TEATR WYBRZEŻE

JULIAN TUWIM
RYSZARD RUSZKOWSKI

JADZIA WDOWA

CZWARTA PREMIERA 1977 ROKU
dnia 29 kwietnia
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
STANISŁAW HEBANOWSKI

Opracowanie graficzne:
ALEKSANDRA BALISZEWSKA-WALICKA

RYSZARD RUSZKOWSKI
1856 – 1898

Urodzony w Warszawie, był chórzystą operetki. W r. 1879 przeniósł się do Lwowa, gdzie zaczął występować jako aktor. Grywał role komiczne i charakterystyczne, niekiedy i dramatyczne. W latach 1889—1893 grał w Krakowie, a od 1894 aż do śmierci we Lwowie.

Napisał między innymi:

Bankructwo pana Filipa krotochwila w 3 aktach
Premiera Lwów 1883
Nihiliści (z A. Abrahamowiczem) komedia w 3 aktach
Premiera Lwów 1884
Mąż z grzeczności (z A. Abrahamowiczem) komedia w 3 aktach
Premiera Lwów 1885
Florek (z A. Abrahamowiczem) krotochwila w 3 aktach
Premiera Warszawa 1887
Teść (z A. Abrahamowiczem) komedia w 3 aktach
Premiera Kraków 1891
Jadzia wdowa krotochwila w 3 aktach
Premiera Lwów 1896
Wesele Fonsia krotochwila w 3 aktach
Premiera Lwów 1896

Bibl.: „Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu" Tom III Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa 1969

Julian Tuwim wg R. Ruszkowskiego „Jadzia Wdowa". 12.VI.1965. Reż. Barbara Kilkowska. Scen. M. Kołodziej. Tadeusz Rosiński — Piszczalski, Zbigniew Bogdański — Feliks.

Pięknie również zapisał się w pamięci Ryszard Ruszkowski niezwykle utalentowany aktor charakterystyczny. Pamiętam niesamowite wrażenie jakie odniosłem z fascynującej gry jego w angielskim dramacie *Tilby*, w którym odtwarzał postać hipnotyzera Svengalego. Oprócz tej roli widziałem go jeszcze w *Małce Szwarcenkopf* jako starego Szwarcenkopfa, w *Zbójcach* jako hr. Moora oraz Króla Filipa w *Don Carlosie*. Talent aktorski był widocznie w tej rodzinie dziedziczny, albowiem córka Zboińskiego, a żona Ruszkowskiego, Helena, zajęła swego czasu czołowe miejsce wśród śpiewaczek nie tylko w Polsce, lecz także za granicą, a syn ich Wojciech Ruszkowski pracuje na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie, gdzie jest bardzo cenionym aktorem charakterystycznym.*

Ale nie tylko tylko jako aktor zapisał się Ryszard Ruszkowski w historii teatru w Polsce. Zajął on zaszczytne miejsce w literaturze scenicznej jako autor wielu doskonałych komedii, z których *Mąż z grzeczności, Wesele Fonsia* i *Jadzia wdowa* stanowią perły komediowe w żelaznym repertuarze teatrów polskich.

Henryk Cudnowski

„Niedyskrecje teatralne"
Ossolineum 1960 r.

---

* Wojciech Ruszkowski zmarł w 1976 r.

We Lwowie też dowcipny, ale nieudolny technik Adolf Abrahamowicz zaczyna pisywać do spółki z aktorami: z tych Ryszard Ruszkowski na własną rękę tworzy szereg błazeństw przyjemnych, bezpretensjonalnych, zdolnych rozśmieszyć największego sensata.

Wilhelm Feldman

Współczesna literatura polska
1864—1917

O JULIANIE TUWIMIE

Dlaczego staroświecka krotochwila przeżywa głównie dzięki Tuwimowi swój renesans dopiero na parę lat przed wojną? Czy dlatego, że nie zaproponowano mu wcześniej współpracy? Przyczyna tkwiła gdzie indziej: kiedy Tuwim pisał *Ministra z Warszawy* Boy zachwycał się jeszcze oryginalną farsą Dobrzańskiego wystawianą na pierwszej scenie Krakowa. Pięć lat później, kiedy podziwiano już wodewile w opracowaniu i inscenizacji Schillera, Boy pisał o *Żołnierzu:* „aby dziś wznowić z powodzeniem tę farsę, trzeba nie tylko myszki, ale i ogromnej dozy humoru, który by potrafił przyrumienić wyblakły nieco i naiwny wątek". Potrzebny był dystans kilkudziesięciu lat wobec epoki *fin de siècle'u*, zachłyśnięcie się nowoczesnością, by powrócić do błahych fars z prześmiesznej epoki dzieciństwa z przekonaniem o konieczności gruntownej obróbki literackiej i sentymentem jednocześnie. Właśnie z sentymentem. Wulgarne napaści kilku recenzentów na adaptację *Jadzi wdowy* spotkały się z natychmiastową ripostą Tuwima.

