

Kim była Leonida Jabłonkówna?

AUTOR: STANISŁAW GODLEWSKI

Jabłonkówna zawsze wyżej niż teatr i obowiązki krytyczne stawiała ludzi, nawet za cenę recenzenckiej rzetelności.

■ W krytyce teatralnej tego rodzaju pytanie obciążone jest pewną tradycją. Ustanowił ją bodaj Jerzy Koenig swoim wspomnieniowym tekstem zatytułowanym *Kim był Puzyna?*¹ Oczywiście, w takim postawieniu sprawy nie chodziło o edukację (wszyscy doskonale wiedzieli, kim był Konstanty Puzyna), raczej o pokazanie wielkości pisarskiej i formatu osobowości legendarnego redaktora „Dialogu”. W jeszcze wyższy ton uderza Koenig, pisząc tekst o innym ważnym krytyku, Edwardzie Csato, w dziesięć lat po jego śmierci: *Czy pamiętamy o nim?*² Z kolei Janusz Majcherek posłowie do zebranych tekstów Koeniga tytułuje *Czy będziemy o nim pamiętać?*³

Gdy po śmierci redaktora naczelnego w 1968 dwutygodnik „Teatr” opublikował zeszyt monograficzny poświęcony Edwardowi Csato (z okładką projektowaną przez Henryka Tomaszewskiego), znalazły się tam najróżniejsze wspomnienia i eseje. Niemal wszystkie są raczej stonowane, mało w nich anegdot i wspomnień (wyjątkiem jest bardzo osobisty tekst Jana Kreczmara⁴). W tekstach opisujących autora *O Prometeuszu i ciuchach* często pojawiają się określenia takie jak: „zdystansowany”, „trzeźwy”, „sceptyczny”, „umiarkowany”, „spokojny”, „wyważony”, „racjonalny”. W istocie wydawać by się mogło, że Csato ustanowił wzór krytyka twardo stąpającego po ziemi i niebywale obiektywnego. Wspomnienie Leonii Jabłonkówny *Autobus pełen archaniołów*⁵ przełamuje ten spójny wizerunek. Autorka opisuje jeden z ostatnich felietonów swojego redakcyjnego szefa i przyjaciela, by następnie stwierdzić rzecz zaskakującą:

[...] w moim przekonaniu straciliśmy w Edwardzie nie tylko jedną z najbardziej odkrywczych i przenikliwych umysłowości naszych czasów, świetnego krytyka i eseistę, obdarzonego rozległą wiedzą i głęboką mądrością badacza i analityka cudzej twórczości, lecz także samoistnego artystę, władającego ową różdżką czarodziejską, za sprawą której spod pospolitej powierzchni świata widzialnego wytryska utajony, niedostrzegalny dla zwykłych przechodniów, strumień piękności. Różdżką tą posługiwał się rzadko, tylko na marginesie swych funkcji i obowiązków – być może powodowany ową, tak charakterystyczną dla siebie skromnością i niechęcią do epatowania swoją osobą. Ale ten dar poetyckiego widzenia świata, dar przekształcania zewnętrznej powłoki rzeczy i zjawisk i dobywania z nich ukrytej harmonii, my, którzyśmy go znali i kochali, musimy przekazać i zachować w jego wizerunku⁶.

Na tle głosów podkreślających umiar i racjonalizm, frazy o „strumieniu piękności” i „różdżce czarodziejskiej” brzmią może nieco

sentymalnie, ale na pewno inaczej niż wszystkie pozostałe. Tutaj właśnie ujawnia się szczególna cecha Jabłonkówny: dar patrzenia z nieoczywistej perspektywy, dostrzegania takich cech rzeczy, ludzi czy dzieł, które innym umykają.

Postawienie pytania: „Kim była Leonida Jabłonkówna?”, ma zatem zupełnie inny cel niż pytanie Koeniga i jest zdecydowanie bardziej podstawowe. Inaczej niż w przypadku męskich tuzów polskiej krytyki, pamięć o Jelonce (tak nazywali ją przyjaciele) jest raczej nikła⁷. Ta krytyczka, eseistka i reżyserka nie doczekała się zbioru swoich recenzji, nikt nie opracował jej twórczości – ani krytycznej, ani artystycznej. A szkoda, bo powrót do jej tekstów sprzed lat pozwala przekonać się o niepospolitym talencie literackim, dużej rzetelności krytycznej, kulturze pisarskiej i wspominanej umiejętności „widzenia inaczej”, odkrywania w analizowanych dziełach zaskakujących wątków czy elementów, które potrafią radykalnie zmienić obiegową interpretację⁸.

1.

Podobno nie znośiła pisać. Sama się do tego przyznaje w rozmowie z Maciejem Nowakiem⁹. Sama przyznaje także, że w większości przypadków przynosiła tekst na ostatnią chwilę, ale przy, choćby pobieżnym, przyjrzeniu się twórczości krytycznej Jabłonkówny widać wyraźnie, że te opóźnienia nie wynikały z lenistwa – pisała bardzo dużo różnych tekstów do kilku redakcji. Jednocześnie była autorką stałej rubryki z przeglądem prasy w „Teatrze”, zatem musiała nieustannie czytać bieżące periodyki oraz orientować się w życiu teatralnym kraju. Pisała o spektaklach, o dramatach, o sprawach dotyczących polityki kulturalnej. Przed wojną publikowała recenzje plastyczne i filmowe. W dodatku w niebyle jakich czasopismach, bo w „Bluszczu” i w „Wiadomościach Literackich”. Pisała właściwie nieprzerwanie, przez całe życie.

2.

Urodziła się w „rewolucyjnym” roku 1905 w Łodzi, 4 września, kilka miesięcy po krwawo stłumionym strajku włókniarzy. Jej rodzice wywodzili się z „inteligencji pracującej”¹⁰. Byli zasymilowanymi Żydami, z tradycjami patriotycznymi: babcia ze strony matki pomagała powstańcom w 1863. „To już była tak w naszej rodzinie głęboko przeżyta, ta nasza polskość, że sama nie miałam żadnych problemów z własną tożsamością w związku z tym, że z pochodzenia jestem Żydówką. Niezależnie od tego, jak to

traktowali, że tak powiem, aryjczycy, jestem i byłam zawsze absolutnie zakorzeniona w polskości¹¹. Zakorzeniona w polskości, czyli przede wszystkim w polskiej kulturze, literaturze, języku. Matka Jabłonkówny była nauczycielką polskiego. Rozstała się z mężem, gdy miała Leonia cztery lata. Ojciec wyjechał z kraju, potem Jabłonkówna właściwie nigdy go już nie spotkała.

