

Howe Pol

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI
w Jeleniej Górze
SCENA w WAŁBRZYCHU

Sezon 1957/58

Jerzy Szaniawski

MOST

ARCHIWUM

Państwowe Teatr Dolnośląski
w Jeleniej Górze

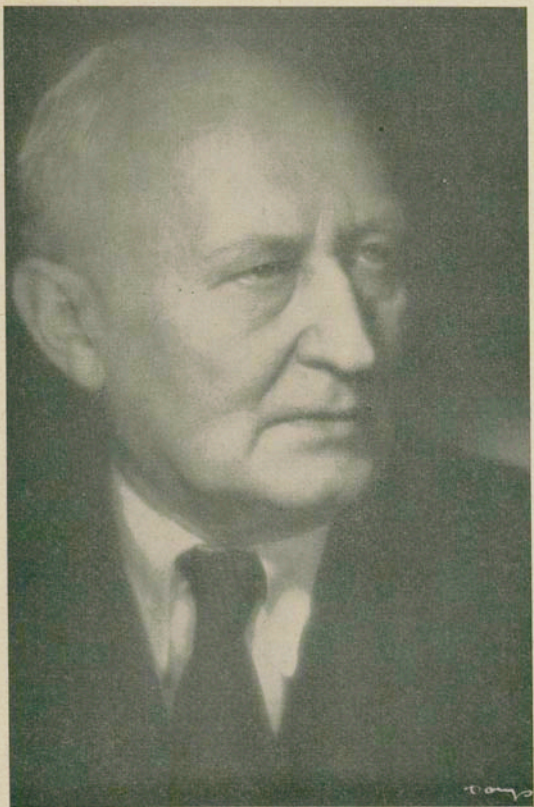
170

Nr.:

PREMIERA 6. III. 1958 r

*„Ja wierzę, że teatr
to wielka sztuka“*

(Jerzy Szaniawski)



Autor „Mostu”
JERZY SZANIAWSKI

Jerzy Szaniawski

„Teatr wędrowny, który poznałem w dzieciństwie, był bardzo ubogi, kilka tobołków na wózku jednokonnym — to cały majątek owego teatru. Pamiętam jak rozpakowano kurtynę, wyjęto z pudła peruki, rozwieszono parę kostiumów. Utkwiły mi też w pamięci dwie tablice, na jednej napis — „Teatr”, a na drugiej — „Kassa”. Dwa s było w tej kasie — tak wówczas pisano.

Przedstawienie odbywało się w naszym domu. Przy drzwiach wejściowych sam dyrektor, pan Stobiński, zawiesił tablicę — „Teatr”, a w przed-sionku, nad stolikiem, przy którym siedziała jedna z artystek — „Kassa”. Ojciec mój podszedł do stolika i poprosił o bilety w pierwszym rzędzie. Patrzyłem na to kupno biletów z zainteresowaniem i powagą, po latach mogłem spojrzeć na tę scenkę z moich wspomnień z uśmiechem, kupowało się bilety, by przejść z jednej izby do drugiej we własnym domu. Potem znów, po latach, gdy wróciła myśl do tej chwili, widziałem coś więcej: kupno biletów przez mego ojca nie była to tylko pomoc dla ubogich artystów, gdyż pomoc poza tym była znacznie większa — to kupno biletów przy kasie to jakby jakiś ceremonial, uświęcony zwyczaj, stworzenie sobie iluzji, wreszcie — czy ja wiem — może to jakiś teatr, w każdym razie „wstęp do teatru”, wejście w krąg promieni, idących od teatru”.

Przytaczam początek jednego z najpiękniejszych essayów Jerzego Szaniawskiego, napisanego w roku 1946 „Kasy teatralnej”. Mamy tu jakby zarys noweli; widzimy owych skromnych aktorów wędrownych, snujących się po naszej prowincji na przełomie XIX i XX stulecia; widzimy dyrektora, który własnorecznie wiesza tabliczki z napisami; widzimy jedną z aktorek, która starym obyczajem sprzedaje bilety przy kasie; i owych entuzjastów, co kupują bilety wstępu za przejście z pokoju do pokoju we własnym mieszkaniu. Obraz jest tak precyzyjny artystycznie, że ukazuje nam nawet owo podwójne s w napisie „Kassa”. Ale widzimy i samego pisarza, który z uczuciem delikatnego, subtelne go rozbawienia wspomina tę scenę i pierwsze swoje dziecięce wtajemniczenie w atmosferę teatru, w jego urok, w jego sugestywność.

Sugestywność ta zespolic się miała niebawem z innymi jeszcze przeżyciami. „Mieszkalem od najwcześniejszego dzieciństwa na północ od Warszawy... Dom nasz był w ciągu wielu lat stacją, do której przychodziły tajne druki z Krakowa i szły dalej na całą Polskę... W domu naszym zbie-

rali się ludzie, w których wyobraźni mająca kiedyś nadejść wielka chwila kojarzyła się z punktem w przestrzeni, gdzie widziało się zarysy Wawelu i Mariackiej Wieży". — wspominał Szaniawski po otrzymaniu nagrody literackiej Krakowa w roku 1947. „Ludzie z mojego pokolenia, zza tamtej dawnej granicy, stworzyli sobie w znanych konturach Krakowa miasto swoje, budowane uczuciem". W tej konstrukcji znaczne miejsce przypadało krakowskiej scenie. Szaniawski miał lat 8, a więc znajdował się w okresie najwrażliwszych doznań dziecięcych, gdy otwierał swoje podwoje krakowski budynek teatralny, gdy się zaczynała era Pawlikowskiego. Miał lat 13, kiedy Ludwik Solski wstrząsał widzami jako Stary Wiarus w prapremierze „Warszawianki". Miał lat 15, gdy ze sceny krakowskiej rozbrzmiewały ironiczne strofy „Wesela" i gwałtowne oskarżenia „Dziadów". Być może iż przyszły twórca „Żeglarza" bywał tutaj w okresie swoich lat młodzieńczych na najważniejszych premierach; częściej musiał się zadowalniać wyobrażeniami, tworzonymi na podstawie opowiadań: „Teatr w Krakowie, chociaż polski, znajdował się dla większości Polaków za granicą i to trudną do przekroczenia". — Zacytujemy szkic Szaniawskiego o Solskim, zamieszczony w Księdze Pamiątkowej, wydanej przez Teatr im. Słowackiego w roku 1946. „I już samo to oddalenie nadawało teatrowi uroku... Ludzie z „Królestwa" i „Kresów", kiedy przyjeżdżali do Krakowa, musieli być w teatrze. Gdy na afiszu wypisano tytuł sztuki, nie zabronionej w Warszawie, ludzie byli rozczarowani, niemal obrażeni... Pomimo tego szli do teatru. Szli, żeby zobaczyć słynną kurtynę i sam teatr, w którym się wystawia głośne sztuki nie widziane w Warszawie i tych artystów, co grają w „Kościuszcze pod Racławicami", w „Dziadach", w „Tantym", czy też w „Weselu".

Młodziutki Szaniawski, oglądający słynne przedstawienia krakowskie lub podziwiający wielkich aktorów tragicznych — byłby zapewne zdumiony, gdyby mu powiedziano, że sam stanie się jednym z współpracowników nowego polskiego teatru. Skromny, cichy, nieśmiały poeta dopiero w 32 roku życia przyniósł pierwszą swoją sztukę warszawskiemu Teatrowi Polskiemu. I później nawet, kiedy był już znany i sławny, nigdy się nie narzucał ani teatrom, ani wydawcom. Charakterystyczny dla niego przenikliwy krytycyzm przybierał postać czulego samokrytycyzmu; aż do ostatniego momentu zdradzał jakiś niepokój i jakby trudność rozstania się z rękopisem. W czasie, gdy stosunkowo rzadko drukowano u nas utwory teatralne, Jerzy Szaniawski nawet nie pomyślał o tym, by sztuki swoje zaproponować wydawcom. W okresie od 1917 do 1939 roku napisał 11 utworów, które były grane na licznych polskich scenach i wzbudziły zainteresowanie za granicą; otrzymał państwową nagrodę literacką; mimo to zaledwie trzy utwory, a więc około 1/4 całkowitego dorobku twórczego doczekało się druku przed rokiem 1939. Inne sztuki wiodły kruchy i niepewny żywot teatralnych maszynopisów. I oto stało się, że jedną z nich, w zawieruchach ostatniej wojny, wśród przejść okupacyjnych — zaginęła. Prawdopodobnie — bezpowrotnie; do tej pory nie zdołano jej odszukać. Dobrze przynajmniej, że zachowały się — jako rzadkość bibliofilską — misterne nowele Szaniawskiego, „Łgarze pod Złotą Kotwicą", wydane w niewielkim nakładzie w roku 1928.

