



Rysunek Pablo Picasso

LISTY TEATRU POLSKIEGO

36

WARSZAWA

SEZON 1960 — 1961



TEATR POLSKI

Scena Kameralna

Warszawa, ul. Foksal 16

Sezon: 1960-1961

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W środę, dn. 26 października 1960 r. o godz. 19.30
po raz 2

SEAN O'CASEY

KOGUT ZAWINIŁ...

Tytuł oryginału angielskiego: *Cock-a-Doodle-Andy*
Przekład Cecylii Wojewody

Kogut	Ryszard Kubiak
Michał Marthraun, właściciel tor- fowiska	Stanisław Jaśkiewicz
Marynarz Mahan	Leon Pietraszkiewicz
Lorna, druga żona Marthrauna	Ryszarda Hanin
Lorelleen, córka Marthrauna z pierwszego małżeństwa	Eugenia Herman
Marion, pomocnica domowa	Maria Ciesielska
Shanaar	Stanisław Zeleniński
Pierwszy robotnik	Ryszard Piekarski
Drugi robotnik	Norbert Nader
Ojciec Domineer	Gustaw Buszyński
Sierżant policji	Jerzy Pichelski
Jack, szofer Mahana	Wiktor Nanowski
Julia, siostra Lorny	Hanna Stankówna
Jednooki Larry	Zygmunt Listkiewicz
Postaniec	Jan Kobuszewski
Dzwonnik	Szczepan Baczyński
Goniec	Tadeusz Jastrzębowski

Scenografia: Janusz A. Krassowski

Muzyka: Zdzisław Maklakiewicz

Współpraca choreograficzna: Witold Borkowski

Reżyseria: Zygmunt Hübner

Plan przedstawień

Teatr Polski:
(ul. Karasia 2)

Czwartek, 27 października o godz. 19.30: *Noc listopadowa* S. Wyspiańskiego z W. Brydzińskim w roli Ojca Lelewela, M. Gajdą w roli Oficera służbowego, Z. Kęstowiczem w roli Aktora-Reżysera.

Scena Kameralna:
(ul. Foksal 16)

Czwartek, 27 października o godz. 19.30: *Ich czworo* G. Zapolskiej.

MAŁA KRONIKA WYDARZEŃ TEATRALNYCH W POLSCE

3.X.1924 Otwarcie Teatru Narodowego w Warszawie w odbudowanym gmachu pod dyktando J. Osterwy. Na program uroczystości poza przemówieniami okolicznościowymi złożyły się: Prolog Artura Oppmana wygłoszony przez M. Frenkla i I akt *Wyzwolenia* S. Wyspiańskiego w reżyserii T. Frenkla.

4.X.1868 Gościnne występy H. Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim w Warszawie. Grała rolę tytułową w *Adriannie Lecouvreur* E. Scribe'a i E. Legouvé'go.

5.X.1928 Wystawienie Wandy C. K. Norwida przez Teatr Placówka Żywego Słowa w Warszawie.

11.X.1929 Premiera *Konfederatów barskich*. A. Mickiewicza w przekładzie A. Górskiego, reżyserii J. Węgrzyna (grał rolę Kazimierza Pułaskiego) i scenografii W. Drabika w Teatrze Narodowym w Warszawie z udziałem m.in. H. Zahorskiej (Hrabina), J. Chmielińskiego (Książdz Marek), J. Zielińskiego (Doktor) i A. Rotter-Jarnińskiej (Starościna).

15.X.1904 Pierwsze wystawienie w Polsce komedii G. B. Shawa *Żołnierz i bohater* w Teatrze Miejskim w Krakowie w przekładzie K. Rakowskiego i obsadzie: M. Jednowski (Major Peikow), Senowska (Katarzyna), S. Wysocka (Raina), A. Młielewski (Major Saranos), A. Zelwerowicz (Kapitan Bluntschli), S. Julkiewicz (Łuka), B. Zawierski (Mikołaj) i L. Bończa (Oficer).

15.X.1937 Premiera *Ożenku* M. Gogola w Teatrze Ateneum w Warszawie w przekładzie J. Tuwima, reżyserii S. Perzanowskiej i scenografii W. Daszewskiego, upamiętniona świetną kreacją St. Jaracza w roli Podkolesina.

19.X.1926 Propremiera *Dziejów grzechu* S. Żeromskiego w Teatrze Polskim w Warszawie w układzie dramatycznym, inscenizacji i reżyserii L. Schillera, dekoracjach K. Frycza, ilustracji muzycznej J. Maklakiewicza i obsadzie: M. Madzelewska (Ewa Pobratymska), B. Samborski (Pochron), K. Junosza-Stępowski (Plaza-Splowski), L. Fritsche (Horst), S. Stanisławski (Pan Pobratymski), S. Słubicka (Pani Pobratymska), W. Nowakowski (Bodzan), W. Gawlikowski (Redaktor), E. Kuncewiczówna (Róża Niepołomska) i in.

23.X.1924 Premiera *Opowieści zimowej* W. Szekspira w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie w przekładzie L. Ulricha, inscenizacji i reżyserii L. Schillera, scenografii A. Pronaszki, ilustracji muzycznej L. M. Rogowskiego i choreografii T. Wysockiej.

29.X.1926 Premiera *Króla Edypa* Sofoklesa w Teatrze Narodowym w Warszawie w reżyserii A. Zelwerowicza, dekoracjach W. Drabika, ilustracji muzycznej L. M. Rogowskiego i z udziałem J. Węgrzyna w roli tytułowej.

31.X.1906 Premiera *Dziadów* A. Mickiewicza w układzie S. Wyspiańskiego w Teatrze Wielkim we Lwowie w reżyserii A. Walewskiego i obsadzie głównych ról: L. Wostrowski (Gustaw-Konrad), W. Ordon-Sosnowska (Maryla), Wł. Antoniewski (Widma), J. Nowacki (Sobolewski), J. Sosnowski (Książdz Piotr), M. Szobert (Senator), F. Feldman (Doktor) i A. Gostyńska (Pani Rollison).

Opracował: Ryszard Górski

Po raz pierwszy na scenę naszego Teatru Polskiego wchodzi twórczość Seana O'Casey, irlandzkiego drapieżnego społecznie i bogatego inwencją artystyczną dramaturga, liczącego ponad osiemdziesiąt lat. O nim to, jako o pisarzu w tej chwili w Anglii niedocenionym czy zapomnianym, pisał niedawno krytyk teatralny londyńskiego „Timesa” (nr. z dn. 30 marca br.): «Wszelkie rozważania na temat teatru angielskiego kończą się nieodmiennie wnioskiem, że mamy sporo talentów dramatopisarskich, że nie brak rzeczy nowych ani autorów dobrze się zapowiadających. W chwili jednak, gdy przychodzi nam zmienić przymiotnik „utalentowany” na „genialny” następuje kłopotliwa pauza. W grę wchodzi tylko jeden pisarz żyjący. Rzecz jednak w tym, że Sean O'Casey został przez teatr zapomniany.»

