ANTONI SŁONIMSKI

RODZINA

TEATR DRAMATYCZNY
Gdynia, ul. Bema 26

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ZBIGNIEW BOGDAŃSKI

Wicedyrektor
ZBIGNIEW BATURO

Kierownik Literacki
KRZYSZTOF WÓJCICKI

ANTONI SŁONIMSKI

RODZINA

KOMEDIA
W TRZECH AKTACH

PREMIERA: WRZESIEŃ 1982 r.

Nim słowo stało się moim narzędziem i bronią, nim popadłem w tę chorobę młodości, która u niektórych staje się chroniczna, głównym moim zajęciem było malarstwo i grafika. Jako uczeń warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych miałem pogardę dla poezji i kult dowcipu. W studia malarskie włożyłem dużo zapału. Wziąłem parę konkursów, miałem swoją wystawę specjalną w Zachęcie. Jako młody, już dość znany grafik zdradziłem muzę malarstwa i wszedłem do literatury chyłkiem, niepostrzeżenie, niejako kuchennymi drzwiami.

KRZYSZTOF WÓJCICKI

ANTONI SŁONIMSKI — DRAMATURG ZAPOMNIANY?

I. „Sowizdrzał" — dramatopisarzem

Dorobek dramaturgiczny Słonimskiego zamknięty został w okresie XX-lecia międzywojennego (dzieje powojenne recepcji jego dramatów są zawstydzająco skromne). Wszystkie teksty dramatyczne powstały między rokiem 1927 a 1933 i wszystkie przed wojną miały swoje dość głośne premiery. Niezmiernie ważny to fakt. Dla dramatu bowiem najistotniejsze jest zaistnienie teatralne. Dopiero ukazany na scenie dramat zaczyna żyć własnym i prawdziwym życiem. Zaczyna ujawniać swe walory (lub wady), sprawdzać się (lub nie). Piszę o tym, by zwrócić uwagę na „podwójną" egzystencję dramatów Słonimskiego. Wszystkie one żyły także w sensie literackim. Drukowane były w prasie warszawskiej („Skamander", „Wiadomości Literackie") w odcinkach (podobnie jak powieści pozytywistów) zwykle w okolicy premiery.

Krytyka — głównie warszawska na ogół życzliwie odnosiła się do inscenizacji dramatów Słonimskiego. Każdorazowo jednak o powodzeniu decydowała publiczność, której nastroje — w zależności od orientacji politycznej były różne w różnych okresach epoki. Nie bez znaczenia pozostaje także polityczna postawa samego autora. Bliższych wyjaśnień powinna dostarczyć jego biagrafia. Otwórzmy zatem nawias na najważniejsze fakty z życia Słonimskiego.

4 lipca br. minęło sześć lat od śmierci (w wyniku wypadku samochodowego) Antoniego Słonimskiego — poety i dramaturga, powieściopisarza i felietonisty autora kronik tygodniowych, i wielu tomów wspomnień.

Urodzony 15.XI.1895 r. w Warszawie; był synem znanego, warszawskiego lekarza Stanisława Słonimskiego. W atmosferze rodzinnego domu można szukać źródeł racjonalistycznego stylu myślenia przyszłego poety, jego liberalnych przekonań, a również poczucia humoru. W domu także zrodziła się wiara w socjalizm. Tak, Słonimski przez całe życie był socjalistą, przed wojną należał do PPS.

Studiował w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. „Nim słowo stało się moim narzędziem i bronią — głównym moim zajęciem było malarstwo i grafika. Jako uczeń WSSP miałem pogardę dla poezji i kult dowcipu. W studia malarskie włożyłem dużo zapału". („Wspomnienia warszawskie"). Następnie jako grafik w latach 1913—1919 współpracował z tygodnikiem satyrycznym „Sowizdrzał". Początki jego kariery literackiej wyznaczają dowcipne i trafne podpisy pod własnymi, satyrycznymi rysunkami". Późniejsza ostrość i napastliwość mego pióra wywodzi się właśnie z terminowania w „Sowizdrzale".

Debiutował w 1918 r. tomem pt. „Sonety". Odzyskanie niepodległości otworzyło ogromne perspektywy przed całym młodym pokoleniem artystycznym. Już w końcu listopada 1918 r. założył z Tuwimem i Lechoniem kawiarnię poetów „Pod Pikadorem". W latach 1920—1923 terminował jako dziennikarz w redakcji „Kuriera Polskiego". Prowadził stałą rubrykę — „Sztuka", kierował działem literackim, recenzował filmy.

