

WIKTOR HUGO NA SCENIE WROCŁAWSKIEJ

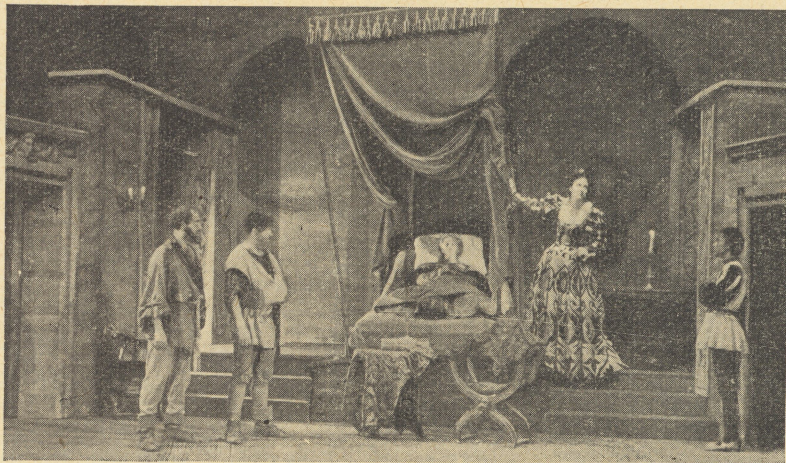
Z okazji 150-lecia urodzin Wiktora Hugo ukazał się w naczelnym organie falangistów hiszpańskich w „A. B. C.” pamflet na wielkiego poe­te, podpisany nazwiskiem José Pemartina. Artykuł ten roi się od takich słówek, rzuca­nych pod adresem Wiktora Hugo, jak „głupiec”, „oszust”, „demagog”, „demoralizator”, „człowiek, staczający się na samo dno wulgarności”, „czu­lostkowy belfer”.

Nic w tym nie ma dziwnego, — znamy przecież stanowisko gen. Franco, który rozpoczął swe działanie od zamordowania wielkiego poety Federica Garcia Lorci, do milczenia zmusił dramaturga Jacinta Benavente, wy­gnał Rafaela Albertiego, — a za­kazał dzieł Balzaka, Stendhala, Maupassanta, Flauberta, Zoli, Byrona i — Dantego! Wiemy także, iż w zwalczaniu Wiktora Hugo specjalizuje się prawica francuska, iż domaga się wyco­fania utworów wielkiego roman­tyka z programów szkolnych i z repertuaru głównych scen naro­dowych.

Dziwić się natomiast musimy, że teatry polskie w tak małym stopniu korzystają w układaniu swych planów repertuarowych z dorobku pisarza, który jest twórcą *Hernaniego* i *Ruy Blasa*. Nawet w roku jubileuszowym dwa tylko teatry pomyślały o wiel­kim dramaturgu romantycznym: poznański, który zagrał fragment *Lukrecji Borgii* (na akademii ku czci Wiktora Hugo) i wrocławski, gdzie zatriumfował *Angelo, ty­ran Padwy*.

A przecież mamy liczne powo­dy do wdzięczności wobec wiel­kiego pisarza i płomiennego szermierza pokoju. Wiktor Hugo wielokrotnie stawał w obronie uciskanego i gnębionego narodu polskiego. Jest twórcą poematu *La Pologne (Polska)* i autorem manifestu na rzecz powstania 1863 roku. Przedtem jeszcze rządowi Ludwika Filipa rzucił Hugo zdanie, iż hańbą jest dla Francji beczynnie patrzeć na rozbiory Polski.