Całkowitą bezpodstawność głównego zarzutu, że „z złośliwą radością karykaturuje pogodne krotochwile dawnych autorów, przemienia je w galerie idiotów, kretynów, bęcwałów, łobuzów i kanciarzy" wykazał obszernie sam autor, a konfrontacja tekstu Ruszkowskiego i Tuwima całkowicie to potwierdza. Tuwim skrócił sztukę, nadał rozwlekłemu dialogowi tempo i lekkość. Przesunął akcenty z elementów satyrycznych, tkwiących już w farsie, w innym kierunku. Charakterystyczne zmiany: usunął próbę sprzedaży zapisu Lickiemu, dodał natomiast wszystkie nocne randki. Nie ma racji tylko poeta pisząc o Jadzi, że została „tą samą głupiutką gąską, jaką była w sztuce Ruszkowskiego". Otoczona tylu mężczyznami nauczyła się szybko, jak z nimi postępować. Łączy kobiecy spryt z uporem. Widać też koncepty Fredry. Adaptacja przypomina nieco *Śluby panieńskie*, ową grą obu stron spowodowaną zazdrością i przekorą jednocześnie. Scena, w której wuj Krzysztof mówi o spince, a Barbara o córce, ściągnięta została z *Pana Jowialskiego*. Kręci się zabawny, staroświecki kalejdoskop, pełen komicznych postaci i wydarzeń. Nie ma tu ludzi dobrych i złych, wszyscy są jednakowo śmieszni i traktowani pobłażliwie jak cały świat, który już odszedł. Bo o chwale adaptacji Tuwima decydowała w znacznym stopniu nie wartość tekstów, czy nawet ów słynny humor, bo i to zdarzało mu się „puszczać", ale umiejętność trafienia we właściwy ton, uderzenia we właściwy klawisz. Zdolność bezbłędnego wydobycia i zagęszczenia niepowtarzalnych cech epoki i jej stylu.

Julian Tuwim wg R. Ruszkowskiego „Jadzia Wdowa". 12.VI.1965. Reż. Barbara Kilkowska. Scen. M. Kołodziej. Jadwiga Polanowska — Melania, Zenon Burzyński — Krzysztof, Lucyna Legut — Barbara, Tadesz Rosiński — Piszczalski.

Julian Tuwim wg R. Ruszkowskiego „Jadzia Wdowa". 12.VI.1965. Reż. Barbara Kilkowska. Scen. M. Kołodziej. Antoni Biliczak — Gawałecki, Krystyna Łubieńska — Jadzia.

(...) Rzecz dzieje się nadal w Galicji, ale oczyszczonej całkowicie z niemieckiej atmosfery, w Galicji zapatrzonej z podziwem lub niepokojem w daleką Warszawę. Bolesław śpiewa „Małgorzatkę" zamiast aryjek z niemieckimi tekstami, którymi naszpikowany był obficie wodewil Ruszkowskiego. Feliks podaje się nie za galicyjskiego kompozytora Galla, lecz za warszawiaka Jana Reszke. „Ach ten warszawiak" — mówią stale o Feliksie, co ma być synonimem lekkości, wdzięku i szelmostwa.

(...) Znamiennym zabiegiem jest indywidualizacja wujów Jadzi wdowy. Adolf-marzyciel, odkrywca wszystkich dzisiejszych udogodnień technicznych. Bolesław — trzpiot, znawca kobiet i koni, ekspert od skoligaceń. Krzysztof — pantoflarz pogodny i ironiczny. I wreszcie pisany dla Kurnakowicza — Mieczysław, pyszna postać Żmudzina .Podobnie jak papa Anetki *(Rozkoszna dziewczyna)*, „król czekolady" zna tylko jeden temat — czekoladę, tak Mieczysław mówi, i to kresowymi prowincjonalizmami, wyłącznie o jedzeniu...

(...) Role charakterystyczne, których szczególnie brak we współczesnej komedii — oto nowy powód sławy tuwimowskich adaptacji.

