

15 lat Teatru Dramatycznego
w Wałbrzychu

1964 – 1979

Jerzy Szaniawski

DWA TEATRY

Premiera 23 listopada 1979



TEATR DRAMATYCZNY IM. JERZEGO SZANIAWSKIEGO

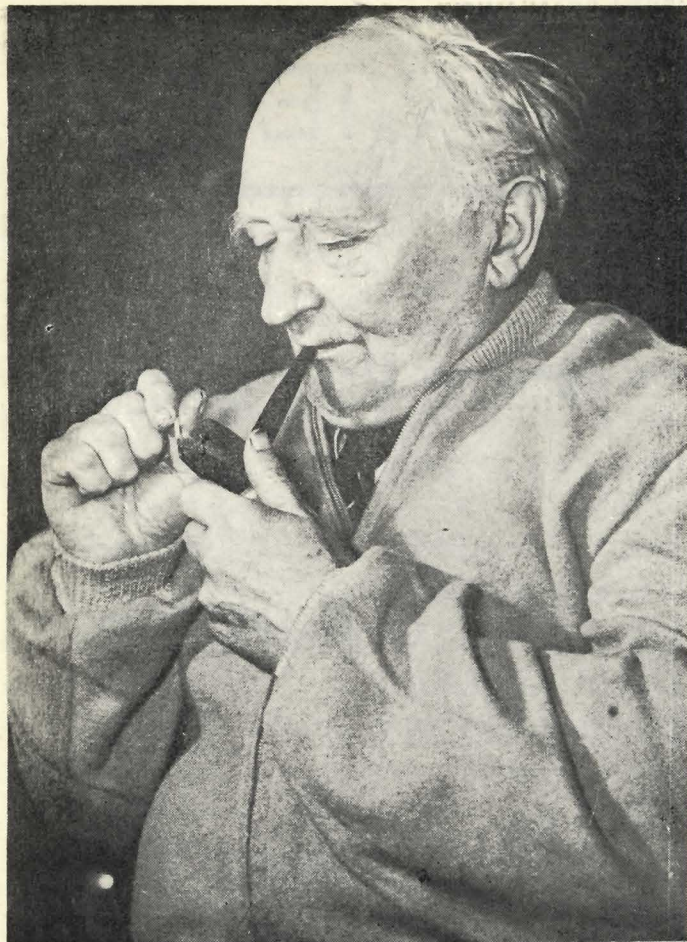
Dyrektor i Kierownik Artystyczny ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI
Zastępca Dyrektora STANISŁAW ZYDLIK
Dramaturg BOGDAN URBANKOWSKI
Kierownik Literacki MIROŚŁAWA BANASZYŃSKA
Kierownik Muzyczny TADEUSZ WOŹNIAK

SEZON 1979/80

W repertuarze

LATO MUMINKÓW mini-musical, prapremiera	Tove Jansson
POSEŁ musical-prapremiera	Tadeusz Woźniak Bogdan Chorążuk Andrzej Maria Marczewski
PODRÓŻ	Wykonanie Tadeusz Woźniak
KRYSZTAŁOWE JEZIORO prapremiera	Tadeusz Patulski
DAMY I HUZARY	Aleksander Fredro
BRAWO! BIS!	Kabaret retro
ANTYGONA	Jean Anouilh
FEDRA	Jean Racine
SCENY ZAKAZANE prapremiera	Stanisław Srokowski
AZYL musical — prapremiera	Henryk Zawadzki
DWA TEATRY	Jerzy Szaniawski

W PRZYGOTOWANIU
LOTROSTWA SKAPENA Jean B. Molier



JERZY SZANIAWSKI

DWA TEATRY

JERZY SZANIAWSKI

DWA TEATRY

REŻYSERIA

Andrzej Maria Marczewski

SCENOGRAFIA

Marek Karwacki

MUZYKA

Tadeusz Woźniak

RUCH SCENICZNY

Jerzy Stępnia

Premiera 23 listopada 1979

OBSADA

DYREKTOR TEATRU	JERZY BIELECKI
DYREKTOR DRUGI	KAZIMIERZ MIGDAR
LIZELOTTA	JADWIGA KOZŁEWSKA
LAURA	TERESA MUSIAŁEK
WOŻNY	KLEMENS MYCZKOWSKI
CHŁOPIEC	TADEUSZ SOKOŁOWSKI ANDRZEJ BERNER
AUTOR	STANISŁAW OLCZYK
MONTEK	ANDRZEJ BACZEWSKI
MATKA	DANUTA SZUMOWICZ
PANI	HALINA BULIKÓWNA
LEŚNICZY	SŁAWOMIR DOMASZEWICZ
ŻONA	DANUTA GRYS
ANDRZEJ	JAN KLUSKA
ANNA	JOLANTA DEMBIŃSKA IRENA RYBICKA
OJCIEC	JÓZEF KACZYŃSKI
KAPITAN	ADAM WOLAŃCZYK
LEKARZ	JERZY GRONOWSKI
SKRZYPEK	WOJCIECH KALWAT
DZIEWCZYNRY	KRYSTYNA FALEWICZ LIDIA MICHAŁUSZEK

Asystent reżysera
Inspicjent
Kontrola tekstu

Jerzy Bielecki
Danuta Bryczkowska
Maria Gretschel

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI JERZEGO SZANIAWSKIEGO

Jerzy Szaniawski urodził się 10 lutego 1886 roku w Zegrzynku nad Narwią, w rodzinie Zygmunta i Wandy z Wyśłouchów. W Warszawie uczęszczał do szkoły średniej, a na studia literatury, sztuki i rolnictwa udał się aż do Szwajcarii. W 1912 roku „Kurier Warszawski” zamieścił debiutancki utwór Szaniawskiego, który następnie aż do 1918 roku współpracował z tygodnikiem „Sowizdrzał”, publikując na jego łamach drobne utwory prozą pod pseudonimami Jotes i Żak. 17 maja 1917 roku publiczność warszawskiego Teatru Polskiego była świadkiem prapremierowego wystawienia pierwszej sztuki dramatycznej 32-letniego autora. Komedię pt. „Murzyn”, wyreżyserowaną przez Witolda Kuncewicza, zarówno krytyka jak i publiczność przyjęły niezbyt gorąco. Nie zrażony tym Aleksander Zelwerowicz pokazał „Murzyna” w Krakowie i zdobył pierwsze laury dla młodego dramaturga.