Jedną z ostatnich angielskich premier O'Casey'a była napisana przed dziesięciu laty sztuka *Cock-a-Doodle-Do* (w tłumaczeniu Cecylii Wojewody Kukuryku, a grana przez nas pod tytułem *Kogut zawinił...*). Wystawiono ją w ub. r. na festiwalu w Edynburgu, następnie przywieziono do Londynu. Wzbudziła duże zainteresowanie, ale wyrażano niedosyt jeśli idzie o formę angielskiego na wskroś realistycznego przedstawienia. Wspomniany krytyk „Timesa” notował: «...ów pełen niespokojnej symboliki utwór dramatyczny wymagał jakiejś innej, zupełnie odmiennej interpretacji scenicznej, aby przemówić do widza swą autentyczną wartością.»

O'Casey nie jest też i u nas dostatecznie znany. Tylko jedną jego sztukę *Cień bohatera* (*The Shadow of a Gunman*) w tłumaczeniu i reżyserii Z. Hübnera i B. Pawlika grał w r. 1955 Teatr Współczesny w Warszawie. Największą rolę w popularyzacji O'Casey'a u nas spełnia miesięcznik „Dialog”, w którego rocznikach znajdują Czytelnicy sporo informacji o dramaturgii autora sztuki *Kogut zawinił...* i sądy o jego zaangażowaniu się społecznym, jak i randze artystycznej pisarstwa. Niektóre materiały „Dialogu” wykorzystaliśmy w niniejszym zeszycie „Listów Teatru Polskiego”.

W „Dialogu” też, w nrze 5 z bież. roku, wydrukowano tekst sztuki pt. *Kukuryku* w przekładzie Cecylii Wojewody. Informacje o twórczości O'Casey'a, walczącego o jak najszerze wyzwolenie człowieka i społeczeństw spod terroru fanatyzmu i dogmatyzmu zniewalających myśli, uczucia i działanie — uzupełniamy w tym zeszycie „Listów Teatru Polskiego” fragmentem z książki Tadeusza Brezy *Spisowa brama*, fragmentem mówiącym o konflikcie między nadnaturalistami i antynadnaturalistami domagającymi się nowoczesnej myśli w religii. Dodajemy też — jako interesującą lekturę — wyniki naukowych badań dotyczących symboliki koguta w ludowej mitologii różnych narodów.

LISTY TEATRU POLSKIEGO

zeszyt trzydziesty szósty

wydany z okazji polskiej prapremiery sztuki

SEANA O'CASEY

«KOGUT ZAWINIŁ...»

25 października 1960 r.

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki



Sean O'Casey w swoim mieszkaniu w hrabstwie Devon w Anglii. Na ścianie portret jego sprzed 28 lat, z okresu pierwszych triumfów dramatopisarskich w Dublinie

TWÓRCZOŚĆ SEANA O'CASEY

Mało jest ludzi, u których powołanie dramatopisarskie narzuca się tak potężnie, jak u Seana O'Casey. Ten wyrobnik, który na skutek biedy i choroby nauczył się czytać i pisać mając lat trzynaście – już w cztery lata później składa swoją drugą z kolei sztukę, *The Frost in the Flower*, w Abbey Theatre w Dublinie. Należał O'Casey do tej grupy młodych dublińczyków, dla których teatr w ogóle był kapitańskim obrządkiem, a Abbey Theatre „arką przymierza”. „Przysięgłem sobie – pisał – że wcześniej czy później któraś z moich sztuk wejdzie na deski Abbey Theatre.”

Młody O'Casey, który poznał z bliska nędzę dublińskich slumsów, wcześniej związał się z ruchem rewolucyjno-patriotycznym. Był dokerem; wstąpił do Irish Transport and General Workers Union i brał czynny udział w strajkach w r. 1913. Strajki zakończyły się niepowodzeniem, ale lekcja historii nie poszła na marne. Z walk tych zrodziła się Irlandzka Armia Obywatelska, O'Casey zaś został sekretarzem tej organizacji. Zdawało się, że wnet spełnią się jego marzenia o Irlandii niepodległej i socjalistycznej (nastroje tego okresu znalazły wyraz w jego sztuce *Red Roses for me*). Okazało się jednak podczas krwawego powstania w r. 1916, że nacjonalistycznym przywódcą irlandzkim obce były ideały socjalizmu; prowadzili walkę wyłącznie na płaszczyźnie narodowej. O to właśnie rozbił się wysiłek proletariatu dublińskiego. Lecz O'Casey – wbrew pozornym sprzecznościom, o jakie go pomawiano – pozostał wierny swoim rewolucyjnym ideałom. Czy atakuje faszyzm w sztuce *The star turns red*, czy klerikalizm w *Cock-a-Doodle-Andy**, czy imperializm w *Purple dust*, czy też militarystę w *Silver Tassie* – naczelną jego troską pozostaje społeczne wyzwolenie narodu irlandzkiego.

Upór, niesforność, nieprzejednana postawa wcześniej skazały tego pisarza na osamotnienie. Jego zwolennicy, G. J. Nathan, Richard Watts, Brooks Atkinson, daremnie starali się przełamać złą krytykę teatralną. Izolacja mnożyła nieporozumienia. Mianowano go na przemian myślicielem politycznym lub autorem gwarowych krótkich. Przylgnęła do niego niezasłużenie opinia upartego buntownika. Każda jego sztuka stanowiła jakby wyzwanie.



Dom na Abercorn Road w dzielnicy robotniczej Dublina (drugi po prawej), gdzie spędził młodość autor sztuki *Kogut zawinił...* i gdzie powstały pierwsze jego utwory

Zaatakowani i urażeni nie tkwili bezczynnie i w niedługim czasie, mówiąc słowami B. Atkinsona, „najwspanialszy pisarz nowoczesnego teatru” został skazany na obgryzanie paznokci, zaszyty w swojej pieczarze w Devon niczym niedźwiedź w swoim zimowym legowisku.

