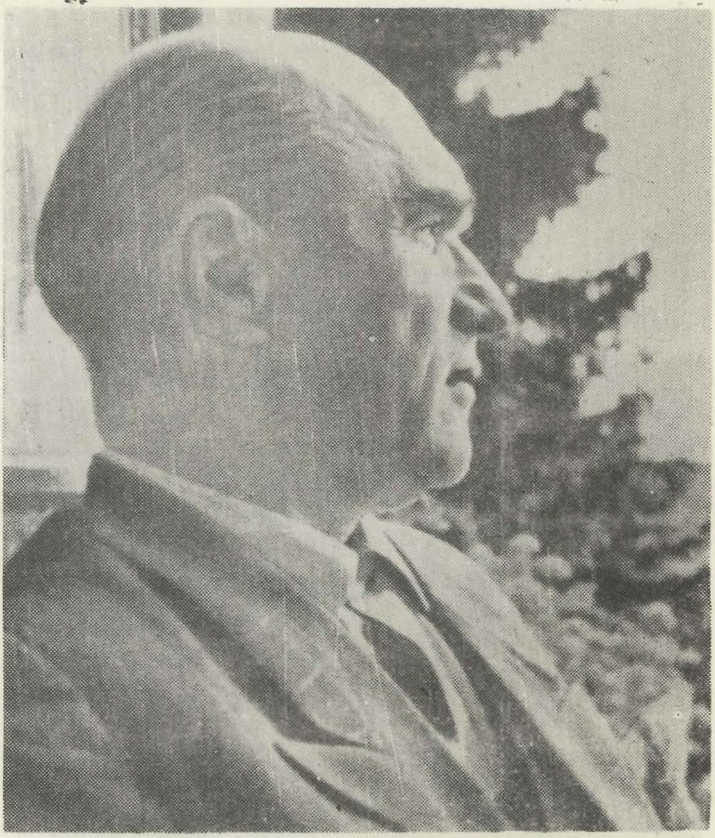
przewodnik teatralny



jarosław iwaszkiewicz

LATO W NOHANT

Zbigniew Ziembiński jako Chopin w prapremierowym przedstawieniu „Lata w Nohant" w Teatrze Małym w Warszawie. (sezon 1936/37)

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Chopin

Nachylony nad ziemią, schowany w krzak bzu
Słucha, jak śpiewa słowik, jak dziewczyna nuci,
Zbiera z listka bzowego kroplę zimnej rosy,
By ją na ziemię rzucić, gdy ziemię porzuci —

W salonie osłabiony rękę jak łabędzie
Opuszcza na klawisze, jak Bojan Igora,
I zadziwione damy bledną niby kwiaty
A ich mężowie mówią: to muzyka chora.

I dusząc się o sercu myśli: by umarło
Wróciło w tamte strony, gdzie burza za burzą
Niszczy drzewa, katedry, serca, poematy.
I wróciło to serce, i płonie niby wieczna róża.

16 czerwca 1949

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

FRAGMENT

Wkrótce po zerwaniu z panną Wodzińską spotkał Chopin na swojej drodze inną kobietę, która odegrała znaczną rolę w jego życiu. Była to sławna już podówczas powieściopisarka francuska, starsza od Chopina o lat parę, doświadczona życiowo, mądra, ale zimna i nierówna pani Aurora Dudevant, znana potomności pod pseudonimem, jakiego w literaturze używała: George Sand.

Dziwna jest historia tej miłości. Nie pierwszej, zresztą, w życiu znakomitej powieściopisarki i pięknej kobiety. Osoba ta przeszła wiele burz w życiu, zanim spotkała polskiego muzyka, który właśnie w tych czasach wyszedł ze swej żałosnej i smutnej przygody, ze swego „narzeczeństwa" z Marią Wodzińską. W dziejach przyjaźni francuskiej pisarki z polskim muzykiem istnieje jeszcze wiele rzeczy niewyjaśnionych. Nie dlatego, że znikły wszystkie listy pomiędzy tym dwojgiem wymienione, które zapewne zawierały nie jeden szczegół interesujący. Myślę, że dlatego tak nic nie wiemy o dziejach tych miłości, że niektóre regiony serca ludzkiego na zawsze pozostaną niezbadane. Są one często jak białe mapy nie odkrytych okolic. Z tą różnicą, że mapy nieznanych ziem kurczą się w miarę badań podróżników — tajemnice zaś serc ludzkich czasem na zawsze pozostają tajemnicami.

Kiedy poznał Chopin panią Sand, starszą od niego i bardzo już wtedy sławną, nie wiadomo. Nie wiadomo też kto był pośrednikiem tej znajomości. Jedni mówią o Hillerze, inni o Liszcie. Zresztą nie jest to ważne. Mając tych samych przyjaciół, obracając się w tych samych kołach artystycznych musieli się zetknąć. Zanim się pokochali — Chopin czuł do pani Sand potężną antypatię. „Cóż to za antypatyczna kobieta, ta pani Sand? — powiedział do przyjaciela swego Hillera — czy to aby rzeczywiście kobieta?

Bardzo się dużo mówi o męskości pani Sand, o tym, że się ubierała w spodnie, że paliła cygara, że pisała jak prawdziwy mężczyzna, że używała sportów, jeździła konno i pływała w zimnych rzekach. Wielu uważa panią Sand za mężczyznę w spódnicy. Dużo jest w tym przesady. Bardzo wiele rzeczy w jej postępowaniu tłumaczy właśnie i przede wszystkim jej kobiecość. Jej kobieca próżność każe jej zawsze pozować przed jakimś niewidzialnym zwierciadłem, każe jej starać się oszukać badawcze oko widza czy czytelnika i przybrać ten wyraz, jaki jej się w tej chwili wydaje najbardziej do twarzy.

