

Marek Piekut

FELICJI KRUSZEWSKIEJ PRZYGODA Z TEATREM

Kiedy Wierciński zaczął myśleć o wystawieniu *Snu* Felicji Kruszevskiej? Kto podsunął mu ten akurat tekst? Pierwszą wzmiankę o tej sztuce znajdujemy w jego liście do żony, pisanym 12 stycznia 1927 z Grodna, z reutowego objazdu.¹ Z listu wynika, że sztuka nie tylko już znalazła się w planie repertuarowym przyszłych secesjonistów, ale być może rozdano już role. Wskazuje na to liczba mnoga: „myślcie o *Śnie*”; kto miał „myśleć”, poza Marią Wiercińską, której reżyser oddał rolę Ewy, koleżanki głównej postaci? Zapewne Halina Gallowa, przewidziana do roli Dziewczynki, bo to na niej (i na Zielonym Pajacu, którego miał zagrać Wierciński) spoczywała największa odpowiedzialność. Ale liczba mnoga dotyczyła chyba głównie Iwo Galla – już wtedy Wierciński wielką wagę przywiązywał do najbliższej współpracy ze scenografem, już wtedy można było mówić, *avant la lettre*, o „sztuce plastycznej Edmunda Wiercińskiego”.²

Jakkolwiek było, pozostaje faktem, że reżyser wydał dyspozycje dotyczące „myślenia o *Śnie*”, a nawet wspominał, jak o rzeczy dobrze wszystkim znanej i wielokrotnie omawianej: „koniecznie musimy dać premierę w początkach marca”.³ I nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie pierwszy list od autorki, pisany w Warszawie 21 lutego 1927, w którym Kruszevska napomyka o jakichś, najwyraźniej niekonkretnych rozmowach czy negocjacjach z Gallem, wyraża radość z powodu zainteresowania jej sztuką i nieśmiało zgłasza swoje oczekiwania. Niejako przy okazji wiele, zbyt wiele mówi o sobie („proszę się mną w tej robocie nie krępować, postępować tak, jakby mnie nie tylko pozornie, ale naprawdę na świecie nie było”); jest oszołomiona, niepewna i szczęśliwa. To był początek nieporozumień; zderzyły się dwa światy – otwarty, ekstrawertyczny świat artystów teatralnych z introwertycznym światem poetki, samotnej młodej kobiety.

¹ M. i E. Wiercińscy, *Korespondencja 1925–1944*, red. i oprac. M. Piekut, Warszawa 2013, s. 201.

² To tytuł jednego z rozdziałów *Polskiej plastyki teatralnej* Zenobiusza Strzeleckiego (Warszawa 1963). Strzelecki w historii polskiej scenografii, poza Wyspiańskim, Fryczem, Drabikiem, Pronaszkami, wyróżnił kilku inscenizatorów-wizjonerów, wśród nich Leona Schillera i właśnie Wiercińskiego.

³ M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 201.

Kruszewska, wnuczka powstańca styczniowego, zesłanego na Syberię, córka Józefa, absolwenta Instytutu Rolniczo-Leśnego w Puławach i Janiny z Bilińskich, urodziła się 10 października 1897 we wsi Orda (powiat mohylowski). W dzieciństwie przeszła kilka poważnych operacji nogi; do końca życia utykała. Mimo choroby jednak zachowała słoneczne wspomnienia wczesnych lat z dzierzawionej przez ojca wsi Babczyńce nad rzeką Buszanką, dopływem Dniestru.

W latach 1907–1915 była uczennicą prywatnej szkoły ogólnokształcącej Anieli Wareckiej w Warszawie. W 1915, zaraz po maturze a przed ofensywą niemiecką, wróciła na Podole. W krótkim czasie samodzielnie opanowała język francuski i angielski, po czym, w 1916, wyjechała do Petersburga, gdzie, pracując jako tłumaczka w banku Crédit Lyonnais, pogłębiała znajomość języków. W stolicy imperium mieszkała do wiosny 1918, przeżyła tam zatem obie rewolucje – lutową i bolszewicką. Wiosną 1918 wróciła na kilka miesięcy do rodziców, którzy, po zniszczeniu Babczyńca, przenieśli się do Niemirowa na Podolu.

Do Warszawy zjechała latem 1918 i zapisała się na filologię polską i angielską na Uniwersytecie Warszawskim. Już po miesiącu, pod koniec wojny, przerwała studia, przeszła krótki kurs sanitarny i pracowała jako sanitariuszka w jednym ze szpitali warszawskich. W 1919 przeniosła się do Krakowa, gdzie objęła posadę tłumaczki przy sztabie Dowództwa Okręgu Korpusu „Kraków” gen. Stanisława Hallera. Wkrótce jednak, po rozwiązaniu sztabu, wróciła do Warszawy, gdzie znalazła pracę tłumaczki i korespondentki w La Mission Militaire Française en Pologne. W 1921 zapisała się na wydział dziennikarski Szkoły Nauk Politycznych. Po ukończeniu SNP (w 1924, z wynikiem celującym) wróciła do przerwanych studiów uniwersyteckich na polonistycę (u prof. Józefa Ujejskiego) i anglistycę (u prof. Andrzeja Tretiaka). Jednocześnie, od 1921, była tłumaczką w redakcji „Nauki Polskiej” przy Kasie im. Józefa Mianowskiego.

Debiutowała w 1921, w lutowo-marcowym zeszycie „Skamandra” wierszem *Moim chłopcom*. W 1923 wileński typograf, drukarz i wydawca (a przy tym działacz polityczny, poseł na Sejm z listy PSL „Wyzwolenie”) Leon Chomiński opublikował jej pierwszy tomik poetycki – *Przedwiośnie*. Po dwóch latach zaryzykował ponownie, wydając tom kolejny *Stąd – dotąd* (1925), w skład którego weszły trzy zbiorki *A medley*, *Owoce* oraz *Piosenki biedactwa*. Pojedyncze wiersze ogłaszała w różnych pismach, m.in. w „Bluszczu”, z którym nawiązała ściślejsze więzi po ukazaniu się na jego łamach obszernej recenzji *Przedwiośnia* i *Stąd – dotąd* pióra Wandy Borudzkiej.⁴ Nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Bluszcz” ukazały się kolejno: zbiór wierszy *Siano* (1927), *Sen* (1928, napisany w listopadzie 1925) oraz dwa tomiki autobiograficznych opowiadań – *Błękitny ogród* (1928) i *Braciszek* (1930).⁵ W 1929 uzyskała stypendium Kasy im.

⁴ W siedmiu kolejnych numerach tygodnika, „Bluszcz” 1927 nr 17–23.

⁵ Za ostatni otrzymała nagrodę literacką, ale niemal natychmiast ją utraciła, ponieważ publicznie zaprotestowała przeciwko bezprawnemu uwięzieniu opozycyjnych polityków w tzw. sprawie brzeskiej.

Mianowskiego na wyjazd do Paryża i Londynu. Z francusko-angielskich wojaży przywiozła oczarowanie twórczością plastyczną i poetycką Williama Blake'a oraz sporo wierszy, które złożyły się na tomik *Twarcą na zachód* (1932). W setną rocznicę powstania listopadowego napisała *Wiatr*, dramat historyczny o Maurycym Mochnackim (drukowany we fragmentach⁶). Krótco przed wojną powstała jej powieść dla młodzieży *Bolesław Chrobry* oraz dramat *Pożar teatru* (oba teksty spłonęły wraz z Warszawą).⁷

W czasie okupacji niemieckiej mieszkała w Warszawie, uczestniczyła w działalności konspiracyjnej AK, pisała. Z ostatniego okresu jej życia ocalały nieliczne utwory poetyckie, wśród nich wstrząsający wiersz *Na śmierć floty wojennej w Tulonie*.⁸ Zmarła 19 marca 1943 nagle i w niewyjaśnionych okolicznościach. Wiadomo, że w obawie przed groźącym aresztowaniem, wyjechała z Warszawy do Radomia i została zabrana z pociągu podczas łapanki.

WILNO

W dniu prapremiery konserwatywne „Słowo” Stanisława Mackiewicza anonowało piórem anonimowego redaktora „części ogólnej” kroniki miejskiej:

Dziś po raz pierwszy *Sen* Felicji Kruszewskiej. Jest to debiut sceniczny autorki dwóch zbiorów poezji *Przedwiośnie* i *Stąd dotąd*. Krótkie, nerwowe jak w marzeniu sennym obrazy, pełne nieraz niesamowitych splotów, malują dzisiejszą rzeczywistość.

W poszarpanym kole siedmiu obrazów, odzwierciedlającym sprzeczne dążenia, nawyki, obyczaje i zwyczaje powojennego społeczeństwa, zamknięta jest „dziewczynka, której się śni”. Na kanwie rojenia sennego snuje się groteskowy niemal koszmar żyjącego w dobrobycie fizycznej niepodległości otoczenia, które nie rozumie jej szlachetnych porywów ku wyzwoleniu Duszy Narodu, zapleśniałej w latach niewoli.

