Stefan Żeromski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Kielce — Radom

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji premiery sztuki

F. SCHÖNTHAN'A

„PORWANIE SABINEK"

Szósta premiera sezonu 1970/71

JULIAN TUWIM

rys. Jerzy Zaruba

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

FRANZ SCHÖNTHAN

„PORWANIE SABINEK"

Komedia w 3 aktach

Przekład: JULIAN TUWIM
Opracowanie: WALERY JASTRZĘBIEC-RUDNICKI

Reżyseria:
ZBIGNIEW KRĘŻAŁOWSKI

Scenografia:
MARIAN GOSTYŃSKI

Ewolucje taneczne:
BOGUSŁAW WOLCZYŃSKI

Muzyka i opracowanie:
TADEUSZ KIERSKI

Kierownik artystyczny
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Radomiu, dnia 2 kwietnia 1971 roku

OSOBY:

PROFESOR OWIDOWICZ	— Bogdan Budziszewski
ERNESTYNA — jego żona	— Stanisława Orska
MADZIA, starsza córka	— Elżbieta Cegielska
Dr. KAROL JUSTYŃSKI, jej mąż	— Zbigniew Krężałowski
ANULKA, młodsza córka	* * *
WERONIKA, służąca	— Danuta Kamińska
LEONARD STRZYGA-STRZYCKI — dyrektor teatru	— Stanisław Moskalewicz
ANTONI GROMSKI	— Zbigniew Plato
EMIL, jego syn	— Bogdan Śmigielski

O B S Ł U G A P R Z E D S T A W I E N I A

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI
Maria Chodor

KIELCE | RADOM

KONTROLA TEKSTU
Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocha
Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki
Maria Makowska

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic
Ryszard Zając
Mieczysław Stypiński
Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Marii Szyksznia i Mariana Mazura

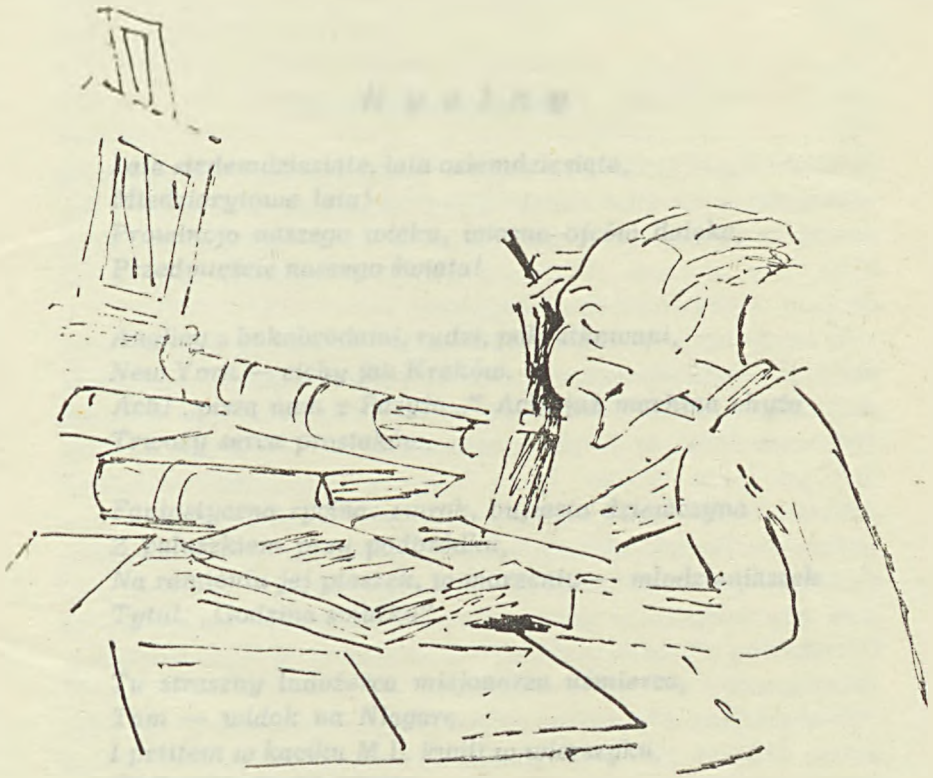
Prace perukarskie — Władysława Lewandowska

Prace stolarskie wykonano pod kierunkiem — Zbigniewa Karysia

Prace malarskie — Marian Sztuka

Prace tapicerskie — Jan Staniec

Prace farbiarskie — Zofia Zapała



JULIAN TUWIM

rys. Jerzy Zaruba

Ryciny

Lata siedemdziesiąte, lata osiemdziesiąte,
Miedziorytowe lata!
Prowincjo naszego wieku, wiosno ojców daleka,
Przedmieście naszego świata!

