



LISTY
TEATRU POLSKIEGO

33

WARSZAWA

SEZON 1959-1960



TEATR POLSKI

Scena Kameralna
Warszawa, ul. Foksal 16

Sezon: 1959-1960

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W niedzielę, dn. 19 czerwca 1960 r. o godz. 19.30
po raz 4

JEAN GIRAUDOUX

IMPROWIZACJA PARYSKA

Przekład Macieja Żurowskiego

Udział biorą: Tadeusz Białoszczyński (Jouvet), Henryk Borowski (Renoir), Czesław Bogdański (Aktor I), Jaromir Chomicz (Aktor II), Maria Ciesielska (Mała Wera), Halina Dunajska (Raymone), Maciej Karaś (Aktor III), Zdzisław Łatoszewski (Boverio), Barbara Ludwiżanka (Maria Helena Dasté), Alicja Pawlicka (Magdalena Ozeray), Konstanty Pagowski (Castel), Jerzy Pichelski (Bogar), Ryszard Piekarski (Adam), Leon Pietraszkiewicz (Saint Ysles), Janina Sokółowska (Marta Hertin).
W roli Robineau, referenta budżetu teatrów, Tadeusz Kondrat

PRZYZCZYNEK DO PODRÓŻY COOKA

Komedia w jednym akcie. Przekład Juliana Rogozińskiego

Mister Banks	Henryk Borowski
Mistress Banks	Barbara Ludwiżanka
Oficer królewski.	Jerzy Pichelski
Solander	Leon Pietraszkiewicz
Sullivan	Maciej Karaś
Uturu	Tadeusz Białoszczyński
Matamua	Konstanty Pagowski
Amarura	Halina Dunajska
Pomaretoota	Alicja Pawlicka
Tahiriri	Maria Ciesielska
Brat Uturu	Jaromir Chomicz
Młody stryj	Zdzisław Łatoszewski
Vaituru	Ryszard Piekarski
Valao	Czesław Bogdański

Scenografia:
Janusz Adam Krassowski

Reżyseria:
Zygmunt Hübner

Przerwa po *Improwizacji paryskiej*

Tytuły oryginałów: „*L'Impromptu de Paris*”,
„*Supplément au voyage de Cook*”

MAŁA KRONIKA WYDARZEŃ TEATRALNYCH W POLSCE

2.VI.1927 Jubileusz 40-lecia pracy scenicznej. Pawła Owerltę, popularnego aktora stołecznego, reżysera i autora pamiętnika *Z tamtej strony rampy*.

11.VI.1926 Premiera *Nieboskiej komedii* Z. Krasińskiego w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie w opracowaniu dramaturgicznym, inscenizacji i reżyserii L. Schillera, scenografii W. Drabika, z ilustracją muzyczną J. Maklakiewicza, choreografią T. Wysockiej i z udziałem m. in.: I. Solskiej (Zona), K. Adwentowicza (Hrabia Henryk), J. Strachockiego (Pankracy), R. Zawistowskiego (Orcio), E. Solarskiego (Leonard), J. Kurnakowicza (Przechrzt), A. Zelwerowicza (Lekarz). Jedno z najciekawszych przedstawień okresu międzywojennego.

12.VI.1835 Prapremiera *Dożywocia* A. Fredry na scenie lwowskiej.

14.VI.1902 Wystawienie pierwszej części *Henryka IV* W. Szekspira w Teatrze Miejskim w Krakowie w przekładzie J. Paszkowskiego, inscenizacji J. Kotarbińskiego i obsadzie: J. Sosnowski (Henryk IV), A. Mielewski (Henryk, książę Walii), M. Tarasiewicz (Hotspur), A. Zelwerowicz (Falstaff), W. Brydziński (Poins).

14.VI.1929 Przedstawienie *Wielkiego kramu* B. Shawa w Teatrze Polskim w Warszawie w przekładzie F. Sobieniowskiego, reżyserii K. Borowskiego i dekoracjach K. Frycza, upamiętnione świetną kreacją K. Junoszy-Stępowskiego w roli Króla Magnusa.

16.VI.1834 Prapremiera *Ciotun* A. Fredry w teatrze lwowskim.

18.VI.1926 Premiera *Burzy* W. Szekspira w Teatrze Narodowym w Warszawie w reżyserii S. Jaracza (grał jednocześnie rolę Kalibana), w dekoracjach W. Drabika, z ilustracją muzyczną H. Adamusa i z udziałem: J. Sliwickiego (Prospero), M. Brydzińskiej (Ariel) i A. Halskiej (Miranda).

22.VI.1876 Helena Modrzejewska opuściła Warszawę, udając się na występy gościnne do Lwowa, a następnie 13 lipca z Hamburga do Nowego Jorku, aby – jak podano oficjalnie – zwiedzić Wystawę Stulecia Stanów Zjednoczonych w Filadelfii. Wielka artystka pozostała tam na stałe i od r. 1877 zaczęła grać na scenach amerykańskich, do kraju zaś jeździła jedynie na występy.

23.VI.1927 Premiera *Księcia Niezłomnego* Calderona w przekładzie J. Stowackiego w Teatrze Narodowym w Warszawie w inscenizacji J. Osterwy (grał ponadto rolę Don Fernanda), dekoracjach W. Drabika.

30.VI.1921 Prapremiera *Tumora Mózgowicza* S. I. Witkiewicza w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w Krakowie w reżyserii T. Trzcinańskiego i obsadzie: Wł. Bracki (Tumor Mózgowicz), L. Paniewicz (Rozhułatyna Bazyłówna Mózgowiczowa), A. Kłofska (Balantyna Fermor), Wł. Krasnowiecki (Prof. Alfred Green), H. Kacicka (Ibissa), J. Orwid (Józef Mózgowicz), E. Solarski (Alfred Mózgowicz) i in.

Opracował: Ryszard Górski

Zeszyt 33 Listów Teatru Polskiego ukazuje się z okazji premiery dwóch sztuk Jean Giraudoux: *Improwizacji paryskiej* (przekład Macieja Żurowskiego) oraz *Przyczynku do podróży Cooka* (przekład Juliana Rogozińskiego), inscenizacyjnie skomponowanych przez nasz Teatr w jedną całość. Prezentacja *Improwizacji paryskiej* jest polską prapremierą; *Przyczynek do podróży Cooka* jest drugim wystawieniem po prapremierze polskiej w Kielcach. Teatr Polski gra Giraudoux na Scenie Kameralnej od dnia 15 czerwca 1960 roku.

Dyrektor Teatru Polskiego:
Stanisław Witold Balicki

Adam Mickiewicz:

W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów.

Juliusz Słowacki:

Poeta nie może zjawić się w narodzie, gdzie nie ma oczekiwania, ani tworzyć długo tam, gdzie w massach nie twórczości poetycznych nie wywołuje... Przykład: Aktor najpierwszy — Talma, milionami nawet płacony, aby w wieczór grał w pustym teatrze, manekinami ruchomymi i gadającymi na scenie otoczony... po kilku wieczorach — padłby na deskach bez ducha.

J. W. Goethe:

Największy respekt okazuje się publiczności, jeśli nie traktuje się jej jak pospolitego tłumu. Pospolity tłum tłoczy się do teatru nie przygotowany, domaga się tego, co dostarcza mu bezpośredniej przyjemności, chce patrzeć, zdumiewać się, śmiać, płakać, zmusza więc dyrekcję, które są zależne od niego, do znizenia się w większym lub mniejszym stopniu do jego poziomu i do nadmiernego stosowania w teatrze jednych środków kosztem zaniedbywania innych.

Równie pożądana, jak wielostronność aktora, jest wielostronność publiczności. Teatr, jak resztę świata, gnębią panujące mody, które go od czasu do czasu zalewają, a po pewnym okresie odpływają. Moda powoduje chwilowe przyzwyczajenia do jakiejś manieri, którą się zachwycamy, a niedługo później na zawsze porzucamy.

[...] Kto zamierzałby zabrać się do stopniowej naprawy tego stanu rzeczy [...] musiałby przede wszystkim rozpocząć od wyrabiania wszechstronności zainteresowań u publiczności, z którą ma do czynienia. Polega ona głównie na tym, że widz rozumie, iż nie każdą sztukę należy traktować jak suknę, którą mu się dobiera według jego aktualnych wymagań. Nie powinno się dążyć zawsze do zaspokojenia w teatrze swych najprostszych potrzeb ducha, serca i zmysłów; należy się raczej uważać za podróżnego, który w obcych miejscowościach i okolicach, zwiedzanych dla nauki i przyjemności, nie znajduje tych wszystkich wygod, które zapewnia mu dom, przystosowany do jego indywidualnych potrzeb.

ZNACIE? – NO TO POSŁUCHAJCIE...

Rzeczą komedii jest przedstawiać w ogólnych kształtach wszelkie wady ludzkie, a zwłaszcza właściwe epoce, w której żyjemy.

MOLIERE (1622–1673)

*

Komedia intrygi, a nawet komedia charakterów jest zawsze przesadzona. Żart w towarzystwie jest lekką pianą, która ulotniłaby się na scenie; żart teatralny jest ostrą bronią, która by raziła w towarzystwie. Istot wymyślonych nie oszczędza się tak, jak istot żywych.

DENIS DIDEROT (1713–1784)

*

Nikt podobno przeczyć temu nie będzie, że teatr niezliczone wydać może korzyści; obyczaje w nas polepszyć, zwabić do cnoty, do niecnoty odrazić, poprawić w defektach, uczynić kogo lepszym obywatelem, człkiem lepszym w cywilnych i prywatnych względach. Czego napominania przyjacielskie, duchowne nauki, czytanie ksiąg moralnych dokazać nie mogły, często dokazały widowiska.

ADAM CZARTORYSKI (1734–1823)

*

Czyż jest trud godniejszy twórczych chwil poety niż trafne odczucie tego, co należy, pokazać ze sceny swej epoce...

Chcę, aby teatr był dla ludu poglądową nauką, uczciwą rozrywką, użyteczną przyjemnością, a nie odrywaniem od życia czy też politycznym wybiegiem, pozbawionym wszelkiej poważniejszej i patriotycznej myśli, mającym tylko zabawić i oszołomić.

LOUIS SEBASTIAN MERCIER (1740–1814)

*

Nie stosownym jest wcale porównywanie naszych z obcych artystów talentami; każdy bowiem naród ma oddzielne, sobie tylko właściwe uczucia; i każdy je odmiennym wyobraża sposobem.

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI (1757–1829)

*

Przez sympatyczną zawistość publiczności z przedstawiającymi rośnie udanie się przedstawienia.

JAN NEPOMUCEN KAMINSKI (1777–1855)

Publiczność, pomimo tak już długiej pracy krytyków i recenzentów warszawskich, trwa wciąż jeszcze w stanie czynnego lub biernego oporu; najczęściej nie słucha wskazań, chodzi do teatru na sztuki potępiane i nie chce chodzić na wychwalane.

