PAŃSTWOWY
TEATR DRAMATYCZNY
IM. A. MICKIEWICZA
W CZĘSTOCHOWIE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ANDRZEJ URAMOWICZ

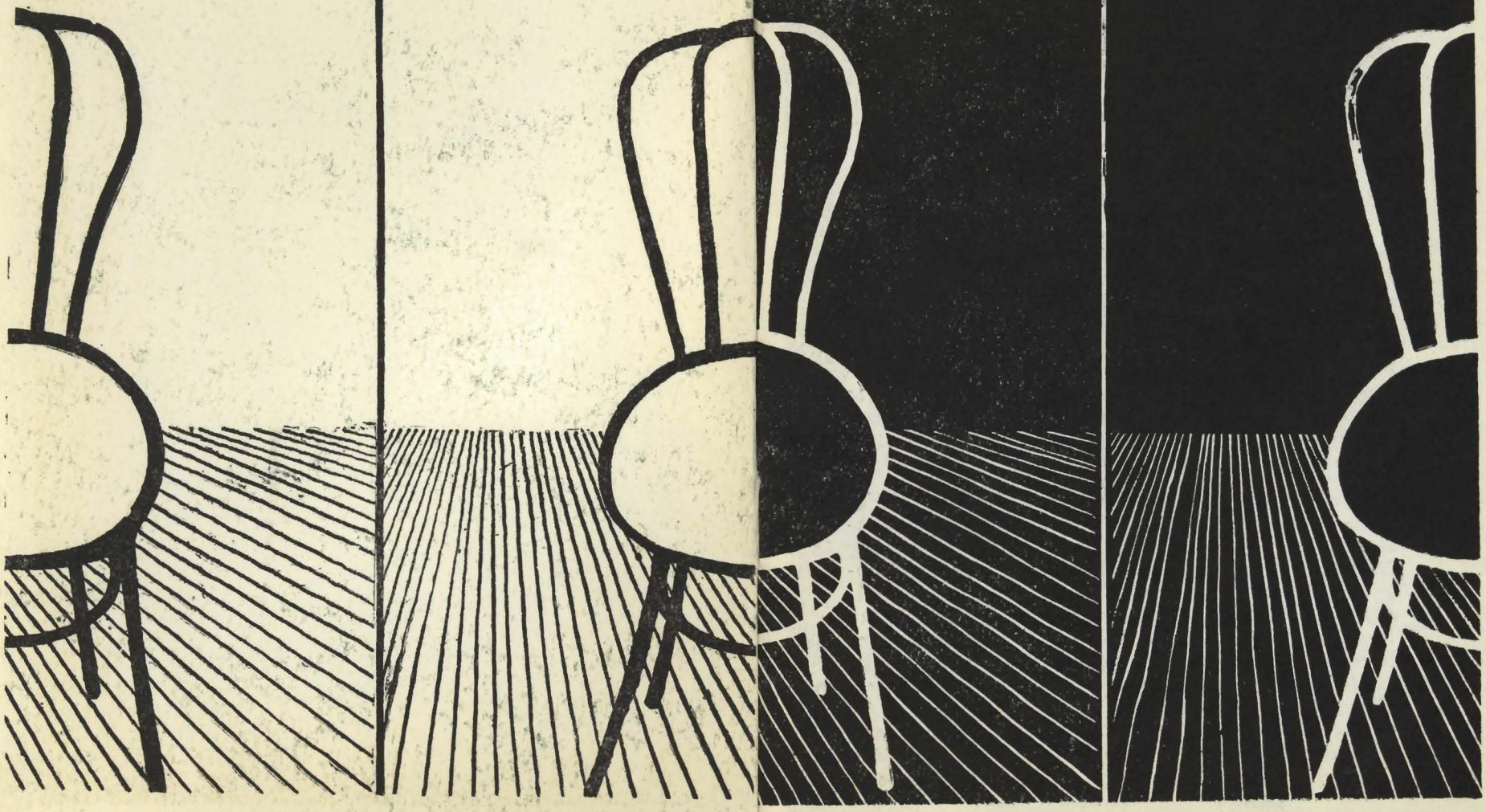
KIEROWNIK LITERACKI
BOLESŁAW LUBOSZ

PROGRAM NR **37**
WYDANY
Z OKAZJI
PREMIERY KOMEDII

JERZEGO SZANIAWSKIEGO „DWA TEATRY"

SEZON 1969/70

PREMIERA
DNIA 21 MARCA 1970 R.
SZÓSTA
PREMIERA
W SEZONIE 1969/70



DWA TEATRY

Prapremiera „Dwóch Teatrów" odbyła się 24 lutego 1946 roku w Teatrze Powszechnym im. Żołnierza Polskiego w Krakowie w reżyserii Ireny Grywińskiej i oprawie scenograficznej Tadeusza Kantora, z muzyką Alojzego Klucznioka. Obsadę tworzyli: Karol Adwentowicz (Dyrektor Teatru), Józef Obidowicz (Dyrektor Teatru Snów), Elżbieta Osterwianka (Lizelotta), Janina Morska (Laura), Mieczysław Gielniewski (Woźny), Roman Zawistowski (Chłopiec z deszczu), J. Niwiński (Autor), Marian Cybulski (Montek), A. Wierusz (Lekarz), Aldona Jasińska (Matka), Irena Grywińska (Pani), Andrzej Szczepkowski (Leśniczy), Celina Niedźwiecka (Żona), Mieczysław Jabłoński (Andrzej), Janina Jabłonowska (Anna), Zbigniew Filus (Ojciec), E. Stawowski (Kapitan), M. Radłowska, M. Tylczyńska (Kobiety).

W sezonie 1946/1947 sztuka była grana w siedmiu teatrach.
Edmund Wierciński przy współpracy Andrzeja Pronaszki przygotował w 1947 roku dwie inscenizacje „Dwóch Teatrów" — w Katowicach i w Częstochowie. Dzięki doświadczeniu reżyserskiemu Wiercińskiego — wychowanka „Reduty" — jego umiejętności współpracy z aktorem i sumienności — przedstawienia te wyróżniały się wybitnie na tle innych inscenizacji tej sztuki. Ilustrację muzyczną opracował Witold Krzemiński.