Ujęcie sceniczne tego utworu jest dostosowane do sennych przejawskawień, odbiegających niejednokrotnie od logiki życia na jawie.⁹

Po dwóch dniach, w sobotę, odezwał się endecki „Dziennik Wileński”, w którym obszernie sprawozdanie zamieściła Pilawa, czyli Wanda Stanisławska. Recenzentka od razu zastrzegła, że „nie czuje sił po temu”, by najnowszą premierę Reduty ocenić, po czym ostrzegła czytelników i ewentualnych widzów,

że twórczość młodej autorki idzie niewolniczo po linii nowych prądów w sztuce w ogóle, na zachodzie już dobrze zblakłych, lecz mających pełny kurs na bliskim wschodzie. Rodzaj ten określa dobrze i grzecznie francuskie: *ridicule*.¹⁰

⁶ *Okno otwarte*, „Droga” 1930 nr 11; *Poblask sławy*, „Bluszcz” 1930 nr 48.

⁷ Bibliografia Kruszewskiej zob.: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 1, Warszawa 1963.

⁸ Opublikowany w antologii Jana Szczawieja *Poezja Polski Walczącej 1939–1945*, t. 1, Warszawa 1974.

⁹ „Słowo” 1927 nr 62, s. 3.

¹⁰ Pilawa [W. Stanisławska], *Z Reduty*. „*Sen*” Felicji Kruszewskiej. *Obrazów siedem*, „Dziennik Wileński” 1927 nr 64, s. 3.

Dramat jest zatem dziwaczny co się zowie, a przeto nie można go streścić. Jednakże Stanisławska wzięła na siebie to niewdzięczne zadanie i streściła go w sposób prześmiewczy. Tak więc główną bohaterką jest Dziewczynka, „od stóp do głów ubrana czerwono” – ma ona wielu wrogów, z nich najgorszym jest „Zielony Pajac”, który „skacze i przegina się bardzo elastycznie wydając raz po raz okropny skrzek i wygłaszając jedno tylko zdanie: Czy pani lubi zielone pomarańcze? Jest to w ogóle figura bardzo nieprzyjemna i śmiertelny wróg dziewczynki”. Zjawia się Wysłaniec i oznajmia „że Polsce i miastu grożą Czarne Wojska”. I następuje finał (brak znaków przestankowych zapewne zamierzony):

Owej straszliwej nocy – wszystko jej [Dziewczyńce] staje na drodze: i kolorowi straszni ludzie w kolorowych domkach którzy nie chcą jej sprzedać czerwonych kwiatów i zamknięta Brama i śmierć i pogrzeb ukochanego i przeszłość i tradycja w postaci Matki i straszliwe znużenie i senność i manekiny – rachmistrze w Biurze i bawiący się panowie i panie – wreszcie najupartszy ze wszystkich Pajac i Czarne wojska które są już w murach i są widocznie z przekonania politycznych zakamieniałymi endekami i wrogami Księcia – jak się o tym dowiadujemy na uroczystości pod pomnikiem, na którym Księcia nie widać, gdyż jest tak wysoko, że go oko ludzkie dojrzeć nie może.

Mimo nagromadzenia tylu przeciwności, „wszystko kończy się dobrze”, o czym, wedle recenzentki, „dowiadujemy się na balu, na którym ludziom narzeczcie otworzyły się oczy i gdzie ważną figurą jest pewna Ekscelencja w czarnej masce”. Książę zwycięża, a widomym znakiem jego wiktorii jest nagła śmierć Zielonego Pajaca, który „wyzionął ducha na posadzce sali balowej u stóp Dziewczynki ubranej już w białą koszulę nocną”.

Zamiast wdawać się w rozważania o grze aktorów, scenografii, tekście sztuki, przytoczyła urywki podsłuchanych (i pewnie zmyślonych) rozmów „na przestrzeni od parteru do galerii”; my ograniczymy się do dwóch, najbardziej chyba znamienitych, z parteru i galerii:

patrzą na siebie spod oka, nikt pierwszy nie chce wydać sądu:

- Cóż pan na to?
- Hm... hm...
- Zdaje się... tego...
- Ehm... właśnie...
- Mocne... prawda...
- To jest... Tak... Symbole?...
- Czekajmy, co będzie dalej...
- Właśnie. [...]

Przy wyjściu z galerii grupa młodych starozakonnych prowadzi żywą dyskusję:

- Poniatowski? Naj, naj!
- Mon zejt yn nycht ouf de pomnikes.
- Nu, wer, yst dos?
- Durnyj! Dys yst a Piłsudski ouf dy kasztankies.

- A soj? Und dy szwarce łajte?
 - Nu, dos yst dy szwarce rubaszkes – a faszysten.
 - Und der czornyj genierał?
 - Fersztajt, nycht? Dos yst a Dmowskes.
 - Zy szrajt: Zwysięstwo!
 - Nu, dos yst a cwełwe Mai und dy rojte szikse – ajne pepesówka.
 - A fajne Szajszpił – aj waj!
- Starozakonni, zapełniający galerię, bili brawo z pasją.¹¹

Zdaniem Stanisławskiej, jeśli dramat Kruszewskiej ma jakiegokolwiek znaczenie, to wyłącznie dzięki pracy reżysera, aktorów, scenografa, muzyka – dzięki Reducie.

Tego samego dnia, w „Kurierze Wileńskim”, ukazała się recenzja Tadeusza Łopalewskiego¹², który powiedział właściwie to samo, co starsza koleżanka z konkurencyjnego dziennika, tylko składowiej i bez skojarzeń ideologiczno-politycznych. Oceniał, że to świetna robota reżysersko-aktorska zastosowana do nieudanego utworu, który stał się jedynie pretekstem do snucia odrębnej opowieści. Skrytykował reżysera, jednak nie za błędy warsztatowe, ale za niewłaściwy wybór sztuki. Za samą inscenizację pochwalił.

Z małym opóźnieniem, pięć dni po prapremierze, ukazała się na łamach opinio-twórczego „Słowa” recenzja „nestora krytyki wileńskiej”, Czesława Jankowskiego.¹³ Autorka dramatu ten tekst musiała studiować szczególnie uważnie; może plotka mówiąca o tym, że po obejrzeniu sztuki niemal zemdłała z wrażenia, zawierała jakąś część prawdy.¹⁴ Co myślała czytając o niefrasobliwym postępowaniu z tekstem sztuki, która, wedle zapewnień krytyka, posłużyła jedynie za pretekst do eksperymentów?

Im mniej autor się wtrąca – tym lepiej. Zostaw pani! My to pani tak zaaranżujemy, że pani rodzony dziecko nie pozna. A co? A widzi pani? Pani woła: „Oddajcie mi moje dziecko, gdzieście wy je podzieli!...”. Niech się pani uspokoi i dobrze, dobrze się napatrzy. Niech pani raz i drugi przyjdzie do Reduty na swój własny *Sen*.¹⁵

Jankowski podziwiał wykonanie *Snu*: mistrzostwo formalne i wielką sprawność całego zespołu. Krytycznie odniósł się do samego tekstu, ale docenił inwencję autorki i umiejętność wywoływania nastroju u odbiorców. Znał wiersze Kruszewskiej, tak niedawno przecież publikowane i żywo komentowane w Wilnie. Dostrzegł pewną wartość literacką sztukę i uznał to za zapowiedź przyszłej,

¹¹ Ibibem.

¹² T. Łopalewski, „*Sen*”, *siedem obrazów Felicji Kruszewskiej*, „Kurier Wileński” 1927 nr 64.

¹³ Cz. J. [Czesław Jankowski], *Felicji Kruszewskiej „Sen”*. *Widowisko w 7 obrazach. W Reducie na Pohulance*, „Słowo” 1927 nr 66.

¹⁴ „Autorka napisała taki sobie pocziwy, narodowy melodramat i tak go traktowała. Dziunio Wierciński rozbudował sztukę niebywale. [...] Anegdota opowiada, że kiedy autorka przyjechała do Wilna i na próbie generalnej zobaczyła swoją sztukę, tak jak ją wyreżyserował i wystawił Dziunio Wierciński, z wrażenia zemdłała.” (J. Koller, *Gawędy teatralne*, Poznań 1962, s. 51.)

¹⁵ Cz. J., op. cit., s. 2.

dojrzałej twórczości dramatycznej. Taka ocena uraziła, a nawet oburzyła grupę studentów polonistyki i po kilku dniach na łamach „Słowa” ukazała się polemika, będąca, jak to ujął Jankowski, „głosem zbiorowym akademickiego Koła Polonistów naszego uniwersytetu”.¹⁶ W imieniu oburzonych akademików głos zabrała („po uzgodnieniu zdań”) Helena Obiezińska. Warto przypomnieć obszerniejsze fragmenty:

Od dni dziesięciu świat intelektualny Wilna żyje pod znakiem *Senu* Kruszewskiej [...]. Dotychczas milczący i wstrzemięźliwi czytelnicy oficjalnych recenzji teatralnych, dziś po raz pierwszy czujemy się powołani do wypowiedzenia się sami o sztuce, o której nigdy przedtem nie słyszeliśmy, której autorki nie znaleźmy i nie znamy, a która to sztuka dla nas stała się zdarzeniem, etapem niemal w historii naszej sceny.

