



Lis i winogrona

232

SCENA DOLNOŚLĄSKA

1962-1963

5

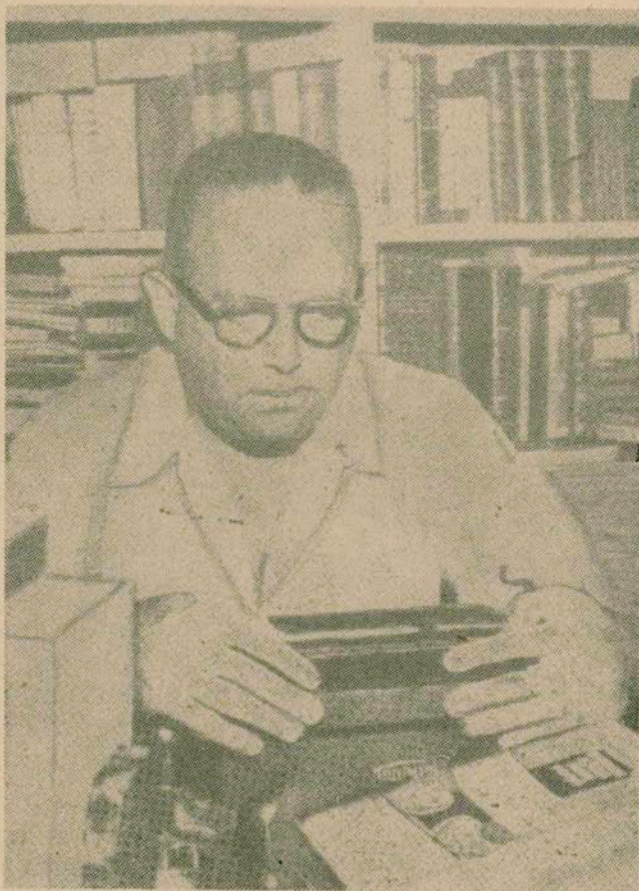
PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE  
JELENIA GÓRA — WAŁBRZYCH

Dyrektor i kierownik artystyczny:  
ZDZISŁAW GRYWAŁD

W-Dyrektor:  
ROMAN SZPORTUN

Kierownik literacki:  
HENRYK JONEK

Zeszyt piąty  
wydany z okazji premiery  
„LISA I WINOGRON“  
G. FIGUEIREDO  
Sezon 1962—1963



GUILHERME FIGUEIREDO

O AUTORZE „LISA I WINOGRON“

Guilherme Figueiredo, reprezentujący średnie pokolenie pisarzy brazylijskich, należy nie tylko do najwybitniejszych współczesnych dramaturgów Ameryki Łacińskiej, ale jest zarazem jednym z najpopularniejszych autorów komediowych świata. Jego „Ezopa“ („Lis i winogrona“) po triumfalnej premierze na scenie Teatru Narodowego w Rio de Janerio w roku 1954 grano już w Leningradzie, w Pradze, Bułgarii, Hiszpanii i Meksyku, w Niemczech, na Węgrzech i ostatnio w Polsce. W przekładach

na rozmaite języki w różnych inscenizacjach sztuka ta wszędzie zyskała obok uznania krytyki ogromne powodzenie wśród publiczności.

O tak powszechnie żywym zainteresowaniu, jakim widz dzisiejszy darzy utwór sięgający do antyku decyduje zapewne fakt, że sztuka o starożytnym bajkopisarzu frygijskim pozornie tylko rozgrywa się w czasach z przed dwu i pół tysiąca lat. Wątek na wespół legendarnego życia i tragicznej śmierci Ezopa stał się dla Figueiredo okazją do wypowiedzenia aktualnie nurtujących go problemów. W rzeczywistości „Lis i winogrona“ wyraża treści współczesne, ukazuje konflikty społeczne i moralne o wielkiej doniosłości, walcząc jednocześnie o ideały nowoczesnego humanizmu.

Należy podkreślić, że stosunek Figueiredo do antyku znacznie odbiega od tendencji charakteryzujących wielu współczesnych dramatopisarzy, wprowadzających mitologiczne bądź historyczne tematy — preteksty. Zwrócił na to uwagę Jarosław Iwaszkiewicz wyjaśniając, że „nowa interpretacja greckiej legendy biograficznej o autorze bajek nie jest podobna do sztuk francuskich powtarzających w nowej wersji greckie mity“. „Francuzom chodzi — kontynuuje swoje rozważania Iwaszkiewicz — o dowcip, o persyflaż (drwinę — przyp. red.), wieloznaczność mitu — tak np. pisał swe mitologiczne sztuki Jean Giraudoux. Figueiredo w przeciwieństwie do nich jest bardzo jednoznaczny. Nie upraszcza zagadnień filozoficznych — a jednak walka, którą toczy w swoich dramatach jest prosta i jasna. W Ezopie upostaciował wieczną walkę człowieka o wolność“.

Guilhermo Figueiredo, z wykształcenia prawnik i z zawodu dziennikarz, zaraz po drugiej wojnie światowej i po upadku dyktatury Vargasa rozpoczął w 1945 roku twórczość dramatyczną. Nie od razu jednak doczekał się debiutu. Dopóki najpopularniejszy aktor brazylijski Procoppo Ferreira nie zainteresował się utworem Figueiredo „Lady Godiva“, żaden z dyrektorów teatru nie zgadzał się nawet na przeczytanie jego sztuki. Ale premiera „Lady Godiva“ w roku 1947 spotkała się z życzliwym przyjęciem widzów i to zachęciło Figueiredo do dalszej twórczości dramatycznej. Wkrótce pisze on następną sztukę „Bóg nocował w naszym domu“, będącą nową wersją antycznego motywu Amfitriona. Utwór ten wystawiło kilka scen brazylijskich. Trzecia z kolei pozycja dramatyczna „Lis i winogrona“ przyniosła Figueiredo rozgłos na miarę światową obiegając większość krajów Europy.

Dla upamiętnienia sukcesów scenicznych Guilherme Figueiredo Stowarzyszenie Krytyków Teatralnych Brazylii przyznało autorowi komedii heroicznej o Ezopie złoty medal i dyplom najlepszego dramaturga tego kraju.