Przypomnijmy dzisiaj wykonawców występujących wówczas w Miejskim Teatrze Wielkim w Częstochowie.
Grali: Artur Kwiatkowski (Dyrektor), Danuta Korolewicz i Ewa Pachońska (Lizelotta). Danuta Wodyńska (Laura), Mieczysław Mieczysławski (Woźny), Jan Rusek (Chłopiec z deszczu), E. Dobrowolski (Autor), Klemens Mielczarek (Montek), Halina Dunajewska (Matka), Jadwiga Marso (Pani), Czesław Łodyski (Leśniczy), Halina Kalinowska (Żona), Janusz Paluszkiewicz (Andrzej), Hanna Smólska (Anna), Ferdynand Sarnowski (Ojciec), J. Borkowski (Kapitan) i Bohdan Szymkowski (Dyrektor Drugi). Sztuka szła 30 razy.

PROJEKT
OKŁADKI
ORAZ
OPRACOWANIE
GRAFICZNE
JERZY
MOSKAL

WITOLD NAWROCKI

O DRAMATURGII JERZEGO SZANIAWSKIEGO

Trudno znaleźć dla dramatopisarstwa Jerzego Szaniawskiego jednolitą formułę wyjaśniającą. Liczne komedie tego zadziwiającego pisarza — przez całe życie zafascynowanego teatrem — mają bardzo odrębny kształt, wymagają zawsze innej, ściszonej gry. Nic więc dziwnego, że przypominały nie którym komedie Musseta, innym Norwida, to znów Rittnera. Szukano — mając wielką dozę słuszności — rodowodu pisarstwa Szaniawskiego w tradycji literatury młodopolskiej i komedii naturalistycznej.
W końcu zgodzono się, że są zupełnie odrębne mimo niewątpliwych koligacji tematycznych i parantel artystycznych.

Podobnie jak Karol Hubert Rostworowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz — Jerzy Szaniawski — trzeci z wielkiej trójcy najwybitniejszych dramaturgów dwudziestolecia — wywiódł swe pisarstwo z ducha Młodej Polski, prowadząc go ku coraz innym wcieleniom.
Nie pokusił się jak Rostworowski na próbę stworzenia narodowo-religijnego misterium, nie pociągały go eks-

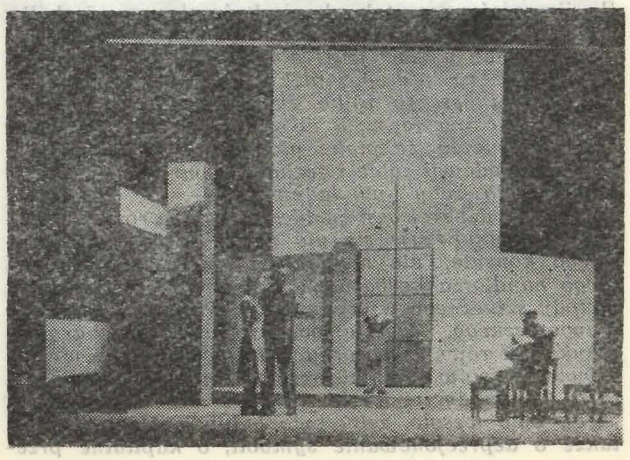
perymenty formalne i metafizyczne Witkiewicza, poszedł zupełnie swoistą drogą rozwijając niektóre idee epoki literackiej, która zdecydowanie chyliła się już do upadku. Szaniawski debiutował w roku 1917 warszawskim wystawieniem „Murzyna". Nie trzeba przypominać, że w tym czasie polski modernizm nie był już prądem aktywnym, literacko twórczym. Właściwie to już bilansowano osiągnięcia prądu; jego legendę surowo rewidował Stanisław Brzozowski, sprowadzając ją do właściwych wymiarów; Karol Irzykowski głosił uwiąd starczy moderny i usiłował przykładem swej prozy wytyczyć literaturze nowe drogi. W tej sytuacji literackiej pierwsza sztuka Jerzego Szaniawskiego, mianowicie „Murzyn", wydać się może anachronizmem ze swoim programowym antyfilisterstwem, demaskowaniem kołtuńskiej podszewki pozytywistycznych wywodów i motywów działania starego Kuklińskiego oraz emancypującej się Ady. Prowokowanie filistra, kpina z mieszczanina to wszystko przecież zdawałoby się sprawy przebrzmiałe w roku 1917, spóźnione i wtórne. A jednak nie! Warszawa w tym czasie była pozytywistyczna jeszcze, nie przeżyła rewolucji modernistycznej w tym samym stopniu, co Kraków. Nie znała metafizycznych rozdarć i dekadentyzmu krakowskiej moderny, ostrego szału przybyszewszczyzny; nic przeto dziwnego, że w okresie kiedy galicyjska młodopolszczyzna miała już swą karykaturę w postaci Zielonego Balonika, w Warszawie dominował nadal kupiecki rozsądek i społecznikowskie ideały. W życiu kulturalnym nadal odgrywali pierwszą rolę Sienkiewicz, Prus i Świętochowski; Miriam ze swoim estetyzmem manifestowanym na łamach „Chimery" był ostatecznie marginesem. Wspomina Szaniawski w tomie pamiętnikarskiej prozy „ W pobliżu teatru", że w repertuarach warszawskich scen spotkać było można przede wszystkim sztuki mieszczańskiego teatru francuskiego i Bałuckiego, a potem wystawiano sztuki z tezą wielkich Skandynawów, zwłaszcza Ibsena, „Niemców" — Hauptmanna i Wedekinda. Ta rzeczywistość społeczna i artystyczna wyjaśnia debiut Szaniawskiego i jego późniejsze sztuki po „Ptaka". Chodziło o sprowokowanie filistra, o atak na szarzyznę i prozaiczność mieszczańskiego życia, na pozytywistyczną ideologię i obyczaj. W tej sytuacji prowokacyjnie inny bohater sztuki „Murzyn", dzięki „anormalnemu" kolorowi skóry, naturalności i swobodnie igrającej wyobraźni staje się symbolicznym zaprzeczeniem wszelkiego filisterstwa, co więcej, symbolem antyrealizmu. Nie będziemy podejmować polemiki o wartość i głębię symboliki tego dramatu; starczy stwierdzić, że miał on stanowić swoistą rekompensatę tego, czego Warszawa w swoim czasie nie przeżyła, mianowicie właściwych Galicji antymieszczańskich buntów, chciał również Szaniawski przeprowadzić modernistyczną szkołę wyobraźni.