Jeżeli nie będziemy pamiętali o tym, nie będziemy rozumieli jej wymyślnych i pogmatwanych kłamstw, tych nieskończenie zawiłych frazesów, za którymi stara się ona ukryć swoje prawdziwe popędy i niczym nie opanowane pragnienia. Tak samo oczywiście przesadą jest to, co się mówi o kobiecym usposobieniu Chopina. Zresztą, sama jego muzyka tak bardzo oryginalna i mocna, sama artystyczna pewność siebie mówi już o tym. Kontrast pomiędzy Chopinem a George Sand na czym innym polegał, nie na łatwym dowcipie! Monsieur Sand et Mademoiselle Chopin — pan Sand i panna Chopin.

Jeden z wybitnych naszych pisarzy powiedział o domu w Nohant, gdzie Chopin zazwyczaj spędzał wakacje, że w domu tym panował talent pani Sand, lecz straszył geniusz Chopina. W zdaniu tym uchwycony został podstawowy kontrast pomiędzy tym dwojgiem ludzi, ich zasadnicze nieporozumienie. Nie mogli się zrozumieć, ich pojęcia o sztuce były tak dalekie od siebie jak tylko dalekim może być niezrozumiały i potężny geniusz, od popularnego i dostępnego talentu. Talent pani Sand niecierpliwił Chopina, geniusz naszego muzyka straszył panią Sand. Nasze feministki bardzo bronią pani Sand. Powtarzają nawet, że była to kobieta która wstrząsnęła losami świata. Jej się tak zapewne samej zdawało. Ale wystarczy przeczytać parę stron tej świetnej zresztą stylistki, by stwierdzić, iż była po prostu za mało inteligentna, żeby zrozumieć człowieka, z jakim ją losy sprzęgły, i to — jak na jej burzliwą karierę miłosną — na dosyć długi czas.

Dopóki trwała miłość, czyniono sobie wzajemne ustępstwa, wszystko było dobrze. Gdy się miłość ulotniła, została przyjaźń. Czy miłość ta trwała krótko i zaraz przerodziła się w przyjaźń, trudno jest orzec. Tak przynajmniej pani

Sand stara się przekonać wspólnego przyjaciela, Wojciecha Grzymałę w słynnych swoich listach. Ale sam Chopin powiada o pani Sand; „...wszyscy ją uwielbiają — nieuboga — dobroczynna — tylko czasem nieprawdę mówi — ale to wolno romancierowi" — dodaje skwapliwie i jak gdyby z ironią w stosunku do romansopisarstwa swej przyjaciółki. Toteż wszystkie enuncjacje pani Sand, nawet najbardziej prywatne, należy brać z wielką ostrożnością.

Jakkolwiekbądź było — w przyjaźni tej potworzyły się szybko rysy, rozszerzały się z biegiem lat i doprowadziły do rozstania, które dla Chopina stało się tragedią, dla pani Sand było jednym rozstaniem więcej.

Jarosław Iwaszkiewicz

(Przedruk z programu Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu, 1956 r.)

WŁODZIMIERZ MACIĄG

O „LECIE W NOHANT"

Chronologicznie najwcześniejszy jest „Kwidam" (1921), napisany w okresie, gdy Iwaszkiewicz był przede wszystkim poetą, klasycyzującym estetą, autorem „Oktostychów"...

W pełni Iwaszkiewiczowskie będą jednak dopiero trzy dalsze dramaty: „Kochankowie z Werony" (1927), „Lato w Nohant" (1936), „Maskarada" (1938)...

Warto zauważyć, że w utworach tych autor nie wymyśla bohaterów ani sytuacji, lecz odtwarza fakty już w jakiś sposób znane, których rozstrzygnięcia zmienić nie jesteśmy w stanie, albo dlatego, że to tradycyjny motyw literacki („Kochankowie z Werony"), albo ze względu na autentyczność faktu (śmierć Puszkina w „Maskaradzie"). Autor idzie tu torem starej, greckich czasów sięgającej, tradycji dramaturgicznej, której ambicją jest odtworzenie przeżyć ludzkich, a dokładniej mówiąc — odtworzenie perspektyw intelektualnych wynikających z wydarzeń znanych i niewątpliwych. Sytuacji powodujących konflikty — mówi ta tradycja — nie jest tak wiele i wcale nie chodzi o ich wymyślenie. Sytuacja jest znana, ale nieznany pozostaje człowiek.

„Kochankowie z Werony" to motyw miłości spełnionej, która przynosi rozczarowanie. Rozwiązanie wątku „Romea i Julii" inne niż w wersji shakespearowskiej. To nie ludzie, nie świat, ani waśń rodowa, uniemożliwiają miłość i doprowadzają do tragedii. Źródła klęski tej miłości tkwią w duszach samych bohaterów. Bowiem obydwoje pojmowali swoją miłość, jako wartość tak dalece idealną i tak wielkiej ceny, że spełniwszy ją, mogli już tylko oczekiwać upadku. Nie mieli nic już do przeżycia...

Sztuka o Chopinie, napisana parę lat później, ma już za sobą doświadczenie twórcze najpiękniejszych opowiadań Iwaszkiewicza („Panny z Wilka" 1932, „Brzezina" 1932, „Czerwone tarcze" 1934), autor nieco powściągliwiej buduje konflikty, świat jego zaczyna się rządzić bardziej epickimi prawami, niżby to mogło wynikać z wczesnych zbiorów poezji (zwłaszcza z „Dionizji" 1922).

