

# teatr na półkach ksiegarskich

## WSPOMNIENIA PISARKI I DRAMATOPISARKI

Muszę się przyznać, że do przeczytania tej książki zachęciły mnie głosy oburzenia, a nawet potępienia, jakie słyszałem wśród znajomych. A kiedy się dowiedziałem, że ktoś po lekturze pamiętnika Marii Morozowicz-Szczepkowskiej pt. *Z lotu ptaka* zachorował ze zdenerwowania — wyciągnąłem książkę z półki z niemalym zaciekawieniem (przedpadam za skandalicznymi wspomnieniami). Nie ukrywam, że się rozczarowałem. Wspomnienia nie zawierają żadnych szczególnych sensacji, czy plotek teatralnych. Napisane są gładko, czyta się je dobrze. Miejscami są zabawne, miejscami przynoszą nieźle uchwyciony obraz wydarzeń z ich niepowtarzalną atmosferą; pierwsza wojna światowa, okres powstaniowy w podwarszawskiej miejscowości, przedwojenna Jastarnia. Trudno też gorszyć się rozmaitymi złośliwościami pod adresem pewnych ludzi teatru czy spoza teatru. Brak sympatii autorki do Solskiego spowodował, że poświęcone mu strony zawierają chyba wiele prawdy o Hetmianie Sceny Polskiej (taki tytuł do dziś stosuje nasza prasa). Morozowicz-Szczepkowska nie uważa Junoszy za „wielkość”. Trudno, jej sprawa. Wyraża się uszczypliwie o różnych koleżankach-aktorkach, o nieprzyjaciółkach jej ojca (świetnego aktora Rufina Morozowicza), o paru uszębierzach, konkurentach jej męża (znakomitego rzeźbiarza Jana Szczepkowskiego) — to przecież całkiem zrozumiałe.

Różne, bardzo kobiece plotki i „szpilki” łączą się ze skłonnością do beletryzacji. Świetnie się można ubawić, czytając (s. 170—172) jak sobie autorka wyobraża rozmowę Leona Schillera z jego ojcem na temat ożenku (Schiller o wybrance: „Tata wie, ona wymyśliłaby Boga, gdyby nie było Boga!”), albo jak opisuje przyjęcie weselne po ślubie Schillera. Schiller w ogóle „udał się” Morozowicz-Szczepkowskiej, choćby scena, gdy po powrocie ze studiów muzycznych pokazuje ojcu „zawile konstrukcje kontrabas”. Wena pisarska dopisuje autorce, a rozpedzone jej pióro — trzeba to przyznać — nie oszczędza jej samej. (Czy jednak w sposób zamierzony?) Oto na s. 285 broniąc się przed atakami krytyków porównuje się do Molière’a. Na s. 155 otwarcie przyznaje, że krytyka poznańska zwróciła na nią uwagę dopiero po roli „skąpo ubranej Dalili”. Strona 289 przynosi wiadomość, że wbrew drugoczącym recenzjom jedna z jej sztuk „wzbudziła

nawet zainteresowanie jakiejś Polki z zagranicy, która wyprosiła ode mnie egzemplarz — dla Szwajcarii, jak mówiła.” Polecam także kapitalną scenę z prezydentem Mościckim za kulisami Reduty (s. 283) oraz — z repertuaru rodzinnego — miły dowcip Morozowicza o jego żonie (s. 251).

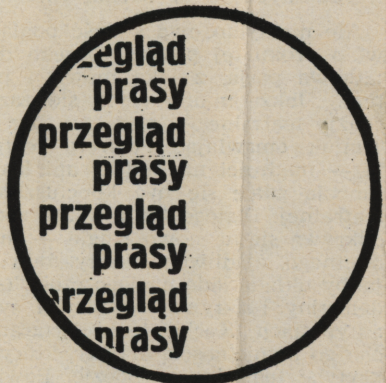
To prawda, że Morozowicz-Szczepkowska często się myli, przeinacza fakty, informuje niedokładnie, płacze chronologię wydarzeń itd. Słyszałem głosy (pisał o tym także Jarosław Iwaszkiewicz), że wydawnictwo powinno błędy sprostować. Nie wydaje mi się to słuszne. No bo jak ustalić granice ingerencji redakcyjnej? Można było oczywiście zwrócić uwagę autorce, że Iwaszkiewicz nie był działaczem RGO, że Schiller nie debiutował w Momusie i że nie był „czysto niemieckiego pochodzenia” (austriackie szlachectwo Schillerów de Schildenfeldów potwierdził Sejm Czteroletni w 1790 r.), że Osterwa nigdy nie odszedł z Reduty, że Towarzystwo Teatrów Stołecznych rozpoczęło jednak swą działalność, że... (Konieczność jednak trzeba było poprawić „przepisaną” się autorki, np. raczej pincetą niż pineską można wyjąć odłamek z nogi.)

