

Teatr nr. 3/1969 r.

zresztą, że tekst — tak jak go opisałem w całości — pozwala potraktować Staruszkę jak zdeklarowanego fiksata i fetyszystę, i naprowadza na to nawet dość wytrwale. Prawda, że dopisany po trzech latach bez mała *Prolog do „Smiesznego staruszka”* wydaje się rozstrzygać tę kwestię ostatecznie. (Dlaczego więc autor przeczy takiemu pogładowi na bohatera? Nie wiem.) A może ów *Prolog* — mimo tytułu — miał być utworem samoistnym, nie rzucającym na utwór wcześniejszy? To też możliwe, choć mało prawdopodobne. Ale wreszcie, powtarzam, cała ta kwestia, choć trudno ją pominąć, nie jest na pewno zasadnicza dla struktury, sensu i dramaturgii *Smiesznego staruszka*.

Wszelako w tym stanie rzeczy nikt nie może mieć za złe reżyserowi, że za punkt wyjścia wziął właśnie *Prolog*; fiksację i zboczenie bohatera wyakcentował nie bez korzyści komediowych, a w ogóle na *Staruszkę* spojrzal po trosze jak na szczególny wariant

Gogolowskiego *Pamiętnika wariata*. To też się sprawdza i w zgodzie z tym wszystkim, o czym mówiłem poprzednio. Kajzarowi wytknąć należy właściwie tylko zakończenie: tu już pohulał ponad miarę, chybił dotkliwie, każąc Siemionowi (czy pozwalając — tego nie wiem) spuszczać spodnie... Ale warto go rozgrzeszyć z uwagi na całą inteligentną, świadomą rzeczy robotę; przecierającą drogę ku „teatrowi Różewicza” na jeszcze jednym ważnym odcinku.

* * *

Z tego pisanie o *Smiesznym staruszkę* nie chciałem czynić recenzji; recenzję pisałem wcześniej, na innych łamach. Chciałem tylko odpowiedzieć na pytanie tytułowe: jak to się sprawdza? Jeżeli nawet odpowiedź moja nie jest dostateczna, czego wykluczyć nie mogę, to przecież sam fakt jest ewidentny: to się sprawdza wybornie.

Powiadają niektórzy, że sprawdza się dzięki Siemionowi. Oczywiście! A kto miał sprawdzić? Kapuściński? Filip z Konopi? Zresztą uczciwość każe w tym miejscu przypomnieć pionierskie przedstawienie bydgoskie sprzed paru lat, udane w pewnej skali, mimo iż występował w nim aktor o skromniejszych bez porównania możliwościach.

Wojciech Siemion w roli Staruszka prezentuje jedną z najświetniejszych swoich kreacji scenicznych. Ale Siemion właśnie udowadnia niezbicie, że dostał mu się frapujący tekst sceniczny, który potrafił aktorsko wypełnić z zadziwiającą intensywnością, z rzadką precyzją i autentyczną wynalazczością, a jednocześnie z werwą i wyczuwalnym smakiem gry, jaki aktor w tej roli znajduje. To ostatnie wreszcie — aktorskie doświadczenie i stosunek do tekstu świadczy może najżywiej na korzyść teatru Różewicza.

JÓZEF KELERA

PANI PERZANOWSKA

HENRYK SZLETYŃSKI

Dnia 3 listopada 1968 roku odbyła się w warszawskiej PWST skromna uroczystość, podczas której koledzy, współpracownicy, wychowankowie i uczniowie żegnali Stanisławę Perzanowską odchodzącą ze szkoły na emeryturę. W imieniu Rady Wydziału Aktorskiego przemawiał dziekan Kazimierz Rudzki, w imieniu wychowanków Szkoły — aktorka Barbara Młynarska, w imieniu byłych uczniów a obecnie także wykładowców PWST — Marian Jonkaityś. Zamieszczony poniżej tekst jest głosem pożegnalnym kolegi, aktora i reżysera, Henryka Szletyńskiego.



