

284 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-1853

Studia Historicolitteraria

19 • 2019

Rada Naukowa

Tadeusz Budrewicz – przewodniczący (Kraków), Wołodimir Antofijczuk (Czerniowce, Ukraina), Marek Buś (Kraków), Dariusz Chemperek (Lublin), Jan Goes (Arras, Francja), Margareta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria), Krystyna Latawiec (Kraków), Roman Mazurkiewicz (Kraków), Luis Meneses Lerin (Paryż, Francja), Christian Morzewski (Lille, Francja), Romuald Naruniec (Wilno, Litwa), Siergiej Nikołajew (Sankt Petersburg, Rosja), Jacek Popiel (Kraków), Paweł Próchniak (Kraków), Dariusz Rott (Katowice), Marie Sobotková (Ołomuniec, Czechy), Aleksej Szmieliow (Moskwa, Rosja), Alois Woldan (Wiedeń, Austria), Ryszard Waksmund (Wrocław)

Kolegium Recenzentów

Cezary Bronowski (Toruń), Zbigniew Chojnowski (Olsztyn), Marina Ciccarini (Włochy, Rzym), Jolanta Dygul (Warszawa), Katarzyna Flader-Rzeszowska (Warszawa), Dorota Fox (Katowice), Ewa Guderian-Czaplińska (Poznań), Dorota Jarząbek-Wasył (Kraków), Tomasz Kaczmarek (Łódź), Dorota Kielak (Warszawa), Anna Klimkiewicz (Kraków), Mirosław Kocur (Wrocław), Dariusz Kosiński (Kraków), Anna Krajewska (Poznań), Grażyna Legutko (Kielce), Maria Maślanka-Soro (Kraków), Piotr Morawski (Warszawa), Katarzyna Osieńska (Warszawa), Beata Popczyk-Szczęśna (Katowice), Anna Sobiecka (Słupsk), Roman Sosnowski (Kraków), Monika Surma-Gawłowska (Kraków), Marek Waszkiel (Warszawa), Ewa Wąchocka (Katowice), Władysław Witalisz (Kraków), Monika Woźniak (Włochy, Rzym), Agata Zalewska (Warszawa)

Redakcja

Piotr Borek (redaktor naczelny) piotr.borek@up.krakow.pl

Renata Stachura-Lupa (zastępca redaktora naczelnego) renata.stachura-lupa@up.krakow.pl

Małgorzata Chrobak (sekretarz redakcji) malgorzata.chrobak@up.krakow.pl

Redaktorzy tematyczni

Ewa Łubieniewska, Magdalena Sadlik, Paulina Kwaśniewska-Urban

Współpraca Katarzyna Woźniak

Opracowanie redakcyjne i korekta

Anastazja Oleśkiewicz

Korekta językowa

Angela Bajorek (język niemiecki)

Małgorzata Urban-Cieślak (język angielski)

Sebastiano Scarpel (język włoski)

Adres redakcji

Instytut Filologii Polskiej UP, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel. 12-662-61-54

e-mail: malgorzata.chrobak@up.krakow.pl

<http://shl.up.krakow.pl/>

ISSN 2081-1853

e-ISSN 2300-5831

DOI 10.24917/20811853.19

Wydawnictwo Naukowe UP

Redakcja/Dział Promocji

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks: 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

www.wydawnictwoup.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.1

Tadeusz Budrewicz

ORCID 0000-0003-4557-7260

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Historiograficzne próby Lucjana Rydla

„Historia dramatem pisana”, „małżeństwo powieści z historią”, „historia według poetów”¹ to formuły, które sygnalizują związek i rozłączność obu dziedzin (literatury i historiografii). Nawet kolejne „zwroty” metodologiczne, włączające historiografię w obręb myślenia narratologicznego, nie przełamały bariery rezerwy i nieufności między tymi dziedzinami. W czasach Lucjana Rydla „sztuki siostrzane” przyznawały się do więzów rodzinnych na poziomie werbalnych deklaracji, ale już w praktyce krytycznej ujawniały się zasadnicze odmienności punktów widzenia obu dziedzin. Przykłady Józefa Ignacego Kraszewskiego i Józefa Szujskiego, którzy godzili profesje historyków i pisarzy, pouczają, iż identycznego poziomu mistrzostwa w obu dziedzinach nie da się osiągnąć jednocześnie, któraś musi ustąpić pierwszeństwa. Wychowany w krakowskiej rodzinie profesorskiej, przedstawiciel elity², dla której właśnie uniwersyteccy profesorzy historii (Michał Bobrzyński, Stanisław Smolka, Szujski) byli autorytetami, Rydel dobrze się czuł w roli wykładowcy i prelegenta, nic dziwnego, że właśnie historię i uwikłanych w nią ludzi uczynił głównym tematem swoich dramatów. Zapewne myślał o dorównaniu Szujskiemu w dziedzinie dramatu historycznego, a Lucjanowi Siemieńskiemu w dziele popularyzowania dziejów ojczyźnych. W obu zakresach to mu się udało. Ale profesjonalnym historykiem nie był i o zajęciu wybitnego stanowiska w historiografii polskiej nie marzył, choć w kilku publikacjach dowiódł, że dobrze zna i materię

¹ I. Gosik-Kapelińska, *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, Kraków 2011; W. Danek, *O małżeństwie powieści z historią*, [w:] tegoż, *Pisarz wciąż żywy. Studia o życiu i twórczości J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1969, s. 167–204; A. Waśko, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej 1764–1848*, Kraków 2015.

² Skład personalny wraz z lapidarnymi charakterystykami osób zob.: K.M. Morawski, *Pięknoduchy nie z knajpy*, [w:] tegoż, *Kraków przed trzydziestu laty*, Warszawa 1932, s. 31–54.

historyka, i metody, którymi się ją bada. Co więcej – wprowadził do obiegu naukowego niektóre źródła dotychczas niewykorzystywane. Nie są to rewelacje, najwyżej przyczynki, jednak potwierdzają, iż autor historycznych dramatów, wskrzeszających przeszłość w seriach obrazów i scen, sięgał po źródła i dokumenty, materialne i językowe pamiątki przeszłości.

Z rezerwą, a nawet krytycznie trzeba traktować niektóre sądy współczesnych: „Ś.p. Rydel kochał przeszłość i lubił historię, ale historykiem nie był, nie badał źródeł i nie wyrobił w sobie ścisłości naukowej”³, „do analiz krytycznych ani skłonności, ani talentu nie czuł”⁴. To nieprawda, przeczy temu praca Rydla *Awanturnik XVIII wieku książę „Denassów”*. *Szkic historyczno-obyczajowy* (1903). Wykorzystał w niej nieznanne, zgromadzone przez Pawła Popiela archiwalia, a także źródła historycznoprasowe. *Królowa Jadwiga* nawet w tak zwanym *Nowym Korbucie* – autorytatywnym kompendium akademickim – jest sklasyfikowana jako „monografia historyczna”⁵. Stanisław Tarnowski i Wiktor Hahn, którzy jako zawodowi, uniwersyteccy historycy literatury znali się na genologii, *Królową Jadwigę* oceniali jako naukową monografię⁶, w dodatku pierwszą w przedmiocie, co w języku krytyki akademickiej jest pośrednim przyznaniem danej pracy statusu pionierskiego zmagania się ze źródłami. Krytycy literaccy generacji Rydla nie mieli wątpliwości, iż otrzymali do rąk „monografię historyczną wielkiej królowej”, gdyż za taką tezą stały poważne argumenty: „wielka suma wiedzy historycznej”, „niezwykle staranne wyzyskanie źródeł i ujęcie ich w całość metodą naukową”⁷. Skojarzenia z poważnymi studiami historiograficznymi mieli krytycy analizujący tak niewątpliwie literackie utwory Rydla jak *Ferenika i Pejsidoros*⁸. Od strony kompetencji historycznej Rydel-dramaturg był wyjątkowo dobrze przygotowany. Inną sprawą jest odpowiedź na pytanie: jak tę erudycję wykorzystał w swoich pomysłach scenicznych. Jedni się niepokoili dążeniem do wierności wobec źródeł i nazywali go „niewolnikiem historii”, choć przyznawali, iż jego sztuki nie należą

³ (włk.), *Z ruchu wydawniczego*, „Kurier Warszawski” 1919, nr 247, s. 9.

⁴ S. Estreicher, *Lucjan Rydel*, „Czas” 1918, nr 163, s. 1.

⁵ *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kierunkiem Z. Szwejkowskiego i J. Maciejowskiego, Warszawa 1977, s. 484.

⁶ S. Tarnowski, *Lucjana Rydla „Królowa Jadwiga”*, „Czas” 1910, nr 579, s. 1–2; W. Hahn, *Lucjan Rydel o królowej Jadwidze*, „Gazeta Lwowska” 1910, nr 189, s. 5 („książka Rydla jest jednak pierwszą monografią uwzględniającą w tak wyczerpujący sposób, w jaki to autor uczynił, życie królowej”).

⁷ W. Prokesch, *Księgi ilustrowane*, „Nowa Reforma” 1910, nr 588, s. 1.

⁸ Z.D. [Z. Dębicki], *Lucjan Rydel „Ferenike i Pejsidoros. Opowieść kulturalno-obyczajowa na tle igrzysk olimpijskich”*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1: 1909, s. 394–396: „opowieść ta posiada wszystkie znamiona poważnego studium, opartego na dokładnej znajomości świata starożytnego [...] życie prawdziwe, tętniące krwią, pełne zgiełku i wrzawy – przy pomocy środków artystycznych, jakimi rozporządza poeta, mający w tym względzie przewagę nad historykiem, wypłynęło na wierzch, przykuło nas do siebie i oczarowało swoim wdziękiem”.

do *professorendrama*⁹, inni byli zdania, że „jako popularyzator dramatyczny nie ma Rydel sobie równego”¹⁰.

Na metodę budowania scenicznej wizji wpłynęła praktyka teatralna, którą sam oceniał jako ułomną:

Realizm, jaki zapanował w drugiej połowie XIX wieku we wszystkich dziedzinach sztuki, odbił się także i na teatrze. Starano się historycznie jak najwierniej i jak najdokładniej przedstawić bohaterów Shakespeare’a, studiowano więc portrety, wzory tkanin, słowem najdrobniejsze szczegóły po muzeach. Staranność w tym kierunku doprowadziła do tego, że przyprawa zabiła potrawę, a Szekspir stał się z czasem po prostu pretekstem do wystawy archeologiczno-historycznej, zaś gra aktorów i dzieło wystawiane zeszyły powoli na plan drugi¹¹.

Wbrew tym tezom, krytycznym wobec teatralnej archiwistyki, sam poeta bardzo dbał o realizm szczegółów na scenie. Didaskalia rozbudowywał tak, że zajmowały 2–3 strony (akt trzeci i czwarty w *Królewskim jedynaku*, akt czwarty w *Ostatnim*). Zdarzają się w nich określenia specjalistyczne („Komnatę cechuje przeciwieństwo pomiędzy jej architekturą gotycką a jej urządzeniem w stylu Odrodzenia”¹²), częste są terminy z historii sztuki („Zarówno komin, jak obramienia okien i odrzwia z rzeźbionymi bogato nadprożami wykonane są w białym kamieniu pińczowskim w stylu Odrodzenia”¹³, „ornamentyka snycerska w stylu Odrodzenia”¹⁴, „nadproże ich renesansowe kamienne przechodzi górą w rzeźbione obramowanie okienka”¹⁵). Okazyjnie spotykamy ślady podobnej staranności dokumentalistycznej również w dramatach współczesnych, jak na przykład w *Bodenhain* („bogato rzeźbiony staroświecki komin, po drugiej ogromny barkowy piec z emaliowanych kafli z XVII w.”¹⁶). Zdarzają się też w utworach, w których nie były niezbędne, skoro ukazany w nich czas historyczny miał charakter synkretyczno-baśniowy, jak w *Zaczarowanym kole*

⁹ W. Rabski, *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1914, nr 29, s. 3–4; tenże, *Teatr Rozmaitości: „Złote więzy” (część druga trylogii Zygmuntońskiej). Dramat w 5 aktach p. Lucjana Rydla*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego” 1914, nr 15, s. 239 („Rydel jest niewolnikiem historii. Jeżeli odstępuje od niej, to tylko dlatego, aby dać efektowniejsze widowisko dla szerokich tłumów. Poza tym jednak podaje tylko to, co mu podpowiedziała historia, a gdzie ona milczy, tam zawodzi również intuicja poety. On tylko pacierz mówi za historią”).

¹⁰ K.Gr., *Rozwój współczesnej sztuki dramatycznej w Polsce*, [w:] *Informator urzędnika na rok 1927*, oprac. A. Żbikowski, Lublin 1927, s. 88.

¹¹ B.a., *Z Sali odczytowej*, „Nowa Reforma” 1906, nr 268, s. 3 (jest to sprawozdanie z odczytu Rydla „o scenie Szekspirowskiej dawniejszej i dzisiejszej”; w cytacie pozostawiono niekonsekwencje pisowni nazwiska angielskiego dramaturga). Podobne myśli o Szekspirze w teatrze, w estetyce realizmu i naturalizmu, można odnaleźć w sztuce Rydla *Prolog na otwarcie teatru w Krakowie d. 27/VI. 1893. Sceny wierszem*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 2, s. 83–119.

¹² L. Rydel, *Zygmunt August. Trylogii część I. Królewski jedynak*, Kraków 1913, s. 109.

¹³ Tamże, s. 36–37.

¹⁴ L. Rydel, *Zygmunt August. Trylogii część III. Ostatni*, Kraków 1913, s. 97.

¹⁵ Tamże, s. 119.

¹⁶ L. Rydel, *Bodenhain. Dramat w 5 aktach*, Kraków 1907, s. 1.

(„krata żelazna barokowa”¹⁷). Przykłady pokazują, że Rydel-dramaturg ustępował nieraz Rydłowi-historykowi czy historykowi sztuki właśnie w kulcie szczegółów i w dążeniu do realizmu w plastycznym ukazaniu obrazu epoki¹⁸. Podpowiadają też, iż poeta znał się na historii sztuki¹⁹ i dbał o to, by działania w zakresie historii politycznej miały tło kulturalne i/lub obyczajowe. Już podtytuły niektórych utworów zdają się podkreślać akces pisarza do obozu historyków dziejów społecznych i kulturalnych²⁰ (*Szkic historyczno-obyczajowy; Opowieść kulturalno-obyczajowa; Opowieść na tle życia greckiego; Warszawa i jej dzieje kulturalne i wojenne*). Zbyt wąską formułę zaproponował Stanisław Estreicher we wspomnieniu pozgonnym o Rydłu, określając jego postawę jako: „Dążność do wyszukiwania historycznych wątków dla pomysłów artystycznych”²¹. Oznacza ona pretekstową i wtórną rolę historii w światopoglądzie artystycznym poety, a było raczej odwrotnie, co zresztą tenże Estreicher też dostrzegł: mentalnie uformowała Rydła „kultura historyczna i kult dla polskiej dziejowej cywilizacji”²², toteż płynął „z zapalem na fali kultury historycznej i nie szukając oparcia przeciw tej fali”²³. Wydaje się, że miał świadomość, iż choć uformowała go szkoła krakowska, nie szedł wiernie drogą historii prawnoustrojowej Szujskiego,

¹⁷ L. Rydel, *Zaczarowane koło, Baśń dramatyczna w 5 aktach*, Kraków 1902, s. 189.

¹⁸ Czynnikiem plastyczności w estetyce dramatycznej Rydla odgrywał ważną rolę. Dobrze to wychwycili recenzenci krakowskiej premiery *Zygmunta Augusta*, określający utwór mianem „wielkiego malowidła przeszłości”, zob.: Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego*, „Świat” 1912, nr 45, s. 13. Zob. też: Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego*, „Świat” 1912, nr 47, s. 19: „szereg świetnych, barwnych, czasem przykuwających uwagę obrazów [...] dekoracyjny przepych obrazów”. Za miarodajną możemy uznać ocenę Ignacego Balińskiego, dostrzegającego w sztuce „umiejętne połączenie barwności z wiernością historyczną” – Ig.B. [I. Baliński], „*Królewski jedynak*” na scenie *Rozmaitości*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 6, s. 113. Powojenne inscenizacje nie były już tak barwne, toteż w recenzjach formułowano inny pogląd na kwestię realizmu: „Nie jest Rydel realistą, nie gubi się we flamandzkim malowidle szczegółów, lecz po swojemu stylizuje i obrazuje sceny oraz postacie w zarysach śmiałych i szerokich” – J.K. [J. Kotarbiński?], *Trylogia Zygmuntowska Lucjana Rydla*, „Kurier Warszawski” 1923, nr 54 wyd. wiecz., s. 4.

¹⁹ W podkreślaniu dialogu kultury gotyckiej i renesansowej, które jest widoczne w diaskaliach trylogii o Zygmuncie Auguście, można przypuszczać oddziaływanie lektury pracy A. Przeździeckiego i E. Rastawieckiego *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia pod koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, Warszawa 1855–1858, a także monografii Mariana Sokołowskiego *Dwa gotyccyzmy: wileński i krakowski, w architekturze i złotnictwie i źródła ich znamion charakterystycznych*, Kraków 1906. Znajomość prac M. Sokołowskiego z historii sztuki jest u Rydla widoczna, poeta zawdzięczał mu najpewniej metodę analizy semiotyki rzeźb i portretów malarskich.

²⁰ Zainteresowanie historią kultury w dziejach historiografii zbiega się z przełomem antypozytywistycznym. Zob.: S. Bednarek, *Pojmowanie kultury i jej historii we współczesnych syntezach dziejów kultury polskiej*, Wrocław 1995; A. Radomski, *Kultura. Prawda. Poznanie*, Lublin 1994; A. Radomski, *O potrzebę perspektywy kulturoznawczej w badaniach historycznych*, „Res Historica” 1998, z. 16, s. 59–86.

²¹ S. Estreicher, *Lucjan Rydel*, dz. cyt.

²² Tamże.

²³ Tamże.

Bobrzyńskiego i Smolki, raczej odstępował od niej jak Wincenty Zakrzewski (ostatnią bodaj dyskusję o polityce i historii z nim właśnie przeprowadził²⁴) i własną wizję dziejów tworzył jako kombinację spraw politycznych, prawno-ustrojowych, cywilizacyjnych, obyczajowych oraz gospodarczo-społecznych (w tej kolejności). Możemy uznać racje Stefana Wrzosa, kiedy pokazuje on na przykładzie Stanisława Wyspiańskiego narastanie buntu krakowskiej młodzieży wobec koncepcji historii „ujętej przedmiotowo i ściśle”, „antykwaryzmu historycznego i biernej retrospektywnej kontemplacji”, a nawet „tyranii historii uprawianej według obiektywistyczno-erudycjonistycznej modły”²⁵. Rydel miał chyba jednak lepszą od Wyspiańskiego orientację w najnowszych prądach historiograficznych i wyraźniej widział związek spraw ekonomicznych z politycznymi²⁶, wyczulenie zaś na kwestie kultury i sztuki chyba podpowiadało mu istnienie głębokiego paradoksu historii: teza o nieustannej zmienności świata i jego ruchu ma swoją przeciwstawną tezę w przekonaniu o idei powtarzalności (cykliczności) zjawisk, w idei niezmienności, stałości²⁷. W pracach historiograficznych Rydla można dostrzec powracanie do pewnych koncepcji politycznych (sprawa Rusi Czerwonej, unia z Litwą, dostęp do Bałtyku, ekspansywizm południowo-wschodni), które poeta traktował jako niezmienniki polityczno-gospodarcze historii Polski, fundamenty niepodlegające zmianom, niezależne od zmieniających okoliczności politycznych czy dyplomatycznych. Pisał o nich w studium o królowej Jadwidze oraz w ujęciach syntetycznych dziejów ojczystych, ten zatem dylemat nie był jednorazową, przypadkową koncepcją, lecz poglądem ustabilizowanym. Stałość i zmienność jako dwa oblicza dziejów to kierunek myśli negujący zasadniczą przesłankę idei ewolucyjnego postępu jednokierunkowego.

W określeniu miejsca Rydla na mapie współczesnych mu nurtów w historiografii nie pomagają, ale wręcz kierują na fałszywe tropy krytyki estetyczno-teatralne trylogii o Zygmuncie Auguście. Niektóre recenzje, wyjaśniając istotę sztuki, obficie cytowały dokumenty zgromadzone przez Aleksandra Przeździeckiego w *Jagiellonkach polskich*²⁸, inne mówiły nie o sztuce, lecz o „uscenizowanej kroni-

²⁴ F. Hoesick, *Ze wspomnień o Lucjanie Rydlu. Epitaphium*, „Nowa Reforma” 1918, nr 213, s. 1. Przesadą jest twierdzenie, jakoby „gwałt dokonany na narodzie w układach brzeskich 1918 r.” odczuł tak głęboko, iż „opuszcza pióro i niezdolny jest do twórczej chwilowo pracy”. Zob.: A. Romanowicz, *Lucjan Rydel (Wiązanie pośmiertne w 10-tą rocznicę śmierci)*, „Ozędownik Wrzesiński” 1928, nr 71, s. 1.

²⁵ S. Wrzosek, *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999, s. 21–23.

²⁶ Silnie podkreślał gospodarcze znaczenie traktu handlowego na wschód dla Lwowa i Krakowa. Możliwe, iż tę tezę przejął z pracy M. Sokołowskiego *O znaczeniu i potrzebie badań nad historią handlu w Polsce* (Lwów 1890), może też z książki Władysława Łozińskiego, *Pastrykat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku* (Lwów 1890).

²⁷ W. Wrzosek, *Historia, kultura, metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995, s. 15.

²⁸ Z. Stefański, *Z teatru. „Zygmunt August” trylogia, napisał Lucjan Rydel. Część I. „Królewski jedynak”, komedia historyczna w 5 aktach*, „Czas” 1912, nr 496, s. 1–2. Chodzi o monografię A. Przeździeckiego *Jagiellonki polskie w XVI wieku. Obrazy rodziny i dworu Zygmunta I i Zygmunta Augusta królów polskich*, t. 1–5, Kraków 1868–1878.

ce"²⁹. Zapewne więc ich autorzy mieli problemy z genologią i z oceną erudycji historycznej poety. Władysław Rabski z dużą pewnością siebie twierdził, jakoby poeta, charakteryzując dwór Zygmunta Starego, szedł „z nabożnym posłuszeństwem” za Kazimierzem Morawskim oraz „mądrością archiwów i bibliotek”, przez co nie odgadł „słowa tajemnicy, zakrytego dla oka badaczów”³⁰. Tymczasem Marian Gawalewicz, też zakładający, iż Rydel „uległ podszeptom historiografii”, dopatrywał się w stosunku Zygmunta Augusta do Barbary Giżanki „perwersji erotycznej” i „uczuciowej nekrofilii”³¹ (teza modernistyczna...). Rabski zatem miał Rydlowi za złe, że nie był intuicjonistą³², Gawalewicz zaś – że nie stał się panseksualistą. Oba zarzuty w duchu modernizmu. Modernistyczna krytyka widziała na scenie obraz będący repliką pozytywistycznej historiografii³³. Ale i w tym zakresie jednej opinii nie było. Rydel to: „znawca i erudyta epoki Odrodzenia”³⁴, „światny znawca złotej Zygmuntońskiej epoki”³⁵, odtwarzający epokę „z umiłowaniem historyka i z skrupulatnością profesora”³⁶, autor wprowadzający do odbioru sztuki poprzez odczyt *O ludziach epoki Odrodzenia na zamku wawelskim*³⁷. Ale też – ustępujący Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu w kreśleniu pełnego obrazu epoki (brak mieszczaństwa i „ciemnych punktów” ustrojowych, takich jak „obraz wewnętrzny anarchii”³⁸) czy nieznający pracy Władysława Łozińskiego *Prawem i lewem*, niemal kopiujący (charakterystyczny termin: „powtórzył”) fundamentalną pracę Przeździeckiego *Jagiellonki polskie*³⁹. Krytycy nie zweryfikowali dostatecznie głęboko treści-

²⁹ B.a., *Z teatru. „Zygmunt August”*. Trylogia Lucjana Rydla. Część III. „Ostatni”, „Naprzód” 1912, nr 270, s. 3.

³⁰ W. Rabski, *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 29, s. 4.

³¹ Quis [M. Gawalewicz], *Lucjan Rydel: „Zygmunt August” trylogia dramatyczna*, „Museion” 1912, z. 12, s. 91.

³² Profesjonalny historyk Henryk Mościcki przypisał królowi zdolności profetyczne; noty dyplomatyczne, które Zygmunt August słał „do cesarza, miast hanzeatyckich, królowej angielskiej”, przestrzegające przed wzrostem potęgi Moskwy, wprost uznał za „prorocze”. Zob.: H. Mościcki, *Zygmunt August*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 5, s. 82.

³³ Bronisław Gubrynowicz przenikliwie dostrzegł w trylogii Rydla „nić tradycji literackiej z epoki Szujskiego”, jednocześnie był zdania, iż Rydel poszedł „innym torem” niż Wyspiański. Por. Gbr [B. Gubrynowicz], *Trylogia Zygmuntońska L. Rydla*, „Gazeta Lwowska” 1913, nr 143, s. 5.

³⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Królewski jedynak*, „Słowo” 1912, nr 25, s. 2.

³⁵ Ig. Baliński, *Z sali teatralnej. Teatr Rozmaitości. „Królewski jedynak”*, komedia historyczna w 5 aktach Lucjana Rydla, „Słowo” 1912, nr 29, s. 2.

³⁶ M. Wierziński, *Z teatru. Teatr Rozmaitości: Lucjana Rydla „Królewski jedynak”* obrazy historyczne w 5-ciu aktach, „Bluszcz” 1914, nr 6, s. 69.

³⁷ B.a., *Odczyt Lucjana Rydla*, „Kurier Warszawski” 1914, nr 28, dod. poranny, s. 1. Tu charakterystyczna ocena: „Opierając się na najnowszych badaniach dziejowych, odrzucił jednak balast erudycji, opowiadał o ludziach i wypadkach w sposób ponętny, rzucając tu i ówdzie błyski humoru”.

³⁸ J. Kotarbiński, *Dwie królowe*, „Kurier Warszawski” 1914, nr 53, s. 4–5.

³⁹ W. Rabski, *Z teatru. Teatr Rozmaitości: „Złote więzy” (część druga trylogii Zygmuntońskiej)*. *Dramat w 5-ciu aktach p. Lucjana Rydla*, „Kurier Warszawski” 1914, nr 91, s. 3. Artykuł

wych i stylistycznych zbieżności dramatu z opracowaniami historyków, toteż nie dostrzegli, iż na przykład scena z serem parmezańskim, ośmieszająca królową Bonę i dowodząca sympatii dworu do królowej Elżbiety, nie jest wzięta wprost z Przeździeckiego, lecz jest bliższa przekazowi Kazimierza Chłędowskiego (*Królowa Bona*), podobnie jak wizyta Marsupina w Niepołomicach i żart ze skrzynią rzekomo wypełnioną posagiem młodej królowej. Schadzka ogrodowa Zygmunta z Barbarą w Wilnie zapewne wykorzystwała opis Karola Szajnochy⁴⁰ z (właśnie wznowionej) *Barbary Radziwiłłówny*. Argumentem wykluczającym korzystanie Rydla z jednego tylko opracowania są dialogi bohaterów będące parafrazami cytatów z kilku źródeł dziejowych. Podobny argument – obecność cytatów wierszowych i/lub fragmentów kronik w przekazach Rydla przy nieobecności tychże wstawek w niektórych opracowaniach, wskazywanych jako rzekomo jedyne źródła erudycji poety – można wysunąć przeciw zarzutom o wtórność jego tekstów popularyzujących rodzime dzieje. Przykładem następująca opinia o *Dziejach Polski*:

Ś.p. Rydel kochał przeszłość i lubił historię, ale historykiem nie był, nie badał źródeł i nie wyrobił w sobie ścisłości naukowej. Z *Dziejów* jego, kiedy o czasy Piastowskie chodzi, widać, że nie wertował dzieł Piekosińskiego, Balzera i Brucknera, a co do czasów późniejszych, znać, że czerpał z drugiej i trzeciej ręki. [...] Nagłówek przeto *Dzieje Polski dla wszystkich* zmienilibyśmy na „dla ludu i młodzieży”⁴¹.

Jest akurat odwrotnie. Rydel dobrze znał prace Franciszka Piekosińskiego, na co wskazuje akcentowanie dwuznacznej prawnie pozycji Władysława Jagiełły przy referowaniu kwestii przywrócenia Rusi Halickiej do Korony Polskiej oraz sytuacji króla po śmierci Jadwigi. To Piekosiński – opierając się na formułach z dokumentów urzędowych – analizował kwestię: czy Jagiełło za życia Jadwigi był rzeczywistym królem polskim, czy tylko mężem królowej, dowodząc, „że aż do swej śmierci nie uważał się za króla-dziedzica, lecz tylko za króla-małżonka, a raczej już wdowca, czyli za opiekuna i zawiadowcę królestwa polskiego”⁴². Nie potrafię dowieść, iż w monografii królowej Jadwigi Rydel na pewno wykorzystał opracowanie Piekosińskiego *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388 do 1420* (choć z łaciną nie miał najmniejszych problemów). Zapewne natomiast można przyjąć, iż do pracy Piekosińskiego *Kodeks dyplomatyczny katedry*

przedrukowany w piśmie „Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego” 1914, nr 15, s. 236–239. Teza o niewolniczej zależności od przekazu Przeździeckiego jest zbyt kategoryczna, jednak można wskazać argument, który ją uprawomocnia: „Poeta skorzystał umiejętnie z materiału, jakiego mu dostarczyła obszerna monografia Aleksandra Przeździeckiego *Jagiellonki polskie*, a specjalnie w pierwszej części trylogii, ze znajdujących się w archiwach wiedeńskich relacji Marsupina, wysłannika cesarza Ferdynanda i sekretarza młodej królowej”. Zob.: J.K. [Kotarbiński?], *Trylogia Zygmuntowska Lucjana Rydla*, „Kurier Warszawski” 1923, nr 54, wyd. wiecz., s. 4.

⁴⁰ K. Szajnocha, *Barbara Radziwiłłówna*, Warszawa 1909, s. 9–14.

⁴¹ (włk.), *Z ruchu wydawniczego*, dz. cyt.

⁴² F. Piekosiński, *Czy król Władysław Jagiełło był za życia królowej Jadwigi królem polskim czy tylko mężem królowej?*, Kraków 1897, s. 10.

krakowskiej św. Wacława sięgał, przygotowując *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*; że początkowe partie *Małej historii Polski* oraz *Dziejów Polski* wykazują dużo stylistycznych zbieżności z pracą Piekosińskiego *Ludność wieśniacza w Polsce w dobie piastowskiej*, relacje zaś z ostatnich lat życia Zygmunta Augusta porządkują ważne zagadnienia polityczne w taki sam sposób, jak zrobił to uczony krakowski w *Sejmie walnym warszawskim z r. 1572*. Wolno przypuszczać, iż Rydel znał poglądy Oswalda Balzera z zakresu historii średniowiecza, gdyż przyjęcie Ziemomysła za domniemanego ojca Piastów, niektóre sądy o powodach zamieszek w kraju po śmierci Mieszka II, przyjęcie tezy o Bolesławie – synu i następcy Mieszka II, oraz o synu Bolesława Śmiałego zdradzają stylistyczne zbieżności z wywodami Balzera w *Genealogii Piastów*. O znajomości prac Aleksandra Brücknera nawet nie ma co mówić – Rydel jako wykładowca znać je powinien, ponadto najpewniej z Brücknera właśnie czerpał cytaty wierszowe, którymi ubarwiał swoje narracje o dziejach ojczyznych doby staropolskiej.

Wszystkie prace Rydla z zakresu historii powstały w XX wieku. Należą do ostatniego okresu jego twórczości, gdy na horyzoncie politycznym ziem polskich, Europy i świata można było dostrzec dojrzewające symptomy konfliktów międzypaństwowych oraz głębokich zmian ekonomiczno-społecznych owocujących nastrojami rewolucyjnymi. Każdy profesjonalny historyk zetknął się w pracy badawczej z nowymi dylematami metodologicznymi, które zrodził modernizm w historiografii⁴³. Zapewne te przesłanki nie były obce Rydłowi. Samodzielną pracą poety o charakterze historycznym jest *Awanturnik XVIII wieku książe „Denassów”*. *Szkic historyczno-obyczajowy*, wydany przez Spółkę Wydawniczą Polską w Krakowie w roku 1903. Praca zaciekała historyków. Docenili oni, iż poeta „na miejscu w Krakowie znalazł kilka oryginalnych i ciekawych, dotąd drukiem nieogłoszonych listów w bogatych archiwach rodzinnych profesora Pawła Popiela i Zygmunta Pusłowskiego”⁴⁴. Lekceważąco natomiast odnieśli się do innych dowodów erudycji, zarzucili autorowi braki w zakresie geografii historycznej oraz wytknęli, iż „umiejętność wyczerpywania i zużytkowania źródeł mocno szwankuje”⁴⁵, a także wytknęli autorowi błędy rzeczowe wynikające z niewystarczającej znajomości literatury przedmiotu⁴⁶. Ostatni zarzut jest nie do odparcia. Pracę Rydla sumiennie przestudiował i uczynił z niej przedmiot artykułu krytycznego historyk tej miary co Szymon Askenazy⁴⁷. Elegancko zaznaczył on, iż nie ma za złe poecie, „że jako historyk padł ofiarą grubego

⁴³ J. Kolbuszewska, *Przełom antypozytywistyczny czy mutacja modernistyczna? Rozważania o przemianach w historiografii schyłku XIX i początku XX wieku*, „Res Historica” 2005, z. 19, s. 41–54.

⁴⁴ M. Rolle, *Książe „Denassów”*, „Gazeta Lwowska” 1904, nr 36, s. 1.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, nr 38–39. Rollemu chodziło o podawanie nieprawdziwych wiadomości dotyczących testamentu księcia de Nassau, co znacznie wcześniej ustalił i opisał Antoni Józef Rolle (ojciec recenzenta).

⁴⁷ S. Askenazy, *Książe Denasów*, [w:] tegoż, *Wczasy historyczne*, Warszawa 1904, t. 2, s. 135–176.

nieporozumienia"⁴⁸. Kilka razy przecież za tą elegancją kryje się ironia (np. w określeniu „względny biograf” i w sformułowaniach: „myli się tutaj optymistyczny biograf”⁴⁹, „dzisiejszy dobroduszny jego biograf polski [...] wszystkie rzeczy powyższe zrozumiał i oddał wprost na opak”⁵⁰). Całe studium Askenazego miało na celu „uprzętnąć niemiłą, fałszywą legendę” osobliwego bohatera, którą budował nie tylko poeta Rydel, lecz i poważny historyk – Julian Bartoszewicz. Jak czytamy w recenzji *Wczasów historycznych*, książka Rydla natchnęła:

dr. Askenazego do satyryczno-polemicznego szkicu, w którym zwycięstwo przyznać musimy nie poecie Rydłowi. Prof. Askenazy odarł Nassau niemiłosiernie z całej aureoli romantycznej, otaczającej skroń zagadkowego tego bohatera, [...] wykazując jak na dłoni, że uwielbiany i opiewany przez poetów i rymopisów polskich Nassau był najzwyczajszym rycerzem przemysłu, bez wahania, dla własnej kariery szkodził sprawie polskiej⁵¹.

Trzeba jednak podkreślić, iż Rydel-poeta dał w tej pracy dowód znajomości warsztatu historyka. Za punkt wyjścia wziął francuską biografię d’Aragona *Un paladin au XVIII siècle. Le prince Charles de Nassau-Siegen* (Paryż 1893), dopełniając ją pracą Juliana Bartoszewicza *Znakomici mężowie XVIII wieku*, klasyczną monografią Waleriana Kalinki *Ostatnie lata panowania Stanisława Augusta* oraz wydanym przez Kraszewskiego *Pamiętnikiem anegdotycznym z czasów Stanisława Augusta* autorstwa Ludwika Cieszkowskiego (stąd przepisał z niewielkimi zmianami rozdział o Karolinie z Gozdzkich i jej związku z de Nassau). Dodatkowo wykorzystał nieznaną nauce listy i wiersze, które odnalazł w archiwum Pusłowskiego i w archiwum rodzinnym Popiela, kopiując je wiernie wraz z odnotowywaniem pomyłek w pisowni, włączył kilka nieznanych cytatów z prasy codziennej warszawskiej i paryskiej, dla ubarwienia narracji i stworzenia tła epoki dodał cytaty wierszowe z Woltera, Stanisława Trembeckiego i Zygmunta Węgierskiego. Porównując dostępne materiały, podważał też niektóre twierdzenia (na s. 57 przypis 2 powątpiewa w prawdziwość wersji Nassau, przeciwstawiając ją źródłom polskim, s. 128–129 – podanie w wątpliwość wersji *Pamiętnika anegdotycznego*... jako niepotwierdzonej). Wnioskowanie opierał na argumentach identycznych jak Piekosiński (większa konkretność i szczegółowość źródła przesądza o jego prawdziwości). W narracji szedł śladem Szajnochy⁵², ubarwiając ją dialogami i ekspresywnymi scenkami teatralnymi, w rzadkich ocenach historycznych przyjmował perspektywy skutków politycznych określonych działań, tak jak szkoła krakowska, ale zarazem dawał folę uczuciom smutku i żalu z powodu popełnianych przez przodków błędów (s. 52, ocena konfederacji barskiej). Askenazy – znawca gier i czynności dyplomatycznych – trafnie odgadywał rzeczywi-

⁴⁸ Tamże, s. 136.

⁴⁹ Tamże, s. 150.

⁵⁰ Tamże s. 158.

⁵¹ M. Rolle, *Z historycznej niwy*, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 165, s. 3.

⁵² V. Julkowska, *Historia dla wyobraźni. Recepcja i interpretacja pisarstwa historycznego Karola Szajnochy*, Poznań 2010.

ste intencje Nassau, niemniej praca Rydla wniosła nowy materiał do losów głośnego obieżyświata, a pod względem warsztatowym nie odbiegała *in minus* od ówczesnych publikacji historiograficznych. Skoro Askenazy – przedstawiciel neoromantycznego nurtu w historiografii, który uwypuklał rolę wielkich jednostek w dziejach i widział w nich symbole wielkich, złożonych problemów⁵³ – tyle uwagi poświęcił właśnie Rydlowi, to warto przypomnieć opinię poety właśnie o herosach w historii:

Nassau jest raczej postacią z legendy i gawędy anegdotycznej niż z historii w naj-poważniejszym znaczeniu tego wyrazu. Warto się z nim zapoznać, bo właśnie takie jak on, legendarne i anegdotyczne, postacie najlepszym bywają wyrazem umysłowego i obyczajowego stanu swojej epoki⁵⁴.

W każdej bowiem epoce są inne, jej tylko właściwe dziwactwa, a skutkiem tego dziwak lepiej niż inni zwyczajniejsi ludzie odzwierciedla w sobie ducha swego czasu. Każdy oryginał i dziwak ma wspólne ze swymi współczesnymi pojęcia, zapatrywania i zamiłowania – a różni się od innych tylko tym i tym właśnie, że daje folę i pełny wyraz temu wszystkiemu, co reszta społeczeństwa tłumi w sobie pod wpływem przyjętych przesądów i zwyczajów – dla braku temperamentu lub z obawy przed śmiesznością⁵⁵.

Personalistyczny, heroistyczny i psychologiczny nurt badań historycznych każe widzieć w Rydlu reprezentanta myśli przynajmniej sceptycznej wobec szkoły krakowskiej. Przeciw zasadniczej idei Szujskiego – krytycznie zapatrującego się na polską ekspansję na wschód, która miała Polakom przynieść „zgubną formę” osłabienia władzy centralnej⁵⁶ – opowiedział się za tak zwaną ideą jagiellońską. Nim wyraził tę myśl w artystycznej formie dramatu o Zygmuncie Auguście, uzasadnił ją w książce będącej chlubą polskiej typografii przełomu XIX i XX wieku: *Królowa Jadwiga*. Autor wyszczególnił źródła, które wykorzystał (25 woluminów, głównie kroniki polskie i obce pisane po łacinie), opracowania naukowe (łącznie 31, pisane najczęściej po polsku, ale również w języku niemieckim i francuskim), obok klasycznych studiów z wieku XIX uwzględnił najnowsze prace Feliksa Konecznego, Anatola Lewickiego i Antoniego Prochaski⁵⁷, a także teksty literackie poświęcone królowej

⁵³ J. Dutkiewicz, *Szymon Askenazy i jego szkoła*, Warszawa 1958, s. 26–27.

⁵⁴ L. Rydel, *Awanturnik XVIII wieku książę „Denassów”*. *Szkic historyczno-obyczajowy*, Kraków 1903, s. 140.

⁵⁵ Tamże, s. 7.

⁵⁶ H.S. Michalak, *Józef Szujski 1835–1888. Światopogląd i działanie*, Łódź 1987, s. 122.

⁵⁷ Można wskazać miejsca tekstu, które noszą ślady bezpośredniego oddziaływania na Rydla konkretnych prac historycznych. Z Anatola Lewickiego (*Nieco o unii Litwy z Koroną*, Kraków 1893) Rydel przejął sąd o katolicyzmie jako wyznaniu panującym. Z tegoż Lewickiego (*Dzieje narodu polskiego w zarysie*, Warszawa 1899) mogą pochodzić sądy o kompensacyjnym charakterze projektów wschodnich po odsunięciu Polski od Bałtyku, akcentowanie gospodarczego znaczenia Lwowa jako miejsca na szlaku handlowym ze Wschodem, analizy prawno-ustrojowe Unii i sygnalizowanie jej potencjalnych słabości w postaci dwoistości rządu, skarbu oraz wojska. Z prac A. Prochaski (*Król Władysław Jagiełło*, t. 1–2, Kraków 1908) mógł poeta przejąć informacje o przebiegu chrztu Litwy i o czynnej roli Jagiełły, a także ocenę

(18, w tym 3 niemieckie i 3 francuskie, choć recenzenci zarzucali mu pominięcie niektórych twórców rodzimych⁵⁸). W 10 rozdziałach zamieszczono 163 ilustracje, starannie dobrane, dające wyjątkowo rozległy przekrój dokumentacji ikonograficznej epoki, miejsc i osób, o których się mówi w pracy. Rydel akcentował szczególnie te momenty, które od królowej wymagały wyborów:

Strasznie musiało być Andegawenów córce, gdy słuchała takich wywodów. Okazywało się z nich bowiem jak na dłoni, że królowa jedno z dwojga podeptać musi: albo wspaniałą swego państwa przyszłość, albo swoje własne szczęście⁵⁹.

Jadwiga, oddająca rękę „oblubieńcowi niekochanemu”, jest wystylizowana na pokorną Maryję – Matkę Jezusa – i na Chrystusa składającego na krzyżu ofiarę ze swego życia:

Mówiła: – „Biorę sobie ciebie, Władysława, za małżonka” – a w sercu dodawała: „bo mnie Bóg wziął za narzędzie swoje!...”

Mówiła: – „Ślubuję ci wiarę małżeńską” – a kończyła w duszy: „Bogu zasię Najwyższemu ślubuję zbawienie Twojego ludu...”

I pierś Jej napępiała się niedoczesnym weselem Świętych dziewic, Męczennic, Wyznawców, Cherubinów. I zaiste w onej chwili małżonka Jagiełły była tym wszystkim. Niczym dla niej był świat, niczym jej własna dola.

– „Wykonało się” – powtarzała sobie w myśli za konającym Odkupicielem, gdy prymas obrączkę ślubną wkładał jej na palec, i czuła może, iż tam w nawie bocznej czarny Chrystus na srebrnej blasze, głowę litośnie pochyliwszy, błogosławi jej z wysokości krzyża...⁶⁰

Królowa Jadwiga w ujęciu Rydla to osoba,

której Bogu dała ofiarę z własnego młodego szczęścia, Kościołowi cały jeden wierny naród, Polsce światło wiedzy, Litwie światło wiary, obu ludom zjednoczenie w bratniej miłości, uciśnionym i ubogim iście macierzyńskie serce, a ludzkości najczystszy przykład niewieściego zaparcia się siebie i poświęcenia⁶¹.

Pod względem „żywości i plastyki słowa” zestawiano ją z pisarstwem Szajnochy⁶², co dla polskich dziejopisów jest komplementem. Rzeczywiście pod

Jadwigi finansującej młodzieży litewskiej studia za granicami oraz ocenę fundacji Uniwersytetu jako doniosłego aktu cywilizacyjnego pozyskania Słowian wschodnich dla kultury zachodniej Europy. Można przypuszczać, iż akcentowanie wkładu Jadwigi do dziejów Unii dokonało się pod wpływem Stanisława Smolki (*Unia Litwy z Koroną*, Kraków 1903).

⁵⁸ S. Tarnowski, *Lucjana Rydla „Królowa Jadwiga”*, „Czas” 1910, nr 579, s. 1–2 (upominał się o F. Wężyka *Pierwsze bezkrólewie*); W. Hahn, *Lucjan Rydel o królowej Jadwidze*, dz. cyt., s. 5 („Wiele rzeczy tu pominięto, między innymi powieść Krechowieckiego *Fiat lux*”).

⁵⁹ L. Rydel, *Królowa Jadwiga*, dz. cyt., s. 115.

⁶⁰ Tamże, s. 130.

⁶¹ W. Hahn, *Lucjan Rydel o królowej Jadwidze*, dz. cyt.

⁶² W. Prokesch, *Księgi ilustrowane*, dz. cyt., s. 1.

względem sposobu przekazu dzieło jest starannie wypracowane, zwłaszcza udanie wypadło włączanie do narracji cytatów z kronik oraz zastępowanie relacji wstawkami wierszowymi w miejscach o treści podniosłej oraz przy psychomachiach bohaterów. Choć recenzenci uznawali ją za monografię, nie jest pracą oryginalną, własną. Ma charakter scalający i konstrukcyjny. Dwa cele przyświecały autorowi.

Po pierwsze: Rydel był jakby „postulatorem” w procesie kanonizacyjnym, stąd dominacja przekazu hagiograficznego i eksponowanie ofiary, a także misyjnej oraz edukacyjnej posługi królowej wobec Litwy.

