LISTY TEATRU POLSKIEGO 65

WARSZAWA SEZON 1962-1963

Na okładce

Dworek rodzinny Jerzego Szaniawskiego w Zegrzynku nad Narwią. Pamięta czasy napoleońskie. Dziś, uznany za budowlę zabytkową, znajduje się pod ochroną Ministerstwa Kultury i Sztuki. Tu rodzina Szaniawskich gościła m.in. J. I. Kraszewskiego, E. Orzeszkową, M. Konopnicką.

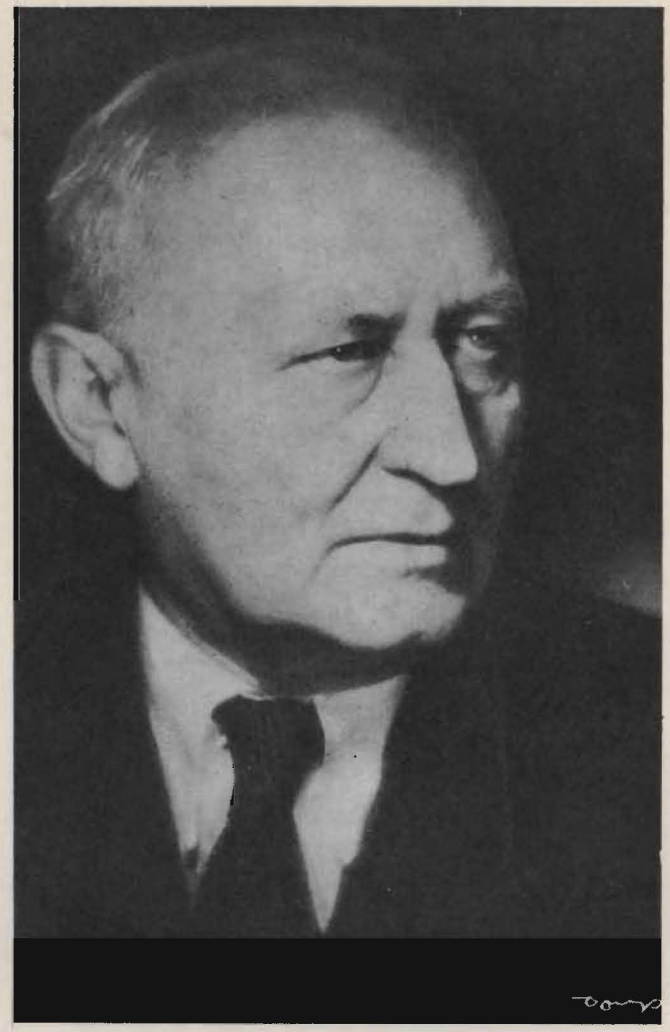
Fot. CAF (E. Uchymiak)

Komedię Jerzego Szaniawskiego *Dwa teatry* w Teatrze Polskim reżyserował Kazimierz Braun, scenografię projektowała Krystyna Zachwatowicz, muzyka Zbigniewa Ciechana.

Obsada: Tadeusz Białoszczyński (Dyrektor Teatru), Stanisław Jasiukiewicz (Dyrektor drugi), Aniela Świderska (Lizelotta), Jadwiga Kossocka (Laura), Kazimierz Dejunowicz (Woźny), Henryk Boukołowski i Andrzej Nowakowski (Chłopiec), Stanisław Żeleński i Leon Pietraszkiewicz (Autor), Jerzy Kaczmarek (Montek), Seweryna Broniszówna (Matka), Maria Homerska (Pani), Kazimierz Meres (Leśniczy), Jolanta Czaplińska (Żona), Ryszard Kubiak i Krzysztof Kowalewski (Andrzej), Mirosława Wyszogrodzka (Anna), Ludosław Kozłowski (Ojciec), Jerzy Pichelski (Kapitan), Irena Oberska, Eugenia Drabik-Witkowska i Tatiana Czechowska (Kobiety).

ZESZYT SZEŚĆDZIESIĄTY PIĄTY «LISTÓW TEATRU POLSKIEGO» WYDANY Z OKAZJI PREMIERY KOMEDII «DWA TEATRY» JERZEGO SZANIAWSKIEGO W DN. 20 GRUDNIA 1962 ROKU

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki



Fot. Dorys

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Jerzy Szaniawski:

BRZOZOWA ALEJA

Bardzo stary pan. Mało już słyszy, mało widzi. Nos ma wielki i taki, jak dziób ptaka, a usta bezzębne.

Mieszka w bardzo starym dworze. Spróchniałe podwaliny sprawiają, że jedno okno wyżej, drugie — niżej. Wysoki omszały dach; okap w niektórych miejscach idzie za osiadającą ścianą ku ziemi, tylko ganek, wsparty sześcioma filarami, trzyma się jak przed laty.

Za dworem park; wielki dąb, topole, zaśniedziały staw, nad stawem dwie spróchniałe wierzby, poza tym pokrzywy. Niegdyś stało tu tysiąc drzew, między drzewami aleje, polanki. Nazwa przetrwała dłużej; dotychczas mówią — „park". Do dworu prowadzi brzozowa aleja. To jedno, jak przed laty. Brzozy wielkie, płaczące. Niegdyś liczni goście w tym dworze mawiali: „romantyczna aleja".

Za dworem olbrzymią stajnia. Pod resztką dachu dogorywa koścista kobyła i zgrzybiały kuc. W tejże stajni — krowa; oborę dawno zwalił wicher.

Służba: jeden stary człowiek. Jeden stary człowiek jest kamerdynerem, kucharzem, woźnicą. Doi również krowę, pierze i ceruje bieliznę. Liczba mnoga — „służba" to żart.

Jesień. Zimno jest wewnątrz domu — ciepło bardzo ciepło na ganku. Starego pana grzeje jesienne słońce, pieści, usypia. Śpiącego budzi czasem mocno tnąca na jesieni mucha. Na wpół oślepłe oczy patrzą zdziwione; widzą znów żółte liście brzozowej alei; prawie zupełnie ogłuchłe uszy chwytają żałosny krzyk kawek. I wówczas z pańskiego serca wypływa tęsknota. Pan na kogoś czeka. Kto to ma być — nie wie. Ktoś z daleka. Będzie szedł cicho z zamglonej głębi brzozowej alei. Nie idzie nikt. Starzec zasypia.

Do lichej mieściny zjechali artyści. Rozlepili afisze. Twarze zniszczone, ciała głodne, dusze niepodległe. Postacie znajome. Mniej już znajome z życia, a więcej z powieści.

Wybrali ze swego „towarzystwa" najmłodszą, młodziutką — dziecko. Podeszła do niej upudrowana ruina kobiety w rudej peruce i na wielkie rzęsy cudnego dziewczęcia nakładła czernidła. Dyrektor, maleńki, pękaty, przyniósł najwspanialszy płaszcz z garderoby, szkarłatny, królewski, i narzucił go na ramiona dziecka, mówiąc z załzawionymi oczyma: „O najpiękniejsza perło moja, o różo róż, jedź i przywieź nam szczęścia los!" Dano jej towarzysza, co był chudy i smutny, co milczał, na wszystko się zgadzał i nie wierzył już w nic.

I pojechali we dwoje, ze stukiem, klekotem, dzwonieniem, na żydowskim wózku „z biletami do dworów".

Sługa zastukał buciskami, stary pan się budzi. Dwaj starzy patrzą, otworzyli bezzębne usta; przed nimi dama w szkarłacie, a za nią jak by długi cień karawaniarza.

Poznała, który pan, a który sługa. Mówi do pana. Będą grali komedię z francuskiego.

— Komedyja z francuskiego! — huknął do pańskiego ucha sługa.

Pan zrozumiał. Zrozumiał, że zjechała „Komedia Francuska". Nie widzi prawie twarzy, tylko te oczy czarne, ogromne i szkarłatny płaszcz. Mówi po francusku, słowa słodkie, uprzejme, radosne, dziękuje za wielki zaszczyt, prosi wszystkich, żeby tu zjechali, pyta o zdrowie Sary Bernhard — a zarazem gniewa się w myśli na sługę: „Czego tu stoisz przy damach ze śmierdzącą fajką? Tu Paryż, Wersal przyjechał, a ten z fajką". Głośniej rzucił:

— Nakrywać do stołu!

Gdy pan mówił, bełkotał do dziewczęcia w szkarłacie — sługa poszedł do kuchni, mrucząc: „Właśnie... nakrywać do stołu... postawić wina, marcepana..." Wziął nóż. Parę razy przejechał nim po podeszwie. Przycisnął do piersi bochen razowca i uciął dwie pajdy. Nałożył sera. Niesie. Powiada do dziewczęcia w szkarłacie:

— Z jaśnie panem pani się już nie dogada. Tyle ma lat, co i ja, ale rozumu mniej. Na wasze sztuki my już nie pojedziem. Choćbyście nam największe bezeceństwa przedstawiali, choćbyście nam najstraszniejszą rozpustę pokazali — my już na to za starzy. Ananasa, frykasa w domu nie mamy. Ale kawałek chleba to się jeszcze znalazło.

Zagrała „dumę królewską" i spojrzała na chleb z wyniosłą pogardą. Ale że była dziewczyna głodna, a niegłupia — chleb wzięła. Pan żegnał się, kłaniał, bełkotał o rewizycie. Odjechali. Pan widział jeszcze jakiś czas czerwoną plamę śród złotych drzew.

Usiadł na fotelu. Zasypiał. Ocknął się czasem i wspomnienie gościa w szkarłacie rozżarzało się w nim silniej, wpatrywał się w złoto alei i znów kolory zachodziły mgłą, niknęły, gasły — zasypiał.

(Wyjęte ze zbioru *Łgarze „Pod Złotą Kotwicą"*, wydanego w 1928 r.)

Jerzy Szaniawski:

DOM

Na przedmieściu, śród glinianek i zaśmieconych ugorów, czerwieniły się mury niewykończonej kamienicy. Budował na pustkowiu znany spekulant — widocznie są dane na to, że miasto pójdzie w tym kierunku. Budował, ale dla jakichś powodów domu nie wykończył, zaledwie w paru wilgotnych mieszkaniach mogli przebywać jako tako ludzie. W bramie zamieszkał dozorca; lokal z szybą wystawową zajęła para małżeńska, właściciele sklepiku, dwa pokoje na piętrze dano administratorowi domu. Jeszcze był w kamienicy możliwy pokoik, do którego wprowadziła się niemłoda panienka.

Nie opodal czerwonej kamienicy stało jedno jedyne drzewko i to — złamane. Pustkę ożywiała pasąca się koza i rachityczne dziecko stróża, które ciągnęło za sobą na sznurku pudełko od sardynek. Stróż był smutnym alkoholikiem, a żona jego ciągle cierpiała na zęby. Właściciele sklepiku czekali cierpliwie na rozwój dzielnicy i stojąc we drzwiach patrzyli na drogę, po której szli ludzie, ale nie do nich. Niemłoda panienka jeździła codziennie do miasta, aby szyć „po znajomych domach" i wracała wieczorem do wilgotnego pokoiku.

Gdy wychodziła z rana do pracy, wrażliwa, drobna jej postać czuła na sobie wzrok męski; wówczas zaczynała kręcić nieco tyłem swej postaci, bowiem słyszała od koleżanki, że to się mężczyznom podoba. Gdy po południu wracała do mieszkania, znów jej postać czuła na sobie wzrok męski.

Wiatr upodobał sobie ten dom czerwony; upodobał czy też nienawidził — dość że, gdy się rozpędził na pustych polach, bił w ściany, gwizdał w szczelinach, szalał po poddaszach, a już jak zawył w kominie — to dreszcz wstrząsał wątłym ciałem samotnej dziewczyny.

W taki to wieczór, na zimnym przedwiośniu, gdy wiatr marcowy szalał i zagłuszał rozpaczliwy, miłosny śpiew kota, we drzwi samotnej panienki ktoś głośno zapukał. A kiedy, strwożona, powiedziała — „proszę", ujrzała zaraz postać wysoką, okulary i szczudło pod pachą. Nie była to zjawa, nie — straszna maszkara, to — człowiek żywy, administrator domu.

Stary, kulawy pan w okularach zapytał uprzejmie, czy żelazny piecyk nie dymi. Potem usiadł, rozmawiał o wielu rzeczach, a w pewnej chwili zapytał, czy nikt nie przychodzi, żeby lokatorkę odwiedzić.

Powiedziała, że jest sama na świecie i że nikt do niej nie przychodzi.

Pan opowiedział o sobie; jest wdowcem; otrzymuje niewielką emeryturę; jako administrator domu dostał dwa pokoje. Jest również samotny.

