

# MARIA LEONIA JABŁONKÓWNA

Pierwszy tekst, jaki napisała dla *Teatru*, ukazał się w pierwszym roku istnienia pisma jako dwutygodnika — w numerze 9/1952 r. Ale stała współpracą z pismem ustaliła się dopiero dwa lata później, w roku 1954. Wiązało się to zapewne z faktycznym rozstaniem się pani Jabłonkówny z zawodem reżysera. Czynnej w pierwszych latach po wojnie, coraz trudniej przecież przychodziło znaleźć dla siebie miejsce w teatrze jednej wszechobowiązującej konwencji. Historyk sztuki i absolwentka międzywojennego PIST-u, koleżanka Erwina Axera i Aleksandra Bardinięgo, wychowanka Aleksandra Węgięki, z którym związała swe artystyczne losy do tragicznego końca tego znakomitego reżysera i aktora w r. 1941, nie potrafiła (a może raczej nie chciała) z dostatecznym przekonaniem praktykować realizmu scenicznego, pojmowanego w sposób rygorystyczny, a równocześnie schematyczny i płaski.

Krytyka nie była jej obca. W okresie międzywojnia pisywała na łamach *Bluszczu* i *Wiadomości Literackich* (m.in. recenzje filmowe), zaś wszechstronne wykształcenie — reżyserskie i humanistyczne, wspomagane ogromną wrażliwością, inteligencją i doświadczeniem scenicznym, wręcz idealnie kwalifikowały ją do roli teatralnego recenzenta. Owczesny redaktor *Teatru* (i jego twórca w formie dwutygodnika, w jakiej przetrwał trzydzieści lat), Edward Csató starał się pozyskiwać pióra ludzi, których twórczość w owym czasie znalazła się na marginesie lub wręcz poza obowiązującym nurtem ideowo-artystycznym. Dzięki jego inicjatywom pisali na łamach *Teatru* lat pięćdziesiątych Jerzy Szaniawski, Adam Grzymała-Siedlecki, Tadeusz Peiper, Artur Marya Swinarski. Zaproszenie do stałej współpracy, a następnie zaangażowanie do zespołu redakcyjnego pani Leonii było w tej sytuacji czymś zupełnie oczywistym — przede wszystkim z punktu widzenia dobra pisma, które w jej osobie pozyskiwało pracownika o najwyższych kwalifikacjach zawodowych i etycznych.

O czym pisała? Wśród blisko 230 pozycji (nie licząc stałego działu *O teatrze w czasopiśmie* i przekładów z języków angielskiego i francuskiego), jakie naliczyłam na przestrzeni dwudziestu lat jej współpracy z *Teatrem*, Leonia Jabłonkówna z równym powodzeniem pisała duże recenzje, a właściwie eseje krytyczne, co i krótkie, syntetyczne noty recenzyjne, bywała autorką obszernych tekstów publicystycznych, dotyczących żywotnych problemów współczesnego polskiego teatru (z dwiema niezmiernie interesującymi *Rozmowami Trzech Króli o teatrze* na czele), jak omawiała książki o tematyce teatralnej i dokonywała wywiadów z wybitnymi przedstawicielami naszej sceny. Pisała wiele o przedstawieniach teatrów warszawskich (najwięcej bodaj uwagi poświęcając Teatrowi Współczesnemu Erwina Axera), lecz także wojażowała po całym kraju. Omawiała wy-

stępy gościnne zagranicznych teatrów w Polsce, śledziła prace dyplomowe studentów PWST, a także z uwagą i podziwem towarzyszyła kolejnym premierom recytatorskiego teatru Danuty Michałowskiej.

Jaki repertuar ją interesował? Najśluszniej chyba byłoby stwierdzić, że, znając wybornie wielką klasykę rodzimą i obcą oraz jej tradycje na naszych scenach, jednocześnie interesowała się żywą dramaturgią współczesną. Dziś — po latach — niejednokrotnie zdaje mi się wracać z podziwem do jej, jakże głębokich i trafnych, ocen zjawisk nowych, nie podlegających w momencie, gdy się dokonywały, tradycyjnym kwalifikacjom, jak np. teatrów Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora, bądź też wcześniejszych prac reżyserskich Konrada Swinarskiego.