Po drugie: rzecz była pomyślana jako głos publiczny w roku jubileuszu Grunwaldu, apel do spadkobierców dawnej Polski i Litwy, przypomnienie dni świetności i podniesienie ludzi na duchu. Jadwiga stała się w tym przekazie: dziedziczką idei Bolesława Chrobrego, który rozpoczął marsz na wschód; wnuczką Kazimierza Wielkiego, który ten program polityczny odnowił i rozpoczął jego trwałą realizację; natchnioną Bożą myślą władczynią i misjonarką unii polityczno-gospodarczo-wyznaniowej; prefiguracją dzieła późnego wnuka – Zygmunta Augusta – który dopełnił dzieło zjednoczenia dwóch narodów. Od Kazimierza Wielkiego ma Polska cel polityczno-cywilizacyjny: zabezpieczyć militarnie granicę od zachodu, a dyplomatycznie od południa, kierować się na wschód i południowy wschód, aby stworzyć silne podwaliny gospodarczego rozwoju, odrzucić Turków i Tatarów z granic Europy i rozszerzyć chrześcijaństwo (to już wkład Stefana Batorego i Władysława IV). Jadwiga – Piastówna rodem, a Jagiellonowa stanem cywilnym – stała się w wywodzie Rydla symbolem wielkiej idei państwowej, cywilizacyjnej i religijnej. Niektórzy recenzenci połączyli postać Jadwigi z mityczną Wandą, która ofiarą ze swego życia uratowała naród „od utraty samoistności” grożącej ze strony Niemiec. „Jadwiga, na przełomie dwu epok dziejów narodu, wyrzekłszy się ukochanego Niemca dla miłości narodu, ustrzegła Polskę od wciągnięcia w sferę polityki rakuskiej, co doprowadziłoby Bóg wie do jakiego końca dziedzictwo Piastowe”⁶³. To już głos aktualizującej polityki, głos Warszawy skierowany do rodaków z Galicji, przestrzegający przed politycznym flirtem z monarchią austro-węgierską.

Trzy broszury Rydla mają charakter popularnych informatorów i przewodników. Nacisk kładą na materialne pamiątki dziejowe i ich symboliczne znaczenie dla Polaków aktualnie pozbawionych własnej państwowości. Wypełniają funkcje poznawcze i patriotyczno-wychowawcze. Opisom zabytków towarzyszą rozbudowane nieraz narracje przypominające ważniejsze fakty z historii politycznej Polski, nie bez aluzji aktualizujących⁶⁴ i aktów strzelistych⁶⁵. Po zaprezentowaniu zabyt-

⁶³ H.G. [H. Galle], *Królowa Jadwiga*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 38, s. 764.

⁶⁴ L. Rydel, *Ludowy przewodnik po katedrze wawelskiej*, Kraków 1913, s. 26: „Wprawiona w ścianę katedry wawelskiej przypomina ona, że Polska była zawsze przedmurzem chrześcijaństwa i piersiami własnymi zasłaniała krzyż Chrystusowy przed pohańcami, choć jej sąsiedzi nie odpłacili się wdzięcznością, bo ta sama Austria, wyratowana przez króla Sobieskiego, w sto lat po nim przyłożyła rękę do rozbioru Rzeczypospolitej Polskiej”.

⁶⁵ Tamże, s. 10: „Błogosławiona Opiekunko nauk i oświaty, Patronko Polski i Litwy, oświeć, wspomóż, ratuj oba narody, które zjednoczyłaś w braterstwie i krzyżu Jezusowym!”.

ków Wawelu autor kończy rzecz akapitem, który zapewne niejednemu czytelnikowi przypomniał niedawne wywody Wacława Sobieskiego o optymizmie i pesymizmie w poglądach na dzieje Polski⁶⁶:

Dla nas, pogrobowych synów Ojczyzny, dźwięk tego dzwonu stał się echem umarłej Polski i żalosnym głosem przodków naszych i stał się dla nas błagalnym krzykiem do Boga o zmiłowanie nad narodem naszym. Ale przyjdzie czas, przyjsć musi, jeśli na to zasłużymy, gdy Zygmunt zahuczy na zmartwychwstanie, Polsce na tryumf, Bogu na podziękę⁶⁷.

Z dylematu postawionego przez Sobieskiego: optymizm *versus* pesymizm, Rydel wybrał trzecią drogę – optymizm warunkowy: „przyjdzie czas, przyjsć musi”, ale jedynie wtedy, „jeśli na to zasłużymy”. Szkoła Kalinki, Szujskiego i Bobrzyńskiego głęboko się wryła w pamięć uczniów, choćby powstawali czasem przeciw nauczycielom. Gdy wybuchła pierwsza wojna światowa, Rydel przygotował dwie publikacje popularne: *Wilno* oraz *Warszawa i jej dzieje kulturalne i wojenne*. Rzecz o Wilnie jest w części reportażem historyka sztuki, w części przewodnikiem turystycznym, w części zaś publicystyką historyczno-polityczną, dającą wskazówki dla wyborów ideowych. Taki charakter ma na przykład zestawienie historii z bieżącą sytuacją polityczną, z którego autor wyprowadza wniosek historiozoficzny odwołujący się do zasad moralnych.

[...] jakieś rozporządzenie, dotyczące porządku na targach wileńskich, wydane przez Zygmunta Augusta. Lecz w zakończeniu król wyraźnie poleca ogłoszenie tej ustawy targowej w trzech językach: po polsku, po rusku i po litewsku. Taka tolerancja, takie równouprawnienie językowe w XVI stuleciu i to w tym samym Wilnie, gdzie teraz, w XX w., nazwy ulic, napisy sklepowe i wszelkie ogłoszenia publiczne mogą być tylko rosyjskie, w tym samym Wilnie, gdzie do niedawna nie wolno było rozmawiać głośno po polsku! Jakaż różnica pomiędzy nami a nimi; bez próżnochwastwa możemy sobie powiedzieć, że nasza sprawa jest dobra i słuszna nie dlatego, że jest naszą, ale dlatego, że jest sprawą cywilizacji, wolności, sprawiedliwości, które za naszych rządów były tu już przed czterema wiekami, gdy oni dziś, po czterech wiekach zdolni są tylko niszczyć, gnębić i gwałcić wszelkie prawo boskie i ludzkie⁶⁸.

⁶⁶ W. Sobieski, *Pesymizm i optymizm w historiozofii polskiej*, „Ateneum Polskie”, t. 2: 1908, nr 2, s. 150–175; przedruk [w:] tegoż, *Studia historyczne*, Lwów 1912, s. 24–57. Na s. 37 oraz 55–56 autor wprost wskazuje Wyspiańskiego jako przedstawiciela pesymizmu, aluzyjnie mówi też o „zatrutych studniach” (czyli ma na myśli Jacka Malczewskiego i Lucjana Rydla jako twórców albumu malarsko-poetyckiego). Za pesymistów uważa też Kalinkę, Bobrzyńskiego i Szujskiego. Błędy w rozumowaniu Sobieskiego, które opierało się na fałszywym przeciwstawieniu środowiska Krakowa i Warszawy, wykazał A.F. Grabski, *Perspektywy przeszłości. Studia i szkice historiograficzne*, Lublin 1983, s. 315–319.

⁶⁷ Tamże, s. 48.

⁶⁸ L. Rydel, *Wilno*, Kraków 1915, s. 32 (podkreślenie autora). Praca Rydla była wcześniej drukowana (w wersji skróconej, bez ilustracji) w „Ilustrowanym Tygodniku Polskim” 1915, z. 8–12.

Warszawa i jej dzieje kulturalne i wojenne przynosi obraz trzeciej – po Krakowie i Wilnie – duchowej stolicy narodu. Zgodnie z tytułem część pierwsza przedstawia zabytki kultury miasta, zaś część druga traktuje o obcych wojskach, które je niszczyły. Od s. 29 do s. 50 książki (niemal połowa objętości) Rydel przedstawia okrucieństwa Rosji wobec Polaków pod zaborami. Upamiętnia wydarzenia historyczne, akcentując szczególnie motyw krwi polskiej płynącej ulicami Warszawy. Obok informacyjnego widoczny jest więc cel agitacyjny broszury – pobudzić nienawiść do wroga, wzbudzić w polskich sercach żądzę odwetu i pomsty za krzywdy zadawane cywilom polskim przez umundurowanych Rosjan. Obraz Warszawy rozkwitającej gospodarczo i kulturalnie pod rządami polskimi jest w narracji poety skontrastowany z opisem rządów rosyjskich, które przyniosły „rozruchy, rabunki, gwałty, zamachy, wojskowe salwy w biały dzień po ulicach miasta”⁶⁹.

Ostatnie prace historiograficzne Rydla powstały podczas wojny. Mają charakter popularnych syntez podręcznikowych. Należy je przeto rozpatrywać nie na tle syntez Szujskiego czy Bobrzyńskiego, ale prac Zofii Bukowieckiej⁷⁰, Józefa Chociszewskiego⁷¹, Juliana Baczyńskiego⁷², Emilii Lejowej⁷³, Anatola Lewickiego⁷⁴, Jędrzeja Moraczewskiego⁷⁵, Walerego Przyborowskiego⁷⁶ czy Augusta Sokołowskiego⁷⁷. W takich ujęciach – wedle ówczesnej dydaktyki – najważniejsze było „zebranie materiału naukowego i odpowiednie ujęcie metodyczne danego przedmiotu”⁷⁸, a od nauki historii wymagano „pewnego uczuciowego zgłębiania przeszłości”⁷⁹. Na tle podobnych syntez popularnych Rydel wyróżnia się głębszą znajomością faktów i nowych opracowań naukowych. Jego poprzednik – Lucjan Siemieński – charakteryzował Mieszka II przydomkiem Gnuśny i przypisywał mu wszelkie możliwe wady oraz zaniedbania („leniwiec, rozpustnik i nikczemnik, co to ani do Boga, ani do ludzi”⁸⁰). Podręcznik Lejowej był równie bezwzględny: „narod

⁶⁹ L. Rydel, *Warszawa i jej dzieje kulturalne i wojenne*, Kraków 1915, s. 49.

⁷⁰ Z. Bukowiecka, *Mała historia Polski*, Kraków 1906.

⁷¹ J. Chociszewski, *Dzieje narodu polskiego dla ludu polskiego i młodzieży*, Poznań 1873; *Mała historia polska*, Poznań 1898.

⁷² J. Baczyński, *Dzieje Polski przystępnie a obrazowo przedstawił*, t. 1–2, Poznań 1904.

⁷³ E. Lejowa, *Historia Polski dla dzieci opowiedziana w 35 lekcjach*, Warszawa 1907.

⁷⁴ A. Lewicki, *Dzieje narodu polskiego w zarysie*, Warszawa 1899.

⁷⁵ J. Moraczewski, *Gospodarza Jędrzeja opowiadanie podług starych ksiąg polskich jaka to dawniej była Polska i jacy byli starzy*, Poznań 1850, cz. 1–2.

⁷⁶ W. Przyborowski, *Dzieje Polski do r. 1772 opracowane dla młodzieży*, Warszawa 1879; tenże, *Dzieje Polski opracowane dla młodzieży*, Warszawa 1898.

⁷⁷ A. Sokołowski, *Dzieje Polski ilustrowane*, wyd. 3, Wiedeń 1911, t. 1–2.

⁷⁸ P. Bobek, *Elementarna nauka historii ojczyznej i powszechnej. Szkice lekcyjne do użytku nauczycieli szkół powszechnych*, cz. 2, t. 1, Cieszyn 1929, s. 4.

⁷⁹ Tamże, s. 11.

⁸⁰ L. Siemieński, *Dzieje narodu polskiego dla użytku młodzieży szkolnej*, Kraków 1851, s. 21; *Wieczory pod lipą czyli historia narodu polskiego*, wyd. 10 poprawne i powiększone, Kraków 1873, s. 24.

przezwał go Gnuśnym i był on też gnuśnym rzeczywiście, bo zamiast się zajmować sprawami narodu, hulał tylko i zasypiał beczynniami, a nieprzyjaciel łupił i najeżdżał Polskę⁸¹. Rydel wystawia mu inną opinię: „Król wykształcony i pełen chęci najlepszych, ale nieszczęśliwy”⁸². W tym sądzie poeta szedł za nowszymi ustaleniami historyków doby piastowskiej.

Mała historia Polski pomija rozdrobnienie dzielnicowe i zamyka dzieje Polski na roku 1795 tezą umiarkowaną optymistyczną: „Tak zginęło państwo polskie, [...] ale został naród, przez Konstytucję 3 Maja odrodzony na duchu, przez insurrekcję Kościuszkowską nauczony wszystko poświęcać dla Ojczyzny”⁸³. W stosunku do *Dziejów Polski dla wszystkich* jest jakby konspektem. *Dzieje...* są czterokrotnie obszerniejsze od *Małej historii...* Autor włączył tu dość spory rozdział *Dzieje porobiorowe 1795–1917*. Omówił w nim, w tonie raczej emocjonalno-publicystycznym, krzywdy doznane przez Polaków od zaborców i usiłowania narodu, aby przetrwać mimo ucisku. Wykład całości przeprowadził jak doświadczony pedagog, który zaznajamia z faktami, a po zamknięciu pewnej całości dokonuje podsumowania i utrwalenia wniosków. Widać to w spisie treści: całość materiału autor podzielił na siedem rozdziałów (*Słowianie; Polska w podziałach od r. 1138–1288; Polska zjednoczona 1288–1386; Polska w rozkwicie za Jagiellonów 1386–1572; Polska przekwitająca 1572–1648; od 1648–1795; Polska porobiorowa 1795–1917*). Materiał omawia według chronologicznego następstwa polskich władców, wraz z czasami bezkrólestwa, które traktuje analogicznie do rządów konkretnych królów. Na końcu każdego rozdziału umieszcza zwięzły podrozdział *Pogląd na okres...* Sumuje w nim zwycięstwa i straty polskie, chwali i potępia dokonane dzieła oraz postawy, nie wahając się przed moralizowaniem. Przyjęta periodyzacja czyni z zarysu syntetycznego rozbudowany poczet władców, ale taka mechaniczna zasada podziału dziejów była w podręcznikach powszechna. Zwraca uwagę wyodrębnianie okresów bezkrólestwa. Rydel nie szedł tak daleko jak Lewicki, który wyróżniał podrozdziały „walki domowe”, „rządy regencji” i (kilka razy) „bezkrólestwie”, choć zapewne od Lewickiego przejął metodę wyodrębniania „poglądu ogólnego na epokę”. Synteza Lewickiego była pełniejsza, obejmowała sprawy polityczno-ustrojowe, militarne, prawne, gospodarcze, w mniejszym stopniu gospodarcze i kulturalne, ale tym samym wprowadzała różne zasady periodyzacji. Rydel utrzymał jednolitą periodyzację fragmentu dziejów państwa zarządzanego przez konkretnego władcę. Jego synteza obejmowała dzieje państwa i władzy – ustroju, organizacji, polityki wewnętrznej i zewnętrznej. Państwo, a nie naród jest tu podmiotem dziejów (słowa „naród” autor używa dopiero od czasu konfederacji targowickiej, nie ma wątpliwości, iż omawiając ten okres,

⁸¹ E. Lejowa, *Historia Polski dla dzieci...*, dz. cyt., s. 20.

⁸² L. Rydel, *Mała historia Polski*, Kraków 1917, s. 8; tenże, *Dzieje Polski dla wszystkich*, z przedmową H. Mościckiego, Warszawa [1923], s. 21: „Mieczysław szedł śladami rodzica, dbał o wojsko liczne, o pełny skarb i nowe biskupstwa zakładał. Sam nawet był uczony, księgi łacińskie czytał i roztropności mu nie brakowało”.

⁸³ L. Rydel, *Mała historia Polski*, dz. cyt., s. 69.

Rydel szedł za poglądami Tadeusza Korzona⁸⁴). Jakiś recenzent mógłby napisać, że autor „jedną tylko religię wyznaje, religię państwa, jednej zasady trzyma się w polityce, siły i zwycięstwa”. Mógłby, ale znacznie wcześniej tych słów użył Kalinka w surowej ocenie *Dziejów Polski w zarysie* Bobrzyńskiego⁸⁵.

W wykładzie Rydla najciekawiej i najsprawniej pod względem sposobu argumentowania są pokazane partie historyczno-prawne. Widać, że autor dobrze zna tematykę prawniczą, może też jest to ślad oddziaływania poglądów Bobrzyńskiego. Wyraźnie nie radzi sobie z plastycznym opisywaniem działań militarnych – tu nie stał się konkurentem Szajnochy. Rydel ocenia władców pod kątem misji państwa, która im przyświecała, i efektów jej wykonania. Misją Polski – od Chrobrego, przez Kazimierza Wielkiego, Jadwigę i Jagiełłę, Zygmunta Augusta i Batorego – było rozszerzenie cywilizacji zachodnioeuropejskiej oraz chrześcijaństwa na wschód, złączenie Słowian od Bałtyku po Bałkany i Morze Czarne. Stąd tak częste podkreślanie roli unii w wymiarze politycznym, gospodarczym, oświatowym i wyznaniowym (unia to „chluba naszych dziejów”⁸⁶). Nie wszyscy władcy to rozumieli, nie każdy chciał i mógł realizować tę misję. Surowo ocenia autor władców, którzy nie mieli ambicji dokonania czegoś ważnego dla kraju („rządy najdłuższe w dziejach naszych a zgoła bezpłodne i nieudolne. Bolesławowi nie przyświecał żaden wielki zamysł, nie pozostał po nim żaden wielki czyn”⁸⁷, „bez żadnej wyższej myśli”⁸⁸). Dla zrealizowania celów państwa rządzący i rządzieni muszą być gotowi ponosić ofiary, państwo zaś musi mieć silną władzę („jedno państwo, jeden król”⁸⁹). Tu widać wpływy myśli konserwatystów (pocie przypisywano poglądy ludomańskie, lecz w jego obrazach dziejów ojczystych lud nie jest podmiotem dziejów). Potępia ostro i jednoznacznie zdrajców, występujących przeciw interesom własnego kraju („zdrajca jechał na zdrajcy i zdrajcą poganiał”⁹⁰) i w tej postawie jest konsekwentny, choćby musiał wystąpić przeciw zdaniu przyjaciół (pogarda dla Kostki Napierskiego wyrażana wtedy, kiedy go uczynił tragicznym bohaterem Kazimierz Tetmajer). Widocznie takie ujęcie dziejów bardzo długo odpowiadało Polakom, skoro popularne syntezy Rydla – pisane podczas pierwszej wojny światowej – były wznawiane w okresie międzywojennym, a nawet podczas drugiej wojny światowej. „Pan poeta” z *Wesela* dobrze sobie radził w roli historyka.

⁸⁴ Określenie „naród już odrodzony z upadku duchowego” (*Mała historia Polski*, dz. cyt., s. 60) jest parafrazą formuły spopularyzowanej przez T. Korzona (por.: tenże, *Odrodzenie w upadku. Wybór pism historycznych*, oprac. i wstęp M.H. Serejski i A.F. Grabski, Warszawa 1975).

⁸⁵ W. Kalinka, *O książce prof. M. Bobrzyńskiego „Dzieje Polski w zarysie”*, Kraków 1879, s. 9.

⁸⁶ L. Rydel, *Dzieje Polski...*, dz. cyt., s. 132. Szczególny pietyzm dla sprawy Unii można wyprowadzać z głośnych rocznic, debat i rozpraw naukowych, których apogeum przypadło na czas dojrzewania intelektualnego poety (1886–1892). Por.: A.F. Grabski, *Historiografia i polityka. Dzieje konkursu historycznego im. Juliana Ursyna Niemcewicza. 1867–1922*, Warszawa 1979, s. 238–262.

⁸⁷ L. Rydel, *Dzieje Polski...*, dz. cyt., s. 56.

⁸⁸ L. Rydel, *Mała historia Polski*, dz. cyt., s. 52.

⁸⁹ L. Rydel, *Dzieje Polski...*, dz. cyt., s. 61.

⁹⁰ Tamże, s. 177.

Bibliografia

- Bednarek S., *Pojmowanie kultury i jej historii we współczesnych syntezach dziejów kultury polskiej*, Wrocław 1995.
- Bobek P., *Elementarna nauka historii ojczystej i powszechnej. Szkice lekcyjne do użytku nauczycieli szkół powszechnych*, cz. 2, t. 1, Cieszyn 1929.
- Chociszewski J., *Dzieje narodu polskiego dla ludu polskiego i młodzieży*, Poznań 1873.
- Chociszewski J., *Mała historia polska*, Poznań 1898.
- Dutkiewicz J., *Szymon Askenazy i jego szkoła*, Warszawa 1958.
- G.H. [H. Galle], *Królowa Jadwiga*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 38.
- Gosik-Kapelińska I., *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, Kraków 2011.
- Grabski A.F., *Historiografia i polityka. Dzieje konkursu historycznego im. Juliana Ursyna Niemcewicza. 1867–1922*, Warszawa 1979.
- Grzymała-Siedlecki A., *Królewski jedynak*, „Słowo” 1912, nr 25.
- Hahn W., *Lucjan Rydel o królowej Jadwidze*, „Gazeta Lwowska” 1910, nr 189.
- Hoesick F., *Ze wspomnień o Lucjanie Rydlu. Epitaphium*, „Nowa Reforma” 1918, nr 213.
- Julkowska V., *Historia dla wyobraźni. Recepcja i interpretacja pisarstwa historycznego Karola*, Poznań 2010.
- Korzon T., *Odrodzenie w upadku. Wybór pism historycznych*, opracowanie i wstęp M.H. Se-rejski, A.F. Grabski, Warszawa 1975.
- Lewicki A., *Dzieje narodu polskiego w zarysie*, Warszawa 1899.
- Michalak H.S., *Józef Szujski 1835–1888: Światopogląd i działanie*, Łódź 1987.
- Prochaska A., *Król Władysław Jagiełło*, Kraków 1908, t. 1–2.
- Przeździecki A., *Jagiellonki polskie w XVI wieku. Obrazy rodziny i dworu Zygmunta I i Zygmunta Augusta królów polskich*, Kraków 1868–1878, t. 1–5.
- Radomski A., *Kultura. Prawda. Poznanie*, Lublin 1994.
- Romanowicz A., *Lucjan Rydel (Wiązanie pośmiertne w 10-tą rocznicę śmierci)*, „Orędownik Wrzesiński” 1928, nr 61–65; 67–71.
- Siemieński L., *Dzieje narodu polskiego dla użytku młodzieży szkolnej*, Kraków 1851.
- Siemieński L., *Wieczory pod lipą czyli historia narodu polskiego*, wyd. 10 poprawne i powiększone, Kraków 1873.
- Sobieski W., *Pesymizm i optymizm w historiozofii polskiej*, [w:] tegoż, *Studia historyczne*, Lwów 1912.
- Sokołowski A., *Dzieje Polski ilustrowane*, wyd. 3, Wiedeń 1911, t. 1–2.
- Szajnocha K., *Barbara Radziwiłłówna*, Warszawa 1909.
- Tarnowski S., *Lucjana Rydla „Królowa Jadwiga”*, „Czas” 1910, nr 579.
- Wierzbiński M., *Z teatru. Teatr Rozmaitości: Lucjana Rydla „Królewski jedynak” obrazy historyczne w 5-ciu aktach*, „Bluszcz” 1914, nr 6.
- Wrzosek S., *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999.

Historiographical attempts by Lucjan Rydel**Abstract**

Lucjan Rydel authored a dramatic trilogy about King Sigismund II Augustus. He described the 16th century with great erudition as regards the material and political history of the period. He had studied numerous historical records as well as scholarly works. He also wrote an academic essay on Charles de Nassau. The main areas of his interest in history were texts of didactic and popular character. He wrote a monograph entitled *Queen Hedwig*, where he collected the themes of female rule in literature and art. He published brochures on buildings of historical interest in Krakow, Warsaw and Vilnius. He brought out *A Short History of Poland* and *History of Poland for Everybody*, both of which were written during the Great War. His ambition was to write accessible textbooks on the history of the Polish nation and Polish state with a view to boosting the patriotism of Poles. In matters of ideology, his works were leaning towards conservative views.

Słowa kluczowe: historia historiografii, podręcznik, dramat, Zygmunt August, św. Jadwiga

Key words: the history of historiography, a handbook, drama, Sigismund II Augustus, St. Hedwig

Agnieszka Kowalska

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Lucjan Rydel i teatr

Dla Lucjana Rydla teatr stanowił istotną część jego pracy artystycznej. Józef Dużyk słusznie zauważył, że pierwszy, najważniejszy nurt jego twórczości związanej właśnie z teatrem stanowiło dramatopisarstwo. Drugi natomiast to „[...] czynny udział w pracach ściśle teatralnych: przez kierownictwo literackie teatru za dyrekcji Ludwika Solskiego, [...] udział w czynnościach komisji teatralnej”, inscenizowanie cudzych tekstów. Do tego należy dopisać jego pracę wykładowcy w szkole dramatycznej Kazimierza Gabryelskiego, „[...] wreszcie [...] dyrekcję Teatru im. J. Słowackiego (i równocześnie Teatru Ludowego) w sezonie 1915/16 oraz dorywcze zajęcia reżyserskie [...] i kierowanie zespołami amatorskimi w Toniach i Bronowicach”¹. Trzeci nurt to działalność Rydla jako krytyka teatralnego, publicysty zajmującego się sztuką aktorską, programem teatrów instytucjonalnych i ludowych.

Nie sposób omówić w jednym artykule tych wszystkich wykonywanych przez Lucjana Rydla „zawodów”, choć bez wątplenia każdy z nich odsłania trochę inne oblicze tego utalentowanego człowieka. W poniższym tekście postaram się omówić przynajmniej kilka jego teatralnych zajęć. Mam także nadzieję, że informacje tutaj zawarte chociaż w minimalny sposób przybliżą postać Rydla jako osoby głęboko zatroskanej o kształt krakowskiej sceny, człowieka zakochanego w teatrze i żyjącego teatrem.

Rydel zainteresował się dramatem i teatrem już podczas nauki w gimnazjum, gdzie stawiał pierwsze kroki jako przyszły pisarz. Pierwszym znanym jego utworem był *Mściwój*, który w 1889 roku zdobył drugą nagrodę na konkursie Akademii Umiejętności i uzyskał pozytywną opinię samego Stanisława Tarnowskiego. Kolejne lata jego młodości związane były z zagranicznymi podróżami (Berlin, Paryż), studiami na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz z dalszą działalnością pisarską.

Jak twierdzili znawcy jego twórczości, dla Rydla dramat stanowił najważniejszą część pracy literackiej. Zawsze po napisaniu konkretnego utworu scenicznego starał się, by został on wystawiony w teatrze, a także opublikowany. W dorobku

¹ J. Dużyk, *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1967, wyd. 1968, s. 112–113.

dramatopisarza znajduje się kilkanaście dzieł, które za jego życia doczekały się swoich realizacji scenicznych. Są to między innymi: *Na marne* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 10 października 1895 roku), *Z dobrego serca* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 1 maja 1897 roku), *Zaczarowane koło* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 15 kwietnia 1899 roku), *Na zawsze* (prapremiera w Teatrze Miejskim we Lwowie 16 marca 1903 roku), *Bodenhain* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 20 października 1906 roku), *Betlejem Polskie* (prapremiera w Teatrze Miejskim we Lwowie 28 grudnia 1904 roku), *Jeńcy* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 22 lutego 1908 roku), trylogia *Królewski jedynak* (prapremiera w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie: cz. I *Zygmunt August* – 26 października 1912; cz. II *Złote więzy* – 9 listopada 1912 roku; cz. III *Ostatni* – 23 listopada 1912 roku). Warto w tym miejscu wspomnieć także o kilku utworach poetyckich, które towarzyszyły szczególnym wydarzeniom w mieście. I tak *Epilog*, napisany z okazji odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie, recytowany był przez Wandę Siemaszkową i Stanisława Knake-Zawadzkiego podczas uroczystego przedstawienia w Teatrze Miejskim (27 czerwca 1898, utwór zrealizowany wspólnie ze Stanisławem Wyspiańskim). *Wiersz na cześć Józefa Blizińskiego* wygłosili Wanda Siemaszkowa i Józef Rygier podczas uroczystego spektaklu ku czci dramaturga (2 maja 1893). Interesujące są także *Słowa pożegnania*, które deklamowała ze sceny Antonina Hoffmann po ostatnim przedstawieniu w starym gmachu teatralnym w Krakowie (2 sierpnia 1893), oraz niewykorzystany przez teatr – ostatecznie wygłoszono wiersz Adama Asnyka – *Prolog* napisany na otwarcie Teatru Miejskiego (*Prolog na otwarcie teatru w Krakowie 26 czerwca 1893 roku*)².

Większość wymienionych powyżej dramatów nie przetrwała próby czasu (poza *Zaczarowanym kołem*, *Betlejem polskim* czy *Zygmuntem Augustem*), na scenie pojawiały się po kilka czy kilkanaście razy. Nie zniechęcało to Rydla do podejmowania kolejnych prób pisarskich. Twórca ten jak mało kto zdawał sobie sprawę, że sztuka, a zwłaszcza teatr powinny pokazywać istniejące problemy, bolączki, dotykać tych spraw i sytuacji, które nurtują współczesnych ludzi. Uważał, że jest to jedno z głównych zadań artysty. Wiedział, że tylko nieliczne utwory będą odczytywane i wystawiane na scenie przez następnego pokolenia:

Rydel chyba rozumiał, jak niewielu jemu współczesnych, że literatura, którą się czyta, musi odpowiadać duchowi czasu. Zrozumiał doskonale, że już za lat 50 literatura będzie inna, że zmieniają się gusty, że czytelnicy nie często będą wracać do książek sprzed półwiecza³.

² Utwór ten stał się zarzewiem konfliktu pomiędzy Rydlem a Kotarbińskim. Więcej na ten temat zob. m.in.: L. Kotarbińska, *Pojedynek szlachetnych*, [w:] tejsze, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930, s. 242–257; J. Dużyk, *Druga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 59–60. Rydel o swoich stosunkach z Kotarbińskim wspominał niejednokrotnie w listach do przyjaciół. Zob.: *Z korespondencji literackiej Lucjana Rydla*, oprac. J. Dużyk, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1963, s. 253.

³ J. Dużyk, *Lucjan Rydel w nieznanych listach*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1960, s. 109.

Lucjan Rydel – znawca teatru

Jak już wspomniano, pisanie utworów dramatycznych stanowiło tylko część twórczości artystycznej Lucjana Rydla. Można powiedzieć, że w ciągu wielu lat swojej działalności poznał teatr od środka, jako praktyk, i od zewnątrz, przyglądając się jego rozwojowi, artystom tam tworzącym, realizującym swoje twórcze pomysły⁴. Jego praca w teatrze i blisko teatru wzajemnie się przenikały i uzupełniały (np. w mniej więcej tym samym czasie, w którym powstawały jego pierwsze utwory sceniczne pisał sprawozdania dla gazet, a także pracował w teatrze nad realizacją swoich utworów, itd.)⁵.

Zajmijmy się jednak najpierw pracą Rydla jako krytyka, gdyż jego opinie o sztukach oraz artystach wskazują na głęboką erudycję, wykorzystaną później w praktyce. Należy tutaj wspomnieć, że w latach 1895–1896 poeta pracował w Warszawie, gdzie pisał artykuły między innymi dla „Gazety Polskiej”, następnie w sezonie 1900/1901 jako sprawozdawca teatralny systematycznie publikował swoje recenzje w krakowskim dzienniku „Czas”⁶. Jego poglądy, rzetelna wiedza, intuicja i spostrzegawczość widoczne były również w szczegółowo przygotowywanych i ogłaszanych przez niego programach artystycznych dla teatru krakowskiego, ludowego, szkół teatralnych czy w planach utworzenia funduszu emerytalnego dla aktorów. Sprawozdania przez niego pisane cechowała duża dojrzałość sądów i znajomość techniki gry aktorskiej. W swoich opisach wiele miejsca poświęcał właśnie aktorom. Szczegółowo przedstawiał elementy warsztatu aktorskiego: dykcję, tonację głosu, opisywał wykorzystywane gesty, sposób poruszania się, a przede wszystkim analizował dostosowywanie stylu gry do poetyki dzieła i do idei samego utworu: „Subtelnie wyczuwał granice pomiędzy poszczególnymi rodzajami sztuk, wiedział, jakim procesom winna podlegać osobowość aktora, jakie zmiany powinny nastąpić w stylu gry, aby oddać atmosferę dramatu i poprawnie przedstawić myśli autora”⁷. Świadectwo swojej znajomości technik aktorskich złożył Rydel w tekstach dotyczących polskich artystów: Marii Przybyłko-Potockiej, Sobiesława Bystrzyńskiego, Ludwika Solskiego oraz w artykule poświęconym tytułowej bohaterce *Damy Kameliowej* Aleksandra Dumasa w wykonaniu Heleny Modrzejewskiej,

⁴ Z pewnością do pogłębienia jego wiedzy artystycznej oraz sprecyzowania poglądów przyczyniły się podróże zagraniczne do Włoch, pobyt w Berlinie (październik 1894–kwiecień 1895) i Paryżu (październik 1896–lipiec 1897). Kontynuował tam swoje studia nad historią sztuki i literaturą, doskonalił znajomość języków, odwiedzał tamtejsze sceny, poznał najnowsze prądy teatralne oraz artystyczne, co znacznie poszerzyło jego horyzonty.

⁵ W tym samym sezonie, w którym pisał do warszawskich gazet, w Krakowie na deski sceniczne wchodziła jego jednoaktówka *Na marne*.

⁶ Zob.: J. Dużyk, *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, dz. cyt., s. 113.

⁷ Tamże, s. 121. Bardzo interesujące i wnikliwe pod kątem analizy aktorstwa są recenzje z krakowskiego „Czasu”, zwłaszcza te dotyczące m.in.: premiery *Samotnych* G. Hauptmana („Czas” 1900, nr 306, wyd. por.), dramatu *Na Ukrainie* L. Sowińskiego („Czas” 1900, nr 219, wyd. por., s. 1, i wiecz., s. 2) czy opisujące grę Wandy Siemaszkowej w tytułowej roli Heddy Gabler („Czas” 1900, nr 248) i Marii Stuart w dramacie J. Słowackiego („Czas” 1901, nr 5).

Sary Bernhardt i Eleonory Duse⁸. Autor *Zaczarowanego koła* z dużym znawstwem stylów teatralnych scharakteryzował i opisał zasób środków aktorskich, którymi dysponowali poszczególni artyści. Jego klasę i styl znać zwłaszcza w tekście poświęconym trzem europejskim gwiazdom. To jeden z pierwszych artykułów na tematy teatralne, a to, co w nim zwraca uwagę, to celnie uchwycone różnice w grze poszczególnych artystek oraz w ich interpretacji postaci Małgorzaty Gautier, kurtyzany, która dzięki miłości Armanda Duvala uwierzyła, że może zmienić swoje życie. Porównując poszczególne realizacje tej roli, poeta zauważył, że każda odtwórczyni zagrała ją oryginalnie i niepowtarzalnie. Jednak według niego tylko Sara Bernhardt zbliżyła się do zamiarów autora, kreując na scenie postać „trochę bachantki”, znużonej i zmęczonej samą sobą, w której w chwilach zniechęcenia budzą się lepsze cechy charakteru⁹. Modrzejewska poprowadziła rolę, akcentując szlachetne cechy swojej bohaterki, a Eleonora Duse położyła nacisk na chorobę nerwową Małgorzaty Gautier. Wszystkie zagrały wspaniale, a która najlepiej? Tej oceny dramaturg się nie podjął. Nie zmienia to jednak faktu, że jawi się on tutaj jako znawca największych europejskich scen, obyty z najnowszymi trendami oraz z nurtami teatralnymi, a co więcej – odważny obserwator i komentator.

Ostatnim tekstem Lucjana Rydla o teatrze, a przede wszystkim o technice aktorskiej był artykuł napisany w 1916 roku, a dotyczący pracy Ludwika Solskiego. Podobnie jak w przypadku Przybyłko-Potockiej poeta zwrócił uwagę na różnorodność ról, w które wcielał się aktor. W dorobku tego mistrza sceny pojawiały się postaci farsowe, komediowe, role z repertuaru realistycznego, postaci dramatyczne, tragiczne i to zarówno w repertuarze współczesnym, jak i w sztukach z minionych epok. Jak zauważył autor *Betlejem polskiego*, żadna rola opracowana przez Solskiego nie była szablonowa, każda została przygotowana konsekwentnie, z psychologicznym znawstwem, z uwzględnieniem całego procesu rozwoju bohatera. To powodowało, że publiczność wierzyła w prezentowane przez niego postaci, rozumiała motywy ich zachowania:

Bo też Solski swoje kreacje nie tylko gra, lecz wręcz przeżywa – wciela się w nie najdokładniej. [...] Właściwy gest, ruch, sposób noszenia kostiumu, poczucie malowniczej pozy, a nade wszystko wyborna umiejętność mówienia wierszem – wszystko to stawia Solskiego w rzędzie najprzedniejszych mistrzów teatralnej sztuki¹⁰.

Te dwie opisane tutaj recenzje Rydla zostały użyte jako przykłady ilustrujące jego szeroką wiedzę z zakresu literatury i sztuki, ukazujące wrażliwość artystyczną pisarza, jego zdolność analizowania, a także porównywania różnych technik oraz stylów teatralnych. Co więcej, wszystkie artykuły oraz skreślone przez niego

⁸ L. Rydel, *Trzy wieczory teatralne*, „Gazeta Polska” 1895, nr 285, s. 2–3.

⁹ Zob.: tamże, s. 2.

¹⁰ L. Rydel, *Ludwik Solski*, „Czas” 1916, nr 181, s. 1. Zob. także artykuły Rydla dotyczące innych artystów sceny krakowskiej: *Maria Przybyłko-Potocka*, „Czas” 1901, nr 117, s. 1; *Sobiesław Bystrzyński*, „Czas” 1901, nr 67, s. 1; *Jubileusz Sobiesława Bystrzyńskiego*, „Czas” 1901, nr 68, s. 1.

sprawozdania świadczyły o niemałej znajomości problemów sceny. Rydel – krytyk teatralny nie tylko obserwował teatr od wewnątrz i opisywał go na łamach prasy. Swoje spostrzeżenia wykorzystywał w praktyce, opracowując sceniczne realizacje swoich dramatów.

Teoria a praktyka

Po napisaniu konkretnego dramatu Lucjan Rydel starał się o to, aby był on wystawiany na scenie – już o tym wspominaliśmy. Wielokrotnie pomagał też w trakcie prac nad samym spektaklem: asystował w doborze kostiumów, przebywał z aktorami podczas opracowywania przez nich ról (udzielał im rad, ćwiczył konkretne sceny), współpracował z reżyserami, sekundował dekoratorom, tworząc szczegółowe opisy wyglądu sceny. Nawet recenzenci nieszczędnicy krytyki dramaturgowi¹¹ doceniali jego umiejętność budowania scenicznego widowiska. Podobny punkt widzenia prezentował jego przyjaciel Stanisław Wyspiański, podkreślając, że utwory Rydla bronią się przede wszystkim w teatrze¹². Taka opinia pojawia się również w recenzji *Jeńców* napisanej zaraz po krakowskiej prapremierze sztuki:

Na scenie plastyczniej oczywiście niż w książce zarysował się przede wszystkim kształt dramatyczny utworu, w całej wyrazistości przemówiła idea jego zasadnicza [...], idea przeciwstawiająca [...] brutalnej przemocy wroga zdolność do największego poświęcenia¹³.

Było to oczywiście zasługą autora *Zaczarowanego koła*, który pracował zarówno nad tekstem dzieła, jak i nad jego teatralnym wykonaniem¹⁴. Artysta ten wiedział bowiem, jak należy pisać dla aktorów oraz jak ich ustawiać na scenie. O tym pragmatycznym podejściu, a także o osobistym zaangażowaniu poety dowiadujemy się

¹¹ Krytycy teatralni bardzo różnie analizowali i oceniali treść, temat oraz budowę literacką poszczególnych dramatów Rydla. Sam poeta z dużą dozą samokrytycyzmu analizował swoje dzieła literackie. Przykładem może być chłodna ocena *Zaczarowanego koła* napisana około 15 lat po jego powstaniu i prapremierze. W liście wysłanym do swojego przyjaciela F. Vondráčka Rydel pisał, że tekst tego utworu do czytania się nadaje, ale na scenę jest trochę zbyt rozwlekły. W sztuce tej jest poezja, ale tylko cień dramatu (akt pierwszy), kompozycja jest powikłana i bezładna, postaci wchodzą i wychodzą oraz wracają „jak Bóg da” (akt trzeci). Jedynie akt czwarty oraz piąty były według niego najbardziej dopracowane. Na koniec listu dodał, że gdyby tylko wtedy wiedział to, co dziś, to mógłby uniknąć wielu błędów. J. Dużyk, *Lucjan Rydel w nieznanych listach*, dz. cyt., s. 89–90.

¹² Zob. np.: S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, Kraków 1994, t. 2, cz. 2, s. 431, 437, 452–453.

¹³ K.R. [Konrad Rakowski], *Z teatru*, „Czas” 1908, nr 45, s. 1.

¹⁴ W jednym z listów do F. Vondráčka Rydel pisał o swej żmudnej pracy nad ostatecznym kształtem *Jeńców* – jednoaktówki: „Piszę ją obecnie po raz piąty, przynajmniej po raz piąty przerabiane są *de noviter* najważniejsze jej sceny. Boję się, że będzie nie do grania [ze względu na cenzurę – A.K.], choć myślę, że bardzo sceniczna”. Pozwala to przypuszczać, że w podobny, drobiazgowy sposób opracowywał treść wszystkich swoich dramatów: Zob.: List L. Rydla do F. Vondráčka, *Z korespondencji literackiej...*, dz. cyt., s. 271, przypis 4.

z prywatnej korespondencji pisarza oraz ze wspomnień. Interesujący i niezastąpiony w tych rozważaniach jest list do Konstantego Mariana Górskiego dotyczący sztuki *Na marne*. Górski był zresztą jej reżyserem. Rydel nie mógł brać wtedy udziału w próbach, gdyż w tym czasie przebywał na stypendium w Berlinie. W swojej korespondencji poeta szczegółowo opisał propozycję „inscenizacji” owej jednoaktówki. Z dużym znanstwem sztuki aktorskiej zaproponował obsadę poszczególnych ról, miał konkretne wyobrażenie, jak rozmieścić na scenie dekoracje i aktorów. Z treści listu wynika, że Tadeusz Pawlikowski, ówczesny dyrektor krakowskiej sceny, pozwolił Rydlowi dobrać obsadę. Co ważne, propozycja poety wynikała z profesjonalnej analizy warsztatu aktorskiego poszczególnych artystów, ze znajomości ich talentów oraz techniki. W liście autor wprost prosił Górskiego, żeby podczas prób sam zaproponował aktorom odpowiedni sposób mówienia, zasób gestów oraz właściwych poruszeń, drgnięć. „Może Panu przyjdzie na myśl jakieś przyzwyczajenie, jakiś ruch, czy jakiś sposób mówienia i zachowania się, który by dawał zewnętrzną charakterystykę człowieka”¹⁵. Chodziło tutaj zwłaszcza o Józefa Śliwickiego kreującego rolę Adama, gdyż Rydel obawiał się jego tendencji do wpadania w posągowość i kouturn. Aby uniknąć takich interpretacji roli oraz pozwolić artystom na grę zespołową, autor z praktyczną znajomością zaplecza teatru proponował rozwiązania scenograficzne i ustawienie aktorów na scenie. Przygotował szkic – rysunek przedstawiający szczegółowy plan sytuacyjny sceny, rzut rozłożenia rekwizytów i mebli, tak aby pomogły one w kreowaniu nastroju, stymulowały aktorów do gry oraz wpływały na odbiór sztuki przez widzów.

W ogóle scena musi być dosyć płytka, żeby Adam ze swym fotelem nie był zbyt daleko od widza. [...] Od wejścia na scenę aż do najwyższych punktów rozmowy z Majorem wyobrażam go sobie (Adama – A.K.) zupełnie nieruchomym – przypuszczam, że ta sztywność drewniana, ta automatyczna nieruchomość, powinna być tym silniejszym kontrastem do późniejszych ustępów z gwałtowną nawet gestykulacją¹⁶.

Ujawnia nam się tutaj bardziej Rydel reżyser i inscenizator (we współczesnym rozumieniu tego słowa), znawca sztuki aktorskiej niż tylko literat czy poeta. Co więcej, porównując te uwagi z tymi zawartymi przez niego w licznych recenzjach, kolejny raz widać, że teoretyczna wiedza dramaturga miała swoje przełożenie na praktykę. Warto tu zrobić krótką dygresję i wspomnieć o jego inscenizacji utworu Szymona Szymonowicza *Castus Joseph*. To wówczas po raz pierwszy na plakacie anonującym przedstawienie pojawiło się słowo „inscenizator”. Premiera miała miejsce 31 stycznia 1914 roku na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie. Szczegółowo o pracy Rydla jako adaptatora pisał już Jan Michalik w artykule *Castus Joseph na scenie*. Autor, analizując pracę poety nad tekstem, zauważył, że potraktował on utwór w sposób bardzo swobodny. Skrócił go, udramatyzował, zamienił monologi na

¹⁵ List L. Rydla do K.M. Górskiego, [w:] *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 180.

¹⁶ Tamże.

dialogi, zmienił kolejność scen i tyrad. Stworzył rodzaj „teatru w teatrze”. Prace nad samym spektaklem trwały ponad sześć miesięcy, co jak na owe czasy było rzadkością. Autorem dekoracji był przyjaciel poety – malarz Karol Maszkowski, a realizację spektaklu nadzorował sam Tadeusz Pawlikowski. Wszystkie elementy przedstawienia pozostawały ze sobą w ścisłym związku i były stylizowane na epokę wczesnego renesansu (dekoracja, kostiumy i ich kolory, gra aktorska, muzyka).

Wróćmy jednak do naszego tematu, czyli do analizy premier utworów Rydla i jego kompleksowego podejścia do pracy teatralnej, polegającego na uczestniczeniu w całym procesie tworzenia spektaklu, od napisania tekstu do jego scenicznego finału. Najbardziej szczegółowy materiał opisujący te działania można znaleźć w depeszach dotyczących realizacji *Zaczarowanego koła* (zarówno na scenie krakowskiej, jak i w Czechach)¹⁷ oraz *Betlejem polskiego* wystawianego w Toniach i w Teatrze Ludowym w Krakowie. Tak w liście z 2 kwietnia 1899 roku do swojego przyjaciela Ferdynanda Hoesicka relacjonuje Rydel własne zaangażowanie w próby do owej baśni dramatycznej:

15 kwietnia premiera *Zaczarowanego koła*. [...] O wszystkim trzeba myśleć, o wszystko samemu się starać. We wtorek np. jadę z Siemaszkową, która gra Młynarkę, do Bronowic, aby ją dopilnować co do wierności kostiumu. Włodzio¹⁸ da jej lekcję ruchów, gestów, póz i wskaże jej niektóre własności akcentu. We środę prawdopodobnie drugi raz po to samo pojadę do Bronowic z Nowackim (Głupi Maciuś).