Porozmawiano jeszcze uprzejmie — pan poszedł. Nazajutrz znów przyszedł. Przyniósł cztery ciastka, a panienka zagrzała herbatę. Rozmawiano uprzejmie, dobierano słów wytwornych, mniej pospolitych. W pewnej chwili pan zapytał, czy nie chciałaby zmienić mieszkania; ma on dwa pokoje, radio i emeryturę. „Do czego on zmierza?" — pomyślała panienka. Dowiedziała się: chce on, aby po prostu zamieszkali wspólnie. Zapytała nie bez godności, jak on to rozumie. Odpowiedział również z godnością, że jest człowiekiem starych zasad i rozumie: najprzód sakrament małżeństwa, a później wspólne zamieszkanie. Spłoniona, podała mu rękę. On podaną rękę ucałował.

Marcowy wiatr w tej chwili ucichł i w ciszy rozległa się rozdzierająca pieśń miłosna starego kocura.

W miesiąc po tym wieczorze mieszkający nie opodal czerwonego domu dorożkarz czyścił pojazd. Dorożka przez czas długi stała bezczynnie, gdyż właścicielowi jej lepiej opłacało się wożenie cegły. Dzisiaj jednak dorożkarz zdjął z kołka chomąto zdobne w brązy, umył ceratową czapkę, naciągnął liberię, z której parę metalowych guzików przegrali synowie, i zajechał przed dom czerwony, skąd narzeczeni pojadą do ślubu.

Pojechali. Pan w czarnym palcie, w sztywnym kapeluszu i ze szczudłem, ona w jasnym cieniutkim kostiumie z bukietem.

Podmiejski kościołek stał śród starych drzew. Weszli do wnętrza przeprowadzeni oczami dziadów. Ślub skromny, ale nie ostatni; było dużo zapalonych świec, a gdy wracali, organista zagrał marsza weselnego.

Nowożeńcy wsiedli do dorożki. Pan objął kibić maleńkiej żony i rzucił rozkaz:

— W konie!

Stary, na wpół klęczący koń, dostał batem, cwałował. Cwałował niedługo, biegł dalej jak zwykle od lat.

Wyjechali na pole, skąd widziało się już czerwony dom. Rozróżniali nawet okna swego mieszkania, które pan ostatnio w tajemnicy ozdabiał. Zbliżali się do tego domu i zobaczyli, jak wyszła naprzeciw nich gromadka mieszkańców. Poczciwi właściciele sklepiku trzymali przed sobą chleb i sól, wyszedł też na spotkanie dozorca z żoną i dzieckiem, ciągnącym za sobą pudełko od sardynek.

I nagle stało się coś strasznego; łoskot — a wielki słup kurzu zasłonił dom.

Koń się zatrzymał. Nie rozumieli. Po chwili dorożkarz powiedział:

— A dy dom się zawalił!

Jeszcze nie rozumieli, czy nie chcieli zrozumieć. Kurz zaczął opadać i wyłoniły się mury na wpół zburzonej kamienicy.

Wyszli z dorożki. Okazało się, że nikt z mieszkańców nie zginął, ale mieszkanie nowożeńców nie istniało. Pod gruzami były i meble, i zastawa stołowa z przygotowanym śniadaniem, i aparat radiowy.

Zaczęli zbiegać się ludzie. Dużo mówiono. Ale pan o szczudle i żona jego z bukietem nic nie słyszeli, wpatrzeni w miejsce, gdzie było ich mieszkanie.

W pewnej chwili z oczu jej zaczęły płynąć łzy. On to spostrzegł i zapytał:

— Czemu płaczesz, kochanie?

— To zły znak.

Odpowiedział jej jak prawdziwy mężczyzna.

Mówił, że nie należy wierzyć w „złe znaki". Lusterko rozbite, sól rozsypana — to wszystko przesądy i głupstwo. Żyją. Powinni się cieszyć. Życie jest piękne, życie ma wiele uroku.

(Napisane w r. 1938)

Jerzy Szaniawski:

PROFESOR TUTKA A HASŁO «SZTUKA DLA SZTUKI»

Ktoś z rozmawiających twierdził, że kierunki i hasła w sztuce, które pozornie są już przestarzałe i zapomniane, zjawiają się znów, jak powracająca fala. Ale ktoś inny twierdził z uporem, że na przykład takie hasło jak „sztuka dla sztuki" już nigdy nie wróci.

Uciszono się, bowiem Profesor Tutka zaczął opowiadać:

— Byłem wówczas w Brazylii i znalazłem się tam na skraju dziewiczego lasu. W pewnej chwili posłyszałem, jak ktoś powiedział: „szczenię szczeka w szczawiu". Czy mnie słuch myli? Znów słyszę: „szczenię szczeka w szczawiu". Nasłuchuję i znów — „szczenię szczeka w szczawiu".

Opowiadanie przerwał sędzia.

— Proszę pana, jeżeli mi pan jeszcze czwarty raz powtórzy — „szczenię szczeka w szczawiu", to — za siebie nie odpowiadam! Bo rozumiem: nie wszystko, o czym mówimy, ma posiadać myśl głębszą. Ale musi być w tym jaki taki sens. A pan nam tu opowiada... Dlaczego w szczawiu, pytam, dlaczego — w szczawiu?!

— Panie sędzio. Gdyby wobec pana kobieta-Polka powiedziała: „szczenię szczeka w szczawiu", mógłby pan słusznie wysunąć zarzut, że w tym nie ma myśli głębszej. Ale: gdyby to powiedziała c u d z o z i e m k a, to by pana przede wszystkim zastanowiło to, że może ona wymówić tak trudne słowa.

— Ano to mów pan od razu, że to była cudzoziemka.

— Tak. Papuga.

— Papuga?

— Papuga. Zacząłem się zastanawiać, skąd papuga na skraju dziewiczego lasu mówi po polsku? Zacząłem myśleć jak detektyw. A ponieważ czytywałem i książki kryminalne, wiedziałem, jak powinien myśleć detektyw. Naprzód musi się zastanowić i dopiero — wywnioskować. Nigdy odwrotnie. Zastanowiłem się i wywnioskowałem, że tu musi mieszkać jakiś Polak, który nauczył mówić papugę po polsku. I nie jest to Polak zwykły. Bo że zdolny, a nawet utalentowany, to — nie ma w tym nic nadzwyczajnego: Polacy są zdolni i utalentowani; ale był to przy tym Polak — cierpliwy. Zacząłem się zastanawiać, jaki cel miał ten Polak, który uczył papugę, jaka idea mu przyświecała. Bo tego, czego dokonał, nie można nawet nazwać „szerzeniem kultury polskiej za granicą". I nie można przypuścić, aby to zrobił dla zabawki. Owszem, znałem rodaków na obczyźnie, co uczyli dla zabawki. Uczyli cudzoziemkę słów nieprzyzwoitych, a potem taki nicpoń za boki się łapał, kiedy cudzoziemka w dobrej wierze to powtarzała. Ale trzeba zauważyć, iż we wszystkich językach słowa nieprzystojne mają to do siebie, że są łatwe do wymówienia. A tu — coś wręcz innego: bo i przyzwoite, i trudne. A więc człowiek ten wkładał w tę naukę trud, silną wolę, upór — i niewątpliwie poważną pracę. Dlaczego to robił? Widocznie hołdował on hasłu: „sztuka dla sztuki".

Słuchacze Profesora Tutki orzekli, iż jest to przykład doskonały: ten Polak zdolny, utalentowany, a w dodatku Polak cierpliwy — nie zrobił nic, jak to inteligentnie zauważono, ani dla kraju, ani dla Brazylii. A więc hasło „sztuka dla sztuki", któremu hołdował, jako bezużyteczne — już nie powinno powrócić.

Autor *Dwóch teatrów* z nieodstępną fajką

Nad brzegiem Narwi

Fot. CAF (E. Uchymiak)

Wojciech Natanson:

INTERESUJE GO PRZEDE WSZYSTKIM — CZŁOWIEK

Nazwisko Szaniawskiego jest związane przede wszystkim z teatrem polskim, z rozwojem narodowej sceny. W jednym ze swych szkiców wspomina pisarz, jak to w dzieciństwie spoglądał na Kraków oddzielony kordonem granicznym i myślał o świetnej scenie krakowskiej, rozpalającej jego wyobraźnię tylu zakazanymi przez rząd carski widowiskami. Nie przypuszczał zapewne młody entuzjasta, że on sam zaludni kiedyś teatr polski nowymi postaciami, że sztuki jego przejdą poprzez wszystkie teatry, że związane z nimi będą nazwiska wielkich naszych aktorów: Osterwy, który grał w wystawionym w „Reducie" — *Ptaku;* Zelwerowicza, który po niezasłużonej klęsce jednej z pierwszych sztuk Szaniawskiego na scenie warszawskiej ujął się za jej krzywdą i wywalczył jej sukces krakowski, a potem grał w pięciu dalszych utworach Szaniawskiego; Adwentowicza, który wprowadził na sceny polskie *Dwa teatry* grając wspaniale rolę dyrektora teatru „Małe Zwierciadło"; Jaracza, którego gra w *Dziewczynie z lasu* pozostała w pamięci widzów przedstawień poprzedzających tragiczny wrzesień roku 1939; Brydzińskiego, pamiętnego z *Fortepianu* i *Mostu*... Można śmiało powiedzieć, że Jerzy Szaniawski przyczynił się swoim pisarstwem do rozwoju nie tylko dramaturgii polskiej, ale i sztuki teatru, pozwalając wielkim aktorom na nowe przemyślenie ich zadań twórczych, dostarczając im materiału do budowania wielkich, niezapomnianych ról. I znów z kolei powiedzieć trzeba, że mało kto tak wnika piórem eseisty w istotę współczesnych mu zjawisk teatralnych, jak Szaniawski. Wystarczy przypomnieć pobudzające do zadumy zdanie, którym scharakteryzował Jaracza w szkicu portretowym drukowanym na łamach „Nowej Kultury": „Był to niezwykły człowiek, który został aktorem."

Przy tym wszystkim jednak nie wolno zapominać, że Szaniawski był i jest także subtelnym i niezwykłym prozaikiem. W roku 1928 ukazał się nakładem księgarni F. Hoesicka zbiór nowel i opowiadań *Łgarze „Pod Złotą Kotwicą"*. Książka ta nie została przez wydawcę opublikowana najstaranniej: pełno w niej omyłek drukarskich, spis rzeczy i ostatni z utworów powtarzają się w niektórych egzemplarzach dwukrotnie. Jaki był nakład? Przypuszczać można, że niewielki — bo w niewiele lat później byli *Łgarze* niemal białym krukiem, zapomnianym nawet przez szperaczy, niedostępnym w antykwariatach, przechowywanym tylko w niektórych bibliotekach. Sam autor ani umiał, ani chciał walczyć o swoje sprawy, materialne czy prestiżowe, o rozgłos i nowe edycje. On, który tak starannie i tak misternie, z takim poczuciem wartości każdego zdania budował swe dzieła — zdawał się nieomal opuszczać z rezygnacją ręce, gdy trzeba było dalej walczyć o los napisanego utworu.

Może i dlatego szerzyły się w społeczeństwie różne niesłuszne, utarte opinie. Stawały one między pisarzem a czytelnikami czy widzami. Na przykład uparcie kursowało twierdzenie na temat nieokreślonej, nieco „mgławicowej", nastrojowej części utworów Szaniawskiego. Mam tu na myśli mit tak zwanej „szaniawszczyzny", który Kazimierz Wyka określił w roku 1947 w „Listach z teatru" kwalifikacją — „nie nazwa lecz przezwa". Była to jedna z owych szufladek-ogólników, w które wpychano u nas często twórczość wybitnych pisarzy: „żeromszczyzna", „przybyszewszczyzna", „szaniawszczyzna". Taka „przezwa", siłą niekontrolowanego komunału, zastępowała próbę analizy zjawisk literackich, zgłębienie ich tła, genezy, funkcji, dobrych i złych rezultatów, związków ze zjawiskami innymi. Właśnie fakt, że znaczna część twórczości Szaniawskiego była nie opublikowana (nie mogła więc podlegać sprawdzeniu i naocznej konfrontacji), ułatwiał szerzenie i tworzenie mitu o „szaniawszczyźnie".