W tym samym czasie zawiązała się — wokół miesięcznika o tej samej nazwie — grupa poetycka — „Skamander". Słonimski był jednym z jej głównych przedstawicieli. Krystalizuje się jego postawa ideowa i artystyczna. Odbywa wiele podróży (kraje Europy południowej i wschodniej oraz Ameryka Południowa). Twórczość z tego okresu wykazuje romantyczny rodowód ideowy, głosi hasła humanistyczne, przywołuje ideały wyższości braterstwa narodów nad wąsko pojmowany patriotyzm. Już wówczas Słonimski czuje się obywatelem Europy. Poglądy takie prowadziły rzecz jasna do pacyfizmu, a było to w latach dwudziestych stanowisko raczej niepopularne.

W 1924 r. nawiązuje współpracę z „Wiadomościami Literackimi"; wkrótce obok Boya staje się jednym z głównych filarów pisma, pełnił funkcję stałego recenzenta teatralnego. W latach 1927—1939 pisywał Kroniki tygodniowe. Podobnie jak Kroniki Prusa są one doskonałym obrazem i dokumentem epoki. Recenzje natomiast, w których częstokroć podkreślał, że nie był zawodowym krytykiem, toteż uważał się za rozgrzeszonego z braku obiektywizmu — doskonale obrazują literackie i teatralne upodobania Słonimskiego. Swoiste kryteria oceny, niefrasobliwy ton, kalambury, aluzje osobiste (które odpokutował dwutygodniowym aresztem) — czyniły ferment w życiu teatralnym Warszawy.

Nie trzeba dodawać, że atmosfera domu rodzinnego wzbudzała już we wczesnej młodości przyszłego dramaturga zainteresowanie teatrem. „Żywe było zainteresowanie teatrem, zwłaszcza w zaborze rosyjskim. Jak w dawnej Grecji teatr był nieomal widowiskiem religijnym. Brak parlamentu i niezależnego życia politycznego, egzaltacja marzeń niepodległościowych, wszystko czyniło z teatru świątynię i salon polityczny: scena była ołtarzem, a kuluary rewią mody i kuźnią plotek". („Wspomnienia warszawskie").

Światopogląd teatralny, czyli swą postawę myślową wobec teatru wypowiedział wiele lat później; dokładnie w 1925 r. w recenzji z „Intrygi i miłości". „Teatr oparty na walorach formalnych nie wystarcza, możemy to sobie powiedzieć wyraźnie. Teatr musi być związany z życiem, musi być wyrazicielem poglądów nurtujących społeczeństwo. Toteż widzimy tylko dwa rodzaje sztuk, które mogą wytrzymać dzisiejszy kryzys zobojętnienia. Wielka poezja

— i to poezja żywa, nie wymagająca komentarzy oraz sztuki porywające nerwem i siłą szlachetnej tendencji".

Tworząc dla teatru — pozostawał przy tym drugim.

Zbliżyliśmy się do interesującej nas problematyki teatralnej. Zamknijmy zatem biograficzny nawias i spójrzmy na los Słonimskiego — dramaturga.

II. „Wieża Babel" naszych czasów.

„Wystawienie Wieży Babel było czynem niemałej odwagi. Nie mojej, Szymfana i Schillera" — przyzna po latach sam Słonimski.

18.V.1927 r. w Teatrze Polskim w Warszawie odbyła się prapremiera pierwszego dramatu nie znanego jeszcze, lecz dobrze zapowiadającego się poety. Wieżę Babel w scenografii Tadeusza Gronowskiego reżyserował Leon Schiller. Słonimski już wcześniej współpracował z Schillerem — w czasie prób „Złotego płaszcza" (1922 r., Reduta) — widowiska chińskiego w opracowaniu dramaturgicznym Słonimskiego.

„Wieża Babel" jest jedynym w twórczości Słonimskiego dramatem ujmującym rzeczywistość w sposób alegoryczny. Olbrzymia stalowa wieża, jaką chce widzieć Słonimski na scenie, zapowiada — przez skojarzenia starotestamentowe, „erę ludzkiej jedności". Od pierwszych scen silnie rysuje się idea zespolenia wysiłków wszystkich ludów we wspólnym dążeniu.

