

Grażyna Chmielewska\*

# *Dziwność istnienia* Leonii Jabłonkówny czytanie Witkacego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.046>

**Streszczenie:** Artykuł przedstawia sylwetkę Leonii Jabłonkówny, reżyserki i krytyczki teatralnej. Żyła w latach 1905–1987. Ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim (1927) i reżyserskie w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (1939). Po wojnie zajmowała się najpierw reżyserią, a w latach 1956–1976 należała do zespołu redakcyjnego „Teatru”, który wówczas ukazywał się jako dwutygodnik. Opublikowała tu około 300 tekstów, w tym kilka recenzji z inscenizacji sztuk Witkacego, m.in. o *Matce*, *ONYCH*, *Bezimiennym dziele: czterech aktach dość przykrego koszmaru*, *Nadobnisiach i koczokodanach*, *Metafizyce dwugłowego cielęcia*. Artykuł stanowi omówienie tekstów poświęconych Witkacemu, odsłaniające wnikliwość i odkrywczność Jabłonkówny w odczytywaniu twórczości pisarza, a także niezwykłą umiejętność opisu samych przedstawień, analizy reżyserii i gry aktorów. Mimo błyskotliwości i niezależności sądów, uznania środowiska, a także ogromnego dorobku, jedna z najważniejszych publicystek w dziejach polskiej krytyki pozostawała do niedawna zupełnie zapomniana.

**Słowa kluczowe:** Witkacy, Jabłonkówna, teatr, przedstawienia, recenzje

---

\* Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie, pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN.  
E-mail: [grazyna.chmielewska@ispan.pl](mailto:grazyna.chmielewska@ispan.pl) | ORCID: 0000-0002-0558-1698.

# *The Strangeness of Existence*

## Leonia Jabłonkówna's Reading of Witkacy

**Abstract:** The article presents the profile of Leonia Jabłonkówna, theater director and critic. She lived in the years 1905–1987. She graduated in Polish Philology from the University of Warsaw (1927) and in Directing from the National Academy of Dramatic Art in Warsaw (1939). After the war, she was directing and, in the years 1956–1976, she was part of the team of the “Theatre”, a monthly journal devoted to contemporary theatre. She published around 300 texts there, some on the staging of plays by Witkacy, including *The Mother*, *They*, *The Anonymous Work: Four Acts of a Rather Nasty Nightmare*, *Dainty Shapes and Hairy Apes*, and *Metaphysics of a Two-Headed Calf*. The article discusses the texts dedicated to Witkacy, demonstrating Jabłonkówna's insightful and innovative reading of the writer's work, as well as her extraordinary ability to describe the performances themselves and to analyse the staging and acting. Despite the brilliance and independence of her views, the respect of the theatrical community, and her vast journalistic output, the one of the most important columnists in Polish criticism was until recently almost completely forgotten.

**Keywords:** Witkacy, Jabłonkówna, theater, performances, reviews

**D**ziwność istnienia to tytuł recenzji Leonii Jabłonkówny z przedstawienia *Metafizyki dwugłowego cielęcia* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Jerzego Golińskiego, którego premiera odbyła się 1 czerwca 1974 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Recenzję opublikowano w numerze 16 „Teatru” z 1974 roku.

Jabłonkówna od wielu lat była związana z tym czasopiśmie. Pierwszą recenzję ogłosiła tu w 1952 roku, od 1954 roku pisała stale. Do zespołu redakcyjnego dołączyła w 1956 roku i pozostała w nim przez 20 lat. W tym czasie ogłosiła około 300 tekstów, wśród nich prace dotyczące inscenizacji dramatów Witkacego (por. wykaz publikacji w: Chmielewska 2020):

Do pisania była znakomicie przygotowana i miała ku temu wszelkie predyspozycje: wykształcona, obdarzona literackim talentem, bystrością, przenikliwością sądów, świeżością i odkrywczością spojrzenia na zjawiska zachodzące w kulturze, przemiany społeczne i wydarzenia historyczne, umiejętnością ich celnego i trafnego definiowania. Jej teksty cechują piękno języka, mnogość tematów, bogactwo skojarzeń i nierzadko humor. Mimo to Jabłonkówna pozostaje ciągle postacią nie dość znaną. Warto więc w tym miejscu przedstawić pokrótce jej biografię i dokonania.

Urodziła się w 1905 roku w Łodzi, w spolonizowanej rodzinie żydowskiej. Jej matka, Wanda z Poznańskich, była nauczycielką języka polskiego w gimnazjum (zginęła w 1944 roku w getcie łódzkim). Ojciec Chaim Jabłonka był urzędnikiem, wyjechał do Ameryki, gdy Leonia była dzieckiem. Uczyła się w Gimnazjum im. Elizy Orzeszkowej w Łodzi, w latach 1923–1927 studiowała historię sztuki i filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim u znakomitych profesorów, m.in. filozofię u Władysława Tatarkiewicza i Tadeusza Kotarbińskiego, psychologię u Władysława Witwickiego, literaturę u Bronisława Gubrynowicza i Manfreda Kridla, historię u Marcelego Handelsmana. W czasie studiów

uczęszczała na wykłady Stefanii Zahorskiej w Wolnej Wszechnicy Polskiej i zatrudniła się jako jej sekretarka. Znajomość ta przerodziła się wkrótce w przyjaźń.

Stefania Zahorska, znakomita krytyczka sztuki i filmu, była w środowisku literackim i artystycznym osobą znaną i cenioną. Wszechstronnie wykształcona, wyróżniała się samodzielnością sądów, dużym publicystycznym temperamentem. Była przedstawicielką postępowej, zaangażowanej społecznie inteligencji, o zapatrywaniach lewicowych, osobą niezależną, o nowoczesnych poglądach. Praca u Zahorskiej i przyjaźń z nią wywarły duży wpływ na początki drogi życiowej Jabłonkówny. Dzięki niej weszła w krąg ludzi ze środowiska artystycznego. W mieszkaniu Zahorskiej w Warszawie przy ulicy Nowowiejskiej, a potem przy Walecznych, bywali m.in. Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Piotr Potworowski, Aleksander Rafałowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Niewykluczone, że Jabłonkówna mogła go tam spotkać. W rozmowie z Maciejem Nowakiem opowiadała o znajomych malarzach, ale nazwiska Witkacego nie wymieniła: „Zanim zajęłam się teatrem, miałam dość dużo do czynienia z kręgiem malarzy. A to środowisko, to był cały ogród zoologiczny dziwaków, kawalarzy, dowcipnisiów” (Nowak 1986–1987: 22). Wspominała Kamila Witkowskiego prowadzącego po ulicach Warszawy indyczkę i Aleksandra Rafałowskiego, który wraz z kolegami rozpuścił w occie perły pewnej zamożnej znajomej, by sprawdzić, czy są prawdziwe i „nie przejął się tym bardzo”. Bywała z nimi w restauracjach i kawiarniach, np. w Ziemiańskiej, gdzie pewnego wieczoru, jak opowiadała, „zamówiliśmy ciastka z kremem, było strasznie wesoło i ja rzucalam tymi ciastkami w lustro. Strasznie mi się podobało, jak ten krem się tak rozpryskiwał” (Nowak 1986–1987: 24). Witkacy mógłby jej pozazdrościć takich pomysłów! W Ziemiańskiej poznała Franca Fiszera, Izabelę „Czajkę” Stachowicz.