Anglicy z bokobrodami, rudzi, pokratkowani,
New York — cichy jak Kraków.
Ach! „piszą nam z Paryża..." Ach, już machina chyża
Trwoży serca prostaków.

Fantastyczna rycina: zmrok, bufiasta dziewczyna
Z paluszkiem przy podbródku,
Na ramieniu jej ptaszek, w marzeniu — młodzieniaszek
Tytuł: „Godzina smutku".

Tu straszny ludożerca misjonarza uśmierca,
Tam — widok na Niagarę.
I petitem w kąciku M.L. kwili w wierszyku,
Że dawno stracił wiarę.

Świecie rzewny i dawny! Kopersztychu zabawny!
Jak tu śmiać się nam z wierszy tych?
Wyblakły dagerotypie! I z nas się proch już sypie,
I samiśmy już kopersztych.

ARTUR MŁODNICKI

O „Porwaniu Sabinek"

Kiedy Karol Schönthan (1849—1913), popularny swego czasu wiedeński autor niezliczonej ilości fars, lekkich komedii i powieści rozrywkowych, pisał wraz ze swym bratem Franciszkiem Schönthanem *„Porwanie Sabinek"* komedia ta była satyrą na wędrowną szmirę teatralną.

Z ogromnego dorobku Schönthana, jedynie dwie sztuki cieszyły się ongiś na scenach polskich nieprawdopodobnym powodzeniem: komedia *Odrodzenie,* i bardziej farsa niż komedia *Porwanie Sabinek.* W obu występowali najwięksi nasi artyści, tacy jak Irena Solska, Irena Trapszo, Mieczysław Frenkiel, Aleksander Zelwerowicz, Ludwik Solski, Józef Węgrzyn i wielu innych. Te dwa utwory, należały przed pół wiekiem niejako do żelaznego repertuaru rozrywkowego naszych teatrów, podczas gdy innych, np. *Złotej Ewy,* bynajmniej nie gorszej od *Odrodzenia,* a pisanej doskonałym wierszem, w ogóle nie przetłumaczono.

Wspominam o tym raczej dla ścisłości historycznej, bo *Porwanie Sabinek* to, jakie oglądać będziemy na scenie Teatru Polskiego, niewiele ma już wspólnego ze starą wiedeńską, dziś już niemal zupełnie zapomnianą farsą.

Można śmiało powiedzieć, że pozostała jedynie rama fabuły, w którą Julian Tuwim wprawił tyle własnych pomysłów, tak rozbudował te od Schönthana przyjęte wątki, że w rezultacie otrzymaliśmy coś zupełnie nowego. Już sama lokalizacja farsy, przeprowadzona niezwykle szczęśliwie, od nazwisk osób i miejscowości zaczynając, a na kolorycie kończąc, przybliżyła ją ogromnie do widza polskiego, zmieniając humor dawnej farsy potrosze rodem ze słynnych *Fliegende Blätter,* z wiecznie roztargnionym profesorem łaciny i greki oraz dyrektorem wędrownej szmiry, na rzecz tak swojską, że słuchamy tej farsy jakby rodzimej twórczości.

Materiał zresztą, dostarczony Tuwimowi przez Schönthana, nie jest bynajmniej niewdzięczny. Teatr lubi niezmiernie pokazywać na scenie „teatr", a przede wszystkim taki z nieprawdziwego zdarzenia, jakiego dziś już nie ma, gdzie starożytni Rzymianie zamiast tóg nosili białe szpitalne kitle, a armia Sabińczyków paradowała w najautentyczniejszych mundurach miejscowej „Straży Pożarnej".

