



Leon Kruczkowski

NIEMCY

Państwowy Teatr im. J. Osterwy
w Lublinie

DYREKTOR

Jerzy Torończyk

KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY

Kazimierz Braun

Premiera: 19 lutego 1968 roku

PROGRAM



JUBILEUSZ
CZTERDZIESTOPIĘCIOLECIA
PRACY
ARTYSTYCZNEJ
ELEONORY
FRENKIEL-OSSOWSKIEJ



Eleonora Frenkiel-Ossowska jako Klitemnestra
w sztuce A. Obeya *Dziewczyna za wiatr*



OD KIEROWNICTWA TEATRU

Teatr nasz winien jest szczególną wdzięczność dzisiejszej Jubilatce — Pani Eleonorze Frenkiel-Ossowskiej. Jej życie i twórczość artystyczna niemal w całości spleły się z historią teatru lubelskiego. Czterdzieści lat pracy na tej scenie i za jej kulisami, w organizacjach społecznych, w Szkole Dramatycznej... Spotkania z widzami, zawsze chętnie niesioną pomoc kolegom i uczniom... Uśmiech, pogoda i życzliwość...

Za to wszystko, za lata wytrwałych trudów, zmagañ i poświęceń, za każdą z tych niepowtarzalnych kreacji, które na lubelskiej scenie powstały, dziękujemy Pani, Pani Eleonoro!

Pragniemy, by z Pani doświadczeń i wiedzy czerpać mogło młode pokolenie naszych aktorów, by sztuka, której wszyscy wspólnie służymy miała w Pani wiernego orędownika przez długie jeszcze lata.

KIEROWNICTWO TEATRU



MARIA BEHCZYC-RUDNICKA

Święto piękne — dobrze zasłużone

Z czterdziestu pięciu lat artystycznych Eleonory Ossowskiej ponad trzy czwarte — to lata lubelskie, czyli że Lublinowi przypadła lwia część wkładu Jubilatki w polskie życie teatralne.

W Lublinie sprawdziły się na długim orszaku postaci scenicznych wszystkie zalety sztuki aktorskiej Ossowskiej. Zresztą już po pierwszych jej występach tu-tejsi miłośnicy teatru nabrali przekonania, iż jest tzw. „dobrym nabytkiem”. Przyjechała tu jako dwudziestoparolatka z teatrów Wilna i Grodna w pełni powodzenia, na które składały się: różnorodny talent, inteligencja, uroda, wytrwałość w pracy nad sobą, cenne wiadomości przyswojone w warszawskiej szkole dramatycznej pod kierunkiem wielkiej Stanisławy Wysockiej i Aleksandra Zelwerowicza.

Gdy się obejrzymy na wileński okres życia Frenkiel-Ossowskiej, jakże przyjemnie jest stwierdzić, że nawet na początku drogi artystycznej zmagania się z tą czy inną oporną rolą nie przyniosły naszej Jubilatce bolesnych porażek. Recenzenci wileńscy (wśród nich — Hulewicz i Romer-Ochenkowska) byli jednomyślni w pozytywnych ocenach wcieleń scenicznych Frenkielówny.

Jubileusz jest niejako uświęconym przez tradycję momentem emocjonalnym, wyobrażamy sobie tedy ze wzruszeniem premierę *Irydiona* na scenie wileńskiej „Lutni” w roku 1923, kiedy to Ela Frenkielówna wystąpiła w pierwszej swej roli — roli Kornelii... Elsinoe grała również młodziutka, obecnie znana krakowska aktorka, Zofia Jaroszewska.

Niebawem odbyła się też premiera *Dziadów*. W roli Bajkowa został obsadzony młody Kurnakowicz, Frenkielównie powierzono Rollisonową. Nie wzdragała się przed postaciami starszych kobiet, rozumiejąc, że taka metamorfoza przyczynia się wydatnie do wyrobienia techniki aktorskiej.

Teatr Polski w sali „Lutnia”, pod dyrekcją Franciszka Rychłowskiego, mógł się poszczycić wielu pięknymi spektaklami. Jego młodzieży aktorskiej nieraz zdarzało się grać ze znakomitym partnerem, z czego oczywiście wynikała dla niej niemała korzyść. W lipcu 1924 r. wystawiono *Ziemię niehumaną* de Curela, gdzie Frenkielówna zagrała odpowiedzialną rolę starej patriotki alzackiej. Synem był Junosza Stępowski (później w Lublinie, po wyzwoleniu, partnerem Eleonory Frenkiel-Ossowskiej będzie Antoni Różycki). Obok entuzjastycznych pochwał pod adresem sławnego aktora warszawskiego, recenzent wileńskiego „Expressu” znalazł miejsce na wzmiankę, że p. Frenkielówna (jest to jej drugi

rok na scenie) „okazała dużo postępu w rozwoju swego bogatego talentu”.

Równolegle, w czasie występów Junoszy, gra kontrastową rolę Zenaidy, „poskromicielki lwów”, w słynnej sztuce Andrejewa *Ten, którego biją po twarzy* (rolę woltyżerki Consuelli grała Stanisława Perzanowska). I znów pochlebnie pisze o Frenklównie zarówno „Słowo”, jak „Dziennik Wileński”.

Furorę robił w tamtych dniach m.in. *Tajfun* Lengyelá, którą to rzecz Boy określił, po przedstawieniu warszawskim, jako z węgierską paryską japońszczyznę. Tak czy owak sztuka obiegła wszystkie stolice europejskie. Była sensacyjna, lecz nie brakowało jej finezji psychologicznej. Z Warszawy do Wilna przywiózł ją Wojciech Brydziński, grający Japończyka Dra Takeramo. Brydziński sam też wyreżyserował ów dramat. Opracowana pod jego kierunkiem rola Heleny Laroche, paryskiej kokoty, w której zakochał się Japończyk dosłownie „na zabój”, stała się wielkim sukcesem Eleonory Frenkiel. W tym miejscu trudno sobie odmówić bodaj krótkiego cytatu z oceny Romer-Ochenkowskiej:



Eleonora Frenklówna. Zdjęcie prywatne z 1925 r.



Eleonora Frenklówna. Wilno 1926 r.

„Frenklówna dała w drugim akcie silny ton” — pisze recenzentka — „przechodząc z ironii do karesów, z cynizmu do pieszczoty, wpadając w pasję z niezdrową ciekawością histeryczki drażniącej dzikie zwierzę... Bardzo to wszystko było dobre, rokując p. Frenklównie piękne role w przyszłości”.

Skoro już dotknęło się wyżej sprawy wpływu reżysera na aktorskie osiągnięcia, to stosując migawkową retrospekcję, trzeba wspomnieć, że na szkolnym pokazie dyplomowym zagrała Frenklówna z powodzeniem rolę Balladyny i Sofoklesowej Elektry opracowane według koncepcji Stanisławy Wysockiej, a Rachełę — w reżyserii Juliusza Osterwy. Ale wróćmy na scenę Teatru Polskiego w sali „Lutnia”.

Wrzesień 1924 r. szczególnie sprzyjał Frenklównie. W połowie miesiąca odbyły się pożegnalne występy Wojciecha Brydzińskiego w *Sniegu* Przybyszewskiego. Przybyszewski kiedyś pisał:

„Przedstawiciel nowej sztuki... chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie ujęte, szuka poza złudnym obrazem tak zwanej rzeczywistości... rzeczy nie sformułowanych logiką,

stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem...”

Taki właśnie jest ten *Snieg*, w którym Frenklówna była zagadkową Ewą, kobietą fatalną, symbolizującą pewne nie wyżyte do końca sprawy przeszłości. Prasa chwaliła jej umiar, inteligencję i głos piękny „o niskich, kuszących, zwycięskich tonach”. (W trzy lata później zdobędzie poklask jeszcze w dwóch sztukach Przybyszewskiego: *Dla szczęścia* i *Złote runo* — przy okazji gościnnych występów Ludwika Solskiego. Znakomity gość wyreżyserował te spektakle. Przed jedną z premier przemówił Przybyszewski).

Na otwarcie sezonu 1924/25 Rychłowski wystawił *Wesele*. Postać Poety otrzymał Jan Kurnakowicz, Maryny — Zofia Jaroszevska, Frenklównie dostała się Rachel. Recenzent „Wileńskiego Przeglądu Artystycznego” parokrotnie wymienia te trzy nazwiska łącznie, jako „bezsprzecznie wielkie talenty, które należałoby otoczyć specjalną pieczęcią”. Oddzielnie o Frenklównie mówi:



Julia Price w *Pociągu widmie* Ridleya. Wilno 1927.