Wszystkie jej teksty cechuje jasność i precyzja logicznego przewodu myślowego, a także plastyka opisu, wiernie oddającego przebieg przedstawienia. Nakreślone piórem recenzentki sytuacje sceniczne stają „jak żywe” w oczach uważnego czytelnika, zaś ocena spektaklu zawsze jest wynikiem rzetelnej analizy wszystkich jego elementów. Z tymi pisarskimi zaletami łączyła Jelonka — bo tak ją nazywali przyjaciele — wręcz żywiołową niechęć do pisania, które, jak wielokrotnie powtarzała, przychodziło jej z najwyższą trudnością i oporem. Efekt tych zmagañ był najczęściej taki, że do pisania zabierała się w ostatniej chwili i, walcząc z oporem materii, spóźniała się straszliwie z dostarczeniem tekstu.

Trzeba jednak tu wyznać, że oczekując na kolejną recenzję mieliśmy nieraz sporo uciechy, gdyż winowajczyni usiłowała zawsze w jakiś sposób usprawiedliwić swą skandaliczną niepunktualność. Dzięki temu mieliśmy okazję wysłuchiwać mrozących krew w żyłach opowieści o kłęskach i straszliwych wydarzeniach losowych, przesładujących zarówno same teksty (palił je ogień, zalewała woda, kradli złodzieje, niszczyli bezrozumnie zwierzęta), jak i ich autorkę. Kłamała z ogromnym zapalem, ale niesłychanie nieudolnie (były to bodajże jedyne kłamstwa tej najczystszej duszy) i bardzo się denerwowała, że jej nie wierzymy.

Metoda krytyczna, jaką zwykła najczęściej stosować, polegała na opisie spektaklu połączonym z wnikliwą analizą opisywanych działań. Wychowana w kulcie teatru literackiego, potrafiła przecież traktować tekst nie jako obowiązujący kanon, lecz raczej jako zawsze otwarte wyzwanie pod adresem twórczego artysty teatru.

Jednym z piękniejszych przykładów stosowania tej metody jest odkrywca recenzja z przedstawienia *Nie-boskiej komedii* Krasieńskiego w inscenizacji Swinarskiego (spektaklu przyjętego w momencie jego powstania w sposób dość — jak się to ładnie zwykło mówić — kontrowersyjny), w której Jabłonkówna najpierw — właśnie poprzez opis —

odkrywa ściśle powiązania inspiracji reżyserskich z *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego, by następnie, stosując dalej tę samą metodę analitycznego opisu, odnaleźć „wyraźną linię kierunkową spektaklu: teatr. Nie teatr jako świątynia, ale świątynia jako teatr. Teatralny kościół, w którym rozgrywa się widowisko: Komedie, Nie-Boska, ale też chyba Nie-Szatańska; po prostu Komedie Teatralna”. Śledząc teatralizację tekstu *Nie-boskiej* przez Swinarskiego recenzentka opisuje kolejne epizody spektaklu, spośród których pragnę przypomnieć „drapieżny obraz »bluźnierczej mszy«, kiedy wobec zalegającego kościół zrewoltowanego tłumu Pankracy pije przed ołtarzem z poświęconego kielicha, po czym ciska go z całą siłą w ołtarz; z kielicha wytryska strumień krwi i zostawia straszny czerwony ślad na ołtarzowym płótnie. Odpowiada mu ryk tłumu. Jest to oczywiście efekt wybitnie teatralny, ale zarazem ma w sobie grozę i patos rzeczywisty; w istocie tak właśnie w koszmarnych wizjach hrabiego Henryka mógł się kształtować obraz »dnia sądu«, który napelnia go lękiem i grozą, ale którego nadejście wydaje mu się nieuchronne”.

Nie mniejszą wrażliwość i spostrzegawczość znajdujemy w jej opisach ról aktorskich. Oto próbka: „Kiedy Eichlerówna siedzi w krześle tronowym wyprostowana i nieruchoma, hieratyczna i wyobcowana, o groźnej i zastygłej masce, z opuszczonymi ciężkimi powiekami — myślimy, że będzie to Agrypina zmonumentalizowana i posągowa, wykuty w marmurze pomnik władcy. Ale nagle rozwiera powieki i wystrzela płomieniem oczu. Nieopisana furia tego spojrzenia zatyka oddech. Kamienny posąg przeobraża się w żywoł, w ucieleśnioną energię; a jednak ta przeciwstawność wyraża organiczną jedność. Gest jej podniesionego ramienia wykreśla linię doskonale geometryczną na wzór schematycznego wizerunku z egipskich sarkofagów; za chwilę dłoń wykonuje ruch zaledwie dostrzegalny, finezyjny i pełen łagodnej miękkości, jak odbicie z konturu najsuubtelniejszej miniatury. A jest to przecież ta sama ręka...” (*Racine w Warszawie — „Brytanik” w T. Narodowym*).