STEFAN ZEROMSKI (1864–1925)

*

Sztuka powinna być jak przyroda: dostępnym dla wszystkich źródłem życia i siły.

ROMAIN ROLLAND (1868–1944)

*

I oto urasta scena i sala widzów – teatrum do sali sądowej – gdzie sztuka, dramat, artyzm sędzi i takie bierze nuty – że jak na wędę sumienia na wierzch wydobywa.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869–1907)

*

Widowisko bez widza byłoby... nonsensem. Możemy mu przypisać nawet pewną współtwórczość, gdyż winien wyobraźnią swoją, intuicją, czującą zgadliwością serca i ducha dopełnić, dośnić, dotworzyć to, czego nie potrafi nigdy oddać całkowicie zbyt materialna, ograniczona, ułomna scena wraz z aktorami.

BOLESŁAW LESMIAN (1878–1937)

*

Teatr francuski? Phi, co to za teatr! Po prostu tak wczoraj, jak i dziś: wyborni aktorzy wybornie grają wybornie napisane sztuki. Wrócisz do Paryża za dziesięć lat? Znowu, bestie, doskonale grają! Cóż to jest? To zastój, to marazm!

TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY (1874–1941)

*

Teatr to jest rzecz dziecinnie prosta, bo to znaczy rzeczywistość w świecie nierzeczywistym.

JEAN GIRAUDOUX (1882–1944)

*

„Lubię teatr” mówią – i to jest straszne. Lubię w nim to, co im pochlebia, i to, co ich mile taskocze, to, co jest łatwe i zawsze dostępne.

LOUIS JOUVET (1888–1951)

Teatr jest teatrem wtedy, o ile jest zwierciadłem życia i swej epoki, jest teatrem, jeżeli orientuje się w złożonej psychice swej widowni, jeżeli nurtujące w niej tendencje etyczne na jaw wydobywać potrafi, jeżeli jest jej sumień sędzią i praw jej bojownikiem.

LEON SCHILLER (1887–1954)

*

Teatr dobry, to teatr pożyteczny, z widownią swąją związany i najszlachetniejsze tęsknoty jej odgadujący; teatr dobry, to teatr najwyższego kunsztu i najgłębiej ujętej prawdy; teatr dobry nie może być tylko areną popisów aktorskich albo trybuną literatury, nie jest także miejscem stosownym dla ostentacji scenografów i inscenizatorów; teatr dobry wszystkie sztuki i rzemiosła tak koordynuje, aby odwieczne zadania swe mógł wypełnić.

LEON SCHILLER

*

Najkrwawsza to tragedia, gdy krew zalewa widzów.

STANISŁAW JERZY LEC

*

Nowość nie jest niczym innym, jak szukaniem świeżego miejsca na poduszce. Świeże miejsce ogrzewa się szybko, a miejsce niedawno ciepłe odzyskuje swą świeżość.

JEAN COCTEAU

*

Sztuka nie dlatego jest wielka, że jest rewolucyjna, ale jest rewolucyjna nieuchronnie, gdy jest wielka.

ALBERT CAMUS

Louis Jouvet:

DOKĄD IDZIE TEATR?

Fachowiec, który ma wypowiedzieć się na temat swego zawodu, myśli tylko o szczególnej, własnej koncepcji. Sąd jego powstaje z porównania własnej techniki z techniką poprzedników. Dla człowieka teatru teatr przyszłości to sztuka, jaką sam realizuje albo ma ambicję realizować: za reguły sztuki nieświadomie podaje własne gusty albo własne metody pracy.

To przede wszystkim przed publiczną deklaracją trzeba przyznać samemu sobie i – co jeszcze ważniejsze – przynikliwości tych, którzy zadają pytanie.

Umiera się tylko z obojętności albo rozkładu, który jest konsekwencją obojętności. Od trzydziestu lat zagrażała to teatrowi. Rozkład tej konwencji, która do tej pory dawała mu dostojność, coraz mniejsza frekwencja albo obojętność widzów a także obojętność państwa. Przymus albo opieka wychodzą teatrowi na dobre: rozkładał się w obojętności.

Wywodząca się z poetycznego realizmu średniowiecza (kiedy skłonności religijne, alegoria i symbol sprzyjały rozkwitowi prawdziwej poezji dramatycznej) konwencja teatralna – ta jednomyślność, to harmonijne, nie podlegające wahaniom przymierze autorów, publiczności i aktorów – osiągnęła w XVII wieku stopień doskonałości i nieskazitelności, którego nie odzyskała już nigdy; jego wyrazem, jedynym w swoim rodzaju, jest związek duchowy między słowem pisanym i wykonaniem, które do dziś są dla nas wzorem.

Potem powoli, przechodząc przez szereg przeobrażeń obniżających jego lot teatr odzwierciedlał kolejne epoki: Marivaux i Wolter, potem Beaumarchais i Hugo, potem Musset i Aleksander Dumas, potem Emil Augier, potem Eugeniusz Manuel prowadzili z publicznością rozmowę, w której uczucia, myśli i język staczały się coraz niżej, aż do dialogu Zola i Oskara Métenier, aż do tego naturalizmu będącego doskonałą formułą teatru, który nas poprzedzał i któremu na imię *Théâtre Libre*.

Takie jest prawo teatru i taka jest reguła teatru, że poprzez epoki – oscylując ustawicznie między alternatywami, między symbolem i rzeczywistością – musi poszukiwać swojego stylu, swojego rodzaju, swojego wyrazu, właściwej sobie prawdy zawartej między kłamiwą fikcją i prawdziwym pozorem, pomiędzy urojeniem poezji i selekcją rzeczywistości. I to jest historia teatru.

¹ Pod wspólnym tytułem *Dokąd idzie teatr?* drukujemy dwa fragmenty z książek Jouveta: *Reflexions du Comedien*, Paris 1952 (*Ou va le Théâtre?*) oraz *Témoignages sur le Théâtre*, Paris 1952 (*Au royaume des imaginaires*).

„Teatr Wolny” cóż to za ciekawa epoka! Rozmyślana w naukach ścisłych, spragniona prawd udokumentowanych i sprawdzalnych, epoka ta wynalazła wraz z rowerem i gramofonem dramat z tezą i dramat społeczny i stworzyła teatr idei. Dziwna wolność „Teatru Wolnego”! Dały mu ją dekoracje, programowo prawdziwe: z prawdziwymi drzwiami i prawdziwymi oknami, z prawdziwymi kwiatami i prawdziwymi zwierzętami, gdzie sztuka polegała na wylewaniu prawdziwych strumieni deszczu na scenie, na przedstawieniu jatki z półciami prawdziwych zwierząt, gdzie prawdziwe były skrzynie pełne prawdziwego węgla, prawdziwe pralnie publiczne z wodą, prawdziwe szynki z prawdziwymi kontuarami, gdzie każda sztuka przynosiła ze sobą na scenę autentyczną florę i faunę, gdzie geranium i baran, trzcina i wół, kury, kaczki, kurczęta, królik, umieszczone ze śmieszną naturalnością na scenie, brały udział w ceremoniale dramatycznym, wplecione w rytuał widowiska, którego główny temat stanowiły konflikty robotnicze, strajki, rodzina, rozwód, syfilis i feminizm.

„Tak, panie — wołał wzburzony dyrektor teatru — zgadzam się, krytyka pańska nie jest bezpodstawną, psychika bohatera sztuki nie jest może dość pogłębiona (bohaterem był nauczyciel gimnazjalny). Tak, panie! Ale w trzecim akcie, w trzecim akcie, co pan na to? — on śpi ze swoją służką!”

Był to okres „żywych kawałów życia”.

Skartowacenie ducha, śmierć wyobraźni i cudowności, upodlenie i wulgarność języka — oto rysy charakterystyczne tej epoki.

Opuszczona przez poezję, odarta ze swojej czarodziejskiej magii, wspaniała konwencja teatralna, którą przekazali nam klasycy, wydaje się niepowrotnie straconą; jej charakter duchowy zastąpiła konwencja inna, nowość, którą poszukiwanie prawdy w teatrze przyniosło naszym poprzednikom. Był nią wynalazek — odkrycie czwartej ściany sceny. Wystawiano dramaty w ten sposób, jak gdyby ich akcja działa się rzeczywiście. Tak, by widz miał wrażenie, że swoją obecnością popętnia niedyskreję albo zaskakuje. Taka była największa ambicja tej sztuki dramatycznej, w której aktor po to tylko odtwarza jakąś postać, aby dać publiczności sensację, jakich dostarcza podglądanie przez dziurkę od klucza.

Teatr stracił swoją prawdę na rzecz dokładności i prawdopodobieństwa, które zabiły i zniszczyły prawdziwą iluzję teatru. Nadchodził kres panowania ducha: „Teatr Wolny” zapowiedziany przez fotografię był zwiastunem kina.

I przyszło kino, ta nowiutka obrabiarka, to monstrum pożerające materię dramatyczną we wszystkich jej postaciach. „Teatr Wolny” dostarczył mu tej materii. Z poczwarki wyfrunął nagle olśniewający motyl, który do dziś drży nieznużenie na owej zmaterializowanej czwartej ścianie.

Naturalizm, nieżywy od urodzenia, był martwy, gdyż był tylko ostateczną konsekwencją, ślepym zaułkiem.



Jouvet w Szkole żon Moliera
Rysunek Karola Ferstera (Charliego)

Wierni, którzy chcieli wierzyć w tego nowego Mesjasza, podsyłali długo swoją wiarę znanym telegramem, którym krzepili się wzajemnie: „Naturalizm nie umarł.” Ten telegram-piła jest dziś ostatecznym zawiadomieniem o zgonie.

Poprzednicy nasi byli naprawdę nowatorami.

Jeśli teatr dzisiejszy dąży do czegoś, to dąży do życia, w którym duch zdaje się odzyskiwać swoje prawa nad materią, słowo nad grą, tekst nad widowiskiem. Dąży do konwencji dramatycznej, na którą składa się poezja, wdzięk i dostojeństwo.

Scena francuska żyje dziś życiem bez komplikacji. Czas dzisiejszy zaakcentowany jest tylko w powrocie do właściwych wielkim epokom problemów dramatycznych, do tych problemów odwiecznych, tych przeżyć ludzkich, które zespalały ludzi zgromadzonych razem tajemnym porozumieniem, wspólnie przeżywaną przyjemnością, gdzie wrażliwość i sympatia dopełniają się i równoważą. To powrót do prawdziwej tradycji teatralnej. To epoka reedukacji. Kilku dramatopisarzy ma jeszcze serce dla słowa i myśli, zmysł wymowy dramatycznej i umiejętność komponowania wątku. Postacie stają przed nami wówczas jedynie po to, by czynić wyznania, spowiadać się z myślą o naszych uczuciach i naszych wzruszeniach, dla tej szlachetnej rozrywki, w której zarówno widz, jak i aktor odzyskuje swoją godność człowieka i poczucie solidarności ludzkiej, w której ceremoniał teatralny odzyskuje coś z dystynkcji i dostojęstwa swoich pierwszych celebracji. Teatr odzyskuje swoje stracone znaczenie dla narodu pobudzając jego życie duchowe, realizując znowu – i bez wstydu – swoje powołanie i misję kulturalną.