Natomiast pełną sprawiedliwość oddali dziełu Szaniawskiego — wielcy polscy aktorzy. Z ich nazwiskami, z ich sztuką, z ich wysiłkiem związa-

był w znacznej mierze los tej twórczości. Mieczysław Frenkiel, wielki Frenkiel portretowany przez malarzy i żyjący w gorącej pamięci naszego aktorstwa, grał Burmistrza w prapremierze „Ptaka” 22 listopada 1923 roku; wedle słów Boy’a „napelniał salę na przemian cichą radością i głośnym śmiechem”. Dwa lata później, 6 listopada 1925 był Frenkiel kapitanem Nutem, w którego milczeniu „czytało się całe życie tego Conradowskiego żeglarza; ileż w nim było mądrości, smutku, zadumy nad sobą i nad światem, ileż wreszcie — uczucia!”.

Druga chronologiczna sztuka Szaniawskiego — „Papierowy kochanek” — była jedną z najsłynniejszych premier „Reduty”, a rola Pierrota jedną z najgłośniejszych ról Osterwy. Kilka lat później odbyło się w „Rozmaitościach” przedstawienie „Ptaka”, wyreżyserowane przez Osterwę, metodą „Reduty”, z udziałem wielkich aktorów starych „Rozmaitości”: Frenkla, Osterwy, Jaracza...

Stefan Jaracz! Był on jednym z najgłośniejszych i najwierniejszych wyznawców Szaniawskiego. W „Ptaku” zadziwił misternie opracowaną rolą Sekretarza. „Żeglarz” był jedną z jego nielicznych, a bardzo szczęśliwych, prac reżyzerskich. Wielu słuchaczy radiowych do dziś nie zapomniało przejmującej gry Jaracza w słuchowisku „Zegarek”, nadawanym po raz pierwszy w roku 1937. A dwa lata później odbyła się w „Ateneum” premiera „Dziewczyny z lasu”, ostatniej sztuki Szaniawskiego, napisanej przed wojną i ostatniej, jaką przed wrześniem 1939 roku wystawił ten teatr; choć tragiczne wypadki późniejsze mogły nam przesłonić ów wieczór premierowy, utrzymuje się jednak w pamięci ostro zarysowany profil Gajowego, zaciętego i nieubłaganego w swej nienawiści, w swej żądzy zemsty. Była to, jak wiadomo, ostatnia rola, jaką grał w swym życiu przyszy węzeł Oświęcimia.

W roku 1917 wystawiono w Warszawie pierwszą sztukę Szaniawskiego, dowcipną i ironiczną satyrę na snobistyczne wychowanie — „Murzyna”. Sztuka ta, źle zrozumiana przez krytyków, nie znalazła oddźwięku u widzów. Zelwerowicz, który był wtedy członkiem trzyosobowej dyirekcji Teatru Polskiego, uznał to za klęskę niezasłużoną, za krzywdę. „Nie skończyło się na wyrażeniu współczucia i słów otuchy — wspomina pisarz — Zelwerowicz zabral bez mojej wiedzy sztukę do Krakowa, gdzie występował w następnym sezonie. Tam ją wystawiono. Zelwerowicz zajął się nią troskliwie. Tym razem nie padła. Miała nawet dość siły, aby wejść na inne sceny”. Potem grał Zelwerowicz w czterech dalszych sztukach Szaniawskiego, w „Papierowym kochanku”, „Moście”, „Adwokacie i różach”, „Krysi”. Rolę dyr. Parwitza w „Krysi” obrał sobie na swój jubileusz w roku 1935.

Pamiętamy dobrze Karola Adwentowicza, jako dyrektora w „Dwóch teatrach”. Pamiętamy Wojciecha Brydzińskiego w „Moście”, „Adwokacie i różach”, w „Fortepianie”, Mariusza Maszyńskiego w „Dziewczynie z lasu”, słyszeliśmy, jak pięknie grała Maria Dulęba w „Murzynie”, w „Papierowym kochanku”, czy „Fortepianie”. Czternaście sztuk, które napisał Jerzy Szaniawski, wzbogaciło polskie aktorstwo o materiał, z którego umiało ono korzystać w sposób twórczy. I choć autor tych sztuk bywał na próbach, czy na premierach malomówny, zamyślony, jakby zamknięty w sobie, patrzył tak przenikliwie i tak wiele zapamiętał, że jego

szkice teatralne, jego portrety wielkich aktorów, jego essaye na tematy takie, jak sufler, czy kasa, jego szkic o Perzyńskim i „Szczęściu Frania“, jego praca o „Reducie“ przynoszą materiał niezwykle cenny. Dla przykładu wspomnijmy uderzająco piękną i trafną uwagę o Jaraczu: „Był to niezwykle człowiek — który został aktorem“.

Cale pisarstwo Szaniawskiego, od najsłynniejszych komedii po drobne humoreski z cyklu Profesora Tutki, ma swój określony klimat, swoją atmosferę, swój styl. Próbowano je zaszufładować przed wojną niewiele mówiącym określeniem „Szaniawszczyzny“. Bardzo słusznie zaprotestował przeciw temu ogólnikowi Kazimierz Wyka w szkicu o „Żeglarzu“, zamieszczonym w „Scenie i widowni warszawskiej“. Uznał, że nie jest to nazwa, ale raczej krzywdząca i myląca „przezwa“. Istotnie, autor „Żeglarza“, który w każdym swym wystąpieniu pisarskim starał się rozbijać powierzchowne szablony wyobrażeń o ludziach i ich losach, sam stał się ofiarą takiego szablonu. On, który każdą myśl i każdą obserwację starał się skrupulatnie obliczać i odważać na szalach analizy — był nie wiadomo dlaczego posądzony o mgławicową „poetyckość“ i nastrojowość. W roku 1954 pisał w „Materiałach do portretu Zelwerowicza“: *We wszystkim co podawał (Zelwerowicz), odczuwało się intelekt. Niektórym to nieco przeszkadza, i nie tylko, gdy odczuwają intelekt w aktorze, ale i w pisarzu, czy muzyku, wspominają wówczas o jakimś chłódzie. Należałem do tych, którym intelekt nie przeszkadzał*.

W swych felietonach powojennych wprowadził Szaniawski niemal Chaplinowską postać profesora Tutki. Ma on swój nieśmiertelny melonik, którym się grzecznie kłania; ma grono przyjaciół z kawiarni, z którymi stale gawędzi. Lubi milczeć; gdy jednak zabiera głos, czyni to w sposób nieoczekiwany, ukazujący nowe, zabawne, ale i zastanawiające strony zjawisk. Metoda, jaką się posługuje i Tutka i jego duchowy ojciec — można by nazwać — metodą konfrontacji. Gdy mowa w towarzystwie o jakiejś sprawie, o jakimś utartym wyobrażeniu, o jakimś systemie pojęć, Tutka snuje opowieści ze swego życia, które niejako konfrontują te wyobrażenia z doświadcstwem. Drwina jest jedną z najulubieńszych form owych konfrontacji.

Czy jest w tym tylko postawa intelektualnej przekory? Oczywiście, że nie. To cecha, związana z całą twórczością Szaniawskiego, z jej intelektualizmem i refleksyjnością. Niemal każdy z utworów tego pisarza jest próbą zrewidowania jakiegoś utartego pojęcia, dokładniejszego jego wyważenia, ściślejszego ustalenia jego myślowej zawartości. Oto na przykład pierwsze opowiadanie ze zbioru „Łgarze pod Złotą Korwicą“, to, które dało tytuł całości. Szaniawski powiada o portowych knajpach, brudnych i nędznych, a jednak zdradzających dążność do jakiegoś naiwnego wywyższenia. „W mieście portowym, w uliczce położonej nad brzegiem morza, jest mnóstwo brudnych szynków, w których można zjeść coś egzotycznego, a przede wszystkim i po wszystkim — wypić. Pożyteczne instytucje dlatego nazwałem szynkami i w dodatku brudnymi, nie żeby obmawiać lokale, w których doznałem gościnności, ale dlatego — bo rzecz ciekawa — wszystkie one mają nazwy pełne sentymentu i jakiejś tęsknoty do tego, co jest czyste“.

Na przykład: „Trudno znaleźć więcej brudu niż w „Zaciszu holenderskim“. „Pod odlatującym łabędziem“ gra damska orkiestra i usługują

ordynarne dziewczyny. „Pod błękitną nadzieją” jest malpa w klatce, a za bufetem beznadziejnie smutny gospodarz”. Oczywiście, że jest to spojrzenie humorysty. Ale w tym zmyśle zabawnego paradoksu, jakże się nie doszukiwać głodu poszukiwań, namietności poznawczej? W tym samym szkicu opowiada Szaniawski o blagierach i łgarzach, którzy różnymi drogami i odmiennymi metodami próbują uprawdopodobnić swą błagę, a więc zdobyć sympatię i uznanie ludzi.

