

PANSTWOWY TEATR IM. STEFANA JARACZA

W Łodzi



STEFAN ŻEROMSKI

UCIEKŁA MI
PRZEPIÓRECZKA

STEFAN ŻEROMSKI

UCIEKŁA MI
PRZEPIÓRECZKA

PAŃSTW. TEATR im. ST. JARACZA w ŁODZI

PREMIERA 20 LUTY 1959

* * *

„Jesteśmy proletariat, wytwór potężnych sił, a najpotężniejsza funkcja czyli potęga mocy rodzaju ludzkiego. Jeśli my pracujemy, żyje i rośnie świat. Jeśli my ustaniemy, stanie świat. Jesteśmy wędrowcy wieczni. Tam idziemy, gdzie się wznosi dym z wysokich kominów, gdzie huczą stalowe koła i patrzą w niebo ślepe szyby. Płyniemy, jako rzeka z gór, która nie baczy, jakie granice, z jakimi herbami słupy graniczne przemija. Należymy do rzeszy wszechświata, niezłomnie i wiecznie walczącej o prawo, wydarte człowiekowi pracującemu. Do nas, lub do synów naszych należy jutro świata. Na robotników przekształcimy wszystkie świata ludy. My jedni, proletariat fabryk, tworzymy bogactwo wszystkich, my jedni wykarmiamy wieczny postęp i wieczną rewolucję. Wszystko, co idzie przeciwko nam, idzie wbrew dobru plemienia, wbrew postępowi i wbrew rewolucji“.

STEFAN ŻEROMSKI

(fragment z „Róży“, głos mówcy piątego)

KAŻDY MA SWĄ PRZEPIÓRECZKĘ

Zeromski w „Przepióreczce“, jakby w testamencie, pozytywnego nam zostawił bohatera. Socteołodzy! Wiemy, przestańcie, nie męczcie! Bohater ten, kto żyje, nie ten, kto umiera.

A żyć, to niekoniecznie zdobywać nazwisko w perspektywie odpłatnej zasługi i sławy, ale także, gdy trzeba, odrzucać to wszystko, brać na siebie złe imię w imię dobrej sprawy.

Przepiórki swego szczęścia Przełęcki nie gonil w służbowym samochodzie po ubitej szosie, lecz boso, nieboraczek. A ślad został po nim, o jakim — nawet jemu nigdy nie śniło się.

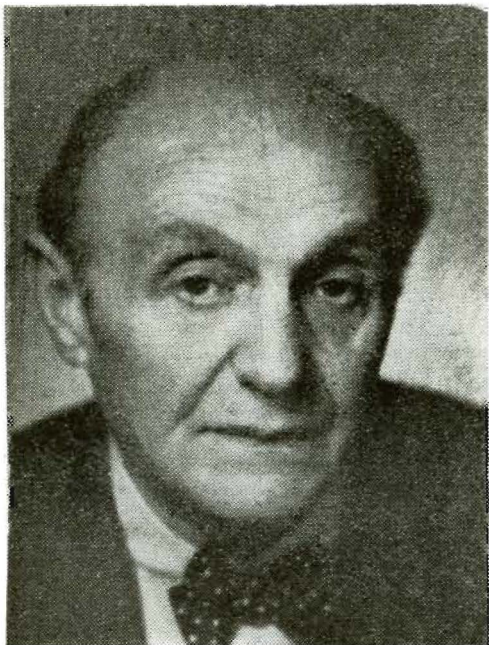
Wypróchniałe od rdzenia drzewo filantropii ściał topór rewolucji. Dziś nikt już nie wierzy, że można zbawiać naród kaprysem utopii, siedząc w niej niby sowa w dziupli starej wieży.

Kto ma urząd i władzę, która go obnaża, ten już jest nagrodzony. Stąd płynie nauka, że jest jak drzewo w sadzie. A pióro pisarza jak dziób dzięcioła tylko w chore drzewo stuka.

Księżniczko! Smugoniowie! Zacni profesorzy! Każdy ma swą przepiórkę, która mu ucieka. To nie ważne. A ważny każdy, który tworzy w imię sprawy nie mniejszej, niż imię człowieka.



STEFAN ŻEROMSKI



KAROL BOROWSKI
dyrektor i kier. artystyczny

WŁADYSŁAW RYMKIEWICZ

CZYTAJĄC ŻEROMSKIEGO

„Byłem zawsze jak dobosz, który biegnie bez tchu obok spracowanego szeregu, znany takt wybijając pałkami“ — to przejmujące wyznanie wielkiego pisarza wymaga jednak komentarza. Dziś, po 34 latach od śmierci Stefana Żeromskiego widzimy z perspektywy czasu, że ów niez mordowany „dobosz“ nieraz wybiegał przed spracowane szeregi, że marzeniami wyprzedzał i zapowiadał przyszłość „wolnego społeczeństwa ludu polskiego“.

Tak było, gdy w „Biczach z piasku“ chłostał krytyką przedwojenne Stare Miasto i otoczenie katedry, które zmieniły się na „brudny i cuchnący zaułek“, a jednocześnie snuł marzenia o „nieprzerwanej linii ogrodów“ opasujących Warszawę. Niełatwo bez wzruszenia czytać te słowa dzisiaj, gdy marzenia pisarza wcielają się w życie, gdy wysiłkiem całego narodu powstaje w naszych oczach nowoczesna stolica Polski Ludowej.

Tak było również, gdy przed laty wiódł zasadniczy, historyczny spór z Piłsudskim, do którego udał się do Belwederu specjalnie w tym celu, żeby ówczesnemu Naczelnikowi Państwa zwrócić uwagę na doniosłość akcji propagandowej na kresach zachodnich, na dziejową doniosłość plebiscytu na Śląsku.

Zdecydowany przeciwnik polskiego marszu na Wschód, Żeromski, tak jak my dzisiaj, widział w Ziemiach Zachodnich źrenicę wolności i niezawisłości ekonomicznej nowoczesnego Państwa Polskiego.

Wizjonerska niemal ostrość widzenia rzeczywistości i jakby prorocze przewidywanie przyszłości zdumiewa wszystkich, którzy pochylają się nad dziełem Stefana Żeromskiego. Proza jego bardziej niż każdego innego pisarza jest związana z tradycją, teraźniejszością i przyszłością naszego życia narodowego. Siła żywotna tej prozy polega nie tylko na jej wartościach poznawczych, lecz i na jej rytmie uczuciowym, dzięki któremu czytelnik doświadcza wrażenia jedności i ciągłości procesu życiowego w kolejnych etapach: wczoraj — dziś — jutro, aprobowanego lub

demaskowanego z nieporównaną pasją przez autora „Przedwiośnia“ i „Popiołów“ na wszystkich trzech stopniach.

