

Niedokończona rozmowa z Leonią Jabłonkówną

Po moich długich, przez dziesięć miesięcy kontynuowanych rozmowach z Leonią Jabłonkówną, rozmowach, które nagle w lutym 1987 roku przerwała Jej śmierć, pozostało kilkanaście kaset z nagraniami. Dla redakcji *Teatru* materiał ten okazał się zbyt obszerny i dlatego tekst, który obecnie publikujemy, stanowi jedynie drobny fragment całości. Wybór to stosunkowo najmniej sensacyjny, bo pod tym względem przewyższają go wspomnienia Jabłonkówny z Grodna i Białegostoku z lat 1939—1941, ale dający w miarę wierny portret mojej rozmówczyni. O Leonii Jabłonkównie, wybitnym krytyku i reżyserze, absolwentce PIST-u, wychowance Aleksandra Węgierki, długoletniej redaktorce *Teatru*, pisała we wspomnieniu pośmiertnym Irena Kellner (*Teatr* nr 4/1987). I tam odsyłam zainteresowanych po bardziej szczegółowe informacje biograficzne. Rozmowa nie była autoryzowana. (M.N.)

LEONIA JABŁONKÓWNA Po Powstaniu wraz całą grupą warszawiaków znalazłam się w klasztorze w Czerniowcu. Nie trwało to jednak długo. Wkrótce przybyły tam z Oświęcimia, uwolnione dzięki jakimś międzynarodowym staraniom, siostry karmelitanek, które musiały zachowywać klauzurę. Dlatego też zakonnice z czerniowieckiego klasztoru umieściły mnie oraz kilka osób w takiej chatynce w górach. To było nawet dość sympatyczne, tylko że przyszła straszna zima i straszny mróz. Pozostałam tam do stycznia, do wejścia wojsk sowieckich. Wtedy przeniosłam się do Krakowa. Częściowo pieszo, częściowo na jakichś ciężarówkach. Moi krakowscy przyjaciele prowadzili wtedy schronisko RGO na Siennej. Zjawiłam się u nich w drugiej połowie stycznia i przez jakiś czas mieszkałam w dość strasznych warunkach, jakie pozostały po kwaterowaniu tutaj

Leonia Jabłonkówna z aktorami po premierze „Ocalenia Jakuba” Zawieyskiego — Wrocław, T. Polski 1947. Stoją: Zdzisław Karczewski, Janina Martynowska, Mieczysław Serwiński. Klęczy: Jerzy Zawieyski. Siedzą: z lewej Anna Redlichówna (Lutosławska), z prawej Lucja Burzyńska, w centrum Leonia Jabłonkówna



radzieckich żołnierzy. W krótkim jednak czasie dla ludzi teatru zorganizowano pensjonat w YMCA, gdzie przeniosłam się i pozostałam aż do chwili, gdy z Teatrem Wojska Polskiego wyjechałam do Łodzi.

A wie Pan że ja nigdy właściwie nie widziałam *Wesela*, o którym mogłabym powiedzieć, że to jest właśnie to, o co Wyspiańskiemu chodziło. Tak zupełnie.

MACIEJ NOWAK Bo sama Pani „*Wesela*” nigdy nie robiła?

Niestety nie, a zdaje się, że przy moich skromnych możliwościach właśnie ten utwór umiałabym wyreżyserować. Tak mi się przynajmniej zawsze wydawało. Nie było jednak okazji. A jeśli chodzi o to *Wesele* w Teatrze Wojska Polskiego, to do Łodzi przyjechało ono z Lublina. Przygotował je, przyznając zresztą otwarcie, że przekraczało to jego możliwości, Jacek Woszczerowicz. I sam grał, zresztą fatalnie, Stańczyka. Dosłownie na palcach jednej ręki można było policzyć role jakoś sensownie obsadzone. Dobry był Kreczmar, jako Poeta, dobre niektóre z młodych dziewcząt: Zosia Mrozowska, która właśnie debiutowała, zagrała bardzo ciekawie i świeżo Marynę, co było niezwykłym odkryciem. Bo wydawało się, że nie jest to rola dla niej. Wyglądała jak dziecko, w ogóle nie miała warunków na Marynę. Gospodarza grał Krasnowiecki. To świetny aktor, tyle że strasznie leniwy. Chyba nie znalazł nikogo równie leniwego. Nawet już nie tylko aktora, ale po prostu człowieka. Jeżeli mu się nie chciało, to jeśli nawet miałby przez to stracić wszystko, zaprzepaścić całą karierę, sławę i wszystkie perspektywy, to po prostu nie grał. Dosłownie. A Gospodarza mógł zrobić doskonale. Miał po temu wszelkie dane. Tymczasem przez całe trzy akty grał tak, jak zwykle Gospodarz zachowuje się dopiero w trzecim, gdy siedzi skacowany w foteliku i wspomina sen.

W tym czasie zaczęły do Łodzi zjeżdżać rozmaici wybitni aktorzy i stopniowo udawało się wprowadzać ich do repertuaru. Przyjechał też Zelwerowicz. Witamy go oczywiście z największą radością i pytamy, czy zgodzi się grać w *Weselu*. — Jeżeli mam grać, to tylko Księdza. — Ale dyrektorze, to taka mała rolka... — Nie, niczego innego nie zagram. No dobrze, szczęście, że w ogóle się zgodził, robimy kilka prób. I pamiętam, przechodzę kiedyś za kulisami i nagle słyszę wspaniałe mówione, wspaniałe interpretowane kwestie Gospodarza. Ale kto gra? Okazuje się, że Zelwerowicz, jako partner, tak zmobilizował Krasnowieckiego, że ten wreszcie pokazał, na co go stać. Ale tylko przez dwa czy trzy dni. Potem znowu mu się znudziło i wrócił do poprzednich przyzwyczajeń.