Akcja dramatu rozpoczyna się w momencie, gdy wieża jest już ukończona i gdy zjeżdżają się wielkie tłumy ludzi ze wszystkich stron świata, by uczestniczyć w uroczystości uruchomienia jej mechanizmów produkujących energię silniejszą od słonecznej. Ekspozycja dramatu staje się rychło jego punktem zwrotnym, bowiem Thompson — budowniczy, inżynier i geniusz — postanawia nie uruchamiać wieży lecz budować ją dalej (wyżej), chcąc uzyskać efekt lepszy od tego, którego można było się spodziewać. Tak więc już we wstępie zarysowują się dwie główne idee dramatu: pierwsza to idea wspólnej pracy wszystkich narodów świata, druga zaś to platońska idea dążenia do doskonałości. W ustach Thompsona brzmi ona następująco:

„Kiedy po trudach wielkich jesteś już na szczycie
I oczom twym otworzy się znów droga dalsza,
Musisz pójść za nią wyżej — jeśli kochasz życie,
Bo rzecz, która może — musi być doskonalsza."

Przeciwko Thompsonowi burzą się zgromadzone u stóp wieży wielotysięczne tłumy. Szalony inżynier zostaje bestialsko zamordowany; w tym samym momencie następuje trzęsienie ziemi, które (podobnie jak w Biblii) — burzy wieżę i doprowadza do pomieszania języków.

W miejsce braterskiej współpracy ludów wchodzi społeczność rządząca się siłą pieniądza. Do władzy dochodzi Korn — przedstawiciel kapitału o wstecznych poglądach. Oto jego interpretacja upadku wieży:

„Bóg pomieszał języki i obalił wieżę,
I Bóg uczynił podział pomiędzy silnymi
I słabymi (...)

Pomiędzy rządzonymi, a tymi co rządzą."

Na koniec Jeffrys — uczeń i pomocnik Thompsona od nowa podejmuje budowę wieży i mimo wielu przeciwności uruchamia jej dynamo.

Pierwszy sceniczny tekst Słonimskiego kończy niekłamany optymizm (jest rok 1927), nadzieja, a nawet wiara w twórczą moc człowieka, zaufanie do zbiorowych zdolności ludzi. A więc „dźwigać się będzie człowiek".

Zarysowany fonklift między „synami nieba" a „synami ziemi" ma bezpośredni wpływ na kształtowanie przestrzeni dramatu. Przeciwstawienie „góry" i „dołu" w stosunku do pionu i wysokości wieży —

nosi wyraźne cechy znaczeniowe. W tym układzie zupełnie jasny wydaje się romantycznej proweniencji konflikt geniusza-indywidualisty z nierozumiejącym jego idei tłumem. Wiele tu zresztą romantycznych antynomii: geniusz i masa, szczęście osobiste wobec obowiązku publicznego (wątek miłosny dość tradycjonalny), niemoc ideałów wobec rzeczywistości.

Forma tego dramatu poetyckiego czy też poematu dramatycznego (postaci nie żyją własnym życiem — są tylko nosicielami idei) przywodzi na myśl dramat romantyczny. Parafrazie tej formy służy także wiersz — romantyczny, regularny, z przewagą 13-zgłoskowca. Niestety — wywołuje dość ostry zgrzyt w zetknięciu z techniczno-nowoczesnym słownictwem, które wprowadza Słonimski do swej sztuki, chcąc nadać jej piętno dramatu cywilizacji XX wieku. Nie ukrywajmy, że „strofa" częściej jest „wędzidłem" niż „taktem".

Trudno się dziwić chłodowi z jakim publiczność przyjęła „Wieżę Babel". Już sama idea: „zjednoczenie ludów ponad głowami państw", budzić musiała — po przewrocie majowym — spore zastrzeżenia, przede wszystkim natury politycznej. Krytyka prawicowa zarzucała autorowi połowiczność i niekonsekwencje w zaangażowaniu w sprawy młodego państwa polskiego. Trudno w tym miejscu posądzać Słonimskiego o jakiekolwiek filiacje prokomunistyczne. Zniesienie granic i bratanie ludów wynikały raczej z liberalizmu i pacyfistycznych poglądów autora, który dość wcześnie, bo już w 1918 r. w „Czarnej wiośnie" (poemat skonfiskowany przez cenzurę — cieszył się ogromnym powodzeniem wśród młodzieży) programowo nie zgadzał się na jakąkolwiek przemoc; ani jednostki nad tłumem ani tłumu nad jednostką. Tym tendencjom da wyraz w swoich następnych dramatach.

Schillera — inscenizatora i reżysera — zainteresowały głównie „wielkie, powietrzne przestrzenie" oraz sceny zbiorowe — czyli elementy teatru monumentalnego, wpisane w kształt sceniczny dramatu.