Demaskatorska pasja Żeromskiego szczególnie w naszych warunkach zachowa jeszcze długo swą aktualność. Wymownym przykładem pozostanie bohater „Nawracania Judasza“, Nienaski, który nie uległ zwodniczemu urokowi i blichtrowi zachwalanej ówczesnie zachodnioeuropejskiej cywilizacji, lecz umiał pod efektywną powierzchwnością dobrobytu i postępu wykryć brutalną przemoc i wyzysk człowieka przez człowieka. I cóż bardziej aktualnego dla nas niż takie widzenie rzeczywistości!

Krytycy i znawcy dzieł Stefana Żeromskiego zgodni są co do tego, że zawartość materiału społecznego w twórczości autora „Przedwiośnia“ waży więcej niż w dziełach innych ówczesnych pisarzy. Ta zawartość — to współczucie dla uciśnionych, budzenie sumień, obnażanie krzywd społecznych, to wielkie i głośne zawołanie: „Trzeba rozrywać rany polskie, ażeby nie zablizniły się błoną podłości“. I tutaj, po raz czwarty, jakże bliski ludzom współczesnym w Polsce wydaje się Stefan Żeromski, jakże aktualna jego twórczość dla tych, którzy na swych sztandarach wypisali hasło humanizmu socjalistycznego: Przy czytaniu Żeromskiego musi nieodparcie nasuwać się pytanie, czy w tak zwanym „dwudziestoleciu międzywojennym“ można poza nim wskazać pisarza, który by z równą co on pasją nienawiści do wyzysku i przemocy, z równym co on współczuciem dla nędzy pokrzywdzonych i dla cierpienia ludzkiego rzucał wyzwanie ustrojowi krzywdy społecznej? Pisarza, który by z równą wrażliwością reagował na każdą zapowiedź rewolucyjnych przemian społecznych? „Co do mnie, mam szczerzy zamiar udania się w pierwszych dniach maja do Królestwa — pisał Żeromski na wiosnę 1905 r. z Zakopanego do Stanisława Witkiewicza — pod wrażeniem wydarzeń rewolucyjnych 1904—1905 roku. „Wytworzyły się nowe światy, wypłynęły nowe rotty ludzi, ocknęły się olbrzymie i święte idee. We wszystkim czuć drganie nowego życia“.

Nasza współczesna krytyka stwierdzała niejednokrotnie piórami wielu znawców przedmiotu, jakoby Stefan Żeromski od „Ludzi bezdomnych“ po „Przedwiośnie“ — „nie rozumiał rewolucji“, „jawnie się od niej izolował“ itd. Gdyby jednak ponad sztywnymi i może jeszcze nie ostatecznymi sądami współczesnych Zoilów spojrzeć oczami setek tysięcy zwykłych czytelników na Raduskiego, Czarowica, Judy-ma, Barykę, gdyby zmierzyć napięcie uczuć i rytm serc tych wszystkich, którzy wczytują się w jego powieści, wówczas rozważania znawców wydałyby się może nazbyt sztywne, abstrakcyjne, oderwane od żywej twórczości pisarza i cała nasza sympatia zwróciłaby się już bez zastrzeżeń właśnie ku tym samotnym rewolucjonistom, Judymom i Barykom, walczącym o dobro i szczęście zwykłych, prostych ludzi.

I chyba właśnie przez tę nienawiść pisarza do krzywdy, a współczucie dla pokrzywdzonych zdobył Stefan Żeromski rangę, jaką dość długo przed nim i jeszcze długo po nim nie mógł i nie może poszczycić się w najszerszych kołach czytelniczych, — nie cofajmy się przed tym słowem — w narodzie, żaden pisarz współczesny.

I chyba dlatego też żaden z polskich pisarzy nie zasłużył sobie na tyle wzruszających przydomków i serdecznych epitetów, co Stefan Żeromski. Nazywano go wszak „Sercem nienasyconym“ i „Ostatnim Wajdelotą“, „Pochodnią w mroku“ i „Lwem ojczyzny“.

Bezimienny poeta pisał, po śmierci pisarza, w nekrologu wierszowanym:

„W oddalonym zakątku na kalwińskim cmentarzu
Pochowała dziś Polska swe krwawiące sumie-
nie“.

Żaś wybitny poeta współczesny Antoni Słonimski napisał na zgon Stefana Żeromskiego wiersz, w którym jedna ze zwrotek brzmi:

Z ran, które targał pazur lwii
zostały blizny.

I śpi ojczyzna, gdy lew śpi
u stóp ojczyzny.

MICHAŁ ORLICZ

„UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA...“

KOMPOZYCJA AUTORSKA I REALIZACJA
SCENICZNA

(fragment pracy o dramaturgii Żeromskiego)



ZBIGNIEW NIEWCZAS



URSZULA MODRZYŃSKA



ANTONI LEWEK



ANTONI ŻUKOWSKI

„Uciekła mi przepióreczka...“, utwór ukończony 7 stycznia 1924 r. to nie tylko jeden z najśmielszych i najjaśniejszych dokumentów odpowiedzialności społecznej za wychowanie idących pokoleń, ale jakże wspaniałe dzieło zdobywczego kunsztu języka, nasycone bogatą treścią zwartości dramatopisarskiej. Odezwą się już wprawdzie sygnały werwy kompozycyjnej pisarza w sztukach „Grzech“ (1897), „Sułkowski“ (1910), „Ponad śnieg“ (1919), i „Turoń“ (1923), — dopiero jednak w „Przepióreczce“ przemówił Żeromski dojrzałym artyzmem budowy sztuki scenicznej.

Mocowanie się Żeromskiego z formą dramatyczną, zwłaszcza na przestrzeni ostatnich lat życia, przyniosły mu wreszcie upragniony sukces. Sukces, którego był pewny. „Jeżeli teraz — pisał w liście po ukończeniu „Przepióreczki“ — nie zdobędę teatru to już kaput“. Żeromski przejęty radością wynikami swej pracy nad „Przepióreczką“, w oczekiwaniu na inscenizację tego utworu w Teatrze Narodowym postanowił dać wyraz swojemu umiłowaniu teatru w szkicu, napisanym w brulionie tuż na stronicie następującej po tekście ostatniego aktu „Przepióreczki“.