Mitu jak najbardziej niesłusznego! Autor *Żeglarza* i *Łgarzy „Pod Złotą Kotwicą"* był u nas stosunkowo rzadkim przykładem pisarstwa precyzyjnie intelektualnego. Właśnie nowele z *Łgarzy* mogą tu stanowić znamienny przykład literackiej metody. Nie ma w tej prozie nic z „żywiołu", z rozpędu pisarskiego, z tak zwanej „werwy". Uroda każdego zdania i każdej literackiej konstrukcji jest urokiem przenikliwej myśli, która się pragnie przedostać przez mylne i krzywdzące pozory zjawisk ku ich sensowi bardziej istotnemu, głębszemu. Szaniawski operuje często zestawieniem myślowym, porównywaniem. Na przykład, gdy mówi o zauważonym przez siebie fakcie, że najbrudniejsze knajpy portowe nosiły nazwy wyrażające jakąś nieświadomą tęsknotę za czystością: „Pod Srebrnym Półksiężycem", „Pod Odlatującym Łabędziem". Zagadnienia prawdy i kłamstwa interesują pisarza wykazującego finezyjnie, że każdy blagier próbuje swemu opowiadaniu nadać jakieś pozory prawdopodobieństwa; bo w każdym tkwi pragnienie, aby u ludzi wzbudzać wiarę. Jedni czynią to prymitywnie, inni w sposób wyrafinowany. Na przykład pewien myśliwy-narrator zauważył, iż prawdziwe opowiadania o sukcesach nie budzą wiary, ponieważ ludzie wielbią abstrakcyjną doskonałość, ale jej w żadnej postaci nie

lubią u osób konkretnych. Dlatego umyślnie się pomniejszał: „chciał on, aby ludzie spostrzegali, że zwierciadło jest pomniejszające i wklęsłe, i żeby doszli do tego, iż prawda wygląda inaczej". Ale metoda zawiodła, bo „ludzie szybko spostrzegają sztuczkę, gdy się ktoś przebierze za wielkoluda; ale gdy im ktoś się ukaże jako maleńki i pokraka — nie protestują".

Gdyby szukać jakichś analogii literackich w twórczości nowoczesnej, najwięcej zapewne znalazłoby się tu podobieństw z Anatolem France. Podobny tu jest ton łagodnej ironii i życzliwego ludziom humoru. Podobny szacunek dla faktu, dla ogarniającej fakty obserwacji. Podobna umiejętność operowania paradoksem nie dla jakiejś egoistycznej żonglerki pojęciami, tylko dla lepszego i barwniejszego ukazania proporcji zjawisk. Oto w niezwykłej noweli *Uśmiechnięte siostry* myśl pisarza coraz głębiej przenika zjawisko uśmiechu w stosunkach między ludźmi; autor ukazuje sytuacje, w których uśmiech na twarzy człowieka może być źródłem jego nieszczęść czy odosobnienia. I dopiero na tle uśmiechu powszechnego, ogólnoludzkiego — uśmiech indywidualny odzyskuje znów swą pożyteczną wartość; co prawda dzieje się to na krótko i nie bez ironicznych — znowu — pozorów.

Trzeba i prozę, i niejedną ze sztuk Szaniawskiego umieszczać na tle sytuacji, w jakiej się te zjawiska rodziły. Zmysł paradoksu był wspólny wielu pisarzom epoki międzywojennej. Ale u Szaniawskiego paradoks nigdy nie jest środkiem podważającym wiarę w sens życia i w wartość ludzi. W *Łgarzach „Pod Złotą Kotwicą"* znajduje się bardzo śmiałe opowiadanie *Ogród na wydmie:* chodzi tu o wychowawcze oddziaływanie na chłopców, którzy ze swego środowiska wynieśli skłonności przestępcze.

Intelektualistę, jakim jest Szaniawski, przede wszystkim interesuje człowiek. Człowiek i jego konflikty, jego sprawy. Prawa drzemiącej w nich tęsknoty, żądzy ulepszeń i wynalazków, rehabilitowania się w oczach cudzych, genezy mitów, które są posłuszne prawom życia, ale muszą być demaskowane w imię pogłębiania i ulepszania tego życia (*Żeglarz; Kowal, pieniądze i gwiazdy*), konfrontacji faktu i zmyślenia, praw określających działanie fantazji. Paradoks, którym Szaniawski operuje, jest środkiem do zdzierania fałszu i komunału, które rodzą zastój, bezwład, nudę i krzywdę. Choć twórczość tego pisarza nie jest buntownicza, choć brak jej akcentów walki — pomaga lepiej rozumieć człowieka, a więc i działać zgodnie z celami, jakie sobie ludzkość wytknęła. W opowiadaniu *Kubek* stary kamerdyner, idąc do swego ciężko chorego towarzysza, kupuje mu kwiaty i uczy się cenić ich znaczenie.

„Wybrał kwiaty czerwone i żółte. Wybierał barwy czyste i zdecydowane. Po raz pierwszy w życiu barwa dla niego miała swój sens."

I potem, gdy kwiaty te wręczał, były one „piękniejsze od tego, co mówił. I czuł, że miał w sobie prawdę własną, a nie prawdę wynikłą z jego słów". W innym opowiadaniu (*Lunapark*) niespodziewane niebezpieczeństwo śmierci równa ludzi i niweluje antydemokratyczne pretensje do „wytworności" („czy wszyscy widzieli «na tamtym brzegu» rzeczy jednakowe? Mówią, że to zależy od człowieka, co «tam» dojrzeć można. Ale być może, że wszyscy zobaczyli — jedno. Jeżeli tak — to wykwintna młodzież uczestniczyła w zabawie naprawdę demokratycznej").

Zdanie Szaniawskiego ma smak prostoty. Jest przez to właśnie i barwne, i śmiałe, i dźwięczne, i przede wszystkim — celne. Dowcip często bywa ostry, nigdy brutalny. Jeśli jest melancholijny i smutny, nie pozostawia nam goryczy — ale właśnie potrzebę dalszej pracy myśli, dalszego obserwowania zjawisk, szukania rozwiązań dla problemów, jakie nasuwa życie.

Kazimierz Wyka:

NIE NAZWA, LECZ PRZEZWA

Istnieją etykiety, których nie sposób oderwać, jeżeli raz zostały naklejone na dzieło pisarza. Znakomity krytyk lat międzywojennych, Karol Irzykowski, chrzcił takie etykiety i terminy słowem „przezwa". Nie nazwa, ale przezwa, nowotwór słowny pochodzący od przezwiska.

Przezwą, jaką twórczość dramatyczna Jerzego Szaniawskiego nosi na sobie, jest termin „szaniawszczyzna". Rozumiano przez nią jakąś dosyć łatwą i nastrojową poetyczność, rozmyślne wyszukiwanie sytuacji pozbawionych napięcia dramatycznego, rozgrywających się wyłącznie w sferze nastrojów. Tymczasem ta surowa konfrontacja, jakiej lata wojny poddały dorobek Szaniawskiego, dowodzi, że szaniawszczyzna to naprawdę tylko niesłuszna przezwa. Najlepsze sztuki Szaniawskiego, a do nich niewątpliwie należy *Żeglarz*, są wolne od tej urojonej skazy, a jeśli bywają poetyczne, to w sposób,

który się absolutnie nie kłóci z ich oddziaływaniem dramatycznym.

Zastanówmy się nad *Żeglarzem*. Czy można było w krótszy i bardziej zwarty sposób ująć węzłowo zagadnienie tej sztuki? Każdy z trzech aktów stanowi całość pozbawioną chociażby jednego zbędnego zdania. Ani jednej dłużyzny, ani jednego miejsca martwego scenicznie. Szaniawski buduje swoją sztukę w sposób bardzo oszczędny i celny; oszczędny w słowach, celny w obrazach scenicznych. Jako pisarz sceniczny jest właściwie w *Żeglarzu* równie małomówny jak bywa nim w życiu. Gdzie tutaj jakaś werbalistyczna i nastrojowa poetyczność? Wmówienie, przezwa...

Szaniawski jest zarazem pisarzem, który zna doskonale mowę przemilczeń scenicznych, tę mowę, którą Norwid uważał w dramacie za zupełny równoważnik słowa. Co przemilczane lub zaledwie na scenie dotknięte aluzją, przemawia nieraz mocniej od tego, co zostaje wypowiedziane wprost. Przynajmniej przemawia do nas, którzy nauczyliśmy się milczeć i znamy wagę zwięzłości i skrótu.

Zna ją również Szaniawski.

(Pisane w r. 1947)

Rękopis jednej ze sztuk Szaniawskiego, *Krysi*, granej w r. 1935 przez Teatr Narodowy w Warszawie, nie drukowanej, zaginął w czasie wojny wraz ze wszystkimi egzemplarzami teatralnymi. Znany nam dziś jest tylko fragment drugiego aktu, zamieszczony w niedawno opublikowanym pierwszym wydaniu *Dramatów zebranych* pisarza (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958). Pojęcie o całości można mieć na podstawie recenzji T. Boya-Żeleńskiego ogłoszonej w przedwojennym tomie „wrażeń teatralnych" *Perfumy i krew* („Rój", Warszawa 1936). Sztukę wprowadził na afisz jako reżyser i wykonawca jednej z głównych ról, Parwitza, Aleksander Zelwerowicz w związku z jubileuszem 35-lecia swej pracy scenicznej dn. 14 marca 1935 r. Dekoracje projektował Stanisław Jarocki. Poza widocznymi na fotografiach grali jeszcze m. in.: M. Gella, Z. Tatarkiewicz-Woskowska, Z. Chmielewski, R. Dereń. Na fotografii obok (od lewej): W. Pawłowski, Bogusławski, J. Hajduga, K. Fabisiak, A. Zelwerowicz, I. Wasiutyńska. Na fotografii u góry (od lewej): K. Fabisiak, J. Munclingrowa, M. Znicz.

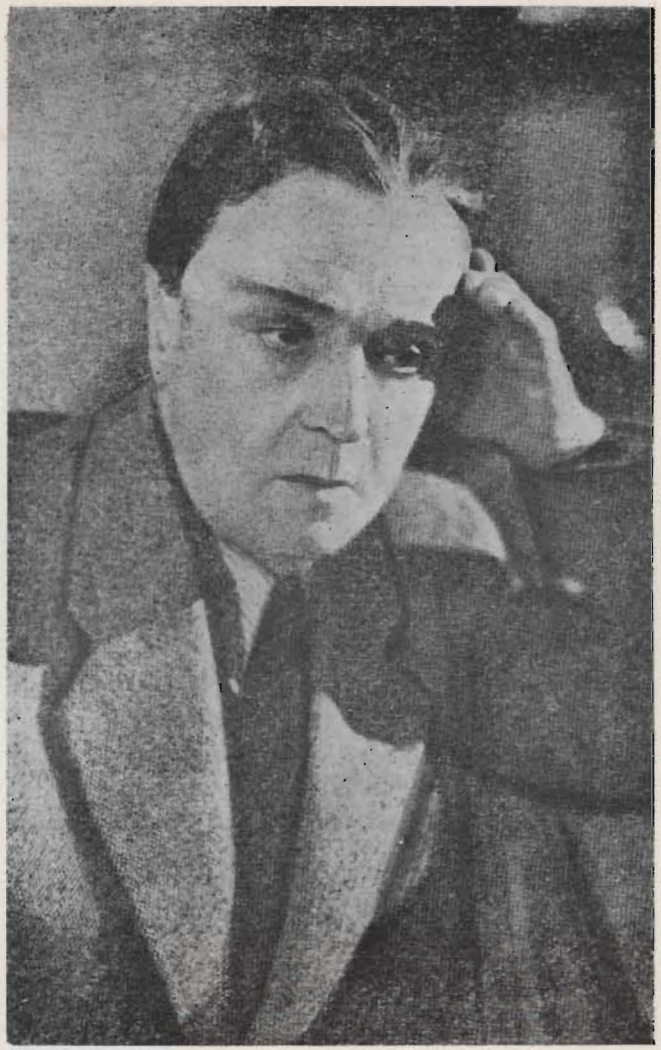
Fot. St. Brzozowski

Jan Błoński:

DYWAGACJE NAD SZANIAWSKIM

Zaczęło się — od modernizmu wraz z jego ulubionym konfliktem uczucia i rozsądku, marzenia i rzeczywistości. Bardzo już dla nas przebrzmiałym! Może dlatego, że oglądaliśmy różne „dziwy na niebie i ziemi", aż nadto „rozsądne" i aż nadto rzeczywiste... Ale Szaniawski umiał swój konflikt odświeżać; tu spór natury i cywilizacji, tam wtargnięcie bajki w codzienność. Podawał go też w ściszeniu, prowincjonalnej atmosferze, niedomówieniem, aluzją; uzwyklał go analogicznie (choć inaczej) do Tuwima, sprowadzającego młodopolskie sentymenty na ziemię. Nie darmo wspomina Szaniawski Perzyńskiego, „pisarza znakomitego". — Mówiono niegdyś o „poemacie rozkwitającym". Ze słownego zarysu wzruszenia, jak z pąka, miał się rozwinąć wiersz rosnący w coraz bogatszych powtórzeniach. Można by także pomyśleć o „rozkwitającym temacie". Wokół zawsze podobnego konfliktu, jaki stawiał Szaniawski, narosło stopniowo tyle znaczeń, że ów konflikt, pozostając sobą, stał się zarazem — czymś innym. Już bowiem koło roku 1925 młodopolskie pragnienie uwznioślenia życia zaczęło się u Szaniawskiego zmieniać; w problem sprawdzalności prawdy. W *Żeglarzu, Moście* idzie już o to, co — rozsądek i doświadczenie czy złudzenie, intuicja, fantazja — są człowiekowi potrzebniejsze; co jest psychologicznie i społecznie nawet „prawdziwsze". Od Staffowskiego *Skarbu*, gdzie tęskni się za nieosiągalnym ideałem, przesunął się Szaniawski (nie wskazuję wpływów, ale analogie) w stronę Pirandella, ku badaniu względności sądów i postaci. Tak postawił w *Żeglarzu* sprawę mitu; a „mit" to już wcale współczesne słówko. I w *Dwu teatrach* — sprawę sztuki: owych „dwu teatrów jednej rzeczywistości", jak mówił w wywiadzie Flukowskiemu. Tu właśnie splótł oba znaczenia swego tematu; nie tylko że istnieją dwa porządki odczuwania, ale też nie zawsze wiadomo, który k i e d y będzie prawdziwy. I nawet — bardziej sprawdzalny społecznie... Czytałem niedawno *Dwa teatry*, wydały mi się minionymi latami nienaruszone. Choć z pewnym „ale"...