Oprócz Zelwerowicza do tego *Wesela* weszli też inni. Stańczyka przejął Brydziński, Dziennikarza — Wyrzykowski, Grolicki — Chochoła. Absolutnie wbrew swoim przyzwyczajeniom. Znany był z tego, że podpisując kontrakt dodawał klauzulę, że żadnych zjaw, duchów i symboli grać nie będzie. Tymczasem takiego Chochoła, jakiego pokazał w Łodzi, nigdy już więcej nie zobaczyłam. Taki jakiś pograżony w głębokim, koszmarnym śnie, kiedy tak trudno wykonać najmniejszy ruch, taki jakiś z chłopskim mozołem i zmęczeniem. To było wstrząsające. Czuliśmy, że on sam wytwarza atmosferę beznadziejności wokół siebie, ale też i sam jest jej wytworem. Ile razy wspomnę to łódzkie *Wesele*, staje mi przed oczyma Chochoł Grolickiego.

Wyjechałam z Łodzi, bo sytuacja stawała się nie do wytrzymania. Idiotyczne było to wszystko. Działy się rzeczy zupełnie niewiarygodne, niewiarygodne. Środowisko *Kuźnicy* zorganizowało przeciwko mnie, jako reżyserowi Teatru Wojska Polskiego, idiotyczną kampanię. Zarzuty formułowano bardzo śmiesznie. Że jestem wierzącą i praktykującą katoliczką. A przy tym Żydówką. To im się po prostu w głowie nie mieściło, żeby semitka się ochrzciła, zamiasz wraz z innymi budować nową komunistyczną rzeczywistość. Żałownie nawet dzisiaj o tym mówić. Rozdawano jakieś wierszyki satyryczne odbijane na hektografie, jakieś takie „Niedaleko spada jabłko od Jabłonki”. Po prostu głupie. Miałam kłopoty również w teatrze, gdzie przejściowo, jeszcze przed powrotem Schillera, kierownictwo sprawował Marian Meller, jakoś bardzo negatywnie do mnie nastawiony. Do tego doszły konflikty z Ważykiem, który był wtedy takim politrukiem przy naszym teatrze.

O co konkretnie chodziło?

Takie śmieszne rzeczy. Nie warto o tym mówić.

A jednak?

Ojej, męczy mnie Pan.

Wie Pan, myślę, że ktoś, kto głęboko kulturowo czuje się Żydem, musi dzisiaj być w Polsce bardzo samotny. Całkowicie osamotniony

Ja nigdy nie miałam takiego problemu. Niezależnie od tego, jak mnie traktowali, że tak powiem, aryjczy, jestem i byłam zawsze absolutnie zakorzeniona w polskości. Jeżeli znalazłabym się za granicą, korzeni szukałabym właśnie w Polsce. Wyniosłam to z domu. Mama była nauczycielką polskiego w gimnazjum w Łodzi, prądziadkiem był znanym warszawskim lekarzem, inni znowu dziadkowie mieszkali we Włocławku i pomagali powstańcom 1863. Ojciec..., ja właściwie bardzo mało wiem o rodzinie ojca, coś mi się tylko kołata po głowie, że jego rodzice zajmowali się produkcją serów czy czymś takim. W każdym razie byli to prości ludzie. Nie mający nic wspólnego, co byłoby pewnie ciekawsze, z chasydami. Tacy raczej schłopi. A ojca prawie nie znałam. Był buchalterem czy urzędnikiem. Nie wiem. Moi rodzice rozeszli się, gdy miałam niespełna cztery lata. I ojciec wyjechał do Ameryki. Potem, gdy studiowałam w PIST, nawiązaliśmy listowny kontakt, który szybko się urwał. Próbowałam odnaleźć go po wojnie, ale bezskutecznie.

Przed wojną były okresy, gdy naprawdę nie wiedziałam, kto Żyd, a kto nie i w ogóle nie przychodziło mi do głowy, żeby tak myśleć o kimkolwiek. Dopiero później przyszedł okres bardzo niedobry, kiedy trudno, żebym nie wiedziała, bo dotkliwie własną żydowskość poczułam. Rozpoczęły się te wszystkie hece antysemityczne lat trzydziestych. Szczęśliwie studiowałam już wtedy w PIST, gdzie nie tylko o żadnym antysemityzmie mówić nie można było, ale wręcz przeciwnie: jakimś wręcz filosemityzmie. W atmosferze tej niezwykłej uczelni kultywowano szacunek dla każdej inności.

W czasie wojny Pani sytuacja zmieniła się zasadniczo.

No, można tak powiedzieć.

Jeśli Pani nie ma ochoty, to nie musimy o tym mówić.

To zależy, w jakim zakresie.

Mnie się wydaje, że konwersja to ogromnie ważne doświadczenie ludzkie.

Myślałam o tym od dawna. Byłam już chyba nawet gotowa dużo wcześniej, ale przyszły te okropne wydarzenia antyżydowskie lat trzydziestych i wtedy wydało mi się to jakoś nieuczciwe.

Czy po wojnie pochodzenie również stawało się argumentem przeciwko Pani?

No, parę razy tak było. Dla mnie nie miało to żadnego znaczenia, wie Pan, nigdy nie chciałam myśleć tymi kategoriami.

To się zdarzało również w teatrze?

Raz chyba, po 68 roku miałam coś zrobić na prowincji i kierownik tego teatru, z którym byłam zresztą dość zaprzyjaźniona, bo i wcześniej reżyserowałam, nagle wycofał się z wcześniejszych ustaleń. To już nie chodziło nawet o jego poglądy. To była raczej presja, bardzo silna presja.