Na ekspresję scen zbiorowych zwracają uwagę wszyscy piszący o tym przedstawieniu recenzenci. Tadeusz Boy-Żeleński stwierdził, że Słonimski dał Schillerowi tekst, „na którym ten mógł rozwinąć swoje pomysły pełniej jeszcze niż dotychczas." (Do 1927 r. Schiller miał już za sobą kierownictwo Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie i tak ważne inscenizacje, jak: „Kniaź Patiomkin", „Achilles", „Nie-Boską komedię" i „Różę").

„Groźne, niesamowite wizje oszalałego tłumu, jakieś gęstwy rąk, mur ciał, skarżące się głosy, lęk, głód, sadyzm, lubieżne uśmiechy, katarynka świętych haseł, procesje ciągnące z modlitwą, ludzkość cała zmieniona w wielki dom obłąkanych — tak to wojna! W gwałtownym skrócie swej ekspresji" — pisał Boy, próbując przełożyć język teatru na język prozy.

Irzykowski, który w przeciwieństwie do Boya, próbował odnaleźć w „Wieży Babel" współczesne pytania na temat problematyki moralnej i społecznej — przyznaje: „Nie spodziewałem się po Słonimskim rzeczy tak silnych". Mimo zastrzeżeń Witkanaszej epoki", rzec można, że krytyka w przeciwieństwie do publiczności z zainteresowaniem przyjęła nową premierę w Teatrze Polskim.

Powszechne było odczucie wysiłków autora i reżysera jako doskonale brzmiącej współtwórczości. Irena Krzywicka była zdania, że dramatem Słonimskiego mógłby się pochlubić każdy teatr europejski. Trudno natomiast zgodzić się z tymi, którzy dostrzegali spójność nowatorstwa artystycznego dramatu z problematyką ideową i moralną." Wydaje się raczej, że niezmiernym utrudzeniem dla samego autora stał się konflikt założeń myślowych z konstrukcją, poetyką i stylistyką dzieła.

c.d. na str. 12

OBSADA:

TOMASZ LEKCICKI	ZBIGNIEW BOGDAŃSKI
LUCYSIA	WIESŁAWA KOSMALSKA
MARYSIA	GRAŻYNA PRZYBYLSKA
HANS	TOMASZ JANKIEWICZ
ROSENBERG	ZBIGNIEW GAWROŃSKI
WOJEWODA	JERZY STANEK
STAROSTA	WACŁAW ROGUCKI
LEBENBAUM	STEFAN IŻYŁOWSKI
LEBENBAUMOWA	LUDMIŁA LEGUT
MICHAŁ	ZBIGNIEW STOKOWSKI
KACZULSKI	JANUSZ MARZEC
KACZULSKA	HANNA BITNER-SZYMAŃSKA
KOLASIŃSKI	ANDRZEJ RICHTER
PITUŁA	KAZIMIERZ BŁASZCZYŃSKI
PROKURATOR	ADAM GROMADZKI
NACZELNIK WIĘZIENIA	MAREK RAJSKI
KOMISARZ POLICJI	MIROSŁAW SAMSEL
CHŁOP I	ZBIGNIEW BAJOR
CHŁOP II	WITOLD BURAKOWSKI
JOZIA	* * *
STANGRET	* * *

Reżyseria:
ZBIGNIEW BOGDAŃSKI

Scenografia:
LILIANA JANKOWSKA

Asystenci reżysera:
MAREK RAJSKI
KRZYSZTOF WÓJCICKI

Inspicjent:
KAMILLA IŻYŁOWSKA
Sufler:
JANINA WIELGOSZYŃSKA

W następnych dramatach zrezygnuje już Słonimski ze „sztafażu formalnego", na rzecz realizmu psychologicznego, konkretu historycznego, politycznego, społecznego i obyczajowego. Przeskok jaki dokonał się między „Wieżą Babel" a orok tylko późniejszym „Murzynem warszawskim" jest do dziś zaskakujący. Nie bez wpływu na tak diametralną zmianę formy pozostają pierwsze teksty „kronik tygodniowych"— felietonów pisanych na najbardziej aktualne tematy dnia.

III. Ciężkie życie „murzyna warszawskiego"

Istotnie, „Murzyn warszawski", którego prapremiera odbyła się 28.XI.1928 r. w warszawskim Teatrze Małym w reżyserii Karola Borowskiego ze scenografią S. Śliwińskiego — jest komedią per excellence obyczajową.

Boy stawiał „Murzyna" w randze pozycji klasycznych, głównie ze względu na cechy gatunkowe. Większość krytyków dostrzegała świadome „molieryzmy" w tekście dramatu. Nie ma ich zresztą zbyt wiele. Poza głównym bohaterem — Hertmańskim (vel Hertmanem) — Żydem — warszawskim wydawcą, który stanąć może w jednym rzędzie licznej rodziny skąpców, harpagonów i mizantropów.