Nie można bowiem nie wiedzieć, jak trudno, jak powoli wyzwalał się Szaniawski ze swych młodopolskich tradycji. Co to jest „szaniawszczyzna"? Sztuka aluzji,



Pierwszy *Dwa teatry* wystawił Karol Adwentowicz dn. 24 lutego 1946 roku w Krakowie w Teatrze Powszechnym im. Żołnierza Polskiego. Reżyserowała I. Grywińska, scenografia T. Kantora, muzyka A. Kluczniokа. Na fotografii: K. Adwentowicz w roli Dyrektora Teatru

ironii, przemilczenia? Jeśli tak, to jest to po prostu — sztuka, i nie ma o czym mówić. Zniechęca raczej co innego: spóźniona poetyczność symboli, przez które wyraża Szaniawski świat snu, intuicji, marzenia. A więc zniechęca właśnie to, co jest najmniej własnością Szaniawskiego! I od czego stale się — choć nie zawsze konsekwentnie — odsuwał. Lizelotta z gałęzią kwitnącej jabłoni, „żołnierzykowie mali" idący na beznadziejną krucjatę — nie, te symbole wydają się za mało nośne, nie mogą chyba udźwignąć doświadczenia, do jakiego się pisarz odwołuje! Znak kłóci się tu ze znaczeniem; zbyt wyraźnie widać jego pochodzenie, zbyt długo służył innym treściom. Wielki scenograf, Pronaszko jakiś czy Daszewski, umieliby plastycznie unowocześnić symbol, wielka aktorka potrafiłaby jeszcze, mocą swej scenicznej obecności, złamać opór widza. Ale jest to chyba — już... — problem: literacki i teatralny. Bo u Szaniawskiego to jedno.

Nawet w *Profesorze Tutce*. Te kawiarniane przypowiastki, uroczo i anachronicznie prowincjonalne — gdzieś się to w Gnieźnie może dzieje, w Zamościu... — są najklasyczniejszą książką dramaturga. Darmo doszukiwać się jej „sensu" w wypowiedziach bohatera: sumując nawet wszystkie paradoksy Profesora Tutki, niczego się o Szaniawskim nie dowiemy. Owe paradoksy i opowiadania służą bowiem przede wszystkim — kreacji postaci; Szaniawski buduje Profesora na naszych oczach, tworzy go z jego słów: jak w teatrze. Szaniawski umie mówić tylko przez stworzonego bohatera; dlatego facecje Tutki są bez porównania lepsze od wszystkich pozostałych opowiadań pisarza. Kiedy Szaniawski mówi „od siebie", mówi zawsze — mniej pewnie, nie może obejść się bez na wpół teatralnego medium, w którym załamują się jego spostrzeżenia. Może je wtedy ująć w cudzysłów, ustosunkować się do nich: i *Profesor Tutka* jest właśnie książką w cudzysłowie. A także jednym z bardzo nielicznych — zwłaszcza ostatnio — ćwiczeń warsztatowych pisarzy.

Bo Szaniawskiego najbardziej ciekawi właśnie ten cudzysłów. *Tutka* to książka-szyfr, wcale niełatwa dla wielu czytelników: układ piętrowych wieloznaczności. Przyjaciel Profesora, Sędzia, tak do niego mówi: „...staram się iść zawsze prostą drogą. Gdy tak raz szedłem do sądu, przekonany, że dojdę, kawałek gzymsu spadł mi na głowę. Musiałem zboczyć do ambulatorium. Tam w sądzie trzymam się zawsze litery prawa, paragrafów. Ale chociaż jestem przybrany w togę i wyraz twarzy mam poważny, litery te płatały mi złośliwe figle, a paragraf potrafił się zamienić w znak zapytania". Przypadki Sędziego są wysoce schematyczne; ale nie należy tu szukać „głębi" w konwencjonalnej fabule. Opowiadanka Tutki bywają nawet banalne, ale tak ułożone, aby wszędzie wyłowić dwuznaczność. Dwuznaczność terminu (*Opowiadanie barwne*); dwuznaczność

uczuć (*Profesor Tutka o przywiązaniu do przeszłości*); dwuznaczność sytuacji (*Profesor Tutka poszedł na bal*); dwuznaczność oceny moralnej (*O miłym staruszku*). Ale to nie wszystko! Bo przecież opowiadanek tych wysłuchują zarówno kawiarniani znajomi Profesora, jak czytelnicy książki Szaniawskiego. I zdarza się często, że owi znajomi wyciągają z facecji Tutki zupełnie inny wniosek niż on sam. A nawet, że czytelnicy przypisują im sens różny od tego, ku któremu prowadził narrator i na który zgodzili się jego słuchacze! Nie wolno wierzyć Profesorowi na słowo. Urok skrupulatnych igraszek Szaniawskiego, to właśnie obserwowanie wahań w ich „zrozumieniu"; oscylacji między fabułą a morałem, morałem a słuchaczami, słowami Profesora a wiedzą o nim czytelnika. Tutka, jego znajomi, czytelnik: — trzy postacie w poszukiwaniu jednoznacznego sensu wcale nie zawiłej opowieści... Jeszcze raz odwołam się do teatralnego porównania: treścią *Tutki* jest to, co dzieje się między postaciami na scenie; i między sceną a widzami. Interesuje Szaniawskiego ów odsetek nieporozumienia, wieloznaczności, jaki jest w każdej sytuacji czy dialogu. Z różnych miejsc — jak wiadomo — różnie widać... Zabawa, zapewne; ale bardzo znacząca. I bardzo „literacka". To potrzebne.

Profesor Tutka to meta ewolucji Szaniawskiego; nic już w nim nie zostało z tematów i nastrojów początków teatralnych pisarza. Wraca do nich Szaniawski, pisząc *W pobliżu teatru*, tom wspomnień. Co prawda, siebie woli ukrywać w cieniu; i można tej dyskrecji żałować. Wspomina Szaniawski wielkich aktorów, których pamiętają jeszcze bywalcy teatrów dwudziestolecia: Kamińskiego, Frenkla, Jaracza, długowiecznego Solskiego. Gorąco pisze o Perzyńskim, obszerniej — o „Reducie", jej dążeniach i ideałach. Wreszcie daje kilka impresji, o antrakcie, suflerze, kasie, owych nieodłącznych elementach „atmosfery teatralnej". Najbardziej osobiście brzmi szkic o warszawskim placu Teatralnym, zobaczonym jakby oczami siebie samego w dzieciństwie, zafascynowanego tajemniczym urokiem sceny i wszystkiego, co się wokół niej obraca. O artystach przeszłości mówi Szaniawski anegdotą, zbliżeniem, luźną uwagą; z szacunkiem i poważną sympatią, wcale nie uczenie i „teatrologicznie", a przecież żywo i precyzyjnie. O dawnych teatralnych sprawach zaś — wywołując przede wszystkim nastrój, atmosferę; i to dzięki oryginalnym stylistycznym zabiegom. Pisząc na granicy „niepoprawności", swobodnie traktując konwencje, poddaje Szaniawski ton z lekka staroświeckiej gawędy, znakomicie pasujący do tych już prawie nieprawdopodobnych czasów — sprzed pierwszej wojny jeszcze... Nie mnie rozstrząsać teatralne sprawy. Mogę tylko podkreślić znaczenie świadectwa wydanego teatrowi z lat 1919—1939 przez Jerzego Szaniawskiego, jedynego — wraz z Witkiewiczem — urodzonego dramaturga dwudziestolecia.

Zygmunt Greń:

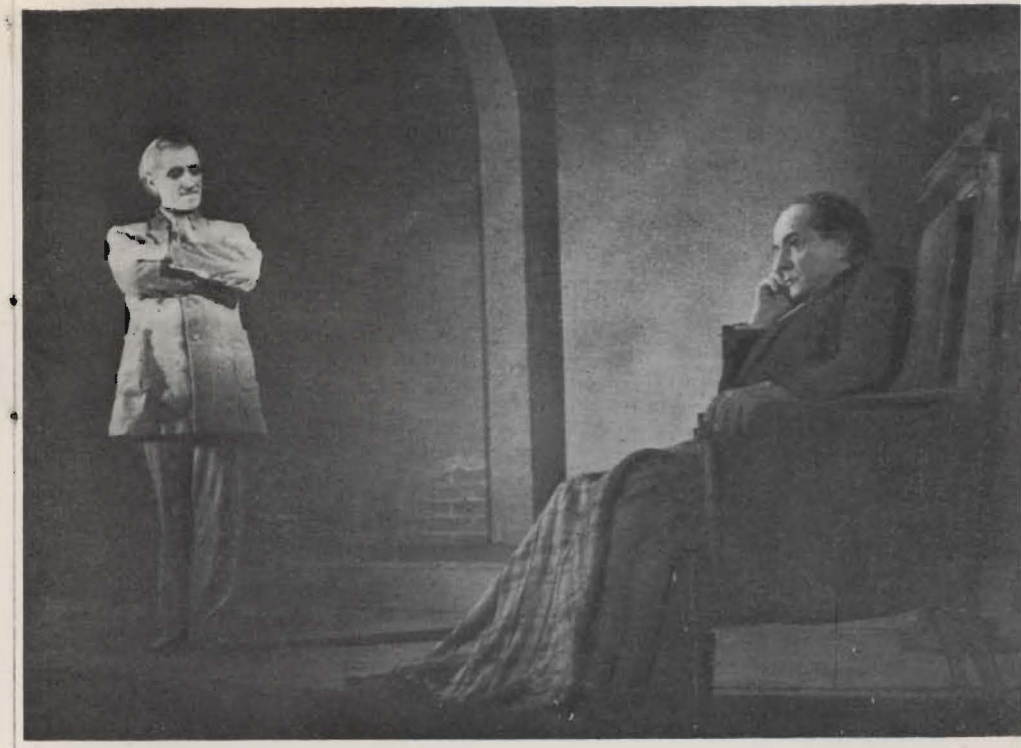
OLIMP BEZ BOGÓW

Jerzy Szaniawski jest zjawiskiem wyjątkowym na tle współczesnej dramaturgii. W okresie, gdy artyści od lat co najmniej pięćdziesięciu spalają się w nieustannych, neurastenicznych przemianach, w poszukiwaniu kamienia filozoficznego swoich czasów — on stwarza wszystkie pozory, jak gdyby kamień ten już znalazł, i to bez najmniejszego wysiłku. W okresie, gdy stylistyka artystyczna wpada z dnia na dzień w nowe formy, w nowe złudzenia, iż uda się jej przemówić językiem adekwatnym do nowoczesnej cywilizacji — Szaniawski od czterdziestu pięciu lat, od chwili swego teatralnego debiutu, pozostał wierny tej samej formie i metodzie, która, rzecz prosta, stawała się tylko coraz subtelniejsza, bardziej precyzyjna i giętka. Wobec niepokoju współczesnej sztuki zachował więc Szaniawski postawę olimpijską. Jest to zjawisko tak rewelacyjne w XX wieku, że wymaga oddzielnego zbadania swej autentyczności.

„Sprawa Szaniawskiego" stała się na nowo aktualna z okazji wydania trzech tomów jego *Dramatów zebranych* *. Na ich marginesie można dziś mówić o sztuce współczesnej, tak jak po wojnie jeden z ważniejszych nurtów dyskusji o realiźmie toczył się wokół Szaniawskiego i jego *Dwóch teatrów*. Ten bowiem autor prowokuje swoim spokojem, obiektywnością, pozorem rozstrzygnięć ostatecznych i nieodwołalnych. Prowokuje do sprzeciwu — tych, którzy widzą nieustanny ruch, płynność, falowanie, jakie organizuje wydarzenia i kryteria współczesności. A zarazem pozwala innym szukać pod powierzchnią tej klasycznej powściągliwości utajonych myśli, znaczeń jedynych i najdojrzalszego sensu, każe spodziewać się mądrości większej i jaśniejszego spojrzenia, niż mógłby się na nie zdobyć artysta współczesny, uwikłany w konfliktach i sprzecznościach świata. Jest więc ta postawa maską tylko i pozorem czy też istotnie z niej wyrasta twórczość tego pisarza, jedyna dziś w powszechnej sztuce dramatycznej?

