

ARCHIWUM

Państwowego Teatru Dolnośląskiego
w Jeleniej Górze

Nr. 360

G. B. SHAW

ANDROKLES I LEW



DUŻA SCENA

Dyrektor
ALINA OBIDNIAK

Z-ca Dyrektora
HENRYK SZOKA

Kierownik literacki
JANUSZ DEGLER

TEATR
IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

GEORGE BERNARD SHAW

ANDROKLES I LEW

Prolog pantomimiczny

WDOWA Z EFEZU

według Petroniusza

„Mój sposób żartowania — to mówienie prawdy.
to najlepszy żart na świecie”

G. B. Shaw

Trzecia premiera sezonu
PREMIERA LISTOPAD 1977 r., XXXIII SEZON 1977/78



Henryk Tomaszewski na próbach

Bohdan Korzeniewski

APOSTOŁ ZDROWEGO ROZSĄDKU

Zdaje się, że czas powoli zaczyna już udzielać odpowiedzi na pytanie, które przez wiele lat nurtowało przyjaciół a zwłaszcza nieprzyjaciół Shawa. Przy każdym wybitnym artyście, rodzi się naturalny niepokój. Jak długo — zapytują z jednakową ciekawością życzliwi i nie życzliwi pisarzowi — potrwa sława i wpływ jego dzieła? O ile przeżyje ono swego twórcę? Jak zdoła się obronić w naszej burzliwej epoce, pełnej tak gwałtownych zmian, że niemal dzień staje się niepodobny do dnia. Dramat Shawa wywoływał te wątpliwości od dawna z wyjątkową ostrością. Sprawiał to nie tylko niezwykle i nie zawsze najszlachetniejszy rozgłos każdej jego nowej sztuki. Chociaż i to dla sprzeczności sądów nie było bez znaczenia. Przede wszystkim jednak budził obawy sam charakter jego twórczości. Wśród wielu prób, zawsze ryzykownych, określenia jej jednym słowem chyba najtrafniejsza wydaje się ta, która nazywa ją sztuką publicystyczną. I to właśnie wzniesiło najżywsze niepokoje.

Publicystyka, choćby największa, zawsze wydaje się ludziom skazana na przeminięcie wraz z czasem. Dzieło Shawa — mówili jego przyjaciele, zresztą niezbyt liczni — ostanie się mimo tej cechy dominującej w jego piśarstwie. Często bowiem przerastał myślą swoją epokę i odnajdywał w niej sprawy ludzkie zaciekawiające umysły od długich wieków i po długie wieki. Dzieło Shawa — odpowiadali jego nieprzyjaciele, znacznie liczniejsi — przemienie szybko jak wszystko, co oparte jest głównie na dowcipie. Utonie w nudzie, która nieubłaganie zalewa wszystkie dzieła sztuki nadmiernie wiążące się z chwilą. Nie ma rzeczy nudniejszej nad stary dowcip. Wystarczy powołać się na osobę Woltera.

Podobieństwo istotnie jest frapujące. Shaw niezmiernie przypomina Woltera. Mniej może twórczością, bardziej stanowiskiem, jakie zajmuje w dzisiejszym świecie. Był dla swojej niedawnej epoki niemal tym, czym Wolter dla swojej, już odległej. Jak Wolter nieustannie utrzymywał w napięciu uwagę współczesnych. Podobnie jak on drażnił zastale mózgi. Podobnie atakował przesady. I podobnie trząsł opinią publiczną, nie gardząc dla utrzymania jej względów nawet brzydką, starczą kokieterią wobec wszystkiego co nowe. (...)

Porównanie z Wolterem może, jak wszystkie porównania, kryć zdradliwe zasadzki myślowe. Wolter na pewno lepiej niż w dramacie wypowiadał się w innych formach publicystyki. Jego powiastki, listy, polemiki, nawet rozprawki filozoficzne odznaczają się niewątpliwie większą trwałością, dotąd sprawdzalną. Po prostu więcej w nie wkładał własnych obserwacji życia i własnych namiętnych pragnień, aby mogło ono być urządzone rozsądnie. W teatrze postępował inaczej. Przeprowadzał w nim wprawdzie reformy bardzo chwalone przez badaczy, zwanych słusznie „cierpliwymi”. Jeden z pierwszych pchał ten teatr na bezdroża iluzji. Pragnął mu wywalczyć swobodę imitacji życia. Ale jednocześnie w rzeczy znacznie ważniejszej, w stosunku do przyjętej wówczas formy, nie wykraczał poza panujące zwyczaje artystyczne. W tej dziedzinie był jawnym oportunistą i przy całej bystrości umysłu zapominał, że gdzie jak gdzie, ale w sztuce oportunizm przynosi tylko doraźne korzyści.

Shaw w znacznie większej mierze angażował się osobiście w dramat. Tutaj odnajdował właściwe, najbliższe sobie pole działania. W teatrze mógł najpełniej wypowiedzieć się jako człowiek i tym samym jako artysta odpowiedzialny za niesprawiedliwości, występki, głupstwa i przesady swojej epoki. Dzięki temu mógł mimo wolterowskiej wrażliwości na modę zdobywać się od czasu do czasu na bohaterstwo i przełamywać wszechwładne konwencje teatralne. W takich dobrych chwilach jego publicystyka przechodziła z dziedziny dziennikarstwa do tej sfery, gdzie czystsze powietrze sztuki pozwala dziełom żyć dłużej.

My zresztą z własnego, niezmiernie pouczającego, ale niezbyt znanego świata doświadczenia historycznego wiemy, że zagadnienie publicystyki w literaturze nie przedstawia się wcale tak prosto. Ostatecznie i „Dziady” i „Nie-Boska”, to przecież nie innego, jak publicystyka. Wielka publicystyka polityczna. Na pewno nie jest winą tych wspaniałych dzieł, że nie zajęły dotąd należnego im, najwyższego miejsca w literaturze i w teatrze świata. Przyczyn tej krzywdy trzeba raczej szukać w naszej doli historycznej. Nie należy się dziwić cudzoziemcom, że nie znają ani szanują „Dziadów”, skoro ten arcypoeemat pohańbionej wolności nie zdobył sobie od 130 lat trwałej pozycji w teatrze polskim. (...)