Po takim wstępie „koleżanka Obiezińska” od razu przeszła do sedna, dowodząc, że była pilną słuchaczką wykładów Stanisława Pigońa i rozpraw Stanisława Cywińskiego:

Czym są w swej istocie dzieła uznane za podstawowe w polskiej dramaturgii? Czym są *Dziady* dreźnieńskie, *Kordian*, *Nie-Boska*, *Wesele* i *Wyzwolenie*? Co stanowi istotę ich wielkości? Stanowi ją prawie zawsze wnikliwe wczucie się w psychikę zbiorową swego pokolenia, sięgnięcie do najszybszych głębin jaźni narodowej, zatopienie ostrza aż w serce, wydobycie z podświadomości na jaw, wyodrębnienie z zamętu nieodróżniczkowanego cierpienia jedynie, najtajniejszej, najistotniejszej bolączki. Czymże jest Doktor w *Kordianie*, Chochoł w *Weselu*, Geniusz w *Wyzwoleniu* a Zielony Pajac w *Śnie*, jeżeli nie uplastycznieniem tego zbiorowego przekleństwa, tej nieśmiertelnej, choć dla każdego pokolenia innej, nowej zupełnie, zmyry „dnia dzisiejszego”? Treść ideowa, jednorodna z treścią wspomnianych arcydzieł, sprawia że odczuwamy *Sen* Kruszewskiej jako utwór jeśli nie tejże miary, to tegoż pokroju, co tamte.

Czym wobec tego jest *Sen*? – pytała retorycznie, by z retoryczną przesadą odpowiedzieć, że

jest sztuką o podwójnej treści, szeregiem wizyj sennych, jaskrawych i pozornie niepowiązanych między sobą, uzmysławiających głębszą, ściśle konsekwentną treść ideową i psychologiczną. [...]

Sen jest nie tylko dramatem idei narodowych, ale i historią osobistych, wewnętrznych przeżyć bohaterki”.

Te dwa elementy – publiczny i prywatny, narodowy i psychologiczny są równoważne, tworzą, mimo pewnych niekonsekwencji, spójną całość, słowem: „Autorce i Reducie z głębi serc naszych – Cześć”.¹⁷

Z późniejszych omówień przedstawienia na uwagę zasługuje tekst Wincentego Saksy w „Gazecie Literackiej”¹⁸ i, najbardziej chyba znany, Stefana Srebrnego

¹⁶ O „*Śnie*” Kruszewskiej, „Słowo” 1927 nr 71, s. 2. Stanowisko akademickiego Koła Polonistów, sformułowane przez Halinę Obiezińską, poprzedził krótki akapit autorstwa Jankowskiego, zapowiadający polemikę.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ W. Saks, „*Sen*” Felicji Kruszewskiej w *Reducie Wileńskiej*, „Gazeta Literacka. Dwutygodnik” Warszawa–Kraków–Lwów, 1927 nr 8.

w „Życiu Teatru”.¹⁹ Warto wspomnieć o dwóch jeszcze – Adalbercie Dąbrowskiej, „akademiczki” z Koła Polonistów²⁰ i, jako curiosum, Stanisława Cywińskiego.²¹ Dąbrowska w zasadzie rozwinęła i uzasadniła podstawowe tezy wcześniejszego apelu swoich kolegów (wedle zapewnień redakcji i ona, podobnie jak Obiezierka, występowała w imieniu studentów po kolejnej dyskusji). Jej wypracowanie zasługuje na uwagę z powodu rozmiarów i miejsca publikacji. Puchała-Cywiński także niczego do recenzji Pilawy-Stanisławskiej nie dodał. Można powiedzieć, że utrzymał się w poetyce obowiązującej na stronach „Dziennika Wileńskiego”, jeśli zatem zwracamy uwagę i na jego filipikę, to głównie z powodów pozamerytorycznych, niemniej bardzo istotnych, bo wskazujących na znaczenie przedstawienia *Snu* w życiu artystycznym, intelektualnym i politycznym Wilna.

Prapremiera *Snu* przyspieszyła, jak wiadomo, rozpad Reduty w jej dotychczasowej formule; nade wszystko zaś zapoczątkowała artystyczną samodzielność Edmunda Wiercińskiego: oto „orzęł Reduty”, uważany przez Osterwę za najlepszego ucznia, „zdradził” mistrza. Czy naprawdę „zdradził”? Do sprawy po wielu latach wróci Jerzy Grotowski, proponując refleksję nad paradoksem „tradycji i przekazu”, nad tym

kto jest właściwym kontynuatorem, kto jest właściwym uczniem, kto jest następcą mistrza? Czy następcą mistrza jest ten, który powtarza jego słowa, który posługuje się jego terminologią, który powtarza jego estetykę? Czy też jest nim ten, kto daje własny odzew na wyzwanie, jakie poprzednik mu zostawił?²²

Wierciński dojrzał do samodzielności, w porę uchwycił moment, w którym powinien zdać czeladniczy egzamin. Zostając w zespole, dochowując wierności mistrzowi, dowiódłby tylko, że nie zasługuje na wyróżnienie. Musiał odejść, a swoim odejściem, pośrednio, zrazu nie zdając sobie z tego sprawy, potwierdził wielkość mistrza.

Na razie jednak znalazł się w nieciekawym położeniu; stracił „ojca”, dom, pracę. W dodatku poczuwał się do odpowiedzialności nie tylko za własną rodzinę, tak niedawno powiększoną, ale i za tych, którzy mu zaufali, z którymi przygotował prapremierę *Snu*. Był już na tyle docenianym aktorem, reżyserem i „działaczem teatralnym”, że pewnie bez większego trudu znalazłby pracę dla siebie i żony. Jakieś propozycje, za pośrednictwem Leona Schillera, składał mu Teofil Trzeciński, w swoim teatrze, który ostatecznie nie powstał, chcieli go zatrudnić Wiktor Brumer z Wilamem Horzycą. On jednak nie zamierzał zostawić mniej znanych kolegów z zespołu. I dopiął swego, doszło do szczególnej koincydencji:

¹⁹ S. Srebrny, „*Sen*” Felicji Kruszewskiej na scenie Reduty w Wilnie, „Życie Teatru” 1927 nr 16–17.

²⁰ A. Dąbrowska, *Na temat „Snu” Kruszewskiej*, „Alma Mater Vilnensis” 1927 z. 5.

²¹ A. Puchała [S. Cywiński], *Mundus vult decipi* (O „Śnie” p. F. Kruszewskiej), „Dziennik Wileński” 1927 nr 88.

²² J. Grotowski, *Odpowiedź Osterwie*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Warszawa 2012, s. 983.

gdy Wierciński gorączkowo i z rosnącą rozpaczą poszukiwał teatru, na drugim krańcu Polski, w Poznaniu, Mieczysław Rudkowski, dyrektor Teatru Nowego, znalazł się w przededniu katastrofy, ponieważ jego zespół, jak to ujął Jerzy Koller, „uległ niemal całkowitemu rozprószeniu”²³, a instytucji groziła likwidacja. Rudkowski szukał, bez większych nadziei, zespołu z reżyserem i scenografem. I grupa aktorów Reduty, z reżyserem, spaliła mosty łączące ją z Teatrem na Pohulance.

POZNAŃ

Z pełnego dramatyzmu okresu poszukiwań, zwątpień, rezygnacji, nadziei, dokumentowanego w listach do żony z czerwca, lipca i początków sierpnia 1927, przytoczmy kilka fragmentów. 14 czerwca donosił z Krzemieńca:

W *Cydzie* podobno jakieś bunty – na tle bodaj materialnym. Gliński²⁴, który miał teraz przyjechać na *Aktora*²⁵, oświadczył, że woli dymisję – chodzi im o odebranie wszystkich zaległości z grupy *Cyda*. Podobno chcieli bić administratora. [...] Uważam, że jest bardzo krucho z Redutą [...]. [...] atmosfera podła – tzw. „redurowcy” to małe, służalcze, zablagowane stworzenia, może nie wszyscy, ale to jest ogólna postawa psychiczna. [...] O, jak tęsknię do wolności [...].²⁶

Po kilku dniach pisał ze Stanisławowa:

otrzymałem dziś list [...] od Zawieyskiego, który przejazdem przez Poznań widział się z Rudkowskim – otóż Rudkowski daje nam: mnie, Jurkowi [Zawieyskiemu] i Felowi Krassowskiemu zupełnie wolną rękę w kierunku artystyczno-literackim. Bardzo mu zależy na nas [...]. W każdym razie Poznań pewny [...].²⁷

Z Wilna, 4 lipca:

Za 20 minut odjeżdżamy do Warszawy! [...] Radosny jestem. Ale poczułem lekki skurcz serca na scenie – w świetlicy (tam były próby) i w archiwum. Już pożegnałem Wilno i Pohulanę.²⁸

Z Warszawy, 6 lipca:

Rozmawiałem z Schillerem – radzi – gdyby Poznań nie miał realnych podstaw – iść do Trzczeńskiego.²⁹

Z Radomia, 7 lipca:

Zaraz siadam do pisania listu do Rudkowskiego i może do Trzczeńskiego. Poznań ma się wyjaśnić w piątek lub w sobotę. Gdyby wszystko upadło – trzeba będzie iść na Lwów.³⁰

²³ J. Koller, *Po sezonie, przed sezonem*, „Dziennik Poznański” 1927 nr 208, s. 9.