Wyznaję, iż rzecz jest dla mnie trudna i nietrudna zarazem. Trudna, bo wiem, że nie uda mi się zobrazować istotę artysty i zasług Stanisławy Perzanowskiej — tak jak bym pragnął, a to przecież jest najważniejsze skoro chcemy rozmawiać o koleżance, której suma blisko pięćdziesięcioletniej pracy w teatrze i w szkole zebrała nas dzisiaj wokół niej.

Natomiast łatwiejsza dla mnie sprawa, gdy z upoważnienia Rady Wydziału Aktorskiego spróbuję szkicowo przedstawić sam przebieg działalności Stanisławy Perzanowskiej, albowiem tak się składa, iż patrzyłem jako widz na jej prymicie aktorskie, miałem potem możliwość oglądać wiele dzieł dojrzałych, pracować razem z Perzanowską w teatrze — i to w nielicznych poczynaniach, wreszcie: uczestniczyć w owych dniach i tygodniach, gdy rodził się w niej reżyser.

Bywa rozmaicie w pierwszym okresie niektórych artystów, których dojrzałe biografie świadczą o wybitnym dorobku życia. Zawsze interesują nas owe pierwsze poczynania i ów rozmiar różnic obserwowany między pączkowaniem i rozkwitaniem i trudno nam odrzucać ów czterowieisz, którego pierwsza linijka powiada, że młodość „wykuwa żywot cały”, a czwarta, że „cios jej dłuta wiecznotrwały”. Tak mówi poeta, ale przecież nie zawsze tak bywa. O niejednym znakomitym artyście wiadomo, że kiedy rozpoczynał karierę, to nie późniejszej świetności nie zapowiadało. Zdarzało się, że był to „noga”, proszę kolegów.

Wolno mi stwierdzić, że nie tak się rzecz miała u Perzanowskiej, która już na popisie Warszawskiej Szkoły Dramatycznej przedstawiła rezultaty interesujące, wysoce zachęcające, ba! — nawet frapujące. Ponieważ rozmawiamy w murach szkoły, której kilkana-

ście zespołów absolwenckich profesor Perzanowska obdarzyła znacznymi cennosciami, warto spojrzeć na ten okres jej życia, kiedy sama pobierała nauki od swoich profesorów.

W owych czasach nie było śródrocznych kilku warsztatów dyplomowych; odbywał się w czerwcu tylko jeden, niejako zbiorczy warsztat zwany „popisem”. Perzanowska należała do pierwszego rocznika wychodzącego z założonej w roku 1916 uczelni i po raz pierwszy dano popis bardzo uroczysty w Teatrze Wielkim i trwał on, o ile pamiętam, przez dwa popołudnia. Ponieważ miałem wtedy już niezłomne postanowienie zdawać na te same studia, więc gdy mój najbliższy przyjaciel, słuchacz wcześniejszego roku szkoły o której mowa, Tadeusz Żeromski, zaproponował bym się z nim na ów popis absolwentów wybrał, poszedłem z ochotą i podniecony ciekawością.

Dawano obfity zestaw fragmentów z różnych utworów wszelkich epok i literackich stylów. Na sali można było oglądać tout Varsovie, jak się wtedy mawiało, w loży proceniowej — dyrektora Szkoły Dramatycznej, Jana Lorentowicza oraz Aleksandra Zelwerowicza, nauczyciela świeżo wypuszczanych dyplomistów. Ożywienie kulturalne, wycenianie startujących żrebiat, ustalanie przepowiedni stwarzało atmosferę antraktów. W grupie męskiej zwrócono uwagę na adepta Stanisława Łapińskiego, już wtedy bodaj zwanego „Lapą”, a wokół Stanisławy Perzanowskiej zrodziło się niezwykłe zainteresowanie, kiedy porównywano dwie grane przez nią role o wyjątkowo krańcowych odrębnościach. Jedną — to liryczna i zabawna piętnastoletnia Cesia w miłowanym wówczas przez aktorską młodzież utworze Jana Augusta Kisielewskiego *W sieć*, drugą — to podstarzała guwernantka, afektowana Panna Eulalia w *Marcowym kawalerze* Józefa Blizińskiego.

Pierwsza zwracała uwagę niebanalnym podpatrzeniem podłotka, druga żwawością ruchu i mowy, rysunkiem postaci z lekka nachylnym ku karykaturze budziła naturalne śmiechy na widowni.

