



**TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO**

SEAN O'CASEY

# **SZKARŁATNY PROCH**

SZTUKA W 3 AKTACH

**PROGRAM**

SEAN O'CASEY

**SZKARŁATNY  
PROCH**

(PURPLE DUST)

SZTUKA W 3 AKTACH

PRZEKŁAD: WACŁAWA KOMARNICKA



SIÓDMA PREMIERA  
W SEZONIE 1967/68

JÓZEF SZAJNA

## TEATR OTWARTY

**R**zeczywistość sceniczną widzę w jej dodatkowym wymiarze, wybiegającym poza konfrontację z rzeczywistością potoczną. [...] Budowa dramatu na scenie polega na łączeniu z sobą odmiennych dyscyplin twórczych i realizuje się poprzez przenikanie w dramat literacki osobowości wszystkich realizatorów (autor, reżyser, aktor, scenograf, kompozytor).

Konstrukcję przedstawiania stanowią zdarzenia sceniczne wyimaginowane, sytuacje fikcyjne. „Gra-zabawa” tu proponowana jest zaledwie prawdopodobna w realnym życiu. Rzecz dzieje się w czasie bliżej nie określonym, którego upływ staje się nieistotny. Jest to montaż akcji, której ciąg faktów pozornie sobie obcych jest zespolony w anegdotę zjawisk „sensacji”. Jego mechaniką jest obrazowanie i ruch zderzeń, obnażających współzależność ludzi i rzeczy, przedmiotów i treści. Gra przeciwieństw, ich spięcia w zderzeniach sytuacyjnych, stanowią warsztat a zarazem „harmonię” tych przedstawień. Zanika dekoracja na rzecz plastyki wyobraźniowej komponowanej i reżyserowanej przedmiotami ingerującymi i uczestniczącymi w akcji. Tak pojęta scenografia staje się materią teatralnego procesu. [...]

Rzecz dzieje się w przestrzeniach opustoszałych lub pustych, typu otwartego, lub „plenerach” zamkniętych, poszerzonych uniwersalistycznie wykraczających poza ramy sceny pudełkowej, często ogarnia-

jących sobą widownię. Przeobrażenia obrazów — rozumianych tu wraz z aktorem i przenośnym przedmiotem — następuje naocznie, w najmniej spodziewanych chwilach. Pozwala to na oddalenie lub zbliżenie tego, co uczestnika owej gry treściowo lub formalnie może interesować.

Oparte na odmiennym typie obserwacji działanie teatralne, zmierza do poszerzenia wiedzy o przedmiocie — konkretnie plastycznym w teatralnej grze, co prowadzić ma do wywołania napięć emocjonalnych — sprzężonych. Omija to metodę teatru ekspresjonistycznego i konwencje naturalistycznego, natomiast — poprzez penetrację życia prowadzi do uzmysłowienia faktów i ich transformacji. Pod tym względem jest to teatr formy, której przeobrażalność dopuszcza aranżację również przestrzeni dowolnej. Może to być opuszczone lotnisko, garaż, hala fabryczna, plaża, lub inne pomieszczenie z możliwością adaptacji i przenoszenia akcji — gry. Przedmiot może stać się tutaj „dekoracją” — znakiem plastycznym dowolnej przestrzeni „pleneru”. Działa na zasadzie „psychogramu”, sięga warstw znaczeniowych i nie wymaga wytłumaczenia dosłownego. Sposobem zastosowania może wymykać się średnim kryteriom racjonalnym i tak pojętej funkcjonalności. [...]

Obiektywną prawdę przedmiotu stanowi jego zastosowanie i urzeczywistnienie w działaniu z aktorem a nie jego nazwa. Tak umeblowana przestrzeń zagęszcza się, to pustoszeje w jawnych zmianach i czynnościach aktora; winna ogarniać też widza, stawiając go w sytuacji zbliżonej lub analogicznej z sytuacją aktora. Fetyszyzacja przedmiotów kończy się często w finale przedstawień wyzwoleniem się aktora od zależności — przeszkód. Spójnia elementów pozornie sobie obcych, ingerujących w ruch teatralnych zdarzeń przeciwnych, zmierza do wytworzenia aury zakłóceń, zmierza do integracji struktur złożonych, w których słowo żyje naturalną wartością, a tekst nie podlega deformacji, ale całościowej jedności obrazowania. Wypalone horyzonty z otworami, opadające kurtyny-zastony, darte płótno, puste opakowania, gęsta farba, pakuły — awansują do środków wyrazu. W strukturze następuje odpsychologizowanie gry aktora, rozbitcie roli „monolitu” na rzecz gry komponowanej, ułatwiającej kreowanie postaci, nie zawężonej wyłącznie do zadań interpretacji tekstu.