Po podjęciu decyzji o opuszczeniu Łodzi dostałam dwie propozycje. Od Szyfmana, który pamiętał mnie jeszcze z przedwojennych moich asystentur w Węgierki, oraz od Horzycy zapraszającego do Torunia. Wybrałam Toruń, bo wydawało mi się, że tutaj będę miała większe możliwości. Ten okres wspominam bardzo przyjemnie, choć z Horzycą kłóciliśmy się nieustannie. Zaczęłam od *Męża i żony* połączonego w jednym wieczorze z *Nikt mnie nie zna*. Dalej, już wspólnie z Horzycą, zabraliśmy się za *Sen nocy letniej*. On przygotował inscenizację, ja miałam zająć się reżyserią. I tutaj powstał konflikt. Ale żeby to dobrze zrozumieć, trzeba było znać Horzycę. To był człowiek niezwykle interesujący, twórczy i wrażliwy, ale nie mający pojęcia o warsztacie teatralnym. I jeżeli robił w Poznaniu czy Toruniu spektakle operujące wielką metaforą, wizjami, dalekie od konkretności, to wychodziły rzeczy piękne i oryginalne. Kładł się natomiast na przedstawieniach, w których ważny był detal. I on mi w czasie prób tego *Snu...* robił takie historie, że wzywał aktorów do siebie i mówił, że muszę mówić bardziej duchowo, bo to jest misterium. Misterium. Ciągłe powtarzał to słowo. Oczywiście można i tak patrzeć na tę sztukę, ale niestety gburów, którzy tutaj występują, misteryjnie już ująć się nie da. Traci to sens. Ale on się nie dawał przekonać. Poza tym miał takie trochę prowincjonalne naloty. Nie, nie żeby z Borysławia — ale z Drohobycza. Wiedział na przykład, jak trzeba mówić na scenie, żeby było misterium; aktorzy powinni wznieść wypowiedzi poszczególnie frazy, a cała scena zalana być musi błękitnym światłem. Co ja miałam z tymi światłami! Nie mieliśmy odpowiednich technicznie reflektorów i filtrów i ten wymarzony przez Horzycę błękit na scenie zamieniał się w kompletną ciemność. Wynikały na tym tle straszne scysje.

Po jednym toruńskim sezonie zdecydowałam, że dłużej tam nie zostanę. Dostałam akurat ofertę z Wrocławia. Z Horzycą rozstaliśmy się mile, ale z poczuciem, że współpraca jakoś nam się nie układa. Ku mojemu zdziwieniu, gdy przeniósł się do Poznania, zawiadomił mnie, że ponownie chce robić *Sen nocy letniej* i również tym razem chciałby, żebym to reżyserowała. Zgodziłam się, przyjechałam. I teraz to już się stało zupełnie niemożliwe. Jego konspiracja z aktorami nasilała się do tego stopnia, że w trakcie próby generalnej wyszłam trzaskając drzwiami i nie zostałam na premierze. Mija parę lat. Horzycy obejmuje Wrocław. I, proszę sobie wyobrazić, pisze do mnie, że przygotowuje *Sen nocy letniej* i czy bym się nie podjęła reżyserii. Tym razem odmówiłam. Czułam, że po raz trzeci ta sama sytuacja może już nie mieć sensu.

Ale to mówi wiele o Horzycy, o jego gołęmbim sercu. Przecież normalnie, gdy ktoś o tyle lat młodszy wychodzi z gabine-



„Poemat pedagogiczny” Makarenki w T. Nowej Warszawy — 1951 r. Scena zbiorowa. Reż. Leonia Jablonkówna, scen. Feliks Krassowski (fot. Edward Hartwig)

tu bez pożegnania, porzuca teatr przed premierą, to wydawać to się musi definitywnym zerwaniem stosunków. W sytuacjach z aktorami nie był wobec mnie lojalny, ale w innych sferach aż przesadnie. Opracowywałam dla niego egzemplarz *Snu...*, dokonując samodzielnie pewnych tłumaczeń i on to przy każdej okazji honorował, wypłacał tantiemy. Mimo że nie musiał. Nie byłam członkiem ZAIKS-u, nie miałam żadnych praw. I gdy potem na krótko przed śmiercią objął Teatr Narodowy, spotykaliśmy się już bardzo często i bardzo serdecznie. Zresztą jego niepodobna było nie lubić. Jako człowiek był naprawdę wyjątkowy: jednocześnie bezradny i dogłębnie dobry, no a poza wszystkim posiadający ogromne przeciwieństwo walory intelektualne. To była duża indywidualność.

Z Torunia przez Warszawę, gdzie zatrzymałam się u moich najbliższych, pojechałam do Wrocławia. Pozostałam tu trzy lata. To znaczy pracowałam, przygotowywałam przedstawienia, ale w przerwach między premierami siedziałam w Warszawie. Najpierw robiłam *Damy i huzary* ze scenografią Langego i Jędrzejewskiego, potem między innymi *Dwa teatry* Szaniawskiego, o których zresztą pisałam na prośbę profesora Tadeusza Mikulskiego w *Zeszytach Wrocławskich*. Nie, moje przedstawienie nie miało być odpowiedzią na warszawską realizację, jak to interpretowano. Nawet nie widziałam tego spektaklu. Z tymi *Dwoma teatrami* miałam rozmaite perypetie, które były dość charakterystyczne dla tamtego czasu. Pamiętam ogromne zebranie zwołane po premierze w lokalu Związku Literatów. Jeden z wrocławskich dziennikarzy krzyknął: — Trudno, trzeba wybierać, albo Monte Cassino, albo Plan Trzyletni. Poprosiłam o głos i powiedziałam, że nie bardzo rozumiem, dlaczego nie może być jednocześnie i Monte Cassino, i Plan Trzyletni. Wywołało to aplauz, choć nie przekonałam wszystkich. Dzisiaj aż trudno pojąć mechanizm ówczesnych postaw.

Dwa teatry, jak by to powiedzieć... Pewnie, że nie jest to żadne arcydzieło. Niemniej wydawały się najlepszym utworem dla sceny napisanym w tych trzech, czterech powojennych latach. I tego Szaniawskiemu odebrać nie można. To była rozpaczliwa — i może dlatego robi wrażenie tak niedoskonałej — próba ratowania człowieka psychiki przed jakimś nonsensownym, sztywnym zamknięciem jej w prawach agresywnego materializmu. Przecież już w latach czterdziestych rozpoczęło się to, co później nazwano teatrem socrealistycznym. Pokazywanie na scenie, szalenie zresztą prymitywnie pojmowanej, walki klas. Często bez sensu, bo szukano tej problematyki w sztukach dotyczących zupełnie czego innego. *Dwa teatry* były próbą zaczerpnięcia głębszego oddechu, były prowokacją. Na razie tylko tyle, bo kilka lat później stały się argumentem przeciwko autorowi. Przecież przez parę lat on w ogóle nie publikował, nie oglądał swoich sztuk w teatrach.

