

WACŁAW RADULSKI — REŻYSER PRAPREMIER „MRÓWEK“ i „BABY-DZIWO“ MARIII JASNORZEWSKIEJ-PAWLIKOWSKIEJ

Wacław Radulski inscenizator do niedawna zapoznany, niepopularny nawet wśród teatrologów, urodził się w 1904 roku w Petersburgu, w rodzinie Heleny z Giedroyciów i Wincentego Radulskich. Studiował na wydziale aktorskim tamtejszego Instytutu Sztuk Sceniczných przy Teatrze Aleksandryjskim i uczestniczył w zajęciach z reżyserii.

W owym okresie oglądał często przedstawienia Meyerholda, Wachtangowa, Tairowa, Radłowa¹ i doskonale orientował się na bieżąco w problematyce nowatorskiego teatru radzieckiego, o czym świadczyły popularyzatorskie artykuły jakie zamieszczał w prasie międzywojennej.² Ze szczerym uznaniem pisał o symbolizmie ruchowym Tairowa, o artyzmie i bogactwie inscenizatorskim Wachtangowa³. Cenił Meyerholdowski indywidualizm interpretacyjny i sceniczny oraz bohaterski i tragiczny charakter tego teatru.

Jednak Radulski stanowczo odrzucał możliwość przenoszenia w odmienne warunki metod i środków artystycznych, choćby najwspanialszych, jeśli pierwotnie były wprowadzone przez specyficzny teatr, ściśle powiązany z rzeczywistością społeczną i narodową — tak jak w przypadku awangardy radzieckiej. I chociaż działalność sceniczna tego reżysera wykazuje powiązania ze wspomnianymi nowatorami, to mają one charakter twórczej inspiracji; brak oczywistych naśladownictw formalnych czy mechanicznego przenoszenia „sprawdzonych efektów” do własnych przedstawień.

Po ukończeniu z wyróżnieniem Szkoły Dramatycznej (1926) Radulski przez cztery następne sezony doskonalił swoje umiejętności w teatrach warszawskich — początkowo jako asystent Schillera, Węgierki i Borowskiego, później jako współpracownik W. Brumera w Teatrze Odrodzonym na Pradze. Praca w Miejskich Teatrach Dramatycznych pod dyrekcją E. Chaberskiego (1928—30) nie stanowiła udanego etapu w działalności młodego eksperymentatora, ale nawet spośród ówczesnych jego przedstawień niektóre, zwłaszcza te wsparte plastyczną inwencją Wincentego Drabika, były interesujące.

W sezonie 1929/30 zajął się reżyserią w stołecznej rozgłośni Polskiego Radia, co kontynuował przez wiele lat — także w Krakowie, Lwowie, Monachium. Przez sezon 1930/31 pracował z Schillerem we Lwowie, tyleż w Wileńskim Teatrze na Pohulance (1931/32). Wówczas miał także interesujące dokonania w tamtejszym Hebrajskim Studio Dramatycznym.

Lata pracy Radulskiego w Teatrach Miejskich we Lwowie (1932—35) pod dyrekcją W. Horzycy były najbardziej owocne w jego dotychczasowej praktyce scenicznej. To wówczas reżyser „wyrobił sobie nazwisko”, stał się znaczącą postacią w lwowskim świecie teatralnym. Jeden z najznakomitszych tamtejszych spektakli Radulskiego to „Jeńcy” Marinettiego, którymi zachwycał się sam autor obecny na premierze.

Radulski zaangażowany na sezon 1935/36 przez K. Frycza do Teatru im. Słowackiego w Krakowie, pozostał tam do wybuchu wojny.

Aresztowany w Związku Radzieckim, dwa lata przepracował na zesłaniu za kołem podbiegunowym. Z ZSRR wyostał się z armią gen. Andersa. Był współtwórcą Teatru Dramatycznego Armii Polskiej na Wschodzie (od 1944 — Teatr Dramatyczny 2 Korpusu) kierowanego przez J. Domańską. Radulski sprawował funkcję kierownika artystycznego i głównego reżysera. Ze względu na liczbę widzów, premier i spektakli Teatr Dramatyczny 2 Korpusu był największą polską placówką tego typu podczas II wojny. Poziom repertuaru i wykonawstwa, fachowość scenografów i interesująca reżyseria nadawały tej scenie najwyższą rangę⁴.