W KROLESTWIE UROJENIA

Umiejętność nadawania dramatycznego wyrazu najdrobniejszym chwilom naszego życia, przyzwyczajenie do odrywania się i wychodzenia z siebie samych, do ciągłego i bezwiednego rzucania poza siebie – tak, jak się rzuca cień – osobowości, która każe nam wierzyć w nasze istnienie, wreszcie praktykowanie i zażyłość ze sztuką teatralną są sprawami tak naturalnymi, że problem teatru nie jest nigdy rozpatrywany jako zagadnienie samo dla siebie, a jedynie poruszany od tej lub innej strony niezliczonych szczegółów zawodu czy przypadku.

Powiedzonka salonowe, słówka rzucane od niechcenia, studia, rozprawy, wspomnienia, a nawet odczyty – te ciągłe rozmowy niezależnie od swojej błahości i rozgadania – decydują o samym istnieniu teatru.

Wszystkie te komentarze pisane czy mówione świadczą o sile teatru i w atmosferze niezbędego mu uwielbienia podtrzymują jego aktywność.

Przez wiele lat z gwałtownością właściwą młodości oburzałem się na niesprawiedliwość albo błędy w sądach krytyków i komentatorów. Dziś wiem, że to oni – niezależnie od swojej nieużyteczności, próżności czy braku kompetencji – utrzymują teatr, że to ich bałwochwalczą miłość, czasem niewczesna, swobodna albo pyszna, jest nieodzowna dla kultu bohaterów i pamięci poetów, którzy wyprowadzili tych bohaterów na scenę.

*

A zatem należy mówić o teatrze. Niech mówią ci, którzy odczuwają potrzebę mówienia, czy to będą miłośnicy teatru, czy też jego wrogowie, praktycy czy esteci.

A zatem pochwała należy się tym, którzy mówią o teatrze. Oświadczam to nie tylko po to, by usprawiedliwić swoje wywody, lecz także po to, by przyznać się do winy i złożyć hołd kohorcie krytyków, interpretatorów albo psychologów od trzech już wieków towarzyszących wśród nieustannych bojów francuskiej sztuce dramatycznej z wytrwałością i zawziętością, które często wydawały mi się plagą. Z przyjemnością uznaję tutaj ich dobroczynny wpływ na teatr.

Szanujemy tą bezużyteczną pisaninę, to daremne rozprawianie o teatrze! Bądźmy wdzięczni wszystkim cenzorom dramatu, wszystkim wścibskim zakulisowym plotkarzom – feljetonistom, kronikarzom, recenzentom i bywalcom teatralnym! Szanujemy ponurych wydawców „Dramatów wybranych, przejranych i poprawionych dla młodzieży, z komentarzami dla rodzin, do użytku szkół męskich i żeńskich”! Cześć i chwała rycerzom pióra, którzy wśród ciągłych walk i sporów napadali na jakąś sztukę teatralną albo stawali w obronie jakiegoś systemu dramatycznego. Nawet niechętnie i napastliwie wszystkie ich wypowiedzi świadczą o umiłowaniu teatru. Nasze wypowiedzi, nasze niepokoje nie pretendują do innych wyników ani do lepszych racji.

Większą wagę od wszystkich analiz ma niezmiennność naszego dążenia do nadawania dramatycznych form życiu, nasze zamiętanie, nasze powołanie teatralne.

Źródło, istota, a także celowość tego powołania są zawsze nazbyt pośpiesznie wyjaśniane.

Ten, kogo niepokoją te zagadnienia, znajdzie w niezliczonych podręcznikach jak najbardziej autorytatywne i wymijające odpowiedzi. Wszystko jest tam wyłożone, sklasyfikowane według rodzajów, chronologii albo genealogii. Wszystko jest wyjaśnione, streszczone w lekcjach i systemach, z całkowitym pominięciem problemu samego teatru.

[...]

Niezwykle ciekawe i przenikliwe te przeglądy, te rzuty oka tworzą ciągłą, nieustającą historię teatru. Terazniejszość nasza wywodzi się z całej tej przeszłości i naivnie się nią żywi.

Tyle linii podziału narodowych, zawodowych, tyle argumentów, tyle uzasadnień – wszystko to próby adaptacji. Ich analizy nie sięgają źródeł, ich wywody nie wynikają z poznania.

Trzeba odrzucić wszelkie koncepcje. Ogólne czy indywidualne, wszelkie koncepcje narzucają teatrowi dziwne formy ewolucji, okrutne próby.

Mieć koncepcję teatru to ograniczać go, zubożać, fałszować doświadczenie, wyrzekać się wszelkich odkryć i zaprzeczać samemu życiu teatru.

W teatrze koncepcja jest zaprzeczeniem, które po-

przedza realizację, swobodny bieg przedstawienia i jego wyniki.

Koncepcje rozkładają, wyjątkują albo zabijają, uniemożliwiają wszelkie poznanie, wszelkie zgłębienie życia teatralnego i jego tajemnic.

We wszystkich koncepcjach teatru nie o teatr chodzi. Aby wniknąć w istotę teatru, nie trzeba bynajmniej dążyć do opanowania go myślą. Nie o to idzie, aby kierować umysłem precyzyjnie, ale o to, aby umysł był otwarty i dostępny dla wszystkiego, co teatr mu ofiaruje i czego żąda.

Ważne jest, abyśmy odpowiedzieli na wezwanie życia dramatycznego, które w nas samych się rozlega.

Ważna jest nasza odpowiedź na to wezwanie, akt stawania się teatru bowiem wymaga przede wszystkim naszego udziału. Jego siła, jego skuteczność są proporcjonalne do życzliwości i ciekawości widzów, do gorliwości aktorów i do żarliwości dramatopisarza.

Określmy to jednym słowem, którego będziemy nadużywać: w teatrze ważny jest stan gotowości, stan psychicznej dyspozycyjności.

W tej całkowitej swobodzie, jaką odczuwamy, ważny jest brak wszelkiego zaangażowania, wewnętrzne odprężenie, zdziwiona bierność, zaciekawiony bezruch, które łączą wszystkich uczestników widowiska wytwarzając jednakową ich postawę, jednakowy stan, jednakowe nastawienie zgodne i dobrowolne: psychiczną dyspozycyjność.

Jest to konieczność narzucona przez akt stawania się teatru: być w stanie psychicznej dyspozycyjności.

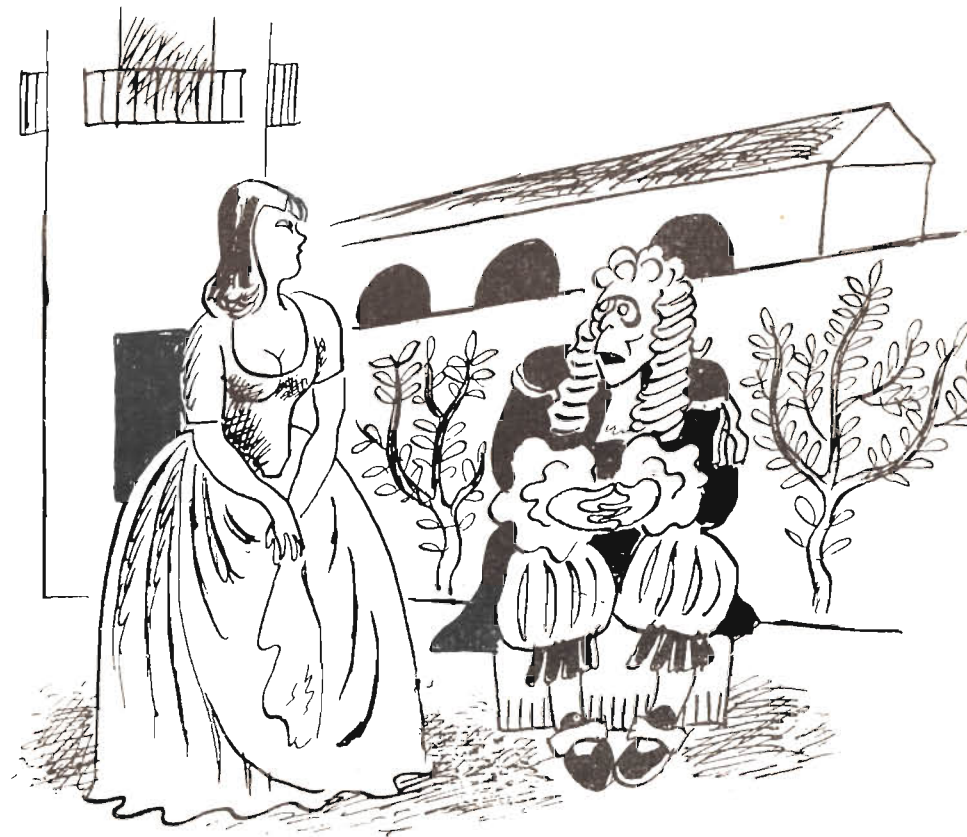
Musimy być gotowi do przeżycia wszystkiego.

Badacze teatru nie chcieli, jak się wydaje, brać pod uwagę tej psychicznej dyspozycyjności będącej niezbędnym warunkiem wstępnym aktu stawania się teatru: niedostatecznie podkreślili wagę tego stanu. Konieczność ta prawdopodobnie wymknęła się ich uwadze.

To, że w teatrze owa dyspozycyjność wprowadza nas nagle w stan oczekiwania, w stan zawieszenia wewnętrznego, że swego rodzaju przemiana, jakieś nieoczekiwane wyzwolenie dokonują się podczas widowiska dramatycznego, że czujemy się nagle osaczeni, zdobyć, opanowani w najgłębszych tajnikach naszej jaźni, musiato wprowadzić ich w zakłopotanie.

Wymijając świadomie to, co dostrzegali tajemniczego w akcie stawania się teatru, odpowiedzieli się za tym, co przypadkowe i powierzchowne. Badając jedną epokę po drugiej usiłowali wyczerpać źródła zainteresowania, które pragnęli odkryć. Dokumentacja, którą nagromadzili, jest niewyczerpana, ale owa dyspozycyjność psychiczna – podstawowy problem teatru – tam nie figuruje.

W *Improwizacji w Wersalu* Moliere wyjawia nam, że w teatrze naprawdę liczy się nie to, co pozorne, znane albo uchwytnie dla umysłu. Rzecz ważną i cenną w teatrze stanowi nie nasz wybór czy uzewnętrznianie gustów z okazji przedstawień teatralnych.