Mniej więcej w tym samym czasie, będąc etatowo związana z Wrocławiem, robiłam gościnnie w Białymstoku *Balladynie*. Na próbę generalną przyszedł taki smutny pan, który z wielkimi atencjami i ukłonami poprosił mnie o chwilę rozmowy. — Proszę pani, naturalnie, nie będziemy przecież cenzurować Słowackiego, mowy nie ma, tylko wie pani, ja bym miał taką jedną prośbę. Te końcowe słowa „Król-kobieta piorunem boskim zastrzelony” aktor mówi tak jakoś dziwnie. Bo my, wie pani, jesteśmy za emancypacją kobiet, a poza tym po co znowu tak podkreślać rolę boskiej interwencji? — Więc, pytam, o co panu właściwie chodzi? Czy aktor ma powiedzieć słowo król głośno, kobieta cicho, żeby przede wszystkim wyrazić negatywny stosunek do monarchizmu, potem wyakcentować piorun, boskość jego pozostawiając na boku? — No nie, pani troszeczkę żartuje, ale żeby tak coś z tego było...

We Wrocławiu podobnie jak w Łodzi atmosfera po pewnym czasie stała się nie najlepsza. Robiłam tutaj trochę sztuk Zawieyskiego,



„Wieczór Trzech Króli” Szekspira w T. Polskim we Wrocławiu, 1959 r. Henryk Hunko (Chudogęba), Sabina Wiśniewska (Maria), Zygmunt Hobot (Błażen), Juliusz Grabowski (Czkawka). Insc. i reż. Leonia Jabłonkówna, scen. Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski (fot. Zdzisław Mozer)

to wywoływało furie pewnych środowisk. W prasie zaczął napadać Dygat. Teatr prowadził człowiek uczciwy, ale... To znaczy Walden. Po pewnym czasie rozpoczęły się jakieś afery, postawiono mi zarzuty natury finansowej. I wtedy przyjechał Szletyński, który objąwszy dyrekcję nie odnowił ze mną kontraktu.

Teatr Dzieci Warszawy, mieszczący się w dawnym Teatrze Młockiej, a dzisiaj Rozmaitości, był początkowo teatrem dla dzieci. Stopniowo awansował do rangi teatru młodzieżowego. Nazwano go Teatrem Młodej Warszawy. I tam się zaczęłam. Nie miałam specjalnie ochoty osiadać na prowincji, a i reżyserem nie byłam na tyle wybitnym, żeby teatry całej Polski wrywały mnie sobie z rąk. W Warszawie też tak znowu się o mnie specjalnie nie ubiegano. A w teatrze młodzieżowym było jeszcze jakoś znośnie. Niby w centrum, a jednak w pewnym sensie na marginesie. Problemy, jakie tutaj powstawały, były strasznie śmieszne. Teatr prowadziła pani Krymkowa, bardzo zacna osoba, znany wtedy psycholog dziecięcy. Kiedyś robiła coś w radio dla dzieci, miała jakieś artystyczne doświadczenia i w związku z tym została dyrektorem teatru. Pomagała jej pani Danenberg, która zajmowała się głównie administracją. To była taka poczciwa i okropnie śmieszna paniusia z gatunku tych, które przepadają za milusińskimi, a przy okazji szalenie przejmują się socjalistyczną rzeczywistością.

Wzięłam się za *Krasnoludki i sierotkę Marysię* w adaptacji dokonanej ściśle według Konopnickiej. Skrobek, chłop opiekujący się Marysią, biedny i nieszczęśliwy, otrzymuje od Krasnoludków worek mąki. Na jego widok wykrzykuje: O Jezu! Obydwie panie poprosiły mnie do gabinetu. Pani Krymkowa: — Pani Leonio, ja sobie nie życzę, żeby w moim teatrze używano takich słów. — Jak to, jakich słów?

Na odbywających się w tym czasie co tydzień szkoleniach ideologicznych dla ludzi teatru byłam tylko raz. Raz jeden. To się skończyło wielką awanturą. Przyszedł akurat Kazimierz Piotrowski, ten sam, który później został tłumaczem. Zaczął jakiś wykład o Watykanie, który natychmiast mu przerwałam i powiedziałam, że wypraszam sobie, by w mojej obecności mówiono tak potworne bzdury. On, ku zdumieniu wszystkich, speszył się i spytał, dlaczego uważam to, o czym mówi, za bzdury. Wyjaśniłam i już więcej na szkoleniach się nie pokazałam. I jakoś nic mi się nie stało. I w ogóle jestem zdania, że stanowczo się przesadza w mówieniu o tym, jak to do czegośkolwiek było się zmuszaniem. Oczywiście, byli tacy, którzy ze względu na rodzinę, którą utrzymywali, godzić się musieli na ustępstwa, ale przecież nie dotyczyło to wszystkich. Można było zachować godność. Tyle że w zamian nie można było liczyć na jakiegokolwiek ułatwienia. Więc to nie tak, że nie można było się oprzeć. To nieprawda. Stanowczo mówię, że nieprawda. Jestem tego dowodem. Najmniej pewnie ważnym. Było tyłu innych: Szaniawski, Zawieyski, Strzemiński. Byłam związana z *Tygodnikiem Powszechnym* i oni także potrafili przecież bronić twarzy aż do momentu, gdy się okazało po prostu niemożliwe, gdy trzeba było powiedzieć „non possumus”.

No i, jak wiadomo, przez trzy lata *Tygodnikiem* kierowali inni ludzie. Tylko że nikt nie był w stanie przewidzieć, iż to potrwa tylko trzy lata. Mogło tak pozostać i na zawsze. Sama nie uczyniłam niczego heroicznego, w nic się specjalnie nie włączałam. Po prostu pewnych rzeczy nie robiłam, w pewnych sytuacjach nie brałam udziału. I za to płaciłam. Jak mówię — nie tragicznie, bo nie byłam ani aresztowana, ani nachodzona, a nawet z trudem, ale prze-

cież mogłam pracować. Nie na najwyższych stanowiskach, w podrzędnych teatrach. Może nie byłam zbyt wybitna, zbyt mądra, ale przecież ludzie jeszcze mniej ode mnie znaczący dochodzili dużo wyżej. Właśnie dlatego, że pewne rzeczy robili, pewne rzeczy mówili. [Z *dziennika Leonii Jabłonkówny*: „Lipiec 1986, 15, wtorek. Pewne ocieplenie. Różne czynności gospodarskie. W pralni spódniczka nie gotowa. Manicure. Na kawie na Kruczej. U św. Aleksandra, w domu — Nowak. B. długo (...) Z Nowakiem intensywna rozmowa na temat postaw u nas (...) w czasie pierwszych lat powojennych. Dzieje stosunków z Horzycą, potem Wrocław i T. Młodej Warszawy. Dosyć wyczerpana po tych rozmowach. Dość gorzkie refleksje moje po jego odejściu.”]

