

Jarosław Iwaszkiewicz

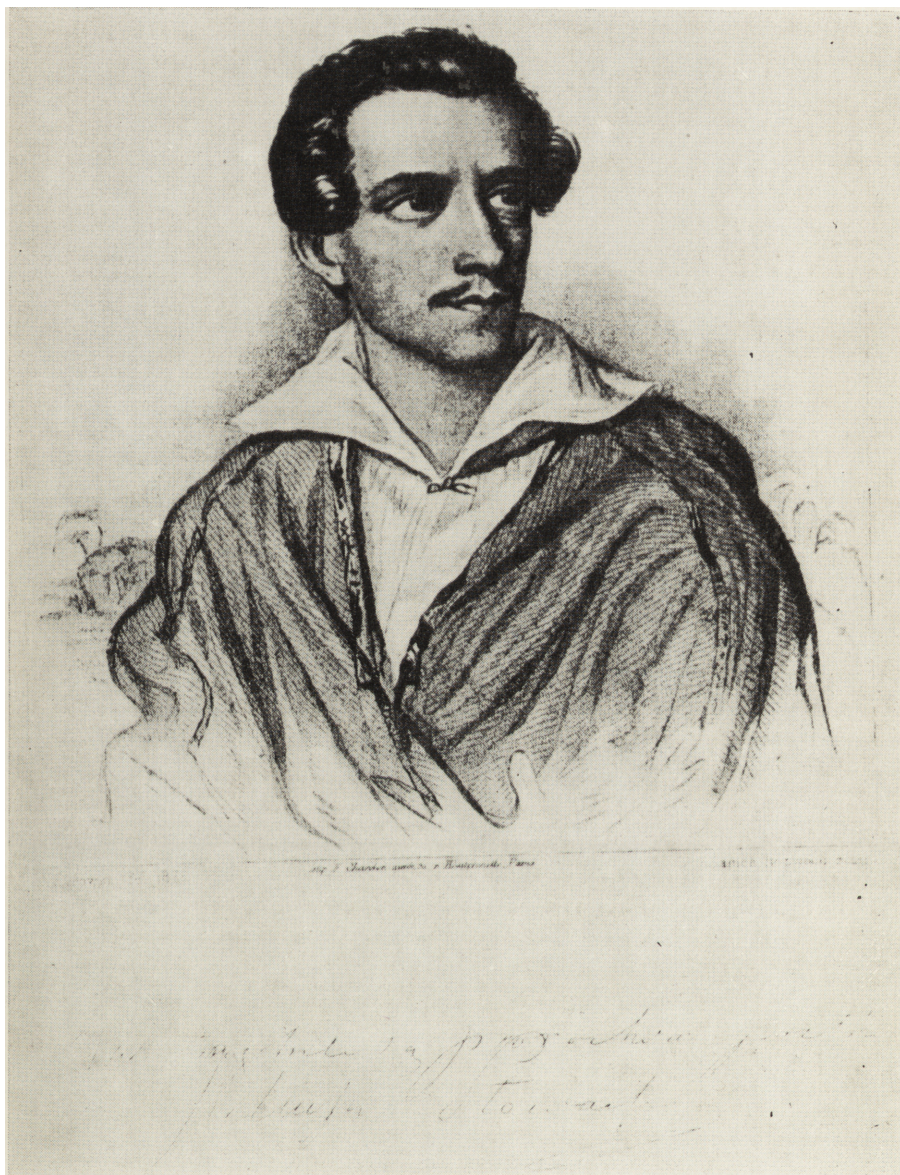
Moje kontakty teatralne z dramaturgią Słowackiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 14-15, 5-11