Perypetie takiego wędrownego teatru stały się tematem słynnego monologu znakomitego artysty Gustawa Fiszera, w którym opowiadał jak to aktor grający starego Moora w *Zbójcach* w jakimś prowincjonalnym mieście galicyjskim „zalał się w pestkę", a pani dyrektorowa ratując sytuację wystąpiła jako stara Moorowa.

Sytuacje takie zdarzały się jeszcze w okresie międzywojennym, kiedy to na przykład znany dyrektor objazdowej trupy Franciszek R. zastąpił chorą koleżankę, wzbogacając *Moralność pani Dulskiej* o jeszcze jedną męską rolę starego Tadracha.

Obecnie, postaci w rodzaju Leonarda Strzygi Strzyckiego, są tylko marą przeszłości. Czy warto je dziś wywoływać z zaświatów? Myślę, że tak. Skoro straszyły i śmieszyły za życia, niech to czynią o ile mogą i po śmierci.

Porwanie Sabinek, to kawałek obyczajowej historii teatru, to portret dawno zamarłej epoki, która ukazuje się nam w śmiechu i satyrze, i może właśnie dlatego jest nadzwyczaj wyraźna i zastanawiająca.

Dowcip Tuwima zawiera spojrzenie głębsze i przenikliwsze niż wydaje się nam zrazu, zawiera doskonałą znajomość epoki i środowiska.

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI

Świat aktorski moich czasów
(fragmenty)

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, a o tych czasach tu będzie mowa, jedynym w Polsce teatrem dramatycznym, gdzie aktor jako tako czuł się zabezpieczony, były warszawskie „Rozmaitości". Wchodzący w ich skład pracownik mógł już liczyć na stały na tej scenie pobyt; umowa, jaką zawierał, miała charakter raczej nominacji dożywotniej. Teatry: krakowski, lwowski, łódzki i poznański, usadowione o szczebel poniżej, jak również wszystkie inne stałe teatry (Kalisz, Płock, Lublin), kontraktowały aktora na jeden sezon, tj. od 1 września do lata. Pojęcie „Lata" nie znało ścisłej daty. W Krakowie czy we Lwowie w teatrach miejskich trwało ono tylko przez sierpień, przeznaczony na urlop; urlop, ale... bezpłatny. W mniejszych „przybytkach sztuki": w Sosnowcu, Częstochowie, a czasem nawet i w Łodzi, bezpłatne lato potrafiło się zacząć już w połowie maja, gdy tylko kasa teatru uczuwała letnią aurę, i aktor był „wolny" aż do 1 września. Przez te „wolne" miesiące z czegoż żyli ci stryjeczni bracia ptaków niebieskich? Hurmą, ilu ich, artystów i artystek, było w danej trupie, lub też porozbijani na drobniejsze „działówki", nieśli teatru kaganiec po rozmaitych Koninach, Grójcach, Miechowach, Lubartowach czy Łukawach pomnażając i bez tego niemałą ilość wędrownych szmir. Jak z góry można było przypuszczać, widmo głodu zamieniali na „wicegłód", na nędzarskie zarobki, czasem uzupełniane sutą libacją, jaką dzieciom muzy fundował ktoś z podochoconych miejscowych notabli, czasem dziedzic z sąsiedztwa, czasem np. bogaty rzeźnik. Nabrany na amfitrioństwo osobnik

w słowniku aktorskim nazywał się, nie wiadomo dlaczego, „bębenkiem" i z reguły powiększał sobą zasób komicznych figur we wspomnieniach ugoszczonego.

* * *

Trupę teatru czy teatrzyku nazywano w owych czasach „towarzystwem". Mówiło się: „Wójcicki sformował sobie towarzystwo", „Kremskiemu ten a ten rozbił towarzystwo" itd. Coś staroświeckiego było w tej nazwie, ale i coś ujmującego. Wyraz „towarzystwo" wywodził się z pojęcia, że aktor aktorowi jest tu towarzyszem, więc jakby prawie bratem; towarzyszem pracy, a przede wszystkim towarzyszem ... nie. Tak jest! Niedola, ta najzwyklejsza — chłód, głód i poniewierka — towarzyszyły wszystkim budom wędrownym, a nierzadko zaglądały w oczy i mniejszym osiadłym teatrom. Czy całość odpowiedzialności za ten stan rzeczy należy rzucić na chlebodawców, przedsiębiorców imprez, dyrektorów teatrów?