W rozwoju naszej kultury ode­grał Hugo rolę niemałą. Młod­ziutki 26-letni Henryk Sienkie­wicz współpracował w zbioro­wym przekładzie *Roku 1793*, a wspomina o artyźmie Hugo w *Szkicach węglem. Hernaniego* z zachwytem przekładał twórcą *Komedii, Apollo Nałęcz Korze­niowski*. O Wiktorze Hugo z uniesieniem pisał w listach do matki młodziutki Juliusz Słowacki. Bolesław Prus stwier­dził, iż Hugo potrafił połączyć mistrzostwo formy z głębią myśli społecznej. Najświetniejsi akto­rzy polscy XIX stulecia znajdo­wali w utworach Wiktora Hugo sławne role: Królikowski, Mo­drzejewska, Dawison, Hoffma­nowa, Rapacki, Sosnowski, Mie­lewski, Siemaszkowa, Zólkowski, Bolesław Leszczyński, Śliwicki, Bończa... Modrzejewska grała niemal we wszystkich sztukach Hugo; w niektórych (m. in. w *Angelo*) kreowała po kolei kilka ról. Dopiero w okresie Młodej Polski zrodził się przesąd o „nie­scenicznosci” i przestarzałości tych dramatów.



TEATRY DRAMATYCZNE we Wrocławiu: „ANGELO, TYRAN PADWY“ Wik­tor Hugo. Obraz trzeciego aktu trzeciego: W. Kuczyński (Orfeo), Z. Skowroński (Galeardo), M. Lorentowicz (Katarina), R. Fiałkowska (Tyzbe), J. Berger (Murzynek). Reżyser: W. Horzyca, scenograf: J. Przeradzka (fot. Mozer).

Teatr wrocławski dający świadectwo rozwoju naszej kultury teatralnej na Ziemiach Odzy­skanych, także i pod tym wzglę­dem odegrał rolę dodatnią. Pre­miera *Angela* stała się wyda­rzeniem; nie tylko dlatego że sztuka ta nie była u nas grana od lat przeszło 70; nie tylko dla­tego, że W. Hugo nie gościł na naszych scenach od lat 30 (ostatnio *Ruy Blas* w warszaw­skim Teatrze Polskim w r. 1921). Faktem doniosłym można na­zwać premierę wrocławską prze­de wszystkim dlatego, iż wyka­zała pełną wartość sceniczną dramatów Hugo dla dzisiejszej widowni polskiej, ich żywotność i aktualność.

Trzeba się przyjrzyć wrocław­skiej widowni, aby zrozumieć, jak mocno reagują dzisiejsi wi­dzowie na urok romantycznej, szlachetnej poezji. Akcję *Angela* śledzą z zapartym tchem; sceny pełne humoru witają głośnym śmiechem, momenty wzruszające — nierzadko wywołują wzrusza­jący płacz. Jakże dalekie te cza­sy, gdy poezja powodowała w teatrze — tylko zblazowane zie­wanie.

Mógłby ktoś powiedzieć, że *Angelo* nie należy do najlepszych tragedii Hugo, że śmiałością per­spektyw myślowych nie dosięga ani *Ruy Blasa*, ani *Cromwella*, ani *Hernaniego* czy *Marion De­lorme*. Zapewne. Jest tu jednak śmiały atak na despotyzm, na rządy tyranów, na system ucisku stanowego tak jeszcze potężny w chwili powstania tej tragedii (wiosna 1835). „W utworze dra­matycznym musi być zawsze su­rowa idea” — pisał Hugo w przedmowie do *Angela*. Surową ideą *Angela* jest krytyka społeczeństwa, które najszlachetniej­szych i najmądrzejszych skazu­je na poniżenie. Prawdziwa boha­terka tragedii to aktorka Tyzbe, wygnana — w myśl pojęć ów­czesnych — poza obręb społeczeństwa, posadzona o najgorsze uczucia, a zdolna do najszlachet­niejszych. „Postawić naprzeciw siebie — tak definiuje swą myśl Hugo — w działaniu wymikłym z uczuć, dwie poważne i bolesne postacie, kobietę w społeczeń­stwie i kobietę poza społeczeń­stwem, to jest w dwóch żywot­nych typach, wszystkie kobiety,

już spora doza realizmu. To ona każe dostrzec więcej rycerskości w bandycie ściganym przez pra­wo niż w następcy tronu, więcej uczciwości i zdolności politycz­nych w lokaju bez nazwiska niż w dziedzicach najświetniejszych rodów, bezinteresowność i czy­stość uczuć w „jawnogrzeszniczy”, niewolnika we wszechwładnym na pozór tyranie, wszechpotęż­nego intryganta w nędznym zbirze, męzczyńnicę etykiety w królowej hiszpańskiej. W momencie pisa­nia *Angela* Wiktor Hugo, choć mistrz władania wierszem, nie­spodziewanie sięga po prozę — jak Juliusz Słowacki w *Złotej czasce* — może chcąc zaznaczyć, iż tych tragedii nie trzeba sta­wiać na piedestałach patosu, że trzeba w nich przede wszystkim szukać ludzkiej prawdy.