„Magia” przedmiotów martwych, zużytych: taczki, żelazne rury do piecyków, stare manekiny, opakowania — pudła, szuflady, wanny, swoim zastosowaniem zaskakując widza winny działać inspirująco na jego wyobraźnię, nie tłumacząc się dosłownie, zostawiają mu miejsce na indywidualny „domysł”. Sceny zgiełku zderzają się tu z pogłębioną ciszą, śmieszność z tragizmem, obojętność z fascynacją. Zdarzenia sięgają rejonów nieznanych, czasem zaledwie przeczuwalnych, pojawiają się w proporcjach odmiennych niż te, które im przypisujemy na podstawie wiedzy. Znajdują się na dwóch zespolonych i przenikających się planach: rzeczywistości i zjawiskowości. Wydarte z obszarów nieświadomości ujawniają się błyskiem spięć, eksplozjami wydarzeń i ich sprzężeń, manifestują pulsację życia.

„Odra”, marzec 1968  
Fragmenty artykułu.



# ...A DLA MNIE BUKIET CZERWONYCH RÓŻ

## O DRAMATURGII SEANA O'CASEYA

Gdy Sean O'Casey kończył w 1960 r. 80 lat, prasa anglosaska, składając solenizantowi dość konwencjonalne wyrazy hołdu, dotknęła jednak z lekka drażliwej kwestii, brzmiącej mniej więcej tak: Jak to się dzieje, że pisarz tej miary (wedle niektórych największy żyjący dramaturg), będący w pełni sił twórczych, ogłaszający wciąż nowe sztuki, pod pewnymi względami nie ustępujące dawniejszym, jest tak zaniedbywany przez teatr. Owszem, nowe utwory wychodzą drukiem, radio brytyjskie nadało retrospektywny przegląd sztuk O'Caseya, w Ameryce jeden z wczesnych jego dramatów przerabia się na musical. Ale poza tym cóż? Prapremiery nowych sztuk dają zazwyczaj na głuchej prowincji angielskiej i amerykańskiej amatorzy, którzy również wierni są wczesnym — dziś już klasycznym — jego dramatom. Teatr zawodowy niemal go ignoruje. W Londynie i innych wielkich ośrodkach teatralnych najwyższej raz na kilka lat realizuje się inscenizację O'Caseya. W tej sytuacji pytanie dlaczego? — powtórzone w r. 1964 po śmierci pisarza — narzuca się szczególnie ostro, ale odpowiedź na nie jest niełatwa i nic dziwnego, że autorzy rocznikowych artykułów nie kwapili się z nią.

W określeniu przyczyn niepopularności O'Caseya należy przede wszystkim uniknąć uproszczeń. Czy jest on bojkotowany z powodu swych poglądów politycznych? O'Casey nigdy nie czytał tajemniczy ze swych komunistycznych przekonań, ale nie przeszkodziły mu one w odnoszeniu wielkich sukcesów w Anglii. Jego — wysoce indywidualnego — komunizmu nie traktowano tu zresztą zbyt poważnie. Wszak nie był działaczem rewolucyjnym zagrażającym ustrojowi, ale „tylko” pisarzem, a epatowanie angielskich klas „posiadających” i „rządzających” przez irlandz-

kich dramaturgów miało już swoją — można by rzec — uświęconą tradycję w chwili, gdy O'Casey rozpoczynał teatralną karierę. W sensie obyczajowym czynił to już Oscar Wilde, w sensie społeczno-politycznym Bernard Shaw. A dodać trzeba, że w przeciwieństwie do nich, O'Casey jedynie marginesowo piętnował stosunki angielskie. Ostrze jego sztuk było wymierzone głównie przeciw wadom własnego narodu i stonkom panującym w kraju, który — mimo długoletniego dobrowolnego wygnania — wciąż uważał za swój.

Otóż właśnie. W tym chyba należy upatrywać przyczyn pozornie niezrozumiałej niepopularności O'Caseya. Panuje przekonanie, że pomimo doraźnych wycieczek w inne dziedziny, pozostał on fanatycznie związany z Irlandią i jej problemami, a wieloletni brak bezpośredniego kontaktu sprawiał, że do pewnego stopnia walczył z marami przeszłości, że sztuki jego stawały się traktatami mającymi mniej wspólnego z życiem, z dzisiejszą rzeczywistością jego kraju, niż wydawało się ich autorowi. W Anglii również zmieniają się zainteresowania, dawne problemy wypierane są przez nowe, wprowadzane na angielskie sceny przez liczny zastęp młodych dramaturgów. Stare irlandzkie historie, odtwarzane z uporem przez samotnika z Devonu, wydają się mało atrakcyjne. Najłatwiejszym wyjściem jest więc uznać O'Caseya za wielkość historyczną, za klasyka, który przeżył swój czas; cenić go za twórczość sprzed lat kilkudziesięciu, a ignorować to, co miał ostatnio do powiedzenia.