Jak poznałam Zawieyskiego? W sposób, że tak powiem, znaczący. Jeszcze w Krakowie w 1945. Z Zosią Małynicz wchodziliśmy do Kościoła Mariackiego, a Jerzy właśnie stamtąd wychodził. Poznaliśmy się w kruchcie, dlatego mówię, że znaczące to było. Później spotkaliśmy się u księdza Zieja w Wytowni pod Słupskiem, Ksiądz Zieja, który odegrał w moim życiu ogromną rolę, założył tam rodzaj uniwersytetu ludowego, służącego okolicznej młodzieży. Latem, gdy uniwersytet nie działał, przyjeżdżali do Ojca, do tego cudownego nadmorskiego zakątka, rozmaici przyjaciele. I raz tam właśnie spędziliśmy z Jerzym wakacje. Wspaniały lipiec 1946. Maliny. Jagody. Przygotowywałam wtedy z tamtejszą młodzieżą jakieś przedstawienie.

Po powrocie nasze kontakty z Jerzym ustaliły się również na gruncie zawodowym. Byłam wtedy we Wrocławiu i robiłam *Ocalenie Jakuba*. Potem, gdy zainstalowałam się w Warszawie, spotykaliśmy się już niemal codziennie. To była bardzo duża przyjaźń.

Jerzy był człowiekiem niebywale naiwności. Nie tylko politycznej, ale i literackiej. Łatwo przechodzący od stanu najwyższej euforii do kompletnego załamania. Jego błąd pisarski polegał na tym, że pisał bardzo szybko i nigdy nie wracał do swoich tekstów. Gdyby choć trochę popracował nad nimi... (A on napisał i już, fru, jak ptaszek. Umiał złożyć sztukę w ciągu dziesięciu dni albo nawet tygodnia. Ponieważ miał do mnie jakieś zaufanie, czasami mu sugerowałam, delikatnie dawałam do zrozumienia, żeby jeszcze domyślał, żeby nie śpieszył się z publikacją. No, ale on nie miał cierpliwości do tego. Tylko coś skończył, chodził za wszystkimi i pytał, to ładne prawda? Gdy mu się coś doradzało, okropnie się tym przejmował: — Co ty mówisz?, tak, muszę to poprawić. A następnego dnia: szalenie mi pomogłaś, właśnie poprawiłem. Ta zmiana nie wynikała z jakiejś głębszej analizy, ale rodził ją impuls, że komuś coś się nie podobało w jego pisaniu. On miał zdolność analizy, ale w stosunku do cudzych utworów. Wobec siebie nie był, niestety, dostatecznie krytyczny. Ale ja go bardzo, bardzo lubiłam. Miałam do niego wielki sentyment.

Za co w takim razie?

Bo był bardzo wartościowy, uroczy, kochany. Bardzo dobry. Pomagał różnym ludziom, czym się nigdy nie chwalił. Umiał być czarującym, zwłaszcza gdy sobie troszeczkę wypił. No i przecież miał wielkie zalety intelektualne. Jego eseistyka jest naprawdę znakomita. Właściwie trudno dzisiaj wytłumaczyć fenomen zjawiska, jakim był Zawieyski. Miał tłumy przyjaciół, którzy gotowi byli za nim w ogień skoczyć. Do dzisiaj spotykam ludzi, którzy wspominają go ze łzami w oczach.

W 1957 byłam przez jakiś czas za granicą. Wracam do Warszawy i dowiaduję się, że w Polskim idą *Maski Marii Dominiki*, nowa sztuka Jerzego. Od razu dochodzą do mnie głosy z różnych stron, że jest to okropne. Spotyka mnie Turowicz i mówi, że muszę coś napisać o tej sztuce. Wtedy pisywałam regularnie recenzje teatralne w *Tygodniku Powszechnym*. Zaczęłam się bronić, że dopiero przyjechałam, że spektakl miał premierę już dość dawno, a poza tym nie mam najmniejszej ochoty o tym pisać. Daj mi spokój. I wtedy pierwszy i ostatni raz w naszych kontaktach Turowicz zachował się wobec mnie okropnie. Zaczął krzyżeć, że jestem do tego zobowiązana. To się rzadko zdarza, żeby Turowicz krzychał. No i w końcu mnie zdominował i się ugiełam. A dlaczego jemu tak strasznie zależało na tej recenzji? Wszyscy baliśmy się strasznie Jerzego, ale nie jego wpływów, tylko tego, że on będzie nieszczęśliwy. No i koniec końców napisałam i było to jedno z najsprytniejszych posunięć w moim życiu: Jerzy ze łzami w oczach dziękował mi za ten tekst. Zwalila całą winę na teatr. Jedną z postaci w tej sztuce był chłopiec, który mówił coś o trzech łzach. Pierwsza symbolizowała coś tam, druga coś tam, a o trzeciej zapomniał. — Ale my pamiętamy, napisałam, choć w ogóle nie wiedziałam, o czym. Więc widzi Pan, spowiadałam się zupełnie cynicznie.