Teatr wrocławski z wyraźną troską o realizm wystawił *Angela*. Zachowano oczywiście nastrój tajemniczości i grozy, już dzięki scenografii Jadwigi Przeradz­kiej, która skonstruowała pałace gdzie w ścianach otwierają się tajemnicze przejścia, pod balko­nami wyczuwamy wielopiętrowe przepaście, w kaplicach domo­wych przygotowują się na śmierć bezbronne kobiety, a wszędzie czują zbiry i donosiciele abso­lutyżmu. Ten nastrój, w sposób dyskretny i artystyczny wydoby­wała też reżyseria Wilama Ho­rzyca. Nie było w przedstawieniu sztucznego patosu, ani melodra­matycznej pozy. Renata Fiał­kowska jako aktorka Tyzbe prze­żywała bogate uczuciowe dozna­nia swej postaci bez cienia fał­szywej „aktorskości”; niepokój, zazdrość, a potem bolesna pew­ność nie wywoływały u niej nie­potrzebnego podnoszenia głosu czy szłochu. Małgorzata Lorento­wicz jako Katarzyna miała bar­dzo przekonującą bezradność. Sprzeczać by się można nato­miast o Homodei (Andrzej Pol­kowski). Hugo mówi w przedmo­wie, że to jest zawistnik, wiecz­ny przeciwnik tego co na górze, szpieg w Wenecji, eunuch w Konstantynopolu, pamphleci­sta w Paryżu. Wiemy, choćby ze *Straconych złudzeń* Balzaka (gdzie w pierwszym wydaniu Hugo wy­stępował pod własnym nazwis­kiem), że autor *Katedry Notre Dame* cierpiał boleśnie wskutek zawiści owych właśnie pamfle­cistów. Można więc sobie wyo­brazić owego Homodei jako fałszywie uśmiechniętego czło­wieka, pozornie dobrotliwego i życzliwego, obdarzonego spokoj­ną zdolnością hipnotycznego nar­zucania własnej woli, najzupel­niej wyrazistego psychologicznie. Chyba niepotrzebne byłoby w takim ujęciu owe dziwaczne po­zy i przesadne grymasy, jakimi przybrał swą rolę Polkowski.

Dobry i swobodny przekład Mariana Zurawka przyczynił się do sukcesu. Poza wszystki­mi wartościami wrocławskiego przedstawienia, wykazującego żywotność teatru hugoliańskiego dla naszej widowni — wydaje mi się, że utwory Hugo można trak­tować za wstęp do czekającej polskich aktorów wielkiej bitwy o nowe realizacje teatru Juliusza Słowackiego.

WOJCIECH NATANSON

WIKTOR HUGO NA SCENIE WROCŁAWSKIEJ

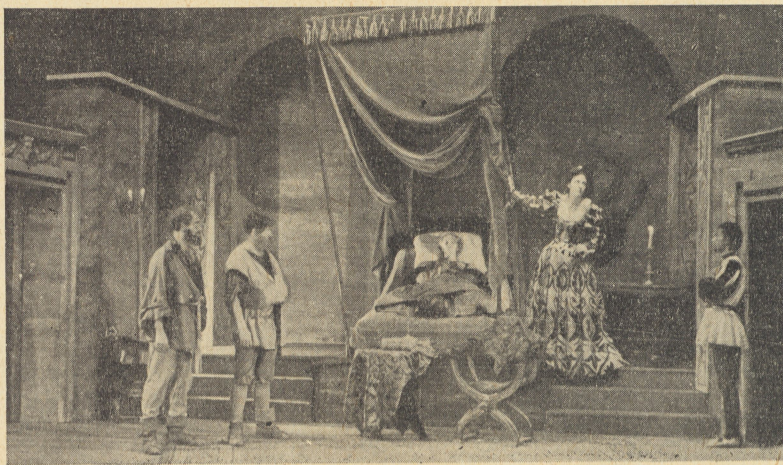
Z okazji 150-lecia urodzin Wiktora Hugo ukazał się w naczelnym organie falangistów hiszpańskich w „A. B. C.” pamflet na wielkiego poetę, podpisany nazwiskiem José Pemartina. Artykuł ten roi się od takich słówek, rzucanych pod adresem Wiktora Hugo, jak „głupiec”, „oszust”, „demagog”, „demoralizator”, „człowiek, staczający się na samo dno wulgarności”, „czułościowy belfer”.