To wszystko było bardzo barwne. W porównaniu z tym, co się dziś dzieje, to byli ludzie po prostu beztroscy. No oczywiście, ludzie zawsze umierali, chorowali, mieli kłopoty sercowe czy finansowe, ale to wszystko działo się w świecie logicznym, uporządkowanym, w którym praca dawała radość, w którym życie miało sens [...]. Dla mnie samej moje przedwojenne zabawy, troski i zmartwienia, moje ówczesne życie, wydaje się chwilami zupełnie niezrozumiałe (Nowak 1986–1987: 23).

Nie dała się jednak całkowicie pochłonąć temu środowisku i jego modelowi życia – mówiła: „musiałam z czegoś żyć” (Nowak 1986–1987: 31). Zapewne za namową Zahorskiej zaczęła pisać. W latach 1927–1932 zamieszczała w „Bluszczu” sprawozdania z wystaw i artykuły okolicznościowe na temat sztuk plastycznych, a w latach 1933–1937 recenzje filmowe w „Wiadomościach Literackich”.

Na początku lat trzydziestych poznała Leona Schillera i za jego namową wstąpiła na Wydział Sztuki Reżyserskiej Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (PIST) w Warszawie. Studiowała tu w latach 1935–1939 i jako jedyna kobieta w 1939 roku ukończyła studia z dyplomem. Program studiów obejmował zajęcia teoretyczne i praktyczne. Do teoretycznych należały historia literatury, teatru i dramatu, muzyki oraz historia kultury, których nauczycielami byli m.in. Tymon Terlecki, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Stempowski, Karol Stromenger, Juliusz Starzyński. Miała też wykłady z socjologii u Aleksandra Hertza, z psychologii u Stanisława Ossowskiego i z filozofii u Henryka Elzenberga (Wilski 1978: 181, 241–242).

Zajęcia praktyczne obejmowały ćwiczenia aktorskie, ruchowe i wokalne, które prowadzili m.in. Stanisława Wysocka, Jadwiga Turowicz i Aleksander Zelwerowicz. Najważniejsze były seminaria reżyserskie, przede wszystkim u Leona Schillera. Listę lektur, których poznanie wymagał Schiller od przyszlých reżyserów, przedstawił Erwin Axer studiujący reżyserię w tym samym czasie co Jabłonkówna:

[...] polykaliśmy jednak *Wilhelma Meistra* i *L'art du Théâtre* Craiga, i *Baba*, Gregora, Nestriepkego i Baudelaire'a, i Villiers de l'Isle Adama (był potrzebny do Claudela), i Edwarda Schurę (też do Claudela), czytaliśmy Giraudoux, Cocteau, Gide'a [...] (Axer 1984: 129).

Do pracy w teatrze przygotowywały asystentury reżyserskie u profesorów PIST-u, a Jabłonkówna najchętniej asystowała Aleksandrowi Węgierce przy jego przedstawieniach w Teatrze Polskim i uważała się także za jego uczennicę.

Zawodu uczyły warsztaty teatralne, to jest wyreżyserowanie dwu przedstawień, które następnie prezentowano na scenach Teatru Narodowego lub Nowego. Były to pokazy jednorazowe, a wstęp na nie miała liczna publiczność: koledzy i profesorowie z PIST-u, artyści niezwiązani z Instytutem, krytycy teatralni, także zwykli „biletowi” widzowie. Cieszyły się one dużym zainteresowaniem, przede wszystkim ze względu na interesujący repertuar, na zawodowych scenach nieistniejący. O jego doborze decydował najczęściej Leon Schiller, ale studenci też przedstawiali swoje propozycje. Wystawiano m.in. Stanisława Wyspiańskiego, George'a Bernarda Shawa, Gabrielę Zapolską, Maurice'a Maeterlincka, Hugo von Hofmannsthalą, Augusta Strindberga. Często sięgano po bliższy repertuar współczesny, np. Sergiusza Jesienina, Jeana Cocteau, Aleksandra Błoka, Władimira Majakowskiego, Oskara Miłosza, Paula Claudela, Fernanda Crommelyncka (Wilski 1971: 392–399). Jabłonkówna reżyserowała *Kaprysy Marianny* Alfreda de Musseta, jednoaktówki: *Odludki i poeta* Aleksandra Fredry oraz, wspólnie z Aleksandrem Bardinim, *Piosnkę wujaszka* Jana Aleksandra Fredry i, jak się wydaje, wybór ten był zgodny z jej ówczesnymi upodobaniami. Choć więc sama sięgnęła po klasykę, to dramaturgia współczesna nie była jej obca.

Przedstawienia warsztatowe miały, w zamyśle Schillera, uczyć czytania dramatu z myślą o scenie i być także lekcją współpracy z zawodowymi aktorami i przyszłymi scenografami. Oprawę plastyczną do przedstawień opracowywali studenci scenografii, a wśród nich Teresa Roszkowska, z którą Jabłonkówna się zaprzyjaźniła. Studia w PIST-cie pod kierunkiem Leona Schillera dały jej nie tylko wykształcenie. Wyniosła z nich także postawę wyrażającą się w tolerancji i akceptacji odmiennych przekonań i wartości; ciekawość i otwartość na nowe idee, prądy w sztuce oraz nowe formy w teatrze; ponadto umiejętność ich racjonalnej oceny. Po latach stwierdziła: „wejście do PIST-u mnie uporządkowało” (Nowak 1986–1987: 31).

Po ukończeniu studiów otrzymała angaż do Teatru Miejskiego w Grodnie. Tam zastał ją wybuch II wojny światowej. W teatrze grodzieńskim, a potem białostockim (od 1940 roku noszącym nazwę Teatr Polski BSRR), kierowanym przez Węgierkę, pozostała do czerwca 1941 roku. Debiutowała tu jako reżyserka, wystawiając przy współpracy Węgierki *Pannę Maliczewską* Zapolskiej. Po napaści Niemiec na ZSRR przedostała się do Warszawy, gdzie zmuszona do ukrywania się, korzystała m.in. z pomocy Turowiczówny i Roszkowskiej, otrzymywała niewielkie kwoty od Tajnej Rady Teatralnej. W kwietniu 1944 roku, w Wielką Sobotę, w mieszkaniu, w którym się przez pewien czas ukrywała, z rąk księdza Jana Ziei

przyjęła chrzest. Myślała o przyjęciu chrztu już przed wojną, ale jak wyznała: „przyszły te okropne wydarzenia antyżydowskie lat trzydziestych i wtedy wydało mi się to jakoś nieuczciwe” (Nowak 1988: 17). W wierze odnajdywała zasadniczy porządek życia, a ksiądz Zieja pozostał na długie lata jej przewodnikiem duchowym i przyjacielem. W latach 1946–1949, na założonym przez księdza Zieję Uniwersytecie Ludowym w Słupsku (potem działającym też w Wytownie), uczyła literatury i historii miejscową młodzież, a także dorosłych z różnych środowisk. Ze słuchaczami kursów przygotowywała amatorskie przedstawienia (Minkowska 2017: 85–87).