²⁴ Edward Gliński, właśc. Szupelak (1887–1976), aktor; z Redutą związany w latach 1926–1927 i 1934–1935.

²⁵ *Aktor* Norwida, sztuka niezrealizowana w Reducie.

²⁶ M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 220–221.

²⁷ Ibidem, s. 225–226

²⁸ Ibidem, s. 234–235.

²⁹ Ibidem, s. 235.

³⁰ Ibidem, s. 236.

Po kilku godzinach dodał:

Napisałem list krótki do Rudkowskiego [...] – i do Jurka – obszerny, żeby rozpatrzyli się dokładnie w całokształcie – a więc i w podstawach materialnych – bo wegetacja nie wpłynie bynajmniej dodatkowo na rezultaty artystyczne.³¹

12 lipca, po północy, z Częstochowy:

Jutro gramy w Sosnowcu, pojutrze w Cieszynie. Myślę, że p. Juliusz przyjedzie do Cieszyna. Więc już pewnie tylko 2–3 dni jeszcze będę w Reducie.³²

Następnego nocy, z Sosnowca, w tym samym liście:

dzień duszny, Sosnowiec przykry, fabryczny. [...] Depeszy od Jurka jeszcze nie ma, może go nie ma w Poznaniu?³³

Ale Zawieyski się znalazł, a nawet napisał z Poznania, na papierze firmowym Teatru Nowego:

Kochany Panie Dziuniu!

Rudkowski i ja wysłaliśmy do Pana 2 obszerne listy do Olkusza – tak jak Pan prosił. Pewnie, zwyczajem Reduty, trasa się zmieniła i listów Pan nie otrzymał. [...] Otóż sprawa jest na jak najlepszej drodze. Felek jest już od tygodnia i szykuje się do roboty[...]. Z planów artystycznych, które Panu ogólnie wówczas skreśliłem – po dokładnym zastanowieniu i debatach trochę się [wyraz nieczytelny] sprawa, a mianowicie: Teatr pójdzie po linii zdobywania nowych form w teatrze – wysiłek artystyczny musi się zaznaczać w każdej opracowywanej przez nas sztuce. Co do repertuaru – to musi on być różnorodny – komedia, farsa, dramat, tragedia. Wszystkie te rzeczy o najbliższej wartości literackiej, wszelkie bomby, sensacje, farsy itd. muszą być podane artystycznie. Od czasu do czasu, raz na 6 tygodni, częściej może lub rzadziej – pójdą sztuki z tzw. repertuaru „eksperymentalnego”. Do tych zaliczam *Sen* – i podobne, albo jeszcze bardziej w formie rewolucyjnej rzeczy. Ze względu na stan materialny teatru – nieuniknioną będzie sprawa gościnnych występów, które bardzo finansowo teatr podtrzymują. [...] Sprawa więc artystyczna nie przedstawia się tak źle – będzie swoboda najkompletniejsza, porozumienie z Rudkowskim zawsze łatwe, a ponieważ jest już Felo, który się bardzo pali – więc Pan i ja jakoś radę sobie damy. Chodzi tylko o mурowany zespół, o ludzi ofiarnych, chętnych, zapalonych. [...]

Co do warunków materialnych, to sprawa się tak przedstawia. Gaże są b. niewysokie: najwyższa – 60 zł., najniższa – 25 zł. Teatr, jak pisałem, podstaw finansowych nie ma, prócz subwencji miejskiej 20 i kilka tysięcy rocznie. Musi się sam utrzymać. Rudkowski sądzi, że przy dużych wysiłkach ze strony zespołu – uda się osiągnąć nawet powodzenie materialne. Gaż Rudkowski gwarantować w całości nie może – może gwarantować za 60% gaży w stosunku rocznym – jest to już na wypadek krachu finansowego, czego dotąd w takiej formie tu w teatrze, jak istnieje – nie było. Rudkowski te wszystkie zastrzeżenia robi dlatego, żeby uniknąć przykrości, jakie miał w tym sezonie ze strony

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 240.

³³ Ibidem.

zespołu. Rudkowski w liście swoim zaproponował Panu gażę najwyższą, tj. 600 zł. i p. Mysze – 350 zł. – razem 950 zł. [...]

Gdyby się Pan postarał o pieniądze na drogę – to tutaj dalibyśmy sobie radę. – Felek mieszka obok mnie przez ścianę i są tam 2 łóżka, mógłby się Pan u nas zatrzymać z utrzymaniem włącznie. [...] Niech Pan pisze jak najprędzej – czekam wieści – trzeba robić już!³⁴

Wkrótce do Poznania przyjechał Wierciński; w liście z 5 sierpnia pisał do żony:

Tu wszystko dobrze się rozwija. Wczoraj rano poszedłem z Jurkiem do wagonów Reduty – rozmawiałem z p. Juliuszem, p. Juliusz bardzo popiera projekt poznański, dał nam parę wskazówek taktycznych. Na obiedzie w wagonie był Rudkowski (pogodzili się wczoraj z p. Juliuszem, bo od paru miesięcy były między nimi b. naprężone stosunki) – długo rozmawiał z p. Juliuszem w sprawie naszej grupy. Wszystko jest na najlepszej drodze. [...] Siedzieliśmy tam do 5-ej rano, później odprawiliśmy p. Juliusza do pociągu. Stosunek nasz do p. Juliusza i Reduty ułożył się b. serdecznie – zasadniczo – z czego b. się cieszę.³⁵

Nazajutrz, 6 sierpnia, po drugiej w nocy:

Tu sprawy posuwają się naprzód – dziś byłem z Jurkiem u red. W. Noskowskiego³⁶ – wielkiego zwolennika Reduty i przyjaciela Schillera. Wyłożyliśmy mu plany poznańskie i prosiliśmy o opiekę moralną. Rozmawiał z nami długo i b. przychylnie. [...] Uważam, że możemy bardzo pięknie rozwinąć tu swoją pracę. [...] Chcemy przeprowadzić to, żeby rozpocząć sezon około 15 września – do brze wszystko zorganizować i przygotować. O ile będą pieniądze na przeżycie w ciągu 2 tygodni.³⁷

Po godzinie, o pół do czwartej nad ranem, dodał:

Poznań jest ciężki – trudno mi poczuć się tutaj dobrze. Ale wierzę, że pracę będziemy mieli ciekawą.³⁸

Jerzy Koller, recenzent teatralny „Dziennika Poznańskiego” witał nowe siły z wielką rewerencją, choć nieco na kredyt. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nieco zaklinał rzeczywistość, odwołując się do znanych od paru lat ogólników na temat „zapału” i „wiary w sztukę” cechujących „redutowców”; pomny gorszących sytuacji z aktorami, którzy porzucili poznański teatr, zapewniał publiczność, że ci, którzy zajmą ich miejsce są wolni od „tej strasznej megalomanii aktorskiej, mierzącej wszystko własną osobą i ilością kwestii lub arkuszy granej roli”. Wprawdzie niewiele można powiedzieć o talentach i zdolnościach „redutowców”, z pew-

³⁴ Archiwum Wiercińskich, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, sygn. 1209/11, k. 18.

³⁵ M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 240–241. Ostatecznie z Reduty do Teatru Nowego w Poznaniu przeszło 15 osób: Zofia Kuszłówna, Maria Malanowicz-Niedzielska, Wanda Malinowska, Maria Wiercińska, Janina Zielińska, Kazimierz Brodzikowski, Jan Hajduga, Jerzy Kochanowicz, Kazimierz Knobelsdorff, Jerzy Kossowski, Roman Piotrowski, Kazimierz Vorbrodt, Edmund Wierciński, Jacek Woszczerowicz, Roman Zawistowski, Jerzy Zawieyski. Do zespołu dołączył Jerzy Kochanowicz (1879–1969), aktor i reżyser, związany z Redutą od początku (zagrał m.in. Ścibora w *Ponad śnieg*) do 1924, kiedy poróżnił się z Osterwą.

³⁶ Witold Noskowski (1873–1939), krytyk literacki, teatralny i muzyczny, związany z „Kurierem Warszawskim” i (od 1925) z „Kurierem Poznańskim”.

³⁷ M. i E. Wiercińscy, op. cit., s. 242.