Oczywiście, że wśród pryncypałów nie brakło i takich, którzy by od czasu do czasu powinni byli „prowadzić sezon" w kryminale; jeden zarywał aktorów, drugi zarywał dostawców, trzeci — kogo się dało. Zacny Leon Stępowski, długoletni artysta sceny krakowskiej, w *Wyzwoleniu* uwieczniony w postaci Starego Aktora, opowiadał mi, jak za młodych lat, w imieniu dyrekcji swego wędrownego teatru, przybył „zamawiać salę" w Kołomyi — i tu go obito, bo przez pomyłkę wzięto go za niejakiego W., który kilka miesięcy temu ze swoim teatrem gościł w tym mieście, zebrał z przedstawień ładny grosz, pozarywał ludzi na prawo i na lewo i zemknął in saecula saeculorum. Zdarzali się znowu inni, jakaś miszkulancja kanciarza i artysty. Na gruby kamień nabierali dostawców i kontrahentów, ale żyli ambicją kosztownych wystaw, tęgiego wyreżyserowania sztuk itd. Na ogół jednak tradycja nie przekazała nam takiego dyrektora, który by z wyraźną krzywdą aktorów dorobił się większego

majątku, a ta sama tradycja z szacunkiem notuje poczet dyrektorów uczciwych.

Najuczciwszy nawet z pustego nie nalał. Po małych miastach, po miasteczkach teatr rzadko kiedy znalazł powodzenie; ileż prawdy zamknęło się w tym monologu Fiszera: „Na pierwszych dwóch spektaklach mieliśmy po kilkanaście osób, trzeci wieczór dał dyrektor „na ogólne żądanie publiczności", wtedy to już nikt do teatru nie przyszedł. „Anastazy Trapszo, dziadek Ćwiklińskiej, jeden z najgodniejszych dyrektorów prowincjonalnych, do takiego stanu zubożenia doszedł któregoś sezonu, że u lichwiarzy zastawiał swoje kwity lombardowe, kwity na zastawiony inwentarz teatralny, a nawet dobytek swój prywatny.

W takim stanie rzeczy jakiż mógł być los aktora? Nędza, znakomicie pomnażana przez organiczną lekkomyślność cyganerii. Lili Reymonta może się przesadną wydać tylko tym, którzy życia „komediantów" z bliska wówczas nie obserwowali. W dzisiejszych warunkach bytowania teatralnego rzeczą niewiarygodną się wyda, że nawet w jako tako szanujących się teatrach początkujący aktor pracował bezpłatnie. Następnie, po jakimś roku, otrzymywał piętnaście do dwudziestu rubli miesięcznie, co stanowiło mniej więcej trzecią część pensji miesięcznej podrzędnego urzędnika w biurze. Do gaż godziwych dochodzili tylko ulubieńcy publiczności z Pułtuska, Kozienic, Zawiercia. Nadmienić należy, że ze swej gaży, na przykład dwudziestorublowej, aktor sprawić sobie musiał ubranie na scenę do wszystkich — poza stylowym — sztuk. Pozornie drobny ten szczegół profesjonalny głęboko się wrzynał w życie małych teatrów.

Zważmy, że znaczna, jeśli nie przeważająca część sztuk ówczesnego atrakcyjnego repertuaru rozgrywała swoją akcję w salonach i w tzw. „dobrych domach", tj. w środowiskach silących się na elegancję. Naprawowitsze kwalifikacje nie pozwoliły młodemu aktorowi sięgnąć po nęcące role: czy to Fikalskiego w *Domu otwartym*, czy właściciela Kuźnic, czy Strasza w *Rozbitkach* jeśli nieszczęśnik nie miał fraka na bal, surdutu na pojedynek, garnituru na wizytę. Kariera aktorska rozpoczynała się nie od talentu, lecz od garderoby. Zdobywano ją za cenę niedojadanych dni, niezwracanych pożyczek, nocy spędzanych np. na pisaniu dla dyrekcji egzemplarzy i ról itp. Miarą krańcowej nędzy było sprzedać nawet frak; miało to charakter jakiegoś wprost kataklizmu. Wszystko to dotyczyło mężczyzn w teatrze, a teraz obejmijcie wyobraźnią los aktorek, sprawy ich strojów balowych, no i ich instynktu oczarowania strojem. Przy maksimum od siedemdziesięciu do osiemdziesięciu rubli miesięcznej gaży? Nie zanurzajmy się w tę historię.