W latach czterdziestych i w pierwszej połowie pięćdziesiątych główną domeną jej działalności była reżyseria. W 1945 roku w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi wystawiła *Lato w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza, w 1946 roku w Teatrze Miejskim w Toruniu *Męża i żonę* Fredry i, razem z Wilamem Horzycą, *Sen nocy letniej* Williama Shakespeare’a. W latach 1946–1949 była zaangażowana w Teatrach Dolnośląskich we Wrocławiu, gdzie reżyserowała m.in. *Mazepę* Juliusza Słowackiego, *Fircyka w zalotach* Franciszka Zabłockiego, *Strzały na ulicy Długiej* Anny Świrszczyńskiej, *Ocalenie Jakuba* Jerzego Zawieyskiego, *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego. Dwa ostatnie przedstawienia wywołały burzliwe dyskusje na tle politycznym. Jabłonkównie zarzucono wprowadzanie do repertuaru „pozycji destruktywnych, groźnych dla obecnej rzeczywistości”, a „drobnomieszczańsko-metafizyczne koncepcje” uznano za „zdecydowanie godne potępienia” (Dygat [ & ] Mostowicz 1949: 4).

Jej krytyczna postawa wobec ustroju PRL i polityki kulturalnej państwa, niezależność i nonkonformizm sprawiały, że z trudem znajdowała zatrudnienie w teatrach, a jeśli już, to były to sceny o mniejszej randze lub poza dużymi ośrodkami teatralnymi. W latach 1949–1951 była zaangażowana w Teatrze Dzieci Warszawy, w latach 1952–1955 w warszawskim Teatrze Powszechnym, gdzie jednak była od pracy odsuwana i wyreżyserowała tylko dwa przedstawienia, *Świerszcza za kominem* według Charlesa Dickensa i *Igraszki trafu i miłości* Pierre’a de Marivaux. Później już reżyserowała tylko gościnnie, np. w Białymstoku, Zielonej Górze, Bydgoszczy, po raz ostatni we Wrocławiu, w 1959 roku, *Fantazego* i *Wieczór Trzech Króli*, a w 1966 roku *Świecznik* Musseta w Wałbrzychu.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych coraz więcej miejsca w jej twórczości zajmowało pisanie. Jak wspomniałam, w latach 1954–1976 w „Teatrze” ogłaszała różne teksty: artykuły tematyczne (np. o kształceniu adeptów sceny), wywiady z aktorami, reżyserami i dramatopisarzami, ale do jej obowiązków redakcyjnych należało przede wszystkim recenzowanie przedstawień. Pisała o tym, co wówczas wystawiano w teatrach w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Wrocławiu, potem też w Gdańsku, Olsztynie, Gnieźnie. Początkowo jej recenzje dotyczyły ważnych premier klasyków: Johanna Wolfganga von Goethego, Zygmunta Krasińskiego, Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida, Stanisława Wyspiańskiego. Po 1956 roku, gdy na sceny polskie wkroczyła współczesna literatura zachodnia, zdawała relacje z premier dramatów Jeana Giraudoux, Samuela Becketta, Eugène’a Ionesco, Friedricha Dürrenmatta, Edwarda Albeego, Jeana-Paula Sartre’a, Tennessee Williamsa.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy sceny zawodowe zaczęły coraz śmieiej odkrywać dramaty Witkacego, inscenizacjom jego sztuk poświęciła wiele uwagi. Był to szczególnie okres w recepcji jego twórczości dramatycznej. W 1962 roku Konstanty Puzyna przygotował i poprzedził wstępem 22 dramaty Witkiewicza i właściwie dopiero ta edycja przyczyniła się do powrotu autora na scenę (Witkiewicz 1962). W latach sześćdziesiątych Witkacy był jednak zjawiskiem nowym, autorem, którego ciągle jeszcze uczono się

czytać i wystawiać w teatrze. Dopiero po roku 1970 wszedł na stałe do repertuaru teatrów i stał się niemalże klasykiem. Lekcją dla inscenizatorów mógł być artykuł Puzyny *Na przełączach bezsensu* opublikowany w 1969 roku w „Pamiętniku Teatralnym” (Puzyna 1969). O recepcji twórczości Witkacego obszernie pisał Janusz Degler, m.in. w tymże „Pamiętniku Teatralnym” (Degler 1969) oraz w tekście zamieszczonym w książce *Witkacy na scenie* (Degler 1979). W tym miejscu wystarczy przypomnieć, że w latach, w których Jabłonkówna była recenzentką „Teatru”, odbyło się kilkadziesiąt premier utworów Witkacego. Jabłonkówna niemal od początku towarzyszyła jego twórczości dramatycznej. Warto też dodać, że w swej macierzystej redakcji była jedną z niewielu piszących o Witkacym (oprócz niej, w tym czasie, bardziej pogłębione recenzje pisał chyba tylko Andrzej Władysław Kral). Był on, obok Sławomira Mrożka, najczęściej przez nią omawianym współczesnym dramatopisarzem.

Napisała sześć recenzji: z *Matki* w Starym Teatrze w Krakowie (prapremiera 16 maja 1964 roku, reżyseria Jerzy Jarocki), *Kurki Wodnej* w Teatrze Narodowym w Warszawie (15 października 1964 roku, reżyseria Wanda Laskowska), *ONYCH* w Teatrze Polskim w Warszawie (3 czerwca 1966 roku, reżyseria Witold Skaruch), *Bezimiennego dzieła* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (prapremiera 21 maja 1967 roku, reżyseria Bronisław Dąbrowski), *Nadobniś i kockodanów* w Teatrze Cricot 2 w Krakowie (4 maja 1973 roku, reżyseria Tadeusz Kantor), *Metafizyki dwugłowego cielęcia* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1 czerwca 1974 roku, reżyseria Jerzy Goliński) i przeprowadziła jeden wywiad: z Konstantym Puzyną rozmawiała o *Matce* w Teatrze Współczesnym w Warszawie (20 czerwca 1970 roku, reżyseria Erwin Axer). Można tu jeszcze dodać jej omówienie przedstawienia dyplomowego warszawskiej PWST z 1972 roku w reżyserii Jarockiego. Przedstawienie, zatytułowane *Akty*, składało się z fragmentów *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, *Matki* Witkacego, *Ślubu* Witolda Gombrowicza i *Tanga* Sławomira Mrożka (Jabłonkówna 1972). W prowadzonej w „Teatrze” rubryce *O teatrze w czasopiśmie* omówiła dedykowany Witkacemu zeszyt 3 „Pamiętnika Teatralnego” z 1969 roku (Jabłonkówna 1970: 24–25). Dla „Teatru” przetłumaczyła tekst Hédi André Bourau: *W stronę nowego teatru* (Bourau 1974: 6–7) i Raymonde Temkine: *Cricot 2 we Francji* (m.in. o *Nadobnisiach i kockodanach* w inscenizacji Kantora) (Temkine 1974: 23–24), a dla numeru poświęconego recepcji Witkacego za granicą artykuły Alaina van Crugtena, *Witkacy i Francuzi* (Crugten 1975: 10–12) oraz Temkine, *Witkiewicz we Francji* (Temkine 1975: 12–13).