Wartości sztuki zmieniają nieco swą funkcję w życiu ludzkim, stają się trudniejsze do zdobycia, mniej uchwytne i w istocie mniejszy mają wpływ na życie, niż to wydawało się na początku „w okresie" „Oktostychów" (1919), „Wieczoru u Abdona" (1922), a także powieści „Księżyc wschodzi" (1924). Tam rzeczywistość nasycona była poezją, mgłą otaczała przedmioty, ludzi i ich decyzje. W „Pannach z Wilka" inaczej. Wiktor daremnie szuka do poezji powrotu, zniknęła z Wilka — zdawałoby się — wraz z młodością. I oto interpretacja postaci Chopina w „Lecie w Nohant", w ogóle zresztą artysty, tego — jak już wiemy — najważniejszego bohatera twórczości Iwaszkiewicza. Chopin pojawia się na scenie dopiero w drugiej połowie sztuki, udział jego w intrygach miłosnych, jakie mają miejsce w domu baronowej, jest minimalny, a jednak obecność tego wielkiego artysty wypełnia przestrzeń aurą jakiejś wartości nieuchwytnej. W teatrze symbolizować ją mają dźwięki muzyki trwające nieprzerwanie przez dwa pierwsze akty — dopóki Chopin nie pojawia się na scenie. Ale nie tylko to. Chopin jest poza tym celem westchnień Solange, czułości George Sand, zazdrości, mieszkających w domu baronowej, malarzy. Bo poza nim są tu inni artyści, jest baronowa, która pisze głośne powieści, jakiś malarz, jakiś dość cynicznie sobie poczynający rzeźbiarz. Lecz tamci uwikłani są

w drobne życiowe zabiegi, starają się o dobre sprzedanie powieści, o dobry ożenek dzieci, o korzystny mariaż...

Wśród tej codziennej krzątaniny żyje geniusz i żyje inaczej. Bierze w jakiejś mierze udział w wydarzeniach domu, kogoś tam wyróżnia, do kogoś innego ma słabość, zerwał jedne związki miłosne, inne gotów by nawiązać. Lecz istota jego wewnętrznego życia jest inna, ona realizuje się nad fortepianem i nikt z domowników z nią się nie kontaktuje. Tu właśnie, w najwyższej sferze, Chopin pozostaje samotny, obcy wszystkim, nie zrozumiany. Wszyscy Chopina lubią, ale za to, co w jego osobowości jest raczej przypadkowe. Przez trzy akty sceniczne doszło do zupełnie nowych układów towarzyskich, erotycznych, Chopin natomiast pracuje nad tą samą sonatą, w roztargnieniu i jak gdyby tylko fragmentami swojej osobowości bierze udział w domowych rozgrywkach. Dochodzi wreszcie do jakiegoś przypadkowego rozstrzygnięcia, w którym rola Chopina jest wynikiem jego kaprysu i pragnienia odmiany. Nic go tu naprawdę przecież nie wiąże. Najważniejsza sprawa, pomysł muzyczny środkowej części sonaty, rozwiązuje się w przypadkowej chwili, na stopniach karety. Może ją wyjazd przyspieszył, może nie miał właśnie na nią żadnego wpływu? W każdym razie zakończenie to unaocznia czytelnikowi tezę o niejednorodności obu sfer życia: powszednich perypetii towarzyskich, erotycznych, finansowych — i sfery wielkiej sztuki, poszukiwań artystycznych geniusza.

Kim jest wielki artysta? „Lato w Nohant" — to swoista parafraza modernistycznego stosunku do artyzmu. Artysta — to ani demon, ani człowiek natchniony, ani wreszcie ktoś absolutnie obcy otoczeniu. Geniusz artysty mieszka po prostu gdzie indziej, to, co człowiek obdarzony nim prezentuje otoczeniu, może być zwykłe, nieśmiałe, nijakie. Geniusz to ani postawa, ani koncepcja życia, ani wreszcie wyraz społecznych potrzeb. To sprawa posiadania wewnętrznego instrumentu, tajemnica duszy, niewymierna towarzyskimi miarami. Iwaszkiewicz daje odpowiedź w miarę swej koncepcji artyzmu, którą zademonstrował w prozie. Opis psychologiczny może odtworzyć oba przebiegi: towarzyski i artystyczny, perypetie erotyczne i mękę twórczą. W prozie zwłaszcza powojennej, szukał autor także punktów zetknięcia obu procesów, ich katalizacji prowadzącej do stworzenia dzieła. W „Lecie w Nohant" przebiegi te są niewspółmierne, niezależne od siebie. Chopin — autor sonaty h-moll, i Chopin — kochanek George Sand — to dwaj przypadkowo zetknięci ze sobą ludzie...

Przy olbrzymim ładunku obserwacyjnym, doskonałym znawstwie psychologii, umiejętności odtwarzania kształtów i barw świata, Iwaszkiewicz prowadzi zawsze czytelnika nie do syntez i uogólnień, lecz do stanów wewnętrznych. Nigdy nie bywa dyskursywny, zawzięty, atakujący, nie broni się na ogół żadną własną racją. Jeśli w młodzieńczym okresie zdarzało mu się jakieś treści tego rodzaju lansować, to dawno od tego odszedł. Nerwem jego pisarstwa jest kontemplacja, zaduma, stan nasycenia. Stąd też wątły na ogół puls dramatyczny jego sztuk. Iwaszkiewicz nie chce nigdy o świecie rozstrzygać, lecz chce się nim zachwycać. Nie sprzeciw nim rządzi, lecz aprobata dokonywana poprzez odszukiwanie piękna.

W przedmowie do zbiorowego wydania Dzieł, napisanej w roku 1958, autor pisze, że zawsze starał się czytelnikowi powiedzieć: „może rzeczywiście jestem smutny, ale patrz, jaki świat jest piękny". Ponieważ krytyk ma prawo do własnej formuły, proponowałbym taki wariant: świat jest taki piękny, że nawet smutek warto przeżyć i warto go opisać. Bo w świecie, którego istotą jest piękno, najwybitniejszą rolę odgrywać musi artysta. Egzystencja artysty jest dlatego wiecznie powracającym i ciągle na nowo, ciągle inaczej rozwiązywanym problemem. Nie rozstrzygnięcia są dla pisarza ważne, one obowiązują w ramach jednego utworu, zamykają każdorazową kreację. Rzecz najistotniejsza — to odszukać i uratować pewne egzystencje, jakkolwiek o nich zadecyduje świat i epoka.

