

DOM Kobiet

ZOFIA NAŁKOWSKA





Portretowano autorkę *Granicy* rozmaicie, różnie też oceniano jej postępowanie i interpretowano poglądy. Najwięcej jednak o sobie powiedziała sama Nałkowska. Z jej bezcennych dzienników oraz innych autowypowiedzi wylania się portret dwoisty: osobowość dziewczyny, a później kobiety bardzo zwyczajnej w swych odczuciach i pragnieniach, w młodzieńczym buncie przeciw ojcu i trwałym do niego przywiązaniu, w erotycznych wzlotach i upadkach i bezgranicznej miłości do zaniedbywanej w swoim czasie matki, a jednocześnie osobowość kogoś niezwykle, świadomie modelowanego — i to od wczesnej młodości — na pisarza. Życie jej, reżyserowane na różnych płaszczyznach kontaktu ze światem, stanowiło więc obok twórczości literackiej istotną formę dialogu z publicznością, bez której nie potrafiłaby egzystować jako pisarka. [...]

Stwarzała Nałkowska swoją osobowość pisarską w trzech różnych epokach. Dlatego też jej postawie wobec rzeczywistości właściwe były trzy różne rodzaje zaangażowania [...] manifestacyjne odwrócenie się od rzeczywistości polityczno-społecznej i zamknięcie się w kręgu intymnych spraw człowieka; zainteresowanie dla rzeczywistości polityczno-społecznej z coraz bardziej krytycznego dystansu; ostrożna, czyli prześwietlona intelektualną refleksją, akceptacja rzeczywistości polityczno-społecznej prowadząca nawet do czynnego w niej udziału. Wspólne było tym różnym rodzajom zaangażowania niewątpliwie jedno: przymierze ze światem, a ściślej i konkretniej — z publicznością reprezentującą najistotniejszą — według Nałkowskiej — na danym etapie dziejów Polski część spo-

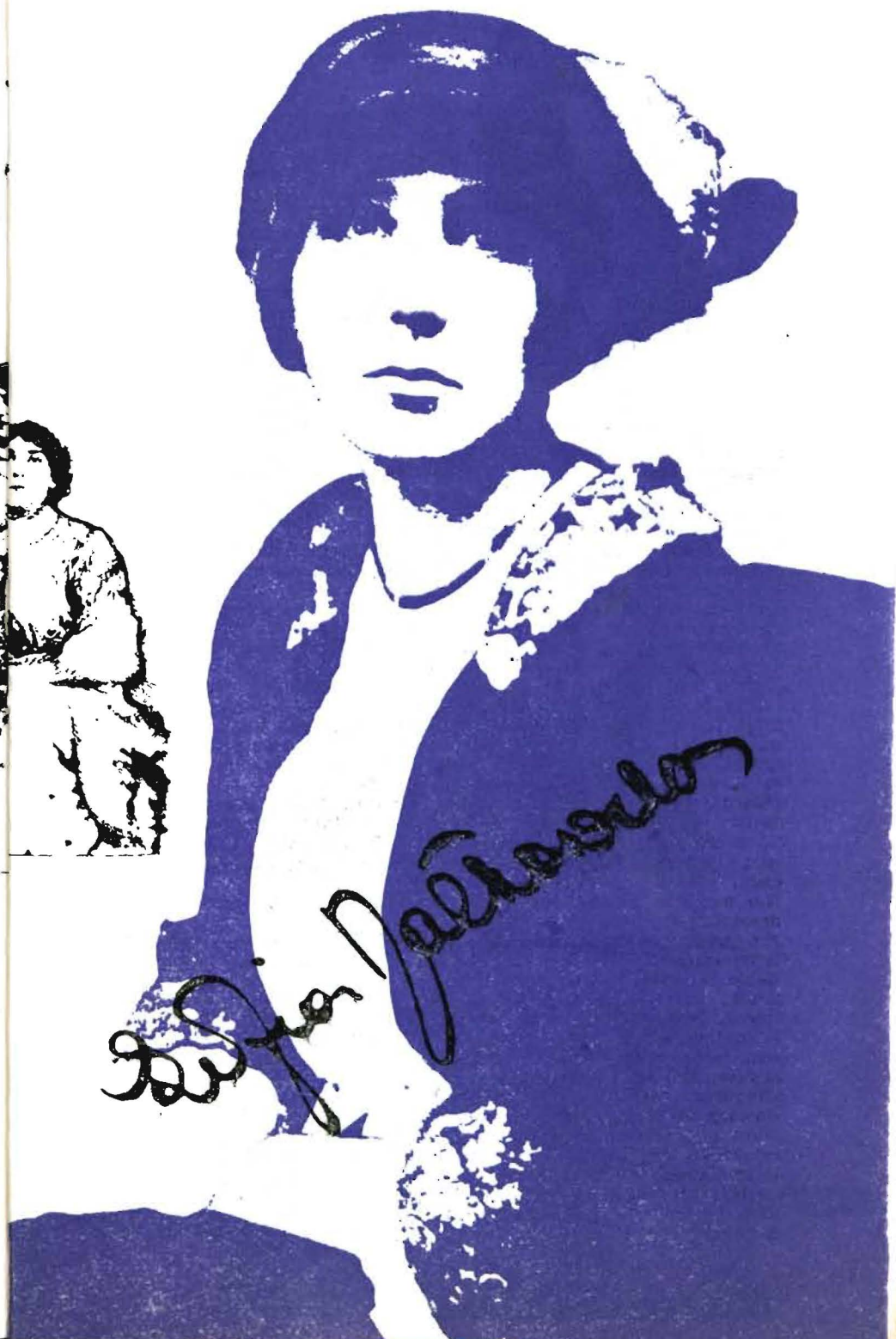
Zdjęcie z premiery „Domu kobiet” w Teatrze Polskim