Przynależność do inteligencji w dwudziestolecie wyposażała w pewien rodzaj kulturalnego czy intelektualnego obycia – Jabłonkówna zachowała ten „sznyt” także po wojnie, mimo że zmieniły się czasy i system polityczny. Rzadko przypominała w recenzjach klasyki przebieg fabuły utworu, zakładając, że wszyscy go doskonale znają. Swobodnie nawiązywała w tekstach do różnorodnych tradycji, jak choćby kultury antycznej, francuskiego egzystencjalizmu, psychologii Freuda, wierząc, że czytelnik doskonale się w tym orientuje. Jej szkice nigdy nie były „przeteoretyzowane”, zawsze dbała o klarowność wyводу i pilnowała tego, by odbiorca nie pogubił się w opisie przedstawienia.

Po przeprowadzce do Warszawy mieszkała u ciotki, studiowała polonistykę i historię sztuki, ale żadnego z tych kierunków nie ukończyła. Sama mówiła, że początek lat trzydziestych „przebałaganiła”, spędzając czas głównie w Instytucie Propagandy Sztuki, w kręgu malarzy: „Żyłam przyjemnie i wesoło, nie biorąc jednak specjalnie poważnego udziału w ówczesnym życiu plastycznym¹². Polityka, choć dość istotna, nie zajmowała jej zanadto¹³. Pisała wtedy (w latach 1927–1933) recenzje z wystaw do „Bluszcza”. Recenzje plastyczne Jabłonkówny z tamtego czasu są krótkie i treściwe – bliżej im do sprawnych relacji (w tym wypadku z wystaw), uzupełnionych oceną, czasem okraszonych dowcipem czy ironią. Często tworzyła także krótkie opracowania poszczególnych motywów w sztukach wizualnych. Krytyka była wtedy dla niej działalnością raczej dorywczą. Nie wchodziła tu w grę także żadna rozpoznawalność czy środowiskowe uznanie – teksty podpisywała inicjałami. Pisanie do popularnej prasy kobiecej powtórzyła po latach, kiedy między rokiem 1967 a 1969 publikowała, znów używając inicjałów, recenzje teatralne do magazynu „Kobieta i Życie”. Tyle tylko, że w tym przypadku wielokrotnie „dublowała” teksty – pisała na przykład obszerną recenzję dla „Teatru”, zaś do „Kobiety i Życia” posyłała krótki tekst na temat tego samego przedstawienia.

Jabłonkówna wspomina tamten „plastyczny” okres jako czas swobody i bardzo przyjemnego życia, zupełnie beztrudnego. Nieustanne problemy finansowe pchały ją do imania się różnych prac (krytyka artystyczna nigdy nie dawała godziwych zarobków). W latach dwudziestych (trudno ustalić dokładną datę) zetknęła się ze Stefanią Zahorską, krytyczką sztuki i recenzentką filmową. Szybko została jej sekretarką, pomocnicą i co ważniejsze – przyjaciółką¹⁴. Jabłonkówna pisała pod nieobecność Zahorskiej recenzje filmowe do „Wiadomości Literackich” pod pseudonimem Zastępca. To także były dość zdawkowe teksty, w których autorka krótko streszczała treść dzieła i oceniała kolejno jego elementy. Szczególnie zjadliwie opisywała idiotyzmy scenariuszowe i realizacyjne polskich filmów patriotycznych z malowniczo walczącymi ułanami. Jak zauważa Małgorzata Szpakowska¹⁵, Jabłonkówna, podobnie jak Zahorska, podzielała entuzjazm dla filmowej awangardy (na przykład w wykonaniu Themersonów) i – co w tamtych czasach, przy okazji recenzji filmowych, było dość powszechne – sporo pisała o psychologii recepcji¹⁶ filmu. Gdy Jabłonkówna zaczęła pracę dla „Wiadomości Literackich”, dosyć szybko zrozumiała, że musi poznać także praktyczną stronę dziesiątej muzy. Znajomy Stefani Zahorskiej załatwił jej stanowisko kłapserki na planie jednego z filmów.

3.

Przyjęcie jej na studia w legendarnym warszawskim Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej nie było wcale oczywiste. Na reżyserię z reguły nie wpuszczano „cywilów”, preferowano raczej aktorów lub ludzi z praktycznym doświadczeniem pracy w teatrze. W przypadku Jabłonkówny wszystko się zaczęło od fascynacji teatrem Leona Schillera i sporadycznymi z nim spotkaniami, przypadkowymi rozmowami. Schiller wiedział skądinąd, że Jabłonkówna pisze recenzje filmowe do „Wiadomości Literackich” i przy okazji jakiejś rozmowy zapytał młodą krytyczkę, dlaczego się nie zgłasza do Instytutu. Umówili się, że będzie przychodziła na zajęcia jako wolna słuchaczka. Pozwolono jej przygotować scenę na egzamin kończący rok – wybrała fragment *Wesela* Wyspiańskiego, grali w nim Tadeusz Woźniak i Janina Polakówna. Profesorowie przyjęli go bardzo dobrze, dlatego rozochociona adepta