Z *Teatrem* związałam się od momentu, gdy jego kierownictwo objął Csató. To znaczy od roku 1952. I dopiero od tego czasu śledziłam ewolucję pisma. Żeby zrozumieć to, co w nim się działo, trzeba znać Csató. Jeśli chodzi o sztukę teatru, to jego interesowała przede wszystkim zawartość myślowa spektaklu. To znaczy, był to człowiek na tyle kulturalny, że doskonale wyczuwał formę, ale ona go w teatrze po prostu nie zajmowała. Z pozoru to był taki sobie łagodny sceptyk, i za takiego wszyscy go uważali, ale w rzeczywistości był człowiekiem niezwykle angażującym się wewnętrznie. I w związku z tym posiadał pewne założenia, od których odstąpić po prostu nie umiał. Nie lubił na ten temat mówić, artykułować w sposób ostentacyjny, ale zależało mu na tym, żeby teatr był nie tylko dobry pod względem artystycznym, ale również żeby funkcjonował jako składnik rzeczywistości, składnik sumienia społecznego. Pan mnie pytał o *Teatr*, a ja mówię o Edwardzie, ale on naprawdę wywarł na tym piśmie znamię niezatarte. I tak, jak doprowadził do jego rozkwitu w ciągu kilku pierwszych lat po 1952, tak też

„Fantazy” Słowackiego w T. Polskim we Wrocławiu — 1959 r. Scena zbiorowa. Reż. Leonia Jabłonkówna, scen. Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski (fot. Zdzisław Mozer)



stał się przyczyną kryzysu, który przeżywał *Teatr* przez parę sezonów przed śmiercią Edwarda. Był to człowiek niesłychanie twórczy, nie tylko w sensie wartości tego, co robił, ale też i w tym, że po prostu nie umiał nie pracować. Ale stopniowo coraz bardziej zaczynała go interesować własna działalność pisarska, naukowa i dydaktyczna na uniwersytecie toruńskim, gdzie zaoferowano mu katedrę teatrologii. Poza tym zawsze miał ten feler, że nie lubił rozmawiać. Więc poza początkowym okresem stosunkowo mało przyciągał autorów spoza redakcji. Nie dlatego, żeby nie widział takiej konieczności. Teksty Raszewskiego, Axera, Treugutta były przecież ozdobą numerów. Ale Edwardowi nie chciało się szukać dalej. Przy przeglądaniu roczników pisma to się rzuca w oczy, że w pierwszych latach było dużo więcej autorów spoza redakcji. Już w latach sześćdziesiątych sami czuliśmy, że *Teatr* robi się taki uporządkowany, taki bardzo zawężony w swoich zainteresowaniach, taka troszeczkę martwa woda. I wtedy zaczęło też postępować pewne zniechęcenie środowiska do tej gazety. No przecież nie można ciągle obracać się w kółku tych samych ludzi, w tej grupce maleńkiej, która tworzy kolegium redakcji. Ilu nas tam było takich naprawdę piszących? To znaczy, myśmy się wszyscy strasznie lubili, w redakcji panowała niesłychana życzliwość i serdeczność, ale to byli ludzie nie w pełni odpowiedzialni do pewnych zadań. Edward miał w sobie taki specjalny typ lojalności wobec dawnych przyjaciół, znajomych. I to często było ważniejsze niż przydatność dla pisma.

Mówiłam o tej nieszczęsnej recenzji *Masek Marii Dominiki* i nie chciałam być źle zrozumiana. Opowiedziałam to Panu w ramach naszego koleżeństwa, jak dziwne często są wybory recenzenta. Zawsze starałam się pamiętać o tym, że pisząc oceniam ludzi, których ranić nie mogę. To często nie było w pełni uczciwe w sensie krytycznym, ale uczciwość wobec człowieka jest chyba równie ważna jak ta doskonała rzetelność, lekceważąca wszystko, poza wszystkimi odniesieniami, sucha ocena artystyczna. I to nie wynikało z jakichś założeń, ja tak po prostu czułam.

W ogóle uważam, że nie byłam typowym krytykiem. Wydaje mi się, że nie dorosłam do tego. Ja mówię zupełnie trzeźwo. Brakło mi precyzyjności języka, wytrwałości w drażnieniu sensów przedstawienia. Chyba nie byłam po prostu dość głęboka. Bo wie Pan, ja mam mnóstwo błędów i wad, poza jednym: umiem trzeźwo patrzeć na swoje możliwości. Zdaję sobie sprawę z moich słabości. I nie umiem powiedzieć, tak jak Tadzio Łomnicki, że to zrobiłam dobrze, a tamto świetnie.

„Ale czy taka pełna świadomość siebie nie jest czynnikiem paraliżującym?”

Wiedza o sobie, mówiąc już tak najprościej, rodzi się przez porównania. Wciąż te porównania. Z Csató, z Puzyną, z innymi. Ja się tak strasznie męczyłam nad recenzjami, gdyż zawsze pozostawało coś, czego żadną miarą w słowa uchwycić się nie dało. Przynajmniej w te, którymi ja dysponowałam. Wiem, że to napisałam źle, tamto gorzej. Wie Pan, rezygnuję z przesadnego mniemania o sobie zdobywa się w ciągu całego życia, z rozmaitych źródeł. To dotyczy całego człowieka, nie tylko tej czy innej działalności. Analizuje się swoje zachowania, motywacje. I jak się jest w tym wieku co ja, to przychodzi myśl, mój Boże, czy ja w ogóle jestem ważna. To brzmi bardzo defetystycznie, ale taki moment niestety nadchodzi, a Pana, szczęśliwy młody człowieku, nie może to jeszcze dotyczyć. Nie może ani nie powinno. Pan powinien być jeszcze odważny. Bo przecież istnieją tacy, którzy mają moralne prawo być zadowoleni z siebie. Tak jak Pan Bóg, „Widział Pan Bóg to, co stworzył, i zobaczył, że jest to dobre”. Wiedzą, że dali z siebie wszystko i zrealizowali to, co dane było im uczynić.

Lat mając niespełna siedem napisałam taki wiersz:

O dnie mych młodych lat,
Tak prędkoście zginęły
Jak ta wątła brzoza, którą wiatry zgięły.

O dnie mych młodych lat,
Tak prędkoście uciekłyście
Jak na jesieni, gdy wiatr chula (pamiętam, że to było przez ch) te oto zwiędłe liście.

Bo starość nie radość,
Młodość to jest cudny kwiat,
Wkoło inny zda się świat.

Czy to nie ładne? Poza wszystkim, cóż za genialne dziecko! Mając lat niespełna siedem przeczytałam wszystko.