Kolejne sztuki: „Papierowy kochanek" (1920), „Lekkoduch" (1923) i „Ptak" (1923) konsekwentnie powielają młodopolską puściznę w postaci antymieszczańskiej kpiny. Bunt przeciw mieszczaństwu objawia się przede wszystkim w ataku na obyczaj mieszczański, w chęci wzbogacenia codziennego życia urokami poezji. „Murzyn" rozpoczął serię tych sztuk, których hasłem będzie: „Żeby było kolorowo, żeby było inaczej, piękniej". Ich wspólną ideą jest hołd złożony marzeniu, pięknu i prometejstwu, przekora wobec pozytywistycznych wymogów życia. Tematyka jak łatwo zauważyć modernistyczna, objawiająca się w kilku reinkarnacjach: prozaiczność — egzotyka, cywilizacja — natura i wreszcie prawda — bajka.

Przenikające się kontrasty, feeria barw, różnorodność nastrojowa to elementy decydujące o komediowości sztuk Szaniawskiego, dość przecież nieuchwytnej i trudnej do zdefiniowania. Konflikty dramatyczne często nie nowe, rozgrywające się na płaszczyźnie bardzo powszedniej potrafił pisarz otoczyć swoistym nastrojem, zadumą, którą budzi nierozwiązywany często konflikt, jakieś przemilczenie wywołujące specyficzną, niepowtarzalną atmosferę. To ostatnie słowo najbardziej się wydaje przydatne w próbie określenia jakości gatunkowej sztuk Szaniawskiego

To typowe komedie atmosfery. Po latach wspomniał o pierwszej komedii:

„ŻEGLARZ"
SCENOGRAFIA
IWO GALLA
1946



„Sztukę traktowałem jako żartobliwą grę młodej wyobraźni wobec niecodziennego zjawiska czarnego człowieka w niewielkim mieście prowincjonalnym. Chodziło tam raczej o stworzenie pewnej atmosfery, czegoś osobliwego na tle gry pobudliwej wyobraźni".

W następnych sztukach rolę podniety w komedii stanowiącej igraszkę realno-fantazyjną spełnia lekkoduch, pierrot czy złoty ptak w małym prowincjonalnym miasteczku. Tło w tych sztukach jest charakterystyczne i wyraziste. We wczesnych utworach obowiązuje jeszcze konwencja naturalistycznej komedii, przeto mieszczański salon, małomiejski ratusz czy kupiecki kantorek występują w kształcie bardzo konkretnym. Trzeba jednak dla sprawiedliwości dodać, że Szaniawski burzy tę mieszczańską konwencję teatralną przez symbol, więc od wewnątrz. I znowu odnajdujemy się na linii łatwej do oznaczenia tradycji teatralnej; ten typ techniki dramatycznej stworzony przez dojrzałego Ibsena w „Dzikiej kaczce" znalazł później wielu kontynuatorów, między innymi w osobie Czechowa („Czajka", „Wiśniowy sad"). Szaniawski przejął tę konstrukcję teatralną z pewnym opóźnieniem, w czasie kiedy młodzi Picadorczycy tępili zdecydowanie wprowadzenie symboliki i mistycyzmu do najzwyklejszych spraw. Groziło to bowiem poważnymi konsekwencjami: popadnięciem w tradycjonalizm i skrępowaniem swobody wyobraźni, a przede wszystkim retoryzmem czynu, upojeniem się własnymi możliwościami najróżnorodniejszych wcieleń.

„Ptak" jest najwybitniejszym przykładem omówionej powyżej techniki teatralnej i ostatnim dramatem programowego estetyzmu, przeciwstawiającemu światu szaremu, bezideowemu — poezję, radość i baśń.

Oczywiście nie jest to jedyny konflikt „Ptaka", ale ten jest leitmotivem komedii. Sama fabuła utworu zasadza się na stopniowym odzieraniu ptaka z całej warstwy znaczeń, które mu nadano.

Bo dla rajców ów ptak zda się być „pierwszą jaskółką nowego porządku rzeczy", jakimś znakiem, wezwaniem, sygnałem rewolucji; dla pięknej burmistrzanki znowu symbolem czegoś pięknego i tajemniczego.

Tymczasem jest to tylko zwykły złoty ptak i nic więcej. Nie ma żadnych dodatkowych znaczeń, choć nikt nie wierzy, że ptaka pięknego i złocistego student „wyhodował sobie i zechce go puścić na to, żeby było wesoło, żeby było ładnie".

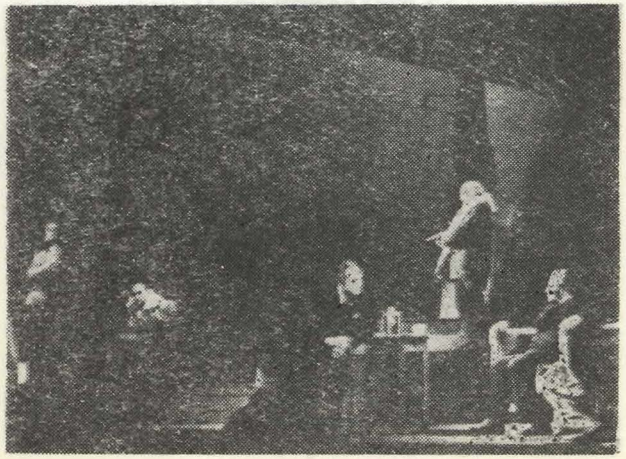
Zabiegowi deheroizacji poddany zostaje również student, który okazuje się nie poetą, nie synem chińskiego konsula, ale nieprawym dzieckiem oszukańczego handlarza herbaty, na domiar złego wynalazcą metody sztucznego wylęgania kur. Więc coś ogromnie niepoetycznego. Zresztą poetyckość panny burmistrzanki jest również pozorna. Nie ma symbolu, nie ma rewolucjonistów, nie ma reformatorów i poetów; są tylko komedianci i kuglarze. Chodzi o malowniczość, „żeby było wesoło, żeby było ładnie". Ale nie tylko, także o deprecjonowanie symboli, o kapitalne przewartościowanie wartości, w czym dostrzegamy pierwsze sygnały tak charakterystycznej dla Szaniawskiego przekory i autoironii. Właśnie przekora i ironia stanowią w tym utworze skuteczne remedium na wszystkie niebezpieczeństwa wynikające z późnego przyjęcia symbolicznej metody dramatopisarskiej. Szaniawski uchronił się od niebezpieczeństwa tradycjonalizmu, rozwinął oryginalną, własną koncepcję intelektualną i sceniczną.