1979-1980

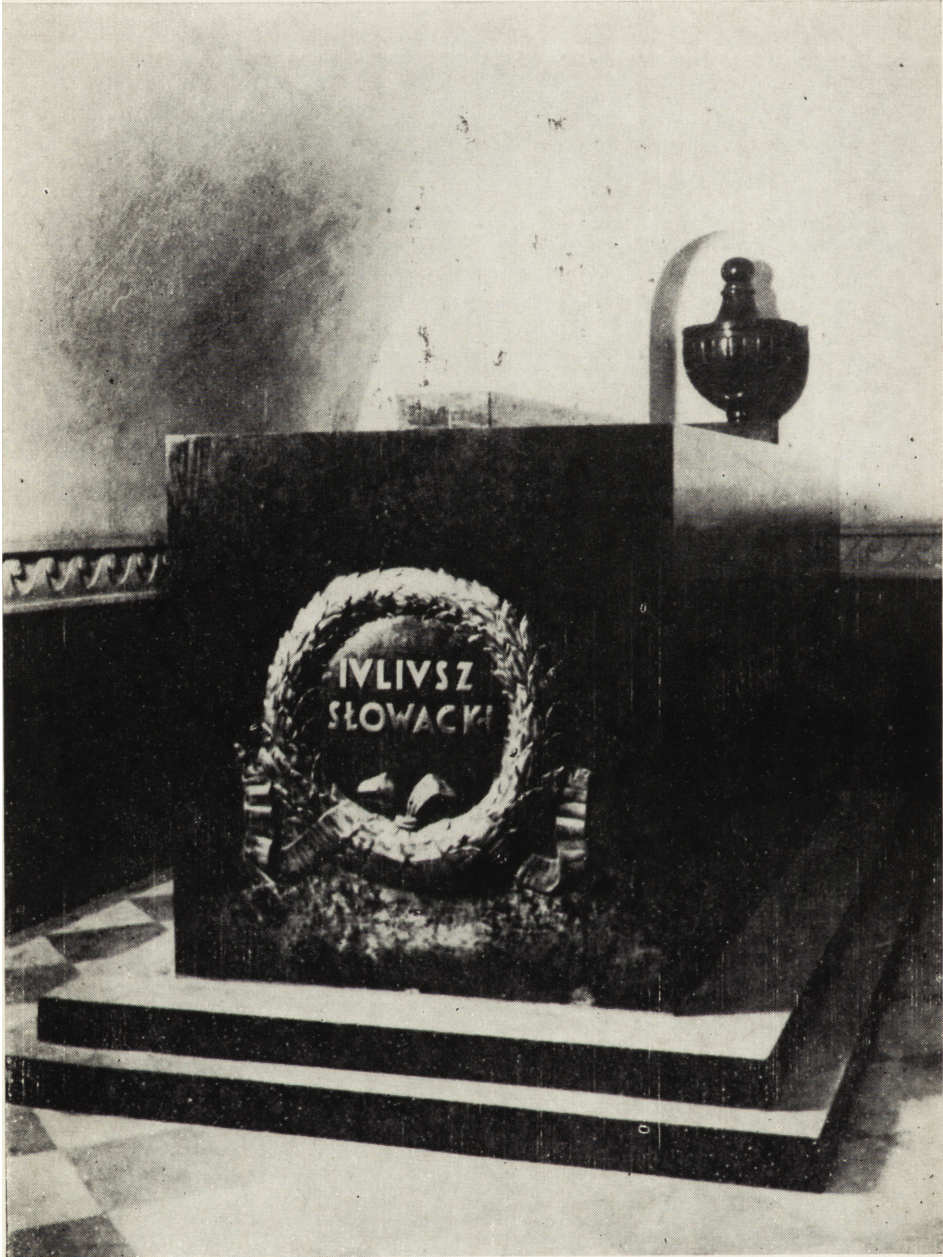
Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Juliusz Słowacki

Wg. stalorytu J. Hopwooda — fot. A. Kowalska



Grobowiec Słowackiego w krypcie wawelskiej

Fot. A. Kowalska

I. ROZPRAWY NAUKOWE

Jarosław Iwaszkiewicz

MOJE KONTAKTY TEATRALNE Z DRAMATURGIĄ SŁOWACKIEGO

I

Moim ukochanym poetą, zwłaszcza w młodości, był Juliusz Słowacki. Jakoś dotychczas uczeni nie zauważyli, że pierwsze moje próby literackie są pisane pod jego wpływem. I wiersze, i proza. Na przykład pastisz listu Słowackiego w moim młodzieńczym opowiadaniu *Gody jesienne*.