³⁸ Ibidem.

nością większość z nich nie ma zbyt wielkiego doświadczenia scenicznego, „ale pewne są: brak szablonu i żarliwość, które mogą działać i działały niejednokrotnie, nawet w tejsze samej Reducie, istne cuda...”³⁹

Inauguracja sezonu nastąpiła w sobotę, 17 września, jednak recenzję zamieścił Koller dopiero po kilku dniach, we środę 21 września, gdy już ochłonął i pozbierał myśli. Była nieco asekurancka: nie powiedział niczego o sztuce, ponieważ w przedstawieniu „na pierwszy plan wysunęła się reżyseria i zupełnie swoisty rodzaj interpretacji”⁴⁰, a zatem „o samym utworze wyrobić sobie sąd można by dopiero po jego przeczytaniu”. Jednakowoż pierwsze wrażenie wypadło niekorzystnie dla autorki („na nas sztuka sama zrobiła raczej wrażenie mocno spóźnionego echa *Wesela i Wyzwolenia*”), Koller wypunktował analogie łączące Zielonego Pajaca z Chochołem i zauważył podobieństwa między tłumem otaczającym Dziewczynkę, której się śni „z Maskami z *Wyzwolenia* i ich stosunkiem do Konrada”. W dalszej części sprawozdania ponownie podkreślił „pretekstowość” sztuki, która stała się fundamentem dla własnej budowli, czyli widowiska. Zawyrokował, że od treści czy „wymowy” utworu literackiego „znacznie ważniejsza i ciekawsza jest tu forma inscenizacji, wybrana przez p. Wiercińskiego i Redutę dla *Snu*”. Przedstawienie budziło podziw – ale nie z powodu intelektualnej czy pisarskiej sprawności autorki dramatu, lecz dzięki formie narzuconej przez reżysera. Wykorzystano w nim wszystkie zdobycze Reduty, „rzecz była tak wypracowana, że wszystko odbywało się z precyzją maszyny, jak w doskonałym mechanizmie zegarowym”, znać było wspaniałe przygotowanie do gry zespołowej, zdumiewała rytmika „gestów, ruchów i słów”. Niekiedy reżyser i aktorzy, zdaniem recenzenta, nadmiernie eksploatowali te, czysto techniczne umiejętności, osobliwie w chwilach chóralnego wygłaszania i powtarzania „pewnych, niekoniecznie najważniejszych treściowo, wyrazów i zdań tekstu”. Podziw, oszołomienie i lekka konfuzja – tak można najkrócej ująć dominujący ton tej recenzji. Ale znalazło się w niej coś jeszcze, mianowicie uwaga na temat nadzwyczajnego zainteresowania publiczności. W sztuce ani w przedstawieniu nie ma ról w tradycyjnym znaczeniu, na miano pełnowymiarowych postaci zasługują tylko dwie – Dziewczynki i Pajaca (obie zostały zagrane rewelacyjnie), ale to za mało, jak na blisko trzygodzinny spektakl bez zaskakujących zwrotów akcji. Mimo to widowisko trzymało w napięciu niełatwą poznańską publiczność, która nawet „nie parsknęła śmiechem” w tak niezręcznym momencie,

kiedy główna bohaterka sztuki mówi, leżącemu na przykrytej czarnym kirem w otoczeniu po-
grzebowych lichtarzy, młodzieńcowi odzianemu we frak i lakierki:

„Ja pana bardzo przepraszam, że pan dla mnie umarł, ja tego wcale nie chciałam.” A powtarza to kilka razy, i tylko dzięki nastrojowi, jaki potrafiłono uzyskać poprzednim obrazem, moment ten nie sprowadził katastrofy!...⁴¹

³⁹ J. Koller, „*Sen*” *Felicji Kruszewskiej. Obrazów siedem*, „Dziennik Poznański” 1927 nr 216, s. 5.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

Przez najbliższe dni informacje zamieszczane w dziale „Teatr i sztuka” brzmią jak meldunki z pola bitwy. Z następnego numeru „Dziennika” dowiadujemy się o wielkim powodzeniu *Snu* „w szerokich kołach Poznania”, ale też o tym, że za kilka dni „na afisz wejdzie stylowa, pełna humoru komedio-farsa Fredry *Gwałtu, co się dzieje*”.⁴² Nazajutrz, 23 września, czytamy:

Dziś i dni następnych sztuka F. Kruszewskiej *Sen*, która budzi coraz żywsze zainteresowanie i ściąga coraz więcej widzów. Niesam[owite] sceny *snu* Dziewczynki trzymają widownię w napięciu przez pełne siedem obrazów. Pomysłowa inscenizacja i reżyseria E. Wiercińskiego oraz karność wykonania zespołu odniosła pełny tryumf. Próby stylowej groteski Fredry pt. *Gwałtu, co się dzieje* w pełnym toku.⁴³

W sobotę, 24 września, gazeta donosi, że „powodzenie sztuki Kruszewskiej *Sen*, którą Teatr Nowy utworzył sezon bieżący wzrasta z każdym dniem”.⁴⁴ Pewną zmianę zapowiada niedzielne wydanie „Dziennika”:

Stylowa, pełna życia i staropolskiego humoru groteska Fredry pt. *Gwałtu, co się dzieje*, reżyserowana przez J. Kochowicza [!] dojrzała już do światła kinkietów. Piękną oprawę plastyczną dał jej F. Krassowski.⁴⁵

Jednak zainteresowanie *Snem* nie maleje; we wtorek, 27 września, sprawozdawca oznajmia, iż

frekwencja wzrastająca z każdym dniem świadczy o tem, że *Sen* i jego ujęcie przez inscenizatora p. E. Wiercińskiego zyskały pełne uznanie rzesz artystycznych Poznania”.⁴⁶

We środę, 28 września, czytamy o zespole

Teatru Nowego, który zyskał pełną sympatię i uznanie artystycznego Poznania wystawionem niezwykle pomysłowo *Snem* F. Kruszewskiej, granem codziennie z wzrastającym powodzeniem.⁴⁷

W czwartek dowiadujemy się, że powodzenie

sztuki F. Kruszewskiej pt. *Sen* wzrasta z każdym dniem tak, że Dyrekcja Teatru Nowego widziała się zmuszoną odłożyć premierę Fredrowskiej komedii *Gwałtu, co się dzieje* do przyszłego tygodnia. Uznanie sfer artystycznych dla inscenizacji i gry zespołu podzielają szerokie rzesze widzów wzrastające z dnia na dzień.⁴⁸

Natomiast w piątek, 30 września, „Dziennik”, poza standardową już wiadomością o rosnącym powodzeniu, obwieszcza, że

⁴² „Dziennik Poznański” 1927 nr 217, s. 5.

⁴³ „Dziennik Poznański” 1927 nr 218, s. 5.

⁴⁴ „Dziennik Poznański” 1927 nr 219, s. 5.

⁴⁵ „Dziennik Poznański” 1927 nr 220, s. 5.

⁴⁶ „Dziennik Poznański” 1927 nr 221, s. 5.

⁴⁷ „Dziennik Poznański” 1927 nr 222, s. 5.

⁴⁸ „Dziennik Poznański” 1927 nr 223, s. 5.

w sobotę i niedzielę odbędą się za pozwoleniem Kuratorium szkolnego popołudniowe przedstawienia *Snui* dla młodzieży gimnazjalnej.⁴⁹

To było jakieś szaleństwo, tym dziwniejsze, że entuzjazm poznańskiej publiczności niebawem się załamał. I kolejne „ekspresjonistyczno-formistyczne” przedstawienia reżyserowane przez Wiercińskiego grano przy coraz bardziej pustej widowni; teatr ratował się objazdami, ale i z nimi nie było najlepiej. Sezon, rozpoczęty olśniewającym sukcesem, trzeba było zakończyć przed czasem. O kłopotach związanych z „krzewieniem kultury teatralnej” w terenie, dobrze świadczy list, wystosowany w imieniu władz miasta Tczewa, napisany na blankiecie firmowym wydawcy „Gońca Pomorskiego” (filia w Tczewie). Zachował się w zbiorze materiałów, przekazanych do Instytutu Sztuki PAN przez Marię Wiercińską, która opatrzyła dokument uwagą: „czerwone podkreślenia Edm. Wiercińskiego”. Pismo to warto przytoczyć w całości, bez zmian i korekty, dla niepodrabialnej urody języka i argumentacji:

Tczew, 23 kwietnia 1928

Wielmożny
Pan Roman Piotrowski
w Poznaniu

W odpowiedzi na list z Torunia w sprawie wystawienia w dniu 3-go maja Kruszewskiej *Sen* dosimosy uprzejmie że po porozumieniu się z komitetem uroczystości 3-go maja dośliśmy do przekonania, że sztuka ta dla tutejszego społeczeństwa a zwłaszcza uczestników w dniu tym nie odpowiada.

Komitet zgodziłby się o ile WPanowie mogli by wystawić inną sztukę narodową lub jaką komedię wesołą⁵⁰ lecz również na tle narodowem, stosowną do dnia.

Oczekując odwrotnej odpowiedzi kreślimy się z poważaniem

Goniec Pomorski
Administracja⁵¹

WARSZAWA

Redutowcy znowu znaleźli się na lodzie. Pewne nadzieje dawały występy w Warszawie, zainaugurowane 16 maja 1928 w sali teatralnej Związku Zawodowego Kolejarzy. Ukazało się kilka recenzji: dobra – Irzykowskiego⁵², bardzo dobra – Podhorskiej-Okołów, naczelniej tygodnika „Bluszc”⁵³, wyważona, eru-

⁴⁹ „Dziennik Poznański” 1927 nr 224, s. 5.

⁵⁰ Te wyrazy podkreślone dwukrotnie.

⁵¹ Archiwum Wiercińskich, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, sygn. 1209/10, k. 16.

⁵² K. Irzykowski, „*Sen*”, *sztuka Felicji Kruszewskiej w 6 [!] obrazach*, „Robotnik” 1928 nr 139 i 142.

