

**TEATR
DOLNOŚLĄSKI**

Sezon XXV
1969/1970

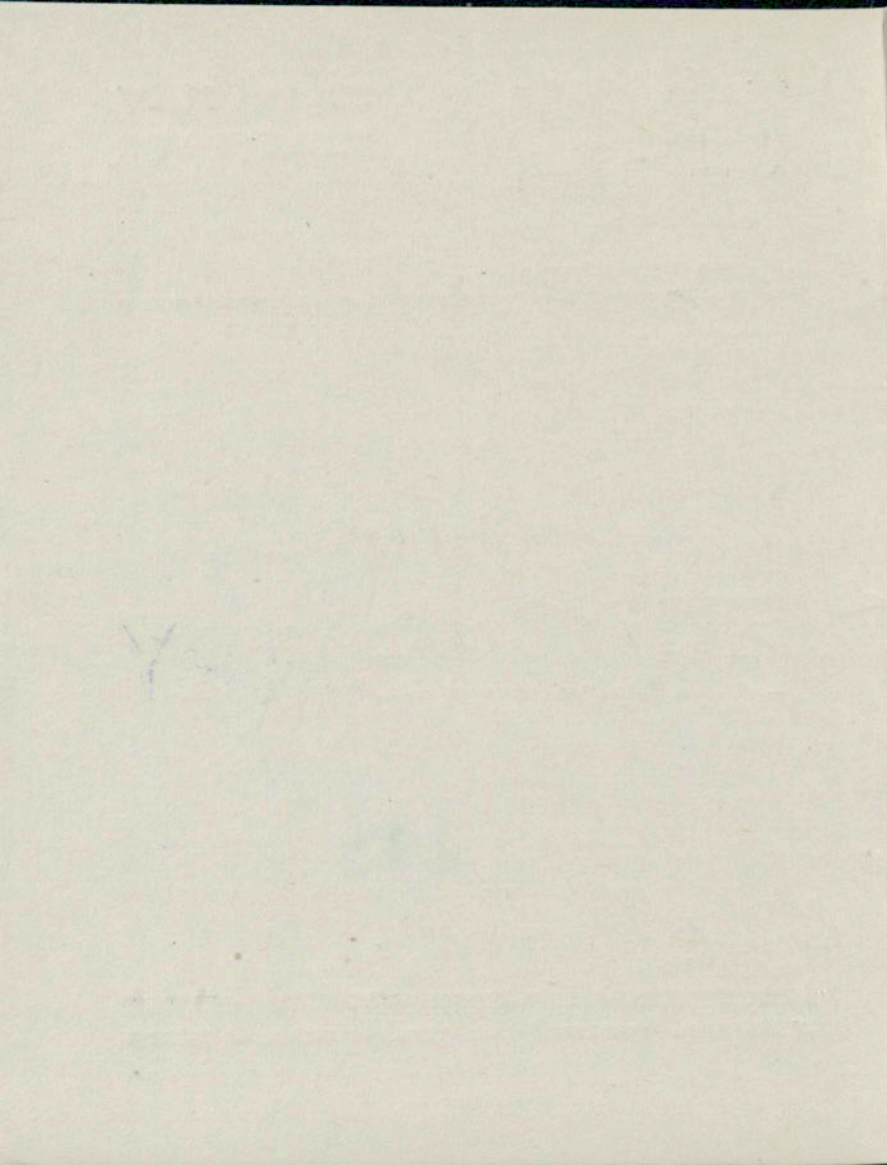
W JELENIEJ GÓRZE

Jerzy Szaniawski

ARCHIWUM
DWA TEATRY
Państwowego Teatru Dolnośląskiego
w Jeleniej Górze

Nr.: **293**

²⁰PREMIERA, WRZESIEŃ 1969 ROKU W JELENIEJ GÓRZE



JERZY SZANIAWSKI

Nestor współczesnych dramatopisarzy polskich urodził się 10 lutego 1886 w Zegrzynku nad Narwią (powiat Pułtusk), w środowisku inteligencji. Szkołę średnią ukończył w Warszawie. Studiował w Szwajcarii literaturę, sztukę, rolnictwo. Debiutował jako nowelista na łamach „Kurierza Warszawskiego” w r. 1912. Współpracował także w początkach swojej kariery pisarskiej z tygodnikiem satyrycznym „Sowizdrzał”. Jako dramaturg debiutował w roku 1917 sztuką pt. „Murzyn”.