Jednakże lata spędzone w tej pieczarze przyniosły obfity plon w postaci dziesięciu sztuk i tyluż kronik. Należy do dobrego tonu przeciwstawić Seana O'Casey z dublińskich slumsów Seanowi O'Casey wygnańcowi odciętemu od swych źródeł, składającemu swój geniusz w ofierze demonom ekstremizmu politycznego bądź estetycznego. Ten buntownik wprowadzał w latach trzydziestych dysonans do teatrów West Endu, gdzie Noël Coward był wschodzącą gwiazdą pierwszej wielkości, a James Agate arbitrem elegancji teatralnej. Agate przyznał co prawda, że O'Casey jest autorem „dwu olśniewających arcydzieł”, lecz nie omieszczał dorzucić, że pisarzowi „nie starcza już ramienia, by uchwycić życie w pół...”

Wbrew istniejącym nieporozumieniom i „żałom” nie widzę sprzeczności pomiędzy „genialnym realistą” z lat dwudziestych, a „zblakłym symbolistą” z lat trzydziestych. Pisarzowi wolno prowadzić publiczność w obranym kierunku, nawet jeśli ta publiczność, przyzwyczajona przez krytykę do wygodnych schematów, odmawia wyjścia poza pewien zakres tematyczny i formalny. Ale O'Casey nie jest z tych, którzy łatwo się poddają. Oczywiście, czuje się on dość niewygodnie na scenach West Endu i Broadwayu. Skazany przez długi czas na pisanie do szuflady,

zdaje się czasem zapominać o teatralnych serwitutach. Niemniej, trudne problemy, jakie utwory jego narzucają reżyserowi, są obietnicą interesujących doświadczeń. Eric Bentley ukuł nawet dowcipne powiedzonko na ten temat: „Czy odrzucamy O'Casey'a dlatego, że jako komunista stoi poniżej nas, czy też dlatego, że jako artysta przerasta nas o głowę?”

Ton jego tragedii z lat dwudziestych, w których błąka się jakieś echo nihilizmu uczuciowego, jest całkowicie różny od tonu jego następnych zaangażowanych dramatów i satyrycznych komedii. Nikomu nie udało się jednak dowieść do tej pory, że ta odmienność jest wynikiem sprzeczności ideologicznych. Niewątpliwie, dramaty dublińskie O'Casey'a *The Plough and the stars*, *The Shadow of a Gunman*, *Juno and the Peacock*) oddają atmosferę irrealizmu i konfuzji walk niepodległościowych. Lecz już następne utwory świadczą o zajęciu przez autora właściwej postawy: demaskują one wrogów ludu irlandzkiego. Pisarz zrozumiał, że walce zbrojnej z uciskiem musi towarzyszyć walka o wyzwolenie intelektualne, religijne, moralne i społeczne. Dramaty dublińskie są tylko wstępem do dalszej twórczości, która demaskuje to wszystko, co utrudnia wyzwolenie: wybrki nacjonalistyczne, złudzenia mitomańskiego heroizmu, klerykalizm bazujący na łatwości ludu i na terrorze moralnym, dominacja ekonomiczna mieszczaństwa, które pokazuje swoje właściwe oblicze ilekroć czuje się zagrożone. Dublin triumfujący i odmieniony z III aktu *Red Roses for me* jest przeciwstawieniem Dublina ponurego i osaczonego, jaki widzimy w sztukach *Juno and the Peacock* lub w *The Plough and the Stars*. Można tu wyraźnie prześledzić dwa okresy tego samego rozwoju dialektycznego.

Nadzieja pisarza na powstanie socjalistycznej Irlandii upadła, jak się zdaje, wraz ze śmiercią przywódcy związkowego Jamesa Connolly w r. 1916. Wówczas właśnie O'Casey porzuca bezpośrednią działalność polityczną i poświęca się bez reszty teatrowi. Zdaje sobie sprawę z tego, że burżuazja wydrze ludowi owoce jego poświęceń. Niepodległość narodowa (ogłoszona dopiero w r. 1949) to jeszcze nie wszystko. Trzeba nadal prowadzić walkę, demaskować tych, którzy przy wtórze gromkich haseł nacjonalistycznych starają się zmusić lud do milczenia, ukazywać istotne problemy — oto lapidarnie ujęty sens dzieł pisarza z lat wygnania.

Irlandia O'Casey'a — mówi się często — to nie Irlandia z lat pięćdziesiątych naszego stulecia, lecz twór wyobraźni wygnança. Nie, nie jest tworem wyobraźni ta Irlandia, której normalne życie paraliżują niezliczone tabu chłopstwa i burżuazji, bardziej niż kiedykolwiek uległych wpływom kleru: ta Irlandia, którą opuszczają najlepsi jej synowie, niezdolni pogodzić się z myślą, że nędza i rezygnacja są darem niebios; ta Irlandia, której zaludnienie spadło z ośmiu do nieco poniżej trzech milionów mieszkań-



Pokój, w którym przed 40 laty mieszkał w Dublinie O'Casey. Do dziś pokój zachował swój wygląd z tamtych czasów

ców. Te momenty społeczne i polityczne uwzględniła w pełni dramaturgia O'Casey'a.

Występując w obronie słusznych praw Irlandii, O'Casey piętnował równocześnie nacjonalizm i szowinizm narodowy. Mało jest sztuk tego pisarza, które by nie poruszały „kompleksu irlandzkiego”. Odrzucenie nacjonalistycznych złudzeń odgradziło go od Abbey Theatre, patronującego wszystkim skrajnym w tym względzie, a jałowym tendencjom. Jedną z głównych przyczyn niepowodzenia walk wyzwoleniczych upatrywał O'Casey – nie bez słuszności – w klerykalnym zniewoleniu umysłów. Prymitywna i obsesyjna żarliwość mieszkańców „Wyspy Świętych” nakazuje im zność z ewangeliczną rezygnacją biedę, nieodłączny jakoby atrybut tego świata, i powstrzymuje ich skutecznie od zbadania prawdziwych źródeł tej biedy. Lęk przed dociekaniem prawdy i coś w rodzaju feudalizmu wyznaniowego demonstrują raz po raz bohaterowie sztuk O'Casey'a. Nie znaczy to, by pisarz był antyklerykałem w sensie wolteriańskim. Jego wyznanie: „W polityce jestem komunistą, w religii – racjonalistą” – nie implikuje bezbożności. W młodości był nawet O'Casey człowiekiem głęboko religijnym. Jego pisma autobiograficzne oddają należną część księżom i pastorem, z którymi się wtedy zetknął. Szlachetne rysy tych ludzi można bez trudu odnaleźć w duchownych, występujących w jego sztukach. Wymieńmy dla przykładu pastora Clintona w *Red Roses for me* czy ojca Boheroe w *Bishop's Bonfire*.