Następny dramat, zatytułowany „Papierowy kochanek”, Szaniawski powierzył krakowskiemu Teatrowi „Bagatela”, wierząc, że miasto to będzie mu dalej przychylnie. I rzeczywiście — sztuka ta doczekała się dużej popularności na wielu scenach Polski międzywojennej. Jej znakiem niepodważalnym jest liczba 135 wystawień w samej tylko „Reducie” Juliusza Osterwy, który wraz z żoną, Wandą Osterwiną, i Władysławem Staszewskim stworzyli w „Papierowym kochanku” niezapomniane kreacje.

Coraz więcej teatrów ubiegało się o prawo wystawiania utworów dramatycznych Jerzego Szaniawskiego. Kolejna komedia — „Ewa”, zawędrowała do Lwowa, ale większą popularność zapewniła jej ponownie „Reduta”, dając 62 przedstawienia tego dramatu.

Juliusz Osterwa przyjął do realizacji także „Lekko ducha”, którego prapremiera odbyła się w styczniu 1923 roku, okraszona wspólnie prowadzoną przez samego Osterwę postacią tytułową. W niespełna rok później „Teatr Rozmaitości” wystawił kolejne dzieło płodnego dramaturga — „Ptaka”, którego krytyka teatralna uznała za najbardziej reprezentatywny utwór dla dramaturgii Szaniawskiego.

Na przestrzeni lat 1924—1928 Szaniawski wydał powieść pt. „Miłość i rzeczy poważne”, tom opowiadań „Łgarze pod Złotą

ką Kotwicą” i ukończył dobrze znanego współczesnym byłowcom teatrów „Żeglarza”. Nie spoczywał jednak, lecz inspirowany wena twórczą już u progu roku 1929 oglądał w Teatrze Nowym prapremierę swego „Adwokata i róż”, wyreżyserowanego przez Aleksandra Zelwerowicza.

Był to sukces dużej miary i to nie tylko autora, lecz także reżysera, twórcy scenografii Wincentego Drabika oraz doskonałego zespołu, w którym brylowali Aleksander Zelwerowicz w roli tytułowej, Janusz Warnecki i Marian Wyrzykowski. Komedia, oceniana jako jedno z największych osiągnięć dramaturgii polskiej, była przez długi czas na ustach publiczności i krytyki. Za nią to Szaniawski otrzymał Państwową Nagrodę Literacką.

Niemalym powodzeniem cieszyły się także dwa następne dramaty Jerzego Szaniawskiego, grane przez zespół Teatru Narodowego: „Fortepian” miał swą prapremierę 9 stycznia 1932 roku, a niewiele ponad rok później wszedł na afisz popularny do dziś „Most”. Szaniawski stawał się coraz szerzej znany, a jego twórczość zyskiwała uznanie. Fakt zaliczenia dramaturga do grona członków Polskiej Akademii Literatury mówi sam za siebie.

14 marca 1935 roku odbyła się prapremiera „Krysi”, której tekst niestety zaginął i znany tylko jeden zachowany fragment. W tymże roku Jerzy Szaniawski rozpoczął współpracę z radiem, której owocem były radiowe premiery słuchowisk: „Zegarek”, „W lesie” (zwanego później „Matka” i włączanego do tekstu sztuki „Dwa teatry”), „Ślubista”, „Srebrne lichtarze” (tekst tego słuchowiska również zaginął).

W roku wybuchu II wojny światowej Szaniawski zdążył oddać jeszcze Teatrowi „Ateneum” do realizacji „Dziewczynę z lasu”, którą wystawiła Stanisława Perzanowska w dekoracjach Wincentego Drabika.

Inscenizację tę uznano za wydarzenie stołecznego świata teatralnego, chyląc czoło także przed wybitną kreacją Stefana Jaracza w roli Gajowego.

Lata okupacji Szaniawski spędza w Warszawie, przez kilka miesięcy 1944 roku jest więziony na Pawiaku. Po klęsce powstania przedostaje się do Krakowa, w którym żyje i tworzy do 1950 roku. Nie każe długo czekać na kolejne dzieła swego talentu. 24 lutego 1946 roku prezentuje z pomocą zespołu krakowskiego Teatru Powszechnego trzyaktową komedię noszącą tytuł, który odtąd symbolizować będzie najlepiej charakter jego twórczości dramatycznej — „Dwa teatry”.

Dwa miesiące później Szaniawski był już honorowym członkiem nowo powstałej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki Rady Teatralnej. Równocześnie rozpoczął działalność publicystyczną na łamach „Listów z Teatru”, których był współredaktorem. Tam ukazały się jego pierwsze artykuły o tematyce teatralnej: „Kasa teatralna” i „Perzyński”.

