

PANSTWOWY TEATR "WYBRZEZE"



DYREKTOR: A. BILICZAK • KIER. ARTYSTYCZNY: T. ZUCHNIEWSKI

TIRSO DE MÒLINA

ZIELONY GIL

(„Don Gil de las calzas verdes“)

1957/8

P R E M I E R A
w Teatrze Dramatycznym
w GDYNI
dnia 10 stycznia 1958 r.

Okladkę projektował:
Marian Kołodziej

Zdjęcia:
Edmund Zdanowski

„ZŁOTY WIEK“ TEATRU HISZPAŃSKIEGO

przypada na schyłek XVI i szereg dziesiątków lat XVII wieku. W tym okresie w Anglii rodzi się dramat szekspirowski, a we Francji tragedia klasyczna. Nie ma jednak pokrewieństwa między nimi, bo wyrastają z różnych podstaw. W przeciwieństwie do dworskiego charakteru dramatu i w Anglii i we Francji, teatr hiszpański był przeznaczony dla ogółu, był na wskroś ludowy.

Tradycje teatralne na Półwyspie Iberyjskim były dawne. Widowiska religijne z okazji świąt Bożego Narodzenia i Zmartwychwstania sięgają odległego średniowiecza, a od początków XIV wieku uroczystość Bożego Ciała daje oparcie dramatowi religijnemu tzw. *Auto Sacramental*.

Losy teatru kształtowały się jednak w zależności od woli monarchy. Za rządów Karola V stałe teatry w Sewilli, Salamance, Tarragonie, Granadzie, Barcelonie, Valladolid i Walencji nie mogły pomieścić cisnących się tłumów; za następnych Habsburgów bywało różnie. Teatr miał zawsze potężnych wrogów wśród niektórych magnatów i części kleru, który osłabienie moralności przypisywał wpływowi sceny. Ich podszeptom przypisać należy decyzję Filipa II z roku 1598 o zamknięciu teatrów na terenie całego państwa; zarządzenie to obowiązywało na szczęście krótko; rychła śmierć króla samotnika, uratowała życie teatru. Syn jego i następca, Filip III zarządził otwarcie *Corrales* (nazwa „teatr“ wciąż jeszcze nie była używana). Lecz dopiero czasy Filipa IV stały się okresem świetności teatru. Wtedy to zaczęło się na dworze owo nieustanne święto teatralne: serie widowisk uroczystych i wspaniałych, często trwających aż do świtu, na które składała się poezja i muzyka, tańce i sztuki magiczne; a wszystko w bogatej oprawie, w strojach i klejnotach, przy tysiącach świateł i najlepszych aktorach, ściąganych z kraju do stolicy.

Widowiska teatralne dzieliły się na świeckie i duchowne. Sztuki świeckie bez względu na treść nosiły nazwę komedii, choć pierwiastki tragiczne spletały się w nich z komicznymi; pełen powagi i namaszczenia patos „hidalga“ (hiszpańskiego szlachcica) stawał obok trywialności i gburowatości prostaka, tchnącej prawdą życia, świetnie podpatrzoną i uchwyconą w niefrąsliwym realizmie.

Pierwsze przedstawienia odbywały się na podwórzu domów lub na placu otoczonym murem, bez jakichkolwiek dekoracji i rekwizytów. Pod koniec XVI wieku we wszystkich większych miastach powstawały wydzielone miejsca, owe właśnie *Corrales*, dla przedstawień teatralnych. Były to budowle bez dachu, z widownią rozwiązaną amfiteatralnie, zakończone sceną w kształcie prostokąta. Dokoła półkolistej ściany stały ławy osłonięte daszkiem, chroniącym raczej od słońca niż deszczu. Osobna łoża, izolowana całkowicie od miejsc na widowni, tzw. „Tygiel“ (po hiszpańsku *Cazuela*), przeznaczona była dla



Marian Kołodziej

kobiet. (Do dziś jeszcze w teatrze hiszpańskim najwyższa galeria nazywa się Cazuela.) Reszta publiczności, dla której miejsc nie starczyło na ławach, stała, zajmując część podwórza. Wyposażenie sceny, początkowo bardzo skromne, pod koniec XVI wieku wzbogaciło się niebywale: wprowadzono dekoracje za wzorem Włochów, rozwiązano zagadnienie perspektywy, ściany pokryły się tkaninami i dywanami, a umeblowanie potrzebne do sztuki wystawiano w całości.

Zespoły aktorskie („*Compañías de recitantes*”) cieszyły się wielkim wzięciem u ludu. Ilość ich ciągle wzrastała. W roku 1608 było zarejestrowanych 12 towarzystw aktorskich, które występowały tylko w ważniejszych miastach królestwa, w 1630 r. w samej tylko Kastylii zarejestrowano 40 zrzezeń teatralnych. Jednocześnie niezliczona ilość drobnych tzw. „*Compañías de partes*” objeżdżała miasteczka i wioski. Rozróżniano osiem rodzajów przedstawień, w zależności od występującego zespołu.

Najprostszą formą, która rozwinęła się już w XVI w. była „*bululu*” w której występowała właściwie jedna tylko osoba, aktor wędrowny. Udawał się on do proboszcza w danej wsi z prośbą o pozwolenie na urządzenie przedstawienia a ten dodawał mu do pomocy sługę kościelny. Proboszcz sam zbierał pieniądze od widzów a aktor dostawał żupę i trochę chleba na drogę. Dwuosobową formą była tzw. „*naque*”; brało w niej udział dwóch mężczyzn, zwyczajnych włóczęgów, którzy odgrywali tzw. „*Laos*” (rodzaj dialogów). Niekiedy próbowali oni też „*auto*”, dialogu o charakterze religijnym.