Od roku 1919 datuje się bliska współpraca Szaniawskiego z kierowanym przez Juliusza Osterwę świetnym teatrem „Reduta”. Wprawdzie jeszcze prapremiera „Papierowego kochanka” (1920) odbyła się w Krakowie, a prapremiera „Ewy” (1921) we Lwowie, ale zarówno „Papierowy kochanek” jak i „Lekokoduch” (1923), jak i „Ptak” (1923) wchodzi do żelaznego repertuaru „Reduty” i na jej scenie przede wszystkim odnoszą znaczne sukcesy. W roku 1924 wydaje Szaniawski swoją pierwszą powieść pt. „Miłość i rzeczy poważne”.

Wymienionych pięć sztuk — od „Murzyna” do „Ptaka” — zwykle się zalicza do „pierwszego okresu” twórczości dramatycznej Szaniawskiego. Okres następny datują krytycy od „Żeglarza” (1925), uważanego — obok „Dwóch teatrów” — za najwybitniejszy utwór sceniczny Szaniawskiego: „Łgarze pod »Złotą kotwicą«”. W roku 1930 otrzymuje Szaniawski Państwową Nagrodę Literacką za sztukę „Adwokat i róże”, tłumaczoną już w następnych latach na kilka języków. W 1933 Szaniawski zostaje wybrany do działającej w okresie międzywojennym Polskiej Akademii Literatury.

Kolejne utwory sceniczne Szaniawskiego to „Fortepian” (1932), „Most” (1933) i „Krysią” (1935; tekst tej sztuki zaginął w latach wojny). W roku 1935 Szaniawski nawiązuje trwałą współpracę z Polskim Radiem jako autor słuchowisk. Powstają w tym okresie słuchowiska: „Zegarek” (1935), „W lesie” (1937), „Służbista” (1937), „Srebrne lichtarze” (1938). Ostatnią przedwojenną sztuką Szaniawskiego jest „Dziewczyna z lasu” (1939).

Okres okupacji hitlerowskiej spędził Szaniawski w Warszawie. W roku 1944 był przez parę miesięcy więziony na Pawiaku, a po powstaniu przedostał się do Krakowa, gdzie przebywał do roku 1950. W pierwszych miesiącach powojennych, w Krakowie pisze Szaniawski „Dwa teatry” (do drugiego aktu „Dwu teatrów” włączone zostało przedwojenne słuchowisko „W lesie”, przekształcone w międzyczasie na jednoaktową sztukę „Matka” oraz napisana w czasie wojny jednoaktówka „Powódź”). „Dwa teatry” grane w kilkunastu polskich teatrach w latach 1946/1947, stały się zarzewiem jednej z najciekaw-

szych dyskusji literackich i teatralnych tamtego czasu. Przez krytyków uważane są powszechnie za sumę twórczości dramatopisarskiej Szaniawskiego.

Od roku 1951 Jerzy Szaniawski mieszka stale w Zegrzynku pod Warszawą. Po „Dwóch teatrach” napisał jeszcze cztery utwory sceniczne: „Kowal, pieniądze i gwiazdy” (1948, druk w „Dialogu” nr 1/1957), „Chłopiec latający” (1949, druk w „Dialogu” nr 10/1957), „Łuczniczka” („Dialog” nr 12/1959) i „Dziewięć lat” („Dialog” nr 6/1960). Najbardziej cenioną z książek prozatorskich Szaniawskiego jest słynny „Profesor Tutka i inne opowiadania” (1954). Szaniawski jest ponadto autorem dwóch cennych tomów prozy wspomnieniowej: „Juliusz Osterwa” (1956) i „W pobliżu teatru” (1956).