Skoro już jesteśmy przy problemie wzorów i wpływów, warto przypomnieć spostrzeżenie Horzycy, który pierwszy dostrzegł silne podobieństwo) nie tylko formalne) z komediopisarstwem G.B. Shawa. Potwierdza ono diagnozę Boya o klasyczności komedii Słonimskiego.

Dramat przedstawia perypetie żydowskiego księgarza, którego szczególnie wyolbrzymiona ambicja skłania do połączenia się z polską elitą ówczesnej warszawskiej społeczności. Społeczności — dodajmy — burżuazyjnej. Nie ma zresztą najmniejszych kłopotów z konkretyzacją czasu historycznego tej komedii. Tło społeczne zarysowane jest na wskroś realistycznie, pozostaje w zgodzie z realiami i z czasem historycznym peoki. Dość przypomnieć, że publiczność warszawska dopatrywała się w głównym bohaterze — rysów znanego księgarza i wydawcy warszawskiego — Jakuba Mortkowicza. Tak skonstruowany bohater utworu stanowi — jak się okazało — dobry pretekst do przedstawienia ważngeo w owym czasie problemu asymilacji społeczności żydowskiej w Polsce.

Zanim dojdzie jednak do wspomnianej „asymilacji" bohater pokonać musi dystans — i to w podwójnym wymiarze: społecznym i narodowym. Musi bowiem przełamać barierę jaka dzieli go od środowiska ziemiańsko-szlacheckiego, które za wszelką cenę pragnie i usiłuje zdobyć, oraz zrezygnować z własnej indywidualności i autentyczności — czyli stać się Żydem asymilującym się narodowo. Nie trzeba dodawać, że jest to karykatura asymilacji skierowana zarazem przeciwko antysemityzmowi. Katalizatorem akcji dramatu jest pieniądz — napędowa siła, siła społeczności nie tylko burżuazyjnej. Otóż Hertmański otrzymuje spadek po zabitym gdzieś w Brazylii swym bracie, właścicielu domów publicznych i handlarzu żywym towarem. Od tego momentu sztuka o obyczajach wielonarodowościowej społeczności warszawskiej poszerza zakres problematyki — staje się sztuką o moralności mieszczaństwa w ogóle.

Niemoralny sposób wzbogacenia się brata Hertmańskiego jest symbolicznym skrótem niemoralności wszelkich stosunków społecznych w świecie kapitalistycznym. To właśnie pieniądz (zdobyty drogą wykorzystania) miał wprowadzić bohatera w nową sytuację społeczną. Stała się ona wymarzonym jego celem, jednocześnie przyczyniła się do zakłamania, które wynikło z chęci utożsamienia się z nowym środowiskiem.

Sztuka odniosła głośny sukces sceniczny. Recenzenci przyjęli ją bardzo życzliwie, próbując dowartościować ją wskazywaniem nowych wciąż pokrewieństw z klasykami komedii (Arystofanes, Molier, Shaw). Sztuka grana była w Warszawie z dużym

powodzeniem, a następnie w nowych inscenizacjach wystawiona została w Krakowie, Wilnie i we Lwowie.

Boy i Sinko ujrzeli „Murzyna warszawskiego" w optyce uogólnień społeczno-filozoficznych, podkreślając znaczenie motywu „mieszczanin-szlachcicem". Horzyca natomiast zwrócił uwagę na ogólność typu postaci Hertmańskiego.

„Czymże innym grzeszy ów śmiesznie bolesny bohater, jak nie tym, że kłamie swoje uczucia i gwałci swoją — mniejsza, małą czy wielką indywidualność". Lechoń poszedł tropem moralitetowego everymana: „Słonimski pokazał małego człowieka w sytuacji prawie z farsy, ale darem komicznym, to jest okiem poety, zobaczył w nim to co ludzkie. (...) Pan Hertmański, cały w swym świetnie przybranym nazwisku, w którym on — biedny Hartman, marzy o jakichś hetmaństwach, to nie tylko Żyd (...) bezdomnej rasy; w końcowym molierowskim monologu to człowiek żarty przez namiętność, świadomy jej, ale niezdolny jej pokonać, to po prostu człowiek — wszystko jedno: Żyd, Francuz czy Polak".