Nic w tym nie ma dziwnego, — znamy przecież stanowisko gen. Franco, który rozpoczął swe działanie od zamordowania wielkiego poety Federica Garcia Lorci, do milczenia zmusił dramaturga Jacinta Benavente, wygnał Rafaela Albertiego, — a zakazał dzieł Balzaka, Stendhala, Maupassanta, Flauberta, Zoli, Byrona i — Dantego! Wiemy także, iż w zwalczaniu Wiktora Hugo specjalizuje się prawica francuska, iż domaga się wycofania utworów wielkiego romantyka z programów szkolnych i z repertuaru głównych scen narodowych.

Dziwi się natomiast musimy, że teatry polskie w tak małym stopniu korzystają w układaniu swych planów repertuarowych z dorobku pisarza, który jest twórcą *Hernaniego* i *Ruy Blas*. Nawet w roku jubileuszowym dwa tylko teatry pomyślały o wielkim dramaturgu romantycznym: poznański, który zagrał fragment *Lukrecji Borgii* (na akademii ku czci Wiktora Hugo) i wrocławski, gdzie zatriumfował *Angelo, tyran Padwy*.

A przecież mamy liczne powody do wdzięczności wobec wielkiego pisarza i płomiennego szermierza pokoju. Wiktor Hugo wielokrotnie stawał w obronie uciskanego i gnębiętego narodu polskiego. Jest twórcą poematu *La Pologne (Polska)* i autorem manifestu na rzecz powstania 1863 roku. Przedtem jeszcze rządowi Ludwika Filipa rzucił Hugo zdanie, iż hańbą jest dla Francji bezczynnie patrzeć na rozbiory Polski.

W rozwoju naszej kultury odegrał Hugo rolę nie małą. Młodzieńczo 26-letni Henryk Sienkiewicz współpracował w zbiorowym przekładzie *Roku 1793*, a wspominając o artyście Hugo w *Szkicach węglem. Hernaniego* z zachwytem przekładał twórcę *Komedii, Apollo Nałęcz Korzeniowski*. O Wiktorze Hugo z uniesieniem pisał w listach do matki młodzieńca Juliusz Słowacki. Bolesław Prus stwierdził, iż Hugo potrafił połączyć mistrzostwo formy z głębią myśli społecznej. Najświetniejsi aktorzy polscy XIX stulecia znajdowali w utworach Wiktora Hugo sławne role: Królikowski, Modrzejewska, Dawison, Hoffmannowa, Rapacki, Sosnowski, Mielewski, Siemaszkowa, Żółkowski, Bolesław Leszczyński, Słiwicki, Bończa... Modrzejewska grała niemal we wszystkich sztukach Hugo; w niektórych (m. in. w *Angelo*) kreowała po kolei kilka ról. Dopiero w okresie Młodej Polski zrodził się przesąd o „niescenicznosci” i przestarzałości tych dramatów.



TEATRY DRAMATYCZNE we Wrocławiu: „ANGELO, TYRAN PADWY” Wiktora Hugo. Obraz trzeciego aktu trzeciego: W. Kuczyński (Orfeo), Z. Skowroński (Galeardo), M. Lorentowicz (Katarina), R. Fiałkowska (Tyzbe), J. Berger (Murzynek). Reżyser: W. Horzyca, scenograf: J. Przeradzka (fot. Mozer).