Wyspiański rysuje głowy najważniejszych figur, według których będą się aktorzy charakteryzowali. Razem z architektem Hendlem wyrysowali lektykę rokoko dla Wojewodzianki¹⁹. Rydel „nadzorował” również pracę dekoratora Jana Spitzziara. Pracował także indywidualnie z aktorami, którzy przychodzili do niego na specjalne próby. Wysiłek ten zaowocował niezaprzeczalnym sukcesem utworu. Krytycy docenili zarówno dekoracje, muzykę, jak i aktorskie wykonanie poszczególnych ról. Był to wielki awans Rydla jako dramaturga, a także poety obdarzonego dużą kulturą literacką. Po sukcesie *Zaczarowanego koła* artysta nadal konsekwentnie pracował nad udoskonaleniem swojego warsztatu, temu służyło między innymi wielokrotne oglądanie realizacji scenicznej tego dramatu:

Po premierze dalsze przedstawienia, na które chodziłem jak do prosektorium. Byłem wszystkie dziewięć raz[y] – za każdym razem siedziałem gdzie indziej i z różnych

¹⁷ *Zaczarowane koło* Rydla wystawiono w Czechach za sprawą przyjaciela Lucjana, pisarza i tłumacza F. Vondráčka. Obu twórców łączyła głęboka i wieloletnia zażyłość. Vondráček był tłumaczem z języka polskiego na czeski, także dramatów Rydla, w tym właśnie *Zaczarowanego koła*. Utwór ten miał swoją prapremierę w Czechach w teatrze w Pilźnie w styczniu 1914 roku, w Teatrze Narodowym w Pradze wystawiany był dopiero w 1915 roku. Zob.: *Z korespondencji literackiej...*, dz. cyt., s. 274, 276–277, 293–294.

¹⁸ Chodzi o malarza Włodzimierza Tetmajera i jego żonę, która była siostrą Jadwigi Miłkołajczykówny, późniejszej żony Rydla.

¹⁹ *List L. Rydla do F. Hoesicka*, cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 151–152.

stron teatru oglądałem dokładnie szczegóły najdrobniejsze gry, układu scenicznego, sytuacji, sztuki. Nauczyłem się mnóstwo rzeczy – już teraz wiem, jak pisać²⁰.

Jeszcze więcej wysiłku włożył poeta w realizację *Betlejem polskiego*, którego był nie tylko autorem, ale również reżyserem. I to zarówno w Teatrze Ludowym w Krakowie, jak i w założonym przez siebie teatrze w Toniach. W obu przypadkach przygotowywał obsadę, prowadził próby, dbał o dekoracje, a także prawdopodobnie o reklamę.

2 stycznia 1905 roku rozpoczęły się próby w Teatrze Ludowym w Krakowie. Praca nad spektaklem była trudna i uciążliwa, gdyż aktorzy byli młodzi, niedoświadczeni, a część ról przypadła amatorom. Podczas prób „trzeba było po dziesięć razy powtarzać tę samą scenę, aż w końcu wszystko poszło dobrze”²¹. Po premierze Rydel był zadowolony i z gry aktorów, i z dekoracji. Publiczność zapełniła salę do ostatniego miejsca. „*Betlejem polskie* okazało się w rzeczy samej ozdobą repertuaru teatru ludowego, jednocząc w sobie rzadko kiedy spotykane przymioty wdzięku, artystycznej prostoty, naiwności czucia i wyobraźni, misternej formy, przy szczęśliwej i trafnej pomysłowości opracowania”. Rydel wykreował „rzeczywiście polskie, polskim duchem żyjące jasełka o z pewnością długotrwałym, istotnie artystycznym znaczeniu”²².

Wypada tutaj wspomnieć, że autor tej polskiej szopki był mocno zatroskany o przyszłość teatru ludowego, przeznaczonego dla mieszkańców wsi i małych miasteczek. Słusznie zauważył Lesław Tatarowski, że po roku 1900 sytuacja Rydla była dosyć szczególna. Poeta po swoim słynnym ślubie mieszkał i działał w podkrakowskich wioskach, pracował w Krakowie, miał silne i dobre relacje zarówno z chłopami, jak i z inteligencją. Prawdopodobnie z tego powodu starał się ożywić instytucję teatru ludowego w mieście, a przede wszystkim pobudzić życie teatralne na wsi. Gdy pracował jako krytyk teatralny w krakowskim „Czasie”, wielokrotnie pisywał sprawozdania z działalności krakowskiego Teatru Ludowego przeznaczonego dla szerokiego kręgu odbiorców. Jako zwolennik pracy społecznej, nastawionej na edukację, mocno podkreślał potrzebę istnienia teatru „dla mas”. Wiedział, że scena popularna będzie miała silny wpływ i oddziaływanie artystyczne na swoich widzów, pomoże też w awansie kulturalnym uczestników tych wydarzeń. Scena ludowa według Rydla przygotowywała także świadomą publiczność dla teatru przy placu Świętego Ducha, pod warunkiem że jej repertuar nie będzie skupiał się tylko na mało wartościowych wodewilach czy banalnych farsach²³.

²⁰ List L. Rydla do K.M. Górskiego, dz. cyt., s. 219.

²¹ Z korespondencji literackiej..., dz. cyt., s. 283–284.

²² K. Rakowski, „*Betlejem polskie*”, „Czas” 1905, nr 10, s. 1.

²³ Zob. m.in.: L. Rydel. *Teatr ludowy (w Sali strzeleckiej)*, „Czas” 1900, nr 300, s. 1, nr 301, s. 1–2; tenże, *Teatr ludowy w Krakowie*, Kraków 1901 (odbitka z „Czasu”); tenże, *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 137–164. Tutaj m.in. Rydel wyjaśnia po części genezę powstania *Betlejem polskiego*. O teatrach ludowych w Młodej Polsce pisze M. Wosiek, *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław 1975.

Kolejny nurt teatru przeznaczonego dla „mas”, który mocno interesował Rydla, to teatr włościański organizowany na wsi. Pracując nad programem takiej sceny, poeta napisał tekst *Teatr wiejski przyszłości* wydrukowany w 1903 roku na łamach „Przeglądu Powszechnego”. Rydel zawarł w tym artykule szczegółowe spostrzeżenia i przemyślenia dotyczące tego rodzaju sceny, a także przygotował plan jej działania. Stworzony przez niego program nie wynikał wyłącznie z oglądania ludowych spektakli czy z „podglądania” publiczności (dramaturg często sam zapraszał chłopów do Teatru Ludowego w Krakowie, rozmawiał z nimi na temat ich oczekiwań i odbioru poszczególnych sztuk). Rydel pokazał różnice dotyczące oświaty i świadomości narodowej mieszkańców wsi. Chłopi nie tylko byli mocno przywiązani do tradycji oraz do kultu ziemi, pracy na roli, lecz także do religii. Zdaniem Rydla ze względu na tryb uprawiania przez nich ziemi, związany z porami roku i z religijnymi świętami, w repertuarze teatru ludowego powinien dominować dramat religijny (zwłaszcza jasełka), mirakle i sztuki o świętych uzupełniane komediami, wodewilami oraz utworami dydaktycznymi. Co więcej, teatr taki powinien być przeznaczony dla chłopów oraz przez nich samych tworzony. Głoszone przez siebie poglądy i opinie poeta zrealizował w praktyce, czego przykładem był właśnie amatorski teatr założony przez niego w Toniach. Scena ta działała w latach 1906–1907. Przedstawienia odbywały się w sali tamtejszej szkoły, a wiadomości o spektaklach w Toniach zamieszczane były w miejscowej prasie²⁴. Bilety sprzedawano w krakowskich kawiarniach i księgarniach (m.in. Sauera i w księgarni Friedleina), a widzowie byli dowożeni do wsi saniami z roгатki przy ulicy Długiej²⁵. W 1907 roku grano oczywiście *Betlejem polskie* (m.in. 13, 20 i 27 stycznia oraz 2 lutego), a jasełka te wystawiano także w Bronowicach. W przypadku sceny w Toniach praca Rydla nad spektaklem była kompleksowa. Autor zajmował się aktorami amatorami, uczył ich, jak mają grać, przygotowywał sytuacje sceniczne, a nawet sam charakteryzował swoich artystów, dbał też o dekorację i muzykę. Spektakle cieszyły się dużą popularnością zarówno wśród miejscowej publiczności, jak i wśród ciekawskich przybyszów z Krakowa. Ci drudzy (np. Aleksandra Czechówna, krewna rodziny Rydlów) zauważyli nawet, że wykonanie niektórych scen wypadło lepiej niż w krakowskim teatrze. Chodziło zwłaszcza o ludowe tańce i śpiewy, a także o barwne, bogato zdobione stroje. Niestety prasa krakowska nie zainteresowała się tymi spektaklami. Jedynie w styczniu 1907 roku na łamach „Nowości Ilustrowanych” pojawiła się relacja z jednego z przedstawień:

Nastrój tak poważny, że publiczność miejska w niejednym z europejskich teatrów mogłaby brać przykład [...]. Widziałem *Betlejem polskie* Rydla, wystawione na krakowskiej scenie – wrażenie jednak, jakiego doznałem wczoraj, pozostanie mi na całe życie. Grali sami wieśniacy z Toń. Szczerłość, naturalność, znakomite opanowanie pamięciowe ról przez wykonawców, przejęcie się rolą – robiło wprost imponujące wrażenie²⁶.

²⁴ Zob.: *Ruch artystyczny i literacki. Z teatrów*, „Czas” 1907, nr 182, s. 3.

²⁵ *Kronika. „Betleem polskie”*, „Nowa Reforma” (wyd. popoł.) 1906, nr 297, s. 2.

²⁶ Cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 272.

Jednak w tym samym roku teatr zakończył swoją działalność. Prawdopodobnie jedną z przyczyn był brak sali przystosowanej do wystawiania spektakli. „Porzucenie” przez Rydla prowadzenia sceny w Toniach nie zakończyło jego działalności społecznej oraz dydaktycznej na terenach podkrakowskich wsi. Nigdy też nie przestał marzyć o teatrze naprawdę ludowym, regionalnym i „swojskim”.

Rydel – bojownik teatru

Teatr pełnił jedną z najważniejszych ról w życiu Lucjana Rydla. Zaangażowanie poety w tę dziedzinę sztuki było autentyczne, oparte na głębokiej wiedzy, ale także na niekłamanych emocjach. Autor *Zaczarowanego koła* wiele wymagał od teatru. Zdawał sobie sprawę, że bez odpowiedniej infrastruktury w postaci profesjonalnych szkół dla aktorów, stosownego programu repertuarowego oraz zaplecza socjalnego nie uda się nobilitacja związanych ze sceną zawodów. Sam borykał się z przyziemnymi trudnościami, chociażby w sezonie 1915/1916, kiedy osobiście kierował teatrem przy placu Świętego Ducha. W tym trudnym czasie pierwszej wojny światowej Rydel objął dyrekcję teatru i usilnie zabiegał o wysoki poziom narodowej sceny. Niestety nie udało się wówczas osiągnąć żadnego spektakularnego sukcesu. Grano przede wszystkim komedie i farsy, a i tak wszystkie sztuki schodziły z afisza po kilku spektaklach. I nie ma się czemu dziwić – w Europie trwała wojna i już samo funkcjonowanie sceny było sukcesem. Z pewnością należy docenić to, że dyrektorowi udało się utrzymać zespół aktorski i nigdy też nie przestał on szukać nowych, ambitnych pozycji do repertuaru miejskiej sceny. Niestety bez większych sukcesów, co mocno dotknęło Rydla-dyrektora i spowodowało, że stracił on wiarę we własne siły. Zwłaszcza że nie udało mu się zrealizować propozycji, które przedstawiał na łamach prasy.

Kolejnym związanym z teatrem obszarem działalności Rydla była publicystyka, w której poeta prezentuje się jako teoretyk teatru, walczący o teatr krakowski, o poziom i godność zawodu aktora. Liczne uwagi dotyczące pracy Teatru Miejskiego można odnaleźć już w jego recenzjach teatralnych. Obok opisu i oceny spektakli czy przedstawienia sylwetek znanych aktorów pojawiają się w nich szczegółowe analizy dotyczące repertuaru oraz polityki teatralnej poszczególnych dyrektorów. Najbardziej wymowne w tej materii są artykuły omawiające okres rządów Józefa Kotarbińskiego. W obszernym felietonie opublikowanym w 1901 roku w dwóch numerach „Czasu”, a zatytułowanym *Ubiegły i nowy rok teatralny*, poeta nakreślił krytyczny obraz działalności krakowskiej sceny, uważanej przez niego za narodową. Kotarbiński odpowiedział na zarzuty również na łamach krakowskiego „Czasu” (*Mały felieton. Sprawy teatralne*, „Czas” 1901, nr 213, s. 1–2). Prawdopodobnie teksty te pogłębiły konflikt pomiędzy dyrektorem a pisarzem oraz były przyczyną rezygnacji Rydla z dalszej pracy recenzenta. W swoich relacjach poeta przede wszystkim zwracał uwagę na obniżenie poziomu teatru, na co miał niewątpliwie wpływ słaby i nieprzemyślany repertuar. Na scenie dominowały płytkie farsy i komedie, które – o dziwo – nie cieszyły się popularnością wśród publiczności. Poeta

domagał się więc opracowania programu, który opierałby się na polskiej i obcej klasyce (np. dzieła Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Aleksandra Fredry), a jednocześnie propagowałby i prezentował najnowszą literaturę krajową oraz światową. Uważał, że krakowski teatr może osiągnąć sukces dzięki rozważnej polityce repertuarowej, mocnemu zespołowi artystycznemu oraz sprawnej administracji. Sam Rydel ze smutkiem zauważył, że w opisywanym przez niego okresie wielu znakomitych artystów opuściło scenę przy placu Świętego Ducha, a pozostali nie mogli w pełni rozwinąć swojego talentu – tak jak Andrzej Mielewski, którego „talent zdzierał się jednak niepotrzebnie na rolach lekkich kochanków, w salonowej komedii i krotchwili, bo do tych właśnie ról nie ma drugiego odpowiedniego aktora”²⁷. Jedną z przyczyn odchodzenia artystów upatrywał Rydel także w braku funduszu emerytalnego. Z myślą o swojej przyszłości zatrudniali się oni w teatrach zapewniających im lepsze warunki finansowe.

Poeta nie ograniczył się tylko do krytyki ówczesnej kondycji teatru, zaproponował także konkretne rozwiązania. Po pierwsze, sugerował dyrekcji obniżenie kosztów wystawiania przedstawień i zainwestowanie środków w aktorski zespół. Po drugie, walczył o stworzenie Kasy Emerytalnej Artystów Sceny Krakowskiej. Popierał wszystkie działania, które pomagały w realizacji tego celu. Z radością na przykład pisał o przedstawieniu, z którego dochód miał być przeznaczony na działalność funduszu. Kasa Emerytalna pomogłaby „zatrzymać” aktorów w mieście, przywiązać ich do miejsca pracy, a w konsekwencji „zachować dla sceny najlepsze jej siły”²⁸.

Wiele cierpkich słów o poziomie teatru i o polityce teatralnej miasta wypowiedział Rydel także w wywiadzie, którego udzielił w 1913 roku dla gazety „Nowiny. Dziennik Powszechny” (nr 69). Tutaj za niski poziom sceny obwiniał władze Krakowa. Aż trudno uwierzyć, że teatr, posiadający status sceny narodowej, nie miał odpowiedniej malarni, „estrady” i widowni (mimo tego, że był to nowy budynek). Scena była fatalna, bez rozsuwanej podłogi, nie miała odpowiednich urządzeń wspomagających dekoracje, co powodowało, że szybko się niszczyły, brakowało pieniędzy na orkiestrę. Walczyli o to kolejni dyrektorzy, niestety bezskutecznie, gdyż ich możliwości działania były ograniczone przez miasto. Dyrektor brał na siebie pełną odpowiedzialność za teatr, ale jego rzeczywista władza była znikoma. Doświadczył tego także sam Rydel, podczas wspomnianej już swojej krótkiej dyrekcji w Teatrze Miejskim. Czytając wszystkie te uwagi, można pomyśleć, że artysta był w swoich sądach zbyt surowy. Jednak nie ulega wątpliwości, że zapatrywania te wynikały wyłącznie z osobistego doświadczenia, z głębokiej troski o krakowską scenę i stan kultury w mieście.

Myśląc perspektywicznie o wolnej w niedalekiej przyszłości Polsce, która będzie potrzebowała więcej teatrów, Rydel walczył o powstanie nowej, „zreformowanej”

²⁷ L. Rydel, *Ubiegły i nowy rok teatralny*, „Czas” 1901, nr 200, s. 1.

²⁸ L. Rydel, *Z teatru. Komedia omyłek...*, „Czas” 1901, nr 46, s. 1. Zob. także: L. Rydel, *Z teatru. Przedstawienie na dochód kasy emerytalnej teatru miejskiego*, „Czas” 1901, nr 47, s. 1.

uczelnii kształcącej artystów, także, a może przede wszystkim dla teatru krakowskiego. Autor *Betlejem polskiego* przygotował cały program pracy i działania tej uczelni. Rydel w 1916 roku napisał memoriał *Szkoła dramatyczna Miejskich Teatrów Krakowskich*, w którym zawarł swoje doświadczenia wynikające z pracy wykładowcy w szkole aktorskiej Kazimierza Gabryelskiego, przedstawił przemyślenia i rozwiązania, a także w sposób szczegółowy rozpiisał plan funkcjonowania tej placówki. Zakres nauki obejmować miał zarówno lekcje teoretyczne (historia teatrów i stylów w teatrze oraz historia literatury dramatycznej, kostiumologia, etologia), praktyczne (lekcje solowe i zbiorowe sztuki aktorskiej) jak i pomocnicze (rytmika ruchów Dalcroza, taniec, szermierka, śpiew, nauka charakteryzacji). Cykl kształcenia w takiej szkole miał być dwuletni. Lekcji udzielałoby nauczyciele – specjaliści w danej dziedzinie:

Siły nauczycielskie w zakresie nauk pomocniczych i teoretycznych powołane być mają spomiędzy specjalistów spoza personelu teatralnego. [...] Celem obycia się ze sceną wszyscy wychowawcy szkoły dramatycznej obowiązani są statystować bezpłatnie w obu teatrach miejskich²⁹.

Szkoła miała być dotowana, pozostałe fundusze pochodziłyby z biletów sprzedawanych do Teatru Miejskiego oraz z opłat uczniów. Gmina Miasta Krakowa i Wydział Krajowy także miały wspierać szkołę odpowiednimi subwencjami. Jak pisze Jan Michalik we *Wstępie* do memoriału, program Rydla stał się podstawą organizacji Dwuletniego Kursu Dramatycznego (1919), który w 1922 roku został przekształcony w Miejską Szkołę Dramatyczną działającą do 1939 roku.

Podsumujmy. Lucjan Rydel był oddany teatrowi, czemu dał świadectwo, pełniąc w czasie swojego krótkiego życia wiele funkcji na krakowskiej scenie teatralnej. W swojej pracy nie poprzestawał na pisaniu dramatów – jako zatroskany i świadomy artysta walczył o podniesienie poziomu teatru i jego repertuaru, upominał się o godne warunki pracy dla aktorów, o stworzenie profesjonalnej i fachowej szkoły, o aktorski fundusz emerytalny. Jak podkreślał Dużyk:

Krytyczne poczynania Rydla cechowała niewątpliwie duża dojrzałość sądów i rozległość widzenia, wzmocniona oglądnięciem szeregu znanych europejskich scen [...] i wielkich pod względem artystycznym przedstawień. [...] Cenił dramatyczną twórczość Europy i znał ją doskonale, ale równocześnie zdawał sobie sprawę z ogromnego znaczenia twórczości rodzimej – dawniejszej i współczesnej³⁰.

Badając dzisiaj działalność literacką i teatralną Rydla, warto na niego spojrzeć jako na „strażnika tradycji narodowych i bojownika o polski, niezależny teatr”³¹.

²⁹ L. Rydel, *Szkoła dramatyczna Miejskich Teatrów Krakowskich*, oprac. J. Michalik, „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 1–2, s. 119.

³⁰ J. Dużyk, *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, dz. cyt., s. 138–139.

³¹ Tamże.

Bibliografia

- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968.
- Dużyk J., *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1967, wyd. 1968.
- Dużyk J., *Lucjan Rydel w nieznanach listach*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1960, s. 49–110.
- Gajda K., *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2008.
- Koneczny F., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 124.
- Kotarbińska L., *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930.
- Listy L. Rydla do K.M. Górskiego, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, oprac. M. Rydel, Kraków 1994, t. 2, cz. 2.
- Michalik J., *Castus Joseph na scenie*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, t. 24: 1987, s. 207–217.
- Michalik J., *Dzieje Teatru w Krakowie 1893–1915. Teatr Miejski*, Kraków – Wrocław 1985, cz. 1, t. 1–2.
- Poskuta-Włodek D., *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945*, Kraków 2001.
- Pr. W. [Władysław Prokesch], *Teatr Miejski w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1908, nr 90.
- R.K. [Konrad Rakowski], *Z teatru*, „Czas” 1908, nr 45.
- Rydel L., *Hedda Gabler H. Ibsena*, „Czas” 1900, nr 248.
- Rydel L., *Jubileusz Sobiesława Bystrzyńskiego*, „Czas” 1901, nr 68.
- Rydel L., *Maria Stuart J. Słowackiego*, „Czas” 1901, nr 5.
- Rydel L., *Na Ukrainie L. Sowińskiego*, „Czas” 1900, nr 219, wyd. por. i wiecz.
- Rydel L., *Samotni G. Hauptmanna*, „Czas” 1900, nr 306, wyd. por.
- Rydel L., *Sobiesław Bystrzyński*, „Czas” 1901, nr 67.
- Rydel L., *Szkoła dramatyczna miejskich teatrów krakowskich*, oprac. J. Michalik, „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 1–2.
- Rydel L., *Teatr ludowy (w Sali strzeleckiej)*, „Czas” 1900, nr 300–301.
- Rydel L., *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 137–164.
- Rydel L., *Trzy wieczory teatralne*, „Gazeta Polska” 1895, nr 285, s. 2–3.
- Rydel L., *Ubiegły i nowy rok teatralny*, „Czas” 1901, nr 200.
- Rydel L., *Z teatru. Komedia omyłek...*, „Czas” 1901, nr 46.
- Rydel L., *Z teatru. Przedstawienie na dochód kasy emerytalnej teatru miejskiego*, „Czas” 1901, nr 47.
- Wosiek M., *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław 1975.
- Z korespondencji literackiej Lucjana Rydla*, oprac. J. Dużyk, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1963.

Rydel – a man of theatre**Abstract**

In my article I make an assumption that theatre was a crucial part of Lucjan Rydel artistic work. He worked in the theatre and for the theatre as a playwright, theatre critic, director, literary director, lecturer in theatre school, member of theatre committee, theatre producer and director of a city theatre. It is almost impossible to describe the whole range of Rydel's professions. However, a deep analysis would reveal his different faces of this talented man. In this article I focus on the work of Rydel as a theatre practitioner, mainly on staging his own dramatic works. I claim that he had a deep knowledge of actors' craft and skills, of staging methods and styles. I hope that thesis included in the article will encourage theatre historians to further research.

Słowa kluczowe: teatr, dramaturg, recenzja, aktor, reżyser

Key words: theatre, playwright, review, actor, director, critic

Grzegorz P. Bąbiak

ORCID 0000-0002-7105-6154

Uniwersytet Warszawski

Lucjan Rydel i piękna książka

Sztuka polska przełomu XIX i XX wieku ma już bogatą literaturę przedmiotu zarówno ogólną, jak i poszczególnych jej dziedzin: malarstwa, architektury, sztuki użytkowej. Jej liczba wzrosła przy okazji ostatniego przełomu stuleci, kiedy zapanowała moda na art nouveau. Warto jednak zaznaczyć, że początek tego zainteresowania datuje się na kilka dziesięcioleci wcześniej, kiedy w 1964 roku Mieczysław Wallis wydał swoją monografię zatytułowaną *Secesja*. Była ona zwieńczeniem prowadzonej konsekwentnie przez trzy lata kampanii *O nowy stosunek do secesji*¹. To dzięki niemu i jego wystąpieniom nurt ten przestał być postrzegany jako przejaw imperia-listycznego zepsucia oraz ideologicznego i estetycznego zdegenerowania. Niemniej mimo to jedna z dziedzin sztuki *fin de siècle*'u nie doczekała się jeszcze syntetycznego opracowania, choć była przez Wallisa wspomniana. Jest nią sztuka książki, a dokładnie rozwijająca się w tym okresie tak zwana piękna książka, która stanowić może jeden z przykładów syntezy artystycznej odrodzonego wówczas rzemiosła. Dwie dekady po książce Wallisa ukazała się *Sztuka i książka* Joanny Wiercińskiej². Mogła ona odegrać analogiczną rolę do wspomnianej *Secesji*, lecz nie znalazła kontynuacji i rozwinięcia. Ponadto rozważania autorki szły w nieco innym kierunku, koncentrując się na całym XIX stuleciu i rozwijającej się wówczas ilustracji. W tym aspekcie dopełniała ona klasyczną rozprawę Andrzeja Banacha z 1950 roku³.

Sytuacja wydaje się o tyle niezrozumiała, że na Zachodzie podobne badania są prowadzone od lat, a ustalenia francuskich i angielskich naukowców często są cytowane w polskich opracowaniach⁴. Dość wspomnieć, że w najnowszej dwutomowej *Encyklopedii książki* brak nawet powszechnie przyjętego hasła *piękna książka*,

¹ M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967; tenże, *O nowy stosunek do secesji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 23: 1961, s. 231–247.

² J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

³ A. Banach, *O ilustracji*, Kraków 1950.

⁴ M. Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs* (t. 1: 1800–1914; t. 2: 1890–1945; t. 3: 1905–1965), Paris 1983, 1992, 2005.

a esej o sztuce w książce na pięciu stronach obejmuje okres od XIV do XX wieku!⁵ Za przełom pod tym względem uznać można zorganizowaną w Toruniu konferencję w ramach cyklicznych spotkań o sztuce edycji, która w 2013 roku poświęcona została typografii i idei pięknej książki⁶. Jednak w przeciwieństwie do Zachodu w nauce polskiej nadal pozostaje to ziemia niczyja i... szerzej nieznana⁷. Stąd warto jeszcze na chwilę odwołać się do książki Wiercińskiej, gdzie autorka we wstępie sformułowała postulaty badawcze aktualne do dziś. Po pierwsze, sugerowała, aby tematyka zdobnictwa książkowego stała się polem interdyscyplinarnych badań akademickich, grupujących naukowców z różnych dziedzin: historii sztuki, bibliologii i filologii. Po drugie, podkreślała konieczność zebrania pełnego materiału, skala zjawiska bowiem była (i jest nadal) nieznana, a brak ewidencji utrudnia i opóźnia syntezę. Po trzecie, zwracała uwagę na obligatoryjność analizy materiału ikonograficznego przez pryzmat znajomości dawnych wzorników drukarskich. „Bez takiej analizy poruszamy się na ślepo, przypisując, np. twórczości rodzimej winiety, inicjały i ozdobniki drukarskie pochodzenia obcego”⁸. Z jednej strony warto sobie uprzytomnić, że w zbiorowej świadomości, jako przykład tego zagadnienia, funkcjonują jedynie ornamenty Stanisława Wyspiańskiego, a zupełnie nie bierze się pod uwagę zapożyczeń z prasy zachodniej. Tylko pobieżna kwerenda, na przykład w angielskim „The Studio” z tego okresu – dopowiadając za Wiercińską – uzmysławia skalę tego zjawiska i odbiera walory oryginalności wielu polskim artystom. Jednak nie w przypadku omówionych poniżej dzieł.

W studium cytowanej badaczki, mimo iż meritum stanowią przemyślenia o ilustracji i jej miejscu w książkach pięknego wieku, to w wielu fragmentach porusza ona zagadnienia o wiele szersze, wykraczające poza symbiozę słowa i obrazu. I te punkty, rozwijając ustalenia badaczki, stanowić mogą początek rozważań o zjawisku *pięknej książki*, które narodziło się w Anglii wraz z rewolucją Arts and Crafts oraz działalnością Williama Morrisa w jego Kelmscott Press. Zjawisku, które przefiltrowane przez Francję i Niemcy dotarło na ziemię polskie dopiero na początku XX wieku. Piękna książka stanowi bowiem w epoce *fin de siècle*’u nowy przedmiot artystyczny, który nie był ani obrazem, ani publikacją w tradycyjnym tego słowa znaczeniu (np. informacyjnym). Stał się, obok innych ozdobnych przedmiotów życia codziennego, obiektem o określonych właściwościach estetycznych, projektowanym przez najwybitniejszych twórców i wykonywanym z najwyższą dbałością, a także kolekcjonowanym na równi z „tradycyjnymi” dziełami plastycznymi.

⁵ M. Komza, *Sztuka w książce – książka w sztuce*, [w:] *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń i M. Salska-Zlat, Wrocław 2017, t. 1, s. 69–77.

⁶ *Wokół typografii i idei pięknej książki*, red. M. Pest, „Sztuka Edycji” 2013, nr 2.

⁷ Na uwagę zasługuje szkic J. Tomkowskiego, ale jak sam pisze, jego rozważania prowadzone były „z punktu widzenia historyka literatury, a nie historyka książki czy badacza sztuki typograficznej”. Por.: J. Tomkowski, *Szerokie marginesy. O najpiękniejszych książkach Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Szkice młodopolskie*, Warszawa 2016, s. 243–263.

⁸ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 28.

Jako uzupełnienie, które odegra równie istotną rolę na ziemiach polskich, warto wspomnieć o ścisłej korelacji tego zjawiska z rozwojem czasopiśmiennictwa artystycznego na terenie całej Europy („La Revue Blanche”, „La Plume”, „Pan”, „Ver Sacrum”, „Volne Šmery” i in.)⁹. Doświadczenia te doprowadziły do wykształcenia normy, że książka stanowić miała jednorodną całość plastyczną.

Chcemy zdobić nasze książki nie po to, by nas czyniły „mądrymi”, pouczyły lub kiepsko zapełniały czas, lecz także po to, by móc się radować po prostu samym ich wyglądem. [...] Dzięki zdobnictwu mogą i powinny książki nareszcie w sposób bezsporny przekształcić się w nasze codzienne, artystyczne otoczenie¹⁰

– pisano na łamach jednego ze wspomnianych almanachów artystycznych w 1898 roku.

Przechodząc do meritum, można byłoby rozpocząć niniejsze rozważania od konstatacji, że zanim Wyspiański stał się artystą, a Rydel pisarzem – wspólnie myśleli już o stworzeniu „pięknej książki”. Z młodzieńczego okresu wypraw krakowskich przyjaciół pochodzi zapis w *Dzienniku* późniejszego autora *Zakłętego koła*, w którym zanotował on pod datą 5 października 1892 roku:

Z Wyspiańskim listownie, z Maszkowskim ustnie ułożyliśmy sobie plan podróży piechotą przez Włochy i wykonać go musimy pod karą zmarnowania się [...] Gdybyśmy tak byli razem we trójkę, można by coś zrobić – oni obaj malowali i rysowali, ja bym opisywał – coś w rodzaju dziennika podróży i wrażeń włoskich. [...] Książka taka musiałaby się podobać i byłaby rzeczywiście interesująca. [...] Teatr – książki włoskie – zwyczaje – muzyka, wszystko by się tam znalazło – wszystko ilustrowane przez tamtych dwóch¹¹.

Podróży tej nie udało się ostatecznie zrealizować, ale zapis ten stanowić może pierwszy ślad wspólnych artystycznych projektów, które już niedługo skonkretyzują się w kilku dziełach. O związkach Rydla i Wyspiańskiego oraz o legendach, jakie wokół ich przyjaźni narosły, napisano wiele (poczynając od Boyowskiej *Plotki*), stąd wątek ten całkowicie pomijam. Warto jedynie wspomnieć, że obaj twórcy wspierali się lojalnie od początku. Dowodem tego może być choćby entuzjastyczny artykuł w jednym z najpoczytniejszych pism ogólnopolskich – „Tygodniku Ilustrowanym” – w 1896 roku, jaki zamieścił Lucjan Rydel na temat polichromii w kościele Franciszkanów, właśnie ukończonej przez Wyspiańskiego¹². Przyjaciel dziękował mu za to w osobnym liście z 18 września, prostując kilka nieścisłości.

⁹ Por.: G.P. Bąbiak, *Metropolia a zaścianek. W kręgu „Chimery” Z. Przesmyckiego*, Warszawa 2002, szczególnie rozdział „Chimera” wśród pism europejskich, s. 177–233.

¹⁰ W. Schölermann, *Buchschmuck*, „Ver Sacrum” 1898, cyt. za: M. Komza, *Sztuka w książce – książka w sztuce*, [w:] *Encyklopedia książki*, dz. cyt., t. 1, s. 71.

¹¹ L. Rydel, [Z „Dziennika”], [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 1, s. 198.

¹² L. Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 38, s. 743.

Pierwszym ze wspólnych przedsięwzięć miało być nowe tłumaczenie *Iliady* autorstwa Rydla, które zilustrować miał Wyspiański. Wielokrotnie sprawę tę omawiali w listach, zapewniając się o postępach prac i wyrażając nadzieję na rychły druk¹³. Podobnie pisał sam Rydel w korespondencji do redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”:

Może Bóg da, że kiedyś dojadę szczęśliwie do końca i że ze mnie przecie jaka korzyść będzie tej literaturze polskiej. Chciałbym zostawić po sobie coś trwałego, co modom literackim nie podlega, zawsze jest piękne i zawsze świeże, coś, z czym bym mógł pójść na sąd Boski w dowód, że życie nie przemarnowałem. Nieraz bierze mnie strach, że nie dociągnę, tym więcej, że tyle jeszcze trzeba będzie poprawiać i przerabiać, gdy całość będzie skończona¹⁴.

W obu przypadkach nadzieje okazały się płonne, zapowiadane bowiem dzieło ostatecznie się nie ukazało. Natomiast o tym, że gdyby zostało urzeczywistnione, przyniosłoby pierwszą tego typu publikację na ziemiach polskich, świadczy list Wyspiańskiego z 13 maja 1896 roku¹⁵. Autor pisze w nim o zbieżnościach interpretacyjnych utworu w scenach, które niezależnie od siebie wybrali. Warty uwagi w tym kontekście jest *passus*: „wciąż myślę o tym, aby weszły [sceny – G.B.] nie tylko w tomik, ale były początkiem do osobnego tomu *Iliady*, którą bym ci całą w ten sposób ilustrował”¹⁶.

Zrealizowana została zapowiedź, która ostatecznie stała się dziełem finalnym. W druku ukazały się jedynie fragmenty pieśni I¹⁷ w tłumaczeniu Rydla i 4 ilustracje Wyspiańskiego: *Apollo Łucznicz, Achilles i Pallada, Agamemnon* oraz *Zeus i Tetyda*¹⁸. W omówieniu pierwszych fragmentów i rysunków redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” donosiła:

W numerze niniejszym rozpoczynamy druk pierwszej pieśni *Iliady*, arcydzieła poezji klasycznej w nowym przekładzie utalentowanego poety dr. Lucjana Rydla, który przedsięwziął przetłumaczyć całe epos homerowe, obejmujące przeszło 14 000 wierszy, ale dotychczas swą piękną pracę doprowadził dopiero do księgi trzeciej. [...] Młodość, zapał i talent tłumacza, który ma za sobą jeszcze i ten ważny warunek, że sam jest poetą niepoślednich zdolności, pozwalają mieć wszelako nadzieję dopięcia za-

¹³ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 18 IX 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, t. 2, s. 370.

¹⁴ Ilustracje do *Iliady*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 45, s. 892.

¹⁵ Pierwszy list w tej sprawie, z którego można wnioskować, że projektodawcą był Lucjan Rydel, pochodzi z 9–10 maja 1896 roku, ostatni natomiast z 18 września tego roku, gdzie Wyspiański donosi, że rysuje dalsze sceny do *Iliady*. Z bogatej literatury przedmiotu na ten temat m.in. cenne rozważania w monografii: Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 69–86, oraz literatura przedmiotu w ostatnim katalogu wystawy monograficznej: *Wyspiański*, red. D. Godyń i M. Laskowska, Kraków 2018.

¹⁶ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 13 V 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, dz. cyt., s. 328.

¹⁷ Homer, *Iliady pieśń I*, przeł. L. Rydel, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 45, s. 878–879; nr 46, s. 902–903; nr 47, s. 926–929; nr 48, s. 949–950.

¹⁸ S. Wyspiański zamieścił rysunki w następujących numerach: nr 45, s. 877; nr 46, s. 903; nr 47, s. 926 i 927.

mierzzonego celu, a w takim razie literatura nasza skorzysta, bo posiędzie nowy przekład *Iliady*, który może zajmie godne miejsce obok tłumaczenia *Odysei* przez Lucjana Siemieńskiego. Do pierwszej pieśni, rozpoczętej w niniejszym numerze, niepospolicie utalentowany malarz pan Stanisław Wyspiański [...] wykonał kilka ilustracji, odznaczających się bardzo oryginalnym, odrębnym charakterem i pojęciem¹⁹.

Natomiast zapowiedzi koncepcji druku zdradzają listy krążące między twórcami:

Kochany Lucku! Właśnie w tej chwili oddałem na pocztę rysunek Apollona na jednym kartoniku i rysunek dwu bordürek na drugim kawałku papieru. Jedna z bordürek przyszłaby jako pas nad wierszami, druga pod wierszami (po ukończeniu się tekstu fragmentu), obydwie są tak rysowane, aby pomniejszone wypełniły szpalte jedną karty dzielonej na 3 szpalty²⁰.

W innym snuł dalsze plany:

Idealne byłoby wydanie *Iliady* w niewielkim formacie, gdzie by na każdej stronie było pół tekstu od dołu, a pół rysunek od góry. Gdyby znaleźć jakiego nakładcę, co by nam chciał dać z góry połowę honorarium albo choćby wreszcie wypłacać w miarę tłumaczenia i rysowania, byłoby świetnie, bo mielibyśmy możliwość zrobienia całości. Pomyśl sobie cały tom *Iliady* taki²¹.

Pozostały zatem: druk na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, a następnie dwa lata później edycja tych samych fragmentów i rysunków w „Życiu”, już pod redakcją Wyspiańskiego²². Natomiast słowa tego ostatniego z listu do Rydla są najlepszym dowodem, jak dalece obaj wyprzedzali swój czas. Gdyby bowiem podjęli ten projekt dekadę później, nawet przy dużym ryzyku finansowym, przedsięwzięcie miało szansę realizacji. Poświadczało to wydanie lwowskie Altenberga *Iliady Pomór-Gniew* z 1903 roku – dokładnie według koncepcji autora *Wesela* i z jego jedenastoma rysunkami²³. Ale były to już zupełnie inne czasy, po „Życiu” krakowskim i w trakcie edycji ekskluzywnej „Chimery”, kiedy rynek księgarski podbijały wysmakowane druki dzieł Nietzschego Jakuba Mortkowicza. W wydaniu z 1903 roku autorem przekładu był jednak nie Rydel, a inny z profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego Leon Sternbach, który oparł się na parafrazie tekstu Juliusza Słowackiego z 1846 roku. W tym samym czasie prasa donosiła, że „Lucjan Rydel odczytał w Krakowie na prelekcji publicznej w auli uniwersyteckiej swój przekład XXIV księgi *Iliady*”²⁴.

¹⁹ Ilustracje do *Iliady*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 1896, nr 45, s. 892.

²⁰ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 26 V 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, dz. cyt., s. 331.

²¹ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 17 VI 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, dz. cyt., s. 341. W obu przypadkach w listach Wyspiański zamieścił rysunki, jak miałyby wyglądać strony takiej publikacji. Por.: tamże, t. 2, il. 134, 139. Natomiast w samym „Tygodniku Ilustrowanym” zastosowano się do sugestii artysty.

²² Homer, *Iliady fragmenty*, przeł. L. Rydel, „Życie” 1898, nr 1, s. 3.

²³ *Homerowej Iliady Pomór – Gniew*, Lwów 1903.

²⁴ X., *Odczyty*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 20, s. 397.

Omówione projekty były prekursorem „pięknej książki”, bo jeszcze nie mogły być jej realizacją. Nie przypadkiem wspomniany został wydawany w Krakowie tygodnik „Życie”, którego redaktorem artystycznym od 1898 roku został Wyspiański, oraz warszawska „Chimera”, która zaczęła ukazywać się po zamknięciu tego pierwszego w 1901 roku. Oba pisma stanowią bowiem punkt startowy rewolucji graficznej polskiej prasy przełomu wieków, gdzie słowo i obraz traktowano komplementarnie, a artystów i rzemieślników łączył jeden cel: stworzenie dzieła sztuki. Oba almanachy postrzegać można jako próbne realizacje „pięknej książki”, ponieważ na stronach „Życia” Wyspiański zrealizował sygnalizowane w listach koncepcje układu stron i ich dekoracji. Dokładnie te i z wykorzystaniem zamieszczonych w periodyku rysunków przeniósł do edycji poezji i dramatów Lucjana Rydla na początku XX wieku²⁵.

Ambitne projekty Wyspiańskiego w roku 1896 były jeszcze niemożliwe do realizacji z jednego powodu. Zapóźnienie technologiczne drukarstwa polskiego, zarówno w uprzemysłowionym Królestwie, jak i w autonomicznej Galicji, powodowały konieczność druku za granicą, zwykle w Niemczech. Jeszcze w 1901 roku utyskiwał na to Zenon Miriam-Przesmycki, odrzucając część nakładów „Chimery”, które nie spełniały jego wysokich standardów, a dla pewności wklejki z odbitkami dzieł sztuki (np. drzeworytów japońskich) zamawiał w Wiedniu. Miarą podjętych wysiłków była natomiast nagroda w konkursie Polskiej Sztuki Stosowanej, która przyznana została Wyspiańskiemu i Miriamowej „Chimerze”²⁶.

Sytuacja zaczęła ulegać zmianie dopiero około 1902 roku. Dokumentował to dwie dekady później w podsumowującym całe zjawisko szkicu jeden z najwybitniejszych znawców zagadnienia Przechwał Smolik. Na łamach pisma „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” napisał on:

Hasło przywrócenia książce jej dawnej piękności, rzucone przez Ruskina i prerafaelitów w Anglii i przyjęte w Anglii i Niemczech z chłodnym, choć owocnym entuzjazmem przez zamożnych bibliofilów epikurejczyków, znalazło w Polsce z końcem XIX w. grunt posilny i rozbudziło żywą twórczość i szlachetne współzawodnictwo. Do pracy stanęli na przełomie XIX i XX w. niemal wszyscy polscy artyści, polscy literaci, drukarze, a w końcu i znaczna część wydawców, zmuszona względami konkurencji, wymaganiami polskiego literata i kulturalnego polskiego inteligenta²⁷.

Wśród wiodących oficyn tego ruchu wymieniał on przede wszystkim drukarnie krakowskie: Uniwersytecką, Teodorczuką, Anczyca i Telca. Z pierwszej wyszły między innymi numery wspomnianego „Życia” oraz dzieła projektu Wyspiańskiego. W drugiej szpałty „Poradnika Graficznego” składanego antykwą Grasseta we współpracy z Karolem Fryczem, Antonim Procajłowiczem i Henrykiem Uziembłą.

²⁵ Por.: L. Rydel, [*Wiatry zwiąły...*], „Życie” 1898, nr 40–41, s. 529, oraz tenże, *Z teki dramatycznej*, „Życie” 1898, nr 43, s. 558–559, oba z ornamentami S. Wyspiańskiego.

²⁶ Por.: *Wystawa drukarska w Krakowie 1904*, „Polska Sztuka Stosowana” (Kraków) 1904.

²⁷ P. Smolik, *Druk i książka*, „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1922, nr 1, s. 16.

W trzeciej natomiast tłoczył swoje wydawnictwa Jakub Mortkowicz oraz wspomniany już Miriam-Przesmycki („Chimerę” i dzieła Norwida). W dalszej zaś części zwracał on uwagę na bardzo istotny aspekt tego zjawiska:

Typowym też dla owych lat był fakt, tak przecie w historii polskiego ruchu wydawniczego niezwykle, że niemal każda z wybitniejszych krakowskich tłoczni zatrudniała u siebie stałego artystycznego kierownika – artystę grafika. I tak: w drukarni Uniwersyteckiej działał Jan Bukowski, w drukarni Telca – [Antoni] Procajłowicz, w drukarni Teodorczuka – [Anna] Gramatyka-Ostrowska, w drukarni Anczyca – Karol Frycz. Każda wówczas książka, zwłaszcza z zakresu krytyki artystycznej, historii sztuki, literatury pięknej, artystyczno-literacki tygodnik lub miesięcznik, książka dla dzieci, była istotnym wysiłkiem i egzaminem artysty-grafika i drukarza, traktowanym poważnie i sumiennie tak przez krytykę, jak i przez czytającą publiczność. Dobry papier, staranny i poprawny, często wykwinny układ, piękny typ pisma, dobrze skomponowane okładki książek, zgodne z treścią i graficznie pojęte ilustracje i ozdoby drukarskie – wyróżniają wydawnictwa z tego czasu wśród dawniejszych i dzisiejszych²⁸.

Wspomniani artyści współtworzyli także książki Lucjana Rydla, które ukazywały się w latach 1901–1911.

Chronologicznie i symbolicznie listę tę rozpoczyna jedyne zbiorowe wydanie poezji tego twórcy, jakie ukazało się w pierwszych latach XX wieku²⁹. Jego rangę wzmacnia jeszcze fakt, że zostało ono zaprojektowane przez Stanisława Wyspiańskiego oraz Antoniego Procajłowicza. Ukazało się ono, podobnie jak większość dzieł Rydla, nakładem księgarni D.E. Friedleina, z debitem w Królestwie dla oficyny Edwarda Wendego. Podobnie jak większość zostało odbite w Nowej Drukarni Jagiellońskiej, przekształconej w Drukarnię Literacką pod zarządem L.K. Górskiego.

Najważniejszym elementem dekoracji pierwszego z tomów były zatem rysunki Wyspiańskiego, które wpływały z ducha krakowskiego „Życia” i częściowo zostały przez artystę użyte wcześniej w tym almanachu. Projektując książkę dla przyjaciela, autor *Wesela* powrócił do idei, którą wyraził kilkanaście lat wcześniej w jednym z cytowanych listów. Dotyczyły one niewielkiego formatu edycji i umieszczonych w niej u góry strony rysunków. W jednej z wielu recenzji tego tomiku anonimowy krytyk napisał:

[...] cykl ten możemy określić jako precudną sielankę o barwach jasnych, czystych i pogodnych. I nie trzeba sięgać aż do zenitu wszechświata: dość przyrównać ukochaną do tych siół, do tych drzew, wśród których wyrosła, piękna i hoża, dość postawić ją na tle złocistej niwy, wśród której *gibka, chyża* wygląda jak Rusalka, dość w wyrazach prostych a rzewnych wylać tęsknotę do jej *siwych oczu, złotopłowych*

²⁸ Tamże.

²⁹ L. Rydel, *Poezje*, Księgarnia D.E. Friedleina, druk Nowa Drukarnia Jagiellońska, Kraków 1901 (szóstka, ss. 148, z il. Stanisława Wyspiańskiego). W Królestwie na składzie oficyny E. Wende i sp.

warkoczy, odmalować wreszcie barwny obraz wiejskiego wesela – aby osiągnąć wrażenie wysoce artystyczne³⁰.