Nic jednak bardziej błędnego niż tego rodzaju powierzchowne sądy. O'Casey pisze o Irlandii, ale jego Irlandia jest kanwą, na której snuje rozważania dotyczące odwiecznych, a zawsze aktualnych problemów związanych z losem człowieka. Walczy z tyranią ziemskich i duchownych władców, ukazuje złudę fałszywych ideałów, przekleństwo wojny, pisze o potrzebie wolności i radości. Jest więc pisarzem uniwersalnym, na wskroś humanistycznym. Mylą się więc ci ludzie angielskiego teatru, którzy gotowi są sięgać do odległych okresów historii w poszukiwaniu parabol współczesności, a ślepi są na postanie O'Caseya, zawarte w sztukach osnutych na tle niedawnej przeszłości irlandzkiej. Poeta i dramaturg angielski Louis Mac Neice pisał przed kilkoma laty, potępiając teatry dublińskie i londyńskie za zaniedbywanie O'Caseya:

*Z pewnością jest on czasem szorstki, bywa też sentymentalny. Jest to ryzyko, które musi przyjąć na siebie każdy pisarz, jeśli — jak O'Casey — jest ludzki od stóp do głów. Potrzeba nam ludzkości we współczesnym teatrze.*

Na szczęście awangardowe sceny londyńskie zdają sobie z tego sprawę. Teatr „Royal Court” wystawił w r. 1959 — znaną dziś już także

w Polsce sztukę — „Kukuryku” (Cock-a-Doodle Dandy), a dwa lata później, w lipcu 1961, odbyła się w teatrze „Mermaid” premiera „Stosu biskupa” (The Bishop's Bonfire). Również i w r. 1963 wystawiono w „Mermaid” kilka wcześniejszych sztuk O'Caseya, a w r. 1966 sztuka „Juno i paw” weszła do repertuaru Teatru Narodowego. Jednakże szereg utworów pisarza nie doczekało się jeszcze wystawienia w Londynie.

Korzenie twórczości O'Caseya tkwią głęboko w irlandzkiej historii i w irlandzkim dramacie. Pierwszą zdefiniować łatwo. Dzieje Irlandii to — abstrahując od zamierczliwych celtyckich legend — dzieje walk wolnościowych przeciw Anglii, ale także ruchów społecznych dublińskiego proletariatu, komplikowane przemożną rolą duchowieństwa, równie patriotycznego, jak ciaśnego. Pisarza irlandzkiego sprawy te niejako warunkowały. A jak przedstawia się sprawa literatury irlandzkiej, zwłaszcza dramatu? Literaturę pozbawioną języka musiała, rzecz jasna, cechować dwoistość. Niektórzy pisarze Irlandczykami byli tylko z pochodzenia; wyobcowani od spraw swego społeczeństwa, należą właściwie do literatury angielskiej, wnosząc jednak niejednokrotnie do niej cechy wypływające z irlandzkiego temperamentu i mentalności. Tak więc Oliver Goldsmith, Richard Brinsley Sheridan czy Oscar Wilde — wielkie nazwiska w historii dramatu angielskiego — nie mają niemal nic wspólnego z dramatem irlandzkim.

Narodzin tego ostatniego szukać należy w Ruchu Irlandzkim zapoczątkowanym pod koniec ubiegłego stulecia przez literatów świadomie nawiązujących do elementów narodowych i folkloru celtyckiego. W r. 1893 grupa uczonych i pisarzy założyła tzw. Ligę Celtycką. W tym samym roku odbyła się premiera sztuki George'a Moore'a „Strajk w Arlingford” (Strike in Arlingford). W następnym roku w Londynie miała swą premierę pierwsza sztuka Shawa wraz z „Krajem pragnień serdecznych” (The Land of Heart's Desire) poety irlandzkiego, przyszłego laureata Nobla, Williama Butlera Yeatsa. To właściwie był początek dramatu irlandzkiego, choć Shaw — podkreślając swoją irlandzkość wobec Anglików — nie przejawiał zbytnich zainteresowań „sprawą irlandzką” i jako pisarz do Ruchu Irlandzkiego nie należał. W r. 1898 Yeats, wraz z popularną autorką dramatyczną panią Augustą Gregory, założył teatr pod charakterystyczną nazwą The Irish Literary Theatre. Z biegiem czasu przekształcił się on w Abbey Theatre, który miał szybko zasłynąć jako ośrodek awangardy i narodowego dramatu irlandzkiego. Założyciele Teatru Irlandzkiego pragnęli teatru o charakterze literackim, przeszedł on jednak szybko w ręce realistów (Yeats usiłował, co prawda, w swoich pierwszych sztu-

kach oprzeć się na folklorze i pisać „językiem ludu”, ale wkrótce przekonał się, że to nie jego domena. Lepiej udawało się to pani Gregory). Miejsce wystudiowanych, erudycyjnych, często nawiązujących do historii i mitologii utworów dramatycznych Moore'a czy Yeatsa, zajęły dzieła pisarzy czerpiących swoje wątki przeważnie bezpośrednio z życia, niejednokrotnie „nieokrzesane” pod względem formy, a przecież bardziej autentyczne. Największy jednak paradoks tkwi w tym, że sztuki „realistów”, acz pisane prozą, obfitują w poezję co najmniej w tym samym stopniu, co pisane wierszem sztuki „literatów”. Jest to oczywiście inna poezja, opierająca się na naturalnych kadencjach gwary.