Pamiętniki nie są rozprawami historycznymi. Jak słusznie powiedział kiedyś Waław Zawadzki — znakomity wydawca starych pamiętników — błędy, przeinaczenia czy wręcz kłamstwa pamiętnikarzy są także dokumentem: mentalności autora, uprzedzeń środowiska, krążących ówczesnie legend czy plotek. Historyk z prawdziwego zdarzenia traktuje wspomnienia jako źródło naukowe z należytych krytycyzmem. Inaczej ma się rzecz z czytelnikami pamiętników dotyczących czasów im współczesnych. Tych oczywiście irytują błędy i subiektywizm w oświetlaniu faktów. Subiektywizm jest, z natury rzeczy, cechą właściwą każdego pamiętnika. Można się zżymać, ale trudno czynić z niego zarzut autorce, a tym bardziej wydawnictwu. Gorzej jednak, gdy subiektywizm idzie w parze z niefrasobliwością wobec spraw trudnych i bolesnych. Według opowiadań wielu osób okupacyjne losy syna Kunów były nie takie, jak w relacji Morozowicz-Szczepkowskiej. A jeśli nawet autorka ma rację, to chyba lepiej było rzecz przemilczeć, niż przedstawić ją w tej formie. Charakterystyka (na podstawie wiadomości z drugiej ręki) ludności cywilnej Warszawy podczas powstania jest co najmniej nieogłędna (s. 359). Informacja o zameldowaniu się Irzykowskiego u władz okupacyjnych (s. 327) robi dwuznaczne wrażenie. A jak ocenić takie zdanie o Junoszy-Stępowskim: „Lubił płatać figle, ale i los spletał mu tragicznego figla — padł ugodzony kulą przeznaczoną dla jego drugiej żony...” Oj, figle, figle.

Wydaje mi się, że zadaniem wydawcy było — nie tyle nawet usunięcie takich fragmentów, ile opatrzenie książki przedmową czy posłowiem, charakteryzującym ogólnie sposób pisania autorki i zwracającym uwagę czytelnika na partie budzące różnorakie wątpliwości. Bo jeśli już zdecydowano się na wydanie książki (może przedwcześnie: w archiwach i bibliotekach czeka

na druk wiele wartościowszych pamiętników), należało opatrzyć ją komentarzem. A także indeksem nazwisk. Brak tego indeksu dziwi w książce wydanej przez Państwowy Instytut Wydawniczy.

(vit.)



Rok Wyspiańskiego zaczyna się z wolną „rozkręcać”; raz po raz ukazują się w prasie mniej lub bardziej interesujące wypowiedzi, dotyczące różnych stron jego życia i twórczości. Nie odnotowujemy każdej z nich na bieżąco, czekając aż zbierze się więcej materiału, z którego będzie można dokonać wyboru i uwzględnić w naszej rubryce pozycje najcenniejsze i najbardziej ważne z punktu widzenia zainteresowań ludzi teatru. W tej chwili pragniemy zasygnalizować publikację, dotyczącą osoby Wyspiańskiego tylko pośrednio, ale ukazującą w nowym i fascynującym świetle kogoś związanego z nim bliskimi węzłami: mianowicie Stanisława Lacka.

Tego swoistego „odkrycia” dokonuje Stanisław Witold Balicki w szkicu ogłoszonym na łamach *Życia Literackiego* (*Nieznana glosa do „Dziadów”, nr 887*). Autor przeprowadza jakby „proces rehabilitacyjny” tego krytyka, który na ogół traktowany był dotąd raczej po macoszemu; utarło się mniemanie, że jest to umysłowość dość mętna, typowo „młodopolska” — w pejoratywnym sensie tego słowa — że zainteresowanie może budzić wyłącznie jako korespondent Wyspiańskiego i jeden z tych bardzo nielicznych, których surowy, nieskory do zażyłości poeta darzył szacunkiem i przyjaźnią. Balicki poddaje ten osąd rewizji.