Celem tego artykułu nie jest skonfrontowanie poglądów i spostrzeżeń Jabłonkówny na temat twórczości Witkacego z opiniami innych krytyków. Takiego zadania podjął się Piotr Rudzki w książce *Witkacy na scenach PRL-u* (Rudzki 2013). Jabłonkówna nie jest w niej niestety wystarczająco uwzględniana. Autor przytacza tylko jej analizy literackie *ONYCH* i *Bezimiennego dzieła*, pozostałe cytowane opinie dotyczą jedynie gry aktorów w konkretnych przedstawieniach. Tymczasem w tych tekstach można znaleźć wiele interesujących wypowiedzi na temat twórczości dramatycznej Witkacego, a także konkretnych inscenizacji. Miała nie tylko warsztat intelektualny, ale i reżyserski, potrafiła więc, może bardziej niż inni krytycy, odczytywać koncepcję twórcy przedstawienia. Nie ze wszystkimi musimy się dziś zgadzać, ponieważ nasze spojrzenie i formuły teatru bardzo się od tamtych lat zmieniły, ale z pewnością jej rozumienie dramatopisarstwa Witkacego zasługuje na uwagę i wartość jest przypomnienia. Należy jeszcze dodać, że teksty Jabłonkówny wyróżniała metoda

recenzencka – najpierw przeprowadzała analizę literacką utworu, a potem przyrównywała ją do przedstawienia, które widziała. Już w pierwszej recenzji, z *Matki* w reżyserii Jerzego Jarockiego, pisała:

Wartość Witkacego nie polega, jak wiadomo, na jasności myśli prowadzącej, na przejrzystej i konsekwentnej konstrukcji, na jednolitej i zwartej akcji – słowem, tych wszystkich współczynnikach, które stanowią o doskonałości dzieła przeznaczonego na scenę. To, co fascynuje, co pozostaje żywe, a często wciąż jeszcze nowatorskie w tych dramatach, to temperament, furia pisarska, świeżość wyobraźni teatralnej, przejawiająca się w poszczególnych, hojnie rozsianych pomysłach, przede wszystkim zaś – przenikliwość i drapieżność analizy stosunków aktualnych i zdumiewająco trafne wyczucie nadchodzącego kataklizmu (Jabłonkówna 1964b: 6).

W *Matce* dostrzegała wszystkie te elementy, ale nie uważała tego dramatu za najlepszy w twórczości pisarza. Wydawał jej się „chaotyczny pod względem myślowym, jak i dramaturgicznym”, jej zdaniem brakowało w nim spójności i logiki skojarzeń, a mnogość pomysłów nie przystawała do rygorów sceny. Za doskonały uważała akt pierwszy, będący w swej zewnętrznej warstwie parodią dramatu naturalistycznego, tragedii „rodziny” Henrika Ibsena czy Strindberga. Wszystkie ich schematy były tu przez Witkacego „bezlitośnie skarykaturowane”: szlachetna matka, syn-artysta nieprzystosowany do rzeczywistości, anielska narzeczona, zmarły ojciec przemawiający zza grobu jak duch ojca Hamleta. W istocie, jak podkreślała, wszystkie są ostrą satyrą na „autentyczną rzeczywistość życiową, na realnie panujący układ stosunków. Jak zwykle u Witkacego, elementy parodystyczne łączą się tu z autentycznym tragizmem, z przejmującym cierpieniem i grozą w obliczu nadciągającej katastrofy” (Jabłonkówna 1964b: 6–7). Choć więc Leon przedstawiony jest karykaturalnie, to jego dywagacje na temat „końca indywiduum zarzniętego przez społeczeństwo” wyrażają przerażenie autora własną wizją przyszłości. Akty drugi i trzeci wydawały jej się natomiast nieprzekonywujące. Mnogość pojawiających się w nich motywów, teatralnie efektownych, sprawiała wrażenie przypadkowych, dowolnie powiązanych, niełączących się z podstawowym nurtem sztuki, „tak jakby autor stracił z oczu podstawowe założenie utworu i nie bardzo wiedział, co zrobić ze swoimi bohaterami” (Jabłonkówna [ & ] Puzyna 1970: 12). Opinię na temat *Matki* powtórzyła w rozmowie z Puzyną. O akcie drugim mówiła, że „motyw walki ideowej, historiozoficznych i społecznych przeciwieństw, rozplynął się gdzieś zupełnie; punkt ciężkości przesunął się zdecydowanie na »dramat indywidualny«: degradację moralną bohatera, katastrofę w życiu rodzinnym itd.” (Jabłonkówna [ & ] Puzyna 1970: 14), a o akcie trzecim, że „nowe elementy, zagadnienia relatywizmu, »dziwności istnienia«, różne odpryski specyficznej filozofii i metafizyki witkacowskiej” (Jabłonkówna [ & ] Puzyna 1970: 14) są same w sobie bardzo ciekawe, ale nie mają nic wspólnego z dotychczasową konstrukcją akcji i myślą nadrzędną utworu. Jej zdaniem dopiero finał – w którym główny bohater ginie w zapadni jak Molierowski Don Juan w piekielnych czeluściach – do niej nawiązuje, przynosząc „niesłychanie drapieżną pointę”. Poszczególne pomysły właśnie w nim „uderzają swym wyrazem teatralnym, swą przejmującą ekspresją i w zadziwiający sposób odpowiadają naszemu dzisiejszemu »zamówieniu estetycznemu«, jeżeli chodzi o ową specyficzną ambiwalencję groteski i tragizmu, śmieszności i bólu, błazenady i okrucieństwa” (Jabłonkówna 1964b: 7).

Polemizowała z Puzyną, który uważał *Matkę* za jeden z ciekawszych utworów Witkacego. Jabłonkówna twierdziła, że Puzyna ma własną wizję utworu, niemającą pokrycia

w „konkretnych egzemplifikacjach tekstu”. Różniło ich rozumienie postaci Leona i Matki, ich funkcji w dramacie i – co za tym idzie – opinia o spektaklu w reżyserii Axera. Według Puzyny to idee Leona są kanwą utworu i w związku z tym reżyser powinien uczynić je motorem przedstawienia. Twierdził, że Matka w nie wierzyła i zginęła, bo zdała sobie sprawę, że nie ma już nadziei. Zdaniem Jabłonkówny Matka nigdy nie wierzyła w idee Leona, a nawet chciała, by je porzucił; te idee zresztą wyrażały się tylko w „werbalnych ogólnikach, w mętnych wywodach bohatera”, a nie przez akcję dramatyczną. Twierdziła, że w dramacie nie ma żadnego starcia, przeciwnicy Leona pojawiają się dopiero na samym końcu sztuki, a to za mało, by poczuć przesłanie i dramatyczność sytuacji – przeczcucie zagrożenia, jakie niosą nowe siły i nowe porządki.