Z tego ducha wpływała także zgodna z koncepcją samego Wyspiańskiego dekoracja książki. Składała się ona z kilku elementów. Przede wszystkim tworzyła ją kolorowa okładka, na której dominantą były nie dwa secesyjne irysy, lecz czerwone litery z nazwiskiem autora i tytułem, skrojone jednakową majuskułą. Co ciekawe, artysta nie podpisał jeszcze swojego projektu inicjałami, co potem stale czynił, umieszczając je w widocznym miejscu (np. na okładce *Współczesnej literatury polskiej* W. Feldmana³¹). Te same elementy z *Poezji* Wyspiański powtórzył rok później w wydaniu *Zaczarowanego koła*. Miały one jednak dużo oszczędniejszą formę i ograniczyły się do dekoracji stron działowych. Stąd nie można wykluczyć, że autor *Wesela* mógł w tym wypadku poprzestać jedynie na wyrażeniu zgody na przedruk rysunków. W świetle tej konstatacji określenie tego druku jako pięknej książki budzić może opory. Nie rozwiewa ich ani oprawa (wtórna), ani tym bardziej zamieszczone fotografie scen dramatu zainscenizowanych w atelier przez aktorów Teatru Miejskiego we Lwowie³². Oprócz nich w książce nie pojawiają się jakiegokolwiek ornamenty ani ozdobniki, które zdradzałyby osobny namysł nad stroną artystyczną dzieła.

Szczególnie zatem edycja *Poezji* odcinała się od księgarskich „norm” i pośrednio zdradzała siłę perswazji projektanta. Była także swoistym eksperymentem, który przenosił standardy dekoracji prasy literacko-artystycznej na książkę poetycką. O ile typowym było umieszczenie na stronie przedtytułowej podobizny autora (ten element także w *Zaczarowanym kole*), o tyle za nietypowe uznać można użycie portretu Rydla autorstwa Wyspiańskiego z 1898 roku zamiast zwyczajowej podobizny fotograficznej. Zabieg ten wzmacniał jedność stylu całej kompozycji. Prócz wspomnianego odcinającego się koloru, kroju i wielkości czcionki na okładce zaskoczeniem było ich powtórzenie na stronie tytułowej, stronach działowych i w tytułach wierszy. Zastosowana majuskuła zrównoważyła niewielki format, który wykluczał wrażenie monumentalizmu.

Wspólne dla Wyspiańskiego i Procajłowicza było ukształtowanie „środka” książki. Składały się na niego ozdobione autonomicznymi rysunkami kwiatów

³⁰ H.G., *Lucjan Rydel „Poezje”, z rysunkami S. Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 15, s. 300.

³¹ Por.: W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Warszawa, 1904 (drukarnia J. Fiszer).

³² Odbyła się tam premiera sztuki 2 listopada 1900 roku, z muzyką Feliksa Szopskiego. Co ciekawe, żadne ze zdjęć nie zostało podpisane, co sugeruje raczej, iż występujący aktorzy byli powszechnie znani. Choć nie można wykluczyć, że chodzić mogło o ilustracje dzieła, a nie o konkretne portrety – wskazywałyby na to umieszczone pod zdjęciami fragmenty utworu. W kolejności na zdjęciach znaleźli się zatem: *Diabeł Kusy* (Ferdynand Feldman), *Maryna* (Felicja Stachowicz), *Topielica* (?), *Wojewoda i diabeł Boruta* (Józef Chmieliński i Maksymilian Węgrzyn), *Wojewodzianka* (Konstancja Bednarzewska), *Leśny dziadek* (?), *Głupi Maciuś* (?), *Maryna* (Felicja Stachowicz), *Jasiek* (?) i *Drwal* (Ludwik Solski).

strony działowe. Wyjątek stanowiła tylko część *Poezji* pod tytułem *Hania*, którą poprzedzał fragment słynnego plakatu zapowiadającego odczyt Przybyszewskiego o Maeterlincku³³. Na pozostałych widnieją stylizowane, znane kwiatowe rysunki Wyspiańskiego. W formie nagłówek artysta powtórzył je potem jeszcze na pojedynczych stronach z poezją. W tym wypadku Wyspiański również odszedł od utartych zwyczajów, a w zasadzie przekształcił je na własny sposób. Z jednej bowiem strony zrezygnował z umieszczenia ozdóbek na każdej stronie, co mogłoby powodować wrażenie monotonii i przeładowania, z drugiej natomiast ich zróżnicowanie pod względem formy i wielkości, ale przede wszystkim przypadkowe umieszczenie – miało sugerować twórczy, artystyczny zamysł.

Wyspiański z powtarzalności i cykliczności ornamentu uczynił swój znak rozpoznawczy i element kreacji na długo przed tym, kiedy świat dostrzegł w tym w szerszej skali oryginalność Andy'ego Warhola. Powiększone i zamieszczone kiście roślin, zwielokrotnione w mniejszym formacie tworzyły rytm nagłówek bądź finałików. Dopełniały je jakby przerysowane z haftów ludowych uproszone motywy oraz faliste linie ograniczające strony. Jako autonomiczną część Wyspiański wydzielił w *Poezji* Rydla fragment *Mitologie*. Zamiast opisanych powyżej dekoracji zamieścił w niej wzory geometryczne, które były dalekim echem dekoracyjnych fryzów z kościoła franciszkańskiego. Warto dodać, że autor *Wesela* będzie jeszcze później wielokrotnie wykorzystywał stworzone dla „Życia” przerywniki zarówno we własnych książkach (np. w *Sędziach* i w *Kazimierzu Wielkim*), jak i w drukach obcych (np. w katalogu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”)³⁴.

Z omówionym tomem stylistycznie zsynchronizowany został kolejny, który składał się z dwóch części *Utworów dramatycznych* (1902). Na pierwszy rzut oka owa jednolitość dopiero po chwili staje się pozorna i odkrywa różnice autorstwa całej koncepcji graficznej. Mimo iż tak jak poprzednio całość poprzedzał portret autora (a nie fotografia), to jednak nie wyszedł on spod ręki Wyspiańskiego, ale Leona Wyczółkowskiego. Ich łącznikiem była technika – rozpowszechniony wówczas pastel. Różny pozostawał także format obu edycji: niewielki „kieszonkowy” *Poezji* i tradycyjny – dramatów.

Pozorna zbieżność wynikała z tego, że nicią przewodnią dekoracji dramatów był element ludowości, obecny w jednym z ornamentów Wyspiańskiego. Powtórzono także krój i wielkości czcionki w tytułach, co sugerowało ciągłość z poprzednimi wydaniem dzieł Rydla u Daniela Friedlanda. Ale to nie autor *Boga Ojca* był twórcą oprawy graficznej tego tomu, a Procajłowicz – zapomniany dziś malarz i grafik przełomu wieków. Warto przypomnieć, że to on w 1899 roku objął po autorze *Wesela* kierownictwo artystyczne „Życia” i był autorem układu graficznego tego pisma w ostatnim okresie jego funkcjonowania. To kolejna płaszczyzna związków artystycznych środowiska typografów polskich przełomu wieków, których zwieńczeniem był udział

³³ Por.: Wyspiański. *Katalog wystawowy dzieł ze zbiorów MN w Krakowie*, Kraków 2018, s. 282.

³⁴ Tamże, s. 291, 370.

w założeniu Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w 1901 roku. Na liście pierwszych członków odnaleźć można wszystkich twórców pięknej książki tego czasu: Stanisława Wyspiańskiego, Antoniego Procajłowicza, Jana Bukowskiego, Józefa Mehoffera, Stanisława Dębickiego i innych. Ponadto Procajłowicz był profesorem malarstwa dekoracyjnego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale dopiero jako kierownik artystyczny Drukarni Narodowej Napoleona Telzy w pełni rozwinął swoją działalność artystyczną. Tu wydał swoje najlepsze dzieła i zyskał przydomek „mistrza winiety”. W chwili druku dzieł Rydla zarówno sam artysta, jak i oficyna Telza były jeszcze w stadium intensywnego rozwoju, którego uznaniem stała się wspomniana już wystawa w 1904 roku i przyznanie jej nagrody za poziom publikacji.

O zmianie, jaka nastąpiła w podejściu do książki, kiedy przestano postrzegać ją jedynie w kategoriach utylitarnych, a zaczęto doceniać jej walory estetyczne, świadczy między innymi recenzja, jaka ukazała się w periodyku „Książka”. Jej autorem był znany literat i dziennikarz Władysław Bukowski-Selim, który notabene po zamknięciu „Chimery” założył i redagował własne pismo artystyczne „Sfinks”. Już w pierwszym zdaniu artykułu napisał on, że tom zwracał uwagę „(co do strony zewnętrznej) oryginalnością motywów zdobniczych w stylu ludowym”³⁵.

W edycji dramatów *leitmotiv* dekoracji sugerowała już okładka³⁶. Inspirowane haftami bądź dekoracjami sprzętów codziennego użytku wątki Procajłowicz przetworzył w dekoracyjne fryzy, które zamykały górę i dół każdej strony. O ile pozytywnie krytyka artystyczna oceniała pierwsze, o tyle krytycznie podeszła do drugich. Wilhelm Mitarski w artykule *Estetyka książki* napisał:

Motyw ornamentacyjny stosowany w okładce *Utworów dramatycznych L. Rydla*, Kraków, księg. D.E. Friedleina, działa też przyjemnie na oko. Okładka jest spokojna, dość barwna, lecz nie krzykliwa. Słabiej natomiast wypadły ozdoby wewnętrzne, trochę za niespokojne i za mało jędrne³⁷.

Rezygnacja z różnorodności rysunków, jak u Wyspiańskiego, na rzecz ich powtarzalności na każdej stronie odróżniała Procajłowicza od poprzednika, ale mogła skutkować monotonią całego projektu. Została ona jednak przełamana wielobarwnością. Była to rzadkość na tle innych tego typu druków epoki, głównie z powodu jej kosztowności. Co zadecydowało o takiej formie? Przyczyn może być kilka, lecz wydaje się, że najbardziej prawdopodobną, poza względami artystycznymi, był właśnie rachunek ekonomiczny. Autor, którego sztuki coraz częściej gościły na deskach teatrów Lwowa i Krakowa i który zaczął cieszyć się dużą popularnością, gwarantował zbyt całego nakładu. Nawet mimo większych kosztów związanych z opracowaniem graficznym ryzyko tej inwestycji było niewielkie. A na pewno znacznie mniejsze niż jeszcze kilka lat

³⁵ W. Bukowski, *L. Rydel „Utwory dramatyczne”*, „Książka” 1903, nr 8, s. 294.

³⁶ L. Rydel, *Utwory dramatyczne*, nakł. D.E. Friedleina, Kraków 1902, t. 1–2 (ósemka, ss. 150 i 185, il. A.S. Procajłowicza); książka kosztowała 4+4 korony. W Królestwie była ona na składzie E. Wende i sp. i kosztowała 2 ruble.

³⁷ W. Mitarski, *Estetyka książki*, „Krytyka” 1904, R. IV, t. 1, s. 471.

wcześniej przy wydaniu *Poezji*. Czy przełożyło się to na tantiemy autora? Mało prawdopodobne. Mogły one nieznacznie wzrosnąć, ale nie na tyle, aby zapewnić poecie stabilizację finansową na dłuższy czas. Stąd wydania tych samych utworów przez innych nakładców, lecz już bez jakiegokolwiek oprawy artystycznej. Na marginesie dodać można, że na stronie przedtytułowej z danymi nakładcy i wydawcy, prócz umieszczonych już nazwisk projektantów artystycznych, po raz pierwszy podani zostali także: składacz (Antoni Kwiczala) i drukarz (Kazimierz Sołtykowski). Była to jedna z prymarnych cech omawianego zjawiska, kiedy książka zaczęła być traktowana jako wspólne dzieło sztuki, owoc trudu autora, artysty, ale i rzemieślników nadających mu ostateczny kształt. Te elementy konsekwentnie realizował Zenon Przesmycki w swojej „Chimerze”, która zaczęła wychodzić w 1901 roku w Warszawie i od razu stała się wydarzeniem o fundamentalnym znaczeniu. Natomiast inspiracji takiego podejścia szukać należy w rozpowszechnionej w epoce fascynacji sztuką japońską, a szczególnie drzeworytem, analizowanym i „przekładanym” na język książki.

Całkowicie osobną, piękną książką w twórczości Lucjana Rydla jest wydana dwa lata później (1904) *Bajka o Kasi i królewiczu*³⁸. Jej odrębność polegała po pierwsze na tym, że ukazała się ona nie w Krakowie u Friedleina, gdzie wyszła większość artystycznych druków tego poety, ale we Lwowie nakładem Towarzystwa Wydawniczego. Stąd nie dziwi adnotacja na okładce, że drukowano ją w Zakładach Litograficznych Václava Neuberta w Pradze-Smichowie. Po wtóre zaś autorem projektu był Stanisław Dębicki, inny ze znanych i wszechstronnie utalentowanych artystów tamtych czasów. Był on jednym z filarów wspomnianego warszawskiego almanachu *Miriama*³⁹, do którego trafił jako działający już od siedmiu lat, stały współpracownik artystyczny lwowskiej oficyny Altenbergów⁴⁰. Lwowskie Towarzystwo Wydawnicze, mimo iż pod względem wydanych tytułów „pięknej książki” pozostawało w cieniu oficyn warszawskich i krakowskich, to miało w tej dziedzinie interesujące osiągnięcia⁴¹.

Wyjątkowość *Bajki o Kasi* polegała na tym, iż odbiorca, do którego miała być ona adresowana, okazywał się tylko pozornie oczywisty. W treści i formie skierowana do dzieci, pod względem artystycznym dawać mogła materiał najwyższej próby w wykształceniu u młodych czytelników estetycznego gustu. Ale jednocześnie

³⁸ L. Rydel, *Bajka o Kasi i królewiczu*, ozdobił Stanisław Dębicki, wywalcował zakład litograficzny Neuberta w Pradze-Smichów, nakł. Towarzystwa Wydawniczego we Lwowie, Lwów 1904 (ósemka, ss. 61, il. 15).

³⁹ Por. G.P. Bąbiak, *Metropolia a zaścianek*, dz. cyt.

⁴⁰ Wspomnieć jedynie można, że to wydawnictwo Altenbergów było od lat 80. XIX stulecia jednym z głównych, które specjalizowały się w luksusowych wydaniach i albumowych edycjach dzieł literatury polskiej. Dość wymienić stylizowane na mszały: *Pana Tadeusza* z ilustracjami Michała Elwira Andriollego, *Ballady i romanse* czy *Konrada Wallenroda* z pracami Juliusza Kossaka.

⁴¹ W wydawnictwie tym wyszły np. rozprawy: J.A. Kisielewskiego, *O teatrze japońskim* (1902), S. Witkiewicza, *Aleksander Gierymski* (b.d.w.) i *Juliusz Kossak* (1906) czy dramat J. Żuławskiego, *Koniec Mesjasza* (1911).

mogła zostać zaliczona jako pełnoprawne dzieło w nurcie odrodzenia książki. W tym wypadku adresat stanowiłby tylko pretekst do pomysłu graficznego w całościowym jej opracowaniu. Choć w przeciwieństwie do omówionych czysto ornamentacyjna okładka nie zdradzała jeszcze tego zamysłu, podobnie jak skomponowana jedynie na zasadzie zróżnicowania kroju czcionki strona tytułowa – to miało to służyć pełnemu zaskoczeniu po odwróceniu kolejnych stron. Zresztą już współcześni wychwytywali ten dysonans, nie do końca odczytując intencje wydawcy. W cytowanej „Książce” zapomniana już dziś działaczka oświatowa i społeczna początku XX wieku Maria Gomólińska napisała:

To wiersz o Kasi sierocie, co służąc we dworze, umiłowała gorąco młodego królewicza, a goniąc za nim w las, gdy wyjechał na łowy, padła ugodzona jego strzałą, zdobywszy sobie przed śmiercią współczucie i pocałunek ukochanego. Książka wydana jak dla dzieci: olbrzymi piękny druk ozdobny, bohaterowie bajki przedstawieni na przepysznie kolorowanych obrazkach jako dwoje malców, straszny „pan kucharz” obliczony na wywołanie grozy u maleńkich. Lecz czy sam autor jest stosowny dla dzieci? Czy dzieci mają zgłębiać myśl pięknej bajki o pokornej, cichej, pokrzywdzonej od losu dziewczynie, co dopiero za cenę życia zdobywa sobie kochanie? Oczywiście – nie. Właściwe miejsce dla tego utworu jest w zbiorze poezji dla dorosłych. Wydanie prześliczne, winiety o motywach ludowych, pełnych naiwności. Tylko końcowa strona okładki jest bardzo nieładna⁴².

Sam utwór, mimo iż nie jest dużych rozmiarów, dzięki doskonałemu konceptowi upodobnienia czcionki do pisma ręcznego rozciągnięty został aż do 61 stron. Dodatkowo dzięki temu wielkość liter mogła posłużyć do doskonalenia się w samodzielny czytaniu przez dzieci. Wówczas ilustracje stawały się dodatkową zachętą do podjęcia tego wysiłku. Ujemną stroną takiego układu mogłaby być monotoność zapisu i jego „kajetowy” wygląd. Zapobiegło temu rozbieżności tekstu i niesymetryczne jego przesunięcia, które niekiedy nadawały wręcz płynny charakter całemu strofom. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że Dębicki swój pomysł zaczerpnął z podręczników do pierwszych klas szkoły powszechnej. Niedługo potem przeistoczyły się one w powszechnie znane elementarze z najsłynniejszym dziełem Mariana Falskiego na czele. Tu znów należy dodać, że ten ostatni wyszedł dopiero sześć lat później (w 1910 r.) z ilustracjami kolejnego znanego artysty książki i ucznia Wyspiańskiego – Jana Rembowskiego.

W bajce Rydla każda ze zwrotek – potraktowana jak rozdział – rozpoczyna się czerwonym, rozciągniętym na dwa wersy, ozdobnym inicjałem oraz dwiema bądź jedną ilustracjami. Ich zdublowana liczba stanie się jasna po technicznym rozłożeniu książki. Tam bowiem gdzie koniec wersu wypadał na stronie parzystej – decydowało to o ilustracji dwustronnej przypominającej wkładkę, natomiast tam gdzie kończył się on na nieparzystej – dodawano jedynie pojedynczy obrazek, tak aby rozpocząć tekst od nowej karty. W tym wypadku doskonale widoczne jest, jak słowo dopełniać miało ilustrację i odwrotnie – jak ilustracja stanowiła integralną część

⁴² M. Gomólińska, *L. Rydel „Bajka o Kasi i królewiczu”*, „Książka” 1904, nr 12, s. 449.

całości dzieła. Po odjęciu któregośkolwiek z tych elementów całkowicie straciłoby ono swoje walory i artystyczny charakter. Dlatego też w wypadku tej książki, mimo iż jej ikonografia jest tożsama z ilustracją treści, w niczym nie zaburzała to równowagi słowa i obrazu, a wręcz przeciwnie – potwierdzało wybór stylistyki całości. „Utylitarny” charakter ilustracji nie oznaczał ich późniejszego poziomu. Ponadto nie wykluczał interesujących i odważnych „eksperymentów”, które z dzisiejszej perspektywy można uznać za awangardowe, jak na przykład główkę Kasi wychylającą się z okna na dachu czy przedstawienie bramy książęcego zamku.

Wszystkie pełnformatowe, wielobarwne obrazki, choć zdradzały styl epoki, to bezdyskusyjnie wykraczały ponad poziom i wygląd książki dziecięcej o dekadę. W takiej formie równie dobrze mogły być wydane w 1914, jak i jeszcze w 1924, a nawet w 1934 roku!⁴³ Całość druku wieńczy romantyczna scena, skrytykowana przez Marię Gomólińską, w której o zachodzie słońca, zgodnie z życzeniem, książę skrada buziaka ubogiej i skromnej Kasi. Mistrzowskie opanowanie linii, czyste plamy barwne i przede wszystkim odrzucenie zbędnych szczegółów – to te właśnie cechy nadawały pracom Dębickiego ponadczasowy charakter i zapewniły uznanie kolejnych pokoleń.

Następną książką, która wyszła nakładem księgarni D.E. Friedleina z debitem na Królestwo dzięki umowie ze spółką E. Wendego, był poemat *Pan Twardowski*. On również został opracowany, tak jak poprzednie *Utwory dramatyczne*, przez Procajłowicza. Wydawnictwo to miało dodatkowy, pamiątkowy charakter, jak bowiem informowała karta przedtytułowa – ukazało się w 1906 roku: „w sto dziesiątą rocznicę założenia księgarni D.E. Friedleina w Krakowie”⁴⁴. Także w tym wypadku powielona została typowa i działająca do dziś zasada marketingu wydawniczego. Powodzenie Rydla na scenie zaowocowało „bogatszym” wydaniem jego utworów w druku, a w tym przypadku sukces granego właśnie *Betlejem polskiego* umożliwił druk *Twardowskiego*, a potem także samego *Betlejem*. Natomiast o tym, że mimo wyczulenia na artystyczne opracowanie nie wszyscy traktowali je jako waler, albo choćby *signum temporis*, świadczy recenzja „tradycjonalisty” Walerego Gostomskiego, krytyka i badacza literatury:

Autor niniejszego poematu celuje szczególnie w artystycznym, a popularnym odtworzeniu motywów fantazji ludowej, podań, wierzeń, legend. [...] Zasluga poety jest wierne streszczenie treści podaniowej i ujęcie jej w odpowiednią formę. Nie usiłował on zresztą wznieść się ponad sferę podania ludowego; pragnął tylko wysnuć z niej utwór popularny, przeznaczony głównie dla młodzieży i dla niewykształconych warstw społecznych. Świadczy o tym nie tylko dobrze utrzymany w swej naiwnej prostocie ton opowieści, lecz także przystosowane do niej udatnie kolorowane ilustracje pana Procajłowicza oraz elementarne objaśnienia autora w przypiskach⁴⁵.

⁴³ Por. H. Mortkowicz, *Dzień Krysi*, wyd. 2, Warszawa 1933.

⁴⁴ L. Rydel, *Pan Twardowski. Poemat w XVIII pieśniach*, nakł. Księgarni D.E. Friedleina, Kraków 1906 (quarto, ss. 130 + VI). W Królestwie sprzedawana była przez E. Wende i sp. i kosztowała 2 ruble.

⁴⁵ W. Gostomski, *L. Rydel „Pan Twardowski. Poemat w XVIII pieśniach”*, „Książka” 1906, nr 11, s. 435.

Sprowadzenie całej spójnej koncepcji artystycznej do „udatnych kolorowanek pana Procajłowicza” przypomina późniejsze uwagi ojca Mariana Pirożyńskiego, na przykład do dzieł Stendhala, że zajmował się on żołnierką, administracją majątków, dyplomacją, wreszcie pisaniem niezdrowych i bezbożnych romansów.

Już swoim kształtem zbliżonym do kwadratu *Pan Twardowski* wykazywał oryginalność i odbiegał od poprzednich edycji, a bogactwem kolorowej oprawy przewyższał wszystkie poprzednie wydania. Artysta ponownie wpisał się w modną ludowość, jednak w porównaniu z wcześniejszymi projektami poddał ją o wiele większej stylizacji. Sygnałem tego była już graficzna okładka, na której zrezygnowano z przedstawienia figuralnego głównego bohatera na rzecz czystego ornamentu. Dziś czytelnikowi trudno sobie wyobrazić, aby nie zobaczył on już na początku najsłynniejszego z polskich czarodziej, w najsłynniejszej ze scen – lotu na kogucie na Księżyc. Ale to dopiero wówczas, między innymi za sprawą Rydla, Twardowski zszedł z wyżyn bohatera poematu Mickiewiczowskiego i zaczął przenikać do masy wyobraźni. Tym niemniej Procajłowicz przełamał stereotyp przedstawienia pierwszoplanowej postaci na okładce, a tym samym przesunął percepcję szaty graficznej z dotychczasowej ilustracyjności w stronę jej walorów estetycznych. Notabene mroczny charakter tej okładki uruchamiał dodatkowe, tajemnicze konotacje samego dzieła.

Na opracowanie graficzne *Pana Twardowskiego* składało się zatem pięć wklejek, z których cztery wielobarwne i jedna monochromatyczna mogły być traktowane jako osobne litografie, które często dołączano do almanachów artystycznych. Tym niemniej były one dalekie od dosłownej narracyjności tekstu, a raczej stanowić miały jego ikonograficzne dopełnienia. Jedynie wspomniany monochromatyczny obraz *Mistrz Marcin w pracowni alchemicznej* odstaje od pozostałych, co można rozpatrywać bądź jako ustępstwo w stronę tradycyjnych przyzwyczajęń czytelnika, bądź też jako argument za różnorodnością form przekazu wizualnego, które zastosowano w książce⁴⁶.

Jednak zróżnicowanie i bogactwo uwidoczniły się w samej strukturze książki i w jej ornamentyce. Każdy z osiemnastu rozdziałów wyodrębniony został w osobną całość, którą poprzedzono numerowaną stroną działową zaopatrzoną w tytuł. Ich oszczędność zrównoważona była „monumentalnym” i zajmującym z reguły pół strony ornamentem (po stronie parzystej). Wszystkie te elementy (inicjały, finaliki i dekoracje) ściśle związane były z treścią samego dzieła, a niekiedy (inicjały) dostosowane do treści samych rozdziałów. Stąd dominowały motywy smoków, diablich masek, figur stylizowanych na ludowe wycinanki i czysto secesyjnych znaków graficznych⁴⁷.

⁴⁶ Wszystkie ilustracje umieszczone zostały na osobnych, nieliczbowanych wklejkach. Nie opatrzone ich także tytułami, stąd umowne ich określenie nadane na potrzeby niniejszego szkicu. W kolejności będą to: *Dworek w zaroślach* (kolor, między s. 8 a 9), *Mistrz Marcin w pracowni alchemicznej* (monochrom, między s. 16 a 17), *Szatan* (kolor, między s. 68 a 69), *Zjawa* (kolor, między s. 100 a 101), *Twardowski na księżycu* (kolor, między s. 130 a 131).

⁴⁷ Znalazły się one na stronach: 44, 64, 77, 86, 101, 110, 119, 120.

Natomiast lekkości i finezji dodawały całości wspomniane, najbardziej zróżnicowane finaliki. Część z nich miała charakter humorystyczny, tak jak sowa nad księgą (s. 12) czy kot z sową (s. 18), i nieść mogła również skojarzenia z czarnoksięskim inwentarzem Twardowskiego. Inne przedstawiały fantastyczne stworzenia, na przykład chimery (s. 56), smoki (s. 101) czy nieokreślone bliżej bestie (s. 118), charakterystyczne dla „diablich spraw”. Wiele z nich w powiększeniu Procajłowicz powielił na omówionych stronach „przedrozdziałowych”. Uwagę zwracało także kilka przedstawień bohaterów utworu oraz miejsca jego akcji, zsyntetyzowane do formy graficznego znaku. Były wśród nich między innymi: głowa Mistrza Marcina na łożu śmierci (s. 30), przedstawienie księdza-pająka (s. 85) i Twardowskiego z żoną (s. 109), jak również sylweta wież kościoła Mariackiego, które osaczało stado wielkich ptaków (s. 124). Uzupełnieniem całości było osiemnaście specjalnie zaprojektowanych inicjałów.

Wspomniana popularność twórczości Lucjana Rydla, która osiągnęła szczyt w 1906 roku za sprawą granego do dziś na deskach teatrów krajowych i zagranicznych *Betlejem polskiego*, zaowocowała także wydaniem przez oficynę D.E. Friedleina i tego utworu⁴⁸. Miał on premierę w Teatrze Miejskim we Lwowie w grudniu 1904 roku, a już miesiąc później wystawiony został w Teatrze Ludowym w Krakowie, by po roku od premiery trafić na deski Teatru im. Juliusza Słowackiego (w grudniu 1905 r.). Daty te wyraźnie pokrywają się z edycją kolejnych dzieł Rydla. Jednak w wypadku wydania tego dzieła może ono rozczarowywać swoim poziomem artystycznym. Mimo iż *Betlejem* ukazało się w tej samej oficynie co poprzednie książki Rydla, to jednak nie nawiązywało już do edycji sprzed lat. Ponadto z dzisiejszej perspektywy, mimo staranności druku i artystycznego opracowania, zarówno *Zaczarowane koło*, jak i *Betlejem* trudno jednoznacznie zaliczyć do gatunku pięknej książki. Przyczyna tkwiła w osobie autora projektu graficznego – Włodzimierza Tetmajera, przede wszystkim malarza, rzadziej grafika, a prawie w ogóle artysty książki. Dlaczego zatem go wybrano? Odpowiedź może wynikać z tego, że utwór wszedł do obiegu i zyskał popularność dzięki teatrowi, a to w nim Tetmajer był autorem scenografii.

O ile jeszcze „neutralna” okładka, w żaden sposób niezwiązana z treścią i skomponowana z finezyjnych gałązek, które okalają nazwisko autora, tytuł i nazwę oficyny, była zjawiskiem często spotykanym i już omawianym, o tyle w środku trudno odnaleźć prymarną zasadę jedności słowa i obrazu. A to ten element dominował we wcześniejszych drukach Rydłowskich. Dekorację stron stanowią jedynie umieszczone u góry tradycyjne, neorenesansowe fryzy o rzeźbiarskiej i architektonicznej proveniencji, w których centralnie odrysowana korona nawiązywać miała do bohaterów dramatu – narodzonego Króla Królów oraz ziemskiego Heroda. Miała także nawiązywać do dekoracji „odzyskanego” rok wcześniej z rąk Austriaków Wawelu i do odkrywanych dekoracji, które szeroko opisywano w ówczesnej prasie. O tym,

⁴⁸ L. Rydel, *Betlejem polskie*, nakł. Księgarni D.E. Friedleina, druk L.K. Górskiego, Kraków 1906 (ss. 91, il. 19).

że ten ostatni trop nie jest wyłącznie luźnym skojarzeniem, świadczyć może kolejne zestawienie. Dwa lata przed ukazaniem się książki i rok przed premierą teatralną dzieła Tetmajer ukończył w katedrze polichromie kaplicy Świętej Zofii. Porównując styl, układ wielu postaci, dojść można do wniosku, że to one stanowić mogły materiał zarówno do koncepcji scenograficznej, jak i później ilustratorskiej *Betlejem*.

Całość zatem zdobi dziewiętnaście przedstawień umieszczonych na osobnych wklejkach. Jednak w wypadku jedenastu z nich wydaje się, że są one nieproporcjonalne i zbyt małe do wielkości strony. Zostają one przytłoczone przez parzystą kartę, co tym bardziej świadczy o braku głębszych przemyśleń Tetmajera nad kompozycją. Biorąc do ręki książki projektu Procajłowicza czy Bukowskiego, nie tylko widać zrównoważenie żywiołów słowa i obrazu, ale dodatkowo zharmonizowanie proporcji. Jedynie pozostałych osiem „pełnoplastycznych” doskonale komponuje się z tekstem. Wrażeniem bogactwa edycji i nawiązaniem do iluminowanych kodeksów średniowiecznych oraz do... polichromii wawelskich miało być wykorzystanie w kilku z nich złotej farby. W połączeniu ze stylem Tetmajera sprawiała ona wrażenie, że ilustracje wykonane zostały ręcznie i miały charakter jednostkowy.

Ostatnim dziełem Lucjana Rydla, którego edycję nie tylko wpisać można bez zastrzeżeń w zjawisko pięknej książki, ale uznać za jego zwieńczenie, był nie utwór literacki, ale rozprawa historyczna⁴⁹. Autor ten, ściśle związany ze światem akademickim krakowskiej wszechnicy, jak również przeświadczony o misji inteligencji wśród niższych warstw, prócz utworów literatury pięknej napisał także kilka książek historycznych. Ich uproszczona forma i redukcja treści do niezbędnych informacji przyczyniły się do tego, że historia Polski jego autorstwa czy przewodnik po katedrze wawelskiej⁵⁰ cieszyły się nie mniejszą popularnością niż *Zaczarowane koło* czy *Betlejem polskie*. Co więcej – były one kilkakrotnie wznawiane, również na potrzeby powojennej emigracji, a ostatnie wydanie odnaleźć można z datą 2001 roku!⁵¹ Szczególnie lata wielkiej wojny zintensyfikowały ten typ działalności Rydla, której owoce przeznaczone były na potrzeby Centralnego Biura Wydawnictw NKN (bedeker po Wilnie⁵² i Warszawie⁵³).

⁴⁹ L. Rydel, *Królowa Jadwiga*, wydał Karol Kozłowski, okładki i ozdoby drukarskie według rysunków J. Bukowskiego, klisze wykonali F. Jabłoński w Krakowie i Huśnik w Pradze, Poznań 1910 (czwórka, s. 326 i 3 nlb. + 4 str. nlb., 2 tablice genealogiczne, oddzielnych tablic rycin 16, w tekście rysunków 145); w Królestwie E. Wende i sp., Warszawa 1910; cena 25 marek.

⁵⁰ L. Rydel, *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, Kraków 1913 (Drukarnia C.K. Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego).

⁵¹ L. Rydel, *Mała historia Polski*, nakł. Księgarni D.E. Friedleina, Kraków 1927, 1928, 1931, 1946; *Dzieje Polski dla wszystkich*, z przedmową H. Mościckiego, nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1919, 1921; tenże, *Dzieje Polski*, nakł. Wydawnictwa Światowego Związku Polaków z Zagranicy, Londyn 1946; tenże, *Dzieje Polski dla wszystkich*, nakł. Wydawnictwa Antyk Marcin Dybowski, Warszawa – Komorów 2001.

⁵² L. Rydel, *Wilno*, nakł. Centralnego Biura Wydawnictw N.K.N., Kraków 1915 (Drukarnia Narodowa).

⁵³ L. Rydel, *Warszawa i jej dzieje kulturalne i wojenne*, nakł. Centralnego Biura Wydawnictw N.K.N., Kraków 1915 (Drukarnia Narodowa).

Na tym tle rozprawa o królowej Jadwidze Andegaweńskiej nie budzi zatem zdziwienia, natomiast poziom, objętość i przede wszystkim opracowanie graficzne sytuują ją wśród kilkunastu najlepszych polskich druków przełomu wieków. Ponadto autorem koncepcji był najwybitniejszy twórca sztuki książki, uczeń Wyspiańskiego i kierownik artystyczny Drukarni Uniwersyteckiej – Jan Bukowski. To on stworzył większość kanonicznych dzieł tego gatunku na ziemiach polskich, na przykład Stefana Żeromskiego *Echa leśne* (1905) czy Adolfa Nowaczyńskiego *Wizerunek Mikołaja Reja* (1905). To Bukowski był nie tylko współzałożycielem i członkiem Polskiej Sztuki Stosowanej, ale brał udział jako ekspert Komisji Rozpoznawczej we wspomnianej wcześniej wystawie drukarskiej w 1904 roku. Na niej prócz Wyspiańskiego on również został odznaczony jako ten, „[...] który zasila swymi pracami wysokiej wartości wszystkie niemal drukarnie polskie”⁵⁴. Przywoływany Przemysław Smolik w swojej pomnikowej rozprawie *Jana Bukowskiego prace graficzne* charakteryzował go w następujących słowach: „Bukowski, rozwiązując zagadnienie układu i ozdoby książki, współtworzy z autorem i drukarzem, uzupełnia ich, kierując przy tym równie dobrze pracą drukarza, jak i sam przez niego kierowany”⁵⁵.

W zamierzeniu twórców, a szczególnie samego Rydla, dzieło miało być nie tylko monografią historyczną, ale i elementem legendy hagiograficznej oraz początków zabiegów kanonizacyjnych monarchini:

Książka niniejsza, której zadaniem dokładne przedstawienie zarówno życia Jadwigi w dziejowej przeszłości, jak pośmiertnego jej żywota w sercu i pamięci narodu – powinna także dać wyczerpujący obraz usiłowań ostatniej doby, zmierzających do zaliczenia Kazimierzowej wnuki w poczet Świętych⁵⁶.

Nieprzypadkowa była w tym kontekście dedykacja: „Czcigodnej Pani, Jadwidze z hr. Działyńskich Jenerałowej Zamoyskiej, która imię Wielkiej Królowej Najgodniej nosi, w hołdzie najgłębszym składają Autor – Wydawca”. Dzieło zostało poświęcone znanej wówczas, ale i zaangażowanej przedstawicielce jednego z najwybitniejszych rodów w kulturze polskiej. Jadwiga była bowiem córką Tytusa Działyńskiego z Kórnika i siostrą ostatniego jej właściciela Jana, których zasług nie trzeba przypominać. Była także żoną generała Władysława Zamoyskiego, najbliższego współpracownika księcia Adama Jerzego Czartoryskiego w Hôtel Lambert. Bardzo religijna, pod wpływem zakonu oratorian utworzyła zakłady edukacyjne, które cieszyły się zainteresowaniem i estymą społeczeństwa. Jej działalność przypominała (w pomniejszej skali) poczynania samej królowej Jadwigi, do czego odwoływać miała się cytowana dedykacja.

W jednej z recenzji Józef Bieliński – lekarz wojskowy, ale i wybitny badacz, autor wielotomowych, bezcennych dziś monografii o uniwersytetach polskich, napisał:

⁵⁴ *Rozdział nagród wystawy drukarskiej*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. 2, szp. 18–19.

⁵⁵ P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930, s. 21.

⁵⁶ L. Rydel, *Królowa Jadwiga*, dz. cyt., s. 322.

Ta książka [jest] pod wszystkimi względami niepowszednia [...]. Obawialiśmy się wprawdzie, czy owa poezja z jednej strony a sentyment i najbliższe zadanie książki – z drugiej, nie wpłyną ujemnie na historyczną stronę, lecz obawy okazały się płonne; dzieło to posiada głęboki podkład naukowy, jest oparte na źródłach obfitych, z których korzysta autor umiejętnie i przekonywa czytelnika, że jest gruntownym znawcą przedmiotu. A przedmiot jest wysoce interesujący. Przede wszystkim zapoznaje nas autor z epoką, z ówczesnymi ludźmi, stojącymi na przelomie wieków między ostatnim Piastem a pierwszym Jagiellonem; jako łącznik dwu monarchicznych dynastii i dwu dziejowych epok stoi świetlana postać niewieścia, najpiękniejsza, jaką przeszłość nasza kiedykolwiek wydała – Jadwiga, godna posągu i pomnika – wiecznego hołdu narodu. [...] Całość obrazu jest wysoce urozmaicona: przeplatają ją ówczesne wypadki, otoczone urokiem Unii, grozą wojny z Krzyżakami i biegiem przewrotów w Europie. Wykład autora jest ścisły, treściwy, a dokładny; w tej pracy sumienność historyka łączy się z talentem popularyzatora, mającego na względzie udostępnienie szerszemu ogółowi wyników badań i poszukiwań fachowych⁵⁷.

Osobny fragment poświęcił on także stronie typograficznej, doceniając trud wydawcy:

Dużą zasługę ma wydawca tej książki Karol Kozłowski. Z wielkim pietyzmem i znajomością rzeczy zgromadził odpowiednie ilustracje, czuwał nad wykonaniem klisz, a niektóre z nich są trójbarwne; ozdobił dzieło *ad hoc* rysowanymi ozdobami drukarskimi i wydrukował je na wytwornym papierze w drukarni „Dziennika Poznańskiego”. Całość, mianowicie: tekst, druk, papier, ryciny – jest imponująca, wobec czego cena 25 marek za egzemplarz nie jest bynajmniej wygórowana – a jednak cena ta będzie poważną przeszkodą w rozpowszechnieniu tak potrzebnej, tak zajmującej książki, mającej wszelkie prawo rozejść się szeroko, znaleźć się w każdym polskim domu⁵⁸.

Daleki zatem od czysto literackiego charakter tej książki zaowocował także inną dekoracją. Miejsce całostronicowych ornamentów, bordiur, przerywników i stron działowych zajął przede wszystkim materiał ikonograficzny. Już na pierwszy rzut oka zwracał uwagę różnorodnością i bogactwem. Składały się na niego zarówno umieszczone na wklejkach, jak i włamane w tekst (co było wówczas bardzo trudne) reprodukcje zabytków związanych z Jadwigą. Znalazły się tu między innymi: wizerunki dawne i współczesne monarchini, miejsca z nią związane oraz historyczne pamiątki ze skarbców kościelnych, w tym ufundowane przez nią szaty i paramenty liturgiczne. Samo zgromadzenie takiego materiału jeszcze współcześnie jest olbrzymim przedsięwzięciem, a co dopiero wówczas, kiedy nie istniały katalogi i bazy danych zbiorów.

Jednak ten *stricte* źródłowy charakter dekoracji nie wykluczał także typowych dla pięknej książki ozdobników graficznych. Od strony typograficznej nie ustępuje

⁵⁷ J. Bieliński, *L. Rydel „Królowa Jadwiga”*, „Książka” 1910, nr 11, s. 451–452.

⁵⁸ Tamże.

ona najlepszym dziełom tego gatunku, zwłaszcza że projekt wyszedł spod prasy równie wybitnego jak Procajłowicz twórcy. Świadczyła o tym już okładka, która z jednej strony inspirowana była iluminowanymi kodeksami średniowiecznymi, z drugiej – za pomocą secesyjnej stylistyki – wykorzystwała wątki kojarzone z królową Jadwigą: motywy gotyckiej architektury Wawelu z jej czasów, koronę z liliami andegaweńskimi oraz czerwone róże. Te ostatnie w symbolice chrześcijańskiej były między innymi znakiem dobroczynności, cnotliwego piękna i miłości duchowej⁵⁹. Uzupełniały je strony, na których rozpoczynał się każdy z dziewięciu rozdziałów książki, z zajmującymi jedną trzecią jej powierzchni winietami *en tête* oraz ozdobnymi inicjałami.

Last but not least na liście pięknych druków Rydlowskich wspomnieć jeszcze należy o jednym dziele. Może ono stanowić doskonałą klamrę ze wspomnianym na początku projektem przekładu jednego z klasycznych dzieł literatury światowej. Także i w tym wypadku Rydel nie był jego autorem, a jedynie tłumaczem. Mowa o wydaniu *Amora i Psyche* Apulejusza z 1911 roku⁶⁰. Podobnie jak w pozostałych i ten tom był szczególnie, ale dla samego tłumacza, dedykował go bowiem bratu Stanisławowi. Na tej podstawie możemy uściślić datę jego ukazania się, mimo bowiem iż na karcie figuruje rok 1911, musiało to nastąpić rok później, ponieważ to wówczas zmarł ten najmłodszy z Rydlów (1891–1912). Choć druga dekada XX wieku wymusiła zmianę stylistyczną, to nadal niepodważalne były podstawowe założenia omawianego gatunku. Są one wyraźnie widoczne pod postacią całościowej kompozycji, lustrzanego układu stron i zamieszczonych reprodukcji fresków Rafaela z pałacu Farnese. Choć również bordiury, które Procajłowicz jako autor opracowania odrysował z innych malowideł Rafaela⁶¹, nie były *sui generis* jego oryginalnym dziełem, to całość tworzyła spójne założenie. Antyczny twórca, renesansowe, inspirowane antykiem ornamenty i sceny z życia bogów najwybitniejszego artysty wszech czasów zaowocowały nie tylko piękną książką, ale książką artystyczną. Książką, która już nie tylko łączyła słowo i obraz, lecz dodatkowo jeszcze zaznajamiała z dziełami geniuszów sztuki – stapiała w jedno arcydzieło literackie i plastyczne. Tom zgodnie z zasadą opatrzony został szczegółową inskrypcją, w której informowano, że klisze wszystkich dzieł wykonał Zakład T. Jabłońskiego i sp. w Krakowie, a całość odbito w zasłużonej Drukarni Narodowej⁶².

Na łamach wydawanej w Krakowie przez Wilhelma Feldmana „Krytyki” malarz Wilhelm Mitarski w artykule z 1904 roku pod tytułem *Estetyka książki* pisał:

⁵⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 363.

⁶⁰ Apuleius, *Amor i Psyche*, przeł. L. Rydel, wyd. S.A. Krzyżanowski, Kraków 1911.

⁶¹ Wzorcem dla Procajłowicza były osiemnastowieczne sztychy prac Rafaela, które przechowywano w Muzeum xx. Czartoryskich.

⁶² Poza zainteresowaniem badawczym pozostaje trylogia L. Rydla *Zygmunt August* z 1913 roku, wydana jak poprzednie dzieło u S.A. Krzyżanowskiego. Poza frontysepisami stylizowanymi na pierwsze renesansowe druki nie charakteryzuje się innymi cechami tego gatunku.

Przyjrząwszy się książkom drukowanym u nas obecnie, przekonać się można łatwo, że wśród całej masowej produkcji bardzo rzadko spotyka się coś, co nosi na sobie cechy wysiłku świadomego swych zadań i celów. Książkę buduje się zazwyczaj według schematu, martwej reguły, ozdabia się ją zaś przeważnie nie po to, aby sprawiała przyjemność, lecz że nakazuje tak moda. Skutkiem tego powstają też nieraz dziwactwa, którym brak wszelkich znamion sztuki⁶³.

Rzeczywistość księgarskich pótek nie napawała (i do dziś nie napawa) optymizmem. Omawiane zjawisko w perspektywie historii książki polskiej pozostało marginesem. Jednak takim samym marginesem było też na Zachodzie: w Anglii, we Francji i w Niemczech. Ale był to margines, który wyznaczył standardy trudne do zignorowania. Tworzyły one bowiem wzorce, które drukom niemogącym je spełnić uniemożliwiały roszczenie sobie jakichkolwiek artystycznych pretensji. To, że wśród tego nurtu odnaleźć można książki Lucjana Rydla, które pod względem typograficznym i artystycznym opracowali najwybitniejsi artyści epoki (Wyspiański, Procajłowicz, Bukowski, Dębicki i in.), podkreślało rangę samego autora, a dziś jeszcze stawia je w czołówce najwybitniejszych dzieł sztuki polskiego modernizmu.

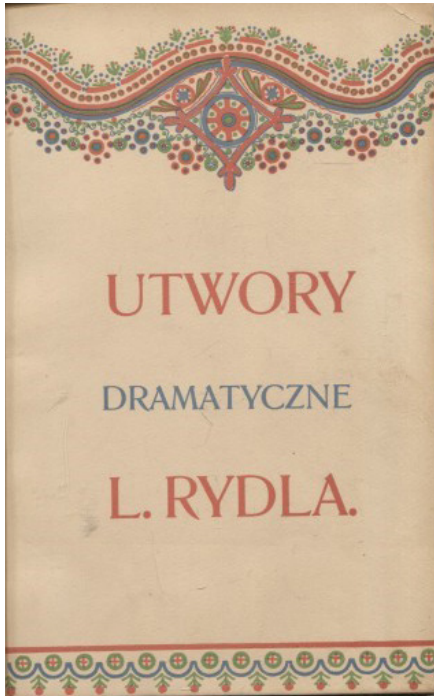
W dalszej części artykułu Mitarski dodawał:

Stronica w książce, zarówno jak obydwie jej połowy, tworzy pewną dekoracyjną całość, w której kolory czarny i biały pozostawać muszą w pewnym wzajemnym do siebie stosunku. W stosunku tym druk, ozdoby, jako też ilustracje stanowią część dekoracyjną. Książka zatem posiada swoją odrębną estetykę, swój styl, który o ile ona ma tworzyć pewną organiczną całość, zależnym będzie od charakteru czcionek, jak również od szeregu kulturalnych wymagań danej epoki. W ocenianiu artystycznej wartości książki rozstrzyga siła dekoracyjna ozdób, jednolitość stylu w robocie, materiał i czcionki⁶⁴.