Sztukę wystawioną po raz pierwszy w warszawskim teatrze Rozmaitości w dniu 22 grudnia 1923 roku krytyka uznała nieomal jednogłośnie za najbardziej reprezentatywny utwór dla dotychczasowego stylu dramatopisarskiego Szaniawskiego.

Inscenizacją prapremiery zajął się z niezwykłą troskliwością Juliusz Osterwa, znawca i miłośnik komediopisarstwa autora „Ptaka". Odtąd sztuka przeszła z sukcesem przez wiele scen polskich i obcych.

Nieco wcześniejszy od „Ptaka" dramat „Ewa", wystawiony po raz pierwszy 5 kwietnia 1921 r. we Lwowie, zajmuje we wczesnej dramaturgii Szaniawskiego miejsce wybitne i wyjątkowe. Poniechawszy spraw łatwych starał się tutaj dotrzeć do najgłębszych pokładów intelektualnych i artystycznych moderny. Nie chodziło już o sprawę filistra, ale o pewne cechy zbiorowego

„DWA TEATRY"
SCENOGRAFIA
ANDRZEJA PRONASZKI
1947



życia. Fabuła dramatu jest prosta: Sołtanowicz, bogaty ziemianin i artysta — amator pragnie ufundować piękny kościół.
Z nadesłanych projektów wyróżnia jeden zdecydowanie nowoczesny, zupełnie odrębny. Pragnie go zrealizować wbrew opinii wszystkich. Wtedy okazuje się, że projektantem jest dawny kochanek jego żony.
Sołtanowicz rezygnuje z projektu, z własnej niezależności. Poddaje się bobudkom płaskiej zazdrości.
Osłania się ogólnospołecznym frazesem, maską nieprzeciwstawiania się woli powszechnej, wmawia sobie, że jego egoistyczny czyn jest ekspiacją za samowolę pradziadów. Oni mogli być samowolni, on nie, bo jest od nich wyższy. Z własnej podłości stara się zrobić ideologię, swą małość przesłonić narodowym mitem, konwencjonalną formułą.

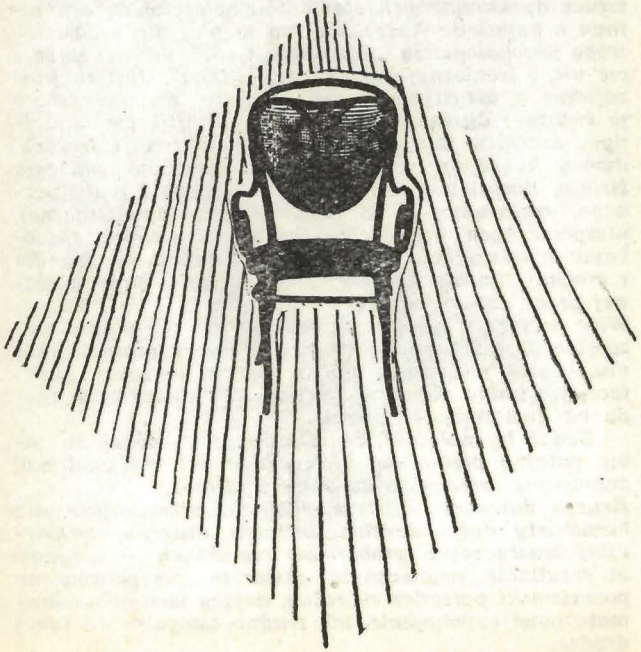
Dochodzi w tej sztuce do głosu krytyka zbiorowości społeczeństwa, która będzie odtąd stale towarzyszyć twórczości autora „Ptaka". Zdemaskował tutaj nie tylko mieszczański minimalizm, nie tylko fałszywość postaw moralnych, ale dotknął problemu tak istotnego w literaturze dwudziestolecia, autentyzmu i egotyzmu.

Rok 1925 przynosi wystawienie nowej komedii Szaniawskiego, mianowicie „Żeglarza". Nie ma przesady w twierdzeniu, że sztuka ta stanowiła wydarzenie w ówczesnej literaturze polskiej. Konflikt Żeglarza nie był zupełną nowością; stosunek ideału do rzeczywistości, zagadnienie prawdy i kłamstwa w życiu to problem znany choćby z dramatu ibsenowskiego.
Igraszki prawdy i zmyślenia to wręcz odwieczny konflikt komediowy. Nie chodzi jednak o komparatystyczne rozważania. Ważne jest to, że Szaniawski uczynił to sprawą intelektualną, problemem ontologicznym. Odpowiadającym zresztą klasycznemu tematowi literatury dwudziestolecia, problemowi mechaniki mitu, podejmowanemu z jednakowym zapałem przez pisarzy polskich i obcych. Na tle mitoburczych odbrązowiających tendencji reprezentowanych w Polsce przede wszystkim przez Baya rozwiązanie proponowane przez autora „Żeglarza" jest zaskakująco odmienne.
Jan, bohater czyni wszystko by odkryć światu prawdę o domniemanym bohaterstwie kapitana Nuta, walczy z przemożnymi siłami by wreszcie samemu dostać się w magiczną władzę mitu.
Podobne rozwiązanie spotykamy — zawierzmy opinii Karola Irzykowskiego — w zaginionym dramacie „Krysia". Nie budzi wątpliwości przekonanie, że intencją Szaniawskiego było wykazanie wyższości zmyślenia nad prawdą, apoteozą marzenia mimo jego złudy i fikcyjności. Tak jak w znanym credo poetyckim Staffa: „Wasz świat prawdziwy, ale mój piękniejszy".
Jeszcze raz odnajdujemy w dramaturgii Szaniawskiego zbieżności z symbolistycznym przekonaniem o moralnej i estetycznej wyższości fikcji nad prawdą.

Po czteroletnim milczeniu wystawił Szaniawski w roku 1929 dramat „Adwokat i róże", jeden z najpiękniejszych i najbardziej dyskutowanych.