Od jesieni 1947 teatr ów przestał istnieć. Zespół funkcjonował jako „Spółdzielnia Artystów”, przyjął nazwę Polskiego Teatru Dramatycznego i przeniósł się do Wielkiej Brytanii, gdzie objeżdżał z przedstawieniami skupiska polonijne.

Radulski sporadycznie współpracował z tym teatrem. Warunki emigracyjne nie sprzyjały działalności scenicznej. Niegdysiejszy eksperymentator zyskał jeszcze sporo pochlebnych recenzji, ale znaczących sukcesów już nie odnosił. Prowadzony przez niego Teatr Sztuk Czytanych trzeba uznać tylko za namiastkę prawdziwych inscenizacji Sam twórca, nie usatysfakcjonowany tą formą reżyserowania, szybko ją porzucił.

Znajdował zadowolenie w pracy radiowej, której całkowicie się poświęcił w latach 1952—66 (Rozgłośnia Radia „Wolna Europa”, Monachium).

Radulski zaczął swoją krakowską działalność w momencie, gdy dyrekcję Teatru im. Słowackiego objął Karol Frycz. Dyrektor był osobowością i indywidualnością tej miary, że nadał kierowanej przez siebie scenie specyficzny klimat i profil, a w efekcie ogólnopolską rangę.

Prawdziwie ożywiała krakowski teatr i łagodziła jego wyłącznie akademizujący charakter twórczość sceniczna Wacława Radulskiego. Podejmował on najbardziej ryzykowne zadania artystyczne; wystawił na tej scenie 21 przedstawień — w większości niebanalnych, niekiedy uznawanych za wybitne⁵. Uchodził za specjalistę od eksperymentów, za wirtuoza skomplikowanego instrumentu nowoczesnej techniki teatralnej⁶.

Frycz zdawał się szczególnie cenić Radulskiego; oskarżonego o skłonności wywrotowe osłonił swoim autorytetem. Zdarzyło się to gdy „*Ilustrowany Kurier Codzienny*” wydrukował anonimowe, paszkwilanckie pomówienie reżysera o komunizowanie na scenie (w „*Wiosennych porządkach*” L. E. Huxley’a). Frycz wystosował do redakcji pismo, w którym wziął na siebie pełną odpowiedzialność za prace sceniczne zatrudnionego przez siebie reżysera⁷.

Radulski był rzeczywistym współpracownikiem Frycza w realizowaniu jego linii repertuarowej i artystycznej. Wsparł swoimi przedstawieniami („*Niebieski ptak*”, „*Opowieść wigilijna*”, „*Kaligula*”, „*Korsarz*”) starannie przez dyrektora rozwijaną akcją teatru szkolnego⁸.

Frycz promował, bodaj najkonsekwentniej w kraju, współczesnych dramaturgów polskich, w tym także debiutantów. Młody reżyser przygotował 6, czyli prawie połowę, tego typu prapremier (4 debiuty). Był też inscenizatorem polskich prapremier znaczących utworów obcych autorstwa O’Neilla, Acharda, Cromelyncka. Te spektakle uznano za cenne w skali krajowej.

Powierzając młodemu eksperymentatorowi odpowiedzialne zadania artystyczne dyrektor wyrażał swoje uznanie, a jednocześnie stwarzał sytuacje mobilizujące talent reżysera.

Podobnie było z wystawieniem dramatów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Jej „*Mrówki*” i „*Baba-Dziwo*”⁹ w pewien sposób dopełniają się nawzajem i w zamyśle autorki stanowią kontynuację. Ich konflikt dramatyczny to efekt zderzenia ze społeczeństwem tego, co indywidualne, a przez poetkę przedstawiane zwykle jako szczególnie cenne.