Teatr wrocławski dający świadectwo rozwoju naszej kultury teatralnej na Ziemiach Odzyskanych, także i pod tym względem odegrał rolę dodatnią. Premiera *Angela* stała się wydarzeniem; nie tylko dlatego że sztuka ta nie była u nas grana od lat przeszło 70; nie tylko dlatego, że W. Hugo nie gościł na naszych scenach od lat 30 (ostatnio *Ruy Blas* w warszawskim Teatrze Polskim w r. 1921). Faktem doniosłym można nazwać premierę wrocławską przede wszystkim dlatego, iż wykazała pełną wartość sceniczną dramatów Hugo dla dzisiejszej widowni polskiej, ich żywotność i aktualność.

Trzeba się przyjrzeć wrocławskiej widowni, aby zrozumieć, jak mocno reagują dzisiejsi widzowie na orok romantycznej, szlachetnej poezji. Akcję *Angela* śledzą z zapartym tchem; sceny pełne humoru witają głośnie śmiechem, momenty wzruszające — nierzadko wywołują wzruszający płacz. Jakże dalekie te czasy, gdy poezja powodowała w teatrze — tylko zblazowane ziewanie.

Mógłby ktoś powiedzieć, że *Angelo* nie należy do najlepszych tragedii Hugo, że śmiałością perspektyw myślowych nie dosięga ani *Ruy Blas*, ani *Cromwella*, ani *Hernaniego* czy *Marion Delorme*. Zapewne. Jest tu jednak śmiały atak na despotyzm, na rządy tyranów, na system ucisku stanowczego tak jeszcze potężny w chwili powstania tej tragedii (wiosna 1835). „W utworze dramatycznym musi być zawsze surowa idea” — pisał Hugo w przedmowie do *Angela*. Surową ideą *Angela* jest krytyka społeczeństwa, które najszlachetniejszych i najmądrzejszych skazuje na poniżenie. Prawdziwą bohaterką tragedii to aktorka Tyzbe, wygnana — w myśl pojęć ówczesnych — poza obręb społeczeństwa, posadzona o najgorsze uczucia, a zdolna do najszlachetniejszych. „Postawić naprzeciw siebie — tak definiuje swą myśl Hugo — w działaniu wynikłym z uczuć, dwie poważne i bolesne postacie, kobietę w społeczeństwie i kobietę poza społeczeństwem, to jest w dwóch żywotnych typach, wszystkie kobiety,

całą kobiecość. Ukazać jak owe kobiety bywają często wspaniałomyślne, a zawsze nieszczęśliwe. Bronić jednej przeciw despotyzmowi, drugiej przeciw pogardzie. Uczuć jakim próbom opiera się cnota jednej, jakimi łzami zmywa się zmaza drugiej. Przerzucić winę na tego co jest w istocie winny, to jest mężczyźnę, który jest silny i na układ społeczny, który jest absurdalny”. Oto mamy w pełnym rozkwicie romantyzmu kwestię kobiecą na tle stosunków, w których nie tylko o honorze ale i o życiu decyduje jedno słowo mężczyzny złego, samolubnego, tępego i okrutnego! Przeniesienie utworu w przeszłość i za granicę, w pozorą egzotykę włoskiego XVI stulecia nie przeczy aktualności utworu, gdyż Hugo — jak pisze — chce dostrzec teraźniejszość w przeszłości i przeszłość w teraźniejszości. I można sobie wyobrazić, jakim echem odbiła się na widowni paryskiej 1835 roku owa wymowna obrona aktorki i atak na ustalone pojęcia hierarchii, honoru, moralności. Czy nie tylko wzruszenia, ale i oburzenia wyciskała na pewno moment, w którym niewinna Katarzyna bardzo po ludzku tłumaczy mężowi, że nie jest gotowa na śmierć i że nią nigdy nie będzie. A równocześnie jakimże to było wszystko wymownym potępieniem systemu denuncjacji, szpiegostwa, szantażu i intryganctwa!