Prapremiera „Dwóch teatrów” zapoczątkowała okres uznanej wielkości w życiu Szaniawskiego, której wyrazem były nagrody: łódzkiego czasopisma „Tydzień” za najlepszą książkę polską wydaną w latach 1946—1947 („Dwa teatry”), Nagroda Literacka miasta Krakowa za całokształt twórczości dramatycznej, ufundowana przez Prezesa Rady Ministrów, Nagroda Ziemi Krakowskiej w dziedzinie literatury, wreszcie Złoty Krzyż Zasługi za twórczość dramatyczną.

Prapremiera sztuki „Kowal, pieniądze i gwiazdy” poprzedziła pięcioletni okres nieobecności jego sztuk na polskich scenach. W 1951 roku dramaturg powrócił na stałe do rodzinnego Zegrzyna. Z inicjatywy Edwarda Csató rozpoczął publikację cyklu wspomnień o „Reducie” na kartach czasopisma „Teatr”. W 1954 roku wydał pisany w latach 1941—1951 tom opowiadań pt. „Profesor Tutka i inne opowiadania”.

3 marca 1955 roku, w 70-lecie urodzin i 40-lecie pracy twórczej Szaniawski został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (Krzyż Oficerski tego Orderu otrzymał w 1935 roku).

W 1956 roku wydał (wspólnie z Józefą Hannelową) tom wspomnień o Juliuszu Osterwie oraz zbiór artykułów pt. „W pobliżu teatru”. Napisaną w 1949 roku komedię „Chłopiec latający” zobaczył na scenie Teatru Polskiego w Warszawie dopiero w dziesięć lat później.

Na IV Walnym Zjeździe Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu Jerzy Szaniawski otrzymał godność członka honorowego SPATiF, a w roku 1959 został laureatem nagrody Prezydium WRN w Warszawie za całokształt twórczości literackiej.

Rok 1962 przyniósł mu Nagrodę Literacką im. Włodzimierza Pietrzaka oraz wydanie w Krakowie „Nowych opowiadań Profesora Tutki”. Zainteresowanie, jakie wzbudziły historie Profesora Tutki, skłoniło Andrzeja Kondratiuka do nakręcenia filmowej serii TV w pięciu częściach pt. „Klub Profesora Tutki”, wyświetlanej w 1966 roku.

Niezwykle bogate życie Jerzego Szaniawskiego, który pozostawił po sobie wielki dorobek dramatyczny i teatralny, zapisując się na stałe zarówno w historii polskiej literatury i teatru, jak i w prywatnych wspomnieniach wielu ludzi, dobiegło końca 16 marca 1970 roku w Warszawie.

Teatr wędrowny, który poznałem w dzieciństwie, był bardzo ubogi: kilka tobołków na wózku jedno-konnym — to cały majątek owego teatru. Pamiętam, jak rozpakowywano kurtynę, wyjęto z pudła peruki, rozwieszono parę kostiumów. Utkwiły mi też w pamięci dwie tablice: na jednej napis — „Teatr”, a na drugiej — „Kassa”. Dwa „s” było w tej kasie — tak wówczas pisano.

Przedstawienie odbywało się w naszym domu. Przy drzwiach wejściowych sam dyrektor, pan Stobiński, zawiesił tablicę — „Teatr”, a w przedsionku, nad stolikiem, przy którym siedziała jedna z artystek — „Kassa”. Ojciec mój podszedł do stolika i poprosił o bilety w pierwszym rzędzie. Patrzyłem na to kupno biletów z zainteresowaniem i powagą; po latach mogę spojrzeć na tę scenkę z moich wspomnień z uśmiechem: kupowało się bilet, by przejść z jednej izby do drugiej we własnym domu. Potem znów po latach, gdy wróciła myśl do tej chwili, ujrzałem coś więcej: kupno biletów przez mojego ojca nie była to tylko pomoc dla ubogich artystów — to kupno przy kasie, to jakby jakiś ceremoniał, uświęcony zwyczaj, stworzenie iluzji, wreszcie czy ja wiem — może już jakiś ... teatr, w każdym razie „wstęp do teatru”, wejście w krąg promieni, idących od teatru.

Dużo o tej kasie mówią i piszą. Piszą często źle o sztukach kasowych. Na złą opinię krytyków odpowiadają zwykle złośliwe uśmiechy dyrektorów teatru, aktorów mówiących wtedy swą gwarą: „*prasa sztukę zarżnęła, a sztuka wali kompleta-mi*”. Jako aktor dramatyczny chętnie nadstawiam ucha, gdy słyszę złośliwości pod adresem krytyków; w tym wypadku jednak argument przeciw krytyce nie jest doskonały. W każdym razie są to sprawy ciekawe: czy dobra kasa, a więc powodzenie, mówi o walorach sztuki? Czy daje już niejako ocenę dodatnią, czy ujemną? Różni „ludzie teatru” łączą powodzenie kasowe z „teatralnością” danego utworu, „instynktem” publiczności, która tę „teatralność” odczuwa, w przeciwieństwie do zawodowych znawców „literatów”, o których często mówią, że nie „czują teatru”. Jest w tym wiele prawdy. Ale z drugiej strony owa „teatralność” to coś bardzo nieuchwytnego, niejasnego, to grunt niepewny, na którym budować nie można. Przysiądźcie się do stolika w kawiarni, zajętego przez starszych aktorów, skierujcie rozmowę na temat powodzenia czy niepowodzenia sztuki, a posłyszycie mnóstwo aneg-

dot o tym, jak najlepsi znawcy, najstarsze wygi — nie mogli przewidzieć sukcesu, jakie bywają w związku z tym niespodzianki, zagadki, niemal czary. Widać z tego, że samo „wyczuć”, „instynkt”, czy owa „teatralność” często zawodzą.