Właśnie sztuka *Red Roses for me* wykazuje dobitnie, że O'Casey nie atakuje wiary katolickiej, lecz tych, którzy nadużywają jej i degradują ją. Stephen Spender powiada o nim: „Jego sympatie dotyczą komunistów, ale lepiej rozumie katolików.” Trzeba pamiętać, że O'Casey bardzo wcześniej startł się z onnipotencją klerykalną, i to nie tylko na polu swej działalności patriotyczno-rewolucyjnej, lecz również dramaturgicznej. Właśnie pod presją swego rodzaju „sprzysiężenia bigotek” pisarz został zmuszony do porzucenia Abbey Theatre i Irlandii. Jego sztuka *Silver Tassie*, demaskująca militarystkę i kościół, rozpetana w r. 1928 wściekłość i nagonkę katolickich publicystów. Ten sam temat podjął O'Casey odważnie w sztuce *Within the gates*, atakując podwójną grę kościoła, a w późniejszej o kilka lat *Red Roses for me* wystąpił przeciwko jego „piłatyzmowi”, wychodząc z założenia, że kościół jest zaangażowany w problemy epoki i musi zająć wobec nich jakieś stanowisko. Tematyka terroru moralnego uprawianego przez kościół przewija się w sztukach *Purple dust* i *Cock-a-Doodle-Andy*. Pamflety antyklerykalne – powie ktoś. Nie, to coś więcej. To obraz tragedii młodości irlandzkiej, która próbując wyrwać się spod wszechwładzy kościoła bierze na swe barki ryzyko emigracji.

W atmosferze purytanizmu, narzuconego przez kościół, miłość ludzka staje się występna i odpychająca. Mało jest krajów, gdzie ludzie w tak późnym wieku wstępują w związki małżeńskie. Małżeństwo schodzi do roli kon-



Scena ze sztuki *Cień bohatera* w Abbey Theatre, r. 1923

traktu handlowego, przy którego zawarciu niepoślednią rolę gra kler. Jego wpływy sięgają wszędzie. Oto drobny, lecz charakterystyczny przykład: przed prapremierą sztuki *The Plough and the Stars* w Abbey Theatre jedna z aktorek pod presją swego spowiednika odmówiła wystąpienia na scenie, motywując to tym, jakoby jej rola zawierała „nieprzyzwoite” kwestie. Były również inne spory z aktorami w tej samej materii, interweniowała nawet policja. Łatwo zrozumieć, dlaczego w tej sytuacji purytanizm zajmuje tyle miejsca w twórczości O'Casey'a, i dlaczego pisarz szargający narodowe świętości i obrażający moralność narodu skazany został na wygnanie.

Nie tylko ideologia, lecz również dramaturgia O'Casey'a było przedmiotem licznych nieporozumień i pochopnych ocen. W nieuniknionej i koniecznej ewolucji dramaturgii dopatrywano się odstępstwa od „genialnego realizmu” pierwszych sztuk na rzecz rozwlekłego i kiepskiego symbolizmu. „Po *The Plough and the Stars* – pisał pewien krytyk amerykański – w dramaturgii O'Casey'a nastąpił osobliwy zwrot, który zbił z tropu i zmartwił prawdziwych wielbicieli tego pisarza.” Niewiele ludzi zdaje sobie sprawę z tego, że jego pierwsze sztuki, jak *Cathleen lists in* (1923), czy *The Robe of Rosheen* (1918) są równie symboliczne co *Red Roses for me* (1943) lub *Time to go* (1952).

Nierozwiązany dotąd problem „skutecznego” realizmu dręczy również O’Casey’a. Jego chybione próby znalezienia adekwatnej formuły teatralnej można tłumaczyć konfliktem, jaki istnieje w teatrze współczesnym pomiędzy realizmem a „teatralnością”. Elementarny symbolizm Maeterlincka, bardziej subtelny symbolizm Lorki czy Eliota, ekspresjonizm Strindberga i Tollera, epicki teatr Brechta, neonaturalizm Sartre’a czy Williama dowodzą, że konflikt nie zachodzi pomiędzy realizmem a antyrealizmem czy irrealizmem, lecz dotyczy różnorodnych interpretacji terminu „realizm”. W tym względzie obserwujemy rosnące pomieszanie pojęć.

Dublińskie dramaty O’Casey’a – plan najbardziej osobistych doświadczeń – utrzymane są w tradycji naturalistycznej. Miesza się w nich pesymizm z rozzuleniem, jakaś rodzinna intymność, pozorna bezstronność zawiedzionego idealisty, pobrzmiewa jakaś nutka z *Wujaszka Wani*. Ale naturalistyczny polot O’Casey’a przypomina raczej Gorkiego niż Czechowa. Nazywano go „dramatopisarzem slumsów”. Pierwszy wprowadził na scenę irlandzką proletariát miejski. Potrafił niesłuchanie wiernie oddać atmosferę slumsów, potrafił przekazać wizję tego mikrokosmosu, ujętą w ramy dramatu. Jego natchnieniem był Dublin; Dublin – arena walk powstańczych w r. 1916 (*The Plough and the Stars*); Dublin z r. 1920 – widownia zmaganií ugrupowań terrorystycznych i kontrterrorystycznych (*The Shadow of a Gunman*); Dublin z okresu wojny domowej w r. 1922 (*Juno and the Peacock*).

Kiedy „dramatopisarz slumsów” rzucił się w zawrotną przygodę ekspresjonizmu i symbolizmu – nie szczędzono mu ostrzeżeń. Kontynentalne „izmy” niełatwo przyjmują się w Anglii czy w Irlandii. Odstępstwo od zasady indywidualnego bohatera wydawało się podejrzane. Yeats, odpowiedzialny za repertuar Abbey Theatre, odrzucił napisaną w r. 1928 sztukę O’Casey’a pt. *Silver Tassie*, motywując to nie tyle dokuczliwym dydaktyzmem utworu, co brakiem dominującej postaci. Rację miał, być może, pewien odłam krytyków, który zarzucił pisarzowi stosowanie techniki przekraczającej jego możliwości; rację mieli, być może, ci którzy zarzucali schematyzm sztukom O’Casey’a z tego okresu. Niemniej trzeba powiedzieć, że właśnie *Silver Tassie* to jedna z najlepszych sztuk pisarza.