Lechoń — przyjaciel spod „Pikadora" wróżył Słonimskiemu karierę komediopisarską. „Po „Murzynie warszawskim" — pisał Lechoń — trudno nie pomyśleć ile mógłby zrobić w komedii przez swój umysł logiczny, przez widzenie człowieka, inteligencję, dowcip i poezję. Pokazać rozmaitych — farbowanych na pacyfizm politycznym lisów, rekinów (...). Byłby to też idealizm nie gorszy niż wieszczenie pięknej przyszłości, a zgodniejszy z takim drapieżcą, jak Słonimski". Nie pomylił się Lechoń — rok 1930 przynosi nowy, znacznie ostrzejszy w sensie politycznym dramat Słonimskiego.

IV. Przypowieść o lekarzu bezdomnym.

Po raz drugi Karol Borowski (1886—1968, aktor, reżyser, dyrektor teatru) przystąpił do realizacji dramatu Słonimskiego. Prapremiera „Lekarza bezdomnego" miała miejsce w Teatrze Małym w Warszawie, 9.XI.1930 r. Oprawę scenograficzną przygotował Karol Frycz.

Ta komedia — chłodno przyjęta zarówno przez premierową publiczność, jak i przez krytykę — przedstawia los ojca, który nie może znaleźć miejsca we własnym domu z powodu swoich synów, opętanych manią totalitarnej przemocy. Stefan i Jerzy — nienawidzący się wzajemnie (Kain, Abel), reprezentują dwie przeciwstawne postawy polityczne — faszyzm i komunizm. Ojciec kreowany przez Słonimskiego z pełną świadomością na pozytywistycznego organicznika i społecznika — jest ich zdaniem — typem starego, poczciwego liberała. I jest to prawda, tylko że oni cechy te uważają za „mazgajstwo i słabość charakteru". Momentem zwrotnym w akcji dramatu jest odnalezienie w domu tajemniczego obrazu, jak się okazuje, oryginału Rembrandta. Jest to także moment probierczy. Bowiem nowa sytuacja obnaża w obu synach tę samą chciwość, tę samą bezwzględność postępowania, a także podobieństwo metod. W końcu ojciec postanawia odejść z barbarzyńskiego domu swoich dzieci.

Jak się rzekło, sztuka nie wzbudziła większego zainteresowania. Ale jej sceniczne życie nie skończyło się na jednej inscenizacji. Trzy lata później wznowił ją Karol Adwentowicz — reżyserując i kreując rolę profesora Wernera. W tym właśnie 1933 roku sztuka grana była jednocześnie w Wilnie, Krakowie i we Lwowie. W roku 1930 — po prapremierze Boy napisał dość ostrą w tonie i raczej nieprzychylną recenzję. Druga recenzja Boya z 1933 roku była już pełna zachwytu. „Komedie Słonimskiego — pisał — tym się wyróżniają, że się je wznawia, co jest niewątpliwie najczulszą próbą wartości scenicznego utworu".

Nazwał utwór Słonimskiego „sztuką wojującą", bo „walczy ona o prawa człowieka, o prostą ludzką

dobroć, uczciwość, o prosty, ludzki rozum — wartości zatracone w szarpaninie kłamliwych haseł".
Cóż się stało? Był to przecież ten sam dramat. Czas po prostu przydał sztuce aktualności. W roku 1930 hitleryzm nie był ani poważnym, ani znaczącym ruchem, lecz kilka lat później stał się naczelnym problemem dla całej Europy. Fakt ten nadał sztuce ostrości, sprawił, że stała się zupełnie czytelna i do końca zrozumiała.

Horzyca interpretował sztukę w kierunku uniwersalnego uogólnienia.

„Pomiędzy piękną estetycznie i etycznie doskonałą przeszłością, a brzydką, brutalną i niewiadomą przyszłością — stoi ów naprawdę bezdomny lekarz, który nie zna już domu, nigdzie nie czuje się u siebie". Horzyca wiele uwagi poświęcił apologii przeszłości. „Słonimski broni nie tyle historyzmu — pisał — ile historii dnia wczorajszego, który co prawda musi ustąpić, ale nie koniecznie musi być pomiatany". I dalej: „Słonimski broni historii, mijającego wczoraj, mając głęboką wiarę, że broni nie tylko tego, co było wczoraj dobre i piękne, ale i tego, co jutro będzie dobre, jeśli to jutro nie stoi pod znakiem okrutnego zrównania na zasadzie klasy najniższej".
Czego byśmy nie powiedzieli, jedno wydaje się pewne: świat przeszłości oparty na liberalnej inteligencji i ludzkiej dobroci został starty na miazgę.