Nagrodzono za niego pisarza nagrodą państwową i zarzucono bardzo surowymi opiniami. Boy dostrzegając pewne niedostatki i banalność tej moralistyki nie zrozumiał, podobnie jak zresztą Antoni Słonimski, artystycznych założeń tego bądź co bądź niezwykłego dramatu. Dostrzegł, operując mieszczańskimi kategoriami moralnymi, jedynie zagadnienie trójkąta małżeńskiego. Tymczasem Szaniawski zbliżył się tym dramatem bardziej niż w „Żeglarzu" do bardzo nowoczesnej struktury dramatu dyskursywnego, uprawianej współcześnie przez Sartra i Camusa.

„Fortepian", utwór dramatyczny, którego prapremierę oglądała Warszawa na jubileuszu 50-lecia pracy scenicznej Józefa Chmielińskiego w Teatrze Narodowym, uderza związkami tematycznymi z literaturą europejską, mianowicie z nurtującym ją problemem dekadencji mieszczaństwa. Sprawa podjęta przez Tomasza Manna w powieści „Buddenbrookowie", a w Polsce przez powieściopisarza Wacława Berenta była ważna i bardzo żywotna. „Fortepian" był jeszcze jednym głosem w tej sprawie. Głosem, obok którego nie można przejść mimo, choć współczesna krytyka literacka zdaje sobie sprawę z tradycyjności takiego rozumienia problemu kulturowych dylematów.
Dalszy rozwój dramatopisarstwa Jerzego Szaniawskie-



go prowadzi w kierunku psychologicznego pogłębienia utworów i wzbogacenia ich o nowe treści dyskursywne. W „Moście" (1923) pobrzmiewa echo rozmyślań nad relatywizmem humanistycznych wartości cywilizacji. Dramat stawia nie tylko to pytanie. Szaniawski filozofuje o względności norm sprawiedliwości, organizuje tak sytuacje dramatyczne, że znakiem zapytania opatrzone zostają rozmaite stosunki międzyludzkie, zdawałoby się zupełnie wyraźnie określone ustalonymi normami moralnymi.
Oczywista, w tym dramacie — podobnie jak w innych — króluje właściwe autorowi „Żeglarza" niedomówienie. Także „Zegarek", słuchowisko napisane w roku 1935 dla Wielkiego Teatru Wyobraźni w Polskim Radio, oparty jest w założeniu konstrukcyjnym o głęboki problem estetyczny.
Ostatni przed wielkim dramatem dziejowym utwór Szaniawskiego — „Dziewczyna z lasu" — porusza ciekawy konflikt cywilizacji z naturą przeprowadzony tym razem na innej płaszczyźnie niż w „Moście".
Rzecz osadzona jest przede wszystkim w kategoriach psychologicznych i przynosi dość pesymistyczny wniosek, że w sporze natury z cywilizacją przegrywa zwykle ta ostatnia.

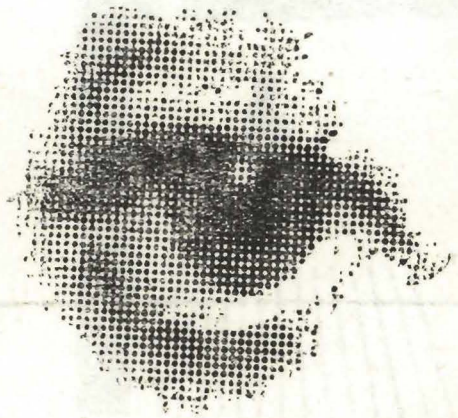
Następną sztukę Szaniawskiego oglądali miłośnicy jego twórczości w Krakowie w r. 1946. „Dwa teatry" uważane są za syntezę twórczości dramatopisarskiej autora „Żeglarza". Nie spotykamy w tej wyjątkowej sztuce dyskursywnych elementów właściwych dramatowi o kapitanie Nucie, nie ma w niej nic z pastelowego psychologizmu „Adwokata i róż", nie ma wreszcie nic z ironicznej poetyckości „Ptaka". Jest to filozoficzne i artystyczne credo pisarza wypowiedziane w świetnej dyskursywnej formie. Konfliktem naczelnym dramatu jest konflikt dwóch metod twórczych, dwóch koncepcji sztuki, dwóch sposobów widzenia świata. Postulat dwu teatrów, wizyjnego i realistycznego, egzystujących na zasadzie nieantagonistycznej, niesprzecznych, będących tylko dialektycznymi sposobami przedstwienia tego samego zjawiska — wynika z troistej filozofii ludzkiej rzeczywistości proponowanej przez autora w sztuce.
Więc najpierw psychiczna podświadomość, potem niezgłębiona metafizyka, a między tym codzienne zdarzenia, czysta rzeczywisość. Nie jest to w sensie ostatecznym żadna dialektyka sztuki, ale kompromis, zgoda na dwa rodzaje teatrów.

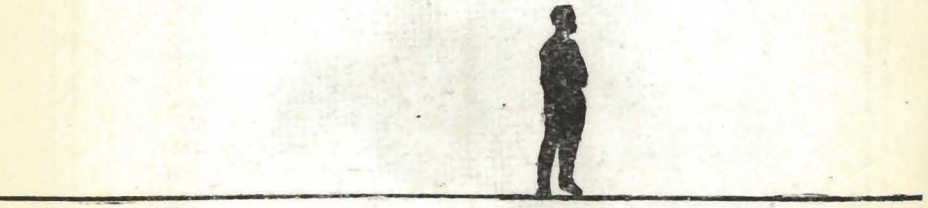
Dodać by należało, że „Dwa teatry" noszą na sobie potężne piętno gorzkich wojennych doświadczeń, znamienne przewartościowanie moralne.
Kryzys dawnych norm moralnych, przerażające dla humanisty doświadczenia, okrutne drążenie najbardziej drastycznych problemów moralnych — przynosi w rezultacie ostatecznym otwarcie perspektyw na pozaziemski porządek moralny, dający wielkiemu dramaturgowi uspokojenie, tak trudno osiągalne na innej drodze.