„Artystka ta — o pełni inwencji twórczej, o prześlizgniętych przy tym warunkach zewnętrznych — zajęła najwięcej odrębne i silne stanowisko w ciągu zaledwie rocznego swego pobytu na scenie. Interpretacją roli Racheli podkreśliła jak nigdy specjalnie silnie swoje powołanie na scenę. Taką zapewne w każdym calu poetkę Rachelę chciał widzieć w swym arcydziele Wyspiański”.

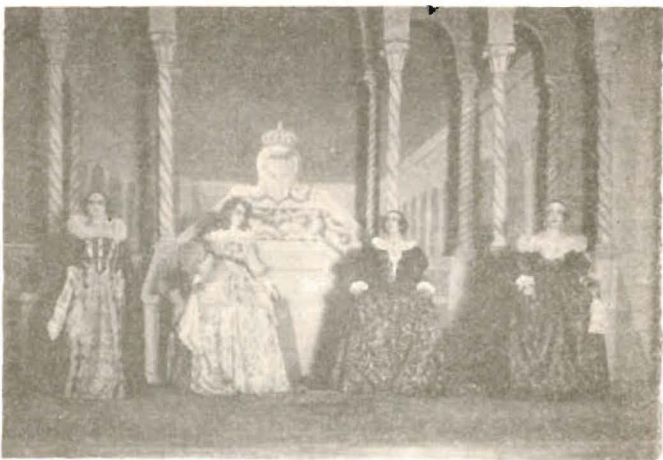
Czyż trzeba mnożyć cytaty? Chyba nie. Wysoka klasa Eleonory Frenkiel-Ossowskiej już na wstępie kariery scenicznej została dostatecznie uwydatniona tymi, co wyżej podano. Wiele jeszcze było osiągnięć oraz cennych kontaktów i w „Lutni”, i w grodzieńskim Teatrze Miejskim, nie bez uczucia frustracji ograniczam się do wzmiankowania zaledwie kilkunastu. A więc: rola tytułowa w *Erosie i Psyche* Zuławskiego, Maria w *Warszawiance*, Młoda w *Kłatwie* (po wyzwoleniu — Matka w lubelskiej inscenizacji Jana Swiderskiego), Jewdocha w *Sędziach*, Róża, później Gwinona w *Lilli Wenedzie*, w *Fantazym* — Diana, kiedy indziej — Idalia. Poza tym w *Intrydze i miłości* — Lady Milford podczas gościnnych występów Jadwigi Smorsarskiej jako Luizy...

Nie ominą „Lutni” i Karol Adwentowicz. W jego reżyserii ukazał się na tej scenie *Ksiądz Marek*, Frenklówna grała z pasją Judytę. Zaprezentował też *Żywego trupa* Lwa Tolstoja, występując w głównej roli, a partnerowała mu Eleonora Frenkiel w roli rozkochanej Cyganki Maszy. Kiedy odbędą się występy Osterwy w *Sułkowskim*, znowu Frenklówna tworzy pod kierunkiem „boskiego Juliusza” postać Księżniczki Gonzaga. Wreszcie z kolei Irena Solska wyreżyseruje gościnnie *Cyda*. Jest w nim Infantka, Frenklówna Chimeną, projektantem zaś oprawy scenicznej — znakomity malarz Ruszczyce.

Zafalszowało by się „barwę czasu”, gdybyśmy pominęli milczeniem liczne role z repertuaru „lekkiego”. Oczywiście niepoślednie miejsce zajmowała w nim produkcja dramatyczna Fodora, Devala, Picarda, Hervego, Hennequina i Vebera, z której to i owo dziś także zasila kasy teatralne. I oto w słynnym wodewilu *Nitouche* Frenklówna wchodzi w kontakt z bardzo popularną przed wojną, zadomowioną w Warszawie Szwedką, Elną Gisted, a w takim *Malżeństwie Fredeny* — z Hanką Ordonówną. No i ostatecznie dobre role komediowe czy farsowe znakomicie się jej przysłużyły wyrabiając iście francuską umiejętność prowadzenia dialogu.

Zatrzymaliśmy się dłużej na tym wczesnym okresie dlatego, że jest on zbyt mało znany lublinianom, i jeszcze dlatego, że, jak to się popularnie mówi, „czym skorupka nasiąknie za młodu...” Otóż młodzianka Frenklówna „nasiąkła” w „Lutni” bez wątpienia wielką sztuką. Dalsza jej praca teatralna pogłębiła pierwotne dyspozycje.

W roku 1929 „wybrała” Lublin. Tu wyszła wkrótce za mąż i zagospodarowała się na stałe. Po pierwszym jej uka-



Cyd P. Corneille'a. Druga od lewej — I. Solska (Infantka)

trzecia — E. Frenklówna (Szimena). Wilno 1928.
zaniu się na scenie w roli głównej *Grzesznicy na Pago-Pago* Sommerset Maughama, pisał prof. H. Życzyński: „Frenklówna potwierdziła swoją bardzo dobrą reputację przywieziona z Wilna, jako czołowa artystka tamtejszej sceny...”

W ciągu dziesięciu lat trzydziestych Frenkiel-Ossowska opanowała już wszelkie arkana sztuki teatralnej. I nagle nastąpiła tragiczna przerwa wojenna...

Po ciężkich wstrząsach lat okupacji stało się w świecie artystycznym, jak w *Wyszedł z domu Różewicz* — trzeba było uczyć się życia na nowo. Ale talent, własna energia i wskazówki wytrawnych reżyserów przyszły z pomocą Eleonorze Ossowskiej. W ciągu dwudziestu paru lat powojennej pracy scenicznej, sztuka jej wzbogacała się m.in. w reżyserii: Karola Borowskiego, Ireny Ładosiówny, Gustawy Błońskiej, Maksymiliana Chmielarczyka, Czesława Strzelckiego, Zofii Modrzewskiej, Wandy Laskowskiej, Jerzego Golińskiego, Józefa Wyszomirskiego, Jerzego Zegalskiego, jak powiedziano wyżej — Jana Swiderskiego. Każdemu reżyserowi ułatwiała zadanie wnikliwym i solidnym podejściem do roli, gotowością przyjęcia bez fałszywej ambicji wszystkich uzasadnionych uwag, co jest u aktora nie lada zaletą.

Poznałam Eleonorę Ossowską w kilka miesięcy po moim przyjeździe do Lublina. W marcu 1945 r. zaangażował ją do ówczesnego Teatru Miejskiego Antoni Różycki. Właśnie wróciła po powstaniu warszawskim. Pierwszy raz zobaczyłam ją we wspomnianej już przy innej okazji *Ziemi nieludzkiej*. Jej mistrzowska interpretacja postawiła postać wdowy Parisot w centrum uwagi.

Od tego miejsca niniejsza kronika życia artystycznego Jubilatki będzie maksymalnie lapidarna, Lublin bowiem zna doskonale powojenne sukcesy Ossowskiej — tylko ludzie bardzo młodzi albo kompletnie obojętni dla teatru nie widzieli większości stworzonych przez nią na lubelskiej scenie trzydziestu pięciu postaci.

Lubelski okres sceniczny Eleonory Frenkiel-Ossowskiej jest okresem pełnego rozwoju jej talentu, okresem całkowitego spełnienia zapowiedzi okresu „wiośnianego”. W Lublinie zaczęło się zarysowywać coś w rodzaju emploi Artystki: emploi MATKI. Tragicznej w *Balladynie* czy *Sprawie Pawła Eszteraga* Sandora Gergelyego, despotycznej i zbrodniczej w *Pięciu koguty* Baltuszisa, apodyktycznej, lecz uginającej się pod ciężarem klęski, w *Domu Bernardy Alba*, Matki czujnej w *Dwóch teatrach*, działającej na zasadzie nieskomplikowanej moralności prostego człowieka, dalej — groźnie fanatycznej matki z *Ucznia diabła* Shawa i subtelnej, głęboko tragicznej bez afektacji — Pani Soerenzen w *Niemcach* — wymieniam postacie, które mnie najbardziej zafascynowały. Ale w gruncie rzeczy nie było to dosłownie „emploi matki”, tylko raczej predylekcja do postaci kobiet władczych czy energicznych. Wśród najświetniejszych kreacji Ossowskiej można wymienić zarówno obłudną bigotkę przeoryszkę z *Jegara Bułyczowa* czy złowieszczą Matyldę von Zahnd z *Fizyków* Dürrenmatta, jak i pełną werwy, „pozytywną” przewodniczącą kolchozu z komedii Korniejczuka *Kalinowy gaj*, bądź godną współczucia ofiarę ciulanego przez siebie kapitału — Wasse Zeleznową, lub wreszcie na poły romantyczną, na poły „terre à terre” — George Sand z finezyjnego *Lata w Nohant*.