W każdym z dramatów występuje symetryczne odwrócenie sił w stosunku do drugiego i przeciwstawne ich wartościowanie. W „*Mrówkach*” nad jednostką dominuje grupa i bezlitosne prawa jej funkcjonowania; w „*Babie-Dziwo*” zdziwaczała dyktatorka terroryzuje całe państwo.

Zakończenia sztuk dowdzą, że wybujały indywidualizm nie mieści się w naturalnej hierarchii wartości uznawanych przez społeczeństwo; ono zawsze dąży do stanu równowagi i nie toleruje skrajności.

Obiema tragikomediami Pawlikowskiej rządzi, znacznie nasiloną w „*Babie-Dziwo*”, zasada groteski. Wyraża się ona przemieszaniem dramatyzmu i śmieszności, trywialności i patosu oraz fantastycznością zrodzoną ze zniekształceń i przejawskawień sytuacji. Rozwiązania konfliktów dramatycznych nie dają się zamknąć ani w kategorii tragizmu, ani komizmu. Pozorny optymizm zakończeń nie przekonywuje, bo nie wynika logicznie z wcześniejszego rozwoju akcji; to także efekt typowy dla utworów groteskowych, które, nawet opatrzone happy-endem, pozostawiają

odbiorcę z poczuciem ciągłej aktualności przedstawionych zagrożeń.

Prapremiery „*Mrówek*” i „*Baby-Dziwo*” odbyły się na krakowskiej scenie w odstępie 2 lat. Zyskały przychylnie oceny krytyki i aplauz publiczności, ale osiągnęły tylko po 10 przedstawień, co i tak było w owych czasach miarą ponadprzeciętnego powodzenia.

W obu wypadkach do sukcesu scenicznego przyczynił się Karol Frycz.

Na afiszu „*Mrówek*” podpisał on tylko kostiumy i dekoracje, reżyseria i inscenizacja należały do W. Radulskiego. Jednak sama autorka Fryczowi zdawała się przypisywać największe zasługi; jemu gratulowała osiągnięć, dziękowała za „*współpracę myślową*” oraz za „*opracowanie, za skreślenia, dodatki, kostiumy i wszystko*”¹⁰.

Ponoć w wystawieniu „*Mrówek*” (...) *dekoracja dyr. Frycza grała najlepiej ze wszystkich wykonawców* (...)”¹¹. Misterny układ belek tworzył mroczne wnętrza mrowiska. Po uszkodzeniu ściany kopca promienie słońca przenikały z zewnątrz przez szpary. Przed wylatującymi na gody mrówkami bramy mrowiska otworzyły się na rozświetloną łąkę, pełną kwiatów, źdźbieł trawy — ogromnych, bo pokazanych z „*mrówczej perspektywy*”.

Plastyka sceny najsilniej oddziaływała w wirtuozskim technicznie finale III aktu — przebite od zewnątrz okutym kijem sklepienie waliło się na oczach widzów; przy huku gromu posypał się piasek, gruz, ogromne belki; w migającym świetle reflektorów perkusja zagrała na trwogę, a ginące mrówki biegały bezradnie, wydając okrzyki bólu i przerażenia. Pokazał się także cień ciężko obutej nogi chłopca siejącego zniszczenie. Tego rodzaju wrażenie teatralne nie prędko zatarło się w pamięci publiczności.

Sceneria, zaprojektowana przez Frycza z najgłębszym wycuciem intencji dramatu i technicznych możliwości krakowskiego teatru, oddziaływała także kolorystyką; dominowały barwy typowe dla mrowiska i jego mieszkańek — brązy, szarości, ciemne zgaszone fioleły i czerwienie — sprowadzając ponure skojarzenia tworzyły nastrój i charakteryzowały poszczególne grupy mrówek. Poprowadzone po tej samej linii kostiumy pogłębiały efekt. Mrówki pełzające, oddane obowiązkom, nosiły surowe, czarno-rude, jakby zakonne habity z kapturami ciasno otulającymi głowy. Ogromne, ciemne okulary zakrywały połowę twarzy aktorów i dodatkowo zacierają ich indywidualność.