Jakaż to wspaniała manifestacja uczuć pisarza pod adresem teatru! Oto jej urywki:

„O niezrównana sztuko teatru! Gdy jako dziecko, dwunastoletni kawaler, przewieziony ze wsi do miasta, dostąpiłem po raz pierwszy łaski widzenia teatru, doznałem tego czaru. Przed moimi zdumionymi oczyma usunęła się ściana i na jej miejscu ujrzałem las, podobny do mego lasu ze wsi rodzinnej. Zorza słoneczna rozjaśniała daleki horyzont, jak we wsi rodzinnej... Nie rozumiałem idiotycznej operetki, którą wykrzykiwały aktorki, poprzebierane w aksamitne majtki, uwydatniające ich obfite kształty, nie sły-

szalem. co one tam mówią, czy niby to śpiewają. Patrzyłem tylko na czarodziejskie kulisy, które mnie przeniosły do doliny mego szczęścia... Ordynarne kulisy przeniosły mnie czarodziejsko w świat ulud i dały mi pierwsze złudzenie innej rzeczywistości. Pisałem pierwszy raz niewidzialnym wewnętrznym łkaniem za nieświadomą pasją artyzmu, za niewypowiedzianym cudem wsi, za dziecińskim moim szczęściem — na widok sponiewieranych szmat papierowych, porzybijanych do drągów i kijów, tarcic i listew“...

Profesor Stanisław Pigoń, który autograf tego zaczętego a nie opublikowanego artykułu Żeromskiego zbadał w Muzeum Świętokrzyskim i podał do druku, upatruje w powyższym fragmencie zamiar zobrazowania przez autora potęgującego się w nim czaru teatru.

Domysł, że powyższy szkic miał być przeznaczony do programu teatralnego na premierę „Przepióreczki“, nie jest pozbawiony podstaw. Żeromski bowiem omawiał taki projekt w mojej obecności z Osterwą.

Zamiast jednak kończyć artykuł, wolał zająć się cyzelacją dialogów „Przepióreczki“, tymbardziej że Osterwa rozpoczął już przygotowania do realizacji tej sztuki. Znamienny jest w tej materii jeden z listów Osterwy do Żeromskiego z dnia 5 kwietnia 1924 r. Zacytujemy tu tylko następujący urywek tego listu: „Czytając po raz drugi i wczytując się, doznawałem uczucia niepokojąco wzruszającego. Ach Panie Stefanie! Czym ja okazaę, jak wyrażę swoją miłość dla Pana i wdzięczność za to, co Pan napisał. (Przepióreczka)... zostanie w naszym żelaznym repertuarze. Perła nasza najdroższa... Proszę mi zostawić swobodę obsady“ ..*)

Zanim jednak przejdziemy do szczegółów związanych z realizacją „Przepióreczki“ i jej prapremierą

*) Żeromski był patronem Reduty i pierwszym prezesem Towarzystwa Przyjaciół Reduty. Na terenie reductowych spotkań artystyczno-towarzyskich ugruntowała się przyjaźń z apostołem reductowej idei teatralnej, powstała też na tym tle duża swoboda korespondencyjna.

w Teatrze Narodowym (27 luty 1925), wypadnie wrócić do pierwszego brulionu tekstu tej głośnej komedii.

Artykuł Aleksandry Dobrowolskiej o rękopisach Żeromskiego, znajdujących się we wspomnianym już wyżej Muzeum Ziemi Świętokrzyskiej w Kielcach przynosi kilka ciekawostek, które rzucają światło na tok powstawania rękopisu „Przepióreczki“. Oto one:

„Rękopis komedii „Uciekła mi przepióreczka...“ odbiega swym charakterem od innych autografów. Pierwsza połowa sztuki pisana jest ołówkiem czarnym, potem czerwonym, piśmem grubym, często mało czytelnym. Użycie ołówka jest czymś raczej niezwykłym dla Żeromskiego, zaś użycie czerwonego, gdy czarny najwidoczniej się skończył, a po pióro i atrament trzeba było oderwać się od gwałtownej rozmowy Przełęckiego ze Smugoniową, świadczy o sile w jaką bohaterowie wciągali pisarza w swe konflikty“.

Artykuł wskazuje nadto na różnice między pierwszą a ostatnią redakcją tekstu.

Jaki jest rodowód zmian w opracowaniach tekstu „Przepióreczki“?

Rozstrząsaliśmy kiedyś tę materię, dochodząc do wniosku, że sporadyczne przysłuchiwanie się analizie utworów w Reducie mogło Żeromskiemu nasunąć potrzebę psychologicznego pogłębienia postaci w „Przepióreczce“.

Także bezpośrednio rozmowy z Osterwą, którego autor obdarzał wyjątkowym zaufaniem, musiały wywrzeć swój niewątpliwy wpływ na ostateczne ukształtowanie się Przełęckiego i jego stosunku do otoczenia. Osterwa respektując w zasadzie autora, miał ambicję badania funkcji każdego słowa, nie przechodził do porządku dziennego nad żadnym zdaniem, sprawdzał czytelność myśli przewodniej i wyrazistość dialogu, tropił niezgodność słowa z życiem wewnętrznym postaci, przeciwstawiał się nie dość sprecyzowanym sytuacjom, bił się o logikę teatralności z autorem.

Jeżeli opieka Osterwy nie odnosiła się w tak szerokim rozmiarze do „Przepióreczki“, to jedynie dla-

tego, że Żeromski nasiąkł szkołą Reduty i z analizy uprzednio w Reducie wystawionych sztuk „Ponad śnieg“ i „Turoń“ wyciągnął odpowiednie wnioski.

Zaszczyczony kiedyś (z racji mojego współdziałania w kolegium redutowym) pogawędką, usłyszałem od Żeromskiego takie m.in. wyznanie: „Mogę powiedzieć, że wyniosłem z waszej Reduty wiele wartościowych i śmiałych spostrzeżeń w zakresie scenicznego formowania tematu“. Oczywiście mówiąc o Reducie miał przede wszystkim na myśli Osterwę.

Kiedy dziś, po 34 latach dystansu, dzielącego nas od prapremiery tej komedii wczytujemy się w tekst „Przepióreczki“ ogarnia nas ten sam jak ongiś podziw dla mistrzostwa faktury scenicznej utworu.

W czym ono się wyraża?

W oryginalnym osadzeniu tętniącego pulsem dramatycznym założenia ideowego w kategoriach komediowych; w precyzyjnym splocie równolegle narastającego stopniowania akcji, konfliktu i charakterów, owych elementów, które rozwijają się na zasadach przypominających geometryczne obliczenia; w unaocznieniu zdarzeń scenicznych, które układają się logicznie w łańcuch przyczynowy, dlatego misterny, że jego ogniwa wynikają jedno z drugiego i zębiają się wzajemnie jak w mechanizmie zegarka; w klarowności rysunku i fizjonomicznej odrębności postaci scenicznych; w specyficie nieomylnego dawkowania barw na kontrasty środowiska; w zindywidualizowanym, jędrnym języku, zrośniętym organicznie z charakterem figur działających; w subtelności rzeźby dialogu, w dyskretnym ironicznym słownictwie, w gradacji wrażeń estetycznych; w mądrze stosowanej ingerencji humoru, który w momentach kondensacji nastrojów sentymentalnych rozprasza je figlarną tonacją, otwierając równocześnie dalszy etap akcji.