Szaniawskiego nie skusił nigdy eksperyment teatralny, jego bohaterowie nie opuścili nigdy progów karczmy czy salonu, plebanii, izby chłopskiej czy sklepiku. Przed wojną zresztą był on większym rygorystą w tej dzie-

* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958 r.



Dwa teatry w Miejskim Teatrze Powszechnym w Warszawie. Premiera 11 stycznia 1947 r. Reżyseria — J. Kochanowicz, dekoracje — J. Golus, ilustracja muzyczna — J. Wasowski. Scena aktu II: J. Kochanowicz — Dyrektor Teatru i w głębi J. Block — Dyrektor drugi

Fot. R. Burzyński

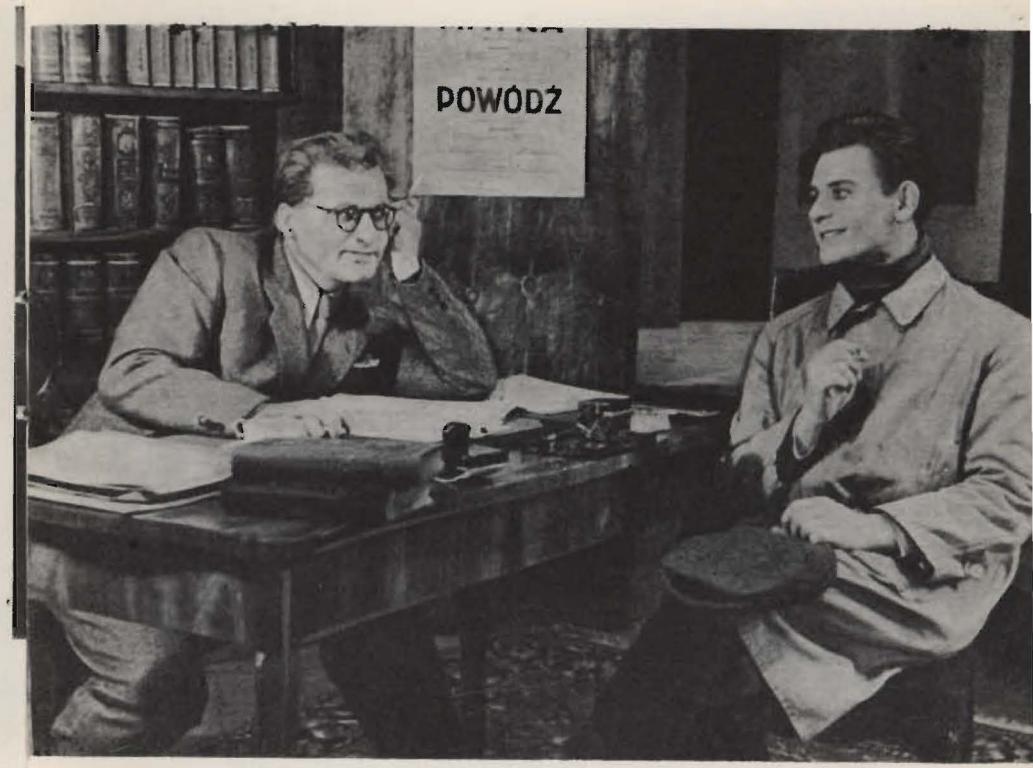
dzinie niż obecnie. Jeśli akcję sztuki *Adwokat i róże* wyprowadził już z czterech ścian pokoju, to przeczytajmy jak ściśle ograniczył ją w swym opisie scenicznym. „Rodzaj podwórka stanowiącego czworobok. Widoczne są trzy ściany czworoboku. Jedną ścianę stanowi mur po lewej stronie, idący wzdłuż ulicy. Ściana druga — to mur oddzielający podwórko od leżącego w głębi ogrodu. Ściana trzecia — to piętrowy dom mieszkalny, stojący na wprost muru idącego wzdłuż ulicy." Pedanteria murarska jest tu zadziwiająca. Automatycznie zaczynamy się zastanawiać, jaki jeszcze mur wzniósłby autor od strony widowni, aby zamknąć bohaterów w czterech ścianach. I tak owo podwórko przypomina

więzienie. Czy takim samym więzieniem mają być wszystkie izby, w których rozgrywa się akcja jego sztuk? Przecież dopiero w *Kowalu...* umiejscowił ją „przed kuźnią", a w *Chłopcu latającym* napisał: „Ulica wzdłuż parkanu." Te dwie sztuki wystawione zostały w latach 1948 i 1958. Można się spodziewać — aczkolwiek wydawnictwo poskąpiło informacji literackiej — że także napisane zostały dopiero po wojnie. Co nie ma zresztą większego znaczenia. Wskazuje tylko na pewne rozluźnienie dyscypliny, a może na to, że taka sztuczna dyscyplina nie jest już autorowi potrzebna dla przekazania zamierzonych przez siebie treści.

Szaniawski nie posłużył się eksperymentem teatralnym, a przecież wielokrotnie mówił rzeczy, które mogłyby — na pozór — do tego upoważniać. W *Papierowym kochanku* wprowadza na scenę postać Pierrota — i nie byłoby nic łatwiejszego, jak pokazać go w fantastycznej scenerii, z której schodzi w rzeczywistość. Tymczasem Pierrot przychodzi z karczmy, gdzie leżał w kącie brudny i głodny, jest biednym miasteczkowym clownem, jego prehistoria nie kryje ani uroku, ani mitu. Ale z tą swoją realnością z trudem mieści się przecież w salonie poetycznego dorobkiewicza i jego zintelektualizowanej córeczki. W następnej sztuce, *Lekkoduch*, Szaniawski znowu igra sytuacjami. Jego bohater ryzykuje jakiś fantastyczny bunt uczniów przeciwko szkole w obronie drzew, które miały zostać wycięte; ogłasza fantastyczne królestwo i próbuje opanować tłumy. Ale o wszystkim dowiadujemy się tylko z poetycznej rozmowy, akcja bowiem nie opuszcza nigdy pokoju, w którym najpierw był kantor firmy „H. Gauer", a potem zaciszne mieszkanie młodego, marzącego o szczęściu małżeństwa.

Można w ten sposób zbadać wszystkie sztuki Szaniawskiego, do *Dwóch teatrów* włącznie. Nawet wtedy, gdy do Dyrektora „Małego Zwierciadła" przychodzi Dyrektor „Teatru Snów", nawet wtedy, gdy pokazuje w tym teatrze marzenia i tęsknoty ludzkie — pokazuje natarczywie i z bezsensowną ostentacją, podczas gdy w „Małym Zwierciadle" ukryte są one, jak byśmy dziś powiedzieli, w podtekście — nawet wtedy więc Szaniawski nie wyprowadza nas z piwnicy teatru. „Małe Zwierciadło" nie każe rozsuwać żadnej dodatkowej kurtyny, nie pozwala na żadną symboliczną dekorację. Jedynym symbolem są gesty niemych aktorów, jakgdyby autor chciał podkreślić spoistą jedność obrazu z „Małego Zwierciadła" i refleksji z „Teatru Snów". Jedność rozbitą tylko dla analizy i rozbitą, trzeba to przyznać, bardzo kunsztownie.

A równocześnie jakież to siły trzymają Szaniawskiego tak nieubłaganie w ramach pudełkowej konwencji teatralnej? Krytyka próbowała już na to odpowiadać. Podkreślano związki autora z teatrem naturalistycznym, z tym, który umownie nazywamy „teatrem mieszczańskim". Ale to zaledwie wyjaśnienie techniki scenicznej — bo przecież Szaniawski mówi więcej i inaczej. Wspomniano więc także o jego filiacjach młodopolskich, o dwóch duszach, gdyby tak można powiedzieć, pisarza, z których jedna jest młodopolska a druga naturalistyczna. Ale obydwie dusze w sposób zadziwiająco zgodny i spokojny współżyją ze sobą, precyzyjnie trzymają się wyznaczonego sobie miejsca — i jedna rządzi dialogiem a druga komentarzam przeznaczonym dla teatru. Wydaje się więc, że w żywym człowieku zbyt trudno byłoby rozdzielić je tak bezceremonialnie. A w każdym razie tak rozdzielone i tak istniejące nie określałyby żadnej jedności, i nie mogą być żadną formułą dramaturgii Jerzego Szaniawskiego.



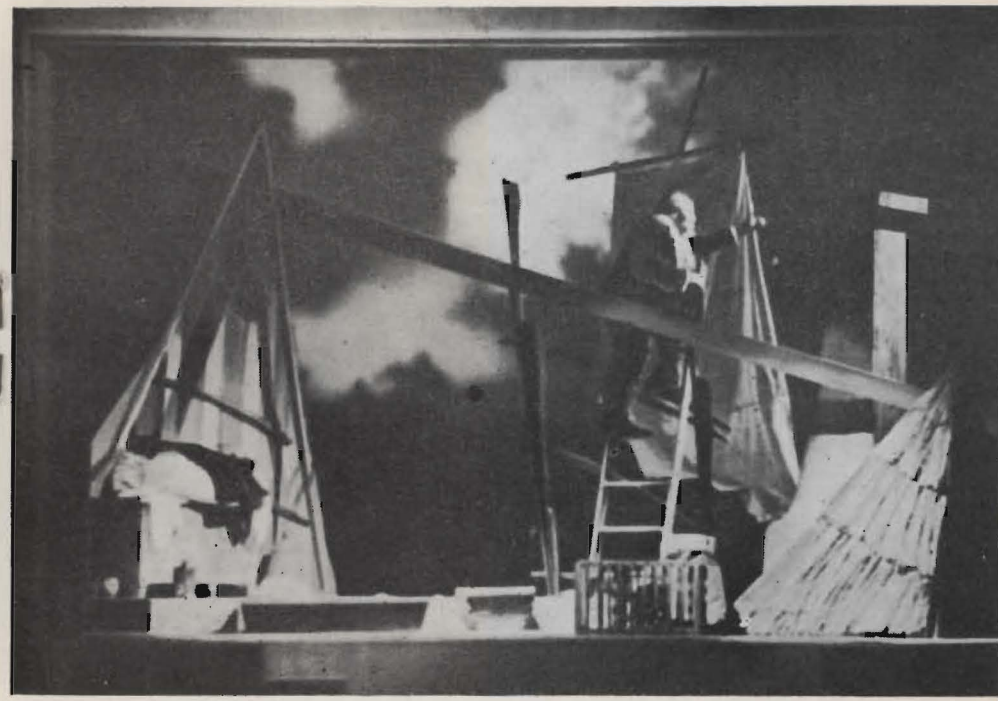
Dwa teatry w Państwowym Teatrze Śląskim im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Premiera 23.I.1947 r. Reżyseria — E. Wierciński, scenografia — A. Pronaszko, muzyka — W. Krzemiński. Scena z aktu I: B. Dąbrowski — Dyrektor Teatru i T. Łomnicki — Chłopiec z deszczu

Fot. B. Stapiński

Dyskusja o *Dwóch teatrach* utknęła wśród rozważań, który z nich jest „lepszy", za którym opowiada się autor. Autor w rozmowie wypowiedział się za obydwoma równocześnie. To oczywiste. Wystarczy porównać *Matkę* — jednoaktówkę z teatru „Małe Zwierciadło" — z jakąkolwiek sztuką Szaniawskiego, np. z *Ewą* lub *Dziewczyną z lasu* — żeby pozostać tylko przy nutach tej samej gamy — a przekonamy się, jak wielkie jest ich pokrewieństwo. Tyle, że do *Matki* dopisał Szaniawski komentarz „Teatru Snów", komentarz oczywisty, zrozumiały, taki sam, jaki zdolni byliśmy odczuć czytając albo oglądając *Ewę* czy *Dziewczynę z lasu*. W cichym, spokojnym, jakby szczęśliwym życiu dwojga ludzi zjawił się nagle ktoś, dawne wspomnienie, jakiś kochanek czy kochanka, przypomniał o swym istnieniu i odszedł. Ale nagle okazało się, jak kruche to były pozory szczęścia. Nie wierzymy już w nie po zapadnięciu kurtyny, tak jak nie wierzą zapewne, tak jak nie potrafiliby go znów uchwycić bohaterowie sztuki. Życie jest niejasne, niezrozumiałe, nagle budzi się w człowieku jakieś wspomnienie, jakaś tęsknota — i nic nie burzy na pozór, ale trwa, rozrasta się, toczy serce, duszę. Oczywiście, takich banałów nie trzeba mówić wprost, nie trzeba komentować. Powiedział i skomentował je raz jeden Szaniawski w *Dwóch teatrach* — i dopiero wtedy wywołał burzę nieporozumień.