(fragmenty eseju Tadeusza Januszewskiego „Tuwima droga przez teatr", „Dialog" 8/64)

Królował w teatrze. Rozsadzał wszystko wokół siebie i wyzwalał żywioły. Wielkość jego poezji usunęła w cień dorobek teatralny, zasługujący niewątpliwie na osobną ocenę. Obok tłumaczeń: *Okrętu sprawiedliwych* Jewreinowa (1925), *Rewizora* Gogola (1925), *Mądremu biada* Grybojedowa (1951), dokonał transkrypcji *Płaszcza* według Gogola (1934) i opracował, odnowił, udowcipnił, ozdobił piosenkami i przerobił w latach 1932—1939 osiem komedii, wodewilów i fars. Po wojnie dodał jeszcze *Zielonego gila* Tirso de Moliny.

Wszystkie spektakle cieszyły się ogromnym powodzeniem a były to:

Nietoperz J. Straussa (libretto H. Meilhac i L. Halévy), opracowanie według inscenizacji M. Reinharda (1932); *Ptaki* Bernarda Zimmera według Arystofanesa, transkrypcja (1933); *Rozkoszna dziewczyna* kom. muz. R. Benatzky'ego, przeróbka (1934), *Żołnierz Królowej Madagaskaru*, kom. muz. według farsy Dobrzańskiego (1936); *Jadzia wdowa*, krotochwila według komedii R. Ruszkowskiego (1937); *Porwanie Sabinek* Schöntana, transkrypcja (1938); *Ale się zabawił* kom. muz. według Nestroya (1939); *Serce w rozterce albo ślusarz-widmo* według Nestroya (1939); *Zielony gil* według Tirso de Moliny (1950).

JULIAN TUWIM I RYSZARD RUSZKOWSKI

JADZIA WDOWA

obsada:

MIECZYSŁAW	Leszek Ostrowski
BOLESŁAW	Andrzej Nowiński
KRZYSZTOF	Tadeusz Rosiński
ADOLF	Zbigniew Grochal
FELIKS	Stanisław Frąckowiak
JÓZEF	Jerzy Łapiński
KUCHARZ	Ryszard Moskaluk
LICKI	Henryk Sakowicz
GAWAŁECKI	Tadeusz Gwiazdowski
JADZIA	Teresa Kaczyńska
HORTENSJA	Halina Słojewska
EUFEMIA	Anna Chodakowska
MELANIA	Alina Lipnicka
ANTOSIA	Elżbieta Goetel
BARBARA	Bogusława Czosnowska
PELAGIA	Halina Kosznik-Makuszewska
BASIŃSKI	Kazimierz Iwor
PLUSECKI	Wojciech Kaczanowski
ZAŁUPALSKI	Florian Staniewski
KIC	Andrzej Szaciłło
PISZCZALSKI	Stanisław Michalski
KOS	Lech Grzmociński

REŻYSERIA — BOGUSŁAWA CZOSNOWSKA
SCENOGRAFIA — JADWIGA POŻAKOWSKA
CHOREOGRAFIA — ZOFIA KULESZANKA
OPRACOWANIE MUZYCZNE — ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Asystent reżysera — Henryk Sakowicz

INSPICJENT — Barbara Dąbrowska

SUFLER — Nina Górna

aktualna obsada na tablicy w hallu.

Fot. Z. Kosycarz

Zdjęcie z próby „Jadzi wdowy" (1977 r.) w reż. Bogusławy Czosnowskiej.
Na zdjęciu: H. Sakowicz, St. Michalski, L. Grzmociński, B. Czosnowska.

Z tych ośmiu sztuk cztery wystawiałem i inscenizowałem jako prapremiery w Warszawie. Pierwszą z nich *Rozkoszną dziewczynę*, w Teatrze Polskim z Janiną Romanówną w roli głównej. Zanim przystąpiłem do prób, spotykałem się wielokrotnie z Tuwimem. Zaskoczył mnie niezwykłą wrażliwością, wyczuciem sceny i młodzieńczym entuzjazmem. Poznałem go znacznie wcześniej, bo po wydaniu *Sokratesa tańczącego*, ale Tuwim — człowiek teatru — ukazał mi się dopiero w roku 1934.

Serdeczny kontakt łączył nas przez prawie 30 lat. Jego radosny temperament ożywiał monotonię codziennych prób. Gwałtownie protestował, gdy mu się coś nie podobało, to znów entuzjazmował się nad miarę, bił brawo na pustej widowni, szalał. Najgorsze były oklaski. Demoralizowały. Nie aktorów wprawdzie, ale komparsów.

Zrzędzili:

— Przecież pan Tuwim bił brawo, po co znowu powtarzać?