Nic tedy dziwnego, że Juliusz Osterwa, który od początku swego powojennego powrotu do Warszawy wykładał w szkole na Okólniku, zaangażował Stanisławę Perzanowską do tworzącej się właśnie Reduty i w jej inauguracyjnym przedstawieniu, w sztuce Żeromskiego *Ponad śnieg...*, Perzanowska brała udział w tłumie, którego zorganizowany ręką Osterwy wyraz był nowością w życiu teatralnym Warszawy. Ale sławę Reduty ufundowało przecież drugie jej przedstawienie, uznawane za dzieło niezwyklej wartości, wpisane do historii polskiej sztuki scenicznej. To, jak wiadomo, *W małym domku* Tadeusza Rittnera. W spektaklu było kilka znakomitych ról (Maria Duleba, Zygmunt Chmielewski, Wanda Osterwina, Antoni Różycki), więc niełatwo było zwrócić uwagę, gdy się miało nader skromne zadanie. Jest w tej sztuce nieznaczna postać służącej Kasi. Dostała się ona Perzanowskiej i to był, jeśli wolno mi sądzić, dzień, w którym dokonała swego pierwszego zwycięskiego okrażenia. Wymieniano ją w recenzjach. Mówiono: — Dopiero zaczyna a już taka! Jeszcze przypadała jej Pokojówka w *Przechodniu* Bohdana Katerwy, ale przedtem, podczas trzeciej premiery Reduty, tj. *Papierowego kochanka* Szaniawskiego, niepodobna było nie zapamiętać Perzanowskiej jako Tancerki w *Prologu*. Dzięki twardo realizowanej przez Redutę zasadzie obejmowania roli przez kilku wykonawców i przez to że ówczesna młodzież odwiedzała każdą sztukę w Reducie po kilkakroć można było później oglądać Perzanowską jako Nelly w dopiero co wymienionej sztuce oraz jako Irenę w *Ponad śnieg...* Najlepiej zapamiętałem

EWĘ w *Pastoralce* schillerowskiej. Adama grał Stefan Jaracz i tych dwoje po obu stronach drzewa, jak na jednym z najstarszych zachowanych polskich drzeworytów, było zjawiskiem wyjątkowym. Perzanowska miała piękny liryzm i delikatność, w szlachetnym prymitywie dając wiew tego co w *Fauście* Goethego nazwano „das ewig Weibliche”. Widziałem potem kilka powtórzeń *Pastoralki* i kiedy nadchodziła scenka Adama z Ewą zawsze przypominałem sobie Stanisławę Perzanowską.

Po czterech latach reductowych nasza koleżanka postanowiła zmienić warsztat, odmienić klimat, zasięg i rodzaj pracy. Zaangażowała się do Teatru Polskiego „Lutnia” w Wilnie pod dyktando Franciszka Rychnowskiego, a więc do teatru, w którym premiera musiała być każdego piątku. Konieczne w dzień piątkowy, ponieważ w sobotę dawano najczęściej dwa spektakle. W niedzielę dawano trzy, a jeśli niekiedy z rana o 11 zdarzyło się widowisko dla dzieci, to i cztery. Jest to okres, w którym Perzanowska powiększając swoje aktorstwo zdobywa biegłość techniczną, szerokość fachu, tak mocno potem przez kolegów ocenianego. Jest urokliwą Consuellą w *Tym, którego biją po twarzy* Andrejewa, grając z występującym gościnnie Kazimierzem Junoszą-Stępowskim. Gra, jak to się mówi, wszystko: różnego rodzaju amantki, kobiety frywolne, charakterystyczne epizody, a również i starsze niewiasty.

W rok potem następuje jednoroczny wypad do Teatru im. Słowackiego pod dyktando Teofila Trzcińskiego, a potem, w roku 1925, Osterwa, zakorzeniając na cztery sezony Redutę w Wilnie, w Teatrze na Pohulance, i zwołując wszystkich reductowców, których potrzebę uznawał, ściągając na nowy posterunek Stanisławę Perzanowską i jej małżonka, świetnego aktora i zaczynającego reżysera, Zygmunta Chmielewskiego.