* * *

Nadmieniliśmy powyżej, że w małych dyrekcjach umowę spisywano na sezon. W jakim celu spisywano, nie wiadomo, bo kontrakt bywał raczej kultem zwyczaju. Jako taki obowiązywał sumienniejszego dyrektora, ale do niczego nie „zobowiązywał". Na tradycję dyrektorskiej niewypłacalności aktor odpowiadał tradycją zrywania umowy; z uprzedzeniem (kto naiwniejszy) lub (kto doświadczony) „na cichca". W książeczce wydanej na sześćdziesięciolecie pracy Solskiego opisywałem jak ten przyszły i wielokrotny (w rozmaitych sztukach) monarcha — z kufereczkiem pod pachą, po topniejącym na Wiśle lodzie uciekał z Płocka spod berła Wójcickiego i Kremskiego. Migracje międzydyrekcyjne stanowiły powszedni chleb ówczesnego życia teatralnego. Powstawały one z nieustannej fermentacji nerwów aktorskich, smaganych do tego niedostatkiem, ale nie dochodziłoby do tej migracji, gdyby współzawodniczący ze sobą „entreprenerowie" nie kusili ku temu aktorów. Jeden drugiemu wykradł jakąś ponętną siłę, a czasem nawet grupę pracowników, w środku sezonu. Tu znowu powieść o staroświeckim teatrze, powieść z jakimiż postaciami, z jakimiż sytuacjami. Wygi dyrektorowie, ich agencje, czujki, „wtyczki", poumieszczane w konkurencyjnych „towarzystwach", kontrczujki, kontrwtycz-

ki, zabiegi, fortele, wzajemne „wykiwywanie się". Ile w to wszystko wsiąkało szmatławego mefistofelizmu, ile usypiania resztek rzetelności, ile potem straconych złudzeń!

Przedmiotem wykradań bywali nie tylko aktorzy. „Podmawiano" sobie np. zdolniejszych krawców, bezcenną zdobycz, jeśli to był nie tylko sprawny, ale i oszczędny krojczy. Ale na nikogo takich nie uprawiano wzajemnych polowań, jak na suflerów i inspicjentów.

Obowiązkowy inspicjent nabierał cech centralnej sprężyny w mechaniźmie teatrów á la dyrektor Striese z nieocenionego *Porwanie Sabinek*. Oczywiście dla humoru tylko lew Leszczyński przed jakimś swoim występem na prowincji oświadczył inspicjentowi: „Ja od ciebie niczego nie chcę, ty mi tylko zawsze powiedz, którędy na scenę wchodzę, jaką mam kwestię po wejściu na scenę i kogo ja w tej sztuce gram".

Kogo w danej sztuce gra, to zazwyczaj wiedział przeciętny szmirus z „towarzystwa", ale czy dziś wieczór jako tako trzeźwy zagra, tego nigdy nie był pewny. Otóż jakaś antyczna konwencja domagała się, by do obowiązków inspicjenta należało dostarczenie aktorów z knajp do garderób. Przezorny inspicjent zawsze się zaopatrywał w większe dozy amoniaku czy innych środków zaradczych. Pracowite obowiązki inspicjenckie, jak np. skompletowanie i wymusztrowanie reżyserskie grona statystów (np. natchnionych harfiarzy w *Lilli Wenedzie*) z grona miejscowych andrusów w Kłodawie, Sierpcu czy Pińczowie — to już było raczej dziecinne zadanie dla takiego nieszczęśnika. Pod opieką inspicjenta pozostawał również „magazyn dekoracji". Tu wielkiego kłopotu nie było: kulisy i paludamenty 2 wnętrz, kulisowa „wolna okolica" i na tym koniec „magazynu". Zwinięte w rulony, można było to arcydzieło malarza pokojowego przenieść pod pachą. I tak je przenoszono, gdy po jakiejś grubszej klęsce kasowej „towarzystwo" piechotą z jakichś Kozienic podążało do jakichś Puław czy odwrotnie.