Poszukiwanie prawdy w zmyśleniu, a kłamstwa w tym, co ma uporzędkowane pozory, czyli „fasadę” prawdy — oto jedna z głównych funkcji, jaką stara się spełniać pisarstwo Szaniawskiego, a zwłaszcza jego teatr.

Wydaje mi się wielką szkodą, że zaginęła podczas okupacji jedna z najbardziej interesujących sztuk Szaniawskiego — „Kryśia”. Jej punktem wyjścia były „zwidzenia” 10-letniej dziewczynki wiejskiej, której się wydaje, że odszukała źródła cudownie leczącej wody. Te wydarzenia zostają sprytnie wykorzystane przez pomysłowego przemysłowca — spekulanta i sprytną narzeczoną jego syna. Słowa Krysi, odpowiednio zareklamowane, powodują wzrost cen gruntów. Nabywają je po wysokich cenach chłopci, na czym robią majątek sprytni kombinatorzy; „bluff” pęka katastrofalnie i kiedy chłopci, wzburzeni, gromadzą się, by szukać pomsty na swych krzywdzicielach, nie zastają już nikogo. Tamci zdolali sprytnie umknąć.

Intelektualna gra, przeciwstawienie prawdy i fałszu, złudzenia i rzeczywistości, nie była w sztukach Szaniawskiego celem zasadniczym. Można to szczególnie powiedzieć o sztukach z okresu szczytowego. W pierwszych utworach, a szczególnie w śmiałym i dowcipnym „Murzyńcu” uderza radosne, można nawet powiedzieć — lekko złośliwe upojenie zdolnością ukazywania sensu faktów, ukrytych za nałożoną starannie maską: pełna snobizmu przełożona pensja żeńskiej, której się zdaje, że stosuje nowoczesne i śmiałe metody wychowawcze, okazuje się taką samą jak i jej uczennice, naiwną gąską, podlegającą tym samym kaprysom mody, naśladownictwa i próżności; pedagogiczna metoda szczerego rozmawiania ze starszymi uczennicami prowadzi do instynktownego stosowania naiwnych kłamstw z obu stron równocześnie. Tylko zupełnie jeszcze niedojrzałe dzieci zachowują złudzenia o czystości marzeń. Taką samą, tylko bardziej jeszcze finezyjną metodą nicowania pojęć utartych, stanowiąca urok komedii o „Papierowym kochanku”, traktującej o walce poetyzowania z instynktową potrzebą życiowej szczerości. Ale w „Moście” sprawa wygląda już zupełnie inaczej. Walka między prawdą a złudzeniem przeobraża się w dążenie do sprawiedliwości, do wrażliwości na ludzka krzywdę. Zatajenie przestępstwa, jakie popełnił bohaterski przewoźnik, naraziłoby na szwank ludzi posądzonych niewinnie. Zachowanie pięknej iluzji byłoby nie tylko fałszem, ale i niesprawiedliwością, krzywdą.

Problemowi krzywdy, na pozór niezawinionej przez nikogo, jest poświęcony jeden z ostatnich, już powojennych, utworów Szaniawskiego: „Kowal, pieniądze i gwiazdy”. Jest to historia człowieka, który wskutek zbiegu okoliczności żyje osiemnaście lat pod niesłusznym posądzeniem. Sens sztuki precyzuje jej finał, gdy po wyjawieniu prawdy i rehabilitacji niesłusznie oskarżonego kowala ustali się bardzo prosta, rzekomo nawet

ściśla, wersja o jego przeżyciach, którą formułują dwaj aktorzy teatru lalek. Pozornie wszystko jest tutaj w porządku, a jednak Kowal protestuje: „A gdzie te osiemnaście lat? A te osiemnaście moich lat? Gdzie są w waszej historii te moje lata?... No tak, rozumiem... wszystko dobrze się skończyło... bo spadł mi kamień z serca, co mnie gniół... Ale jak usunąć kamień z miejsca po osiemnastu latach, to po nim głęboki znak na ziemi zostaje. I jeszcze zawsze pod kamieniem znajdzie się złe, plugawe robactwo”.... Myślę, że nie należy tu szukać jakiegoś utopijnego poczucia krzywdy u człowieka obciążonego przez nieszczęśliwy zbieg okoliczności, „urodzonego pod nieszczęśliwą gwiazdą“, pechowego. Istotny sens sztuki na tym polega, iż ukazuje ściśle powiązanie pracy myślowej, badawczej, analitycznej z wymiarem sprawiedliwości moralnej. Kowal i skromni artyści wiejskiego teatru lalek dochodzą do wniosku, że do istotnej prawdy o tej sprawie mogliby się zbliżyć tylko ci, którzy ważą sprawy ludzkie na możliwie najczulszych i najdokładniejszych szalach.

To zagadnienie przenika również jeden z najciekawiej zbudowanych utworów Szaniawskiego — słuchowisko „Zegarek“. Sprawdzianem znakomitej konstrukcji tej krótkiej sztuki może być eksperyment następujący: odłóżmy tekst, po przeczytaniu części pierwszej; przekonamy się wtedy, że trudno odgadnąć rozwiązanie. A jednak, po przeczytaniu całości dojdziemy do wniosku, że rozwiązanie to jest najzupełniej prawdopodobne i logiczne. Ten eksperyment jest nie tylko sprawdzianem dobrej konstrukcji utworu, ale i jego wartości myślowej. Niewinne posądzenie, jakim szef obarcza swego pomocnika, ma jednak za sobą dość mocne pozory; znikł zegarek, pomocnik był w sklepie sam, wszystko za tym przemawia, że to on właśnie ukradł. Ale szef chce wnikać głębiej. Szuka konkretnych uzasadnień tej niezrozumiałej kradzieży. „Zacny był człowiek — mówił o nim ów niesłusznie posądzony. — Tylko niepotrzebnie zabawiał się w sędziego śledczego... Zarzucił mnie tak zwanym „krzyżowym ogniem pytań“, oszłomiał mnie, ogłupił, coś tam, pamiętam, jakalem, nie mogłem wybrnąć... Oskarżał mnie z tak zwaną nieublaganą logiką. Zabawił się w psychologa — był bvstry — był niemal jasnowidzem“.

Ale gdy ów, niesłusznie posądzony pomocnik, otrzymał nareszcie po latach wyjaśnienie zagadki i chce je wyjawić bylemu szefowi, by użyć moralną rehabilitację w jego oczach — doznaje niespodziewanej przeszkody. Odsłonięcie całej prawdy byłoby równoznaczne ze zburzeniem ostatnich złudzeń starego i nieszczęśliwego człowieka. Sam pokrzywdzony dochodzi więc do wniosku, że lepiej zadowolić się uprawdopodobnieniem swej niewinności, niż zbyt formalnie i dokładnie dochodzić własnych praw.

Ów ludzki, przenikliwy, zarazem rozumny i szlachetny stosunek do zawilich problemów życia wydaje mi się jedną z najcenniejszych wartości, jakich nam dostarcza twórczość Szaniawskiego i bogata jej problematyka. Każda ze sztuk tego pisarza i każdy z jego utworów prozą — to przede wszystkim zaproszenie do debaty. Debaty, w której wolno nam zakwestionować takie czy inne sformułowanie, takie czy inne stanowisko. Ale z której wychodzimy wzbogaceni.

WOJCIECH NATANSON

Jubilat o swojej pracy

Jerzy Szaniawski obchodził niedawno jubileusz 40-lecia pracy dramaturga. W związku z tym przedstawiciel „Przekroju” Juliusz Kydryński przeprowadził w Zegrzynku rozmowę z autorem „Mostu”. Oto dwa fragmenty tej rozmowy powtórzone za „Przekrojem” (nr. 671 z 16 lutego 1958 r.).

— Martwi nas brak pańskich nowych sztuk. Ostatnia — grany teraz w Warszawie „Chłopiec latający” — powstała jeszcze w r. 1949.

— Autorowi dramatycznemu potrzebna jest scena — mówi jakby do siebie Szaniawski. — Ale ja przez te lata dużo pracowałem. Znacznie trudniej mi pisać opowiadania, niż sztuki.

— Robi pan wiele korekt?

— Bardzo wiele. I czasem po paru miesiącach wracam do rzeczy już gotowej, zmieniam jeszcze, poprawiam...

— I rzecz, którą — jak opowiadania profesora Tutki — czyta się w ciągu kilku minut, powstaje w ciągu miesięcy...