## ROZMOWA PONAD OCEANEM

Wywiad z Guilherme Figueiredo

— *Czy mógłby nam pan powiedzieć coś o sobie i swojej twórczości? Coś, czego jeszcze u nas nie wiemy.*

Ponieważ ojciec mój był żołnierzem, jestem wychowankiem akademii wojskowej. Po ukończeniu akademii walki polityczne, które zniszczyły demokrację w Brazylii i doprowadziły do panowania dyktatury, zrobiły ze mnie opozycjonistę. Zapisalem się na wydział prawa uniwersytetu w Rio de Janeiro i wzięłem udział w rewolucji w Sao Paulo w obronie praw konstytucyjnych, którą kierował mój ojciec. Podczas gdy ojciec musiał uciec się na wygnanie, mieszkał w Europie i w Buenos Aires, ja kończyłem studia i poświęciłem się dziennikarstwu oraz adwokatyrze. Jako adwokat przeprowadziłem tylko jedną sprawę, mianowicie obronę własnego ojca przed Trybunałem Bezpieczeństwa, faszystowskim organem reżymu, który sprawował władzę w Brazylii do roku 1945. Od tej pory żyłem z dziennikarstwa, pracy literackiej, krytyki literackiej i publicystyki. Założyłem Partię Socjalistyczną, ale wkrótce porzuciłem jej szeregi i poparłem ojca, który był wówczas posłem z ramienia Narodowo-Demokratycznej Partii Jedności. Założyłem także Związek Pisarzy Brazylijskich, którego prezesem byłem w latach 1946 i 1947. Pracuję nadal jako dziennikarz i publicysta.

— *Czy współpracuje pan z teatrami brazylijskimi? Czy pisze pan także i na ich zamówienie? Czy wyróżnia pan któryś z teatrów i dlaczego?*

Z Teatrami brazylijskimi współpracuję jako członek Brazylijskiego Stowarzyszenia Autorów Dramatycznych (SBAT), jako wykładowca historii teatru w wyższej szkole teatralnej w Rio de Janeiro i jako przewodniczący Ośrodka Teatralnego UNESCO w Brazylii. Staram się pomagać nowym scenom amatorskim i zawodowym, które powstają w Brazylii. Tak, piszę także na zamówienie teatrów, ale wolę pisać w oderwaniu od teatrów i aktorów. Niestety, zespoły teatralne walczą z trudnościami finansowymi, a te z kolei zmuszają autora do licznych ustępstw natury technicznej (jedna dekoracja, mała obsada itp.). Lubię teatr, który wzbogaca życiowe doświadczenie widza, daje mu możliwość zastanowienia się nad aktualnymi problemami i otwiera

przed nim optymistyczne perspektywy walki o zdobycze socjalne.

— *Co pan sądzi o teatrze światowym? Czy można mówić o kryzysie teatru na Zachodzie?*

„Kryzys“ jest w teatrze zjawiskiem naturalnym. Teatr narażony jest na konkurencję radia, filmu, telewizji, sportów i utrzymuje się tylko dzięki wytrwałości pewnej części społeczeństwa, która go sobie na trwałe upodobała. W moim kraju wychowanie teatralne polega na tym, że trzeba ludzi uczyć chodzenia do teatru, trzeba budzić w nich pragnienie tworzenia teatru i rozumienia go.

— *Dlaczego twórczość dramatyczna w pańskim kraju, a zwłaszcza w innych krajach Ameryki Łacińskiej, pozostaje w tyle za powieścią i poezją? Jakie są główne kierunki ideowe i artystyczne oraz tendencje we współczesnej brazylijskiej twórczości dramatycznej?*

Wiele jest przyczyn tego, że twórczość dramatyczna w Brazylii i w innych krajach Ameryki Łacińskiej nie osiąga poziomu prozy i poezji. Jesteśmy narodem, „bez średniowiecza“, to znaczy bez epoki, w której teatr religijny był środkiem wychowywania mas, a jarmarczny teatr świecki ulubioną zabawą ludu. W naszych krajach teatr powstał przeważnie tylko jako rozrywka klas panujących. A że teatr jest zabawą zbiorową, jego ludowe przejawy ograniczały się od czasów kolonizacji (od r. 1500 do 1800) do dramatycznej formy tańców i widowisk folklorystycznych pochodzenia portugalskiego, hiszpańskiego, afrykańskiego i indiańskiego. Każdy teatr zdradza tendencje do przechodzenia na profesjonalizm, ale w Brazylii nie było po temu warunków ani społecznych, ani gospodarczych. Teatr zawodowy nie był zdolny wyżywić ani autora, ani aktora. Dlatego też pisarz, posiadając zazwyczaj także jakiś inny zawód, wybierał dla wyrażenia swego talentu powieść albo poezję. Powieść i poezja mają charakter indywidualny i pisarz może je uprawiać dla własnej satysfakcji. Teatr jest sztuką kolektywną i wymaga przynajmniej minimalnych podstaw finansowych. Studiowanie techniki aktorskiej, próby, realizacja sceniczna — wszystko to wymaga sporej ilości czasu i zawodostwa, o którym już mówiłem. Tylko w tych nowych warunkach mogła się w Brazylii i w innych krajach Ameryki rozwinąć twórczość dramatyczna.

We współczesnym teatrze brazylijskim występują wszystkie tendencje ideowe i artystyczne, co prawda w sposób raczej nie zorganizowany, który jest jednak wyrazem usilnych dążeń, żeby dotrzymać kroku współczesności i wprowadzać do teatru to, co było dotychczas nieznanne. Utwory rewolucyjne, utwory czysto hedonistyczne, teatr obyczajowy, satyra społeczna i polityczna — wszystko to występuje w przemieszaniu z cieszącymi się powodzeniem sztukami zagranicznymi, z modami literackimi i z na-

szymi własnymi problemami, zarówno stałymi, jak i efemerycznymi (nierówność społeczna, rozwody, wychowanie młodzieży, sprawy rolnictwa i zagadnienia gospodarcze, mitologia ludowa, religijność, zabobon, przesady społeczne itp.). I to tak dalece, że ten sam teatr, który gra Brechta, gra także Claudela, ten sam, który daje Sartre'a, daje też Artura Millera — a wszystkie teatry od czasu do czasu muszą wystawić jakiś wodewil, żeby podreperować finanse i zrekompensować wydatki, spowodowane ryzykownym wystawieniem któregoś z utworów Szekspira.