Jednakże teraz widać wyraźnie przynajmniej początek drogi, którą idzie Szaniawski. Owe karczmy i salony, pracownie i plebanie, w których pokazuje zamkniętych ludzi, stanowią dla niego jakiś układ podstawowy, odbicie naturalnego porządku rzeczy, wykazują jakąś zasadniczą zgodność ze światem. Oto istnienie, oto jego forma i treść, chciałoby się powtórzyć za autorem. Ale równocześnie zdaje się on podawać w wątpliwość prawdę tego istnienia. Rozpoczyna bowiem dyskusję o sytuacji ludzi, którzy tu i tak żyją. Jest to jednak bardzo ograniczone, wąskie pole startu i obserwacji. Dlaczego? Czy autor lęka się, że szersze, bystrzejsze wody zerwą wiotką kładkę jego współczucia, jego rozumienia, jaką kładzie w kierunku ludzi, w kierunku swoich bohaterów? Czy też ograniczenie to jest dowodem doskonałości, która w kropli wody świat cały potrafi zmieścić i odczytać? Aby odpowiedzieć, trzeba poznać z czego Szaniawski buduje swą kładkę i jaka jest jej wytrzymałość.

To, co Szaniawski odkrył w *Dwóch teatrach* jako przedłużenie realizmu „Małego Zwierciadła", jako własny podtekst nadawany sztuce i podtekst odbierany przez widzów czy czytelników — było odkryciem banalnym. Leśniczy zwierza się, że w marzeniach widzi tę kobietę, która pod jego nieobecność odwiedziła leśniczówkę. Może to być przeczucie; przecież była to jego dawna kochanka. Ale raczej jest to zwyczajna tęsknota do tego życia, którego się wyrzekł zmuszony chorobą i bra-



Dwa teatry w Państwowym Teatrze Śląskim im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Scenografia *Powodzi* projektowana przez Andrzeja Pronaszkę

Fot. B. Stapiński

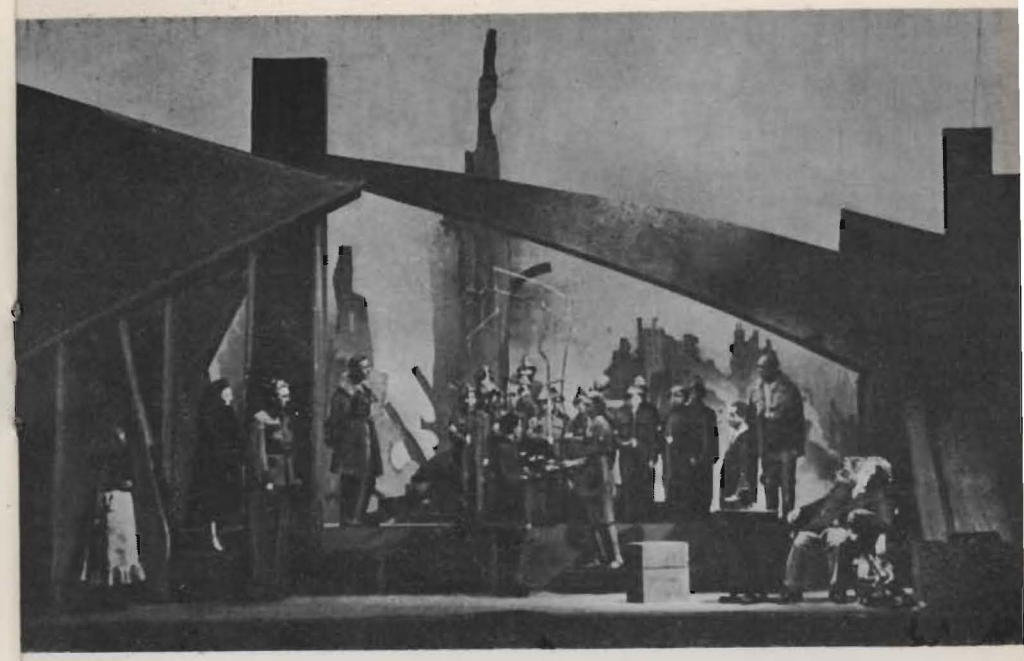
kiem pieniędzy, a które zapowiadało mu najświetniejszą karierę. I Szaniawski rozumie tę tęsknotę i bezrozumne zamyślenia przy oknie. Kto inny zwierza się, że słyszy wciąż ostatni krzyk ojca, którego podczas powodzi nie mógł ratować nie narażając zbytecznie swojego życia. I to Szaniawski rozumie, zresztą na równi z nami.

Jeśli od pierwszej do ostatniej sztuki zbierzemy wszystkie momenty, które — zdaniem autora — wykraczają poza realistyczny, zgodny z oglądem świata, obraz sceniczny, a rodzą się w duszy, sercu czy umyśle człowieka, otrzymamy motyw, w którym najczęściej powtarzać się będzie: tęsknota. Najpierw będzie ona jeszcze barwiona ironią — o ironii Szaniawskiego pisali już krytycy — chociaż ironią mocno papierową. Potem i ją, i marzenie traktować będzie autor coraz bardziej serio, na coraz większym materiale dowodowym, ale z obsesyjną konsekwencją. Ironiczny jest *Murzyn*, gdzie afry-

kańskie tęsknoty młodego murzyńskiego chłopca — który nigdy nie widział Afryki, bo jego ojciec od niepamiętnych lat był portierem hotelowym — rozpalają tęsknoty o wiele bliższe i silniejsze we wszystkich kobietach miasta: od pensjonarek do przełożonej pensji, prawda, że kobiety młodej jeszcze i postępowej. Ironiczny jest *Papierowy kochanek*, gdy młoda intelektualistka gasi swe zapały miłosne tymi samymi słowami z papierowego słownika, których nienawidziła, gdy zawodowo i na zimno posługiwał się nimi Pierrot. Ale ironia zostaje już tylko w układach losów ludzkich, gdy w *Ewie* tęsknota i namiętność zawisła od złośliwego przypadku, gdy w *Adwokacie i różach* trójkąt miłosny wydaje się idealną sytuacją wobec nieznośnej świadomości czworoboku, gdy wreszcie w sztuce *Kowal, pieniądze i gwiazdy* przypadek ostatecznie już zajmuje miejsce, jakie zwykło należeć do konsekwencji dramaturgicznej. W tych wszystkich momentach budzi się w bohaterach tęsknota, marzenie, świadomość niespełnienia i bezradności, wykluczająca błogi stan absolutnego spokoju. Rozwiązanie konfliktu może co najwyżej przynieść pewną ulgę — jak adwokatowi, jak kowalowi...

Ale tych tęsknot Szaniawski nigdy nie określił i nie wypełnił żadną treścią. Rena w *Lekkoduchu* marzy o tym, by mogło być jakoś i n a c z e j, w *Ptaku* i radni miejscy, i sentymentalna burmistrzanka uwierzyli nagle, że c o ś się stanie, że odtąd będzie zupełnie i n a c z e j. Nawet miłość czy tęsknota do kochanka staje się jakimś mętnym, ciężkim i ogólnikowym uczuciem, które rozpoczyna się rozpaczliwą niechęcią do otoczenia i kończy się bezradną, zawiesistą rezygnacją. C o ś męczy, c o ś chciałoby się wydostać na powierzchnię, dojść do głosu, ale nie jesteśmy zupełnie pewni, czy nawet gwałtowna ucieczka Anny do rannego kochanka jest w *Dziewczynie z lasu* właśnie t y m, wyzwoleniem, spełnieniem. Atawistyczna nienawiść starego przewoźnika do mostu — jakiegoś tam przecież symbolu cywilizacji; jego poświęcenie, by wysłać w oznaczonym terminie pracę syna, jakiś projekt architektoniczny zapewne bardzo corbusierowski — pomiędzy tymi sprzecznościami rozpięty jest nie tylko *Most*, lecz także Szaniawski i jego twórczość. Szlachetne to sprzeczności. I tak ogólnikowe, że określając jakąś aprioryczną sytuację nie potrafią nic powiedzieć o konkretnej sytuacji człowieka wśród ludzi.

Widzę tylko jedną sztukę, w której Szaniawski był inny, a jednocześnie podejrzewam w niej nawet inspirację bardzo aktualną, publicystyczną niemal. To *Żeglarz*, sztuka o narodzinach i o kulcie mitu, bohatera, oczywiście w drobnych, mieszczańskich główkach. I o tym, jak główka nieco szersza, lecz słaba ulegać musi powszechności. Nie wiem, być może zaważyło tu pierwsze moje zetknięcie z *Żeglarzem*, ale wydało mi się wówczas, że tę sztukę (wystawioną po raz pierwszy w roku 1925) zainspirował rosnący kult Piłsudskiego.



Dwa teatry w Państwowym Teatrze Śląskim im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Scena zbiorowa aktu III. Reżyseria — E. Wierciński, scenografia — A. Pronaszko
Fot. B. Stapiński

Byłoby wdzięcznym zadaniem prześledzić szczegółowo ten system autorskiej transpozycji. Nie to jest jednak ważne. *Żeglarz* wyszedł poza opłotki, jakimi pisarz chciał ograniczać swoją wiedzę o człowieku. Chociaż bezsilny, bohater stał się zbuntowany, trzeźwy, bogatszy. Jan rozpoczął regularną walkę przeciwko mitowi kapitana Nuta. Załamał się dopiero wobec oziębłej wyniosłości symbolu. Ale można by wymyślić i takie tłumaczenie, że pomnik ustawiony na placu odsłonił mu nagle całą błahość zagadnienia; ileż to pomników niszczeje na deszczu, nieznanych, zapomnianych, odartych do cna z tego sensu, który nakazywał je wznosić. Tym lepiej więc, że stanął pomnik, mógłby pomyśleć Jan, tym obojętniej będzie wokół niego. Byłby to jednakże Jan mądrzejszy i bardziej sceptyczny od swego literackiego wzoru.

Bohaterowie Szaniawskiego nie są sceptyczni i nie mogą być tacy, bo sceptycyzm wykluczałby ich naiwną, pierwotną tęsknotę — jakże ludzką i jakże mało wyra-

Dwa teatry w Państwowym Teatrze Śląskim im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Scena aktu III: B. Dąbrowski — Dyrektor Teatru i T. Kondrat — Dyrektor drugi
Fot. B. Stapiński

żającą człowieka zarazem. Jest rzeczywista, sprawdzalna w codziennym doświadczeniu każdego, i jak nieprawdziwa, jak fałszująca zarazem, skoro pozbawiona smaku konkretności, skoro nie otoczona sytuacjami domagającymi się decyzji, skoro tą decyzją nie wypróbowana. Zanotowaliśmy, że Szaniawski jest konsekwentny. Że

Dwa teatry w Teatrze Polskim w Poznaniu. Premiera w marcu 1947 r. Reżyseria — K. Borowski, scenografia — St. Jarocki, muzyka — J. Maklakiewicz. Scena aktu III: J. Rakowiecki — Chłopiec z deszczu i Chłopcy

ogranicza zakres teatralizacji swych sztuk. Że ogranicza zakres obserwacji i problematyki. Ale czy to, na czym się skupia, jest głębią i bogactwem, czy też ubóstwem i banałem? Obojętne — psychologicznym, moralnym.

Szaniawski wszystkich swoich bohaterów ściąga do tej samej tęsknoty, do tej samej w gruncie sytuacji. Dlatego udało mu się stworzyć mit, który już przed wojną otrzymał od przeciwników przezwę: „szaniawszczyzna". Ale rola mitu literackiego i jego wartość zależy od tego, czy dostatecznie głęboko i dostatecznie trafnie sięga on w epokę, czy imię tej epoki można stworzyć od niego. Mit, aby został przyjęty i aby wy-

kazał swą wartość, musi być współczesny. Szaniawski nie troszczy się o współczesność swego mitu. A nawet jakby przeczuwał jakieś kardynalne nie dopasowanie do epoki, niechętnie określa czas akcji swoich dramatów, a w *Chłopcu latającym* — dla większej jasności i świętego spokoju — cofa się w czasy odległe o lat osiemdziesiąt, czterdzieści. Nie o koloryt lokalny przecież idzie, ale o to, by budzić wzruszenia i wyobraźnię. Nie o koloryt lokalny — chociaż przedmioty składające się na rzeczywistość autor zachowuje i przedstawia z właściwą sobie systematycznością.

