeńskiej, godzącym w doskonałość twórczego aktu Boga — spoczywa ostatnia szansa uniknięcia jego gniewu. Zastosowany tu przez Giraudoux mechanizm dramatyczny: chwilowe zawieszenie mitu, którego litera na przekór wszelkim pozorom

okazuje się nieodwracalna, występuje we wszystkich antycznych i biblijnych sztukach pisarza; umożliwia mu on odkrycie nowych, niespodziewanych racji, w gruncie rzeczy powodujących wypełnienie się mitu.

Prolog *Sodomy i Gomory* zapowiada debatę ostatniej pary, którą w codziennym pożyciu podpatrywać ma całe niebo; efekty tego śledztwa zadecydują o losach świata. Losy te oczywiście zostały dawno przesądzone, toteż cała progresja dramatyczna, wiodąca ku znanemu zakończeniu, polega na stopniowym odsłanianiu przyczyn, dla których ustanowione przez Boga przymierze mężczyzny i kobiety nie jest już możliwe. Oto w pierwotną harmonię tych dwu istot wkradł się fałsz, wynikający z zasadniczej różnicy ich wzajemnych postaw, i w konsekwencji wspólny im dotąd świat uległ rozdwojeniu.

LEA

rzeczy tego świata już nie są dla nas te same. Jego słońce już nie jest moim, moja twarz, jaką on widzi, nie jest już moją. Świat się rozdwoił i każdy z nas ma własny. Zostały tylko wspólne nazwy. [...] to okropne mieć męża, z którym już się nie ma wspólnych drzew, wspólnego ciała, wspólnych motywów [15].

Zło jest powszechne i nieodwracalne, toteż próby ratowania sytuacji zarówno przez zamianę partnerów (autor nadaje tematowi formę dramatyczną przez rozłożenie go „na cztery głosy": naprzeciw pary Jan — Lea staje para Jakub — Ruth), jak przez powrót do układu wyjściowego stają się bezcelowe. Wobec przekształcenia się realnego związku w związek pozorny, gdzie miejsce miłości zajmuje nienawiść, postawiony przez Boga warunek ocalenia świata wydaje się jedynie najbardziej ponurą z kpin; nie zgadzając się na rolę „pary na pokaz" (nicość jej demonstruje przykład Samsona i Dalili), Jan i Lea postanawiają wybrać wolność — równocześnie decydując się na śmierć. Zapowiedziany w prologu koniec świata, który teraz następuje, jest w ujęciu autora francuskiego bezpośrednią konsekwencją kryzysu elementarnych więzi społecznych, rozumianego jako efekt rozpadu elementarnych norm moralnych.

Sodomy i Gomory, przejmującej obrazem tragicznego rozdarcia świata, jaki jawił się poecie w czasach hitlerowskiej okupacji, nie sposób jednakże zaliczyć do najwybitniejszych sztuk Giraudoux. Dzieli z pewnością z nimi niektóre ich zalety — kunsztowność frazy, oryginalność metaforyki (krańcowy pesymizm pisarza kazał mu zapomnieć o ulubionych grach słownych, paradoksach, a nawet o tak dla niego charakterystycznej, zabarwionej lekkim uśmiechem ironii). Ale wartości dramatyczne nie idą w parze z zaletami stylu: skłonność pisarza do monologów przechodzi tu w manierę, powodując nadmierną statyczność sytuacji; z kolei wysoki stopień uogólnienia konfliktu dramatycznego nadaje postaciom charakter nazbyt abstrakcyjny, przysparzając trudności tak reżyserowi

---

[15] J. Giraudoux, *Sodoma i Gomora*, przeł. J. Zagórski, „Dialog", 1965, nr 3, s. 61.

jak aktorom. Pozycja *Sodomy i Gomory* w dziejach scenicznych utworów Giraudoux na terenie Francji jest o tyle szczególna, że była jedyną jego sztuką wystawioną w czasie wojny i zarazem jedyną sztuką reżyserowaną za jego życia nie przez Jouveta.

Na scenę polską trafiła po dwudziestu przeszło latach, z inicjatywy twórcy studenckiej prapremiery *Wojny trojańskiej* Lecha Komarnickiego, wówczas dyrektora Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie. Wystawiono ją tamże 7 V 1965 w przekładzie Juliana Rogozińskiego; reżyseria — Lech Komarnicki, scenografia — Liliana Jankowska, muzyka — Augustyn Bloch.

Nie usiłując tym razem akcentować przebrzmiałych odniesień treści sztuki Giraudoux do okresu wojny, Komarnicki odczytał je z pozycji człowieka współczesnego. Metaforyczny charakter zdarzeń scenicznych pozwolił mu nie tyle interpretować perspektywę powszechnej zagłady w połączeniu z tragiczną walką jednostki o prawo do wolności osobistej, ile rozpatrywać zanik norm moralnych w społeczeństwie, przejawiający się m. in. w zjawisku tak znamiennym dla obecnych czasów, jak rozpad rodziny, w związku z istniejącym obiektywnie zagrożeniem z zewnątrz: groźbą wojny atomowej.

Innym motywem wzięcia na warsztat reżyserski *Sodomy i Gomory* są pewne poszukiwania formalne, jakie umożliwia jej natura. Chodzi mianowicie o pracę nad dialogiem teatralnym tak skonstruowanym, że wszelka interwencja ze strony aktora jest już zbędna; jego zadaniem jest wydobyć zawarte w strukturze słownej wartości za pomocą maksymalnie oszczędnych środków wyrazu. O nacisku położonym na tę sprawę pozwala wnioskować charakter zamieszczonej w programie przedstawienia informacji o pisarzu, popartej fragmentem *Improwizacji paryskiej*, zgodnie z którym największą dumą zawodu aktora jest język i styl: „Co mu wynagrodzi efekty mimiczne, kaszel i jąkanie się, te wszystkie sposoby, którymi setki razy pokrywał nędzę tekstu, co mu wytłumaczy ich rację bytu — zapytuje jeden z członków zespołu teatru Athénée — jeżeli nie rola oddająca aktorowi modulacje, spadki i wzloty, momenty milczenia prawdziwego języka, rola, w której on już się tylko staje prawie nieruchomym posągiem słowa!" [16]

Dążąc do realizacji przyjętego założenia, Komarnicki nie usiłował dynamizować statycznych w swej istocie sytuacji sztuki; chciał skupić uwagę widza na relacjonowanym tekście, ilustrując go ruchem i gestem opartym na zasadzie kompozycji plastycznej. Rytm zdarzeń scenicznych, zmierzających ku nieodwracalnej katastrofie, punktowała muzyka oraz elementy scenografii.

Dekoracje i kostiumy do *Sodomy i Gomory* zaznaczają uniwersalny

---

[16] Program *Sodomy i Gomory*, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego, Koszalin 1965.

charakter scenicznego „dziania się" przez umieszczenie go w kosmosie. Swobodę poruszania się aktorów ogranicza biały krąg ziemi (*pendant* do tej planety stanowią inne ciała widniejące na niebieskim firmamencie). W chwili podniesienia kurtyny zakrywa je częściowo ogromnych rozmiarów płaszcz archanielski, którego poła ginie gdzieś w przestworzach; towarzyszące słowom prologu obrazy, jak formowanie się zalegającej na scenie materii jakby w góry, drzewa, wreszcie odsłonięcie dzięki uniesieniu się w górę płaszcza dwu foteli w kształcie rzeźb mężczyzny i kobiety, symbolizują początek świata i powstanie pierwszej rodziny jako zalążka społeczeństwa.

Stroje pojawiających się na scenie ludzi są współczesne, lecz zarazem ich rysunek, uwydatniający to, co w człowieku niezmienne: jego płeć, w połączeniu z kosmicznym krajobrazem ustawia dramat bohaterów poza czasem. Pierwsze utworzone między nimi związki uzmysławia kolor: niebieskowłosą parę Jan — Lea łączy także błękit ich kostiumów, podczas gdy parę Jakub — Ruth wyróżniają tonacje czerwieni (kolor kostiumów mężczyzn jest bardziej agresywny, kobiet bardziej pastelowy). Wysłannicy nieba krążą pomiędzy ludźmi w eleganckich frakach; są po trosze niby urzędnicy z zasadami, i to właśnie prowokuje Leę do kwestionowania ich poleceń.

W akcie II stopniowe zmiany układu elementów dekoracji do aktu I podkreślają bezskuteczność wszelkich prób przywrócenia zachwianej równowagi między ludzkim stadłem i przybliżanie się ogólnej katastrofy. Podest i słońce z białych stają się czerwone; horyzont podświetlony jest czerwienią, która pochłania powoli zieleń krzewiącej się dokoła roślinności. Fotele symbolizujące siedzibę pierwszej rodziny są teraz w części spopielałe i znajdują się daleko jeden od druigego. Wreszcie w scenie finałowej stożki z materii markujące góry opadają; pośród popalonych szmat, które pokrywają ziemię — jak przed powstaniem na niej życia — czołgają się oddzielnie grupa mężczyzn i grupa kobiet. W momencie opadnięcia kurtyny scena przedstawia taką samą pustkę jak w chwili jej podniesienia; tylko dysputa Jana z Leą, rozpoczęta w jednej z pierwszych odsłon i nie przerwana mimo końca świata, akcentuje tragizm sytuacji wyjściowej.

A oto co na temat tego widowiska pisze Stanisław Hebanowski: „Polska prapremiera *Sodomy i Gomory* jest niewątpliwie zamierzeniem bardzo ambitnym. Reżyser Lech Komarnicki konsekwentnie i rygorystycznie opracował spektakl. Wierny tekstowi i stylistyce autora, wciąż miał jednak na uwadze nadrzędne zadanie sztuki. Nie chciał zagubić głównego nurtu akcji w dygresjach i ornamentyce utworu. Zrezygnował z ostrzejszych spięć komicznych i z punktowania aforystyki bliskiej teatrowi bulwarowemu. Udało mu się w ten sposób uzyskać jednolitość przedstawienia. Zabrakło w przedstawieniu wyraźniejszych zmian tempa, mocniejszych kontrastów — całość toczyła się w stłumionym *adagio*.

Scenografia Liliany Jankowskiej wprowadziła pewne elementy surrealistycznej stylizacji (unoszące się spirale muszli, statuy nawiązujące formą do rzeźb Moore'a), które stanowiły tło dla chyba zbyt przeestetyzowanego pierwszego planu. [...]

Muzyka Augustyna Blocha świetnie współgrała z rytmem scenicznych zdarzeń".

Krytyk uwzględnia duży stopień trudności wykonania zadania, jakie reżyser postawił przed aktorem, dając mu jednocześnie przykład własną interpretacją roli Jana. Z uznaniem odnosi się do roli Lei w wykonaniu Hanny Wolickiej; postać tę zalicza do najtrudniejszych ról kobiecych, nie tylko w teatrze Giraudoux. Nie pomija wreszcie wartości wniesionych do spektaklu przez odtwórców pośledniejszych ról, acz nie przesłaniają mu one pewnej wady ogólnej, wyrażającej się w zbytnim celebrowaniu tekstu w stylizacyjnym układzie sytuacji. Uwagi swoje kończy obserwacją: „Wbrew zarzutom krytyków przeciw autorowi i wbrew zarzutom recenzenta przeciw przedstawieniu [...] publiczność wypowiedziała się za Giraudoux; słuchała całego przedstawienia nie w biernej ciszy, ale w aktywnym milczeniu. A to duży komplement dla teatru" [17].

W czerwcu 1965 *Sodoma i Gomora* pośród innych spektakli Bałtyckiego Teatru Dramatycznego została zaprezentowana w warszawskim Teatrze Powszechnym. Tym razem jednak w relacjach krytyków zastrzeżenia dominują nad komplementami; odnoszą się nie tylko do samej sztuki, ale kwestionują możność jej odbioru w zaproponowanym przez zespół ujęciu. „Teatr koszaliński zbyt zaufał cytowanej w programie opinii Giraudoux [...] aktorzy wypowiadali tekst monotonnie, bez wyrazu, do publiczności, a nie do siebie. Przez to zagubił się zupełnie dialogowy, konwersacyjny tok sztuki, zapanowała nuda, a sens tego, co się mówiło, i całej sztuki w minimalnym stopniu dochodził do publiczności" [18]. Potwierdza tę opinię inny krytyk w recenzji pt. *Od przybytku głowa boli* [19].