To byłyby chyba najistotniejsze cechy kompozycyjne utworu. Pełniejszą charakterystykę zalet dramatopisarskich twórcy tej „tragicznej — jak ją nazywano — komedii Przełęckiego“ uwydatni dopiero wzorowa realizacja sceniczna „Przepióreczki“.

Napewno nie miał racji złośliwy kronikarz, który



HENRYK MODRZEWSKI



MAGDALENA NOWAKOWSKA



STANISŁAW TYLCZYŃSKI



JANUSZ MAZANEK

Dyrektor i Kierownik Artystyczny — **KAROL BOROWSKI**

STEFAN ŻEROMSKI

UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA...

Sztuka w 3 aktach

O S O B Y :

SMUGOŃ, nauczyciel wiejski	ANTONI ŻUKOWSKI
DOROTA, jego żona	URSZULA MODRZYŃSKA
CELINA SIENIAWIANKA, księżniczka	MAGDALENA NOWAKOWSKA
BĘCZKOWSKI, administrator	JANUSZ MAZANEK
PRZEŁĘCKI, docent fizyki	ZBIGNIEW NIEWCZAS
WILKOSZ, historyk	STANISŁAW TYLČZYŃSKI
CIEKOCKI, lingwista	CZESŁAW PRZYBYŁA
RADOSTAWIEC, geolog	JERZY ČWIKLIŃSKI
MAŁOWIESKI, botanik	LEONARD ANDRZEJEWSKI
KLENIEWICZ, antropolog	HENRYK MODRZEWSKI
BUKAŃSKI, geograf	JERZY SZPUNAR
ZABRZEZIŃSKI, historyk sztuki	ANTONI LEWEK

Kostiumy i dekoracje: **MIECZYSLAW WIŚNIEWSKI**

Reżyseria: **KAROL BOROWSKI**

Kierownictwo literackie: **JAN KOTT**

Asystent reżysera: **ANTONI LEWEK**

Widowisko prowadzi: **JAN PROSNAK**

Premiera w dniu 20 lutego 1959 r.

Wicedyrektor — **SABINA NOWICKA**



LEONARD ANDRZEJEWSKI



CZESŁAW PRZYBYŁA



JERZY SZPUNAR



JERZY CWIKLIŃSKI

niedawno, bo przed kilku laty napisał, że „warto by pomyśleć o nowym odczytaniu „Przepióreczki“, tej sztuki, na której ciężą błędy reżyserskie Osterwy, nie w pełni okupione wspaniałą kreacją aktorską, ale w której do głosu dochodzą filantropijne kaprysy pewnej zakochanej arystokratki“.

Tego rodzaju uwaga wydaje się być uproszczeniem i nie zasługuje na poważne traktowanie jako produkt niewiedzy teatralnej i niezajomości klimatu czasów, w którym „Przepióreczka“ powstawała.

Nowe odczytanie „Przepióreczki“ nie zmieni faktu, że „filantropijne kaprysy arystokratki“ są i pozostaną frapującym kontrapunktem dramaturgicznym tego utworu i żadna mądrość reżyserska tego kontrapunktu pozbyć się nie zechce w obawie przed zianiem kręgosłupa sztuki.

W tym tylko rzecz, żeby reżyseria dzisiejsza podała zagadnienie filantropii jaśniepańskiej w konwencji historyczno obyczajowej pod kątem satyrycznego spojrzenia na sprawę ruin porębiańskich, które zresztą w intencjach autora i w realizacji Osterwy były obiektem jednoznacznej ironii.

Ruiny zamku w Porębianach, darowizna, patronat zakochanej księżniczki Sieniewianki już jako materiał, obnażający całą fikcję kształcenia kadr oświatowych na kruchych podstawach kapryśnej filantropii, tworzą wcale nie banalny pretekst do skomplikowania akcji komediowej. Na tle Porębian rozпали się dopiero scena rozprawy profesorów z Przełęckim, zagrają spięcia uczuciowe i zrodzi się psychologicznie zaskakujący eksperyment samobiczowania się Przełęckiego.

Przypatrmy się bliżej kompozycji reżysersko aktorskiej Osterwy od strony warsztatowej.

Krystaliczny charakter i dynamika życiowa Osterwy, społeczny aspekt jego pracy artystycznie wychowawczej, rozmach organizacyjny, zdolność improwizacji, radość starcia się z przeciwnikiem i upajanie się swą rolą wobec słuchaczy, wdzięk i kunszt retorycznego dowodzenia swej racji, zapamiętałość w rzeczach idei i etyki, gesty wodzowskie w Reducie na uśmiechu czarującym i uwodzicielskim — splotły

się w obserwacjach Żeromskiego w gotową postać Przełęckiego.

Nie też dziwnego, że Osterwa stworzył z niej rewelację artystyczną, która przeszła do historii polskiego aktorstwa. Jednakże nie na tej tylko rewelacji oprze się sukces sceniczny „Przepióreczki“. Nie o wyróżnieniu swojej pozycji aktorskiej myślał Osterwa.

W swojej koncepcji reżyserskiej położył nacisk przede wszystkim na zespołowość. Dobierając obsadę aktorską kierował się w równej mierze przydatnością zewnętrznej sylwetki aktora jak i jego korespondującymi z psychiczną zawartością roli dyspozycjami wewnętrznymi. W ten sposób ustawivszy obok siebie najwyższe autorytety aktorskie wzięł na swoje barki niezwykle zadanie wypracowania wspólnej prawdy artystycznej, tak niełatwej do osiągnięcia w obliczu zróżnicowanej wrażliwości matadorów aktorstwa i rozbieżności ich poglądów na sposoby formułowania wyrazu scenicznego.

Wynikające stąd trudności reżysera, dążącego do zmontowania właściwego klimatu środowiska, w którym rozgrywa się akcja „Przepióreczki“ wystąpią z tym pełniejszą wyrazistością, gdy wejrzymy w skład personalny obsady aktorskiej w Teatrze Narodowym. A skład ten ma swoją nie bylejaką wymowę: Stefan Jaracz (Smułoń) Tekla Trapszo (Księżniczka), Józef Chmieliński (Ciekocki), Józef Śliwicki (Zabrzeziński), Józef Kotarbiński (Wilkosz), Ludwik Solński (Kleniewicz), Władysław Staszkowski (Bęczkowski), Józef Zieliński (Radosławiec), Ant. Bednarczyk (Bukański), Różański (Małowiecki), i wreszcie młoda, lecz ambitna w roli Smugoniowej Maria Małanowicz.