Projekty kostiumów

Grupa 3—4 mężczyzn nazywała się „*gangarilla*”; jeden z nich był przeznaczony do ról błaznów, drugi, młody człowiek, odtwarzał role kobiece. Byli to również nędzarze, a sztuka ich nie stała na zbyt wysokim poziomie. Zapłatę przyjmowali albo w drobnej monecie albo w jajkach, chlebie, serze itp. W zespole „*cambaleo*” występowała już kobieta, śpiewaczka, i pięciu mężczyzn, którzy wedle kronikarzy ówczesnych wyli w okropny sposób. Kobieta tę nosili w lektyce, a w karczmach wynajmowano jej łóżko, podczas gdy reszta zespołu spała na sianie. Bogatszą trupą była tzw. „*garnacha*”, składająca się również z jednej kobiety, która odgrywała role dam, oraz chłopca, który grał podrzędne role kobiece, i pięciu mężczyzn. Posiadała ona osła, na którym jechała owa dama wraz ze skrzynią zawierającą kostiumy trupy. Jako wstęp płacono albo jedno kurczę albo 4 reale.

Najwyższą formą zespołów wędrownych była tzw. „*compañia*”, składająca się z osobników wykształconych, dobrze wychowanych i z kobiet dobrego prowadzenia się, rekretujących się ze wszystkich sfer społeczeństwa. Miała ona w pogotowiu zawsze około 50 utworów, składała się z 16 osób grających, 30 pomagających i, jak mówi kronikarz, „z Bóg wie ilu, które *'kradły'*”.

Właściwymi jednak organizatorami teatru były wielkie bractwa, podobnie jak we Francji. Pierwsze, znane nam z historii, to założona w 1566 r. madrycka „*Confradía de la Sagrada Pasión*”.

Przedstawienia odbywały się za dnia i trwały do 3 godzin. Na początku dawano śpiewane wprowadzenie: „*pochwałę*”, potem trzyaktowy dramat;



Marian Kołodziej

Projekty kostiumów

podczas przerwy, między aktem pierwszym a drugim — krótkie intermedium o charakterze żartobliwym, a temacie ludowym.

Publiczność żądała ciągłej zmiany programu: dlatego dobra sztuka utrzymywała się na scenie najwyżej dziesięć dni, średnia nie wyżej pięciu. Stąd zapotrzebowanie na coraz nowe scenariusze było ogromne. Poeci produkowali masowo. To tłumaczy pewną niedbałość wykończenia i niską cenę sztuk na rynku teatralnym. Prawo własności literackiej wówczas nie istniało. Pisarz sprzedawał swe dzieło dyrektorowi trupy teatralnej za sumę 150—200 peset (około 150 zł przedwojennych) i tracił wszelkie prawa do swej pracy. Dlatego tak trudno było objąć całość twórczości nawet tak sławnych poetów; jak Lope de Vega i Calderon, czy Tirso de Molina, nie mówiąc o mniejszych.

Komedia, najczęściej trzyaktowa, pisana była wierszem. Wynikało to z rytmiczności i melodyjności języka hiszpańskiego, w którym zdania same jakby układały się w strofy. Ale istniał inny jeszcze powód, może nawet ważniejszy. Dramat hiszpański bez skrupowania brał całe grupy wierszy z twórczości ludowej, z romancy — niewyczerpanej skarbnicy pomysłów i tematów.

Kazimierz Zawadowski „Teatr hiszpański wieku złotego” Czytelnik, 1948 r.

Władysław J. Dobrowolski „Struktura teatru hiszpańskiego w dobie Lope de Vegi” Listy z teatru nr 22/1948.

Edward Martuszewski



TIRSO DE MOLINA

...Przyszedł na świat w Madrycie, w roku 1570. Prawdopodobnie studiował teologię i filozofię... Prawdopodobnie... Tym słowem musi zaczynać się niemal każde nasze zdanie dotyczące Gabriela Tellez. Jaka była jego młodość, gdzie przebywał, czy się ożenił, czym się trudnił? Wszystkie te pytania, przynajmniej chwilowo pozostać muszą bez odpowiedzi.

Mając 30 lat, 14 listopada 1600 roku wstąpił do klasztoru w Guadaluja jako prosty braciszek zakonny. Bliższych powodów tego kroku nie znamy. Z Guadaluji przechodzi do klasztorów w Toledo, Madrycie, Salamance, Trujillo, a w latach 1616—18 udaje się nawet na tamtą stronę oceanu, na wyspę Haiti, gdzie w San Domingo uczy i wygłasza kazania dla tubylców.

W prologu do „Sadów toledońskich” („Cigarrales de Toledo”) wydanych w 1621 roku wyznaje, że w latach 1607—1621 napisał 300 utworów dramatycznych, głównie komedii. W 1622 roku bierze udział w sławnym konkursie literackim ku czci św. Izzydora, współzawodnicząc z najlepszymi piórami swego czasu.