W powodzi ról, jakie w okresie przy którym jesteśmy przypadają Perzanowskiej, mogły zdarzać się i mniej do niej przystające, ale zapewne wszystkie miały piętno osobiste, miały własne oświetlenie. Nie widziałem Stanisławy Perzanowskiej ani jako Solweigi w *Peer Gyne*, ani jako Młynarki w *Zaczarowanym kole*, ani jako Jewdochy, ani jako Smugoniowej. Nie widziałem jej przez pięć lat, a kiedy zobaczyłem jej Zaną w *Wilkach w nocy* Rittnera, Karolinę we *Włamaniu* Grzymały-Siedleckiego, oraz Wróżkę w *Wyzwoleniu*, dostrzegłem, jak subtelnie posunęła swoje aktorstwo. Role te mogliśmy oglądać razem z moją żoną wtedy kiedy zaangażowaliśmy się do Wilna na sezon 1928—29. Zbliżyliśmy się wówczas serdecznie z Perzanowską. Trzeba dodać, że tryb życia w godzinach wolnych od zajęć w teatrze inny był wówczas. Oczywiście, nie uciekaliśmy od bałagultwa, piliśmy wodę, zwłaszcza gdy najśrodsza od wielu lat zima w tym północnym mieście osiągała pięćdziesiąt stopni poniżej zera. I nawet w te mroźne noce pędziliśmy sankami „do zamiejskiej karczmy, która zwała się „Pośpieszka”. Ale równie chętnie odwiedzaliśmy się w naszych prywatnych kwaterach, by rozmawiać o tym i o owym i o naszych teatralnych tęsknotach.

Te spotkania napęczały szczególnym charakterem, gdy na dłuższy czas zjechał do Wilna Stefan Jaracz. Wystąpił również w swojej wielkiej roli, bez wątpienia jednej z największych w dziejach polskiej sztuki aktorskiej, w *Judaszu Tetmajerowskim*. Wykonywanie tej roli to była praca psychofizyczna wprost nieudłudzka. Jaracz po spektaklu był tak rozedrgany wysiłkiem, że nie było mowy o tym, by mógł zasnąć przed czwartą nad ranem, musiał ukończyć ogromne codzienne przeżycie pogawędką przy herbatce koleżeńskej. Kilkakrotnie uczestniczyliśmy w tych północnych wieczorach, kiedy to w Stanisławie Perzanowskiej kielkowało już ziarno reżyserskie. Grała w *Judaszu Szaloną*, ale Osterwa, zmuszony do chwilowego przebywania poza Wilnem, powierzył jej reżyserskie poprowadzenie widowiska według jego inscenizacji. Świadczyć możemy, że zarówno podczas prób jak i w owych gawędach pospektaklowych Perzanowska swymi odpowiedzialnymi i ciekawymi uwagami nie

tylko wzbogacała ale i rewidowała realizację Jaracza, który bardzo poważnie to oceniał, choć grał już *Judasza* parę lat przedtem w Warszawie.

Skończył się sezon, a z nim czas przebywania Reduty w Wilnie. Perzanowska stanęła przed kłopotami engagement. W tych czasach zdarzało się to dobrym i świetnym artystom. Dlaczego — o tym trzeba by mówić osobno. Ale Maria Strofńska, nowa dyrektorka Teatru Ateneum, organizując zespół, zaprosiła Perzanowską i oglądaliśmy ją jako dowcipną Antosię w *Chorym z urojenia*.

W roku potem nadszedł dla Ateneum ważny dzień, a dla Perzanowskiej ważny okres twórczego życia: dyrekturę objął Stefan Jaracz, który kolejną drugą premierę, tj. *Ulicę Elmera Rice’a*, miał reżyserować sam ale ze współudziałem Perzanowskiej. Już podczas prób przy stole mogliśmy dostrzec, że wielki, genialny artysta Jaracz nie jest reżyserem z powołania, że natomiast Perzanowska posiada zdecydowany talent reżyserski. Posiada go zarówno w rozwiązaniach koncepcyjnych i organizacyjnych, jak i w znakomitej inspiracji aktora, zarówno jego postanowień jak i środków wyrazu prowadzących celowo do koniecznych ujawnień. Sukces był ogromny, a graliśmy sztukę sto dwadzieścia osiem razy, co ówczesnie było bardzo wiele. Znaczniejszą część tego osiągnięcia zapisaliśmy na dobro Perzanowskiej, której pierwszą pracą reżyserską równie zahaczyła uwagę widzów i artystów co jej początki aktorskie jedenaście lat przedtem.