Niezależnie od zastrzeżeń, których procent słuszności trudno obecnie ustalić, godzi się odnotować pierwszą i, jak dotąd, ostatnią u nas inscenizację *Sodomy i Gomory* jako próbę sił tym cenniejszą, że dokonaną przez teatr pozostający na uboczu głównego nurtu wydarzeń spod znaku polskiej Melpomeny.

---

[17] S. Hebanowski, *Giraudoux w Koszalinie*, „Głos Koszaliński", 1965, nr 125.

[18] A. Grodzicki, *Giraudoux i Szekspir z Koszalina*, „Życie Warszawy", 1965, nr 161.

[19] R. Szydłowski, *Od przybytku głowa boli*, „Trybuna Ludu", 1965, nr 187.

UWAGI KOŃCOWE

Przedstawienia, jakie usiłowano przywołać do życia, pozwalają odtworzyć *curriculum vitae* Giraudoux w teatrze polskim. Dzieła dramatyczne pisarza pojawiały się na naszej scenie nie w kolejności chronologicznej — jak było to w teatrze francuskim, który przechwytywał je natychmiast, umożliwiając widzom bezpośrednią konfrontację wizji poetyckiej z ich własnymi nadziejami i rozterkami. O inscenizacjach polskich nie decydowała także ani ważność, ani artystyczna ranga tych utworów. Przed drugą wojną światową, kiedy autor był u szczytu sławy, jego biletem wizytowym w Polsce stała się sztuka nieomal bulwarowa, stanowiąca margines jego twórczości, a w dodatku nie oryginalna — *Tessa*. Ale takie było wtedy zapotrzebowanie społeczne. Wybitnie rozrywkowe gusty ówczesnej widowni warunkowały także odbiór następnej jego sztuki, tym razem znacznie ambitniejszej, bo usiłującej sprostać potrzebie tragedii nowoczesnej — *Judyty*. Gusty te sprawiły, że spektakl Leona Schillera z r. 1936 mijał się właściwie z swoim adresem — nie doceniono należycie odniesień politycznych, w jakie wzbogaciła utwór Giraudoux wyraźnie zaakcentowana w Schillerowskim przedstawieniu problematyka okresu faszyzacji. Problematyka owa, wpisana już niedwuznacznie w dramat walki o zamknięcie bram wojny — *Wojny trojańskiej nie będzie* — nie stanęła u nas przed r. 1939 na forum publicznym teatru mimo przedsięwziętych w tym kierunku starań; ich realizację uniemożliwiła cenzura.

W latach okupacji natomiast sztuki Giraudoux obok dzieł klasyków teatru światowego i polskiego oraz najlepszych sztuk Claudela i Cocteau towarzyszą planom repertuarowym konspiracyjnej Rady Teatralnej, czynionym z myślą o odnowie sceny polskiej po wyzwoleniu. Jedną z naczelnych pozycji repertuaru stanowi *Elektra*; zawarty w niej metaforyczny obraz świata nabiera w tym czasie szczególnej wymowy.

Miarą nośności metafory teatralnej poety francuskiego były dyskusje nad zagadnieniem „sprawiedliwości integralnej", rozpętane wokół inscenizacji *Elektry* w r. 1946. Wieloznaczność wizji poetyckiej Giraudoux, uwydatniona we wszystkich składnikach kompozycji scenicznej — dzieła Edmunda Wiercińskiego i zespołu łódzkiej Sceny Poetyckiej — umożliwiła przekazanie widzom trudnej do przyjęcia, lecz żywej prawdy o nich

samych, wpływając na sposób ich myślenia, zmuszając do zajęcia postawy wobec skomplikowanej rzeczywistości powojennej.

Również spektakl *Wariatki z Chaillot* w inscenizacji Emila Chaberskiego z r. 1947, choć w inny (mniej może dyskursywny, za to bardziej liryczny) sposób poruszył strunę świeżych jeszcze i bolesnych przeżyć czasu okupacji, dezorientując równocześnie część widowni błyskami swego humoru o wielu ostrzach.

Pozostałe utwory Giraudoux docierają na scenę polską z około dwudziestoletnim opóźnieniem, nie było to jednak równoznaczne z utratą przez nie walorów aktualności. Okoliczności życia teatralnego sprawiły wszakże, iż bardziej niż w sferze treści przejawiała się ona tutaj w sferze środków artystycznego wyrazu. Dotyczy to zwłaszcza *Amfitriona 38*, komedii wystawianej u nas trzykrotnie (1947, 1948, 1949) tuż przed nasileniem się realizmu socjalistycznego w sztuce, oraz *Wojny trojańskiej*, której studencka prapremiera (1956) okres ten zamyka. Niezależnie od ich wagi gatunkowej oba te utwory spełniały u nas podobną rolę — jako prezentacja dysputy intelektualnej wynikającej ze starcia postaw, a nie z realistycznie umotywowanych różnic charakterów; jako szkoła zestrajania środków wyrazu scenicznego z finezyjną grą słowa, mieniącego się wielością znaczeń.

Wraz z r. 1956 rozpoczyna się jakby „druga młodość" Giraudoux w teatrze polskim. Dzięki stosowanym operacjom adaptacyjnym niektóre z jego sztuk, pozbawione zmarszczek, jakie przydawać by im teraz mogły ślady czasu ich narodzin, znowu poruszały widownię. I tak np. *Wariatka z Chaillot* oraz *Wojna trojańska* (1958), obie w inscenizacji Bohdana Korzeniewskiego, w pozornie żartobliwej formie eksponowały tragizm ludzi, którzy, niezależnie od okoliczności, starali się rozumnie uporządkować i ulepszyć świat, stawiając aktualne zagadnienie odpowiedzialności jednostki za losy zbiorowości.

Próby inscenizacji utworów pisarza podejmowane w latach 1960—1965 nie wnoszą zasadniczo nic nowego do naszej wiedzy o życiu współczesnym; nie są to także przedsięwzięcia, których wybitna ranga artystyczna mogłaby świadczyć w obronie teatru poety. Ale może właśnie ich mankamenty, różne zresztą co do swej jakości i rozmiarów, przekonywały o potrzebie kontaktu z tym teatrem postaw i losów ludzkich, w którym największą dumą aktora jest język i styl.

Bo oto w r. 1973 Giraudoux znów okazał się bliski problematyce naszych dni. Po niemal trzydziestu latach wróciła na scenę *Elektra*, odczytana nie jako wewnętrzna tragedia narodu, lecz raczej jako dramat jednostki walczącej o realizację swych przekonań. I choć nie budziła już takich kontrowersji jak w r. 1946, widzowie odbierali ją jako sztukę na wskroś współczesną. Dla aktorów zaś *Elektra* w dalszym ciągu okazuje się niezastąpionym materiałem do udoskonalania techniki dialogu scenicznego.

Inscenizacje Giraudoux włączały się zatem w nurt polskiego życia teatralnego w rozmaitych momentach, na różnych planach i w niejednakowym stopniu. Główna ich rola polegała — jak się zdaje — na przezwyciężaniu jednoznaczności myślenia i jednostronności widzenia artystycznego, lansowanego u nas od połowy lat czterdziestych do r. 1956. Kształt tych inscenizacji wyznaczały czynniki takie, jak czas ich powstania, siła indywidualności i talentu twórców, przede wszystkim jednak potrzeby widowni, jakim zamierzały sprostać.

Wpływ widowni, jej predyspozycji oraz jej wymogów, na interpretację sceniczną *par excellence* literackiego teatru Giraudoux objawiał się głównie w postaci jego przekładu językowego. Okazało się bowiem, że dla komunikatywnego przekazu wartości tej dramaturgii w kraju o niezbyt bogatej tradycji retoryki w teatrze nie wystarcza zachowanie wszelkich subtelności semantycznych i kunsztu budowy słowa poety, że nie mniejszej troski wymaga sprawa nadania teatrowi walorów scenicznych odpowiadających wyrobieniu widza. Z biegiem czasu zrodziła się także kwestia zestrojenia stylu klasyka awangardy paryskiej okresu międzywojennego ze współczesną wrażliwością językową; dodatkowe postulaty stawiał przed tłumaczem sztuki problem jej adaptacji.

Zachowywany generalnie przez inscenizatorów polskich respekt dla słowa poety nie oznaczał jednak, że to ono zawsze — jak było u Jouveta, nieodłącznego współtwórcy teatru Giraudoux — określało charakter realizowanej przez nich wizji teatralnej. Dają się bowiem zauważyć trzy zasadnicze rodzaje podejścia do tekstu:

1) ścisłe podporządkowanie inscenizacji zawartości intelektualnej bądź poetyckiemu klimatowi utworu, ze szczególną dbałością o dialog, przy większym lub mniejszym ograniczeniu pozostałych środków wyrazu;

2) przekład struktury literackiej sztuki na język bardziej lub mniej rozbudowanego widowiska, którego elementy współgrają jednak harmonijnie ze stylistyką utworu;

3) podporządkowanie stylistyki utworu zamierzonej z góry przez inscenizatora stylistyce własnego widowiska.

Stosunkowo najdalej posuniętą swobodę wobec dzieła poety prezentuje Schillerowski spektakl *Judyty*, w którym daje się zauważyć rozmyślne podniesienie tonu tej „tragedii w sensie półparodystycznym", jak ją określał Boy, celem dostrojenia jej zawartości do aktualnej problematyki życia społecznego. Pogłębienie tonu tragicznego w dziele poety widoczne jest także w obu — tak od siebie odległych — inscenizacjach *Elektry*, z których każda na swój sposób wpisuje w przedstawiony przez poetę obraz świata podstawowe kontrowersje własnych czasów. Jeśli chodzi o *Wojnę trojańską*, kształt sceniczny jej tragizmu bardziej jest zróżnicowany, ale zasadniczo tutaj w wyższym stopniu dochodzi do głosu specyfika ujmowania tej kategorii przez pisarza francuskiego:

wyraźniej akcentowany jest właściwy jej czynnik humoru. Niezależnie od predyspozycji twórców daje się to częściowo wytłumaczyć społecznym zapotrzebowaniem na „czysty humor" w teatrze w latach pięćdziesiątych, szczególnie w odniesieniu do spraw wielkiej wagi, traktowanych wówczas w sposób patetyczny. Reprezentowany przez Giraudoux typ humoru — jeden ze względów decydujących o zaniechaniu sztuk poety przez sceny polskie na okres siedmiu lat — w r. 1956, z okazji kieleckiego spektaklu *Komentarza do podróży Cooka* w śmiałej na owe czasy inscenizacji Ireny Byrskiej, uznany zostaje przez krytykę za element niezbędny w naszym teatrze, wyjałowionym przez długotrwałe stosowanie zasad dość specyficznego realizmu.

Twórcy teatralnego oblicza sztuk Giraudoux w Polsce, wśród których nie brak ludzi o talentach tak różnorodnych, jak Węgierko, Schiller i Wierciński czy Roszkowska, Daszewski i Pronaszko, nadają im kształt sceniczny oryginalny, nadto wielekroć bardziej nowoczesny niż ten, jaki przybrały one na terenie Francji. Jeśli wysiłki ich okazywały się czasami niewystarczające do nawiązania kontaktu między tymi utworami a publicznością, było to oznaką coraz wyraźniejszego rozmijania się ich poetyki z dzisiejszą modą bądź nieprzystawania zawartego w nich doświadczenia do przeżyć ich spóźnionych widzów. W wypadku jednak gdy wysiłki te koncentrowały się w głównej mierze wokół pracy nad aktorem, na ogół udawało się uzyskać pożądany efekt.

W spektaklach sztuk Giraudoux „objawiały się" na scenie polskiej w rolach tytułowych młode aktorki, np. Elżbieta Barszczewska, Irena Eichlerówna, Zofia Mrozowska. Wielu artystów później znanych debiutowało tutaj choćby w epizodach, które uświetniał także cały szereg nazwisk już wybitnych. Jedne z największych swych kreacji stworzyli w tych spektaklach, niejednokrotnie ukazując zupełnie nowe możliwości swojej sztuki, artyści tej miary, co Jan Kreczmar, Aleksander Zelwerowicz, Zofia Małynicz, Maria Dulęba, Zdzisław Mrożewski, Jacek Woszczerowicz, Gustaw Holoubek — by wymienić tylko najsłynniejszych. Częstokroć o sukcesie tych spektakli decydowała wysokiej klasy gra zespołowa. Nawroty poszczególnych sztuk na naszą scenę w różnych obsadach umożliwiły wielostronny ogląd możliwości dramatycznych, jakimi obdarzył Giraudoux postacie swego teatru, w jedynie niby prawomocny sposób powołane do życia przez aktorów Athénée.