Pierwszy zbiorek jego utworów scenicznych w formie książkowej miał wyjść spod prasy drukarskiej w 1626, względnie w 1627 roku („Cigarrales” obejmowały jedynie większe i utwory nowelistyczne). Cztery następne ukazały się w 1627, 1634, 1635 i 1636 roku. „Biografowie jego podkreślają fakt, że przed wstąpieniem do klasztoru napisał tylko jedną sztukę sceniczną, a okres ożywionej twórczości zaczęty w 29 roku jego życia kończy się w 55 (kilkuletnia przerwa między drugim a trzecim zbiorkiem komedii miała być spowodowana, jak to sam Tirso stwierdza, atakami i zawistnymi prześladowaniami).



Marian Kołodziej

Pod koniec życia, będąc kronikarzem Kastylii, poświęcił się badaniom historycznym... W swym życiu klasztornym piastował wiele godności jako sławny kaznodzieja i ceniony teolog. W trzy lata po wybraniu go przeorem klasztoru zakonu Mercedariuszy*) w Soria, 12 marca 1648 roku zmarł w tej małej hiszpańskiej mieścinie.

Oto wszystko, co wiemy o życiu tego wielkiego pisarza. Porównując skąpe dane biograficzne z tym, co można o nim wywnioskować z jego utworów, spostrzegamy zagadkową dwoistość charakteru, która znalazła być może swój symbol w dwu nazwiskach — zakonnym i literackim. Niektórzy krytycy i historycy literatury są skłonni przypuszczać, że młodość miał bujną i urozmaiconą, że był (przynajmniej jakiś czas) człowiekiem „światowym“, który z niejednego pieca chleb jadał, niejedno widział i słyszał. Inni znowu przypuszczają, że swą wiedzę życiową nabył w konfesjonale, że długo trzeba być lekarzem i powiernikiem ludzkich sumień, aby móc pisać o kobietach tak, jak o nich pisał brat Gabriel Tellez — Tirso de Molina.

Z jego utworów scenicznych, zwanych wówczas hurtem „comedias“, zachowało się do naszych czasów „tylko“ 86, w tym 4 „autos sacramentales“**).

*) Ordo Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum, zakon założony w XIII wieku dla wykupu jeńców z niewoli u niewiernych. Przyjął regułę św. Augustyna.

**) Dramaty religijne, głównie o tematyce tajemnicy sakramentu ołtarza.



Projekty kostiumów

Długo trwał spór o przyznanie mu autorstwa niektórych sztuk, między innymi również świetnego dramatu „Comedia del burlador de Sevilla y convidado de piedra“ („Komedja o sewilskim uwodzicielu i kamiennym gościu“). Pod tym przydługim tytułem kryje się pierwszy utwór na temat Don Juana.

Zasługą Tirso de Moliny jest nie tylko to, że pierwszy napisał utwór o Don Juanie, że stworzył postać równie popularną i równie symboliczną jak Hamlet, Don Quijote, Sancho Panza, Faust czy Odyseusz. Pierwsza wersja Don Juana odznacza się zaletami artystycznymi, przede wszystkim konstrukcją dramatyczną, która wprowadzie następcę sporo trudności w inscenizacji, lecz daje za to lepszy efekt końcowy niż nużące swą rozwlekłością 7 aktów Zorrilli, czy też szablonowe interpretacje Moliere'a i Goldoniego.

Również z punktu widzenia prawdy psychologicznej postać stworzona przez Tirso de Molinę góruje nad jego następcami. Tirso charakteryzuje swego bohatera przy pomocy jego czynów, nie potępia go gołosłownie, a priori, jako łotra i szubrawca. Jego Don Juan jest przede wszystkim człowiekiem obdarzonym wadami i zaletami każdego człowieka. Grzeszy więcej nierozumą młodzieńczą, impulsywnością zmysłową, junacką śmiałością, niż wyrachowaną, cyniczną złą wolą, o jaką od początku posądzają go Molier, Goldoni, Zorrilla, Zamora, Bayron, Mérimé, Da Ponte i wielu, wielu innych autorów z różnych czasów i różnych krajów... Tirso de Molina stworzył kapitalny typ ludzki, jego następcy zrobili z jego Don Juana marionetkę, tańczącą w takt ich dydaktycznych komentarzy.

TIRSO DE MOLINA

ZIELONY GIL

(„Don Gil de las calzas verdes“)

Komedia muzyczna w 3 aktach (11 obrazach)

ADAPTACJA — JULIAN TUWIM

Muzyka — Marek Andrzejewski

Tańce hiszpańskie — Maurycy Moszkowski

Ludowe piosenki hiszpańskie

Prolog:

WAGABUNDY } *Juliusz Przybylski*
Zbigniew Zemło

Osoby komedii:

DONNA DIANNA DE SOLIS	<i>Maria Chodecka</i>	DONNA CLARA, kuzynka Inez	<i>Lucyna Hass</i>
QUINTANA, sługa Dianny	<i>Tadeusz Gwiazdowski</i>	DON DIEGO, ojciec Dianny	<i>Juliusz Przybylski</i>
CARAMANCHEL	<i>Jerzy Sobieraj</i>	DON ANTONIO, zakochany w Clarze	<i>Lech Pietrasz</i>
DON MARTIN, ukochany Dianny	<i>Tadeusz Rośiński</i>	FABIO, przyjaciel don Ricarda	<i>Jerzy Woźniak</i>
DON PEDRO, ojciec Inez	<i>Mieczysław Nawrocki</i>	VALDIVIESO, sługa don Pedra	<i>Zbigniew Zemło</i>
OSORIO, służący don Martina	<i>Tadeusz Wojtych</i>	AGUILAR, paż Dianny	<i>Barbara Zborowska</i>
DONNA INEZ, córka don Pedra	<i>Bogustawa Czosnowska</i>	ALGUASIL, dowódca straży miejskiej	<i>Tadeusz Kozłowski</i>
DON RICARDO, kochający Inez	<i>Bohdan Wróblewski</i>		

Straż miejska, tancerki, tancerze, wagabundy, muzycanci, damy, kawalerowie, gapie.