O SZANIAWSKIM, „SZANIAWSZCZYŹNIE” I „DWU TEATRACH”

Na temat „Dwóch teatrów” można by napisać rozprawę teoretyczną pt. „O niewystarczalności tego, co realne”. Tym razem problem dotyczy wszystkich dzieł autora „Lekkoducha” i „Żeglarza”, „Kowala” i „Fortepianu”, tych, w których bohaterzy uciekają od rzeczywistości i tych, w których próbują tę rzeczywistość upiększyć z pomocą ptaków i mitów, nadprzyrodzonych zjawisk i romantycznych wyczynów.

Można by w „Dwóch teatrach” odczytać artystyczne credo autora, można w nich widzieć dzieło polemiczne — rozprawę z ową gromadą krytyków przed-

i powojennych, którzy zarzucali teatrowi Szaniawskiego, że taki mgławicowy, oderwany od rzeczywistości. Dyskusja na temat granic realizmu, jaka toczy się w „Dwóch teatrach”, mogła i dawnych, i nowszych doświadczeń dotyczyć, być głosem dramatopisarza we wciąż aktualnym sporze o stosunek teatru do rzeczywistości.

(MARIA CZANERLE — „W kręgu szaniawszczyzny”, „Dialog” nr 10/1968)

Nie omylę się chyba, gdy powiem, że powojenne „Dwa teatry” skupiają, jak dotąd, najwymowniej charakterystyczne motywy dramaturgii Szaniawskiego — i w sensie treściowym, i w sensie artystycznym. (...) Teatr w teatrze — wyraźna dwustopniowość, dwudzielność wyznacza samo zamierzenie dramaturgiczne. Teatr dyskursywny przeprowadzony środkami na wskroś dramatycznymi. Teatr poety i teatr, jeśli się tak można wyrazić, prozaiczny. Symbolizm i surowy rygor materii dramatycznej. Konkret i mgła.

Pewne elementy „Dwóch teatrów” powstały dużo dawniej. Przede wszystkim motyw rycerzyków porywających się z motyką na słońce, odczytywany przez recenzentów jako reminiscencja powstania warszawskiego (i słusznie tak odczytywany — *R e d a k c j a*), został powtórzony z „Miłości i rzeczy poważnych”. O, te rycerzyki — bracia mleczni Murzynów, lekkoduchów i ptaków — grasowały już w twórczości Szaniawskiego od dawien dawna. Drugi — z innej parafii — element: jednoaktowa sztuka

pt. „Matka” (...) to przedwojenne słuchowisko radiowe pt. „W lesie”, zresztą traktowane od razu — według słów autora — jako coś nie zakończonego, jako fragment większej całości. Jak więc widzimy, dwa całkiem odmienne elementy i to z dwu odmiennych teatrów (jeden z „Małego Zwierciadła”, drugi z „Teatru Snów” nie musiały powstawać obecnie ad usum scenicznego dyskursu. (Dyskursu dwu dyrektorów tych dwu różnych teatrów w finale sztuki — R e d.). Podobnie w tok tego dyskursu dałoby się ułożyć całą twórczość Szaniawskiego. (...)

(TADEUSZ DREWNOWSKI — „Motywy dramaturgii Szaniawskiego”, „Dialog” nr 7/1958)

O swoim teatrze mówi (Dyrektor „Teatru Snów” w finale „Dwu teatrów” — R e d.), że „wykrywa uczucie”. Gra ciąg dalszy tamtych sztuk z „Małego Zwierciadła”. Pokazuje, jak płacze żona leśniczego z jednoaktówki „Matka”, bo tamta kobieta ze świata wciąż „przychodzi”, wciąż jest obecna. Pokazuje ciąg dalszy dręczonego wyrzutami Andrzeja z „Powodzi”, który wciąż słyszy wołanie ojca „Synu, synu”. Wywleka na powierzchnię uczucia, które Dyrektor „Małego Zwierciadła” starał się ukryć („kapturem nakrywa twarz swoją, by nie zobaczono łez, wzruszenia, tęsknoty”). Deklaruje prowokacyjnie, że ubokim byłby artystą, gdyby nie widział uroków niedorzeczności i nie wierzył, że „wąteł szable mogą i w słońce uderzyć i iskry ze słońca posypać”.