Od r. 1943, tj. od napisania sztuki *Red Roses for me*, zaznacza się nawrót pisarza do pierwotnych źródeł jego inspiracji. *Red Roses for me* to sztuka najbardziej chyba reprezentatywna dla ideologii i dramaturgii O’Casey’a. Ten kalejdoskop dramaturgiczny, w którym użyte zostały niemal wszystkie elementy gry teatralnej i wypróbowane wszystkie możliwości teatru – stanowi równocześnie sumę poglądów pisarza na sprawy religii i moralności, na temat walki z nędzą i pogardy dla majątku; nie brak w sztuce rysów autobiograficznych. Bardziej niż kiedykolwiek inna sztuka O’Casey’a, *Red Roses for me* pokazuje, że troską pisarza było nie tyle wypracowanie no-

wego systemu ideologicznego, co poszukiwanie nowego stylu, który można by oddać w służbę nowej wizji. Brak w barokowym dramacie O’Casey’a tragicznego bohatera. Pisarz celuje raczej w przedstawianiu postaci komicznych, ma duży talent satyryczny. Zasięg oddziaływania jego sztuk ograniczają w niektórych wypadkach sprawy językowe. O’Casey posługuje się przeważnie jakąś mieszaniną języka anglo-irlandzkiego. Nie jest to ani żargon, ani gwara, po prostu język przedmieść, angielski zmieszany z dialektem dublińskim. Oddaje on bardzo dobrze klimat i atmosferę wydarzeń przedstawianych przez O’Casey’a na scenie. Nie zawsze jednak udaje się pisarzowi ominąć pokusy żonglerki słownej i łatwych efektów scenicznych. „O’Casey jest pisarzem niewygodnym” – powiedział Hugh Walpole. To prawda. Niewygodny przez różnorodność problemów, jakie stawia reżyserowi; trudny do sklasyfikowania i wymykający się jednolitej ocenie, a przez to niewygodny dla badacza literatury. Niewygodny dla wrogów przez upór w demaskowaniu wrogów swego ludu.

(Théâtre Populaire, nr 34 z 1959 r.)

WYPOWIEDZ PRZED PREMIERĄ SZUKI
«KOGUT ZAWINIŁ...»

Wychodzi w Anglii niewielki miesięcznik pt. „Encore” zajmujący się wyłącznie sprawami teatru. Ostatni numer tego czasopisma poświęca gros miejsca nowym dramatopisarzom angielskim i ich dorobkowi. W artykule wstępnym czytamy: „Z chwilą, kiedy nowicjusz wykaże bodaj krztę talentu — rozwija się przed nim czerwony dywan, tuż drzwi otwiera się przed nim jednocześnie, napływają propozycje i kontrakty... Nigdy, jak się zdaje, nasi dramatopisarze nie mieli lepszych warunków. Cóż, kiedy mimo pochlebstw i pieszczot rezultat ich pracy, tj. większość sztuk, jakie oglądamy na scenie, jest przygnębiająco ubogi.”

Dlaczego tak jest — to pytanie, na które nie zamierzam odpowiedzieć z tej prostej przyczyny, że nie potrafię. Uważam przy tym, że dramatopisarz, chociażby nie zajmował się cudzą twórczością, ma dosyć własnych spraw na głowie. W miarę możliwości staram się zawsze, aby moje sztuki „braty”, a w każdym razie dąży do nadania im właściwej formy dramatycznej, która znalazłaby uznanie w oczach aktorów, reżysera i publiczności.

Staram się przede wszystkim ożywić moją sztukę: stworzyć fragment życia rządzący się własnymi prawami i będący wynikiem zabiegów dramaturga. Każda postać, każda, choćby drugoplanowa, osoba musi mieć coś do powiedzenia — żartobliwego lub poważnego — i dobrze się z tego wywiązać. To niełatwe zadanie. Żyjemy w kręgu spraw i ludzi najbardziej banalnych. Spotykamy ich na każdym kroku, widzimy, co robią, słyszymy co mówią; czasem się śmiejemy, czasem dziwimy. Są wszakże inne strony naszego życia i te — w moim pojęciu — powinny dominować w sztuce.

Takie określenia jak naturalizm czy realizm są dla mnie nie wystarczające. Przy pomocy tych konwencji autorzy pokazują tylko te najgorsze i najbardziej banalne aspekty życia, jak gdyby nie było w tym życiu miejsca na taniec, śmiech i piosenkę. Co do mnie — jestem głęboko przekonany, że właśnie te sprawy zajmują w życiu dużo miejsca, każda z nich ma tam swój własny kąt: dlatego też zerwałem z takim realizmem a doświadczenia ze śpiewem w drugim akcie mojej sztuki *The Silver Tassie* zachęciły mnie do napisania w tym duchu całego *Cock-a-Doodle-Andy*.



O'Casey deklamujący urywek jednej z własnych sztuk

UWAGI AMERYKAŃSKIEGO REŻYSERA

Poczynając od *The Silver Tassie* (1929) r. O'Casey wkroczył w nowy etap swojej twórczości dramatopisarskiej. Wprowadził tam na scenę chóry, śpiew i symboliczną postać Crouchera. Wyłynął na niebezpieczne wody i zwycięsko zeglował po nich, kierując się swoją nową gwiazdą. Wreszcie w r. 1949 przybił do portu, pisząc *Cock-a-Doodle Dandy*, czołowe osiągnięcie w swoim gatunku.

W sztuce tej udało się autorowi połączyć szczęśliwie te wszystkie elementy, które składają się na specyficzną teatralną magię. Nie zawahał się nawet przed wprowadzeniem chwytów czarodziejskich, podobnie jak to czyni Shakespeare w *Burzy*.

Stara prawda, że żadna dobra sztuka nie żyje dopóty, dopóki nie zostanie przeniesiona na scenę, potwierdza się dobitnie w wypadku *Cock-a-Doodle-Andy**. Trzeba to zobaczyć, żeby uwierzyć. To, co w druku może być niejasne i mgliste – staje się żywe i klarowne w teatrze. *Cock-a-Doodle-Andy* to prawdziwy skarb angielskiej literatury dramatycznej i czas najwyższy, aby ta sztuka była grana, aby ludzie mogli ją oglądać, podziwiać i delektować się nią.

Akcja sztuki toczy się na irlandzkiej wsi, której mieszkańcy trzymani są w ryzach przez fanatycznego i purytańskiego duchownego. Udało mu się do tego stopnia nastraszyć wszystkich piekłem, że życie tych ludzi determinuje przesądny lęk przed złem w każdej postaci.

Nie sądzmy jednak, że mamy do czynienia z jakimś traktatem moralnym. Sytuacje przepojone są komizmem, a „wystraszeni” budzą zdrowy śmiech.

We wszystkich sztukach O'Casey'a znajdujemy Dickensowską obfitość wspaniałych typów. Powiększają tę galerię niektóre spośród dwudziestu postaci *Cock-a-Doodle Dandy*, niezwykle nawet w dorobku autora, który stworzył wiele niezapomnianych postaci.