Scena w Madrycie

Obraz 1 — Przed oberżą w pobliżu Madrytu, obrazy 2, 7 i 9 — Komnata w domu don Pedra, obraz 5 — Ulica w Madrycie, obraz 6 — Zabawa ludowa, obraz 8 — Pokój don Martina, obraz 10 — Przed domem don Pedra, obraz 11 — Na zielonej łączce.

Balet:

Wiesława Królówna, Elwira Remfeld, Elżbieta Gromnicka, Róża Korzeniowska

Orkiestra:

Adam Chamera, Jerzy Gonczorowski, Wacław Hońko, Ireneusz Kowalczyk (inspektor), Leokadia Stefanowicz, Zbigniew Subocz, Janusz Walkiewicz, Mieczysław Wasilewski

Scenografia:

MARIAN KOŁODZIEJ

Inscenizacja i reżyseria:

STANISŁAW MILSKI

Choreografia:

JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Kierownik literacki:

WALERIAN LACHNITT

Kierownictwo muzyczne:

WANDA DUBANOWICZ

Przerwy po obrazie 3 i 7

...Ponieważ „*Comedia del burlador de Sevilla y convidado de piedra*” nie znajduje się w żadnym z pięciu zbiorów utworów scenicznych Tirso de Moliny, a wydrukowana została po raz pierwszy w Barcelonie w roku 1630 w tomie „*Dwanaście nowych komedii Lope de Vegi i innych autorów*” („*Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*”), ponieważ w kilku następnych jej wydaniach, na ogół w jakiejś dramatycznej antologii, brak znowu nazwiska autora, niektórzy filologowie powątpiewali w „ojcowswo” Tirso de Moliny. Udowadniali oni, że styl tej „komedii” różni się od stylu innych sztuk Tirsa, że nie miał on zwyczaju wyśmiewać w swych utworach uczucia przyjaźni, że wreszcie kobiety występujące w jego sztukach są energiczniejsze, namiętne i wiedzą czego chcą, podczas gdy w „*Komedii o uwodzicielu*” są zabawką mężczyzn, są słabe i niestałe, podobne raczej do much wpadających w pajęczę sieć.

Ostatnie twierdzenie jest najbardziej sugestywne, gdyż kobiety w utworach Tirso de Moliny są istotnie obdarzone wielkim temperamentem, lecz — czyż nie jest to potwierdzeniem jego wielkiego talentu pisarskiego? Autor „*Don Gila w zielonych spodniach*”, „*Skazanego za niewiarę*”, „*Pobożnej Marty*” zdolny był do twórczości nie tylko „na jedno kopyto”, stać go było na różnorodność. Mimo więc wszelkich zastrzeżeń i niejasności spowodowanych przez złośliwy bieg czasu i niedbalstwo twórcy, który dramatopisarstwo uważał raczej za rzemiosło niż sztukę, „*Komedie o uwodzicielu sewilskim*” należy doliczyć do jego bogatej spuścizny literackiej.

Z kilkudziesięciu sztuk teatralnych, Tirso de Moliny, które zachowały się do naszych czasów, na pierwszym miejscu tuż po „*Burladorze*” postawić należy świetną farsę o dziewczynie, która przebiera się w zielone spodnie i jako don Gil wyrusza w świat w pogoni za niewiernym kochankiem. Temat sam w sobie jest dosyć banalny. W Polsce wykorzystano go przed wojną za podstawę do filmu „*Czy Lucyna to dziewczyna*”, w krajach romańskich „*Don Gil*” grywany bywa po dziś dzień.

Jedno przebranie pociąga za sobą naturalnie całą serię dalszych i w końcu powstaje takie zamieszanie, że trudno się rozeznać „who is who”. Sztuka obfituje jednak nie tylko w beztroski humor. Opowiadanie Caramanchela z pierwszego aktu, natrząsające się zdrowo z lekarzy XVII wieku, posiada silny ładunek satyryczny. Warto zapamiętać sobie, że Tirso de Molina żył wcześniej od autora „*Chorego z urojenia*”.

Mniej zawikłana, choć niemniej wesoła jest komedia „*Z Toleda do Madrytu*” („*Desde Toledo a Madrid*”), w której zwycięża miłość dwojga młodych w walce z decyzją ojców. Ten sam temat (dziś już nie tak światoburczy jak przed trzema wiekami) jest kręgosłupem komedii „*Pobożna Marta*” („*Marta la piadosa*”), z tym tylko, że stroną, która zawiązuje i przez cały czas prowadzi intrygę, jest wyłącznie energiczna, bezwzględna w swych dążeniach, „pobożna” Marta.