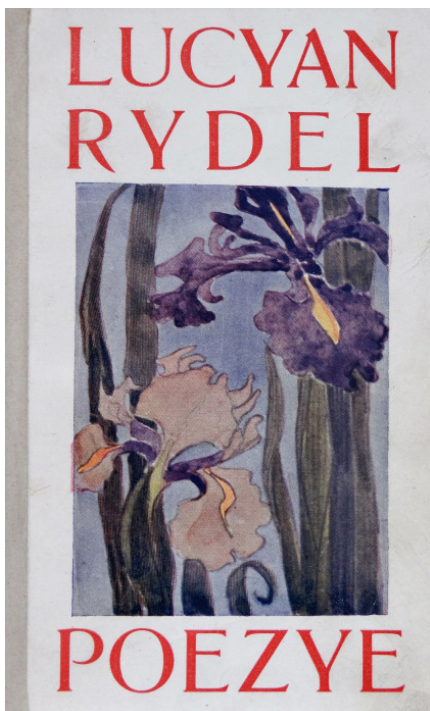
Wszystkie te elementy doskonale widoczne są w Rydlewskich: *Poezjach* (1901), *Utworach dramatycznych* (1902), *Bajce o Kasi i królewiczu* (1904), *Panu Twardowskim* (1906), nawet w *Królowej Jadwidze* (1910), a także Apulejuszowym *Amorze i Psyche*, tłumaczonym przez Lucjana Rydla. Wszystkie one tworzą kanon „pięknej książki” na ziemiach polskich przełomu XIX i XX wieku.

⁶³ W. Mitarski, *Estetyka książki*, dz. cyt., s. 468.

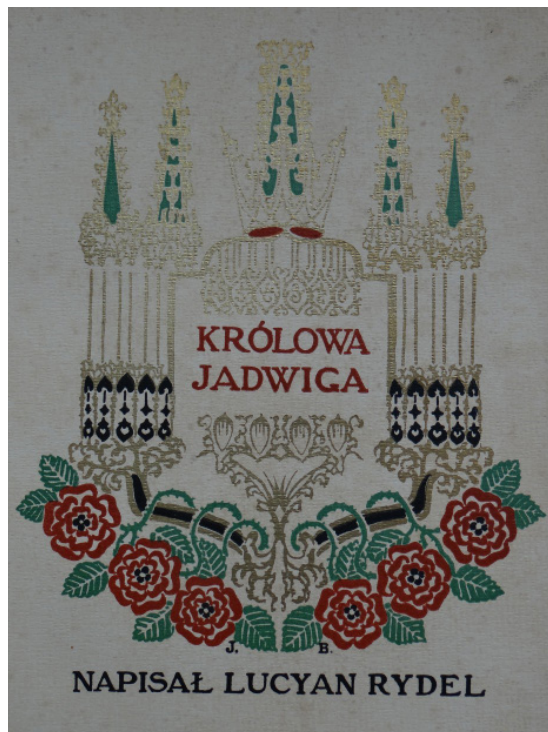
⁶⁴ Tamże, s. 470.



Il. 1.
Projekt okładki:
Antoni Procajłowicz (1902)



Il. 2.
Projekt okładki:
Stanisław Wyspiański (1901)



Il. 3.
Projekt okładki:
Jan Bukowski (1910)

Bibliografia

- Bąbiak G.P., *Metropolia a zaścianek. W kręgu „Chimery” Z. Przesmyckiego*, Warszawa 2002.
- Banach A., *O ilustracji*, Kraków 1950.
- Bukowski W., L. Rydel „*Utwory dramatyczne*”, „*Książka*” 1903, nr 8, s. 294.
- Kępiński Z., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.
- Komza M., *Sztuka w książce – książka w sztuce*, [w:] *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń i M. Salska-Zlat, Wrocław 2017, t. 1, s. 69–77.
- Smolik P., *Druk i książka*, „*Przemysł, Rzemiosło, Sztuka*”, t. 2: 1922, nr 1, s. 16.
- Smolik P., *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930.
- Tomkowski J., *Szerokie marginesy. O najpiękniejszych książkach Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Szkieł młodopolskie*, Warszawa 2016, s. 243–263.
- Walis M., *O nowy stosunek do secesji*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, t. 23: 1961, s. 231–247.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1967.
- Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
- Wokół typografii i idei pięknej książki*, red. M. Pest, „*Sztuka Edycji*” 2013, nr 2.
- Wyspiański*, red. D. Godyń i M. Laskowska, Kraków 2018.
- Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017.

Lucjan Rydel and a beautiful book**Abstract**

Artistic activity at the turn of the 19th and 20th centuries resulted not only in the development of literature and art, but also functional art and crafts, e.g. graphics and book decoration. Apart from artistic press, it was clearly visible in the phenomenon of the so-called beautiful book. The most distinguished artists of that period: Stanisław Wyspiański, Jan Bukowski, Antoni Procajłowicz – designed covers, vignettes and decorations of the best-known literary works. Lucjan Rydel, who found himself among those artists, was a friend of Wyspiański and cooperated with him, which meant that their first joint works heralded the discussed phenomenon at the Vistula River. This big event was the publication of Rydel's translation of *Illiada* with the pictures and illustrations by Wyspiański, who also decorated Rydel's volumes of poetry, using floral motifs, which were typical in his later work. Also other artists in their ornaments have tried to refer to the motifs which were dominant in Rydel's works. Thanks to this practice, some editions of dramas (1902, designed by A. Procajłowicz) and *Bajka o Kasi i królewiczu* (1904, designed by S. Dębicki) should be regarded as the most renowned works of the 'beautiful book' trend, not only in Poland, but also in East-Central Europe. This paper focuses on the most representative 'beautiful books', based on Lucjan Rydel's works from the period 1896–1911.

Słowa kluczowe: piękna książka, ilustracja, typografia, Wyspiański, Bukowski, Procajłowicz

Key words: beautiful book, illustration, typography, Wyspiański, Bukowski, Procajłowicz

Agata Moroz

ORCID 0000-0002-5954-3945

Uniwersytet Warszawski / Uniwersytet Jagielloński

„Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie”¹ – *Betlejem polskie* Lucjana Rydla jako szopka literacka

Szopka w kulturze polskiej jest zjawiskiem niezwykłym, wymykającym się sztywnym, jednoznacznym definicjom. *Słownik języka polskiego PWN* podaje aż cztery znaczenia słowa „szopka”: po pierwsze, jest to „widowisko kukiełkowe związane tematycznie z Bożym Narodzeniem, jasełka”. Po drugie, jest to „kompozycja figuralna przedstawiająca narodzenie Chrystusa wystawiana w kościele w okresie świąt Bożego Narodzenia; żłóbek”. Po trzecie, szopka to również „widowisko satyryczne, najczęściej kukiełkowe, w którym występują znane postacie z życia politycznego, społecznego i kulturalnego”. I wreszcie po czwarte, szopką potocznie nazywa się też „sytuację, zachowanie niepoważne, obliczone na pokaz”².

Choć wszystkie te znaczenia mają oczywiście wspólne źródło, granice między nimi są niekiedy trudne do wyznaczenia. Jak zauważa Anna Kozieł, termin ‘szopka’ w odniesieniu zarówno do miniaturowej budowli z figurkami Świętej Rodziny, jak i do bożonarodzeniowego widowiska kukiełkowego funkcjonuje w języku polskim dopiero od XIX wieku – wcześniej, a w XIX wieku wymiennie z nim, używano do określania obu tych zjawisk terminu ‘jasełka’. Pierwsze przedstawienia szopkowe z wykorzystaniem ruchomych figurek wzorowane były na średniowiecznych intermediach – krótkich komediowych scenkach wystawianych pomiędzy aktami dramatów religijnych – i łączyły wątki biblijne z czysto świeckimi, o charakterze społeczno-obyczajowym. Ich popularność spowodowała, że niebawem opracowano wersję domokrężną tego widowiska, któremu towarzyszył teatrzyk w postaci trójwymiarowego budynku ze sceną i figurkami jasełkowymi³.

Szczególną popularność przedstawienia szopkowe zdobyły w Krakowie. Cytując ponownie Annę Kozieł:

¹ L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3, s. 320.

² *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pl/szopka> (dostęp: 16.06.2018).

³ A. Kozieł, *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003, s. 3–5.

Źródłem sukcesu krakowskiej szopki było – z jednej strony – wzorowanie się jej twórców na zabytkowej architekturze Krakowa, z drugiej zaś – szczególne przywiązanie mieszkańców tego miasta do tradycji i poczucie misji historycznej, wyrosłe z wykreowanego w dobie rozbiorów mitu Krakowa jako skarbnicy dziedzictwa i kultury narodowej. Pierwszy z tych faktów odcisnął swoje piętno na architekturze szopki, drugi na przedstawieniu szopkowym⁴.

Jak już zostało wspomniane, spektakle szopkowe zawierały zawsze dwa pierwiastki: religijny (wynikający z włączenia szopki do rytuału kołędowania i wyznaczany przez niezmiennosc wątków biblijnych) i świecki (reprezentowany przez scenki rodzajowe stale aktualizowane i osadzone w lokalnych realiach społecznych i obyczajowych). Charakterystyczny dla szopki stał się przegląd postaci reprezentujących różne grupy społeczne, etniczne i zawodowe, z czasem uzupełniony o bohaterów aktualnych zdarzeń społecznych i politycznych⁵.

Jak zauważa Anna Szałapak w swoim studium poświęconym szopce krakowskiej, tradycyjne przedstawienia szopkowe wywarły silny wpływ na twórczość, wrażliwość i wyobraźnię młodopolskich artystów i literatów. Niewątpliwie do tej szczególnej „mody” na szopki przyczyniły się publikacje Estreicherów, zawierające spisany, objaśniony i opracowany tekst tradycyjnego przedstawienia szopkowego. Wśród artystów z przełomu XIX i XX wieku wielkim miłośnikiem szopek był między innymi Stanisław Wyspiański, co jest widoczne chociażby w konstrukcji scen w *Weselu*, gdzie postaci dramatu pojawiają się na scenie, wypowiadają krótkie kwestie i znikają – dokładnie tak jak w tradycyjnej szopce. Także satyryczno-groteskowe potraktowanie tematyki społecznej i narodowej zgodne jest ze specyfiką szopki⁶. Co więcej, zasygnalizowanie owej szopkowej konwencji zostaje w *Weselu* wyrażone wprost w kilku replikach pomiędzy bohaterami („Sami swoi, polska szopa”; „Taka szopka, bo to nic nie kosztuje”; „lalki, szopka, podłe maski, farbowany fałsz, obrazki”; „Tańcuj, tańczy cała szopka”)⁷.

Ówczesni czytelnicy byli świadomi obranej przez Wyspiańskiego strategii – Szałapak cytuje w swojej publikacji list Marii Konopnickiej do Elizy Orzeszkowej, gdzie pisarka zauważa: „A moje wrażenia osobiste – przy czytaniu [*Wesela*] – dają się objąć jednym słowem – jasełka. Jasełka z języka, z formy, nawet z posługiwania się gotowymi figurami wziętymi z przeszłości czy teraźniejszości”⁸.

Jedną z najistotniejszych młodopolskich wariacji na temat krakowskiej szopki pozostaje też bez wątpienia *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, gdzie autor – nawiązując do historii spektakli szopkowych i wychodząc od ich tradycyjnego tekstu i charakteru – stworzył podniosłe widowisko patriotyczne, które stało się wzorcem wszystkich późniejszych literackich szopek, zarazem ożywiających polską historię

⁴ Tamże, s. 5.

⁵ Tamże, s. 7.

⁶ A. Szałapak, *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012, s. 163–165.

⁷ Zob.: S. Wyspiański, *Wesele*, Kraków 1901.

⁸ M. Rożek, *Smakowitości obyczajowe*, Kraków 2011, s. 230.

i komentujących bieżące wydarzenia. Warto zauważyć, że – w zamyśle autora – *Betlejem polskie* nie miało być jednak wyłącznie patriotycznym spektaklem jasełkowym. Lucjan Rydel to właśnie w tym gatunku scenicznym dostrzegał najpełniejszą formę realizacji propagowanej przez siebie koncepcji teatru ludowego, którą zawarł w swoim artykule *Teatr wiejski przyszłości* opublikowanym w 1903 roku w „Przeglądzie Powszechnym”. Głównym postulatem tekstu Rydla było stworzenie sceny ludowej z odrębnym repertuarem:

Nikt chyba nie zaprzeczy, że gdyby dał się urządzić teatr taki, który by do chłopa wręcz przemawiał, to mógłby tę ideę, te ideały, o które nam najbardziej chodzi, w chłopskiej duszy bardzo skutecznie krzewić, skuteczniej, dobitniej, niż książka [...], bo myśli ożywia grą, głosem, strojem, przemawia równocześnie do duszy przez zmysły. Książka mówi do jednego czytelnika, teatr zaś do całej dużej grupy, która wzajemnie swą obecnością [...] rozgrzewa się czasem aż do entuzjazmu⁹.

W jasełkach Rydel widział mądrą i atrakcyjną formę dla teatru ludowego – tworzonego przez lud i dla ludu:

Zacznijmy od Jasełek, bo jeśli kiedykolwiek wytworzy się teatr na wsi polskiej, to jedynie na tej drodze. Istniejące opracowania Jasełek są nader liczne, przeważnie jednak mają one tę wadę, że Narodzenie Chrystusowe bywa w nich przedstawiane historycznie, podczas gdy wyobraźnia ludowa wszystkim zdarzeniom towarzyszącym Narodzeniu Pańskiemu nadała od dawien dawna rodzimy, polski, miejscowy nastrój i koloryt. Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie, w jakimś ciepłym kraju palm i figowców, i że przychodzą do betlejemskiej stajni jacyś hebrajscy półnaczy pasterze. Zapewne tak było historycznie, ale w Jasełkach to nieprawda. Biblijna Palestyna nie istnieje. Rodził się tu, między nami, wśród polskiej mroźnej zimy, a Betlejem leży w Polsce [...]. Jasełka powinny mieć czysto miejscowy, swojski, czysto polski charakter. Jest to przedmiot wspaniały, dołąd należycie nie wyzyskany po literacku¹⁰.

Jak zauważa Agnieszka Kowalska, spostrzeżenia Rydla i stworzony przez niego plan działania sceny ludowej nie wynikały wyłącznie z oglądania spektakli czy obserwowania reakcji wiejskiej publiczności:

Rydel pokazał różnice dotyczące oświaty i świadomości narodowej mieszkańców wsi. Chłopi nie tylko byli mocno przywiązani do tradycji oraz kultu ziemi, pracy na roli, lecz także do religii. Zdaniem Rydla, ze względu na tryb uprawiania przez nich ziemi, związany z porami roku i religijnymi świętami, w repertuarze teatru ludowego powinien dominować dramat religijny (zwłaszcza jasełka) [...]. Co więcej, teatr taki powinien być przeznaczony dla chłopów i przez nich samych tworzony¹¹.

⁹ L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3, s. 313–314.

¹⁰ Tamże, s. 319–320.

¹¹ A. Kowalska, *Lucjan Rydel – człowiek teatru*, [w:] *Pan wiecznie Młody. Lucjan Rydel w 100-lecie śmierci*, red. M. Baran, Kraków 2018, s. 117. Por. także w tym tomie tekst Agnieszki Kowalskiej, s. 29.

Dostrzegając wielki potencjał sceniczny, patriotyczny i edukacyjny tak skonstruowanego spektaklu, Lucjan Rydel zdecydował się przyjąć od Towarzystwa Kółek Rolniczych propozycję napisania *Betlejem polskiego* – nowego, nawiązującego do tradycji, lecz operującego odmienną stylistyką widowiska jasełkowego¹². Już sama konstrukcja świata przedstawionego odbiega tu od szopkowej konwencji. Rydlowskie *Betlejem* rozgrywa się bowiem jednocześnie w trzech planach czasowych: w polskiej współczesności, w polskiej historii i w czasach biblijnych.

Anna Koziół odnotowuje, że integralnymi elementami składowymi konstrukcji szopki były trzy sceny – tak zwana pasterska, skoncentrowana na adoracji nowo narodzonego Jezusa przez pasterzy, „trzechkrólowa”, ukazująca wędrówkę Trzech Króli do Betlejem i hołd złożony przez nich Dzieciątku, oraz „herodowa”, opowiadająca o zbrodni króla Heroda i karze, która go spotkała. Sceny te pojawiały się niezmiennie w każdym przedstawieniu i niczym kłamra spinały je, pierwsza inaugurując, a trzecia zamykając¹³. W Rydlowskim *Betlejem* akcja również rozpoczyna się od sceny pasterskiej i już wtedy po raz pierwszy zasygnalizowany zostaje wyraźnie polski wydźwięk tej historii – pasterze przemawiają do siebie polską gwarą, a dialogi pomiędzy pasterzami i aniołami oznajmiającymi im Dobrą Nowinę przywołują fragmenty z najsłynniejszych polskich kolęd. Ponadto scena pasterska niepostrzeżenie zamienia się w krakowskie wesele. Chór pasterzy śpiewający Jezusowi „z kolędy przechodzi w krakowiaka *Albośmy to jacy tacy*”¹⁴ – jak głosi dopisek w didaskaliach – a na scenie pojawiają się cztery pary krakowianek i krakowiaków i rozpoczynają tańce oraz weselne ludowe przyśpiewki.

Akt drugi to akt „herodowy” – ale zawarty w didaskaliach opis sugeruje, że biblijny Herod jest tu nie tylko władcą starożytnej Palestyny, lecz także ciemniździelem Polski, przywodzącym na myśl zaborców oraz ich germanizacyjne i rusyfikacyjne praktyki związane z tłumieniem powstańczych zrywów i walką z polskością (warto zaznaczyć, że nieprzypadkowo brakuje tu odniesień do trzeciego zaborcy – Austrii). Herod głosi bowiem triumfalnie: „Miecza mego brzeszczotem podbiłem cudze ziemie; krwią, żelazem i złotem uciskam ludzkie plemię”¹⁵. Przed jego oblicze wezwani zostają kolędnicy, którzy mimo królewskiego zakazu odważyli się śpiewać w swoim ojczystym języku – akt kończy się jednak optymistycznie, pojawia się chór wojsk anielskich, który przepędza wojska Heroda. Jak zauważa Tomasz Weiss:

[...] przypuszczalnie Rydel nawiązuje tu do tradycji mistycznych naszej literatury romantycznej (Bóg i jego chóry anielskie zbawią naród polski i wyzwolą go z zaborczej niewoli) w związku z aktualizowaniem się mistycznych i mesjanistycznych, narodowowyzwoleńczych treści polskiego romantyzmu w Młodej Polsce¹⁶.

¹² Lucjan Rydel, *Betlejem polskie* (program teatralny Tarnowskiego Teatru im. Ludwika Solskiego), Tarnów 2008, s. 7.

¹³ A. Koziół, *Betlejem krakowskie*, dz. cyt., s. 7.

¹⁴ L. Rydel, *Betlejem polskie*, Gdańsk 2000, s. 14.

¹⁵ Tamże, s. 22.

¹⁶ T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987, s. 297.

Scena adoracji nowo narodzonego Jezusa przez Trzech Króli stanowi temat przewodni aktu trzeciego. Także i tu silnie wybrzmiewają polskie akcenty. Umieszczone w didaskaliach opis jednoznacznie wskazuje, że akcja rozgrywa się na tle polskiego krajobrazu i w scenerii polskiej zimy:

Przezysta polska noc zimowa, bielejąca śniegami, wysrebrzona miesiącem. W głębi rysują się ciemne sylwety wieżyc i kopuł Krakowa, wyżej piętrzą się potężne mury Wawelu. Ponad wieżą Zegarową świeci złocista, samotna gwiazda z długim, promiennym warkoczem; błyszczą w jej blasku dachy królewskiego zamku i katedry, iskrzy się wieży Mariackiej korona, mającące na lewo mogiła Kościuszki, bielą się zręby Zwierzynieckiego klasztoru¹⁷.

Z kolei Trzej Królowie to w Rydlowskim *Betlejem* nasi wielcy władcy: Kazimierz Wielki, Władysław Jagiełło i Jan III Sobieski¹⁸. Oprócz polskich królów składają Jezusowi hołd także inni bohaterowie historyczni: konfederaci, legioniści, kościuszkowscy kosynierzy, ułani, powstańcy listopadowi i styczniowi, rodzice i dzieci z Wrześni. Wszyscy oni opowiadają Świętej Rodzinie o swoim trudnym losie i oddają się w Bożą opiekę. Jak zauważa Tomasz Weiss, należy również podkreślić, że pozdrowić Chrystusa przychodzą mieszkańcy wszystkich ziem polskich, co niewątpliwie wskazuje na jedność terenów podzielonych pomiędzy trzy zabory – „Rydel polemizuje jakby w ten sposób z [...] partykularnym myśleniem, zwraca uwagę na konieczność pojmowania Polski jako całości wbrew zaborczym podziałom”¹⁹. Akcja *Betlejem* kończy się sceną, w której Maryja ukoronowana przez przybyszów na królową Polski powierza ich losy Dzieciątku, a ono podnosi rękę do błogosławieństwa.

Premiera *Betlejem polskiego* – tego „barwnego patriotycznego fresku narodowych losów”²⁰ – odbyła się 28 grudnia 1904 roku w Teatrze Miejskim we Lwowie i zbiegła się z nasilającym się wówczas ruchem niepodległościowym, towarzysząc budzeniu się nowych nadziei, pragnień i działań patriotycznych²¹. Jak stwierdza Józef Dużyk:

Pretekst *Betlejem* do stworzenia patriotycznej szopki był [...] aż nazbyt widoczny. Zaborca, jeśli pozwolił wystawiać *Betlejem polskie*, to albo z nieświadomości, że widowisko jest manifestacją narodowych uczuć, albo z uwagi, że jest to utwór religijny, a więc jak najbardziej nadający się do wystawiania w teatrach, teatrzykach i ludowych scenkach²².

Betlejem polskie w latach 1906–1907 grane też było na scenie amatorskiego teatru ludowego stworzonego przez Lucjana Rydla w podkrakowskich Toniach,

¹⁷ L. Rydel, *Betlejem polskie*, dz. cyt., s. 43.

¹⁸ Z. Kułagowski, *O Betlejem...*, [w:] *Lucjan Rydel. Betlejem polskie*, dz. cyt., s. 6.

¹⁹ T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, dz. cyt., s. 298.

²⁰ Z. Kułagowski, *O Betlejem...*, dz. cyt., s. 5.

²¹ Tamże.

²² J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972, s. 340.

gdzie wówczas mieszkał. Jak pisze Agnieszka Kowalska, przedstawienia odbywały się w sali miejscowej szkoły, a o spektaklach informowano w lokalnej prasie. Bilety sprzedawano zaś w krakowskich kawiarniach i księgarniach, a widzów dowożono do Toń wozami lub saniami z rogatek miasta²³. Barbara Miszczyk zauważa natomiast, że:

Od początku powstania *Betlejem polskie* było odbierane przez widzów jako pierwsza lekcja historii dla dzieci; chętnie wystawiały je teatry nie tylko te amatorskie, chętnie grali w nich aktorzy. [...] Rydel sam reżyserował te przedstawienia, sam też troszczył się o kostiumy dla aktorów. Przedstawienia w Toniach cieszyły się dużą popularnością nie tylko mieszkańców okolicznych wsi, ale i samego Krakowa. [...] Krakowscy studenci zajmowali się oświetleniem i sprzedażą biletów. To, co przyciągało ludzi z miasta, to autentyczność tańców i śpiewu²⁴.

Warto jednak zaznaczyć, że choć sceniczny sukces *Betlejem polskiego* przyczynił się do wzmożonego zainteresowania szopką jako gatunkiem literackim, scenicznym bądź plastycznym, stworzony przez Rydla wariant kładący nacisk na wątki patriotyczne nie był jedynym kierunkiem ewolucji tego zjawiska. Na przełomie XIX i XX wieku rozwijała się także szopka satyryczna, która zachowała wprawdzie pewne właściwości gatunku, lecz w ich ramach przekazywała całkiem odmienne, zazwyczaj polityczne, treści²⁵. Już Estreicher wspominał, że zawarte w szopkach dialogi i piosenki „mają dążność miejscowo-satyryczną”, ponieważ wprowadzono do nich „wszystkie znakomitości miejscowe z wszystkimi ich wadami i zaletami”²⁶. Ludowe szopki kolędowe reagowały więc na aktualne wydarzenia lokalne i krajowe. Cytując Ryszarda Wierzbowskiego:

Nie wiadomo, w jakim nasileniu wtargnęły do szopek tak owe okolicznościowe aktualno-polityczne sceny, jak i sceny lokalno-satyryczne – jasne jest tylko, że były to wtręty do tradycyjnej szopki kolędowej. Jednak z późniejszą szopką satyryczną łączyło już coś te wstawki: tak jak i ona służyły satyrze personalnej²⁷.

Szczególne miejsce w historii szopki satyrycznej odegrał kabaret Zielony Balonik. Jak zauważa Anna Szałapak: „Tak jak widowisko *Betlejem polskie* eksponowało głównie wątki patriotyczne, tak kabaret Zielony Balonik zaczerpnął z plebejskiej satyrycznej tradycji szopki krakowskiej”²⁸. Szopki satyryczne Zielonego Balonika uznawane są powszechnie za największe osiągnięcie tego kabaretu. Pierwszą z pięciu szopek zaprezentowano w lutym 1906 roku, a za najbardziej

²³ A. Kowalska, *Lucjan Rydel – człowiek teatru*, dz. cyt., s. 118.

²⁴ B. Miszczyk, *Działalność społeczna i oświatowa Lucjana Rydla*, [w:] *Pan wiecznie Młody*, dz. cyt., s. 96–97.

²⁵ *Szopka*, [hasło w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2004, s. 304.

²⁶ S. Estreicher, *Szopka krakowska*, Kraków 1904, s. 110.

²⁷ R. Wierzbowski, *Szopki krakowskie Romana Reinfussa – recenzja*, [w:] tegoż, *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990, s. 4.

²⁸ A. Szałapak, *Szopka krakowska...*, dz. cyt., s. 167.

udaną uważa się szopkę z roku 1911, zwaną przez jej twórców *Monstr-szopką*, wystawioną w odnowionej i poszerzonej o nową salę Jamie Michalika. Głównymi autorami i wykonawcami szopek Zielonego Balonika byli: Witold Noskowski, Tadeusz Boy-Żeleński i Teofil Trzeciński, a przedstawienia wystawiano w dużej, ustawionej na estradzie szopce, której styl architektoniczny określano jako „gotycko-romańsko-bronowicki”. Bohaterów szopek, czyli ówczesne krakowskie osobistości, reprezentowały kukiełki poruszane przez animatorów²⁹.

W zachowanych tekstach szopek widać wyraźnie, że jasełkowa formuła jest tu wyłącznie pretekstem do skomentowania aktualnych wydarzeń towarzyskich czy artystycznych, takich jak potrzeba rewitalizacji Wawelu, spory Mangghi Jasińskiego i Wilhelma Feldmana czy projekt Jana Styki wymalowania panoramy na Barbakanie – nie poruszano w nich jednak problematyki politycznej³⁰. Sporadycznie pojawiały się w nich elementy tradycyjnego spektaklu szopkowego, przełamывanego jednak przez współczesną, satyryczną konwencję – na melodię kolędy *Przybieżeli do Betlejem* śpiewany jest tu *Kuplet futbolisty*, kończący się stwierdzeniem: „Dziś Sobieski, miast na Turkach tępić miecz, pojechałby do Stambułu kopać mecz”³¹.

Jak zauważa Anna Szałapak, popularność szopek Zielonego Balonika zapoczątkowała prawdziwy wysyp satyrycznych szopek zarówno w Krakowie, jak i poza nim – w dwudziestoleciu międzywojennym tradycję tę kontynuowali chociażby Skamandryci. Z czasem całkowicie znikły w nich jednak motywy biblijne na rzecz dialogów kukiełek i piosenek, w związku z czym można było je wystawiać również poza okresem bożonarodzeniowym³².

Widać zatem wyraźnie, że przełom XIX i XX wieku to szczególnie okres w historii szopki jako gatunku literacko-scenicznego. To wtedy bowiem niemal w tym samym czasie funkcjonowały obok siebie trzy odrębne typy przedstawień szopkowych. Cytując Tomasza Weissa:

[...] sprawcą „mody” na krakowskie szopki był Estreicher. [...] Rydel natychmiast podjął wątek i stał się autorem *Betlejem*, jasełek, które są bodaj najpopularniejszym jego dziełem. Równocześnie Noskowski tworzy tekst szopki kabaretowej, która również znacznie wyjątkowo długi żywot³³.

Należy przy tym podkreślić, że to właśnie Rydlowskie *Betlejem* – jednocześnie opowiadające historię Narodzenia Pańskiego i podejmujące aktualną wówczas tematykę polityczno-patriotyczną – stało się kluczowym ogniwem łączącym szopkę rozumianą jako tradycyjne ludowe przedstawienie bożonarodzeniowe z szopką satyryczną, w której jasełkowa formuła była jedynie pretekstem do komentowania

²⁹ Zob.: tamże, s. 166–168.

³⁰ *Legenda „Zielonego Balonika”*, muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-ze/-/a/10191/legenda-„zielonego-balonika” (dostęp: 20.06.2018).

³¹ T. Boy-Żeleński, *Słówka*, Kraków 1953, s. 209.

³² A. Szałapak, *Szopka krakowska...*, dz. cyt., s. 169.

³³ T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, dz. cyt., s. 296.

bieżących wydarzeń. Adam Grzymała-Siedlecki w latach sześćdziesiątych XX wieku pisał, że Rydlowskie *Betlejem* „stało się [...] wzorem dla wszystkich literackich szopek – satyrycznych i obrzędowych, jak i widowisk w rodzaju *Pastorałek* Leona Schillera”³⁴. Niemniej jednak, jak zauważa Ryszard Wierzbowski, to właśnie popularność *Betlejem polskiego* w znacznej mierze przyczyniła się też do upadku tradycyjnej szopki krakowskiej w formie przenośnego teatrzyku – „nie przez swój odrębny charakter, lecz przez bliskie z nią pokrewieństwo i nieledwie tożsamość funkcji”³⁵.

Bibliografia

Boy-Żeleński T., *Słówka*, Kraków 1953.

Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972.

Kozieł A., *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003.

Lucjan Rydel. *Betlejem polskie* (program teatralny Tarnowskiego Teatru im. Ludwika Solskiego), Tarnów 2008.

Pan wiecznie Młody. Lucjan Rydel w 100-lecie śmierci, red. M. Baran, Kraków 2018.

Rydel L., *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3.

Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa, red. E. Szczęsna, Warszawa 2004.

Szałapak A., *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012.

Weiss T., *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987.

Wierzbowski R., *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno-literacki*, [w:] tegoż, *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990.

‘Let no one in the nativity play show us that Jesus was born in Palestine’ – Polish Bethlehem by Lucjan Rydel as a literary nativity scene

Abstract

The article is focused on Lucjan Rydel as the author of *Polish Bethlehem* – a nativity play in which its author saw the most perfect form of folk theatre, a concept he himself keenly propagated. The central issue here is an attempt to observe how Rydel, drawing upon the history of nativity plays as well as their traditional text and character, created a sublime patriotic spectacle which later became a template for all subsequent literary nativity plays inspiring Polish history and at the same time commenting on current affairs. Furthermore, the text presents *Polish Bethlehem* through the prism of modernist artists’ interest in the nativity scene as a literary genre and juxtaposes Rydel’s work with the nativity plays written by the Green Balloon Cabaret in order to show two significant directions in which this cultural phenomenon was evolving at the turn of the 20th century.

Słowa kluczowe: szopka, Rydel, jasełka, modernizm, satyra, Betlejem

Key words: nativity scene, Rydel, nativity play, modernism, satire, Bethlehem

³⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961, s. 276.

³⁵ R. Wierzbowski, *Szopki krakowskie Romana Reinfussa*, dz. cyt., s. 4.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.5

Renata Stachura-Lupa

ORCID 0000-0003-4962-962X

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Kremer, Tarnowski, Rydel – związki nie tylko tekstowe

W 1913 roku, w wydaniu książkowym trylogii dramatycznej *Zygmunt August* Lucjan Rydel zamieścił następujące dedykacje: w części I *Królewski jedynak* – „Cieniom Józefa Kremera, żołnierza spod Grochowa, profesora Uniwersytetu Jagiell.[ońskiego] z najrzewniejszym uczuciem i niewygasłą pamięcią składa w ofierze wnuk Lucyan Rydel”, w części II *Złote więzy* – „Pamięci Lucjana Rydla, profesora Uniwersytetu Jagiell.[ońskiego] z czcią, miłością i żalem Syn”, i w części III *Ostatni* – „Stanisławowi hr. Tarnowskiemu, Prezesowi Akademii Umiejętności, swemu czcigodnemu Profesorowi w hołdzie gorącej wdzięczności najwierniejszy Uczeń”. Dedykacje łączy ton osobisty, uczuciowy. Poeta przywołuje postacie swojego dziadka i ojca, obu już nieżyjących (Kremer zmarł w 1875 roku, Rydel senior dwadzieścia lat później), a także profesora z czasów uniwersyteckich – Stanisława Tarnowskiego. Siebie sytuuje w roli wnuka, syna i ucznia, a zatem w relacji wobec adresata w jakimś sensie niższej, podległej, bycia następcą (w sztafecie pokoleń), wychowankiem. Z drugiej strony w swoich formułach adresowych, mimo ich osobistego charakteru, Rydel używa tytułatury wskazującej na miejsce, jakie adresat zajmował (lub zajmuje) w hierarchii społecznej. Kremer i Rydel senior to profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego, hrabia Tarnowski – i profesor, i prezes Akademii Umiejętności (wciąż urzędujący). Z kolei wzmianka o udziale Kremera w powstaniu listopadowym (25 lutego 1831 r. dziad poety został ranny w bitwie pod Grochowem, potem znalazł się w twierdzy Modlin¹) wprowadza do dedykacji kod patriotyczno-narodowy. Kremer jest nie tylko profesorem, człowiekiem nauki, ale i żołnierzem: a zatem łączy ideę pracy organicznej (na niwie naukowej) z tradycją romantyczną – walki zbrojnej o niepodległość Polski. Pamięć o epizodzie powstańczym w biografii dziadka była w rodzinie Rydlów żywa i kultywowana. Po śmierci Lucjana jego przyjaciel Józef Rostafiński

¹ Biografię Józefa Kremera przedstawia Magdalena Kunińska w artykule *Józef Kremer – biografia intelektualna*, opublikowanym z zbiorze *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 15–47.

napisze w „Czasie”: „Geniusz rodu położył mu na kołyskę dwa białe skrzydła: entuzjazmu i natchnienia oraz szkaplerz dziada skropiony krwią spod Grochowa”².

Czy Lucjan Rydel pamiętał dziadka? Wątpliwe, kiedy Kremer umarł, Lucjan miał zaledwie pięć lat. Ten filozof, nazywany „ojcem” polskiej estetyki, historyk sztuki i pedagog żył jednak we wspomnieniach innych – krewnych, przyjaciół, uczniów i wychowanków. To z rodzinnych anegdot wnuk ułożył jego portret we *Wspomnieniach rodzinnych*, które ukazały się już po śmierci ich autora na łamach „Czasu”³. Portret to czuły, można by nawet rzec – intymny, bo ukazujący Kremera w sytuacjach domowych i towarzyskich, prywatnych, jako człowieka oddanego pracy, dobrodusznego i życzliwego wobec innych. Do uczniów Kremera należał Tarnowski. Co ciekawe, i Kremer, i Tarnowski, i Rydel, mieli za sobą studia prawnicze, choć to nie prawo stanowiło domenę ich późniejszej działalności. Kremer po uzyskaniu tytułu magistra prawa, jak wyznaje w swojej *Autobiografii*, nabrawszy „wstrętu do powołania praktycznego prawnika”⁴, wyjechał na dalsze studia do Berlina, gdzie miał okazję słuchać wykładów Georga Wilhelma Friedricha Hegla, a potem do Heidelbergu i Paryża. Tarnowski planował studia w Heidelbergu, ale nie uzyskał od władz austriackich paszportu i dlatego pozostał w Krakowie⁵. Studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim i w Wiedniu prawo, które porzucił dla studiów filozoficznych. Rydel zapisał się na Wydział Prawno-Polityczny za namową ojca, choć miał już na swoim koncie liczne próby literackie i fragment tłumaczenia na język polski *Eneidy* Wergiliusza, opublikowany w „Ateneum” w 1888 roku. Już po rozpoczęciu studiów, w 1889 roku uzyskał drugą nagrodę w konkursie Akademii Umiejętności za dramat *Mściwój*. Tekst recenzował Tarnowski (nagroda wynosiła osiemdziesiąt złotych austriackich⁶). Podczas studiów Rydel łączył obowiązki studenta prawa z zainteresowaniami literackimi. Uczęszczał na wykłady z literatury i na seminarium literackie prowadzone przez Tarnowskiego, pisał poezje i dramaty, angażował się w działalność Czytelni Akademickiej i Kółka Literackiego Uczniów Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracował w redakcji „Przeglądu Akademickiego”. Rostafiński tak pisał o studiach prawniczych Lucjana: „I tak samo jak dziad został doktorem obojga praw i filozofii. I tak samo jak tamten nie miał żadnego zmysłu do paragrafów”⁷. Podobieństw było więcej. „Jeszcze jeden gen – wspominał Rostafiński – gen wybitny dostał mu się po dziadku – roztargnienie”⁸.

² J. Rostafiński, *Lucjan Rydel wśród swoich*, „Czas” 1918, nr 176, s. 1.

³ L. Rydel, *Wspomnienia rodzinne*, „Czas” 1918, nr 310, 311, 314, 316, 318.

⁴ J. Kremer, *Autobiografia*, oprac. U. Bęczkowska i J. Maj, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 2.

⁵ Zob.: S. Tarnowski, *Domowa Kronika Dzikowska*, wstęp, opracowanie i komentarz G. Nieć, Kraków – Rudnik 2010, s. 145.

⁶ Zob.: J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972, s. 41–42.

⁷ J. Rostafiński, *Lucjan Rydel wśród swoich*, dz. cyt.

⁸ Tamże.

Drogi obu rodzin, Kremerów-Rydlów i Tarnowskich, spletały się nieustannie. Pod koniec lat sześćdziesiątych XIX wieku Kraków liczył niecałe pięćdziesiąt tysięcy mieszkańców⁹. Kremerowie mieli kamienicę w Rynku i przy ulicy Świętego Jana, a także dom z ogrodem przy ulicy Łobzowskiej, w którym urządzano słynne na cały Kraków koncerty, przedstawienia teatralne i pokazy sztucznych ogni¹⁰. Jeszcze w 1840 roku Józef Kremer zakupił, oddalony o parę minut drogi od Rynku, dom na rogu ulic Sławkowskiej i Świętego Marka, dokąd przeniósł swój zakład wychowawczy¹¹. Tarnowski w trakcie studiów mieszkał w kamienicy Wodzickich przy Rynku, róg ulicy Szewskiej¹², należącej do jego krewnych. W 1874 roku ożenił się z Różą Branicką i zamieszkał w należącym do jej rodziny pałacu na Szlaku. Obaj uczeni, a po latach także Rydel, ukończyli Gimnazjum Świętej Anny i Uniwersytet Jagielloński (w odstępie ponad trzydziestu lat), z którym następnie byli związani przez dziesięciolecia, aż do emerytury, dochodząc po drodze do godności dziekana i rektora (Rydel ojciec ukończył gimnazjum w Tarnowie, studiował medycynę w Krakowie i Wiedniu, trzykrotnie był dziekanem Wydziału Medycznego, a w latach 1884/1885 rektorem UJ)¹³. Poglądy Kremera na sztukę w jakiejś mierze ukształtowały polską myśl estetyczną XIX stulecia. *Listy z Krakowa i Podróż do Włoch*, jak wspomina Władysław Witwicki, znajdowały się „w każdym domu zamożniejszym i w niejednym pensjonacie”¹⁴, do grona jego uczniów lub czytelników należeli między innymi: Michał Bałucki, Adam Bełcikowski¹⁵, Bolesław Prus¹⁶, Maria Konopnicka¹⁷, Józef Tokarzewicz (Hodi)¹⁸,

⁹ W 1869 roku Kraków zamieszkiwało 49,8 tys. osób (dane na podstawie spisu powszechnego) – zob.: J.M. Małecki, *W dobie autonomii galicyjskiej (1866–1918)*, [w:] J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1796–1918*, Kraków 1994, s. 233.

¹⁰ Zob.: U. Bęczkowska, *Karol Kremer i krakowski urząd budownictwa w latach 1837–1860*, Kraków 2010, s. 26.

¹¹ Zob.: I. Röska-Rydel, *Rodzina Kremerów*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, dz. cyt., s. 21.

¹² Zob.: S. Tarnowski, *Domowa Kronika Dzikowska*, dz. cyt., s. 102. Chodzi o kamienicę zwaną pałacem Małachowskich.

¹³ Kremer był dziekanem Wydziału Filozoficznego w roku akademickim 1865/1866, rektorem – w 1870/1871. Tarnowski pełnił funkcję dziekana w roku akademickim 1882/1883, dwukrotnie był prorektorem (1887/1888 i 1900/1901) i dwukrotnie rektorem UJ (1886/1887 i 1899/1900).

¹⁴ W. Witwicki, *Kremer Józef (1806–1875)*, [w:] *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wypisy*, red. B. Chlebowski, I. Chrzanowski, H. Galle, G. Korbut i S. Krzemiński, t. 6, Warszawa 1911, s. 310.

¹⁵ Zob.: R. Stachura, *Adam Bełcikowski – pisarz i historyk literatury*, Kraków 2005, s. 20, 33.

¹⁶ Prus miał *Listy z Krakowa* w swojej bibliotece – zob.: H. Ilmurzyńska, A. Stepnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Warszawa 1965, s. 94, poz. nr 811.

¹⁷ Zob.: M. Szybowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Szczecin 1985, s. 124; A. Nowakowski, *W stronę modernizmu. O estetycznych poglądach Marii Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4, s. 335–348.

¹⁸ Zob.: Z. Żabicki, *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki*, Warszawa 1964, s. 282.

Kazimierz Chłędowski¹⁹. Z *Podróżą do Włoch* w ręku Polacy odwiedzający południe Europy poznawali sztukę włoską²⁰.

Kremer wpłynął na poglądy Tarnowskiego na sztukę, ukształtował jego myśl estetyczną, zwłaszcza jeśli idzie o sposób postrzegania piękna i aktu twórczego²¹. W pisanej na przełomie XIX i XX wieku *Historii literatury polskiej* Tarnowski tak wspominał swojego profesora: „Kremer miał i rozum, i nauki dużo, miał gruntowną, głęboką znajomość swego przedmiotu, miał wykształcenie bardzo szerokie, a sąd bystry i trafny. Miał przy tym ten dar szczęśliwy, że umiał jasno i przystępnie swoją myśl, nawet w przedmiotach zawiłych i trudnych, wyrazić”²². Wdzięczność Tarnowskiego miała i jeszcze inne źródło. To *de facto* Kremer stał się „akuszerem” jego kariery naukowej. Rzecz przedstawiała się następująco: Tarnowski rozpoczął starania o docenturę na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1868 roku, zanim jeszcze uzyskał stopień doktora, co zdecydowało o odrzuceniu przez Radę Wydziału Filozoficznego jego kandydatury. Wypadki, które zaszły później, opisał w *Domowej Kronice Dzikowskiej*:

Przyszedł do mnie stary Kremer, profesor filozofii, i powiedział: „Panie, zdawaj Pan doktorat koniecznie. Pan może doskonale wyklądać, my radzi byśmy Pana dostać do uniwersytetu, ale bez doktoratu nie możemy Pana zrobić docentem. Przepisy wymagają tego, a gdybyśmy zażądali w ministerium dyspensy, to po pierwsze, byłby wrzask, że Pana faworyzujemy, a po wtóre, każdy kandydat żądałby dyspensy dla siebie. My nie możemy tego zrobić, ale Pan możesz doktorat zdać. Podaj się Pan do egzaminu, a po pierwszym rigorosum podamy o docenturę i będziemy Pana habilitować”²³.

Nagabywania ze strony Kremera, poparte zapewnieniem o przychylności kolegium profesorskiego, przekonały Tarnowskiego, by ponowić próbę uzyskania docentury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Hrabia rozpoczął przygotowania do egzaminów, choć, co przyznał po latach, nie bez obaw, zwłaszcza jeśli idzie o filozofię i przedmioty ścisłe – matematykę i fizykę – do których nie miał ani zdolności, ani serca. Swojemu protegowanemu z pomocą pospieszył autor *Listów z Krakowa*,

¹⁹ Zob.: K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. 1: *Galicja (1843–1880)*, do druku przyg., wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, Wrocław 1951, s. 78; i U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011, s. 230–231.

²⁰ O recepcji myśli estetycznej Kremera w XIX wieku zob. studia: U. Kowalczyk, *Józef Kremer jako wyzwanie. Śmierć, setna rocznica urodzin i kilka wątków recepcji dorobku uczonego*; D.W. Makuch, *Nieoczywisty inspirator. Myśl estetyczna Józefa Kremera okiem polskich pozytywistów*; i T. Budrewicz, *Maria Konopnicka wobec Kremera: zależność czy zbieżność?*, w tomie: *Józef Kremer (1806–1875)*, dz. cyt.

²¹ Zob.: R. Stachura-Lupa, *Stanisław Tarnowski a estetyka Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, dz. cyt., s. 175–194.

²² S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 5: *Wiek XIX: 1831–1850*, wyd. 2 uzupełnione, Kraków 1905, s. 398.

²³ S. Tarnowski, *Domowa Kronika Dzikowska*, dz. cyt., s. 218.

człowiek obeznany z realiami uniwersyteckimi, niegdysiejszy dziekan Wydziału Filozoficznego (1865–1866), a niebawem rektor UJ (1870–1871).

Ale Kremer nie ustępował. „Przecież fakultet wie, że nikt wszystkiego umieć nie może. Będzie od Pana żądał naprawdę literatury polskiej i historii. Co do filozofii, wskażę Panu książki, gdzie są zebrane najpotrzebniejsze wiadomości. A co do matematyki i fizyki, to my wszyscy wiemy, że ten przepis nie ma sensu, i przepuścimy Pana bez skrpułów, byle Pan rzeczywiście cokolwiek umiał”²⁴.