— Tak. W ciągu miesięcy. — Szaniawski zamyśla się, staram się przerwać milczenie:

— Ten dworek otacza już niemal legenda. Pańskie odosobnienie wzmacnia atmosferę tajemniczości, jaka Pana otacza w myślach tych, którzy słyszeli o Pańskim trybie życia.

Szaniawski uśmiecha się. Uśmiech towarzyszy zresztą słowom Szaniawskiego w ciągu całej rozmowy. Wiem o tym, że autor „Dwóch teatrów” należy do ludzi niezwykle mało mównych nawet — milczących. Tym bardziej mu jestem wdzięczny za wyrozumiałość, z jaką traktuje moje pytania i za ochotę, z jaką udziela odpowiedzi.

— Ten dworek, w którym się urodziłem, ma ponad 150 lat. Ostatnia wojna zniszczyła go zupełnie. Kwaterowali w nim Niemcy w roku 39-tym i 45-tym. W pokojach trzymali konie. Biblioteką, którą gromadził jeszcze mój ojciec, palili w piecach. Część jej wywieźli. Były tam piękne rzeczy... Wszystkie wydania wileńskie Zawadzkiego, pierwsze edycje Mickiewicza... razem miałem około 5000 książek. Teraz już ich nie zbieram — smutno mówi Szaniawski.

* * *

— Jak to się stało, że w ogóle zaczął Pan pisać dla teatru? Że zaczął Pan myśleć o teatrze? Studia Pańskie, o ile wiem, świadczą raczej o innych młodzieńczych zainteresowaniach.

— Studiowałem chemię i rolnictwo. I właśnie podczas tych studiów, w Szwajcarii, nasza polska kolonia postanowiła urządzić przedstawienie,

wystawić szopkę o treści wesołej satyrycznej, aktualnej. Ja tę szopkę napisałem. Podczas przedstawienia mówiłem swój tekst, stojąc obok scenki, na której kukielki odtwarzały odpowiednie sytuacje. Ta szopka bardzo się podobała, miała duże powodzenie. Wtedy po raz pierwszy pomyślałem, żeby napisać sztukę dla prawdziwego teatru.

— A w jaki sposób wpadł Pan na pomysł tej sztuki?

— Pomysły moich sztuk wynikają najczęściej z jakiejś wizji malarskiej. Obraz czarnego mężczyzny i białej kobiety, który ujrzałem gdzieś — na prawdę czy w wyobraźni — poddał mi pomysł pierwszej komedii „Murzyn”. Napisałem ją w r. 1917. Miałem wtedy trzydzieści jeden lat. Następna sztuka „Papierowy kochanek” powstała bezpośrednio pod wrażeniem, jakie wywarł na mnie obraz Norblina... taki pierrot...

— Proszę wybaczyć: to może naiwne pytanie. Czy tytuł sztuki ma pan gotowy jeszcze przed przystąpieniem do pisania, czy ustala go Pan po skończeniu utworu?

— W tytule zamyka się dla mnie już pewna dyspozycja całości. Toteż, wymyślałem go na początku. W ogóle, zanim zacznę pisać sztukę, mam ją obmyśloną w najdrobniejszych szczegółach, od pierwszej do ostatniej sceny.

— I jak długo Pan wtedy pisze?

— Niedługo. Dwa do trzech miesięcy.

— A jak długo dojrzewa w Panu pomysł?

— Czasem parę lat.

— Wiem, że niechętnie wydawał Pan swoje sztuki drukiem. A raczej nigdy nie starał się Pan o ich wydanie. Dlatego — choć to smutne — z czternastu Pańskich sztuk ukazało się w druku tylko pięć. Przed wojną „Adwokat róża”, „Żeglarz” i „Ptak” — w jednym tomie, a po wojnie „Most” i „Dwa teatry” — także w jednym tomie.

— Tak...

— Co jeszcze smutniejsze niektóre Pańskie sztuki, istniejące przed wojną tylko w egzemplarzach zaginęły bezpowrotnie. Tak stało się z „Krysią” i z „Fortepianem” — prawda?

— Tylko z „Krysią” — powoli odpowiada Szaniawski. — „Fortepian” się znalazł.

— Tak?

— Może Pan znał... ciągnie pisarz — żył w Krakowie młody polonista... nazywał się Leon Pietrzykowski. Dzięki jego usilnym, niezmordowanym poszukiwaniom odnalazł się „Fortepian” i parę innych sztuk... A on sam często mnie odwiedzał... Ale raz... przyjechał tutaj do mnie... i takie straszne nieszczęście... utonął w Narwi.

Szaniawski spowaźniał, twarz mu stężała jak maska. Patrzył na mnie, ale w tej chwili odniosłem wrażenie, że mnie nie widzi, że ogląda raz jeszcze tamtą straszną scenę. Przez moment było w jego wzroku coś niesamowitego. Potem drżącymi palcami potarł zapalną, przyłożył ją do fajki.

— Więc tylko „Krysię” już nie zobaczymy, ani nie przeczytamy — przerywam milczenie. — Bo co do reszty sztuk... podobno Wydawnictwo Literackie pragnie odrobić to — powiedzmy — zaniedbanie i wydaje Pańskie „Dramaty zebrane”?

— A właśnie... przysłali mi korekty.

— Można zobaczyć?

— Tak, tak proszę...

Wziąłem z biurka plik szczotkowych odbitek. Zorientowałem się od razu, że poprawki w tekście „Chłopca latającego“ nie są robione ręką Autora, Szaniawski pośpieszył jak gdyby z usprawiedliwieniem:

— Widzi Pan, ja nie znam tych wszystkich znaków dla drukarni.... Korekty robi mi jedna znajoma pani. Ja tylko z nią czytam...

A co pan myśli o ostatnich recenzjach z „Chłopca“?

— Są przychyłne. Ja wie pan — miewałem różne recenzje. W 1917 roku „Murzyna“ ostro skrytykowano w Warszawie m. in. za... pornografię. A później jakiś kiepski dziennikarz wymyślił termin „szaniawszczyzna“. W moim rozumieniu termin ten miał także sugerować, że wszystkie moje sztuki są do siebie podobne. — Szaniawski zamyśla się. Po chwili podejmuje, znów jakby mówił sam do siebie: — A przecież one się różnią pomiędzy sobą, bardzo się różnią. Nawet technika pisarska w każdej z nich jest inna.

— Oczywiście. Ale termin „szaniawszczyzna“ można też rozumieć inaczej. Tak, jak rozumiemy czasem terminy „żeromszczyzna“, „dostojewszczyzna“ itp. Ja sądzę, że to pojęcie może też świadczyć o potężnej indywidualności pisarza i o jego odrębności na tle innych zjawisk literackich. Pański teatr jest tak oryginalny i tak różny od całej naszej dramaturgii...

— Zapewne... Może...

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze
scena w Wałbrzychu
sezon 1957/58

Dyrektor:
Władysław Ziemiański

Kierownik artystyczny:
Janina Orsza-Lukasiewicz

Kierownik literacki:
Mieczysław Markowski

Jerzy Szaniawski

MOST

Sztuka w 3 aktach

Reżyseria	—	JAN ORSZA
Scenografia	—	DANUTA POGORZELSKA
Asystent reżysera	—	ROMAN SIKORA

Premiera w Wałbrzychu 6. III. 1958 r.

OSOBY:

Architekt Tomasz	—	ROMAN SIKORA
Studentka Helena	—	ANNA KAJETOWSKA
Przewoźnik	—	OLGIERD RADWAN KAZIMIERZ WÓJCIKOWSKI
Janek	—	ALEKSANDER RZĄDKOWSKI
Marysia	—	JANINA KROKOWSKA
Gość	—	JAN ORSZA
Szofer	—	JÓZEF TAMSKI

Obsada techniczna:

Kierownik techniczny	—	Mieczysław Kulczyk
Inspicjent	—	Józef Tamski
Sufler	—	Wanda Łaskowska
Brygadier sceny	—	Wacław Gryncewicz
Kier. pracowni malarskiej	—	Heliodor Jankowski
" " perukarskiej	—	Alfons Domiczek
" " krawieckiej	—	Emilia Rochowicz
" " stolarskiej	—	Franciszek Nowak
Światło	—	Wojciech Balos



Krytyka o sztukach

J. Szaniawskiego

FORTEPIAN

Z DOLNOŚĆ zaciekawienia, umiejętności — doświadczenia atmosfery, misterne — przynajmniej do połowy sztuki — prowadzenie akcji, poczucie aktora, dialog często uśmiechający się przednim dowcipem, słachetność tonu, to rzeczy, po których Szaniawskiego poznaje się od razu.

Boy — „Okno na życie”. Str. 162.