leczństwa. (Najpierw była to młoda, czyli z pokolenia modernistów wywodząca się inteligencja, w okresie międzywojennym — możliwie szeroka reprezentacja inteligencji, w Polsce powojennej — postępową inteligencją wraz z ludem pracującym.) Publiczność stanowiła dla niej, zwłaszcza w późniejszym okresie, ważną instancję orzekającą o jej wartości. Ważną, ale nie ostateczną; Nałkowska, przywiązując tak wielką wagę do ciągłości dorobku kulturalnego, i siebie w tej perspektywie widziała, zostawiając swoje życie w dziennikach ocalone oraz swoją twórczość — osądowi potomnych.

DLA PISARZA [...] RÓWNIŻ CHARAKTERYSTYCZNE JEST TO, CO W SOBIE PRZEZWYCIEŻA I JAKĄ FORMĘ WYRAZU ODRZUCA, JAK TO, NA CO W SOBIE PRZYSTAJE, NA CO SIĘ GODZI, JAKO NA WYRAZ JEDYNEGO, CO CHCE POWIEDZIEĆ. [...] GDY OSĄDZIMY, CZY COŚ JEST WAŻNE, CZY NIEWAŻNE — OPIERAMY SIĘ WÓWCZAS W SAMYCH SOBIE NA CZYMŚ, CO JEST W NAS PODSTAWĄ WSZELKIEJ OCENY — MIANOWICIE NA NASZYM WEWNĘTRZNYM POCZUCIU WARTOŚCI. TOTEŻ MOWA PISANA — KSZTAŁT SŁOWNY LITERACKIEGO DZIEŁA — ZWIĄZANA JEST NAJŚCIŚLEJ ZE ŚWIATOPOGLĄDEM CZŁOWIEKA PISZĄCEGO, Z JEGO ISTOTĄ MORALNĄ.

ZOFIA NAŁKOWSKA



Kobieta, jej skomplikowana psychika i bogaty świat przeżyć wewnętrznych to tematy, które jak motywy przewodni pojawiają się w twórczości Zofii Nałkowskiej.

Głęboka wiedza psychologiczna o człowieku i zainteresowanie dla społecznej, obyczajowej, a także intelektualno-filozoficznej problematyki swoich czasów pozwoliły autorce **Kobiet, Węzów i Róż, Niedobrej Miłości, Romansu Teresy Hennert, Domu Kobiet, Granicy i Węzłów Życia** na stwarzanie postaci bohaterek cechujących się niezwykłą prawdą psychologiczną. Prawdą o kobiecie przekazywaną piórem kobiety. Spojrzenie to ostre, krytyczne, bez masek i kamuflaży. Bohaterki Nałkowskiej, stwarzane na przestrzeni trzech epok literackich, stanowią fascynujące studium problemu „kobieta”. Ulegają przemianom czasu, przeobrażają się w coraz to inne portrety mimo iż rzadko stanowią portrety pisarki. W **DOMU Kobiet** o swoich problemach mówią same...



a przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Nałkowska podejmuje udaną próbę wejścia na scenę jako twórca dramatyczny. Uważna w młodości czytelniczka Szekspira, Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Ibsena, Strindberga i innych, wiele realizacji ich sztuk widziała na scenach przede wszystkim Warszawy i Krakowa. Od najwcześniejszych lat życia była pod urokiem teatru, który ją bardzo pociągał i intrygował. Pod koniec lat dwudziestych te jej autentyczne pasje odżyły z nową siłą, odżyły w całej pełni.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że twórczość dramaturgiczna Nałkowskiej rozwijała się poniekąd na marginesie głównego nurtu zainteresowań twórczych pisarki, to znaczy jej powieściopisarstwa. Pod tym względem przypominała Jarosława Iwaszkiewicza, podówczas autora

Kwidama (1921) oraz tragedii *Kochankowie z Werony* (1927), w której, jak wiadomo, autor *Brzeziny* polemizował z szekspirowskim ujęciem tragizmu. Jeśli jednak u Iwaszkiewicza dramaturgia była jakimś odmiennym obszarem w stosunku do jego pracy, to u Nałkowskiej przeciwnie. Wyrastała z jej prozy, z prozą tą miała wielorakie powiązania. Tematyczne, problemowe, formalne. [...]

Na tle dramaturgii międzywojennej, rzadko przenikniętej głębszą myślą, twórczość Nałkowskiej przeznaczona na scenę miała szczególną wartość i szczególne znaczenie. Właśnie dominowała w niej stężona filozoficzna refleksja nad istotą bytu, świata, zdarzeń, nad naturą człowieka, jego obliczem moralnym, skłonnościami, wielkością i małością. Sprawa była aż nadto widoczna w pierwszym dramacie Nałkowskiej, który powstał w roku 1930, pod tytułem *Dom kobiet*. Z pozoru wydawałoby się, że pisarka wróciła tutaj do dawnych, nie aktualnych już, problemów wyrażonych w powieści *Kobiety*. Nic podobnego. Przekonamy się o tym niżej. [...] Jednym słowem wszystko w tym „domu kobiet” wydaje się zamknięte raz na zawsze, ustalone, zakwalifikowane, ocenione. Panuje spokój, atmosfera jakiejś nudy, nie ma nadziei na żadne zmiany. Praca w ogrodzie. Praca w kuchni. Praca w pokojach.

Okazuje się jednak, że to wszystko to pozór. Zewnętrzna powłoka. Odsunięte od życia na boczny tor kobiety bezustannie rozpamiętują własną przeszłość, grupują i zestawiają minione fakty i zdarzenia, na nowo je kwalifikują. Obraz dawnego zmienia się, nabiera nowych odieni.

Nie wszystko jednak daje się zinterpretować. To właśnie jest źródłem dramatu Joanny. [...]

Nie trzeba już chyba zaznaczać, że przedstawiony wyżej schemat fabularny stanowił jedynie swego rodzaju zewnętrzną ramę, która sama dla siebie nie była czymś najważniejszym. To, co najbardziej istotne, to tkanka filozoficzna zawarta w wypowiedziach bohaterek. Fabuła, w założeniu Nałkowskiej, miała służyć jako ilustracja dla aforystyki intelektualnej. Ta z kolei pomyślana była jako czynnik nadający głębszy sens temu, co z pozoru powszechne, proste, zwyczajne, jasne, raz na zawsze ustalone, jednoznaczne.

Aforystyka zawarta została w tylekroć już przez krytykę cytowanych słowach Babki: „pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność”, „Natura cierpienia, natura miłości — wszystko, co jest od człowieka do człowieka, to jest już tylko ciemność”, oraz „Wiesz, Joanno, byłam jeszcze zupełnie młoda, kiedy to tak jasno rozumiałam. Że każda rzecz, każdy fakt robi się wciąż inny niż jest, wciąż inny niż jest — rozumiesz? I naprzód robi się inny na drodze od człowieka do człowieka. A później robi się inny już w nas samych”. Okazuje się jednak, że nie

JULIA CZERWIŃSKA



Trudno, cóż robić. Każdy ma błędy, każdy jest słaby. Ale cóż by to było, gdyby wszyscy byli doskonali, jakież to byłoby świat! Trzeba wybaczyć, trzeba zapomnieć, bo i nam samym wiele jest do wybaczenia. [...] Tak, dziecko, ja ciebie rozumiem, bo ja rozumiem miłość. Tekla mówi, że to jest tylko zaślepienie. Naturalnie, każdy jest zaślepiony, jeżeli kocha. Ale też dlatego miłość wszystko podnosi, upięknia, wszystko uszlachetnia. Dlatego miłość jest takim sześćściem.