— *Jaki wpływ wywierają na teatr brazylijski teatry amerykański i angielski oraz francuski teatr egzystencjonalistyczny i jaki jest pański osobisty pogląd na te kierunki dramaturgii?*

Największy wpływ wywiera u nas teatr amerykański, a w dalszej kolejności teatr angielski i włoski (teatr włoski w tragedii zajmuje wprawdzie ostatnie miejsce, ale prym wiedzie w dramacie lirycznym). Z punktu widzenia techniki teatralnej pierwsze miejsce zajmują teatr i film amerykański. Wzory Jouveta i Barrault, za których pośrednictwem dotarły do nas doświadczenia płynące z metod Dullina i Stanisławskiego, łączą się z wzorami Group Theatre i Elie Kazana. Druga wojna światowa sprawiła, że w Brazylii znalazło się wielu obcych reżyserów: Polacy Zbigniew Ziemiński i Zygmunt Turkow, Francuzka Henriette Morineau, Niemcy Hermann Harnisch, Werner Hammer, Willi Keller, Włosi Adolf Celli, Bollini, Cerni, Ruggero Jacobi, Salce, scenograf Aldo Calva, a później Albert D'Avers oraz Hiszpan Luca de Tena. Rzecz jasna, że ci reżyserzy — przed dwudziestu laty Brazylija miała świetnych reżyserów — wystawiali sztuki, które sami dobrze znali i które osiągnęły już murowane sukcesy poza granicami Brazylii. A i przekłady wywarły duży wpływ na kształtowanie się gustów publiczności.

Kierunki dramaturgiczne, o które pytaacie, interesują mnie o tyle, o ile stanowią odbicie powszechnego niepokoju, ale przypuszczam, że teatr brazylijski także wyda dzieła uniwersalne, oczywiście oparte na własnej psychologii i zawierające własne cechy odrębne, podobnie jak to jest w twórczości dramatycznej innych narodów.

— *Co uważa pan za misję współczesnego teatru?*

To jest temat do całego eseju. Przede wszystkim wzbogacać doświadczenia życiowe, poruszać problemy ogólnoludzkie, oczywiście przy zachowaniu psychicznych i kulturalnych odrębności, obalać przesady, walczyć o to, abyśmy byli bardziej ludzcy i bardziej wyrozumiali, a zarazem także upewniali się w naszych dążeniach do sprawiedliwości i wolności.

— *Czy widział pan przedstawienia swoich sztuk za granicą? Jak się panu podobały?*

Poza Brazylią widziałem przedstawienie „Lisa i winogron“ w Buenos Aires. Podobała mi się przede wszystkim gra młodych inteligentnych aktorów, którzy dobrze zrozumieli, co chciałem przez tę sztukę powiedzieć. Aktorzy tacy jak Fernando Vegal, a reżyserzy tacy jak Filipelli byłiby chlubą każdego teatru na świecie. Niestety, dotychczas nie widziałem jeszcze kreacji Polliceimaka w Leningradzie, Stacha w Czechosłowacji, Kissimowa w Bułgarii, Procopia w Portugalii, Pepe Romeua w Hiszpanii, Guillaume Oreu w Meksyku, Hermanna Wagemanna w Niemczech, Hectora Carriona w Argentynie i Györgya Bardy na Węgrzech.

— *Dlaczego wybiera pan tematy antyczne i historyczne, żeby za ich pośrednictwem wypowiedzieć się na temat współczesnej problematyki brazylijskiej i ogólnoświatowej?*

Często spotykam się z tym pytaniem. Po pierwsze dlatego, że nie wierzę, bym przy pomocy wątków mitologii narodowej mógł osiągnąć powszechność wyrazu. (Któż wie, co to jest Boi-Tatá, Uiara, bóg Exu, Czarny Pastuszek, Olbrzymia Kobra albo cały ten tajemniczy świat ludowych afrykańsko-brazylijskich obrzędów religijnych?). Po wtóre dlatego, że gdybym swoim postaciom dał imiona Antonio Silwa, Joao Pereira czy Jose das Neves, musiałbym stracić dużo czasu, żeby wyjaśnić publiczności, kim są ci ludzie, co robią, jak żyją, czego chcą. Ale kiedy nazwę ich Jowisz, Amfitrion, Ezop, Don Juan, Napoleon, Faust — publiczność prawdopodobnie od razu wie, o kogo chodzi, a przynajmniej ja sam wiem, o kogo chodzi, i w ten sposób oszczędzam sobie dziesięć minut nudy, które są w każdej sztuce teatralnej zjawiskiem normalnym. Tak samo postępowali autorzy starożytnych jednoaktówek czy komedii dell'arte. Poza tym interpretując postacie z legend lub wydarzenia historyczne zmuszam publiczność do przyswajania sobie wiadomości, które mogą się przydać, choć są tylko powierzchowne. No i w końcu kiedy posługuję się mitami, symbolami powszechnie znanymi, mogę przynajmniej mieć nadzieję, że moje sztuki zostaną zrozumiane i poza granicami mojej ojczyzny. Gdybym napisał sztukę o Zombi de Palmares i o „macumbe“, któż by ją przełożył? Chyba tylko jakiś znawca przedmiotu i to z mnóstwem objaśnień u dołu stron do słów i pojęć, które nie egzystują w żadnym innym języku, żeby potem odczytać swoją pracę w jakimś towarzystwie uczonych filologów albo w wąskim kręgu widzów, rozmiłowanych w południowoamerykańskiej egzotyce. Doniosłe problemy mojej ojczyzny i pragnienia, by stała się ona znana w świecie, nie pozwalają mi na ten luksus, skoro już jako swój środek wypowiedzania się wybrałem sobie teatr. Moje sztuki są brazylijskie, ponieważ podejmuję brazylijskie problemy, pisane są w języku brazylijskim i zawierają brazylijską psychologię, tak jak teatr



rzymski był teatrem rzymskim, choć występowały w nim greckie postacie i tematy, i tak jak Racine i Giraudoux są Francuzami, choć akcja ich sztuk rozgrywa się w Grecji. Mój Napoleon to dyktator Vargas, mój Don Juan to facet z Rio, mój Sokrates to dzisiejszy rewolucjonista i moralista, mój Faust to aktor ludowy w kraju, gdzie sztuka teatralna nie cieszy się powszechnym uznaniem i gdzie na widowni panuje egoistyczna pustka duchowa.