Wielostronny talent Frenkiel-Ossowskiej ani razu nie sprawił widzom zawodu. Oddali też na nią głosy w ciągu lat lubelskich liczni recenzenci: E. Grzybowski, J. Dostatni, L. Siemion, J. Lutowski, S. Papierkowski, A. Szczypiorski Jaszcz, L. Gzella, H. Chabros, W. Korneluk, A. Tatarakiewicz, autorka niniejszej wypowiedzi i in. — całe kolegium orzekające dodatnio, cum laude.

Dziś, w obliczu tak zasłużonego Jubileuszu Miłej Pani Eleonory, pragnie się szczerze dla Niej i dla społeczeństwa lubelskiego dalszych Jej sukcesów aktorskich, a także podjęcia przez Nią trudów reżyserskich i pamiętnikarskich na użytek młodzieży garnącej się do teatru.

Maria Bechczyc-Rudnicka
(„Kamena” nr 46)



WAŻNIEJSZE OSIĄGNIĘCIA AKTORSKIE ELEONORY FRENKIEL-OSSOWSKIEJ NA SCENIE LUBELSKIEJ

Lublin, lata 1945—1968

W XX-leciu powojennym Eleonora Frenkiel-Ossowska stała się jednym ze stałych i niezawodnych filarów sceny lubelskiej. Pokazała tu wiele znakomitych kreacji aktorskich spośród których za najlepsze uznano:

1. Matka Parisot, *Ziemia nie ludzka* F. de Curela (5 II 1946)
2. Truśka, *Nadzieja* Heijermansa (4 IV 1946)
3. Pani Harrington, *Roxy* B. Connorsa (13 VI 1946)
4. Baronowa, *Przyjaciel nadzieje wieczorem* Campaneza (29 XI 46)
5. Pani Carryngton, *Subretka* J. Devala (13 VI 1947)
6. Matka, *Dwa teatry* J. Szaniawskiego (16 IX 1947)
7. Lipowska, *Szczęście* Frania W. Perzyńskiego (3 II 1948)
8. Sybilla Barling, *Pan Inspektor przyszedł* J. B. Priestleya (19 III 1948)
9. Regina, *Lisie gniazdo* L. Hellmana (13 II 1949)
10. Pani Arcati, *Seans* Cowarda (11 VI 1949)
11. Georg Sand, *Lato w Nohant* J. Iwaszkiewicza (6 X 1949)
12. Przeorysza Melania, *Jegor Bułyczow* M. Gorkiego (18 XI 1949)
13. Pani Soerensen, *Niemcy* L. Kruczkowskiego (11 III 1950)
14. Matka, *Sprawa Pawła Esztegera* S. Georgeley'ego (5 XII 1950)
15. Matka, *Balladyna* J. Słowackiego (1 IV 1951)
16. Natalia Kowszyk, *Kalinowy gaj* Korniejczuka (8 V 1951)
17. Pani Dulka, *Moralność pani Dulskiej* G. Zapolskiej (1 IX 1951)



Lisie gniazdo L. Hellmana. Od lewej: M. Chmielarczyk,
E. Frenkiel-Ossowska, J. Śliwa.

18. Rukenie, *Pieją koguty* Bałtusza (9 II 1952)
19. Klaudia, *Rodzinka* J. Jurandota (27 X 1952)
20. Dobrujska, *Słuby panieńskie* A. Fredry (31 X 1952)
21. Żelazna, *Panna Maliczewska* G. Zapolskiej (27 IX 1953)
22. Matka, *Grzegorz Dynała* Moliere (17 IV 1954)
23. Antosiowa, *Dom na ulicy Twardej* K. Korcellego (21 VII 1954)
24. Zęgcina, *Pan Camazy* J. Blizińskiego (9 I 1955)
25. Wassa, *Żelaznowa* M. Gorkiego (26 XI 1955)
26. Matka, *Uczeń diabła* G. B. Shawa (24 VII 1956)
27. Klitemnestra, *Dziewczyna za wiatr* A. Obeya (2 III 1957)
28. Matka, *Kłątwa* S. Wyspiańskiego (12 X 1958)
29. Anna, *Przygoda Florencka* H. Morstina (21 III 1959)
30. Matka, *Cezary Baryka* J. Warmińskiego wg S. Żeromskiego (21 XI 1959)
31. Bernarda Alba, *Dom Bernardy Alba* F. Garcia Lorca (17 XII 1960)
32. Piastunka, *Romeo i Julia* W. Szekspira (1 VII 1961)
33. Matylda Zahnd, *Fizycy* F. Dürrenmatta (20 XI 1963)
34. Maryla, *Ania z Zielonego Wzgórza* Montgomery (1 VI 1964)

Co pisała prasa o występach Eleonory Frenkiel-Ossowskiej w latach 1945—1968.

Po premierze *Lata w Nohant*:

„Eleonora Frenkiel-Ossowska jako Georg Sand dała właściwą sylwetkę energicznej, pełnej różnorodnych, czasem nawet sprzecznych uczuć kobiety, pisarki, matki i opiekunki. Pokazana przez autora sztuki w niezbyt pochlebnym świetle potrafiła zdobyć uczucie i sympatię dla swoich cierpień i rozterek.”

J. Dostatni
„Tydzień Literacki”

Po premierze *Niemców*:

„Drugą najlepszą postacią jest Pani Soerensen. Widzimy ją wprawdzie tylko w jednym dialogu, ale jakże pełnym napięciem i obrzymiej skalą uczuć zmieniających się co chwila: obawy zwykłego ludzkiego strachu, rozterki, nadziei, radości, nienawiści czy pogardliwego pobłażania. Wszystkie te uczucia z szybkością taśmy filmowej przesuwały się na ekranie miłości macierzyńskiej, miłości ojczyzny i ciężkiej walki wewnętrznej. Eleonora Frenkiel-Ossowska pokazała to wszystko z doskonałym umiarem, a przecież w pełni wyraziście i skończenie. Każde jej słowo, każdy gest, każde spojrzenie, milczenie jest wyrazem kunsztu aktorskiego wysokiej klasy.”

J. Dostatni
„Tydzień Literacki”

„Dotychczas widzieliśmy ją (E. F. O.) tylko wcieloną w postaci mocnych kobiet w rodzaju George Sand czy Reginy Habard. Jako błagająca o życie syna Norewka dała z siebie Ossowska tyle liryzmu i macierzyńskiego uczucia, że kreacja ta wysuwa ją na czoło zespołu.”

J. Lutowski
„Sztandar Ludu”



Pani Arcati w *Seansie Cowarda*.

Po premierze *Balladyny*:

„Pani Ossowska dała dowód wielkiego poświęcenia grając na premierze mimo poważnej niedyspozycji. Ta ceniona przez publiczność lubelską artystka ujęła w scenie sądu kreowaną z wielką siłą wyrazu.”

J. Dostatni
„Tydzień Literacki”

Po premierze *Słubów Panieńskich*:

„Pani Ossowska, którą znamy jako świetną artystkę dramatyczną w komediowej roli wypadła nie gorzej niż w dramatach. Oszczędność ruchów, swoboda mówienia cechuje jej grę. Jej Dobrońska jest prawdziwa i ludzka.”

T. Gwardak
„Sztandar Ludu”

Po premierze *Sprawy Pawła Eszteraga*:

„Musimy podkreślić, że już dawno nie widzieliśmy w Lublinie takiego koncertu gry jak w sztuce *Sprawa Pawła Eszteraga* E. Ossowska jako Mateczka Eszterag i Leon Gołębiowski w roli tytułowej stworzyli postacie niezapomniane, potrafiące wzruszyć widza i wstrząsnąć nim do głębi. Zresztą użyte już przez nas w odniesieniu do tych dwóch ról słowo kreacja mówi więcej niż rozlewne zachwyty.”

J. Lutowski
„Sztandar Ludu”

Po premierze *Wassy Żelazkowej*:

„Wykonawczyni roli głównej Eleonora Ossowska ma tu zadanie bardzo trudne. Łatwiej byłoby zagrać Wassę zespoloną z tłem obyczajowym, mniej skomplikowaną psychicznie, bardziej odróżającą, prostszą w zasadniczym obrazie malowanym głównie czarną barwą. Ale taka Wassa nie byłaby postacią symbolizującą broniącą się żarzącego kapitalizm. Taka Wassa pozbawiłaby w znacznej mierze sensu konflikt z Raszel, osłabiłaby wymowę społeczną sztuki, zwulgaryzowałaby przedstawienie a przez to pozbawiłaby ją siły przekonywania F. Ossowska pokazuje ludzką Wassę, Stara się w żadnym momencie nie upraszczać rysunku postaci. Nie idzie na efekty gry aktorskiej.”

