

TEATR

Czterdzieści lat minęło od prapremiery „Dwóch teatrów” Jerzego Szaniawskiego w krakowskim Teatrze Powszechnym. Większość Czytelników nie pamięta chyba, że pojawił się taki teatr (a raczej jego nazwa) zaraz po wojnie w byłym kinoteatrze Domu Żołnierza, a jeszcze wcześniej, byłej ujeżdżalni koni przy ul. Lubicz, gdzie gnieździł się obecnie Operetka. Czyli część Teatru Muzycznego. Na razie jednak — część muzyki przyszłości.

Więc — jako się rzekło — na początku r. 1948 ówczesny dyrektor Teatru Powszechnego, znakomity (pamiętny, tytułowy) Ojciec z dramatu Strindberga, a także ks. Kordecki z przedwojennego filmu wg „Potopu” Sienkiewicza) aktor Karol Adwentowicz, wystawił po raz pierwszy w ogóle dosyć niezwykły utwór Szaniawskiego. Obaj artyści znaleźli się po wyzwoleniu Krakowa w naszym mieście, skąd — później — zgodnie również z kolejnością alfabetyczną wywędrowali: Adwentowicz do Łodzi i Warszawy, Szaniawski do Warszawy i Zegrzyna.

Wracając jednak do pierwszych realizacji scenicznych *Dwóch teatrów*, warto dodać, że prapremierę przygotowała reżysersko Irena Grywińska, a dyrektor Adwentowicz grał rolę Dyrektora Teatru „Małe Zwierciadło”, zaś jego Muzę — Lizelottę — Elżbieta Osterwianka, córka dyrekturującego podówczas Teatrowi im. J. Słowackiego Juliusza Osterwy, podczas gdy skromną (jak na niego) scenografię projektował 30-letni wtedy Tadeusz Kantor. Ale już za rok, dyrektor Bronisław Dąbrowski sterujący, za krakowską miedzą, dwiema scenami Katowic pod jednym imieniem St. Wyspiańskiego — wystąpił w sztuce Szaniawskiego (z Tadeuszem Łomnickim w roli Chłopca z Deszczu), też jako „dyrektor”, co widocznie tak przypadło mu do gustu, że po upływie dziesięciolecia (r. 1957) ponownie skonfrontował — tym razem już w Krakowie — swe dyktury w *Dwóch teatrach* z Muzą-Lizelottą (Ludwiką Castori) i Dyrektorem Teatru Snów (to już z Szaniawskiego) Mieczysławem Voitem. Tyle, że osobiste spektakl reżyserował, w przeciwieństwie do realizacji katowickiej, której autorem był Edmund Wierciński. Ponieważ Teatr im. Wyspiańskiego — za czasów Dąbrowskiego, a po nim Krasnowieckiego i Woźnika — regularnie przysyłał, zwłaszcza po pisarzy, autokary do Krakowa przed każdą premierą, przeto i tamto przedstawienie mogliśmy obejrzeć natychmiast oraz wciągnąć je do rejestru bardzo licznych i żywo dyskutowanych premier początkowej pięcioletki teatralnej.

No, więc — żeby nie przedłużać tych wspomnień w rozdrobnieniach — powiem od razu, ku czemu zmierzam. Primo — do przypomnienia pierwszych w 40-letnich dziejach in-

scenizacji *Dwóch teatrów* z okazji aktualnej premiery w TEATRZE BAGATELA. Po wtóre, zmierzam do skojarzenia tego faktu z jubileuszem 40-lecia pracy aktorskiej Juliana Jabczyńskiego, którego na scenie ujrzałem (i usłyszałem, bo to człek rozśpiewany) właśnie tu, w budynku narożnym u zbiegu ulic Karmelickiej i Krupniczej — zanim teatr rozpoczął zmieniać nazwy: z TUR, Młodego Widza i Rozmaitości na onegdajszą (z lat 20.) Boyową Bagatelę. Jabczyński, jako młode i bardzo przystojne chłopię — jeśli mnie wzrok i pamięć nie zawodzą — zaprezentował się dziarsko w Klubie Kawalerów. Wprawdzie długo w stanie kawalerskim nie wytrzymał, ale to jego (oraz Zofii Więciwówny) sprawy. Stąd i rodzinnie ów sceniczny jubileusz jeszcze ładniej się dopisuje. Spory kawał czasu spędził nasz Jubilat w Teatrze im. J. Słowackiego pod okiem dyr. B. Dąbrowskiego, więc może w *Dwóch teatrach* zagrał teraz Dyrektora „Małego Zwierciadła” z samego... zapatrzania? No,