— *Dlaczego wybrał pan sobie temat Ezopa i w jakim stopniu inspirowały pana rzeczywiste wydarzenia z życia Ezopa.*

Nie rozumiem, dlatego prócz Alexisa w Grecji, Bousaulta i le Noble'a we Francji, Wynbrugha w Anglii, Antonia José w Portugalii i jeszcze kilku innych autorów żywot Ezopa i jego bajki nie doczekały się opracowania dramatycznego, Molier był przyjacielem Lafontaine'a i na pewno dyskutował z nim o bajkach Ezopa oraz o „Życiorysie“ pióra mnicha Planudiusza w czasie, kiedy Lafontaine przekładał tę biografię Ezopa z przeznaczeniem do pierwszego wydania swoich „Bajek“. To niemal nieprawdopodobne, żeby Molierowi czy Lafontaine'owi nie przyszło na myśl napisać utwór teatralny, inspirowany przez dzieło bizantyjskiego mnicha czy przez Plutarcha. W przygodach wymyślonych przez Ezopa i powiązanych z wydarzeniami życia tego bajkopisarza (a dokładniej powiedziawszy życia bajkopisarza, bo wielu posługiwało się imieniem Ezopa) widziałem wyraźny sens walki o wolność i pożyteczne wskazanie dla Brazylii oraz wielu innych krajów. Zdecydowałem się wyzyskać tę legendę, odrzucić z niej to, co uważałem za pozbawione napięcia dramatycznego, nie trzymać się faktów historycznych i napisać rzecz fantastyczną, tragiczno-komiczno-heroiczną, która by dzięki swojej prostocie (same bajki świetnie mi się do tego nadawały przez tę właśnie prostotę) znalazła bezpośredni odzew i kontakt z widownią. Fakty, na których się oparłem, są powszechnie znane. Bajki zna każde dziecko. Z tej niewielkiej części wiadomości, jakie posiadamy o życiu Ezopa, mogłem korzystać bez oglądania się na wierność faktom historycznym, bo to i tak są legendy. Brak mi było tylko intrygi miłosnej, która w naszym teatrze jest bezwarunkowo potrzebna. W ten sposób wpadłem na pomysł miłości żony filozofa. Wstrętny Ezop, garbaty, biedny niewolnik, odrzuca miłość, bogactwo, władzę, wszystko, co mógłby uzyskać, tylko ze szkodą dla swojej wolności, ale pragnie wolności, którą zdobywa sam, nie wolności którą mu dają.

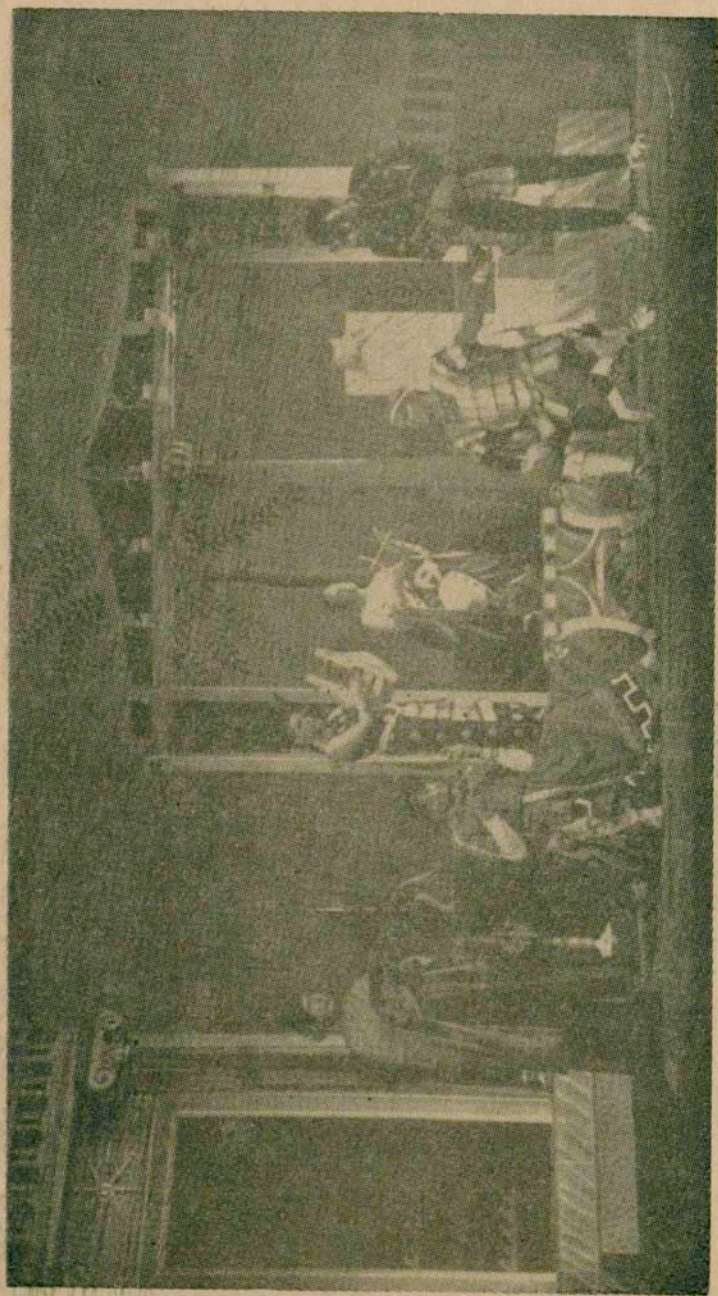
Przez cały rok usiłowałem wniknąć jak najgłębiej w duszę Ezopa, ale Ezopa przeżywającego problemy współczesności. Kiedy już miałem gotowe sceny i naszkicowane dialogi, pozostawiłem moim postaciom grecki strój i greckie środowisko. Nie groziło mi niebezpieczeństwo, że widzowie mogliby mnie nie zro-

zumieć. Moi rodacy lubią karnawał i kostiumy. Ezop jako symbol przestaje być postacią: jest to maska, za którą ukrywamy się my wszyscy. Kiedy mówi, widzowie rozpoznają w nim samych siebie. I nie tylko nasi widzowie. Jak widzicie, uniwersalny charakter mitu pozwolił mi na wypowiedzenie swoich myśli także i w językach, którymi nie władam.