* * *

Rozwiodłem się nad tymi naszymi wózkami Tespisa, bo tutaj u tych „Cabińskich", w tej atmosferze, w tych obyczajach, wśród tych gatunków ludzi pierwsze swoje studia odbywali niemal wszyscy aktorzy, na których się później oparła wartość, a czasem i chwała polskich scen. Na tych wózkach do swojej wielkości jechali: Modrzejewska, Solski, Frenkiel, Kamiński, Wysocka, Siennicka, Fertner, Adwentowicz, Brydziński, ba, przecież i Rapacki! Te ubożuchne imitacje teatru, one to były jedyną szkołą ich sztuki aktorskiej. Czyli że w dziejach naszego teatru musiały one być czymś, koło czego historiografia teatru nie może przejść obojętna.

rys. Franciszek Kostrzewski

Turecka fajeczka

Graliśmy farsę Schönthana i Kadelburga *Podróż na Wschód.* W farsie tej żona pewnego obywatela z małego miasteczka wyjeżdża na spotkanie z przyjacielem do Wiednia. Aby uniknąć plotek, motywuje swoją długą nieobecność w domu porwaniem jej do haremu. Pobłażliwy i łatwowierny mężulek urządza z okazji powrotu żony uroczyste przyjęcie. Zaproszony burmistrz miasteczka z ukrytą ironią ofiarowuje mężowi turecką fajkę na pamiątkę powrotu małżonki z rzekomego haremu.

Jak to w teatrze bywa, aktor nie może doprosić się rekwizytu wcześniej niż na generalną próbę, a nieraz otrzymuje go dopiero na premierze tuż przed wejściem na scenę. Nasz rekwizytor nie był wyjątkiem i dostarczenie fajki odwlekał z próby na próbę. Wobec tego Andrzejewski, grający burmistrza, na próbach markował fajeczkę ołówkiem. Zawsze po słowach: „A na pamiątkę powrotu pańskiej żony ofiaruję panu tę oto turecką fajeczkę" — wydobywał z wewnętrznej kieszeni marynarki ołówek i wręczał go mężowi.

Jak to było do przewidzenia, na generalnej próbie także nie było fajeczki. Rekwizytor oświadczył, że mimo najlepszych chęci dostarczy ją dopiero wieczorem, ponieważ jest tak piękna, oryginalna i kosztowna, że boi się, aby jej nie uszkodzono.

Wieczorem Andrzejewski przywdział frak, ucharakteryzował się jak angielski dyplomata z rodziny lordów i założył monokl. Tuż przed wejściem na scenę podał mu rekwizytor fajkę. Aktor omal nie krzyknął z przerażenia. Fajka miała cybuch długi na dwa łokcie. Zrozpaczony aktor, nie wiedząc, gdzie ma ją ukryć, aby potem niespodzianie wydobyć, stracił głowę i włożył rekwizyt do tylnej kieszeni fraka. Długi, odstający buńczucznie czerwony ogon kontrastował fatalnie z wyglądem wyfraczonego burmistrza, który z godnością europejskiego dygnitarza wkroczył na scenę. Liczny zespół, przedstawiający zaproszonych gości, ujrzawszy dostojne oblicze kolegi i sterczący z tyłu ogon, wpadł w spazmatyczny śmiech. Wraz z zespołem publiczność. Na próżno aktorzy usiłowali prowadzić dalej przedstawienie.