Wiersze i poematy Słowackiego towarzyszyły mi przez całe życie. Pamiętam, jak w wieku lat dziesięciu czytałem (w mieszkaniu na Hożej 24) głośno mojej matce i siostrze poemat *W Szwajcarii*, częstokroć parodiując jego początek:

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, umieram z tęsknoty.

Ale całkiem osobliwe życie się moje da się odnotować w stosunku do dramatów mistrza Juliusza. Bardzo wcześnie wykradałem z szafy bibliotecznej tomiki lipskiego wydania Słowackiego i czytałem *Lillę Wenedę*, *Balladynę*... Ale szczególnie już od wczesnej pory ukochałem *Sen srebrny Salomei* i to do tego stopnia, że nigdy nie odważyłem się pójść do teatru na przedstawienie tego dramatu. Nigdy nie widziałem jego realizacji scenicznej. Bardzo wcześnie — choć nieświadomie — zrozumiałem, nie czytając Norwida, że „redakcja jest redukcją”. I zawsze obawiałem się redukcji tego fantastycznego obrazu Ukrainy i srebrnego snu, który nosiłem w sobie i który odtwarzałem „oczami duszy”.

Z innym dramatem Słowackiego, z *Balladyną*, były związane moje konkretniejsze przeżycia.

Z niczym nie da się porównać wrażenie teatralne, jakiego doznałem w roku 1915, oglądając pierwsze przedstawienie, całkiem amatorskie, studia teatralnego Stanisławy Wysockiej w Kijowie, gdzie zaprezentowano *Świerszcza za kominem* Dickensa, w tej samej przeróbce, którą wystawiało

studio Stanisławskiego. Ta prostota i szczerść spektaklu, brak wszelkiej „sofistykacji”, to znajdowanie się na scenie jak u siebie w domu, nawet mówienie z lekka ukraińskim akcentem, działała w sposób bezpośredni i odświeżający. Z miejsca postanowiłem wkręcić się do grona młodzieży, grupy zasadniczej, z którą Wysocka współpracowała. Wielkanoc 1915 r. spędzałem w Stawiszczach, u państwa Hanickich. Stawiszcze leżą w odległości 50 wiorst od stacji kolejowej Biała Cerkiew. Były roztopy, pojęcia nie mamy dziś, co to była za droga, pięćdziesiąt wiorst błota, kałuż i wody. W powrotnej eskapadzie do bryki jak najlżejszej a zaprzężonej w sześć (sic! w sześć) koni wsadzono mnie z panną Zofią Hulanicką, bardzo piękną osobą, którą niedawno podziwiałem w roli Bertę w owym *Świerszczu za kominem*. Zofia Hulanicka (późniejsza Władysława Jaroszewiczowa) miała sporo czasu, aby opowiedzieć mi o Stanisławie Wysockiej, jej pracy z młodzieżą i całym nastrojem artystycznym grupy jej uczniów. Powiedziała mi też, że obecnie pracują nad *Balladyną* Słowackiego. Obiecała mi też, że wprowadzi mnie do studyjnej grupy Wysockiej.

Jakoś w niedługim czasie znalazłem się w obliczu dość groźnie wyglądającej pani Stanisławy, która przeegzaminowawszy mnie dała mi parę lekcji prywatnych, musiałem jej deklamować *Wolnego najmitę* Konopnickiej, i przy okazji dając mi rozmaitego rodzaju ćwiczenia, postawiła mi głos, za co do dziś dnia jestem jej wdzięczny. Mówiłem bowiem piskliwie i nieprzyjemnie.

Po czym kazała mi próbować roli Kirkora.