E. Grzybowski
„Kultura i Życie”

Po premierze *Seansu*:

„Panią Ossowską chyba po raz pierwszy widziałam w charakterystyczno-komicznej roli. Trochę się niepokoiłam. Niepokój był oczywiście nieuzasadniony. Pani Arcati Ossowskiej wprawdzie rozkreca się powoli, ale w II i III akcie wysuwa się na czoło figur komicznych biorących udział w akcji. Wnosi pokaźny ładunek humoru za każdym pojawieniem się na scenie. Aktorka często więc odbiera zasłużone oklaski przy otwartej kurtynie.”

Wiera Korneluk
„Sztandar Ludu”

Po premierze *Domu Bernardy Alba*:

„Uczłowieczenie tej postaci ukazane przez doskonałą interpretatorkę tej roli Eleonorę Ossowską, w momencie załamania się Bernardy wnosi do przedstawienia jakiś akcent nadziei i optymizmu. Pani Ossowska z dużą subtelnością i artystycznym taktem nakreśliła skomplikowaną w gruncie rzeczy sylwetkę Alby. Wyrzuciła dobytą egoizm Bernardy, jej apodyktyczne poczucie wyższości, brutalność, okrucieństwo a zarazem siłę ducha. Znakomicie rozegrała finał.”

Anna Tatarkiewicz



Lato w Nohant J. Iwaszkiewicza, E. Ossowska (Georg Sand), H. Buyno (Rajzerka)

Po premierze *Fizyków*:

„Matylda Ossowskiej nie jest chorą psychicznie garbuską, jest natomiast wynaturzoną potęgą, stworzoną przez człowieka, przez szlachetnych fizyków, przez naukę, z której czerpie swoją szatańską siłę. Dzięki tej roli odrealistycznionej przedstawienie lubelskie otrzymało Dürrenmатовską metaforę, szersze znaczenie, wybiegający poza ramy całego przedstawienia wymiar.

Artystka ukazuje tu nie tyle obłąkaną pannę, lecz człowieka opętanego manią wielkości, który latami konsekwentnie potrafi dążyć do swego złowrogiego celu. Nawet szczytowa scena szaleństwa Matyldy jest tu raczej wybuchem długo tłumionego kompleksu, szatanicznej radości z powodu możliwości natychmiastowej realizacji monstrualnie wybujałego instynktu władzy, niż atakiem obłędu. Takie ukazanie Matyldy nie tylko kreuje ją na pewnego rodzaju złowieszczy symbol, ale też (zwłaszcza przy realistycznych założeniach całości spektaklu) ratuje sztukę od zarzutów nielogiczności.”

Wiera Korneluk
„Sztandar Ludu”

„Doktor Zahnd Ossowskiej jest przebiegła, oschła, władca, bezwzględna. Dr Zahnd swoją postawą nie wzbudza sympatii widza, ale Ossowska swoją grą zbiera zasłużone oklaski.”

Leszek Gzella
„Kurier Lubelski”

„Dopiero scena ostatnia *Fizyków* zabrzmiała w lubelskim spektaklu, jedynie jednak dzięki Eleonorze Ossowskiej. Ta ceniona aktorka, której kunszt zawiódł trochę w akcie I, doszła wreszcie do głosu. Jej monolog to osiągnięcie sceniczne na miarę kreacji, jaką do dziś wspominamy ze *Sprawy Pawła Eszteraga*. Jest groźna i wielka w swym obłędzie, ogarnięta szalem niszczenia i poczuciem własnego triumfu, który musi wykrzyzczyć całemu światu. Jej wizja przy szłości paraliżuje widownię. I chociaż Ossowskiej zabrakło tutaj godnych jej monologu partnerów, bo trójka „fizyków” jest bezbarwna (...) scena ta to duży sukces lubelskiego teatru.”

H. Chabros
recenzja radiowa
Rozgłośni Lubelskiej

Po premierze *Ani z Zielonego Wzgórza*:

„Pani Ossowska wyposażyla Marylę w duże bogactwo odcieni. Na surowej twarzy opiekunki Ani pojawiają się co pewien czas cieplejsze błyski. Widać, że w sercu Maryli wieloletnia oschłość walczy z odruchami serca. Punktem kulminacyjnym jest ostatnia scena, w której Maryla tracąc wzrok wyznaje Ani, że ją pokochała. Scena ta nie odbiega od najlepszych osiągnięć Ossowskiej.”

H. Chabros
„Kurier Lubelski”



Rukenie w *Pięć koguty* Bałtuszisa.



Moralność pani Dulskiej G. Zapolskiej. E. Ossowska (Dulska),
Z. Stefańska (Juliasiewiczowa).

LEON KRUCZKOWSKI
N I E M C Y

Dramat w 3 aktach

OBSADA:

PROFESOR SONNENBRUCH	— <i>Aleksander Aleksy Krystyn Wójcik</i>	HOPPE	— <i>Jerzy Smyk</i>
RUTH	— <i>Danuta Rastawicka</i>	SCHULTZ	— <i>Andrzej Chmielarczyk</i>
WILLI	— <i>Krzysztof Ziemiński</i>	JURYŚ	— <i>Stanisław Stojko</i>
LIESEL	— <i>Maria Karchowska</i>	MAJOR	— <i>Witold Zarychta</i>
BERTA	— <i>Maria Szczechówna</i>	GEFREITER	— <i>Włodzimierz Nowakowski</i>
PETERS	— <i>Andrzej Gazdeczka</i>	ANTONI	— <i>Roman Kruczkowski</i>
PANI SOERENSEN	— <i>Eleonora Ossowska Elżbieta Święcicka</i>	URZĘDNIK	— <i>Piotr Brzeziński</i>
MARIKA	— <i>Jolanta Lothe</i>	URZĘDNIK	* * *
FANCHETTE	— <i>Ewa Ułasińska</i>	DZIECKO ŻYDOWSKIE	* * *
TOURTERELLE	— <i>Witold Lisowski</i>	SYN HOPPEGO	* * *

REŻYSERIA: JERZY WRÓBLEWSKI
SCENOGRAFIA: JANUSZ WARPECHOWSKI
ASYSTENT REŻYSERA: ANDRZEJ CHMIELARCZYK

PREMIERA, 19 lutego 1968 r.



Wassia Żelaznowa M. Gorkiego.



Kłótwa S. Wyspiańskiego. E. Ossowska (Matka),
Z. Roman (Ksiądz).

ELEONORA OSSOWSKA

w oczach przyjaciół i kolegów,
współpracowników i uczniów

W biografiach Stanisławy Wysockiej można znaleźć wzmiankę o Studio Teatralnym, które istniało w Warszawie przy ulicy Wierzbowej nr 8 w okresie wrzesień 1920 — czerwiec 1921. Tam właśnie poznałem Eleonorę Ossowską. Byliśmy słuchaczami Studia od samego początku i oboje staliśmy się natychmiast gorącymi, a nawet fanatycznymi entuzjastami Wysockiej, jej programu artystycznego, estetycznego i pedagogicznego. Ossowska szybko zwróciła na siebie uwagę odczuciem i wyrazem dramatycznym, bardzo dobrym, dużym głosem, ekspresją podsycaną inteligencją i poważną pracą. Wszystko to spostrzegła nasza kochana Nauczycielka, wspomagając i rozwijając.

Kiedy po roku Wysocka objęła kierownictwo Oddziału Dramatycznego Konserwatorium Muzycznego, zdolniejsi uczniowie Studia przywędrowali tam za swoją dotychczasową kierowniczką. Tu również, w licznych zespołach, Eleonora Ossowska wyróżniała się tymi samymi walorami, zajmując przodujące miejsce w rolach dramatyczno-tragicznych.

Otrzymawszy dyplomy, rozjechaliśmy się po kraju. Aż we wrześniu 1928 roku, zaangażowawszy się do Teatru Polskiego w Wilnie, zastałem tam moją koleżankę Lolę. W repertuarze tego teatru przeważały komedie nad repertuarem serio i miałem okazję spostrzec, jak Lola rozwinęła swoją paletę, uzyskując umiejętności gry komediowej i konwersacji. Była jedną z najpopularniejszych aktorek Wilna.

Cóż to była za radość, gdy z wybiciem lata 1945 roku gromadka nasza zaczęła się odnajdywać! Często słyszę potwierdzenie sukcesów Eleonory Ossowskiej w mieście, któremu wierna jest od tylu lat. To rzadki przypadek w naszej wędrowniej profesji, gdy ktoś tak daje wszystkie swoje siły wybranemu teatrowi. Więc do gratulacji i życzeń jubileuszowych niechaj przyłączą się i te, skromne, ale gorące, najstarszego kolegi Jubilatki.