Dzięki zaletom osobistym udało się Osterwie scementować postawę tego szacownego grona i wydobyć z niego całą pasję gorącego przejęcia się ideą utworu.

To było przy tym charakterystyczne, że kilku w tym zespole najbardziej zaślepionych przeciwników reductowego systemu „przeżywania“ zaczęło na własną rękę w tajemnicy przed kolegami penetrować psychologiczne warstwy swoich ról, bądź przewlekało

w tej materii dyskusję analityczną, prowokując Osterwę — początkowo oczywiście na osobności — do najbardziej drobiazgowych wyjaśnień, między innymi także na tematy kontaktowania i podporządkowanej zamierzeniom reżysera — koordynacji wykluczających się wzajemnie spojrzeń aktorskich na rytm i tonację utworu.

Osterwa dumny z rozbudzonego przez siebie rozmówiania tuzów aktorskich w dążeniu dna sztuki, cierpliwie i serdecznie wnikał w każde postawione mu pytanie, sugerował, doradzał, perswadował, zmieniając przy tym nieraz całą strukturę interpretacji i wydźwięku roli, z taką przy tym zachwycającą przemyślnością i talentem pedagogicznym, że wytrawny augur, wykonawca danej roli, ulegając czarodziejskiej argumentacji Osterwy, przyjmował jego uwagi za rezultat swego własnego rozumowania.

Tą drogą mógł Osterwa kształtować krok za krokiem formę swoich zamierzeń realizacyjnych bez uciekania się do rygorów, które w jego pojęciu skazując indywidualności aktorskie na bezkrytyczne poddanie się woli reżysera paraliżują twórczą swobodę i dezorganizują ekspresyjność działań scenicznych, a co za tym idzie — na skutek wewnętrznych oporów wykonawcy — osłabiają tętno wrażenia teatralnego.

Aby jednak dopracować się wspólnego języka z wybitnym poczem aktorów, musiał Osterwa mieć sprecyzowany pogląd na wybór takich środków przeniesienia tekstu na scenę, aby dramatyczny i społeczny konflikt utworu stał się bliski aktorom nie tylko z punktu widzenia zawodowego ogarnięcia tematu dramatycznego, ale i od strony ludzkiego wzruszenia.

W celu przeprowadzenia tego zadania zachęcił wykonawców do stosowania wypróbowanego już w Reducie systemu samodzielnego łamania się aktora z trudnościami kształtowania psychicznego obrazu postaci. Niekoniecznie więc trzeba było uczyć się z miejsca roli na pamięć. Przedtem należało ją rozgryźć w analizie, uchwycić jej myśl i rytm wewnętrzny,

ustalić jej zadania w akcji scenicznej. Wolno było przy tym posługiwać się w czasie prób słownictwem dowolnym, językiem, ilustrującym w pojęciu aktora charakter odtwarzanej roli, bez wiernego trzymania się tekstu autorskiego. Nie chodziło bowiem na razie o relacjonowanie działań i zgodnej z tekstem wypowiedzi postaci, ile przede wszystkim o zdefiniowanie typu człowieka, któryby odpowiadał warunkom określonej rzeczywistości.

Taki styl pracy wymagał podziału utworu na wątki i ogniwa myślowe. Każda myśl i każdy odruch uczuciowy postaci powinny znaleźć pewien odpowiednik w słowie, ruchu, geście, nawet w wymownym milczeniu. Żeby uchwycić proporcje ekspresyjne między poszczególnymi postaciami, trzeba przyjąć zasadę, że w miejsce tradycyjnego zwyczaju przerabiania jednej sceny po drugiej zgodnie z tokiem akcji, — na warsztat prób wchodzi po kolei różne tematy fabuły, opracowywane nie tyle od strony rzeczywistości autorskiej, ile przede wszystkim życiowej. Postacie wzięte z życia, podstawione za figury działające w sztuce improwizują z sobą na dany temat tak, jak gdyby to nie był utwór dramatyczny, ale dialog czy sytuacje chwycone in flagranti z życia. Należy więc studiować dwa charaktery, dwa wnętrza: człowieka codziennego i postaci zdramatyzowanej.

Z porównania dwu różnych struktur myślowych i dwu różnych wyobrażeń kształtu fizycznego formuje sobie dopiero wykonawca roli rysunek duchowy i materialny postaci proponowanej przez autora.

Osterwa studiując Przełęckiego, omawiał z poszczególnymi partnerami wielokrotnie podobieństwa psychologiczne swojej roli na przykładach Judyta z „Ludzi bezdomnych” i Dr Stockmana z ibsenowskiego „Wroga ludu”. Szukał różnicy w cechach ludzkich, w klimacie środowiska, w okolicznościach działania bohaterów, aby na tym tle znaleźć najwłaściwszy, najbardziej charakterystyczny, przylegający do zamierzeń autorskich wyraz emocjonalny postaci Przełęckiego. Wskazywał drogę innym do takiej analizy

postaci, aby wzbogacić rzeczywistość a nie kopiować życie.

Inowacja tego rodzaju, mająca posmak wyzwania na gruncie przeżartej schematyzmem i rutyniarstwem tradycji teatru, nie mogła rzecz jasna, budzić zachwytu. Nie spotkała się jednak z wyraźnym potępieniem.

Przypominam sobie w tej materii znamienne rozmowę z takimi prominentami sceny jak Józef Śliwicki i Józef Kotarbiński, którzy dobrodusznym uśmiechem, uśmiechem znaczącym dyskwalifikowali owe, z reductowej imaginacji płynące środki forsowania szczerości i naturalności aktora, gdy równocześnie impulsywny, nowatorski Jaracz i skromny, skąpiony w sobie lecz uznający rację nowych metod pracy artystycznej Józef Zieliński reprezentowali majoryzujący sceptyków front serdecznej aprobaty.

Zresztą stosunek koleżeński, nacechowany szacunkiem dla Osterwy będącego dyrektorem Teatru Narodowego zdecydował o pogodzeniu się z inicjatywą reżysera. Ostateczny rezultat dowiódł, że „światoburczy” krok Osterwy nie pozostał bez wpływu na wrażliwość i potencjał artystyczny zespołu, skoro reakcje aktorskie, nabrzmiewające z biegiem prób soczystością i finezją sprawiły, że komediowy żywioł sztuki urósł do wymiarów dramatycznej prawdy życia.

Plastyka skontaktowanej gry zespołu, zróżnicowanej w zależności od stopnia wrodzonych temperamentów aktorskich porywała taką intensywnością aktywności wewnętrznej i gorącym rytmem eskponowania treści ideowych, że w takiej atmosferze z tym większą czytelnością komponowały się racje i reakcje Przełęckiego.