„Być może, że krąg doświadczeń ludzkich, z których wyrastała sztuka Giraudoux, już się teraz dla nas zamknął" [1] — przyznaje reżyser najbardziej bodaj zasłużony dla jej prezentacji w Polsce, Bohdan Korzeniewski, dodając w innym miejscu: „Druga wojna oddzieliła od nas Giraudoux [...]". Wyjaśnia jednak dalej: „Świat dzisiaj mimo wszystkich »wojen religijnych« i wszystkich »kurtyn« staje się jednolity. O tym,

[1] *Rozmowy o dramacie: teatr a snobizm*, „Dialog", 1958, nr 1.

czy pisarz ostał się czy nie, świadczy to, o ile jego twórczość odpowiada wymaganiom stawianym przez kulturę uniwersalną [...]" [2].

Uniwersalizm problematyki autora francuskiego — odnowiciela mitu we współczesnym teatrze — nie tylko umożliwił asymilację jego sztuk na scenie polskiej, lecz spokrewnił je także z tradycją antyczną naszej dramaturgii, na której tle recepcja pisarza wprowadza na tę scenę pewien nowy ton.

Mit grecki (a ściślej: wątek trojański) stoi przecież u kolebki polskiego dramatu. Stylizacja antyczna *Odprawy posłów greckich* (1578) poza tematem widoczna także w kompozycji, języku i wierszu, podnosi wymowę naszej pierwszej i jedynej aż po w. XVIII oryginalnej tragedii ponad wyraz aktualnych potrzeb państwa, zwalniając pisarza od uprawiania publicystyki i zapobiegając rozrostowi dydaktyzmu [3].

Większość naszych utworów dramatycznych z tego okresu opartych na motywach antyku wyzyskuje je jednak dla celów współczesności w sposób wysoce tendencyjny — jeśli idzie czy to o wychowanie religijno-moralne adeptów szkoły jezuickiej, czy o kształtowanie postawy patriotycznej wśród wychowanków pierwszych szkół świeckich. Wzorem bywa dla nich m. in. Seneka oraz klasyczna tragedia francuska z Corneillem na czele; zaznacza się też wpływ Terencjusza i Plauta, pomagającego realizować założenia dydaktyczne przy użyciu żartu, humoru i zabawy.

Nowoczesny dramat polski, którego zręby tworzą romantycy, neguje wprawdzie zasady klasycyzmu, nie zrywa jednak z tradycją antyczną, którą wykorzystuje w poszukiwaniach syntetycznego wyrazu dla podstawowych prawd dziejowych narodu oraz w formułowaniu wskazań dotyczących jego politycznej misji. Znaczenia szczególnego nabiera tutaj motyw prometejski; ideologii narodowej służą też postacie spoza kręgu mitów greckich, lecz częstokroć właśnie z ducha greckiej tragedii biorące swój posągowy format i „piorunową" siłę (np. *Lilla Weneda*).

Właściwym jednak prekursorem renesansu antycznego mitu w dramaturgii XX w. — prekursorem w skali europejskiej — jest Stanisław Wyspiański [4]. Podobnie jak romantycy, Wyspiański posługuje się tą tradycją (oraz innymi jeszcze przekazami kultury, jak legendy słowiańskie czy biblijne opowieści) w celu rozszyfrowania tajemnic dziejów i ludzkiego losu; stanowi ona zatem istotny element jego wizji teatralnej. Czynnikiem decydującym o nowoczesności tej wizji jest stopniowe wyzwalanie się poety od dziewiętnastowiecznego determinizmu w pojmowaniu losu, jego ewolucja w kierunku „tragicznej konieczności", w ra-

---

[2] *O wojnie trojańskiej* (rozmowa B. Korzeniewskiego z Z. Hübnerem).

[3] Zob. Z. Szmydtowa, *„Odprawa posłów greckich", Studium morfologiczne,* [w:] *Poeci i poetyka,* Warszawa 1964.

[4] Por. np. L. Eustachiewicz, *Antyk Wyspiańskiego na tle porównaw-* „Pamiętnik Literacki", 1969, z. 1.

mach której wolność polega na wyborze postawy i pociąga za sobą moralną odpowiedzialność człowieka za czyn [5]. Autor *Powrotu Odysa* zdobywa się przy tym na generalną rewizję wartości Homeryckiego mitu, a zarazem podstawowych wartości ugruntowanych w tradycji kulturalnej, czyli tych właśnie, których obrona stanowić będzie rację istnienia teatru Giraudoux. Krytycyzm Wyspiańskiego wobec realizowania się w życiu owych wartości nie przesądza jednak o pesymistycznym charakterze jego wizji świata. Jak dowodzi Hanna Filipkowska, powołując się na studium Zdzisława Kępińskiego, „mit dzięki właściwościom swej struktury [...] staje się w dramacie [*Powrót Odysa*] źródłem otuchy" [6], bowiem istotą sztuki wzorowanej na mitach jest wielość perspektyw, pozwalająca — człowiekowi czy społeczności — dojrzeć: „w klęsce — wzniosłość, w cierpieniu — swoją ludzkość, w porażkach — nadzieję" [7]. Taż właśnie specyfika dramatu „mitologicznego" nadała sztukom Giraudoux owo „nieporównane, dwoiste oblicze", o którym pisał Błoński [8], czyniąc przegraną Alkmeny klęskę Hektora, a nawet — w połączeniu z przekonaniem, iż o zwycięstwie lub klęsce człowieka czy narodu decyduje jego postawa — zagładę Argos źródłem niełatwego optymizmu.

Sceptyczny, nie pozbawiony ironii uśmiech poety francuskiego w jego spojrzeniu na grę wolności i konieczności w życiu ludzkim, w języku sceny przekazywany za pomocą wyrafinowanego aparatu retorycznego — stanowił ton raczej rzadko spotykany w polskiej dramaturgii. Ton ten zabrzmi dopiero w próbach sił „pokolenia Kolumbów" (jak *Orfeusz* Świrszczyńskiej czy *Homer i Orchidea* Gajcego), któremu odczucie pokrewieństwa „losu tragicznego" każe sięgnąć po swobodnie parafrazowane motywy bądź postacie świata antycznego w funkcji kostiumu aktualnych sytuacji, przezwyciężać ich grozę za pomocą żartu i — podobnie jak czynił to Giraudoux — maskować swą postawę poetyckim słowem, eksponując jego wieloznaczność.

Pełną ocenę roli tego pisarza w naszym teatrze umożliwi dopiero usytuowanie inscenizacji jego sztuk w szerszym kontekście historyczno-teatralnym. Interesujący problem stanowiłaby np. konfrontacja przebadanego materiału z innymi doświadczeniami, jakie uwspółcześniony antyk przyniósł naszej scenie. Pozostawiamy to przyszłości — z nadzieją, że karta Giraudoux w teatrze polskim nie została jeszcze zapisana do końca.

---

[5] Ewolucję tę śledzi H. Filipkowska (*Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973).

[6] *Op. cit.*, s. 145.

[7] Z. Kępiński, *Wyspiański. Struktura mitu* (1), Dialog 1968, nr 10, s. 89.

[8] Błoński, *Nieporównany Giraudoux.*

ANEKS

WYKAZ PREMIER

TESSA (WIERNA NIMFA)

1. Teatr Nowy — Warszawa (praprem. 11 III 1936; przedstawień 102 + 78 na scenie Teatru Polskiego ⟨prem. 4 XII 1936⟩); przekł. Julia Rylska; teksty piosenek Światopełk Karpiński; reż. Aleksander Węgierko; scenogr. Zofia Węgierkowa; muz. M. Joubert.

Obsada:

Lewid Dodd	— Z. Ziembiński
Linda Cowlard	— W. Jarszewska
Kate Sanger	— Z. Niwińska
Cyryl Trigorin	— J. Woszczerowicz
Teresa Sanger	— E. Barszczewska
Paulina Sanger	— S. Stępniówna
Sebastian Sanger	— * * *
Jakub Birnbaum	— J. Ziejewski
Antonia Sanger	— N. Andryczówna
Roberto, służący	— J. Pichelski
Zuzanka, córka Lindy i Sangera	— * * *
Flora Churchill	— Z. Nakoneczna
Karol Churchill	— J. Krzewiński
Pani Gregory, siostra Lewisa	— H. Sulima
Sir Bartlemy	— A. Bogusiński
Dawson	— J. Kempa
Strażak	— M. Zajączkowski
Portier	— R. Dereń
Urzędnik	— W. Rapacki

2. Teatr Polski — Poznań (sezon 1936/37).
3. Teatr Polski — Katowice (prem. 12 XII 1936; przedstawień 12); reż. Leopold Pobóg-Kielanowski.
4. Łódź (prem. 2 XII 1937; przedstawień 38); reż. Aleksander Węgierko.
5. Wilno (prem. 1940); reż. Leopold Pobóg-Kielanowski.

Obsada:

W. Alexandrowicz, J. Brzezińska, W. Nawrocka, D. Szaflarska, Z. Blichniewicz, J. Duszyński.

JUDYTA

1. Teatr Nowy — Warszawa (praprem. 15 XII 1936); przekł. Zofia Nałkowska; reż. Leon Schiller; scenogr. Teresa Roszkowska.

Obsada:

Judyta	— I. Eichlerówna
Zuzanna	— Z. Woskowska
Jan	— L. Łuszczewski
Józef	— F. Chmurkowski
Joachim	— A. Socha
Paweł	— J. Ciecierski
Służący	— M. Mariański
Mały Daniel	— * * *
Prorok	— A. Bardini
Holofernes	— D. Damięcki
Strażnik	— M. Wyrzykowski
Egon	— M. Milecki
Otta	— Z. Karpiński
Uriasz	— B. Loedl
Sara	— J. Krzymuska
Yami	— A. Bardini
Daria	— I. Oberska
Żołnierze	— * * *
Lud	— H. Kitajewicz S. Engelówna I. Oberska B. Lipski B. Loedl M. Mariański

ELEKTRA

1. Teatr Wojska Polskiego. Scena Poetycka — Łódź (praprem. 16 II 1946; przedstawień 44); przekł. Jarosław Iwaszkiewicz; reż. Edmund Wierciński; scenogr. Teresa Roszkowska; muz. Roman Palester.

Obsada:

Elektra	— Z. Mrozowska H. Kossobudzka
Klitemnestra	— Z. Małynicz
Egistos	— J. Kreczmar
Orestes	— J. Świderski
Żebrak	— A. Zelwerowicz J. Woszczerowicz
Ogrodnik	— S. Śródka
Prezes Sądu	— S. Łapiński
Agata	— A. Górecka
Młodzieniec	— A. Łapicki Cz. Wołłejko
Kobieta Narses	— B. Rachwalska
Kapitan	— W. Dewoyno
Koniuszy	— Z. Urbański
Eumenidy	— słuchaczki PIST
Małe Eumenidy	— ,,
Służba, drużbowie	— Straż — Żebracy

2. Teatr Dramatyczny — Warszawa (prem. 29 XI 1973; przedstawień 43); przekł. Jarosław Iwaszkiewicz; reż. Kazimierz Dejmek; scenogr. Jan Kosiński.

Obsada:

Eumenidy	— K. Dobrowolska K. Miecikówna J. Traczykówna
Orestes	— M. Kondrat
Ogrodnik	— Z. Zapasiewicz
Agata Teatokles	— M. Niemirska
Prezes Sądu Najwyższego	— T. Bartosik
Egistos	— A. Szczepkowski
Żebrak	— G. Holoubek
Klitemnestra	— Z. Rysiówna
Elektra	— J. Jankowska-Cieślak
Dowódca	— J. Skulski
Sługa I	— B. Płotnicki
Sługa II	— R. Szczyciński

WARIATKA Z CHAILLOT

1. Teatr „Scala" TUR — Kraków (praprem. 7 VI 1947); przekł. Tadeusz Żeromski; reż. i inscen. Emil Chaberski; scenogr. Andrzej Stopka; kompozytor mazurka Aleksander Póławski.