HENRYK SZLETYŃSKI

Aktor, reżyser, profesor P.W.S.T. im. Al. Zelwerowicza
w Warszawie

Szybko mija czas. Zdawałoby się, że tak niedawno byliśmy młodzi, pełni sił, zapału; zaczęliśmy naszą pracę w Teatrze Wileńskim, a był to przecież rok 1923. Dyrekcja Franciszka Rychłowskiego. Koledzy: Jaroszevska Grabowska, Perzanowska, Kurnakowicz, Chmielewski, Godlewski, Purzycki, Kijowski i wielu, wielu innych, a wśród nich Pani — Koleżanko, stawiająca swoje pierwsze, a jakże udane kroki na scenie.

Pamiętam dokładnie Chimenę w „Cydzie”. Czyż to możliwe, aby tak młodej aktorce powierzyć tak odpowiedzialną rolę? A tu premiera — sukces!! Zapewne ma Pani przechowane recenzje z tego pięknego przedstawienia. Potem Rachelę w „Weselu”, „Dziady”, czy Julia Price z „Pociągu Widmo”... nie pamiętam niestety, wszystkich sztuk i Pani ról, pamiętam natomiast, jak podpatrywałem Pani bardzo dobre aktorstwo, jak starałem się odgadnąć na czym polega Pani sugestywność, jakiego klucza aktorskiego dobiera Pani, do tak różnych postaci, jakie grała Pani w tak młodym wieku!

Pamiętam również, jak wielką sympatią i uznaniem publiczności cieszyła się Pani w tych pierwszych latach, najtrudniejszych, a często decydujących o losie i karierze aktora.

Potem nie spotkaliśmy się już niestety, ale słyszałem zawsze o bujnym rozkwicie Pani talentu i o Jej znakomitych rolach.

A dziś mija 45 lat Pani pracy! Niech mi wolno będzie, jako jednemu z najstarszych Pani Kolegów — złożyć w dniu tego Pani tak Wielkiego Święta wyrazy czci i podziwu i życzyć Pani dużo radości w Teatrze i Życiu.

FELIKS ŻUKOWSKI

aktor, reżyser, dyrektor Teatru im. S. Jaraacza w Łodzi



Kłątwa S. Wyspiańskiego. E. Ossowska (Matka),
H. Przybylska (Młoda).

Gdy sięga się po wspomnienia lat minionych zdarza się często, że jak w kalejdoskopie widzimy fragmenty przeżyć przesuwających się przed nami pozornie beładnie. Luźne fragmenty układają się później w pewną całość i przemawiają do naszej wyobraźni z nieprzepartą siłą. To co wydało się być częścią bezpowrotnie minionej przeszłości nabiera życia i swoistej wymowy.

Gdy myślę o dawnych, dobrych latach spędzonych w Lublinie zdaję sobie sprawę ile pięknych, niezapomnianych chwil zawdzięczam Teatrowi. Od roku 1946 był on dla mnie prawdziwym przyjacielem. Bywałem regularnie na wszystkich bez mała premierach, cieszyłem się z całego serca jego sukcesami przejmowałem się szczerze jego trudnościami. Był to mój teatr, czułem się z nim związany bogactwem przeżyć, przede wszystkim artystycznych.

Wśród liczego grona przyjaciół i znajomych ze świata teatralnego lubelskiego na pierwsze miejsce w mych wspomnieniach wysuwa się spontanicznie Eleonora Frenkiel-Ossowska. Zetknęliśmy się pierwszy raz na terenie Szkoły Dramatycznej Szybko znalazłem wspólny język z „Panią Dyrektorem”. Łączył nas entuzjazm z jakim, każdy z nas w zakresie własnej specjalności, staraliśmy się dać młodym adeptom sztuki teatralnej jak najwięcej wiadomości fachowych oraz zrozumienie i umiłowanie kultury, pojętej szeroko. Długie, trwające często godzinami rozmowy i dyskusje z Panią Eleonorą i innymi kolegami ze Studium pozwalały nam zrozumieć lepiej zadania stojące przed nami, przypominały o istnieniu problemów, którymi należało się zająć możliwie szybko. Stworzenie tej przyjemnej, wysoko kulturalnej atmosfery, która rzutowała również i na słuchaczy, stanowi niewątpliwie poważną zasługę ówczesnej kierowniczki Szkoły Dramatycznej. Dynamika życia spowodowała konieczność zmian stylu i zakresu pracy, lecz zasadnicze jej cechy pozostały do końca istnienia Szkoły te same.

A teraz przejdźmy od nieco sentymentalnych wspomnień na szerszą arenę, na scenę Teatru im. Juliusza Osterwy. Zawdzięcza on Eleonorze Ossowskiej sporo wartościowych kreacji. Świadczą one o dużej skali możliwości artystycznej Jubilatki. Nęciły ją zawsze role trudne, wymagające wnikliwej analizy psychologicznej oraz bogatych i niebanalnych środków ekspresji. W tym momencie porządek chronologiczny zaciera się, lecz liczne sylwetki postaci scenicznych w interpretacji Eleonory Ossowskiej nie straciły nic ze swej świeżości i bezpośredniości. Nie wiem dlaczego na pierwszy plan wspomnień wysuwa się świetna kreacja George Sand ze sztuki Iwaszkiewicza „Lato w Nohant”. W interpretacji Jubilatki postać romantycznej emancypantki, inteligentnej, energicznej, pozbawionej wielu złudzeń, nabierała przekonującej wymowy. Z wyrafinowanego i wytwornego środowiska romantyzmu francuskiego a także i polskiego skok w nędzę i brudy naturalistyczne wydaje się na pierwszy rzut oka niemożliwy, ale udało się on Eleonorze Ossowskiej w „Pannie Maliczewskiej”.

Widzę również Eleonorę Ossowską na wyżynach tragedii realistycznej w roli Pani Essterag w sztuce Sandora Gergely oraz w sztuce Obey'a „Dziewczyna za wiatr”. W bogatym filmie wspomnień zjawiają się także Matka z Balladyny, dalej postaci z „Jegora Bulycowa”, z „Domu na Twardej”, z „Niemców” i wiele, wiele innych. Istotnie było i jest w czym wybierać. Jubilatka unikała monotonii, szablonowych rozwiązań, kierowała nią szlachetna ambicja pokazania szerokim kręgom bywalców teatru stale coś nowego, niebanalnego.

Przebiegając w myśli te ciekawe wspomnienia nie zamierzałem tylko wzruszyć się, przede wszystkim chciałbym podziękować Jubilatce za to wszystko co zrobiła dla teatru, za Jej wkład w podnoszenie poziomu kulturalnego społeczeństwa, Eleonora Ossowska może z zadowoleniem spojrzeć na swój dorobek artystyczny.

KALIKST MORAWSKI

Profesor Uniwersytetu im. A. Mickiewicza
w Poznaniu



Przygoda florencka L. H. Morstina. E. Ossowska (Anna),
D. Nagórna (Giovanna).

Jubileusz sceniczny Eleonory Frenkiel-Ossowskiej jest dla mnie wydarzeniem znaczącym. Należę do generacji, która z magią teatru spotkała się poraz pierwszy w dobie powojennej, w owych zdumiewających latach czterdziestych, które — przywoływane dziś z pamięci — jawią się kolorowo, gwałtownie i pięknie. Była to opoka heroiczna, lecz przecież w dużym stopniu przeniknięta duchem racjonalizmu, kiedy to stwarzaliśmy świat, poczęty z nicości i z marzeń...

Wtedy właśnie zdarzyło mi się po raz pierwszy ujrzeć na scenie Lubelskiego Teatru Eleonorę Frenkiel-Ossowską. Była artystką dojrzałą, mądrą i wrażliwą. Jednoczyła w sobie coś niezmiernie cennego, wartość przedziwną i w teatrze nieczęsto spotykaną, a mianowicie racjonalistyczny pogląd na sztukę z postawą heroiczną, intelektualny chłód z romantycznym gestem — co sprawiło, iż była zjawiskiem fascynującym, niepowtarzalnym... Widziałem Frenkiel-Ossowską kilka razy zaledwie, ale każdy kontakt z jej sceniczną indywidualnością był dla mnie przeżyciem.

Pani Eleonora jest nie tylko wydarzeniem z najnowszych dziejów sceny polskiej, ale także wydarzeniem w życiu tysięcy widzów, których potrafiła zafascynować swoimi rolami, których prowadziła opiekuńczo, lecz przecież stanowczo, coraz dalej i dalej w ten osobliwy, cudowny świat sztuki, bez którego egzystencja nasza byłaby ulotna.