Louis Jouvet i Dominique Blanchard w *Szkoła z Moliere*, granej przez teatr Jouveta w Polsce
Rysunek Karola Ferstera (Charliego)

Nie, w teatrze nie chodzi o to, co nam odpowiada. Dzięki teatrowi możemy dostroić się do pewnego stanu wewnętrznego jak do pewnego układu wszechświata. Teatr jest dla nas probierzem naszych skłonności i być może próbą zasadniczą owej psychicznej dyspozycji.

Z okazji widowiska zaimprovizowanego dla króla Moliere wypowiada się na temat Teatru. Ze skromnością zwierza się z najgłębszych myśli jednemu ze swoich aktorów, Brécourtowi.

W małym, ciemnym pokoju, dokąd się schronili, żeby przygotować przedstawienie, w półcieniu tak symbolicznym dla teatru, bo przywodzącym na myśl jaskinię Dionizosa, przy świetle kilku świec mówi Brécourt – obok

niego twarz Moliera. To, co mówi, jest po prostu rozsądne i przejrzyste, ale – jeśli się zastanowimy – słowa te nabierają sensu, który i nas dotyczy.

Oto słowa Moliera:

„Spieramy się, który z nas jest markizem z Krytyki Moliera: on trzyma zakład, że ja, ja znów, że on”.

Brécourt: „Ja zaś sądzę, że ani jeden, ani drugi. Poszaleliście obaj, doprawdy, chcąc stosować do siebie rzeczy tego rodzaju. Słyszałem raz, jak właśnie uskarżał się Molier zwracając się do osób, które go o to samo powiadały. Mówił, że nic go tak nie drażni, jak kiedy go posądzać o wzorowanie się w portretach na czyjeś osobistości. Zamiarem jego jest malować obyczaje, nie tykając zgoła osób, postacie, które przedstawia, to figury wzięte z powietrza, czyste urojenia, które kształtuje w swojej wyobraźni, aby nimi rozerwać słuchaczy. Mówił, że byłby niepokieszony, gdyby miał kiedy dotknąć kogoś, i że jeżeli coś zdołałoby go zrazić do pisania komedii, to właśnie owo doszukiwanie się podobieństw, które nieprzyjaciele wbrew jego intencjom usiłują złośliwie mu podsuwać, aby mu szkodzić w oczach pewnych osób. Co do mnie uważam, że ma on słuszość. Bo i po cóż, pytam, odnosić tak uporczywie do kogoś każdy gest i każde słowo i ściągać na głowę biednego autora tysiączne kłopoty? Po co mówić głośno: „to ma być ten a ten”, skoro tego rodzaju rysy mogą odnosić się do stu osób? Ponieważ rzeczą komedii jest przedstawiać w ogólnych kształtach wszelkie wady ludzkie, a zwłaszcza właściwe epoce, w której żyjemy, nie podobna Molierowi stworzyć typu, który by nie przypominał poniekąd kogoś z istniejących, toteż jeżeli wiecznie ma go ktoś oskarżać, że miał na myśli tę lub ową osobę, w takim razie będzie musiał w ogóle zaprzestać pisania komedii”.¹

W tyradzie tej warto podkreślić trzy terminy, trzy słowa: portrety, urojenia, podobieństwa.

„Nic – powiada Molier – tak go nie drażni, jak kiedy go posądzać o wzorowanie się w portretach na czyjeś osobistości.”

Nie chce ruszać osób istniejących, a postacie, które przedstawia „kształtując je w swojej wyobraźni”, to – jak mówi – „figury wzięte z powietrza i czyste urojenia”.

Molier powiada jeszcze, że nie podobna stworzyć typu, „który by nie przypominał poniekąd kogoś z istniejących”, i że w jego utworach widz może znaleźć wszystkie podobieństwa, jakie zechce.

Molier nie robił portretów. Molier nie jest ani satyrykiem, ani wodewilistą, nie wprowadza na scenę natrętów czy dziwaków, osób, które się spotyka albo dobrze zna w życiu. Rzecz jasna, że nie wymyślił całkowicie typów, które przedstawił, że punkty wyjścia czy zaczepienia dla tego, co zamierzał stworzyć, musiał znaleźć w społeczeństwie, w którym żył.

[...]

Ale stan ducha, w którym Molier patrzy i obserwuje, ale jego kontemplacja różni się bardzo od tego, co sobie ludzie zazwyczaj wyobrażają. Wynika z wyjątkowej postawy wewnętrznej. Wrażliwość, szczególna zdolność reagowania wprowadza Moliera w jedyny w swoim rodzaju trans, w stan łaski: psychiczną dyspozycyjność twórcy.

Wszystko wokół nas jest rozrzucone i sami jesteśmy rozproszeni poza własnym jestestwem w nieustającej pogoni za prawdziwymi doznaniem, uczuciem warłym zachodu, ideą niewątpliwą. Wszystko w nas jest w zasięgu otaczającego nas świata: jesteśmy wydani na łup tego, co nas otacza, nic o tym nie wiedząc, przekonani, że wybieramy lub zagarniamy pokarm dla naszego ducha i dla naszego ciała.

To wrażenie istnienia indywidualnego, względnej swobody, nie jest słuszne. Jest złudzeniem. Dopiero w złudzeniach teatru nasza prawdziwa natura może się sprawdzić.

Od dawna przyzwyczailiśmy się dostrzegać tylko obronę albo polemikę w tych skargach i wyznaniach. Rozumiemy, rzecz jasna, że Molier broni się przed zarzutami, przed skandalami prowokowanymi po to, by mu szkodzić. Ale przy uważnej lekturze tej tyrady, tak pełnej werwy i precyzji, portrety, urojenia i podobieństwa rozplywają się pod piórem Moliera bez jego wiedzy, ponieważ zaś jest członkiem teatru w każdym calu, te trzy słowa mogą służyć za klucze teatru.

Wychodząc poza granice sporów, którym Molier stawia czoło, te trzy słowa poruszają problem całego teatru.

[...]

W teatrze wszystko, co dotyczy zjawisk rzeczywistych, co jest tylko fotografią, reportażem albo skomponowaną informacją, podlega zepsuciu i skazane jest na zapomnienie.

„On trzyma zakład, że to ty, ty trzymasz zakład, że to ja”: po kilku chwilach nie chodzi już o nikogo i te pseudopodobieństwa mają oblicze nicości.

Tak z godziny na godzinę układamy wątek dramatyczny swoich dni i swojego życia z tych wydarzeń, z tych przemijających istnień, do których należymy, z tych migawek, fotograficznych, z teatru aktualności, który żółknie i pokrywa się prochem czasu.

Ponad naśladownictwem życia bieżącego, portretami, kliszami, wyłanianymi się z przymusów i przypadkowości swojej epoki, ukazując się już nie osoby, ale postacie. Oto bohaterowie czy półbogowie, niematerialne legendarne postacie, czyste urojenia, niezniszczalne twory teatru. Zamiast sylwetek, typów i wizerunków, miniatur i pastelów epoki oto postacie: Edyp, Hamlet, Polyeucte, Fedra, Alceste. Teatr fabrykantów dramatów i dramatopisarzy pozostał daleko za nami. Ich zainteresowania, ich postawa zmieniły kierunek, rządzą nimi i prowadzi ich rzeczywistość wyższego rzędu. Przeszli siebie samych, by wznieść się do rzędu poetów.

Nie chodzi już o utożsamienie czy zestawienie z jakimś wzorem czy portretem: Edyp, Hamlet, Fedra i Alceste nagle słowu „podobieństwo”, którym się posługuje Molière, jego właściwy sens.

Sztuka dramatyczna osiąga tu swoje szczyty.

Edyp, Hamlet, Polyeucte, Fedra i Alceste, postacie i urojenia teatru, to spełnienie i zaspokojenie naszych nieświadomych i ciągłych poszukiwań, naszej nieustającej gonitwy za podobieństwem doskonałym, całkowitym. Przez kilka chwil obdarzają nas istnieniem wyzwolonym, życiem powiększonym i pełnym.

Magiczne zwierciadła naszych rozproszonych osobowości, postacie teatralne przynoszą wreszcie ukojenie naszym niepokojom, obdarzają nas osobowością pomnożoną, zawsze nową, odnawiającą się zależnie od naszych nastrojów i wątpliwości, dają nam poczucie zadowolenia, sprawność myśli, najwyższą pewność: podobieństwo idealne, będące w tym samym stanie psychicznej dyspozycyjności, co my.

Postać jest filarem, podstawą sztuki dramatycznej. To ona wywołuje akt stawania się teatru i jest jedynym trwałym osadem, jaki pozostawia ta dziwna operacja.

Kiedy zapomniane już zostało imię postaci scenicznej, wszystko, co istnieje, wszystko, co pozostaje z przedstawienia teatralnego, zamyka się w nazwisku aktora. Tytuł, akcja, wątek sztuki teatralnej uciekają powoli z pamięci widzów. Z rojeń, w których uczestniczyli, pozostają im jedynie rysy i wspomnienia pewnego typu, pewnej postaci albo pewnego bohatera.

Niewielu słuchaczy potrafi dokładnie opowiedzieć historię Małgorzaty Gautier czy Elektry, historię Rotryga czy Fortuła, ale samo imię tych postaci jest pożywką dla ich wrażliwości, pokarmem dla niezależnego od tamtych życia wewnętrznego dla podświadomości, która stanowi napewno to, co najcenniejsze w ich istocie.

Aktor także ulega przemożnemu, zasadniczemu wpływowi postaci scenicznej, odczuwa skutki tego wpływu.

Postać sceniczna to nie tylko rola do odegrania, obdarza ona aktora szczególną przenikliwością, otwiera w nim zawrotne perspektywy, ku którym zmierza niepohamowanie, by wypełnić swoją misję. Nawigując kontakt z postacią sceniczną, aktor czuje, że budzi się w nim jakieś inne życie, nie na miarę zwykłego życia ludzkiego, i przynosi mu odkupienie.

Kiedy wypowiada kwestię swojej postaci, nawet te modulacje i brzmienia głosu, które go najbardziej zadawałają i wywołują oklaski na widowni, nie przekonują aktora, nie dają mu wewnętrznej pewności, że są słuszne i właściwe.

Konwencje i koncepcje teatralne pozwoliłyby łatwo na inną interpretację: aktor czuje to i wie, że przed nim grano już wielokrotnie postać, którą on usiłuje odtworzyć:

wie, że nie zdola nigdy dorównać jej naprawdę, czuje, że nigdy się w nią nie wcieli.

W olśnieniu, w którym żyje, wydaje mu się, że wymiary postaci scenicznej są nieskończone, a jej sens nigdy nie wyczerpany, mimo największej nawet próżności czy złudzeń nie potrafi utożsamić się z królem Learem albo Otellem. Nie potrafi się w nich wcielić.