Obsada:

Roger	— F. Targowski
Martial, kelner	— S. Zaczyk
Kwiaciarka	— J. Colonna-Walewska K. Sznerr
Prezes	— Z. Filus
Baron	— J. Ciecierski
Śpiewak uliczny	— L. Petecki
Policjant	— E. Stawowski
Śmieciarz	— J. Ziejewski
Irma, pomywaczka	— H. Różańska
Sprzedawca sznurowadeł	— H. Korbut
Żongler	— K. Janus
Agent giełdowy	— K. Biernacki
Dziwak	— K. Mikulski
Aurelia, wariatka z Chaillot	— M. Dulęba
Jadin, lekarz	— W. Tomaszewski
Ratownik z mostu Almy	— T. Schmidt
Piotr	— A. Szczepkowski
Kanalarz	— J. Niwiński
Konstancja, wariatka z Passy	— M. Gella
Gabriela, wariatka z St.-Sulpice	— W. Dobrowolska
Józefina, wariatka z Concorde	— I. Babel
Rentier	— R. Gołębiowski
Syndyk	— J. Dwornicki
Pierwsza dama	— S. Zawiszanka
Druga dama	— M. Stebnicka
Trzecia dama	— H. Redlichówna
Przywódca grupy „Przyjaciół Zwierząt"	— H. Korbut
Przywódca grupy „Przyjaciół Roślin"	— K. Mikulski
Przywódca grupy „Adolfów Bertant"	— S. Zaczyk
Ajent zrzeszeń eksploatacyjnych	— A. Kossowski
Pikolak	— * * *
Głuchoniemy	— * * *

2. Teatr Polski — Warszawa (prem. prasowa 14 VII 1958; przedstawień 44); przekł. Tadeusz Żeromski; reż. i inscen. Bohdan Korzeniewski; scenogr. Andrzej Pronaszko; muz. Witold Lutosławski.

Obsada:

Prezes — F. Dominiak
Baron — Z. Chmielewski
Agent wiertniczy — M. Dmochowski
Makler — K. Morawski
Piotr, topielec — M. Milecki
Aurelia — J. Romanówna
Konstancja, wariatka z Passy — Z. Małynicz
Gabryela, wariatka z St.-Sulpice — S. Kostecka
Józefina, wariatka z Concorde — S. Broniszówna
Irma, pomywaczka — R. Kossobudzka
Kwiaciarka — A. Dmochowska
Śmieciarz — M. Wyrzykowski
Jadin, emerytowany lekarz okrętowy — W. Brydziński
Martial, kelner — J. Maliszewski
Policjant — J. Pichelski
Ratownik z mostu Alma — S. Jaśkiewicz
Głuchoniemy — T. Kondrat
Śpiewak — A. Nowosielski
Niebieski ptak — Z. Latoszewski
Sprzedawca sznurowadeł — T. Tymek
Robotnik kanalizacyjny — W. Nanowski
Żongler — * * *
Boy — * * *

3. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej — Kraków (prem. 7 X 1964; przedstawień 39); przekł. Tadeusz Żeromski; reż. Zygmunt Hübner; scenogr. Andrzej Majewski; muz. Zygmunt Konieczny.

Obsada:

Prezes — Z. Filus
Baron — W. Łodyński
Śpiewak — T. Jurasz
Kelner — S. Gronkowski
Kwiaciarka — M. Dukiet
Śmieciarz — J. Nowak
Głuchoniemy — J. Adamski
Irma — A. Seniuk
Sprezdawca sznurowadeł — J. Morgała
Agent giełdowy — A. Pszoniak, Z. Zazula
Żongler — J. Nowak
Dziwak — M. Błochowiak
Roger Van Hutten — M. Słojkowski
Aurelia — Z. Niwińska
Pikolak — * * *
Lekarz Jadin — J. Dwornicki
Ratownik — W. Ziętarski
Piotr — J. Nowicki
Policjant — A. Buszewicz
Niesympatyczny osobnik — W. Olszyn
Kanalarz — M. Żarnecki
Konstancja — E. Lassek
Gabriela — H. Kuźniakówna
Józefina — J. Zmijewska
Przedstawiciel narodu — R. Wroński
Syndyk zrzeszenia — J. Daniel
Pierwsza dama — I. Świda
Druga dama — K. Brylińska
Trzecia dama — M. Jakubiec

4. Teatr Polski — Poznań (prem. 29 IX 1973; przedstawień 25); przekł. Maciej Żurowski; reż. Roman Kordziński; scenogr. Zbigniew Bednarowicz; muz. Ryszard Gardo.

Obsada:

Prezes — T. Wojtych
Baron — A. Błaszyk
Śpiewak — S. Czyżewski
Kelner — J. Polaczek
Kwiaciarka — B. Drogorób
Szmaciarz — T. Morawski
Głuchoniemy — S. Socha
Irma — K. Tkacz
Sprzedawca sznurowadeł — R. Kotas
Makler — W. Kłopocki
Żongler — J. Rewiński
Elegant — A. Bogusz
Prospektor — R. Jakubowicz
Wariatka z Chaillot — B. Frejtażanka
Boy — * * *
Starszy felczer Jadin — Z. Krauze
Ratownik — J. Greber
Piotr — J. Schejbal
Policjant — P. Wypart
Robotnik kanalizacyjny — S. Owoc
Wariatka z Passy — J. Żywczak
Wariatka z St.-Sulpice — C. Putro
Wariatka z Placu Zgody — K. Bigelmajer

AMFITRION 38

1. Kameralny Teatr Domu Żołnierza — Łódź (praprem. 18 X 1947; przedstawień 75); przekł. i prolog Bohdan Korzeniewski; reż. Erwin Axer; scenogr. Władysław Daszewski.

Obsada:

Jowisz	— A. Mikołajewski	Sozja	— S. Bugajski
Merkury	— J. Woszczerowicz	Eklissa	— H. Buczyńska
Alkmena	— D. Szaflarska	Trębacz	— L. Tatarski
Amfitrion	— J. Duszyński	Wojownik	— T. Schmidt
Leda	— E. Łabuńska	Głos z nieba	— Cz. Guzek

2. Miejski Stary Teatr — Kraków (prem. 26 XI 1948; przedstawień 45); przekł. Bohdan Korzeniewski; reż. Bohdan Korzeniewski; scenogr. Andrzej Pronaszko; muz. Z. Jeżewski.

Obsada:

Jowisz	— Z. Mrożewski	Sozja	— W. Macherski
Merkury	— J. Woszczerowicz	Trębacz	— G. Holoubek
Alkmena	— M. Stebnicka		K. Witkiewicz
Amfitrion	— A. Hanuszkiewicz	Wojownik	
Leda	— Z. Barwińska	Tancerki	
	Z. Więcławówna	Głos z nieba	
Eklissa	— J. Porębska	Echo	— słuchacze PSD

3. Państwowy Teatr Rozmaitości — Warszawa (prem. 16 IX 1949; przedstawień 66); przekł. Bohdan Korzeniewski; reż. i inscen. Bohdan Korzeniewski; scenogr. Andrzej Pronaszko; muz. Witold Lutosławski.

Obsada:

Jowisz	— D. Damięcki	Eklissa	— L. Bracka
Merkury	— J. Woszczerowicz	Trębacz	— T. Janczar
Alkmena	— I. Górska	Wojownik	— J. Nalberczak
Amfitrion	— I. Śmiałowski	Głos z nieba	— H. Rydzewski
Leda	— I. Malkiewicz	Echo	— Z. Kuleszanka
	Z. Barwińska	Tancerki	Z. Lewandowska
Sozja	— J. Paluszkiewicz		H. Skrzypkowska

4. Teatr Polski — Wrocław (prem. 23 III 1957; przedstawień 23); przekł. Bohdan Korzeniewski, reż. (wg inscen. B. Korzeniewskiego) Andrzej Dobrowolski; scenogr. Marcin Wenzel; muz. Witold Lutosławski.

Obsada:

Jowisz	— A. Młodnicki	Amfitrion	— I. Przegrodzki
Merkury	— A. Polkowski	Leda	— Z. Młodnicka
Alkmena	— J. Gibczyńska	Sozja	— Z. Hobot

Eklissa	— H. Buyno	Głos z nieba	— B. Śmigielski
Trębacz	— Z. Roman	Echo	— * * *
Wojownik	— W. Wilkosz	Tancerki	— * * *

5. Teatr Polski — Bydgoszcz (prem. 4 XII 1971; przedstawień 34); przekł. Bohdan Korzeniewski; reż. Lech Komarnicki; scenogr. Liliana Jankowska.

Obsada:

Jowisz	— R. Metzler	Alkmena	— E. Lemańska
Merkury	— C. Stopka	Amfitrion	— M. Jasiński
Sozja	— C. Kazimierski	Eklissa	— R. Kress
Trębacz	— W. Kmita	Leda	— J. Hajdel
Wojownik	— H. Majcherek		

WOJNY TROJAŃSKIEJ NIE BĘDZIE

1. Państwowy Teatr Powszechny — Warszawa (praprem. 14 V 1956); samodzielna praca studentów PWST w Warszawie; reż. Lech Komarnicki; opieka artystyczna Halina Mikołajska; muz. Augustyn Bloch.

Obsada:

Andromaka	— A. Ciepielewska H. Zembrzuska (później: M. Broniewska)	Abneos	— H. Boukołowski
		Troilus	— Cz. Bogdański
		Senator I	— S. Pietraszewski
		Senator II	— S. Olczyk
Młoda służąca	— K. Brylówna	Buzyrys	— Z. Molik
Kasandra	— A. Darkowska	Posłaniec	— T. Ross
Hektor	— A. Żarnecki	Ajaks	— A. Chrupek
Parys	— L. Komarnicki	Ulisses	— M. Jonkajtis
Priam	— A. Mirecki	Anchizes	— Z. Dądajewski
Demokos	— Z. Zapasiewicz	Trojanki	— M. Wachowiak
Hekuba	— H. Morawska		M. Woźniak
Geometra	— J. Żydkiewicz	Trojanie	— J. Drwęski
Mała Poliksena	— A. Czapnik		A. Juszczyk
Helena	— J. Wejcman		M. Kociniak
Żołnierz I	— S. Iżyłowski		W. Kowalski
Żołnierz II	— A. Gawroński	Majtek I	— A. Chamski
Pokój	— M. Broniewska H. Zembrzuska (później: A. Dmochowska)	Majtek II	— R. Ostałowski
		Olpides	— R. Ostałowski (później: J. Kalita)
		Irys	— B. Wyszkowska

2. Teatr Wybrzeże — Gdańsk—Gdynia—Sopot (prem. 1 X 1958; przedstwień 37); przekł. Bohdan Korzeniewski (autoryzacja przekł. J. Lechonia); reż. i inscen. Bohdan Korzeniewski; scenogr. Janusz Adam Krassowski; muz. H. Jabłoński.

Obsada:

Priam	— J. Walewski	Demokos	— S. Dąbrowski
Hekuba	— K. Pepłowska	Geometra	— T. Wojtych
Hektor	— T. Rosiński	Buzyrys	— J. Niewęgłowski
Andromaka	— M. Dubrawska	Sternik	— A. Biliczak
Parys	— E. Fetting		Z. Bogdański
Helena	— K. Łubieńska	Olpides	— J. Przybylski
Kasandra	— B. Czosnowska	Starzec I, II, III	— * * *
Troilus	— W. Ochmański	Żołnierze I, II	— * * *
Mała Poliksena	— T. Kaczyńska	Iryda	— A. Darkowska
Ulisses	— T. Gwiazdowski	Pokój	— L. Pietrasz
Ojaks	— S. Michalski	Służące	— * * *

3. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej — Kraków (prem. 12 VII 1959; przedstawień 54); przekł. Jerzy Kaliszewski; reż. Jerzy Kaliszewski; scenogr. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński; muz. Anatol Zarubin.

Obsada:

Priam	— L. Stępowski
Hekuba	— J. Zaklicka
Hektor	— Z. Wójcik
Andromacha	— M. Kościałkowska
Parys	— L. Herdegen
Helena	— H. Kuźniakówna
Kassandra	— K. Ostaszewska
Mała Poliksena	— A. Polony
	A. Urlata
Demokos	— R. Wójtowicz
Geometra	— J. Dwornicki
Troillus	— J. Jogałła
Majtek I	— S. Gronkowski
	J. Sykutera
Majtek II	— J. Zawirski
Starzec I	* * *
Starzec II	— J. Daniel
Buzyrys	— W. Ruszkowski
Ulisses	— P. Pawłowski
Ojax	— J. Jabczyński
Bogini Pokoju	
Bogini Iris	— E. Wawrzoniówna
Służąca	— E. Śmałowska
Żołnierz trojański	— A. Mrożewski
Żołnierz grecki	— * * *

4. Teatr im. Aleksandra Węgierki — Białystok (prem. 30 XII 1959; przedstawień 20); przekł. Jan Lechoń; wiersze Demokosa przeł. W. Skibiński; reż. i inscen. Zbigniew Sawan; scenogr. Andrzej Sadowski; muz. Anatol Zarubin.