Najpierw przytacza różne opinie o zmarłym przedwcześnie (w 33 roku życia) krytyku; opinie, pochodzące zarówno od jego współczesnych, jak od potomnych; okazuje się, że nie są one bynajmniej jednoznaczne. Negatywne, a w każdym razie neglującą ocenę prof. Hahna, Tadeusza Sinki, czy Boya zrównoważone są pozytywnymi, czasem nawet wręcz entuzjastycznymi sądami Nowaczyńskiego, Kazimierza Czachowskiego, a spośród uczonych dzisiejszych — prof. Kazimierza Wyki. Ale najbardziej konkretny „dowód prawdy” dla czytelników szkicu Balickiego stanowi przytoczony w nim fragment ze spuścizny Lacka, nieznaną dotąd zupełnie, bo pozostający w rękopisie. Jest to ródzaj dziennika z oglądanych przez Lacka spektakli. Jak stwierdza Balicki — „Zachowało się trochę z tych kart z roku 1905,

wśród których jednym ciągiem pióra spisane refleksje bezpośrednio po bytności na przedstawieniu *Dziadów*, w dn. 29 sierpnia za pierwszych zaraz dni dyrekcji Ludwika Solskiego. Było to pierwsze zetknięcie Lacka z inscenizacją Wyspiańskiego...”. Tekst ten, w całości przytoczony w artykule, uderza istotnie swą głębią, świeżością i prekursorstwem; rację chyba ma autor szkicu, przewidując, że kiedy dzieła Lacka zostaną nam udostępnione (w najbliższym czasie ma się tym zająć Wydawnictwo Literackie) — „myśli i wywody tego dyalektyka nie będą dla nas dzisiejszych ciemne i bez pożytku. Bo i Wyspiańskiego rozumiemy dziś jakoś prościej, czystiej, a po swemu. Dyalektycznie. I artystycznie”.

Z opublikowanych kart „pamiętnika” Lacka wynika, że miał on poważne zastrzeżenia do inscenizacji *Dziadów* przez Wyspiańskiego; jego stosunek do dzieła Mickiewicza był bardzo swoisty, odbiegający znacznie od przeważających w jego epoce opinii na ten temat; w szczególności jeżeli idzie o wewnętrzną strukturę dramatu, o relacje pomiędzy partią wileńską i drezdeńską i o funkcję głównego bohatera — Gustawa-Konrada. Jego refleksje na ten temat formułowane są skrótowo i nie wiążą się w jakiś precyzyjny ciąg myślowy; nie jest to przecież przygotowywany do druku traktat, lecz spisywane na gorąco wrażenia i uwagi; jeżeli jednak wzięta się w nie uważnie, dostrzeżąc się niezwykle interesującą i syntetyzującą próbę odczytania *Dziadów*, zawierającą nawet pewną konkretną propozycję interpretacyjną; propozycję, zdradzającą nieoczekiwaną zbieżność z niektórymi koncepcjami naszych dzisiejszych realizatorów tego dramatu. Zacytujmy pewne fragmenty:

„III cz. *Dziadów* jest zagadką. Mówią, że to fragment. Na jakiej podstawie? Na tej, że Mickiewicz położył na czele napis „Akt pierwszy.” Nie jest to jednak, według Lacka, dostateczny argument. Mickiewicz bowiem pisał III część w r. 1832, w momencie, w którym „dalej Konrada prowadzić nie można — można go tylko wysłać na nieokreśloną przyszłość. (...) Dramat jest całkowity. Czy Mickiewicz myślał o dalszym ciągu? Nic nas nie upoważnia do takiego przypuszczenia. Dalszego ciągu nie ma. Więc nie mogło być...” Dlaczego? Dlatego, że Mickiewicz pisał tę część w określonym momencie historycznym — po upadku powstania — i w momencie przełomowym własnego życia. „Jest to rozpaczna chwila, w której »co dalej« staje przed oczyma — i w której »to dalej« się wyklukwa. *Dziady* były dla M. czymś skończonym, jakimś krokiem przebytym, rozwiązaniem i rozstrzygnięciem zagadnienia wewnętrznego i wyzwoleniem — chociaż nie całkowicie...”