Kasa teatralna jeszcze jest ciekawa i z tego między innymi powodu, że zajmuje w teatrze miejsce szczególnie uprzywilejowane. Bardzo dużo o niej się mówi. Teatr i kasa stały się jakimś małżeństwem usankcjonowanym, nierozzerwalnym, bywającym wszędzie razem. Nasz ustrój społeczny związany jest wciąż z pieniądzem i kasa jest wszędzie: nie tylko w sklepie spoczywczym, ale i w księgarni, i na wystawie obrazów. Jest to naturalne, nikt nawet nie zwraca na to specjalnej uwagi. Ale księgarz nie nazywa w reklamie wydanej przez siebie powieści — powieścią kasową; mówi on często wprawdzie o powodzeniu, o wielkiej ilości wydań, ale unika słowa — kasa. Nie mówi się tak samo o kasowych rzeźbach, obrazach i o kasowym „poemacie symfonicznym”. O sztuce teatralnej, wciąż się mówi i pisze — kasowa, nie kasowa.

Pieniądz jest wszędzie, nawet w świątyni. Ale nikt nie słyszał, aby tam ktoś pytał, „wiele dziś zebrano na tacę?” Te rzeczy załatwia się po cichu, na uboczu, w kancelarii. Ale nie ma w tym żadnej hipokryzji: powaga Domu nie pozwala na mówienie o pieniądzach wobec wiernych, którzy tam przyszli dla czegoś innego. Jest w tym naturalna, usprawiedliwiona przywoitość.

Nie nazywam przesadnie teatru świątynią, a także aktorów kapłanami. Teatr-świątynia, teatr religijny — to jest inna sprawa. Ale myślę o teatrze stojącym w znacznym oddaleniu od okolic lunaparków i od „teatru-impresy”. Nazwę go teatrem poważnym.

Do teatru poważnego (w którym oczywiście jest miejsce i dla najzabawniejszych wesołków) przyjdą niebawem nowi ludzie. Nowi widzowie, słuchacze, nowi aktorzy, pisarze. Dużo się mówi o wychowaniu, o kształceniu tych wielkich rzesz, które mają zapełnić teatr. Przygotowuje się dla nich inne formy organizacji teatru. Na przykład już dzisiaj widać pewien zmierzch kasy teatralnej, kasy bez przenośni — takiej z okienkiem i kasjerką: zrzeszenia zakupują przedstawienie i poszczególni ludzie do kasy nie przychodzą. (...)

Wracam na chwilę do tego dnia, w którym zobaczyłem dwie jednakowej wielkości tablice o jednakowych literach: na jednej — „Teatr”, a na drugiej „Kassa”. Ta jednakowość była usprawiedliwiona niegdyś w ubogiej głodującej trupie pana Stobińskiego. Już takich teatrów nie ma. Nie ma tych, co serdecznie artystów przyjęli i podeszli poważnie do kasy, by kupić bilety.



JERZY SZANIAWSKI

Nowi ludzie, co przyjdą do teatru nie powinni widzieć napisów „Teatr” i „Kasa” jednakowych, a tak ściśle ze sobą związanych. Kasa — to po prostu informacja, jak „Szatnia”, „Palarnia”, czy „Garderoba”. Z napisu **Teatr** powinno coś promieniować, przenikać wkoło atmosferę jak ze słowa **Sztuka**. Bo teatr to wielka sztuka. Jeśli ktoś w tej chwili uśmiechnie się złośliwie i figlarnie przymruży oko — to ten, co zna zły teatr, ten którego wychował zły klimat wokoło teatru. Ja wierzę, że teatr to wielka sztuka.

„W pobliżu teatru”
(Wyd. literackie, Kraków)



PROJEKTY SCENOGRAFII
MAREK KARWACKI WAŁBRZYCH 1979

Czy pamiętacie ów końcowy monolog Prospera z szekspirowskiej „Burzy”, gdzie lądeczka z Avonu żegna się z życiem i rzuca mu ostatnie, długie spojrzenie rozstania? Płyną słowa najcichszej jakby rezygnacji: wszyscyśmy z tego samego co sny materiału. Śniemy świat i ktoś nas śni, a wszystko co czujemy, co kochamy, czym jesteśmy, ma wiotką konsystencję snu. Tylko tyle. Uczeni w piśmie gotowi są w tych słowach dopatrywać się jakiegoś mdłego mistycyzmu, spowodowanego zamroczeniem umysłu w przedśmiertnej godzinie. Ale można by się posprzeczać, czy tak jest istotnie, czy słowa te, wypowiedziane w chwili, gdy już widne były oczom ciemne brzegi istnienia, nie są raczej wypowiedzią nie tyle rezygnacji, ile najgłębszego — realizmu? Oczywiście, jest realizm Kalibana i jest realizm Prospera, a między tymi krańcami są miliony i miliardy innych jeszcze realizmów. Rzecz tylko w tym, że Kaliban mieści się w Prosperze, ale Prospero nie mieści się w Kalibanie. Nie jest dla Prospera zagadką owa filozofia, która, posługując się słowami Świrszczyńskiej, mówi na pieczeń — pieczeń, na kość — kość. Zna on dobrze uroki dotykalności, ale właśnie dlatego, że je zna, mówi, że jesteśmy z tego samego co sny materiału. Bo nawet pieczeń rodzi się ze — snu o pieczeniu. Kto o niej nie śni, nigdy jej jeść nie będzie. Tylko Kalibanowi wydawać się może, że potrafi być syty nie śniąc o sytości. Ale Prospero wie, że jeśli jemy, dzieje się to ze sprawą snów, a przynajmniej tak jakby za sprawą snów. Jeśli więc nawet i żołądek śni, gdzież jest ten świat, któremu sny byłyby niepotrzebne, który bez snów obejść się może, z którym porozumieć się można nie używając niewymierności snów? W granicach ludzkiego — nie ma go. Wszystko, co istnieje w ogromnym kręgu człowieczym, istnieje przez sny, istnieje dla snów, jest samo tylko postacią snu. A jeśli tak, to sny są ens realissimum naszego istnienia i nie masz nic realniejszego nad sny. Z ogromnego snu zrodził się kiedyś świat i odtąd raz po raz rodzi się nieustannie ze snów, małych i wielkich. I niech nikt nie mówi o „realizmie”, któremu nieznanne są wymiary snu. Taki „realizm” to właśnie fantastyka, to sentymentalizm, to nieświadomy swej natury — sen o śnie.