Obsada:

Andromaka	— M. Drzewiecka
Kassandra	— K. Bigelmajer
I Służebna	— H. Bujalska
Hektor	— Z. Sawan
Parys	— G. Galiński
Starcy	— W. Szumowicz
	W. Karwicz
Priam	— F. Karpowicz
Demokos	— B. Kossowski
Hekuba	— Z. Grabiańska
Geometra	— J. Dziemski
Polixena	— * * *
Służebna	— H. Zboromirska
Trojanka	— * * *
Helena	— T. Zagłobianka
Wysłannik	— Z. Krężałowski
Bogini Pokoju	— K. Bigelmajer
Troilus	— K. Nowakowska
Abneos	— J. Kleyn
Oiax	— Z. Bijałd
Ulisses	— W. Skibiński
Marynarz	— * * *
Olpides	— J. Górny
Marynarze	— * * *
	— K. Nowakowska

5. Teatr Klasyczny — Warszawa (prem. 8 VI 1963; przedstawień 23); przekł. Jerzy Kaliszewski; reż. Jerzy Kaliszewski; scenogr. Lidia i Jerzy Skarżyńscy; muz. Anatol Zarubin.

Obsada:

Priam	— Cz. Strzelecki
Hekuba	— H. Różańska
Hektor	— Z. Kęstowicz
Andromacha	— A. Karzyńska
Parys	— W. Szklarski
Helena	— B. Kurowska
Kassandra	— H. Norowicz
Mała Polisena	— D. Przesmycka
Demokos	— W. Kwaskowski
Geometra	— Cz. Roszkowski
Troilus	— E. Wieczorkiewicz
Majtek I	— J. Kozakiewicz
Majtek II	— W. Kowalski
	Z. Rzuchowski
Starzec I	— W. Janecki
Starzec II	— J. Szczublewski
Buzyrys	— T. Cygler
Ulisses	— J. Kaliszewski
Ojaks	— J. Nalberczak
Bogini Pokoju	— H. Jezierska
Bogni Iris	— J. Anusiakówna
Służąca	— I. Inatowicz
Żołnierze	— Cz. Jaroszyński
	L. Łochowski

KOMENTARZ DO PODRÓŻY COOKA

1. Teatr im. Stefana Żeromskiego — Kielce—Radom (praprem. 2 VI 1956); przekł. Julian Rogoziński; reż. i inscen. Irena Byrska; scenogr. Liliana Jankowska, Antoni Tośta; muz. Zbigniew Zaremba.

Obsada:

Amarura	— A. Przysiecka	Valao	— H. Sakowicz
Pomaretoka	— B. Wałkówna	Mr. Banks	— A. Balcerzak
Tahiriri	— X. Jaroszyńska	Matamua	— W. Grabek
Mrs. Banks	— N. Korsan	Brat Uturu	— B. Borski
Uturu	— T. Kubalski	Młodociany wuj	— Z. Zaremba
Oficer królewski	— S. Kamiński	Sullivan	— A. Rokossowski
Solander	— M. Ostrawski	Vaituru	— J. Zbiróg

2. Teatr Polski. Scena Kameralna — Warszawa (prem. 15 VI 1960; przedstawień 15); przekł. Julian Rogoziński; reż. Zygmunt Hübner; scenogr. Janusz Adam Krassowski.

Obsada:

Mister Banks	— H. Borowski	Amarura	— H. Dunajska
Mistress Banks	— B. Ludwiżanka	Pomaretoota	— A. Pawlicka
Oficer królewski	— J. Pichelski	Tahiriri	— M. Ciesielska
Solander	— L. Pietraszkiewicz	Brat Uturu	— J. Chomicz
Sullivan	— M. Karaś	Młody stryj	— Z. Latoszewski
Uturu	— T. Białoszczyński	Vaituru	— R. Piekarski
Matamua	— K. Pągowski	Valao	— Cz. Bogdański

IMPROWIZACJA PARYSKA

1. Teatr Polski. Scena Kameralna — Warszawa (praprem. 15 VI 1960; przedstawień 15); przekł. Maciej Żurowski; reż. Zygmunt Hübner; scenogr. Janusz Adam Krassowski.

Obsada:

Jouvet	— T. Białoszczyński	Magdalena Ozeray	— A. Pawlicka
Renoir	— H. Borowski	Castel	— K. Pągowski
Aktor I	— Cz. Bogdański	Bogar	— J. Pichelski
Aktor II	— J. Chomicz	Adam	— R. Piekarski
Mała Wera	— M. Ciesielska	Saint Ysles	— L. Pietraszkiewicz
Raymone	— H. Dunajska	Marta Hertin	— J. Sokołowska
Aktor III	— M. Karaś	Robineau, referent budżetu teatrów	— T. Kondrat
Boverio	— Z. Latoszewski		
Maria Helena Dasté	— B. Ludwiżanka		

2. Teatr im. Juliusza Słowackiego — Kraków (prem. 23 II 1963; przedstawień 14); przekł. Maciej Żurowski; reż. Jan Biczycki; scenogr. Andrzej Cybulski.

Obsada:

Magdalena Ozeray	— L. Castori	Bouquet-Robineau	— J. Grabowski
Maria Helena Dasté	— M. Darecka	Boverio	— A. Klimczak
Raymone	— J. Baronówna	Adam	— J. Zakrzeński
Marta Herlin	— H. Bełkowska	Bogar	— B. Śmigielski
Mała Wera	— K. Hanzel	Saint-Ysles	— S. Moskalewicz
Jouvet	— W. Sadecki	Castel	— S. Jędrzejewski
Renoir	— A. Balcerzak	Leon	— M. Szczerski

ONDYNA

1. Teatr im. Stefana Jaracza — Łódź (praprem. 10 VI 1961; przedstawień 20); przekł. Henryk Rostworowski; reż. Maryna Broniewska; scenogr. Józef Rachwalski; Ewa Soboltowa; muz. Tomasz Kiesewetter.

Obsada:

August — F. Żukowski
Eugenia — L. Pilarska
Rycerz — Z. Łobodziński
Ondyna — A. Kulikówna
Król wodników — J. Zbiróg
Szambelan — W. Kwaskowski
Superintendent teatrów — B. Wróblewski
Pogromca fok — Szpunar
Poeta — W. Ochmański
H. Jóźwiak
Paź — * * *
Berta — B. Wałkówna
Violanta — B. Jaklicz
Bertram — B. Antczak
R. Bacciarelli
Król — J. Mazanek
Królowa Izolda — M. Kozierska
Matho — M. Sobczyk
Salambo — J. Łodyński
Świniarek — J. Teryks
Pierwszy rybak — H. Staszewski
Drugi rybak — Z. Nowicki
Pierwszy sędzia — J. Ćwikliński
Drugi sędzia — A. Lewek
L. Andrzejewski
Greta — G. Korska
Pomywaczka — Z. Molicka
Rusałki — B. Darłakówna
A. Jurkowska
A. Krawczykówna
L. Legut
M. Nowakowska
J. Siennicka
Damy dworu — K. Łapińska
A. Zomerówna
Służba — L. Wierszell
J. Balbuza

2. Teatr Polski — Poznań (prem. 22 VI 1961; przedstawień 44 + 3 w objeździe); przekł. Henryk Rostworowski; reż. Józef Gruda; scenogr. Janusz Adam Krassowski; muz. Ryszard Gardo; choreogr. Teresa Kujawa.

Obsada:

August — E. Kotarski
Eugenia — I. Osuchowska
Rycerz — E. Kamiński
Ondyna — A. Koncewicz
Król wodników — A. Nowakowski
R. Szejd
Szambelan — H. Olszewski
Superintendent teatrów — J. Racina
Pogromca fok — B. Zieliński
Poeta — R. Wolff
Paź — A. Pewnicka
Berta — K. Nogajówna
Bertram — Z. Tadeusiak
Król — S. Sparażyński
Królowa Izolda — B. Frejtażanka
Matho — R. Wolff
Salambo — J. Żywczak
Świniarek — M. Lombardo
Pierwszy rybak — S. Płonka-Fiszer
Drugi rybak — S. Sparażyński
Pierwszy sędzia — K. Przystański
Drugi sędzia — J. Kordowski
B. Zieliński
Greta — J. Żywczak
Pomywaczka — B. Frejtażanka
Kat — M. Nowakowski
Ulrich — S. Posselt
Sługa I — J. Racina
Sługa II — R. Wolff
Damy dworu — M. Lombardo
J. Żywczak
Rusałki — M. Lombardo
A. Pewnicka
J. Żywczak

3. Teatr Klasyczny — Warszawa (prem. 13 XI 1965; przedstawień 65); przekł. Henryk Rostworowski; reż. Ireneusz Kanicki; scenogr. Irena Skoczeń; muz. Tadeusz Baird.

Obsada:

August — A. Bogucki
Eugenia — H. Drohocka
Hans — J. Żardecki
Ondyna — J. Jedlewska
Król wodników — I. Kanicki
Szambelan — W. Kwaskowski

Superintendent	— M. Gorczyński
Poeta	— J. Jarosz
Berta	— A. Karzyńska
Bertram	— W. Kostecki
Król	— E. Wichura
	J. Januszewicz
Królowa Izolda	— Z. Rysiówna
Salambo	— H. Norowicz
Matho	— C. Kapliński
Świniarek	— M. Opania
	S. Szmidt
Rybak Ulrich	— T. Chmielewski
Rybak I	— L. Łochowski
	T. Grabowski
Rybak II	— K. Dębicki
	T. Grabowski
Sędzia I	— Z. Maciejewski
Sędzia II	— J. Kozakiewicz
Pomywaczka	— H. Parysiewicz
Sługa I	— J. Jarosz
Sługa II	— C. Kapliński

SODOMA I GOMORA

1. Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego — Koszalin—Słupsk (praprem. 7 V 1965; przedstawień 6 w Koszalinie, 6 w Słupsku, 4 w objeździe); przekł. Julian Rogoziński; reż. Lech Komarnicki; scenogr. Liliana Jankowska; muz. Augustyn Bloch.

   Obsada:

Ogrodnik	— Z. Witkowski
Archanioł	— W. Kostecki
Lea	— H. Wolicka
Ruth	— A. Koławska
Anioł	— J. Michałowski
	W. Nowicki
Jan	— L. Komarnicki
Jakub	— S. Iżyłowski
Judyta	— M. Chruścielówna
Salome	— K. Kijowska
Atalia	— H. Wizłło
Marta	— T. Wądzińska
Dalila	— S. Zawiszanka
Samson	— H. Majcherek

RÉSUMÉ

Jean Giraudoux, dont la fortune au théâtre polonais fait l'objet du présent travail, intéresse l'auteur à titre de celui parmi les artisans du renouveau du théâtre français de la première moitié de notre siècle qui fut le plus souvent joué en Pologne.

L'auteur s'est proposé de montrer le rôle de Giraudoux dans la vie théâtrale en Pologne, en prenant en considération d'une part ce qu'il avait dit de signifiant au sujet de l'homme de son temps, c'est-à-dire, en somme, de nous-mêmes, et d'autre part, l'expérience proprement théâtrale, scénique, dont il nous avait fait part. Par ailleurs, il s'agissait également d'étudier les possibilités d'interprétation de l'oeuvre de cet auteur, que les hommes de théâtre polonais ont explorées en recherchant leur propre vérité artistique et humaine. Il s'agit donc de savoir ce que le théâtre polonais doit à ce grand auteur français de l'entre-deux-guerres et de sauver de l'oubli les valeurs créées sous son inspiration par d'éminents artistes polonais du théâtre.

La partie essentielle du travail est constituée par l'analyse de 25 mises en scène d'ouvrages dramatiques de Giraudoux — depuis la première qui eut lieu en mars 1936, jusqu'au spectacle qui, en novembre 1973, précéda le 30e anniversaire de la mort du poète. Devant une documentation incomplète, l'auteur n'a négligé aucun élément propre à permettre la reconstitution des formules scéniques que le théâtre polonais avait imaginées pour mettre en valeur la dramaturgie giralducienne. Cette reconstitution a été tentée à partir non seulememt de scénarios de mise en scène, de photos et de dessins, de bandes magnétiques comportant la musique des spectacles, de programmes, de comptes rendus et d'interviews ayant paru dans la presse, mais aussi, et ceci à un degré égal, par le recours au souvenir vivant des créateurs de ces spectacles et de leurs spectateurs dont l'auteur a recueilli les témoignages oraux, compulsé les archives pour en dégager un complément de notes, de lettres, d'anecdotes et de souvenirs.