Nie bawmy się więc w prorocтва. Będą czy też nie będą ludzie oglądać w teatrze „Kandydę” za lat pięćdziesiąt czy sto, to na to dopiero oni w roku 2006 czy 2056 sobie sami odpowiedzą. Jak i na wiele innych pytań, które nazbyt często stawiamy sobie w ich imieniu i na ich odpowiedzialność. Nas powinno obchodzić to, że w tej chwili Shaw może nam powiedzieć rzeczy po dzisiejszemu mądre i prawdziwe.

Gdyby szukać dla Shawa krótkiego, a więc i ryzykownego określenia, to chyba najwłaściwsze byłoby nazwanie go apostołem zdrowego rozsądku. Zestawienie tych słów apostoła i zdrowy rozsądek jest zaskakujące, gdyż te pojęcia zazwyczaj nie chodzą z sobą w parze. W

Androkles i lew



Lavinia

Maria Maj
Janina Szarek

? Kurtyzany

Andrzejewska
Ejnik

tym jednak wypadku wzięte razem dobrze przystają do osobowości pisarza. Ludzie niezwykle stanowią czasem takie paradoksy. Shaw był niewątpliwie apostołem zdrowego rozsądku przez całe długie życie.

Jeżeli jednak chce się go nazwać w ten sposób, i nazwać prawdziwie, to trzeba pamiętać, że to określenie nie jest wcale tak beznadziejnie płaskie, jak się zwykło u nas uważać. Od paru wieków nie żyjemy w Polsce szacunku dla zdrowego rozsądku. Nawet mówimy o nim najeczęściej z przymieszką pogardy. Na swoje usprawiedliwienie moglibyśmy podać, że tego nauczyła nas nasza surowa historia. Przez wiele lat różni zaborcy starali się wszelkimi, raczej gwałtownymi niż logicznymi sposobami, ale zawsze w imię zdrowego rozsądku, wbić nam raz wreszcie do głowy, że naturalnym stanem, w którym historia pozwala żyć — albo dokładniej: zamierać i karleć — naszemu narodowi, jest niewola. Nic więc dziwnego, że taki wykład zdrowego rozsądku nie trafiał nam zbytnio do przekonania. (...) Woleliśmy swój romantyzm. Szalony romantyzm powstał i szalony romantyzm literatury wołającej wielkim głosem — chyba największym w sztuce świata — o prawo do wolności.

W rozgorączkowaniu tej pasji popełniliśmy zwykły błąd. Nienawidziliśmy zdrowego rozsądku, bo za zdrowy rozsądek braliśmy podłość. I głupotę. (...) Trzeźwość, jasność, konkretność, polot i odwaga myślenia mogą doskonale stanowić cechy zdrowego rozsądku, jeśli ten zdrowy rozsądek brać w szerokim znaczeniu słowa. Niekoniecznie ze zdrowym rozsądkiem musi się zawsze łączyć miłośność myśli. Narody, które nie jadły jak my przez długie lata zapleśniałego chleba niewoli, pojmują zdrowy rozsądek przeważnie w tym rozleglejszym sensie. Dlatego na ogół od wieków otaczają go szacunkiem. Dobrze jest przy tym mieć na uwadze, że narody te w sposób znacznie trwalszy niż my wchłonęły idee Oświecenia (...)

Wydaje się, że nie można słusznie ocenić Shawa, jeśli się nie dostrzeże, jak żywe są dla niego tradycje racjonalizmu europejskiego. Całe jego dzieło przepaja istotnie zdrowy rozsądek, ale zdrowy rozsądek w rozumieniu tak szerokim, że może się stać miarą świata i sprawdzianem osobistej odpowiedzialności pisarza. Wówczas dopiero dzieło nabiera bez względu na gatunek literacki tej powagi intelektualnej, która mu zapewnia długotrwały szacunek ludzki. Dzisiaj publicystyczna sztuka Shawa nabiera u nas zupełnie wyjątkowego znaczenia. Właśnie dlatego, że jest publicystyczna i że jest programowa w najszlachetniejszym pojęciu. Najbardziej dojrzałe dramaty Shawa, jak „Święta Joanna”, wyrażają w sposób niezmiernie pobudzający do myślenia ten program cywilizacyjny, który filozofowie Oświeconego wieku tylko skodyfikowali. Naprawdę przecież tkwi on w historii od czasu, kiedy ludzie zaczęli sobie zdawać sprawę ze swojej odrębności pośród mieszkańców ziemi. Wtedy marzenia o ładzie, sprawiedliwości, prawie do poszukiwania prawdy włożyli w pewne słowa i otoczyli te słowa aż nabożnym uwielbieniem. (...)

Nad Shawem zaciążyła, zwłaszcza u nas, łatwa dziennikarska opinia. Tyle się nagadano o jego przekorze intelektualnej, błyskotliwości paradoksów, skłonności do kpin, że przy tych fajerwerkach puszczanych na cześć inteligencji pisarza ustępowały w cień istotne jego zasługi. Zapomniało, że te race dowcipu palą się bardzo krótko i że nie na nich polega trwalszy wpływ dzieła. Swoją wielkość pisarską Saw zawdzięcza zupełnie innym wartościom. W gruncie rzeczy przecież i jego twórczość, jak każdą twórczość godną tej nazwy, cechuje bardzo rozwinięte poczucie odpowiedzialności, bardzo stanowcze przekonanie i bardzo wielka intelektualna powaga. Stąd też i pesymizm Shawa ma szlachetny podźwięk heroizmu. Słychać w nim skargę, że ludzie nie dorastają do wielkości, którą im pisarz wyznaczył.

(Pierwodruk pt. „Shaw dzisiaj u nas” w: „Pamiętnik Teatralny” 1956, nr 2/3, s. 247—259; przedruk w tomie „O wolność dla pioruna... w teatrze”, Warszawa 1973, s. 273—280).

„ANDROKLES I LEW” G. B. SHAWA

Arcydziełem sztuki komediowej jest baśń sceniczna w dwóch aktach „Androkles i lew” („Androkles and the Lion” 1911). Napisał ją Shaw, żeby „pokazać” Barriemu, autorowi słynnego „Piotrusia Pana”, jak się powinno pisać sztuki dla dzieci. Na wzór gwiazdkowej pantomimy wprowadza tu na scenę lwa, co, jak powiada Archibald Henderson, było najwyższym samozaparciem, na jakie zdobył się Shaw w ciągu całej swej kariery dramaturga, gdyż główny bohater sztuki przez cały czas nie mówi ani słowa!