WŁODZIMIERZ WÓJCIK „W TEATRZE I O TEATRZE”

tylko Babka ma coś do powiedzenia o życiu. Są jeszcze inne, doświadczone kobiety. Jej racje okazują się ważkie, ale nie jedyne. Nadto nie należy tych racji przypisywać Nałkowskiej. Babka bowiem nie była *porte parole* pisarki. Tymczasem krytyka literacka ideologię *Domu kobiet* odczytała wyłącznie przez pryzmat sędziwej Celiny Belskiej. Nic bardziej fałszywego. Wartość sztuki Nałkowskiej, nie wolnej od wielu niedociągnięć i niekonsekwencji, polega na tym, że zmusza widza i czytelnika do szukania w życiu, w świecie zdarzeń i ludzi ukrytych znaczeń, nowego sensu, nowych aspektów. Uczy niepokoju, niedowierzania pozorom, masce, zewnętrznej szacie. Nie uczy zaś agnostycyzmu.

Dom kobiet daje się jeszcze odczytać na inny, równie uprawniony, sposób. Sztuka mówi o koszmarnym losie istot, które ułożyły swoją egzystencję w oparciu o zamknięty, mieszczański model moralny i obyczajowy. Wysłuchane jedynie w głos natury, zostały oszukane. Nie zdobyły wykształcenia. Nie nauczyły się samodzielności. Nie nauczyły się pra-





RÓŻA BYŁEŃSKA

Ja jestem jakby najszczęśliwsza między wami, ja nie mogę się skarżyć, bo mnie nikt nie umarł. Tak się wydaje. Ale jest mi przecież tak, jakby umarł, skoro żyje nie dla mnie, żyje beze mnie. [...] Nikt teraz nie jest wlny, nikt! To może dawniej tak było, ale nie teraz. Wszyscy się zdradzają, wszyscy się rozstają. I mnie się zdaje, że tylko o to chodzi, żeby właśnie z tego powodu nie cierpieć, żeby się z tym umieć pogodzić. [...] Żeby był jakiś taki prosek, który by można zażyć i tego nie czuć. Bo to cierpienie jest przecież nikomu do niczego niepotrzebne. Włęcz żeby tylko tego jakos uniknąć. [...] I może nawet naprawdę nie byłoby do niczego doszło, gdyby nie nasz wyjazd z kraju, [...] I tam Piotr zrobił się innym człowiekiem, [...] A może i przedtem już był taki, tylko ja tego nie widziałam. A nawet, jeżeli widziałam, to wtedy myślałam, że mi się wydaje.

cować i walczyć. Żyły „przy mężu”, dla męża i przez męża. Nie wyszły poza krąg obyczajowości mieszczańskiej, poza którym znajduje się Ewa Łasztówna — dziewczyna rzeczowa, dociekliwa, krytyczna, pełna inicjatywy. Dom kobiet i Ewa to dwa przeciwstawne sobie światy. Stary i nowy. Dwie obyczajowości. Tym samym dwa losy.

Sztuka Nałkowskiej, wystawiona w Warszawie, została przyjęta przez krytykę z mieszanymi uczuciami. Ostatecznie jednak przyniosła pisarce sławę. Raczej utrwaliła tę, którą zdobyła twórczością prozatorską. W szybkim czasie weszła na sceny wielu teatrów europejskich. Osiągnięcie to przecież niebiałe. W latach powojennych udowodniła swoją żywotność i głębię myślową.

W drugim dramacie, w *Dniu jego powrotu*, ogłoszonym w roku 1931, w formie niezwykle stężonej zgromadzone zostały niemal wszystkie główne przesłanki myślowe występujące w poprzednich utworach Nałkowskiej. Trochę w sposób nieuzasadniony włożona w usta naiwniutkiej Broni teza, że „człowiek każdy jest możliwy”, to znaczy, że może wyrosnąć zarówno na zbrodniarza, jak i na porządnie człowieka, ma rodowód w *Niedobrej miłości*. Inna, głosząca istnienie w świecie pewnej sumy zła i dobra, którym przeznaczenie obdarza ludzi, pochodzi z kolei z tomu *Sciany świata*. Budzi zresztą wątpliwości fakt, że tezę tę również

głosi, jakby przecząc samej sobie, ta sama Bronia. Wątek sygnalizujący o tym, że „między człowiekiem i człowiekiem jest ciemność”, ma rodowód w *Domu kobiet*. Zaś koncepcja miłości jako ciemnej, niedobrej siły, sygnalizowana była w wielu poprzednich utworach Nałkowskiej, np. w *Romansie Teresy Hennert*. [...] Dramat Nałkowskiej nie tylko oskarża wojnę o spustoszenia dokonane w człowieku, ale mówi o odpowiedzialności jednostki za popełnione czyny. Zbrodnia metodą łańcuchową pociąga za sobą konsekwencje, zmienia układ rzeczy na świecie, któremu nie można już przywrócić pierwotnego kształtu. Te racje — wyłożone przez Dominika Ileckiego — mają charakter w całej pełni zasadny. Mimo to jego postać jest niesympatyczna. Stary Ilecki odpycha. Dlaczego?