⁵³ S. P. P. [Stefania Podhorska-Okołów], *Scena Nowa: „Sen” – sztuka Felicji Kruszewskiej w inscenizacji Wiercińskiego*, „Bluszc” 1928 nr 22.

dycyjna, mimo pozorów oschłości, entuzjastyczna – Horzycy⁵⁴, oraz miążdżąca – Słonimskiego.⁵⁵ Słonimski w swoim stylu sztukę wyśmiał („Opowiadanie snów – to ulubione zajęcie kucharek, starych bigotek i nałogowych kłamaców. [...] Pannie Kruszewskiej przyśniły się «zielone pomarańcze», «czarne wojska» i «książę»; zamiast zajrzeć do sennika, napisała o tym sztukę.”), a przedstawienie uznał za nowe świadectwo „starego reductowego obłędu” („Aktorzy byli zmechanizowani i zrytmizowani aż do mdłości. [...] Nie gorszą precyzję można zobaczyć w koszarach pierwszego lepszego pułku, gdzie żołnierze czynią rzeczy równie niepotrzebne.”). Swoistego uroku krytycznym wywodom felietonisty „Wiadomości Literackich” dodawał fakt niemal równoczesnej premiery jego *Wieży Babel*, zrealizowanej przez Schillera w Teatrze Polskim⁵⁶; niektórzy zestawiali *Sen z Wieżą Babel*, widzieli w tych sztukach reprezentantki obiecującego nurtu dramatów poetyckich, alegorycznych i zajmujących się współczesną problematyką polityczno-społeczną, a nawet historiozoficzną.

ŁÓDŹ

Ostatecznie zespół „alternatywnej Reduty” został przez okoliczności rozbity, a Wiercińscy wyładowali w Łodzi, w Teatrze Miejskim. Wierciński nie poddawał się, przeciwnie: na uroczyste obchody rocznicy majowej konstytucji, 3 maja 1929, przygotował kolejną premierę *Snu*, w nowych dekoracjach, projektowanych przez Konstantego Mackiewicza, z nową – trzecią już, po Halinie Gallowej i Marii Malanowicz-Niedzielskiej – Dziewczynką, zagraną przez Karolinę Lubieńską. Sam zagrał Pajaca. Recenzje znowu były dobre, publiczność chętna, tyle że zaczynał się kryzys, w Łodzi szczególnie dotkliwy. Teatry obniżały ceny biletów, ale widownia topniała w oczach.

LISTY FELICJI KRUSZEWSKIEJ DO EDMUNDA WIERCIŃSKIEGO

Felicja Kruszevska kilkakrotnie pisała do Wiercińskiego. Korespondencja oczywiście dotyczyła *Snu*.

W pierwszym liście, z lutego 1927, a więc sprzed prapremiery dramatu, wyliczyła w punktach swoje oczekiwania. Wszystkie odnosiły się do kwestii kostiumowo-scenograficznych, ani słowem natomiast nie napomknęła o sugerowanej bądź pożądanym interpretacji utworu. W drugim, z kwietnia 1927, zastrzegła, by nie posądzać jej o to, że dopiero „niektóre recenzje otworzyły [jej] oczy”. Pozostaje jednak faktem, że sztuka, powstała w końcu 1925, wystawiona w marcu 1927, musiała nabrać dodatkowych znaczeń w czasie, kiedy historia wydawała

⁵⁴ W. Horzyca, „*Sen*” *Kruszewskiej w teatrze Scena Nowa*, „Droga” 1928; przedruk w programie *Snu* w T. Wybrzeże, Gdańsk 1974.

⁵⁵ as [Antoni Słonimski], „*Sen*” *Kruszewskiej*, „Wiadomości Literackie” 1928 nr 22.

⁵⁶ Prem. 18 V 1927 w T. Polskim w Warszawie, reż. L. Schiller, dek. T. Gronowski.

się przyśpieszać, po przewrocie majowym i początkowo wielkim, a powoli słabnącym entuzjazmie zwolenników nowego porządku. Z całą pewnością pewien wpływ na wileńską recepcję *Snu* miały różnice polityczne między stronnikami Józefa Piłsudskiego i Romana Dmowskiego.

Kruszewska nie chciała, by Zielony Pajac przypominał Chochoła, bo – jak twierdziła – jego zły wpływ nie polega na usypianiu, lecz na budzeniu entuzjazmu w chwili, gdy Wódz Czarnych Wojsk wkracza do miasta. Zgromadzony tłum, częściowo dzięki retorycznej biegłości Wodza Czarnych Wojsk, częściowo w wyniku oddziaływania Zielonego Pajaca, przyjmuje z entuzjazmem słowa niosące śmierć, słowa, które są śmiercią. Jak jednak należało to pokazać? Edmund Wierciński pominął etap pośredni – pokazał śmierć (lub sen, bliski śmierci) jako rezultat. Realizując sztukę był już bogatszy o doświadczenia, których nie miała, bo mieć nie mogła, jej autorka. Z tych doświadczeń dwa były wtedy dla Wiercińskiego najważniejsze: lektura *Przedwiośnia* i przewrót majowy. Można dodać jeszcze kolejne dwa tropy, istotne dla Wiercińskiego i obecne przecież w sztuce Kruszewskiej – to *Geniusz z Wyzwolenia* i „Salon Warszawski” z *Dziadów*.

List piąty, niedatowany, został napisany przed warszawską premierą, najpewniej w kwietniu lub maju 1928. Tym razem Kruszewska znacznie konkretniej i bardziej stanowczo sformułowała swoje żądania. Stwierdziła wręcz, że sytuacje w obrazie VI są na tyle niejasne, iż „nikt nie rozumie, o co tam chodzi i wszyscy są zdezorientowani”. Miała pretensje o fundamentalne jej zdaniem odwrócenie sensu tej sceny. W przedstawieniach wileńskim i poznańskim przybyli pod pomnik Księcia ludzie byli w ponurym nastroju, tymczasem należało podkreślić coś odwrotnego. Zgoda co do tego, że tłum jest karykaturalnie bezmyślny, tyle że inscenizacja pokazuje bezmyślność „zasypiania”, jak w *Weselu*, a w sztuce chodzi o zgoła inną – bezmyślność „łatwego, taniego entuzjazmu”. Tę podatność zgromadzonych na zarażanie entuzjazmem wykorzystuje złowrogi Wódz Czarnych Wojsk. Autorka oczekiwała zatem bezmyślności radosnej, optymistycznej, a nie ponurej, „minorowej”.

W przedostatnim, najobszerniejszym liście Kruszewska powtórzyła wcześniejsze ultimata, nieco tylko szerzej i spokojniejszym tonem. Posunęła się jednak do złośliwości, która Wiercińskiego musiała szczególnie mocno zboleć; stwierdziła mianowicie, że inscenizator, z obawy przed opinią publiczną i ewentualnymi problemami z cenzurą, celowo „prześliznął się” nad drażliwymi kwestiami politycznymi. Zaproponowała wzmocnienie i ujednoznacznienie wymowy obrazu finałowego: po unicestwieniu Zielonego Pajaca zamiast chóralnego okrzyku „zwycięstwo” chciałaby usłyszeć wołanie Dziewczynki: „Ja nie chcę się obudzić, ja nie chcę się obudzić!”. Kryła się za tym sugestia przewagi snu nad jawą, przekonanie, że to, co możliwe i piękne we śnie, na jawie staje się ułomne.

Oryginały wszystkich listów Felicji Kruszewskiej do Edmunda Wiercińskiego znajdują się w Archiwum Wiercińskich w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, sygn. 1209/5, k. 37–48. Cztery z nich (2, 3, 4 i 5) zostały za-

mieszczony w programie do *Snu*, wydanym przez gdański Teatr Wybrzeże, gdzie 26 stycznia 1974 miała miejsce premiera dramatu.

W publikowanych poniżej listach zachowano wszelkie osobliwości stylu Kruszevskiej. Zamieniono jedynie „e” pochyłe na „y”, uzupełniono, chronicznie pomijane przez autorkę, zaznaczenia nosówki „ę” na końcu wyrazów i uzupełniono brakujące przecinki. Wszystkie podkreślenia zaznaczono rozstrzelonym drukiem.

1.

Warszawa, 21 lutego 1927

Szanowny Panie!

Piszę do Pana dopiero teraz w sprawie tego *Snu*, co do wystawienia którego nie mogliśmy się jakoś porozumieć z panem Gallem. Oczywiście wina jest po mojej stronie. Złożyło się na to wiele przyczyn. Po pierwsze nie umiem w ogóle mówić, po drugie nie mogę za nic uwierzyć, żeby jakiś teatr miał naprawdę wystawić *Sen* (takie rzeczy zdarzają się w powieściach, takie rzeczy przytrafiają się innym, żyjącym ludziom, ale nie mnie), po trzecie jestem już w ogóle wymęczona na nic, po czwarte nie znam się na teatrze.

Nie chciałabym jednak, żeby Panowie mieli wrażenie, że się nie dość serdecznie do tej sprawy odnoszę. Prosiłam panią Solską, żeby to Panom wytłumaczyła.