Niestety, każdy pół obrót nieszczęsnego burmistrza wywoływał nowe kaskady śmiechu. Wreszcie Andrzejewski, nie zważając na burzę śmiechu, wydobył fajkę i ofiarował ją małżonkowi. Umożliwił tym dokończenie aktu.

rys. Franciszek Kostrzewski

„Obrona Częstochowy" z armatami

Pomysły reżyserów są nieraz bardzo oryginalne, zwłaszcza jeśli uporczywie walczą z szablonami. Jeden z nich wystawiając *Obronę Częstochowy* wpadł na genialny pomysł, ażeby użyć prawdziwych armat. Według jego pojęcia teatr nadawał się znakomicie do tego eksperymentu, ponieważ był zbudowany w obszernym ogrodzie i artyleria mogła swobodnie zajechać pod samą prawie scenę. Dyrektor tego teatru, również człowiek „postępowy", akceptował pomysł reżysera, spodziewając się, że na mieście będzie „huczek" i ludziska zejdą się licznie do teatru.

Na próbę generalną, która w tym teatrze odbywała się zawsze w dzień przedstawienia, przywieziono dwie armaty wraz z obsługą dowodzoną przez porucznika. Ustawiono je w niewielkiej odległości od sceny. Rozpoczęła się próba. Na znak inspicjenta dano pierwsze, próbne strzały. Ponieważ reżyser grał także, poprosił więc jednego z zaufanych kolegów, aby stwierdził, jaki efekt strzelanie wywołuje na widowni. Według zdania tegoż kolegi strzały nie wywierały większego wrażenia niż uderzenia w bęben. Wobec tego reżyser kazał otworzyć drzwi na scenę i poprosił porucznika, aby armaty nieco zbliżył. Huk był oczywiście mocniejszy, ale jeszcze niedostateczny. Próbowano z tym zbliżaniem armat kilkakrotnie. W końcu naboje się wyczerpały, a oczekiwanego efektu nie uzyskano.

Zawiedzionemu reżyserowi strzeliło nagle zbawienna myśl do głowy.

— Już wiem — zawołał obserwując pozycje armat — lufy należy skierować w budynek teatru! Tak będzie dobrze.

Nie radząc się porucznika, który zresztą krążył wokół aktorek, poprosił artylerzystów o punktualne przybycie na przedstawienie z odpowiednią ilością naboi.

Wieczorem sala była nadspodziewanie wypełniona widzami. Prezydent miasta jak zwykle zasiadł w loży opodal sceny, a w loży po drugiej stronie widowni zajęli miejsca panowie pułkownicy i wyżsi oficerowie. Dyrektor teatru obliczając kasę zacierał ręce. Chcąc okazać swoje zadowolenie reżyserowi wziął go pod ramię i tytułował: „panie Jasiu".

Uderzono w gong. Kurtyna uniosła się w górę. Porucznik artylerii po pierwszym akcie przypomniał sobie, że sztukę już gdzieś widział. Udał się więc ze spotkanym przyjacielem do gabinetu, gdzie przy butelczynie i zakąsce czas im upływał bardzo przyjemnie. Przedtem jednak spełnił swój obowiązek: dał rozkaz artylerzystom, aby na znak tego „pana ze sceny" wszystkie naboje wystrzelali.

Nadszedł wreszcie akt przedstawiający bój na wałach obronnych. Dyrektor teatru stanął na widowni w bardziej widocznym miejscu, aby sprawdzić, jakie zrobi wrażenie „clou" przedstawienia na publiczności, a przede wszystkim na prezydencie i elicie towarzyskiej. Tuż obok niego stanął skory do usług sekretarz i okazały portier w liberii. Nadeszła wreszcie oczekiwana scena. W tym momencie dyrektor trącił sekretarza, mrugnął porozumiewawczo i utkwił wzrok w znudzoną twarz prezydenta miasta.

„Za chwilę ożywisz się bracie" — pomyślał i czekał niecierpliwie na pierwszy wystrzał.

Nagle rozległ się huk i gmach teatru zatrząsł się w posadach. Jednocześnie kilka szyb wyleciało z brzękiem. Prezydent miasta istotnie ocknął się gwałtownie i z niepokojem błądził wzrokiem po widowni. Nastąpił huk drugi, trzeci, a po każdym wystrzale słychać było brzęk szkła i odczuwało się drżenie budynku. Z sufitu sypał się tynk niby śnieg na głowy widzów. Publiczność zerwała się z miejsc, a dyrektor, dawszy porząd-

nego szturchańca sekretarzowi i portierowi, wypadł z nimi do ogrodu.