Nałkowska, jak każdy zresztą wielki pisarz, była wrażliwa na nieszczęścia człowieka, na komplikacje życiowe, powikłania, mocowanie się z losem. Wiedziała, że nie jest łatwo iść przez świat z czystymi rękami. Była pryncypialna, ale jednocześnie i wyrozumiała. Nie zno-

Anna, Zofia i Hanna Nałkowskie na Górkach (1912)



TEKLA BEŁSKA

Strach pomyśleć, ile to jest po świecie tych niepotrzebnych kobiet — jak my. [...] Dzieci, wnuki — wszyscy są gdzieś daleko, wszyscy wystarczają sobie. Wciąż się o tych dzieciach mówi, wciąż się za nimi tęskni — ale one tu nie przyjeżdżają, ich tu nie ma. Tu są tylko same stare kobiety. Kobiety niepotrzebne [...] Każda z nich tutaj uważa siebie za najszczęśliwszą. A nie pomyśli, o ile gorszy los mógł ją spotkać. Nie widzi cierpienia innych. Nie wie, że może być głębsze cierpienie — cierpienie bez łez, bez ataków nerwowych, bez niespokojnych snów...



siła ludzi „wszystkowiedzących”, zadufanych, manifestujących swoje „cnoty”, uczynność, „dobroć”, „zasady”. Sprawy te w sposób oczywisty postawiła już w *Narcyzie* i *Wężach i różach*, *Niedobrej miłości*. W *Dniu jego powrotu* — na przykładzie Dominika. Racje intelektualne ojca zbrodniarza są do przyjęcia, ale ich właśnie podtekst moralny — nie. Dominik to purytanin, któremu w istocie chodzi o siebie, własną opinię, „dobre imię”. Motywy skłaniające do zaopiekowania się dziećmi zamordowanego są z punktu widzenia intencji starego Ileckiego dosyć wątpliwe. Jego altruizm ma formę manifestacji. To właśnie Dominika dotyczą słowa Broni skierowane do Ksawerego: „Oni robią dobrze w zupełnej obojętności albo z pychy. [...] Ach Boże, nie powinien pan wierzyć, gdy ktoś jest dobry i zaraz mu ufać. Jakże można zaraz mu ufać? Myśleć, że on to robi z dobroci, albo że on to robi z miłości”.

Jak widać i w tej sztuce Zofia Nałkowska pokazała złożoność świata, ludzi, ich ukrytych intencji. I w tej sztuce za zewnętrzną powłoką szukała istoty sprawy. [...]

Praktyka dramaturgiczna zrobiła swoje. Autorka *Domu kobiet* i *Dnia jego powrotu* zaczęła pisać nie tylko dla teatru, ale i o teatrze. Zrazu były to w latach trzydziestych relacje z wizyt na zagranicznych premierach jej sztuk w Jugosławii (artykuł *Ludzie Zagrzebia, Znowu Zagrzeb*)

i w Estonii (*Narva i Tartu*). W pierwszym z wymienionych wyżej reportaży podkreślała szczególnie czar sceny, który tak bardzo ją pociągał, mimo że była to przecież scena obca. *Weszłam do loży, gdzie zastałam gospodarzy teatru, dyrektora Raica i reżysera Strozzięgo, zasiadłam między nimi i obróciłam oczy na scenę, gdzie grano DOM KOBIEC. Cóż to za dziw? Znowu na hotelu siedzi Babcia, po pokoju chodzą i mówią te same znane mi kobiety, Maria, Julia, Joanna — które wymyśliłam tak daleko stąd, tam, na północy. Mówią innymi trochę słowami, ale są jednak te same, to samo czują i wiedzą. To szczególnie wzruszenie, ta największa z nimi bliskość — nie przeszkodziła mi spostrzec, że poziom reżyserii i gry był świetny, a talenty aktorskie wysokiej miary. Wiele godzin, dni i nocy spędziła także za kulisami polskich teatrów. Zarówno stołecznych, warszawskich, jak i pozawarszawskich (Poznań, Kraków), nawet kresowych (Łuck, Krzemieniec, Dubno, Równe). Na ten temat pisała w eseju publikowanym 17 kwietnia 1932 roku w*