Osterwa spojrział na tę rolę jak gdyby przez pryzmat własnej osobowości i dostrzegł dwa z punktu widzenia zadań scenicznych istotne, przenikające się wzajemnie założenia: sprawy ideowej i taktyki.

Idąc tym tropem odnalazł trafne, jak się okazało, rozwiązanie złożonej konstrukcji charakteru postaci i problematyki utworu. Z wyczuciem właściwych proporcji użył zatem taktyki, dyktowanej przez uwodliwą teatralność elektryzującej retoryki Przełęckiego

do zaatakowania energii środowiska i zdynamizowania rozbudzonej woli zbiorowego czynu na rzecz zwycięstwa swojej idei.

Zwycięstwa, które okupił utratą uczuć Smugoniowej i zniszczeniem szczęścia osobistego.

Oczywiście wdzięk i artyzm Osterwy przyczynił się nie mało do rozebrania prawdy przeżyć i działań Przełęckiego. Każdym słowem, logiką i czystością myślenia budził zaufanie, każdym gestem, każdym spojrzeniem i uśmiechem roztaczał władanie nad swoim otoczeniem i widownią, urzeczona magiczną wirtuozerią prostoty i bezpośredniości wielkiego aktora.

Na marginesie tego wydarzenia premierowego warto przypomnieć krążące na widowni skojarzenia komediowych wątków sztuki z sytuacją w Teatrze Narodowym.

Pod wpływem podnieconego nastroju premierowego, aluzyjność wodzostwa Przełęckiego dźwięczała w ustach profesorów przekomarzających się z Przełęckim tak przejrzysto, że kiedy np. Ludwik Solski grający Kleniewicza wypowiadał tekst swojej roli: „W ogóle nie podoba mi się to burmistrzowanie Przełęckiego, przybiera tony jakiegoś nad nami rektora czy dziekana“, — to w kostycznej jego intonacji wyczuwało się osobisty wyraz nieukontentowania z powodu dyrektorstwa Osterwy w Teatrze Narodowym. Niemniej jaskrawo brzmiał karcący Przełęckiego okrzyk Wilkosza: „fircyk“, albowiem wydawało się, że Kotarbiński grający tę rolę wyraża jakgdyby solidarność z poglądami osobistymi Solskiego. Także jednoznaczna na tym punkcie była ekspresyjność wyrzutów J. Chmielińskiego (prof. Ciekocki): „Gadałeś tu ile wlezie od świtu do nocy. Obnosiłeś tu ideały. Chciałeś być sercem dzwonu. Tyś w nas dzwonił. Podniecałeś nas, gdyż jakoby byliśmy za mało podnieceni“. Łączył się z tą w szlachetnych ustach aktora stonowaną wypowiedzią ironiczną podtekst kwestii J. Śliwickiego (prof. Zabrzeziński): „A niech odstawi swoją sztukę, mogą posłuchać“.

Inny natomiast ton dał się słyszeć u Stefana Jarczaka który jako Smułoń musiał zgodnie z tekstem

swojej roli nazwać Przełęckiego „znakomitym kuglarzem“, w rzeczywistości jednak jako człowiek i artysta gotów był — jak mawiał prywatnie — schylić głowę przed „kuglarstwem“ Osterwy za jego odwagę bezkompromisowego trzebienia schematów teatralnych w imię niezależności poczynić artystycznych.

Dygresje te nie powinny przesłonić obrazu ustosunkowania się dawniejszej opinii publicznej do „Przepióreczki“.

Dzisiejszy widz ma prawo zapoznać się z opinią krytyki sprzed trzydziestu kilku laty, aby wyrobić sobie własny pogląd zarówno na wartości „Przepióreczki“ jak i na sposoby zwalczania Żeromskiego za jego ideały społeczno wychowawcze.

Do jakiego stopnia fałszywego rozeznania się w problematyce Przełęckiego doszedł jeden z popularnych krytyków teatralnych w Warszawie Władysław Rabski, świadczyć może następujący cytat jego recenzji:

„Jakiś fantastyczno groteskowy heroizm poświęcenia, jakieś samobiczowanie... i nagle odzywa się tu druga „dusza“ poety, ta konwulsja tragicznych pajaców, w której kończy się człowiek a zostaje do białości rozpalona idea... nie ma tułowia są tylko w chmurach pływające oczy. Poeta z twarzą ekstazy i lubieżnym okrucieństwem wpatruje się w mękę tragicznego flagelanta, pieści wewnętrznym skowytym tej blażeńskiej maski“.

Swoiste wyrażenia z premiery odnotował poeta Czesław Jankowski, recenzent „Słowa Wileńskiego“:

„Wspaniały gest Przełęckiego, jakiegoś nadidealisty, nadczłowieka, — tak ściśle łączy się z ucieczką, tak, że sromotną ucieczką przed plcią, z którą w nieustannej walce jest mężczyzna, że nie wiedzieć doprawdy, gdzie się kończy bohaterstwo idei, a gdzie zaczyna akt mizogonii, tym wstrętniejszy, że połączony z rafinerią impulsów fizjologicznych“.

Krytyczno rewizjonistyczne stanowisko w stosunku do „pseudokomedii“ Żeromskiego zajął w znakomitej zresztą rozprawie J. E. Płomiński, stwierdzając w Przełęckim „powrotną falę romantycznego

przerostu osobowości, swoistą odmianę kordianowskiego typu duchowego o pozorach tylko społecznego prometeizmu Manfred Kridl uznał tę rozprawę Płomińskiego za wartościowy wkład do badań nad twórczością Żeromskiego, ale słuszość przyznał odmiennemu stanowisku Wacława Borowego, który zajęł swoją pozytywną ocenę „Przepióreczki” miejsce poczesne w utrwaleniu wartości tego znakomitego utworu.

Zdecydowanie dodatnią opinię o „Przepióreczce” wypowiedział po jej prapremierze Boy:

„Jedno szczególnie podziwiam w sztuce Żeromskiego i widzę w tym rękę mistrza, to, że potrafił ten temat ująć w ramach komedii. Jakże łatwo mógł to być ibsenowski dramat... I w ten sposób powstało dzieło niezwykle oryginalne: wyobraźmy sobie na przykład „Rosmersholm” — bo można z nim porównać tę sztukę dla wysokiej atmosfery etycznej zawartej tu do problemu — ale „Rosmersholm” napisany jako komedia! Pokazał Żeromski jak cudownie elastycznym narzędziem jest komedia i ile w niej można zmieścić dramatu, szlachetności i powagi życia”.