Patetyczny opis roli Agrypiny korespondował z patetyczną tonacją klasycystycznej tragedii. Zupełnie inaczej, niemal żartobliwie, opisała prapremierę Mrożkowego *Tanga*. I tutaj znajdujemy niezwykle precyzyjny, analityczny opis — rozbiór przedstawienia, będący jednocześnie wyrazem najwyższego uznania dla jego twórcy, Erwina Axera, lecz przełamany na końcu nieoczekiwaną pointą, zaadresowaną oczywiście nie do reżysera, lecz do... spragnionych inscenizatorskich „pomysłów” kolegów po piórze; „o reżyserii właściwie nie ma nic do powiedzenia. Co tu reżyser miał do roboty? Przeczytał całą sztukę (czytał ostatecznie umie), przypilnował aktorów, żeby nauczyli się tekstu, służbiście wypełnił wskazówki autora...

Niczym sztuki nie podbudował, nie dodał nawet ani nie skreślił żadnej postaci. Krótko mówiąc, nie zabił żadną odkrywczą koncepcją. Nawet owa scenka samoistna nie powinna mu być poczytana za zasługę. On ją wprawdzie wymyślił, ale po co to zrobił, dowie się dopiero z mojej recenzji”.

Opis sceny czy roli, wierny i świadczący o spostrzegawczości, a także znakomitej pamięci Autorki recenzji, zawiera element oceny, mimo że najczęściej darmo doszukiwalibyśmy się w nim zwrotów bezpośrednio wartościujących. Sięgnijmy na przykład po opis roli Chochoła w Hanuszkiewiczowej inscenizacji *Wesela* w warszawskim Teatrze Powszechnym (r. 1963): „Wchodzi Chochoł. Właściwie nie Chochoł, ale młody chłopek, opasany tylko powrośłem ze słomy. To zresztą nie przeszkadza — może być i taki Chochoł. Ale po chwili okazuje się, że to wcale nie Chochoł, lecz Siemion. Siemion postaciujący jakąś bliżej nie sprecyzowaną złą Siłę (...), Siemion miota się po scenie, wybiega za kulisy, wraca ostentacyjnie wlokąc rekwizyty, wdrapuje się na wieżyczki szopki, stamtąd wykrzykuje, to znów wypowiada świszczącym szepcetem słowa każdej ze zjaw; słowa, które w tej osobliwej interpretacji tracą zupełnie sens, stają się zupełnie niepojęte, co najmniej połowa ich zresztą nie dochodzi do widza”.

Przykłady można by mnożyć. Wiele z tych recenzji, a właściwie esejów dotyczy spektakli, które przeszły do historii naszego teatru i stanowi bezcenne źródło wiedzy o nich dla teatrologów i historyków teatru. I doprawdy trudno mi zrozumieć, czemu żaden wydawca nie pomysłął o wydaniu krytycznych tekstów Leonii Jabłonkówny, podczas gdy w księgarniach widywałam wybory recenzji teatralnych o nieporównanie mniejszej wartości. Oczywiście ona sama nigdy o to nie zabiegała — była i zbyt skromna, i dumna zarazem, zbyt przy tym zajęta cudzymi kłopotami i troskami, by mieć czas i ochotę myśleć o sobie, swoich sprawach i potrzebach. Oddana bez reszty tym, których nazywała swoimi bliskimi, a którzy stanowili jej rodzinę z wyboru, żyła w serdecznym kręgu ludzi dzielących jej głęboką wiarę, ideały i niezłomne przekonania. Do ostatnich chwil życia zachowała umysł świeży i lotny, energię i ciekawość spraw teatru, z którym przecież związała swe losy. Oglądała nowe premiery, uczestniczyła w dyskusjach, utrzymywała żywe kontakty towarzyskie z wybranym gronem przyjaciół. Odeszła od nas nagle, wręcz nieoczekiwanie — tak bardzo przywykliśmy do jej niezmienionej od lat szczupłej, dziewczęcej niemal sylwetki, życiowej aktywności i nieznużonej inteligencji. I większość z nas — nawet spośród serdecznie zaprzyjaźnionych — dopiero z umieszczonej na trumnie tabliczki dowiedziała się, że przeżyła 82 lata...

IRENA KELLNER