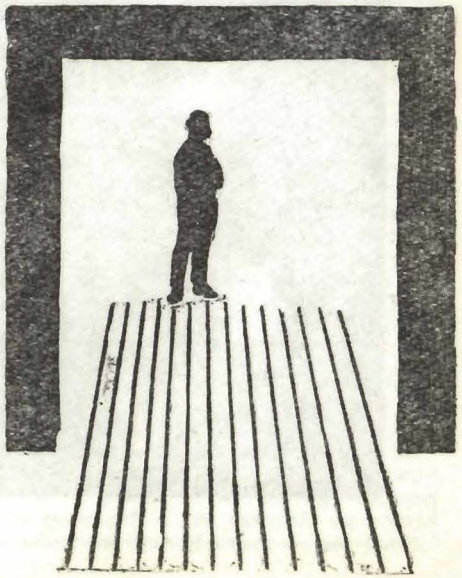
Ostatnie dramaty Szaniawskiego, „Kowal, pieniądze i gwiazdy" oraz „Latający chłopiec", poruszają znowu problemy odwieczne, realizowane jednak w niepowtarzalny i jedynie jemu właściwy sposób. Więc sprawę ludzkiego szczęścia, krzywdy jednostki, stosunku do społeczeństwa, skuteczności wychowania. A wszystko opowiedziane środkami teatru, sugestią wrażenia, a nie literackimi sposobami wyrazu.
Bowiem jest Szaniawski niezwykłym w naszej literaturze dramaturgicznej znawcą rzemiosła teatralnego, niespotykanym dotąd mistrzem sceny. I tak jak oryginalnym stopem dramatu naturalistycznego i modernistycznego jest twórczość teatralna autora „Żeglarza", tak jedyny i niepowtarzalny jest nastrój i styl jego sztuk, styl stały i odrębny.

Nastrój, zatarte kontury, niedopowiedzenie, zawieszenie pytań, poetyckie ściszenia, drążenie w głąb dusz, liryzm — to najbardziej istotne składniki zjawiska teatralnego, któremu najczęściej nadaje się nazwę szaniawszczyzny. Jednocześnie ta dramaturgia posiada głębokie humanistyczne walory, odznacza się ludzkim, przenikliwym i szlachetnym stosunkiem do człowieka.

WITOLD NAWROCKI







ALBIN SIEKIERSKI

RZECZYWISTOŚĆ TO ZA MAŁO

Jerzy Szaniawski, nasz znakomity dramaturg uciułał w swym pracwnitym żywocie nielichy majątek literacki — dorobił się własnej pisarskiej włości, której ojcowie chrzestni nadali imię: szaniawszczyzna. Rodowód tego zjawiska, któremu w naszym kraju dano nazwę właśnie od nazwiska jego najwybitniejszego przedstawiciela, sięga XIX wieku, a bliższego powinowactwa szukać by trzeba przede wszystkim u Ibsena i innych dramaturgów, którzy zbuntowali się przeciw rzeczywistości, przeciw ubocznym produktom cywilizacji, którzy — w dalszej kolejności — odebrali słowu jego dyktatorską władzę w teatrze nie pozbawiając go wszakże zdecydowanego prymatu.

Na czymże więc polega istota fenomenu dramaturgii Szaniawskiego?
Nigdy nie był burzycielem zastanego ładu teatralnego, nie detronizował panujących mód, nie próbował niszczyć, nie był nowatorem — na modłę awangardy teatralnej — niczego nie zrewolucjonizował, a przecież dorobił się własnego stylu, stał się wielką indywidualnością w naszym życiu teatralnym. Nie przekreślał teatru naturalistycznego, w którym liczyły się tylko zdarzenia dziejące się na scenie w wyznaczonych im granicach przestrzennych i czasowych — od podniesienia kurtyny w pierwszym akcie i jej zapadnięcia w ostatnim. Poza tymi granicami nie było nic.

Szaniawski uznaje rzeczywistość. „Chłopiec z deszczu", który widzowi powie tyle rzeczy w imieniu autora, mówi: „Przychodziłem do pańskiego teatru, bo tam ludzie... jedzą. Bo tam stukają butami, tam jest dużo ciała i spraw ciała, tam zwycięża siła, tam zwycięża młodszy, tam się poświęca starca, by ratować dziecko i zachować gatunek". Rzeczywistość na scenie jest potrzebna — zdaje się mówić autor — ale jedno-

cześnie należy wprowadzić jej zaplecze metafizyczne, poszerzyć akcję dramatu o to, co działo się lub dziać się będzie poza sceną

W żadnej ze swych sztuk Szaniawski nie wyłożył tak zdecydowanie swego poglądu na niewystarczalność samej tylko rzeczywistości jak to uczynił w „Dwóch teatrach". Autor nigdy nie był zaciekłym polemistą, nie krzyżował pióra ze swymi przeciwnikami, czasem tylko pozwalał sobie na ironiczne aluzje w swoich sztukach.
W „Dwóch teatrach" nakazał jednakże wielu postaciom scenicznym, a zwłaszcza obu dyrektorom — Teatru Małego Zwierciadła i Teatru Snów — mówić w swoim imieniu o granicach realizmu, o artystycznych niedostatkach autentyzmu. Fakt, że ostatnie słowo wypowiada w tej sztuce właśnie dyrektor Teatru Snów, jest tu nie bez znaczenia. To jest nie tylko zakończenie sztuki — to również deklaracja artystyczna pisarza.

W trzecim akcie do dyrektora Małego Zwierciadła przychodzi Chłopiec z deszczu. Dyrektor jest bardzo zmęczony — wojna co dopiero się skończyła, wszędzie gruzy, trudności, każdy ogarnięty jest infernalnymi reminiscencjami. Odbudowuje swój teatr — nie w sensie gmachu lecz instytucji. Poznaje Chłopca, który do niego przychodził jeszcze przed wojną ze swymi krótkimi sztukami poetyckimi. Dyrektor nie chciał ich wtedy grać — powiedział wręcz autorowi, że te sztuki nie będą grane nigdy w żadnym teatrze świata.
Mówi więc, zmęczony, do Chłopca, że tu znów będzie teatr, a Chłopiec na to: „Teatr jest już tutaj od dawna". I już mamy pytanie zasadnicze — gdzie zaczyna się właściwie teatr?