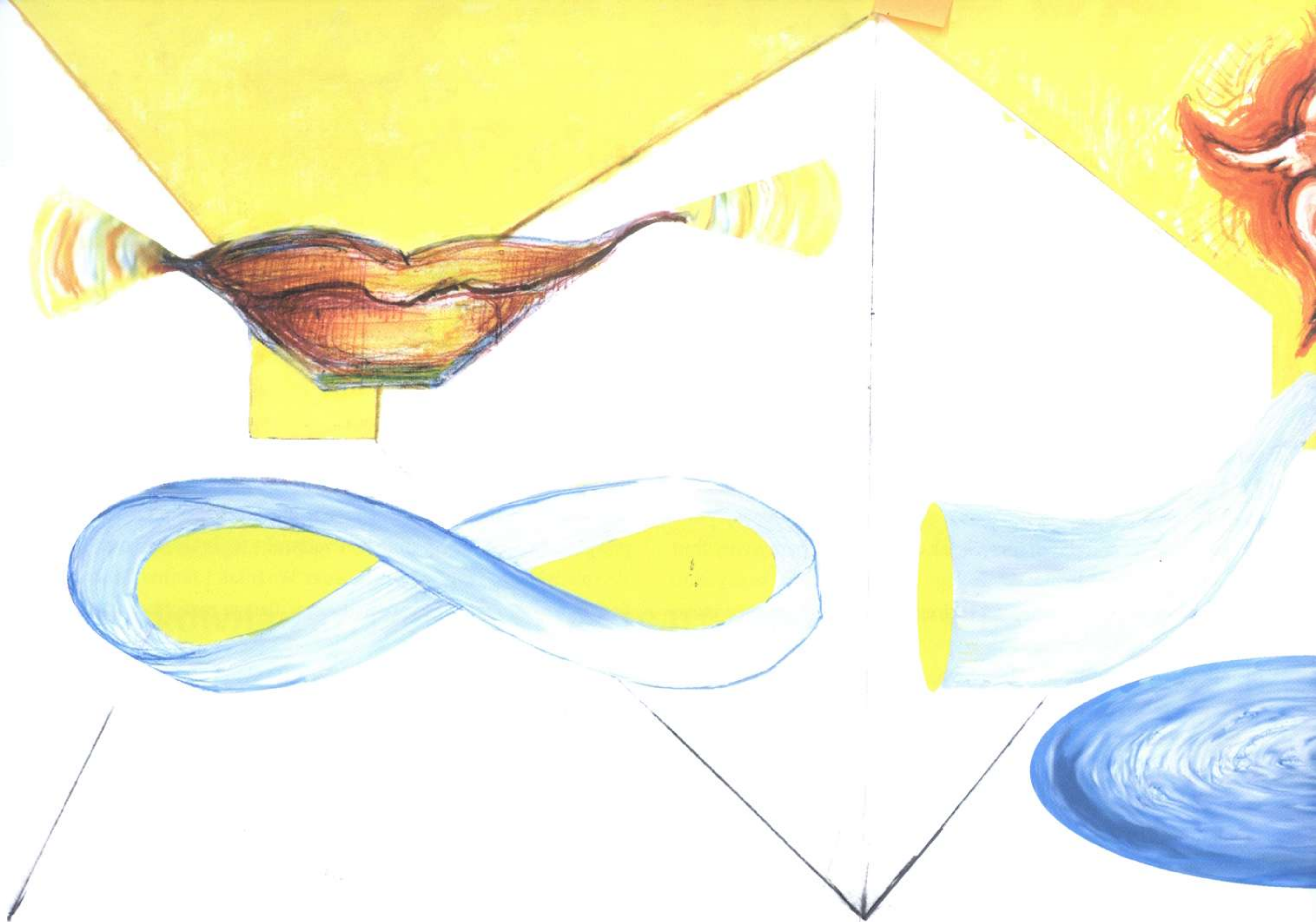
Powrót do tekstów Jabłonkówny pozwala przekonać się jej o niepospolitym talencie literackim, dużej rzetelności krytycznej, kulturze pisarskiej i umiejętności „widzenia inaczej”, odkrywania w analizowanych dziełach zaskakujących wątków czy elementów, które potrafią radykalnie zmienić obiegową interpretację.

wpadła na pomysł, by zaliczono jej pracę jako pełnoprawny egzamin, co pozwoliłoby jej od razu przejść na drugi rok. Szybko jednak ostudzono zapał Jabłonkówny, widząc w tym objaw beczelności – sam Schiller przeprowadził z nią bardzo nieprzyjemną rozmowę. Musiała się więc rekrutować w normalnym trybie. Razem z nią studiowali między innymi Erwin Axer, Aleksander Bardini i Kazimierz Rudzki¹⁷. Już podczas studiów, na egzaminach końcowych z gry aktorskiej razem z Erwinem Axerem grała scenę Podstoliny i Wacława z *Zemsty* Fredry, a zajęcia u Stanisławy Wysockiej zaliczyła, grając Jewdochę z *Sędziów* Wyspiańskiego.

Wspomnienia PIST-u zajmują wiele miejsca w jej rozmowie z Maciejem Nowakiem:

PIST to była instytucja naprawdę wyjątkowa. Nie tylko pod tym względem, że mimo wszystkich swoich dziwactw wykładowcy byli prawdziwymi fachowcami i mogliśmy od nich naprawdę wiele skorzystać, ale tam była jakaś czystość moralna. Moralna, oczywiście nie pod względem erotycznym, bo tutaj było różnie, ale chodzi mi tu o jakąś uczciwość, poczucie autentycznej demokracji, jakiejś tolerancji, wolności wewnętrznej¹⁸.

Nie była jedyną kobietą na Wydziale Reżyserskim, choć jako jedyna z kobiet w 1939 studia ukończyła (wcześniej udało się to jedynie Gustawie Błońskiej i Krystynie Severin-Zelwerowicz). Jak opowiada, studentów była garstka, za to grono profesorskie było spore, liczyło około trzydziestu wybitnych specjalistów. W centrum wszystkiego, jako ostateczny punkt odniesienia, największy autorytet, najbardziej charyzmatyczny wykładowca, plasował się, oczywiście, Leon Schiller. Zaś tym, czym żyła cała



uczelnia, były plotki na temat jego kolejnych romansów. Jabłonkówna opowiada wiele barwnych anegdot na temat szkoły, a wszystkie one pokazują rzecz bardzo ważną: PIST, choć był to „cały ogród zoologiczny” najróżniejszych oryginałów, „szmirusów” („Schiller ich uwielbiał”) i charakterystycznych postaci, momentami przypominający raczej przedszkole niż wyższą szkołę zawodową, był miejscem ekscytującym i w jakimś sensie szczęśliwym. Zwłaszcza że, jak zauważa w innym miejscu Jabłonkówna, w kraju już panowały nastroje antysemickie, a na uczelniach działy się rzeczy straszne – zaś PIST był oazą wolności, szkołą artystyczną, w której spędzało się dnie i noce, zawierało przyjaźnie na długie lata, smakowało pierwszych triumfów i porażek związanych z własną twórczością.

4.