Odtąd więc się zaczęło to zrosnięcie się z *Balladyną* sercem i duszą. Próbowałem więc tego Kirkora i do dziś dnia pamiętam swoją rolę. Ale pamiętam prawie całą *Balladynę* na pamięć, a kiedyś zamiast Kirkora zacząłem próbować Grabca i wcale nieźle mi to wyszło. Zwłaszcza, że Gopłaną była jedna z osób, w stosunku do której nie byłem obojętny.

Bo z Kirkora nic nie wychodziło. Byłem sztywny jak kołek. Wysocka, aby mnie trochę ugiąć i rozluźnić, kazała męczyć się nad Guciem ze *Słubów Panieńskich*.

Ostatecznie kiedy doszło do przedstawienia *Balladyny*, już w Teatrze „Studia” Wysockiej, grałem jednego z panów w uczcie i cała moja rola ograniczała się do słów:

Mówmy o herbach. Ja mam w herbie króla...

Ale jednocześnie asystowałem co wieczora przy wszystkich perypetiach tej tragedii i widziałem od strony kulis cały wysiłek, zadziwiające przetwarzanie się Wysockiej, która kazała zapominać o tym, że jest już nierodną kobietą i pozwalała wierzyć w całą rolę *Balladyny*, pozwalała poprzez *Balladynę* widzieć całą myśl i cały kunszt Słowackiego. To przywiązanie do *Balladyny* zostało mi na całe życie.

II

Zupełnie inna sprawa była z *Lillą Wenedą*. Już nie byłem młodym chłopcem, byłem dojrzałym mężczyzną, który przeszedł przez wszystkie doświadczenia wojny i okupacji, gdyśmy w odbudowanym z ruin teatrze, w nie odbudowanej jeszcze Warszawie, z Szyfmanem, Osterwą, Barszczewską, Broniszówną i całym olbrzymim personelem Teatru Polskiego przystąpili do tej zadziwiającej realizacji, mającej świadczyć słowem mistrza Juliusza o wiecznym trwaniu, o sile i myśli Narodu.

Dziś nawet trudno sobie wyobrazić, czym było organizowanie tego teatru. Sam budynek wprawdzie nie był zniszczony. Nie spalił się w roku 1939 dzięki ofiarnej obronie dyrektora Szyfmana i całego zespołu, który czuwał nad bezpieczeństwem budynku, gasił na dachu bomby zapalające i w ogóle objawiał bohaterską postawę w obronie swego teatru. Lotnik niemiecki, który miał powierzoną funkcję zniszczenia Teatru Polskiego, złożył wizytę dyr. Szyfmanowi po kapitulacji Warszawy i nie mógł się na dziwić temu faktowi, że jego akcja okazała się tak mało skuteczna.

Zniszczenia nastąpiły dopiero w epoce powstania. Ogromna część ZUS-u zawisła nad teatrem jak miecz Damoklesa, a w samym teatrze przez olbrzymie dziury w dachu lały się deszcze i śniegi, olbrzymi żyrandol leżał pomiędzy krzesłami parteru w postaci drobnych ułamków kryształu.

Jednocześnie z odbudową teatru szły próby *Lilli Wenedy*. Szyfman zaproponował mi wtedy posadę kierownika literackiego i pracowałem w teatrze od pierwszych prób z *Lilli*.

Aktorzy mieszkali wtedy na Pradze, autokary codziennie dowoziły ich do teatru i odwoziły do domu, teatr był dosłownie otoczony gruzami, ale praca szła normalnie. Nawet nie normalnie, bo nigdy nie pracowano tak gorliwie, z takim samozaparciem, z takim entuzjazmem, który trudno dać się utrzymać na dłuższą metę.

Praca w teatrze połączona była o odbudową i *Lilla Weneda* rosła jak grzyb razem z teatrem. Osterwa jako reżyser nie wysiłał się tu na zbyt głębokie analizy, ale brał materiał jak idzie. Od razu natknął się na wielkie trudności z realizacją chóru harfiarzy i do końca zagadnienia tego nie rozwiązał.