Eleonora Frenkiel-Ossowska była i jest nade wszystko wybitną aktorką, aktorką tej niezawodnej szkoły, tego fenomenalnego rzemiosła, które na wyżyny wnieśli Osterwa, Frenkiel, Zelwerowicz, Jaracz, a jeszcze przed nimi legendarni już dzisiaj tytani sceny narodowej — Bolesław Leszczyński, Rapacki, Kamiński, Żelazowski. Jest Frenkiel-Ossowska spadkobierczynią i kontynuatorką tej realistycznej tradycji aktorstwa polskiego, które uskrzydłone poezją i społeczną misją — pozostaje przecież w wielkim stopniu zawiste od rzetelnej pracy, od tej codziennej, aktorskiej mordęgi, która polega na szlifowaniu warsztatu.

Właściwie niepodobna mówić i myśleć o Pani Eleonorze inaczej jak tylko o znakomitej i wszechstronnej artystce. Ale przecież Jej życie nie było i nie jest nawet dzisiaj bez reszty przypisane scenie. Żywiłowy temperament Frenkiel-Ossowskiej, jej ciekawość świata i szczerza pasja społeczna sprawiły, iż pamiętam Panią Eleonorę sprzed laty dwudziestu nie tylko ze sceny, ale także z codziennego, burzliwego życia Lublina tamtych czasów. Była założycielką, opiekunką i kierowniczką szkoły aktorskiej. We własnym mieszkaniu z uporem, pasją i radością — uczyła młodzieńców scenicznego rzemiosła. Działała w rozlicznych przedsięwzięciach społecznych, w organizowaniu życia kulturalnego na prowincji, w szkolnictwie... Pamiętam jej obecność wszędzie tam, gdzie działo się coś ważnego i istotnego dla miasta, dla tego mieszkańców... Frenkiel-Ossowska jako kobieta zawsze jest młoda i czarująca, ale jako aktorka ma przecież za

sobą starą, dawną, ciężką szkołę. Jej nauczyciele, opiekunowie i wychowawcy teatralni kładli wielki nacisk na społeczną misję aktora, na jego obowiązki obywatelskie, i Eleonora Frenkiel-Ossowska zawsze potrafiła godnie tym obowiązkom sprostać.

Ale — rzecz oczywista — nade wszystko była i jest aktorką! Jej aktorstwu zawdzięczam wiele wzruszeń, szczególnie głębokich i cennych, bcz je smakował w wieku młodzieńczym, kiedy gorzka dojrzałość dopiero rysowała się na widnokręgu.

Nie ja jeden winienem wdzięczność Pani Eleonorze! Dziesiątki tysięcy widzów są Jej dłużnikami. I ten Jubileusz, u schyłku dorodnego lata, na progu pięknej, łagodnej i nieco melancholijnej jesieni — jest tylko skromnym wyrazem powszechnej podziękki za trud, za sukcesy i za gorczyce tego bogatego scenicznego żywota, które przez dziesięciolecia wzbogaciło duchowy dorobek całego społeczeństwa.

ANDRZEJ SZCZYPIORSKI

Dziennikarz



Dom Bernardy Alba F. Garcia Lorca. E. Ossowska (Bernarda Alba), M. Górecka (Córka).

DROGA PANI ELEONORO!

Ze wzruszeniem dowiedziałem się o czekającym Panią, pięknym Jubileuszem 45-lecia pracy na scenie.

W istocie są jubileusze, które budzą uczucie wzruszenia, a dzieje się tak zawsze wtedy, kiedy o zasłużonych jubilatych myśli się, że przecież są młodzi na przekór czasowi.

Należy Pani do tych aktorów, którzy zachowali młodość, ponieważ teatr noszą w sobie przez całe pracowite życie aktorskie. A teatr nie podlega procesom starzenia, odnawia się, zmienia, nabiera nowych barw i mimo wielowiekowego trwania jest zawsze młody. Tę młodość nosi Pani w sobie przez 45 lat.

Wspominam ze wzruszeniem okres współpracy z kochaną Panią. Pamiętam Pani młodzieńczy zapał, który mobilizował cały zespół, wspominam Pani skromność, skromność artysty wobec Sztuki. Pamiętam, jakże dobrze, nasze rozmowy o dramacie nad którym dane nam było pracować, rozmowy, których nie ograniczały normy czterogodzinnych prób teatralnych.

Nie wiem, czy potrafiłem podziękować Pani za tę piękną, budującą postawę, która będąc wspaniałym przykładem dla młodzieży teatralnej, pozwoliła nam z czystym sumieniem ukazać publiczności sztukę Wielkiego Poety.

Proszę jeszcze teraz przyjmując szczerze słowa wdzięczności i podziwu.

Życzę Drogiej Pani, wielu, wielu lat dalszej pracy.

Warszawa w grudniu 1967 r.

JAN SWIDERSKI

Aktor, reżyser, profesor P.W.S.T. im. Al. Zelwerowicza w Warszawie



Fizycy F. Dürrenmatta, E. Ossowska (Matylda), J. Fitio (Einstein), Z. Czeski (Möbius) i C. Chrapkiewicz (Newton).

Ze wzruszeniem przyjąłem wiadomość o Pani tak dostojnym jubileuszu. 45 lat pracy scenicznej! Trudno uwierzyć, gdy się ma przed sobą obraz osoby młodej, na wskroś energicznej, która z entuzjazmem podejmowała każdą nową rolę, która w pracy pedagogicznej była nieustrudzona, tak samo na niwie społecznej. Ile razy myślą wracam do czasów, gdy byłam kierowniczką „Naszego Teatru”, stworzonego jako studio przy szkole dramatycznej, którą Pani prowadziła, wspominam naszą współpracę do której nie zakradł się nigdy żaden dysonans — z wielką wdzięcznością dla Pani taktu, solidnej natury i wyczucia artystycznego.

Po dwudziestu latach ze szczególną wyrazistością pozostała mi w pamięci rola matki, którą tak po mistrzowsku kreowała pani w sztuce Priestleya „Pan Inspektor przyśzedł”. Z bogatego Pani dorobku artystycznego wymieniam tę sztukę, bo zarówno na mnie, jak i na moim mężu zrobiła wówczas duże wrażenie.

Dziś pragnę wraz z moim mężem przyłączyć się do Pani Święta z najlepszymi życzeniami na przyszłość.

IRENA PARANDOWSKA
Literatka



Matylda von Zahnd w *Fizykach* Dürrenmatta.

Są wspomnienia których samo posiadanie jest radością. Do tego rodzaju wspomnień zaliczam okres swej pracy w Teatrze Lubelskim.

Dyskusje nasze na temat „rzeczy i metody” były burzliwe i temperamentu pełne. I pasji — tej pasji, której brak za sceną czyni i to co się tworzy na scenie i szarym i nieciekawym. Klóćiliśmy się bowiem o rzeczy istotne. Chwała więc tym klóćniom i tym czasom, kiedy o tym „co” i „jak” oraz „dlaczego” się robi oddawaliśmy tak wiele z naszego przyspieszonego powojenną odbudową życia. Ela nie zawsze miała rację, ale to nie jest istotne. Ważne jest, że zawsze wchodząc ostro w dyskusję, wkładała w swoje propozycje nie tylko temperament, lecz i swoje serce, doświadczenie i rozum. Była drożdżami rozlicznych sporów, burzliwych narad.

Wierzę, że osobowość aktorki i społecznicy jaką jest Ela Ossowska, odcisnęła twarde ślad na karcie historii Teatru Lubelskiego i polskiego.

Wierzę, że Jubilatka nie zawiesi jeszcze liry i miecza na haku w alkierzu, ale ich jeszcze wielokrotnie użyje.

I dlatego chyląc czoło przed Jubilatką i „kłaniając się Jej czapką do ziemi po polsku” — tak zwyczajnie od serca kreślę tych słów parę.

gorąco proszę by nie zaniedbała zrobić tego co jeszcze przed nią zostało do zrobienia. By powiedziała to co ma powiedzieć. By dzisiejszy jubileusz był tylko etapem, od którego niech zacznie się następny.

KAZIMIERZ IWINSKI
Aktor Teatru im. St. Jaracza
w Łodzi



Ania z *Zielonego Wzgórza* L. H. Montgomery. E. Ossowska (Maryla), E. Jagielska (Ania).

PANI ELU!

Jest mi niezmiernie miło, że mogę wziąć udział w Pani Święcie. To i dla mnie święto. Naprawdę.