V. Rodzina ludzka.

„Gdy wystawiłem moją „Rodzinę" w teatrze u Jaracza, pierwsze parę przedstawień miało, nie wiedzieć czemu, kasy dość mizerne. Gdyby „Rodzina" wtedy padła, teatr trzeba byłoby zamknąć. Na szczęście rozkręciło się i był to jeden z największych sukcesów kasowych dwudziestolecia" — pisał we wspomnieniach Słonimski.
Dodajmy, że był to sukces nie tylko kasowy, ale także artystyczny. Krytyka operowała pojęciem „bestselleru teatralnego". Sztukę grano w warszawskim teatrze „Nowa Komedia" aż 108 razy (prapremiera 19.XII.1933 r. reżyseria — Stanisława Perzanowska, scenografia — Władysław Daszewski). Znów powracamy na łono rodziny. Tym razem jest to polski dwór w Lekcicach. Tło polityczne — podobne jak w „Lekarzu bezdomnym" — jest jeszcze bardziej wyostrzone (Hitler doszedł już do władzy), lepiej pozwala skonfrontować skrajności zgromadzone pod jednym dachem. Tym razem reprezentanci owych skrajności są spokrewnieni. Synem Lekcickiego — zrujnowanego dziedzica, trochę maniaka, lecz nade wszystko liberała — okazuje się komisarz bolszewicki — Lebenbaum. Wyjaśnić trzeba, że w miarę jak Słonimski angażował się coraz głębiej w sprawy polityki narastało jego zainteresowanie Związkiem Radzieckim. Wydarzenia po przewrocie majowym przekreśliły kredyt jego zaufania do polityki rządu, a także podważyły niegdyś tak znaczący autorytet Piłsudskiego.

Zasadniczą sprawą w „Rodzinie" jest problem narastającego kryzysu liberalizmu. Ale jest także wiele innych nie mniej ważnych. Choćby problem autentyczności, czy raczej braku autentyczności bohaterów. Otóż hitlerowiec — poszukujący potwierdzenia aryjskiego rodowodu — okazuje się synem Żyda (co zupełnie podważa sens rasizmu); komisarz bolszewicki uchodzący za proletariusza — jest synem arystokraty — właśnie Lekcickiego. A sam hrabia i „pan na Lekcicach" dowiaduje się, że jego „pałac" jest już tylko pensjonatem przeznaczonym do wynajęcia. To nowy ton w dramaturgii Słonimskiego wynikający z konfliktu woli człowieka — z jego otoczeniem. „Wszystko okazuje się na tym świecie dziwnie względne — pisał po premierze W. Horzyca, próbując jak zwykle odnaleźć szersze konteksty dla sztuki — dziwnie niepewne i ta niepewność najbardziej dręczy Słonimskiego".

Dlatego to ostatnie sceny — zasnuwa mgła, przysłaniająca kształt scenicznego świata. Obraz staje się nieostry, jakby widziany przez łzy. I tu podobnie jak w „Lekarzu bezdomnym" cała wartość skazanego na zagładę świata, który odchodzi by ustąpić miejsca irracjonalizmom nadchodzącej epoki jest powodem głębokiej refleksji.

Olbrzymiego powodzenia tej komedii w połowie lat trzydziestych nie potrzeba tłumaczyć. Warto tylko przypomnieć, że grana była poza Warszawą jednocześnie w czterech ośrodkach teatralnych (Kraków, Lwów, Wilno, Łódź) przetłumaczona na język czeski grana była także w Pradze. Autor stał u szczytu sławy i powodzenia.

*

Słonimski należy do tych dramatopisarzy, którzy w sposób czynny i zaangażowany stanęli przed złożoną i skomplikowaną rzeczywistością XX-lecia międzywojennego. Nie był „uciekinierem" (jak Witkacy, czy Szaniawski), lecz z rzeczywistością brał się za bary. Światopoglądowo tak blisko spokrewniony z pozytywizmem warszawskim nie ukrywał swych związków z empiryzmem i racjonalizmem. Co więcej — do historii nie tylko literatury przeszedł właśnie jako racjonalista i sceptyk. Ten kierunek myślenia pokrewny filozofii Bertranda Russela wpłynął zasadniczo na kształt dramatów Słonimskiego, na środki techniczne konstruujące jego komedie. „Sztuka Słonimskiego cała wyrasta z tezy i jest wojowniczą obroną tej tezy" — pisał L. Pomirowski. Można by więc komediową twórczość Słonimskiego uznać za świadomą kontynuację wielkiej tradycji dramatu pozytywistycznego.