Niezbýt skłonny z natury do myślenia dedukcyjnego i do rozważań musi jednak dojść do wniosku – który mu się po prostu narzuca – że postać sceniczna jest poza zasięgiem ludzkim, przeczuwa, że gdyby przypadkiem, grając Alcesta czy Hamleta, zdołał się w nich naprawdę wcielić, rozpętałyby natychmiast nieodwołalną katastrofę, a w niej unicestwiona zostałaby postać, którą odtwarza, albo on sam.

Dzięki nietykalności, nieodwracalności swego losu, wielości wcieleń, dzięki istnieniu na prawach ducha i w świecie ducha, jak Polyeucte czy Prometeusz, Don Juan czy Makbet, postacie sceniczne, bohaterowie-urojenia teatralne, wznoszą się ponad rolę, ponad osoby, którym aktorzy muszą użyć własnej osobowości, by tchnąć w nie życie, ponad sylwetki, portrety, wizerunki, które są tylko twarami przemijającymi, osobami niepełnymi i śmiertelnymi, skazanymi na zapomnienie i rozkład.

Postacie to życie teatru, role to tylko statysci, figuranci sztuki dramatycznej.

Postać sceniczna jest niepodległa rozumowaniu.

Jak można utrzymywać – a tak chce wielu komentatorów – że postać sceniczna została wynaleziona, sfabrykowana, sklecona z jakimś określonym zamiarem? Don Juan nie osiągnąłby nigdy powszechności, jaką nadał mu Molière, gdyby był jedynie wolnym strzelcem wolnomyślicieli albo kopią jakiejś ówczesnej osobistości.

Don Juan jest żywy i niedostępny zarazem. Tysiące razy grany na scenie nie został nigdy „wcielony”. Schwytany w muzykę Mozarta czy w zasadzkę zwierciadeł ustawionych wokół niego przez zręczne i ciekawe ręce, tysiące razy rysowany, komentowany, naśladowany, karykaturowany, nie wyjawiał nigdy tajemnicy owego prawdziwego bohatera, postaci Don Juana Tenorio, który zamordował komandora.

Bohater teatralny przykuwa uwagę nie tylko tym, co jest w nim niejasnego, lecz także tym, co jest w nim niedostępne i nadludzkiego.

W świecie teatru jest wiele ras, wiele kast, istnieją tam różnice urodzenia, ale wszystkie postacie i wszystkich bohaterów wprowadzili na scenę dramatopisarze; twórcy, którzy osiągnęli pewną uprzywilejowaną dyspozycyjność psychiczną.

Ze względu na więzy łączące je z epoką, w której się urodziły, niektóre postacie były pierwotnie rolami. Wzięte

wprost z obserwacji, stopione w jakiś skamieniały realizm, osiągnęły niekiedy stopień legendy dzięki fermentowi duchowemu albo pewnemu wrodzonemu załączkowi. Role wyklarowane, wyzute z przypadkowości od czasów komedii łacińskiej albo włoskiej przez kolejne metamorfozy, jak Sganarel czy Skapen, role, oczyszczone i wystylizowane dzięki selekcji albo pogłębieniu rysów charakteru, jak Tartufe czy Grzegorz Dyndala, przechodzą do rzędu postaci.

Podziw publiczności, aktorów, krytyki również przeobraża niekiedy role w postaci. Uzyskują stopień uogólnienia, jakiego pragnęły albo na jaki zasługiwały.

Jeśli Sganarel jest dziś postacią, to dlatego, że rola ta powtarzana wiele razy – w Szkole mężów, w Rogaczu z urojenia i w *Don Juanie* – stała się powoli, dzięki zyciu się z nią publiczności, postacią typową.

W tym ciągłym awansowaniu, któremu sprzyjają wieki, kiedy postacie otrzymują powoli swoje tytuły szlacheckie, ponad postacie bohaterskie wznoszą się bohaterowie. Postacie doskonale uduchowione, symbole.

Jeszcze wyżej królują mityczne postacie baśni i legendy. To są szczyty hierarchii.

Wyruszając od podobieństwa do nas, od naszego sposobu i trybu życia, tworzy teatru drogą kolejnych sublimacji dochodzą do empireum, do królestwa zamieszkałego, jak powiada Molière, przez „postacie wzięte z powietrza”, „czyste urojenia” – do świata legendy.

Postacie sceniczne lub bohaterowie wkraczają do legendy, bo zbliżyły się do pewnego aspektu świata, pewnego problemu metafizycznego, pewnego zasadniczego pojmowania celów i sposobów życia człowieka. Bohater zajmuje stanowisko czynne wobec zagadnień wiecznych.

Don Juan, Tartufe czy Alceste są bohaterami, bo odważyli się kłótać do drzwi, przed którymi my zatrzymujemy się z lękiem. Szczerze zadali sobie pytania, na których postawienie nie starczyło nam nigdy odwagi; ofiarowując nam wszelkie podobieństwa, jakich pragniemy. Obce im są wszystkie słabości, wszystkie przesady, nad którymi skrycie cierpimy. Nie szukają schronienia w postawach konwencjonalnych i wygodnych. Ich zjawienie się budzi w nas pytania zasadnicze, których unikamy albo które chcemy rozwiązać przy pomocy gotowych systemów.

Anioł czy demon, odważny, bezinteresowny w działaniu, zawsze gotów rozwiązywać problemy wyższego rzędu, bohater ma w sobie coś nadludzkiego. W aureoli nadnaturalnego blasku, potworny, przesadny, fantastyczny, nieproporcjonalny pod każdym względem, bohater żyje w świecie nie na zwykłą miarę. Przekracza wymiary i pospolite granice naszego życia. Orestes, Pyrrus czy Lorenzaccio, bohaterowie pełni są napiętności, które nimi miotają, rzucając zaledwie przelotny blask na nasze małe życie. To, czego nie daje nam poznać życie codzienne, wzbiera w nich z natężeniem, które ich przeobraża.

Skłonni do wiarotomstwa, niesprawiedliwości, nieprawości, niegodni i niepoczytalni, bohaterowie są zarazem

sprawiedliwi, praworządni, nieskazitelni i prawi. Barbarzyńscy, nieludscy, okrutni i krwiożerczy budzą swoją postawą zarówno uczucia okrutne i złożone, jak dobroć i poświęcenie, które w nas drzemią.

Na takich wyżynach wrażliwość ludzka bohaterów wydaje nam się nieludzka, ich okrucieństwo graniczy z tym, co jest ludzkie w stopniu doskonałym.

Periodyczne wcielenia, przez które przechodzą bohaterowie, nie są w stanie ich zmienić ani pomniejszyć w niematerialnym królestwie idei, gdzie żyją. Wszystkie te wcielenia mają jeden skutek – dynamizują ich osobowość fizyczną. Bohaterzy to prawdziwe urojenia teatru, postać sceniczna staje się bohaterem nabierając cech urojenia.

Kiedy rozpoczyna się ceremoniał dramatyczny, zjawiają się wprowadzone przez poetę urojenia. Są to w sferze wyższej emanacje albo odbicia potoczonych dyspozycyjności psychicznych, zespolonego istnienia poetów i widzów. Urojenia potęgują w sferze ducha to, co widz myśli albo przeczuwa. Dzięki potajemnie wywołanym uczuciom urojenia budzą w nas podziw, zdumienie albo przerażenie. Wrażenie, jakie wywiera ich zjawienie się, jest tym mocniejsze, im bardziej nasza natura różni się od ich natury, a ich postępowanie pokrywa się z naszym postępowaniem.

Bohater zstępuje na aktora jak duch święty na apostołów, ale nigdy się w niego nie wciela. Jego natura jest nierealność.

(Fragmenty rozważań Jouvena, w przekładzie W. i Z. Bieńkowskich, zamieszczonych w „Pamiętniku Teatralnym”, Warszawa 1957, zeszyt 7 (21)).

FRAGMENT «IMPROWIZACJI PARYSKIEJ»

(Od Redakcji: Rzecz dzieje się na scenie teatru „Athenée” w Paryżu, podczas próby. Teatrem kieruje Louis Jouvet, którego odwiedził pan Robineau, przewodniczący grupy parlamentarnej, referent budżetu teatrów w Izbie Deputowanych. Prosi Jouveta, żeby mu „w ciągu kwadransa wytłumaczył teatr, jego tajemnicę, radości i troski”. Drukujemy tu zakończenie utworu.)

Marta

Panie Jouvet, przyszedł komornik.

Jouvet

Wyrzuć go za drzwi.

Marta

On tylko prosi o bezpłatne bilety.

Adam

Daj mu łóżę 35. Tam z jednego krzesa wystaje gwóźdź.

Leon

Gloria jest gotowa, panie Jouvet!

Robineau

Gloria?

Adam

Słowo mile brzmiące dla francuskiego ucha, prawda?

Robineau

Co wy nazywacie w teatrze glorię, Renoir?

Renoir

To jest taki naprędce zmontowany system bloków, który podnosi ku niebu kogoś z nas, nie bez narażenia pasażera na chorobę morską, i po chwili opuszcza go na ziemię.

Adam

Gloria, czyli sława!

Jouvet

Proszę, już ją mamy!

Raymone

Niech pan nam zrobi przyjemność, panie Robineau, i spróbuje, jak to działa. Nasi ministrowie lotnictwa zabawiają się skokami spadochronowymi, a pan wypróbuje u nas aparat o działaniu odwrotnym.

Robineau

Z największą przyjemnością. To będzie uroczne wspomnienie. Czy fotografia nie mogłaby go utrwalić na zawsze?

Jouvet

Bogar, dawaj swój aparat!

Gloria zniża się ku powierzchni sceny. Mała Wera instaluje w niej deputowanego.

Mała Wera

Ale niech pan stoi bardzo prosto, z podniesioną głową!

Robineau

Rozumiem. Człowiek, który chodzi albo nawet tylko stoi w glorii, nie powinien być zgarbiony.

Mała Wera

I niech pan patrzy obracając oczami, a nie głową.

Robineau

A mówić mogę?

Gloria ledwo się podnosi.

Jouvet

Pańskie słowa będą z wysokości brzmiały jeszcze lepiej.

Nowa próba podniesienia glorii. Robineau znajduje się o metr nad sceną.

Robineau

W takim razie zabieram głos! Panie Jouvet, panie, panowie, czy pozwolicie, że zanim was opuszczę... To jest mocno skonstruowane, prawda?

Renoir

Mocno. Któregoś wieczora zostawiliśmy w tym Martę, która grała rolę Irys. Następnego dnia znaleźliśmy ją zupełnie nietkniętą.



Jean Giraudoux i Louis Jouvet (w kostiumie teatralnym). Fot. z r. 1937

Robineau

Czy pozwolicie, że zanim was opuszczę po tej godzinie rozmowy, której nigdy nie zapomnę (*gloria łagodnie wznosi się i znów zawisa*)... ofiaruję wam moją skromną pomoc w dziele obrony teatru? Jestem tu dziś u was wystannikiem państwa. Czy macie mu coś do przekazania za moim pośrednictwem?