[Leonia Jabłonkówna: *Modlitwa*, pierwodruk anonimowo w czasopiśmie konspiracyjnym *Prawda*, numer za październik—listopad 1945: „Za ugór ojczysty rozdarty, /Za fali wiślanej płacz krwawy, / Za Tatry skalane i Bałtyk, /Za wrzesień śmiertelny Warszawy; / Za grób, co słabnącym jak ulga /Pokusą w męczennych dniach świeci — / — Zbaw, Panie, kobiety i dzieci/ Z płonących pożarów Hamburga./ Za krzyż znieważony w kaplicach, /Za krzywdę cmentarnych popiołów —/ Zachowaj we wrażliwych stolicach/ Strzeliste gotyckie kościoły./ O Panie, przez znak Twój na wieżach, /Przez drzewo Twej męki i chwały, /Prosimy Cię szeptem pacierza./ Błagamy Cię burzą chorału./ W godzinie tryumfu nad klęską/ Gdy w gniewie się Twoim objawisz, /Daj siłę, daj radość zwycięską./ A wyrwij nam z duszy nienawiść. /W pożarze piorunów, co wałę/ W ostatnie bastiony i tamy, /Daj sercom, niech z gruzów ocala/ Twój święty na wieki Testament.”]

Odkąd Władysław Bartoszewski w *1859 dniach Warszawy* ujawnił, że to ja jestem autorką *Modlitwy*, każdy ten wiersz wspomina. Tak jakbym nic innego w życiu nie zrobiła. Do dzisiaj się powtarza w każdej rozmowie: a wczoraj przeczytałam, a właśnie słyszałam. Mnóstwo zamieszania z jednym wierszem. Zaraz po jego wydrukowaniu osoby, które wiedziały, że to ja go napisałam, miały pretensje za takie, że tak powiem, nie na czasie chrześcijańskie stanowisko. Ale to wiernie odzwierciedlało, co czułam. Nie wiem, czy dzisiaj znowu bym tak samo napisała. Różne wypadki się zdarzały, różne. O tym trudno mówić. Wobec zbrodni czy cierpienia o charakterze fizycznym zachowuję chyba wciąż to samo stanowisko. Natomiast bardzo trudno mi się zdobyć na podobną postawę przy ocenie procesów, zjawisk, ludzi, którzy doprowadzają do zatarcia elementarnych wartości humanistycznych. Niełatwo przychodzi mi godzić się tutaj na ewangeliczne przebaczenie. Oczywiście co innego gdy zaczniemy o tym mówić, analizować. Ale mnie teraz chodzi o to poczucie, którego wynikiem jest powstanie wiersza. I tego nauczyłam się w ciągu tych czterdziestu kilku lat, które minęły od napisania *Modlitwy*. Moje wadzenie się z Panem Bogiem wynika z niezrozumienia, nie tyle niezgody, bo godzić się muszę, skoro żyję, ale właśnie niezrozumienia rzeczywistości, w której ludzie tracą swoją wartość moralną. Przeraża mnie niejasność, nieuchwytność tej sytuacji. I to jest moje głębokie udręczenie i nie umiem przezwyciężyć nienawiści, o czym z całą prawdą mogłam pisać w tym wierszu. Bo ja w sobie nie miałam wtedy tej nienawiści.

Księżę niezłomny u Grotowskiego. Dotykał gdzieś dna naszej świadomości. Cieślak wyrażał sobą zwyczajstwo poprzez niewinność. To był spektakl głęboko religijny. Mimo to Grotowski i jego aktorzy nie są ludźmi wierzącymi w zdawkowym sensie tego słowa. Stworzyli możliwość wyjścia w teatrze poza próg nie tylko widzialności, ale i doczesności. Tworzyli jakąś metafizyczną przestrzeń. Ale wie Pan, poza Grotowskim, no i oczywiście Kantorem, nie widzę dzisiaj reżysera, który by posiadał swoją wizję teatru.

Kiedyś jej obecność była częstsza?

W każdym razie było dużo więcej spektakli świadczących o indywidualnym podejściu do świata, jego rozumieniu.

Czym zatem jest owa wizja?

Choćby mało precyzyjnym, ale przeżytym modelem rzeczywistości, sposobem jej oglądania, świadomością funkcji człowieka, tajem-

nicy jego istnienia. Artysta nie musi o tym na okrągło mówić, ale to się daje natychmiast wyczuć w przedstawieniu.

U kogo się dawalo?

Oczywiście u Schillera.

U Węgierki również?

W pewnych momentach... Ale zbyt często ulegał on, niestety, żywiołowi sceny lub utworu, który reżyserował. Swoją wizję teatru poczuł właściwie dopiero w ostatnich latach życia, już w czasie wojny. Zobaczył wtedy świat w kategoriach potrzeby wolności, sprawiedliwości, moralności, konieczności walki ze zniewoleniem człowieka. Swoją wizję stworzył też Wierciński. Tutaj z kolei imperatywem wszelkiej działalności ludzkiej było poszukiwanie prawdy. Każdej, za wszelką cenę.

Wizja teatru Axera?

No tak, w pewnym sensie istniała.

Dlaczego tylko w pewnym sensie?

Mnie się zdaje, że on widzi świat w kategoriach jakby zbyt szerokich, a przez to i zawężonych. To jest widzenie w gruncie rzeczy bardzo intelektualne, jakoś nie do końca przeżyte. Na pół oddechu. Bardzo współczesne.

Opowiem teraz Panu rzecz strasznie śmieszna. Jestem jakiś czas temu w Pałacu Ostrogskich na koncercie. Po zakończeniu ustawiłam się w kolejce do szatni i nagle widzę, że przeciska się do mnie jakaś starsza, drobna pani. Dotarła w końcu i z radością mnie powitała: — Pani Karolina Beylin, prawda? Zupełnie zaskoczona po prostu zaprzeczyłam. Ona kontynuowała: — Jak dwie krople wody, jak bliźniacza siostra...

— Ale proszę pani, Karolina Beylin nie żyje już od paru lat.

— No właśnie — odparła.