JOANNA NIELEWICZOWA

Dla mnie wspomnienia są czymś rozdzierającym. To co mogło być piękne — rozumiesz? — piękne już na zawsze, to, co zawsze mogło trwać — to jest zniszczone, to jest zabite! Tego już wcale nie ma. [...] Babko, on podciągnął tę naszą miłość na takie wyżyny, na taką wysokość, której nie zna zwyczajna ludzka miłość. [...] Staralam się wszystko zrozumieć, być taką, jaką powinnam była być w życiu takiego człowieka. Ale tym dla niego nie byłam. [...] Ja go zdradziłam [...] Patrzałam w jego oczy i myślałam tak: Krzysztofie, jesteś szlachetny, jesteś dobry, wiem, że mnie kochasz, wiem, że mi ufasz. A oto całe moje szczęście cudowne, całe moje straszliwe upojenie — jest tam, jest tam! Wlóczy się tamtymi nocami, nad czarną wodą mroza, pod księżycem. Wlóczy się u nóg obcego, nieznanego człowieka, o którym wcale nie masz pojęcia, że istnieje...

„Kulturze” pod tytułem *Różne teatry*:

Tak się złożyło, że dane mi jest oglądać życie teatru i jego zagadnienia od zupełnie nowej dla mnie strony. Widzę mianowicie inscenizowanie wciąż tych samych tekstów dramatycznych przez różne zespoły i reżyserie, przez różne indywidualności aktorskie i różne rasy. Dzieje się to dzięki mym jazdom do rozmaitych, często całkiem nieprzewidywanych okolic, gdzie przenikam w obce mi środowiska teatralne, między nie znanych mi ludzi. W ciągu jednego dnia, niekiedy w ciągu paru godzin ludzie ci stają mi się swoi i bliscy, związani ze mną jedną troską, jedną wspólną ambicją artystów, nieledwie — na ten krótki czas — wspólnym losem.

EWA ŁASZTÓWNA



To jest współwłaściciel tych zakładów [...] I zarazem dyrektor tego wszystkiego. [...] Tu nie ma nawet mowy o małżeństwie, on tego wcale nie tai, on mi zupełnie nic nie obiecuje. [...] Jednego jestem pewna, że wówczas, kiedy brał mnie do siebie, kiedy dawał mi tę posadę — to sam był najdalszy od myśli, że mnie pokocha: [...] Ja się nie mogę przed nim obronić, jeśli mi ktoś nie pomoże, jeżeli nie będę mogła wyjechać. On ma za silny wpływ na mnie. [...] Gdyby mama była jakos zabezpieczona i Krzys, to ja sobie zawsze dam radę. Ja wszędzie na siebie zarobię. Ale ja muszę wyjechać! [...] Jestem jak osaczona. Tak, jestem po prostu zmuszona zostać jego kochanką, jestem do tego moralnie zobowiązana. [...] Naturalnie, że go kocham! Tak samo zupełnie, jak moja matka kochała mego ojca. Ona mu zaufała — i do czego to ją doprowadziło? [...] Widzi pani, ja nie mam złudzeń — chociaż i on przecież umiera z miłości dla mnie. Wszystko dla mnie robi, wszystko mi odda — prócz tego jednego, prócz nazwiska!

To widzenie jednych i tych samych rzeczy we wciąż nowym wykonaniu jest jedyną w swoim rodzaju szkołą doświadczenia i największym dla mnie urokiem tych podróży. Jadę jak gdyby po to, by w załamaniu odrębnego światopoglądu scenicznego, odrębnego narodowego temperamentu sprawdzić jeszcze raz i skontrolować własne złudzenie. By jeszcze inną odnaleźć możliwość, inną odkryć stronę i nawet inną, nową prawdę tej samej teatralnej rzeczywistości.

Spoglądanie na dzieło dramatyczne już nie tylko z pozycji pisarza, lecz także poniekąd reżysera, odpowiedzialnego za sceniczny kształt sztuki teatralnej, wzbogaciło w sposób zasadniczy twórcze doświadczenia Nałkowskiej. Zachwycała się tym, jak jej tekst, będący przecież tylko pewną propozycją widzenia świata, w miarę postępującej pracy reżysera z aktorami coraz bardziej konkretyzuje się, wypełnia się życiem i znaczeniem, nabiera określonego ideowo-artystycznego kształtu. Z sympatią śledziła indywidualny wysiłek aktorów, których uważała za własnych sojuszników współtworzących spektakl.