**Halina Mikołajska (Janina Węgorzewska) i Barbara Krafftówna (Dorota) w *Matce***  
Archiwum Teatru Współczesnego w Warszawie (fot. Edward Hartwig)

Przedstawienia w Starym Teatrze i Teatrze Współczesnym oceniła mimo to pozytywnie. Wyżej stawiała inscenizację krakowską, bo według niej Jarocki trafnie rozłożył akcenty między warstwą parodystyczną a autentycznym dramatem, miał wiele doskonałych pomysłów inscenizacyjnych. Także wykonania aktorskie, zwłaszcza głównych bohaterów granych przez Ewę Lassek (Matka), „balansującą na granicy między groteską a emfaticznością” i Antoniego Pszoniaka (Leon), ukazującego swego bohatera z „autoironią, nerwem dramatycznym”, znalazły jej uznanie. Jako jedyna recenzentka zwróciła uwagę na epizodyczną rolę baronówny von Obrock, którą grała Antonina Klońska, „świetna aktorka starszego pokolenia”, „prezentująca swój styl prawdziwie »awangardowy«” oraz na rolę Zofii Więclawówny,



która grała służącą Dorotę „jedyną rzeczniczkę przyziemnego rozsądku i trzeźwości w całym tym świecie figur z maligny i kokainistycznych widziadeł”. Dlatego uważała, że kostium tej postaci powinien być realistyczny.

Przedstawienie warszawskie w reżyserii Axera chwaliła za doskonale wydobytą z tekstu warstwę parodystyczną, demaskującą obowiązujące kanony mody literackiej, a poprzez wyolbrzymienie i komizm kontrastowych zestawień obnażającą „falsz w stosunkach międzyludzkich, »bombastyczność« frazeologii, za którą kryje się bierność i niezdolność do prawdziwego czynu”. Twierdziła jednak, że za słabo zaznaczone zostało w przedstawieniu „owo nagle przeniesienie się w inny wymiar, owa witkiewiczowska »wielość rzeczywistości«”, a reżyser mógł znaleźć „bardziej zaskakujące i sugestywne środki inscenizatorskie, rozwiązania bardziej surrealistyczne”. Chwaliła rolę Matki w wykonaniu Haliny Mikołajskiej, która „zaskakiwała mnóstwem kontrastowo zestawionych szczegółów, bardzo świeżych, świadczących o wielkiej inwencji aktorskiej”. Zdaniem Puzyny Mikołajska naszkicowała tę postać zbyt drobiazgowo, przez co rola straciła na lekkości. Jabłonkówna była trochę innego zdania, lekkość i swobodę dostrzegała w grze Barbary Krafftówny, która grała Dorotę, ale, jak podkreślała, Krafftówna „miała do wygrania tylko jedną strunę”, a Mikołajska musiała „stworzyć syntezę z mnóstwa instrumentów, w jednej roli zawrzeć całą orkiestrę” (Jabłonkówna [i] Puzyna 1970: 15).

Inscenizację *Kurki Wodnej* raczej tylko odnotowała. Także ten dramat nie wydawał jej się najwartościowszym w twórczości pisarza. Uważała, że trudno się w nim doszukać jakiegoś głębszego znaczenia, jakiejś myśli przewodniej. Pojawiające się w utworze motywy „nienasycenia”, „niemożności twórczej”, wizja „ginącego świata” tworzyły, jej zdaniem, dość chaotyczną mieszanekę myślową, także pod względem formy teatralnej pozbawioną dynamiki, „bezpośredniej żywiołowości, spiętrzenia elementów sennego koszmaru i groteskowego humoru, jakie cechują np. *Szewców*, *Wariata i zakonnicę* czy wiele innych utworów Witkiewiczowskiej dramaturgii” (Jabłonkówna 1964a: 15). Proponowała, by przygotowując utwór na scenę, spróbować odnaleźć w tej płątaniu różnorodnych wątków „jakiś zamysł bardziej syntetyczny”, może nawet nie w pełni świadomy dla autora, np. by potraktować *Kurkę Wodną* jako pastisz na pewną formację romantyczną, wystawić choćby jako parodię *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego. Tymczasem reżyserka Laskowska wystawiła dramat „jak leci”, co dało widowisko niejednolite w stylu i „bezkierunkowe”, choć zabawne i świeże. Zasluga to, oczywiście obfitującego w czarny humor, tekstu i aktorstwa. Wyróżniła znowu Mikołajską w roli księżnej of Nevermore. Pisała:

Ta kreacja wydaje mi się wręcz znakomita: Mikołajska nie tylko bezbłędnie i z niezwykłą konsekwencją przekazuje całą rolę w owej na polu parodystycznej, na polu surrealistycznej tonacji, którą odczuwamy jako typowo „witekiewiczowską”, ale, mimo ciągłych kapryśnych odskoków i różnorodnych nawarstwień tego wizerunku, zarysowujących się w tekście, osiąga jednolitość postaci, jej – teatralną oczywiście – prawdę (Jabłonkówna 1964a: 15).

Doskonała była też Krafftówna, z „perwersyjną słodyczką i pewną przewrotną naturalnością uosabiająca »Żonę artysty«” (Jabłonkówna 1964a: 15). Przewabny Jan Kobuszewski w roli Lokaja zaprezentował „świątą próbkę parodystycznej trawestacji” i „kto wie, czy właśnie zarysowana przez niego sylweta nie przyczyniła się w głównym stopniu do scalenia we wrażeniu widza różnorodnych i rozbieżnych w fakturze elementów tego spektaklu” (Jabłonkówna 1964a: 15).

W hierarchii dramatów Witkacego wysoko stawiała *ONYCH* i *Bezimienne dzieło*, także inscenizacje obu sztuk oceniła pozytywnie. Recenzję z *ONYCH* w Teatrze Polskim zatytułowała *Funkcja pewnego zaimka*, gdyż tak celny wydał jej się tytuł dramatu:

[...] króciutki zaimek, który nie tylko doskonale określa podstawę fabularną utworu, ale w świetnym syntetycznym skrócie ujmuje całość jego problematyki wewnętrznej, stanowi niejako hasło wywoławcze, które pomaga utrafić nieomylnie w sam rdzeń dramatycznego dylematu, co już przestaje być żartobliwym wyskokiem fantazji, a jest pewnym realnym i bolesnym dylematem całej epoki (Jabłonkówna 1966: 4).