Schiller był centrum tego PIST-owskiego świata, nadawał mu ton i charakter. Miał zresztą wokół siebie zawsze wianuszek wpatrzonych weń uczniów. Ze wspomnień Erwina Axera wynika, że jedna tylko osoba wyłamała się z tego wyznawczego kółka: „[...] i tylko Jabłonkówna się uratowała przez miłość do innego jeszcze profesora, w gruncie rzeczy tylko dlatego, że nie umiał mówić basem”¹⁹. Chodzi o Aleksandra Węgierkę – aktora i reżysera, prowadzącego w szkole seminarium reżyserskie. W tym osobnym, na tle całej społeczności szkolnej, wyborze swojego Mistrza (choć nie sądzę, by była to w pełni świadoma decyzja i duży wpływ miało tutaj po prostu zauroczenie osobowością) widać, że Jabłonkówna lubiła iść pod prąd.

Dosyć szybko w sposób nieoficjalny została asystentką Węgierki – potem przerodziło się to w stałą współpracę i przyjaźń. Tym, co najbardziej uwiodło młodą adeptkę w systemie pracy reżysera, była dbałość o wypowiedziane słowo na scenie: nie tylko o jego charakter znaczeniowy, lecz także brzmienie, wytwarzanie określonego nastroju. Jabłonkówna zresztą do końca życia uważała, że przede wszystkim słowo jest podstawą teatru.

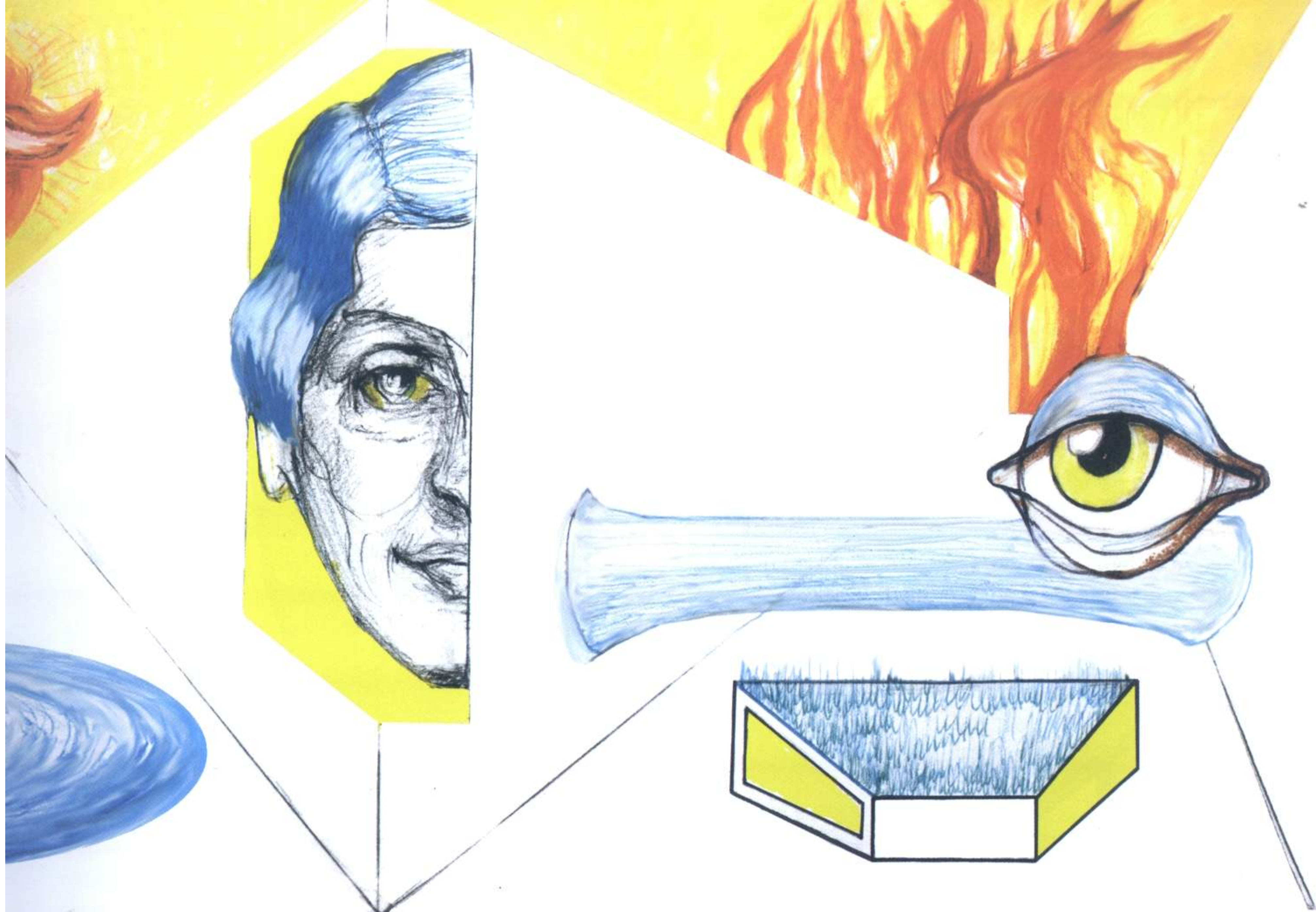
Dlatego tak istotne w jej późniejszych recenzjach były zagadnienia dramatu, a także sztuka aktorska. Jabłonkówna niezwykle umiejętnie potrafiła opisać konkretne środki wyrazu aktorskiego, zanalizować ich znaczenie, a jednocześnie żywo opisać pewien rodzaj ulotnego wrażenia, jakie niesie ze sobą sztuka aktorska. W opisach ról autorstwa Jabłonkówny widać nie tylko to, co aktor mówi, lecz także to, jak mówi, jak się porusza, jakie wrażenie wywołuje swoją grą. Możliwe, że podstaw takiego patrzenia na aktorstwo nabyła podczas terminowania u Aleksandra Węgierki.

Leonia Jabłonkówna asystowała zatem Węgierce – oficjalnie i nieoficjalnie – w większości jego spektakli reżyserowanych w drugiej połowie lat trzydziestych. Trudno dokładnie określić ich liczbę, bo w wywiadzie z Nowakiem przyznaje się raptem do kilku, a na afiszach próżno szukać nazwiska nieoficjalnej pomocnicy reżysera. Z czasem zaczęła też otrzymywać za swoją pracę wynagrodzenie. Wspomina Nowakowi, że musiała być obecna na każdym przebiegu *Gałązki rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego w reżyserii Węgierki w Teatrze Polskim (1937) – ówczesnej superprodukcji, na którą publiczność waliła drzwiami i oknami – ale też za każde takie „posiedzenie” i sporządzenie notatki dostawała pieniądze, co miało dla niej wówczas niebagatelne znaczenie.