L'ordre des mises en scène étudiées suit la chronologie des premières des pièces de Giraudoux au théâtre polonais. Les différents chapitres retracent chacun la fortune d'une de ses pièces au théâtre polonais tout en mettant en relief l'évolution de mise en scène de celle-ci en fonction du moment historique. La somme de ces mises en scène permet de reconstituer l'histoire de la présence de Giraudoux au théâtre polonais.

La chronologie de cette présence n'a pas été celle de l'oeuvre giralducienne. A la différence du théâtre français qui donnait immédiatement de celle-ci l'équivalent scénique, en offrant au public la chance d'une confrontation directe de son état de conscience avec le message poétique des pièces consécutives de Giraudoux, c'est par une oeuvre marginale que le théâtre polonais fit connaître à son public le nom de l'auteur d'*Electre*, en jouant de cet auteur déjà célèbre une pièce presque boulevardière, *Tessa*. Ce choix tenait à la nature des attentes du public qui, à l'époque, assignait au théâtre une fonction éminemment distrayante. Or c'est ce

qui empêcha une pièce d'une plus haute tenue littéraire *Judith*, montée en 1936 par Leon Schiller qui en fit un spectacle sur le thème du pouvoir, d'être appréciée à sa juste valeur par le public polonais.

Pendant l'occupation nazie, c'est sur *Electre* que se porta le choix du Conseil Théâtral Clandestin qui inscrivit cette pièce dans ses plans de répertoire pour l'après-guerre visant un renouveau de la scène polonaise. Le grand débat sur le problème de la «justice intégrale» suscité par la mise en scène de cette pièce réalisée par Edmund Wierciński en 1946, à l'époque difficile de la formation du pouvoir populaire et des problèmes hérités du temps de l'occupation divisant encore l'opinion polonaise, donna la pleine mesure de l'actualité de l'oeuvre. Mise en relief dans tous les éléments de la composition du spectacle, l'ambiguité du message de la pièce a permis de communiquer aux spectateurs une vérité difficilement acceptable sur eux-mêmes et de leur faire prendre position devant la complexité des problèmes de l'après-guerre.

C'est également la mise en scène de la *Folle de Chaillot*, réalisée en 1947 par Emil Chaberski, qui raviva autrement, d'une manière moins discursive et davantage lyrique, l'expérience vécue du temps de l'occupation. Là aussi, une partie du public se sentait quelque peu déroutée par les feux d'artifice de l'humour de la pièce à plus d'un tranchant.

D'autres pièces de Giraudoux mirent une vingtaine d'années à se voir portées à l'affiche en Pologne. Plus qu'au niveau du message c'est à celui de l'expression scénique que se manifesta leur actualité. Ceci était particulièrement vrai pour *Amphitryon* 38, pièce qui fut montée à trois reprises dans les années 1947—1949, avant la poussée du réalisme socialiste, et pour *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* dont le spectacle dans un théâtre d'étudiants (1956) coïncida avec la fin de ce courant au théâtre. Indépendemment de la différence de leur poids, les deux pièces ont apporté au théâtre polonais les caractéristiques d'une dispute intellectuelle d'attitudes et d'idées; par ailleurs elles ont offert l'occasion à d'instructives tentatives d'harmonisation des moyens d'expression scénique avec la finesse d'une parole vibrant de multiples significations.

L'année 1956 marqua le début de la „seconde jeunesse" de Giraudoux au théatre polonais. Rajeunies par des procédés d'adaptation, certaines de ces pièces émeuvent à nouveau le public. C'est ainsi que *La Folle de Chaillot* et *La Guerre de Troie* (1958), toutes deux dans une mise en scène de Bohdan Korzeniewski, ont mis en valeur, sous une forme en apparence plaisante, le tragique des protagonistes qui, en dépit des circonstances de la vie, cherchent à améliorer le monde et à le ramener à l'ordre de la raison, en posant par là-même une fois de plus, le problème toujours actuel de la responsabilité de l'individu du destin d'une collectivité.

Les mises en scène des pièces de Giraudoux réalisées en Pologne de 1960 à 1965 apportèrent peu d'éléments nouveaux à l'exploration des problèmes du monde contemporain; d'une manière générale ce n'étaient pas des spectacles dont la qualité artistique eût pu militer pour le théâtre du poète. Mais c'est peut-être ces défaillances, variant, d'ailleurs, par leur qualité et leur degré, qui ont prouvé qu'il était nécessaire pour le théâtre de ne point renoncer à cette dramaturgie des attitudes et des destins humains où c'est le langage et le style qui offraient à l'acteur une arme irrésistible.

Et c'est ainsi qu'en 1973 Giraudoux s'est une fois de plus révélé proche des problèmes de notre temps, à l'occasion du retour, au bout de 27 années, du drame d'*Electre* au théâtre polonais. En effet, ce n'est plus en tragédie d'un peuple divisé mais en drame d'un individu en lutte pour ses idéaux que cette pièce a été reprise par Kazimierz Dejmek. Sans soulever de si vives controverses qu'en 1946,

elle a été accueillie par le public comme une pièce à message contemporain. Et pour les acteurs, *Electre* n'a pas cessé d'être un texte irremplaçable pour l'affinement de la technique du dialogue.

C'est donc à différents moments et sur des plans divers que les mises en scène des pièces de Giraudoux se sont inscrites dans la vie théâtrale en Pologne. Leur rôle semble avoir consisté à transcender le caractère limitatif des points de vue exclusifs et des partis pris esthétiques ayant dominé notre vie culturelle depuis la moitié des années 1940 jusqu'à 1956. La forme de ces spectacles était fonction du moment de leur déalisation, de la personnalité et du talent des réalisateurs et, en premier lieu, des attentes du public qu'ils s'étaient proposé de satisfaire.

L'influence du public sur l'interprétation scénique de ce théâtre par excellence littéraire qu'est celui de Giraudoux s'est manifesté en premier lieu au niveau du langage. Mais elle a également pesé sur l'approche du texte par les metteurs en scène.

C'est le spectacle de *Judith* mis en scène par Leon Schiller qui dénota le plus haut degré de liberté à l'égard de l'oeuvre. Schiller avait accentué le tragique de cette «tragédie à demi parodique», selon l'expression de Boy, afin de réajuster son message aux problèmes de l'époque. Un approfondissement du ton tragique s'est également retrouvé dans les deux mises en scène d'*Electre* dont chacune inscrit à sa façon propre les controverses fondamentales de son temps dans l'image du monde présentée par le poète. Pour ce qui est de *La Guerre de Troie* — la forme scénique de son tragique apparaît comme plus diversifiée, mais dans le cas de cette pièce, les metteurs en scène se sont davantage fiés à la manière giralducienne de manier le tragique et ont fait une part plus large à l'humour. Cette dernière caractéristique tenait moins à leur personnalité qu'à la vogue connue par l'«humour pur» au théâtre polonais de la seconde moitié des années 1950. C'est à l'occasion du *Supplément au voyage de Cook*, monté en 1956 à Kielce par Irena Byrska, que le type de l'humour propre à Giraudoux a été reconnu par la critique comme indispensable au théâtre polonais, frappé de stérilité par une observation trop rigoureuse des principes d'un réalisme à sens unique.

Les réalisateurs polonais des spectacles des pièces de Giraudoux parmi lesquels on dénombre des hommes de théâtre de talent doués d'une vaste gamme de tempéraments artistiques, tels que Węgierko, Schiller et Wierciński pour la mise en scène, et Roszkowska, Daszewski et Pronaszko pour la scénographie, leur ont donné à plus d'une reprise une forme scénique originale, souvent plus moderne que celle dont les mêmes pièces s'étaient revêtues en France. Si leurs efforts se sont quelquefois révélés insuffisants pour assurer à ces pièces une pleine adhésion du public, cela tenait au décalage entre la poétique de celles-ci et la sensibilité du public d'aujourd'hui, ainsi qu'à l'inadéquation entre l'expérience humaine qu'elles véhiculent, et celle qui est la part de leurs spectateurs tardifs. Là pourtant où ces efforts se sont concentrés essentiellement sur le jeu des acteurs, l'effet souhaité n'a pas manqué de les récompenser largement.

Les pièces de Giraudoux ont contribué à plus d'une promotion de jeunes comédiennes, pour ne citer qu'Elżbieta Barszczewska, Irena Eichlerówna, Zofia Mrozowska. Nombre d'acteurs appelés plus tard à une brillante carrière ont fait leurs débuts dans des rôles secondaires aux côtés d'ailleurs de collègues déjà connus. Et de grands acteurs, comme Jan Kreczmar, Aleksander Zelwerowicz, Zofia Małynicz, Maria Dulęba, Zdzisław Mrożewski, Jacek Woszczerowicz, Gustaw Holoubek, ont pu ou peuvent toujours compter les personnages giralduciens parmi les plus grands rôles de leur carrière artistique. Souvent, le succès des spectacles tenait à un jeu collectif de haute qualité.

L'universalisme des problèmes traités par Jean Giraudoux, rénovateur du mythe antique au théâtre contemporain, a non seulement rendu possible l'assimila-

tion de ses pièces par le théâtre polonais, mais les a encore apparentées à notre tradition littéraire. Cependant le sourire sceptique et l'ironie avec lequel l'auteur d'*Electre* envisage le jeu de la liberté et de la nécessité dans la vie de l'homme et qui s'affirment dans un langage et un style d'un raffinement extrême, constituent des aspects rarement rencontrés dans la littérature dramatique polonaise, dans laquelle le mythe antique était d'habitude assujetti à des fins didactiques et politiques traitées avec sérieux et gravité.

Traduit par *Hubert Krzyżanowski*

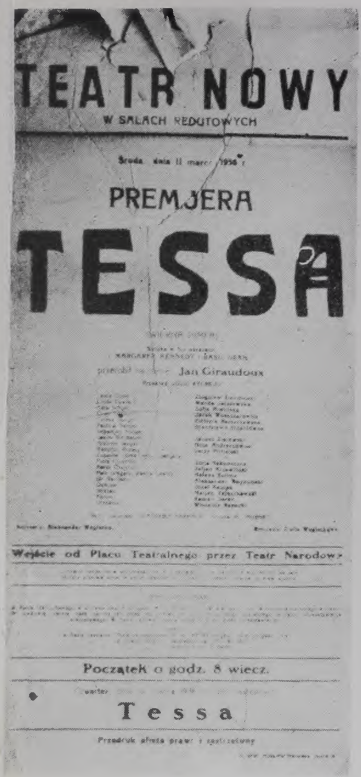
INDEKS NAZWISK *

* Indeks nie uwzględnia nazwisk występujących w Aneksie.

SPIS ILUSTRACJI

27. *Wojny trojańskiej nie będzie* (Stary Teatr, Kraków 1959), akt II, sc. zbiorowa, fot. A. Drozdowski, ze zbiorów Archiwum Fotografii Teatralnej Starego Teatru w Krakowie
28. *Ondyna* (Teatr im. Jaracza, Łódź 1961), akt III, sc. 6, fot. F. Myszkowski
29. *Ondyna* (Teatr Polski, Poznań 1961), akt III, sc. zbiorowa, fot. G. Wyszomirska
30. *Ondyna* (Teatr Klasyczny, Warszawa 1965), J. Żardecki (Hans), J. Jedlewska (Ondyna), fot. E. Hartwig
31. *Komentarz do podróży Cooka* (Teatr im. S. Żeromskiego, Kielce 1956), sc. 1, fot. T. Myszkowski
32. *Komentarz do podróży Cooka* (jw.), sc. 11, fot. F. Myszkowski

SPIS TREŚCI


TEATR NOWY
W SALACH REDUTOWYCH
PREMJERA
TESSA
Jan Giraudoux
Wejście od Placu Teatralnego przez Teatr Narodowy
Początek o godz. 8 wiecz.
Tessa

1. Afisz *Tessy* (Warszawa 1936)

2. *Tessa*, akt II, sc. zbiorowa (w centrum N. Andrycz)

3. *Judyta*, akt I, sc. 4
od lewej: J. Ciecierski (Paweł), I. Eichlerówna (Judyta), A. Socha (Joachim)

4. *Judyta,* sc. finałowa (w centrum J. Eichlerówna)