„U nas każdy to jakby patrzał na prawdziwe życie" — mówi się w Małym Zwierciadle. Jakże więc owo życie mógłby przedstawić utwór dramatyczny Chłopca, chociażby taki jak jeden z tych, z którymi przychodził do dyrektora jeszcze przed wojną, zatytułowany: „Gałąź kwitnącej jabłoni", z tekstem niewiele większym niż tytuł? Dyrektor Małego Zwierciadła takiego teatru nie uznaje. Za mało słów, a one są dla niego najważniejsze. Słowo jest jedynym sposobem, za pomocą którego postać sceniczna nadaje formę swoim uczuciom i myślom. Między słowami, poza sceną nic się nie może dziać — wszystko musi zostać jasno wyłożone przy pomocy słowa — a więc cóż to za sztuka mieszcząca się na jednym arkusiku papieru zaledwie? „Teatr nasz ma swoje oblicze, ma swój wyraźny styl" — stwierdza dyrektor wobec tej, którą kocha, a w takich sytuacjach zwykle mówi się prawdę.

A tymczasem jednoaktówki czy jednokartkówki Chłopca były grane. Gdzie? Wszędzie. Również wśród tych gruzów, na których od nowa powstaje i organizuje się Małe Zwierciadło. Gdzieś tam była grana „Gałąź kwitnącej jabłoni" — sztuka napisana na jed-

nym arkusiku, której akcja polega na wejściu na scenę dziewczyny z gałązką kwitnącej jabłoni.
Dziewczyna zatrzymuje się chwilę, przechodzi, znika. Gdzie indziej wystawiono Dziewczynkę z piłką, a tutaj, wśród gruzów zagrano „Krucjatę dziecięcą" — sztukę wyśmianą przez dyrektora Małego Zwierciadła.
No bo jakże to — dzieci w papierowych hełmach idą na wojnę, „w oczach niosą jakąś tęsknotę, jakąś chęć czynu, a nie wiedzą, że idą na zagładę". I to ma być teatr?

A jednak ta sztuka została odegrana, podobnie jak każda inna — bo sztuka powstaje jeszcze przed jej napisaniem i zawsze zostanie wystawiona.
Czy zawsze w teatrze? niekoniecznie, a raczej na pewno — pytanie polega tylko na tym, w którym z dwóch teatrów. I tutaj Szaniawski dopomina się o przekroczenie tej granicy, jaką wokół ludzi zakreśla rzeczywistość. Realne jest również to co nierzeczywiste — zdaje się mówić, a w ostatniej kwestii dyrektora Teatru Snów nieco natrętnie wyznaje swoje artystyczne credo dopominając się o równouprawnienie łez, wzruszenia i tęsknoty.

Realne jest również to co nierzeczywiste. Absurdalne, wręcz groteskowe, wydawało się niektórym wysadzenie w powietrze żyjącego miasta, makabryczna śmierć ludzi pod jego gruzami. Toż to czysty katastrofizm. To jest dobre w poezji, może jeszcze w powieści, ale nie w teatrze — tłumaczy dyrektor autorowi.
Tylko Montek wie, że ludzie coś takiego zobaczą, ale Montek to prostaczek niemal, chociaż spec w swoim zawodzie. To człowiek z ludu, a tam w sprawach życia i śmierci, w sprawach istnienia zagnieździły się na stałe najsprawiedliwsze, a więc i najmądrzejsze osądy. Są dziwy na niebie i ziemi, o których się nie śniło

waszym filozofom — powiedział nam Szekspir, bo wiedział, że mogą się one przyśnić ludziom zwyczajnym. Montek wie, że ludzie zobaczą wysadzane miasta. Zobaczą jeszcze wiele innych rzeczy. Gdzie? W teatrze. W którym? Dla niego to nie jest ważne. On nie jest teoretykiem teatru.

Dla udowodnienia swojej tezy o niewystarczalności realizmu Szaniawski posłużył się w tej sztuce dwoma jednoaktówkami. Obie wziął prosto z życia. Pierwsza zdarzyła się pewnie tysiąckrotnie. Druga odwołuje się do mocniejszych wrażeń. Uderzyć wiosłem po rękach ojca chwytającego się burty łodzi jak tonący brzytwy — historia to raczej niecodzienna. Chociaż więc obie jednoaktówki odwołują się do różnych skal odbioru, obie mówią to samo to, co się zdarzyło na scenie jest niewystarczające dla zrozumienia człowieka. To nie jest cała prawda o życiu. Po nią trzeba sięgnąć do sfery moralnej, do ludzkiej duszy, trzeba się przy jej szukaniu posłużyć innymi instrumentami, nie tylko zmysłami, nie tylko racjonalizmem. Czasem trzeba sięgnąć nawet do snów — podpowiada nam metaforycznie autor.

Krucjata dziecięca — jawiąca się dyrektorowi Małego Zwierciadła we śnie — jest przejmującym obrazem nie tylko dlatego, że stanowi reminiscencję wielkiej ofiary złożonej przez polskie dzieci i młodzież w minionej wojnie, przez pokolenie „idących z motyką na słońce". Pamiętamy przecież, że autorem jej jest Chłopiec z deszczu — młody poeta, który razem z tymi dziecmi złożył najwyższą ofiarę, jaką kiedykolwiek człowiek składał, oiarę własnego życia.
Pisał niejako o sobie na długo przed wystawieniem swej sztuki. O takich dyrektor Małego Zwierciadła mówi pogardliwie: „katastrofiści".
Jakże podobne są życiorysy Chłopca i tych poetów, którzy ginęli w walce — Krzysztofa K. Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego i innych.
Baczyńskiego krytycy też osadzili w zasięgu ideowo-artystycznych wpływów katastrofizmu. nie tu miejsce wieść o to spór. Ten poeta, podobnie jak Chłopiec z Deszczu, zginął w powstaniu warszawskim.
Ginęli inni. Nie pisali sztuk, a przecież należą do teatru, do jednego z dwóch teatrów, a właściwie do obu jednocześnie — byli rzeczywistością, pozostali tęsknotą i ucieczką.

„Każdy człowiek mieści w sobie całą ludzkość i pisząc to, co mu przychodzi do głowy, większe zdobywa powodzenie niż kopiując przez szkło powiększające przedmioty, które leżą poza nim" — z młodzieńczym entuzjazmem pisał na początku naszego wieku wielki człowiek teatru Leon Schiller. Szaniawski, chociaż daleki od schillerowskiej wizji teatru, to chyba miał między innymi na myśli pisząc swoje sztuki pełne metafizycznego zaplecza losu ludzkiego.