W ramach tzw. Warsztatów Teatralnych (czyli pokazów przygotowanych przez adeptów PIST-u pod opieką teoretyka i praktyka, a pokazywanych na profesjonalnych scenach warszawskich) Leonia Jabłonkówna zrealizowała *Kaprysy Marianny* Musseta (1938) oraz wspólnie z Aleksandrem Bardinim *Piosnkę wujaszka* Jana Aleksandra Fredry (1939).

5.

Wybuch wojny zastał ją w Warszawie. Pracowała, jak wspomina, przez półtora dnia w Wojskowym Instytucie Nauk Historycznych, a piątego września ewakuowała się wraz ze Stefanią Zahorską i Adamem Pragierem – trzy dni jechali do Lwowa²⁰. We Lwowie pojawił się także Aleksander



rys. Bogna Podbielska

Węgierko, który zdecydował się objąć teatr w Grodnie. Leonia ruszyła razem z nim. Tam Węgierko odnosił największe sukcesy i tworzył teatr – wprowadził słabo zaopatrzone i wyposażone, ale z wielką wizją²¹. Węgierko z zespołem przeniósł się z Grodna do Białegostoku, jak wspomina Jabłonkówna, „głównie z powodów lokalowych”²². Tam także, w sezonie 1940/1941, odbył się właściwy debiut reżyserski Jabłonkówny – jest nim *Panna Maliczewska* Zapolskiej. Niestety, niewiele o nim wiadomo, ponad to, co sama napisała w monografii (własnego pióra) Aleksandra Węgierki: „W roli tytułowej zabłysła młoda adeptka Bronisława Michalska, Czesław Wołłejko zadebiutował w roli Fila i przejmująco zagrał Edka Ludosław Kozłowski”²³. I tyle. *Pannę Maliczewską* powtórzy jeszcze w 1945 w Teatrze Powszechnym w Łodzi, a potem w 1946 w Teatrach Dolnośląskich.

W 1941 wojska niemieckie zaatakowały Związek Radziecki. W tym czasie zespół Węgierki ruszył właśnie na objazd do Mińska. Tam wszyscy się rozjeżdżają. Jabłonkówna chciała wrócić do Warszawy. Trafia do niejkiego pana Tołłoczko, który organizował szmugiel ludzi przez Bug. W trakcie dalszej wędrówki Jelonce udało się uciec z łapanek i po kilkunastu dniach dotrzeć do Białej Podlaskiej, skąd złapała pociąg do Warszawy. Wkrótce w Warszawie zaczyna się nieustanna zmiana lokali, ukrywanie się w niezliczonych mieszkaniach.

Ciągle przenosiny z miejsca na miejsce, strach, ale także pomoc ze strony bliskich, znajomych i nieznajomych (otrzymywała pomoc pieniężną od podziemnej Tajnej Rady Teatralnej) składały się na doświadczenia Jabłonkówny aż do wybuchu powstania warszawskiego, które przeżyła w Śródmieściu.

W czasie wojny pisze także swój najślawniejszy wiersz *Modlitwa*, drukowany w podziemnej „Prawdzie”, w którym modli się o zbawienie nie tylko Tatr, Warszawy i Bałtyku, lecz także „kobiet i dzieci” Hamburga.

Jeszcze w kwietniu 1944 z rąk księdza Jana Ziei (który pozostał jej przewodnikiem duchowym przez resztę życia) przyjmuje chrzest – z wiarą

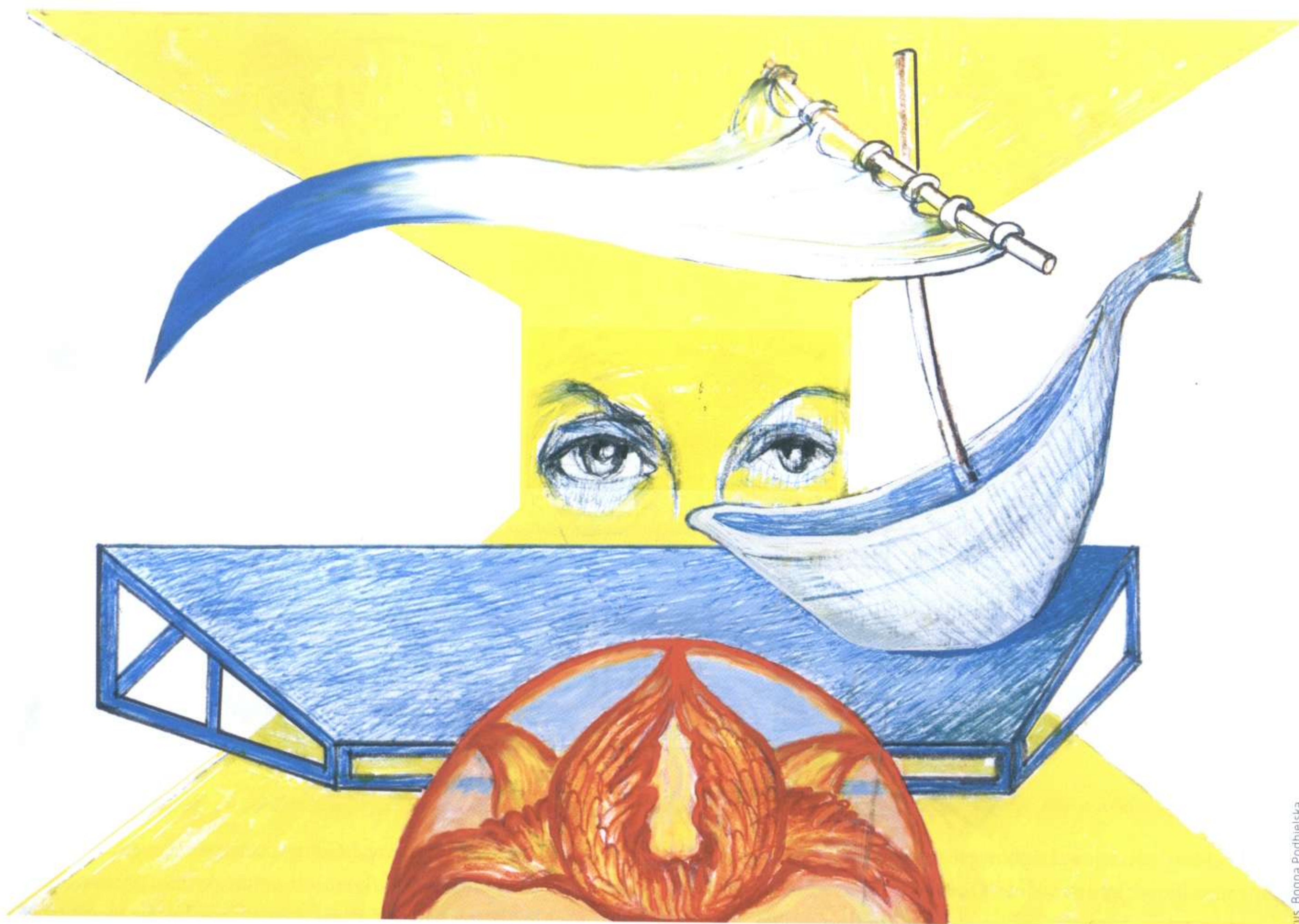
katolicką od dawna była związana. Gdy wybuchło powstanie, Jabłonkówna angażuje się w pomoc, jak tylko może: gotuje posiłki, przynosi jakieś deski, chce być potrzebna. 31 sierpnia w wyniku wybuchu pocisku móżdżerowego, tzw. grubej Berty, zostaje ranna w brzuch, ale, jak wspomina, „goiło się jak na psie”, więc choć powinna leżeć i dochodzić do zdrowia, niebawem już wstaje, by pomagać nosić trumny.