Mamy tu znów tragikomedie. Na arenie giną chrześcijanie — a dookoła sceny goni się cesarz z Androklesowym lwem, ku oburzeniu Androklesa:

„O, ty niedobry, wstrętny Kiciu, żeby tak ścigać
cesarza!
Puśćno mi zaraz szatę cesarza, mój panie: gdzie twoje
maniery?”

Wśród ludu ścierają się wielkie idee, chrześcijaństwo przeżywa swoje wzloty i zdradza swoje słabości, a mały krawiec Androkles zapewnia nas, że zwierzęta też idą do nieba...

Shaw traktuje sprawę prześladowań chrześcijan jako posunięcie czysto polityczne, które pod pretekstem konfliktu dwóch systemów religijnych starało się zniszczyć siły postępowe, zagrażające ustrojowi narzuconemu poddanym przez sprytnych polityków. W utrzymywaniu dawnego ładu władze posługiwały się dawnymi wierzeniami, których obalenie groziło zniszczeniem ich autorytetu. W dialogu „Androklesa i lwa” Shaw wypowiada rzeczy wielkie i głębokie językiem prostym, niemal naiwnym; charaktery chrześcijan — żywe i doskonale skonstruowane — mają prostotę monumentalności i perspektywę psychiczną; są obrazem i rzeźbą, są ludzko konkretni i baśniowo nierealni. Shaw osiągnął tu doskonałą równowagę między umowną sztuczną sceniczną baśnią i prawdą żyjącej rzeczywistości. Elementy odmiennych kategorii — komizm, wzniosłość, historia, satyra, religijna powaga, farsowość pantomimy nie rozsadzają swą różnorodnością artystycznej jedności sztuki, owiane pojednawczą atmosferą baśni. Nie dostrzegła tego zrazu publiczność, zaskoczona błyskawicznie zmieniającymi się nastrojami, zgorszona satyrą na sprawy religii, nietykane dotąd dla humorystów i niezwykajne na scenie. Jednak wzrastające powodzenie „Androklesa” potwierdziło walory tej sztuki, w której każdy znajdzie coś interesującego dla siebie: i myśliciel, i dziecko, i zbławizowany reporter. (...)

We wszystkich spotykanych u Shawa przypadkach komizmu: komizmu sytuacji, charakterów, obyczajów i słowa,

czynnikiem organizującym jest „comique d'idées”, komizm nadający głębsze znaczenie sytuacjom, nawet farsowym, rzutujący charaktery i obyczaje na szerszą płaszczyznę znaczeniową i podporządkowujący sobie słowo bez reszty. Łączy się to ściśle z reprezentatywną funkcją charakterów i sytuacji. Założenia artystyczne Shawa i jego temperament twórczy wyjaśniają to należycie.

Przykładem naczelnej funkcji „comique d'idées” w farsowej nawet odmianie komedii może być sztuka „Androkles i lew”. Fabuła tej sztuki oparta jest na bajce o Androklesie łączącym lwa na pustyni i ocalonym przez tegoż samego lwa na arenie Colosseum. W ramach tej bajki Shaw ukazuje grupkę pierwszych chrześcijan z czasów rzymskich prześladowań i na tym tle naświetla kilka aspektów problemu chrześcijaństwa i w ogóle religii. Wszystkie sceny komediowe służą tu do unaocznienia jakiegoś aspektu ukazywanych zagadnień. Pozytywne cechy i elementy wychodzą przez kontrast artystyczny z jakimś tłem negatywnym, ujemnym, śmiesznym.

Prolog jest sceną wyraźnie farsową. Zaczyna się od kłótni małżeńskiej Androklesa i Megery, biegnącej żywo w potoczny i zabawny dialogu, a kończy się spotkaniem z lwem, które daje okazję do szeregu farsowych incydentów: przewracanie się małżonków z przerażenia, operacja wyjmowania kolca z lwiej łapy, przy której Androkles ze strachu przemawia do zwierzęcia pieszczotliwymi zdrobnieniami, jak do malutkiego dziecka, wreszcie zatańczenie walca przez parę Androkles — lew, za którą wybiega Megera, wołając: „O ty tchórz, ze mną to nie tańczyłeś od lat; a teraz tańczysz sobie z wielką, dziką bestią, której dziesięć minut temu jeszcze nie znałeś i która chce zjeść swoją własną żonę. Tchórz! Tchórz! Tchórz!”

Nawet w tak niewybrednie komicznej sytuacji dowcip Shawa znajduje satysfakcję intelektualną w zestawieniu konwencjonalnej wymówki zazdrośnej małżonki z niecodziennym obiektem tej zazdrości: bo jak może Androkles tańczyć z takim zwierzem, którego zna zaledwie od dziesięciu minut! Forma sztuki — atmosfera fantastycznej bajki — umożliwia motywacyjne przejście do porządku nad niezwykłością faktu tańczenia z lwem. W scenie tej humanitaryzm Androklesa, jego łagodność, dobroć, niewyczerpana cierpliwość występują bardzo mocno w zestawieniu z śmieszną kłótnią jego żony, a w dalszych scenach z łotrowskimi, niskimi atakami tchórza Spintha, który, korzystając z fizycznej słabości Androklesa, upatrzył go na swoją ofiarę. Olbrzymia siła fizyczna Ferroviusa, który ponadto z trudnością opanowuje swój wybuchowy temperament, również kontrastuje komicznie z jego chrześcijańską pokorą, jaką sobie ciągle, bez skutku, nakazuje.

Całość obfituje w sytuacje farsowe, gdzie ruch sceniczny, bieganie, gonitwy, przewracanie się itp. dostarczają elementu komicznego. Sceny te jednak mają głębsze znaczenie, którego ukazaniu służą za pretekst.

Śmierć Spintha w paszczy lwa — śmierć „przez omyłkę”, gdy stchórzywszy uciekał szukając pogańskiego ołtarza,

aby złożyć ofiarę bogom i w ten sposób uratować się, jest także żartem, ironicznym gestem autora, pokrzyżowaniem planów czarnego charakteru, który w religii chrześcijańskiej widział jedynie obietnicę wiecznego szczęścia w niebie za jedną chwilę męczeństwa po zbrodniczym życiu. Śmierć, która zaskoczyła go w chwili odstępstwa, odebrała mu i tę szansę.