Miniony okres życia teatru w Polsce Ludowej obfituje w szereg cennych wypowiedzi na temat „Przepióreczki” z racji jej wznowienia na różnych scenach polskich.

Wspaniałe studium prof. Wacława Kubackiego w „Odrodzeniu” uzupełnia w r. 1951 Leon Schiller następującymi uwagami:

„Olbrzymi sukces „Przepióreczki” w Teatrze Narodowym był w lwiej części zasługą reżyserii i aktorów. Pierwszy raz udało się Osterwie w akademickim teatrze, w złym tego słowa znaczeniu, atmosferę reductową wprowadzić i w reductowym stylu utworzyć widowisko. Plotka zakulisowa i kawiarniana twierdziła, że autor gorący jak wiadomo, zwolennik Reduty dla niej specjalnie sztukę tę napisał, mając przed oczyma Osterwę w roli Przelęckiego, że w pamięci zachował dyskretny, potoczny ton dialogu, tak dla tego na wskroś realistycznego zespołu cha-

rakterystyczny i że nie ustrzegł się od pewnych wpływów w szaniawszczyzny, tak reductowcom milej. Dzięki temu sztuka miała przez długie lata powodzenie na różnych scenach polskich, choć jej najwierniejsze kopie nie dorastały do premierowego oryginału...”

Ciekawe spostrzeżenia zawiera artykuł Stefana Treugutta:

... „Zagadnienie regionalizacji oświaty i kultury wygląda dziś inaczej (acz nie lepiej), anachronizmem jest arystokratyczny mecenat nad oświatą, — dużo w akcji sztuki momentów przebrzmiałych, już historycznych. Ale ogólna tendencja utworu jest tak samo świeża, aktualna, jak w dniu premiery. Osobista inicjatywa dzielnego szlachetnego człowieka jest skarbem dla wszelkich poczynań społecznych, terenowych specjalnie...” Teza ideowa o wzniosłości i wartości ofiary ze szczęścia osobistego jest w „Przepióreczce” przykładnie obudowana materią psychologicznych przeżyć...” Ofiara Przelęckiego ma sens, autor przeliczył boleści ludzkiego serca na walory społeczne, przekonał nas, że wymiana taka jest możliwa, dla porządnego człowieka jest nawet imperatywem moralnym „jego obyczajów”... Jest to klasyczna pozycja dramatu społecznego, walczącego o wysokie ideały obywatelskie...”

Równie wnikliwa jest opinia Wojciecha Natanson:

„... Gdybym miał określić najistotniejszą cechę całego pisarstwa Żeromskiego, wymieniłbym głębokie i serdeczne zainteresowanie człowiekiem. Przelęcki wydaje mi się pod tym względem bardzo bliski samemu pisarzowi. Ma świadomość swej intelektualnej wyższości nad otoczeniem, lecz równocześnie dusze ludzkie budzą w nim poczucie braterstwa”... „Przepióreczka” jest sztuką o wychowaniu w najszerszym znaczeniu tego słowa, jako formie ludzkiej solidarności i społecznego współdziałania”.

Trudno w ograniczonym rozmiarach komentarza zmieścić wszystkie głosy pisarzy dzisiejszych, te jednak, które podałem, naświetlają aż nadto dobitnie nieprzemijające wartości arcydzieła Żeromskiego.

MICHAŁ ORLICZ

ŻEBY NAM „PRZEPIÓRECZKA“ NIE UCIEKŁA...

Kiedy André Gidéa spytano, kto jest największym poetą francuskim odpowiedział: „Viktor Hugo“. Potem się na chwilę zamyślił i dorzucił: „Niestety“. Gdyby nas spytano, jaka jest najlepsza komedia lat międzywojennych, odpowiedzielibyśmy napewno: „Przepióreczka“.

Ale odpowiedzielibyśmy bez entuzjazmu i chyba z pewnym zażenowaniem. To zażenowanie wyczytać można już w pierwszych recenzjach z warszawskiej prapremiery „Przepióreczki“ w roku 1925. Od początku budziła zachwyt i opory. Od razu wydała się jednocześnie porywająca i niedorzeczna.

I po trzydziestu paru latach „Przepióreczka“ dalej jest porywająca i niedorzeczna. Może tylko trochę mniej porywająca i trochę bardziej niedorzeczna. Ale jest, kiedy większości sztuk z tego okresu w ogóle już *nie ma*. Nie można sobie wyobrazić twórczości Żeromskiego bez „Przepióreczki“, tak, jak nie można sobie wyobrazić literatury polskiej bez Żeromskiego. I nie można sobie wyobrazić teatru polskiego bez „Przepióreczki“.

Niewątpliwie jest to brylant najczystszej wody. Ma wspaniały szlif i cudowny ogień. Ale jednocześnie gołym wzrokiem, bez lupy, widać w tym brylancie ogromne węgle. I znacznie łatwiej pokazać skazy w „Przepióreczce“ niż wytłumaczyć, na czym polega jej niewystygły urok. Zaczniemy od tego, co łatwiejsze. Ile w tej arcy sztuce fałszów! Społecznych, ideowych, psychologicznych! Naprzód samo założenie: Cała ta historia księżniczki, przebudowy ruin feudalnego zamku na wielki dom kultury ludowej i tych wakacyjnych kursów dla nauczycieli. Gdzie były te Porębiany? Gdzie była ta księżniczka?

Już w pierwszych recenzjach po premierze, Boy, ale nie tylko Boy, pisał, że Żeromski przeniósł klimat, sytuację, atmosferę okresu niewoli w lata powojenne. Księżniczka była od początku nierzeczywista, ale pa-

miętno jeszcze wtedy o fundacji Władysława Zamoyskiego, który darował narodowi Kórnik i Zakopane. Potem przyszły inne doświadczenia. Prawdziwy Uniwersytet Ludowy powstał w Gaci. Nie było tam nie tylko księżniczki, ale nawet profesorów Uniwersytetu. Osterwa kiedy grał Przełęckiego, nosił na palcu — jak pisze Boy — „sygnet herbowy wielkości małego talerzyka“. Solarzowie, którzy stworzyli Uniwersytet w Gaci, nie byli „z dobrej rodziny“ i nie nosili sygnetów. I mieli inne kłopoty.

Rzeczywiste uniwersytety ludowe związane były z ruchem młodzieży wiejskiej, z „Wiciami“. Historia ich jest dramatyczna, ale bardzo daleka od dramatu Przełęckiego. Inne były napięcia, inne rzeczywiste problemy: regionalizm czy kultura narodowa, agraryzm czy też związanie się z młodzieżą robotniczą, kółka oświatowe, czy też robota polityczna. A jeszcze stosunek do księdza, do dworu, do stronnictw politycznych? Tego wszystkiego nie ma w „Przepióreczce“.