— *W większości swoich sztuk mówi pan o poważnych problemach posługując się formą komedii, opartej na dialogu, dowcipnym i pełnym polotu. Czy chce pan nadal pisać sztuki w tym właśnie typie?*

Moja pierwsza sztuka „Lady Godiva“ była nowoczesną interpretacją angielskiej legendy średniowiecznej. Druga sztuka „Bóg nocował w moim domu“ była nową wersją greckiej legendy o Amfitrionie. Teatry i zespoły teatralne, które zwracają się do mnie z prośbą o nowe sztuki, domagają się: „Niech pan to zrobi pod Grecję“. Nie mogę się z tego wyzwolić. Mam sztuki współczesne, ale mówią mi, że to nie to samo. Zmuszają mnie do plagiowania samego siebie. Nie wiem, jak długo jeszcze będę cierpiał tę tyranię.

*Rozmowę na odległość przeprowadzili  
A. KALINOCA i V. OLERINY  
dla tygodnika „Kulturny Zivot“  
w Bratysławie  
Tłum. Z. HIEROWSKI*



„Las i winogrona“ Figuetredo w Teatrze Narodowym w Wyszawie — rok 1959.  
Reżyseria: Ewa Bonacka, scenografia: Władysław Daszewski

Z BAJEK EZOPA

### 33. LIS I WINOGRONA

Zgłodniały lis, ujrawszy wysoko wiszące grona winne, chciał się dostać do nich, lecz nie mógł. Rzekł tedy do siebie odchodząc „niedojrzałe są“.

Tłumaczył: STEFAN SREBRNY

JEAN DE LA FONTAINE

### LIS I WINOGRONA

Lis pewien, łgarz i filut, wychudły, zgłodniały,  
Zobaczył winogrona rosące wysoko.  
Owoc, przejrzystą okryty powłoką,  
Zdał się lisowi dojrzały.

Więc rad z uczyty, wyteżył swoją chudą postać,  
Skoczył, sięgnął, lecz nie mógł do jagód się dostać.  
Wprędce przeto zaniechał daremnych podskoków  
I rzekł: „Kwaśne, zielone, dobre dla żarłoków“.

Tłumaczył: WŁADYSŁAW NOSKOWSKI

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE  
JELENIA GÓRA — WALBRZYCH

GUILHERME FIGUEIREDO

# LIS I WINOGRONA

(A RAPOSA E AS UVAS)

komedia heroiczna w 3 aktach

Przekład:  
EWA BONACKA

Reżyseria:  
BOLESŁAW SMELA

Scenografia:  
ANNA SZELIGA

Opracowanie muzyczne:  
WITOLD SZALONEK

Kierownictwo artystyczne:  
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Jeleniej Górze, dnia 31 marca 1963 r.

Osoby:

- KLEA — Ewa BYSTYDZIĘSKA  
MELITA — Danuta BOROWSKA  
XANTOS — Bogusław KOZAK  
EZOP — Bolesław SMELA  
AGNOTOS — Cyryl PRZYBYŁ  
ETIOP — Stanisław TUBIELEWICZ

Przedstawienie prowadzi:  
STANISŁAW TUBIELEWICZ

Kontrola tekstu:  
KRYSTYNA KOZAK

Rekwizytor:  
TADEUSZ HALPERN

Kierownik techniczny:  
MIECZYŚLAW KULCZYK

Kierownik sceny:  
TADEUSZ TEKIELA

Główny elektryk:  
WALERIAN STOLARCZYK

Brygadier sceny:  
JAKUB TEKIELA

#### KIEROWNICY PRACOWNI:

krawieckiej:	Emilia Rochowicz
szewskiej:	Aleksander Dral
perukarskiej:	Józefa Grabowska
stolarskiej:	Franciszek Nowak
malarskiej:	Heliodor Jankowski
modelarskiej:	Henryk Motekat
tapicerskiej:	Wiktor Godyń
elektrotechnicznej:	Benedykt Zientalak



Ezop słucha opowiadań lisa — rysunek na czarze czerwonofigurowej  
z V w.p.n.e.



Ezop (Aisopos) VI w.p.n.e., bajkopisarz i twórca bajki greckiej. Postać Ezopa jest otoczona legendami: pochodził podobno z Frygii, dostał się jako niewolnik na wyspie Samos do domu bliżej nam nie znanego Jadmona, potem był zaufanym króla Lidii Krezusa, zginął zabity przez kapłanów delfickich. Ezop stworzył klasyczną bajkę — występują w niej jako bohaterowie zwierzęta, ptaki i przedmioty; zawiera ona zwykle jakąś moralną sentencję. Zbiór bajek Ezopa wydał Demetrios z Falernu IV/III w.p.n.e. W II w.n.e. poeta Babrios ujął je w formę wierszowaną. Na język łac. tłumaczył je wierszom Fedrus. Bajki Ezoza stały się wzorem dla całej literatury europejskiej: przerabiali je i naśladowali poeci tej miary co la Fontaine, Kryłow, w literaturze polskiej: Biernat z Lublina, Rej, Krasicki, Mickiewicz, Ejsmont i wielu innych.