Owadzie wojsko w niesamowitych prostopadłościennych hełmach, z przedłużającymi ręce kleszczami i innymi zgeometryzowanymi elementami stroju przypominało armię robotów.

Wygląd mrówek fruujących świadczył o ich odmiennej roli w społeczeństwie. Jasne, lekkie, podługowate skrzydła wysmukły sylwetkę. Odstające od głów czułki zakończone lśniąco kulkami zapewne drgały przy każdym ruchu aktora. Trutnie występowały w trykotach i połyskliwych pelerynkach, księżniczki w przepięknych, zdobionych cekinami sukniach; wszystkie te stroje, surowe pomimo elegancji, były całkowicie czarne. Smutną barwą żałoby zapo-

wiała rychły koniec poetyckich i miłosnych porywów arystokracji mrowiska.

Mirmekofil i jego dzieci — goście mrówek — nie mieścili się w konsekwentnej monochromii otoczenia. Białe, obcisłe trykoty z kapturami, nakrapiane czarnymi kołami czyniły z nich upostaciowanie śmieszności i, zgodnie z zamysłem autorki, nie pozwalały traktować serio.

Scenografia — poetycka stylizacja nawiązująca do realnego kopca mrówek, dała maksymalny efekt, chociaż Frycz zachował umiar i pozostawił reżyserowi pole do popisu.

Radulski świetnie wyzyskał walory terenu gry. „(...) Mrowisko zostało zbudowane za pomocą wielkich tuków, podzielone na poziomy i piętra, po których aktorzy poruszali się z ścią akrobatyczną zręcznością (...)”¹².

Reżyseria scen zbiorowych świadczyła o mistrzostwie; skomplikowany, wielokierunkowy ruch mrówek stwarzał zapewne wrażenie ich wielkiej liczby; przedstawiał uporządkowane życie zbiorowości bądź jej dezorganizację. „(...) Ciągły ruch przeszkadzałby aktorom w grze, widzom w słuchaniu. Wprowadzono go więc w momentach pauz, gdy nasilenie akcji słabnie, lub jako podkreślenie scen o najsilniejszym napięciu (...)”¹³.

Rodzaj kostiumów i ich barwa sugestywnie określały poszczególne grupy mrówek, ich funkcje i usposobienie.

Tę charakterystykę pogłębił Radulski w dwojaki sposób. Ruch, właściwy dla każdej z grup mrowczanych potwierdzał typizację, bo ujednolicał wszystkich aktorów w grupie, a jednocześnie różnicował poszczególne zespoły jako specyficzny dla każdego z nich. I tak książęta popisali się efektowną, dwuczęściową pantomimą ze skrzydłami (dobieranie się w pary, wyłot na gody), wojsko maszerowało, robotnice biegały obciążone narzędziami i gałęziami.

Unifikując reprezentantów określonych rodzajów mrówek nie zaniedbał reżyser ekspresji ich ludzkiej natury. Każdą z ról przesycił indywidualnymi cechami gestyki i wyrażania się — np. Xax i Xaura sprawiały wrażenie pewnej symetrii; powtarzający się chichot Xax stał się leitmotivem spektaklu.

Podobnie subtelne cieniowanie gry — trudnej, bo kostiumy właściwie wykluczały mimikę — nadawało mrówkom pełzającym znamiona osób, a nie trybów społecznej maszyny.

Akt II „Mrówek” — samoistna jednoaktówka obyczajowa funkcjonuje w dramacie jako „klucz do otwartych drzwi” — deszyfruje, i bez tego czytelną, mrowczą alegorię pokazując jej bohaterów jako ludzi.

Inscenizacja krakowska uwydatniła ilustracyjność tego intermezza. Za pomocą parawanów i rusztowań używanych w poprzednim akcie, mieszkanie Kajetana zostało wkomponowane w konstrukcję mrowiska; oba światy — mrowczy i ludzki — okazały się tożsame. Jednocześnie z mieszkania przez drzwi do ogrodu widać było kopiec, w którym dzieje się akt I (a potem III). Podwójna perspektywa, zapowiedziana sceną otwierania się mrowiska na ogród (akt I), świadczy i o paralelizmie, i o zazębaniu się wątków. Ta pozorna niekonsekwencja w ukazywaniu zależno-

ści obu środowisk uwolniła inscenizację od tendencyjnej dosłowności, spotęgowała jej poetycki wymiar.