(Fragment artykułu „Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza", Dialog 1959 nr. 1)

KAROL IRZYKOWSKI

J. IWASZKIEWICZ: — LATO W NOHANT

Ażeby była komedia, nie potrzeba aż kupy podskakujących dowcipów: wystarczy, jeżeli jest w niej atmosfera inteligentna, rokująca mądre wyrównania konfliktów. Rozum sam przez się — zdaniem Guyau — jako pewność i swoboda ma, wbrew swej opinii, naturę wesołą; dlatego ludzie uczeni przeważnie żyli w pogodzie ducha. Komedia Iwaszkiewicza odznacza się atmosferą inteligentną, i to nie tylko dlatego, że przychodzą w niej osoby inteligentne: Chopin i pani George Sand, lecz także dlatego, że sam autor dotrzymał im kroku. A nie było to łatwo. Wziąć temat nadający się raczej do „vie romancée", nie popaść w pospolite inscenizowanie anegdot z życia sławnych ludzi i z opornego, bo zanadto już przez biografikę ustalonego, materiału zrobić dobrą komedię, na to potrzeba i znawstwa rzeczy i talentu oczywiście, i szczęścia, aby się to wszystko razem połączyło.

Czytałem bardzo dobrą komedię sławnego niemieckiego dramaturga Jerzego Kaisera na temat pani George Sand pt. „Noc w Wenecji"; komedia Iwaszkiewicza jej nie ustępuje, tylko, że tamta jest drapieżna i wyrafinowana. U Kaisera jest to pochwały godne, że i George Sand i Musset pomimo komicznych perypetii objawiają swą naturę bujną i wielkoduszną, zachowują się nie jak ludzie zwyczajni; autor nie potrzebuje od czasu do czasu wychylać się i ostrzegać; baczność! widzicie ludzi sławnych, którzy napisali to a to! — bo nawet widz nie uprzedzony, nie wiedzący nic o precedensach tych bohaterów, zmiarkuje, że to są ludzie z jakiegoś innego, zdaje się lepszego świata. Podobnie jest i u Iwaszkiewicza; George Sand i Chopin rozmawiają tak, że nawet gdyby ich pierwowzory mogły być w teatrze, nie potrzebowałyby ich dezawuować. Szczególnie dotyczy to pani Sand; Chopin jest charakteryzowany inną techniką, gorszą, tak że jego wielkość trzeba brać po trosze na kredyt.

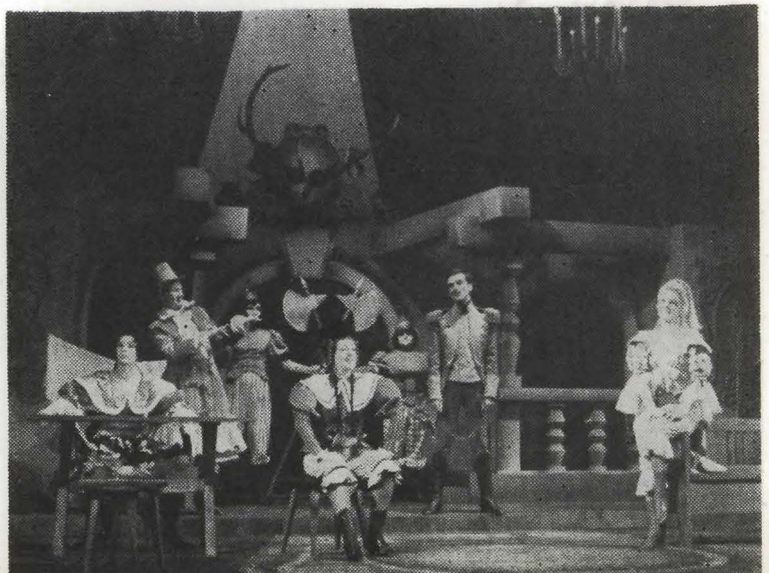
Z ostatnich premier Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku

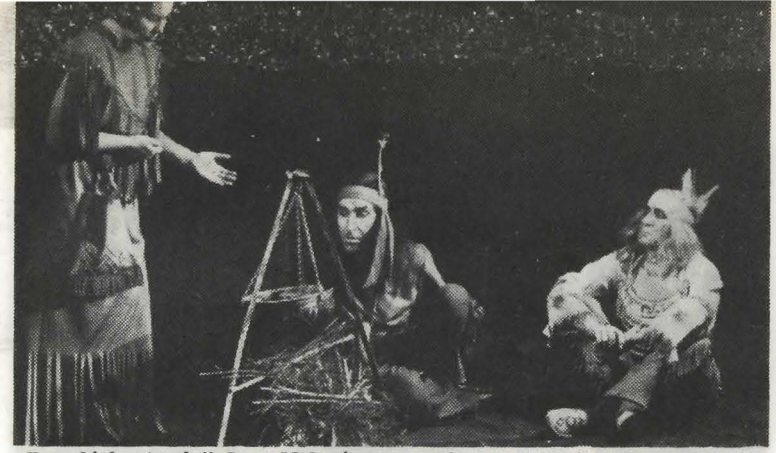
„Mój biedny Marik" Aleksego Arbuzowa, premiera 12 listopada 1966 r. Sidonia Błasińska (Lika), Kazimierz Borowiec (Marik). Reżyseria: Izabella Cywińska-Adamska. Scenografia: Ryszard Kuzyszyn.

„Mój biedny Marik" Aleksego Arbuzowa. Jacek Brick (Leonek), Sidonia Błasińska (Lika).

„Gwałtu, co się dzieje" Aleksandra Fredry, premiera 15 grudnia 1966 r. Danuta Rymarska (Urszula), Eugeniusz Dziekoński (Tobiasz), Tadeusz Kuduk (Filip Grzegotka), Barbara Bardzka (Barbara), Bogusław Hubicki (Kasper). Reżyseria: Teresa Żukowska. Scenografia: Teresa Targońska.