Kiedy spytano Gide'a, kogo uważa za najwybitniejszego francuskiego poetę dramatycznego, odpowiedział: „Wiktora Hugo...niestety!” W owym „niestety” mieściło się zaznaczenie głębokich różnic światopoglądu między autorem *Immoralisty* i *Falszerzy* a twórcą *Chłost* czy *Ruy Blas*. Lecz równocześnie był tu wyraz uznania dla talentu pisarza, zdobywającego swym urokiem nawet i wrogów.

Jaka jest istotna pozycja francuskiego teatru romantycznego, któremu przewodził Hugo? Gdy dziś czytamy owe utwory, uderza pewna zbieżność ze starą tradycją klasyków francuskich, a szczególnie z tragediami Corneille'a. Walka wzniosłości jest istotą dramatycznego konfliktu, jak w *Cydzie*. Lecz w rozwiązaniu dramatycznych założeń jest

już spora doza realizmu. To ona każe dostrzec więcej rycerskości w bandycie ściganym przez prawo niż w następcy tronu, więcej uczciwości i zdolności politycznych w lokaju bez nazwiska niż w dziedzicach najświetniejszych rodów, bezinteresowność i czystość uczuć w „jawnogrzesznicy”, niewolnika we wszechwładnym na pozór tyranie, wszechpotężnego intryganta w nędznym zbirze, męczennicę etykiety w królowej hiszpańskiej. W momencie pisania *Angela* Wiktor Hugo, choć mistrz władania wierszem, niespodziewanie sięga po prozę — jak Juliusz Słowacki w *Złotej czaszce* — może chcąc zaznaczyć, iż tych tragedii nie trzeba stawiać na piedestałach patosu, że trzeba w nich przede wszystkim szukać ludzkiej prawdy.

Teatr wrocławski z wyraźną troską o realizm wystawił *Angela*. Zachowano oczywiście nastroj tajemniczości i grozy, już dzięki scenografii Jadwigi Przeradzkiej, która skonstruowała pałac gdzie w ścianach otwierają się tajemnicze przejścia, pod balkonami wyczuwamy wielopiętrowe przepaście, w kaplicach domowych przygotowują się na śmierć bezbronne kobiety, a wszędzie czują się zbiry i donosiciele absolutyzmu. Ten nastrój, w sposób dyskretny i artystyczny wydobylała też reżyseria Wilama Horzyca. Nie było w przedstawieniu sztucznego patosu, ani melodramatycznej pozy. Renata Fiałkowska jako aktorka Tyzbe przeżywała bogate uczuciowe doznania swej postaci bez cienia fałszywej „aktorskości”; niepokój, zazdrość, a potem bolesna pewność nie wywoływały u niej niepotrzebnego podnoszenia głosu czy szloch. Małgorzata Lorentowicz jako Katarzyna miała bardzo przekonującą bezradność. Sprzeczać by się można natomiast o Homodei (Andrzej Polkowski). Hugo mówi w przedmowie, że to jest zawistnik, wieczny przeciwnik tego co na górze, szpieg w Wenecji, eunuch w Konstantynopolu, pamflicista w Paryżu. Wiemy, choćby ze *Straconych złudzeń* Balzaka (gdzie w pierwszym wydaniu Hugo występował pod własnym nazwiskiem), że autor *Katedry Notre Dame* cierpiał boleśnie wskutek zawiści owych właśnie pamflicistów. Można więc sobie wyobrazić owego Homodei jako fałszywie uśmiechniętego człowieka, pozornie dobrotliwego i życzliwego, obdarzonego spokojną zdolnością hipnotycznego narzucania własnej woli, najzupełniej wyrazistego psychologicznie. Chyba niepotrzebne byłoby w takim ujęciu owe dziwaczne pozy i przesadne grymasy, jakimi przybrał swą rolę Polkowski.

Dobry i swobodny przekład Mariana Żurawka przyczynił się do sukcesu. Poza wszystkimi wartościami wrocławskiego przedstawienia, wykazującego żywotność teatru hugoliańskiego dla naszej widowni — wydaje mi się, że utwory Hugo można traktować za wstęp do czekającej polskich aktorów wielkiej bitwy o nowe realizacje teatru Juliusza Słowackiego.