Zdanie rygorozów z filozofii i literatury polskiej, jak ujął to egzaminator, odchodzący na emeryturę wykładowca historii literatury polskiej Karol Mecherzyński, „nader pomyślnie”²⁵ otworzyło Tarnowskiemu drogę do kariery akademickiej²⁶. Jak pokazała przyszłość, Kremer miał słuszność, stawiając na Tarnowskiego, choć jego wybór na katedrę nie obył się bez kontrowersji. Jeszcze w latach osiemdziesiątych XIX wieku, a nawet później prasa o profilu demokratyczno-postępowym wypominała władzom uniwersyteckim pominięcie kandydatury Bełcikowskiego, absolwenta UJ, byłego docenta Szkoły Głównej, doktora habilitowanego, i promowanie reprezentanta „klicki stańczykowskiej”, który w dniu objęcia posady nie spełniał wymogów formalnych²⁷. Wbrew opiniom jego przeciwników za Tarnowskiego katedra historii literatury polskiej na UJ przybrała na znaczeniu, rozrosła się, stała się głośna w kraju i za granicą. Następca Mecherzyńskiego, podobnie jak niegdyś Kremer²⁸, umiał zjednać sobie przychyłność studentów i grona profesorskiego, wykazywał talenty organizacyjne i oratorskie – na jego wykłady, cieszące się sławą popisów retorycznych, przychodzili nie tylko poloniści, ale i studenci filologii klasycznej, niemieckiej i romańskiej, medycyny, teologii, prawnicy, a także mieszkańcy miasta²⁹. Talentów oratorskich, charyzmy, umiejętności skupiania na sobie uwagi słuchaczy podczas wykładu nie odmawiali hrabiemu nawet jego przeciwnicy ideowi z kręgów liberalno-postępowych.

Przez czterdzieści lat pracy w katedrze historii literatury polskiej Tarnowski wychował rzeszę uczniów: urzędników, dyrektorów szkół, nauczycieli, badaczy literatury. Do grona jego słuchaczy należeli między innymi: Jan Czubek, Tadeusz Konczyński, Ferdynand Hoesick, Stanisław Windakiewicz, Konstanty Maria Górski,

²⁴ Tamże.

²⁵ Tak ocenił egzaminy Tarnowskiego Mecherzyński, opiniując jego podanie do Wydziału Filozoficznego o habilitację – zob.: *Domowa Kronika Dzikowska*, dz. cyt., s. 220, przyp. 818.

²⁶ Tarnowski doktoryzował się na podstawie rozprawy o Stanisławie Leszczyńskim. Wykład habilitacyjny poświęcił literaturze politycznej w Polsce do końca XVIII wieku (14 maja 1869). Wykłady dla studentów rozpoczął w roku akademickim 1869/1870, katedrę po Mecherzyńskim objął w 1871 roku.

²⁷ Zob.: P.A. Rys, *Sylwetki galicyjskie. V. Hrabia-profesor*, „Głos” 1888, nr 18, s. 207–208.

²⁸ Zob.: F. Hechel, *Kraków i ziemia krakowska w okresie Wiosny Ludów. Pamiętniki*, wstęp i przypisy H. Barycz, Wrocław 1950, s. 344.

²⁹ Zob.: J. Kijas, *Dzieje Katedry Historii Polskiej UJ w okresie Stanisława Tarnowskiego (1871–1909)*, [w:] *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim. Zarys monograficzny. Księga zbiorowa*, red. T. Ulewicz, Kraków 1966, s. 112–115.

Józef Kallenbach, Józef Tretiak, Tadeusz Grabowski, Hugo Zathey, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Stanisław Wyspiański. Jubileusz 35-lecia pracy akademickiej Tarnowskiego grono jego wychowanków uczciło wydaniem książki pamiątkowej, na którą złożyły się rozprawy ich autorstwa³⁰. Jak wynika ze wspomnień Tadeusza Estreichera, jeden z uczniów hrabiego, Jan Ostoja-Sędzimir, chciał, by księgę ozdobił portret jubilata namalowany przez Wyspiańskiego, ale rzecz nie doszła do skutku (co zważywszy na ich obustronną niechęć, nie powinno dziwić)³¹. W kręgach młodopolskich mówiło się nawet, choć nie bez ironii, o „krakowskiej szkole krytyki literackiej”, której założycielem, a potem patronem miał być Tarnowski, a zatem o istnieniu wśród krakowskich krytyków literackich przełomu XIX i XX wieku punktów stycznych w zakresie metodologii, koncepcji czy kierunków ich zainteresowań badawczych. A jednak Tarnowski, tak jak Kremer, nie pozostawił po sobie następcy. Katedrę przekazał Ignacemu Chrzanowskiemu, uczoneму spoza Galicji, autorowi między innymi *Historii literatury niepodległej Polski* i krownemu Henryka Sienkiewicza (rozpatrywano łącznie sześć kandydatur³²). Pominięcie przy obsadzeniu katedry uczonych krakowskich, w tym Tretiaka i Windakiewicza, spotkało się z ostrą reakcją środowisk wrogich Tarnowskiemu. „Pracując przez czterdzieści lat na Uniwersytecie Jagiellońskim, nie wychował potomstwa duchowego, spośród którego mógłby wybrać następcę na katedrę”³³ – grzmiał na łamach „Krytyki” Wilhelm Feldman.

Lucjan Rydel zaczął bywać na odczytach Tarnowskiego jeszcze w gimnazjum. Jako student uczęszczał na jego wykłady poświęcone między innymi literaturze za Stanisława Augusta, Juliuszowi Słowackiemu, Zygmuntowi Krasińskiemu, poezji polskiej, literaturze XIX wieku, historii literatury polskiej, a także na wspomniane seminarium literackie³⁴. „Przez Tarnowskiego – pisze Rostafiński – przemawiał do niego duch Szujskiego. Tarnowski porywa go wymową i wpaja głęboką wiarę oraz swoje przekonania polityczne. Tarnowski był przyjacielem ojca, zachęcał go do pracy, pochwalał jego utwory i otwierał jego talentowi zawrotne nawet perspektywy. [...] Mijały lata, wspólne wyobrażenia łączyły ucznia i profesora przyjaźnią. Rydel Sodalis Marianus i Rydel czysty w swych poezjach jest odzwierciedleniem wpływów Tarnowskiego”³⁵. Sam Rydel mianuje siebie: „najwierniejszym uczniem Tarnowskiego”. W 1909 roku, w numerze „Czasu” wydanym na cześć przechodzącego na emeryturę profesora, opublikował wspomnienie, w którym przedstawił

³⁰ Zob.: *Pamiątkowa księga 1866–1906. Prace byłych uczniów Stanisława hr. Tarnowskiego, ku uczczeniu 35-lecia jego nauczycielskiej pracy*, red. J. Kallenbach i S. Windakiewicz, t. 1, Kraków 1904.

³¹ Zob.: T. Estreicher, *Gdy Wyspiański miał malować portret Stanisława Tarnowskiego (Na marginesie artykułów o „Apuchtinadzie”)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 33, s. X (524).

³² Zob.: J. Kijas, *Dzieje Katedry Historii Polskiej UJ...*, dz. cyt., s. 154–158.

³³ Tadeusz Bezimienny [W. Feldman], *Ze sztuki i z życia*, „Krytyka” 1909, t. 2, s. 354.

³⁴ Zob.: J. Dużyk, *Druga do Bronowic*, dz. cyt., s. 52.

³⁵ J. Rostafiński, *Lucjan Rydel wśród swoich*, dz. cyt.

swojego wykładowcę jako człowieka odznaczającego się ogromną wiedzą, pracowitością i kunsztem oratorskim³⁶.

Rydel należał do nielicznej grupy pisarzy współczesnych, których twórczość Tarnowski obdarzył zainteresowaniem (pierwszeństwo przypadło oczywiście Sienkiewiczowi). Z grona poetów młodopolskich tylko dwaj – właśnie autor *Zaczarowanego koła* i jego towarzysz z ławy studenckiej Przerwa-Tetmajer doczekali się osobnych studiów³⁷, pozostali musieli zadowolić się omówieniami, które weszły w skład tomu szóstego *Historii literatury polskiej* – syntezy będącej w zamyśle autora zwieńczeniem jego działalności krytyczno- i historycznoliterackiej. Dla Tarnowskiego, miłośnika Friedricha Schillera i poezji romantycznej, miarą wartości artystycznej dzieła była jasność, spójność, zrozumiałość, wreszcie – oddziaływanie moralne na odbiorców. I to stąd brała się jego niechęć do literatury młodopolskiej – zagmatwanej, egotycznej, lubującej się w tajemniczości, grozie, fantastyce, symbolach. Dostało się wszystkim, i małym, i wielkim, impresjonistom, symbolistom i naturalistom: Stanisławowi Przybyszewskiemu i Janowi Kasprovczowi, Stefanowi Żeromskiemu i Władysławowi Stanisławowi Reymontowi, o Wyspiańskim nie wspominając³⁸. Wyjątki były nieliczne, choć w żadnym wypadku nie obyło się bez słów krytyki. Poza autorem *Zaczarowanego koła* sympatię krytyka wzbudzały między innymi Konstancy Maria Górski³⁹.

Tarnowski publikował swoje prace o Rydlu na łamach „Przeglądu Polskiego”. Zaczęło się od recenzji *Poezji* wydanych w 1899 roku, z rysunkami Wyspiańskiego, potem przyszedł czas na dramaty. Tarnowski witał debiutancki tomik poezji Rydla z nadzieją, dostrzegając w poecie i w jego wierszach „wrodzony dar i wprawę nabytą, i dobry smak, i muzykalne ucho, i może wreszcie umyślne, jak dla zabawki, igranie z trudnościami formy”, co złożyło się „na rezultaty prawdziwie świetne pod tym

³⁶ Zob.: L. Rydel, *Profesor*, „Czas” 1909, nr 117, s. 1.

³⁷ Zob.: S. Tarnowski, *Lucjan Rydel: „Poezje I”. Z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa 1899*, „Przegląd Polski”, R. 33, t. 3: 1899, nr 131, s. 524–532; tenże, *Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla*, „Przegląd Polski”, R. 35, t. 4: 1901, nr 140, s. 1–28, 220–249 (przedruk: „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 117–135); tenże, *Utwory dramatyczne Lucjana Rydla. Kraków 1902*, „Przegląd Polski”, R. 37, t. 3: 1903, nr 147, s. 532–539; tenże, *Lucjan Rydel: „Na zawsze”. Dramat w 4 aktach. Kraków 1903*, „Przegląd Polski”, R. 37, t. 4: 1903, nr 148, s. 317–327; tenże, *„Zygmunt August”. Trylogia Lucjana Rydla*, „Przegląd Polski”, R. 47, t. 2: 1912, nr 186, s. 408–425; tenże, *Kazimierz Tetmajer „Poezje”. Seria II, Kraków 1894*, „Przegląd Polski”, R. 29, t. 2: 1894, nr 114, s. 157–170 (wersja skrócona: „Słowo” 1895, nr 4); tenże, *Kazimierz Przerwa Tetmajer „Poezje. III”. Warszawa 1898*, „Przegląd Polski”, R. 32, t. 4: 1898, nr 128, s. 385–393.

³⁸ Tarnowski krytykował Wyspiańskiego na kartach *Historii literatury polskiej* (której fragment opublikował na łamach „Przeglądu Polskiego” pt. *Z ostatniego rozdziału „Historii literatury polskiej”. Kasprovcz i Przybyszewski, Wyspiański, Zakończenie*, „Przegląd Polski”, R. 41, t. 3: 1907, nr 163, s. 420–456; t. 4, nr 164, s. 53–105), był też autorem ogłoszonego anonimowo paszkwilu *Czyściec Słowackiego* (wyd. 4, Wiedeń 1904).

³⁹ Zob.: S. Tarnowski, *K.M. Górski: „Wierszem, 1883–1893”. Warszawa 1904*, „Przegląd Polski”, R. 38, t. 3: 1904, nr 151, s. 562–566.

względem⁴⁰. Chwalił autora za „szczerść uczucia”, zarazem jednak ubolewał nad faktem dominacji w jego poezji smutku, co miało być typowe dla „młodej” poezji, odającej – bezwiednie – panujący w narodzie nastrój przygnębienia, wywołany „stanem ojczyzny”. Na koniec krytyk zalecał poecie, by ten, rozszerzając „i formę, i skalę” swojej twórczości, spróbował „wydobyć z siebie” ton „tęższy, hartowniejszy⁴¹”.

Pojawienie się w teatrze i na rynku wydawniczym dramatów Rydla w jakimś sensie zaspokoiło oczekiwania Tarnowskiego. W 1901 roku w „Przeglądzie Polskim” krytyk opublikował rozprawę *Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla*, w której dokonał „rozbioru” sztuki swojego ucznia. Rozważania rozpoczął od zaprezentowania założeń nowej dramaturgii europejskiej, której zarzucił między innymi „więcej obserwacji niż wyobraźni, więcej zalet technicznych niż poetycznych”, „brak konsekwencji, brak logiki, brak jasnego i ustalonego sposobu myślenia”, „dotwarzanie” ludzi i stosunków do swojej filozofii (Henryk Ibsen), „łudzenie siebie i drugich pretensją udaną za symboliczność i fantazję” (Maurice Maeterlinck i jego uczniowie), „fotograficzną dokładność”, na której „kończy się psychologiczna prawda postaci i sytuacji” (Gerhart Hauptmann)⁴². Na tle dramaturgii współczesnej *Zaczarowane koło* było propozycją, która – według Tarnowskiego – łączyła stare i nowe tendencje w dramacie: upodobanie do fantastyki, realizmu, a nawet brutalności, z wdziękiem, szczerością i prawdą uczuć, fantazją, zmysłem dramatycznym, „pięknym wierszem⁴³”. Za szczególnie cenny walor dzieła krytyk uznał sposób ukazania wsi świadczącej o znajomości jej realiów.

Namiętność, walka, występki występuje po raz pierwszy w sukmanie i w gorsecie – przynamniej po raz pierwszy tak silnie, energicznie, a w swoim właściwym sposobie. To jest wiejska tragedia zupełnie [...]. Namiętność, pokusa, wściekłość, rozpacz, zgryzota mówią wiejskim językiem, a co ważniejsza, tak są przez autora pokazane, jak się mogą znajdować i objawiać w duszach pierwotnych, o silnych popędach, a refleksji słabej. Poeta potrafił dobrze wnikać w takie dusze, przejrzeć, jak one się szarpią w pasji lub w rozpacz⁴⁴.

Mimo zalet dramat Rydla nie był jednak w ocenie Tarnowskiego „dramatem prawdziwym i zupełnym”, nie stawiał „polskiego dramatu obok, a choćby blisko, Szekspira, Goethego i Schillera⁴⁵”. By stworzyć arcydzieło sztuki dramatycznej, poecie zabrakło rozwagi, umiejętności powściągnięcia wyobraźni, wrażeń i popędu twórczego na rzecz świadomej, przemyślanej kreacji, „kontroli nad samym sobą”,

⁴⁰ S. Tarnowski, *Lucjan Rydel: „Poezje I”*, dz. cyt., s. 529.

⁴¹ Tamże.

⁴² S. Tarnowski, *Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla*, [w:] tegoż, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977, s. 806, 817, 819, 822.

⁴³ Tamże, s. 831.

⁴⁴ Tamże, s. 839.

⁴⁵ Tamże, s. 852.

„tegości” myśli i woli. „Wyobraźni dużo, zastanowienia nie dosyć”⁴⁶ – wyrokował Tarnowski. *Zaczarowane koło* nie spełniło oczekiwań krytyka, nie było tragedią narodową (tak jak wcześniej tragediami narodowymi – w pełnym tego słowa znaczeniu – nie były w jego ocenie dramaty Józefa Szujskiego i całego zastępu pisarzy pomniejszych), a jedynie kolejną w literaturze polskiej „fantazją dramatyczną”, choć niepozbawioną walorów artystycznych. Rydel miał zmysł dramatyczny, czego dowodziły *Zaczarowane koło* i *Na zawsze*, a zwłaszcza trylogia *Zygmunt August*, którą tuż po jej ukazaniu się w druku (we fragmentach) i wystawieniu na scenie krakowskiej Tarnowski okrzyknął „najlepszą tragedią historyczną, jaką mamy”⁴⁷.

Poglądy Tarnowskiego na tragedię i tragizm wyrastały z filozofii idealistycznej, w Polsce propagowanej między innymi przez Kremera. Autor *Pisarzy politycznych XVI wieku* odrzucał zarówno fatum czy przeznaczenie, jak i determinizm biologiczny jako siłę sprawczą w tragedii nowożytnej. Tragizm łączył ze sferą publiczną i z władzą, a przede wszystkim – za romantykami – z wizją historii podniesionej do wyżyn transcendencji, historii zdeifikowanej⁴⁸. Od bohatera tragicznego oczekiwał wzniosłości i heroizmu, walki z przeciwnościami losu. Tragedia miała ukazywać człowieka pod jakimś względem nieprzeciętnego, który zostaje postawiony w sytuacji krańcowej, między pragnieniem a koniecznością. To jego postawa wobec wartości: próba ich odrzucenia, zrelatywizowania, nagięcia, podporządkowania jakiemuś celowi nadrzędnemu, prowadziła do konfliktu tragicznego. Jak w *Listach z Krakowa* pisał Kremer, bohater tragiczny, wystąpiwszy przeciw „prawdzie wiekistej, bezwzględnej, [...] zderza się z własną a najgłębszą istotą swoją, rozdwa się we własnym wnętrzu swoim”⁴⁹.

Tarnowski z trudem akceptował dramat „z życia domowego, potocznego”⁵⁰, popularny wśród modernistów. Codziennosc – trywialna, pospolita – nie nadawała się zdaniem krytyka do tragedii, stawała na przeszkodzie tragizmowi lub osłabiała jego efekt. Źródłem inspiracji dla tragedii nowoczesnej krytyk upatrywał w wypadkach historycznych i w polityce. Historia miała dla Tarnowskiego sens moralny, możliwy do uchwycenia w toku refleksji badawczej. Rozwija się w sposób uporządkowany i celowościowy, wskazując na istnienie Boga. Jednak to człowiek jest motorem dziejów. Dlatego osią dramatu historycznego były dla Tarnowskiego jednostka lub naród – drugi obok człowieka podmiot o podmiotowości historycznej⁵¹.

⁴⁶ Tamże, s. 851.

⁴⁷ Zob.: S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 424.

⁴⁸ Zob.: M. Janion, *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*, [w:] tejże, *Prace wybrane*, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 143.

⁴⁹ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 3: *Dzieje artystycznej fantazji*, cz. 2, Naumburg 1869, s. 536.

⁵⁰ S. Tarnowski, *Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla*, [w:] tegoż, *O literaturze polskiej...*, dz. cyt., s. 800.

⁵¹ Więcej o poglądach Tarnowskiego na tragizm i tragedię zob.: R. Stachura-Lupa, *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego*, Kraków 2016, s. 149–203.

Przywiązanie do dramatu historycznego i tragizmu opartego na ideale etycznym znalazło odzwierciedlenie w sądach Tarnowskiego o dramatach Rydla. Nieprzypadkowo w recenzji zbiorowego wydania utworów dramatycznych Rydla z 1902 roku krytyk na dłużej zatrzymał się jedynie przy „rzeczy przeniesionej w zamierzchtë wieki” – dramacie *Jeńcy*, który uznał za „w poezji skutek i ślad ostatnich prześladowań pruskich, wyraz tego oburzenia, tej boleści, tej zemsty” (o pozostałych tekstach pisał oszczędnie, ograniczając się do streszczeń i ogólników typu „dramacik nie bez wdzięku, nie bez poezji”⁵²), a już osobny szkic poświęcił *Na zawsze* – „dramatowi domowemu, rodzinnemu, ale wynikającemu z ogólniejszych, narodowych stosunków i z nimi złączonemu”⁵³. Co warto podkreślić, *Na zawsze* zyskało uznanie Tarnowskiego zarówno ze względu na swoje walory ideowe, jak i poetyckie, za piękno formalne. „Rzadki jest taki dramat domowy z charakterem poetycznym: ten taki jest”⁵⁴. Na „poetyckość” *Na zawsze* zdaniem krytyka złożyły się: kreacja postaci („wszystkie zajmujące, wszystkie godne swoich tragicznych sytuacji”), „wiersz i język, na Słowackim dość widocznie kształcony, piękny i naturalny”, wreszcie sposób prowadzenia akcji (za wzór krytyk przyjmował schemat wypracowany przez Gustava Freytaga, który budowę dramatu przedstawiał na kształt piramidy złożonej ze: wstępu [introdukcji], stopniowania [potęgowania się], szczytu osnowy [punktu kulminacyjnego], zwrotu [opadania] i rozwiązania [katastrofy])⁵⁵.

Akcja ułożona jest tak, że ciężar nieszczęścia wali się i przygniata coraz bardziej, stopniowanie wykonane jest bardzo biegle: każda zmiana w ogólnej sytuacji przychodzi sama z siebie, naturalnie, bynajmniej nie naciągana, a zawsze przychodzi w chwili, kiedy najwięcej zadziwi, uderzy, wzruszy. Sztucznego efektu nigdzie, dramatyczne zajęcie ciągle i dramatyczne napięcie coraz silniejsze⁵⁶.

Aby stworzyć trylogię *Zygmunt August*, którą autor *Pisarzy politycznych XVI wieku* czytał wcześniej w rękopisie (o czym napomina w recenzji; fragment dramatu ukazał się w „Przeglądzie Polskim”⁵⁷), dzieło obejmujące życie króla „od młodości do śmierci [...] na tle trzydziestu prawie lat historii polskiej”⁵⁸, „zmysł dramatyczny”, będący umiejętnością budowania postaci i akcji dramatycznej, stopniowania napięcia, nie wystarczył. Poza pracą wyobraźni należało zapoznać się z epoką, sięgnąć do źródeł historycznych. „Nie dość było wymyślić, stworzyć – trzeba było poznać: zbadać, zgruntować to, co wiek XVI o sobie i o tych ludziach

⁵² S. Tarnowski, *Utwory dramatyczne Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 533.

⁵³ S. Tarnowski, *Lucjan Rydel: „Na zawsze”*, dz. cyt., s. 319.

⁵⁴ Tamże, s. 326.

⁵⁵ Zob.: W. Dilthey, *Wyobrażenia poety. Elementy poetyki*, [w:] tegoż, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 211.

⁵⁶ S. Tarnowski, *Lucjan Rydel: „Na zawsze”*, dz. cyt., s. 320.

⁵⁷ Zob.: L. Rydel, „*Zygmunt August*”. *Trylogii wierszem cz. III: „Ostatni”*, „Przegląd Polski”, R. 47, t. 2: 1912, nr 186, s. 137–154.

⁵⁸ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 408.

powiedział, ślady i świadectwa, jakie nam zostawił”⁵⁹. Połączenie żywiołu poetycznego, a nawet lirycznego, z prawdą historyczną, wyobraźni, podpartej intuicją – ze znajomością „wypadków i ludzi” renesansu, czyniło z *Zygmunta Augusta* jako tragedii historycznej „ważny fakt w dziejach naszej literatury”. Było krokiem naprzód na drodze ku „od przeszło stu lat” upragnionemu przez Polaków dramatowi narodowemu na miarę Szekspira, Schillera, Goethego. „Ta podwójna, połączona praca wydała dzieło, w którym rzeczywistość ukazuje się w swojej prawdzie, a wyobraźnia owiewa i złoci prawdę poezją”⁶⁰. Bohaterów *Zygmunta Augusta* cechowała zdaniem krytyka indywidualność. Nie byli typami, „konturami czy nazwiskami mglistymi, bez treści i wyrazu”, ale „ludźmi naprawdę, z duszą lepszą czy gorszą, z życiem”⁶¹. I wreszcie „stronę techniczną, plan i budowę” trylogii Tarnowski oceniał jako „dobrze obmyślane i wykonane”, z kolei język i wiersz jako „śliczne”⁶². Aby dać czytelnikom wyobrażenie o sile i charakterze wrażeń, jakie dramaty Rydla – czytane lub grane w teatrze – wywołują u odbiorców, krytyk sięgał po analogie do malarstwa: *Na zawsze*, dramat osnuty na tle powstania styczniowego, miał przywołać na myśl malarstwo Artura Grottgera, *Zygmunt August* – Jana Matejki.

Atencji, z jaką hrabia-profesor odnosił się do twórczości swojego ucznia, nie podzielali krytycy młodopolscy. Dla Adolfa Nowaczyńskiego, Wilhelma Feldmana, Tadeusza Boya-Żeleńskiego czy Stanisława Brzozowskiego Tarnowski stanowił uosobienie wstecznictwa, dyletanctwa, ignorancji, koteryjności. Obu obśmiewano w Zielonym Baloniku i w pismach nie tylko satyrycznych, odnosząc się do ich poglądów ideowo-estetycznych czy do działalności publicznej, ale i do życia prywatnego, religijności. W 1901 roku, po odczycie Tarnowskiego o *Zaczarowanym kole*, Nowaczyński napisał na łamach „Krytyki”:

Mam głębokie przeświadczenie, że gdyby hrabia Tarnowski wygłaszał odczyt o Skardze wobec Skargi, podniósłby wielki Jeremiasz Polski z taką gwałtownością i gniewem ręce do góry, jak to czyni na obrazie Matejki, J. Szujski powiedziałby hr. Tarnowskiemu coś równie ostrego i złośliwego, jak mu mówił za życia, Matejko w połowie odczytu uciekłby, trzasnąwszy z pasją drzwiami, Chopin, wróciwszy do domu, skomponowałby coś bardzo, bardzo desperacyjnego; biedny p. Rydel musiał słuchać, uśmiechać się i jeszcze dziękować Akademii Umiejętności polskich za te święcenia arcykapłańskie, za ten charyzmat banalności, komizmów i wprost tendencyjnie wykręcanych i przekręcanych tuzinkowych frazesów, ofiarowanych na drogę twórczości młodemu poecie⁶³.

⁵⁹ Tamże, s. 410.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże, s. 422.

⁶² Tamże.

⁶³ Adolf N.N. [A. Nowaczyński], *Ostatni występ hr. St. Tarnowskiego*, „Krytyka”, t. 1: 1901, s. 195.

Bibliografia

- Bęczkowska U., *Karol Kremer i krakowski urząd budownictwa w latach 1837–1860*, Kraków 2010.
- Bieniarzówna J., Małecki J.M., *Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1796–1918*, Kraków 1994.
- Chłędowski K., *Pamiętniki*, t. 1: *Galicja (1843–1880)*, do druku przyg., wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, Wrocław 1951.
- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972.
- Ilmurzyńska H., Stepnowska A., *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Warszawa 1965.
- Janion M., *Prace wybrane*, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000.
- Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007.
- Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016.
- Kijas J., *Dzieje Katedry Historii Polskiej UJ w okresie Stanisława Tarnowskiego (1871–1909)*, [w:] *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim. Zarys monograficzny. Księga zbiorowa*, red. T. Ulewicz, Kraków 1966.
- Kowalczuk U., *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011.
- Nowakowski A., *W stronę modernizmu. O estetycznych poglądach Marii Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4, s. 335–348.
- Stachura R., *Adam Bełcikowski – pisarz i historyk literatury*, Kraków 2005.
- Stachura-Lupa R., *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego*, Kraków 2016.
- Szypowska M., *Konopnicka jakiej nie znamy*, Szczecin 1985.
- Tarnowski S., *Domowa Kronika Dzikowska*, wstęp, opracowanie i komentarz G. Nieć, Kraków – Rudnik 2010.
- Tarnowski S., *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i opracowanie H. Markiewicz, Warszawa 1977.
- Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wypisy*, red. B. Chlebowski, I. Chrzastowski, H. Galle, G. Korbut i S. Krzemiński, t. 6, Warszawa 1911.
- Żabicki Z., *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki*, Warszawa 1964.

Kremer, Tarnowski, Rydel – not only textual links

Streszczenie

The paper shows connections between Stanisław Tarnowski and Lucjan Rydel and his family. Tarnowski was a disciple of Józef Kremer, while Rydel was a pupil of Tarnowski. Kremer's views on art, to some extent, shaped Tarnowski's aesthetic thought, especially when it comes to the perception of beauty and creative act. Kremer accompanied Tarnowski at the beginning of his scientific career. Rydel used to attend Tarnowski's speeches in his gymnasium period, and then as a student of the Jagiellonian University. He belonged to a narrow group of Young Poland writers, whose work was appreciated by the critic. He included papers about Rydel in *Przegląd Polski*.

In 1899 Tarnowski welcomed a debut volume by Rydel, appreciating his 'inherent gift, acquired skill, good taste and musical ear, as well as playing with the difficulty of form,' which contributed to 'truly brilliant results.' He praised the author for 'his honest feelings', at the same time noticing the dominance of sadness in his poetry, which was supposed to be typical of 'young' poetry, reflecting the depressing mood in the nation, caused by 'the state of the motherland.' In 1901 in *Przegląd Polski* he published a dissertation *Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla*, in which he made an 'analysis' of his disciple's art. What he found particularly valuable was the method of presenting the countryside, which proved he was well-acquainted with its reality. However, it was only the trilogy *Zygmunt August* that he regarded as a masterpiece and 'the best historical tragedy we've ever had'.

Słowa kluczowe: Józef Kremer, Stanisław Tarnowski, Lucjan Rydel, XIX wiek, krytyka, estetyka

Key words: Józef Kremer, Stanisław Tarnowski, Lucjan Rydel, 19th century, critique, aesthetics

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.6

Marta M. Kacprzak

ORCID 0000-0002-0491-7970

Uniwersytet Warszawski

Lucjan Rydel jako badacz i wydawca literatury dawnej – dzieje edycji *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego (Kraków 1902–1903)

Do najbardziej znanych przejawów fascynacji Lucjana Rydla historią i kulturą dawnej Polski należy trylogia dramatyczna *Zygmunt August* (Kraków 1913) oraz monografia historyczna *Królowa Jadwiga* (Poznań 1910). Jego zainteresowanie staropolską literaturą objawiło się także w pracy nad inscenizacją renesansowego dramatu Szymona Szymonowicza *Castus Ioseph* na potrzeby przedstawienia teatralnego w Krakowie (1914)¹. Zainteresowanie Rydla staropolszczyzną miało również wymiar naukowo-edytorski – jego efekt to dwutomowa edycja dzieła *Goffred albo Jerozalem wyzwolona* Torquata Tassa (1544–1595) w przekładzie Piotra Kochanowskiego (1566–1620), opracowana przez Rydla i wydana w Krakowie w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego w latach 1902–1903 przez Polską Akademię Umiejętności w serii Biblioteka Pisarzy Polskich (t. 41, 46). Wydanie to stanowi wynik długoletnich prac Rydla nad życiem i twórczością Piotra Kochanowskiego – bratanka Jana z Czarnolasu, kawalera maltańskiego, renesansowego poety i tłumacza, autora pierwszych a wybitnych przekładów *Orlanda szalonego* Ludovica Ariosta i *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa na język polski². Przypomnijmy tu dzieje tej edycji, choć to dzieje niepowodzenia i zawodu, ukazują bowiem zainteresowania badawcze i ludzkie fascynacje Rydla, jego aktywność naukową i relacje w środowiskach naukowych, jego determinację i cechy temperamentu nieobjawiające się na innych polach aktywności. Prześledźmy jego

¹ J. Michalik, „*Castus Ioseph*” na scenie, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie” 1987, s. 207–217.

² R. Pollak, *Kochanowski Piotr*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13, Wrocław 1967–1968, s. 198–200; *Kochanowski Piotr*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Piśmiennictwo staropolskie. Hasła osobowe A–M*, oprac. R. Pollak i in., Warszawa 1964, t. 2, s. 371–374.

drogę do edycji Tassa-Kochanowskiego w Bibliotece Pisarzy Polskich, przyjrzyjmy się wydanym w 1902 i 1903 roku książkom oraz ich wpływowi na dalsze losy wydawcy.

Zainteresowanie Rydla Piotrem Kochanowskim miało sięgać już czasów gimnazjum – jego przekład *Orlanda szalonego* Ariosta znał ponoć i podziwiał już w szóstej klasie³. Samego Ariosta, podobnie jak Tassa, z pewnością czytał w oryginale. Jako oczywistość jawi się ta lektura w jego listach z Włoch z 1894 roku, gdy pisze o języku Dantego, którego chciał czytać w oryginale: „Ku wielkiemu żalowi spostrzegłem atoli, że czytać dzisiejszą włoską literaturę, a chociażby Tassa lub Ariosta – a czytać Danta to dwie zupełnie różne rzeczy”⁴. Na zwiedzane miasta patrzył Rydel między innymi przez pryzmat lektur tych dwóch autorów. W recenzji *Dworu w Ferrarze* Kazimierza Chłędowskiego w „Bibliotece Warszawskiej” (1907, t. 2) przywoływał swe dawne wędrówki po Ferrarze:

[...] kto z czcią i rozrzewnieniem przekraczał progi skromnej kamieniczki Ariosta, komu w pamięci podzwaniają Tassowe „l’armi pietose” [...] – ten na kartach tej książki odnajduje godzinę po godzinie i krok za krokiem swoje własne wrażenia i wzruszenia tutaj doznane i przeżyte⁵.

Źródła zaangażowania badawczo-edytorskiego Rydla w pracę nad Piotrem Kochanowskim można tropić także w korespondencji Rydla ze Stanisławem Wyspiańskim, choć ten ostatni twierdził, że Rydel stworzony jest do wyższych celów niż „obsługa” cudzych dzieł, którą zajmował się na stypendium w Polskiej Stacji Naukowej w Paryżu, porządkując zbiór pism emigracyjnych, ale i pisząc referat o Piotrze Kochanowskim („Ty nie jesteś na to, żebyś kurze ścierał z cudzych książek i zamiatał biblioteki albo pisał artykuły”)⁶. 16 listopada 1894 roku Wyspiański obiecywał Rydlowi wysłanie mu nazajutrz do Berlina „Kochanowskiego, którego mam u siebie”⁷ – chodzi zapewne o którąś z edycji pism Piotra Kochanowskiego lub – jak sugerują wydawcy listów – o edycję Jana Kochanowskiego, potrzebną do badań nad stosunkiem twórczości Piotra do dzieł Jana z Czarnolasu (o obecności tego wątku w badaniach Rydla wspomnimy niżej)⁸. Z pracą Rydla nad Kochanowskim mogła też wiązać się obietnica wysłania temu pierwszemu *Dzieł pośmiertnych* Juliusza

³ J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972, s. 48.

⁴ Tamże, s. 85.

⁵ L. Rydel, *Kazimierz Chłędowski, Dwór w Ferrarze. Lwów, nakładem H. Altenberga. 1907*, „Biblioteka Warszawska”, t. 2: 1907, s. 385; J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 84.

⁶ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 431–432; B. Miszczyk, *Lucjan Rydel – mniej znane karty z życiorysu. Działalność oświatowa*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2007, s. 135.

⁷ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 262.

⁸ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, napisali L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 145–146.

Słowackiego – chodziłoby zapewne o dalsze pieśni *Beniowskiego*⁹. Wyspiański donosił także Rydlowi, że skończył czytać francuski wierszowany przekład *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, a obecnie czyta francuskie prozaiczne tłumaczenie *Orlanda szalonego* Ariosta; odnosił się przy tym do niegdysiejszej wspólnej z Rydlem jego lektury: „Są sceny, co mi jeszcze od twego czytania zeszłorocznego nie schodzą ani z oczu, ani z myśli [...]”¹⁰, oraz do polecenia mu tego pisarza przez Rydla: „wracam do Ariosta, którego mi tak pięknie niegdyś rekomendowałeś”¹¹. Wspominał też o własnych planach artystycznych związanych z obydwoma eposami szesnastowiecznymi, które przełożył Piotr Kochanowski: „Niedługo już przygotuję szkice do obu tych poematów i za lat parę mogę cały szereg wielkich kartonów wystawić np. w Berlinie”¹². Natomiast 23 października 1895 roku Wyspiański pisał Rydlowi o pracy nad polichromią w krakowskim kościele Franciszkanów. Zawiedziony brakiem akceptacji dla jego wizji artystycznej, donosił z satysfakcją, że chociaż uzyskał zgodę na dekorację ściany wokół nagrobka Piotra Kochanowskiego, zgodną z duchem dzieła Ariosta: „Jedno tylko wykołatałem, że ściana nad pomnikiem Piotra Kochanowskiego [podkr. aut.] może być traktowana »ariostycznie«”¹³. Trudno stwierdzić, jaką koncepcję artystyczną to oznaczało, ale zapewne nie została ona zrealizowana – nad pomnikiem poety dłuta Henryka Kossowskiego seniora przebiega fryz z lili, a na linii pomnika – szeroki pas róż na tle ornamentu geometrycznego¹⁴. Jednak w dopisku do listu z 8 września 1897 roku zadowolony, jak się zdaje, Wyspiański donosił Rydlowi, że „malowanie kwiatów w kościele już ukończone, ogromnie się polepszyło, Kochanowscy Jan i Piotr wśród róż”¹⁵.

Samo dzieło, które miało się stać przedmiotem edycji Rydla, nie było nieobecne w kulturze XIX wieku, a zainteresowanie nim podtrzymywały kolejne wydania. Fragmenty *Goffreda* [...] *Poema epiczne* opublikowali w Połocku już w 1819 roku jezuita *ad usum Delphini* według wydania warszawskiego z 1772 roku. W 200. rocznicę śmierci Piotra Kochanowskiego w 1820 roku przedruk pierwodruku z 1618 roku *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona Torquata Tassa przekładania Piotra Kochanowskiego* ogłosił we Wrocławiu u Wilhelma Bogumiła Korna, opatrując dzieło rozprawą, Paweł Czajkowski, profesor literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego. W Wilnie w 1826 roku Józef Zawadzki wydał własnym nakładem edycję *Goffreda* opracowaną przez Mikołaja Malinowskiego. W 1856 roku w Sanoku u Karola Pollaka Kazimierz Józef Turowski opublikował w swej serii Biblioteka Polska (t. 41–47) edycję *Gofred albo Jeruzalem wyzwolona. Poemat bohaterski Torkwata Tasa. Przekład Piotra Kochanowskiego*. W 1860 roku wyszło kolejne wydanie tego

⁹ Tamże, s. 146.

¹⁰ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 263.

¹¹ Tamże, s. 264–265.

¹² Tamże, s. 263.

¹³ Tamże, s. 282.

¹⁴ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2, s. 161.

¹⁵ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, s. 494.

utworu w Ostrowiu u I. Priebatscha. Nie można też nie wspomnieć o wileńskiej publikacji z 1825 roku *Armida, ustęp z Jerozolimy wyzwolonej Tassa przekładania Piotra Kochanowskiego w siedmiu obrazach [...] przedstawiony przez amatorów [...] w Wilnie 1825* – książeczce ze scenariuszem do żywych obrazów z *Goffreda*, w których w roli deklamatora-Piotra Kochanowskiego wystąpił Antoni Edward Odynieć¹⁶. Warto pamiętać i o innych przekładach dzieła Tassa – *Jerozolimie wyzwolonej* Ludwika Kamińskiego, ogłoszonej w Warszawie w 1846 roku, czy o wcześniejszym fragmencie z pieśni II *Olin i Sofronia* w przekładzie Józefa Lipińskiego, ogłoszonym w tomie 9 *Wyboru powieści moralnych i romansów* w Warszawie w 1815 roku. Aktywności wydawniczej towarzyszyło zainteresowanie badawcze, którego głównymi przejawami okazały się u schyłku wieku prace Bronisława Chlebowskiego: „*Grażyna*” i jej stosunek do „*Jerozolimy wyzwolonej*” w przekładzie P. Kochanowskiego („*Ateneum*” 1885, t. 3) i *Przekład „Jerozolimy” Tassa przez P. Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu polskiej poezji i jej dalszego rozwoju* („*Ateneum*” 1890, t. 2) oraz jego dyskusja z Edwardem Porębowiczem w „*Kwartalniku Historycznym*” z lat 1893–1894. Zainteresowanie Piotrem Kochanowskim mogły podtrzymywać dyskusje wokół jego wizerunku, związane z notorycznym myleniem przedstawień Jana i jego bratanka¹⁷, oraz burzliwe losy wspomnianego nagrobka Piotra w krakowskim kościele Franciszkanów¹⁸.

Rydel przez lata zbierał materiały na temat Piotra Kochanowskiego, korzystając z pomocy Karola Estreichera, Stanisława Windakiewicza, Kazimierza Potkańskiego, Stanisława Tomkowicza i Aleksandra Brücknera¹⁹. W marcu 1895 roku w liście do Kazimierza Tetmajera Rydel pisał z Berlina (gdzie jako wolny słuchacz studiował historię sztuki i literatury dzięki stypendium Akademii Umiejętności) o swoich bieżących pracach. Ubolewając, że w odniesieniu do twórczości literackiej przyszedł na niego „czas ciężkiego porodu i wyjąłowania nawet”, jako pewną rekompensację

¹⁶ W. Magnuszewski, *Jan i Piotr Kochanowscy w świetle nieznanego konterfektu*, [w:] *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, red. Z.J. Nowak, Katowice 1985, t. 1, s. 75–76; A. Kaupuz, *Z dziejów „Goffreda” na Litwie: Tasso-Kochanowski na amatorskiej scenie wileńskiej z roku 1825*, [w:] *W kręgu „Goffreda” i „Orlanda”*, red. S. Pigoń, Wrocław 1970.

¹⁷ W. Magnuszewski, *Jan i Piotr Kochanowscy...*, dz. cyt., s. 68–82; Z. Maślińska-Nowakowa, *Jan Kochanowski w malarstwie i w rzeźbie*, [w:] *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, t. 1, s. 54–57; M. Fredro-Boniecka, *Podobizny Jana Kochanowskiego w krakowskich zbiorach graficznych*, „*Silva Rerum*”, t. 5: 1930; W. Walecki, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby Oświecenia*, Wrocław 1979 (podrozdział *Portrety*); tenże, *O podobiznach Jana Kochanowskiego z przełomu XVIII i XIX wieku (na marginesie badań nad tradycją czarnońską w literaturze Oświecenia)*, „*Prace Historycznoliterackie*” 1973, z. 27, s. 135–142; T. Mańkowski, *Rzeźby portretowe w brązie na Zamku Królewskim w Warszawie*, [w:] tegoż, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Z. Prószyńska, wstęp W. Tatarkiewicz, Warszawa 1976, s. 205–206, 218.

¹⁸ *Encyklopedia Krakowa*, red. A.H. Stachowski, Warszawa – Kraków 2000; W. Magnuszewski, *Jan i Piotr Kochanowscy...*, dz. cyt., s. 76–85; W. Berbelicki, *Krakowski nagrobek Piotra Kochanowskiego*, „*Ruch Literacki*” 1967, nr 1, s. 65–66.

¹⁹ R. Pollak, *Lucjan Rydel o przekładzie „Orlanda” przez Piotra Kochanowskiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 1966, nr 57/1, s. 230.

satę tego faktu przedstawiał swe zaangażowanie badawcze, związane właśnie ze staropolskim poetą. Pokładał nadzieję w tej pracy jako źródle pewnej stabilizacji zawodowo-finansowej: „Za to mam w robocie rozprawę o Piotrze Kochanowskim i Arioscie, którą chcę złożyć w Akademii w nadziei dostania stypendium wyjazdu na przyszły rok do Paryża”²⁰. Badania nad przekładami Piotra podjął ponoć z inspiracji Aleksandra Brücknera i miał w nich korzystać z jego pomocy. W Berlinie poświęcił sporo czasu na studium o przekładach Ariosta i na ten temat korespondował z Brücknerem – Roman Pollak dotarł do czterech kart pocztowych i do jednego listu Brücknera do Rydla w Berlinie. Zawierają one wskazówki, między innymi zalecenie zwrócenia uwagi na słownictwo przekładu *Orlanda*, różnice między jego niepełnym wydaniem z 1799 roku a rękopisem tak zwanym szersznikowskim, który właśnie Brückner sprowadził z Cieszyna do biblioteki berlińskiej do użytku Rydla²¹.

Rozprawa Rydla o Piotrze Kochanowskim i jego przekładzie z Ariosta, zawierająca także wiele uwag o przekładzie z Tassa, została przedstawiona na posiedzeniu Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności 10 czerwca 1895 roku przez profesora Józefa Tretiaka. Nosiła tytuł *O przekładzie Ariostowego „Orlanda szalonego” przez Piotra Kochanowskiego*. Nigdy nie została ogłoszona drukiem. Tretiak zrelacjonował ją jednak w 1895 roku w „Sprawozdaniach z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności” (s. 28–32) oraz skrótowo w krakowskim „Czasie” (nr 162, s. 3). Rękopis rozprawy miał zaginąć w 1944 roku, jednak wcześniej z zawartością teczeki, w której się znajdował, a którą w czasie drugiej wojny światowej miał w Warszawie pod opieką Leon Płoszewski, zapoznał się Roman Pollak. Z referatu dla Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności sporządził notatki²².

Tretiak przedstawił kompozycję rozprawy Rydla, na którą składało się pięć rozdziałów, i omówił treść każdego z nich. W pierwszym Rydel zebrał wszystkie dostępne informacje o życiu i pismach Piotra Kochanowskiego, rozproszone w takich źródłach i opracowaniach jak: herbarz Bartosza Paprockiego, *Monumenta Sarmatarum* Szymona Starowolskiego, *Bibliotheca Poetarum* Józefa Andrzeja Załuskiego, wypisy Stanisława Windakiewicza z metryk Uniwersytetu Padeńskiego, rocznik Biblioteki Ossolińskich za rok 1843 (t. 6), *Kraków i okolice jego* Ambrożego Grabowskiego. Wskazał również nowe miejsca poszukiwania wiadomości o poecie: księgi miejskie krakowskie, metrykę koronną. Podał informacje o rękopisach *Orlanda* Ariosta-Kochanowskiego, pochodzących z Biblioteki po Wiktorze hrabim Baworowskim, Biblioteki Zamoyskich w Warszawie, Biblioteki Jagiellońskiej i Biblioteki Szersznikowskiej w Cieszynie; ten ostatni, najpełniejszy rękopis stanowił podstawę pracy Rydla i został przez niego opisany. W rozdziale tym zostało też ocenione niepełne wydanie *Orlanda* z 1799 roku. Rydel zajął się tu także

²⁰ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 111.

²¹ R. Pollak, *Lucjan Rydel o przekładzie „Orlanda”...*, dz. cyt., s. 230; J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 111; tenże, *Rydel Lucjan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław 1991–1992, t. 33, Wrocław 1991–1992, s. 414; M. Rydlowa, *Lucjan Rydel*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2, s. 26.