Trzy komedie Słonimskiego wykazują wiele podobieństw nie tylko formalnych. Szereg chwytów technicznych i ujęć powtarza się, co nadaje jego sztukom jedność stylistyki. Łączy je także dowcip i humor, któremu tak wiele uwagi poświęcali krytycy.

Wydaje się jednak, że śmiech dotyczy tylko warstwy zewnętrznej: postaci — ich typów i charakterów, sytuacji, zdarzeń. Zasadniczy problem zwykle jest zupełnie poważny. Dowcip jest zatem środkiem — nigdy celem. Można by uznać za specyfikę jego komedii — wpisaną także w pozytywistyczną tradycję — śmiech poprzez łzy.

Na zakończenie raz jeszcze oddajmy głos samemu Słonimskiemu: „W moim pisarstwie zarówno w wierszach, jak i w dramatach, czy w cotygodniowych kronikach byłem humanistą, zwalczałem fanatyzm i okrucieństwo, nie zdradziłem nigdy wiary w rozum ludzki, w naukę, w konieczność budowania lepszego świata".

Krzysztof Wójcicki

W inscenizacji wykorzystano następujące utwory: „*Przebrzmiała pieśń*", „*Dwa plus dwa*", „*Polowanie*" (w wykonaniu chóru Dana), uwerturę do „*Bajki*" St. Moniuszki, uwerturę do opery „*Tannhäuser*" Ryszarda Wagnera.

W bieżącym repertuarze:

1. Bohdan Korzeniewski
   Król Jeleń II
2. Jerzy Szaniawski
   Dwa teatry
3. Sławomir Mrożek
   Testariada
   cz. I. *Testarium*
   cz. II. *Na pełnym morzu*
4. Robert Thomas
   Osiem kobiet
5. Antoni Słonimski
   Rodzina
6. Tadeusz Kijonka
   Krasnoludki, Krasnoludki...

Rozwiązanie konkursu

pt.
„Osiem kobiet i on jeden"

I — C, II — D, III — A, IV — F, V — H, VI — B, VII — E, VIII — G

Odpowiedź na pyt. nr 9: kobietami

Laureaci konkursu:

1. Małgorzata Lis z Gdańska
2. Barbara Dobrosielska z Gdyni
3. Barbara Fidoszowa z Sopotu
4. Maria Sulimierska z Sopotu
5. Maria Kolka z Sopotu

Nagrody można odebrać w Biurze Obsługi Widzów.

Jedn. Zam. 1226-S WA-Ga. ZGGdy-1235. 4000 — A-2

Pracownicy techniczni

Kierownik techniczny
JERZY KUJAWA
Z-ca kier. tech. sceny
JAROSŁAW OKRÓJ
Kierownik prac. stol.
HENRYK SZRAMKA
Stolarze
BRONISŁAW OSSOWSKI
HENRYK NAGIEL
Kier. damskiej prac. kraw.
ANNA GILEWSKA
Krawcowe
KRYSTYNA MIELEWSKA
GRAŻYNA KOSTRZEWSKA
Kier. męskiej prac. kraw.
STANISŁAW MATYJASZKOJĆ
Krawcy
WACŁAWA BIELAK
ANDRZEJ WITKOWSKI
Kier. prac. malarskiej
LECH WEDLE
Malarki
DANUTA GASIUK
BOŻENA SMUŻYŃSKA
MARIA WĘSŁAWSKA
Elektroakustyk
WIESŁAW MIECZNIKOWSKI
Specjalista elektronik
MAREK ZAKRZEWSKI
Kier. sekcji elektr.
JERZY KONIECZNY
Farbiarka
DANUTA KASPRZAK
Kier. prac. fryzjerskiej
JADWIGA PIKIEWICZ
Fryzjerka
TERESA KRAY
Garderobiane
JANINA KOŁTONOWSKA
GABRIELA DĄBEK
JADWIGA KAŃSKA
Rekwizytorzy
JAN BUDZISZ
MARIANNA PIETRAS
Brygadzista sceny
ZBIGNIEW PAWŁOWICZ
Brygadier
WITOLD KAMMER
Montażyści
CZESŁAW BIGOT
EUGENIUSZ FORMELLA
TADEUSZ LABUHN
ZENON LAMKE
Szewc-cholewkarz
HENRYK SAS
Tapicer
ZBIGNIEW FUGA
Ślusarz
KRZYSZTOF ROGALSKI
Oświetleniowcy
MAREK PERKOWSKI
MAREK PACH
TOMASZ IGNACZAK

Przedsprzedaż biletów prowadzi Biuro Obsługi Widzów
tel. 21-02-26

Cena: 30,— zł

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

EGZ. BEZPŁATNY