(Philip Burton reżyserował tę sztukę w Nowym Jorku. – W „Theatre Arts”, nr. 11 z 1958 r. opublikował swoje uwagi, z których część powyżej cytujemy.)

 DWIE UMYSŁOWE TENDENCJE:
NADNATURALISCI I ANTYNADNATURALISCI

Rzym, 27 stycznia 57 r.

Wczoraj E. bardzo ciekawie mówił o konflikcie dzielącym ludzi kościoła na – jak się wyraził – nadnaturalistów i antynadnaturalistów. Marzeniem nadnaturalistów jest, żeby współczesne chrześcijaństwo zakwitło takimi cudami, takimi świętymi, takimi cnotami heroicznymi, jakimi kwitło paleochrześcijaństwo czy chrześcijaństwo średniowieczne. Natomiast w marzeniach antynadnaturalistów współczesny katolik powinien przedstawiać się jak każdy inny zwyczajny człowiek, bez żadnych cudów. E. twierdzi, że antynadnaturalistę można poznać po tym, że kiedy słyszy o jakimś dzisiejszym świętym, jakimś stygmatyku czy zakonniku czyniącym cuda, to się wstydzi. Dla niego istota jego religii nie ulega zmianie. To, co w chrześcijaństwie jest istotne, jest niezmiennie. Zmienna jest forma. Antynadnaturaliści twierdzą, że treść świadomości, skojarzenia i wyobrażenia współczesnego człowieka jest tak odmienna, że to, co przemawiało do ludzi ze średniowiecza, nie przemawia dzisiaj poważnie. Oczywiście i dziś po różnych prowincjonalnych kątach Włoch, Hiszpanii czy Ameryki Południowej można napotkać na świadomość średniowiecza. Są to jednak kąty o specyficznym mikroklimacie duchowym. Zasadniczy klimat duchowy współczesnej masy katolików jest inny. Jest już dwudziestowieczny.

Interesujące są uwagi E. na temat małej różnicy pomiędzy poziomem duchowym góry chrześcijańskiej i poziomem dołów chrześcijańskich w średniowieczu. Dzisiaj jest ona olbrzymia. Pomiedzy średniowiecznym biskupem czy średniowiecznym uczonym i średniowiecznym prostaczkiem nie było tak olbrzymiej różnicy, jaka istnieje dzisiaj pomiędzy biskupem czy uczonym z jednej strony a dołowymi katolikami z drugiej. Dołom różne cuda i nadzwyczajności mogą jeszcze odpowiadać, górze odpowiadają coraz mniej. To znaczy odpowiadają pod warunkiem, aby się nie działy dzisiaj. Bo fatalnie, krępująco, nieprzekonywająco wypadają na tle współczesności.

E. wyjaśnia, że nie ma dwu szkół ani dwu frakcji, ani dwu wyraźnych kierunków anty- i nadnaturalistycznego. Istnieją tylko dwie zdecydowanie odmienne umysłowe tendencje. E. twierdzi, że najlepiej widać, kto się ku czemu

skłania, poruszając sprawę stygmatów. Klasycznym przykładem nadnaturalisty byłby kardynał Faulhaber. On to o stygmatyczce Teresie Neumann z Konnersreuth powiedział w kazaniu wygłoszonym w katedrze monachijskiej w 1927 r.: „Nie obawiamy się cudów. Nie pożądamy ich, ale zarazem ich się nie bójmy. Nie bądźmy przesądni, ale nie bądźmy również niedowiarkami. Nie zastrzegajmy się nigdy, mówiąc, że to czy tamto nie może być cudem. W sprawie Konnersreuth przejawia się właśnie zupełnie otwarcie taka płochliwa bojaźń przed cudem... [a tymczasem]... dziś już, przed ostatecznym wypowiedzeniem się w tej sprawie przez kościół, wielka nowina i wielka taska przybywa do nas z Konnersreuth!”

Antytezą kardynała Faulhabera byłby O. Augustyn Gemelli, franciszkanin, Konsulent Kongregacji* Sakramentów, Konsulent Kongregacji Seminariów i Uniwersytetów Apostolskich, Radca Naczelny Urzędu Pieczy nad Instytutami Naukowymi, zależnymi od władz kościelnych, Rektor Uniwersytetu Katolickiego w Mediolanie, członek honorowy Rzymskiej Akademii Św. Tomasza i Religii Katolickiej, a przede wszystkim prezes prastarej Apostolskiej Akademii Nauk, w której zasiada mnóstwo znakomitych uczonych europejskich i amerykańskich, w czym kilku laureatów nagrody Nobla (Niels Bohr, C. W. Heisenberg, de Broglie i inni). Z Polaków należał do niej Jego Eksceleńcja (Pius XII przyznał swoim akademikom ten tytuł) profesor Emil Godlewski z Krakowa. Otóż O. Gemelli, który niezależnie od studiów teologicznych ukończył neuropsychiatrię, powiada tak: „Osobiście miałem okazję poddać obserwacji trzydziestu stygmatyków i stygmatyczek. Nie natknąłem się przy tej okazji na żaden taki wypadek, w którym mógłbym z całą pewnością i stanowczo wykluczyć jakąkolwiek ewentualność sztucznego zabiegu.”

E. twierdzi, że na terenie Rzymu i w ogóle całej Italii zwycięstwo odnoszą raczej antynadnaturaliści, a już z całą pewnością ich oddział czołowy – antystygmatyczny. Nawet Padre Pio, a raczej jego stygmaty, nie przekonują go w pełni. Dnia 31 maja 1923 r. ukazało się w *Acta Apostolicae Sedis* oficjalne monitum Św. Oficjum, odmawiające wszelkich oznak nadnaturalności zjawiskom objawianym przez Padre Pio, poczynwszy od dnia 20 września 1918 roku, kiedy to na parę minut przed dwunastą nagle padł na kamienną posadzkę wirydarza, krwawiąc z rąk, z nóg i z boku. Monitum to na podstawie swego orzeczenia zabraniało odwiedzin i korespondowania z Padre Pio. Monitum to nie zostało nigdy odwołane. Tyle tylko, że nowe i liczne monografie poświęcone zdumiewającej postaci (między innymi Polki, Marii Winowskiej) przechodzą nad poglądem wyrażonym w monitum do porządku dziennego.

(Fragment z książki *Spisowa brama*, Czytelnik, Warszawa 1960 – Tytuł fragmentu od nas.)