Najważniejszym z tych pisarzy, we wcześniejszej fazie teatru irlandzkiego, był John Millington Synge, którego zresztą właśnie Yeats namówił do studiowania folkloru wieśniaków i rybaków zachodni irlandzkich. Synge pisał sztuki na wpół fantastyczne o trampach, żebrakach, rybakach i chłopach. Jest w jakimś sensie prekursorem Brechta, a zarazem Becketta. Ostra satyra społeczno-narodowa i religijna, zawarta w jego sztukach, nieraz przysparzała mu kłopotu. Na premierze „Bohatera naszego świata” (The Playboy of the Western World) wybuchły rozruchy i dopiero po dobrym przyjęciu tej sztuki w Anglii i Ameryce można ją było grać w Dublinie w spokoju. Inna jego sztuka, „Krynica świętych” (The Well of the Saints), uznana została za satyrę na religię — i — podobnie jak poprzednia — na Irlandię.

Po Synge'u przyszedł zastęp rodzimych pisarzy, skupiających się głównie przy teatrze „Abbey”; byli to: lord Dunsany, St. John Ervine, Seumas O'Kelly, Brinsley McNamara, T. C. Murray, a przede wszystkim Lennox Robinson, którego pierwsza sztuka ukazała się w r. 1908. Pisarza tego uważam za ważnego, bowiem w swoich sztukach — pod charakterystycznymi tytułami — „Patrioci” (Patriots, 1912), „Marzyciele” (The Dreamers, 1916) „Utracony przywódca” (The Lost Leader, 1918) — rozbijał mit patriotycznego romantyzmu. Tak więc prekursorami dwóch charakterystycznych motywów twórczości O'Caseya byli Synge i Robinson. Od pierwszego z nich przejął niejako antyklerykalizm; od drugiego — niechęć do patriotycznych mitów. Również w „dramatyzowaniu” slumsów dublińskich O'Casey miał swych poprzedników. Już na szereg lat przed nim wykorzystali ten materiał: A. P. Wilson w sztuce „Kałuża” (The Slough); występujący pod pseudonimem „Alpha and Omega” autor społecznej satyry zatytułowanej „Uwiad” (Blight), wreszcie Daniel Corkery w sztuce „Przywódca robotniczy” (The Labour Leader), zajmującej się proletariatem w mieście Cork.



Jako kilkunastoletni chłopiec O'Casey brał udział w przedstawieniach amatorskich, grając w sztukach Szekspira i Boucicaulta. Obaj ci pisarze mieli później wyrzucić bardzo silny wpływ na jego własną twórczość. Z Szekspirem łączy go charakterystyczna skłonność do mieszania elementów komizmu i tragizmu, bogactwo psychologiczne pierwszych sztuk, wreszcie rozmach i brak inhibicji w zakresie formy (w istocie nie brak było i takich twierdzeń, że ze wszystkich dramaturgów XX wieku O'Casey jest najbardziej skrojony na miarę Szekspira). Stylistycznie i kompozycyjnie wiele zawdzięcza Boucicaulowi. Dion Boucicault (1822—90), najpopularniejszy dramaturg irlandzki w XIX wieku, zdobył ogromne powodzenie w Anglii i Ameryce swoimi, obfitującymi w teatralne efekty, romantycznymi melodramatami. Czerpał obficie z irlandzkiego folkloru, a takie jego sztuki, jak „Jasnowłosa” (The Colleen Bawn), „Wędrowiec” (The Shaughraun), „Całus i piosenka” (Arrach-na Pogue), były dla świata kwintesencją irlandzkości aż do chwili, gdy zastąpiła je inna, mniej romantyczna wizja Irlandii, stworzona przez Synge'a i O'Caseya.

Powyższe szczegóły przytoczyłem dla wykazania, że twórczość O'Caseya wyrosła (pomijając Szekspira) z tradycji już istniejących w dramacie irlandzkim. Miał on jednak do powiedzenia wiele rzeczy nowych i debiutując w r. 1923, szybko zaćmił wymienionych uprzednio pisarzy socjalizujących. Sztuki jego poprzedników, podobne do ówczesnych popularnych sztuk angielskich (żeby wspomnieć choćby „Spór” Galsworthy'ego), były śmiertelnie poważnymi dramataми społecznymi. O'Casey wniósł novum formalne w postaci mieszania elementów komediowych z poważnymi, a zarazem nowe, istotne treści, opisując i komentując wydarzenia związane z niedawnym powstaniem, wojną i wciąż jeszcze trwającym okresem terroru. Oczywiście nie zaćmił Synge'a, przedwcześnie zmarłego w r. 1910 klasyka irlandzkiego dramatu, ale stanowił niejako jego uzupełnienie. Synge odzwierciedlił w swych sztukach folklor wiejskiej Irlandii; O'Casey podchwycił i przekazał jak nikt inny język mieszkańców Dublina (rzecz ciekawa, że Synge zamierzał przed śmiercią napisać sztukę o slumsach dublińskich; O'Casey stał się niejako jego naturalnym następcą). W trudnej, burzliwej epoce walk o niepodległość i wojny domowej pouczał i krytykował żywych, opłakiwał umarłych, stał się oczekiwany poetą i dramaturgiem swego narodu. Jak do tego doszło?