---

## KOMEDIA O EZOPIE

Komedia ta właściwie nie wymaga historycznego komentarza, choć akcja jej toczy się w czasach odległych od nas o lat dwa i pół tysiąca, choć w ciągu dwudziestu pięciu wieków literatura nagromadziła sporo obszernych życiorysów jej bohatera, greckiego bajkopisarza, Ezopa Frygijczyka. Autor komedii *Lis i winogrona* Guilherme Figueiredo traktuje temat antyczny tylko jako pretekst do wyrażenia treści współczesnych i jest jak najdalszy od zamiaru stworzenia sztuki historycznej. Dla nas, widzów oglądających komedię *Lis i winogrona*, ważne są z tej legendy tylko fakty najbardziej zasadnicze: to, że Ezop był niewolnikiem Xantosa, że został wyzwolony, że zginął z rąk Delfijczyków, posądzony niesłusznie o profanację słynnej świątyni Apollina w Delfach. Te bowiem fakty wybrał Figueiredo, by stworzyć oś fabularną swojego utworu, nazwanego „komedią heroiczną“, odrzucił natomiast wiele innych, których obfitość znajdziemy choćby w liczącym trzy tysiące wierszy życiorysie Ezopa, spisany przez Biernata z Lublina i umieszczonym na czele słynnego w naszej literaturze dzieła „*Żywot Ezopa i Fryga, Mędrca obyczajnego y z Przypowieściami jego...*“.

Znacznie ważniejsze od życiorysu Ezopa są dla nas jego bajki, które tak obficie wplótł w fabułę swej komedii Figueiredo. Te bajki czynią nam postać Ezopa szczególnie bliską. Każdy z nas zna je przecież doskonale od najmłodszych lat, zna je w przeróżnych wersjach i transpozycjach. Z tym oczywiście, że najczęściej nie wiążemy ich z Ezopem, że motywy ich i postacie uważamy za własność powszechną, za obiegowe schematy, które każda epoka i każdy niemal autor wypełnia własną treścią, którym nadaje własny, oryginalny kształt artystyczny i które zamyka własnym, mniej lub więcej zmodyfikowanym morałem. Dla nas są to bajki Trembeckiego, Naruszewicza, Krasickiego, Mickiewicza, Jachowicza, a jeżeli uświadamiamy sobie ich literacki rodowód, to sięgamy zazwyczaj do La Fontaine'a. Komedja Figueiredo przypomina nam, że rodowód ten jest znacznie starszy, że wielowiekowa tradycja uczyniła ojcem bajki na gruncie europejskim Ezopa, ukształtowałszy jego wizerunek duchowy zgodnie z filozoficzną i moralną treścią jego utworów, a przydawszy mu dla kontrastu z jego duchowym pięknem szpetotę fizyczną, w zestawieniu z którą tym silniejszego, wprost fascynującego wyrazu nabiera jego wizerunek wewnętrzny mędrca i wielkiego moralisty.

Zresztą jeden jeszcze fakt warto sobie w związku z Ezopem i jego bajkami przypomnieć. Ten oto, że postać ta i związane z nią utwory stoją u kolebki literatury polskiej pisanej w języku narodowym. Odziedziczona po średniowieczu bajka Ezopowa, znana z wielu wersji i przeróbek różnych autorów, staje się pod piórem lubelskiego mieszczanina Biernata pierwszym znakiem wielkiego przełomu w literaturze polskiej, zapowiedzią piśmienictwa polskiego Renesansu, świtem złotego wieku naszej literatury. To nie wydany około r. 1514 „Raj duszny” tegoż Biernata z Lublina, prawdopodobnie pierwsza książka polska, ale jego *Żywot Ezopa i Fryga*, otwiera wiek Reja, Kochanowskiego i Górnickiego jako pierwsze dzieło wierszowane z zakresu poezji świeckiej, dzieło pionierskie, przewyższające swymi walorami wcześniejsze nieco niemieckie i czeskie transpozycje bajek Ezopowych. Ezopowe dzieło w wersji stworzonej przez Biernata z Lublina, wyrosłej już w duchu budzącej się reformacji i owianej tchnieniem jej myśli społecznej, wyprzedziło o lat przeszło

dwadzieścia debiut Mikołaja Reja „Krótką rozprawą między panem, wójtęm i plebanem“. Stąd też imię greckiego bajkopisarza ma dla nas walor szczególny.

Wszystko, co jest w tej komedii poza Ezopem, co nie dotyczy jego postaci, przeżyć i myśli, można by uznać za dobrą robotę zręcznego i doświadczonego dramaturga, znającego doskonale tajniki swego warsztatu. Sam Ezop dopiero decyduje o tym, że komedię *Lis i winogrona* trzeba uznać za dzieło oryginalnego talentu i głębokiej myśli. W jego postawie wobec życia, w jego stosunku do ludzi i świata, w jego traktowaniu wolności jako największego, niczym nie zastąpionego dobra człowieka, w jego wspaniałym pojmowaniu tej wolności tkwi istotny sens utworu, który rozstrzyga o jego nieprzeciętnej wartości, tym większej, że wspartej wielką kulturą autora i walorami jego pióra.

To, co nie dotyczy bezpośrednio Ezopa, występujące obok niego postacie i oplatające się wokół niego wątki, utrzymane jest wyraźnie w konwencji komediowej, nadaje sztuce lekkość i wdzięk, przesyca ją komizmem, który co pewien czas rozbrzmiewa ostrą nutą satyry, i to satyry współczesnej, antykapitalistycznej, mieszczańskiej, przy czym autor najsilniej wygrywa tę strunę w traktowaniu postaci pseudofilozofa Xantona. Może tylko jedna postać Klei wyrasta ponad tę konwencję, nosi wyraźnie cechy oryginalności, co rzuca się w oczy tym jaśniej, że autor ujął ją dynamicznie, przedstawił w rozwoju, dał jej uczucie, które ją przekształca, dzięki któremu dokonuje się w niej — nie bez oporów zresztą — przemiana wewnętrzna. Z niej jednej obcowanie z Ezopem wyzwała człowieka, ją jedną obcowanie to uszlachetnia. Jej miłość to jeden jedyny triumf szlachetności i dobra mądrości i piękna. Czy jest to triumf trwały i ostateczny — trudno by było odpowiedzieć bez uciekania się do domysłów. W każdym razie komedia pozostawia nas pod wrażeniem dwóch spraw — tej wielkiej miłości Klei i końcowej heroicznej decyzji Ezopa, który przenosi śmierć wolnego człowieka nad życie niewolnika. W tej niewielkiej grupie postaci komediowych Ezop i Klea świecą własnym, oryginalnym blaskiem, przy czym Klea bierze ten blask od Ezopa, by przetworzyć go w retorcje swej kobiecości w zjawisko pokrewne, ale i odmienne zarazem.