A on bawił się, bawił nie tyle własnym dowcipem, ile trafną interpretacją, niespodziewaną sytuacją, gestem aktora. Ciekawiła go i podniecała realizacja tego, co stworzył. Zapytany kiedyś, dlaczego nie napisze oryginalnej sztuki, uśmiechnął się beztrosko, rozkładał ręce, jakby chciał powiedzieć: — Nie chce mi się, nie mam czasu na wymyślanie akcji. Wielki poeta nawiasowo parający się twórczością estradową, nie lubił mozolić się nad konstrukcją dramatyczną, interesowało go przede wszystkim słowo, kalambur, dowcip. Postacie w jego przeróbkach nie zawsze przekonują prawdą, zawsze jednak bawią i śmieszą. Brał byle jaką akcję i na jej kanwie wybuchał racami najkapitalniejszego humoru.

(...) Dawał scenie spektakle lekkie, wesołe, może błahe, ale jakież dowcipne! Lekkie spektakle... te „lekkie" są najcięższe w teatrze. I do napisania i do zagrania. Laik zarzuca wielkości, że para się farsą. Niesłusznie. Wielcy kompozytorzy francuscy, których dzieła grają filharmonie świata, piszą modne piosenki. To świadczy tylko o wszechstronności. Te piosenki mają poziom. Tuwim, wielki poeta, też pisał piosenki: liryczne, satyryczne. I robił adaptacje starych fars. Ale jak to robił! Można by powiedzieć, że teatr działał na niego jak wino. Upijał się na wesoło.

(fragmenty eseju Janusza Warneckiego „Notatki o Tuwimie", „Dialog" 12/63)

Fot. Z. Kosycarz

Zdjęcie z próby „Jadzi wdowy" w reż. Bogusława Czosnowskiej na zdjęciu: Bogusława Czosnowska, Anna Chodakowska, Leszek Ostrowski, Tadeusz Gwiazdowski, Halina Stojewska.

WILAM HORZYCA

APOLOGIA KOMEDII MUZYCZNEJ

Komedia muzyczna wykazuje zdumiewającą długowieczność, długowieczność, jaką posiadają tylko rzeczy — błahe. Różnorakie w ciągu stuleci przybierała ona nazwy. Pod mianem mimosu stała niemal u kolebki teatru greckiego, przeżyła tragedię, nie dała się w Bizancjum zabić gromowym słowem Jana Złotoustego i zapłodniła nawet jałowe łono kultury osmańskiej, Ona jedna w białym płaszczu archimima przeszła z antyku do średniowiecza, kiedy samo słowo „teatr", jako treść i pojęcie, przestało istnieć. Uprawiali ją potem przeróżni joculatores, igrce i rybałci, jedną z masek jej była commedia dell'arte, we Francji schroniła się przed prześladowaniem oficjalnej dostojności na przedmieścia jako „theâtre de la foire", i tak dalej i tak dalej, aż po dni dzisiejsze. Upartym swym żywotem potwierdza ona prawo iż najtrudniejsze do zniszczenia są rzeczy niby małoznaczne, coś w rodzaju drobnoustrojów, na które trzeba było dopiero wysokiej mądrości ostatniego wieku, by sobie z nimi, częściowo tylko, poradzić. Ale na bakcyla mimosu, alias komedii muzycznej, nawet bardzo mądry wiek dwudziesty sposobu nie znalazł. Kto już raz przeżył wędrówkę ludów, ten się znów tak bardzo śmierci nie boi. Ożyła więc prastara gra na nowo w drobnomieszczańskiej operetce buffo, a gdy ten styl stał się czymś nie do zniesienia, przybrała nobliwsze maniery, przybierając równocześnie dyskretne miano komedii muzycznej. Dlatego nieświadomym rzeczy wydawać się może, że to twór nowy. Bynajmniej! Imię tylko jest nowe, treść ta sama, co za śp. Herondasa, którego resztki starożytnych „komedii muzycznych" ku radości filologów wydobyto nie tak dawno z papirusowych śmietnisk egipskich.