Owe dwie jednoaktówki, na które powołuje się Dyrektor „Teatru Snów”, są w utworze „rzeczową

ilustracją” właśnie jego teorii, poparciem udzielonym przez autora temu teatrowi. Na dwóch najzwyklejszych, z życia wziętych przykładach, pokazano w nich, jak bardzo niedoskonale i niewystarczające nawet dla „przygód” tak powszednich są środki teatru realistycznego; sprawy ludzkie — wynika z owych przykładów — są przecież znacznie bardziej zawiłe. Nawet przeżycia i moralne problemy ludzi prostych mają tyle powikłań i tajemnic, że nie podoła im „szkiełko i oko” wpatrzone w nagą rzeczywistość. Przykłady „Matki” i „Powodzi” są nie tylko odpowiedzią na teoretyczne argumenty Dyrektora „Małego Zwierciadła” — to zarazem deklaracja artystyczna złożona przez pisarza, który od początku, niezależnie od czasów i nastrojów, pozostał wierny swojemu „teatrowi snów”.

(M. CZANERLE, jak wyżej)

Nie, wszelkie przeciwstawianie jednego teatru drugiemu (...) nie znajduje pokrycia ani w tej sztuce, ani w całej twórczości autora „Dwóch teatrów”. W Szaniawskim siedzą obydwaj dyrektorzy. Możemy w pełni zaufać słowom pisarza, że nie przeciwstawia tam „dwóch racji, realistycznej i wizyjnej jako dwóch gatunków odrębnych i wzajem sobie przeczących”, możemy zaufać Flukowskiemu określającemu dramat jak „dwa teatry jednej rzeczywistości”, gdyż twórczość Szaniawskiego od początku do końca jest konglomeratem tych dwóch teatrów.

(T. DREWNOWSKI, jak wyżej)

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze

Dyrektor i kier. Artystyczny – TADEUSZ KOZŁOWSKI

Zastępca Dyrektora – MARCIN TALARCZAK

Kier. Literacki – JÓZEF KELERA

Jerzy Szaniawski

DWA TEATRY

Sztuka w 3 aktach

Scenografia – **EWA NAHLIK**

Reżyseria – **TADEUSZ KOZŁOWSKI**

PREMIERA, WRZESIEŃ 1969 ROKU W JELENIEJ GÓRZE

OSOBY:

Dyrektor Teatru	—	TADEUSZ KOZŁOWSKI
Dyrektor Drugi	—	PAWEŁ BALDY
Lizelotta	—	TERESA CZARNECKA
Laura	—	ZOFIA FRIEDRICH
Woźny	—	JERZY SMOLIŃSKI
Chłopiec	—	RAJMUND WOLFF
Autor	—	STEFAN MIENICKI
Montek	—	FELIKS SZAJNERT
Matka	—	HALINA BIELAWSKA
Pani	—	LIDIA MAKSYMOWICZ
Leśniczy	—	JANUSZ MIRCZEWSKI
Żona	—	BARBARA MAJEWSKA
Andrzej	—	STANISŁAW ŁOPATOWSKI
Anna	—	DANUTA SZUMOWICZ
Ojciec	—	ZBIGNIEW STOKOWSKI
Kapitan	—	ZENON KACZANOWSKI

Kobiety i Chłopcy

Przedstawienie prowadzi: Krystyna Świętochowska

Kontrola tekstu: Krystyna Kozak

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
JAKUB TEKIELA

Rekwizytor
RYSZARD WOJNAROWSKI

Światło
WALERIAN STOLARCZYK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA NICEK

stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

modelarskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

S zaniawski, mówiąc obrazowo, dąży do tego, że by poprzez „teatr Małego Zwierciadła” stwarzać w odbiorcach nie dający się ująć bezpośrednio w formy realizacji scenicznej — „Teatr Snów”. Cała tzw. petyckość, nastrojowość jego dramatów — to jeden ze środków mających pobudzić czytelnika czy widza do twórczej pracy realizacji wewnętrznego „Teatru Snów”. Poprzez tę wyśmiewaną często poetyckość i nastrój chciał Szaniawski, w miarę możliwości, wprowadzić na scenę coś z tego drugiego, nieuchwytnego teatru.

Czy mu się to udało, to już sprawa indywidualnej oceny i osobistego gustu”.