Z tej głębokiej wiary, iż wszyscy Kalibanowie świata to fantaści, a wszyscy Prosperowie to — realiści, powstała idea

— w artystycznym tego słowa znaczeniu — „*Dwóch teatrów*”. Słowa „*Burzy*” można by też umieścić jako motto tego utworu. Określają one całkowicie i bez reszty stanowisko myślowe Szaniawskiego i jego wiarę. Właściwie trudno mówić o dwóch teatrach, o tym, który jest snem czy marzeniem, i o tym, który jest konkretnością i dotykalnością. Nie byłoby tego, który jest dotykalnością, gdyby nie było tego, który jest niewymiernością. Konkretność, to tylko zgrubienie, węzeł na księżycowej nitce snów, to tylko chwila jasnowidzenia, uświadomienia sobie, że wszystko, co jest nami, człowiekiem i światem człowieczym, ze snów powstało i w sny się obraca. To jest ten teatr, „w którym się je”, jak mówi „chłopiec z deszczu”, ale teatr ten nie byłby możliwy, nie istniałby, nigdy nie wyłoniłby się z ciemności niebytu, gdyby nie owi „maleńcy”, o których mówi R. L. Stevenson w swoim „*Rozdziale o snach*”, owe tajemnicze istotki, które przędą codziennie i we wszystkim co czynimy obecne sny nasze, które sprawiają że sny stają się jedynym niemal „oddychalnym powietrzem” naszych płuc. Gnieźdzą się oni, ci „maleńcy”, w jakichś niedostrzegalnych zakamarkach naszych ciał i dusz, sami niedostrzegalni, ale „jako rzeczywistości”, gdyby bowiem nie byli rzeczywistymi, nigdy by nie podniosła się żadna kurtyna teatru, „w którym się je”. Bo czymże w ostateczności jest teatr „jako taki”? Przybytkiem snów, niepojętą instytucją, w której co wieczór schodzą się ludzie, ukąpani aż po szyję, i wyżej, w całodziennej — może pozornej tylko — trzeźwości, by przez chwilę, czy przez parę godzin, bez reszty oddać się snom. Jak mało ma ta instytucja wspólnego z naszym rozumem, z naszą trzeźwością, z naszą „realnością”! A jednak istnieje, i co wieczór odwiedza ją tłum szaleńców spragnionych snów. Jeśli jednak to jest możliwe, to tylko dlatego, że sny są najpowszedniejszym ze wszystkich chlebów powszednich, że są czymś nieustannie w nas obecnym, że nie ma chwili, by owi „maleńcy” Stevensona nie zapalili w nas ramp i kinkietów tego „drugiego teatru”, z którym siadamy do stołu i jedziemy w tramwajach, teatru wiecznie obecnych w nas snów, teatru spraw i uczuć niby nieważnych, niby błahych, niby nic nie znaczących, a przecież ważkich jak samo — życie. I jeśli istnieje ów teatr z kasą, z kulisami, z dyrektorami teatrów, to tylko dlatego, że nade wszystko ważne są rzeczy nieważkie, dzięki którym wypełnia się on nami, bo w tym ma rację „chłopiec z deszczu”, że to widz ożywia cienie błędzące po scenie, i że autor, aktor, reżyser, elektrotechnik są tylko „propozycjami”, jakby powiedział Irzykowski, tych, którzy zapadli w mrok widowni.

Pisząc swe „*Dwa teatry*”, Szaniawski nie miał niewątpliwie ani celów pedagogicznych, ani nie myślał o „socjologicznym” znaczeniu teatru, ani nie chciał się bawić w jakiegoś „teatrologa”. A jednak, można by powiedzieć bez minięcia się z prawdą, że jest to sztuka i „pedagogiczna”, i „socjologiczna”, a nawet zgoła „teatrolologiczna”. Bo osią tych trzech aktów jest teatr „jako taki” i rola, jaką spełnia on w rozkładzie człowieczych prac. A to, co od tej strony patrząc, pragnąłby Szaniawski wyrazić, da się streścić w trzech słowach, wypowiedzianych dawno już, ale wciąż świeżych i nowych: teatr „organizuje wyobraźnię narodową”, jak czyni to zresztą każda sztuka. Właśnie dlatego, że ze snów powstaje to, co scena jego ukazuje, i w nowe sny się obraca to, co widz co wieczór z teatru wynosi, właśnie dlatego, że materialem jego prac jest coś tak nieważkiego, jak ludzkie sny, właśnie dlatego tak ważką i doniosłą jest jego rola, gdyż organizuje on coś więcej niż poglądy i mniemania, organizuje bowiem samą uczuciowość zbiorową i nadaje prawa czemuś tak lotnemu i niewymiernemu, jak zbiorowa wyobraźnia. Będąc sam zbiorowym snem, może i musi kształtować sny tych wszystkich, którzy mu na jeden wieczór zawierzili i nieopatrznie wstąpili w jego progę. Tylko ani na chwilę zapomnieć nie wolno, że to sny są medium jego działania. Dlatego też jako drugie motto, po słowach, a może i przed słowami Prospera, należałoby umieścić na pierwszej karcie „*Dwóch teatrów*” owo wielkie słowo Norwida o sztuce, której zadaniem jest „organizowanie wyobraźni narodowej”.