Ale przedmioty, które tworzą rzeczywistość, znaczą tyle, ile sensu nadaje im działający człowiek. Oddziałują na niego z kolei, ale ten kontakt jest żywy, niewymierny martwą formułą. Natomiast Szaniawski żywość tę najbardziej bezceremonialnie lekceważy. Lekceważy bowiem psychologię. Jest w niej zawsze precyzyjny do ostateczności, lecz nie — odkrywczy. Nie można mu tego zarzucać. Nie jest bowiem psychologistą, lecz filozofem. Raz smutnym, raz ironicznym, ale zawsze ludzkim, więc zawsze — banalnym. Dlatego, bo poza tym słowem nie dostrzega on stale zmiennej wartości, jaką jest człowiek; rozumie natomiast jakąś wartość stałą i niezmienną, jaką można wyprowadzić z sumy wszystkich ludzi, wszystkich czasów. Jaka nie zdoła jednak nigdy określić ani konkretnego człowieka, ani jego sytuacji, ani tego, co potrafi on stworzyć lub zniszczyć — wśród ludzi, wśród swojej epoki.

Olimp więc, który zdobył dla swej twórczości Jerzy Szaniawski, jest główką szpilki i zarazem olbrzymią przestrzenią. Ogranicza pisarza, odcina go od dramatu myśli i intelektualnego kontaktu ze światem, od próby opanowania go i postawienia najważniejszych dla niego znaków zapytania. Zamyka pisarza w stosunku wyłącznie emocjonalnym, we współczuciu i współcierpieniu, każe hodować marzenie o jednej tęsknocie ludzkiej. A jednocześnie — wielka i nieokreślona — nie jest to tęsknota ani Fausta, ani Prometeusza, ani nawet Syzyfa, ta, o której mówi Szaniawski. Jest to tęsknota ich wszystkich, a zarazem uboższa od każdej z osobna. Dlatego — akceptując ją nawet — za każdym razem musimy wypełniać nową, własną treścią.

Fotografie teatralne ze zbiorów S. W. Balickiego

Kazimierz Braun:

AKCENTY TEATRALNE

1

Dyrektor: Ludzie szukają, szukają... to, co jest przy nich, widocznie im nie wystarcza.

2

Dyrektor: Teatr nasz ma swoje oblicze, ma swój wyraźny styl... Muszę się trzymać swojego stylu.

Aby obejrzeć lepiej jednolity i zamknięty utwór wyróżnia się w nim czasem treść i formę. Stylu nie da się w jakikolwiek sposób wydzielić z utworu, powiedzieć, że jedna jego część podlega stylowi a inna nie. Mówiąc o stylu można natomiast mierzyć jego natężenie, wyszukiwać cechy, elementy — każdy z nich żyje jednak tylko w całości. Styl jest całością. Indywidualnością. Twarzą. Jednoczy utwór; raczej: styl rodzi się, gdy utwór jest spoisty. Stylu nie da się od utworu oddzielić. I nie da się oddzielić od autora. Jest linią działania autora. Doskonalenia się. Poszukiwania. Zmienia się wraz z rzeczywistością, którą autor pragnie wyrażać w jej zmienności, z rosnącą świadomością autora. Jest linią rozwoju.

Bywa — kręgiem. Ten krąg zakreślają inni. Gdy raz odnaleźli i dostrzegli, że autor ma swój własny, wyraźny styl — nie pozwalają mu już wyjść z kręgu. Nie wierzą w jego inne możliwości. Nie dostrzegają, jak zmienia się autor i jak autor styl odmienia. Jak sam oświetla swoje wczorajsze utwory inaczej. Jak walczy z zamykaniem go w jednym kręgu.

Może właśnie wtedy pisze się dramat — jednolity, zamknięty, spoisty — używając trzech różnych stylów. Dramat o człowieku, któremu nie wystarcza jeden styl. Szuka innego. Marzy i śni o innym stylu. Dramat o przenikaniu się rzeczywistości i marzenia.

(Wyjaśnienie: Myślę, że nie ma stylów dramaturgii. Są style literackie i style teatralne. Dramat pisany przez wytrawnego dramaturga oparty jest zawsze o styl teatralny. W *Dwóch teatrach* jest: jeden styl teatru i dwa style, dwóch teatrów w teatrze).

3

Chłopiec: I tam, w pańskim teatrze, jest widz na sali taki, jakim pan był w tej chwili. Umie się wzruszyć, spojrzeć z miłością albo się gniewać. A w takim czy innym wzruszeniu postacie żyją. Pan jako widz ze swojej teatralnej sali moje postacie ożywił.

Podstawowy warunek istnienia widowiska teatralnego: związek widza i aktora, teatr spełniał od swoich narodzin. Spełniał go przez długie wieki instynktownie. Jako potrzebę i warunek życia. Czy łącząc widzów i aktorów teatru antycznego i średniowiecznego we wspólnym przeżyciu religijnym, czy każąc Szekspirowi kierować wszystkie monologi wprost do widza. Rozdział widzów i aktorów, jakiego dokonywał stopniowo teatr XIX wieku, prowadził do śmierci teatru. Teatr XX wieku świadomie odbudowuje związek widza z aktorem. Próbuje tego różnymi sposobami. Jednym z pierwszych było pokazanie widzowi spraw znanych mu z najpotoczniejszej, codziennej praktyki, pokazanie mu mebli, jakie stoją u niego w pokoju, śniegu, jaki pada na jego ulicy. Mięsa, jakie kupuje w sklepie. Aktor zdawał się mówić: patrz, ty i ja kupujemy w tym samym sklepiku. To samo. Jemy taki sam obiad. Jesteśmy razem.

Inni aktorzy mówili: słuchaj, nasze hasła walki politycznej są takie same jak wasze. Jesteśmy razem. Jeszcze inni mówili: pomyśl, stanął przed nami trudny problem — my go rozwiązujemy tak — a ty, co byś zrobił?

Widz daje odpowiedź. Nawiązuje się dialog aktora i widza. Rodzi się teatr.

Jedną z miar współczesności dramatu i teatru jest ich pamięć o widzu. Świadomość udziału widza w przedstawieniu. I rzeczywisty udział widza w przedstawieniu.

4

Dyrektor drugi: Nie wszystko się kończy po zapuszczeniu kurtyny.

Tatiana Baczelis:

STYL WSPÓŁCZESNEGO LUDOWEGO MOLIERA

W miesięczniku radzieckim „Tieatr" nr 10, X.1962, zamieszczony został obszerny esej Tatiany Baczelis z okazji występów teatru Barrault w Moskwie, analizujący bardzo szczegółowo i wnikliwie sztukę sceniczną wielkiego aktora francuskiego. Zamieszczamy interesujący nas szczególnie — po naszej premierze *Świętoszka* w dn. 20 X br — fragment pracy Tatiany Baczelis. (Tytuł fragmentu od nas.)

Zagadka, która ukrywa się w sztuce Barrault, polega na jego pozaindywidualiźmie. Mowa tu nie o braku osobistej i twórczej indywidualności i oryginalności. Nie, mamy na myśli samą zasadę. Sztuka Barrault to styl, a nie forma tego czy innego przedstawienia. To Francja, jej duch, jej tradycja, „wieczna maska", jak marzył niegdyś Wachtangow, a nie byt poszczególnego człowieka.

Jeżeli tak jest, to jak powstają w tej sztuce, pławiącej się w namiętnym liryzmie, postacie typowe? Wynikają one z gry Barrault. Ścisłe i bardzo szerokie uogólnienie jednoczy się z ucieleśnieniem samego artysty, z jego osobowością i indywidualnością.

Na przykład Scapin. Charakterystyki społecznej nie zawiera ani kostium, ani jego sposób bycia, ani sceniczna postawa. Marynarz, zuchowaty marsylczyk, sympatyczny francuski ulicznik, staje przed nami w całej okazałości typu, wchłaniającego najbardziej pociągające rysy ludowe: jasny umysł, pomysłowość, łobuzerską wesołość, odwagę, trzeźwą ironię. Ten Scapin z łatwością i gracją przeskakuje przez banalną możliwość tradycyjnego traktowania roli: oto prosty człowiek z ludu wodzi za nos wspaniałych darmozjadów, bogaczy. Ma w sobie coś innego — ma ten umiar naturalności i swobody, które są dostępne jedynie dla wolnego wewnętrznie człowieka. Jego ludowość to jego swoboda. Dlatego tak ładnie i czysto brzmi w jego ustach temat molierowski, swobodnie płynie myśl molierowska, o wiele bardziej —

jak się okazało — rozległa i przenikliwa niż myśli, które dotychczas były wykładane w scenicznych i filologicznych traktatach molierystów i molieroznawców.

Szelmostwa Scapina w reżyserii Louis Jouveta, z Jean-Louis Barrault w roli głównej dźwięczały i wyglądały jak prawdziwe odkrycie współczesnego Moliera.

Widzieliśmy nie mało sztuk Moliera we współczesnym teatrze francuskim — i *Świętoszka* w Komedii Francuskiej i olśniewający po swojemu spektakl Jean Meyera *Mieszczanin szlachcicem*, i *Don Juana* Vilara. Koniec końców, znając repertuar francuskich teatrów, wymienione inscenizacje można było uważać za najlepsze i najbardziej świeże realizacje utworów Moliera na powojennej scenie francuskiej.

A okazuje się, że tak nie jest. Przy całej różnorodnej świetności i wnikliwości wszystkie te inscenizacje po prostu nie dotykały do żywego tak, jak dotyka *Scapin* Louis Jouveta i Barrault. W tamtych przedstawieniach zamierzano zaspokoić naszą niewyczerpaną żądzę poznania: oto jeszcze jeden Tartufe spośród tysiąca innych na tym świecie.

Scapin, jakiego zamierzyli i pojęli reżyser Jouvet i aktor Barrault — może być wyłącznie takim właśnie, jakim jest; jest jedyny w swoim rodzaju i równocześnie uniwersalny. Nie może być wariantów. Albowiem dla określonego ludzkiego i poetyckiego typu należy koniecznie zachować granicę indywidualizacji, poza którą zaczyna się anarchia. Oczywiście, możliwe są przypadkowe rysy, lecz chce się je zatrzeć. Przypadkowość, anarchia będą zbyteczne. Odważna decyzja — co tu mówić — to znalezienie i zagranie jedynego uniwersalnego znaczenia postaci. Rzecz polega na tym właśnie, że zamierzenie się udało, co jest przyczyną żywiołowego sukcesu scenicznego. Sama możliwość tego rodzaju osiągnięcia zawsze była sensem i celem klasycznej francuskiej szkoły „przedstawiania". Klucz do tej starej francuskiej tradycji i jej smak został wszakże przez samych Francuzów dawno zagubiony. Widocznie Moliera oddawna w jego ojczyźnie wystawiano jako nauczyciela obyczajowości i moralistę. Losy Moliera — pierwszego, który utwierdził, i pierwszego, który krytykował burżuazyjne wartości duchowe, swobody i moralność, twórcę estetyki charakterów i postaci — losy jego w XX wieku, kiedy wszystkie te wartości u schyłku cywilizacji burżuazyjnej zawaliły się lub stały się iluzją — losy wielkiego komediopisarza były długi czas tragiczne.

Stąd i „rosyjska replika" w scenicznej historii Moliera XX wieku: znakomity Orgon Toporkowa pokazał granicę ostrej obyczajowości i subtelnego psychologizmu w interpretacji Moliera. Zachowała się legenda o Arganie Stanisławskiego w *Chorym z urojenia*, również postaci stojącej na granicy — wielkiej kreacji scenicznego samopoczucia, żywiołu dziecięcego egoizmu, rozpieszczenia, podejrzliwości; to był Molier teatralny i obyczajowy, chodzący po ziemi i baletowy równocześnie.

Jedyne w Rosji zjawisko, z którym z oddali, jak echo, nawołuje się Molier Jouveta i Barrault, to *Don Juan* Meyerholda. Na czym to polega? Na pozaczasowej obyczajowości, na swej estetyce maski zamiast estetyki charakterów, na swoim żywiole szczerego improwizowania. Nawołują się mimo całego dystansu, jaki dzieli najbardziej filozoficzną spośród sztuk Moliera i *Szelmostwa Scapina*.

Oczywiście, Meyerhold w *Don Juanie* i Jouvet w *Szelmostwach Scapina* postawili sobie zupełnie niepodobne do siebie zadania inscenizacyjne. Meyerhold odtwarza skomplikowaną partyturę wspaniałego spektaklu dworskiego, Jouvet dąży do prostoty farsy ludowej. Ale obaj schodzą się w wynikach i zasadach: w stylu. Mówię nie o stylizacji i nie o stylistyce, lecz o sumie chwytów, środków wyrazu i scenicznych wynalazków, nie o indywidualnej grze. Styl powstał i w *Don Juanie* Meyerholda, i w *Szelmostwach* Scapina w głębszym znaczeniu tego słowa, powstał jako rezultat ideowej interpretacji, jako forma całości, współczesna i dla Moliera, i dla widzów wymienionych przedstawień. Styl jako stosunek do autora i jednocześnie do współczesnego życia. Styl jako żywy wdzięk i żywa siła tradycji, ale nie tej tradycji kanon. Tradycja pokazana w obu wypadkach w jej początkowej świeżości, właśnie dzięki swobodzie współczesnego odczucia.