(KRYSTYNA BOGUSŁAWSKA — „Technika dramatów Szaniawskiego”, „Dialog” nr 3/1961)

W jednoaktówkach „Małego Zwierciadła” lapidarna męska zwięzłość realisty, nieodparta logika obrazu, wyraźne zakończenia — punkt honoru tego teatru. Obyczajowa charakterystyczność, nawet komediowość. Akcja. Wszystko wyjaśnione do końca koniecznościami życia.

Szaniawskiego ten teatr, który uprawia mistrzowsko, nie zadowala. Nie darmo ukształtował się w kręgu innych pojęć o dramacie. (...) Końcówki „Teatru Snów” (czyli te jakby epilogi i dopełnienia „Matki” i „Powodzi” prezentowane w finale przez Dyrektora „Teatru Snów” — Red. — to transpozycje tamtych zdarzeń w głąb dusz, gdzie rzeczy tajemniczeją, gdzie nie ma wyraźnych zakończeń, gdzie rzeczywistość nabiera pożądanej niewymier-

ności. Bądźmy szczerzy, na tej granicy często dochodzi do mistyfikacji. Jest to granica szczególnie niebezpieczna — i „szaniawszczyzna” albo nabiera tu blasku, albo rozplywa się w urojeniach. W „Dwóch teatrach” pokonuje ją pisarz z programową, aż nietypową ostrożnością. Dopiero ów wymiar psychologiczny, ogarniający swym zasięgiem „immanentny los” człowieka, zgodny jest z Szaniawskiego ideałem sztuki. Nie ma tu winy (w ścisłym sensie słowa), jest kara, jest męka, jest prometejstwo człowieka. Jego los — wydany na łup instynktów, mąk sumienia i ontologicznej tęsknoty za „wyższym”. (...)

(T. DREWNOWSKI, jak wyżej)

Dwa Teatry” wystawione w 1946 r. w Krakowie i grane w kolejnych latach na wielu scenach, wywołały żywe dyskusje i spory. Poruszono tu przecie, i to w sposób dość prowokacyjny, problem estetyki, która właśnie stawała się obowiązująca, i wytoczono przeciw tej estetyce działa dość ciężkiego kalibru. Lecz autor, jak Dyrektor „Teatru Snów”, pozostał wierny swej „metafizycznej” teorii. (Takiego epitetu — z intencją pejoratywną, której autorka tych słów oczywiście nie podziela — używano nierzadko wobec twórczości Szaniawskiego — R e d.). Na jej poparcie napisał następne utwory „Kowala, pieniądze i gwiazdy”, „Chłopca latającego”, będące manifestacją wierności jego najdawniejszym ideom. (...)

(M. CZANERLE, jak wyżej)

Dramaturgia Szaniawskiego — to oryginalny, własny stop i destylacja dwu tradycji: naturalistycznej i modernistycznej. Wspomina kompromisowość, połowiczność, tkwiące u samych założeń, dają o sobie znać szwami. Jesteśmy na pograniczu teatru iluzjonistycznego i teatru nieskrępowanego wymogami iluzji. Jeśli jednak postęp wiedzy i teatru zdystansował jego zdobycze psychologiczne, jeśli ujawnił pewną nieśmiałość jego innowacji, jeśli czas rozwiął sporo białej magii — to dwie właściwości sztuki Szaniawskiego podkreślamy z pełnym uznaniem: mistrzostwo teatralne i oryginalną, własną wrażliwość (podkreślenie Redakcji). Obecny jej kształt mało przypomina pierwo wzory i własne początki. Zwłaszcza z poetycznej stylizacji wyzwoliły się i najlepsze dramaty, i świetne dyktetyki „Profesora Tutki”. Jak we wszystkim, co wyszło spod pióra Szaniawskiego, teatralność jest również cechą organiczną facecji o Tutce — toteż z dużym powodzeniem adoptowano je dla sceny. Może świetniej niż gdzie indziej doszły w nich do głosu ironia i groteska. Mądre, ludzkie i zabawne. (...)

Podczas swoich peregrynacji po świecie profesor Tutka spotkał pewnego razu swego sobowtóra i bolał nad podobieństwami w wyglądzie i przekonaniach. Kiedy tamten otworzył usta, prowincjonalny mędrzec odetchnął z ulgą i wykrzyknął na swoją cześć: „Styl to człowiek! Panowie! Na świecie jest tylko jeden profesor Tutka!”