Aktorzy bowiem są nie tylko mniej lub bardziej dokładnym formalnym wcieleniem postaci scenicznych, ale przeistaczają je merytorycznie, uzupełniają swymi charakterami, nasycają odrębną dynamiką życia własnego i własnej twórczej ambicji, po prostu stwarzają na nowo. Cóż za trud dla reżysera, by te odchylenia i przerosty, których całkowite wyeliminowanie jest niepodobieństwem, uwzględnić, opanować i zorganizować. Musi on je podporządkować lub przynajmniej uzgodnić z własnym widzeniem całokształtu sztuki, umiejscowić, wbudować w jej konstrukcję. Wypadkowa zmagania się tych sił twórczych nigdy nie pokrywa się całkowicie z zamierzeniem, a nawet przewidywaniem autora, skoro przecież za każdym razem, w każdym teatrze jest inna.

Pociągał ją zresztą wysiłek wszystkich, łącznie z maszynistami i elektrykami. Poddawała się bez zastrzeżeń logicznie zorganizowanemu rytymowi tego, co działo się za kulisami. Godziła się często na interpretacje nieco odmienne, od tych, które sama zakładała, pod warunkiem, że były one przemyślane, konsekwentne, zwarte. Pisała:

Jestem przekonana, że może być tak i inaczej — bez szkody dla samej sztuki. Ze odrębność ujęcia, wzmocnienie dynamiki dramatycznej lub jej powściągnięcie jest ze strony reżysera zarówno uprawnione. Byle zachowane zostały wzajemne wewnętrzne relacje, byle sztuka przeniesiona została w tę inną płaszczyznę widzenia w całości, bez naruszenia jej spoidel i wiązań.

Okres żywej współpracy ze sceną podsumowała następująco: „Muszę wyznać, że udział w tej niesamowitej robocie, pełnej udręki i entuzjazmu, jest jednym z najpiękniejszych wspomnień mego teatralnego życia”.

Później już, w roku 1936, zaczęła pisać dla miesięcznika „Studio” [...] miniaturowe recenzje ze spektakli teatralnych warszawskich. Omówiła tą drogą w ciągu kilku miesięcy — z dramaturgii polskiej — Cypriana Norwida sztukę *Pierścień wielkiej damy*, Adolfa Nowaczyńskiego *Wielki Fryderyk*, Tadeusza Rittnera *Głupi Jakub*, Tadeusza Konczyńskiego *Zburzenie Jerozolimy*, Jerzego Szaniawskiego *Adwokat i róża*, Adama Grzymały-Siedleckiego *Spadkobierca*, Wincentego Rapackiego (syna) *Jubileusz Mistrza*, Bruno Winawera *Ryk byłego lwa*. Z dramaturgii obcej zanalizowała między innymi utwory Bernarda Shawa, Moliera, Gertrudy Jarnigs, F. Molnára, Emila i Arnolda Golza. Te minirecenzje weszły po latach do rozdziału *O teatrze* w tomie *Widzenie bliskie i dalekie*.

W roku 1936 powstała ostatnia sztuka teatralna Nałkowskiej *Agnieszka Stuczańska*, będąca przeróbką powieści *Niedobra miłość*. To przedsięwzięcie pisarskie okazało się tym razem nieporozumieniem. Poza romansową fabułą i na tym tle powstałymi konfliktami nie było w dramacie nic z filozoficznej i społeczno-politycznej problematyki pierwowzoru.



CELINA BEŁSKA

Nie nie jest na zawsze. Wszystko jest inne, wszystko jest inne, pamiętaj. [...] Wiesz, Joanno, byłam jeszcze zupełnie młoda, kiedy to tak jasno zrozumiałam. Że każda rzecz, każdy fakt robi się wciąż inny, niż jest, wciąż inny niż jest — rozumiesz? I naprzód robi się inny na drodze od człowieka do człowieka. A później robi się inny już w nas samych. [...] Pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność. Natura cierpienia, natura miłości — wszystko, co jest od człowieka do człowieka, to jest już tylko ciemność.

W latach następnych Nałkowską-dramaturga zdystansowała Nałkowska — twórcza prozy narracyjnej. Trudno analizować przyczyny tego stanu rzeczy. Wystarczy odnotować. Tak było. To najważniejsze. Po okresie zainteresowania sceną powstały na jej warsztacie dwie różne, i dwie chyba najwybitniejsze powieści: *Granica* i *Niecierpliwi*.

(PRZEDRUK Z:) WŁODZIMIERZ WÓJCIK, ZOFIA NAŁKOWSKA, WARSZAWA 1978, s. 241—254; PRZY PRZEDRUKU OPUSZCZONO PRZYPISY I ODSYŁACZE.