Przy ciągłej zmiennej atmosferze sztuki, przy przechodzeniu od komicznych do poważnych akcentów, zdarzenia, podane początkowo w formie komicznej, pogłębiają się i przeobrażają w tragedię. Daje to w połączeniu z intelektualizmem dowcipu dialogów specyficzną formę wyrazu, nieco chaotyczną, a jednak zwartą, bogatą w motywy i zróżnicowaną, a zarazem ujętą w ścisłą całość koncepcyjną problemu. Spinto jest dla Shawa człowiekiem, który wierzy tylko w opowiadki i sny (stories and dreams), powiedzieć by można, w „anegdotyczną” stronę religii, w jej przypowieści, legendy, obrazowe uproszczenie jej problematyki; a dla takich rzeczy — powiada Lawinia — człowiek nie umiera. Prawdziwą odwagę człowieka, odwagę walki i śmierci wzbudzić może według Shawa jedynie jakaś wielka idea, zaś „mrzonki” Spinto są tylko bajeczkami, odurzającymi człowieka. (...)

Istotną nowością Shawa jest stworzenie „dramatu idei”, a raczej w wielu wypadkach „komedii idei”. Czynnikiem organizującym w dramacie shawiańskim są idee. Shaw dobiera zespół idei, wciela je w poszczególne elementy dramatu, wiąże i przeciwstawia sobie, określa ich wartość, ukazuje ich konflikty, ścieranie się, walkę, zwycięstwo lub klęskę. Nie chodzi mu o przedstawienie losów jednostki lecz o ukazanie jakiegoś prawa, tezy, koncepcji społecznej czy filozoficznej na żywym materiale scenicznej rzeczywistości. Akcja materialna, zdarzenia, zmiany stosunków między bohaterami są tylko pretekstem do rozwinięcia akcji intelektualnej. Stąd szereg motywów luźnych, statycznych, epizodów wynikających z doraźnego zwrotu w rozwoju treści ideologicznej. Stąd też motywy takie, pozornie zbędne, nie przerywają właściwego toku sztuki i nie opóźniają jej przebiegu. W kształcie „dramatu idei” dramat statyczny staje się dynamicznym: słabe powiązanie fabularne pewnych scen, ciągła tendencja do przeradzania się akcji w rozmowę, w intelektualne dyskusje przesuwają punkt ciężkości konstrukcji utworu i stwarza w zasadzie nową formę.

Głównym przekazicielem idei autora stają się oczywiście osoby dramatu. To, że spoza wielu postaci scenicznych wygląda sam Shaw, nie stanowi o słabości jego dramatu i jest po prostu jedną z konsekwencji takiej metody. Tym bardziej zdumiewający jest fakt, że postacie te pozostają sobą, że każda ma swój osobisty punkt widzenia, o który walczy ze swym przeciwnikiem — także ewentualnym (sporadycznie) wyrazicielem opinii autora, i swój odrębny charakter.

Na pozór bohaterowie shawiańscy niewiele się różnią od innych bohaterów scenicznych; odróżnia ich głównie to, że

Androkles i lew



Chrześcijańska
z Elią

Ewa Jagiello

Prostytutka

Ryszarda Baldo

F

Niegem

K. Wiśniewski

bardzo dużo wiedzą o sobie: o motywach swego postępowania, o ich pochodzeniu, o swej funkcji społecznej, o swej pozycji w świecie, i sumiennie dzielą się z nami tą wiedzą. Mają przeważnie skryształizowany lub krystalizujący się w toku akcji scenicznej światopogląd, wyraźne opinie o każdej kwestii i na ogół postępują zgodnie ze swymi poglądami, choć czasem dla morału lub chwilowego kontrastu komicznego dzieje się przeciwnie. W tym ujęciu nośność idei jest duża i akcja intelektualna nie wchodzi w konflikt z akcją realną, tylko po prostu podporządkowuje ją swym celom.

Dyskusje, które stały się na scenie shawiańskiej formą działania, są zawsze silnie zdynamizowane, dają widzowi dużo wzruszeń i emocji. Pominąwszy więc słabsze sztuki Shawa, w których nadmiar dyskusyjności zakłóca estetyczną równowagę utworu, bezpośrednia forma wypowiedzania się zapewnia autorowi większą jasność i zrozumiałość jego myśli, co przy wprowadzaniu na scenę treści całkowicie nowych i obcych tradycji teatralnej jest dużą korzyścią.

Metoda ta oczywiście jest trudna i ryzykowna. Wymaga ona wielu środków kompensujących statyczność fabuły i abstrakcje dialogu. I jeśli geniusz Shawa potrafił je znaleźć, to dla artystów mniejszej miary pójście w jego ślady nie było łatwe. Tym się tłumaczy nieduży stosunkowo wpływ Shawa w zakresie techniki sztuki dramatycznej. Jednak stworzony przez niego „teatr idei” spełnił swą funkcję postępową w okresie największego zastoju dramatu angielskiego.

Wpływ Bernarda Shaw na współczesną sobie i następną generację pisarzy, artystów, myślicieli był ogromny. Nie taki jednak, jakby Shaw tego pragnął. Trochę zakpił sobie los z wielkiego artysty. Z namiętnej propagandy intelektualizmu powstały, jako produkt uboczny, arcydzieła, które są wynikiem potężnego uczucia i wszystkich negowanych przez niego wartości irracjonalnych — tym wspanialsze, im więcej jest w nich emocji. Kpił ze wszystkich i ze wszystkiego. I oto jego system filozoficzny zamiast porwać i nawrócić współczesnych rozpadł się i rozszedł na setki olśniewających, ale drobnych światełek, które zachwycają, cieszą lub bawią, ale nie dają światła skupionego, potężnego i nieomylnego, jak kości. Ale byłoby błędem i niesprawiedliwością twierdzić, że misja Shawa ograniczyła się do burzenia i negowania. Jego programem pozytywnym — nie nowym, ale jakże silnie odczuty, podany i potwierdzonym całym życiem — jest pasja moralna: wiara w człowieka, w jego potencjał rozumu, woli, etyki społecznej; pojęcie obowiązku względem społeczeństwa i pracy dla niego jako czegoś tak bezsprzecznie i naturalnie radosnego, że wszystko inne wydaje się szczerze nudne i szare. I to największa może i najtrwalsza wartość dramatu shawiańskiego(...)