(T. DREWNOWSKI, jak wyżej)

DWA CZASY „DWÓCH TEATRÓW”

O d czasów swej krakowskiej prapremiery — 24 lutego 1946 — „Dwa teatry” obieżyły sceny wszystkich większych miast Polski i wznawiane są do dziś, będąc najczęściej graną i najżywiej chyba oddziaływającą sztuką Jerzego Szaniawskiego. Czym wytłumaczyć jej popularność, szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu, kiedy nowy styl i gust teatralny odbiegł daleko od założeń, jakie reprezentuje dramatopisarstwo Szaniawskiego? Wtedy, w niecały rok po wojnie, sztuka zyskiwała bezpośredni kontakt z widzem poprzez żywe, obecne w powszechnej świadomości doświadczenie okupacji; wojna przekreśliła wygodne przekonania o tym, co możliwe, ukazała kruchość moralnych podstaw naszej egzystencji. „Dwa teatry” zaś nie o czym innym mówiły, jak właśnie o rzeczywistości, która przerosła wszelkie ludzkie wyobrażenia, rzeczywistości, którą objąć i zrozumieć może tylko sztuka kulturowana w tym „drugim” teatrze, teatrze snów; jego emisariusze, Autor i Chłopiec, zjawiający się w pierwszym akcie u dyrektora Małego Zwierciadła, dopiero poprzez doświadczenie wojenne staną się zrozumiali.

Symbolika ich utworów — zagłada miasta u Autora, „kruczata” dzieci w papierowych hełmach u Chłopca — bliska była w roku premiery obiegowej symbolice, reprezentowanej najpełniej przez piosenkę okupacyjną i poezję patriotyczną, a także symbolice romantycznej, tak wyraźnie obecnej w tamtej twórczości; owym figurom ofiary, odrodzenia, „kamieni, rzucanych na szaniec”. Toteż sztuka

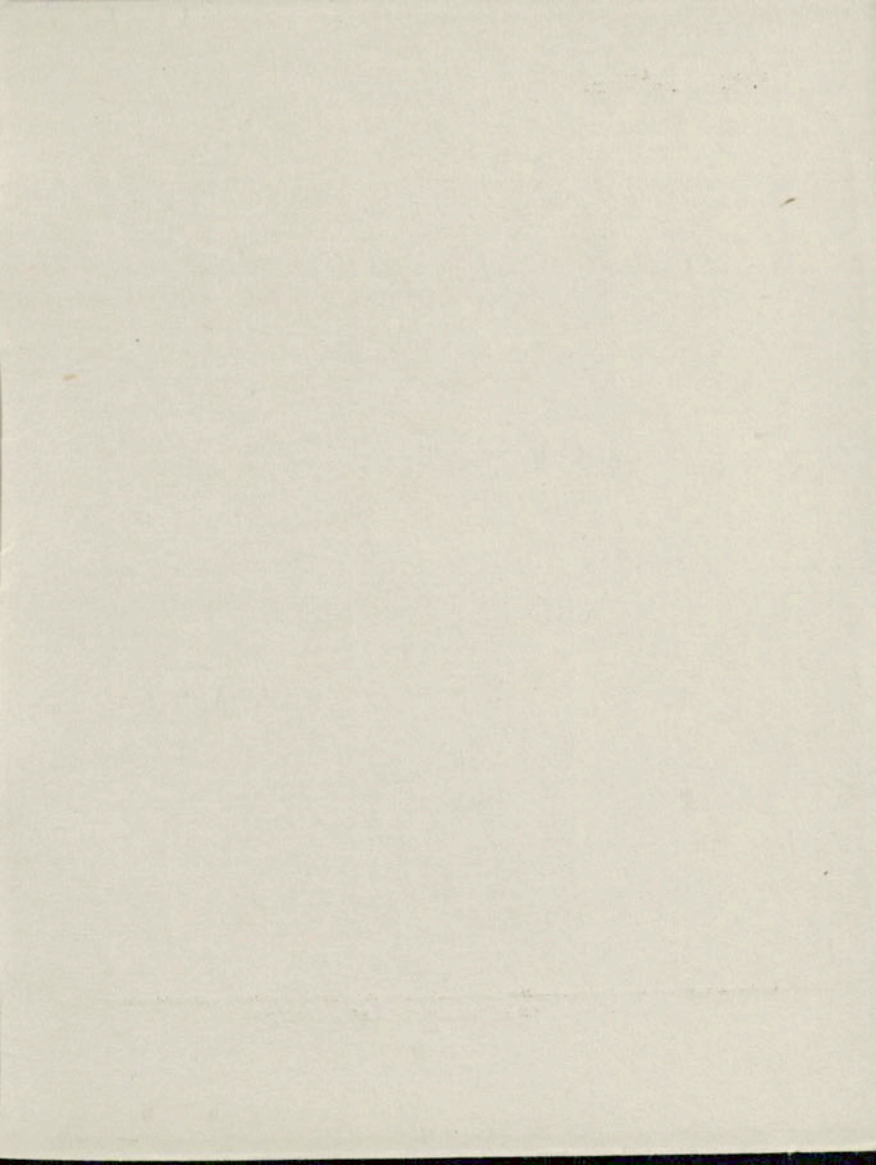
była czytelna, jasna, poprzez powszechnie zrozumiałe i akceptowane układy symboliczne przyjmowana jednoznacznie.