1946

Wilam Horzyca, „O dramacie”, WAiF 1969

ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI O AUTORZE „DWÓCH TEATRÓW” WSPOMNIENIE

Bez mała ćwierć wieku temu, w lutym 1946 roku, na scenie Teatru Powszechnego im. Żołnierza Polskiego w Krakowie przy ul. Lubicz 14 odbyła się pamiętna prapremiera „*Dwóch teatrów*” Jerzego Szaniawskiego. (...)

... na którejś z pierwszych czytanych prób „*Dwóch teatrów*”, zaproszony przez Karola Adwentowicza i Irenę Grywińską, zjawił się Autor. (...)

„Szaniawszczyzna”, termin ukuty prawdopodobnie przez odwiecznych i niezniszczalnych „wybrzydaczy”, wymyślony został chyba w imię kontrpropagandy twórczości Szaniawskiego. Dla jego zagorzałych wielbicieli jednak — wbrew intencji słowotwórczych wynalazców i mimo nadmiernej ilości podejrzanie szeleszczących dźwięków — termin ten był zawsze pozytywnym określeniem tej, jemu tylko właściwej, recepty dramaturgii, pełnego poetyckich nastrojów, ciepłego lecz nie pozbawionego ironii humoru, niepokojących niedomówień, żartobliwych dygresji oraz głęboko refleksyjnych zamyśleń. Wszystkie te — choć zapewne nie obejmujące całości zjawiska — cechy, kojarzyły się w wyobraźni czytelnika lub odbiorcy jego scenicznych wizji, z postacią autora chyba filigranową, zwiewną, a może nawet eteryczną? Tymczasem, oczom naszym ukazała się — choć nie imponująca zbytnio wzrostem — a przecież okazała postać, o mocnej i solidnej budowie, oszczędna w ruchach. Duża, mocno sklepiona głowa, ukazywała twarz przypominającą znane z antycznych posągów oblicza rzymskich senatorów. Siwizna, a właściwie biel włosów, miała ten niepowtarzalny walor, który z osoby nieznanego czyni kogoś sercu bliskiego. Oczy o lekko przymrużonych, przenikliwie niebieskich źrenicach. Szeroka kreska ust z tym charakterystycznym grymasem, jaki mają namiętni palacze, niechętnie rozstający się z ulubioną fajką. Znacomity gość, uściskawszy kolejno dłonie wszystkim obecnym na próbie aktorom, przedstawianym przez dyr. Adwentowicza zarówno po nazwisku, jak również podług spisu osób próbowanej sztuki, usiadł — nie bez objawów ledwie tylko dostrzegalnym ruchem zaznaczonego zażenowania — na przygotowanym dla Niego honorowym fotelu i w nieprzerwanym, ale jakże zaraźliwym skupieniu przysłuchiwał się milcząco — zajęty jedynie od czasu do cza-

su koniecznymi i bardzo dyskretnie wykonywanymi czynnościami przy nieodłącznej fajce — naszej czytanej próbie. Każdy, kto choć trochę znał Szaniawskiego, wie, że w tego rodzaju zachowaniu nie było nic z wymyślonej pozy, nie również z chęci pełnego twórczej satysfakcji wsłuchiwania się w cudowną muzykę swej partytury. Broń Boże! Po prostu taka była jego — polegająca tym razem na takim, a nie innym sposobie bycia — prywatna i osobista, ściśle związana z autentyczną skromnością „szaniawszczyzna”.

I być może, nie byłoby żadnej pointy w dalszym ciągu tego wspomnienia, gdyby nie pełna determinacji akcja (...) trzech debiutów (Mariana Cebulskiego, Tadeusza Schmidta i Andrzeja Szczepkowskiego — przyp. red.). Rozsadzająca ich (wówczas!) energia, przeżywany — jakże usprawiedliwiony w pewnym wieku — okres szargania świętości i niezważania na konwenanse, ośmieliły ich do postawienia milczącemu uparcie autorowi, agresywnie w tym nastroju brzmiącego choć grzecznie i przyzwoicie sformułowanego pytania: „Jak to właściwie zdaniem autora należy grać”? — Nie pamiętam już dziś dokładnie, ale zdaje się, że aby zaimponować błyskotliwością fachowego terminu, użyte były słowa „jakim kluczem?” Uwzględniając niezwykłą oryginalność i złożoność utworu, który zawierał w sobie zarówno realistyczny warsztat jednoaktówek „Małego Zwierciadła”, jak również w trzecim akcie — poetycki teatr zjaw i snów, pytanie nie było tak zupełnie pozbawione sensu i swoistej logiki. W przenikliwych niebieskich źrenicach Szaniawskiego zapaliły się wyraźnie iskierki rozbawienia (może właśnie z powodu tego nieszczęsnego „klucza”?). Powolnym ruchem wyjął z ust fajkę i rozkładając obie ręce w geście, który w swej pierwszej fazie zapowiadał chęć przyjęcia naru z pomocą, zastygł w końcu w wyrazie niejakiej niepewności co do możliwości pełnego i wyczerpującego rozproszenia tak obcesowo przez nas objawionych wątpliwości. Równoczesne zacieranie kilku głębokich, krótkich, ale wyraźnie słyszalnych oddechów, zdawało się zwiastować przyjęcie na świat oczekiwanych w napięciu słów, ale... nie zamąciły one wcale przedłużającej się w nieskończoność uroczystej ciszy. Wreszcie, kiedy napięcie dochodziło już do granic wytrzymałości, Szaniawski usiadł nieco wygodniej w fotelu, ujął w ręce egzemplarz i cichym, ale wyrazistym głosem zaczął po prostu czytać. Czytać od początku do końca swoje „*Dwa teatry*”. (...)