A fałsze psychologiczne? W teatrze poddajemy się urokowi Przełęckiego. Ale kiedy odkładamy książkę albo wychodzimy z przedstawienia, trudno opędzić się myśli, że tę całą szkołę w Porębianach bardzo szybko wezmą diabli: Sieniawianka znowu się rozmyśli i raz jeszcze cofnie darowiznę, Smugoniowa do paru miesięcy rzuci męża i z najmłodszym z profesorów ucieknie do miasta. A Przełęcki? Co będzie z Przełęckim? Na to pytanie najtrudniej jest odpowiedzieć.

Ale kim jest naprawdę Przełęcki? Kim był dla Żeromskiego? Kim jest dla nas? Chyba jednak nie tą samą postacią. Bo tutaj także czujemy fałsz. I w ciągu tych trzydziestu paru lat stały się one chyba jeszcze jaskrawsze. Drażni nas to rozjątrzenie konfliktu między osobistym szczęściem i sprawą. Ten cały kompleks Judyma i ofiarnicze tradycje. Bo dla Żeromskiego Przełęcki był z rasy Judymów i Siłaczek. „Szczęścia nie znalazł w domu, bo go nie było w ojczyźnie“.

Dla nas Przełęcki zanadto obnosi się ze swoją szlachetnością. Zbyt jest jej pewien. W jego słynnym: „takie są moje obyczaje“ słyszymy pewien ton kaboynstwa. Nie możemy się oprzeć wrażeniu, że gra nie tylko

przed Smugoniem i profesorami, że gra również przed samym sobą. I zawsze tę samą bohaterską rolę. Jest zbyt heroiczny i wydęty, jak na nasze gusta. Jest coś w Przełęckim z wielkiego aktora.

Znowu pierwszy to zauważył Boy.. Żeromski napisał rolę Przełęckiego dla Osterwy. Ale w Przełęckim jest kawał samego Osterwy. Z jego darem czarowania i z jego wszystkimi snobizmami. Osterwa był wielkim uwodzicielem i ascetycznym przeorem klasztoru. Tym klasztorem była przez długi czas „Reduta“. Ten teatr, zamieniony w klasztor to już coś bardzo bliskiego posiadaniu Przełęckiego. Wakacyjne kursy w Porębianach mają w sobie wiele z atmosfery „Reduty“. Wiele prawdziwego społecznikostwa i sporo również prawdziwego kabotyństwa. I zawsze tam była i Smugoniowa, i jakaś Księżniczka.

W Przełęckim zakochała się Sieniawianka. W Osterwie zakochała się Sapiężanka. Opowiadano mi niedawno o Osterwie w latach okupacji. Pod jej koniec przebywał w Ściborzycach, majątku Popielów. Po obiedzie kładł się na kanapę, a stara pani Popielowa i stara pani Sapiężyna podawały mu herbatę. Spełniły się wszystkie marzenia. Był jednocześnie księciem małżonkiem i księciem niezłomnym. Taki jest pozateatralny epilog losów Przełęckiego. Pozateatralny a przecież tak bardzo teatralny. I tak bardzo polski.

Żeromski nazwał „Przepióreczkę“ komedią. Współcześnie nazywano ją komedią wzniosłą albo komedią tragiczną. Po trzydziestu paru latach zarówno wzniosłość jak i tragizm „Przepióreczki“ niewątpliwie zmalowały. Czujemy wyraźnie, że teatr musi ją grać lżej niż dawniej, że musi ją choć trochę odpatetycznić. Ale jak to zrobić?

Nie można grać przeciwko tekstowi. Przełęcki może nas trochę śmieszyć ale musi nas wzruszać i musimy w niego uwierzyć. I musi nas wzruszać Smugoniowa. Bo inaczej nie ma sztuki. „Przepióreczka“ zrobiona jest z bardzo szlachetnej materii. Tej materii nie wolno zniszczyć.

Można natomiast inną rzecz zrobić. Wydobyć to, co jest w sztuce napewno komedią. Już Wacław Borowy zwracał uwagę, że niepotrzebnie postarza się profeso-

rów. Im są młodszy tym lżejsza jest atmosfera „Przepióreczki“. Ale nie tylko profesorowie powinni być młodsi. Myślę, że również należy odmłodzić księżniczkę. Od czasów premiery utarła się tradycja, że księżniczkę gra aktorka starsza i robi z siebie brzydactwo. Dla Osterwy młodziotka księżniczka byłaby prawdopodobnie za mało dostojna. Ale wcale to nie wynika z tekstu. Po pierwsze księżniczka jest narwana. Narwana stara baba jest obrzydliwa, młode narwane stworzenie może być pełne uroku. Po drugie — Smugoniowa jest zazdrosna o księżniczkę. Jeśli księżniczka ma na scenie lat pięćdziesiąt, to zazdrość jest bez sensu. Po trzecie — jeśli księżniczka jest starą panną, cała sztuka nabiera niepotrzebnie ponurych akcentów. I dość obrzydliwych. Wtedy księżniczka chce po prostu za Porębiany kupić sobie Przełęckiego na męża, a przecież tego w sztuce nie ma.

Księżniczka ciągnie Przełęckiego na wieżę. Chce tam z nim rozmawiać o duszy i o miłości. Ślicznie, ale musi mieć do tego dwadzieścia lat. I wcale nie musi być brzydka. Przełęcki mówi co prawda o niej, że „zerka swym oczkiem podstarzałym i zaczerwienionym“. Ale mówi do Smugoniowej; trochę się przy tym tłumaczy, trochę chce jej powiedzieć, że jest ładniejsza.

Po piąte — kiedy księżniczka jest młoda, znacznie zabawniej wychodzą sceny z profesorami. Są naprawdę komediowe, można wtedy rozegrać wszystkie snobizmy tych wielkich uczonych, którzy krygują się wobec utytułowanego podlotka. Po szóste — dopiero wtedy nabiera sensu zachowanie administratora Bęczkowskiego, który przerażony jest swoją smarkatą księżniczką, szastającą milionami.

I wreszcie patrzymy dzisiaj na księżniczki trochę żartobliwie. Przestały być dostojne, straciły majątki; nie bądźmy okrutni nie odbierajmy im wdzięku. One go zwykle mają.

I nie odbierajmy wdzięku „Przepióreczce“, bo wdzięk, rozżarzenie uczuć, szlachetny wibrujący ton jest największym urokiem „Przepióreczki“. To jest właśnie ten błysk i ogień brylantu.

JAN KOTT

Najbliższa premiera
„WOJNA I POKÓJ“
Tolstoja — Piskatora

Cena zł 5.—

Premiera 20 luty 1959 r.