Redakcja programu
EWA MOROŃ

Opracowanie graficzne
JERZY MOSKAŁ

Współpraca fotograficzna
JAN HANUSIK

Redaktor techniczny
STEFAN BARCZAK

W programie wykorzystano portrety fotograficzne Zofii Nałkowskiej wykonane przez J. B. Dorysa, B. Szezeskiego, B. Stęrgiejewę, reprodukcję z „Kobiety Współczesnej”, nr 25/1928, fotografie ze zbiorów H. Nałkowskiej i T. Wróblewskiego oraz przetworzone fragmenty obrazów Felice Carasatego, Granta Wooda i Edwarda Hoppera.

Cena zł 10,—



TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY
ROK ZAŁOŻENIA 1922

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MICHAŁ PAWLICKI

KIEROWNIK LITERACKI
WILHELM SZEWCZYK

ZOFIA NAŁKOWSKA DOM KOBIET

OSOBY:

Celina Bełska — ZOFIA TRUSZKOWSKA
Julia Czerwieńska — LILIANA CZARSKA
Maria Łanowa — ZOFIA WICIŃSKA
Tekla Bełska — STANISŁAWA ŁOPUSZAŃSKA
Joanna Nielewiczowa — TERESA KAŁUDA
Róża Byleńska — MARIA STOKOWSKA
Ewa Łasztówna — JOANNA BUDNIOK-MACHERA
Zofia Sworzeńowa — KRYSZYNA MOLL

REZYSERIA:

ZOFIA PETRI
MICHAŁ PAWLICKI

SCENOGRAFIA:

GRAŻYNA ŻUBROWSKA

KOMPOZYCJA PIOSENKI ROZY
BOGUMIŁ PASTERNAK

INSPICJENT:
MAŁGORZATA NOWAK

KONTROLA TEKSTU:
ANNA ZYCHEWICZ

SEZON TEATRALNY 1980/81; PREMIERA W PAŹDZIERNIKU 1980 R.

Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, główny elektryk JERZY HOŁOWKO, główny specjalista ds. pracowni krawieckich GIZELA SZENDZIELORZ. Kierownicy pracowni: elektroakustycznej HENRYK MAGACZEWSKI, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JOZEF WILK, tapicerskiej JERZY RAJWA, stolarskiej ANTONI JURKIEWICZ, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK.

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 Katowice, Rynek 2. Telefony centrali: 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 59-89-56, organizacja widowni: 58-89-67, kasa biletowa: 59-93-60. Zastępca dyrektora KRYSZYNA SZARANIEC, główny księgowy ZYGMUNT BURSKA, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLA-SIŃSKI.



W REPERTUARZE TEATRU

DUŻA SCENA (KATOWICE, RYNEK 2)

KRZYSZTOF KĄKOLEWSKI
CO U PANA SLYCHAĆ?

SCENOGRAFIA: JERZY MOSKAŁ
REŻYSERIA: MICHAŁ PAWLICKI
OPRACOWANIE MUZYCZNE: SŁAWOMIR PIETRZYKÓWSKI

WASILIJ SZUKSZYN
LUDZIE ENERGICZNI

SCENOGRAFIA: MARIAN FISZER
REŻYSERIA: MICHAŁ PAWLICKI
CHOREOGRAFIA: HENRYK DUDA
OPRACOWANIE MUZYCZNE: HALINA KALINOWSKA

JAN KOCHANOWSKI
ODPRAWA POSEŁÓW GRECKICH

DEKORACJE: JERZY MOSKAŁ
INSCENIZACJA I REŻYSERIA: MAREK KOSTRZEWSKI
CHOREOGRAFIA: HENRYK DUDA
OPRACOWANIE MUZYCZNE: HALINA KALINOWSKA

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

ON I

SCENOGRAFIA: GRAZYNA ŻUBROWSKA
REŻYSERIA: JAN SYCZ
STANISŁAW MAŁEK
MUZYKA: ALEKSANDER LASON

ALEKSANDER GELMAN
BILET W JEDNĄ STRONĘ

SCENOGRAFIA: MARIAN JANKOWSKI
REŻYSERIA: JAN NOWAK

W PRZYGOTOWANIU:

ION DRUCE
ZAPACH DOJRZAŁEJ PIGWY

SCENOGRAFIA: JERZY MOSKAŁ
REŻYSERIA: KAZIMIERZ KUTZ
MUZYKA: JERZY MILJAN

Przedprzedaż biletów na 14 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach od 10.00 do 13.30 i od 15.30 do 19.00. W niedzielę od 16.00 do 19.00 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem w przypadku rozpoczęcia spektaklu przed godziną 16.00.