...Pozostałe „*comedias de intriga y costumbres*” (komedie obyczajowe oparte na intrydze), podobnie jak trzy wyżej omówione, odznaczają się lic-



Marian Kołodziej

Projekty kostiumów

nymi scenami obliczonymi na efekt teatralny, żywym dialogiem, rozbijającym lekceważeniem prawdopodobieństwa życiowego, swadą pisarską, ironią, ciętym dowcipem (czasem aż trywialnym), wreszcie fantastycznymi wręcz powikłaniami akcji, w której biorą udział przedstawiciele wszystkich warstw społecznych.

Wśród utworów o treści historycznej w dorobku literackim Tirso de Moliny na pierwszym miejscu stoi „*Roztropność niewiasty*” („*La prudencia en la mujer*”). Tirso udratyzował w tej sztuce (w sposób nieco patetyczno-widowiskowy) fragment historii Hiszpanii.

...Wreszcie wśród sztuk na tematy religijne najciekawsza jest „komedia” o „*Skazanym za niewiarę*” („*El condenado por desconfiado*”). Tirso de Molina, prezentując nam w tym utworze rozwiązanie trudnej kwestii teologicznej, zdaniem znanego współczesnego krytyka hiszpańskiego Menendeza y Pelayo prześcignął Szekspira w zuchwałości koncepcji artystycznej. Z nadzwyczajną odwagą wprowadza na scenę tak mało efektowny w teatrze temat, jakim jest zagadnienie: „Czy może być zbawiony człowiek, który całe życie żył pobożnie, a w ostatniej chwili zwątpił w sprawiedliwość Boga?” — i nie pozwala się nudzić widzowi!

...Trudno scharakteryzować jednym zdaniem kilkadziesiąt utworów dramatycznych Tirso de Moliny, które zachowały się do naszych czasów... Barokową twórczość dramatyczną Tirso de Moliny porównać by można do dojrzalego owocu, który dla niektórych jest już być może — przejrzwały. Wady jej

są typowe dla utworów scenicznych owego czasu i dlatego do słowa „barok” należy dodać — Odrodzenia.

Utwory sceniczne nie tylko przez Tirso de Molinę uważane były w XVII wieku za stojące najniżej w artystycznej hierarchii literatury pięknej. Mimo to dla nas z całej twórczości przeora z Sorii najciekawsze i najistotniejsze są właśnie jego utwory dramatyczne. Dwa zbiorki prozy i poezji — „*Sady toledańskie*” i „*Przyjemne z pożytecznym*” mogą zaciekać obecnie jedynie filologa. Krytyk literacki mógłby wprowadzić powiedzieć dużo pochlebnych słów o ich fabule, układzie, tendencji, o tym, że świadczą o opanowaniu rzemiosła pisarskiego — lecz mimo to o ich literackiej „ekshumacji” nie może być mowy, gdyż nie wnoszą nic nowego i niepowtarzalnego, co zapewniłoby im artystyczną nieśmiertelność.

Natomiast komedie Tirso de Moliny, mimo wszystkich swych wad wynikających z improwizacji i masowej produkcji, mimo zapomnienia, do którego przyczyniła się przede wszystkim sława Lope de Vegi i Calderona de la Barca, mimo przegrody trzech wieków rozwoju literatury, pozostaną cenną jej pozycją.

Wyjątki z rozprawy drukowanej
w „*Twórczości*” nr 5 z 1948 r.

KRÓTKA HISTORIA

Na krótko przed wojną, literat i tłumacz z języka hiszpańskiego, Edward Boyé przełożył dla Zbigniewa Sawana komedię Tirso de Moliny „*Don Gil w zielonych spodniach*” („*Don Gil de las calzas verdes*”). Wojna i okupacja hitlerowska pokrzyżowały plany wystawienia tej sztuki, a wszystkie jej egzemplarze zaginęły. Sawan nie zrezygnował z niej jednak. Zdając sobie sprawę, że dziś ta stara hiszpańska komedia wymaga specjalnego opracowania, zainteresował nią Juliana Tuwima wiedząc, że nikt tak jak on nie potrafi nie tylko „odświeżyć” stare, na pozór nieaktualne dzieła, ale nadawać im nowe barwy i sens.

Edward Boyé przełożył na język polski niemal wiernie to, co hiszpański mnich napisał w XVII w., a co — jak na ówczesne czasy, czasy Świętej Inkwizycji — było niebywale śmiałe. Ostrze komedii de Moliny, skierowane przeciwko hidalgom hiszpańskim, zarówno im, jak i samemu autorowi niewątpliwie musiało się wydawać ostre, lecz z naszego dzisiejszego punktu widzenia byłoby mocno stępione, a nawet trochę naiwne. Tuwim wzięwszy na warsztat dzieło nieśmiertelnego mistrza hiszpańskiego pokazał swój „lwi pazur”. Pozostawiając fabułę i postacie stworzone przez Molinę ożywił je swym wielkim talentem; jakby na kanwie

GWIDO TRZYWDAR-RAKOWSKI

POŻÓŁKŁE KARTY

(Ze wspomnień aktora)

13)

W rozjazdach

„Widocznie — jakby powiedział Rudin Turgeniewa — urodziłem się perykatypolem i nigdzie nie mogę się zatrzymać”. I tak w latach 1946 i 47 objeżdżam z żoną Pomorze Zachodnie, usiłuję galwanizować życie teatralne Słupska, Koszalina, Wejherowa, Lęborka, Miastka, ba... Godentowa! To przecież w tej „stolicy” otrzymałem od wójta karteczkę do sołtysa na przewóz dekoracji po przedstawieniu. Sołtys wziął karteluszek, wyprowadził konika ze stajni i — galopem uciekł w pole. Cóż się okazało?! Na karteczce było polecenie przewozu teatralnej trupy z powrotem do Lęborka. Chłopak myślał, że wójt każe mu po nocy odwozić trupa, więc wołał uciec. Cóż było robić — dekoracje i rekwizyty załadowaliśmy na plecy i jakoś nad panem per pedes powróciliśmy do domu.