(„Dramat Bernarda Shaw”, Łódź 1957,
s. 57, 162—163, 194—196)

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA

W JELENIEJ GÓRZE

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM
Z GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI

Dyrektor — Alina OBIDNIAK

Z-ca dyrektora — Henryk SZOKA

Kierownik literacki — Janusz DEGLER

G. B. SHAW

ANDROKLES I LEW

Przekład — Florian Sobieniewski



Reżyseria i choreografia — Henryk TOMASZEWSKI

Scenografia — Kazimierz WIŚNIAK

Muzyka — Bogdan DOMINIK

PREMIERA, LISTOPAD 1977 ROK. XXXIII SEZON 1977/8
(trzecia premiera sezonu 1977/8)

OBSADA:

Androkles Tomasz RADECKI
 Megera Teresa PAWŁOWICZ
 Lavinia Maria MAJ
 Lavinia Janina SZAREK
 Ferrovius Jerzy STĘPKOWSKI
 Spintho Andrzej CHUDY
 Kapitan Bogdan SŁOMIŃSKI
 Setnik Kazimierz MIRANOWICZ
 Letullus Andrzej SZCZYTKO
 Metellus Leszek SKIBA
 Poganiacz Andrzej IWIŃSKI
 Zawiadowca Stanisław ŁOPATOWSKI
 Pogromca Zdzisław KSIĄŻEK-ROZENAU
 Zapowiadacz Aleksander PESTYK
 Cezar Andrzej KEMPA
 Secutor Włodzimierz KOWALEWSKI
 Rettiarius Stanisław BICZYSKO
 Zebraczka Zuzanna ŁOZIŃSKA
 Lew Jan BOGUSZ
 oraz Stanisław CICHOCKI

Chrześcijanie Ewa JAGIEŁŁO
 Małgorzata PERETA
 Marek KOZAK
 Stefan MIEDZIŃSKI
 Krzysztof RYSIAK
 oraz
 Jerzyna FLESZAR-KOZAK
 Dwór Marlena ANDRZEJEWSKA
 Maryta EJNIK
 Ryszard MACHOWSKI
 Ferdynand ZAŁUSKI
 oraz
 Gladiatorzy Krzysztof BIEN
 Krzysztof GRYGIER
 Marek URBĄŃSKI

Asystent reżysera — Stanisław ŁOPATOWSKI
 Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

Spektakl z przerwą

Kontrola tekstu: Przedstawienie prowadzi:
Grażyna KOZŁOWSKA Władysław SAWKO

Kierownik techniczny
Heliodor JANKOWSKI

Kierownik sceny
Mieczysław KULCZYK

Brygadier sceny
Kazimierz GRYGOROWICZ

Rekwizytor
Stanisław NOWOSIELSKI

Światło
Walerian STOLARCZYK
Jerzy OFMAŃSKI



Kierownicy pracowni:

krawieckiej
Janina SMERECZYŃSKA

perukarskiej
Józefa GRABOWSKA

szewskiej
Aleksander DRAL

malarskiej
Grzegorz RACKIEWICZ

tapicerskiej
Henryk OLESZKIEWICZ

elektrotechnicznej
Walerian STOLARCZYK

akustycznej
Leszek STRZELEC

Edward Gibbon

PRZESŁADOWANIE CHRZEŚCIJAN PRZEZ CESARZY RZYMSKICH

Ciekawość każe nam naturalnie zapytać, jakimi środkami wiara chrześcijańska odniosła tak widoczne zwycięstwo nad już ustanowionymi religiami świata. Możemy na to od razu uzyskać oczywistą, a przy tym i zadawalającą odpowiedź: że stało się to dzięki przekonywającemu świadectwu samej nauki i dzięki rządzącej nią Opatrzności jej wielkiego Twórcy. Ale zważywszy, że prawda i rozum rzadko spotykają się z tak przychylnym przyjęciem na świecie, a mądrość Opatrzności często jako narzędziem raczej się posługiwać namiętnościami serca ludzkiego i ogólnymi warunkami życia ludzkości, przecież wolno nam chyba, aczkolwiek z przystojną pokorą, zapytać w istocie nie o te pierwsze, ale o wtórne przyczyny błyskawicznego wzrostu Kościoła chrześcijańskiego. Być może, okaże się wtedy, że najskuteczniej sprzyjało mu i pomagało pięć następujących przyczyn:

1. Nieugięta i, jeśli możemy użyć tego wyrażenia, pozbawiona wyrozumiałości gorliwość chrześcijan, wprowadzie zacerpnięta z religii żydowskiej, ale oczyszczona z jej ciasnego, niespołecznego ducha, który, zamiast zachęcać pogan do przyjmowania prawa Mojżeszowego, tylko ich od niego odstraszał.
2. Teoria życia przyszłego, poparta wszelkimi okolicznościami dodatkowymi, mogącymi nadać wagę i skuteczność tej doniosłej prawdzie.
3. Moc czynienia cudów, przypisywania pierwotnemu Kościołowi.
4. Czysta i surowa moralność chrześcijan.
5. Jedność i karność chrześcijańskiej rzeczypospolitej, z której stopniowo powstawało w samym sercu Cesarstwa Rzymskiego niezależne, coraz większe państwo(...)

Chrześcijanie byli sektą; i tak, jak się rozumiało samo przez się, że każde społeczeństwo respektuje uświęcone instytucje sąsiadów, tak i każdemu społeczeństwu wypadało trwać przy uświęconych instytucjach swoich przodków. Głos wyroczni, wskazówki filozofów i powaga praw jednomyślnie narzucały to zobowiązanie narodowe. (...)