Po przegranej powstaniu, 6 października ucieka z Warszawy i trafia do Krzeszowic. Klasztor w Czernej organizuje pomoc dla ukrywających się – przynosi ich w góry, do małej chatki, gdzie Jabłonkówna spędza czas aż do wyzwolenia. Stamtąd, pieszo i wozami, przedostaje się do Krakowa, gdzie YMCA zorganizowała pensjonat dla ludzi teatru. Gdy do miasta – w drodze do Łodzi – przyjeżdża Teatr Wojska Polskiego, Leonia Jabłonkówna zabiera się wraz z zespołem.

6.

Pierwsze lata powojenne to czas reżyserowania. W Łodzi przygotowuje *Pannę Maliczewską* w Teatrze Powszechnym, współtworzy składankowy program na rocznicę powstania warszawskiego *Barykady Warszawy* w Teatrze Wojska Polskiego oraz, w tym samym teatrze, reżyseruje *Lato w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza z bardzo młodą obsadą (Zofia Mrozowska, Jan Świdorski, Andrzej Łapicki) – to ostatnie zrównane z ziemią przez recenzentów. Jan Kott pisze o „ponurej zimie w Nohant”²⁴, wszyscy narzekają na nazbyt ekspresyjne aktorstwo, brak warsztatu... A jednocześnie kryją się w tych zarzutach pretensje o głębszym znaczeniu. Dramat, który przed wojną święcił triumfy na scenach, po wojnie ogląda się zupełnie inaczej. Dopiero zaczynano rozumieć, że wraz z drastyczną zmianą rzeczywistości zmienia się również percepcja, a próba odtworzenia „tego, co przed wojną” skazana jest na niepowodzenie.

Marian Meller, współzałożyciel i współtwórca TWP, nie przepadał za Jabłonkówną, a w środowisku łódzkim zaczęto jej dokuczać z po-



rys. Bogna Podbielska

wodu konwersji, przywiązania do katolicyzmu i niechęci do budowania świetlanej, komunistycznej przyszłości. Jabłonkówna zatem opuszcza Łódź. Dostała dwie propozycje pracy: od Arnolda Szyfmana w Warszawie na stanowisku pomocnika reżysera oraz od Wilama Horzycy w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu jako samodzielny reżyser. Wybrała Horzycę i w Toruniu zrealizowała dyptyk fredrowski: *Nikt mnie nie zna* połączone z *Mężem i żoną* (1946), w tym samym roku reżyserowała też *Sen nocy letniej* do inscenizacji Horzycy.

Sen nocy letniej Horzycy – jako inscenizator – robił jeszcze dwukrotnie: w 1948 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu oraz w 1953 w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu. Za każdym razem prosił o reżyserię Jabłonkównę, co o tyle dziwne, że ich pierwsza wspólna praca nad tym utworem nie układała się dobrze, zaś druga, w Poznaniu, przebiegała już na tyle fatalnie (Horzyca podobno konspirował przeciwko reżyserce z aktorami), że Jabłonkówna trzasnęła drzwiami i nie pojawiła się na premierze. Tym niemniej, Horzyca, choć zapalczywy, nie chował urazy i za każdym razem zapraszał właśnie Jabłonkównę – co więcej, zawsze dbał o to, by z okazji każdej realizacji tego tekstu dostawała tantiemy za jego opracowanie i tłumaczenia wybranych fragmentów, które zrealizowała na początku pracy.

Potem Jabłonkówna spędziła trzy sezony we Wrocławiu, gdzie w Państwowych Teatrach Dolnośląskich zrealizowała swoje najważniejsze przedstawienia: *Dwa teatry* Szaniawskiego (1947) oraz *Ocalenie Jakuba* Zawieyskiego (1948). Ze sztuk współczesnych zrobiła także *Zielone lata* Claude'a-André Pugeta (1947) i *Strzały na ulicy Długiej* Anny Świrszczyńskiej. Reżyserowała także klasykę polską i zagraniczną: *Damy i huzary* Fredry (1946), wspomnianą Zapolską (1946), *Świerszcza za*

kominem Dickensa (1948), *Fircyka w zalotach* Zabłockiego (1948), *Nikt mnie nie zna* Fredry (1948) i *Mazepę* Słowackiego (1949). Prócz tego wykonała kilka pomniejszych prac jako współpracownik lub opiekun.

Po 1949 roku, najprawdopodobniej w związku z odgórnymi restrykcjami polityczno-estetycznymi, jej kariera artystyczna straciła rozpęd – reżyserowała trochę w Białymstoku (*Balladyna* w 1949, *Pieją koguty* Bałtuszcza w 1950, *Uczone białogłowy* Moliera w 1954), w Teatrze Powszechnym w Warszawie (*Igraszki trafu i miłości* Marivaux w 1952 oraz *Świerszcz za kominem* w 1953) i w młodzieżowo-dziecięcym Teatrze Nowej Warszawy (*O krasnoludkach i sierotce Marysi* Konopnickiej w 1950 i *Poemat pedagogiczny* Makarenki w 1951).

Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych Jabłonkówna pracowała w teatrze już tylko sporadycznie. Realizowała *Szelmostwa Skapena* w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze (1955), *Strachy* według Plauta w Teatrze Ziemi Pomorskiej na scenie w Bydgoszczy (1956), *Sługę dwóch panów* Goldoniego w Teatrze Ziemi Mazowieckiej (1957), *Fantazego* Słowackiego we Wrocławiu – przedstawienie nagrane potem dla telewizji (1958). W 1959 zrobiła, także we wrocławskich Teatrach Dramatycznych, *Wieczór Trzech Króli* Szekspira. Ostatnią jej pracą reżyserską był wrocławski *Świecznik* Musseta z 1966.

Jej spektakle – poza może tymi najbardziej odnoszącymi się do współczesnej rzeczywistości i aktualnych problemów (czyli poza *Dwoma teatrami* i *Ocaleniem Jakuba*) – nie były ani głośne, ani szeroko dyskutowane poza kontekstem lokalnym. Co można wyczytać z niektórych recenzji na temat niejętności reżyserskich Jabłonkówny, to to, że potrafiła pracować z aktorami, przygotowywała przedstawienia skrupulatnie i solidnie, nie bała się dowcipu czy rubasznego śmiechu

na scenie. Bardzo dbała o jednorodność stylu przedstawienia i wierność wobec utworu (co niekoniecznie oznaczało wierność wobec autora).

7.

Działalność krytyczną po wojnie podjęła w 1952 roku – wtedy zaczyna współpracę z pismem „Teatr” redagowanym przez Edwarda Csató. Na stałe związała się z magazynem w 1954 roku, kiedy „Teatr” zaczyna ukazywać się jako dwutygodnik. Szybko stała się członkinią redakcji i została w niej na długie lata. W międzyczasie publikowała jeszcze pod pseudonimem Amicus w „Tygodniku Powszechnym” w latach 1957–1959, a także w latach sześćdziesiątych pisywała jako LJ krótkie recenzje do „Kobiety i Życia”. Okazjonalnie ukazywały się jej recenzje, eseje czy omówienia w „Dialogu” czy „Więzi”. Od 1973 roku przeszła w redakcji na zasadę „stałej współpracy” z pismem. Jej ostatni tekst w „Teatrze” ukazał się w 1976.

Nie wydano jak dotąd żadnego zbioru jej tekstów. Za życia udało jej się tylko opublikować monografię swojego nauczyciela, Aleksandra Węgierki. Nie napisała nigdy żadnego tekstu programowego dotyczącego krytyki teatralnej czy pracy reżyserskiej – raczej drobne eseje o takim czy innym zagadnieniu; przy okazji recenzji niektórych spektakli dawała do zrozumienia, czym dla niej jest sztuka teatru. Paradoksalnie, najbliższy takiemu manifestowi jest znów szkic poświęcony Edwardowi Csátó, z okazji wydania pośmiertnego jego tekstów w tomie *Paradoks o reżyserze*. I choć autorka pisze o zmarłym koledze, to wyraża także swoje własne stanowisko. Warto przytoczyć tutaj dłuższy fragment tej wypowiedzi:

O tych uwarunkowaniach [rządzających sztuką teatru – S.G.] stanowi przede wszystkim fakt, że dzieło teatru jest zawsze funkcją woli zbiorowej. Nie jest to dezyderat, ani wykwit takiej czy innej doktryny artystycznej czy społecznej, lecz aksjomat; determinanta, przesądzająca o samej racji jego istnienia. A to dlatego, że tworzywem w teatrze są żywi ludzie, osobowości obdarzone własną świadomością i wolą, podległe autonomicznym prawom swojej natury, nie dające się nigdy w pełni ujarzmić. W teatrze człowiek-twórca i człowiek-tworzywo wzajemnie na siebie oddziałują. Realizator kształtuje materię przedstawienia, ale ta materia – aktorzy – ze swej strony kształtuje realizatora. Jest to proces nieunikniony; trzeba go uznać i wyciągnąć z niego konsekwencje psychologiczne i pedagogiczne. W przeciwnym razie powstanie martwy produkt, wydestylowany ekstrakt chemiczny, nie żywy organizm jednorazowy i niepowtarzalny – dzieło sztuki.

Ale ten system wzajemnych uzależnień sięga dalej, obejmuje również relacje z odbiorcą. Fakt, że najlepiej nawet przygotowany, opracowany w każdym szczególe spektakl, rozgrywany w izolacji, bez świadków z zewnątrz, pozostaje jedynie p r ó b ą – ten fakt sam przez się już wystarcza, by uznać nieodwołalną zależność teatru od publiczności (oczywiście, nie w znaczeniu obiegowym, lecz w sensie, by tak rzec, ontologicznym). A nawet i w ramach normalnego przedstawienia odbywającego się przy wypełnionej sali, dzieło sztuki scenicznej nie jest całkowicie samoistne i niezawisłe, bo zależne od reakcji widowni, która może w znacznym stopniu zaważyć na jego rytmie i kadencji, wzmocnić lub osłabić napięcie i nasycenie emocjonalne.

Oczywiście, nie są to żadne odkrycia. Są to prawdy elementarne, tak dobrze znane i tak spowszedniałe, że powtarzanie ich wydaje się nietaktem. Przytaczane są przy każdej okazji, ogłaszane uroczystie z racji różnych kolejnych manifestów na temat najbardziej nowoczesnego „modelu” teatralnego – i może właśnie dlatego coraz częściej traktuje się je jak pusty frazes, w praktyce nie mający żadnego znaczenia²⁵.

Wyraźny akcent położony zostaje tutaj na zbiorowość aktu kreacji dzieła teatralnego, na to, że przedstawienia tworzy zawsze grupa osób o określonej wrażliwości, doświadczeniach i różnych osobowościach. Jabłonkówna zawsze wyżej niż teatr i obowiązki krytyczne stawiała ludzi, nawet za cenę recenzenckiej rzetelności.

Konieczność obiektywnej oceny w recenzji teatralnej łączy się przecież z nakazem ludzkiego stosunku do człowieka. To trudno oddzielić. Ja nie wiem, czy te względy czasem nie są równie ważne co jakieś tam najwspanialsze ambicje artystyczne. Uczciwość wobec człowieka jest równie usprawiedliwiona niż ta absolutna jakaś rzeczowość, oddzielona od wszystkiego, poza wszystkimi odniesieniami, naga ocena artystyczna²⁶.