Jouvet

Oczywiście.

Robineau

Zamieniam się w słuch.

Jouvet

Niech pan pędzi co sił w nogach zakomunikować państwu, co następuje...

Robineau

Już pędzę! (*nowy ruch glorii w górę*) Lecę!

Jouvet

Mam mu do przekazania te słowa: „O państwo, skoro się schylasz przyjaźnie ku nam... – nie, nie, niech się pan nie rusza! – chciałbym cię o coś zapytać...” Niech mi pan wybaczy, że je tykam, ale to jest tykanie teatralne.

Robineau

To jest zgodne z protokołem. Zwracanie się do państwa inaczej niż przez „ty” oznaczałoby brak szacunku.

Jouvet

„O państwo, moje wielkie, drogie państwo, słyszysz mnie?...”

Robineau

Doskonale, mój mały Jouveciku.

Jouvet

„Rozumiem, w jak trudnej jesteś sytuacji, ale i ty, przynajmniej, urządzasz nam życie, które, że tak powiem, nie jest snem. Przyznaj, że nam życia nie ułatwiasz. Chcesz, żebyśmy ci oddawali dwudniowy zarobek z każdego pięciu dni pracy. Łapiesz nas przy byle uchybieniu. Nie protestuj, łapiesz!... Dostarczasz nam mleka po cenie ropy, gazetę po cenie dzieł klasyków. Tobie zawdzięczamy parcelację, komisje poborowe, radio, plakaty, kontrolę biletów w metrze, wojnę... Nie protestuj! Była i wojna!... Jednym słowem, przyprowadzasz wieczorem do moich kas naród zmęczony, znękany walkami dnia, nieufny, zirykowany, zwłaszcza przeciwko tobie... Ach, wiesz o tym?... Całe szczęście... A my co robimy z tym narodem? Uspokajamy go, rozweselamy. Dajemy temu zmiażdżonemu niewolnikowi nieograniczoną władzę nad barwą, dźwiękiem i przestworami. Dajemy temu automatowi żywe serce, którego wszystkie przegródki zostały starannie sprawdzone, aby w nich mogła znaleźć miejsce wspaniałomyślność, czułość, nadzieja. Czynimy go wrażliwym, pięknym, wszechmocnym. Dajemy mu wojnę, na której nikt nie ginie, śmierć, po której się zmartwychwstaje. Dajemy mu równość, tę prawdziwą, równość wobec łez i wobec śmiechu. Zwracamy ci go o północy bez zmarszczek na czole, bez zmarszczek na duszy, jako władcę słońca i księżyca, istotę, która chodzi i lata, wszystko potrafi i na wszystko jest gotowa. Czy uważasz, że nasze rachunki są wygórowane?”

Podczas tej przemowy Robineau ze swojej glorii odpowiadał gestami na kierowane do niego słowa.

Robineau

Jasne, że nie. I wobec tego?

Jouvet

„I wobec tego, czy nie sądzisz, że po pierwsze, skoro misja teatru polega na przygotowaniu społeczeństwa do tego, żeby co rano budziło się pełne radości, na myśl o zadaniach, jakie ma wykonać dla państwa, to najskromniejszą rolę przypadającą w zamian za to państwu byłaby troska, aby społeczeństwo czuło się co wieczór spragnione teatru i dojrzałe do niego?”

Robineau

Wóz Tespisa sprzymierzony z rydwanem państwa! Rozumiem już. Chciałbyś widzieć teatr bezpłatny!... Ach, przepraszam najmocniej, panie Jouvet, i ja też zaczynam pana tykać!

Jouvet

To bardzo mi pochlebia... „Ale jeżeli sądzisz, że mam na myśli teatr bezpłatny, popełniasz jedno z twoich licznych głupstw, i to nie najmniejsze. Wszystko się sprowadza do pytania, czy państwo zechce nareszcie zrozumieć, że naród żyje w rzeczywistości wspaniałym życiem tylko wtedy, gdy ma intensywne życie urojone. Że siła narodu zależy od jego wyobraźni i że wieczorem, kiedy chłód nocy delikatnie popycha ludzi ku wypoczynkowi i marzeniu, nie wystarcza oświetlanie im kolorowymi reflektorami pomników narodowej przeszłości. Iluminacja zabytków to piękna rzecz, ale czy nie myślisz, że jeszcze piękniejszą rzeczą jest iluminacja umysłów?”

Robineau

Oszalałeś? Chcesz, żeby prezes rady ministrów pisał dramaty polityczne?

Jouvet

Chcę, tak jak wszyscy dyrektorzy teatrów, żeby państwo zamiast nam dawać codzienne porcje drobnych kłopotów podsuwało nam wielkie aspiracje i żądało od nas wielkich czynów...

Robineau

To znaczy, że polecasz mi przekazać takie życzenie: „Drogi panie premierze, trochę więcej szaleństwa w urbanistyce, trochę poetyczności w polityce finansowej, trochę staranniejszej inscenizacji w ekonomice rolnej!”

Jouvet

Czy sądzisz, że to by zaszkodziło?

Robineau

Przypuśćmy, że nie. Ale jak ty, teatr, możesz mi w tym pomóc?

Jouvet

Czyś słyszał kiedy o niejakim Molierze?

Robineau

Tym synu tapicera, zmarłym na fotelu?

Jouvet

Tak, o nim, któremu w epoce Kartezjusza Francja zadzięczała jasność, w epoce Colberta sprawiedliwość, w epoce Bossueta prawdę. Czy pomyślałeś kiedy, co ten człowiek, nędzny parias, zdołałby zrobić sam jeden przeciwko trzem stanom, przeciwko potentatom, modzie i kabale, gdyby nie stało za nim państwo?

Robineau

Daj mi Moliera, a ja już biorę na siebie rolę Ludwika XIV.

Jouvet

Ludwik XIV zaczął. Zaczniј i ty. Zresztą nie masz wyboru. W tym kraju, gdzie istnieje tylu dziennikarzy, nie istnieje prasa, gdzie panuje wolność, a tak mało jest wolnych ludzi, gdzie sprawiedliwość z każdym dniem coraz mniej znajduje się w rękach sędziów, a coraz bardziej w rękach adwokatów, czyj głos pozostał ci jeszcze oprócz naszego? Trybuna parlamentarna? Nie ma mówców tam, gdzie teatr jest zachrypnięty. Nic natomiast nie jest stracone, jeżeli parweniusz, aferzysta, głupiec musi sobie co wieczór powtarzać: „Wszystko byłoby w porządku, ale jest ten teatr!” I jeżeli młody człowiek, uczony, małżeństwo na dorobku, małżeństwo, które już zrealizowało swoje plany, których życie zawiodło, ludzie, którzy nie przestali ufać życiu, mówią sobie: „Wszystko byłoby do niczego, ale jest ten teatr!”

Robineau

Ale to by nakładało ogromne obowiązki na autorów?

Jouvet

Na autorów? Nie. Ich nigdy nie obowiązywało nic oprócz tego, żeby byli pisarzami. W tym słowie zawiera się wszystko. Ale twoje obowiązki będą ogromne. Musisz dbać o teatr jak o własne uzębienie, o jego idealną czystość, blask. To nie jest sprawa kredytów. Złote zęby nie są tu konieczne... To sprawa zdrowia, oddechu. Teatr cierpiący na próchnicę idzie w parze z narodem chorym na próchnicę... Skoro masz sto milionów, użyj ich przede wszystkim na wypędzenie ze świątyń – nie weźmiesz mi za złe, że tak nazywam nasze sale – fałszywych kupców. Zarobisz na eksmisji!... A teraz, drogi panie Robineau, chociaż byłoby przyjemnie jeszcze sobie pogawędzić... musi-



Louis Jouvet jako Uturu w *Przyczynku do podróży Cooka* (Théâtre de l'Athénée w Paryżu, r. 1935)

my się zająć teatrem! Trzeba odbyć próbę, a pozostała nam już tylko godzina. Na scenę, dzieci! Leon, opuść glorię!

Robineau

Leon, opuść glorię.

Gloria zamiast opuścić się zaczyna iść w górę.

Jouvet

Co ty wyrabiasz? Nie rozumiesz, co mówię?

Leon

Mechanizm się popsuł.

Robineau

Niech się panowie tym nie przejmują. Jakkolwiek dra-

gą opuszczę tę scenę, wasze życzenia na pewno zostaną przekazane państwu!

Mata Wera
krzycząc

Niech pan się trzyma prosto i zachowaj spokój!

Robineau

Trzymam się prosto, zachowuję spokój...

Raymone

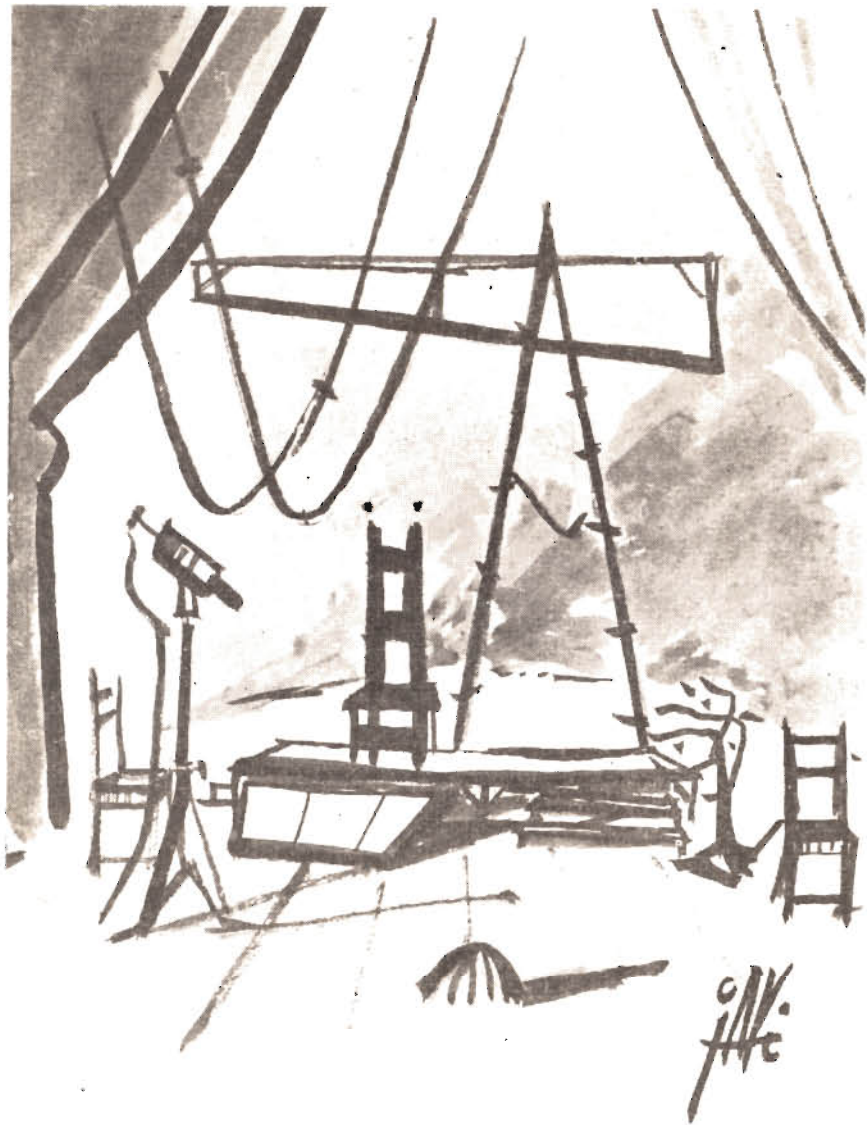
On jedzie do nieba!