Naprawdę jestem Państwu bardzo, bardzo wdzięczna za zajęcie się losem tego *Snu* i chciałabym zrobić wszystko, co można, żeby to Panom ułatwić, tylko że nie potrafię. Jeśliby chodziło o jakies ściśle określone sprawy, nie o rzeczy ogólne, to proszę się ze mną skomunikować, a postaram się odpowiedzieć.

Najlepiej proszę się mną w tej robocie nie krępować, postępować tak, jakby mnie nie tylko pozornie, ale naprawdę na świecie nie było. Na próbach nie będę mogła być, bo nie zależę od siebie i zresztą na nic bym się nie przydała, ale na premierze (nie wierzę dotąd zupełnie) bardzo chcę być. Co do moich zastrzeżeń, to mam ich tylko parę i prosiłabym, żeby je uwzględnić:

1) żeby Dziewczynka była naprawdę w czerwonej sukience,

2) żeby Pajac był naprawdę zielony,

3) żeby Wysłaniec nie był podobny do nikogo z żyjących wybitnych ludzi,

4) żeby okno w pierwszym obrazie, jeśli Reduta w ogóle zrobi okno, było z drobnych szybek i w ogóle takie [tu odręczny rysunek: prostokąt podzielony w poziomie dwiema kreskami, w pionie – czterema (co daje łącznie 15 mniejszych prostokątów wewnątrz)] (Tylko nie takie krzywe.).

Bardzo Panu dziękuję za list, za ciepły stosunek do *Snu* i pozdrowienia załączam

Fel. Kruszevska

2.

Warszawa, 5 kwietnia 1927

Szanowny Panie!

Bardzo, bardzo dziękuję za wiadomości i za wycinki z gazet. Jestem tym

wszystkim po prostu zdumiona. Nigdy mi nie przyszło do głowy, że *Sen* stanie się powodem do tylu rozmów, tym bardziej, że Reduta musiała przyzwyczać już Wilno do wspaniałego wystawianie sztuk i z każdej chyba nudy teatralnej robiła coś zajmującego.

Nie, nigdy nie czułam do Was „żalu”, a jeśli nie podziękowałam Reducie, jak należało, zwłaszcza Panu, jako reżyserowi i inscenizatorowi, to, mój Boże, tylko dlatego, że naprawdę nie umiem zupełnie mówić. A to, że się zachowywałam obrzydliwie po premierze, to nie był żal, tylko straszliwe zmęczenie, osłupienie i to, że widziałam jednak wszystko podwójnie i ostatecznie wszystkiego nie zobaczyłam. To, co zrobił teatr, mogłam ocenić dopiero za drugim razem. Gdybym była na próbach, oczywiście nie byłoby nic podobnego. Ale śmieszne jest to niewczesne tłumaczenie się, zwłaszcza, że można by po prostu pomyśleć, że mi niektóre recenzje otworzyły oczy. Ale proszę tak nie myśleć. Prof. J. Ujejski powiedział, że każdy inny teatr poza Redutą „położyłby” *Sen* z kretesem, a zwłaszcza taki, gdzie są świetni aktorzy, opanowani przez czarne wojska.

Czy to jest zupełnie niemożliwe, żebym mogła dostać parę odbitek zdjęć ze *Snu*? Bardzo bym je chciała mieć.

Jeszcze raz dziękuję i dla całej Reduty bardzo serdeczne pozdrowienia posyłam.

Fel. Kruszevska

3.

9 sierpnia 1927

[Warszawa,] Wspólna 10
Dom Akademiczek

Szanowny Panie!

Oczywiście wyrażam najzupełniejszą zgodę na wystawienie *Snu* w Poznaniu.

Od pani Solskiej wiedziałam o tym, że część zespołu ma zamiar wystąpić z Reduty. Bardzo dużo o tym myślałam. Teraz cieszę się ogromnie, że będą Państwo znowu razem i to w teatrze, który będzie mógł wystawiać ładne i ciekawe rzeczy.

Tylko sto razy wolałabym, żeby ten Teatr Nowy mógł być w Warszawie, tak doszczętnie wytrzebionej z naprawdę dobrych teatrów.

Proszę przyjąć i w moim imieniu wyrazić grupie byłych reductowców najserdeczniejsze życzenia radosnej ciekawej pracy na nowej placówce. Naturalnie, że jeżeli tylko napiszę coś godnego uwagi, pošlę to Panu natychmiast.

Co do warunków materialnych, to na porozumienie się w tej sprawie będzie jeszcze czas, jeżeli wystawienie *Snu* dojdzie do skutku. – Nie wiem, czy w Poznaniu będzie on miał takie powodzenie, jak w Wilnie. Nic zupełnie nie wiem o poznańskich ludziach. Dlatego proszę bardzo, jeśli nie robi to Panu wielkiego kłopotu o przysłanie mi potem recenzyj i wiadomości o wrażeniu publiczności.

Chciałabym bardzo, żeby pani Gallowa mogła grać i tym razem.

Serdeczne pozdrowienia.

Fel. Kruszevska

4.

27 kwietnia 1928
[Warszawa,] Wspólna 10
Dom Akademiczek

Szanowny Panie!

Z listu zostawionego u mnie przez kogoś z Zespołu Sceny Nowej (nie mogłam wyczytać nazwiska) dowiedziałam się o zamiarze Państwa wystawienia m.in. również *Snu*, o ile mogę wnioskować z tego listu, w Warszawie. Cieszę się, że do 16 maja jest jeszcze kawałeczek czasu, który pozwoli mi porozumieć się zawczasu z kierownictwem Zespołu.

Nie poinformowałam się jeszcze dokładnie, jak się ma sprawa z nabywaniem przez teatr praw do wykonywania czyjegoś utworu. W sprawie *Snu* rzecz ta przedstawia się o tyle mniej jasno, że nie spisywałam jeszcze żadnej umowy z Dyrekcją Teatru Nowego. Nie sądzę jednak, żeby zgoda autora na wystawienie jego utworu w jednym mieście rozciągać się miała na czas nieograniczony i na inne miasta. Sprawa wystawienia *Snu* w Warszawie jest dla mnie zupełnie czymś innym niż wystawienie tej sztuki w Wilnie lub Poznaniu. Dlatego też stanowczo nie godzę się na to, jeśli nie zostaną w wystawieniu tej sztuki poczynione pewne zmiany, przywracające właściwy ton utworu, za który jedynie mogę odpowiadać. Zaznaczam, że zastrzeżenia te dotyczą jedynie obrazu 6-go (pod Pomnikiem) oraz dwóch drobnych scen: obraz 4-ty scena z matką, gdzie tekst skrócony (bardzo słusznie!) został jednak skrócony zupełnie przypadkowo na chybił-trafił, oraz zakończenia w obrazie VII – ostatnim, który musiałby zostać zmieniony ze względu na właściwość ludzi dopatrywania się w sztuce Bóg wie jakich aluzji i wyprowadzania całkiem nieoczekiwanych wniosków. Co zaś do ogromnej reszty innych obrazów w interpretacji Zespołu Teatru Nowego, pozwalam sobie złożyć wyrazy podziwu, zachwyty i uznania.

Proszę się nie dziwić, że z zastrzeżeniami swymi występuję tak późno. Czas do namysłu, jak również głosy krytyki pozwoliły mi nad niejednym się zastanowić, zresztą ani Wilno, ani Poznań nie obchodziły mnie tak bardzo.

Wszelkie wyjaśnienia przyślę natychmiast po otrzymaniu odpowiedzi Szanownego Pana.

Z poważaniem

Felicja Kruszevska

5.

[Warszawa, kwiecień–maj 1928]⁵⁷

Szanowny Panie!

Niestety raz jeszcze muszę zwrócić się do Pana, zapewne jak dotąd, bez skutku. Przede wszystkim żałuję bardzo, że wiedząc od chwili przyjazdu do Warszawy

⁵⁷ W prawym górnym rogu dopisek ołówkiem, ręką Marii Wiercińskiej: „Apodyktyczny list od Felicji Kruszevskiej (autorki *Snu*) do reżysera sztuki Edmunda Wiercińskiego. MW”.

o tym, że żądam zmian w obrazie 6-ym, odłożył to Pan na ostatnią chwilę, prawdopodobnie dlatego, żeby się zasłonić tym słowem – za późno.

Czy jest jednak za późno, czy nie, *proszę bardzo* o podanie tego, co tu piszę, do wiadomości Zespołu. Scena ta (z tłumem) nie może nie wypaść blado – bo nikt nie rozumie, o co tam chodzi i wszyscy są zdezorientowani. Pan powiedział im tylko „autorka żąda, żeby tłum nie zasypiał” – a to nie jest żadne wyjaśnienie. Chodzi o to i to trzeba zrozumieć:

Ta scena to jest właśnie pogrzeb Księcia. Wie o tym tylko wódz cz. wojsk i Dziewczynka. Tłum, w którego pomoc wierzyła Dziewczynka, przybywa jednak na *radosną uroczystość*. Wysłuchuje mowy wodza, wierzy mu, daje się nabrać na jego wyświechtane słowa i na końcu woła z wielkim entuzjazmem: niech żyje pomnik! To jest właśnie owe grzebanie, którego wyrazem widocznym jest marsz pogrzebowy i złożenie wieńca przez Pajaca. Do tego dążył wódz cz. wojska – i to jest straszne dla Dziewczynki. Czy to nareszcie jest jasne. – Tyle co do treści. Co do formy:

Nie chodzi tu zupełnie o karykaturę bezmyślności tłumy przez zasypianie. Właśnie należy dać karykaturę łatwego, taniego entuzjazmu. Nie wymaga to zupełnie realizmu. Ziewać i zasypiać można by również zupełnie realistycznie. Scena ta może dać się zrobić jako groteska.