Dwa jubileusze w „Dwóch teatrach”

nie przesadzajmy, albowiem Jabczyński, acz niekiedy przypomina sylwetką Dąbrowskiego, gra jednak inaczej. Co dowodzi, że nawet po czterdziestu latach dramat nie musi skostnieć w dawnych formach interpretacyjnych. Czy fakt, iż nie skostniał, przemawia automatycznie na korzyść ostatniego ujęcia inscenizacyjnego? — oto jest pytanie. Skądinąd wiadomo, że wbrew pozorom ani w życiu, ani w sztuce nic się automatycznie nie dzieje. Ale o tym — i samym przedstawieniu — za chwilę.

Teraz, po trzeciej, zajmijmy się nie tyle *Dwoma teatrami* Szaniawskiego, ile kłopotami z jego dramaturgią. I to kłopotami, jakie sprawia zarówno teatrom, jak i niektórym czynnikom oceniającym tę twórczość — od strony merytorycznej i artystycznej. Ktoś kiedyś przypiął temu łagodnemu, milczącemu a mądrymu humaniście etykietkę, którą doklejało do całej jego twórczości: *szaniawszczyzna*. Za etykietką miały kryć się miazmaty cikliwego sentymentalizmu, bezideowości — a jeśli już cokolwiek z ideologii, to niemal „czysta” w swej mglistości mistyka. Wszystkie owe insynuacje wynikały z niezrozumienia lub powierzchownego oglądu istoty drammatopisarstwa Szaniawskiego. Oczywiście, nie brakuje w jego utworach nut sentymentalnych, odwołań do poetyckiej wyobraźni, swoistego — może i nieco staroświeckiego — romantyzmu lub naiwności, czy też jej masek, nakładanych na prawdziwe, często dobitnie ironiczne, oblicze tolerancyjnego mędrca (przyszłego profesora Tutki?), lecz nie zapo-

minajmy, że termin *szaniawszczyzna* powstał w okresie wojącego dogmatyzmu końca lat 40. i początku 50. Ze tolerancją doktrynerzy utożsamiali z zagubieniem czułości rewolucyjnej; z liberalizmem, skąd zaledwie krok do ideowego rozkładu szczególnie na terenie „Inżynierii dusz ludzkich”, dla których to dusz jedynym drogowskazem w twórczości był tzw. socrealizm.

Szaniawszczyzna stała się jakby ułatwionym celem, do którego strzelano i na wyrast, i dla odwrócenia uwagi od drętwej mowy. A kłopoty z Szaniawskim wywodziły się głównie — w teatrach — z nieumiejętnego sposobu interpretacji niemal każdego dzieła scenicznego. Albowiem w końcu okazało się, że skoro teatr dysponuje wszelkimi możliwościami wystawienia jego sztuk — ale bez koturnowego sadęcia pseudopoetyckiego i z odpowiednio dobraną obsadą aktorską — wówczas zerwie się zasłona sztuczności oraz afektacji, które uważano potocznie za filary *szaniawszczyzny*.

Ba, łatwo rzec: zerwie się, gdy sam autor po trochu utrudnia zdarcie pozłótki młodopolskiej z wielu kwestii w swoich dziełach, zaś reżyserzy i aktorzy z uporem starają się celebrować ton deklamatorski przedstawień. W zasadzie nie pamiętam *Dwóch teatrów* granych prosto i choćby bez odrobiny pomnikowych póz, aczkolwiek zdaje sobie sprawę, że na spektakle tuż powojenne padało jeszcze gorące tchnienie minionych wydarzeń. Stąd prawie wszyscy, którzy przeżyliśmy tamten koszmar, bezwiednie pomagaliśmy uwniosłać nawet rzeczy zwyczajne, jeśli tylko dotyczyły czasu *niezwykłego*.