PAPIEROWY KOCHANEK

NARESZCIE: Nareszcie ze sceny przemówiła młodość, która nie krzyczy po kawiarniach i pretensjonalnych tygodnikach, że sztukę nowym nasieniem zapłodni i świat swym geniuszem zadziwi, lecz która naprawdę szare, spłowiałe kuliszy teatru ma zielenią twórczości wiosennej. Nie rozstrząsa zawitych dylematów, czy transponować można zasady muzyki na ekspresjonizm w malarstwie i czy ten ekspresjonizm wyrazić się uda w dramacie przez „uduchowienie”, „wyrwanie jednostki ze środowiska” i „podniesienie indywidualu do wyżyn ideowości i typowości”, lecz siada przy biurku i pisze ślicznie uśmiechnięta komedie o papierowych i prawdziwych różach, o słoneczkach elektrycznych i takich, które młodość i miłość w duszach ludzkich zapala.

Ach! Te kontrasty plakaly i chychotały już nieraz w teatrze, ale p. Jerzy Szaniawski ma swoją własną lampkę ducha i własny reflektor. Może w tej lampce jest trochę rytme-

rowskiej oliwy, ale szkła, abażury, soczewki są jego niepodzielną własnością.

Władysław Rabski: „Teatr po wojnie”. Str. 50.

PTAK

SZANIAWSKI stworzył sobie w teatrze swój własny świat; bardzo odrębny i zamknięty. Do nikogo nie jest podobny, nie idzie w niczyje ślady. Co najwyżej możnaby mówić o powinowactwach. Ta czy owa scena przywodzi na myśl obrazy Wojtkiewicza z jego światem lalek, dzieci, pierrotów, w który jeżeli się zabłąka dorosły „poważny” człowiek, natychmiast przeobraża się w groteskową maskarę. To znów zadźwięczy nam echowo jakaś struna teatru Musseta, tego arcyteatru poety, gdzie rozum, statek, powaga, mienia się w uciężne marionetki, stworzone po to, aby młodość i miłość, te jedynie żywe dlań istności, poślągiły je za sznurek i miały z nich uciechę.

W tym domku, który sobie zbudował, Szaniawski czuje się coraz bardziej swojo i swobodnie. Jak w owych przemianach Zaratustry, z którego ostatnią, najwyższą — jest dziecko, tak i on od misternej dialektyki intelektualisty doszedł w tej ostatniej komedii do rozbawienia dziecka. Zarazem coraz bardziej bezpośrednio przemawia środkami teatru, a nie literatury; sugestią wrzenia, a nie alegorią. Jako opanowanie własnej techniki, „Ptak” jest dziełem majstra.

Teatr Szaniawskiego ma jeszcze jedną własność: musi być grany, i to cudownie grany. Czytana, jego sztuka jest librettem; reżyser, aktor, stwarzają jej muzykę. I to jest w Szaniawskim bardzo nowoczesne. I nie znosi gry banalnej, miernej; natychmiast gasną barwne lampiony poezji, widać tylko druciki. Jest to więc teatr bardzo arystokratyczny; — jak przystało teatrowi poety.

Roy — „Flirt z Melpomeną“ wieczór IV.
Str. 306.

ŻEGLARZ

PROBLEM prawdy i kłamstwa w życiu! Problem kuzynostwa między kłamstwem, a ideałem! Mogłoby się zdawać, że po Wrogu Ludu, po Dzikiej Kaczce, bodaj po Głupim Jakóbie, są to zagadnienia cokolwiek zużyte, przebrzmiałe. Otóż nie. Jeżeli gdzie, to nie u nas. Jesteśmy krajem najbardziej załganym na świecie. Cała nasza przeszłość, cała teraźniejszość, można rzec cała Polska, są potrosze jednym wielkim kapitanem Nutem. Róży się u nas od wielkich i małych kapitanów Nutów. Termin: „Kapitan Nut” powinien wejść w nasz słownik, powinien się stać przysłowiem. Swojego czasu prześladowała mnie myśl, aby rozwinąć agitację dla założenia wielkiej „Ligi odelgania Polski”. Ale obejrzałem wzrokiem moje wątle ramiona i opuściłem je smutno z westchnieniem: „Nie dasz rady”... Dlatego i problem kapitana Nuta i jego nieprzedejawną aktualność rozumiem.

Kto jest ów kapitan Nut? Jest to dzielny żeglarz, bohater, zwierciadło cnót rycerskich, który, dokonawszy wielu pięknych czynów, zginął młodo, wytrwawszy do ostatka na płonącym okręcie. Pięćdziesiąt lat upłynęło, przez ten czas popularność kapitana rosła, nazwisko jego olbrzymiało, i właśnie nadeszła chwila uroczystego odsłonięcia jego pomnika.

I oto w wilię tej dostojnej chwili pojawia się młody zapaleniec, który, z zaparciem się własnego życia, po-

szedł szukać prawdy o kapitanie. Wraca z bólem; znalazł niezbite dowody, że legenda fałszem, bohater lichym człowiekiem, tryumfalna śmierć marną ucieczką. Bo, na dobitkę, kapitan Nut nie zginął — żyje gdzieś, pod przybranym nazwiskiem.

Można sobie wyobrazić wrażenie, jakie sprawiają te wieści. Pomnik gotów, wielkie historyczne dzieło pióra samego rektora wydrukowane, całe miasto gotuje się do uroczystości. Młodzieniec przeżywa ciężką chwilę. Księgarz wtyka mu w rękę złoto w zamian za wydanie tych obrazoburczych rewelacji; młoda narzeczona, której pilno do szczęścia, nalega; — on waha się. I w tym ciężkim momencie jego życia zjawia się w jego skromnej izdebce — On. Kapitan Nut.

Tak, to on. Żywy. Żył pod przybranym nazwiskiem. Wszystko jest prawdą. Nie był bohaterem. Był lichym człowiekiem. Ale czy warto to wywlekać, czy nie lepiej zostawić ludkowi jego złudzenia? Tym bardziej, że jest jeszcze coś. Przypadkowo, zupełnie przypadkowo, Nut odkrył po pijanemu jakąś wysepkę. Rząd zagarnął wysepkę, jemu w uznaniu tej zasługi wydzielił kawał ziemi. Na tym kawałku ziemi wyrasta miasto, Nut jest bogaty, to jest nie Nut, bo nie żyje, ale jego spadkobiercy. Ale do tego trzeba, aby legenda bohatera Nuta trwała. A ten, który ją chce zburzyć, młody Jan, jest — okazuje się — właśnie spadkobiercą, rodzonym wnukiem kapitana Nuta.

Młodzieniec waha się: majątek, narzeczona, szczęście — a wreszcie... rodzina, tradycja, naród... Mięknie. Ale pod wpływem zetknięcia się ze „społeczeństwem” w osobie reprezentującego je starego durnia, wybuchu na nowo: wszystko zdepcie, wszystkie względy, i szczęście rodzinne i siebie — wykrzyczy światu PRAWDĘ!! Powie ją z trybuny w sam dzień odsłonięcia pomnika.

Dzień ten nadchodzi. Jak wygląda obchód narodowy, tego, zdaje mi się, bliżej opowiadać nie potrzebuję. Znamy to. Banderie, stare pierniki w

szarfach i orderach, orkiestra, która nie chce grać póki jej z góry nie zapłacą, księgarz, ten sam ideowy księgarz, który chciał zarobić na zbezczeszczeniu Nuta, teraz sprzedaje dzieciom popularne broszurki na jego cześć etc. A tuż obok siedzi stary Nut, nieznan nikomu, i — patrzy, i słucha. Jego stare oczy, co już tyle widziały, co już patrzy na to nawpół z zaświata, to migocą do brotliwą ironią, to zachodzą mgłą zadumy. Jeszcze ma ostatnią rozmowę z wnukiem, próbuje go ostudzić, ale daremnie. Młody nie ustąpi. Na czele młodych jak on zapaleńców wędruje się na trybunę i powie prawdę.

I moment nadchodzi. Piłtwa opadają odsłaniając szlachetną wymaglinowaną przez rzeźbiarza głowę kapitana Nuta. Fanfara, wszystkie głosy odkrywają się, zalega wielka cisza... To chwila mistycznego podniesienia serc. A kapitan Nut, stary wyga okrętowy, pijus, przemysłnik i ładaco, patrzy na odsłonięcie własnego pomnika i wzruszenie dławi go za gardło. Obok stoi jego wnuk; i jemu lzy cisną się do oczu, stoi jak wryty. W tej chwili wpadają jego młodzi towarzysze, wołając nań, że teraz pora! Nie ruszy się z miejsca; w odpowiedzi zdejmując czapkę i stoi w nabożnym skupieniu... Legenda kapitana Nuta zostanie niełknięta, na wieki...