Przecież tam, u Pani na Zielonej rozpoczęło się moje drugie życie — życie w Teatrze. Opowiadam, gdy pytają mnie o początki, moją pierwszą z Panią rozmowę. Było to tak: Gdy zgłosiłem się do Pani, byłem już studentem prawa, a wciąż nie wiedziałem, że moje „r” rodzące się gdzieś głęboko w gardle uniemożliwia mi pracę w teatrze.

— Dzień dobry! — przywitałem grzecznie,

— Co pan teraz robi?

— Jestem studentem pierwszego roku prawa.

— Ocho! Przecież pan nie wymawia prawidłowo „r”. To chyba szkoda pieniędzy na egzamin.

— Trudno, spróbuję!

— To niech pan coś powie: na przykład, jakiś wiersz.

I wtedy po wysłuchaniu mej recytacji, postanowiła Pani dopuścić mnie do egzaminu wstępnego. Potem egzamin wstępny — dyskusja — i przyjęcie mnie do Szkoły, i początek ciężkiej pracy.

Tam u Pani, w Szkole Dramatycznej, poznałem ludzi, którzy stali się moimi przewodnikami i opiekunami po wąskich ścieżkach wiedzy o sztuce, jak prof. M. Dłuska, która wprowadziła mnie w świat poezji, i prof. M. Morelowski, który uczył mnie patrzeć na sztukę.

To na pewno tam, u Pani, zaczęło się kształtować to, co później sformułowało mi się w powiedzeniu, że jestem „slugą poetów i kochankiem malarzy”, której to dewizie jestem najwierniejszy.

Pani była duszą swej Szkoły — jej motorem i paliwem. Jednocześnie przy wpajaniu w nas zasad TEATRU: i odczytywania tekstu, mówienia wiersza, i dyscypliny — była Pani niezmiernie wyrozumiała! Wyrozumiała i dla moich prac zarobkowych czy w Izbie Skarbowej, czy potem te moje prace wyjazdowe w „Czytelniku”, które przecież także znalazły w Pani zrozumienie. Czy też moje pierwsze prace w Naszym Teatrze przy Szkole, pod kierownictwem pani Ireny Parandowskiej — przygotowanie i próby, przesłuchiwanie i rady i — po premierze — ocena, dyskusja — a więc to wszystko, co stworzyło mój TEATR I ŻYCIE.

Łączę wyrazy wielkiego szacunku i najlepsze Życzenia Wierny Wojtek.

WOJCIECH SIEMION

Aktor, reżyser, dyrektor Teatru „Komedia”
w Warszawie



HANS MAYER

Leon Kruczkowski i temat niemiecki

przełożył Jerzy Koenig

Sam Kruczkowski oświadczył kiedyś drwiąco, że przypisuje mu się powszechnie „szczególne zainteresowanie problemem niemieckim”. Jest to prawdziwe tylko z formalnego punktu widzenia: w rzeczywistości napisał jedynie trzy sztuki teatralne poświęcone tematyce niemieckiej. Przy szczegółowym rozważaniu tego, co w twórczości Kruczkowskiego nosi nazwę „dramaturgii niemieckiej”, okaże się, że sąd opinii powszechnej jest niezupełnie trafny. To, że akcja dramatyczna rozgrywa się na ziemi niemieckiej i że uczestniczą w niej obywatele niemieccy nie oznacza wcale podjęcia problematyki niemieckiej ani szczególnego zainteresowania niemieckim tematem.

Nie znam pierwszej pozycji z cyklu tak zwanych „dramatów niemieckich” Kruczkowskiego, **Przygody z Vaterlandem**. Została napisana, zdaje się, jakieś trzydzieści lat temu. **Pierwszy dzień wolności** rozgrywa się wprawdzie w Niemczech, tuż przed zakończeniem drugiej wojny światowej, jego bohaterami są Polacy i Niemcy, między którymi rozgrywa się ów dramat pierwszego dnia wolności, ale „specyfika niemiecka” jest tu równie umowna, jak w sartrówskich **Uwięzionych z Altony**. Zresztą, sztuka Kruczkowskiego o polskich oficerach uwolnionych z niemieckiego oflagu jest w pewnych fragmentach blisko spokrewniona z dramatem Sartre’a.

Pozostają więc **Niemcy**. Tutaj sam autor był prawdopodobnie zdania, że rzecz dotyczy bezpośrednio społecznej i moralnej problematyki niemieckiej, jak zresztą wskazuje na to tytuł oryginalny. Na scenach niemieckich i — po opracowaniu udanej wersji filmowej tej sztuki — dla niemieckich widzów filmowych dramat Kruczkowskiego był znany pod tytułem **Die Sonnenbrucks**. Ci, którzy oglądali w roku 1949 niemiecką premierę sztuki Kruczkowskiego, przygotowaną na scenie wschodniobrzeńskiego teatru Kammerspiele, zbudowanego na początku naszego wieku przez Maxa Reinhardta dla inscenizacji sztuk Strindberga, Wedekinda czy Czechowa — ci bezpośredni świadkowie zapamiętali przede wszystkim wielką kreację znakomitego, dziś już nieżyjącego aktora Paula Bildta, który wystąpił w roli profesora Sonnenbrucha. Inny wielki aktor niemiecki, należący również do pokolenia Maxa Reinhardta i również dziś już nieżyjący, sędziwy Eduard von Winterstein wystąpił w roli profesora z Getyngi w filmie pod tym samym tytułem.

Pamiętam dobrze berlińską premierę **Niemców**. Oczekiwano jej z niepokojem. Na widowni plotka gonila plotkę. Szeptano, że oryginalny tytuł polski mówi po prostu o

„Niemcach”. Ci lepiej poinformowani (jak się okazało, nie-
zbyt dokładnie), mimo wszystko zdradzali więcej szczegó-
łów: sztuka wysuwa tezę, że Niemcy są w końcu także
ludźmi. Wydarzenia wojenne tkwiły mocno w pamięci.
Tamte minione lata były bardzo świeżą przeszłością. Sam
teatr był tylko nieznacznie uszkodzony w czasie bombardo-
wania Berlina, mógł więc już w 1947 roku zacząć normalną
działalność. Idąc na przedstawienie trzeba jednak było pięć
się po gruzach, dookoła stały ponure ruiny. Przechowano,
co może w takiej chwili powiedzieć widowni niemieckiej
polski pisarz, do jakich słów i jakich stwierdzeń ma prawo.
Lękano się, czy premiera nie będzie mimo wszystko zbyt
wielkim szokiem.

Premiera istotnie była szokiem, jednak z zupełnie innych
powodów. Widownia była przygotowana na to, że Kruczkowski
podejmie temat niedawnej przeszłości niemieckiej.
Oczywiście, sztuka była także rozprawą z latami wojny,
ale nie sprawa przeszłości, nie problemy Trzeciej Rzeszy
i drugiej wojny światowej stanowiły jej główny temat.
W gruncie rzeczy była to sztuka o powojennej współczes-
ności niemieckiej, o sprawach rozgrywających się „po woj-
nie”, o najbliższej przyszłości Niemiec.

Dla widza współczesnego, wychowanego na tradycji
dramatu niemieckiego, było rzeczą jasną, że Kruczkowski
w **Niemcach** przejął coś z Ibsena i Hauptmanna, że sztuka
ta nawiązuje do tradycji tamtych pisarzy, którzy w swojej
twórczości uprawiali konsekwentnie krytykę świata mieszc-
czańskiego. Patrząc w teatrze berlińskim na profesora Sonnen-
bruch'a i jego rodzinę trudno było nie wspomnieć o sztuce
Gerharta Hauptmanna **Przed zachodem słońca**, wysta-
wionej w roku 1932 przez Maxa Reinhardta w sąsiedztwie,
na scenie słynnego Deutsches Theater. Profesor Sonnenbruch
to u Hauptmanna radca Clausen. Obaj są reprezentantami
mieszczańskiej tradycji, podobny jest ich stosunek do nauki
i do życia. Obaj są otoczeni przez znacznie młodsze od
nich pokolenie oportunistów, karierowiczów, pozornie
apolitycznych konsumuentów życia, którzy są pilnymi straż-
nikami ustalonego porządku społecznego. Już w dniu pre-
miery zrozumieliśmy przecież i coś innego: że Kruczkowski
przejmując od Ibsena i Gerharta Hauptmanna jedynie sche-
mat dramatyczny sztuki rodzinnej. Nie dotyczy to właś-
ciwego tematu sztuki, wpisanego w dramat rodzinny Sonnen-
bruchów, U Hauptmanna wszystkie wątki dramatyczne
były podporządkowane historii miłości starszego pana, ojca
rodziny, do młodziutkiej dziewczyny: temat miłości Goethe-
go do młodej Ulriki von Levetzow wpleciony jest jako mo-
tyw przewodni do tragedii Goetheowskiego radcy Clausena.
W wypadku profesora Sonnenbruch'a nie mamy jednak do
czynienia z przenikaniem się wątków dramatycznych ze
sfery prywatnej do sfery publiczno-patriarchalnej. **Niemcy**
są sztuką o odpowiedzialności moralnej. Kruczkowski sta-
wia dość generalne pytanie: czy w czasach pogardy, w epo-
ce obozów koncentracyjnych można dochować wierności

niemieckiej tradycji wartościowania moralnego, czy uda
się obronić tradycyjny model postawy uczonego? Pytanie,
które nie mieści się już w pocziwym schemacie dramatów
Gerharta Hauptmanna.