Aktorzy „(...) przepojeni miłą swobodą (...)”¹⁴ grali w akcie II bardziej realistycznie. O podtrzymaniu psychologicznych koncepcji postaci mrówek przez odpowiadających im bohaterów intermezza świadczyły nie tylko podwójne role aktorów, ale i jednolita w całym przedstawieniu, charakterystyczna dla poszczególnych protagonistów gestyka.

Akt II miał inny nastrój i charakter niż reszta sztuki, ale dzięki precyzyjności zastosowanych rozwiązań nie raził jako wtętu¹⁵.

Światło i muzyka oraz zależne od nich efekty rytmiczne były umiejętnie rozplanowane i zharmonizowane. Muzyka, jej wysmakowana instrumentacja sprowadzała określone skojarzenia, podkreślała ważne momenty akcji.

Radulski doskonale rozłożył napięcie dramatyczne w spektaklu zmieniając nasilenie ekspresji — i aktorskiej, i całego obrazu scenicznego.

Świetnie wygraną przez R. Pawłowską tragedię Illi pozbawionej skrzydeł poprzedzały złowrogie zapowiedzi: chichot Xax', dobiegający spoza sceny zgrzyt ostrzonych noży. Na patetyczną, wzruszającą scenę zwolnienia przez Illi ocalałych mrówek (finał III aktu) reżyser położył najsilniejsze akcenty emocjonalne; skumulował efekty sprawnie wyzyskiwane od początku spektaklu: technikę sceny, dynamiczne światło, urozmaicony dźwięk, plastykę grającej kolorem i ruchem grupy. Ciała szarych mrówek czołgających się ku górującej nad nimi czarnej Illi tworzyły nowy kształt mrowiska, wzmocniony u podstawy pancierzami mrówek-żołnierzy. Odręczne uwagi w egzemplarzu teatralnym dowodzą, że wszystkie te środki skorelował reżyser bardzo precyzyjnie.

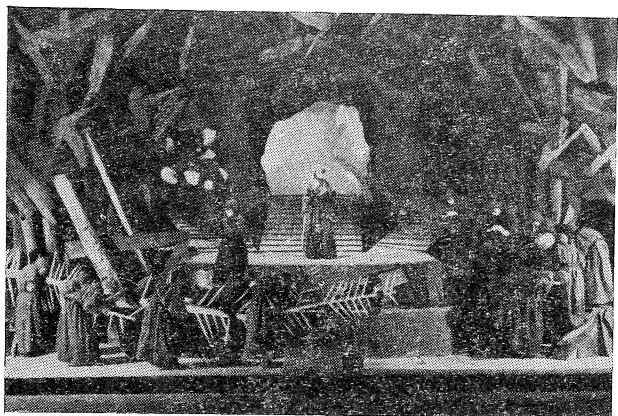
Wieloaspektowa scenografia oddziaływała na równi z aktorami. Dlatego sukces kongenialnego UNAOZNIENIA „Mrówek” należy przypisać obu kreatorom scenicznej wizji — i Radulskiemu, i Fryczowi.

Ta sensacja artystyczna Krakowa, wydarzenie teatralne na miarę kraju miało wiele wnikliwych i entuzjastycznych recenzji¹⁶. Najlepiej wyraża ich klimat zdanie K. Wyki: „(...) Wedle efektu scenicznego sądząc, „Mrówki” (...) stanowią jedno z najciekawszych osiągnięć repertuaru powojennego, a już napewno najśmielszy pomysł na jaki zdobył się kiedykolwiek teatr polski (...)”¹⁷.

Zachwycono się eksperymentatorską śmiałością i rozmachem inscenizacyjnym przy jednoczesnym umiarze w stosowaniu czysto technicznych chwytów. K. Piotrowski zawyrokował, że „Mrówki” powinny obejść wszystkie polskie sceny, co więcej, są sztuką zasługującą na pokazanie światu. Niestety, nie wystawi ich żadne państwo totalne¹⁸.