Podkreślała rozłam między jednostką a światem zewnętrznym, światem, w którym nie występuje forma „my”, a alternatywą dla „ja” są mityczni „oni”, i w tym przeciwstawieniu dostrzegała wartość utworu i jego sens. Uważała, że w porównaniu z innymi utworami scenicznymi Witkacego *ONYCH* cechuje umiar „zgoła klasyczny”: „Nie ma tu żadnych niesamowitych przejawów »dziwności istnienia« w rodzaju nieoczekiwanych zmartwychwstań, rozszczepień osobowości, koegzystencji żywych z umarłymi, postaci historycznych z osobami współczesnymi, a cała katastrofa przebiega stosunkowo łagodnie” (Jabłonkówna 1966: 5). Oryginalność dramatu polega na jego poetyce, charakterystycznym dla twórczości Witkacego połączeniu „drwiny, intelektualnej groteski, autoironii i autentycznego cierpienia, dojmującej trwogi, prawdziwie kasandrycznego wyczucia nadchodzącego kataklizmu”. Polemizowała z Jerzym Koenigiem, który pisał, że Witkacy w Teatrze Polskim stał się jedynie śmieszny, „kabaretowo-bulwarowy” (Koenig 1966: 7), a powinien być w odczuciu widzów także groźny. Jabłonkówna przeciwnie, twierdziła, że przedstawienie w reżyserii Witolda Skarucha pokazało Witkacego jako śmiesznego i groźnego jednocześnie, a pod pozornie beztroskim śmiechem, jakie niosły ten utwór i przedstawienie, kryły się treści wcale niewesołe. Pisała:

Co do mnie, bawiąc się doskonale zewnętrzną warstwą parodystyczną utworu, pastiszową charakterystyką osób i atrybutami surrealistycznej groteski w sytuacjach [...], czułam zarazem przez cały czas swidrujące, jadowite ukłucie niepokoju i zagrożenia; wywoływały je pewne bardzo wyraźne i bardzo realne elementy wizji autorskiej, wyzierającej spoza całej pozornej fantastyki i fantasmagorii witkiewiczowskiego buffa (Jabłonkówna 1966: 4).

Dodawała, że w porównaniu np. z *Szewcami* natężenie grozy, jaką „przeziąknięta jest wizja »nowego wspaniałego świata«” (Jabłonkówna 1966: 5), jest tu o wiele mniejsze. Nie należało więc przeceniać wartości tej sztuki i czynić z niej tragedii. Jej zdaniem zaletą przedstawienia był właśnie umiar, reżyser nie wyolbrzymiał tego, co groźne, nie podkreślał „natrętnym komentarzem inscenizatorskim czy scenograficznym jego podskórnej »znaczeniowości«” (Jabłonkówna 1966: 4), utrzymał spektakl w tonie lekkiej groteski, a nie zatracił przy tym głębszego znaczenia. Zarówno reżyseria, jak i scenografia znakomicie przywołały lata dwudzieste XX wieku, ich modę, sposób mówienia. Ten styl podkreślała gra aktorów, na czele ze Stanisławem Jasiukiewiczem i dublującym go Wiktorem Nanowskim, wykonawcami roli pułkownika Melchiora Abłoputo, tej syntezy „rozbrajającej głupoty, hałaśliwej serdeczności i groźnego w skutkach barbarzyństwa”.

*Bezimienne dzieło* uważała za sztukę fascynującą (Jabłonkówna 1967: 3–5). Podobnie jak inne utwory, pod powłoką bufonady, groteskowych żartów i dywagacji bohatera

na temat „dziwności istnienia”, ukrywając ostrą satyrę. Motyw „mieduwalszczyzny” jako etapu przejściowego do całkowitego barbarzyństwa i „wygrywania przez domorosłych führungów najdzikszych instynktów tłumu” budził wstrząsające skojarzenia. Była innego zdania niż Jerzy Koenig, który twierdził, że Dąbrowski wystawił Witkacego tak, „jak grywać się powinno Bałuckiego”; pokazał

[...] solidny teatr, który próbuje rozśmieszać przy pomocy sprawdzonych chwytów komediowych, opowiada w sposób nieciekawy, topornie dosadnym językiem, fabułę sztuki Witkacowskiej, odnajduje dla jej szaleństw i dziwactw realistyczną motywację, [...] mruga wesoło do widowni, zachowując przy tym – jak w dobrej farsie przystało – kamienną, poważną twarz. O efekcie zderzenia się dwóch rzeczywistości nie ma nawet co mówić (Koenig 1967: 9).

Według Jabłonkówny w lekturze i na scenie największe emocje wywoływały akt pierwszy i czwarty dramatu. W akcie pierwszym elementy parodii, „farsowość sytuacji, gromadzącej na jednym terenie najbardziej nieoczekiwane postaci, i tajemnicza romantyka »spisku«,” złożyły się na „całość prawdziwie surrealistyczną”. Akt czwarty „urósł do rangi historiozoficznej paraboli”, miał w sobie „intensywność i sugestywną siłę jakiejś natchnionej wizji”, utrzymany w tonie „gorączkowych majaków” przejawiał „specyficzną dokładność i »nadrealistyczną prawdziwość« charakterystyki, ową swoistą logikę, jaką przeniknięte są czasem koszmary senne”. Podkreślała, że jest znakomicie skonstruowany: zwarty, lapidarny, nie ma w nim ani jednego zbędnego słowa, „każda wypowiedź posuwa akcję i jednocześnie znakomicie charakteryzuje funkcje danej postaci”. Na scenie wypadł świetnie, miał w sobie „gorączkę i dynamikę, i nieklamany patos – patos tragicomiczny, ale głęboko przejmujący”. Bronisław Dąbrowski wydobyl charakterystyczną dla tekstu symbiozę „bufonady i głębokiego dramatyzmu, żartobliwej fantastyki i autentycznej grozy, opartej na prawdziwym wyczuciu podskórnego nurtu rzeczywistości”. Z tekstem i reżyserią doskonale współbrzmiała scenografia Kazimierza Wiśniaka, „syntetyczna a zarazem przeniknięta jakby szerokim oddechem” (Jabłonkówna 1967: 5).

Wnikliwie analizowała recenzowane dramaty, ich poszczególne akty, a czasem też sceniczne dzieje utworu. W recenzji z *Bezimiennego dzieła* przypomniała, że motto ze wstępu do utworu, ta surrealistyczna fraza „Mieduwalszczyzny skarmią na widok Czarnego Beata, Buwaja Piecycy” (cyt. za Jabłonkówna 1967: 3), pochodzi, jak można sądzić, z przypisu autora, „ze snu z r. 1912”. Musiał to być sen niezwykle intensywny, skoro po upływie dziesięciu lat, w 1921 roku stał się załącznikiem sztuki, tych „czterech aktów dość przykrego koszmaru”, jak określił ją autor. Przypomniała też, że ten sam motyw powrócił wiele lat później w *Szewcach*, według niej najznakomitszym dramacie Witkacego. Jeden z Czeladników zapowiadał: „My się będziemy tak nazywać: sajetańczycy, albo mieduwalszczyzny – od tego Mieduwała, co z Beatem Czarnym Piecycą walczył i na jego widok skomla...” (Witkiewicz 2004: 387).