Takie odczucie stylu zawsze dzieli ogromny dystans od monotonnych kolejnych powtórek, od starannych odtworzeń, od ponurego restaurowania, od metod, przy których pomocy „przechowuje się testamenty". Prawdziwy styl występuje jako system współczesnego artystycznego zrozumienia treści i formy utworu klasycznego. Kiedy to się udaje, kiedy to się dzieje, wtedy przedstawieniu jest sądzone długie życie na scenie.

Tłumaczył E. S.

MOLIER:

ŚWIĘTOSZEK

Przełożył Tadeusz Boy-Żeleński

Premiera w Teatrze Polskim 20.X.1962 r. — Reżyseria: Czesław Wołłejko; scenografia: Krystyna Zachwatowicz; muzyka: Mateusz Święcicki

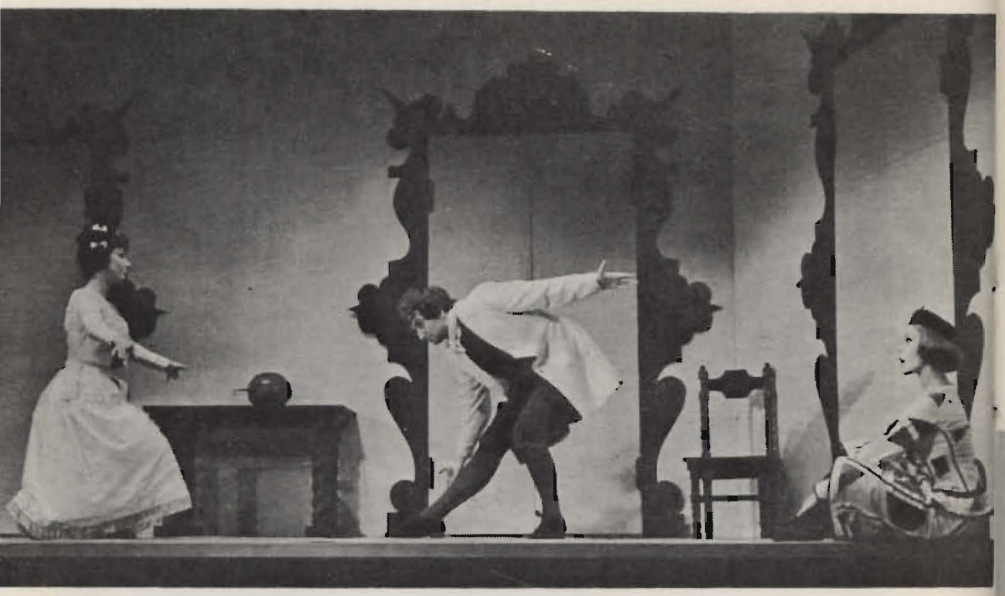
Fot. Franciszek Myszkowski

Pani Pernelle — Mieczysława Ćwiklińska, Flipota — H. Dunajska

U góry: Akt I, scena 1 (od lewej): Kleant — K. Meres, Doryna — H. Stankówna, Marianna — A. Sędzińska, Flipota — H. Dunajska, Pani Pernelle — M. Ćwiklińska, Elmira — A. Raciszówna, Damis — B. Krzywicki
U dołu: Akt I, scena 2: Kleant — K. Meres, Doryna — H. Stankówna

Akt II, scena 2: Doryna — H. Stankówna, Orgon — H. Bąk, Marianna — A. Sędzińska

Akt II, scena 4: Marianna — A. Sędzińska, Walery — K. Kowalewski



Akt II, scena 4: Marianna — A. Sędzińska, Walery — K. Kowalewski, Doryna — H. Stankówna

Akt III, scena 3: Elmira — A. Raciszówna, Tartufe — Cz. Wołłejko, Damis — B. Krzywicki, Doryna — H. Stankówna

Akt III, scena 4: Elmira — A. Raciszówna, Damis — B. Krzywicki, Tartufe — Cz. Wołłejko

Akt III, scena 6: Tartufe — Cz. Wołłejko, Orgon — H. Bąk

U góry: Akt IV, scena 5: Elmira — A. Raciszówna, Tartufe — Cz. Wołłejko
U dołu — Akt IV, scena 7: Elmira — A. Raciszówna, Tartufe — Cz. Wołłejko, Orgon — H. Bąk

Akt V, scena 4: Pani Pernelle — M. Ćwiklińska, Pan Zgoda — B. Pawlik

Akt V, scena 6: Pani Pernelle — M. Ćwiklińska, Doryna — H. Stankówna, Marianna — A. Sędzińska, Damis — B. Krzywicki, Kleant — K. Meres, Orgon — H. Bąk, Elmira — A. Raciszówna, Walery — K. Kowalewski

U góry — Akt V, scena 7: Doryna — H. Stankówna, Damis — B. Krzywicki, Orgon — H. Bąk, Oficer gwardii — J. Kobuszewski, Elmira — A. Raciszówna, Kleant — K. Meres, Marianna — A. Sędzińska

U dołu — Akt V, scena 7: Pani Pernelle — M. Ćwiklińska, Orgon — H. Bąk, Oficer gwardii — J. Kobuszewski

Zakończenie komedii: Tartufe — Cz. Wołkjko, Pan Zgoda — B. Pawlik

ZGODA

Wierny obraz przedmiotu zachowując zawdy
Strzeżmy się, by go w niczym nie obdzierać z prawdy.

TARTUFE

I nie pozwalać sobie na swobody zbytnie
Chyba, że piękność nowa z nich jakaś wykwitnie.

Redakcja i Wydawca: Dyrekcja Teatru Polskiego.
Warszawa, ul. Karasia 2
Zakł. Graficzne „Dom Słowa Polskiego". Zam. 8673a H-26

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

CENA ZŁ 4.—

TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Sezon: 1962–1963

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W niedzielę, dn. 30 grudnia 1962 r. o godz. 19.30

po raz 7

JERZY SZANIAWSKI

DWA TEATRY

Komedia w trzech aktach

Dyrektor teatru	Tadeusz Białoszczyński
Dyrektor drugi	Stanisław Jasiukiewicz
Lizelotta	Aniela Świderska
Laura	Jadwiga Kossocka
Woźny	Kazimierz Dejunowicz
Chłopiec	Henryk Boukołowski
Autor	Stanisław Żeleński
Montek	Jerzy Kaczmarek
Matka	Seweryna Broniszówna
Pani	Maria Homerska
Leśniczy	Kazimierz Meres
Żona	Jolanta Czaplińska
Andrzej	Ryszard Kubiak R. Kubiak
Anna	Mirosława Wyszogrodzka
Ojciec	Ludosław Kozłowski
Kapitan	Jerzy Pichelski
Kobieta pierwsza	Irena Oberska
Kobieta druga	E. Drabik-Witkowska
Kobieta trzecia	Tatiana Czechowska

Scenografia: Krystyna Zachwatowicz

Muzyka: Zbigniew Ciechan

Reżyseria: Kazimierz Braun

Asystent reżysera: Ryszard Kubiak

Muzyka zrealizowana w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia i Telewizji przy współpracy technicznej Bohdana Mazurka

Przerwa 15-minutowa po akcie II

3.XI. – 21.XI. Z okazji 45 Rocznicy Rewolucji Październikowej odbył się szereg uroczystych przedstawień *Kremlowskich Kurantów* M. Pogodina, zakupionych przez instytucje i zakłady przemysłowe, m.in. dla pracowników Huty Warszawa, Kancelarii Rady Państwa, Polskich Zakładów Optycznych, Wyższych Szkół Artystycznych i młodzieży szkół warszawskich.

4.XI. – 8.XI. Wyjazd do Pragi S. W. Balickiego i A. Krasickiego na uroczystą prapremierę w Narodnim divadle *Zoranego ugoru* według Szołochowa. Zapoznano się szerzej z działalnością Teatru im. S. K. Neumana w dzielnicy robotniczej Liberac. S. W. Balicki i Dyr. Narodniho divadla B. Prokos wzięli udział w konferencji prasowej zorganizowanej przez Polski Ośrodek Kulturalny w Pradze.

5.XI. Dla uczczenia 45 Rocznicy Rewolucji Październikowej POP PZPR przy Min. Kultury i Sztuki, Filharmonii Narodowej i Teatru Polskiego zorganizowały uroczystą akademię w Filharmonii Narodowej. Słowo wstępne wygłosił Min. T. Galiński. Wykonawcy części artystycznej: Orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyrekcją J. Witkomirskiego i artyści Teatru Polskiego: H. Boukołowski, R. Hanin, S. Jasiukiewicz, J. Kobuszewski, Z. Listkiewicz, M. Pawlicki, L. Pietraszkiewicz, H. Stankówna.

6.XI. W Państwowej Wytwórni Papierów Wartościowych w akademii z okazji rocznicy Rewolucji Październikowej udział wzięli A. Sędzińska, M. Gajda.

21.XI. Z okazji Dnia Nauczyciela odbyła się w Teatrze Polskim uroczystość szkolna Liceum Ekonomicznego – grono nauczycielskie i Komitet Opiekuńczy Szkoły spotkali się z kierownictwem Teatru Polskiego i zespołem „Świętoszka", po czym uczestniczyli w przedstawieniu.

21.XI. W Szkole Podstawowej Nr 194 im. Strzałkowskiego z okazji Dnia Nauczyciela odbył się uroczysty wieczór, w którym wzięli udział z programem artystycznym aktorzy Teatru Polskiego: B. Pietraszkiewicz, M. Gajda, M. Łącz, Z. Szymborski.

26.XI. Przyjazd Narodniho divadla z Pragi. O godz. 11-ej – oficjalne powitanie na foyer Teatru Polskiego. Poza przedstawicielami władz i całym zespołem Teatru Polskiego gości powitały delegacje zakładów pracy, które objęły patronat nad przedstawieniami ND, młodzież Lic. im. K. Gottwalda i Lic. im. J. Słowackiego. Zespół powitał gości chlebem i solą. Przemawiali S. W. Balicki i dyr. dramatu ND J. Marsalek. Na spotkaniu były licznie reprezentowane redakcje pism warszawskich, Polskie Radio i Kronika Filmowa. O godz. 12-ej delegacje ND i TP z dyr. J. Marsalkiem i S. W. Balickim złożyły wieńce na grobie Leona Kruczkowskiego w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Wojskowym. Obecna była p. Jadwiga Kruczkowska.

27.XI. Przedstawienie *Hamleta* Szekspira – patronat nad spektaklem objęły Polskie Zakłady Optyczne i Państwowa Wytwórnia Papierów Wartościowych.

28.XI. Przedstawienie *Posiadaczy kluczy* M. Kundery – patronat objęły Zakłady Mechaniczne im. M. Nowotki i Zakłady Wytwórcze Aparatów Wysokiego Napięcia im. G. Dymitrowa.

29.XI. Koncert ND w Zakładach Wytwórczych Aparatów Wysokiego Napięcia im. G. Dymitrowa. Konferansjerkę prowadził M. Gajda. Aktorom czeskim towarzyszyli przedstawiciele kierownictwa i zespołu Teatru Polskiego.

29.XI. Przedstawienie *Kaukaskiego kredowego koła* B. Brechta. Patronat nad przedstawieniem objęły Warszawskie Zakłady Telewizyjne i Warszawskie Zakłady Przemysłu Cukierniczego im. 22 Lipca.

30.XI. Koncert aktorów ND w Zakładach Wytwórczych Lamp Elektrycznych im. R. Luxemburg. Konferansjerkę prowadził M. Gajda. Aktorom czeskim towarzyszyli przedstawiciele kierownictwa i zespołu Teatru Polskiego.

Przedstawienie *Kaukaskiego kredowego koła* – patronat nad przedstawieniem objęły Zakłady Mechaniczne Ursus. Tym spektaklem goście zakończyli występy w Polsce. W czasie pobytu zwiedzali Warszawę, Wilanów, liczne wystawy.

Delegacje zespołu i kierownictwa ND były przyjęte przez Ministra Kultury i Sztuki T. Galińskiego, Prezydium Stołecznej Rady Narodowej z wiceprzew. K. Kartasińską na czele, przez sekretarzy KW PZPR Titkowa i Kępę oraz przez ambasadora CSRS O. Jelenia.

1.XII. – Godz. 23,40 odjazd Zespołu Narodniho divadla; na dworcu żegnali przedstawiciele ambasady CSRS, Min. Kult. i Sztuki oraz zespół Teatru Polskiego.

DSP. Zam. 8755.