W obfitej obsadzie *Ulicy* brali udział m.in.: Szczepan Baczyński, Zygmunt Chmielewski, debiutant Edmund Fidler, Juliusz Łuszczewski, Irena Oberska, Eugeniusz Poreda, Zofia Tymowska, Henryk Szletyński, Roman Zawistowski, Stanisław Żeleński. Wyliczam te nazwiska i z tej racji, że chcę wspomnieć, iż była w *Ulicy* jeszcze do obsadzenia postać czternastoletniego syna Państwa Morgan, granych przez Perzanowską i Jaracza. Spośród kilku kandydatów Perzanowska wybrała ogromnie nieśmiałe i zahukane pachole. Na imię mu było Tadzio, na nazwisko Fijewski. Teatr był tęsknotą Tadzia Fijewskiego, Perzanowska wprowadziła go na scenę, która wiodła na szeroki gościniec aktorski.

Stanisława Perzanowska staje się współtwórcą chwały Ateneum i nadchodzi okres niezmiernie płodny w jej działalności. Zjawiają się jej interesujące inscenizacje, zarówno przejrzyste w celowości, jak i twórcze pod względem oryginalnego przekazu nie tylko tekstów współczesnych ale i w zbuntowanym realizowaniu klasyków: Fredry, Bliźnińskiego, Bałuckiego, Zapolskiej, oraz Molière, Beaumarchais i Gogola. Jaracz w tej atmosferze osiąga apogeum swego aktorstwa, wielu innych, prowadzonych ręką Stanisławy Perzanowskiej, wykształca swoje możliwości. Na scenie nowego teatru panuje najwyższe poczucie odpowiedzialności, aktywności, świeżości i nowe interpretacje, nowe sposoby artystyczne. Zdaje się, że to Perzanowska inspirowała Władysława Dąbrowskiego, który podobnie jak ona w Ateneum zdobywa swoje twórcze pole, aby figury w *Szkole żon* odrzuciły owe tradycyjne ukoronowane pludry, roby i kaftany, owe kolorowe wstążki i bufy, oraz długie i obfite w karbowane zwoje peruki, i reprezentowały świat inny. Spektakl *Moralności pani Dulskiej* był pierwszym w dziejach inscenizacji tej komedii odbiegnięciem od wytworzonej przez wiele lat tradycji. Odbiegnięciem nie tylko w reżyserii, ale i w traktowaniu mamy Dulskiej, której grająca tę rolę Perzanowska dała nowe oświetlenie. A w *Marcowym kawalerze* objęła teraz Pawłową, a więc osobę znacznie młodszą od granej na popisie szkoły Panny Aurelii. Dodać się godzi, że humor i dowcip, wpłatające się w cechujący Perzanowską słowiński smutek, nie opuszczały jej chyba nigdy.

Drugą po *Ulicy Rice’a* pracą reżyserską był *Dom otwarty* Bałuckiego ze śmiałą scenografią Jerzego Zaruby. Było to odkrywcze potraktowanie Bałuckiego, nachylone ku pełnej autentycznego humoru stylizacji groteskowej. Widownia zaśmiewała się i wyznać muszę, że niewiele pamiętam komediowych



Michasiowa w „Pannie Maliczeckiej” Zapolskiej („Ateneum”, rok 1932)



Zona w „Woźnym i ministrze” Birabeau (rok 1937)



Pani Brotonneau w „Panu Brotonneau” Flersa i Caillaveta (Teatr Jaracza, rok 1935)



Stanisława Perzanowska z reżyserem Erwinem Axerem w czasie próby «Trzech siostr» Chechowa (Teatr Współczesny w Warszawie, rok 1963)

ról, kiedy grając codziennie sam bawiłem się wewnętrznym jeszcze na setnym przedstawieniu.