John O'Casey urodził się w Dublinie, w ubogiej robotniczej rodzinie protestanckiej. Był właściwie samoukiem; bardzo dużo czytał. W nocy

do programu jednej z londyńskich inscenizacji tak napisał o sobie:

*„Byłem najmłodszym w rodzinie składającej się z trzynastorga dzieci, z których ośmioro zmarło, bowiem w owym czasie śmiertelność w Dublinie była tak wysoka, jak w dotkniętych zarazą miejscach w Azji. Ojciec mój zmarł, gdy miałem sześć lat, a bieda stała się moim nieodłącznym towarzyszem, powodując chroniczną chorobę oczu, której skutki pozostały po dziś dzień. Z tego powodu nie mogłem pójść do szkoły. W późniejszym okresie, gdy miałem lat piętnaście lub więcej, przysiedziałem fałdów, aby nauczyć się podstaw języka angielskiego, geografii, arytmetyki i wiedzy ogólnej. Stałem się „wiecznym studentem” i ciągle nim jestem... Od wczesnej młodości interesowałem się teatrem, czytałem wiele sztuk sprzedawanych po pensie, a w czasie moich związków z Ligą Celtycką byłem sekretarzem amatorskiego zespołu teatralnego i grałem w kilku sztukach, będąc zresztą stale przekonany, że nigdy nie będzie ze mnie aktor. Postanowiłem więc, niezupełnie świadomie zresztą, zostać dramaturgiem.”*

O'Casey nauczył się gaelickiego języka, wstąpił do Ligi Celtyckiej, przybrał celtycką formę swego imienia — Sean. Przez pewien czas nawet uczył gaelickiego w dzielnicy robotniczej. Wstąpił do Irlandzkiej Armii Obywatelskiej (Irish Citizen Army) i został w r. 1914 jej sekretarzem, należąc także do innych organizacji nacjonalistycznych. W r. 1918 opublikował pierwsze prace — wiersze satyryczne i polityczną broszurę, potem historię ICA. W tym okresie zaczął pisać sztuki.

Pierwsza — „Szron na kwiecie” (The Frost in the Flower), będąca satyrą na klub, do którego należał, i druga — „Dożynki” (The Harvest Festival), traktująca o konfliktach robotników z klerem — zostały odrzucone przez teatr, choć autorowi nie szczędzono słów zachęty. Trzecią sztukę — „Karmazyn i trójkolorowy sztandar” (The Crimson and the Tri-Colour) o udziale robotników i walkach wyzwoleniczych — niemal przyjęto, bo poparła ją lady Gregory, ale sprzeciwił się Yeats. Dyrektorzy „Abbey” wiedzieli już, że nieokrzesany robotnik posiada talent. Ich szczegółowe krytyki pomogły mu do udoskonalenia konstrukcji utworów. W r. 1923 posłał do „Abbey” czwartą sztukę, która została od razu przyjęta. Był to „Cień bohatera” (The Shadow of a Gunman). O'Casey rzucił wówczas pracę robotnika i w wieku 44 lat został zawodowym pisarzem. W tym samym roku w „Abbey” wystawiono jego komedio-fantazję w jednym akcie „Cathleen nasłuchuje” (Cathleen Listens-in), w następnym także jednoaktówkę — farsę „Wychodne niani” (Nannie's Night Out). Sztuk tych nie włączył do zbiorowego wydania



i nie one przyczyniły się do ustalenia jego rangi jako dramaturga, lecz dwie następne pełnospektaklowe sztuki — „Juno i paw” (Juno and the Paycock), wystawiona w r. 1924, oraz „Pług i gwiazdy” (The Plough and the Stars), której premiera odbyła się w r. 1926.

O'Casey stał się niewątpliwie najpopularniejszym dramaturgiem „Abbey” w latach dwudziestych, a sława jego szybko przekroczyła granice Irlandii. W Anglii i w Ameryce prędko zorientowano się, że przybył wysoce oryginalny dramaturg, obok Synge'a i Shawa najwybitniejszy z Irlandczyków. Jednakże w rodzinnym kraju sukces O'Caseya nie był sukcesem łatwym. Owszem, do „Abbey” napływały tłumy publiczności, różniacej się od tej, jaka zapełniała teatr w ubiegłych latach. Przychodziła już nie tylko nacjonalistyczna inteligencja, ale publiczność masowa, lud dubliński, który po dziesięciu latach walk z Anglikami i wojny domowej miał dość terroru, zamachów, egzekucji, prześladowania niewinnych i niezaangażowanych. A sztuki O'Caseya bynajmniej nie gloryfikowały sprawy nacjonalistycznej. Jego rewolucjoniści nie są „robieni na bohaterów”.