A publiczność (ta prawdziwa, na sali) wstaje z miejsc, klaszcze, i sama bierze niejako udział w tym odsłonięciu pomnika kapitana Nuta. I nie wie, czy się śmiać czy wzruszać; nie wie czy autor zakpił z nas i ze swego bohatera, czy też naprawdę kazal mu uchylić czoła przed tradycją i legendą i temu, którego nie zdołał ugiąć ani miraż sławy, ani wzgląd rodzinny, ani miłość, ani interes osobisty, kazal dobrowolnie skapitulować w obliczu narodu przyjmującego ze czcią i skupieniem Komunię Kłamstwa?

Publiczność nie wie, i ja nie wiem, daje słowo. I w tej filuternej niepewności leży wdzięk owego zakończenia. Bo trudnoby mi uwierzyć, że

autor istotnie chce proklamować wiekuiszą świętość zbożnych kłamstw. „...Świętości nie szargać, bo trza, aby święte były”, wołał Wyspiański, ale pamiętajmy, że ten sam Wyspiański był najbardziej nieublaganym burzycielem wszelkich pomników „kapitana Nuta”...

Co prawda życie nigdy ponoć nie stawia tego problemu w tak ostrej formie jak to uczynił autor. Rzadko chyba zupełna nicość winduje się na pomnik: są to rzeczy bardziej skomplikowane. Za to kiedy kto raz dochrapię się pomnika, wówczas może stu prawdomówców wywlekać na jaw najjaskrawsze prawdy; naród puszcza je mimo uszu, a bohater z pomnika ani myśli zlaźić...

Sztuka Szanławskego jest tedy przede wszystkim inteligentną dyskusją, pobudką do zastanowienia się nad wiekuisze żywotną kwestią, i to jej wielka zaleta.

Boy — „Filrt z Melpomeną“ wieczór VI.
Str. 194.

ADWOKAT I RÓŻE

SŁAWNY adwokat, opatrność wszystkich którzy znaleźli się w zatargu ze społeczeństwem, adwokat, który lzy wyelskał z oczu sędziom i sprawiał iż sam podsądny wydawał się sobie niży „krzak białego kwiecia”, wycofał się w pełni sławy ze swego zawodu. Przy zacisznym domu, przerobionym ze starego klasztoru, w pięknym ogrodzie, hoduje róże. Pewnego dnia spostrzega, że ktoś mu kradnie te róże; na jego żądanie, policja przysyła agenta, który zasada się na złodzieja. I w chwili, gdy adwokat spodziewa się spędzić miły wieczór, obchodząc przy kieliszku wina nagrodę, jaką za najpiękniejszą różę otrzymał z Brukseli, dolega się w ogrodzie hałas, dochodzą odgłosy walki, wpada na scenę młody chłopiec, który dyszy ciężko i mówi zdławionym głosem: „Zabiłem człowieka”. Efekt doskonały.

Nie zabł. Zranił ciężko, uderzyłszy żelaznym prętem. Jest w wzięciu na usiłowaną kradzież i ciężkie uszkodzenie ciała. W ogrodzie

adwokata zjawia się młoda jeszcze kobieta; matka chłopca. Przychodzi błagać, aby adwokat zechciał bronić jej syna. On wzdryga się, odmawia; nie broni już oddawna nikogo, hoduje różę. Ale ona potracą w nim nutę wsmomnień: ona jest ową „piękną Franlą”, którą niegdyś obronił — jedną z najsłynniejszych jego obron — którą ocalił, gdy była na dnie przepaści. Ona potem wyszła zamąż, wyjechała w szeroki świat, owdowiała; ten chłopiec, to jej jedyny syn. On jej nie odmówi, jest tego pewna! I adwokat przyjmuje. Nie będzie wprowadzić sam stawał, bo musi być w tej sprawie świadkiem; ale powierzy obronę swemu młodemu i bardzo utalentowanemu wychowankowi i sam nią pokieruje.

Tu zarysowuje się nowy motyw. Młody złodziej róż, to był złodziej domowego szczęścia adwokata; nie po różę się zakradał, ale do sypialni jego pięknej i kochanej żony. Adwokat kocha Dorotę, i kocha ją również młody prawnik, jego wychowanek. Obaj rychło przenikają prawdę; gdy wytrawny znawca dusz opanowuje się i milczy, młody wybucha wobec nieszczęśliwej kobiety brutalną i niegodną sceną. Ale jedno słowo mistrza wystarcza: opanowuje się i on; będzie bronił szczęśliwego rywala.

Uszkodzony na ciele agent policji, ciemna figura, kupiony hojnie złotem przez matkę winowajcy, milczy. Młody adwokat ma ułatwioną obronę. Staje i wygrywa. Dostęć co prawda krętaćkami chwytem: przedstawia winowajcę jako młodego sportowca, który ot, dla zabawy, przesadził parkan, a zaskoczony przez napastnika, sam nie wiedząc jak, uderzył go nieszczęśliwie. Uwolniony zupełnie. I znów, jak z końcem pierwszego aktu, zbierze się adwokat z rodziną i przyjaciółmi, i kieliszkiem dobrego wina uczczą ten szczęśliwy obrót: wszystko utonie w milczeniu. Adwokat postąpił jak filozof, jak siwówłosy mąż zbyt kochanej żony, której nie miał siły się wyrzec. Ona do końca nie wie — lub może nie wiedzieć — czy on wie; czy nie

dowie się o tym nigdy? Krótka burza wstrząsnęła ogrodem, gdzie hoduje się najpiękniejsze różę, poczym znów nastąpił spokój. Co kryje ten spokój, ile zdławionych pragnień, ile zawodów i nadziei i nienawiści? Któż wie, co kryje na dnie tafla wody...

Dramat ten napisany jest subtelnie, a kunsztownie, z umiarem słowa, dziergany nitką żartu i mądroj zadumy.

Boy — „Flirt z Melpomeną“ wieczór IX.
Str. 14.

DWA TEATRY

DWA TEATRY” to sceniczna polemika w obronie własnej twórczości i twórczości sobie podobnych.

Bohaterem sztuki jest Dyrektor teatru „Małe zwierciadło”. W pierwszym akcie widzimy go w toku zajęć codziennych i wydaje się, że daleki jest jego rodowód od świata „Lekokoduchów” i „Papierowych Kochanków”. To trzeźwy człowiek, dobry pracownik, rzetelny artysta, prowadzący swój teatr po linii ścisłego realizmu. Jedną tylko ma słabość: interesuje się szczególnie snami, usprawiedliwiając się rzeczowo, że czyni to z punktu czysto naukowego. Ale ci, którzy go dobrze znają, potrafią tę słabość wykorzystać: niewiadomo dlaczego, opowiadacze snów cleszą się u niego szczególniego przywilejami.

Akt drugi jest wmontowanym w sztukę pokazem działalności teatru „Małe zwierciadło”. Są to dwie realistyczne jednoaktówki, z których jedna („Powódź”) ukazuje walkę z żywiołem, brutalną walkę o prawo do życia, druga („Matka”) zmaganie się z innym żywiołem: namiętności. Tych, którym nie obce są dawne upodobania Szaniawskiego, mógłby uderzyć fakt, że w obydwóch tych jednoaktówkach po stoczonej walce pozostają na scenie ludzie samotni: jeden samotny wobec śmierci, odtącony przez tych którzy większe mają prawo do życia, drugi samotny w obcym dla siebie środowisku, poza które wybiega tęsknotą. I choć motywem zasadniczym jednej z tych

sztuk wydaje się potępienie tęsknoty, a drugiej uzasadnienie prawa do życia godniejszego — obydwu utworzy pozostawiają jakiś niedosyt, budzą jakieś nieokreślone pytania i sprzeczności... Wydaje się, że finały ich jeszcze się nie rozegrały i nurtują w podświadomości widza...

Akt trzeci dzieje się już po wojnie, która nas uszczęśliwiła i Teatru „Małe Zwierciadło”. Dyrektor gromadzi szczątki teatru ocalone w jakimś podziemiu, skupia koło siebie ocalałą grupkę personelu teatralnego. Znużony niewygodami, i trudami związanymi z zamierzoną rekonstrukcją teatru — zasypia. I oto okazuje się, że znajduje się w innym, nie własnym teatrze, w Teatrze Snów. To jest właśnie ów Drugi Teatr. I w tym teatrze snują się dalsze ciągi sztuk, które na realnej scenie wydawały się jakieś niedograne, niedokończone... „Nie wszystko się kończy po spuszczeniu kurtyny” — objaśnia Dyrektor Teatru snów, Dyrektor Drugi, który jest jakby urodzonym w podświadomości sobowtorem Dyrektora „Małego Zwierciadła”. Teatr prawdziwy ukazywał fakty, teatr Snów ukazuje następstwa faktów. Bo każdy akt pociąga za sobą następstwa psychiczne, choćby były na scenie najgłębiej przemilczane. Wylonią się one w Teatrze snów, w postaci poczucia winy, wewnętrznej porażki, tam, gdzie pozornie świeciło się zwycięstwo... „Mistrzami jesteśmy w obnażaniu uczuć” — stwierdza Dyrektor Teatru Snów. Nic się przed nami nie ukryje”... Teatr prawdziwy usiłuje oddać prawdę, — „ale inną prawdę, niż prawda większości...”