Pod koniec pierwszego sezonu Perzanowska przystąpiła do eksternistycznego egzaminu reżyserskiego. Choć z racji zrealizowanych już widowisk, które powszechną zwróciły uwagę, egzamin zapowiadał się raczej jako formalność, Perzanowska, wiedzioną ambicją i zainteresowaniem, wybrała trudne zadanie: szekspirowskiego *Otella*. Mając możność obserwować z bliska jej wielogodzinny trud przygotowawczy, byłem uderzony docieklivo-

ścią, swoistym pojnowaniem zjawisk tkwiących w zakamarkach tekstu. A nazajutrz po sesji egzaminacyjnej dowiedziałem się, że przewodniczący Komisji, Karol Borowski, ocenił egzamin jako bardzo interesujący i poważny.

Przedstawiłem niezmiernie skrótowo, bardzo niedostatecznie, niektóre stacje pracy Stanisławy Perzanowskiej w dwudziestolecie międzywojennym. To co Perzanowska dała nam w czasie dzisiejszym jest bliższe pamięci starszych i znane dostrzeżeniom młodszych. Oczywiście, ostatnie roczniki nie oglądały prac Perzanowskiej z poprzedniego dziesięciolecia, ale są to już fakty będące wśród nas. Ten okres, u którego początku stwierdza się świetną rolę Bułyczewowej w dramacie Gorkiego na progu wskrzeszonego po wojnie Teatru Narodowego, trwa w tej samej wartości artystycznej przez kreację w *Dwóch teatrach* Szaniawskiego. My, wykładowcy Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, mamy ponadto świadomość znakomitych prac w nauce sztuki aktorskiej. Kto znał Stanisławę Perzanowską z dawniejszych lat, ten wiedział, że nie może stać się inaczej, że Perzanowska musi — tak jest, musi — podjąć się pedagogiki. I w tej dziedzinie jest równie znakomita co w gmachu teatru, zarówno w procesie nauczania jak i w bystrości ocen, oraz w całkowitym oddaniu podejmowanemu zajęciom. W warsztacie dyplomowym *Pasto-*

ralki mieliśmy świetne wyniki dydaktyczne, sądzę, że należą one do najświetniejszych, jakie w naszych warsztatach można było stwierdzić w ostatnich dziesięciu latach.

* * *

Przypomniałem, że Perzanowska pracuje z oddaniem się temu co robi. To jej pełne zatopienie się w robocie z nieprzeciętną intuicją, z ostrym przemyśleniem rzeczowego materiału składającego zadanie, z żarliwością i z rozsądkiem kontroli, pozwoliło jej dać teatrowi i szkole rezultaty oryginalne, wypełnione wysokimi wartościami. Temu zawdzięcza się, że owo wstydlive, a naprawdę przecież nie wszystkim dane, uczucie miłości wobec teatralnej sprawy było w Stanisławie Perzanowskiej prawdziwe i było owocne. Dało jej również umiejętność rozróżniania prawdy i fałszu, sprawiedliwej oceny, życzliwej pomocy wtedy, gdy uznawała jej słuszność i potrzebę. Talent Perzanowskiej i to co w sztuce zrobiła oceniany jest ogólnie i społecznie. My, Twój koleś i przyjaciele, kochana Stasiu, dziękujemy Ci dzisiaj, że odbierając Twoją serdeczność, zawsze odczuwamy rzetelność Twojego koleżeństwa i Twoją miłość wartości fachowych. To jest Twoją siłą, to pozostaje na zawsze wśród nas.