Tradycja nie dopuszcza rozdźwięku między życiem Ezopa a jego twórczością. Figueiredo idzie wiernie po tej linii. Jego Ezop jest taki, jakiego moglibyśmy sobie odtworzyć na podstawie jego bajek, zawartych w nich maksym filozoficznych i prawd moralnych. Wyzyskując całą skalę myśli wypowiedzianych w Ezopowych bajkach autor jedną szczególnie wysuwa na czoło i nasila jej brzmienie tak, że nie tylko jest motywem przewodnim całej sztuki, lecz i zamyka ją akcentem fortissimo: jest to myśl o wolności.

Wokół wolności krąży ustawicznie myśl Ezopa, wolność jest celem wszystkich jego poczynań. Nie chodzi mu tylko o wyzwolenie ze stanu niewolniczego, walczy o wolność pojętą jak najszerszej i jak najpiękniej, wolność nie okupioną niczyją krzywdą, wolność od tyranii, od upodlenia i poniżenia, wolność w decydowaniu o sobie i swoim losie. Na temat wolności, prawdy i uczciwości padają z jego ust najpiękniejsze słowa w tej sztuce, najbardziej ważne.

Motyw bajki, która dała tytuł sztuce, nie jest już tak mocno eksponowany. Bajka o lisie i rzekomo nie dojrzałych winogronach potrzebna jest Ezopowi dla określenia swego stosunku do miłości Klei. Ten owoc nie dla niego dojrzewa. Ma świadomość swojej wartości, ale przy tym i świadomość swojej brzydoty. Wie, że ludzie więcej cenią piękno fizyczne — i stąd niewiara w trwałość miłości Klei, realne trzeźwe spojrzenie na perspektywę ich związku. Dla niego miłość i życie, które ludzie uważają za moralne i szczęśliwe, to wartości nieosiągalne, to właśnie owe zielone winogrona, które tylko dlatego są zielone, że nie można ich osiągnąć. „Jestem jeszcze zielony dla miłości, dla życia, ale jestem wolny, wolny! — powie w zakończeniu sztuki. I tym, jakby chciał osłabić heroizm swojej decyzji, sam ściąga się z piedestału bohatera, włącza się w tłum ludzki, nad którym tak góruje umysłem i sercem.

Jest jeszcze jeden motyw w komedii, którego przeoczyć się nie powinno. Źródłem nienawiści delfijczyków do Ezopa jest bajka, którą im opowiedział, i zawarta w niej przykra prawda. Ezop broni swego prawa do prawdy, swojej wolności mówienia prawdy. Tłumaczy Xantosowi: „Zrozum, Xantosie, ta bajka to

nie tylko wymyślona historyjka. To także — prawda. A prawda to jedyna rzecz, dla której warto żyć i za którą warto umrzeć“.

W ten sposób wolność, o którą walczy Ezop, nabiera jeszcze jednego aspektu: jest to także wolność artysty do nieskrępowanego wypowiedzania się, do mówienia społeczeństwu całej, choćby bolesnej prawdy. Tej myśli także nie wolno nam przeczyć w postawie Ezopa, filozofa i poety.

Skonfrontujmy te problemy sztuki z wypowiedziami Figueireda, a dojdziemy do wniosku, że w klimacie brazylijskiej dyktatury i z jej doświadczeń, zrodziła się sztuka o szerokiej problematyce ogólnoludzkiej, sztuka głęboko humanistyczna, że sprawom nurtującym jego naród potrafił autor nadać sens i walor powszechny.

ZDZISŁAW HIEROWSKI

## WYNIKI KONKURSU

na recenzję sztuki Johna Steinbecka „*Myszy i Ludzie*“

W styczniu 1963 r. teatr jeleniogórski ogłosił wśród młodzieży szkolnej konkurs na recenzję sztuki Johna Steinbecka „*Myszy i ludzie*“. Nie był to okres sprzyjający takim imprezom. Niektóre szkoły były na skutek mrozów nieczynne, inne pracowały z przerwami lub w nienormalnych warunkach. Mimo to na konkurs wpłynęło 68 prac.

Młodzi recenzenci podeszli do swego zadania bardzo poważnie. Większość z nich nie poprzestała na skomentowaniu walorów sztuki, ale dała także bardzo szczerą, osobistą ocenę jeleniogórskiego przedstawienia, zwłaszcza gry i dekoracji. Opinie na ten temat były nie tylko szczegółowe, ale i precyzyjne, uargumentowane. Dodajmy — w większości trafne.

Jury konkursu pracowało w następującym składzie: **Zdzisław Grywałd** (dyrektor teatru), **Henryk Jonek** (kierownik literacki), **prof. Bylicka** z Liceum Pielęgniarstwa i **prof. Hermut** z Liceum Ogólnokształcącego w Jeleniej Górze.

A oto wyniki konkursu:

**I nagroda — TERESA GAJDA**, Lic. Piel.; **II nagroda — DAGMARA GRABSKA**, Lic. Og.; **III nagroda — ALINA JEDLIŃSKA**, Lic. Og.; **Wyróżnienia: JERZY ABRAMOWSKI**, Lic. Og.; **ANDRZEJ ALEKSANDROWICZ**, Lic. Og.; **JERZY OGOŃSKI**, Lic. Og. Cieplice; **WIESŁAWA PIEKARZ**, Lic. Og.; **KRYSTYNA PIETRYKA**, Lic. Piel.; **JANINA ROBEL**, Lic. Piel.; **DOMICELA RYBACKA**, Techn. Ekon.; **LUCYNA TWARDOWSKA**, Lic. Piel.

W sobotę, 2 marca br. odbyło się w klubie „Kwadrat” spotkanie uczestników i organizatorów konkursu. Red. Jonek omówił nadesłane na konkurs prace, po czym dyr. Grywałd wręczył zwycięzcom nagrody (były to książki z dedykacjami „bohaterów” recenzji — aktorów, występujących w przedstawieniu „*Myszy i ludzi*”). Aktorzy ci wzięli udział w spotkaniu).

Na zakończenie spotkania zaprezentowano młodzieży fragmenty estrady poetyckiej „*Szekspeare i chryzantemy*”. Utwory K. I. Gałczyńskiego recytowali aktorzy teatru jeleniogórskiego.