²² J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 111; tenże, *Rydel Lucjan*, dz. cyt., s. 414.

problemem autorstwa przekładu i doszedł do wniosku, że wiarygodną atrybucję tekstu Piotrowi Kochanowskiemu można przeprowadzić tylko po porównaniu go z przekładem *Goffreda* Tassa, niewątpliwie pióra Kochanowskiego. W rozdziale drugim badacz dokonał szczegółowego rozbioru przekładu *Orlanda* i jego oceny. Porównywał ośmiowersowe polskie strofy z oktawami Ariosta, zauważając, że ich treść nie zawsze jest wzajemnie adekwatna, a tekst polski bywa zbyt rozwlekły. Charakteryzował rytmikę przekładu, przy czym zwracał uwagę na wprowadzanie do polszczyzny elizji na wzór języków romańskich. Rymy przedstawiał jako zróżnicowane jakościowo, czasem łatwe i oczywiste, czasem oryginalne. Nie wchodząc głębiej w zagadnienia językowe, zauważył w przekładzie ślady gwary sandomierskiej, mogące wspierać atrybuowanie przekładu Kochanowskiemu. Dużo miejsca poświęcił badacz charakterystyce stylu tłumacza, analizie bardzo pozytywnie ocenianych środków poetyckich oraz dłuższych partii tekstu, a także reminiscencjom z dzieł Jana Kochanowskiego, o których wspominaliśmy wyżej. W rozdziale trzecim Rydel podkreślił konsekwentne zastępowanie w przekładzie pojęć włoskich polskimi, nadawanie dziełu kolorytu lokalnego. Szczegółowo zestawiał te zmiany dokonane przez polskiego tłumacza, pojawiające się w opisach pejzażu, w ustępach o polowaniu, jeździe konnej i hodowli koni, o wojskowości i wojnie, żegludze, muzyce, malarstwie i architekturze, a także w odwołaniach do kwestii obyczajowych, relacji towarzyskich i miłosnych, stosunków społeczno-politycznych, kwestii ustrojowych i prawnych, podań ludowych. Rydel tłumaczył te zmiany, mimowolne lub celowe, jako uzasadnione różnicami klimatycznymi, politycznymi i obyczajowymi między Polską a Włochami.

W rozdziale czwartym przeprowadzono dowód na autorstwo Kochanowskiego, oparty na porównaniu przekładu *Goffreda* i *Orlanda* pod względem rytmiki, rymów, stylu, języka i polonizacji dzieła. Rozdział ostatni poświęcił Rydel celom tłumacza Tassa i Ariosta – jego pragnieniu, by dostarczyć Polakom zajmującej lektury, ale i zapoznać ich z arcydziełami literatury włoskiej, zbliżyć społeczeństwo polskie do włoskiej kultury. Porównanie *Orlanda* i *Goffreda* oraz analiza okoliczności historycznoliterackich ich powstania doprowadziły też Rydla do wniosku o pierwszeństwie czasowym niewykończonego przekładu z Ariosta, stanowiącego swoiste przygotowanie do tłumaczenia *Goffreda*, ale i oddziałującego na rozwój w polskiej literaturze powieści romantyczno-rycerskiej. Ostateczny wniosek z rozprawy stanowiła zaś teza, że Piotr Kochanowski zasługuje na obszerniejszą monografię, a jego dzieła – zwłaszcza nigdy nieopublikowany w całości *Orland szalony* – na naukowe wydanie. Do pracy Rydel dołączył obszerny słownik, zawierający około tysiąca wyrazów i wyrażeń z polskiego *Orlanda*²³.

Relacja Tretiaka o treści opracowania Rydla została uzupełniona przez Romana Pollaka na podstawie jego wspomnianych wyżej odpisów z rękopisu przechowywanego przez Płoszewskiego. Według Pollaka 24-stronicowy rozdział drugi zawierał

²³ *Posiedzenie dnia 10 czerwca*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności za rok 1895”, s. 28–32.

uwagi ogólnikowe i niedostatecznie uargumentowane, ale i cenne spostrzeżenia o rzadkich odstępstwach Kochanowskiego od poprawnego użycia średniówki, może wynikających z niedbalstwa kopisty. Ślady gwary sandomierskiej miał Rydel wskazywać za pomocą słowniczka do tomu 2 *Ludu* Oskara Kolberga. Stwierdzał podobno, że przekład Kochanowskiego cechuje śmiałość inwencji, umiejętność ukazywania objawów psychologicznych i fizjologicznych, procesów psychicznych. Zwracał uwagę na współwystępowanie w tekście zwrotów rubasznych i subtelnych. Pollak przytaczał też zanotowane słowa Rydla, między innymi na temat swoistej wyższości Kochanowskiego nad Ariostem:

Nie dziw, że pisarz, który posiadał tak delikatne poczucie oraz taką giętkość i bogactwo pióra, śmiało mierzyć się może z Ariostem – a niejednokrotnie i jędrniej, i dokładniej myśl oddaje niż sam jego pierwowzór. Urywki i poszczególne zwroty nie wystarczą, aby dać pojęcie o artyzmie, z jakim Kochanowski traktuje wybuchy uczucia Ariostowych bohaterów. Lepiej okaże się to na którym dłuższym ustępie²⁴.

Według Pollaka w najobszerniejszym, 61-stronicowym rozdziale trzecim Rydel omawiał spolszczenia na podstawie tylko części przekładu – ksiąg I–XXV, a swe obfite spostrzeżenia sklasyfikował w 14 grupach, nie korzystając z pracy Bronisława Chlebowskiego z 1890 roku na ten sam temat ani z badań nad *Goffredem*. Rozprawa Rydla zawierała więc niemało ciekawych, oryginalnych, choć zapewne nieraz dyskusyjnych spostrzeżeń i rzeczywiście należy żałować, że materiał ten nie został wykorzystany przez późniejszego wydawcę *Orlanda* – Jana Czubka²⁵. Z relacji o treści rozprawy wynika też, że zapewne podczas pracy nad nią zrodziła się u Rydla myśl o edycji dzieł Piotra Kochanowskiego, sfinalizowanej w latach 1902–1903²⁶.

Na potrzebę kontynuacji tych badań nad przekładami Kochanowskiego Rydel powoływał się w kolejnym roku, ponownie zabiegając o stypendium Akademii Umiejętności. 27 czerwca 1896 roku pisał o swych wcześniejszych nieudanych staraniach i o konieczności przerwania pracy naukowej:

Stypendium tego nie otrzymawszy, musiałem studia zawiesić i zająć się zarobkową pracą literacką [...] przeniosłem się do Warszawy i tu żyłem z pióra, pracując w dziale literackim pism codziennych i miesięczników. Skutkiem tego leżeć musiała odłogiem rozprawa o Piotrze Kochanowskim, którą w roku zeszłym przedstawiłem Świątnej Akademii częścią w szkicu, a częścią już w wyczerpującym opracowaniu²⁷.

Natomiast rok później, przebywając już dzięki stypendium Akademii Umiejętności w Paryżu, 3 maja 1897 roku wygłosił w tamtejszej Bibliotece Polskiej odczyt „*Orland szalony*” *Ariosta w przekładzie Piotra Kochanowskiego. Przyczynek do porównania kultury Odrodzenia we Włoszech i w Polsce*²⁸.

²⁴ R. Pollak, *Lucjan Rydel o przekładzie „Orlanda”...*, dz. cyt., s. 232.

²⁵ Tamże, s. 230–231; J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 111–112.

²⁶ J. Dużyk, *Rydel Lucjan*, dz. cyt., s. 414.

²⁷ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 142.

²⁸ Tamże, s. 155; J. Dużyk, *Rydel Lucjan*, dz. cyt., s. 415.

Wreszcie 3 kwietnia 1901 roku na posiedzeniu Komitetu Biblioteki Pisarzy Polskich – jak informuje odpis z księgi protokołów z Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie – Kazimierz Potkański zaproponował wydanie dzieł Piotra Kochanowskiego w serii zarządzanej przez Komitet. Tę potrzebę wydawniczą uzasadniano faktem, że *Gofred Tassa-Kochanowskiego* z serii Biblioteka Polska Kazimierza Józefa Turowskiego (Sanok 1856) „jest prawie zupełnie wyczerpany oraz wydany niedbale i źle”, a *Orland Ariosta-Kochanowskiego* został ogłoszony drukiem w 1799 roku tylko częściowo i bardzo niedbale. Wnioskowano zatem: „Należałoby tedy podjąć na nowo wydawnictwo całego *Orlanda Szalonego* z rękopisu oraz przedrukować *Jerozolimę Wyzwoloną*”. Zdecydowano o powierzeniu edycji obu przekładów Rydłowi, ze względu na jego wcześniejsze badania nad językiem poety-tłumacza:

Na wydawcę dzieł Piotra Kochanowskiego proponuje p. Potkański Dr. Lucjana Rydla, który się zajmował językiem XVI wieku, a językiem Piotra Kochanowskiego w szczególności. Dr Lucjan Rydel propozycję przyjmuje i Komitet uchwała przystąpić do wydania *Jerozolimy wyzwolonej*²⁹.

Przygotowana przez Lucjana Rydla nowa edycja *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona* została wydana w dwóch tomach, z roczną przerwą między nimi – w 1902 i 1903 roku. Pierwszy tom objął pieśni I–X poematu, drugi – XI–XX.

W tomie 1 znajduje się kilkustronicowy wstęp (s. III–XI), który podpisał „Dr Lucjan Rydel”³⁰. Autor zapowiada w nim, że w Bibliotece Pisarzy Polskich zostanie wydana w ośmiu tomach cała spuścizna Piotra Kochanowskiego oraz jego monografia (2 tomy *Goffreda*, 5 *Orlanda* i t. 8 – monografia). Uzasadnia te plany: choć ta spuścizna to tylko dwa przekłady eposów włoskich, pozwala myśleć o „bratańcu Czarnoleskiego Jana” jako stojącym „w rzędzie największych mistrzów polskiej mowy” (s. III). *Goffreda* postrzega Rydel jako utwór „podziwiany przez całe pokolenia poetów, które się na nim kształciły”, za czego dowód słusznie uważa fakt, iż „Mickiewicz i Słowacki zawdzięczali mu wiele i uznawali w nim arcydzieło polskiego stylu, języka i wiersza” (s. III)³¹. Rydel nie stwierdza wprost, że sam zrealizuje plany wydawnicze Biblioteki Pisarzy Polskich, pozostaje jednak wrażenie, że taki jest jego zamiar. Nawet gdybyśmy nie znali dziejów jego wcześniejszych prac

²⁹ J. Weinberg, *Jana Czubka krakowska rocznica i uwag kilka o „Orlandzie” Ariosta-Kochanowskiego*, „Ruch Literacki” 2005, z. 1, s. 82.

³⁰ Przedrukowano go dosłownie i z oryginalną ortografią w wydaniu *Goffreda* w Białymostku-Białej w 1995 roku.

³¹ R. Pollak, *Mickiewicz i „Orland szalony” Ariosta*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 42/2, s. 488–496; J. Krzyżanowski, *„Jeruzalem wyzwolona” Tassa-Kochanowskiego a romantycy polscy*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 57/4, s. 365–409; J. Weinberg, *„Pan Tadeusz” i „Beniowski” wobec „Goffreda” Tassa-Kochanowskiego. Odmiany i wybrane wątki recepcji romantycznej*, „Miscellanea Łódzkie” 1995, z. 1, s. 28–52; W. Wójcik, *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza*, [w:] *Z ducha Tassa*, red. R. Ociecek i B. Mazurkova, Katowice 1998, s. 327–337; J. Rudnicka, *Tassa „Goffred albo Jeruzalem wyzwolona” jako lektura Norwida*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2006, s. 325–332.

nad *Orlandem*, z przedmowy tej wywnioskowalibyśmy jasno, że dzieło Ariosta-Kochanowskiego zajmuje go nie mniej niż właśnie wydawany *Goffred*, a nawet widzi Rydel większą potrzebę jego ogłoszenia jako utworu niemal nieznanego ze względu na niefortunną historię wydawniczą – miał on edycję częściową z wadliwego rękopisu (mowa o dwutomowym wydaniu pierwszych 25 pieśni *Orlanda* przez Jacka Idziego Przybylskiego w krakowskiej Drukarni Jana Maya w 1799 roku). Dłużej edytor zatrzymuje się jednak oczywiście na dziejach wydawniczych *Goffreda*, nimi uzasadniając swe decyzje co do kształtu wydania. Zwraca uwagę na niedostępność wielokrotnie wydawanych przedruków pierwodruku z 1618 roku oraz na ich niepełną wierność wobec oryginału – mimowolne błędy wydawców i zmiany wprowadzone przez nich świadomie. Dlatego, wyznaczając sobie idealny cel edytorów, by „powrócić do pierwotnego tekstu”, postanawia uczynić to w sposób dosłowny i pełny – uznaje za właściwe przedrukować dzieło, „zachowując wszelkie, choćby najdrobniejsze szczegóły językowe” (s. III). Wie, że radykalne zastosowanie tej zasady, czyli rezygnacja z modernizacji ortografii, wymaga uzasadnienia, bo to praktyka sprzeczna z zasadą przyjętą w całej serii Biblioteki Pisarzy Polskich, która „trzyma się stale pisowni nowożytnej” (s. IV). Uzasadnienie Rydla wynika z jego studiów nad pracami Kochanowskiego – z wypracowanego przekonania, że tłumacz staropolski

[...] przeprowadza w pierwszym wydaniu swoją pisownię, związaną ściśle z formami poetyckimi i gramatycznymi przekładu tak, iż nieraz rytmika, częściej rymy, a także i język byłyby na szwank narażone lub nawet wprost zepsute wskutek niezachowania starej pisowni (s. IV).

Edytor relacjonuje swe dochodzenie do decyzji o przedruku niezmodernizowanym, pisząc o kuszącej drodze pośredniej – częściowej modernizacji ortografii, która choć wydawała się najbardziej adekwatna, to w realizacji prowadziła do sprzeczności i zamieszania. Rydel zdaje sobie sprawę, że argument za wyjątkowym potraktowaniem Piotra Kochanowskiego w Bibliotece Pisarzy Polskich osłabia niekonsekwencja stosowania przez poetę-tłumacza owej „autorskiej” ortografii. Stara się jednak oddalić ten spodziewany zarzut, tłumacząc, że „nieznaczące” sprzeczności w pisowni Kochanowskiego „charakteryzują epokę powstania dzieła”, „wskazują [...] na przerażanie się i przetwarzanie języka XVI w. na późniejszy siedemnastowieczny” (s. IV) i dlatego są warte zachowania dla zobrazowania historii języka polskiego. Wydawca nie postępuje jednak bardzo radykalnie – deklaruje rezygnację z oryginalnej grafii, a także z pisowni łącznej i rozdzielnej oraz z ortografii małych i wielkich liter. Przedmowa zapowiada również dodanie na końcu każdego poematu (wydawanego *Goffreda* i zapowiadanego *Orlanda*) słownika wyrazów i zwrotów staropolskich niezrozumiałych dla współczesnego czytelnika, a na końcu każdego tomu – przypisów z objaśnieniami nazw osobowych i geograficznych oraz „wykładem zawilszych ustępów” (s. IV). Niestety w tym omówieniu zasad edycji brak jakiegokolwiek informacji o egzemplarzu pierwodruku stanowiącym podstawę edycji Rydla.

Większą część przedmowy (s. V–XI) zajmuje historycznoliteracki esej, w którym Rydel ze swadą przedstawia życiorys Torquata Tassa na tle historycznym,

dzieje i charakterystykę jego twórczości jako połączenia katolickiego ducha z formami klasycznego humanizmu, powstanie i wydanie *Jerozolimy wyzwolonej*, jej związki z tradycją eposu, zwłaszcza Homera i Ariosta, ale także Luigiego Pulciego, Matteo Boiarda i Giana Trissina, porównanie *Goffreda z Orlandem* Ariosta. Nie ma tu natomiast informacji o Piotrze Kochanowskim ani o jego przekładzie, co nie dziwi wobec założenia, że jako podsumowanie edycji *Goffreda i Orlando* ma zostać wydany tom monograficzny o poecie-tłumaczu.

Zapowiadane przypisy (*Objaśnienia* do poszczególnych pieśni poematu ze wskazaniem numeru strony i zwrotki) znajdują się na końcu tomu 1 (s. 333–345), brak ich natomiast w tomie 2. Oznacza to, że dotyczą one wyłącznie pierwszych dziesięciu pieśni dzieła. Rydel opatrzył je wstępnym przypisem, który wskazuje na udział w ich powstaniu Romana Zawilińskiego – językoznawcy, członka Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, od 1902 roku dyrektora gimnazjum w Tarnowie³², edytora trzech dzieł staropolskich w serii Biblioteka Pisarzy Polskich (*Castus Ioseph* Szymona Szymonowica w przekładzie Stanisława Gośławskiego, Kraków 1889; *Żywot Józefa* Mikołaja Reja, Kraków 1889; jego *Krótką rozprawa między trzema osobami Panem, Wójtem a Plebanem*, Kraków 1892): „Wydawca składa gorące podziękowanie prof. R. Zawilińskiemu za łaskawie udzieloną pomoc w objaśnieniu niektórych trudniejszych form i konstrukcji gramatycznych” (s. 333). Przypisy te dotyczą przede wszystkim kwestii językowych – objaśniają archaiczną składnię, formy fleksyjne, kształt fonetyczny słów, znaczenie frazeologizmów (zdarza się, że z powołaniem na słownik Grzegorza Knapskiego czy z podaniem innych użyc w literaturze staropolskiej, także na podstawie słownika Samuela Bogumiła Lindego). Można znaleźć w *Objaśnieniach* interesującą uwagę na temat zabiegów językowo-translatorskich Kochanowskiego – jego prób wprowadzenia w polszczyźnię ściągnięć samogłosek na wzór języków romańskich, o czym, jak wiemy, pisał Rydel także w rozprawie o przekładzie z Ariosta. Czasem przypisy objaśniają nazwy własne, zwłaszcza mitologiczne, i ich formę językową. Pollak zwrócił uwagę na trafną uwagę Rydla o spolszczeniu imienia „Guasco” jako „Gwaszek” na wzór słowiańskich „Leszek” czy „Mieszek”. Rydel wskazuje też w *Objaśnieniach* nawiązania literackie, zwłaszcza do Jana Kochanowskiego – Pollak docenił też dostrzeżenie parafrazy z *Trenu VII* oraz zbieżność między przemową Goffreda a przemówieniem Stefana Batorego na sejmie w Warszawie 28 lutego 1585 roku³³. W odniesieniu do nazw zamienionych przez Kochanowskiego na polskie Rydel podaje oryginalne nazwy z tekstu Tassa. Podkreśla też wprowadzenie polskich realiów (które interesowało go i w rozprawie o *Orlandzie*). W przypisach kryje się też informacja o warsztacie edytorskim wydawcy, który uwzględnił poprawki z erraty dołączonej do pierwodruku.

³² A. Polakowska, *Zawiliński Roman*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. R. Loth, Warszawa 2004, t. 5, s. 180–181; B. Jaśkiewicz, *Zawiliński Roman*, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, red. I. Treichel, Warszawa 1972, s. 1016.

³³ R. Pollak, *Goffred Tassa-Kochanowskiego*, Wrocław 1973, s. 26, 28.

Wydany rok później tom 2 *Goffreda* zaskakuje odmiennością komentarza edytorskiego. Jak wspomnieliśmy, nie ma tu *Objaśnień*, za to jest *Słowniczek* do całego dzieła (s. 337–356), w którym leksemy zostały zlokalizowane (numer pieśni, strofy i wersu) i objaśnione. Jego autorem nie jest Rydel, ale Jan Czubek – filolog, nauczyciel, tłumacz i bibliograf, który od 1879 roku stale współpracował z Akademią Umiejętności, a od 1903 roku pełnił funkcję jej bibliotekarza³⁴. Ciąg dalszy *Słowniczka* to *Imiona własne* (s. 356–366) – indeks alfabetyczny zlokalizowanych (numery pieśni i strof) nazw osobowych, geograficznych czy mitologicznych, gdzie „Pominięto nazwy geograficzne powszechnie znane i nader liczny tłum postaci zmyślonych, a wyodrębnionych samym tylko imieniem” (s. 356). Są to więc informacje, które według zapowiedzi Rydla z przedmowy w tomie 1 miały się znaleźć w nieobecnych tu przypisach.

W obydwu tomach znajduje się *Errata*. W tomie 2 ma ona nie tylko charakter praktyczno-techniczny, związany z niniejszym wydaniem, ale także zawiera dwie emendacje – w Pieśni XV słowo „różgami” Rydel poprawił na „rogami”, dodając przypis informujący, że to w istocie poprawienie pierwodruku, którego tekst ma zaburzony sens i nie zgadza się z treścią oryginału Tassa; w Pieśni XX poprawiono „Jtakoś” z pierwodruku na „Jakoż”. Najwyraźniej decyzje co do lekcji tych miejsc zostały podjęte już po etapie druku.

Sam tekst literacki Tassa-Kochanowskiego wydano w całości, z ramą wydawniczą: dedykacją, przedmową *Do Czytelnika*, wierszowanymi *Argumentami* na początku poszczególnych pieśni. W obydwu tomach poprzedza go wewnętrzna strona tytułowa, nieco stylizowana na starodruk, z herbem Korwin, a strony rozpoczynające każdą pieśń zawierają prostokątne winiety *en tête*. Mimo zapowiedzi z przedmowy transkrypcja została zmodernizowana – niewątpliwie niekonsekwentnie. Zgodnie z zapowiedzią w wielu miejscach zastosowano współczesną pisownię łączną i rozdzielną oraz małych i wielkich liter. Częściowo zmodernizowano też interpunkcję. Najbardziej narzucającą się uwadze zachowaną cechą dawnej ortografii jest pisownia szeregu *i – y – j* oraz spółgłosek dźwięcznych i bezdźwięcznych, choć dokładniejsza analiza wykazuje, że zapis znów nie jest konsekwentny i wykonany sumiennie. Analizy tej dokonali recenzenci.

Edycja *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona* Tassa-Kochanowskiego w opracowaniu Rydla wzbudziła zainteresowanie czytelników i badaczy. Już po wydaniu tomu 1 została zrecenzowana, krytycznie, przez Adama Antoniego Kryńskiego, Ignacego Chrzanowskiego i Aleksandra Brücknera. To ta krytyka wpłynęła z pewnością na odmienny kształt tomu 2 oraz zapewne to ona zadecydowała o włączeniu do prac nad *Goffredem* Jana Czubka i przekreśliła dalsze plany edytorsko-naukowe Rydla związane z Piotrem Kochanowskim³⁵.

³⁴ Czubek Jan, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, s. 152–153; *Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie, TNW, PAU, PAN*, cz. 1: *Nauki społeczne*, Wrocław 1985, z. 1, s. 257–259.

³⁵ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 112.

W 1902 roku publikację tomu 1 odnotował krakowski „Przegląd Powszechny” (t. 76) w *Przeglądzie piśmiennictwa*. Skrótowo powtórzono tu za przedmową Rydla informacje o planach wydawniczych odnośnie do ośmiu tomów poświęconych Kochanowskiemu. Zwrócono uwagę na krótki wstęp Rydla o życiu i działalności Tassa. Przede wszystkim jednak – czego chyba spodziewał się wydawca – decyzję o zachowaniu oryginalnej pisowni uznano za dyskusyjną. Doceniono wprawdzie świadome jej podjęcie, dostrzeżono refleksję edytora na ten temat, natomiast argumenty, że modernizacja szkodziłaby rytmice i rymom, uznano za nie w pełni przekonujące: „te względy usprawiedliwiają poniekąd archaizm pisowni” (s. 127). Autor noty (ukryty pod inicjałami A.B.) wyraża przekonanie, że wydanie mogłoby zostać lepiej przyjęte, gdyby wydawca zdecydował się na kompromis, zbliżając ortografię do współczesnej „bez szkody dla całości artystycznej” (s. 127), dzieło stałoby się wówczas bardziej przystępne. W 1903 roku recenzent „Przeglądu Powszechnego” (t. 79) podtrzymał ten sąd, anonsując publikację tomu 2. Ton krytyczny pobrzmiwa w jego pozornie neutralnym stwierdzeniu, że wszystkie uwagi do tomu 1 można odnieść i do tomu 2. Nie rozwijając jednak tego tematu, recenzent docenia sam fakt przypomnienia publiczności Piotra Kochanowskiego i jego dzieła. Wyraża wdzięczność wobec wydawcy, że dostrzegł tę bieżącą potrzebę budującego uobecniania dawnej kultury literackiej:

[...] publiczność bowiem czytająca, przywalona obfitą produkcją poetycką i beletrystyczną współczesną, przepomina nieco o arcydziełach starszej literatury, dziełach mogących dodatnio wpływać i na wyrobienie lub podniesienie smaku estetycznego, na wykształcenie umysłu, a zarazem mogących dla swej uznanej wartości być kryterium porównawczym dla płodów obecnej doby³⁶.

Obszerna i rzeczowa recenzja Ignacego Chrzanowskiego, ogłoszona w 1902 roku w „Bibliotece Warszawskiej” (t. 3), jest znacznie bardziej krytyczna w treści i ostrzejsza w tonie. Powtórzywszy za przedmową Rydla informacje o planowanych ośmiu tomach i podzieliwszy jego przekonanie, że edycje Piotra Kochanowskiego są bardzo potrzebne, bo „to w wieku XVII cudotwórca mowy polskiej” (s. 162), bo *Goffred* od pierwodruku cieszył się uznaniem i silnie wpłynął na polską literaturę, czytany i naśladowany między innymi przez Mickiewicza i Słowackiego, a *Orland* nie miał dotąd pełnego wydania, recenzent przechodzi do zjadliwej krytyki. Powtarza Rydlowe zapowiedzi powrotu do pierwotnego tekstu, wiernego zachowania pierwodruku łącznie z jego niekonsekwencjami, wyraża zrozumienie dla tej zasady mimo jej sprzeczności z regułami całej serii wydawniczej i mimo przekonania, że dawna pisownia jest cechą drukarza, a nie pisarza – po to aby następnie uderzyć w niekonsekwencję Rydla jako edytora. Jego deklaracje kwituje protekcyjnie powiedzeniem: „Obiecanka cacanka”, a uzyskany przez niego efekt ocenia twardo jako „przedruk niedokładny, ale to tak niedokładny, iż miejscami jego tekst nie ma nic wspólnego już nie tylko z wydaniem pierwszym (1618), ale i z dwoma innymi

³⁶ A., „Przegląd Powszechny”, t. 79: 1903, s. 291–292.

wydaniami z XVII stulecia (1651 i 1687)” (s. 163). Chrzanowski mimochodem przyznaje rację Rydłowi, że nie zachował kreskowania *a* oraz zapisu zmiękczeń przed *i*, a następnie wylicza długi szereg jego błędów, polegających na niewiernym odzwierciedleniu wahań pierwodruku w zapisie *z-s*, *ó-u*, *y-e*, *e-ę* itp., na niekonsekwentnym poprawianiu lub pozostawianiu błędów, na nieuzasadnionym poprawianiu tekstu, na błędnej i niekonsekwentnej modernizacji pisowni łącznej i rozdzielnej. Recenzent ironicznie wnioskuje: „wydanie p. Rydla odtwarza jego własne wahania w pisowni staropolskiej, ale nie wahania pierwodruku” (s. 164). Na tym jednak nie kończy, dołączając zarzut jeszcze poważniejszy: niedokładne odtworzenie tekstu, wynikające z równoczesnego posługiwania się innymi niż pierwodruk wydaniem. Konkludując, Chrzanowski zarzuca niespójność edycji Rydla, która „nie jest przedrukiem ani jednego z wydań krakowskich siedemnastego stulecia, ale raczej jakąś edycją eklektyczną, dokonaną – nie twierdzimy: na podstawie, ale – przy pomocy wydań późniejszych (Warszawa 1772; Połock 1818; Wrocław 1820; Wilno 1826; Sanok 1856)” (s. 165). Taka recenzja tomu 1 może kończyć się tylko postulatem staranniejszego wydania kolejnych zapowiadanych tomów.

Po ogłoszeniu tomu 1 w 1902 roku krytycznie zrecenzował pracę Rydla także Adam Antoni Kryński w warszawskiej „Książce. Miesięczniku poświęconym krytyce i bibliografii polskiej” (nr 6), formułując zarzuty bardzo podobne jak Chrzanowski. I Kryński podkreśla potrzebę tej edycji, potwierdzając słowa Rydla o niedostępności licznych, a nie zawsze wiernych wydań *Goffreda*. I ten recenzent przytacza deklarację Rydla, że odtworzy tekst pierwotny, a uznaje to za jedynie słuszny sposób wydawania tekstów dawnych. Podkreśla radykalność założeń Rydla, który chce zachować wszelkie cechy językowe, a nawet oryginalną ortografię mimo jej niekonsekwencji, modernizując jedynie grafie, pisownię łączną i rozdzielną oraz małych i wielkich liter. Z przyjęcia takiej zasady dokładności Kryński wnioskuje, że wydanie Rydla mogłoby zastąpić pierwodruk. To jednak tylko wprowadzenie do długiego katalogu zarzutów, zestawionego przez recenzenta-językoznawcę po szczegółowym porównaniu edycji tomu 1 z pierwodrukiem, które doprowadziło go, „wbrew oczekiwaniu, do zupełnie innego i, niestety, bardzo przykrego wniosku” (s. 199). Kryński stwierdza, że „Zamiast ścisłego trzymania się pierwodruku poczyniono pełno zmian w tekście”, nie tylko w zakresie pisowni, której modernizację można by przyjąć, ale przede wszystkim:

[...] w samych formach języka dawnego, które bez żadnej potrzeby, niebacznie, z wyraźną szkodą dla staropolszczyzny i całości dzieła, poprzerałabiano na inne, już to idąc za poprawkami przedruków dawniejszych, już też wprowadzając całkiem świeże według własnego widzenia rzeczy, a przy tym nigdzie żadnej o tym nie uczyniono wzmianki³⁷.

Recenzent bezwzględnie stwierdza, że rażąca sprzeczność między założeniami przedstawionymi przez wydawcę w przedmowie a ich realizacją daje wrażenie,

³⁷ A. Kryński, „Książka” 1902, nr 6, s. 199.

że wykonanie edycji zostało powierzone jakiemuś niekompetentnemu zastępcy, nieznającemu założeń i podejmującemu przypadkowe decyzje. Kryński analizuje niekonsekwentną transkrypcję szeregu *i - y - j*, niezapowiedzianą modernizację zapisu *o-ó*, zmiany brzmienia wyrazów i form właściwych staropolszczyźnie, na przykład *miedzy* na *między*, *opatrował* na *opatrywał*, ze szkodą dla wyobrażenia czytelników o języku staropolskim, a nawet dla struktury rymów. Konkretnie przykłady „zmian i błędów, którymi tekst wydanego tomu I-go popsuto” (s. 201), wymienione bardzo licznie w recenzji, zostały ponoć wybrane spośród ponad 560 zanotowanych przez recenzenta poważniejszych ingerencji Rydla w tekst oraz niewskazanych w erracie omyłek drukarskich. Kryński zwraca także uwagę na błędy w *Objaśnieniach*. Styl i ton jego recenzji jest znacznie bardziej powściągliwy niż u Chrzanowskiego, jednak i on nie stroni od takich sformułowań jak: „formy fantastyczne” (s. 199), „dowolna przeróbka” (s. 200), „nadwerężenia tekstu” (s. 200), które podkreślają merytoryczną, miążdżącą krytykę pracy Rydla. Nawet docenienie „strony zewnętrznej” książki (druk, papier) jest w istocie komplementem pod adresem serii wydawniczej, a łączy się z wnioskiem, że jej uroda nie może zrównoważyć „mnogości błędów i ciężkich uchybień przeciw dokładności tekstu staropolskiego” (s. 201). Recenzent wnioskuje, że „dla poprawienia zła i uratowania choć częściowego wartości tej książki” (s. 201), dla właściwego wyobrażenia o języku poety i kształcie poematu, należy dołączyć do tomu 2 wykaz wszystkich błędów, zmian i odstępstw od pierwodruku oraz nowe objaśnienia zasad transkrypcji.

Na opinie Kryńskiego i Chrzanowskiego powołuje się kolejny recenzent tomu 1 *Goffreda* Rydla – Aleksander Brückner, w krótszej i bardziej ogólnej, choć nie mniej negatywnej ocenie w *Recenzjach i Sprawozdaniach* „Pamiętnika Literackiego” w 1902 roku (nr 1/1/4). Przedstawia on zapoczątkowanie prac edytorskich nad Piotrem Kochanowskim jako „niespodziankę” (s. 673), znów relacjonując za przedmową Rydla plan wydania ośmiu tomów poświęconych poecie-tłumaczowi i chwając ten zamiar, choć warto zauważyć, że wydanie *Goffreda* uważa za mniej ważne niż *Orlanda*, ze względu na istniejące już liczne, nawet popularne, edycje. Piotr Kochanowski, nazwany „królem poezji polskiej” (s. 673), uznany jest za godnego wydania pomnikowego, a za wzór wiernej edycji pierwodruku uznaje Brückner pomnikowe (jubileuszowe) wydanie *Dzieł wszystkich* Jana Kochanowskiego (Warszawa 1884) oraz zapoczątkowane przez Samuela Adalberga wydanie *Zwierciadła* Mikołaja Reja (Kraków 1897). Tymczasem efekty pracy Rydla nad tomem 1 określa jako „nie nazbyt fortunne” (s. 673). Zarzuca mu, że objaśnienia, głównie dotyczące gramatyki, są zbędne w wydaniu nieprzeznaczonym z założenia do użytku szkolnego. Za główną wadę edycji uznaje zaś niepoprawność tekstu, powołując się na autorytet warszawskich recenzentów i obcesowo stwierdzając, że „w wydaniu tym błąd na błędzie siedzi i błędem pogania” (s. 673). Choć recenzent sam deklaruje niechęć do wszelkiej modernizacji tekstu staropolskiego, dyskutuje też z argumentem Rydla, że modernizacja ortografii mogłaby godzić w rytmikę i rymy. Przede wszystkim jednak oczekuje od edytora konsekwentnego zastosowania się do przyjętych i ogłoszonych

zasad, inaczej bowiem czytelnicy są wprowadzani w błąd co do kształtu tekstu oryginalnego. I Brückner wyraża oczekiwanie, że następny tom zostanie opracowany starannie i będzie zawierał poprawki do tomu 1. Ciekawe jednak, że w 1904 roku w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* ten sam autor informuje o edycji Rydla bez jakiegokolwiek komentarza na temat jej jakości³⁸.

Nie bez wpływu tych recenzji Pollak, najważniejszy badacz przekładu Kochanowskiego i jego wydań, stwierdził po latach w monografii *Goffreda*, że „wydanie Rydla to jeden z najgorszych, jeśli w ogóle nie najgorszy przedruk *Goffreda*”³⁹, a w edycji w serii Biblioteki Narodowej – że „Wydanie Rydla w Bibl. Pis. Pol. Ak. Um. (Kraków 1902–3) należy do najgorszych”⁴⁰.

Rydel nigdy nie odniósł się publicznie do zarzutów wobec edycji, nie wiadomo nic o żadnych jego wypowiedziach prywatnych na ten temat. Obserwacja różnic między tomem z 1902 roku i wydanym po recenzjach tomem z 1903 roku pozwala stwierdzić, że już ogłaszając tom 2, wycofywał się z zaangażowania w zagadnienia związane z Piotrem Kochanowskim, można się spodziewać, że nie bez nacisków ze strony Komitetu Biblioteki Pisarzy Polskich. Nie wydał *Orlanda* Ariosta-Kochanowskiego – co uczynił niebawem Jan Czubek (t. 1–3, Kraków 1905), nie napisał też monografii polskiego poety-tłumacza z rodu Kochanowskich.

Ze wspomnianych wyżej protokołów Komitetu Biblioteki Pisarzy Polskich z Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie można wyczytać tę smutną historię niedoszłej pracy Rydla nad edycją *Orlanda*. Na posiedzeniu 7 lutego 1903 roku pełniący funkcję sekretarza Jan Czubek przedstawił informację, którą zatwierdzono, „że pomiędzy nim a p. dr. Rydlem nastąpiło co do wydania *Orlanda Szalonego* porozumienie tej treści, iż utwór ten mają wydać wspólnie”⁴¹. W protokołach posiedzeń z 9 grudnia 1903 roku oraz 27 lutego 1905 roku (między tymi datami nie zwoływano posiedzeń) zanotowano wypowiedzi samego Czubka na temat edycji *Orlanda* (zapowiedź druku, informacja o jego rozpoczęciu), a nazwisko Rydla już się nie pojawiło. Nie widnieje także w Sprawozdaniu Sekretarza Generalnego w „Roczniku Akademii Umiejętności w Krakowie” (R. 1902/1903, Kraków 1903), gdzie informowano o publikacji edycji Tassa-Kochanowskiego oraz o zwłóce w wydaniu *Orlanda* spowodowanej sprowadzaniem rękopisów ze Lwowa i z Cieszyna. W Sprawozdaniu Sekretarza Generalnego w „Roczniku Akademii Umiejętności w Krakowie” (R. 1903/1904, Kraków 1904) przy informacji o bieżącym druku *Orlanda*, określonym jako „pendant do wydanej już Torquata Tassa *Jerozolimy Wyzwolonej*”, stwierdzono jednoznacznie: „wydawcą

³⁸ A. Brückner, *Kochanowski Piotr*, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 35, Warszawa 1904.

³⁹ R. Pollak, *Goffred Tassa-Kochanowskiego*, s. 234–235.

⁴⁰ R. Pollak, *Wstęp*, [do:] T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona przekładania Piotra Kochanowskiego*, na podstawie pierwodruku wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył R. Pollak, wyd. 3 całkowite, Wrocław 1951, s. XLVIII.

⁴¹ J. Weinberg, *Jana Czubka krakowska rocznica...*, dz. cyt., s. 82.

jest prof. Jan Czubek⁴². W recenzji dla „Książki” w 1905 roku (nr 9, s. 349) Aleksander Brückner przypomniał jeszcze historię wydania *Orlanda*: „zapoczęte niegdyś przez Przybylskiego [w 1799 r.], zapowiedziane ponownie przez Rydla, wykonane przez niego [tj. Jana Czubka]”⁴³.

Gromadzone przez Rydla przez lata materiały do monografii o Piotrze Kochanowskim zaginęły podczas drugiej wojny światowej i znane są tylko z relacji Pollaka. Miał je Rydel gromadzić w osobnej teczce, jak wspominaliśmy, przechowywanej później w Warszawie przez Leona Płoszewskiego i zaginionej po powstaniu warszawskim. Według relacji Pollaka oprócz omawianego wyżej rękopisu rozprawy referowanej na posiedzeniu Akademii Umiejętności w 1895 roku w teczce znajdowały się fiszki z własnoręcznymi notatkami Stanisława Windakiewicza z metryki padewskiej, dwie notatki Kazimierza Potkańskiego o treści biograficznej, rękopis Karola Estreichera z bibliografią o Piotrze Kochanowskim, wypisy Stanisława Tomkowicza z aktów grodzkich krakowskich⁴⁴ oraz Rydla „wcale obfite notatki do obszernej monografii o P. Kochanowskim, [...] dwa większe rozdziały, plan całego studium i nieco notatek do innych rozdziałów”⁴⁵.

Z pewnością to właśnie największa strata dla historii literatury polskiej – że za nieudaną edycję Rydel zapłacił nieistniejącą monografią. Przekazy o zebranych przez niego materiałach dają pewność, że jego wieloletnie zaangażowanie w badania nad życiem i twórczością Piotra Kochanowskiego zaowocowało wartościowymi obserwacjami i wnioskami, które w jakimś stopniu zostały wykorzystane przez dwóch najważniejszych autorów prac związanych z Piotrem Kochanowskim – Jana Czubka i Romana Pollaka.

Bibliografia

- Berbelicki W., *Krakowski nagrobek Piotra Kochanowskiego*, „Ruch Literacki” 1967, nr 1.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Piśmiennictwo staropolskie. Hasła osobowe A–M*, oprac. R. Pollak i in., Warszawa 1964, t. 2.
- Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie, TNW, PAU, PAN*, cz. 1: *Nauki społeczne*, Wrocław 1985, z. 1.
- Brückner A., *Kochanowski Piotr*, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 35, Warszawa 1904.
- Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 5, red. R. Loth, Warszawa 2004.
- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972.
- Dużyk J., *Rydel Lucjan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 33, Wrocław 1991–1992.
- Encyklopedia Krakowa*, red. A.H. Stachowski, Warszawa – Kraków 2000.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 83.

⁴⁴ R. Pollak, *Lucjan Rydel o przekładzie „Orlanda”...*, dz. cyt., s. 230.

⁴⁵ R. Pollak, *Wstęp*, dz. cyt., s. XLIX.

- Kaupuż A., *Z dziejów „Goffreda” na Litwie: Tasso-Kochanowski na amatorskiej scenie wileńskiej z roku 1825*, [w:] *W kręgu „Goffreda” i „Orlanda”*, red. S. Pigoń, Wrocław 1970.
- Krzyżanowski J., „Jeruzalem wyzwolona” *Tassa-Kochanowskiego a romantycy polscy*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 57/4.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, napisali L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979.
- Magnuszewski W., *Jan i Piotr Kochanowscy w świetle nieznanego konterfektu*, [w:] *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, t. 1, red. Z.J. Nowak, Katowice 1985.
- Maślińska-Nowakowa Z., *Jan Kochanowski w malarstwie i w rzeźbie*, [w:] *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, t. 1, red. Z.J. Nowak, Katowice 1985.
- Michalik J., „*Castus Ioseph*” *na scenie*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie” 1987.
- Miszczyk B., *Lucjan Rydel – mniej znane karty z życiorysu. Działalność oświatowa*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2007.
- Pollak R., *Goffred Tassa-Kochanowskiego*, Wrocław 1973.
- Pollak R., *Kochanowski Piotr*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13, Wrocław 1967–1968.
- Pollak R., *Lucjan Rydel o przekładzie „Orlanda” przez Piotra Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 57/1.
- Pollak R., *Mickiewicz i „Orland szalony” Ariosta*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 42/2.
- Pollak R., *Wstęp*, [do:] T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona przekładania Piotra Kochanowskiego*, na podstawie pierwodruku wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył R. Pollak, wyd. 3 całkowite, Wrocław 1951.
- Rudnicka J., *Tassa „Goffred albo Jeruzalem wyzwolona” jako lektura Norwida*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2006.
- Słownik pracowników książki polskiej*, red. I. Treichel, Warszawa 1972.
- Walecki W., *O podobiznach Jana Kochanowskiego z przełomu XVIII i XIX wieku (na marginesie badań nad tradycją czarnolesską w literaturze Oświecenia)*, „Prace Historycznoliterackie” 1973, z. 27.
- Weinberg J., *Jana Czubka krakowska rocznica i uwag kilka o „Orlandzie” Ariosta-Kochanowskiego*, „Ruch Literacki” 2005, z. 1.
- Weinberg J., „*Pan Tadeusz*” i „*Beniowski*” *wobec „Goffreda” Tassa-Kochanowskiego. Odmiany i wybrane wątki recepcji romantycznej*, „Miscellanea Łódzkie” 1995, z. 1.
- Wójcik W., *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza*, [w:] *Z ducha Tassa*, red. R. Ociecek, B. Mazurkowa, Katowice 1998.

Lucjan Rydel as a researcher and publisher of Old Polish literature – the edition of Torquato Tasso’s *Gerusalemme liberata*, translated by Piotr Kochanowski (Krakow 1902–1903)

Abstract

The article discusses the research and editing work of Lucjan Rydel related to the Old Polish literature – the two-volume edition of Torquato Tasso’s *Gerusalemme liberata*, translated by Piotr Kochanowski as *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona*, prepared by Rydel and published in Krakow in 1902–1903 by Polish Academy of Arts and Sciences in the series *Biblioteka*

Pisarzów Polskich (Polish Writers' Library). It is the result of Rydel's research on the life and work of Piotr Kochanowski – Jan Kochanowski's nephew, Renaissance poet, Polish translator of Ariosto and Tasso. In the *Biblioteka Pisarzy Polskich* it was planned to publish, in addition to *Goffred*, a 5-volume edition of Ariosto's *Orlando furioso* translated by Piotr Kochanowski and a monograph on Kochanowski. Rydel's materials for these books were lost during World War II, but they are known from the accounts of Józef Tretiak and Roman Pollak. Rydel's edition of *Goffred* was critically reviewed by Adam Antoni Kryński, Ignacy Chrzanowski and Aleksander Brückner.

Słowa kluczowe: edytorstwo, historia, dramat, literatura staropolska, recepcja, XIX wiek

Key words: publishing, history, drama, Old Polish literature, reception, the 19th century

Maria Jolanta Olszewska

ORCID 0000-0001-6230-0621

Uniwersytet Warszawski

„A tu rzeczywistość skrzeczy...”, czyli *Na marne* i *Z dobrego serca* Lucjana Rydla

Obecnie kiedy mówimy o twórczości Lucjana Rydla, stajemy przed dylematem, w jaki sposób jego dzieło, zarówno poetyckie, jak i dramaturgiczne, przywrócić współczesnemu odbiorcy. W tym kontekście uzasadnione i wciąż aktualne okazuje się pytanie postawione w roku 1968 w „Tygodniku Powszechnym” przez Ignacego Leśniakiewicza: „Co zostało z Rydla?”¹. Warto zastanowić się nad tym, czy autor artykułu miał rację, pisząc, że w sumie z tej spuścizny zachowało się niewiele, a sam Rydel prezentuje się jako „drugorzędny dramaturg, zapomniany poeta, niedoceniony krytyk i poprawny popularyzator kulturalnej wiedzy”². Należałoby zatem raz jeszcze pochylić się nad twórczością poety, który kojarzony jest przede wszystkim z groteskową postacią Pana Młodego z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego i z *Plotką o Weselu* Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Przede wszystkim w punkcie wyjścia trzeba pokazać ścisłą korespondencję myślową analizowanych tekstów literackich z ewolucją światopoglądową artysty. Autor *Zaczarowanego koła* otrzymał bardzo staranne wykształcenie. Zafascynowany polską historią i wrażliwy na kwestie narodowe swą działalność literacką rozpoczęła dość wcześnie. Już w gimnazjum podjął pierwsze próby dramaturgiczne i sam zakładał teatryki szkolne. Wkrótce przyszedł czas na kolejne utwory sceniczne³. Za dramat historyczny *Mściwój* (ok. 1885–1886), traktujący o walce Słowian z Niemcami, inicjujący w jego twórczości nurt narodowy, otrzymał II nagrodę Akademii Umiejętności. Następnie poeta opublikował *Kościuszkę* (1889), *Samuela*

¹ I. Leśniakiewicz, *Co zostało z Rydla*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 27, s. 4. Zob.: E. Jankowski, *Rydel: poeta „zaśmieszony”*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 3/2, s. 133–139.

² I. Leśniakiewicz, *Co zostało z Rydla*, dz. cyt., s. 4.

³ Twórczości dramaturgicznej Rydla osobny artykuł poświęciła A. Okońska, *Twórczość dramatyczna Lucjana Rydla*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 3, s. 81–97.

Zborowskiego (1889) oraz *Maciejowice* (1891). Były to kolejne utwory dramatyczne o wymowie patriotycznej o charakterze popularnym⁴.