Obraz Dublina, jaki przedstawia, nie jest wcale pochlebny. W jego sztukach dzielne są tylko kobiety, które cierpieć muszą za fantazje napuszonych frazesami, a w gruncie rzeczy tchórzliwych i głupich mężów, synów, braci, kochanków. O'Casey objawia się jako pacyfista, pełen odrazy do nieludzkich metod rewolucyjnych i staromodnej frazeologii patriotycznej. Jeśli jednak utrafił w nastroje ogółu, to naraził się śmiertelnie nacjonalistycznym „patriotom”, panoszącym się wówczas przy pomocy terroru. Pierwsze dwie sztuki z dublińskiego cyklu rewolucyjnego wyszły na ogół obronną ręką (choć na „Juno i pawia” narzekano w Dublinie, bo w zbyt śmiały sposób przedstawiała problemy religii i seksu, a w Corcu odmówiono nawet wystawienia sztuki).

Jednak dopiero „Pług i gwiazdy” rozpetał prawdziwe piekło. O'Casey naruszył tu bowiem wszystkie irlandzkie tabu, mianowicie religię, seks i patriotyzm. A więc zarzucano sztuce bluźnierstwo i nieprzyzwoitość, wywołano rozruchy w teatrze (co zresztą nie było pierwszą, bo podobnie zareagowano już w r. 1899 na sztukę Yeatsa „The Countess Cathleen”, a w r. 1907 — jak wspominałem — na „Bohatera naszego świata” Synge'a). Szowiniści irlandzcy nie mogli znieść realistycznego potraktowania problemów Irlandii, którą idealizowali jako nieskazitelną dziewczę. XIX-wieczny poeta romantyczny James Mangan pisał: „Jest młoda i piękna i będzie ukoronowana na królową”. Zaś O'Casey już w „Cieniu bohatera” nazwał sprawę po imieniu:

„Już nawet ust otworzyć nie można, bo Kathleen ni Houlihan (symbol Irlandii, przyp. B.T.) bardzo się dziś różni od kobiety, która kiedyś grała na harfie i śpiewała: „Płacz, płacz, twa godzina minęła”. Teraz wściekła diablica się z niej zrobiła i wystarczy krzywo na nią spojrzeć, by cię zamalowała pięścią w oko”.

A w „Pługu i gwiazdach”, zamiast gloryfikować bohaterów rewolucji, O'Casey wystąpił w obronie kobiet i dzieci będących jej ofiarami. Ośmielił się ukazać dziewczę irlandzkie jako prostytutkę, a „świętą” flagę republikańską uplasował w knajpie. Rozruchy, jakie nastąpiły, zapoczątkowały wyobcowanie O'Caseya, zwłaszcza że nie tylko gawiedz, ale częścią inteligencji i krytyków przyłączyła się do opinii potępiającej sztukę. W czasopiśmie toczyły się polemiki przez szereg tygodni. O'Casey nie czuł też wspólnoty ze środowiskiem literackim zgrupowanym wokół „Abbey”, pomimo przyjaźni z lady Gregory i uprzejmych stosunków z Yeatsem. Stopniowo czuł się coraz bardziej osamotniony w swej ojczyźnie. Klerykalna Irlandia tych dni nie była republiką robotniczą, o którą walczyli przywódcy lewicowi z lat jego młodości — Larkin i Connolly.

W marcu 1926 — w sześć tygodni po rozruchach z okazji „Pługa i gwiazd” — przysłała wiadomość z Anglii o nadaniu O'Caseyowi nagrody Hawthorndena, przyznawanej za najlepsze dzieło „nowego” pisarza, ogłoszone w roku poprzednim. Zaproszony do Londynu na wręczenie nagrody, doznał tam dobrego przyjęcia i zdecydował się zamieszkać w Anglii na stałe, osiedlając się najpierw w Londynie. Stosunki z Irlandią rozluźniły się jeszcze bardziej, gdy w r. 1928 Yeats odrzucił nową sztukę O'Caseya o tematyce związanej z wojną światową, „Srebrny puchar” (The Silver Tassie), ponieważ nie odpowiadała jego teorii dramatu. Wyrządzone została tym krzywda zarówno O'Caseyowi, jak i teatrowi „Abbey”, z którym współpraca pisarza uległa zerwaniu (co prawda, siedem lat po inscenizacji londyńskiej z r. 1929 „Srebrny puchar” został wystawiony w „Abbey”, ale krytyka irlandzka, zwłaszcza katolicka, przyjęła go źle).

Pierwsze lata O'Caseya w Anglii nie były łatwe. Był irlandczykiem odcięty od swego kraju, nie miał już teatru, na który mógłby liczyć, a musiał utrzymać rodzinę, którą właśnie założył. W tym czasie napisał pierwszą sztukę o tematyce nieirlandzkiej: „W obrębie bram” (Within the Gates, 1933), której akcja rozgrywa się w londyńskim Hyde Parku. I tym razem nie miał szczęścia. Większość krytyków opowiedziała się przeciw sztuce, którą zdjęto z afisza po 28 przedstawieniach. Przy tej okazji O'Casey

musiał stoczyć zaciętą batalię z najbardziej wpływowym z krytyków londyńskich, recenzentem „Sunday Times”, Jamesem Agate'em. Przeciwny wszelkim odstępstwom od realistycznego teatru, Agate odrzucał Pirandella czy O'Neill'a. Chwalił poprzednie sztuki O'Caseya, ale „W obrębie bram” nazwał „pretensjonalnym śmieciem”, choć tytuł ten bardziej należał się wychwalanemu przez niego pod niebiosa bzdurnemu widowisku Noela Cowarda pt. „Kawalkada” (Cavalcade). W jednym z artykułów Agate domagał się wykurzenia gniazda os, jakie zadomowiły się w londyńskim teatrze. O'Casey odpowiedział książką „Fruwająca osa” (The Flying Wasp, 1937). W szeregu esejów w niej zawartych atakował naturalizm teatru londyńskiego i bronił swych prób poprowadzenia teatru w innym kierunku. Tak określił współczesnych krytyków:

*„Ci ewangeliści dobrego smaku, którzy obawiają się, by dramat nie miał w sobie tchnienia i traktują sztukę mającą w sobie dźwięk fletów jak żebraka... zawsze rykiem lub szeptem domagają się nowych rzeczy w teatrze, a gdy je dostają, to nawet nie usiłują ich zrozumieć.”*

Nieco wcześniej wydał też książkę „Owoce zrzucone przez wiatr” (The Windfalls, 1934), w której zawarł cztery nowele, dwie jednoaktówki i zbiór wczesnych wierszy. Te ostatnie nacechowane są dość naiwnym romantyzmem i na ogół świadczą o tym, że jest on bardziej poetą w dramacie niż w mowie wiązanej.

Zniechęcony do Londynu, O'Casey przeniósł się do hrabstwa Devon w południowo-zachodniej Anglii, gdzie mieszkał aż do śmierci. Tam też powstały wszystkie późniejsze jego utwory, jak również autobiografia w sześciu pokaźnych tomach, stanowiąca obfite źródło wiedzy o nim samym i o Irlandii z czasów jego młodości.

W r. 1957 przybył nowy tom esejów teatralnych pt. „Zielona wrona” (The Green Crow), ciekawszy — i jeśli tak można powiedzieć — dojrzalszy od poprzedniego, bo pozbawiony nadmiernego zaciętrzewienia polemicznego. O'Casey złagodził w nim opinię o krytykach, przyznając im równą rolę z dramaturgami w trudnym zadaniu podtrzymywania teatru. „Jeśli są dobrzy w swej specjalności, obaj przetrwają i będą na siebie wzajemnie twórczo oddziaływali”. *Młodemu krytykowi każe być „świadomym ludu, ale nie liczyć się z Kościołem i Państwem, a odrzucający subtelności, mające swe źródło w strachu, mówić otwarcie, co myśli i czuje na temat tego, co widzi”.*

Przede wszystkim jednak O'Casey kontynuował działalność dramatopisarską. W czasie wojny, w obliczu zagrożenia świata przez faszyzm, napisał sztukę-moralitet pt. „Gwiazda staje



się czerwona" (The Star Turns Red). Wystawiono ją w r. 1940 w lewicowym teatrze „Unity” w Londynie. W intencjach jak najlepsza, dramaturgicznie niezbyt udana, została określona jako arcydzieło przez... Agate'a. Następna sztuka, „Liście dębowe i lawenda” (Oak Leaves and Lavender, 1946), również symboliczna, osnuta na tle drugiej wojny światowej, też nie należy do najbardziej udanych. Na ten sam okres jednak przypada jedna z najlepszych sztuk O'Caseya — „Czerwone róże dla mnie” (Red Roses For Me, 1942), w której pisarz powraca do irlandzkiej tematyki rewolucyjnej. Wreszcie w latach powojennych powstała (z jednym wyjątkiem) grupa komedio-fantazji o współczesnej tematyce irlandzkiej, obejmująca „Purpurowy pył” (Purple Dust, 1940), „Kukuryku”, „Stos biskupa” oraz „Bębny ojca Neda” i kilka jednoaktówek. W roku 1961 zostały ogłoszone w jednym tomie trzy ostatnie sztuki O'Caseya — „Za zielonymi zasłonami” (Behind the Green Curtains), „Postać w nocy” (Figuro in the Night) i „Księżyc świeci nad Kylenamoe” (The Moon Shines on Kylenamoe).

Myliłby się ktoś, kto by uważał, że w ostatnich latach kłopoty i zatarg O'Caseya z rodzinnym krajem uległy osłabieniu. „Stos biskupa” miał co prawda prapremierę w r. 1955 w teatrze „Gaiety” w Dublinie, w reżyserii Tyrone'a Guthrie-go, ale sztuka została przyjęta przez miejscowych krytyków z oburzeniem (jedynie krytycy londyńscy, którzy jak jeden mąż udali się do Dublina na premierę, stanęli w jej obronie). Komedia „Bębny ojca Neda” miała być grana w r. 1958 na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Dublinie. Program tego festiwalu był zresztą bardzo ambitny. Oprócz sztuki O'Caseya miano również pokazać adaptację sceniczną „Ulissesa” Joyce'a oraz trzy sztuki mimiczne i „Którzy upadają” Becketta. Jednakże arcybiskup Dublina wyraził dezaprobatę wobec sztuki O'Caseya i Joyce'a, odmawiając odprawienia mszy, co zwykle czynił na otwarciu festiwalu. Zapoczątkowało to kontrowersję i kampanię, mającą na celu sterroryzowanie organizatorów festiwalu. W rezultacie festiwal w owym roku w ogóle się nie odbył wobec faktu, że również Beckett wycofał swoje sztuki na znak protestu przeciw decyzji organizatorów niewystawiania O'Caseya i Joyce'a. W czasie, gdy decydowały się losy festiwalu i gdy atakowano sztuki O'Caseya i Joyce'a jako niemoralne, w sądzie toczył się jeszcze proces przeciw reżyserowi sztuki Tennessee'ego Williamsa „The Rose Tattoo”, wystawionej na festiwalu w roku poprzednim, której zarzucano, że była utworem nieprzyzwołym i niemoralnym (reżyser w końcu został uniewinniony, ale nie przyznano mu zwrotu kosztów i stanął on przed widmem ogromnych