Poniżej drukujemy fragmenty niektórych recenzji nadesłanych na konkurs.

\* \* \*

Cała interpretacja utworu wraz z opracowaniem scenicznym bardzo dobitnie przekazała widzowi to, co przedstawić chciał autor. Prosta, pusta droga, na niej dwóch „żebraków pracy“, zmęczonych, nie wiedzących co ich czeka, jak przyjmą ich u celu. Później rancho, barak, w którym mieszkali. Zwykle prycze, ludzie obdarci, zmęczeni, brudno, ponuro i strasznie ubogo. W takich warunkach żyli ludzie pracy. Nic dziwnego, że widok otoczenia odbierał im chęć do życia. Nieboszczykowi daje się na trumnę cztery deski. Lecz ci ludzie, którzy mieli żyć, posługiwali się też najprostszym sprzętem ze zwykłych, nieheblowanych desek. Prycze, ławka, skrzynki zamiast krzeseł, sznurek zamiast szafy na odzież, klatka osiatkowana zamiast stołu — to wszystko świadczy o ubóstwie i nędzy dochodzącej do skrajności. Wystrzępiona i brudna odzież, bosa stopy również nie świadczą o dobrobycie. To wrażenie nędzy powiększały łachmany zawieszane u sufitu w pomieszczeniu murzyna.

Oświetlenie również było bardzo dobre. Reflektory odpowiednio umieszczone dawały ciekawe cienie. Np. cień Lenniego był tak ogromny, że robiło to wrażenie, jakby to był jakiś wielkolud, a jednak taki mały i bezsilny dzięki swemu upośledzeniu umysłowemu. W innym przypadku, gdy toczy się rozmowa między Lenniem a żoną Carleya, światło pada tylko na ich twarze, dając możliwość obserwowania mimiki bohaterów. Dalej jest tajemniczy półmrok, jakby za chwilę miało się coś stać.

*Teresa Gajda, Lic. Piel.*

*I nagroda*

\* \* \*

Dekoracje były bardzo pomysłowe, ale nie zawsze odpowiadały sytuacji. Gdy George i Lennie odpoczywali leżąc na... szosie (chyba tego inaczej nazwać nie można) obawiałam się, że nagle „wyskoczy“ samochód i sztuka zakończy się przedwcześnie.

Choć było trochę tych usterek, dekoracje wprowadziły widzów w nastrój dramatu.

*Dagmara Grabska, Lic. Og.*

*II nagroda*

\* \* \*

Sztuka ta, to wspaniałe oddanie prawdy życia. Życia ukazanego nie z jego pięknych stron, lecz ze stron tych prawdziwych, często ordynarnych i brutalnych. Mnie zainteresował i wzruszył pięknie ukazany przez pisarza problem przyjaźni. Według mnie uczucie przyjaźni jest chyba głównym wątkiem sztuki.

*Alina Jedlińska, Lic. Og.*

*III nagroda*

\*  
\*  
\*

Sztuka została zrealizowana przez reżysera Bolesława Smelę, który zarazem był wykonawcą jednej z głównych ról. Interpretacja roli Lenniego wymagała zarówno dużej znajomości sztuki aktorskiej, jak i zdolności rozszyfrowania psychiki człowieka o zaburzonej świadomości. Odtworzając postać Lenniego Bolesław Smela dał jeszcze jeden dowód swych możliwości aktorskich, pełni swego talentu. Mimika, ruchy, błędny wzrok cechujący niedorozwiniętego, naturalne zachowanie się aktora było tak przekonujące, że mimo momentów komicznych odczuwało się współczucie dla biednego, dziecinnego, potrzebującego opieki Lenniego.

*Janina Robel, Lic. Piel.  
Wyróżnienie*

\*  
\*  
\*

...Etykieta współczesnej literatury amerykańskiej był Ernest Hemingway. W jego cieniu pozostawały postacie T. Dreisera, S. Lewisa, J. Dos Passosa, W. Faulknera, E. Caldwell'a czy J. Steinbecka. Jakkolwiek wszyscy ci pisarze reprezentują obecne problemy społeczeństwa amerykańskiego, każdy kładzie jednak nacisk na inne z nich. Charakterystycznym rysem twórczości Steinbecka jest opisywanie postaci z dolów społecznych. Robotnicy portowi, bezrolni chłopci, pracownicy najemni, gangsterzy, wykolejeńcy, ludzie będący w kolizji z prawem — to bohaterowie utworów Steinbecka. Tak jest i w „Myszach i ludziach“.

*Andrzej Aleksandrowicz, Lic. Og.  
Wyróżnienie*

\*  
\*  
\*

Jak we wszystkich utworach Steinbecka, tak i w sztuce „Myszy i ludzie“ przeważa pierwiastek tragiczny. Tragizm tego utworu to nie tylko śmierć Lenniego, zupełne załamanie psychiczne George'a, lecz los wszystkich robotników rolnych i ich bezskuteczne dążenie do zdobycia kawałka ziemi. Ten „głód“ ziemi jest różnie przez robotników pojmowany. George realnie układa sobie wizję przyszłej farmy. Lenniemu rozwój umysłowy nie pozwala na zrozumienie dążeń George'a, lecz istnieje w nim głęboko zakorzenione pragnienie posiadania królików, które mógłby hodować, karmić, głaskać...

*Wiesława Piekarcz, Lic. Og.  
Wyróżnienie*



\* \* \*

Osią utworu jest problem szczęścia ludzi takich, jak Lennie, George i inni sezonowi robotnicy. Ludzie ci utożsamiają szczęście z posiadaniem mizernego kawałka własnej ziemi. Szczególnie gorąco przemawiają do nas marzenia o takim właśnie szczęściu, wypowiedane przez Lenniego. To duże dziecko marzy o królikach. Marzenia te, pod koniec utworu tak bliskie realizacji, runą wraz z dokonaniem morderstwa. Im bardziej te marzenia były dziecinne, tym bardziej odczuwamy krzywdę Lenniego i George'a.

*Jerzy Abramowski, Lic. Og.  
Wyróżnienie*

WYDAWCA:

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE  
JELENIA GÓRA — WALBRZYCH  
Redaguje: ZDZISŁAW GRYWAŁD

Cena zł 3.—