5. *Judyta,*
projekt kostiumu Strażnika

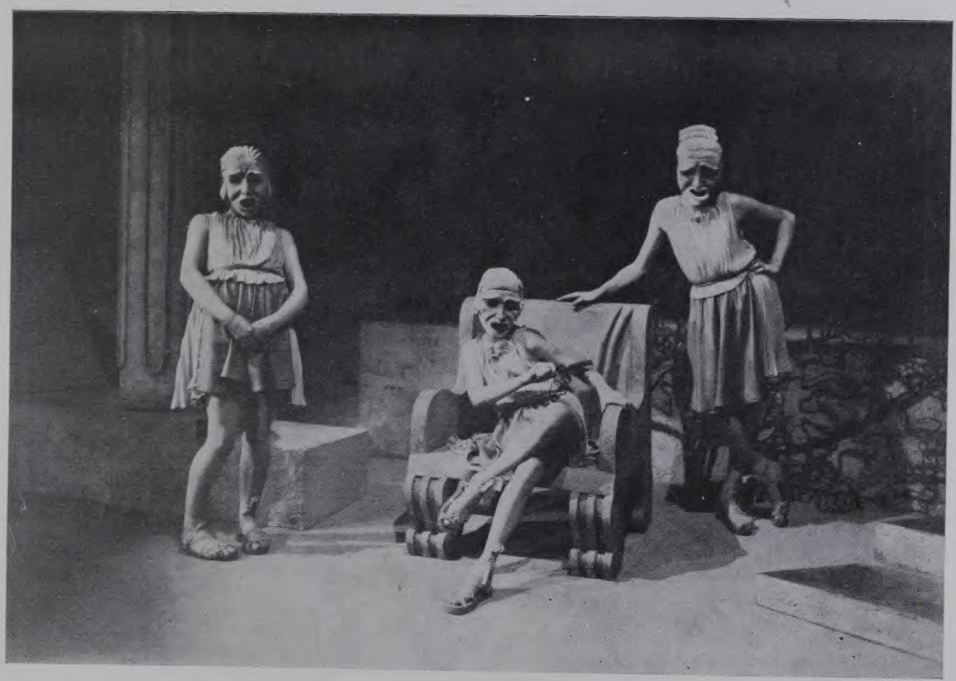
6. *Judyta,*
projekt kostiumu Darii

7. *Judyta,*
projekt kostiumu Sary

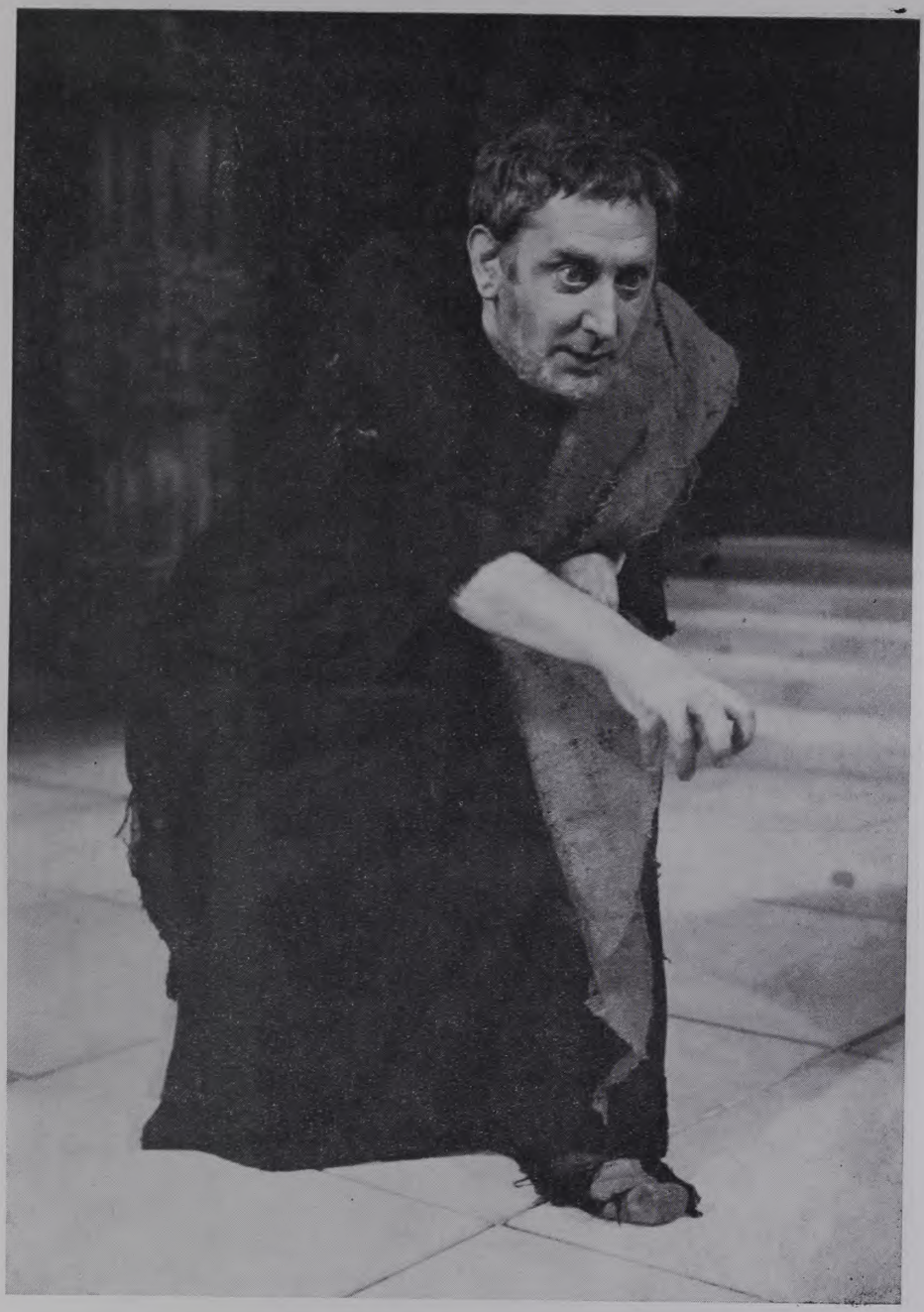
8. *Judyta,*
projekt kostiumu Jana

9. *Elektra*, sc. finałowa (w centrum A. Zelwerowicz; Łódź 1946)

10. *Elektra*, Eumenidy — sc. z maskami



11. *Elektra,* A. Zelwerowicz jako Żebrak



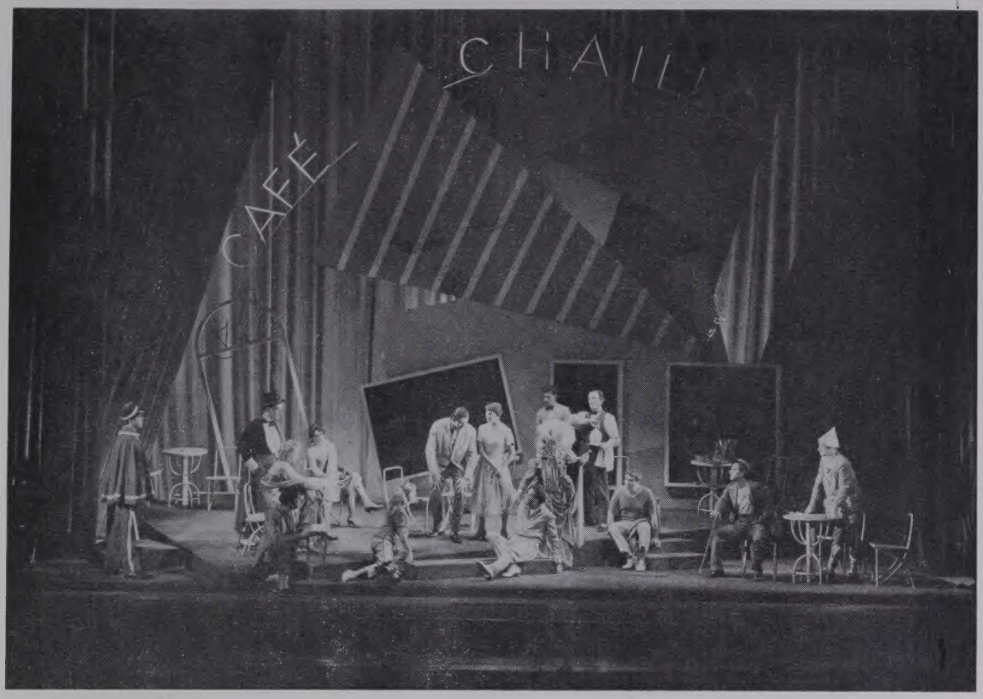
12. *Elektra*, G. Holoubek jako Żebrak (Warszawa 1973)

13. *Elektra*, akt II, sc. 8
od lewej: J. Jankowska-Cieślak (Elektra), A. Szczepkowski (Egistos), Z. Rysiówna (Klitemnestra)

14. *Wariatka z Chaillot*, M. Dulęba w roli tytułowej (Kraków 1947)

15. *Wariatka z Chaillot*, akt I, sc. zbiorowa

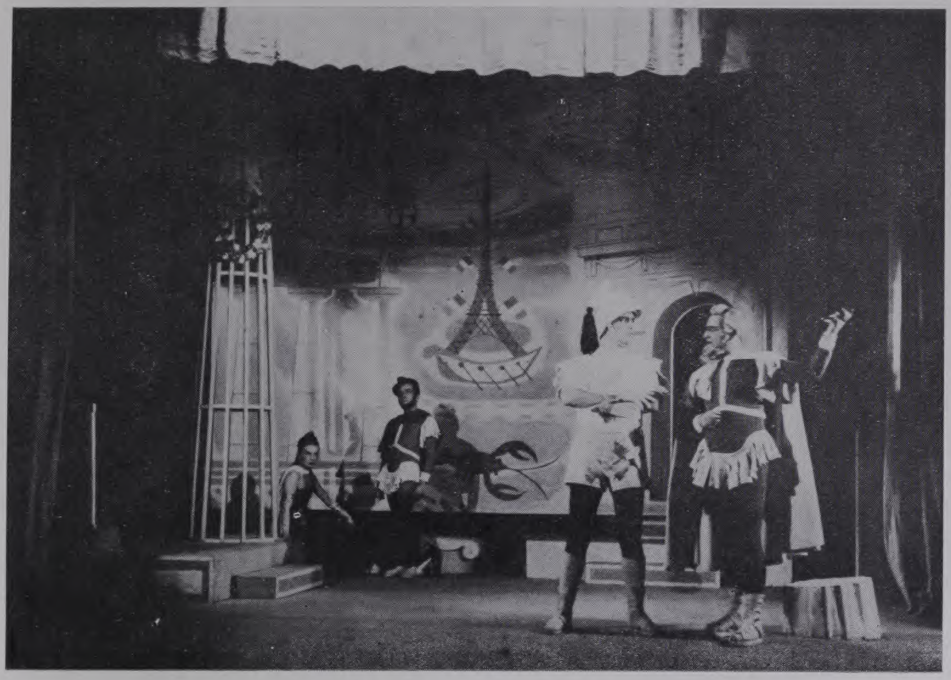
16. *Wariatka z Chaillot*, Z. Małynicz jako Konstancja (Warszawa 1958)



17. *Wariatka z Chaillot*, akt I, sc. zbiorowa

18. *Wariatka z Chaillot*, akt II, sc. zbiorowa (Poznań 1973)

19. *Wariatka z Chaillot* (Kraków 1964)
od lewej: Z. Niwińska (Aurelia), H. Kuźniakówna (Gabriela), E. Lassek (Konstancja)



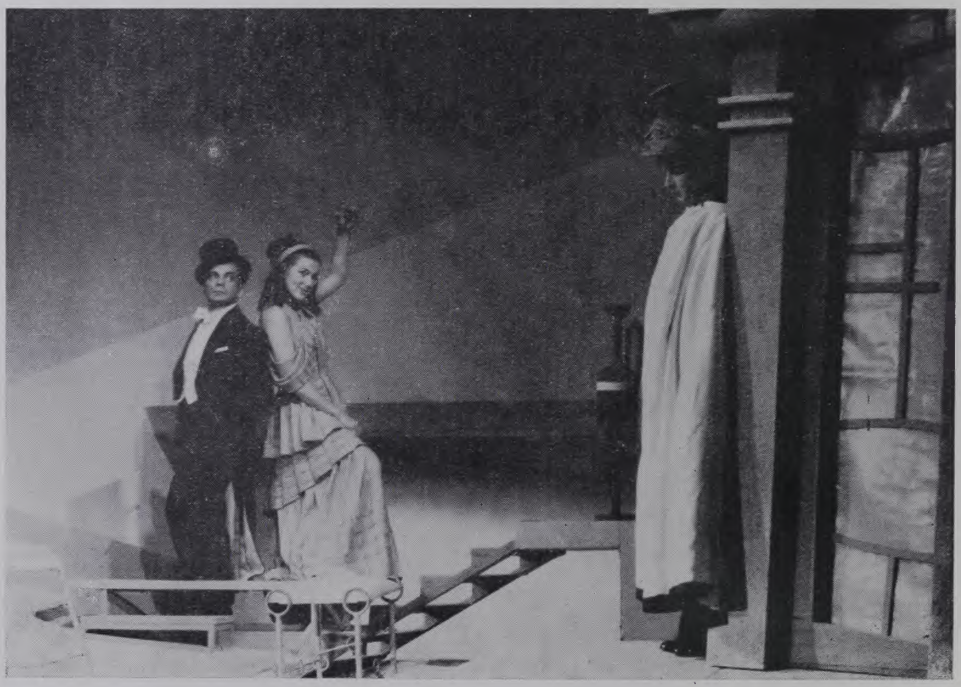
20. *Amfitrion 38*, akt III, sc. 4 (Łódź 1947)
od lewej: D. Szaflarska (Alkmena), J. Woszczerowicz (Merkury), J. Durzyński (Amfitrion), A. Mikołajewski (Jowisz)