długów i bankructwa). W wyniku skandalu festiwalowego O'Casey postanowił zakazać wystawiania wszystkich swoich sztuk w Irlandii zarówno na scenie, jak i w radio, a w ślad za nim taką samą decyzję podjął Beckett. Dopiero w ostatnim roku przed śmiercią O'Casey pogodził się z teatrem irlandzkim i jego wczesne arcydzieła wróciły na scenę „Abbey”. [...]

Fragmety z „Nowego Teatru Elżbietańskiego”  
Bolesława Taborskiego, Wyd. Lit., Kraków,  
1967 r., s. 55—67.



ZASTĘPCA DYREKTORA  
EDWARD SZYKSZNIA

REDAKCJA PROGRAMU  
WITOLD NAWROCKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE  
ZENON MOSKWA

Inspicjent BOLESŁAW WAWROS, Kontrola tekstu MARIA KISIELEWSKA, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny FRANCISZEK KOBYLARZ, Kierownik oświetlenia JAN KRĘZEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej MICHAŁ WALCZAK, krawieckiej damskiej HELENA THIE-NEL, perukarskiej PAWEŁ GRABOWSKI, stolarskiej ROMAN SZCZEPAN, malarskiej ANTONI UNDEROWICZ, modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA, szewskiej BERNARD MALINOWSKI.

77



K A T O W I C E

kdd 1036/68 2000 K-13

PZG „Prasa” K-ce, 1925/68 — K-15 — 20 000

SEAN O'CASEY

SZKARŁATNY  
PROCH

(PURPLE DUST)

SZTUKA W 3 AKTACH

PRZEKŁAD: WACŁAWA KOMARNICKA

SIÓDMA PREMIERA  
W SEZONIE 1967/68

SEAN O' CASEY

# SZKARŁATNY PROCH

(PURPLE DUST)

SZTUKA W 3 AKTACH

PRZEKŁAD: WACŁAWA KOMARNICKA

obsada:

Cyryl Poges . . . . .	Janusz CHELMICKI
Bazyli Stoke . . . . .	Mieczysław ZIOBROWSKI
Souhaun, kochanka Cyryla . . . . .	Liliana CZARSKA
Avril, kochanka Bazylego . . . . .	Bogumiła MURZYŃSKA
Cloyne, ich pokojówka . . . . .	Barbara KOBRZYŃSKA
Barney, ich kamerdyner . . . . .	Wiesław GRABEK Tadeusz KWINTA
O'Killigain, brygadzysta murarzy . . . . .	Marian SKORUPA
Pierwszy robotnik . . . . .	Mieczysław JASIECKI
Drugi robotnik, Filip O'Dempsey . . . . .	Władysław KORNAK
Trzeci robotnik . . . . .	Tadeusz SOBOLEWICZ
Ksiądz kanonik George Creehewell, proboszcz parafii Clune na Geera . . . . .	Zbigniew BEDNARCZYK
Pocztmistrz . . . . .	Julian KILAR
Robotnik z rudą brodą . . . . .	Jan JERUZAL
Postać mężczyzny . . . . .	Julian KILAR
Sprzedawcy kur . . . . .	Zbigniew BEDNARCZYK Julian KILAR

reżyseria i scenografia

Józef **SZAJNA**

asystent reżysera

Julian **KILAR**

muzyka

Bogusław **SCHÄFFER**

ZASTĘPCA DYREKTORA  
EDWARD SZYKSNIA

REDAKCJA PROGRAMU  
WITOLD NAWROCKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE  
ZENON MOSKWA

Inspicjent JULIA BOMBOR, Kontrola tekstu  
MARIA CZASZKA, Kierownik techniczny BOG-  
DAN CHOMIAK, Kierownik sceny FRANCI-  
SZEK KOBYLARZ, Kierownik oświetlenia JAN  
KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych:  
krawieckiej męskiej MICHAŁ WALCZAK, kra-  
wieckiej damskiej HELENA THIENEL, peru-  
karskiej PAWEŁ GRABOWSKI, stolarskiej  
ROMAN SZCZEPAN, malarskiej ANTONI UN-  
DEROWICZ, modelarskiej KONRAD CUDOK,  
tapicerskiej JERZY RAJWA, szewskiej BER-  
NARD MALINOWSKI.