Cóż to za piekielna siła żyje w tym tworze, przez tysiąclecia pogardzanym, szczutym, zabijanym, że na przekór wszystkim katastrofom dziejowym nie tylko trwa on, ale przemienia się, rozwija, kwitnie? Odpowiedź na to pytanie uczeni w piśmie sformułowaliby zapewne w sposób bardzo uczony, lecz kto wie, czy zgodny z prawdą. My ją sformujemy mniej uczenie, ale za to będziemy może prawdzie bliżsi. Tą siłą jest siła — nie rozumu. Tak bowiem było przed tysiącami lat, i tak jest dziś: kto idzie na komedię muzyczną, ten musi zostawić rozum w domu. Niech zapomni o wszelkiej mądrości, wszelkiej dostojności, wszelkiej dojrzałości, i niech się stanie dzieckiem. Mimo swych choćby siwych włosów i zmarszczek na twarzy, musi on — ów ktoś — stać się dzieckiem i przypomnieć sobie owe lata niefrasobliwe, kiedy to drewnianą szabelką ścinał osty albo żył uwielbieniem dla lalki, zrobionej z przybrudzonych pakuł. Kto nie przypomni

sobie nierozumnych dni dzieciństwa, ten nic nie zrozumie z tego, co się dzieje na scenie, gdy wielkie żywe kukiełki zaczną śpiewać i tańczyć w tajemniczym świetle scenicznej rampy. Dopiero gdy wspomni szabelkę drewnianą albo szmacianą lalkę, wtenczas zrozumie wszystko. Że to jest przecież jak dawno, dawno temu, że mimo krzyżyków na karku jest się wciąż jeszcze dzieckiem, które wszak nie dlatego kochało swoje zabawki, że były rozumne i tak „celowe", ale dlatego, że były nierozumne i niecelowe. Więc wspomniawszy swoje igraszki dziecinne, odda serce tym niedziecinnym już co prawda, ale mimo wszystko igraszkom, w których wszystko jest nielogiczne i błahe i głupie nawet, ale... ma czar dzieciństwa, czar nierozumu, czar raju. I jeśli jaki strach odczuwa widz, patrząc na może idiotyczne zdarzenia komedii muzycznej, to tylko ten jeden, by nie usłyszeć ze sceny tubalnego głosu rozumu, by któryś z aktorów nie oszalał i nie począł nagle przemawiać językiem powagi, językiem filozofii, językiem starości. To jest jedynym z głównych powodów, dla których *Krytyka czystego rozumu* nigdy nie zostanie przerobiona na komedię muzyczną, choć tytuł tego wiekopomnego dzieła bardzo by do tego zagrzewał. Nie, tu nie ma miejsca na sens, tu wszystko oddycha bezsensem, i w tym właśnie jest głęboki sens tej igraszki. Jeśli ma ona trochę ociężałe nogi, jeśli nie umie fruwać po gwiaździstych firmamentach głupstwa, jeśli lekkość, zwiewność i niefrasobliwość nie stanowią jej trzech cnót kardynalnych, staje się nonsensem, czyli czymś, co nadaje się do rozważań w seminariach filozoficznych, ale nie do tego, by z powrotem zmieniać nas na dziecko.

Zdaje się to jest powodem, dla którego, jak długo nie będziemy się rodzić od razu w trzydziestym roku życia — a mądry świat może i to wymyślić — i z konieczności przechodzić będziemy musieli dzieciństwo, tak długo istnieć będzie komedia muzyczna i jej siostrzyce. To jest przyczyna, dlaczego tysiącleciom nie udało się jej uśmiercić. Wielu bo rzeczy człowiek wyrzec się może, ale nie prawa do nierozumu, do infatylizmu, do grzebania się w zabawkach. Ktoś bardzo mądry mógłby powiedzieć, że komedią muzyczną wyraża się instynkt niezniszczalności rodzaju ludzkiego, instynkt doczesnej nieśmiertelności. I kto wie, czy nie miałby racji. Wszak budzi ona w nas „tęsknotę za dzieckiem", a czyż to nie jest w swoim rodzaju petitio wieczności? I gdyby ktoś inny, również bardzo mądry, powiedział, że komedia muzyczna to afera właśnie metafizyczna, trudno by się z nim spierać. Jest w niej bo może więcej metafizyczności, niż w wielu grubych podręcznikach szkolnej filozofii.

„O dramacie..."
Wydawnictwo artystyczne i filmowe
Warszawa 1969 r.

Brygadier sceny:
Ryszard Łęcki

Światło:
Tomasz Gewartowski
Zdzisław Wett

Rekwizytor:
Halina Meier

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Bronisław Gruca

Elektroakustyk:
Edmund Orent

Kierownik pracowni krawieckiej:
Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Zygmunt Lubocki

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmunt Nowakowski

Kierownk pracowni tapicerskiej:
Czesław Okrój

Kierownik pracowni perukarskiej:
Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:
Jerzy Kilanowski

Kierownik pracowni modelatorskiej:
Marian Kujawski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Antoni Kosiba

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

ZGGdy-1166. 10.000. — N-1

Cena: 5,— zł

Egz. bezpłatny