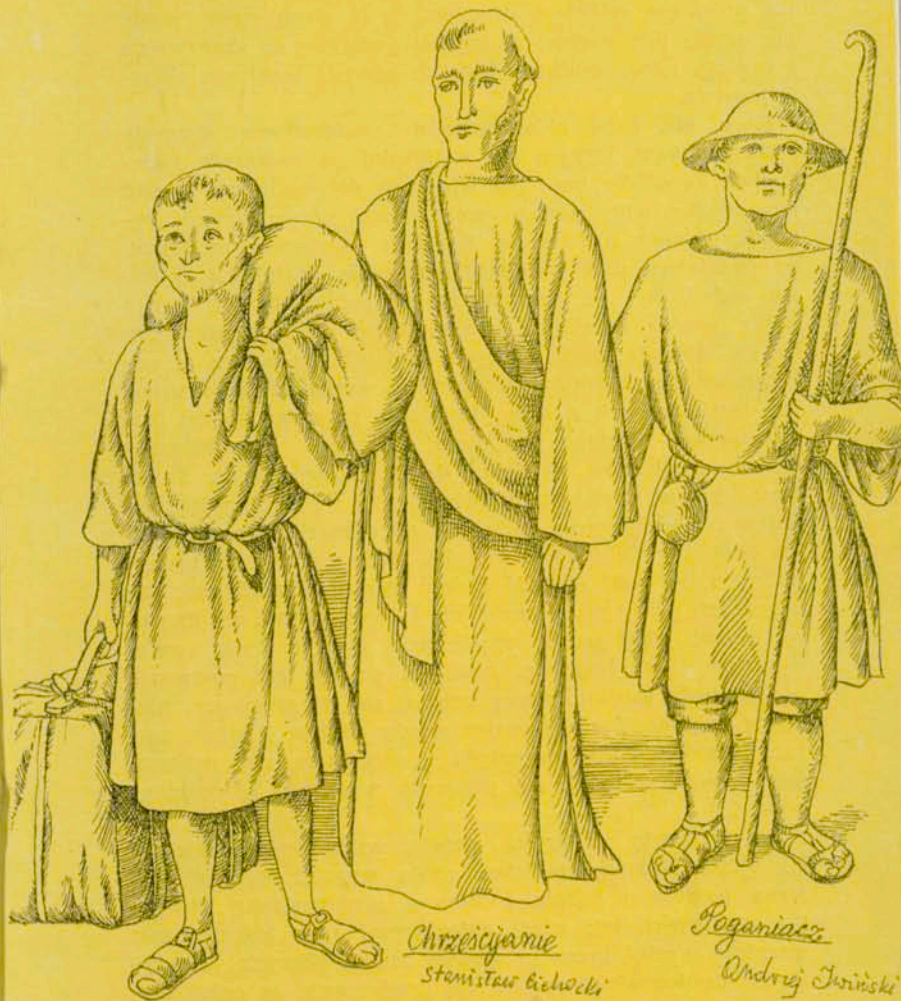
Przyjmując wiarę w ewangelię, chrześcijanie stawali się winnymi grzechu, który uważano za przeciwny naturze i niewybaczalny. Rozrywali uświęcone więzy obyczaju i wychowania, naruszali religijne ustanowienia swego kraju i za rozumiale deptali wszystko, co było uważane za prawdę albo czczone jako świętość przez ich ojców. I nie można było nie uznać tego za odstępstwo (jeśli przystoi nam tu użyć takiego wyrażenia) o jakimś tylko stronnictwym czy

miejscowym charakterze, skoro pobożny chrześcijański zbieg ze świątyń egipskich bądź syryjskich ani myślał szukać schronienia w świątyniach ateńskich czy kartagińskich. Każdy chrześcijanin z pogardą odrzucał zabobony swojej rodziny, swego miasta i swojej prowincji. Ogół chrześcijan jednomyślnie nie chciał mieć nic wspólnego z bogami Rzymu, Cesarstwa i ludzkości. Na próżno uciskani wierni powoływali się na przyrodzone prawo do wolności sumienia i poglądów osobistych. Chociaż ich położenie mogło budzić litość, ich argumenty nigdy nie zdołały przemówić do rozumu ani filozofom, ani religijnej części świata pogańskiego. Fakt, że ktokolwiek ma skrupuły w związku z przestrzeganiem ustanowionego kultu, napawał zaniepokojonych pogan takim samym zdumieniem, jakie odczuwaliby wobec każdego, kto by ni stąd, ni zowąd poczuł wstręt do obyczajów, stroju czy języka swojej ojczyzny.

Zdumienie pogan szybko ustąpiło miejsca odrazie i doszło do tego, że najpobożniejsi chrześcijanie byli narażeni na niesprawiedliwy, ale niebezpieczny zarzut bezbożności. Złośliwość zbratała się z przesądem przedstawiając chrześcijan jako społeczeństwo bezbożników, którzy, najzuchwalej napadając na ustrój religijny Cesarstwa, zasłużyli sobie na najsurowszą uwagę ze strony dostojnika państwowego. (...)

Pobożny chrześcijanin w zależności od tego, czy pragnął uzyskać chwałę męczeństwa, czy wolał jej uniknąć, czekał albo ze strachem, albo z niecierpliwością na okresowe nawroty igrzysk publicznych i świąt. W dni tych uroczystości mieszkańcy wielkich miast Cesarstwa zbierali się w amfiteatrach, gdzie wszystkie okoliczności miejsca, jak również i obrzędu przyczyniały się do rozpłomienienia ich pobożności i wygaszania człowieczeństwa. Ci liczni widzowie, uwieńczeni kwiatami, przepojeni wonią kadzideł i oczyszczeni krwią ofiar, w otoczeniu ołtarzy i posągów bóstw opiekuńczych oddając się przyjemnościom, które uważali za istotną część kultu religijnego, przypominali sobie, że tylko chrześcijanie nienawidzą bogów ludzkości i najwyraźniej swoją nieobecnością lżą bądź swoim smutkiem oplakują ogólną szczęśliwość w te uroczyste, wesołe święta. Jeśli Cesarstwo zostało właśnie nawiedzone przez jakiekolwiek nieszczęście, plagę, klęskę głodu bądź przegraną wojnę, jeśli Tyber wystąpił z brzegów albo Nil nie nawodnił obszarów nadrzecznych, jeśli zdarzyło się trzęsienie ziemi albo w regularnym następowaniu po sobie pór roku zaszło jakieś zakłócenie, to zawsze, zdaniem pogan, wyłączną winę za to ponosili oszczędzani przez nadmierną łagodność rządu chrześcijanie, których bezbożność i zbrodnie sprowokowały wreszcie sprawiedliwość bogów. Form postępowania zgodnego z prawem w żadnym razie nie można było zauważyć wśród wyuzdanego, rozjątrzonego pospólstwa; w żadnym też razie współczucie nie dochodziło do głosu w amfiteatrze zbryzgany krwią dzikich zwierząt i gladiatorów. Niecierpliwa rzesza wrzawą denuncjowała chrześcijan jako wrogów ludzi i bogów, skazywała ich na najsrozsze tortury i, odważając się niektórych z naj-