I jeszcze jedną właściwość posiada teatr snów. Nie ma w nim umarłych. Żyją i przemawiają w nim nadal ci, którzy zniknęli i którzy w życiu i w teatrze prawdziwym nigdy już nie przemówią.

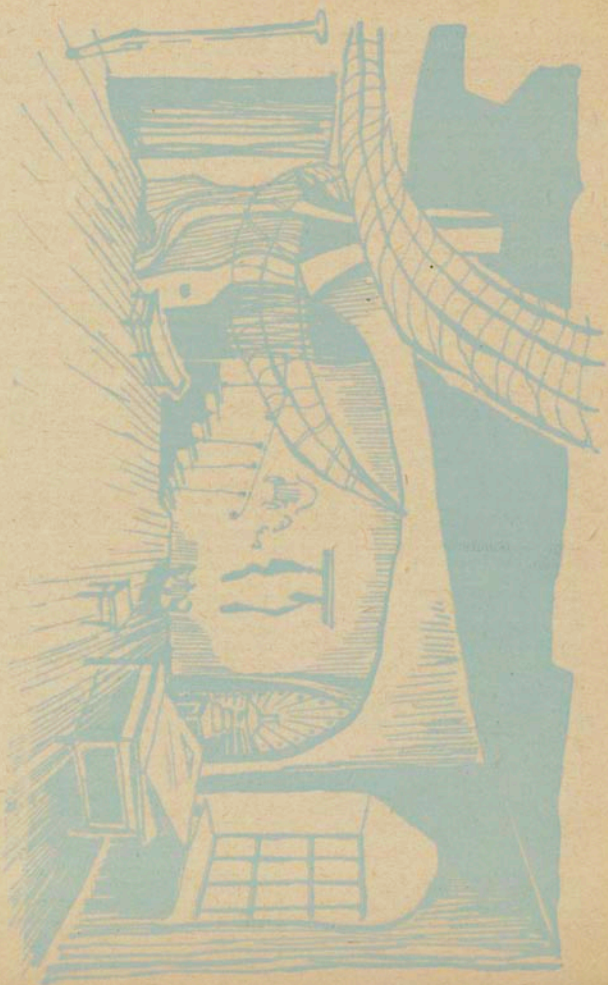
Szaniawski nie przeciwstawia Teatru Snów teatrowi realnemu, nie walczy o jego wyższość, dowodzi tylko, że Teatr Snów jest konieczną kontynuacją i dopełnieniem wszelkich ludzkich spraw. Najsurowszy realista nie uniknie tego, aby w snach w sposób pozornie niedorzeczny nie deformowała mu się rzeczywistość, najsurowszy realista nie może zabronić umarłym powracać we snach. Sen jest jakby sceną poetycką, gdzie widz nie jest tłum, tylko samotny śpiący człowiek. Sen bywa też czasem trybunałem, wywiekającym na jaw głęboko ukryte motywy działań ludzkich. A tym samym że istnieje, że jest nieunikniony, że jego istnienie jest odprężeniem i odpoczynkiem w innym wymiarze — dowodzi swojej celowości.

W ten sposób Szaniawski, transponując twórczość poetycką na Teatr Snów, broni jej praw i stara się wykazać sens jej istnienia, a jednocześnie sens wszelkiej deformacji artystycznej, czy wizji poetyckiej.

Jeśli „Dwa Teatry” miały być mową obrończą poety przed surowym trybunałem czasów — to w tym wypadku obrońca zwyciężył, — siłą talentu i siłą przekonania. „Dwa Teatry” niemal jednomyślnie, — mimo zastrzeżeń — uznane zostały za jedną z najlepszych pozycji repertuarowych.

„Scena i widownia warszawska” 1947.

Interiur Pogorzelului — Projehtul debarcaei de „Marek“



SZANIAWSKI na naszych scenach

Z KAŻDĄ ze sztuk Jerzego Szaniawskiego, granych na scenach polskich, łączy się jedna, lub nawet kilka świetnych kreacji wielkich aktorów polskich. W jego to sztukach mistrzowie naszej sceny tworzyli kreacje, które spośród wielu ról każdego z nich zajęły jedno z najbardziej reprezentatywnych miejsc i stały się w ich działalności osiągnięciami, które cytuje się w najbardziej nawet zwiezłych portretach aktorskich. W sztukach Szaniawskiego znajdowali aktorzy i oryginalną i subtelną indywidualność autorską: piękno, poezję i mądrość życiową i równocześnie wiele pasjonującego materiału na świetne role, stawiającego przed nimi zadania bardzo wdzięczne, chociaż i trudne zarazem. Bo Szaniawskiego nie tylko trzeba dobrze i jasno zrozumieć, i konsekwentnie nakreślić na scenie delikatnie przez niego zarysowany profil, trzeba jeszcze tej umiejętności uchwycenia i przekazania stylu jego dzieła, atmosfery, tak często oscylującej między bajką i prawdą, poezją i realizmem. Dlatego też kiedy, klasyfikując rozmaite postacie, odnajdujemy figury typowe, powtarzające się w komedii dell'arte, sztukach romantycznych czy z repertuaru mieszczańskiego — bohaterowie utworów Szaniawskiego nie dadzą się zaszeregować do tego, czy innego rodzaju literatury, charakterystycznego dla dzieł autorów pierwszej połowy dwudziestego wieku. Mówiąc o postaciach z jego sztuk jedynym trafnym i zwięzłym określeniem będzie — role z Szaniawskiego.

Twórca bardzo różnorodnych charakterów ludzkich, kreślonych barwami subtelnymi, półtonami i niedopowiedzeniami, właściwymi całej jego twórczości — mimo że wyrażały jasno myśl autorską i posiadały zawsze konsekwentną konstrukcję i rysunek psychologiczny — dawał przecież aktorowi w podtekście możliwość wielu różnych sposobów wypowiedziania się, zależnie od jego indywidualności artystycznej. Nie nakładał aktorowi zbyt ścisłego pancerza. Przeciwnie. Przy zrozumieniu stylu Szaniawskiego — w ramach autorskiego pomysłu — aktorzy tworzyli niezmiernie bliskie jego zamierzeniom postacie, przekazując jasno i bezbłędnie myśl autora — gdy chodzi o samą postać — bardzo rozmaicie. Takimi właśnie wewnątrznie jednolitymi, a bardzo jednak różnymi byli np. reprezentanci tytułowej roli adwokata z komedii „Adwokat i róża”: Aleksander Zelwerowicz, Wojciech Brydziński, Karol Adwentowicz, Stefan Jaracz, Józef Karbowski.

Te walory ról ze sztuk Szaniawskiego spowodowały, że od pierwszej chwili znalazł on prawdziwych sojuszników w aktorach polskich i to najwybitniejszych. Jednym z pierwszych był Aleksander Zelwerowicz.

Sam Szaniawski tak o tym pisze: „...Nie skończyło się na wyrażeniu współczucia i słów otuchy. Zelwerowicz zabrał bez mojej wiedzy sztukę do

Krakowa, gdzie występował w następnym sezonie. Tam ją wystawiono. Tym razem nie padła. Miała nawet dość siły, aby wejść na inne sceny..."

Chodzi tu o debiut Szaniawskiego, który odbył się w roku 1917 w Teatrze Polskim w Warszawie sztuką „Murzyn”. Zakończył się on niepowodzeniem u publiczności i prasy stołecznej. Zelwerowicz, który już wówczas wyczuł w młodocianym naówczas autorze przyszłego wybitnego twórcę, nie zawahał się, udając się w następnym roku do Krakowa, wystawić w Teatrze im. Słowackiego tego samego „Murzyna” którego — zdaniem artysty — niesłusznie skrzywdzono. W Krakowie „Murzyn” doznał serdecznego przyjęcia u publiczności, zagrany znakomicie w reżyserii Zelwerowicza i świetnej obsadzie z Ireną Solską, Józefem Sosnowskim, Aleksandrem Węgierką i Ferdynandem Feldmanem na czele.