Walory aktualnej satyry antytotalitarnej przypisywał sztuce także Ilustrowany Kurier Codzienny¹⁹. To spostrzeżenie lepiej przystaje do wystawionej w grudniu 1938 prapremiery „Baby-Dziwo” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Wystrój plastyczny opracował tym razem Tadeusz Orłowicz. Gdy scenografia — jak w tej sztuce — nie ma istotnej roli dramatycznej i stanowi jedynie tło akcji powściągliwość w stosowaniu efektów jest największą zaletą dekoratora. Orłowiczowi nie przez-



1. „Mrówki”

szkodziła ona w zbudowaniu ekspresywnej scenerii.

Widoczne w przekroju mieszkanie Gondorów mieściło się w wieżowcu — abstrakcyjnie zaznaczonym układem prostokątnych tafli okiennych; obok, również ukośnie ku górze sceny, wznosił się podobny drapacz chmur. Pozbawione jednej ściany pudełko mieszkania, o pochylonych ścianach i suficie, wystawało narożnikiem z gładkiej elewacji budynku. Lekka, strzelista konstrukcja śmiało przecinających się linii i płaszczyzn porывała dynamizmem. Podkreślała fantastyczność (w roku 1938!) przedstawionego na scenie świata i jego mieszkańców.

Afisz „Baba-Dziwo” nawet nie sugeruje, że dyrektor teatru miał wpływ na kształt sceniczny tego dramatu. Jednak S. W. Balicki pisał, że „(...) Karol Frycz (...) osobiście czuwał nad wyrazem artystycznym widowiska zasilając go pomysłowymi i dowcipnymi conceptami (...)”²⁰. Chodziło przede wszystkim o kostiumy²¹, po Fryczowsku wysmakowane kolorystycznie, charakteryzujące postaci, wspomagające aktorstwo.

Postaci „cywilne” występowały we współczesnych ubiorach (oprócz Niniki — tancerki w baletowym kostiumie ze skrzydłami), funkcjonariusze z militarnego państwa w ceglanych uniformach. Były one karykaturą galowego, wojskowego munduru. Najokazalej prezentowała się Baba-Dziwo — w oficerkach, zbyt wysokiej, wykrzywionej furażerze; bluza z napsuzonymi epoletami, ściągnięta w talii szerokim pasem, poszerzała aktorkę w ramionach i geometryzowała jej sylwetkę. Adiutanci — satelici dyktatorki — nosili podobne, tylko odpowiednio skromniejsze stroje. Bufiaste bryczesy z lampasami wpuszczone mieli w wysokie buty; układ pasków na cholewach przypominał słupy graniczne lub budki strażnicze, a w pozycji „baczość” tworzył śmieszny jodełkę.

Purpurowa barwa strojów harmonizowała zwłaszcza z przesyconą erotyzmem rolą baronowej Skwaczek. Tak przekonujące odgrywanie perwersyjnego brzydactwa musiało kosztować Janinę Wernicz sporo samozaparcia, ale zaowocowało wspaniałą kreacją. Przyćmiła ją tylko tytułowa bohaterka. Gościennie występująca w Krakowie Stanisława Wysocka znalazła się po mistrzowsku w tej jak dla niej pisanej roli. Skarykaturowana, ale „(...) naturalnie operująca gło-

sem dojrzałej feministki (...)”, groźna, ale ośmieszona żarłocznością, chwilami nawet sympatyczna. Cudowne bogactwo aktorskiego wyrazu doprowadziło do apogeum w scenie działania narkotyku — „(...) stopniową przemianą postawy i barwy twarzy (świetne użycie reflektora), a przede wszystkim wyrazem oczu rozszerzających się do niesamowitej wielkości i nieruchomości (...)”²².