W związku z tym Lack nie zgadza się z uzewnętrznionym w inscenizacji Wyspiańskiego układem: Gustaw-Konrad. „Z afisza wynika, jak gdyby Gustaw był osobą rzeczywistą. Gustaw zaś nie jest osobą rzeczywistą, lecz, jak wszystkim wiadomo, literacką postacią Konrada. Konrad tę postać, jako maskę fałszywą, odziera, i wtedy staje się sobą,

wtedy odsłania swoje przeznaczenie (...) To nie jest zmiana istnienia, ale przeobrażenie (...) Gustaw był fikcją, albo w niewłaściwym, romantycznym kierunku idący(m) Konrad(em)”. Część III „pokazała właściwą naturę Gustawa. Był to cień, upiór (...) To nie jest wyklucie się jednej formy z innej, ale wyzwolenie się z narzuconej skorupy (...) Bez III cz. Gustaw może być osobą rzeczywistą — z części III Gustaw znika i jest tym czym jest rzeczywicie: literackim kształtem epoki...”

A tymczasem na scenie — „pan Wiślański, młody i nieznanymi aktor gra, deklamuje Gustawa, a potem deklamuje Konrada. Ale nie ma zmiany, nie ma przeobrażenia (...) W takim razie po co pisać na ścianie *Hic obiit Gustavus — natus est Conradus*. Nie trzeba”.

Interesująco mówi Lack również o scenie improwizacji i następującej po niej scenie egzorcyzmów. Odczytuje je inaczej niż Wyspiański. Trudno tu oczywiście przytaczać wszystkie te, gorączkowo rzucane na papier przeblyski myśli młodego krytyka; trzeba je uważnie przeczytać i spróbować odnaleźć w nich linię kierunkową. Wydaje się ona bardzo płodna.

Warto również zapoznać się z licznymi uwagami Lacka dotyczącymi wykonawstwa aktorskiego w *Dziadach* i świadczącymi o jego trafnym i prawdziwie nowatorskim wyczuciu funkcji gry scenicznej. Jego uwagi na temat Wiślańskiego jako odtwórcy roli Konrada wnoszą również cenne elementy do naszej wiedzy o aktorach z początku stulecia. W końcowej części swego szkicu Balicki przekazuje wyniki własnych badań, dotyczących kariery scenicznej Wiślańskiego — co nie jest dla nas obojętne, wobec tego, że miał on w swym dorobku rolę tak poważną, jak Gustaw-Konrad. Jak pisze Balicki — „Wiślańskim nie zajął się przygotowywany przez Instytut Sztuki PAN słownik aktorów polskich”. Na podstawie danych uzyskanych przez autora, aktor ten, który rozpoczynał swą pracę na scenie we Lwowie, w ochotniczym Teatrze Miłośników Sceny, grał następnie Poetę w *Weselu*; potem był w Poznaniu u Rygiere’a, „gdzie m.in. grał Młodego Oficera w *Warszawiance* i Gustawa-Konrada w *Dziadach* wzorowanych na inscenizacji krakowskiej”. Potem występował przez rok w Krakowie za dyrekcji Solskiego (do tych występów odnosi się właśnie uwaga Lacka); rolę Gustawa-Konrada powtórzył następnie jeszcze w Wilnie, w inscenizacji Nuni Młodziejowskiej; tutaj grał również Natana w *Sędziach*. W r. 1913 Szyfman zaangażował go do Teatru Polskiego. „Leon Schiller poświęcił mu ciepłą wzmiankę w księdze pamiątkowej na dziesięciolecie Teatru Polskiego”. Jednakże od r. 1916 żadnych śladów po nim już się Balickiemu nie udało odnaleźć.

lj.

## SPROSTOWANIA

*Powrót Odysa* Wyspiańskiego, wystawiony w r. 1932 w teatrze lwowskim za dyrekcji Wilama Horzycy, jest dziełem Janusza Strachockiego (inscenizacja i reżyseria) i Zbignie-