Stworzony przez Juliusza Osterwę teatr „Reduta”, który żywo i niemal wyłącznie interesował się twórczością polską, zwrócił też szybko uwagę na Szaniawskiego. W roku 1930 na łamach „Sceny Polskiej” Juliusz Osterwa opowiedział o współpracy „Reduty” z Szaniawskim:

„...Uwagę świata teatralnego, a ściślej mówiąc „Reduty” skierował na Jerzego Szaniawskiego Jan Lorentowicz. Pierwszą sztuką, do której zabraliśmy się z wielkim nakładem pracy i zapалу był „Papierowy kochanek”. Początkowo, jak się to często zdarza w świecie teatralnym, mieliśmy wrażenie, że utwór nowego autora będzie niejako kanwą, wymagająca szeregu uzupełnień od reżysera i wykonawców. Po dokładniejszym zapoznaniu się z tekstem, okazało się, że tak nie jest. Sztuka Szaniawskiego była całością, określona precyzyjnie w każdym szczególe. Obecny podczas prób autor dawał informacje nie tylko niezmiernie cenne, ale też bardzo ścisłe. Postanowiliśmy grać „Papierowego kochanka” w dwóch obsadach, które oczywiście wymagały dwóch różnych ujęć reżyserskich. Jedną stanowili: Zelwerowicz, Majdrowiczówna i Daczyński, drugą — Osterwina, Staszowski i ja.

Podczas dalszej pracy nad utworami Szaniawskiego, które wstępnym bojem zdobyły sobie publiczność, doszedłem do przekonania, że jedną z głównych ich zalet ze stanowiska aktora jest cudowna rytmika. Gdyśmy kuli na pamięć poszczególne sztuki Szaniawskiego, każde słowo wydawało się nam bardzo celową, bardzo skoordynowaną frazą muzyczną, a równocześnie nikt nie miał poczucia czegoś sztucznego, wykoncypowanego lub narzuconego. Poza tym uderzał nas zawsze w utworach Szaniawskiego, odznaczających się niezwykłą subtelnością artystyczną, rodzaj humoru, od nikogo niezależny, na niczym nie wzorowany, nieoczekiwany, nierozgrzyziony jeszcze dostatecznie przez publiczność.

Jeśli chodzi o dotychczasową twórczość Szaniawskiego, to zdaniem moim, utworem, w którym najwyraźniej i najdobitniej przejawia się dusza autora, jego światopogląd jest „Ptak”...

Osterwa był też jednym z najświetniejszych interpretatorów Szaniawskiego i jako aktor i jako reżyser. Jako twórca i kierownik „Reduty” położył też niezapomniane zasługi wprowadzając dzieła jego na scenę i popularyzując je w najdoskonalszym scenicznym kształcie, dzięki umiejętności tworzenia dla nich tej specjalnej atmosfery, która pozwalała mu na wydobywanie wszystkich najdelikatniejszych barw i odcieni utworu. Ten „redutowy” sposób podejścia do utworu Szaniawskiego doskonale harmonizował z tonem samego dzieła i dlatego też w Reducie powstały najświetniejsze inscenizacje Szaniawskiego. Coś właśnie z tej nieuchwytniej prawdy poetyckiej przedstawienia reduutowego miał także wystawiony w teatrze Nowym w Warszawie w roku 1930 „Adwokat i róża” w reżyserii

i z udziałem Aleksandra Zelwerowicza, który skorzystał tutaj ze swych doświadczeń w „Reducie” przy realizowaniu z jego udziałem „Papierowego kochanka”. Tę poezję i czar miał również „Ptak”, grany już w „Rozmaitościach” i Teatrze Narodowym w reżyserii Osterwy.

W latach ostatnich piętno atmosfery reductowej, gdy chodzi o realizowanie dzieła Szaniawskiego, miały także przedstawienia „Dwóch teatrów” w Katowicach i Częstochowie, reżyserowane przez Edmunda Wiercińskiego (reductowca z okresu wystawień Szaniawskiego).

Najwybitniejsze kreacje aktorskie należy rozpocząć przypomnieniem wielkiego Mieczysława Frenkla, który stworzył w sztukach Szaniawskiego dwie tak bardzo różnorodne role; niezapomniana komediową postać Burmistrza w „Ptaku” i dramatycznego, jakby z holbeinowskiego płótna przeniesionego na scenę kapitana Nuta w „Żeglarzu”, o którym Boy-Żeliński napisał, że w milczeniu jego „czytało się całe życie tego conradowskiego żeglarza, ileż w nim było zadumy nad sobą i światem, ileż wreszcie — uczucia”. Także — według słów Boya-Żeleńskiego — w „Ptaku” napelniał salę naprzemian cichą radością i głośnym śmiechem.

„Ptak” zresztą zyskał słuszną sławę jednego z najpiękniejszych przedstawień na scenach polskich w okresie międzywojennego dwudziestolecia. Oceniał je tak bardzo oszczędny w entuzjazm i zachwyt Jan Lorentowicz słowami następującymi: „Ptaka” wyreżyserował Osterwa z pasją umiłowania. Znalazł w nim wyborną dla siebie rolę (jako student) i czarował widzów swą młodością, fantazją, bujnością, radością, poezją i zapalem. Zdolał pociągnąć ku „złocistemu ptakowi” Majdrowiczównę, która miała chwile wybitnie szczęśliwe i nie zlekka się wdzięku, którego tak często się boi, a który tak doskonale idzie w parze z jej urodą. Na jeden z najpiękniejszych planów wysunął się Jaracz, który stworzył niezrównaną, przedziwnie utrzymaną w półtonach figurę sekretarza. Grupa magisterska dała majstersztyk pierwszorzędnej gry aktorskiej. Frenkiel dawno nie był już tak świetnie zespólny z rolą, a sekundowali mu składnie i plastycznie: Walter, Owerllo, Krzewiński i Dobrzański... Dekoracyjna strona sztuki otrzymała wybitnie czujną opiekę Wincentego Drabika. Całe widowisko było wieczorem radosnym, bo łączyło pogodę talentu autorskiego, ze znakomitą wykonaniem utworu”.

Studenta Juliusza Osterwy poprzedzał Pierrot w „Papierowym kochanku”, jedną z najoryginalniejszych i najślawniejszych ról wielkiego artysty.

Jaracz przed samą wojną dał wstrząsającą kreację gajowego w „Dziewczynie z lasu”, wystawionej w teatrze Ateneum z Ewą Bonacką w roli tytułowej.

W tej samej sztuce nieodżałowany Mariusz Maszyński grał główną rolę męską.

Poza już wymienionymi rolami należy jeszcze przypomnieć Zelwerowicza jako Parwita w „Krysi”, Wojciecha Brydzińskiego, Józefa Węgrzyna i Józefa Chmieleńskiego w „Fortepianie”, Wiesława Gawlikowskiego w „Adwokacie i różach”. Z aktorek opinię najświetniejszej odtwórczyni ról kobiecych Szaniawskiego osiągnęła Maria Dułęba („Murzyn”, „Papierowy kochanek”, „Ewa”, „Adwokat i róża”, „Fortepian”).

W latach powojennych przede wszystkim Karol Adwentowicz dał wielką kreację w „Dwóch Teatrach”; zaś we wznowieniach „Żeglarza” interesujące postacie stworzyli — na scenie krakowskiej — Lech Madaliński, a w Warszawie — Józef Zejdowski, jeden z najstarszych aktorów polskich.

Jerzy Macierakowski

DOM KSIĄŻKI

oraz PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE
przypomina i prosi o zamówienie lub wznowienie prenumeraty miesięcznika

Encyklopedia współczesna

na kwartał I/1958	zł 21
na I półrocze	zł 42
na cały rok 1958	zł 84

Zeszyt I-szy rocznika 1958 ukaże się w początku marca br.

Prenumeratorzy otrzymują bezpłatnie okładkę oraz indeks do rocznika.

Zamówienia i wpłaty przyjmują księgarnie Domu Książki.

Encyklopedia współczesna 1958

rocznik 12 zeszytów (712 stron) bogato ilustrowanych + indeks obejmuje

Okolo 450 *basel* (artykułów encyklopedycznych na tematy związane z życiem współczesnym w dziedzinie nauki, sztuki, polityki, życia gospodarczego, techniki itd. ze specjalnym uwzględnieniem problemów aktualnych w 1958 r. (rocznice, wydarzenia, wyniki badań naukowych).

Kronikę miesięczną w zakresie: wydarzeń politycznych, nauki i sztuki.

* * *

U W A G A. Subkrybenci *Dziela Stefana Żeromskiego* — nadszedł ostatni tom subskrypcji.

Tom ten należy odebrać z księgarni w terminie do dnia 1 marca 1958 r. W przeciwnym razie nastąpi przepadek książki oraz wpłaconej kaucji.

W roku 1957
Państwowy Teatr Dolnośląski

wystawił

10 premier

dając w

50 miejscowościach

ogółem

750 przedstawień

które obejrzało

277243 widzów

Wydawca:

**Państwowy Teatr Dolnośląski
w Jeleniej Górze**

Cena — 2,50 zł