„Gwałtu, co się dzieje" Aleksandra Fredry. Danuta Rymarska (Urszula), Tadeusz Kuduk (Michał Grzegotka), Nina Czerska (Agata), Aleksander Iwaniec (Jan Kanty Doręba), Barbara Bardzka (Barbara).





„Trzy białe strzały" Jana Makariusa, premiera 1 stycznia 1967 r. Aleksandra Bonarska (Ciotka Anczida), Andrzej Karolak (Leniwy Burczymucha), Bogusław Marlen (Ryczący Bawół). Reżyseria: Stanisław Jaszkowski. Scenografia: Elżbieta Chojak-Myśko.

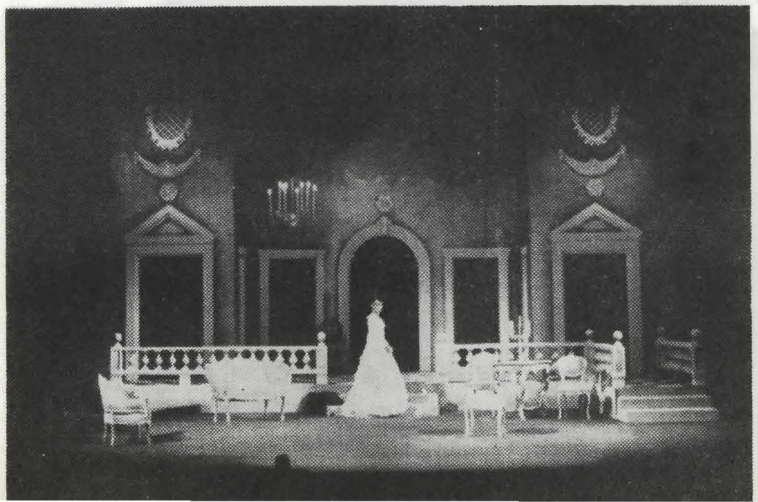
„Anioł na dworcu" Jarosława Abramowa, premiera 28 stycznia 1967 r. Włodzimierz Kłopocki (Chłop), Kazimierz Borowiec (Podróżny), Ryszard Zieliński (Bagażowy), Sidonia Błasińska (Dziewczyna). Reżyseria: Roman Kordziński. Scenografia: Teresa Darocha.

„Anioł na dworcu" Jarosława Abramowa. Marian Szul (Nieznajomy), Sidonia Błasińska (Dziewczyna), Kazimierz Borowiec (Podróżny).

„Anioł na dworcu" Jarosława Abramowa. Włodzimierz Kłopocki (Chłop), Kazimierz Borowiec (Podróżny), Sidonia Błasińska (Dziewczyna), Ryszard Zieliński (Bagażowy).

„Anioł na dworcu" Jarosława Abramowa. Kazimierz Borowiec (Podróżny), Włodzimierz Kłopocki (Chłop).

„Mizantrop" Moliera, premiera 25 lutego 1967 r. Irena Olecka (Celimena). Reżyseria: Teresa Żukowska, Scenografia: Teresa Ponińska.



„Mizantrop" Moliera. Aleksander Iwaniec (Alcest), Irena Olecka (Celimena).

„Mizantrop" Moliera. Bogusław Marlen (Woźny), Aleksander Iwaniec (Alcest), Marzena Gajewska (Pokojówka), Irena Olecka (Celimena).

Czytałem w „Kurierze Porannym" streszczenie sztuki; uważam je za niedobre, ponieważ p. Boy-Żeleński opowiada nie to, co jest w sztuce wyakcentowane, lecz to wszystko, co o tej epoce romansu Chopina i pani Sand wie skądinąd. Wskutek tego nie uwydatnia się w jego recenzji istotny rysunek dramatu i właściwa zasługa Iwaszkiewicza.

Słuchając pierwszego aktu ma się tylko uznanie dla zręczności autora w eksponowaniu tylu figur plączących się po domu pani Sand; co prawda sam Chopin się nie pokazuje, gra bowiem wciąż za sceną na fortepianie, i ta jego nieobecna postać pomaga do związania reszty personelu w jednolitą całość. Występuje głównie pani Sand, wysłuchuje interesów i zwierzeń, objaśnia, ale oczekuje się, co to będzie, gdy w to wszystko wda się Chopin. W drugim akcie jednak siłą motoryczną, posuwającą akcję naprzód, staje się sprawa Solange, córki pani Sand; Solange kocha się nieświadomie w Chopinie, lecz matka sama wyperswadowuje jej tę miłość i wybiera jej innego kochanka — męża. Solange staje się na chwilę najważniejszą bohaterką, bo w niej musi się dokonać zmiana, ale i pani Sand znajduje sposobność do popisu, do objawienia swej natury. Ona definiuje sytuację, ona wie, co się z córką dzieje, ona streszcza siebie i Chopina, ona w naszych oczach bierze nitki w rękę i składa dramat. To jest zachowanie się powieściopisarskie w życiu. Ona się może strasznie myli co do przyszłości swej córki, może jej diagnozy co do siebie i Chopina są jednostronne, ale to jest wielki styl życia. Wielki styl? Ale może i inne matki nieraz to samo robią i robiły? Tak jest. Ale ujęcie życia i charakterów przez George Sand jest głębsze, doświadczeńsze niż tych innych matek, a przez to tym większa jest jej odpowiedzialność i jej czyn.

Zasługę Iwaszkiewicza zmniejsza tylko to, że wiele z tego, co pani Sand mówi o sobie i Chopinie, o całym ich pożyciu, jest już w książkach biograficznych dokładnie sformułowane, wyczerpane i autor poza to — o ile mi się zdaje — wyjść nie próbował. Do jego komedii mu wystarczyło. Ale wszystko uruchomił, nie pozostawił niczego w stanie przyczepionego z zewnątrz komentarza. Przecież nawet to, co opowiada pani Sand i co wywodzi, drga życiem, bo nawet bólem prawdziwym, nie „literackim", bólem strwożonej matki i zawiedzionej kochanki, a że dobrze formułuje, to należy właśnie do jej zawodu i tego pomniejszać się nie godziło.