Mieiąc–Men na kogucie według atyckiej płaskorzeźby

Antoni Czubryński:

DLACZEGO PAN TWARDOWSKI JEŹDZIŁ NA KOGUCIE

Niemożliwość pomyślenia jazdy Twardowskiego na kogucie w rzeczywistych warunkach rzuca się w oczy, gdy zestawimy stosunek wagi ciała koguta i człowieka. Podanie, iż Twardowski z konia robił koguta, a z koguta konia, znaczy, iż używał koguta do jazdy zamiast konia. Tak też powiada inna wieść, dodając, iż na tym kogucie w daleką puszczał się drogę i szybciej biegł niż inni na koniu. Jazdę Twardowskiego na kogucie zestawiał Andrzej Niemojewski („Myśl Niepodległa” nr 144, w kwietniu, 1911, str. 437 i w *Pracy Polskie Niebo* 1924, str. 13–14) z Menem-mieściem siedzącym na kogucie. Leksykon mitologiczny W. H. Roschera podaje podobiznę płaskorzeźby atyckiej znajdującej się obecnie w Atenach, a pochodzącej z III wieku przed naszą erą. Ów Men jedzie na kogucie jak nasz Twardowski. Ciekawe to wizerunkowe zestawienie nie zgadza się jednak z naszym zabobonnictwem, które nie wykazuje związku koguta z mieściem. – Związek koguta z Menem-mieściem wyjaśnił dostatecznie Diogenes Laërtius „kogut... poświęcony Menowi... zwiastuje godziny” i Elian „kogut bowiem wschodzącym Księżycem pobudzony skacze”, a według wierzeń sycylijskich koguty

już w jajach czują wpływ Księżycy. Także u Babilończyków przedstawiono koguta w związku z Księżycem.

Nasze zabobony o tym ptaku wskazują na to, iż jest on zwiastunem światła i ognia, a w gwarze łódzkiej „czerwony kogut na dachu” oznacza pożar. Kogut z tego stanowiska mógłby oznaczać żary słoneczne, spadające z nieba na ziemię, ale ten wykład nie ma tu zastosowania, jak to później zobaczymy, choć na Rugii składano Stońcu na ofiarę koguty. Kronika czeska podaje o czarowniku Żyto z czasów króla Wacława: „Gdy się cesarz przechadzał, Żyto płynął około niego w łódce po ziemi, a gdy cesarz jechał, on dążył obok niego na małym wózku, ciągniętym przez dwa koguty.”

Twardowski jeździł nie tylko na kogucie, lecz także na koniu w powietrzu, co przypomina germańskiego rumaka Slepira, na którym jeździł bóg Wodan, co również jako wątek spotyka się potem w bajkach. W serbskiej *Lazaracy* prosi Boga matka Jugowiczów, żeby dał jej... „srebrzyste skrzydła fabędzie, żeby mogła lecieć na Kosowo, widzieć synów” (przekład Zmorskiego). W pieśniach serbskich król Milutyn podróżuje do grodu Przrenu na jaskółce. Zdaje się, że wyobrażnia wybrała tego ptaka, ze względu na jego niezwykłą chyżość lotu.

Goldstern podaje, że Twardowski jeździł na kogucie, tyłem na nim siedząc. Nie spotkałem się z tym wierzeniem, ale jeśli jest ono autentyczne, to jest chyba odosobnione i dowodziłoby tylko przewrotności postaci Twardowskiego. Ruch w tył uchodzi bowiem w zabobonach i wierzeniach ludowych za niesamowity i niepomyślny, w przeciwieństwie do ruchu wprzód. Goldstern podaje, że wraz z przeniesieniem doniostoci Svantevita na św. Witę, przeniesiono koguta jako godło także na postać tego świętego, obok którego bywa przedstawiany w barwie czarnej. W Częstochowie sprzedawano gliniane gwizdanki przedstawiające Twardowskiego jadącego na kogucie. Wątek o jeździe czeskiego czarnoksiężnika Żyto na wozie zaprzężonym w koguty jest, jak się zdaje, charakteru sowizdrzańskiego, natomiast wątek o jeździe Twardowskiego ma inne znaczenie.

W pracy Edwarda Fuchsa *Geschichte der erotischen Kunst* sprzedawanej tylko jako druk prywatny nakładem A. Hofmanna i spółki w Berlinie, 1908, str. 214 i 215 znajdujemy karykatury zdradzonych mężów i niewiernych żon przedstawiające mężczyznę jadącego na kogucie w kapeluszu z rogami i oślimi uszami. Mężczyzna ma palec lewej ręki, kciuk, średni, pierścienią zgięte do środka dłoni, inne wyprostowane, co wyraża gest płciowy i jest zarazem amuletem ochronnym przeciw złemu. Na analogicznej karykaturze kobiety widzimy gest zwany „figą”, polegający na wysunięciu kciuka z pomiędzy palca wskazującego i średniego, które razem z pozostałymi są zgięte ku środkowi w pięść; pod tym napis wyrażający iż chodzi tu o symbolikę zdradzonych mężczyzn i zdradzających kobiet:



Nazywają mnie mężem na kogucie, dobrze znanym wszystkim niewiernym kobietom.

Miej cierpliwość kochany mój mężu,
Pocieszaj się, że nie jesteś sam,
Inni mężowie muszą być także takimi.
Kto o tym wie i umie znosić,
Ten jest prawdziwym mężczyzną na kogucie.
Patrz, jak mu dobrze stoją rogi!

Ach! czy ja nie powinienem być nazwanym mężem biednym,
Ponieważ muszę biec na kogucie podobnie jak na koniu?
Mój nos trzyma okulary; wielu jest mających ośle uszy,
Które otaczają mój kapelusz, moja żona chce, żebym o to zapytał,
Dlatego znoszę cierpliwie i nie chcę wiele o to pytać,
Ponieważ jeszcze wiele selek za mną jedzie.



Na rycinie przedstawiającej kobietę czytamy:

Za mężami na kogucie ku wstydu ja podążam na kurze,
Powiedz, nie chcę, żebyś milczał,
Pokażę tobie figę.
Ponieważ ty nie możesz, biedny kogucie,
Żadnej kury porządnie dosiąść,
Twoje skrzypce nie chcą grać,
Patrz, co inny może (?).

Mój mąż jedzie na kogucie, tak jak ja jadę na kurze,
To, na co muszę poskarżyć u niego: [...] wyznać,
Kiedy on wychodzi w jedną stronę, to ja idę w drugą stronę.
Kura zwykła przecież także jaja roznosić,
Nie trzeba wszystkiego czynić, nie trzeba wszystkiego mówić.
Zaiste, ja i mój mąż mamy tę samą myśl.