Aktorka musiała cenić i sztukę, i własną kreację, bo powróciła do niej — wyreżyserowała „Babę-Dziwo” w Teatrze Nowym w Warszawie. Grając Validę od 2 do 5 września 1939 roku Wysocka niewiele wyprzedzała rzeczywistość — wojska faszystowskie zaczęły już potwierdzać słuszność ostrzeżeń zawartych w dramacie Pawlikowskiej. „Baba-Dziwo” była ostatnim scenicznym wcieleniem wielkiej tragiczki.

Zasługę postawienia głównej roli w inscenizacji krakowskiej trudno przypisywać tylko reżyserowi. Ale mniej od Wysockiej wybitne indywidualności aktorskie niewątpliwie wiele mu zawdzięczały. E. Jaworska dała popis sceniczny jako prześmieszna przodownica reprodukcji, a „(...) każda z epizodycznych postaci miała swój wyraz”²³ i była odegrana bardzo starannie²⁴.

Zastosowanie reflektora dla uwydatnienia przemiany Validy to przykład dyskretnego wspomaganie aktorstwa środkami technicznymi.

Kostiumologiczną koncepcję Frycza potwierdził Radulski organizując sytuacje sceniczne — „(...) tak ubrane figurki reżyser ustawiał w malownicze grupy i poruszał nimi z wyrafinowaną zręcznością, utrzymując zarazem naturalny sposób mówienia”²⁵.

W kontekście zachowanych materiałów stwierdzenie Z. Jachimeckiego o „(...) ścisłej harmonii reżyserii z materialną oprawą sztuki (...)”²⁶ wydaje się bardzo trafne.

Nie wszystkie działania reżyserskie tak się powiodły. Być może z powodu nadmiernego pietyzmu wobec tekstu wkraady się do spektaklu „(...) dłużyzny tekstowe i reżyserskie (...)” i spowodowały nadmierne spowolnienie tempa²⁷. O tyle to wytłumaczalne, że sztuce bez silnego nerwu scenicznego, w której za duże nagromadzenie szczegółów i problemów rozбивa akcję na drobne cząstki, mechanicznie tylko ze sobą złą-

2. „Baba-Dziwo”



czone, trudno nadać na scenie jednolitą linię dramatyczną o stopniowalnym napięciu.

Chwalono za to trafność w uchwyceniu i realizacji groteskowego założenia dramatu.

Frekwencyjna miara sukcesu (10 przedstawień) była taka jak przy „Mrówkach”, podobnie dobra, chociaż nie tak szeroko reprezentowana, prasa. Inscenizacji „Baby-Dziwo” zjednywała przychylność wymierzona w totalitaryzm warstwa satyryczna sztuki oraz groteska umiejętnie zastosowana w plastyce sceny (scenografia i aktorstwo).

Udane doświadczenia z opisanymi tragikomediami utwierdziły wysoką pozycję artystyczną Radulskiego.

P R Z Y P I S Y

¹ Z. Osiński, *O Wacławie Radulskim*, (w:) *Pamiętnik Teatralny*, 1984, z. 1—2, s. 15.

² Publikacje prasowe Radulskiego o teatrze radzieckim:

— „*Legenda Teatru Stanisławskiego*”, (w:) *Scena Polska*, 1938, z. 2—3.

— „*Szkic o teatrze rosyjskim*”, (w:) *Życie Teatru*, 1927, nr 4, z. 30 I.

— „*Ze sceny rosyjskiej*”, (w:) *Wiek XX*, 1928, nr 6.

— „*Teatry w ZSRR*”, (w:) *Wiek XX*, 1928, nr 17.

— „*Teatr Meyerholda zamknięty*”, (w:) *Pion*, 1938, nr 4.

³ W. Radulski, *Quasi pamiętnik ułożony z listów*, *Dialog* 1979, z. 1.

⁴ W. Brumer, *Tradycja i styl w teatrze. Pisma krytyczno-teatralne*, Warszawa 1968, s. 164.

⁵ L. Schiller, op. cit., s. 529—532.

⁶ S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918—1939*, Warszawa 1984

⁷ Na ten temat piszą: S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, Warszawa 1967; H. Krzyski, *O teatrze wojskowym na Bliskim Wschodzie i we Włoszech*, (w:) *Pamiętnik Teatralny*, 1963, z. 1—4; W. Prażuch, *Zawodowe teatry żołnierskie w formacjach dowodzonych przez gen. Andersa*, (praca magisterska IFP UJ, nr 236, promotor, doc. dr hab. K. Nowacki, Kraków 1985).