Androkles i lew



Androkles
Tomasz Radecki

Chrześcijanie
Stanisław Lichweli

Poganiacy
Andrzej Janiński

wybitniejszych członków nowej sekty oskarżał imiennie, żądała z nieodpartą gwałtownością natychmiastowego ich pojmania i rżenia lwom na pożarcie. Wielkorządcy prowincji i dostojnicy, którzy przewodniczyli tym publicznym widowiskom, byli zazwyczaj skłonni zadośćuczynić chęci ludu i ułagodzić jego wściekłość poświęceniem paru nieszczęsnych ofiar. Ale mądrość cesarzy ochraniała Kościół przed niebezpieczeństwem tych zgiełkliwych żądań i bezprawnych oskarżeń, słusznie przez nich ganionych i uznanych za sprzeczne zarówno z niezachwianą stałością, jak i prawością ich rządów. Hadrian i Antoninus Pius wyrażnie w swoich edyktach oświadczyli, że głosu rzeszy nigdy nie należy przyjmować za legalną podstawę do skazywania i karania nieszczęśników, których ogarnął fanatyzm chrześcijaństwa.

Kara nie była nieuniknionym następstwem skazania i chrześcijanie, którym jak najjaśniej na podstawie świadectwa świadków bądź ich własnych dobrowolnych zeznań dowiedziono winy, zachowywali jeszcze prawo wyboru pomiędzy życiem a śmiercią. Nie tyle popełniony występkek, co późniejszy upór wznęcał oburzenie dostojnika, który ich sądził. Był on przekonany, że proponuje im bardzo łatwy sposób uzyskania przebaczenia, skoro wystarczało, by się zgodzili rzucić szczyptę kadzidła na ołtarz, a natychmiast bez żadnego uszczerbku i wśród ogólnego uznania zwalniano ich z sądu. Uważano, że obowiązkiem humanitarnego sędziego jest raczej nawracać tych obalamujących zapaleńców na dobrą drogę niż ich karać. Zmieniając ton w zależności od wieku, płci i pozycji więźniów sędzia niejednokrotnie zniżał się do odmalowywania przed ich oczami wszelkich okoliczności, jakie mogłyby im uprzyjemnić życie bądź uczynić śmierć jeszcze okropniejszą; zachęcał ich przy tym, a nawet nie tylko zachęcał, ale błagał, by okazali choć trochę współczucia samym sobie, swoim rodzinom i przyjaciółom. Jeśli ani groźby, ani perswazje nie odnosiły skutku, nieraz uciekał się do przemocy, nie dobór argumentów zastępując wtedy chłostą i łóżem tortur; stosowano wszelkie sztuki okrucieństwa, aby pokonać taki nieugięty i, jak się poganom wydawało, zbrodniczy upór. (...)

Na podstawie niejasnych, chociaż wymownych deklamacji ojców Kościoła niełatwo sobie wyrobić jakiegokolwiek jasne pojęcie o istocie i stopniu nieśmiertelnej chwały i szczęśliwości, tak ufnie obiecywanej tym, którzy mieli szczęście przelać krew za sprawę religii. Niemniej z przystojną sumiennością wpajali oni przekonanie, że ogień męczeństwa wypala wszelkie ułomności i stanowi odpuszczenie wszelkich grzechów i że podczas gdy dusze zwykłych chrześcijan muszą przechodzić przez oczyszczenie powolne i bolesne, to ci, którzy odnieśli zwycięstwo nad cierpieniem, wkracają natychmiast w błogość wiekiustą — tam gdzie wśród patriarchów, apostołów i proroków królują wraz z Chrystusem i pomagają Mu jako asesory w powszechnym sądzie nad ludzkością. Z drugiej strony równie często odwagę męczenników ożywiało zapewnienie sobie dobrej

sławy na ziemi, pobudka tak miła próżnej naturze ludzkiej. Honory nadawane przez Rzym czy Ateny obywatelom, którzy polegali za ojczyznę, były objawami czci ziemnymi i bez znaczenia w porównaniu z ową gorącą wdzięcznością i nabożnością, jaką Kościół pierwotny otaczał zwycięskich szermierzy wiary. Dla uczczenia ich cnót i cierpień co rok obchodzono ich święto, aż w końcu otoczono ich czcią religijną.

Spośród chrześcijan zmuszonych do wyznania swoich zasad religijnych publicznie ci, których (jak to często bywało) sędziowie pogańscy zwolnili z sądu czy z więzienia, otrzymywali takie zaszczyty, jakie słusznie się należały ich niepełnemu męczeństwu i szlachetnej stanowczości. Najpobożniejsze niewiasty ubiegały się o pozwolenie wyściskania pocałunków na ich kajdanach i ranach. Ich osoby uważano za świętobliwe, ich decyzje przyjmowano z szacunkiem. (...)

Trzeźwy rozsądek naszych czasów bardziej będzie ganił, niż podziwiał, ale też może z większą łatwością będzie podziwiał, niż naśladował gorliwość pierwszych chrześcijan pragnących, zgodnie z bystrym wyrażeniem Sulpicjusza Sewera, męczeństwa z większym zapalem, niż duchowni jemu współcześni ubiegali się o biskupstwo. Listy układane przez Ignacego w czasie, gdy wieszono go w kajdanach przez miasta Azji Mniejszej, pełne uczuciami jak najbardziej sprzecznymi z tym, co normalnie odczuwa natura ludzka. Poważnie błaga on Rzymian, aby po wprowadzeniu go na arenę w amfiteatrze swoim łaskawym, ale niewczesnym wstawianiem nie pozbawiali go honorów męczeństwa, i oświadcza, że postanowił prowokować i drażnić dzikie zwierzęta, jeśli to one mają być narzędziem jego śmierci. Istnieje trochę opowieści o odwadze męczenników, którzy rzeczywiście dokazali tego, czego zamierzał dokazać Ignacy — którzy rozjątrzali lwy, nalegali na kata, by prędzej wykonał swoją powinność, ochoczo skakali w ogień mający ich spalić i podczas najwymyślniejszych tortur dawali wyraz uczuciu radości i rozkoszy. Zachowało się też kilka przykładów gorliwości zniecierpliwionej owymi ograniczeniami, jakie dla bezpieczeństwa Kościoła zapewnili cesarze. Nieraz w braku oskarżyciela chrześcijanie sami składali dobrowolne oświadczenia, brutalnie zakłócali publicznie nabożeństwa pogan i całymi gromadami uderzali na trybunę wielkorządcy wzywając go do wydawania wyroków i wymierzania kar.