W tych latach na terenie Gdańska-Wrzeszcza działała scena Gdańskiego Zespołu Artystycznego pod wodzą prezesa zespołu Mieczysława Nawrockiego, oddanego całą duszą scenie, i znanej literatki a potem i reżysera — Malwiny Szczepkowskiej. Przez cały czas istnienia zachowała ta scena imię „prawdziwego teatru społecznego”, co słusznie w je-

„ZIEŁONEGO GILA”

sztuki Tirso de Moliny wyhaftował te same postacie nowymi żywymi barwami. Wirtuoz słowa polskiego, jeżeli nie prześcignął w swym „*Zielonym Gilu*” autora „*Don Gil de las calzas verdes*”, to w każdym razie dorównał mu w mistrzostwie słowa, melodii wiersza, w bogactwie rymu i asonansu. Można zaryzykować twierdzenie, że jak ongiś jego wielcy poprzednicy, Molière i Byron, sięgnąwszy do skarbnicy Tirso de Moliny po Don Juana, przyswoili go sobie, tworząc nowe własne dzieła, tak Julian Tuwim z komedii hiszpańskiego mnicha stworzył własną, przepojoną na wskroś jego indywidualnością sztukę. Powziawszy koncepcję napisania „*Zielonego Gila*” jako komedii muzycznej do współpracy zaprosił Marka Andrzejewskiego, który muzykę komponował nie tylko w ścisłym porozumieniu z Tuwimem, ale i z inscenizatorem sztuki, ówczesnym dyrektorem Państwowego Teatru Dramatycznego w Szczecinie, Zbigniewem Sawanem. Tam też, w Szczecinie, „*Zielony Gil*” Tirso de Moliny i Juliana Tuwima po raz pierwszy w dniu 12 stycznia 1950 r. wszedł na polską scenę.

Od tamtych czasów zadamowił się w naszym klimacie; na niejednej gościł już scenie, wszędzie gdzie zawitał, budząc radość i zbierając brawa.

dnej ze swych wypowiedzi podkreślił Marian Brandys. Na zaproszenie p. Malwiny Szczepkowskiej grałem w jej teatrze rolę senatora Langdena w sztuce d'Usseau i J. Gow „*Głęboko sięgają korzenie*”. Reżyserowała Halina Hohendlingerowa.

Na jesieni 1947 r. zrobiłem skok do Łodzi, ażeby w Teatrze Powszechnym (dyrektorował Adwentowicz) przypomnieć się przedwojennej publiczności miasta, do którego zawsze powracałem z niezmiennym sentymentem. Po skończonym sezonie wyjechałem na dwa lata do Państw. Teatru im. Węgierki w Białymstoku. Miło pracowało mi się tu z reżyserami Jabłonkówną, Stasiem Daczyńskim i Felkiem Chmurkowskim. Starszy, drodzy koledzy, aktorzy wyborni, umieli sztukę pokazać odpowiednio, zyskując dobrą pamięć w wypowiedziach krytyki, serdeczną wdzięczność u publiczności.

Na jesieni 1951 r. zakotwiczyłem znowu nad morzem, już w Państw. Teatrze „Wybrzeże”.

Nad morzem — po raz trzeci.

Właśnie Stanisław Kwaskowski kończył swoją dwuletnią dyrektorską kadencję a artystyczne kierownictwo placówki obejmował pełen ambicji reżyser Tadeusz Muskat. Jeszcze nie rozpakowany dobrze, wpadłem w rolę Felicjana w „*Moralności pani Dulskiej*”, cieszącej się olbrzymim powodzeniem.

Tak więc Muskat zmienił Kwaskowskiego — potem już jak w Piśmie św. — Muskata — Zamkow, Zamkow — inspektor Centralnego Zarządu Teatrów. Lata te zaznaczały się silnym upolitycznieniem teatru, odgórnie narzuconą, skanonizowaną estetyką socrealizmu, niedotykalskiego jajka, o którym wszyscy krzyčeli zgodnie, że to... to! Ale co to „to” — nie wiedzieli sami magowie siedzący na „prestołach” kultury w chmurach Olimpu-stolicy. Zresztą i na Wybrzeżu co młodsi i co podstarsi przelicytowywali się na zebraniach pod batutę szamesów arcyzmu. Milkli — kiedy kurtyna szła w górę.

Były to lata wyklinające poetyckość, odzeganujące się od ciekawszych ujęć formalnych, lata, w których jedni krzyčeli „tylko zespołowość, tylko umowność” — a tu jak puchy, tak puchy — drudzy zaś „precz z tradycjonalistyczną szmirą” — a ludek na obytkę walił „drzwiami i oknami”; lata — w których klasyczny repertuar, robiony przez doświadczanego reżysera (Moryciński) osiągał rekordową frekwencję; lata — ścierania się fal nowatorstwa i tradycjonalizmu. O tym wszystkim może kiedyś jeszcze warto będzie wspominać...