— Budę mi rozwalą! — krzyczał. — Wstrzymać żołnierzy! Niech nie strzelają!

Dopadłszy ze świtą do armat chwycił za rękę żołnierza ładującego pocisk.

— Człowieku! — wrzasnął. — Przestań strzelać, do diabła!

Żołnierz odepchnął dyrektora energicznie i krzyknął do kolegi: — Wal, Józku! Tu żadna oferma nie ma nic do gadania, tylko porucznik!

Dyrektor wpadł w szał. Chwyciwszy za kark sekretarza pchnął go i ryknął:

— Porucznika tu zaraz!

— Gdzie jest? — zapytał sekretarz pędząc już przed siebie.

— Na widowni! Widziałem na własne oczy! Ty także szukaj, bałwanie! — huknął dyrektor na portiera, człowieka ogromnej tuszy, sapiącego donośnie po niezwykłej galopadzie.

Obaj powrócili na widownię. A tymczasem armaty strzelały w dalszym ciągu. Skutek był fatalny. Połowa publiczności wybiegła do ogrodu otrzepując się z tynku. Reszta, zbita pod drzwiami, przyglądała się ze spłoszoną miną dramatycznej scenie. Natomiast aktorzy grali z zaparciem siebie bez najmniejszego lęku. Prezydent także pozostał na stanowisku, ale w stojącej postawie i blady, a może obsypany kredą z sufitu; szukał wzrokiem winowajcy: dyrektora. Jedynie panowie pułkownicy i oficerowie siedzieli, jak na przedstawicieli armii przystało, z kamiennym spokojem.

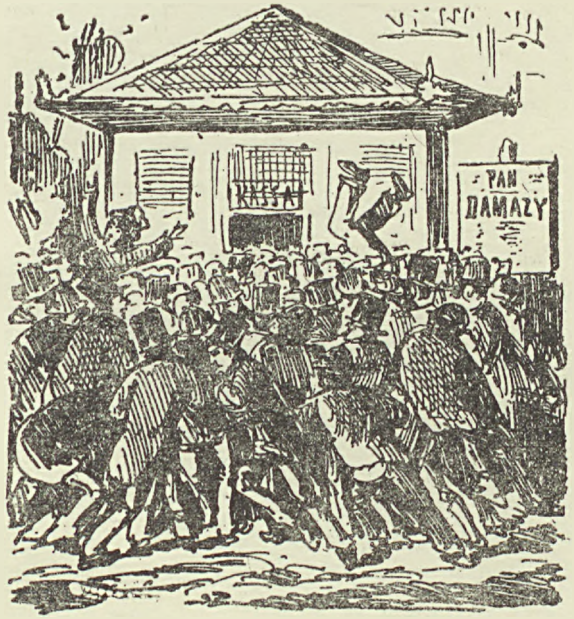
Tymczasem dyrektor latał jak opętany. Wszystkich pytał o porucznika, nawet niektórych widzów na sali. Wreszcie wpadł za kulisy, zwymyślał sromotnie reżysera, kazał grać prędzej, a potem stanął przy kurtynie, uchwycił linę i spuścił zasłonę. Publiczność w mgnieniu oka opuściła salę, a armaty strzelały dalej.

Porucznik, sądząc, że wszystko odbyło się jak najlepiej, wyszedł wreszcie z gabinetu w różowym humorze i spodziewając się od dyrekcji podziękowania, a dla żołnierzy bodaj po paczce papierosów, zajrzał uśmiechnięty do kancelarii i rzucił zadowolonym głosem do dyrektora:

— Ale moi chłopcy spisali się, co?

Dyrektor wbił w porucznika rozjuszone spojrzenie i wychylił w milczeniu kieliszek koniaku...

(„Poza kurtyną" — Iskry — 1959)



rys. Franciszek Kostrzewski

720. Prasowe Zakł. Graf. RSW „Prasa", Kielce B-4-3 62.

W Y D A W C A

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

CENA ZŁ 3·-