Tłum powinien nie wsuwać się na scenę, ale wbiegać; słowom „uroczysty dzień” można nadać inną, radosną (nie minorową), nierealistyczną tonację. Tłum może potakiwać słowom mowy okrzykami ach, ach, ach – och, och, och – zmechanizowanymi, rytmicznymi i zupełnie nierealistycznymi. W miejscach „wzruszających” może manifestować swoje wzruszenie groteskowymi gestami ocierania łez itd.

Dla tej (właściwej) koncepcji można by znaleźć zupełny odpowiednik do koncepcji Pana – bardzo dobrej teatralnie, ale wypaczającej znaczenie tej sceny. O to tylko chodziło mi od samego początku. Proszę więc o wyjaśnienie reszcie Zespołu na czym to nieporozumienia polega.

Fel. Kruszevska

6.

[Warszawa, maj 1928]

Szanowny Panie!

Nie chciałam zupełnie narażać Zespołu na straty i przykrości i naprawdę z wielką przykrością musiałam napisać tamten list. Może z powodu chwilowego zdenerwowania ton jego był bardziej nieprzyjemny, niż to zamierałam. Ale naprawdę zupełnie szczerze pragnę się z Panem porozumieć.

Mój „sprzeciw” umotywowany jest przecież warunkami. Jeśli więc dla Zespołu odegranie *Snu* w Warszawie jest rzeczą tak wielkiej wagi, może przecie te warunki wypełnić. Przecież nie żądam rzeczy nadzwyczajnych, naprawdę nie kieruję się żadnym kaprysem ani złośliwością – tylko wreszcie żądam tego, co, jak uważam, słusznie mi się należy. Przyznaję, że jest w tym nieporozumieniu część mojej winy, że nie powiedziałam tego wcześniej w Wilnie albo w Poznaniu,

ale machnęłam wtedy już na to ręką. Gdyby mi jednak przyszło do głowy, że będzie kiedyś mowa o *Śnie* w Warszawie, bezwarunkowo już wtedy postawiłabym zastrzeżenia. Wielka szkoda, że o tym projekcie objazdu dowiedziałam się tak późno i w ostatniej chwili muszę Państwu przyczynić nieco kłopotu. Zmiany te jednak naprawdę nie są tak wielkie i przy tak dobrym i inteligentnym Zespole myślę, że dadzą się prędko opracować. Nie chodzi o przereżyserowanie całych dwóch obrazów, jak Pan pisze, tylko części tych obrazów.

Chciałabym bardzo, żeby się Pan mógł zdobyć na odrobinę dobrej woli w stosunku do autora i zechciał zrozumieć, co mnie mogło razić, i to aż do zaciskania zębów w scenie pod pomnikiem. Wszystko jest dobre aż do chwili pojawienia się tłumu. Ale, proszę Pana, tłum nie ma zasypiać w czasie przemówienia wodza czarnych wojsk. To właśnie jest straszne dla Dziewczynki, że tłum przejmując się tym i entuzjazmuje, że z zapalem woła „niech żyje pomnik!”. Zielony pajac nie ma udawać Chochocha z *Wesela*, nie gra i nie usypia ludzi. On właśnie celebrował na tej uroczystości – podnieca zapal i wychodząc z radosnego tłumu składa uroczysty wieniec. To o to przecież chodzi. To nie jest obojętność na to, co się dzieje, ale branie w tym udziału. Jeżeli nie zaginął jeszcze mój tekst posłany Reducie, to może zechce Pan to przeczytać. Jeśli też bali się Państwo wypowiedzenia w Wilnie ze sceny paru słów tak bolesnych w użyciu i zdzieranych na wszelkich urzędowych uroczystościach, to chyba można je powiedzieć w robotniczej sali w Warszawie, albo w robotniczej Łodzi. (Chodzi o okrzyk Bóg i Ojczyzna.) Chyba (chodzi tu wciąż o te słowa, a nie o ogólne ujęcie tej sceny, od którego nie odstąpię), że pociągnęłyby jakieś nieprzyjemne dla Państwa konsekwencje – w takim razie, ze względu na Zespół – można by je opuścić.

Nie wiem, jak się przedstawia sprawa technicznie – czy tłum robią artyści z Zespołu, czy też na miejscu dobiera się ludzi – w takim razie kłopotu chyba będzie jeszcze mniej.

To jest dla mnie warunek najważniejszy – jeśli go Zespół wykona, nie ma mowy o sprzeciwie z mojej strony.

W zakończeniu nie pragnę zupełnie widzieć okna. Chodziło mi o co innego. Zaznaczam jednak, że to nie jest już żądanie. Żądać mogę tylko nie zmieniania tego, co chciałam powiedzieć. To jest już tylko prośba, którą może zechce Pan wziąć łaskawie pod uwagę. Upierać się przy niej nie mam prawa. Ze względu na to, że *Sen* był pisany na długo przed wypadkami majowymi, wystawienia go po tych wypadkach nasunęło krytyce i opinii publicznej różne wnioski i aluzje, nie odpowiadające istocie rzeczy. Już przy samym końcu po odgłosie skoku konia, kiedy się zaczyna zamieszanie, Czarne Wojska pierzchają, a Zielony Pajac wali się na ziemię, wolałabym, żeby zamiast ogólnego okrzyku: „zwycięstwo!” – Dziewczynka krzyknęła: „Ja się nie chcę obudzić, ja się nie chcę obudzić!” I w czasie tego okrzyku właśnie się obudziła, to jest, żeby się wszystko urwało. Powtarzam, że to jest tylko prośba.

Co do sceny z Matką – niestety, słabe mam pojęcie o względach artystyczno-teatralnych. Moje lepsze nieco pojęcia artystyczno-literackie nie ukazują mi

jakoś możliwości przeskoczenia tej sceny. Nie była ona przypadkowa. Należy ją tylko skrócić – trochę tylko inaczej, niż to słyszałam w Poznaniu.

To są wszystkie zastrzeżenia. Rozpisałam się o tym tyle, żeby mógł Pan przed zobaczeniem się ze mną zawczasu przemyśleć, czy wobec nich zechcą Państwo grać *Sen* w Warszawie.

Teraz parę słów wyjaśnień. Nie wiem, dlaczego wywnioskował Pan, że mogę mieć do Pana i Zespołu pretensje o nie dość artystyczne wykonanie sztuki. O ogromnym nakładzie pracy i zapału mogłam się przekonać na własne oczy w Wilnie, a potem w Poznaniu, gdzie niektóre sceny były wykonane jeszcze lepiej. O tym, że sztuka była odegrana, oprawiona i wyreżyserowana znakomicie mówiłam już nieraz i raz jeszcze to powtarzam. Właśnie to wszystko przeszkodziło mi powiedzieć tych parę zastrzeżeń już wtedy. Teraz dopiero widzę, że źle zrobiłam. Bo przecie byłoby najlepiej gdyby i te sceny doskonałe teatralnie, ale wypaczające „ideologię” sztuki, mogły, przy wspólnym porozumieniu, być nie mniej świetne a z tą „ideologią” całkowicie zgodne.

Pisząc o ponurej stronie umowy z teatrem nie myślałam zupełnie o stronie finansowej. Orientuję się zupełnie dobrze w celach, ideologii i organizacji Zespołu i cieszę się, jeśli dotychczas *Sen* nie przyczynił się do ciężaru ofiar materialnych przez Zespół ponoszonych. Dlatego też, jeśli żądane przeze mnie zmiany narażą Zespół na zwiększenie kosztów wystawy (nie żądam zmiany ani jednej dekoracji, ani jednego kostiumu), postaram się pokryć to częścią procentu, jaki na mnie przypadnie – całkowicie, niestety, zrzec się go nie mogę, gdyż w niedługim czasie ze względu na stan zdrowia będę musiała przerwać biurową pracę.

Co do Pana Piotrowskiego, który miał ze mną mówić o sprawach *Snu*, mam powody, aby przypomnieć, że był tylko raz jeden.

Dla ułatwienia porozumienia się donoszę, że telefon mój domowy jest 211-46, w biurze (od 9 – 3-iej) 407-23.

Łączę wyrazy szacunku

Fel. Kruszevska

7.

[Warszawa, maj 1928]

Szanowny Panie!

Proszę uprzejmie o zawiadomienie mnie, kiedy będzie próba, żebym mogła zobaczyć, jak zostały uwzględnione zmiany, których żądałam w obrazie 6-ym.

Fel. Kruszevska
tel. (9 – 3) 407-23

Przypominam też, że prosiłam pana Zawieyskiego o wysłanie zaproszenia do prof. J. Ujejskiego, ul. Chłodna 22 m. 35.

Opracował Marek Piekut