Uderzyła mnie wtedy kompletna odmienność konstrukcji *Balladyny* i *Lilli Wenedy*. Jeżeli *Balladynę* można było porównać do stosu kwadratów czy też barwnych sześcianów, regularnie wznoszących się w górę, z których każdy zawierał w sobie barwny obraz sceniczny i które spiętrzone regularnie nagle waliły się wszystkie w momencie uderzenia piorunu — budowa *Lilli Wenedy* raczej widziała się koncentryczna, krążąca koło po-

staci Lilli i harfy, a raczej futerału harfy, który powinien był zawierać zbawczą muzykę a zawierał trupa młodej dziewczyny.

Wydźwięk tego dramatu był pesymistyczny, a jeszcze wtedy żadnemu reżyserowi nie przyszło do głowy pokazać, jak popioły Lelum-Polelum zapładniają Rozę Wenedę przyszłym mścicielem!

Dopiero w czasie samej pracy nad tą tragedią Słowackiego, a zwłaszcza po jej przedstawieniu uderzył wszystkich pesymistyczny ton poematu. Poczęto winić Szyfmana za dokonanie takiego wyboru (na szczęście mój głos i wtedy, i potem znaczył niewiele) i był to pierwszy zgrzyt, pierwsza rysa na karierze dyrektora Arnolda.

Bierut, który śledził z bliska całą sprawę odbudowy, widać też nie zorientował się w efekcie, jakie przedstawienie *Lilli* robi, i całym swym autorytetem poparł Szyfmana. Przedstawienie w dniu 17 stycznia 1946 r. było triumfem sceny polskiej, Szyfmana, aktorów, a przede wszystkim wielkiego słowa polskiego, które kaskadami lało się z odbudowanej tak cudownie sceny.

Przyznam się, że i ja przeżywałem te chwile z prawdziwym wzruszeniem, nie zastanawiając się co znaczą słowa Rozy Wenedy kończące przedstawienie:

„Patrz co zostało z twoich niewolników!”

co znaczą ciśnięte na scenę kajdany.

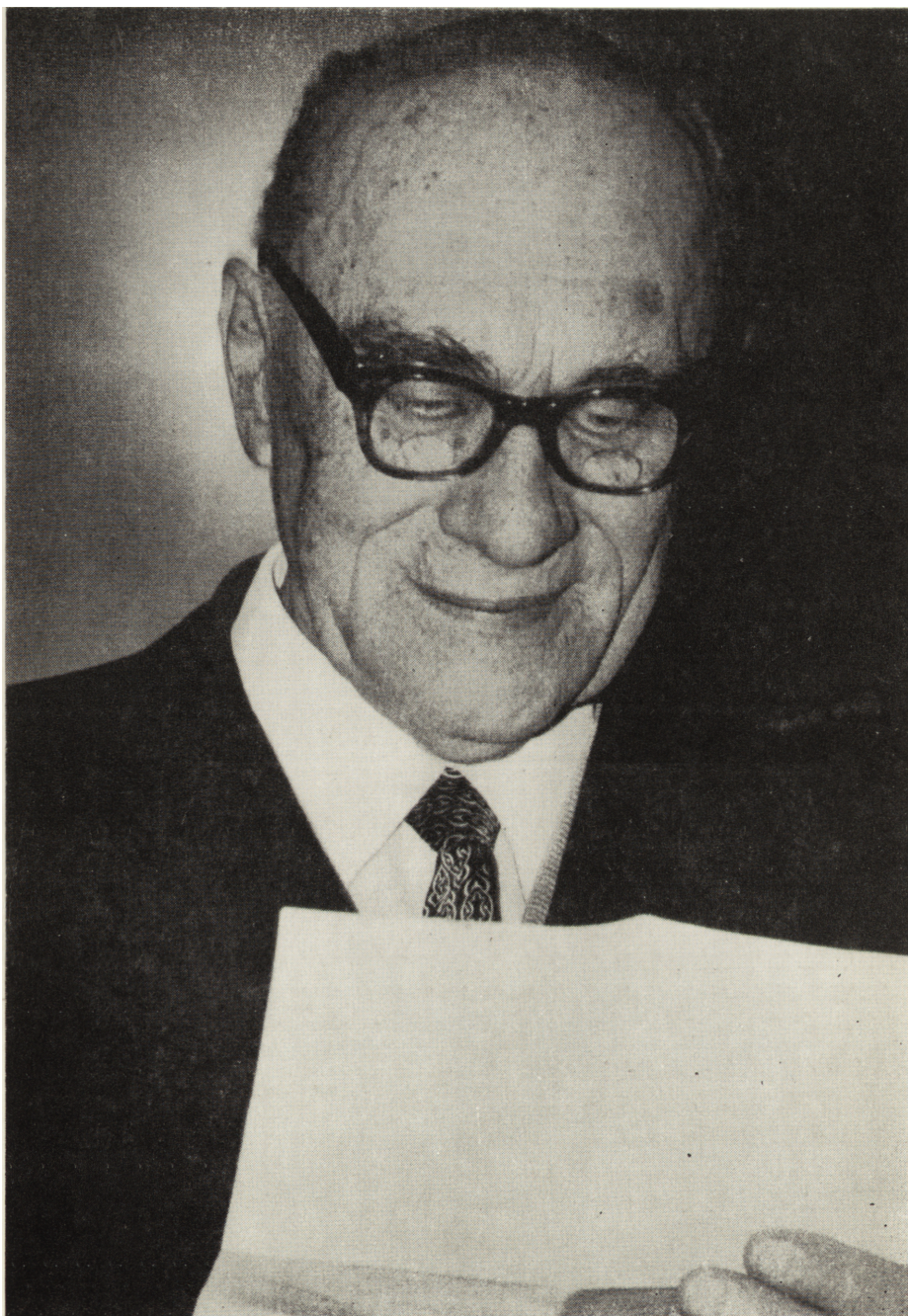
Toteż gorąco broniłem tego przedstawienia przed gorliwymi marksistami, którzy z miejsca zaatakowali ten spektakl.