ALBIN SIEKIERSKI

Krzysztof Kamil Baczyński

ELEGIA O CHŁOPCU POLSKIM

Oddzielili cię, syneczku, od snów, co jak motyl drżą,
haftowali ci, syneczku, smutne oczy rudą krwią,
malowali krajobrazy w żółte ściegi pożóg,
wyszywali wisielcami drzew płynące morze.

Wyuczyli cię, syneczku, ziemi twej na pamięć,
gdyś jej ścieżki powycinał żelaznymi łzami.
Odchowali cię w ciemności, odkarmili bochnem trwóg,
przemierzyłeś po omacku najwstydliwsze z ludzkich dróg.

I wyszedłeś, jasny synku, z czarną bronią w noc,
i poczułeś, jak się jeży w dźwięku minut — zło.
Zanim padłeś, jeszcze ziemię przeżegnałeś ręką.
Czy to była kula, synku, czy to serce pękło?

20. III. 1944

ZASTĘPCA DYREKTORA
RYSZARD BARON

●

Przedstawienie prowadzi
ALFRED BODZIACHOWSKI

●

Kontrola tekstu
ZDZISŁAW MĘDRECKI

Kierownik Techniczny
EDWARD GŁOGOWSKI

Inspektor sceny
BRONISŁAW ŚWIĄĆ

Brygadier sceny
FRANCISZEK SŁAWETA

Światło
JAN SŁABOSZ

Peruki i charakteryzacja
CZESŁAW KOCIŃSKI

Kierownik pracowni krawieckiej
STANISŁAW BYSTRZYCKI

Kostiumy damskie
LUCYNA SADOWSKA

Kierownik pracowni malarskiej
EDWARD LATACZ

Kierownik pracowni modelatorskiej
HENRYK PALACZ

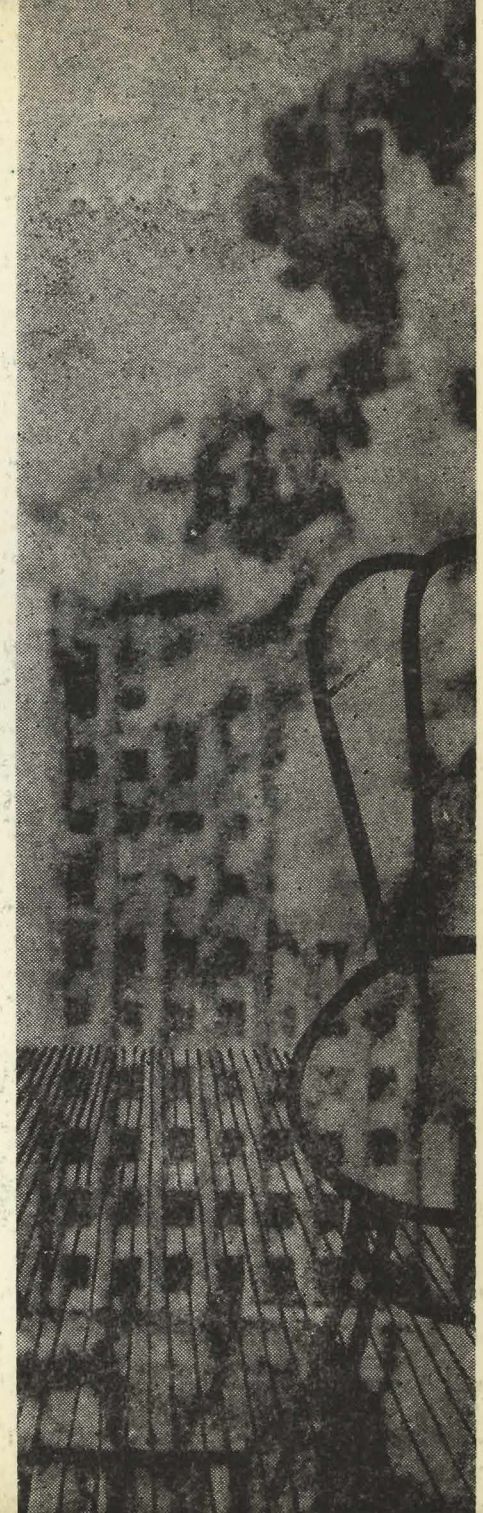
Kierownik pracowni stolarskiej
EDWARD WIECZOREK

Kierownik pracowni elektrotechnicznej
JAN SŁABOSZ

Kierownik pracowni ślusarskiej
IGNACY CHĘCIŃSKI

Kierownik pracowni szewskiej
WINCENTY KOŚMIDER

Kierownik pracowni tapicerskiej
KAZIMIERZ WŁODARSKI



JERZY SZANIAWSKI

DWA TEATRY

KOMEDIA
W
3 AKTACH

OSOBY:

Dyrektor Teatru . .	STANISŁAW MALATYŃSKI
Dyrektor Drugi . .	ZBIGNIEW KŁOPOCKI
Lizelotta	CZESŁAWA PSZCZOLIŃSKA
Laura	LUDMIŁA LEGUT
Woźny	ADAM NOWAKIEWICZ
Chłopiec	WIESŁAW OCHMAŃSKI
Autor	ZBIGNIEW KŁOPOCKI
Montek	KAZIMIERZ ZIELIŃSKI
Matka	LUDMIŁA DANJELL
Pani	KRYSTYNA BIEL-WAGNER
Leśniczy	BOGUSŁAW HUBICKI
Żona	MARTA KOTOWSKA
Andrzej	STEFAN KĄKOL
Anna	STANISŁAWA GALL
Ojciec	JAN PIĄTKOWSKI
Kapitan wyprawy .	KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

REŻYSERIA
EDMUND PIETRYK

SCENOGRAFIA
ZYGMUNT SMANDZIK

ASYSTENT REŻYSERA
ZBIGNIEW KŁOPOCKI

MUZYKA
ZYGMUNT KONIECZNY

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Organizacja Widowni w godzinach od 8 do 16 codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt. Kasa teatru czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. od 13 do 19, w niedzielę i święta w godz. od 12 do 19.

CENA 3 ZŁ

EGZEMPLARZ OBOWIĄZKOWY

„Udział 1000" 501 13.11.70 Z-21 1500