HENRYK SZLETYŃSKI

POLSKI TEATR W KIJOWIE

Z NOTATEK REŻYSERA (1931—1936)

ALEKSANDER SKIBNIEWSKI



Dzieje polskiej sceny zawodowej w radzieckim Kijowie stanowią niemal idealną białą plamę w naszej teatrologii. Jedyne krótki okres tzw. Pol-pratu (Polskiego Warszawskiego Teatralnego), którym w latach 1929—1931 kierował Witold Wandurski, jest bardziej znany dzięki wnikliwej monografii Heleny Karwackiej; pisałem o nim również i ja w książce *Na lewym torze*. Co było przedtem, co było potem? Na te pytania trudno było znaleźć odpowiedź w pracach teatroznawców, zresztą nie tylko polskich, gdyż zniszczone w latach ostatniej wojny archiwa kijowskie utrudniły też działanie uczonym radzieckim. Wystarczy powiedzieć, że w bibliotekach Kijowa nie uchował się ani jeden egzemplarz jubileuszowej broszury *Państwowy Teatr Polski*, wydanej tamże w roku 1935.

Warto zaś stwierdzić, że funkcja społeczna tej sceny była znaczna, zważywszy nader liczną Polonię, skupioną w Kijowie, Charkowie i niektórych wiejskich ośrodkach Ukrainy. W samym Kijowie mieszkało w tych latach ok. 14 000 Polaków, ale fakt, iż polski dziennik *Sierp* wychodził tam w nakładzie 10 000 egzemplarzy, pozwala domyślać się jego znacznego rezonansu także poza środowiskiem stołecznym. Władze radzieckie zabezpieczyły tej narodowej mniejszości wszystkie jej prawa, a organa partyjne podchodziły do spraw polskich ze znaczną troskliwością, o czym może świadczyć taki choćby zapis z archiwum Komitetu Miejskiego KP(b)U: „W fabryce Czerwony Dychun pracuje 11 Polaków, z nich 5 członków Partii, uczestniczą w zbiórce na zakup czołgów, ale po polsku nie chcą rozmawiać i polskiej roboty nieciekawie”.

Do tych właśnie ludzi próbował dotrzeć polski teatr, zapoznać ich z literaturą ojczyzną, a często nauczyć prawideł mowy ojczystej. Problem języka (wspomina o tym Skibniewski) był wówczas zadaniem numer 1. Piszę o tym w swoich listach Jan Hempel, a Bruno Jasieński w artykułach do *Kultury Mas* konstatuje ze smutkiem, iż polska mniejszość narodowa w ZSRR posługuje się językiem nie polskim i nawet nie rosyjskim, ale osobliwym żargonem „kriwonikolskim” („Niech żyje socjalistyczne sołownowanie!” — napis na transparencie fabrycznym).

O tym, jak w latach 1931—1933 zadanie to usiłował spełnić teatr kijowski, pisze właśnie Aleksander Skibniewski. Na liście zasług jego teatru warto podkreślić zwłaszcza premiery *Zemsty* i *Rzeczy gromadzkiej*, jak również spektakl *Rabanu* — drugie po moskiewskim Teatrze im. Mossowietu wystawienie sztuki Wandurskiego. Miało ono znaczenie i pozaartystyczne, jako piękny gest pod adresem autora, usuniętego z kierownictwa tegoż teatru pod zarzutami, których całkowitą bezprzedmiotowość ujawnił XIX Zjazd KPZR. Warto podkreślić również nazwiska współpracowników Skibniewskiego: aktora Władysława Hermanowicza, aktorki Walentyny Grzybowskiej (dziś pracującej w warszawskim Teatrze Dramatycznym) oraz dwóch wybitnych i nowatorskich na owe czasy scenografów Fiodora Niroda i Maurycego Umańskiego. Ostatni swój sezon (1934/35) Państwowy Teatr Polski w Kijowie przeżył pod artystycznym kierownictwem wybitnego reżysera ukraińskiego, Aleksandra Sumarokowa, którego żona Waleria Draga stała się ozdobą aktorskiego ansamblu. Z premier tego okresu warto wspomnieć o *Wesołych kumoszkach z Windsoru*, w których Falstaffa grał Hermanowicz, a Robina — Grzybowska. Próba kontynuacji linii Fredrowskiej były *Damy i huzary*, nad którymi zaciążyła przecież przesadnie satyryczna myśl reżysera.

Całość sprawy, szczególnie interesującej przez powiązanie z działalnością komunistów polskich, czeka dopiero na swego kronikarza. Szkic Skibniewskiego będzie mu w pracy cenną pomocą.

WITOLD FILLER