Mnie uderzył szczególnie jeden rys podniesiony u Chopina przez panią Sand; nie już jego arystokratyczność, lecz

nieustanna jakby nieobecność duchowa, absenteizm, coś, co nie jest wprawdzie egoizmem, lecz co taką naturę wylaną, definiującą, debatującą jak pani Sand musiało niesłychanie drażnić. Tłumaczy ona to sobie tak, że Chopin, spiesząc się do śmierci, zajęty jest wciąż swymi kompozycjami, że „jemu wciąż gra w duszy", tłumaczy to sobie różnicą między poezją a muzyką — ale to nie wystarcza. Są przecież muzycy również wylani, gadatliwi, pospolitujący się. Była więc jakaś wyższość w Chopinie, która mimo woli upokarzała powieściopisarkę, którą jednak ona tłumaczyła sobie tylko jako inność albo nawet — na swoją korzyść — jako mankament jego intelektu czy charakteru. W tym punkcie mógł był zacząć dramaturg, gdyby chciał wejść w dramat osobisty tych dwojga. Ale na to chyba nie pozwalała natura obranego materiału.

Z chwilą gdy Chopin wchodzi na scenę, przygasa dramat Solange. Motorem dramatycznego zaciekawienia staje się już tylko bliskie spokanie się Chopina z panią Sand i jakaś likwidacja między nimi, poza tym wychodzi już na wierzch mozaikowa, kleconkowa — w zasadzie — budowa sztuki. Pary miłosne, które w pierwszym akcie wchodziły i wychodziły, szukając się lub uciekając przed sobą, robią to samo i w trzecim akcie, ale już niecierpliwią, bo w akcie ostatnim nie czas już na środeczki i sztuczki ekspozycyjne. W dodatku także żywioł anegdotyczny bierze górę. Dowiadujemy się, że Chopin chce odjechać, bo w czasie obiadu on otrzymał udko pulardy, a Maurycy, syn gospodyni domu w Nohant, pierś; tego lekceważenia on, Chopin, nie może już wytrzymać. Więc małe odbrązowienie wielkiego Chopina i trochę humoru przypadkowego wciągnięto z zewnątrz. Po prawdzie to nie wiemy — ze sztuki — nic o ostrych zatargach Chopina z Maurycym i nic nas one nie obchodzą. Ale na szczęście dla sztuki kontrast: Chopin i pani Sand, teraz się aktualizuje, dochodzi między nimi do rozmowy, pełnej wypominków i wspominków, i Chopin jest dość godnym partnerem tego duetu. Natomiast takie rozmowy, jak Chopina z Wodzińskim o Warszawie, o jego głównej miłości, należą do mozaiki, do materiału, do autentyki i choć zachwycają niektórych recenzentów, są w sztuce jako dramacie... watą.

Aby podciągnąć w górę opadające zainteresowanie dramatyczne, autor wykonywa trik formalny, który zresztą przygotowywał zręcznie od początku. Chopin przez cały czas poprzedni, kiedy z Solange działy się namiętne historie, męczył się nad skomponowaniem larga do swej drugiej sonaty i dopiero teraz, gdy wstępował na stopień swego powozu mającego odjechać, przyszła mu do głowy rozstrzygająca pointa. Wraca więc i gra — rzec można, rodzi — to słynne largo, wokoło gromadzą się lokatorzy domu w Nohant — słuchają w pozach trochę malarskich — coś niby cichy triumf — i zasłona powoli się spuszcza. Ale przecież ciż sami ludzie przez cały czas lekceważyli Chopina jako dławidudę? Pani Wanda Melcer w „Teatrze" powiada, że autor, „wypełniwszy trzy akty temperamentami i krzykiem, ucisza wreszcie, organizuje chaos przez muzykę". Powiedzmy: namieszawszy, szczęśliwie wybrnął i dobrnął do końca.

Życzę autorowi, aby jego sztuka dostała się także na scenę francuską; z pewnością zasługuje na to więcej od innych polskich produktów literackich, energicznie, choć bezskutecznie, eksportowanych przez nasze władze propagandowe.

Serdeczna i szlachetna gra p. Przybyłko-Potockiej w roli George Sand, dyskrecja i naturalność p. Ziembińskiego w roli Chopina stanęły w zgodzie z intencjami autora.

[„Pion" 1936, nr 51/52]

„LATO W NOHANT"

SZTUKA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Czy wielkich ludzi przedstawiać tylko na koturnach, z bohaterskim patosem, czy też także w ich życiu codziennym, „w pantoflach" oto kwestia z którą już od dawna spotykają się historycy zarówno jak powieściopisarze czy pisarze dramatyczni. Kiedyś panowała w tym kierunku pewna żenada, którą jednak już dość dawno usunęło życie, pożądające także w sztuce coraz nowych sensacji. A cóż jest bardziej pociągającą sensacją, jak nie szczegóły życiorysu człowieka, który wielkością swych dzieł wszedł na piedestał

i w legendę! Liczne już próby przekonały, że takie drobnostkowe, czy też drobiazgowe, przedstawienie bohaterów w końcowym rezultacie nic nie ujmuje ich wielkości. Najtypowszym może przykładem jest przedstawienie Napoleona „zabawnego" w „Madame Sans-Gêne", które kultowi Napoleona nic a nic nie ujęło.