21. *Amfitrion 38*, akt III, sc. zbiorowa (Kraków 1948)

22. *Amfitrion 38*,
projekt kostiumu Alkmeny

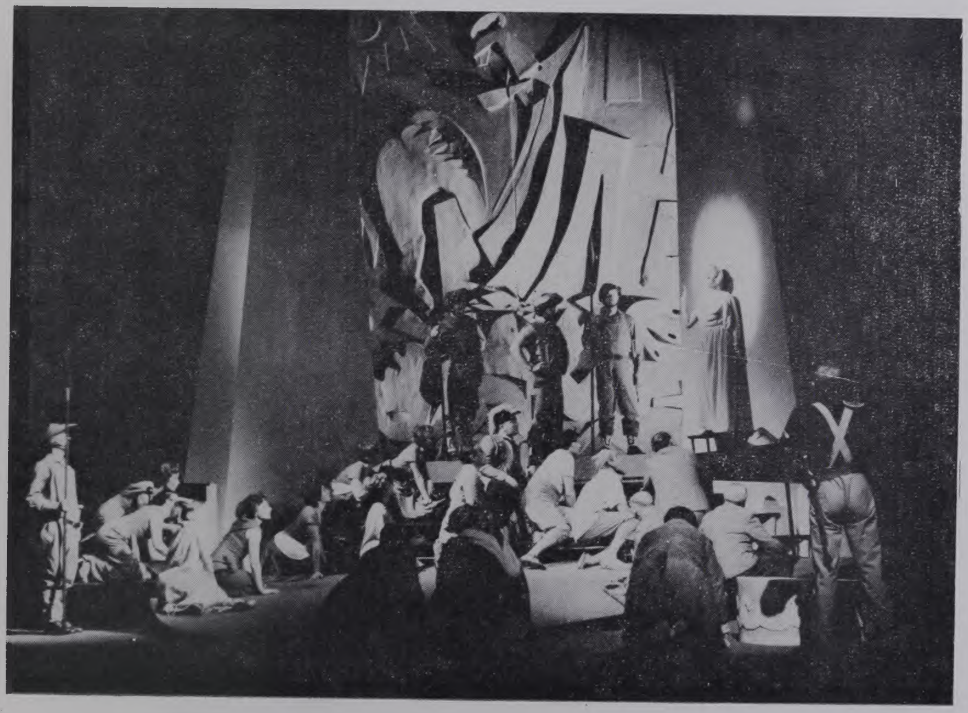
23. *Amfitrion 38*,
projekt kostiumu Amfitriona

24. *Amfitrion 38*, akt II, sc. 2
od lewej: J. Woszczerowicz (Merkury), M. Stebnicka (Alkmena), Z. Mrożewski (Jowisz)

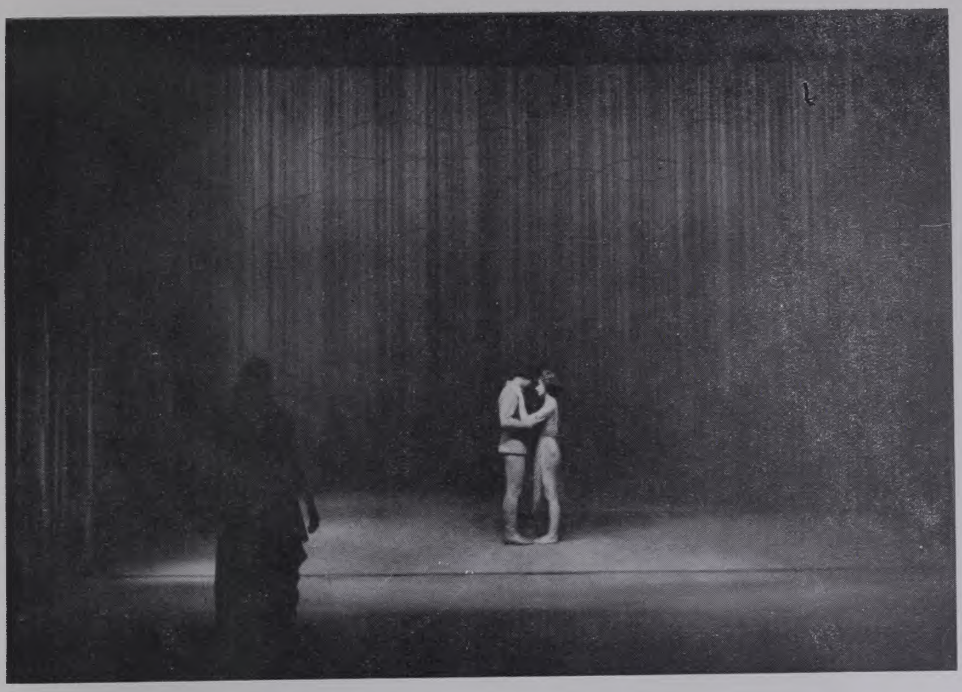


25. *Wojny trojańskiej nie będzie*, akt I, sc. zbiorowa (Warszawa 1956)

26. *Wojny trojańskiej nie będzie*, akt II, sc. zbiorowa (Gdańsk 1958)

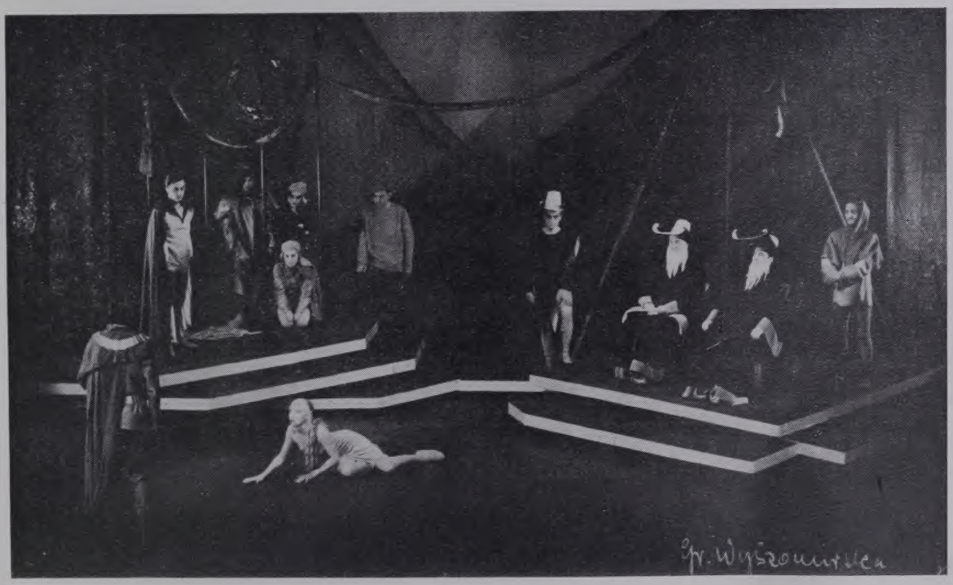


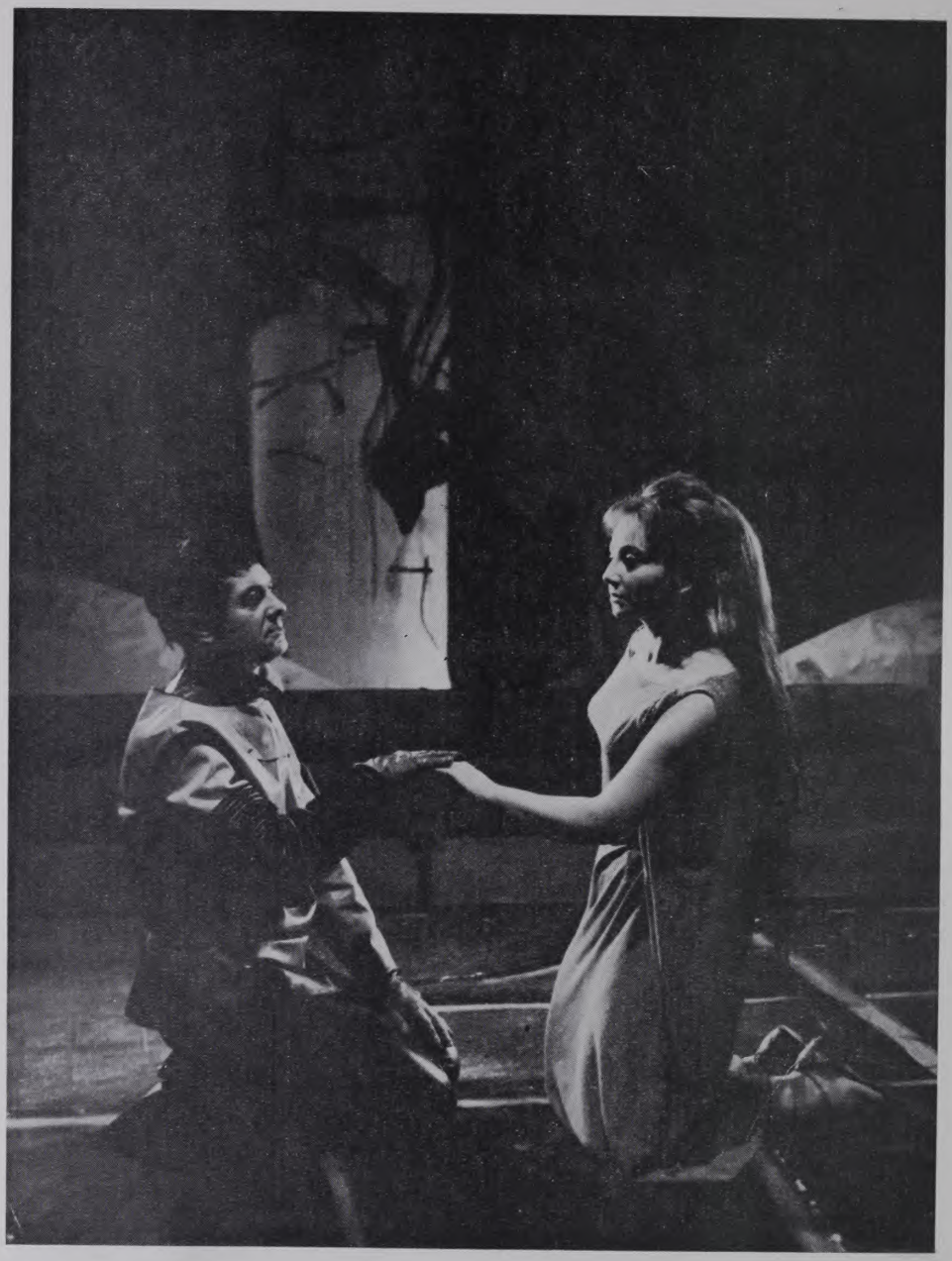
27. *Wojny trojańskiej nie będzie,* akt II, sc. zbiorowa (Kraków 1959)



28. *Ondyna*, akt III, sc. 6 (Łódź 1961)
od lewej: Z. Molicka (Pomywaczka), Z. Łobodziński (Hans), A. Kulikówna (Ondyna)

29. *Ondyna*, akt III, sc. zbiorowa (Poznań 1961)





30. *Ondyna* (Warszawa 1965)
J. Żardecki (Hans), J. Jedlewska (Ondyna)

31. *Komentarz do podróży Cooka*, sc. 1 (Kielce 1956)

32. *Komentarz do podróży Cooka*, sc. 11

Cena zł 45.—