Jak już wspominałem, ostatnim tworem z ewangelii Sokorskiego była Lidia Zamkow. Nic jej nie ujmuję z artystycznych walorów reżyserskich przy „wyprowadzaniu ensembli”, czy „wydobyciu patosu” rewolucji np.

w „*Optymistycznej tragedii*”. Nawet robię ukłon przed rezerwą, zresztą pełną kurtuazji, względem mnie. Ale jednak najszlachetniejsze rozwichrzenie artystyczne nie zastąpi braku t. zw. taktu, który jest ponoć przywilejem monarchów, ale sine qua non obowiązkiem dyrektora, nie mówiąc już o wielkim rozumie, wielkim doświadczeniu i wielkim sercu.

Z chwilą objęcia kierownictwa przez L. Zamkow i przybycia z nią większej grupy absolwentów krakowskiej szkoły teatralnej, zawrzało w kuluarach „Wybrzeża”. Zaczęły się dziać przeróżne cudenka. Nie bez suflerskiej roli kierownika artystycznego. Odezwały się sygnaturki wzajemnych pretensji, uprzedzeń, rozgrywek. Jak grzyby po deszczu wyrastały animozje, tworzyły się kliczki specjalnego nabożeństwa, bractwa wzajemnej adoracji.

Wrzenie rozsadzające teatralny kocioł odbiło się fatalnym echem w prasie. Nie tylko miejscowej. Rola kierowniczkii kończyła się równie szybko jak jej nagła, pompatyczna intronizacja. Naturalnie, że i idole z kapliczek — padły.

Nie podobała mi się postawa kierownictwa artystycznego względem mnie i kolegów. Złożyłem wypowiedzenie i wyjechałem do Państw. Teatru Ziemi Pomorskiej, któremu dyrektorował jeden z moich uczniów, dziś aktor całą gębą i dobry przyjaciel — Stefan Winter. W przyjaznej atmosferze i kulturalnych stosunkach — sezon minął jak z bicia strzelił. Na scenach Ziemi Pomorskiej grałem w „*Minnie von Barnhelm*” Lessinga (rolę Hrabiego), w Molierowskim „*Świętoszku*” (Pana Zgodę), w „*Damach i huzarach*” Fredry (moją ulubioną rolę Kapelana — już po raz trzeci) i w „*Romantycznych*” autora „*Orlątki*” rolę Bergamina w towarzystwie przeważnie młodych ale interesujących kolegów-aktorów (Grzmoćńskiego, Szulca; Możdżeńiównej, Rosińskiego) i starych, wypróbowanych towarzyszy Melpomeny: Rapackiej, Golczewskiego, Sadowskiego.

Pod nową dyrekcją

Na Wybrzeże wróciłem, gdy kierownictwo placówki obejmowali nowi dyrektorzy. Jeden z nich był już dzisiaj wytrawnym dyrektorem. Bo to od młodości lubił i zajrzeć wszędzie i wszystkiemu się przypatrzeć i samemu niejedno zmajstrować. Wyrastał jak wyrastało nas ongiś wielu — z adeptów bez gaży, trenujących do mety na scenie. Urósł. Nazywał się Antoni Biliczak.

Z drugim byłem zaprzyjaźniony. Tadeusza Żuchniewskiego poznałem w czasie mojej pracy na Pomorzu Zachodnim. W kilka lat później miałem okazję stykać się z nim na terenie Łodzi. Studiował tu reżyserię a mistrzem był mu Schiller. Bliskim stał mi się przez wielkie umiłowanie teatru. W tym był podobny do mnie.

Ostatniego znałem ze słyszenia. Literat i dziennikarz, chwalebnie poszukujący swoich reżyserskich możliwości. Wiem, że gdyby przyszło między nami do dyskusji, sprzeczalibyśmy się napewno. Jest między nami duży wiek przedział. Cóż, bezpowrotnie obróciło się koło historii. W gruzy legły stare kulisy, które kiedyś oceniały naszą burzącą wszystko młodość. Cui bono polubiłem tego artystycznego pomyślna. Lachnitt mu było. I do tego Walerian.

(Dok. nast.)



KRONIKA TEATRALNA

WRZESIEŃ — LISTOPAD

HELENA SOKOŁOWSKA występowała gościnnie w Państwowych Teatrach Dramatycznych w Szczecinie w swej świetnej roli Pani de Trevillac w „Ładnej historii” Flersa i Caillaveta.

CZESKĄ DRAMATOPISARKĘ, autorkę granej w Tarnowie i Zielonej Górze komedii „Co by było gdyby...”, p. V. Petrovicową, gościł Teatr na Wybrzeżu 20—27 września.

ODBUDOWA TEATRU NA TARGU WĘGLOWYM posuwa się naprzód. Całkowita dokumentacja wstępna została już złożona KOPI w dniu 30 września.

STAŁĄ SCENĘ MUZYCZNĄ, o której od dawna i głośno dopominało się społeczeństwo Wybrzeża, a głównie Gdyni, zainaugurował Teatr (2 października) premierą „Romansu z wodewilu” Krzemińskiego. Odtąd mniej więcej co kwartał w repertuarze Teatru znajdzie się komedia muzyczna.