Było to chyba najpiękniejsze i najbardziej fascynujące spotkanie z autorem, w jakim kiedykolwiek mogliśmy brać

udział. Jestem głęboko przekonany, że wzruszenie, jakie udzieliło się wszystkim uczestnikom tego spotkania, bezpośrednie zetknięcie się z ujmującą prostotą i skromnością w sposobie bycia Autora miało zbawienny i niebagatelny wpływ na ostateczny kształt sceniczny prapremiery Jego „*Dwóch teatrów*”. Po wielu jeszcze latach Szaniawski w rzadkich momentach zwierzeń nie krył zdania, że to właśnie skromne prapremierowe przedstawienie było mu bliższe od wielu innych bardziej wypięszczonych czy okazałych.

Wspomnienie to, a właściwie na poły żartobliwa anegdota sprzed ćwierć wieku, nie wzbogaca prawie w niczym dostępnej dla zainteresowanych wiedzy o Jerzym Szaniawskim. Rzecz to w końcu ogólnie znana, że nie rozkoszował się uciechami towarzyskiego życia, nie ocierał się o żadną kawiarnię literacką i że był małowówny właśnie jak ów skreślony przez niego kilkoma zaledwie monosylabami, a przecież tak wyrazisty Autor w „*Dwóch teatrach*”. (...)

... małowówność? — Ludzie pozbawieni wyobraźni nie mają kłopotów z udzielaniem natychmiastowych odpowiedzi na zadawane im pytania. Nie zastanawiają się przecież nad tym, czy ich słowa, którymi posługują się chętnie i rozrzutnie, nie noszą w sobie ryzyka otarcia się w granicę głupoty, niedorzeczności w pośpiechu, błędu lub niesprawiedliwości. Jerzy Szaniawski, prawdziwie wielki pisarz, obdarzony nieprzeciętną wyobraźnią, znał dobrze wartość i potęgę słowa i pamiętał zawsze, że może ono zarówno: „obudzić wieczny niepokój piorunów”, jak i „obdarzyć spokojem cichych mlecznych dróg”.