Dodajmy jeszcze, że w Hauptmannowskim **Przed zachodem
słońca** radca Calusen jest sam, że jego protagonistami są
wszyscy członkowie rodziny. Obowiązuje tutaj zasada prze-
ciwstawienia postaci tragicznej — rodzinie. Piekąca aktual-
ność sztuki o Niemcach z okresu wojny polega na wprowa-
dzeniu nieco innego układu konfliktów: profesor Sonnen-
bruch zbyt długo trwa po stronie rodziny, nie odcina się
w najbardziej przełomowych scenach dramatycznych od
postawy reprezentowanej przez własnych domowników,
wśród których mamy zarówno apolitycznych konformistów
mieszczańskich, jak zdeklarowanych nazistów. Odwołanie
się do tradycji uniwersyteckich jest już tylko gestem bez,
pokrycia, tradycyjna moralność mieszczańska przestaje
w tej sytuacji cokolwiek znaczyć, nie wystarcza dla zachowania
człowieczeństwa. Dopiero spotkanie z więźniem
z obozu koncentracyjnego otworzy oczy Sonnenbruchowi,
pozwoli mu na uświadomienie sobie, kim się oto stał i ko-
mu jako uczony służy.

Niemcy były tą właśnie sztuką, którą wtedy powinno się
było grać w całych Niemczech. Trafiała na sceny tylko
części Niemiec i tylko do części kin. Oczywiście, temat
winy i odpowiedzialności przewijał się stale w powojen-
nym dramacie niemieckim, zarówno na zachodzie, jak na
wschodzie. Nie powstało jednak wtedy ani jedno ważne
dzieło sceniczne, dramat niemiecki nie umiał się dobrać
we właściwy sposób do tego uparcie wracającego tematu.
Nie umiano sobie poradzić ze środkami teatralnymi. Usiło-
wano nawiązać do dramatu ekspresjonistycznego, odświe-
żano i modyfikowano jego środki wyrazu — z reguły bez-
skutecznie. Słowo było za głośne, ton nazbyt podniosły,
postaci były zjawami na poły symbolicznymi, mało realny-
mi i mało przekonującymi, próby ekspresjonistyczne
okresu powojennego skończyły się równie szybko, jak
ekspresjonistyczny dramat z lat dwudziestych, nie właś-
ciwie nie tworząc.

Sztuka Kruczkowskiego przemówiła tak silnie w latach
powojennych i zrobiła takie wrażenie dlatego właśnie, że
postaci z rodziny Sonnenbruchów były jednocześnie realne,
umieszczone w dniu codziennym Niemiec, okresu wojny —
i reprezentatywne. Reprezentatywne wszakże nie w znacze-
niu abstrakcyjnych symboli: reprezentowały po prostu
określone postawy społeczne, typowe w Niemczech w la-
tach między rokiem 1933 i 1945. Powstała w ten sposób
sztuka, która z biegiem czasu nie traciła wiele na aktual-
ności.

W większości sztuk niemieckich z okresu powojennego
centralną postacią był z reguły faszysta. Tutaj faszysta
jest postacią uboczną. Bohaterem jest człowiek, który
z przekonani i postawy nie jest faszystą, nie ma z faszyz-

mem nie wspólnego, poza tym, że dopuścił, by ten doszedł do władzy, by działał w jego imieniu i przeciwko niemu. Niemcy są sztuką o „biernych kibicach”. Polski dramatopisarz jako pierwszy zobaczył i pokazał problem, który dziś publicystyka zachodnioniemiecka próbuje zbyć przy pomocy frazesu o „przeszłości, z którą niemożliwy jest rozrachunek”.

To wszystko było niewątpliwe już w dniu berlińskiej premiery. Sukces przedstawienia nie był przypadkowy. (...)

Resturacja społeczeństwa burżuazyjnego, podjęta na zachodzie równocześnie z utworzeniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej, prowadzi nieuchronnie do ponowienia problematyki Sonnenbruchów. Oczywiście, znaleźli się również intelektualiści, którzy tym razem postąpili podobnie jak profesor z Getyngi w sztuce Kruczkowskiego. Warto wspomnieć, że właśnie z uniwersytetu w Getyndze wyszedł znany apel podpisany przez najznakomitszych niemieckich fizyków atomowych. Niemniej, środowisko mieszczańskie rodziny Sonnenbruchów nie było wymysłem, Sonnenbruchowie ze sztuki Kruczkowskiego. Sztuka Kruczkowskiego, z końca lat czterdziestych, wierna tradycjom dramaturgii Ibsena i Hauptmanna, prowadzi do podobnych wniosków i konkluzji, co **Kariera Artura Ui** Brechta, napisana w roku 1941:

Lecz wy się uciecie patrzeć, a nie gapić,
Czynu potrzeba, nie zbytecznej mowy.
Ten pomiot niemal świat zagarnął w łapy!
Ludy go starły, lecz niechaj do głowy
Triumf przedwczesny ludom nie uderza —
Płodne wciąż łono, co wydało zwierza.

HANS MAYER
„Dialog” Nr 12 z 1962 r.



L. KRUCZKOWSKI
1951

O „Biografii wewnętrznej” pisarza

Jednym z problemów, które mnie głęboko nurtowały w latach ostatniej wojny, okupacji i mojego pobytu w niewoli hitlerowskiej był problem tzw. „porządnego Niemca” — ot, tego, którego z roku na rok widziałem, uprawiającego pole za drutami mojego obozu — tego Niemca, który nie mordował, nie katował, nie rabował i nie palił. W ogóle przez całą wojnę nie opuszczał granic swego kraju — to znaczy ogromnej większości niemieckiego społeczeństwa, którą jednak czuliśmy wszyscy, która ponosiła odpowiedzialność za hitleryzm, za wojnę, za okupację, za Oświęcim i za zburzenie Warszawy. Zagadnienie to, problem winy „porządnego Niemca”, niepokoiło mnie przez parę lat — bez określonych zamierzeń pisarskich, przy czym moja osobista znajomość społeczeństwa i życia niemieckiego była wówczas prawie żadna, a znajomość literatury niemieckiej, zwłaszcza dotyczącej okresu hitleryzmu, raczej zupełnie przeciętna, jak u normalnego czytelnika w Polsce. I cóż, napisałem w końcu utwór, o którym jeden z czołowych niemieckich krytyków Erpenbeck powiedział, że jest „jak dotąd najbliższą prawdy sztuką o niemieckiej rzeczywistości”. Nie było w tym żadnej magii. Ważny problem polityczno-moralny, który w 1948 r. skonkretyzował mi się jako problem „sonnebruchizmu”, żył we mnie przez szereg poprzednich lat, karmił się okruchami zjawisk, jakie niekiedy przenikały przez druty obozu i dojrzywał wewnętrznie na długo przedtem, zanim stał się twórcy określonego zamysłu pisarskiego. Co więcej, nie przestał żyć we mnie i po napisaniu *Niemców*, gdyż w gruncie rzeczy nigdy nie był problemem wyłącznie niemieckim.

[Literatura Współczesna Ryszard Matuszewski PZWS 1966, s. 467—447].



REDAKCJA PROGRAMU:

Zofia Reklewska

PROJEKT OKŁADKI:

Jerzy Torończyk

OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Janusz Warpechowski

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:

Albin Chmura

KONTROLA TEKSTU:

Maria Aleksy

KIEROWNIK TECHNICZNY:

Władysław Szurlewicz

KIEROWNIK SCENY:

Edward Klimek

ŚWIATŁO:

Edward Ciechoński

KIER. PRAC. KRAWIECKIEJ:

Aniela Michońska

PERUKI:

Marian Marzycki

REKWIZYTOR:

Ryszard Rudaś

PRACOWNIA MODELATORSKA:

Jadwiga Markowska

PRACOWNIA PLASTYCZNA:

Romuald Lameński

REALIZACJA AKUSTYCZNA:

Stanisław Pawluk

PROGRAM NR 142/2

CENA ŻŁ 5

ZE ZBIORÓW

Augusta Głodnińska 0.1.68. 3000. C-7-353.