STUDIO RAPSODYCZNE powstało z inicjatywy reżyserki i kierownika artystycznego Rozgłośni Gdańskiej „Polskiego Radia”, p. Malwiny Szczepkowskiej, przy poparciu Wydziału Kultury Prez. MRN w Gdańsku. Na pierwszy program Studia „Stróście mi, stróście narodową scenę...” (7 października w MDK we Wrzeszczu) złożyły się fragmenty „Wyzwolenia”, „Nocy listopadowej” i „Wesela” Wyspiańskiego, w reżyserii inicjatorki tej nowej placówki teatralnej. Choreografia — Napora, scenografia — F. Krassowski.

PRAPREMIERA „SZEWCÓW” Witkiewicza odbyła się w Teatrze Kameralnym w Sopocie 12 października. Przedstawień nie kontynuowano ze względu na błędną wymowę polityczną sztuki.

TATIANA PAWŁOWSKA, aktorka Państw. Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu, występowała gościnnie (12 i 13 października) w roli Anusi w „Szkole żon” Moliера.

DO RADY ARTYSTYCZNEJ Teatru „Wybrzeże” zespół wybrał 10 listopada Kol. Kol. Chodakowską, Chodecką, Peplowską, Fettinga, Przybylskiego i Wróblewskiego. Przewodniczącym Rady został Kol. Jerzy Śliwa zast. przew. Kol. Peplowska, sekretarzem Kol. Bohdan Wróblewski.

TEATR LALEK CARLA SCHROEDERA (NRD) gościł 14 i 15 października w Państwowym Teatrze Lalek „Miniatura” we Wrzeszczu, dając dla dzieci i dorosłych przedstawienia „Doktora Fausta” i „Pinocchio”.

KAROL BOROWSKI, na zaproszenie Koła SPATIF-ZASP wygłosił 11 listopada odczyt pt. „Narodziny roli”, w którym opierając się na doświadczeniach kontynuatorki metody Stanisławskiego, radzieckiej reżyserki Knebel, wskazał na doniosłe znaczenie pracy aktora nad rolą poza próbami, m. in. na znaczenie „monologu wewnętrznego” jako zasady pracy przygotowawczej nad rolą.

40-Lecie WIELKIEJ SOCJALISTYCZNEJ REWOLUCJI PAŹDZIERNIKOWEJ uczcił zespół Teatru i zaproszeni goście z innych placówek teatralnych 13 listopada spotkaniem z uczestnikiem Wielkiego Października, b. prezydentem m. Gdańska, Tow. Kotus-Jankowskim.

TEATR POWSZECHNY WOJ. GDAŃSKIEGO, powołany do życia uchwałą WRN dla „upowszechniania kultury teatralnej wśród ludności miast i miasteczek”, rozpoczął działalność pod dyktando Tadeusza Muskata premierą „Męża i żony” Fredry w reżyserii Eugeniusza Poredy (14 listopada w Morskim Domu Kultury w Nowy Porcie). Teatr zajmować się ma także (spadek po byłym PPIE „Estrada”) obsługą i eksploatacją imprez obcych i zagranicznych.

ODCZYT o współczesnej dramaturgii polskiej wygłosił 18 listopada kierownik literacki Teatru, W. Lachnitt na Uniwersytecie Powszechnym w Gdyni. Kol. Lachnitt kontynuuje również wykłady historii teatru polskiego dla seminarzystów Woj. Domu Twórczości Ludowej.

PRZEBUDOWA TEATRU DRAMATYCZNEGO w Gdyni. Dzięki przychylnemu stanowisku Prezydium WRN oraz pomocy finansowej Min. Kultury i Sztuki wiosną przyszłego roku w Teatrze Dramatycznym zostanie wymieniona instalacja elektryczna oraz przebudowana scena i widownia: z ciemnych i wilgotnych suterren garderoby zostaną przeniesione na poziom sceny, powstanie sala prób, nowy hall, palarnia i bufet, oraz poprawione zostaną widoczność i akustyka widowni. Teatr otrzyma także pełne zabezpieczenie przeciwpożarowe.

W czasie trwania remontu w Teatrze Dramatycznym przedstawienia odbywać się będą w świetlicy MRN przy ul. Bema, którą własnym kosztem i staraniem dla potrzeb teatru adaptuje Prezydium MRN w Gdyni.

Najbliższe premiery:

William Szekspir

»MAKBET«

Slade i Reynolds

»SAŁATOWE DNI«

Inspicjent:

BARBARA ZBOROWSKA

Sufler:

RENATA GRODNICKA

**Kierownik techniczny:
STANISŁAW MATYSIK**

**Kierownik pracowni — główny elektryk:
TADEUSZ KUBACKI**

**Światło:
MAKARY BRZESKI**

**Kierownicy pracowni:
Krawieckiej:**

OLGA LUDMEROWA

KONSTANTY ZAKRZEWSKI

Stolarskiej:

WŁADYSŁAW MAJCHRZAK

Malarskiej:

EDMUND NOWAKOWSKI

Tapicerskiej:

STANISŁAW WŁODKOWSKI

Perukarskiej

JÓZEF KLIMCZYK

Modelatorskiej:

MARIAN KUJAWSKI

Brygadierzy scen:

IGNACY DABKIEWICZ

MAKSYMILIAN KITOWSKI

JÓZEF STARSIEBSKI

Kierownicy administracyjni scen:

HALINA CIECHOCIŃSKA

MIECZYŚLAW NOWAK

HALINA ZEMŁO