Na razie w rozmowach.

III

Tak się złożyło jakoś, że pyszna komedia Słowackiego *Fantazy* była mi dosyć obca. Może to, że od dawna wielbiłem muzę Zygmunta Krasińskiego, Delfinę, może że drwiny z romantyzmu — których zrazu nie rozumiałem — były przyczyną pewnej irytacji z mojej strony, dość, że nie doceniałem tego dzieła i dopiero w miarę jak asystowałem przy jego próbach wzrastał mój zachwyty, graniczący z entuzjazmem.

Aczkolwiek pełniłem funkcje kierownika literackiego Teatru Polskiego — i nawet powiadają, że Szyfman liczył się z moim zdaniem — jednak najmniejszego wpływu nie miałem na wybór kolejnych punktów repertuaru — a już najmniej współdziałałem w wyborze *Fantazego*. Spozstrzegłbym i tu pewne niebezpieczeństwa — ale nie wskazywałem ich Szyfmanowi, chodziło mi bowiem bardzo, aby to przedstawienie reżyserowane przez Edmunda Wiercińskiego doszło do skutku. Szyfman zaś zafascynowany faktem, że mógł w tym spektaklu pokazać tyle gwiazd, a myślał zawsze je-



Jarosław Iwaszkiewicz przy lekturze listu (1979)

Fot. D. Łomaczewska



Jarosław Iwaszkiewicz w Sławisku pod Warszawą (1979)

Fot. D. Łomaczewska

szcze systemem „gwiazdkowym”, parł do tego *Fantazego* całą siłą i nie żałował nań ani kosztów, ani wysiłków.

Działo się to w epoce, kiedy we wszystkim doszukiwano się aluzji, prochu nadającego się do petard i materiału do działań tzw. opozycji.

Żona sekretarza pewnej ambasady cudzoziemskiej nieprzyzwoicie mieszała się w nasze sprawy i latała jak kot z pęcherzem, wszędzie węsząc wonie opozycji.