Ostatnie zwłaszcza czasy stworzyły szczególnie popyt na tak zwaną „vie romancée" — powieści, snute na tle życiorysów wielkich ludzi. W stosunku do Szopena tę popularyzację rozpoczął film i sztukę „Lato w Nohant", przedstawiającą końcowy krytyczny epizod pożycia Szopena z panią George Sand — możnaby rozpatrywać jako do pewnego stopnia, jako dalszy ciąg „szopenowskich" filmów. Z tym dodatkiem, że sztuka sceniczna musi poniekąd iść dalej w autentyzmie szczegółów, które podkreśla nie tylko obraz, ale i słowo.

Cóż za skomplikowanie motywów uczuciowych i psychologicznych przedstawia obraz tego lata w Nohant — ostatniego lata, które Szopen miał spędzić z panią George Sand! „Towarzystwo" bawiące w posiadłości pani Sand jest bardzo liczne, a losy i przeżycia wszystkich osób (zgodnie z rzeczywistością już historyczną) dziwnie krzyżują się ze sobą.

Trzeba naprawdę artystycznego umiaru i poczucia sceny, ażeby na tym drobiazgowym tle postać artysty nie zatraciła znamion wielkości. Czy nie robi to muzyka, która towarzyszy w decydujących momentach utworowi, czy umiejętne wybranie momentów, kiedy się Szopen ukazuje — dość, że, gdy w końcowej scenie drugiego aktu Szopen zjawia się na scenie, widownia znajduje się pod urokiem jego postaci. Tak samo, gdy w zakończeniu sztuki Szopen przed odjazdem gra ukończoną już sonatę. Do uwydatnienia walorów sztuki przyczyniła się gra artystów, jak: Przybyłko-Potockiej, Andryczówny, Borowskiej, Ziembińskiego, Rolanda, Michalaka, Wilczówny.

[Przedruk z tygodnika „Na szerokim świecie" 1936 r.]

SERCE KROLA TONOW

Na Majorce, największej z wysp Balearskich, rzuconych na błękit wód morza Śródziemnego na wschód od Barcelony, jak wielkie kosze kwiatów czy pływające ogrody, obecnie grzmią armaty. Tu zbiera się siły jednej z głównych armii gen. Franco, przygotowując najazd morski i nalot powietrzny na Barcelonę lub Walencję. Na kotwicy w porcie przed miastem Palma, stolicą Majorki, stoją okręty wojenne różnych państw. Obok nich unoszą się na falach, spoczywają w hangarach, odlatują lub przylatują hydroplany bojowe, obciążone ponurym ładunkiem bomb lotniczych. W koszarach ćwiczy się kilkanaście tysięcy żołnierzy, wyładowuje się przywiezione z zagranicy działa, karabiny maszynowe i czołgi bojowe — załadowuje się na inne okręty, aby odwieźć je ku wybrzeżom Hiszpanii. Wszystko mówi o śmierci, krwi i zniszczeniu.

* * *

A jednak na tej wyspie wszystko; przyroda, niebo i morze, klimat i roślinność jest jakby stworzone na siedzibę idylli. Na tej wyspie też przeżył swoją idyllę — zresztą idyllę smutną raczej — największy geniusz polskiej muzyki, Szopen. Sto lat prawie upłynęło od tego czasu, gdy wyjeżdżał na tę wyspę, aby znaleźć tam zdrowie dla swych chorych płuc i nowe życie dla swego serca. I pod jednym i pod drugim względem doznał zawodu: rajska wyspa przyjęła go z dziwną niepogodą i nieprzytulnością — a wyjazd na Majorkę z panią George Sand, był początkiem prawie dziesięcioletniego romansu artysty, który przyniósł raczej burze jego serca, niż pogodę, a zakończył się tragicznym zgrzytem.

★ ★ ★

„Trzeba pamiętać o tym, że każdy ton Szopena to nie oderwany symbol muzyczny — ale obnażone serce, bijące, żywe, z piersi wyrwane" — mówi Przybyszewski. I na Majorce potwierdził się ten „źródłosłów twórczości" naszego mistrza tonów: to nie egzotyczny krajobraz Majorki, która przecież w końcu uśmiechnęła się do niego niebem południa, nie pióropusze palm i nie gaje pomarańczowe, nie sady oliwek i nie błękit morza — natchnęły jego utwory, na tej rajskiej wyspie hiszpańskiej skomponowane. Z głębi wspomnień w sercu zawartych, wspomnień o dalekiej ojczyźnie, o swojskich śpiewach i motywach, snuł on tam melodie polonezów, preludiów i piosenek, których nuta mało miała wspólnego z półmaurytańskiemi pieśniami tubylców Majorki. Krajobraz wyspy przemówił raczej do niego swoimi groźnymi i smutnymi strunami — opustoszeniem górzystych krajobrazów, nagich skał nadmorskich, groźnych pieśni morskiego wichru w burzliwe noce. Zresztą krajobraz egzotyczny był mu tylko jakby tłem na którym tym silniej odbić się miała jego indywidualność zaklęta w swojskie dźwięki, zapadłe w dziecięcą jeszcze duszę, na równinach, poniesione ze sobą na daleką obczyznę i przetworzone w wielkie dzieła.

Upłynęło lat dziewięć — jakże długich w życiu artysty, który miał umrzeć tak młodo! Ten kawał życia u boku kobiety, którą kochał i która, jak mniemał, kochała go również — zapewne po swojemu też kochała go — nie rozbrzmiewał harmonijnymi akordami uczuciowymi. Składał się raczej ze zgrzytów, dysonansów zrodzonych z kontrastów pomiędzy dwiema duszami, pomimo zbliżenia dalekimi i obcymi sobie. Pani George Sand była pisarką i zarazem kobietą świata, osobą, która często gubiła swą jaźń w rzeczach zewnętrznych. Na sześć lat przed poznaniem Szopena rozwiedziona z mężem, matka dwojga dzieci i nimi nie wypełniała sobie życia. Skłonna była raczej do przetwarzania swych przygód sercowych na literaturę, nieraz do poświęcenia uczucia dla próżności. I wytworzył się stosunek dziwny: Szopen stał po stronie jej dzieci, bolał nad ich zaniedbaniem przez matkę, wreszcie zerwał z nią, gdy postępowanie pani George Sand wobec córki stało się bezwzględne.