Recenzję z *Metafizyki dwugłowego cielęcia* zaczęła przedstawieniem historii eksperymentalnej sceny prowadzonej przez Edmunda Wiercińskiego w Teatrze Nowym w Poznaniu w latach 1927–1928. Pierwszą premierą w repertuarze tej sceny był *Sen Felicji Kruszewskiej* (17 września 1927 roku), przypomniany przez Stanisława Hebanowskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (26 stycznia 1974 roku), a ostatnią właśnie *Metafizyka...* (14 kwietnia 1928 roku), wtedy źle przyjęta przez publiczność, krytyków i samego autora, który narzekał: „Niedawno znowu nie poznałem własnej sztuki w Poznaniu – zrodziła się z niej

akonstrukcyjna »marmelada« realistycznych nonsensów w interpretacji jednego reżysera. Są granice tożsamości pewnego utworu samego ze sobą, których reżyser przekroczyć nie może” (cyt. za: Degler et al. 2017: 396). Zadała też pytanie, czy to przypadek, że dwa różne teatry zagrały w niedługim odstępie czasowym pierwszą i ostatnią sztukę z repertuaru tej sceny, czy to może raczej przejaw witkiewiczowskiej „dziwności istnienia”. Witkacy zaliczył *Metafizykę...* do tych swoich dzieł, które są „więcej zbliżone do Czystej Formy”. I w tym przypadku definicja ta wydała się krytyczce uzasadniona – takie w niej

[...] nagromadzenie gwałtownych zgonów i bardziej jeszcze nieoczekiwanych zmartwychwstań, dziwnych przeskoków emocjonalnych, gmatwaniny i wieloznaczności wszelkich „naturalnych” związków rodzinnych i erotycznych, nieumotywowanych pojawień się i zniknięć enigmatycznych postaci, i w ogóle demonstrowanie z perwersyjnym upodobaniem absurdalności świata (Jabłonkówna 1974: 18).

Akcja sztuki rozgrywa się na tle egzotycznej przyrody, wcale nieprzyjaznej dla przybyszów. Wyrzuceni poza nawias konwencji kultury, zasad etycznych, pozbawieni swych przyzwyczajęń, zostali oddani we władanie skrytych instynktów, pożądań i namiętności. Jabłonkówna pisała:

Jeśli oglądać *Metafizykę* pod tym kątem, to łatwo dostrzec, że nie jest ona bynajmniej bezładnym i chaotycznym stekiem absurdów, ale ostrym, przenikliwym, drapieżnym sondażem ludzkiej natury. A raczej nie natury całej, lecz owej najgłębszej, najbardziej utajonej jej warstwy, czającej się na dnie świadomości. I wówczas okaże się, że sztuka nie jest bynajmniej pozbawiona logiki i konsekwencji, tylko, że jest to logika i konsekwencja innego wymiaru, rządząca domeną snów i podświadomych majaczeń (Jabłonkówna 1974: 18).

Jednym z wątków tej podświadomości jest motyw synostwa, który uosabia postać Karmazyniella i jego udręki związane ze stosunkiem do matki i ojca (nie wiadomo zresztą, kto nim jest). Umierająca, a potem ożywająca matka, zmarły, a następnie zmartwychwstały ojciec, to z punktu widzenia normalnej rzeczywistości zjawiska absurdałne, ale w wymiarze sennego widziadła można je odczytać „jako zobrazowanie podświadomych pragnień i instynktów Karmazyniella”. Według Jabłonkówny nie wszystkie wątki sztuki da się racjonalnie odcyfrować. Jest ona przecież tylko „pełną poetyckiej dezynwoltury fantasmagorią” i taki należało nadać jej kształt sceniczny. Nie znaczy to jednak, że można było zastosować całkowitą dowolność środków wyrazu i wybranej konwencji. Tak się niestety stało i w dawnej realizacji Wiercińskiego, i w obecnej Golińskiego. Wierciński,

[...] w swojej młodzieńczej wierze w „absolutną dowolność” rzeczywistości scenicznej, starał się nieustannie podkreślać bezsens i czystą groteskowość wszystkich sytuacji i wiązań wewnętrznych *Metafizyki*; zatracił w ten sposób nie tylko istotną treść utworu, ale wywołał monotonię, znużył i zniechęcił widzów, i wywołał niezadowolenie autora (Jabłonkówna 1974: 19).

Goliński poszedł w kierunku odwrotnym: „zastosował cały szereg różnych konwencji i rozrzutnie szafował pomysłami”, co chwilami przynosiło ciekawe i zabawne efekty, ale nie stwarzało wrażenia całości. Nierównomierność stylu cechowała też grę aktorów, niektórzy wykonawcy zdawali się „niezupełnie orientować, jakie to zwierzę z menażerii ludzkiej

kazano im odtwarzać”. Najlepsi byli odtwórcy ról drugoplanowych: Wojciech Ziętarski jako Sir Robert Clay, „świetnie czujący swoisty smak witkacowskiej tragigroteski” oraz Leszek Kubanek w roli Króla, „nieodparcie komiczny i pełen »barbarzyńskiego« wdzięku”.



**Scena zbiorowa w *Nadobnisiach i koczokodanach*,  
na pierwszym planie Bogdan Grzybowicz (Tarkwiniusz)**

Teatr Cricot, Kraków 1973

(fot. autor nieznany, zbiory Cricoteki)

Sens takiego „udziwnienia” tekstu i ingerencji reżyserskiej znalazła w przedstawieniu *Nadobniś i koczokodanów* w reżyserii Tadeusza Kantora (Jabłonkówna 1973: 14–15). Ze względu na autora i reżysera przewidywała, że będzie to teatralny eksperyment, który „z całą pewnością pogwałci wszelkie ustalone zasady, wymknie się wszelkim uchwytnym prawom, przyczynowości i pozostanie dla widzów zjawiskiem niepojętym i niedocieczonym”. Przygotowana na niespodzianki, oczekiwała ich ze spokojem. Jak zauważyła, oczekiwaniu towarzyszyłyby większe emocje, gdyby tekst Witkacego potraktować naturalistycznie, wystawić metodą Antoine’a, lub gdyby Kantor reżyserował np. *Kościuszkę pod Raclawicami* Anczyca w sposób tradycyjny. Połączenie teatru Czystej Formy Witkacego z Teatrem Niemożliwym Kantora z góry nastrojało autorkę „filozoficznie”: „skoro wszystko będzie zadziwiać, nie