Nigdy nie zapomnę, jak na premierze *Fantazego*, który ukazał się w całej swej krasie, podparty talentami Romanówny, Kreczmara, Barszczewskiej, Zelwerowicza, Wyrzykowskiego, Mrozowskiej, Pancewiczowej i tylu innych znakomitych aktorów, którzy tak pięknie mówili wiersz Słowackiego — nie zapomnę, jak owa cudzoziemka domagała się przede wszystkim streszczenia oglądanej sztuki, a potem chciała, aby jej „wytłumaczyć” znaczenie dramatu Słowackiego, wraz ze wszystkimi „aluzjami” w nim zawartymi.

Przyznam się, że na takie *dictum acerbum* stanąłem milczący i z rozdziawioną gębą. Pomieniona cudzoziemka miała mnie niechybnie za wielkiego durnia, a o literaturze polskiej powzięła najujemniejsze mniemanie.

Bo jakże tu wytłumaczyć obcemu coś, co jest tak bardzo związane i z historią naszą, i z ówczesną współczesnością romantyczną, i tak uzależnione od języka, od słowa. Bo jakże wytłumaczyć natrętnej babie, co odczuwa Polak przy słowie „Sybir”, na widok Kirgiza i na widok rozczulającego samobójstwa rosyjskiego przyjaciela Polaków, i na widok pięknego fałszu cmentarnej scenerii niedoszłej śmierci Idalii i *Fantazego*?

I nie wyłożyłem tej damie, na czym polegają „aluzje” Słowackiego, czym przemawia on do nas, dlaczego z takim wzruszeniem asystowaliśmy przy tym scenicznym działaniu, dlaczego nasz uśmiech przez łyż miał w tym momencie i ma w ogóle tyle budującej wartości.

A dla mnie *Fantazy* na zawsze już został związany z tamtymi czasami i z tymi ludźmi, których bardzo kochałem.

Odtąd zawsze słucham tej rapsodii jako czegoś, co jest najgłębiej zawarte w moim środku i co stanowi tak potężną więź, a wiążącą mnie z geniuszem Słowackiego, takim niezwykłym geniuszem, takim polskim i takim ludzkim, i tak bardzo niedocenionym.

IV

Ale przeżyłem przedtem jeszcze dwa dramaty Słowackiego, dwa misteria najosobliwsze, które z moją biografią związały się w sposób szczególny.

Był to *Książę Niezłomny* i *Samuel Zborowski*.

Książca Niezłomnego Osterwa chciał pokazać jeszcze w Kijowie, w cyklu wielkich dramatów polskich. Niestety był skrępowany istniejącym tam składem trupy i musiał oddawać role, które by mu do serca przypadły, innym aktorom. Zagrał wprawdzie *Fircyka w zalotach* w sposób tak doskonały, któremu już nigdy nie dorównał, ale role *Książca Niezłomnego* i *Gucia w Ślubach* musiał oddać znakomitemu, ale już podeszłemu w latach Tarasiewiczowi.

Książę Niezłomny miał oprawę sceniczną sporządzoną i w Kijowie, i w Warszawie przez Wincentego Drabika. I ten element przedstawienia był chyba najważniejszy w obu spektaklach. Biały, spieczony mur, który w miarę przebiegu akcji obnażał się z wszelkich dodatków, bluszczów, drzew, czy róż, którymi był przyozdobiony na początku, na koniec widowiska stawał się twardym, spieczonym od słońca symbolem niezłomności, z którego z wolna zjeżdżała trumna niepokonanego wewnątrz księcia.

Osterwa reżyserował w Kijowie, w Warszawie grał Ferdynanda. I tu, i tam towarzyszyła mu smukła jak palma Wanda Osterwina, a Mulej, Chaberski w Kijowie, Leszczyński w Warszawie, wyrzucał kaskady wierszy, najwspanialszych polskich wierszy jak błyszczące w słońcu przebłyski wody.