Robineau
wznosząc się

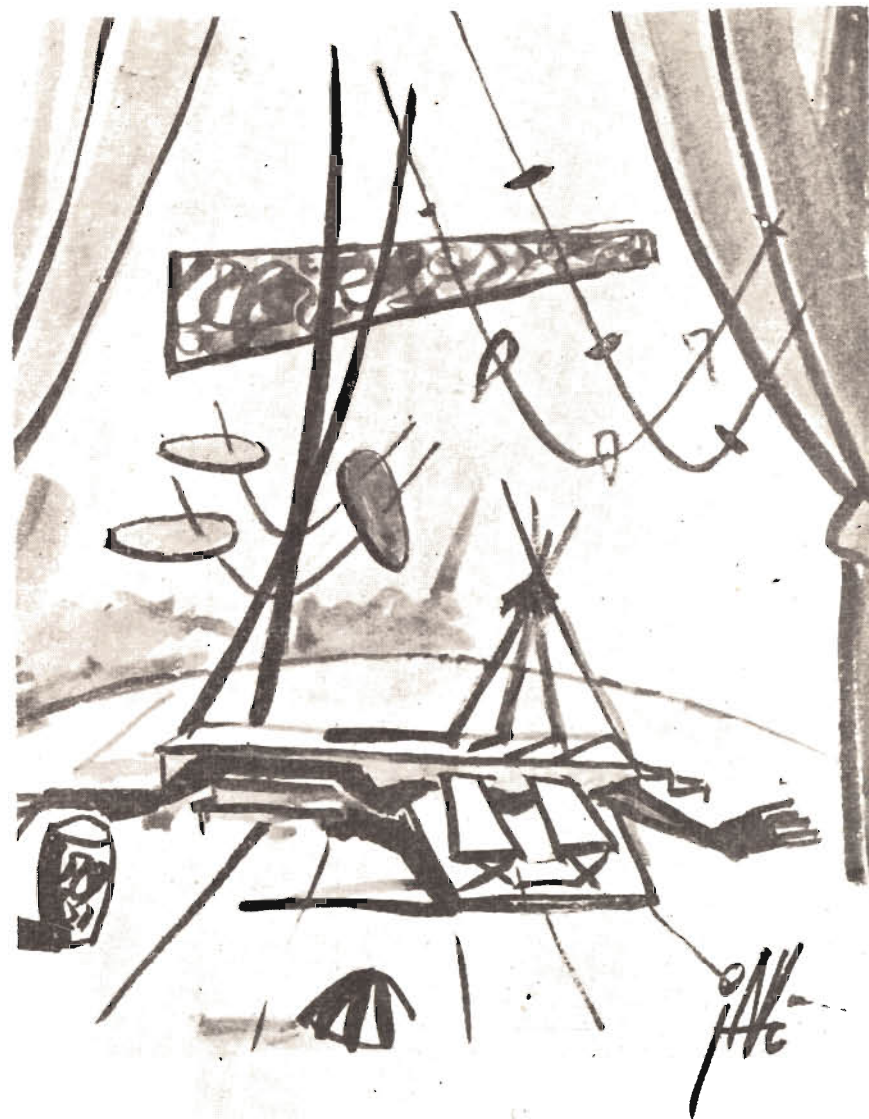
To świetnie!... Jaki teatralny efekt!

Znika.

Przekład
MACIEJA ZUROWSKIEGO



J. A. Krassowski – Szkic dekoracji do *Improwizacji paryskiej*



J. A. Krassowski – Szkic dekoracji do *Przyczynku do podróży Cooka*



Na próbie *Improwizacji paryskiej*, przygotowywanej przez Teatr Polski. Na zdjęciu widoczni od lewej: B. Ludwiżanka, R. Fiekarski, H. Borowski, K. Pągowski, T. Kondrat, M. Ciesielska, J. Pichelski, T. Białoszczyński; na drugim planie: M. Karoś i Cz. Bogdański

Na próbie *Improwizacji paryskiej*, od lewej: reżyser Zygmunt Hübner, J. Chomicz, J. Sokolowski, H. Dunajska, T. Białoszczyński



Paul Gauguin:

NOA NOA = NADER WONNA

(Od Redakcji: W *Przyczynku do podróży* Cooka Jean Giraudoux prowadzi – jak się o tym już, zapewne, czytelnicy i widzowie teatralni przekonali – żartobliwą dyskusję na temat norm obyczajowych i moralnych cywilizacji europejskiej. Szuka Giraudoux w człowieku prawdziwego, choćby nawet prymitywnego humanizmu. Dla konfrontacji różnych poglądów i postaw wykorzystał Giraudoux zarówno znane w całym świecie portrety psychologiczne Anglosasów, jak i doświadczenia francuskiego kolonializmu, jak również, niewątpliwie, wzruszenia i zachwyty znakomitego syna Francji, Paul Gauguina (1848–1903). Ten neoimpresjonista, zrażony do wyrafinowanej cywilizacji, poszukując nowych wartości twórczych, wędruje po świecie wśród „ludów pierwotnych”; najdłużej osiedla się na wyspach Oceanii. Tu nawet popada w konflikt z francuską władzą kolonialną i z episkopatem, ponieważ stanął w obronie praw tubylczej ludności. Tu też, na wyspie La Dominique, umiera. Z pobytu na Tahiti zostawił wiele arcydzieł malarstwa i notatnik impresji literackich: *Noa Noa* (określenie w języku maoryjskim, po polsku znaczy: *Nader wonna*). Z tego notatnika, ogłoszonego świeżo przez krakowskie Wydawnictwo Literackie w przekładzie Wacława Rogowicza, przytaczamy kilka fragmentów, korespondujących z myślami Jean Giraudoux. Zachęci to, mamy nadzieję, do lektury całej *Noa Noa*.)

Życie w Papéété rychło zaczęło mi ciążyć.

To była Europa – Europa, od której sądziłem, że się wyzwolił! – w postaci popsutej jeszcze przez snobizm kolonialny, groteskowe aż do karykatury naśladownictwo naszych obyczajów, mód, występków i cywilizowanych śmieszności.

Zrobić taki świat drogi, by znaleźć to, to właśnie, od czegoś uciekał!

[...]
„Dzicy”. Ten wyraz zjawił mi się nieuchronnie na ustach, gdy przyglądałem się tym czarnym istotom o zębach kaniibalów. Wszelako już dostrzegłem ich wdzięk, swoisty, dziwny... na przykład ta mała brunatna głowa, tuż nad ziemią, o spokojnych oczach, pod pękiem szerokich liści giromonu, to małe dziecko, które badało mnie bez mej wiedzy pewnego ranka, i które uciekło, gdy mój wzrok spotkał się z jego wzrokiem...

Jak oni dla mnie, tak ja dla nich byłem więc przedmiotem obserwacji, powodem zdumienia. Nikomu nie znany, nic nie umiejący, gdyż nie znałem ani języka, ani zwyczajów, ani nawet najpierwotniejszego, najkonieczniejszego rękodzieła. Jak każdy z nich dla mnie, tak ja byłem dla każdego z nich dzikiem.

I kto z nas miał rację, ja czy oni?

Próbowałem pracować – notatki i szkice wszelkiego rodzaju. Lecz krajobraz swymi śmiałymi, gwałtownymi barwami olśniewał mnie, oślepiał. Wciąż byłem niepewny, szukałem, szukałem...

A przecież takie to było proste – malować jak widziałem, po prostu kłaść kolor czerwony obok niebieskiego! W strumieniach, na brzegu morza, złotawe kształty czarowały mnie. Czemuż wahałem się, zamiast dać spłynąć na płótno całej tej słonecznej radości?

Ach, stare rutyny Europy! Łękiwość ekspresji zwyrodniała tych ras!

[...]

Mam przyjaciela.

Przyszł z własnej ochoty, i tutaj mogę mieć pewność, że przychodząc do mnie nie szedł za niskim podstępem korzyści.

Jest to jeden z mych sąsiadów, młody chłopiec, bardzo prosty i bardzo piękny.

Moje barwne obrazy, moje rzeźby w drzewie zaciękały go, moje odpowiedzi na jego pytania oświeciły.

Nie ma dnia, żeby nie przyszedł popatrzeć, jak maluję lub rzeźbię...

Choć to już tak dawne dzieje, jeszcze teraz miło mi wywoływać w pamięci uczucia prawdziwe i rzeczywiste, jakie budziłem w tej naturze prawdziwej i rzeczywistej.

A wieczorami, gdy odpoczywałem po pracy dnia, gawędziłem. Zadawał mi pytania młodego dzikusa ciekawego spraw europejskich, zwłaszcza spraw miłosnych, i nie jeden raz pytania jego wprowadzały mnie w kłopot. Lecz odpowiedzi jego były jeszcze naiwniejsze niż pytania.

Ktoregoś dnia dałem mu do ręki swe narzędzia snycerskie i kawałek drzewa. Zakłopotany zrazu patrzył na mnie w milczeniu, potem oddał mi drewno i narzędzia mówiąc z prostotą i szczerością, że ja nie jestem taki jak wszyscy, że ja potrafię to, do czego inni ludzie są niezdolni, że ja jestem użyteczny dla innych.

Oczywiście. Jotefa jest pierwszym człowiekiem na świecie, który w ten sposób zwrócił się do mnie językiem dzikusa lub dziecka, gdyż trzeba być jednym z tych dwojga – nieprawda – by wyobrazić sobie, że artysta jest człowiekiem użytecznym...

[...]

Zbaczając z drogi, ciągnącej się wzdłuż brzegu morza, puściłem się wąską ścieżyną przez głębokie chaszczki. Ścieżka zawiodła mnie dość daleko w góry i po kilku godzinach znalazłem się w małej dolinie, której mieszkańcy żyją na dawną modłę maoryjską.