Takie wyznanie, bardzo szczere, mogłoby podważyć wiele krytycznych ocen Jabłonkówny i zanegować jej postawę jako recenzentki. Jednak można także spojrzeć na nie inaczej – jako na wyznanie wiary w pewien światopogląd, u którego podstaw stoi przekonanie, że ludzie są ważniejsi niż teatr. A to oni przecież teatr tworzą. ■

Tekst jest zmodyfikowanym fragmentem pracy magisterskiej Leonia Jabłonkówna. Inne spojrzenie napisanej pod opieką prof. UAM dr hab. Ewy Guderian-Czaplińskiej.

1 ■ J. Koenig, *Kim był Puzyra?*, [w:] tegoż, *Kto ma mieć pomysły? Szkice i felietony teatralne z lat 1978–2008*, wybór i oprac. P. Płoski, posłowie J. Majcherek, Kraków – Warszawa 2014, s. 132–141.

2 ■ J. Koenig, *Czy pamiętamy o nim?*, [w:] tegoż, *Kto ma mieć pomysły?...*, dz. cyt., s. 11–17.

3 ■ J. Majcherek, *Czy będziemy o nim pamiętać?*, [w:] J. Koenig, *Kto ma mieć pomysły?...*, dz. cyt., s. 350–356.

4 ■ Zob. J. Kreczmar, *Pamięci Edwarda*, „Teatr” nr 12/1968.

5 ■ Zob. L. Jabłonkówna, *Autobus pełen archaniołów*, „Teatr” nr 12/1968.

6 ■ Tamże.

7 ■ Choć należy dodać, że w ostatnim „Pamiętniku Teatralnym” ukazała się edycja korespondencji Jabłonkówny ze wstępem Grażyny Chmielewskiej: „Dziś rano dostałam Twój kochany list, a już wieczorem odpisuję”. *Felicja Trapszo-Krywulówna do Leonii Jabłonkówny 1930–1936*, oprac. G. Chmielewska, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2/2018.

8 ■ Zob. choćby G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

9 ■ Zob. Wywiad Macieja Nowaka z Leonią Jabłonkówną, s. 39. Jednym z podstawowych źródeł informacji na temat Jelinki był dla mnie wywiad przeprowadzony przez Macieja Nowaka. Wywiad niezwykle, ponieważ Maciej Nowak spotykał się z Leonią Jabłonkówną przez dziesięć miesięcy, aż do jej śmierci w 1987 roku. Nieautoryzowane fragmenty tej rozmowy ukazały się w miesięczniku „Teatr” (nr 8/1988). Przepisany maszynopis otrzymał zespół projektu HyPaTia. Kobieta Historia Polskiego Teatru. To ponad siedemdziesiąt nieuporządkowanych stron wypełnionych wypowiedziami Leonii Jabłonkówny, z rzadka przerywanych pytaniami Nowaka. Niektóre historie nie mają końca, chronologia jest nieustannie łamana, a refleksje i wspomnienia mieszają się z towarzyszącymi plotkami. W tym roboczym zapisie często pojawiają się błędy ortograficzne lub interpunkcyjne, znaki kasacji lub skreślenia i poprawki długopisem, nie ma zaznaczonych cudzysłowów, zdania są wielokrotnie (i często nie logicznie) złożone; przywołując cytaty z tego wywiadu, zachowuję pisownię oryginału lub nawet przepisuję skreślenia, które wydają mi się ważne (choć część literówek poprawiam, dbając jednak o zachowanie sensu wypowiedzi). Chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować dr hab. Joannie Krakowskiej za udostępnienie mi tego materiału.

10 ■ Według *Kwestionariusza danych osobowych i przebiegu pracy zawodowej z 1 lipca 1951*; źródło: <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/571/kwestionariusz-danych-osobowych-i-przebiegu-pracy-zawodowej-1-lipca-1951.pdf>, dostęp: 10.03.2018.

11 ■ Wywiad Macieja Nowaka..., rozm. cyt., s. 11.

12 ■ Tamże, s. 30.

13 ■ Zob. tamże, s. 44.

14 ■ Świadectwem ich niezwyklej relacji są listy Zahorskiej do Jabłonkówny (S. Zahorska, „Przychodź do mnie”. *Listy Stefanii Zahorskiej do Leonii Jabłonkówny i listy Adama Pragiera*, oprac. i wstęp. M.E. Cybulska, Londyn 1998). Ich relacje omawia także Anna Nasiłowska we wstępie do zbioru tekstów Zahorskiej (zob. S. Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, wyb., wstęp i oprac. A. Nasiłowska, Warszawa 2010).

15 ■ Zob. M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” prawie dla wszystkich, Warszawa 2012. Bardzo ciekawie i szczegółowo opisuje krytykę filmową Leonii Jabłonkówny Małgorzata Radkiewicz w swojej monografii *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (Kraków 2016), poświęconej wypowiedziom kobiet na temat filmu w dwudziestolecie międzywojennym (autorka analizuje tam także działalność krytyczną Stefanii Zahorskiej).

16 ■ Zob. L. Jabłonkówna, *Psychologia widza kinowego*, „Wiadomości Literackie” nr 50/1934.

17 ■ Zob. Z. Wilecki, *Polskie szkolnictwo teatralne. 1811–1944*, Wrocław 1978.

18 ■ Wywiad Macieja Nowaka..., rozm. cyt., s. 36.

19 ■ E. Axer, *Ćwiczenia pamięci*, Warszawa 1984, s. 103.

20 ■ Zahorska na podstawie tych doświadczeń napisała książkę *Warszawa – Lwów 1939*, w której postać Bichette, młodej aktorki, wzorowana jest na Jabłonkównie.

21 ■ Zob. Wywiad Macieja Nowaka..., rozm. cyt., s. 53–54.

22 ■ Tamże, s. 55.

23 ■ L. Jabłonkówna, *Aleksander Węgierko*, Warszawa 1960, s. 142.

24 ■ J. Kott, *Ponura zima w Nohant*, [w:] tegoż, *Jak wam się podoba*, Warszawa 1955, s. 24–25.

25 ■ L. Jabłonkówna, *Paradoks krytyka*, „Teatr” nr 24/1970.

26 ■ Wywiad Macieja Nowaka..., rozm. cyt., s. 38.