Zachowanie się chrześcijan było zbyt znamienne, aby ująć uwagę filozofów starożytnych; wydaje się jednak, że ci ostatni rozważali je na tyle z podziwem, co ze zdziwieniem. Niezdolni do zrozumienia pobudek nieraz sprawiających, że męstwo wiernych przekraczało granice rozważań bądź rozumu, uważali tego rodzaju ochotę na śmierć za dziwny rezultat upartej rozpacz, tępej nieczułości bądź zabobonnego szału. „Nieszczęśni! — wołał do chrześcijan Azji Mniejszej prokonsul Antoninus. — Nieszczęśni! Jeśli aż tak bardzo zmęczeni jesteście życiem, to czyż wam trudno znaleźć sznury i przepaście?” Przejawiał on wy-

jątkową ostrożność (jak to zauważył pewien uczony i pobożny historyk) w karaniu ludzi nie mających żadnych oskarżycieli z wyjątkiem siebie samych, ponieważ prawa cesarskie nie zawierały przepisów odnoszących się do przypadku tak niespodziewanego; skazując więc tylko nielicznych po to, by ostrzec ich braci, większość zwalniał z oburzeniem i pogardą. Ale pomimo tego prawdziwego czy też udawanego lekceważenia nieustraszona stałość wiernych miała wpływ bardziej zbawienny na umysły tych, których natura albo łaska boża usposobiła do łatwego przyjęcia prawdy religijnej. Widząc torturowanie chrześcijan wielu spośród pogan litowało się nad nimi, podziwiała ich i doznawało nawrócenia. Szlachetny entuzjazm męczennika udzielał się widzom; i krew umęczonych, zgodnie z ogólnie znanym powiedzeniem, stała się nasieniem Kościoła. (...)

(„Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego”. Tłum. Z. Kierszys, Warszawa 1975, tom 2, s. 12, 63, 76–77, 82–84)

EDWARD GIBBON

(1737–1794) — wybitny historyk angielski, autor fundamentalnego dzieła pt. „Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego” (pisanego w latach 1776/1788) mającego do dziś dużą wartość naukową. Dzieło to składające się z sześciu tomów obejmuje dzieje Cesarstwa Rzymskiego od śmierci Marka Aureliusza (180 r.n.e.) do upadku Konstantynopola 1453 r. Autor zgodnie z historiografią Oświecenia nie ograniczył się do spraw polityczno-militarnych, ale dał szeroką i oryginalną syntezę dziejów Cesarstwa uwzględniającą problemy ekonomiczne, społeczne i kulturalne. Szukając racjonalnych przyczyn upadku Rzymu postawił tezę, że jedną z nich był rozwijający się Chrystianizm co wywołało burzliwe dyskusje i protesty. Dzieło to cieszyło się ogromnym powodzeniem i wywarło duży wpływ na nauki historyczne.



„Sen nocy letniej” w reżyserii H. Tomaszewskiego,
Scenografia — K. Wiśniak



„Sen nocy letniej” w reżyserii H. Tomaszewskiego,
Scenografia — K. Wiśniak

INSCENIZACJE HENRYKA TOMASZEWSKIEGO W JELENIJ GÓRZE

Stanisław Wyspiański — „Legenda”

Premiera 18 listopada 1972

Inscenizacja, reżyseria i choreografia — Henryk Tomaszewski

Scenografia — Władysław Wigura

Muzyka — Zbigniew Karnecki

Henryk Ibsen — „Peer Gynt”

Premiera 10 kwietnia 1974

Inscenizacja — Henryk Tomaszewski

Scenografia — Kazimierz Wiśniak

Muzyka — Zbigniew Karnecki

William Szekspir — „Sen nocy letniej”

Premiera 7 października 1975

Reżyseria i inscenizacja — Henryk Tomaszewski

Scenografia — Kazimierz Wiśniak

Opracowanie muzyczne — Bogdan Dominik

Sztuka „Androkles i lew” B. Shawa nie ma w Polsce tradycji inscenizacyjnej. Po wojnie grano ją dwukrotnie. 6 czerwca 1963 r. odbyła się premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (reżyserował Zbigniew Kopalko, scenografię projektował Marian Garlicki), a 19 marca wystawił ją Teatr Współczesny w Warszawie (reżyseria: Erwin Axer, scenografia: Ewa Starowiejska, muzyka: Zbigniew Turski, pantomima: Witold Gruca).

Jeleniogórskie przedstawienie „Androklesa i lwa” poprzedza prolog pantomiczny opracowany przez H. Tomaszewskiego na podstawie noweli Petroniusza „Wdowa z Efezu” (por. „Nowele włoskie”. Wybrał, przełożył i opracował Stanisław Stabryła, Warszawa 1975).



„Legenda” w reżyserii H. Tomaszewskiego,
Scenografia — St. Wigura



„Peer Gynt” w reżyserii H. Tomaszewskiego,
Scenografia — K. Wiśniak

SPIS TREŚCI

	str.
1. B. Korzeniewski — Apostoł zdrowego rozsądku . .	3
2. B. Bałutowa — „Androkles i lew” G. B. Shawa	8
3. E. Gibbon — Prześladowanie chrześcijan przez cesarzy rzymskich	13
4. Inscenizacje Henryka Tomaszewskiego w teatrze jeleniogórskim	21

Redakcja programu:

JANUSZ DEGLER

Projekty kostiumów:

KAZIMIERZ WIŚNIAK

Zdjęcia:

HENRYK SZOKA

Opracowanie graficzne:

GRAŻYNA NIEPSUJ

Adres Teatru: 58-500 JELENIA GÓRA

Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74; 232-75

Kasa czynna w godz. 10—13, 17—19; tel. 223-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9—14; tel. 246-32