Dzisiaj, jak można sądzić, akcenty uległy krańcowemu przesunięciu. To, co jest punktem dojścia sztuki, jej systemem znaczeń, schodzi na plan dalszy. Akt pierwszy i drugi — przede wszystkim zaś drugi — decydują o życiu scenicznym „Dwóch teatrów”. Nie należy tego, oczywiście rozumieć zbyt prosto. To nie „teatr snów” tylko wydaje się dzisiaj konstrukcją pojęciową zbyt werbalną, a nawet, gdy się ją odłączy od powszechnych kiedyś emocji — pustą. To cała opozycja naturalistycznego „Małego Zwierciadła” i jego metafizycznego partnera, cała dyskusja zawarta w założeniu kompozycyjnym sztuki, w owym przenikaniu się planów realnych i imaginacyjnych, przedłużonym życiu postaci realnych i scenicznych — zawodzi w zetknięciu z naszą obecną wiedzą o świecie i teatrze, a także o świecie w teatrze; symbolika trzeciego aktu straciła świeżość, możliwą w czasie swego powstania tylko poprzez ów chwilowy, jednorazowy kontakt ze stanem powszechnej świadomości, i nie może już tego kontaktu wskrzesić.

Nie odbieramy więc „Dwóch teatrów” jako starcia dwu aktualnych teatralnych idei ani jako nośnej metafory naszego narodowego losu. Mimo to sztuka wraca na sceny teatrów i wracać pewnie będzie. Jedną z przyczyn tego faktu jest na pewno teatralna uroda utworu, role, dające wielką szansę aktorom, role, z których każda niemal przyciąga uwagę. Ale to nie wszystko. Oglądając „Dwa teatry” czekamy przede wszystkim na akt drugi. Składające się nań

dwie „sztuki w jednej odsłonie”, napisana w r. 1937 jako słuchowisko radiowe „Matka” (pierwotny tytuł: „W lesie) oraz „Powódź”; to obrazy dramatyczne skomponowane bezbłędnie, ze znakomitymi rolami, atrakcyjne dla teatru i dla publiczności. Ale i to nie wszystko. Postać dyrektora Małego Zwierciadła, bez względu na to, jaka jest aktualność, czy raczej nieaktualność idei teatralnej, którą reprezentuje, postać człowieka bez reszty oddanego swemu artystycznemu powołaniu, wystarczająco jest wielowymiarowa, aby zarówno w pierwszym, jak i w trzecim akcie sprowadzić niezbyt dziś przekonywającą warstwę programową i symboliczną do roli tła, wysuwając na plan pierwszy ludzki dramat, którego aktualności nie mierzy się już podług realiów czasu, w którym sztuka powstała i po raz pierwszy spotkała się z publicznością.

ZBIGNIEW KUBIKOWSKI



Cena 2,50 zł

Jel. Zakł. Graf. 1563/69 3000 A6 J-18/852/69