Proszę Pana, coż za proces myślowy musiał zająć w tej głowie. Czysty surrealizm.

kwiecień 1986 — luty 1987

Rozmawiał MACIEJ NOWAK

STANISŁAW
MARCZAK-
OBORSKI
(fot.
Walentyna
Mądrożkiewicz)



Stanisław Marczak- Oborski

historyk
współczesnego
teatru

MARIA
NAPIONTKOWA

W sierpniu ubiegłego roku z wielkim smutkiem żegnaliśmy na warszawskich Powązkach wybitnego historyka współczesnego teatru polskiego i krytyka, Stanisława Marcza-Oborskiego. Nikt jak dotąd nie zajął o-puszczonego przezeń miejsca, nikt na razie nie kwapi się do podjęcia trudu kontynuowania monografii międzywojennego teatru polskiego — tej części, która dotyczy scen prowincjonalnych. Brak nam — Jego współpracownikom — Jego wiedzy i erudycji. Jego życzliwości i umiejętności rozładowywania napięć.

Rocznice to zazwyczaj okazje do przypomnień, zatrzymajmy się więc na chwilę przy ostatnim zawodowym „wcieleniu” Stanisława Marcza-Oborskiego — historyka współczesnej polskiej sceny.

Na początek trochę biografii. Urodził się w 1921 roku. Należał więc do tego pokolenia, które urodziło się i wychowało w Niepodległej Polsce. Do tego pokolenia, którego młodość została brutalnie przerwana wybuchem II wojny światowej i które przez tę wojnę zostało przede wszystkim zdziesiątkowane. Pod-

czas okupacji hitlerowskiej mieszka Marczak w Warszawie, gdzie studiuje na tajnej polonistyce, działa też w konspiracji. Jest jednym ze współorganizatorów tajnego życia kulturalnego, m.in. redaguje literackie pismo *Droga* (tu debiutuje jako poeta pod pseudonimem Juliusz Oborski) i organizuje konspiracyjne imprezy teatralne. Razem z Waclawem Bojarskim i Tadeuszem Sołtanem tworzą Scenę Eksperymentalną, teatrzyk, w którym wystawiają Witkacego, Gombrowicza i Gałczyńskiego. Na patrona duchowego swej sceny desygnowali wybitnego krytyka, Karola Irzykowskiego, z którym prowadzili ostre spory. Uczestnictwo w tajnym życiu teatralnym stanie się bodźcem do napisania monografii *Teatr czasu wojny i okupacji*, mającej świadczyć o tym, iż „Teatr polski nie przerwał swej działalności ani przez jeden dzień wojny” (s. 193). W szeregach Armii Krajowej walczył Marczak przez całe 63 dni Powstania Warszawskiego. Po powrocie z ołagru włączył się w nurt życia literackiego. Początkowo wraca do poezji, w 1949 publikuje dwa tomiki wierszy. Rych-

ło przechodzi całkowicie na stronę teatru — zaczyna pisać recenzje i podejmuje pracę w Centralnym Zarządzie Teatrów MKiS. Do roku 1956 jeździ po całym kraju i ogląda z bliska polski teatr. W 1956 wchodzi w skład kierownictwa literackiego Teatru Dramatycznego w Warszawie. Jednocześnie rozpoczyna pracę w Państwowym Instytucie Sztuki (obecnie Instytut Sztuki PAN). W Zakładzie Teatru Instytutu zostaje przez niego utworzona Pracownia Teatru Współczesnego. Kierował nią przez cały czas, aż do śmierci. Przez wiele lat Stanisław Marczak-Oborski łączył pracę badawczą z bezpośrednią działalnością teatralną. Do 1974 roku pełnił funkcję kierownika literackiego w różnych warszawskich teatrach (Dramatyczny, Polski, Ludowy), w latach 1959—64 współtworzył Teatr Telewizji. Doktoryzuje się w 1966 roku, zaś w 1982 habilituje na podstawie pracy *Teatry w Polsce 1918—1939*.

Podstawową część dorobku naukowego Marcza-Oborskiego stanowią cztery monografie polskiego teatru XX wieku: *Teatr czasu wojny*, *Polskie życie tea-*

tralne w latach II wojny światowej, Warszawa 1967, *Życie teatralne w latach 1944—64. Kierunki rozwojowe*. Warszawa 1968, *Teatr w Polsce 1918—1939*. *Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, *Teatr polski w latach 1918—1965*. *Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985. Dodać do nich należy: *Bibliografię dramatu polskiego 1939—1964*, zamieszczoną w trzecim tomie *Bibliografii dramatu polskiego 1765—1965*, wydanej w 1972 roku; opracowanie dziejów Teatru Narodowego w Warszawie w latach 1924—1939 wraz z repertuarem (*Kronika Warszawy* 1971, nr 2 i 3); trzykrotnie opracowany i rozszerzany *Przewodnik teatralny* (trzecia wersja, najobszerniejsza, złożona bodajże w 1983, nie może się jak dotąd doczekać wydania w WAIF-ie); antologię tekstów *Myśl teatralna polskiej awangardy. 1919—1939*, poprzedzoną obszernym, systematyzującym rzeczą, wstępem (wydane w ramach serii „Teorie współczesnego teatru”) i książkę ostatnią — *Obszary teatru*.

Tak się złożyło — wskutek niedomogów rodzimej poligrafii — że w nieodległym od siebie czasie ukazały się trzy obszernie prace Stanisława Marcza-Oborskiego: pierwsza część monografii polskiej sceny międzywojennej *Teatr w Polsce 1918—1939* ..., zarys historyczny *Teatr polski w latach 1918—1965*..., w ramach serii Instytutu Sztuki PAN „Dzieje teatru polskiego”, oraz wybór tekstów rozproszonych po czasopiśmie, a dotyczących różnorodnych zagadnień teatralnych, pt. *Obszary teatru*. I oto za sprawą wydawniczych poślizgów czytelnik mógł się zetknąć z teatrologiem Marcza-Oborskim w całej różnorodności jego zainteresowań. Książki te zupełnie nieoczekiwanie stały się podsumowaniem Jego twórczości.

Teatr był pasją Marcza „od zawsze”. O współczesnej Mu rodzimej scenie, o epoce, którą badał, wiedział niemal wszystko. Ta nieprzeciętna wiedza o życiu kulturalnym Polski wieku dwudziestego, o jego politycznych uwikłaniach połączona była z wielką erudycją oraz umiejętnością prostego, jasnego formułowania spraw najbardziej skomplikowanych i mętnych. Niebagatelną rzeczą był fakt bardzo aktywnego uczestniczenia Marcza w codziennym życiu polskiej Melpomeny — był i współtwórcą teatrów, i kryty-