Pisał o niej: „Dziwne stworzenie przy całym rozumie. Jakiś szał ją napadł i bruździ w życiu swoim, bruździ w życiu córki; z synem także niedobrze się skończy, to przepowiadam. Chciałaby dla własnej ekskuzy coś znaleźć do tych, którzy jej dobrze życzą, którzy jej wierzyli... a których nie może koło siebie widzieć, bo są zwierciadłem jej sumienia... Nie żałuję, żem pomógł jej znieść osiem lat najdelikatniejszych w jej życiu, wtenczas, kiedy córka rosła, a syn się przy matce chował. Nie żałuję niczego com zgryzł — ale żałuję, że córkę, tę dobrze pielęgnowaną roślinę, uchowaną od tylu wichrów w ręku macierzyńskim złamała przez nieostrożność i lekkość, która może uchodzić kobiecie 20-letniej, ale nie 40-letniej. Zresztą za kaprysami takiej duszy nikt nie będzie mógł iść w tory. Pan Bóg dał, że to były lata, w których dzieci rosły i gdyby nie ja, nie wiem jak dawno byłyby już dzieci z ojcem, nie z nią. I Maurycy (syn) ucieknie od ojca za pierwszą lepszą okazją. Ale może to są kondycje jej życia, jej talentu pisarskiego, jej szczęścia! Czas wielki doktor. Dotychczas jeszcze jestem nieswój..."

★ ★ ★

Tak zakończył się stosunek arcymistrza tonów z mistrzynią dość pośrednią, pióra. Te dwie istoty, tak od siebie różne, musiały się rozejść. Wszystko się na to składało — może i strona fizyczna. Szopen coraz bardziej zbliżał się do końcowych stadiów swej choroby. W dwa lata po zerwaniu z panią Sand, zmarł. A w roku, w którym nastąpiło zerwanie, napisał jeden ze swych najpotężniejszych utworów muzycznych — sonatę, której trzecia część jest najbardziej znanym na świecie marszem żałobnym. A pani George Sand żyła zdrowo blisko trzydzieści lat jeszcze potem — zmarła w 72 roku życia. Jej serce było „zdrowsze" i odporniejsze, niż serce muzyka, który połowę swej siły życiowej włożył w nieśmiertelne dźwięki, być może przyspieszając swą własną śmierć...

[Przedruk z tygodnika „Na szerokim świecie" 1936 r.]

„LATO W NOHANT" PO RAZ PIERWSZY WYKONANO W TEATRZE MAŁYM W WARSZAWIE DNIA CZWARTEGO GRUDNIA TYSIĄC DZIEWIĘĆSET TRZYDZIESTEGO SZÓSTEGO ROKU W OBSADZIE NASTĘPUJĄCEJ:

Chopin — Zbigniew Ziembiński
George Sand — Maria Przybyłko-Potocka
Maurycy — Stefan Michalak
Solange — Nina Andryczówna
Wodziński — Stanisław Grolicki
Rozjerka — Zofia Grabowska
Augustyna — Irena Borowska
Rousseau — Jerzy Roland
Clésinger — Władysław Kaczmarski
Fernand — Jan Kreczmar
Jan — Aleksander Bogusiński
Madeleine — Janina Wilczówna

Reżyseria: Edmund Wierciński

Dekoracje: Stanisław Śliwiński

Kostiumy: Zofia Węgierkowa

Przy fortepianie: Seweryn Turel

Kierownik techniczny — Wiktor Piórkowski, Brygadier sceny — Józef Kościuczyk, Główny elektryk — Zdzisław Tomaszewski, Rekwizytor — Maria Korzeniewska, Kierownicy pracowni: stolarskiej — Michał Nosorowski, krawieckiej — Eugenia Mojsa i Henryk Żuk, perukarskiej — Edward Laskowski, malarskiej — Romuald Druskont, tapicerskiej — Franciszek Molik, modelarni — Leon Syty.

Wydawca: Państwowy Teatr Dramatyczny im. Al. Węgierki w Białymstoku. Sezon teatralny 1966/67. Projekt okładki i afisza: Hilary Krzysztofiak.

Cena 3 zł.

Bitk 1109/67 r. 500 szt. M-2

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

LATO W NOHANT

Komedia w trzech aktach

Obsada:

Fryderyk Chopin — Marian Szul
Baronowa Aurora Dudevant (George Sand) — Karina Waśkiewicz
Maurycy — Krzysztof Ziembiński
Solange — Eleonora Sowińska
Antoni Wodziński, przyjaciel Chopina — Stanisław Jaszkowski
Panna de Rosières (Rozjerka) — Aleksandra Bonarska
Augustyna, kuzynka i wychowanica pani Sand — Grażyna Juchniewicz
Teodor Rousseau, młody malarz — Tadeusz Kuduk
Clésinger, rzeźbiarz — Ryszard Zieliński
Fernand, syn bogatego sąsiada — Kazimierz Borowiec
Jan, służący Chopina — Mieczysław Tarnawski
Madeleine, wiejska dziewczyna — Jadwiga Figiel

Reżyser:
ZBIGNIEW MAK

Scenograf:
ELŻBIETA CHOJAK-MYŚKO

Wykonawca utworów Chopina w przedstawieniu:
JANUSZ MECHANISZ

Sufler — Krystyna Dziemska

Inspicjent — Jadwiga Figiel

PREMIERA, DNIA 21 MARCA 1967 R.

PAŃSTWOWY TEATR DRAMATYCZNY IM. ALEKSANDRA WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU — SEZON 66/67

Dyrektor Teatru — Jerzy Zegalski
Zastępca Dyrektora — Witold Różycki
Kierownik Literacki — Lech Piotrowski