Adwentowicz reprezentował właśnie starą szkołę aktorskiej wzniosłości. Wierciński oddziaływał na Dąbrowskiego podobną stylistyką inscenizacji. Również po 10 latach. Byli to wizje sceniczne, pozbawione jeszcze dystansu (także i do Szaniawskiego), tyle, że bronione jakby aktorstwem bezdystansowym, choć ogromnie sugestywnym w głębokich intonacjach oraz szerokim, upoetycznionym geście. No, i pokazywane w sprzyjającym wtedy klimacie na widowni. Dziś chcąc wystawić *Dwa teatry* trzeba je przede wszystkim odpatetyzować, przywrócić im skrywaną między wierszami ironię, czy niekiedy, autoironię. Wreszcie — przesunąć akcenty ze skojarzeniowo-wojennych na pytania o uniwersalny model teatru i jego dwa odbicia w jednym lustrze człowieczych doznań. O cóż bowiem chodził w *Dwóch teatrach*? Przecież nie o tan, hurraoptymistyczny romantyzm „krucjat dziecięcych”

oraz powstańcze zrywy, lecz w głównej mierze o prawo artysty do marzeń, do kształtowania rzeczywistości (teatralnej również) z wyobraźnią: zarówno liryczną, jak i z przymrużeniem oka; o prawo do niedopowiedzeń, czyli pobudzania refleksji odbiorcy.

Szaniawski odczytywany współcześnie (już poza bezpośrednimi komentarzami pełnymi uproszczeń ideowo-artystycznych) w gruncie rzeczy odsłania poprzez dwa teatry: *Małego Zwierciadła* i *Snów* — teatr jeden z całą mnogością rozwiązań realizacyjnych. Od ekspozycji realistyczno-zartobliwej na scenie gabinetu Dyrektora *Zwierciadła* a następnie jednoaktowych (w środku sztuki) sekwencji w *Matce* i *Powodź*, do niby-odrealnionej przestrzeni scenicznej Dyrektora *Teatru Snów* — i osoby, i wątki z I oraz II aktu rozwijają się w umownych ramach Świata Snów, czy w ogóle zaświatów. Pisarz z przekornym uśmieszkem odkrywa prawdy... najprostsze. Nawet banalne w swojej wymowie nazywania spraw znanych po nowemu. I akurat tu, moim zdaniem, kryje się ponadczasowe znaczenie całego dramatu. Nie w pozorowanej „akcji” anegdotycznej. Trzeba to jednak wygrać na scenie z pełną precyzją i zachowaniem filozoficznego dowcipu jako cudzysłowu.

Niestety, spektakl BAGATELI — mimo że zdradza (za rzadko) chęci zdystansowania się do przesiąkniętych namaszczaniem form widowiska — nie umie się od nich uwolnić. Reżyser Tadeusz Malak, sam świetny recytator i znawca sztuki recytacji, zbyt gorliwie przepoił koturnowością słowa i ruchu obie jednoaktówki, zaś w jubileju *Julianie Jabczyńskim* nie wyzwolił tej ironicznej przewrotności, którą tenże ongiś olśniewał widownię Starego Teatru w *Indyku* Mrożka, jako Kapitan dowodzony z maestrią przez Lidę Zamkow. A przecież w *Dwóch teatrach* wystąpili, obok Jabczyńskiego, aż dwaj dyrektorzy — jeden faktyczny oraz ze scenicznego „Teatru Snów” (Tadeusz Kwinta), drugi zaś, o ile wiadomo: naczelnny, jednak bez ujawniania nazwiska na afiszu (jako Skrzypek) do muzyki samego Zygmunta Koniecznego i z oprawą scenograficzną *Wojciecha Krakowskiego*. Tymczasem na scenie niby wszyscy starali się jak mogli, a efekt tego był po prostu przeciętny, żeby nie powiedzieć — mizerny.

W przedstawieniu udział wzięli — poza już wymienionymi: Ewa Lejczakówna (Lizelotta), Krystyna Stankiewicz (Laura), Jerzy Bączek (Woźny), Eugeniusz Dykiel (Chłopiec), Bohdan Grzybowski (Autor), Bogdan Gładkowski (Montek). Jako osoby z „Matki”: Stanisława Waligórzanka (Matka), Barbara Omiełska (Pani), Marian Czech (Leśnicz), Jolanta Januszówna (Zona). Jako osoby z „Powodzi”: Zbigniew Mieczysławski (Andrzej), Jolanta Gadaczówna (Anna), Bogdan Kiziukiewicz (Ojciec), Zbigniew Śluzar (Kapitan).

JERZY BOBER