będę się dziwić niczemu”. I rzeczywiście niespodzianki czekały na publiczność już w szatni. Tam, uczona karnego zachowania, dopiero wtedy mogła zająć wyznaczone miejsca. W trakcie przedstawienia także nie wszystko było od razu zrozumiałe, postaci dramatu dziwnie zdeformowane, pozbawione znamion normalności (nawet tej witkiewiczowskiej), uwikłane w surrealistyczne sytuacje, sprawiały, że tekst wydawał się pozbawiony znaczenia. Nie dziwiły już nawet najbardziej absurdalne sytuacje – chwilami rozśmieszające do łez, a chwilami przesycone „czarnym i przewrotnym humorem”. Wyjaśnienie przyniosło potraktowanie przez reżysera postaci Mandelbaumów. W sztuce pełnią funkcję bezosobowego chóru, tła, ale w finale, gdy trójka bohaterów ponosi klęskę, to im przypada zwycięstwo, z nich ma powstać „nowa rasa przyszłości”. W spektaklu Kantora ten bezosobowy tłum, Mandelbaumowie i dyrygującymi nim Szatniarze, stał się elementem integrującym całość widowiska. W trakcie przedstawienia jasne stało się, że rolę Mandelbaumów przyjęła na siebie publiczność, tak przyuczana do porządku przez jego bezwzględnych stróżów, na komendę podnosząca ręce z numerkami do góry, podająca przydzielone im miejsca, a możliwym tego świata przyglądająca się tylko z oddalenia, dopytująca i prosząca: „a my, a my, a my?”. Takie potraktowanie tekstu mogło budzić bolesne skojarzenia z przeżyciami z czasów wojny i okupacji niemieckiej. Jabłonkówna nigdy nie odnosiła się do nich wprost. W opublikowanych w „Teatrze” fragmentach rozmowy z Maciejem Nowakiem na ten temat wypowiada się oględnie. Także w tym spektaklu, choć pod zewnętrzną, powierzchowną, zabawną warstwą, dostrzegala znaczenia ogólne, niepokojące odniesienia do totalitarnej rzeczywistości, dała im wyraz w sposób powściągliwy. Czy myślała, że to, co przeczuwał i przed czym przestrzegał Witkacy, dotknęło ją aż nazbyt osobiście, czy pod tym kątem czytała dramaty Witkacego, pozostaje kwestią otwartą. Z pewnością bliska była jej głoszona przez Witkacego przestroga przed utratą indywidualności i wolności. Ceniła niezależność i wolność życia i w sztuce, wolność od wszelkich doktryn, narzuconych z góry idei, wolność i swobodę myśli i czynów, które jednak nigdy nie powinny zagrażać podstawowym wartościom humanistycznym, prowadzić np. do zniewolenia innych. W latach osiemdziesiątych w rozmowie z Maciejem Nowakiem wspominała lata trzydzieste ubiegłego wieku, lata swej młodości:

Zaczęło się chmurzyć w całej Europie, nie mówiąc już o zmianach wewnętrznych w kraju, co wpływało zasadniczo na nasze nastroje. Powaga i groza życia zaczęła do nas docierać. Tym niemniej, gdy pamiętam ten okres, gdy już byłam w pełni zanurzona w teatrze, studiowałam w PIST-cie, to myśmy się oburzali na wiele spraw, które działy się w świecie i wewnątrz, ale przecież życie miało jakiś zupełnie inny wymiar niż dzisiaj. No, byliśmy wolni. Po prostu byliśmy wolni. Tego nie da się opowiedzieć, co to znaczy żyć w wolnym kraju. To jest całkiem inna mentalność. Trudno to wytłumaczyć, to jest jakieś doznanie pierwotne, zmysłowe (Nowak 1986–1987: 28).

Bliskie były jej też refleksje na temat „dziwności istnienia”, zagadkowości życia, poszukiwanie odpowiedzi na najważniejsze pytania egzystencjalne o jego sens i wartość. Jabłonkówna odpowiedź znalazła w wierze. Czy i gdzie ich szukał Witkiewicz, i dlaczego nie znalazł, to już pytanie do witkacologów.

# Bibliografia

- Axer, Erwin 1984. *Ćwiczenia pamięci*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bourau, Hédi André 1974. „W stronę nowego teatru”. Tłum. Leonia Jabłonkówna. *Teatr* 1: 6–7.
- Chmielewska, Grażyna 2020. *W kregu teatru. Życie i twórczość Leonii (Jelonki) Jabłonkówny*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Crugten, Alain van 1975. „Witkacy i Francuzi”. Tłum. Leonia Jabłonkówna. *Teatr* 11: 10–12.
- Degler Janusz 1969. „Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza na scenie 1921–1969, *Pamiętnik Teatralny* 3: 335–362.
- 1979. „Witkacy w teatrze (1956–1976)”. W: *Spotkanie z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza (Jelenia Góra, 2–4 marca 1978)*. Janusz Degler (red.). Jelenia Góra: Teatr im. Cypriana Kamila Norwida.
- Degler, Janusz et al. (red.) 2017. *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dygał, Stanisław [&] Arnold Mostowicz 1949. „W sprawie Państwowego Teatru Dolnośląskiego”. *Gazeta Robotnicza* 24: 4.
- Jabłonkówna, Leonia 1964a. „Kurka wodna”. *Teatr* 24: 15.
- 1964b. „Witkacy w Starym Tatrze”. *Teatr* 15: 6–7.
- 1966. „Funkcja pewnego zaimka”. *Teatr* 16: 4–5.
- 1967. „Mieduwalszczyzna”. *Teatr* 18: 3–5.
- 1970. „O teatrze w czasopismach”. *Teatr* 14: 24–25.
- 1972. „Akty w PWST”. *Teatr* 7.
- 1973. „Szatniarze i widzowie w Teatrze Niemożliwym”. *Teatr* 13: 14–15.
- 1974. „Dziwność istnienia”. *Teatr* 16: 18–19.
- Jabłonkówna, Leonia [&] Konstanty Puzyna 1970. „O niesmacznej sztuce Witkacego”. *Teatr* 19: 12–16.
- Koenig, Jerzy 1966. „Witkacy w Teatrze Polskim”. *Współczesność* 14: 6.
- 1967. „Krakowski Witkacy”. *Współczesność* 14: 9.
- Minkowska, Anna 2017. *Pamiętnik. Wspomnienia o księdzu Janie Ziei*. Maria Prussak (red.). Warszawa: Instytut Papieża Jana Pawła II.
- Nowak, Maciej 1986–1987. *Niedokończona rozmowa z Leonią Jabłonkówną* (mps), Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego: Warszawa.
- 1988. „Niedokończona rozmowa z Leonią Jabłonkówną”. *Teatr* 8: 16–20.
- Puzyna, Konstanty 1969. „Na przełęczach bezsensu”. *Pamiętnik Teatralny* 3: 251–264.
- Rudzki, Piotr 2013. *Witkacy na scenach PRL-u*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Temkine, Raymonde 1974. „Cricot 2 we Francji”. Tłum. Leonia Jabłonkówna. *Teatr* 18: 23–24.
- 1975. „Witkiewicz we Francji”. Tłum. Leonia Jabłonkówna. *Teatr* 11: 12–13.
- Wilski, Zbigniew 1971. „Warsztat Teatralny Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej 1936–1939”. *Pamiętnik Teatralny* 3–4: 385–399.
- 1978. *Polskie szkolnictwo teatralne w latach 1811–1944*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy 1962. *Dramaty*. T. 1–2. Wstęp Konstanty Puzyna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2004. „Szewcy”. W: Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Dzieła zebrane*. T. 7: *Dramaty III*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.