Szczęśliwi są i spokojni. Marzą, kochają, drzemią, śpią, modlą się – i nie wydaje się zgoda, by chrystianizm dotarł aż tutaj. Choć w rzeczywistości od dawna zniknęły, widzę przecież wyraźnie, posągi ich bóstw. Zwłaszcza posągi Hiny i święta na cześć bogini księżycowej! Bożyszcze, wyciosane z jednego bloku, ma dziesięć stóp w barkach a wysokie na czterdzieści. Na głowie olbrzymi czerwony głaz w kształcie czapy.

Dokola posągu wykonuje się taniec, według odwiecznego rytuału – *matamua* – i *vivo* zmienia swą nutę, z jasnej i wesolej wpada w melancholijną i ponurą, według barwy godzin...

Ruszam w dalszą drogę.

W Taravao – okręgu najbardziej oddalonym od Mateiea, na drugim krańcu wyspy – wypożycza mi pewien żandarm konia i sunę brzegiem morskim mało nawiedzanym przez Europejczyków.

W Faone, małym okręgu poprzedzającym ważniejszy, Itia, zaczepia mnie jakiś krajowiec:

– Hej! człowieku, co robisz ludzi! (Wie, że jestem malarzem) *Haere mai ta maha!* (Chodź jeść z nami – tahitańska formuła gościnności).

Uśmiech towarzyszący zaproszeniu jest tak zachęcający i łagodny, że nie daję się prosić.

Zsiadam z konia. Gospodarz mój ujmuje cugle i przywizuje nimi zwierzę do gałęzi, bez śladu uniżoności, po prostu i zęcnie.

I wchodzimy razem do chaty, gdzie zebrani, mężczyźni i kobiety, siedząc na ziemi rozmawiają i palą. Wokół nich bawią się i gwarzą dzieci.

– Dokąd się udajesz? – zapytuje mnie piękna czterdziestoletnia Maoryjka.

– Jadę do Itia.

– Po co?

Nie wiem, co za myśl przeszła mi przez głowę lub może wyjąłem właśnie rzeczywisty, dotąd dla mnie samego ukryty, cel mej podróży.

– Poszukać tam sobie kobiety – odparłem.

– Jest ich dużo w Faone, i ładnych. Chcesz którą z nich?

– Owszem.

– A więc, jeśli ci się spodoba, dam ci jedną. To moja córka.

– Młoda?

– Tak.

– A ładna?

– Tak.

– I zdrowa?

– Tak.

– Dobrze. Przyprowadź mi ją.

Kobieta wyszła.

W kwadrans potem, podczas gdy przyniesiono posiłek – majore, dzikie banany i krewety – powróciła; za nią szła młoda dziewczyna z małym pakietem w ręku. Przez bardzo przejrzysty różowy muślin szaty przebijała złocista skóra barków i ramion. Dwa paki sterczały czupurnie na piersi. Była to duże dziecko, wysmukłe, krzepkie, o cudnych proporcjach, lecz w jej pięknej twarzy nie odnalazłem typu, który dotąd spotykałem wszędzie na wyspie. Włosy jej też wyjątkowe, gęste jak krzaki i z lekka kędzierzawe. W słońcu tworzyło to wszystko orgię chromów. Powiedziano mi, że pochodziła z wysp Tonga.

Powitałem ją. Uśmiechnęła się i siadła obok mnie.

– Nie boisz się mnie? – zapytałem.

– Aita.*

* Nie.



Paul Gauguin – Ziemia i księżyc

– Chcesz zamieszkać w mej chacie, na zawsze?

– Eha.*

To było wszystko.

Serce mi biło, a dziewczyna z całym spokojem układała na ziemi przede mną, na dużym liściu bananowym, ofiarowany mi posiłek. Jadłem z apetytem, lecz myślałem o czym innym i byłem głęboko wzruszony. To dziecko mniej więcej trzynastoletnie (osiemnaście do dwudziestu lat w Europie) czarowało mnie i onieśmiewało, przerażało prawie. Co mogło dziać się w tej duszy? I to ja, ja, taki stary dla niej, wahałem się w chwili zawarcia umowy, która dawała mi wszystkie korzyści, lecz tak raptownie była zafatwiona.

„Może – myślałem – matka jej, wymogła to na niej. Może to wynik targu, jaki odbył się między nimi...”

Uspokoilem się, rozpoznawszy w rysach młodej dziewczyny, w jej gestach, w całym jej zachowaniu bardzo wybitne znamiona niezależności i dumy – charakterystyczne cechy jej rasy. A zaufanie moje stało się zupełne i niewzruszone, gdy zbadawszy ją dobrze ujrzałem w niej jasny aż do oczywistości wyraz tej pogody, jaka u istot młodych towarzyszy zawsze godnemu, chwalebniemu czynowi. Lecz lekko drwiące wygięcie jej ust, zresztą dobrych, zmysłowych i czułych, uprzedziło mnie, że wszelkie niebezpieczeństwa tego awanturniczego kroku nie jej, lecz mnie groziły...

Nie śmiałbym zaprzeczyć, że przekroczyłem próg chaty z sercem ściśniętym dziwnym, przejmującym niepokojem. Nastąpiła pora odjazdu. Dosiadłem wierzchowca.

Młoda dziewczyna poszła z tyłu. Jej matka, jeden mężczyzna i dwie młode kobiety, jej ciotki – jak mówiła – towarzyszyły nam.

Wracaliśmy do Taravao, o dziesięć kilometrów od Faone. Przebyliśmy kilometr, gdy naraz powiedziano mi:

– Parahi teie.**

Zsiadłem z konia i wszyscy sześcioro weszliśmy do obszernej chaty, czysto utrzymanej, prawie bogatej – w bogactwa ziemi – w ładne maty na ścianie. Mieszkało tu dwoje ludzi, młodych jeszcze i niezmiernie miłych. Moja naręczona siadła obok kobiety i przedstawiła mi ją:

– Oto moja matka.

Następnie w milczeniu, nalała kubek świeżej wody, którą piliśmy wszyscy kołem, z powagą, jak gdyby szło o dopełnienie jakiegoś obrządku religii rodzinnej.

Potem ta, którą moja naręczona wskazała jako swoją matkę, wzruszona, z wilgotnymi powiekami, zwróciła się do mnie:

– Czy jesteś dobry?

Odpowiedziałem, nie bez zmieszania, zrobiwszy rachunek sumienia:

– Mam nadzieję, że nim będę.

– Uczynisz moją córkę szczęśliwą?

– Tak.

– Niech powróci tu za tydzień. Jeśli nie będzie szczęśliwa porzuci cię.

* Tak.

** Zotrzymaj się.



Paul Gauguin – Opowieści barbarzyńskie

Zgodziłem się gestem. Zrobiła się cisza. Nikt, zdawało się, nie śmiałby jej przerywać.

Wreszcie wyszliśmy i znowu konno ruszyłem dalej, wciąż mając ze sobą eskortę.

Po drodze spotkałiśmy wiele osób znających moją nową rodzinę. Wiedzieli już o nowinie i witając młodą dziewczynę mówili jej:

– Co to? Jesteś teraz *wahine** Francuza? Bądź szczęśliwa.

Jeden szczegół niepokoił mnie. Jakim sposobem Tehura – takie imię nosiła moja żona – miała dwie matki?

Zagadnąłem więc tę, która pierwsza mi ją ofiarowała: – Dlaczegoś mnie okłamała?

Matka Tehury odparła.

– Nie skłamałam. Tamta jest też jej matką, matką-karmicielką.

W Taravao zwróciłem konia żandarmowi i tu wydarzył się niemiły epizod. Żona żandarma, Francuzka, nie tyle złośliwie ile niedelikatnie, rzekła do mnie:

– Co! Zabiera pan ze sobą dziewczkę?

I jej rozbiegane oczy obnażały młodą dziewczynę, która na ten obelżywy egzamin odpowiedziała wyniosłą obojętnością.

Patrzyłem przez chwilę, na ten widok symboliczny, jaki przedstawiały te dwie kobiety: nowe kwitnienie i jałowa pora roku, wiara i prawo, natura i sztuczność. To były też dwie różne rasy i wstyd mi było mojej. Cierpiąłem widząc, że jest taka małostkowa i nietolerancyjna, taka niepojmująca – i odwróciłem się od niej szybko, by ogrzać i uradować wzrok blaskiem tej drugiej, tego żywego złota które już kochałem.

[...]

Wizerunki *Tiisów*** umieszczano na krańcach *maraesów* (świątyń) i oznaczały one granice poświęconej ziemi. Widywano je na skałach, na wybrzeżach i te bożyszcza miały za zadanie wskazywać rubież między ziemią i morzem, utrzymywać harmonię między dwoma żywiołami, zażegnować wzajemne pogwałcenie tej granicy. Podróżni współcześni mogli jeszcze widzieć na wyspie Wielkanocnej posągi *Tiisów*. Te kolosalne bałwany, o połączonych zarysach form ludzkich i zwierzęcych, dowodziły swoistego pojęcia o pięknie i rzeczywistej biegłości w sztuce ciosania kamienia, w układaniu architektonicznym obrobionych głazów, z oryginalnymi, pomysłowymi kombinacjami barw.

Inwazja europejska i monoteizm zniszczyły te zabytki cywilizacji, która miała swoją wielkość. Dziś, gdy Tahitańczycy biorą się do wzniesienia jakiegoś monumentu dekoracyjnego, tworzą dziwy złego smaku. Zagubili wrodzone poczucie niezbędnej zgody dzieł ludzkich z życiem zwierzęcym i roślinnym, tworzącym ich ramy i dekorację – a byli nim przecież tak szczerze obdarzeni. Zetknąwszy się

* Kobieta.

** Duchy niższe od bogów.

z nami w naszej szkole naprawdę stali się dzikusami, w takim sensie, jaki łaciński Zachód nadaje temu słowu. Pozostawszy sami pięknymi jak arcydzieła sztuki, wyjąłowieni moralnie i fizycznie – i to myśmy ich wyjąłowili.

[...]

Trzeba mi było wracać do Francji. Przemożne obowiązki rodzinne odwoływały mnie stąd.

Żegnaj, ziemio gościnna, ziemio rozkoszna, ojczyzno wolności i piękna!

Odjeżdżam, o dwa lata starszy, o dwadzieścia odmłodzony, bardziej barbarzyński, niż gdym tu przybywał, i naprawdę bardziej oświecony.

Tak, dzicy nauczyli wielu rzeczy człowieka starej cywilizacji. Ci ciemni rozjaśnili mi wiele tajemnic wiedzy życia i sztuki, jak być szczęśliwym. Nade wszystko zaś pozwolili mi lepiej poznać samego siebie, powiedzieli mi prawdę o mnie samym.



Wydawca i Redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego,
Warszawa, ul. Karasia 2

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego w Warszawie
Zam. nr 7268a. C-61

CENA ZŁ 4.-