Osterwa nie był wielkim aktorem, jeśli chodziło o dramat klasyczny, o tragedię. Był świetnym, znakomitym aktorem komediowym. Ale przy tym dramacie Słowackiego następowały w nim prawdopodobnie jakieś przełomy, jakieś decydujące przeżycia — i potrafił zarówno w reżyserii, jak w grze osiągnąć bardzo głębokie efekty.

Może to, że byłem wtedy bardzo młody, może i to także, że nie byłem specjalnie oswojony z tekstem *Książca Niezłomnego* (nie asystowałem na próbach ani w Kijowie, ani w Warszawie), dramat Calderona - Słowackiego uderzył mnie jak pałką po głowie. Ascetyczna wielkość Juliusza — dziwna to asceza igrająca bez przerwy błyskającymi klejnotami poetyckiego języka — ukazała mi się w całym blasku.

Może też było jedną z przyczyn rozczarowania Warszawą, że kiedy przyjechałem do tego miasta w jesieni 1918 r. bardzo rozpalony do wszystkich zagadnień teatralnych i spragniony zobaczenia *Książca Niezłomnego* na wspaniałej polskiej scenie — dowiedziałem się, że przedstawienie dramatu Słowackiego w Teatrze Polskim było w swoim rodzaju klapą i zobaczyłem to przedstawienie już na południówce.

Słynna demonstracja, demonstracja na premierze *Pani Chorążyny* Krzywoszewskiego w Teatrze Polskim, w której brałem udział, dałaby się może wytłumaczyć z mojej strony ogromnym żalem do rodzimej „warszawki”, że nie umiała docenić wspaniałego przedstawienia Osterwy.

Przedstawieniem *Samuela Zborowskiego* w tym samym teatrze uczczono w roku 1927 pogrzeb Słowackiego.

Pogrzeb Słowackiego była to najpiękniejsza i najbardziej poruszająca uroczystość, w jakiej brałem kiedykolwiek udział. Obok uroczystości na Wiśle i w Katedrze, obok zadziwiającej drogi, którą przebyła trumna wieższa z Warszawy do Krakowa, obok tej krótkiej nocy czerwcowej, w której cała Warszawa przewinęła się przed piramidą kwiatów piętrzącą się przed katafalkiem w Katedrze świętego Jana — był także ten wieczór, kiedy oglądaliśmy *Samuela Zborowskiego*.

Samuela reżyserował Leon Schiller, w wielkiej roli Lucyfera wystąpił Karol Adwentowicz. Inscenizował całość Wincenty Drabik dając niezapomniane widoki krainy podwodnej i ustawiając w ostatniej scenie niebotyczną drabinę.

Olśnionym oczom przedstawiło się widowisko tak piękne, tak zaplątane, tak niezrozumiałe, że mam o nim wspomnienie jak o jakimś odległym śnie, o nierzeczywistym przeżyciu, jak o porwaniu w zaświaty.

Zmaganie się dwóch strumieni poetyckich lejących się z ust Zborowskiego i Lucyfera robiło wrażenie wielkich fontann, tryskających w jakimś nierzeczywistym świecie i przyznam się, że ten spektakl, zostawiając ślad niezmiernie piękna, (jak w *Królu-Duchu*) zatarł nieco idee, myśli Słowackiego.

W ogóle Słowacki ubierał swe myśli w przepych takich barw i klejnoty takich słów, że największą trudnością dla aktorów, grających jego dramaty, jest wyłuskanie z tych przepysznych ozdób ziarna myśli.

Niezwykle to robił Adwentowicz i myślę, że jego Lucyfer jest jednym z największych osiągnięć sceny polskiej i jako taki powinien być w kronikach jej zapisany.

V

Z powyższych notatek widać, że w życiu moim miałem wiele do czynienia z dramatami Słowackiego. Odbiły się ich perypetie na perypetiach mego życia, a wpływ ich chyba jasny jest także i w mojej twórczości.

Inna rzecz, że dzieła te otaczałem zawsze taką miłością i czcią, że nigdy nie poważylem się ich naśladować. Chyba tylko w jakichś bardzo dziecińczych snach.

Jarosław Iwaszkiewicz

Roma, 20 kwietnia 1979