⁸ S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918—1939*, Warszawa 1984.

⁹ Z. Leśnodorski, *Wśród ludzi mojego miasta*, Kraków 1963, s. 144.

¹⁰ A. Woycicki, *Wstęp*, (w:) *Karol Frycz o teatrze i sztuce*, Warszawa 1967.

¹¹ Z. Leśnodorski, *Teatr szkolny w Krakowie*, (w:) *Scena Polska*, 1938, nr 4, s. 901.

¹² W zbiorach Oddziału Teatralnego MHmK znajdują się tylko trzy fotografie i program z przedstawienia „*Mrówek*”.

¹³ M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Listy do Karola Frycza*, (w:) „*Dialog*” 1966, nr 10, s. 124—125.

¹⁴ *Tempo Dnia*, 12 XI 1936.

¹⁵ K. Grzybowska, *Na krakowskiej scenie*, *Pion*, 28 I 1937.

¹⁶ ibidem

¹⁷ K. Wyka, „*Mrówki*” *Marii Jasnorzevskiej*, (w:) *Gazeta Polska*, 16 XI 36.

¹⁸ Jedynie K. Czachowski skrytykował (...) „*dekorację mieszkania ludzkiego, którą zmontowano połowicznie czyli ani syntetycznie ani naturalistycznie* (...)”, *Teatr* 1937, nr 5, s. 25—26. Za to *Tempo Dnia* (z 12 XI 1936) uznaje akt II za „(...) najlepszy, samostnym bytem na scenie żyjący (...)”.

¹⁹ Zarzuty, raczej drobne, były odosobnione. Niechętny i słupe, i inscenizacji był recenzent „*Naprzód*” z 16 XI 1936. Krytyczne uwagi o poszczególnych aktorach: R. Pawłowska (w:) *Nasza Opinia*, 6 XII 1936; K. Opaliński (w) *Tempo Dnia*, 12 XI 1936; B. Janikowska (w) *Nowy Dziennik*, 1936, nr 315 z 15 XI.

²⁰ K. Wyka, op. cit.

²¹ K. Piotrowski, „*Mrówki*” *Pawlikowskiej*, (w:) *Wiadomości Literackie*, 29 XI 1936.

²² *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1936, nr 315 z 12 XI.

²³ „*Telewizja przy nadawaniu radia nie bardzo jednak funkcjonowała*” (według M. Kanfer, *Psychopatologia dyktatury*, *Nowy Dziennik* 1938, nr 345 z 15 XII) — to spostrzeżenie, nie potwierdzone, niestety, w innych recenzjach, sugeruje, że Radulski — awangardowy filmowiec amator zastosował w inscenizacji jakieś środki z tej dziedziny.

²⁴ S. W. Balicki, „*Baba-Dziwo*”, (w) *Tempo Dnia*, 1938, nr 346 z 16 XII.

²⁵ O Fryczu jako autorze projektantów kostiumów do „*Baby-Dziwo*” pisali: T. Sinko, *Gdy kobieta będzie dyktorką*, *Czas* 1938, nr 345 z 16 XII; Z. Starowiejska-Morstinowa, *Baba-Dziwo*, *Kultura* 1939, nr 3, s. 7; A. Waśkowski, *Głos Narodu* 1938, nr 344 z 15 XII, s. 8, chwalił efekty dyrektorskiego czuwania nad wystrojem scenicznym.

²⁶ T. Sinko, op. cit.

²⁷ ibidem.

²⁸ „(...) *Bardzo szwankuje dykcja, oprócz Wysockiej, Pawłowskiej, Romowicz i Czajkowskiego* (...)” — jako jedyny spośród recenzentów zauważył rzetelny felietonista (M.K.) „*Nowego Dziennika*” (nr 345 z 15 XII 1938).

²⁹ T. Sinko, op. cit.

³⁰ *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 17 XII 1938.