Andrzej Szczepkowski, „Teatr” 1970, nr 15

Kierownik techniczny HENRYK ROZWALKA

Brygadierzy sceny HENRYK LENKIEWICZ
CZESŁAW TATARA

Główny elektryk HENRYK HADAJ

Z-ca-głównego elektryka WŁODZIMIERZ HODOR

Kierownicy pracowni

akustycznej ALFRED CIEPLIK

krawieckiej damskiej MARIANNA BURIAN

krawieckiej męskiej LUCJAN OCHOTNY

stolarskiej BUDBARAS PANAJOTIS

ślusarsko-modelarskiej WACŁAW GRYNCEWICZ

charakteryzacja MARIA CZESEK
ROMUALDA POTYSZ
ELŻBIETA ROZWALKA

Redakcja programu WALDEMAR STASICKI

Opracowanie graficzne ILONA CZĄSTKIEWICZ

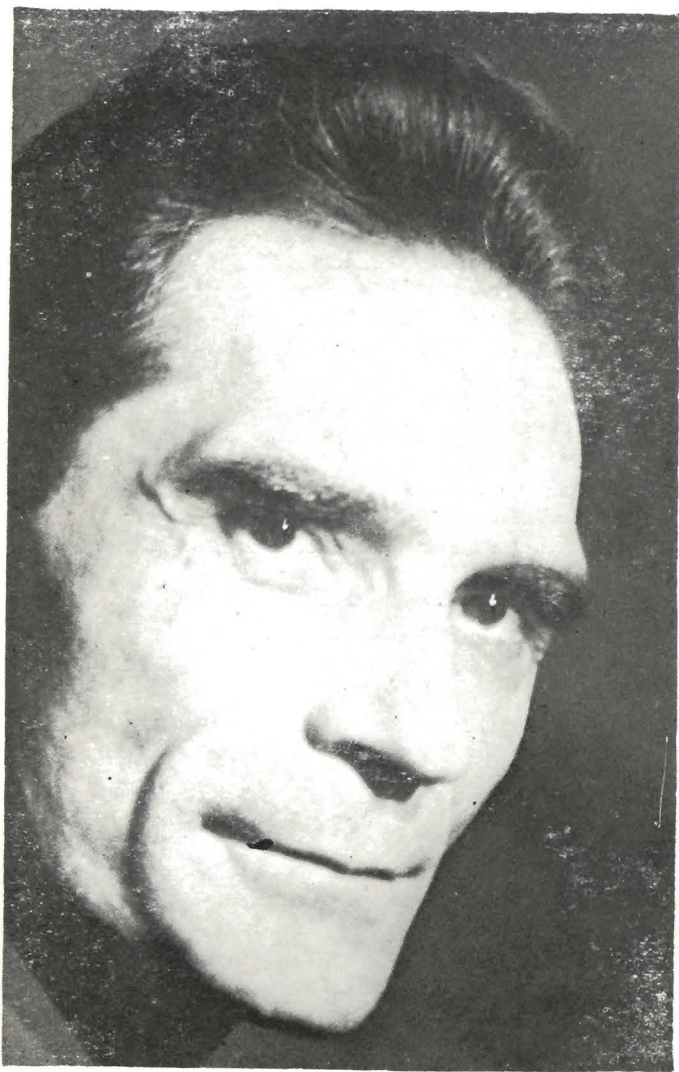
Projekt okładki PIOTR BARANOWSKI

Kierownik Organizacji Widowni EDWARD KOZŁOWICZ

Zdjęcia KRZYSZTOF CZARSKI

Cena 5 zł

Jubileusz 35-lecia
pracy scenicznej
Jerzego Bieleckiego



W 1979 r. Jerzy Bielecki obchodzi 35-tą rocznicę pracy w teatrze. Pierwsze spotkanie z Melpomeną miało miejsce we Lwowie, w słynnym zespole Bronisława Dąbrowskiego, z którym przeniósł się następnie do Katowic, gdy lwowski Teatr Polski otrzymał tam w 1945 r. nową siedzibę. W owym czasie Jerzy Bielecki zetknął się z osobą Aleksandra Bardiniego, biorąc udział w pracach studia przyteatralnego.

Jubilat zainaugurował swój aktorski żywot, rolą Jaśka w pierwszej powojennej premierze „Wesela” Wyspiańskiego w inscenizacji i reżyserii Bronisława Dąbrowskiego. Upływ czasu przynosił następne role, a wśród nich te najbardziej znaczące, zapisane po dziś dzień w pamięci: Gustaw-Konrad w „Dziadach” Mickiewicza, Henryk w „Temperamentach” Cwojdzińskiego, Zbigniew w „Mazepie” Słowackiego, Orsino w „Wieczorze Trzech Króli” Shakespeare’a, Angello w „Zbrodni na Wyspie Kóz” Betliego, Mąż w „Pułapce na samotnego męża” Thomasa, Hrabia Almaviva w „Weselu Figara” Beaumarchais, role tytułowe w „Fantazym” Słowackiego i „Koperniku” Brandstettera, Profesor w „Porwaniu Sabinek” Schönthana, Goniec w „Persach” Aischylosa, Viktor Franz w „Cenie” Müllera, czy ostatnio Kreon w „Antygonie” Anouilha.

Jerzy Bielecki przepracował ponad dwadzieścia lat w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, docierając z polską kulturą do najodleglejszych zakątków Górnego Śląska.

Z Katowic artysta przeniósł się do Teatru Polskiego w Bielsku—Białej, następnie był aktorem Teatru Współczesnego we Wrocławiu, a w końcu zawitał na wałbrzyską scenę dramatyczną, gdzie obchodzi swój jubileusz.

Piękne to święto, na które złożyły się dziesiątki, setki ról mniejszych i większych, stanowiących niejednokrotnie przedmiot marzeń każdego aktora. Te lata zawierają w sobie radość obcowania z ludźmi teatru tej miary, co Bronisław Dąbrowski, Aleksander Zelwerowicz, Jerzy Leszczyński, Janusz Warnecki, Edmund Wierciński, Roman Zawistowski...

To także przyjemność gry na scenie, której nic innego zastąpić nie potrafi.

Jubileusz 35-lecia
pracy scenicznej
Danuty Szumowicz



Nie wiadomo kiedy minęło 35 lat od dnia, gdy Danuta Szumowicz została pasowana na aktorkę teatralną. Jej pierwsze wejście w blask scenicznych jupiterów to rola Berty w „Świerszczu za kominem” Dickensa, którą zagrała pod doświadczonym okiem ojca, Władysława Szumowicza, w reżyserii Stanisława Daczyńskiego. Udany debiut zaważył na całym życiu Danuty Szumowicz, prowadząc ją na studia do Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Łodzi, gdzie formowała swój talent pod kierunkiem wielkiego Aleksandra Zelwerowicza.

Po zakończeniu studiów artystka nie porzuciła Łodzi; została zaangażowana przez Teatr Zawodowy Domu Żołnierza. Potem, na długi czas dwunastu sezonów, splotła swą aktorską dolę z losami Teatru im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, który był świadkiem jej debiutu w 1944 r. Nie żyła wszakże i nie pracowała tylko dla tego jednego teatru: część swego talentu i aktorskich umiejętności wiozła w darze, gdy zapraszano ją do teatrów w Gdańsku i w Olsztynie, a także do Teatru Powszechnego w Warszawie. Kolejne lata swej biografii Danuta Szumowicz zapisała w Teatrze im. Cypriana Norwida w Jeleniej Górze. W 1971 r. Jubilatka została zaproszona przez Adolfa Chronickiego do współpracy z Państwowym Teatrem Dramatycznym w Wałbrzychu, któremu pozostała wierna do dziś.

Imponująca liczba dwustu ról określa sumę dokonań aktorskich Danuty Szumowicz w minionym 35-leciu. Pośród jej najwspanialszych kreacji znajdzie się Luiza z „Intrygi i miłości” Schillera, Hrabina z „Wesela Figara” Beaumarchais, Żona i Mańka z „Ich czworo” Zapolskiej, Hanka z „Głupiego Jakuba” Rittnera, Masza z „Żywego trupa” Tołstoja, Żona z „Jegara Bułyczowa” Gorkiego.

35-ciu lat, z których składa się święto Danuty Szumowicz nie sposób pomyśleć w jedną chwilę. To nieprzebrana ilość wieczorów spędzonych przed zapełniającą krzesła publicznością, a ile cichego trudu, by każdy gest, słowo każde budowało tę „krajną uludę”, której aktor zapisuje życie. W zamian daje mu ona radość tworzenia, tę, którą przepełniona jest gra aktorska Danuty Szumowicz.