Wobec takiego zabytku jazda na kogucie Twardowskiego oznacza, iż był zdradzany przez swą żonę. Jest to jakiś szczegół ubrany w gminną zagadkę. Dlaczego jednak jaz-

da na kogucie ma oznaczać ową zdradę matzeńską, na to dają nam odpowiedź ludowe wyrażenia o kogucie, czyli kurasie, pod którym rozumiano narząd rodny męski (Kartowicz, *Słownik gwar polskich*, II 528), podobnie bułgarski kurak oznacza człowieka płciowo niezdolnego, serbokroacki kurac – płciowy narząd męski, słowiański kurec, a polski kurek, analogicznie do łacińskiego *gallina* oznaczającego organ żeński, czyli kurę. Nadto szereg wyrażen i wizerunków to samo potwierdza.

W Niemczech nazwano *Hahnrei* mężczyznę, który został zdradzony przez swoją żonę. Z nazwą tą spotykamy się najpierw u Mathesiasa w XVI stuleciu. Etymologia tego wyrażenia jest wątpliwa. Według Frischa jest *Hahnrei* zepsutą przeróbką niemieckiego *Hornrei*, włoskiego wyrazu *cornaro*-rogacz. To określenie zdradzonego małżonka znajdujemy już u Greków, gdzie oznacza ono namiastkę na męski organ. Niezależnie od tego, także w innych językach spotykamy wyobrażenie zdradzonego małżonka z kogutem.

(Fragment ze studium mitogenetycznego pt. *Pan Twardowski*. – Wyd. Kosy im. Mianowskiego, Warszawa 1930 – Tytuł fragmentu od nas.)

Julian Krzyżanowski:

DIABEŁ I KUR

Poeci romantyczni, z Mickiewiczem na czele, upowszechnili u nas stare wierzenie ludowe, porę nocnego ukazywania się diabła, określające przy pomocy jedyne go zęgara na wsi od wieków znanego, tj. koguta. Diabeł tedy mógł harcować od północy do świtu, od drugiego do trzeciego piana koguta. Stąd w *Dziadów* części II Guślarz mówi: Przeszła północ, kogut pieje", stąd akcję bałady *Uciezka* ustalają dwie wypowiedzi: „Za godzinę pieje kur" i „Biją dzwony, pieją kury".

Na wyobrażeniach tych opierają się bajki ludowe o śmiatkach, którzy cało wychodzą z tarapatów, udaje się im bowiem doczekać chwili, gdy zapianie koguta obezwładnia grożącego im diabła. Bajek takich jest mnóstwo, treścią ich zaś bywa zazwyczaj jakiś konflikt człowieka z diabłem. Obok nich mamy sporo opowiadań, przeważnie zlokalizowanych, a więc mających charakter podań. Wyobrażenia ludowa wiąże je niemal zawsze z ogromnymi kamieniami, leżącymi samotnie z dala od

osad ludzkich, naniesionymi niegdyś przez łodowce. Podania głoszą o nich, iż to diabeł niósł kamień, by go zrzucić na kościół, musiał go jednak upuścić w chwili, gdy usłyszał poranne pianie koguta.

Pogłosem tych wierzeń są przysłowia: „Kiedy kur pieje, diabeł truchleje” oraz „Pokusy władzy nie mają, gdy już kurowie śpiewają”.

[...] Sprawę, skąd wywodzi się zależność diabła od piania koguta, wyjaśnia odwołanie się do folkloru starożytnego, motyw ten bowiem spotykamy już u Lukiana z Samosaty i nieco odeń późniejszego Filostrata (w II w.n.e.). Badacz tych zagadnień, W. Klinger, tłumaczy je prosto i przekonująco*: „Kogut u Greków poświęcony był bóstwu słońca, Heliosowi, i jako taki krzykiem swym zwiastuje świt i już tym samym zmusza do odwrótu potęgi nocy, ciemności, mroku”, a więc w starożytności Selenę czy Hekatę, w czasach późniejszych ich wierzeniowego dziedzica, diabła. W pianie koguta wierzone zatem jako w „apotropajon, środek chroniący przeciw siłom nieczystym” i wyrazem tej wiary są omówione tutaj przysłowia.

(Fragment z książki pt. *Mądrej głowie dość dwie słowie*, PIW, Warszawa 1958.)

„DIABEŁ” NA LUBELSZCZYŹNIE BOI SIĘ... M.O.

Wież lubelska dziwnie upodobała sobie „diabły”. Szczególnie stało się już niemal tradycją, że każdego lata w okresie żniw czynią one przy aktywnej pomocy ludzkiej imaginacji najróżnorodniejsze sztuczki i figle.

Tego lata „diabeł” zawitał do wsi Biskupie, leżącej w jednym z najbardziej gospodarczo i kulturalnie zaościanych rejonów powiatu Krasnostaw. Za siedzibę wybrał on zabudowania Jana Rubaja. Jak wynika z opowiadań Rubaja i jego żony ten niecodzienny sublokator gościł u nich kilka tygodni, wyczyniając najdziwniejsze historie. Zaczęło się podobno od konia, który – nie bacząc na szacunek należny swemu właścicielowi – chwycił w pysk kamień i rzucił nim w gospodarza. Później fruwało po izbie złożone na piecu drzewo, wylewało się mleko z konwi, a nawet zostały wybite w dziwnych okolicznościach trzy szyby w oknie. Gdy syn Rubajów, 13-letni Ryszard, został uderzony kamieniem, również i ten wypadek skojarzono oczywiście z istnieniem diabła. Młody chłopiec nie mogąc dłużej wytrzymać w takiej atmosferze uciekł do swojej siostry, mieszkającej w innej wsi.

Do zagrody Rubajów zaczęli zaglądać ciekawi sąsiedzi. Jednak mimo zapewnień gospodarza o działaniu w jego domu „nieczystych sił”, żaden z nich nie zdołał ujrzeć na własne oczy diabła w akcji. I kto wie, jak długo gościłby jeszcze u Rubajów ten przybysz „zza świata”, gdyby nie wizyta komendanta miejscowego posterunku MO. Choć nie zdołał on przekonać domowników o tym, że ulegli zwykłej imaginacji, to od tego dnia jednak „diabeł” nie pokazał się więcej w zabudowaniach Rubajów.

(„Kurier Polski” z lipca 1960 r.)

ZE ZDROW
Działu Doku. Zakł. G. ZASP



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

Zak. Graf. Dom Słowa Polskiego w Warszawie
Zam. nr. 6668c C-61

Cena zł 4.-