Pod wpływem podróży odbytej po zachodniej Europie, a zwłaszcza po pobycie w Paryżu, Rydel uległ wpływom sztuki symbolicznej. Podjął w tym czasie trud asymilacji nowych trendów obecnych w sztuce europejskiej na gruncie literatury polskiej. Jego młodzieńcze dramaty wykazują wpływ różnych mód artystycznych, charakterystycznych dla przełomu wieków XIX i XX. Poeta przede wszystkim próbował rozpoznać istotę pisarstwa Maurycego Maeterlincka, sposób konstruowania przez niego tekstu dramatycznego i budowania nastroju będącego nośnikiem sensu. Rydel, zainspirowany utworami belgijskiego twórcy (*Intruz*, *Wnętrze*, *Ślepcy*), dążył do stworzenia własnego wariantu dramatu symboliczno-nastrojowego. W ten sposób powstały symboliczno-nastrojowa jednoaktówka *Matka* (1891) i misterium fantastyczne *Dies irae* (1891). Teksty dramatyczne Rydla, odwołujące się do popularnej estetyki dekadenco-symbolistycznej, okazały się jednak mało oryginalne. Ponieważ język poetycki stał się podstawową materią sztuk symbolicznych, te dramaty wpisywały się w model popularnego wówczas teatru poetyckiego⁵. Tak więc nastrojowo-liryczne dramaty Rydla, *Matkę*, *Dies irae*, a nawet późniejszych *Jeńców* (1902), należałoby sytuować w pobliżu jego liryków i z tej perspektywy je odczytywać. Jest to typowa dla końca wieku poezja nastrojowa, oparta na metaforze epitetowej, stylizowana na skargi zbolełej duszy, mająca na celu oddawanie rzeczywistości psychicznej i będąca jednocześnie popisem kunsztu artystycznego. Rydel, jako człowiek dobrze wykształcony, zamienił swe wiersze w „stylizacyjny dialog literacki”⁶. Dlatego w tych lirykach i dramatach poetyckich należy docenić przede wszystkim kunszt literacki i styl wypowiedzi poetyckiej bliski popularnemu wtedy parnasizmowi.

Te utwory odczytywane z perspektywy lingwistycznej pozwalają na zmianę ich oceny i dowartościowanie świadomości artystycznej Rydla, którego młodzieńcza twórczość zamienia się w szczególną grę z konwencją literacką. Czytelna intertekstualność tych wypowiedzi świadczy o tym, że właściwym punktem odniesienia nie jest dla nich otaczająca rzeczywistość, tylko zaplecze literacko-kulturowe i to ono determinuje formalną i znaczeniową tkankę tych tekstów. Nie miały to być utwory oryginalne, ich pozorna „wtórność” tłumaczy ich niezbyt przychylnie przyjęcie przez odbiorców. Potwierdzeniem tego są noty od redakcji „Biblioteki Warszawskiej”. Tak

⁴ Tradycje patriotyczne Lucjan Rydel wyniósł z domu, gdzie kultywowano pamięć o walkach narodowowyzwoleńczych. Biografię L. Rydla w wersji popularnej przygotował J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972. Zob. też: T. Brzozowska, *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 197–207; L. Tatarowski, *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. III–XIII.

⁵ M.J. Olszewska, *Jeńcy – poetycka wizja historii według Lucjana Rydla*, [w:] *Wokół dramatu poetyckiego*, red. M. Gabryś-Sławińska i G. Głąb, Lublin 2017, t. 1, s. 125–150.

⁶ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XI.

na temat *Matki* pisał Józef Weysenhoff: „Scenicznego obrazka pt. *Matka* nie drukowaliśmy tylko z powodu zbyt bliskiego pokrewieństwa formy i treści z *Intruse Maeterlincka*”⁷. Na temat dramatu-misterium *Dies irae* wypowiedź była bardziej krytyczna. Autor co prawda docenił utwór Rydla, traktując go jako przykład realizacji nowych prądów w sztuce, jednak ogólna opinia o tym dziele była negatywna. Krytyk pisał, że: „rodzaj, w którym pisane jest niniejsze misterium, wydaje nam się fałszywym, nie opartym na zdrowych pojęciach i istotnych warunkach poezji”⁸. W podobnym duchu wypowiadał się Władysław Bukowiński, kiedy pisał o *Dies irae*: „podobnych tematów można by dotykać jedynie, rozporządzając ogromną potęgą talentu, w przeciwnym razie może lepiej – nie poruszać ich wcale”⁹.

Dla Rydla lata 1894–1897 były czasem szczególnie aktywnym. Odbył podróż po Włoszech, w październiku 1894 roku pojechał do Berlina, gdzie spędził pół roku, studiując literaturę i sztukę, a następnie w roku 1897 zawitał do Paryża. Tu dość gruntownie zapoznał się z najnowszą literaturą i teatrem. Przed wyjazdem do stolicy Francji krótko przebywał w Warszawie, gdzie współpracował z kilkoma znaczącymi czasopismami, takimi jak „Biblioteka Warszawska”, „Tygodnik Ilustrowany” i „Gazeta Polska”. Nawiązał znajomości w tamtejszym środowisku literackim. Poznał między innymi Henryka Sienkiewicza i Dionizego Henkla. Wysoko cenił sobie te znajomości. Pobyt w Warszawie okazał się dla niego ważnym czasem dla kształtowania się świadomości artystycznej i tożsamości twórczej. Poeta aktywnie włączył się w spór pokoleniowy, który toczył się na przełomie wieków XIX i XX na temat roli sztuki i artysty w społeczeństwie. Dobrze orientował się we współczesnych kierunkach w sztuce. Znał je z lektur i z zagranicznych podróży (o czym świadczą przygotowywane przez niego przeglądy literatury zagranicznej, publikowane m.in. w „Bibliotece Warszawskiej” pt. *Ruch literacki za granicą*). Jednocześnie Rydel wtedy właśnie zaczął odchodzić od młodzieńczych fascynacji estetycznych, a zwłaszcza od apologii dramatu nastrojowo-lirycznego, i rozpoczął poszukiwania nowych, przekonujących form wypowiedzi.

To, co wyróżniało Rydla na tle jemu współczesnych, to powoli narastająca w nim niechęć do wszelkich nowinek w literaturze, co miało swe źródła nie tyle w braku zrozumienia aktualnych prądów, ile raczej wynikało z silnego wrośnięcia w polskie tradycje. Rydel oskarżał społeczeństwo polskie o snobizm, brak krytycyzmu i zdolności do samodzielnego myślenia oraz o bezrefleksyjne uleganie modom literackim. Tak o tym pisał:

⁷ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 426.

⁸ *Uwaga redakcji*, „Przegląd Polski”, t. 109: 1893, s. 75.

⁹ W. Bukowiński, *Rydel Lucjan. „Utworki dramatyczne”*, „Książka” 1903, nr 8, s. 295. Zob. sąd współczesny: L. Tatarowski, *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala i F. Ziejka, Kraków 2001, s. 197; M. Kurkiewicz, *„Dies irae” Lucjana Rydla, czyli jak nie powinno się pisać jednoaktówek*, [w:] *Krótkie formy dramatyczne w okresie Młodej Polski*, red. H. Ratuszna i R. Sioma, Toruń 2007, s. 165 i nast.

Nie wiem doprawdy, czy jest gdzie pod słońcem drugie społeczeństwo, które by tak szybko i łatwo jak nasze przyswajało sobie nowe prądy i kierunki artystyczno-literackie, pod warunkiem że wyległy się i przychodzą z zagranicy. Niech tylko na Zachodzie podniesie się kilka nowatorskich głosów, a ręczyć można, że w najkrótszym czasie odpowie im u nas silniejsze lub słabsze echo¹⁰.

Raził go gorączkowy, bezmyślny – jak go nazywał – pościg za wszelkimi nowościami społeczeństwa polskiego, uważającego „niemal za wstyd i hańbę, gdy jaki nowy prąd artystyczny lub literacki wstrząsnął cywilizacją zachodnią, a nie przedostał się do nas”¹¹. W tym duchu pochwały utylitaryzmu dokonał obszernej i wnikliwej analizy *Melancholików* Elizy Orzeszkowej¹².

Pod wpływem nowych doświadczeń zainteresowania estetyczne Rydla stopniowo się zmieniały i powoli krystalizował się jego nowy światopogląd. Tak o tym pisał z Berlina w liście z 19 stycznia 1894 roku do Konstantego M. Górskiego:

Zdaje mi się, że mnie prawie zupełnie odszedł dekadentyzm lub, może słuszniej powiedzieć, że ja odszedłem od dekadentyzmu. Wyrosłem z tych majteczek. Świeżo czytałem ostatnie Maeterlinckiady i przyszło mi na myśl, że ten poeta niepotrzebnie mizdrzy się do swoich figur i sepleni do nich, jak niańki do małych dzieci¹³.

Krytycznie pisał również na temat dekadentyzmu w „Gazecie Warszawskiej”. Według jego rozpoznania:

Błędem tej szkoły jest i będzie to, że wpadła w przesadę i szukanie nadzwyczajności. Wykluczyli najprostsze uczucia, najnaturalniejsze wypadki i puścili się w pogoń za czymś niesłychanym i w rezultacie doszli do niesłychanego... dziwactwa. [...] Nie jestem skrajnym dekadentem. Uczyłem się jednak i od nich i przyznaję, że nauczyłem się bardzo dużo. Umieję wprowadzić czytelnika w *stimmung*, umieję przyćmić tak, żeby widz, zaniepokojony, przeczuwał, niepokoił się, czekał i spodziewał się czegoś, co mu w odpowiedniej chwili wyjaśnię lub pozostawię, aby sobie w czułej duszy dośpiewał. Nauczyłem się subtelności w prowadzeniu półtonów i półdźwięków... Tylko nie zerwałem ani na chwilę, tak jak oni, z realizmem, nie przestałem patrzeć na życie, kochać jego prostą, brutalną czasem prawdę i obserwować jej – stopione w jednym tyglu rysy rzeczy wartości z porywami mojej fantazji¹⁴.

Rydel konsekwentnie szukał własnej drogi twórczej. Tak się na ten temat wypowiadał:

Będę pisał, co mi w danej chwili samo, nie ciągnięte i nie pchane, pod pióro przyjdzie. Nie zarzekam się ani dramatu spółczesnego i społecznego w guście Ibsena, ani

¹⁰ Cyt. za: *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 172.

¹¹ Tamże.

¹² Recenzja L. Rydla *Melancholicy. Nowele Elizy Orzeszkowej* ukazała się w warszawskiej „Gazecie Polskiej” 1895, nr 266–267.

¹³ *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, dz. cyt., s. 177.

¹⁴ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 62.

dramatu historycznego w pięciu aktach wierszem, ani humoreski scenicznej, ani poematu lirycznego, dialogowanego, ani żadnej rzeczy, która jego jest. Wszystko jest równie dobre, byle było dobrze napisane. Dziś piszę próby w stylu deklamacyjno-lirycznym z płasko realistycznymi epizodami, jutro może się zabiorę do rzeczy prozą w guście naturalistycznym, a pojutrze spróbuję maeterlinkizmu. Czyż mi nie wolno? Będę póty zmieniał ton, póki mi strun stanie. Cała sztuka w tym, żeby każdy, co ton słyszy, w potrącaniu struny poznał moją rękę i mój sposób grania indywidualny i oryginalny¹⁵.

Rydel na łamach „Gazety Warszawskiej” opublikował cykl felietonów *Mieszaniny artystyczno-literackie*. W jednym z nich pod tytułem *Dekadentyzm polski i najbliższa jego przyszłość* („Gazeta Polska” 1895, nr 272, s. 5) dokonał rozrachunku z rodzimym wariantem dekadentyzmu, który rozumiał w kategoriach symbolizmu, uznając za głównych jego przedstawicieli Maurice’a Maeterlincka, Jeana Moréasa, Paula Verlaine’a i Stéphane’a Mallarmé. Rydel oskarżał współczesną literaturę polską, podobnie zresztą jak literaturę obcą, o sztuczność i dziwaczność, o oderwanie od życia, zatrucie serc i umysłów, o szkodliwość i bezużyteczność. W dodatku, jak twierdził, w Polsce brak jest wybitnych twórców współczesnych. Dlatego dekadentyzm poeta postrzegał przede wszystkim jako przejaw mody i snobizmu. Nawet w Zenonie Przesmyckim (Miriamie) widział nie tyle wielkiego przewodnika i mistrza, ile tego, który onieśmiela swą postawą młodych poetów, poszukujących nowych, poetyckich wzorców. Pomimo krytycyzmu Rydel dostrzegał także pierwiastki pozytywne w dekadentyzmie, takie jak nastrojowość, efekty kolorystyczne, wydelikacenie formy i oryginalność obrazów poetyckich. Zawsze jednak najwyżej cenił sobie poetycki patronat poezji Juliusza Słowackiego, którego traktował jako symbolistę.

Dopełnieniem tych rozważań na temat dekadentyzmu jest kolejny artykuł Rydla zatytułowany *Ruch literacki za granicą* z roku 1896, opublikowany na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. Tekst ma charakter syntetyczny. Już na wstępie poeta stwierdzał, że „chodzi mu o uwagi ogólne”¹⁶, dlatego – jak tłumaczył – nie skupił się na konkretnych dziełach literackich, tylko na oglądzie poszczególnych prądów artystycznych epoki. Tak pisał na ten temat:

Mówi się ciągle, że żyjemy w epoce przejściowej, w oczekiwaniu jakiejś nowej, którą nasz kończący się wiek przeczuwa, której szuka i której zawiązek w sobie nosi. Rzecz jasna, iż każdy stan cywilizacyjny jest skutkiem i wynikiem tego, co było poprzednio, a przyczyną i zarodkiem tego, co będzie: w tem znaczeniu można by każdą epokę nazwać przejściową. Nasza ma jednak nadto ten jeszcze rys charakterystyczny, że w niej równocześnie i równoległe rozwijają się i walczą ze sobą najróżnorodniejsze kierunki umysłowe, najsprzeczniesze prądy, które kolejno powstawały w innych epokach, i kolejno w nich panowały. W naszej ważą się one i krzyżują nawzajem, żaden z nich nie owładnął umysłowością naszą wyłącznie, to

¹⁵ Tamże, s. 82–83.

¹⁶ L. Rydel, *Ruch literacki za granicą*, „Biblioteka Warszawska” 1896, t. 2 s. 145.

też cywilizacja nigdy może nie była bardziej niejednorodną, bardziej złożoną i bardziej wszechstronną¹⁷.

Za podstawową wykładnię światopoglądową nowej literatury Rydel uznał wszechobecny pesymizm. W literaturze „schyłkowej” dostrzegał widoczne zmiany w sposobie myślenia o świecie i człowieku. Dla niego literatura przełomu wieków jest pełna sprzeczności. Opiera się na szeregu opozycji takich jak fizjologia – mistycyzm, neochryścianizm – egotyzm czy symbolizm – naturalizm. Nie daje przy tym pozytywnych rozwiązań.

Dla naszych rozważań ważne jest, że obszerny fragment tego artykułu poświęcony został dywagacjom na temat współczesnego dramatu i teatru, co pozwala zrekonstruować poglądy poety na tę dziedzinę sztuki. Uzasadnia jednocześnie jego wybór własnej drogi dramaturgicznej. Jego zdaniem dramat obecnie odstępkuje od tego, co dotąd uważano za jego właściwy i przyrodzony żywioł, i przechodzi w sferę liryki, próbując odtwarzać „nastroje i czynić je podstawowym nośnikiem sensu”. Jednocześnie dramat nabiera cech epickich, „kiedy stara się roztaczać przed widzem szerokie horyzonty i kreślić na ich tle obrazy obyczajowe i współczesne, zamiast kolizji dramatycznych”¹⁸. Tak Rydel o tym pisał:

Zarówno wśród publiczności i krytyki, jak wśród pisarzy dramatycznych, odzywa się ciągle pragnienie rozbicia skostniałych szablonów *à la* Simion, i wprowadzenia literatury teatralnej na nowe szlaki. Z jednej strony próbuje nowych dróg Maurycy Maeterlinck, ale ostatecznie już dziś, po kilku zaledwie latach, okazała się cała bezpłodność i chorobliwość, cała maniera i sztuczność „maeterlinckizmu”, z drugiej strony pisarze tacy jak Becque lub Curel zwrócili się do naturalizmu i podnieśli na nowo hasła rzucone przez Goncourtów. We Włoszech szuka nowych dróg dla dramatu Marco Praga – w Niemczech wstąpił na nie z świetnym powodzeniem Gerhardt [*sic!*] Hauptmann. Na tych młodych pisarzach widoczny jest oczywiście pewien, większy albo mniejszy, wpływ ibsenizmu i dramatu rosyjskiego. Na całej linii znać dążenie, częstokroć nader skuteczne, do wyswobodzenia się z konwencyonalizmu, tak iż w najbliższych dziesiątkach lat można się spodziewać jakiego wielkiego odrodzenia literatury scenicznej. Zapewne, że nie brak także prób, zupełnie niefortunnych, czemu zresztą dziwić się nie można: nowatorowie bowiem, w zapale reformatorskim, nie rozróżniają często tego, co jest teatralnym szablonem, od tego, co jest samą istotą i rdzeniem poezji dramatycznej, i łamiąc szablony teatralne, gwałcą nadto jeszcze istotę dramatu¹⁹.

Rydel niewątpliwie uważnie śledził przemiany, jakie zachodziły w obrębie współczesnej dramaturgii, próbującej wyzwolić się spod władzy konwencji dramatów mieszczańskich. Nie zmienił jednak swego mocno krytycznego sądu na temat stylu dramatycznego Maeterlincka. Natomiast wysoko ocenił twórczość najważniejszych – jego zdaniem – reformatorów teatru. Są to według niego Henrik Ibsen,

¹⁷ Tamże, s. 145–146.

¹⁸ L. Rydel, *Ruch literacki za granicą*, dz. cyt., s. 146.

¹⁹ Tamże, s. 156–157.

Henry Becque, Marco Praga, Gerhart Hauptmann i Georg Hirschfeld. Zdaniem Rydla „teatralnemu szablonowi” przeciwstawiali oni „istotę i rdzeń poezji dramatycznej”. Według niego ta istota zawarta jest w „bajce”, pod pojęciem której rozumiał umiejętnie konstruowany materiał fabularny, rozłożony na akty i sceny. Ideałem pozostała dla niego – jak pisał – „szlachetna prostota środków artystycznych, niezwykła przejrzystość budowy i psychologiczna logika w przeprowadzeniu postaci, a przy tym zadziwiająca pogarda sztuczek i efektów teatralnych”²⁰. Dlatego w przekonaniu Rydla

[...] pod względem stylu, żadna epoka w literaturze nie wytworzyła tak skrajnych sprzeczności jak nasza: bo gdy jedni pisarze dochodzą do najcudowniejszej prostoty, a nawet do najgrubszego prostactwa, i chcieliby zatrzeć wszelką różnicę między słowem żywym a pisanem; to drudzy również daleko zachodzą w wynajdowaniu najkunsztowniejszych, częstokroć wprost niezrozumiałych i dziwacznych zestawień wyrazów; epoki poprzednie miały swoje style, swoją jednolitość, swój sposób pisania, po którym dzieła ich można poznać – my chyba takiego typu nie zostawimy, bo za wiele mamy typów różnorodnych²¹.

Za ideał stylu dramatycznego Rydel uznał prostotę wypowiedzi. Odrzucał wszelką sztuczność i udziwnienia stylistyczne, pogardzał sztuczkami i efektami teatralnymi, traktując je jako pretensjonalne. Za wzorzec prostoty stylu przyjął dramaturgię Hauptmanna. Wysoko ocenił jego *Tkaczy*, których doskonale znał. W czasie swego pobytu w Berlinie najpierw ich przeczytał, a następnie sześć razy oglądał na scenie berlińskiej. Był zafascynowany wystawieniem tego – jak uważał – bardzo trudnego do realizacji scenicznej utworu. Wystawienie tej sztuki stało się dla niego wstrząsem emocjonalnym i miało charakter przełomowy w jego poglądach zarówno na teatr, jak i na świat. Drugim wzorcem dla niego okazały się dramaty Arthura Schnitzlera, a szczególnie *Liebelei*, w której Rydel docenił szlachetną prostotę stylu i środków artystycznych, przejrzystość budowy i psychologię postaci. Kolejnym ważnym dramatem dla niego były *Die Mütter* Hirschfelda. Zestawiając ze sobą te dwie sztuki, tak pisał:

W porównaniu z *Liebelei* są *Die Mütter* sztuką dojrzałszą, szerszej zbudowaną, może doskonalszą. Za to *Miłośćka* ma jakąś prostotę pomysłu i środków dramatycznych, siłę i szczerłość w przeprowadzeniu, wyrazistość i dobitność w rysunku figur. Wszystko tam jest oczywiste i naturalne, od razu jasno postawione. *Die Mütter* są jednym więcej dobrym dramatem nowożytnym, w rodzaju Hauptmanna. Za to *Liebelei*, aczkolwiek uboższa, nie tak szeroko pomyślana i mniej dojrzała, ma, dla mnie przynajmniej, urok młodzieńczej, bardzo samoistnej i bardzo silnej kreacji. Obie zaś sztuki są znamienym objawem prądu, zmierzającego do wyswobodzenia literatury scenicznej spod szablonu i do odrodzenia jej na gruncie szczerzej, rzeczywistej prawdy życia²².

²⁰ Tamże, s. 161.

²¹ Tamże, s. 146.

²² Tamże, s. 164.

W odczytaniu Rydla dramat Hauptmanna to sztuka proletariacka i jednocześnie głęboko ludzka. Niemiecki dramaturg – jego zdaniem – „dbał zawsze o wstrząsającą dramatyczną akcję, o żywe postaci ludzkie i teatralną perspektywę. Zresztą walczył zawzięcie przeciw temu wszystkiemu, co jest teatralne i sztuczne”²³. W tym czasie Rydel zdecydowanie odstąpił od wcześniejszych swych fascynacji dramatem nastrojowo-lirycznym na rzecz realizmu. Tworzył w przekonaniu, że sztuka nie może być oderwana od życia, tylko ściśle z nim związana, i musi przemawiać do widza swą autentycznością.

Tę dość radykalną zmianę w podejściu Rydla do estetyki dramatu potwierdzają jego sztuki: *Na marne* oraz *Z dobrego serca*. To, co łączy pierwsze utwory dramatyczne Rydla i te dwa dramaty, to zagadnienie śmierci. W *Matce* i *Dies irae* starał się „wyrazić to, co niewyrażalne”, a zatem śmierć otoczoną mroczną tajemnicą. Gęsta atmosfera umierania, nastrój, sugestia złych przeczuć budują świat tych dramatów nacechowanych symbolicznie²⁴. Natomiast inaczej rzecz przedstawia się w *Na marne* i *Z dobrego serca*. W nich poeta sięgnął po inne niż do tej pory techniki teatralne. Świat przedstawiony w tych dramatach jest światem realistycznym.

Jednoaktowy dramat *Na marne*²⁵ (Berlin 1895, prapremiera Kraków 10 października 1895) to dramaturgiczny debiut Rydla na krakowskiej scenie. Tytuł sztuki

²³ Tamże.

²⁴ Zob.: M.J. Olszewska, *Jeńcy – poetycka wizja historii...*, dz. cyt., s. 125–150.

²⁵ Rydel zabiegał o wszelkie związane z wystawieniem kwestie, o czym świadczy jego list: „Piszę zatem do Pana jako do przyszłego reżysera mojej jednoaktówki 2. Proszę się jednak nie niepokoić: odpowiedzi od Pana nie będę wymagał, idzie mi jedynie o to, żeby Pana poinformować, w jakim stadium sprawę wystawienia sztuki odjechałem. 1° Hofmanowa [Hoffmannówna] przyrzekła grać rolę Matki. 2° Pawlikowski zgodził się na wystawienie w pierwszej połowie maja. 3° Rękopism dałem do przepisania (mój nie jest dosyć czytelny) i poleciłem doręczyć go Dyrektorowi za pośrednictwem Ehrenberga 3, któremu kopia rękopismu ma być doręczona zaraz po przepisaniu. 4° Tytułu jeszcze nie ma. Mam nadzieję, że chrzciny odbędziemy na Alsenstrasse 4. W tym celu kazałem sobie mój egzemplarz przysłać do Berlina. Spodziewam się, że od dziś dnia za tydzień będę Drogiemu Panu mógł donieść imię mojego infanta. 5° Pawlikowski sztuki jeszcze nie czytał. Może by Pan zechciał przeczytać mu ją: w ustach Pańskich będzie lepiej wyglądała. W rozmowie ze mną zapowiedział Dyrektor, że się do wystawienia sztuki ani do reżyserii całkiem mieszać nie będzie, to znaczy, żeby Pan na jego pomoc i radę całkiem nie liczył, co zresztą będzie zbyt bezcelne. Rozumie się, że aktorzy, dekoracje, meble etc. są do Pańskiego rozporządzenia. 6° Obsadę zostawił mi Dyr. do uznania. Nie chciałem jednak bez porozumienia się z Panem obsadzać. Proponuję więc Kochanemu Panu obsadę (którą Pan jednak według uznania swego zmodyfikuje): Major — Zboiński, Matka — Hofmanowa [Hoffmannówna], Adam — Śliwicki, Jania — Trapszówna, Rozalia — Wojnowska, Jan — Roman (? nie znam go prawie!?) 7° Na pierwszą próbę musi Kochany Pan (według tego, co mi mówił Pawlikowski) przyjść z gotowym planem sytuacyjnym sceny po scenie. Chcąc to Panu umożliwić, załączam umeblowanie sceny, jakie by urządzić można [...] Co do Śliwickiego — parę informacji (również nie obowiązujących Pana stanowczo). Od wejścia na scenę aż do najwyższych punktów rozmowy z Majorem wyobrażam go sobie zupełnie nieruchomym — przypuszczam, że ta sztywność drewniana, ta automatyczna nieruchomość, powinna być tym silniejszym kontrastem do późniejszych ustępów z gwałtowną nawet gestykulacją. O Śliw. boję się trochę,

został zapożyczony z popularnego wtedy utworu Sienkiewicza wydanego w roku 1872 w „Wieńcu”. Przypomnijmy, że Rydel pozostawał pod dużym wpływem pisarstwa autora *Trylogii*. *Na marne* z rozbudowanym wątkiem miłosnym podejmowało zagadnienia ważne dla tej epoki „przejściowej” pomiędzy romantyzmem a pozytywizmem, a zatem kwestie patriotyzmu, obowiązków obywatelskich, odpowiedzialności za własne czyny. Niewątpliwie powieść Sienkiewicza była ważnym głosem pokoleniowym. Zapowiadała głośno dyskutowane jego kolejne utwory: *Bez dogmatu* (1891) i *Rodzinę Połanieckich* (1894). A zatem kontekst myśli sienkiewiczowskiej dla sztuki Rydla okazuje się niezwykle istotny.

O wystawieniu *Na marne* dowiadujemy się z listów Stanisława Wyspiańskiego, który śledził i oceniał dramaturgiczne dokonania przyjaciela. Sztuka Rydla wystawiana była wraz ze *Starymi długami* Mariana Gawalewicz²⁶. Jest ona pozbawiona akcji w arystotelesowskim tego słowa rozumieniu i wpisuje się w konwencję dramatu idei. Aleksandra Czachówna tak pisała o genezie tej sztuki:

W tych dniach byłam w teatrze na sztuce Lucia Rydla pt. *Na marne*, powiem jednak, że sztuka ta zrobiła na mnie przygnębiające wrażenie i jest to dla mnie prawdziwą zagadką, że Lucio, który się wydaje wesołym a nawet roztrzepanym młodzieńcem, pisze utwory tak rozpaczliwe i w których śmierć jest główną bohaterką. W ostatnim jego utworze widzimy ostatnie chwile samobójcy, który straciwszy wiarę w Boga, w ludzkość, w miłość, a w końcu i samego siebie, targa się na swoje życie na wsi. [...] Mówiłam o tym u Kremerowej, tam jednak młody Staś Kremer powiedział mi, iż tak mówię, bo nie znam młodzieży, nie wiem, jak straszne prądy niewiary i zwątpienia nurtują w ich duszach. Zaczął mnie przekonywać, że Lucio wziął ten obrazek z życia, a na dowód przytoczył mi samobójstwo jakiegoś Rogójskiego, który mając matkę najpobożniejszą i najzacniejszą, odebrał sobie jednak życie z tych samych powodów co bohater Lucia²⁷.

żeby nie włożył w rolę koturnu i „smętności”. Chciałbym, żeby dodać do niej to właśnie, czego jej brakuje: charakterystyczne, realistyczne drobiazgi. Adam i tak już jest aż zanadto typem i „reprezen[tan]tem” swojej kategorii ludzi, od gry Siwickiego zależy więc tej strony nie podnosić, a przeciwnie, ożywić ją ludzkimi właściwościami. Może Panu przyjdzie na myśl jakieś przyzwyczajenie, jakiś ruch czy jakiś sposób mówienia i zachowania się, który by dawał zewnętrzną charakterystykę człowieka. 9° Może by Pan był tak uprzejmy pomówić z Pawlikowskim, kiedy już będzie znał sztukę, o terminie bliższym jej wystawienia i o innych rzeczach, z którym i by w danym razie poszła, oraz przydusić go, żeby kazał co prędzej rolę rozpisać i rozdać do nauki. Proszę mu także przypomnieć, że mi obiecał, iż sztukę przepisać każe na mój koszt i poszłą egzemplarz do Lwowa. Prosił mnie bowiem Przybylski, żeby mu ją dać do grania. Jeśliby Pan przypadkiem miał chwilę czasu na odpowiedź, proszę mi donieść, jak się Panu podoba ustęp przerobiony w scenie z Majorem. Serdeczne uściśnienia łączę i z góry już dziękuję za trudy mojemu Kochanemu Reżyserowi. Wie Pan, że ja mało znam ludzi tak do szpiku kości dobrych i okazujących mi przyjaźń w taki sposób, że nie wiem, jak się odwdziżyć. Proszę mi jednak wierzyć, że wdzięcznym być umiem”. Zob.: *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, dz. cyt., Berlin, 24.04.1895, s. 178–180.

²⁶ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 120.

²⁷ Cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 120–121.

Osią *Na marne* jest samobójcza próba podjęta przez młodego człowieka. Wartość życia poznał on dopiero w chwili śmierci. Od strony dramaturgicznej utwór nie posiada wysokich walorów artystycznych. Mamy tu do czynienia raczej z deklamacją niż z wymianą poglądów opartą na dialogu. W tym utworze nie istnieje dyskusja oparta na agonii. Napięcie dramatyczne w *Na marne*, w którym Rydel podjął polemikę z młodopolskimi przejawami chorej uczuciowości, rodzi się z konfrontacji dwóch przeciwstawnych sobie postaw życiowych reprezentowanych przez Adama-dekadenta i jego dziada, starego Majora-powstańca z roku 1831. Chłopak, „dziecko ze złotem, ze złotem sercem”²⁸, jest przedstawicielem pokolenia „schyłkowców”, które cierpi na „chorobę wieku”, poczucie braku celu w życiu i sensu istnienia, co rodzi głęboki pesymizm i ostatecznie doprowadza młodego człowieka do próby samobójczej. Rodowód postaci Adama, „podobny smętną twarzą do Hamleta”²⁹, daje się wywieść z „czarnego” romantyzmu. Bliski w swej kreacji jest Werterowi z powieści Johanna Wolfganga Goethego, René z powieści François-René de Chateaubrianda, bohaterowi *Godziny myśli* Słowackiego lub *Bez dogmatu* Sienkiewicza. Źródłem „choroby duszy” Adama nie jest jednak niešťęśliwa miłość, okrutni rodzice czy śmiertelna choroba, tylko przerost refleksji, nadwrażliwość, co prowadzi go do paraliżu woli i niechęci do życia i ostatecznie do gestu samobójczego. Postrzelił się, a więc „nie miał sumienia, na matkę względu nie miał. W krwawym błocie cześć szlacheckiego zaszargał imienia”³⁰. Adam „niedobrą szedł drogą: wiecznie z tą książką francuską, niemiecką, bo ja wiem – jaką? Oni tam nie mogą pisać w tych książkach samych dobrych rzeczy... A to potrzebne było? W obce kraje ten wyjazd?”³¹. Pod wpływem wyjazdu za granicę chłopak zmienił się radykalnie, przestał pomagać we dworze, zamiast pracować przy żniwach, „myśli a myśli, aż mu na czole poryły zmarszczki. [...] a smutny był jak śmierć, odludek czysty!”³². Tak sam o sobie mówi: „Przyczyna we mnie samym. Z własną głową / i z własnym sercem wieczna szarpanina, a w duszy pustka”³³, „w moim charakterze, w moim umyśle... jest rdza, co rozkłada wszystko od podstaw”³⁴. Z zazdrością zwraca się do Majora:

Wy-wyście byli gorący i prości,
Wyście przeżyli wszystkie ideały,
Wszystkie złudzenia i wszystkie zachwyty,
A nam dziś popioły zostały³⁵.

²⁸ L. Rydel, *Na marne*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 2, s. 148.

²⁹ Tamże, s. 179.

³⁰ Tamże, s. 153.

³¹ Tamże, s. 149.

³² Tamże, s. 150.

³³ Tamże, s. 176.

³⁴ Tamże, s. 178.

³⁵ Tamże, s. 179.

Adam nie wierzy w ewangeliczne przesłanie Chrystusa, w naukę ani ludzkość. Mówi wprost „ja nie mam wiary”³⁶. „Nie, nie ma na ziemi sposobu na to, żeby bezowocną myśl w czyn zamienić”³⁷. Dla odmiany „Major, człowiek prosty, od pług i szabli”³⁸, jest uosobieniem męstwa i odwagi, tego, co prawe i szlachetne. Identyfikuje się z hasłami: Bóg–honor–Ojczyzna. Jako człowiek czynu oskarża młode pokolenie o egoizm, apatię, bierność i lenistwo. Jednocześnie Major głęboko współczuje młodemu pokoleniu, że przyszło mu żyć w czasach bankructwa idei. Pod wpływem rozmów z bliskimi chłopcu powoli wraca wiara w życie, woła więc:

Żyć, żyć! Ja żyć muszę!
Nic więcej, tylko słońce na błękanie
widzieć, oddychać, patrzeć. Ja w tę głuszę
czarną iść nie chcę. Śmierć – nie! Ja się boję
tego! Tu ciepło jest w tym świetle złotem,
tu dobrze, pięknie!³⁹

Niestety dla Adama nie ma już ratunku, odniesiona rana jest zbyt głęboka i chłopiec umiera. Sztukę kończy mocny akcent – rozpaczliwy jęk matki dochodzący z pokoju syna.

Obraz świata w omawianym dramacie jest projekcją wiedzy, wyobrażeń i światopoglądu autora, które to składniki są w określonym stopniu odbiciem nastawień jego własnej epoki i zapotrzebowania odbiorcy tekstu, co wpływa na dobór i hierarchizację problemów, zdarzeń i postaci oraz usytuowania ich w fabule utworów. Przede wszystkim Rydel jako rzecznik patriotyzmu, budowanego na tradycji w duchu pracy organicznej, zafascynowany dawnymi wiekami Rzeczypospolitej, krzewiący kult przodków, marzący o niepodległości i wielkości Ojczyzny, w postaci starożytnego Majora, będącego uosobieniem tradycji i cnót patriotycznych, chciał pouczyć naród, aby dać mu wskazówki, jaką drogą powinien kroczyć w czasach niewoli narodowej, agresywnego materializmu i permanentnego kryzysu światopoglądowego. Wykładnikiem jego światopoglądu jest obszerny monolog Majora:

Nie, ja tej młodziży
Dzisiejszej pojąć nie mogę. – Gogątek,
Zdechłaczków rasa, która w nic nie wierzy,
Niczego nie chce. Ziewający z nudy
Chodzą po świecie, z ospałością bydła...
[...]
Lecz młodzież z nas była skrzydlata!...
Pamiętam, byłem wówczas w retoryce...
[...]

³⁶ Tamże, s. 178.

³⁷ Tamże, s. 180.

³⁸ Tamże, s. 174.

³⁹ Tamże, s. 183.

W tem wieść buchnęła, wieść jak błyskawica
 Nagła, ogromna: Belweder! I jak się
 Tam było uczyć? Ślęczeć w gramatyce,
 [...]
 – Długie miesiące tak trwało... Aż wreszcie
 Przyszli! Grzmią trąby i bębny marsz biją:
 Cała brygada! Co za radość w mieście,
 A cóż dopiero u nas! W pół godziny
 konwikt był pusty, bo nawet z infimy
 wszyscy wybiegli: ot, takie chłopczyny!
 [...]
 Aż starszych pobrali w rekruty. Ciężył karabin – lecz taki
 Byłem szczęśliwy i dumny!⁴⁰.

Człowiek we współczesnym świecie, pogrążonym w kryzysie aksjologicznym, nie potrafi już – zdaniem Rydla – rozróżnić dobra od zła. Nauka zawarta w tym utworze została przeciwstawiona nieprawdziwym – według niego – popularnym wtedy teoriom etycznym, usprawiedliwiającym zło moralne. Tekst powstał, aby kształcić wyobraźnię etyczną odbiorców. Podstawą rozwoju duchowego – zdaniem poety – powinna być praca nad kształtowaniem swego charakteru. Młodzi muszą mieć określone wzorce, pozwalające na odrodzenie duchowe i kształtowanie silnych charakterów, takie jak: pobożność, bojaźń Boża, niezłomność, siła charakteru, skromność, pracowitość, umiejętność poprzestania na małym, oszczędność czy wręcz ewangeliczne ubóstwo, praktycyzm życiowy. Te cechy charakteru mają – według poety – prowadzić człowieka ku wartościom wyższym i w końcu do samego Boga, pomagając mu wytrwać w wierze chrześcijańskiej nawet w najtrudniejszych, beznadziejnych sytuacjach życiowych. Źródłem narodowego zmartwychwstania poeta konsekwentnie szukał w nauce ewangelicznej, starając się powiązać mądrość wiary chrześcijańskiej z promowaniem postaw patriotycznych. Ojczyzna, tak jak dla wielkich romantyków, miała dla niego wartość sakralną. Tak więc *Na marne* zamienia się w zdecydowany protest Rydla przeciw dekadentyzmowi. Staje się „swoistą syntezą pozytywistycznego kultu pracy i wysiłku cywilizacyjnego z głęboką refleksją moralną w duchu katolickim”⁴¹. W tym utworze obecne są czytelne wątki religijne, co oznacza, że u progu wieku XX religia chrześcijańska wyznaczyła dalszą drogę pisarską autora *Betlejem polskiego* i stała się fundamentem jego projektu odrodzenia narodowego ducha, który w pełni objawi się w późnych dramatach poety z Bronowic.

O postępującej, konsekwentnej zmianie światopoglądowej Rydla świadczy także jego kolejna sztuka pod tytułem *Z dobrego serca* wystawiona w Krakowie 1 maja 1897 roku. Równocześnie Pawlikowski zaplanował *Śnieg* Macieja Szukiewicza⁴².

⁴⁰ Tamże, s. 171–172.

⁴¹ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXIV.

⁴² Proces wystawiania *Z dobrego serca* w teatrze krakowskim przez T. Pawlikowskiego przeszedł S. Wyspiański, co Rydlowi obszernie relacjonował w listach z 16–24 kwietnia

Jana Kulińskiego, byłego majstra szewskiego, zagrał Ludwik Solski, Julię, jego córkę – Tekla Trapszówna, Józefa Wawrzonkiewicza – Kazimierz Kamiński, a Antoniego Łasiaka – Władysław Roman. Wyspiański bardzo wysoko ocenił wystawienie sztuki i znakomitą grę aktorów, którzy – według niego – „znaleźli w tej sztuce ogromnie wiele pola do popisu dla siebie i wszyscy byli czworo doskonali”⁴³. We Lwowie widzowie mogli obejrzeć sztukę 29 października 1900 roku⁴⁴. Grano ją tam razem z *Posażną jedynaczką* Jana Aleksandra Fredry i *Dzisiejszymi* Mariana Gawalewicza⁴⁵. Obsada była doborowa. Jana Kulińskiego zagrał Ludwik Solski, Julię Konstancja Bednarzewska, Józefa Wawrzonkiewicza Feliks Kosiński, a Antoniego Łasiaka Władysław Roman.

Poetę w *Z dobrego serca* interesowała „szczerą, rzeczywista, prawda życia”⁴⁶. Pisał o tym obszernie w swoich pismach publicystycznych, przywoływanych w tym artykule. Wyspiański, który był jednym z pierwszych czytelników tej sztuki, początkowo w swych listach kilkakrotnie powtarzał negatywną ocenę⁴⁷, sam ten dramat przepisał i zaniósł Tadeuszowi Pawlikowskiemu. Ten, jak dalej w swym liście donosił Wyspiański, „powiedział, że utwór ten jest ważny ze względu na twój rozwój, boś doszedł do prostoty i gdy gdzie indziej były nastroje sztuczne, lub napięcia nastro-

1897 (92), s. 450, z 30 kwietnia 1897 (93), s. 451, z 1 maja 1897 (94), s. 452. Zob.: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszowski i M. Rydlowa, Kraków 1979.

⁴³ Tamże, list z 2 maja 1897, s. 455.

⁴⁴ *Z dobrego serca* zostało wystawione po drugiej wojnie światowej 13 lutego 1947 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdyni w reżyserii Iwona Galla i w Teatrze Telewizji 26 kwietnia w reżyserii Janusza Kidawy.

⁴⁵ L. Rydel, *Z dobrego serca*, <http://encyklopediateatru.pl/> (dostęp: 30.06.2018).

⁴⁶ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXVIII.

⁴⁷ S. Wyspiański tak pisał: „Wielce niecierpliwie wyczekiwałem na twój utwór i z wielką nieśmiałością zabierałem się do czytania. Ale rozczarowanie było gruntowne. [...] Tam nie znać żadnej twórczości rozległej ani myśli z wielu dni i nie mam tu wcale na pamięci podnosić zalety, że jest przez niby jakowaś jedność i jednolitość, ale akcentuję silnie utworu słabość, zupełną słabość. [...] I to pomyśleć, że Lucjan Rydel pisze taki utwór, kiedy Ibsen pisze *John Gabriel Borkman*, a doprawdy na twoim miejscu kazałbym sobie dać potężnie w skórę za p r ó ż n i a c t w o [podkr. autora]”. *List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 1 lutego 1897 r.*, nr 86, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 431. W kolejnym liście z 9 lutego 1897 roku (nr 87) Wyspiański kontynuował swe rozważania na temat dramatu. Pisał: „[...] jest wielka dyskretność, wielka trzeźwość, wielka obyczajność w malowaniu owych postaci, że stają się one umoralniające, zupełnie duchowe, zupełnie patosowo charakterowe, nie ma cieniów, bo jedynymi cieniami ich są własnych ich postaci cienie plastyczne, sceniczne, od lampy na stoliku łączące długie po kulisowych ścianach... Tutaj gra mistrzowska byłaby ocaleniem efektów, które są duchowe, li tylko duchowe. [...] ja pragnąłem siły malowania kontrastowej, siły brutalnej, przy której wędzną kwiaty od mrozu, od gorąca, od zaduchu, od czadu, od omdlenia, zbutwienia wobec grozy. A tam u ciebie jest tylko woń bukietu zerwanego” (s. 437). W sztuce tej widział materiał na dramat trzyaktowy. Wyspiański, jak sam się do tego przyznaje, chciałby widzieć w Rydlu wielkiego dramaturga na miarę Hauptmanna czy Maeterlincka. „Ja chcę się bać, drzeć, i litować na przemiany, a w komedii śmiać [...]. A jak wy macie pisać i co macie pisać, to ja nie wiem” (s. 439).

jów jaskrawe i ostre, tutaj zyskałeś prostotę”⁴⁸. Adolf Nowaczyński z kolei w swym studium *Dramat polski XIX wieku* docenił *Z dobrego serca* jako „wywlekający pod światło kinkietów kawały życia”⁴⁹. Wyspiański ostatecznie docenił ową „prostotę” sztuki Rydla, o czym tak pisał: „moje własne o twojej sztuce zmieniłem zdanie i dzisiaj mi się wydaje czuła, delikatna, miła, pełna wdzięku”⁵⁰.

Z dobrego serca jest realistycznym obrazkiem z życia rodziny robotniczej. Podobnie jak w dramatach Zoli, Ibsena czy Hauptmanna w didaskaliach mamy zamieszczony dokładny, wręcz drobiazgowy opis miejsca akcji, która dzieje się w jednym z przemysłowych miast. W rzeczywistości może to być każde przemysłowe miasto. *Milieu* determinuje zachowanie postaci. Omawiany dramat czytany literalnie jest dramatem środowiskowym i jednocześnie rodzinnym. Zgodnie z konwencją dramatu naturalistycznego rodzina pełni tu funkcję medium problematyki uznanej przez autora za ważną.

Dramat ma formę rozbudowanego obrazka scenicznego, na który składa się siedem scen. Zasadniczo pozbawiony jest akcji. Dając „dwa typy i dwa charaktery”⁵¹, Rydel dążył w tej sztuce do wyeliminowania intrygi na rzecz sytuacji. Fabuła utworu jest nieskomplikowana. Siła dramaturgiczna tego tekstu nie wynika z powikłanej fabuły i zawilej intrygi, tylko leży w dobrze skonstruowanych dialogach. Mamy tu do czynienia z wieloma sytuacjami rozpisanymi na rozmowę⁵². Ważny w związku z tym okazuje się język wypowiedzi, który odzwierciedla stan emocjonalny bohaterów. Analiza językowa pozwala na podjęcie zagadnienia stylu dramatycznego Rydla. Sposób mówienia Julki, a szczególnie użyte w jej wypowiedziach pauzy oddają jej wahania, napięcie i cierpienie – cały wewnętrzny dramat dziewczyny, która wbrew sobie musi dokonać życiowego wyboru. Pozostałych bohaterów cechuje natomiast prostota i powściągliwość wypowiedzi. Rydlowi udało się odtworzyć tok myślenia bohaterów, ich wewnętrzny dramat związany z powolnym dojrzewaniem do podjęcia trudnej decyzji. Przy tym została zachowana naturalność i autentyczność tych wypowiedzi, które nie rażą sztucznością, nadmiarem wzruszeń, przesadną czułością czy kłiwością. Zastosowana przez poetę technika naturalistyczna posłużyła do budowy realnego świata i do wyeliminowania melodramatyzmu. Obraz sceniczny charakteryzuje się realizmem sytuacyjnym, psychologicznym i językowym. W ten sposób Rydlowi udało się oświetlić to, co wydawało mu się tak istotne

⁴⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 18 marca 1897 r., nr 89, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 445.

⁴⁹ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXX.

⁵⁰ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 1 maja 1897 r., nr 94, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 452.

⁵¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 2 maja 1897 r., nr 96, [w:] tamże, s. 456.

⁵² Tak pisał po premierze 4 maja 1897 roku recenzent „Czasu” (1897, nr 101, s. 3): „Rzecz to napisana bezpretensjonalnie, a przecież nie bez wdzięku i prawdy, a nawet z dużą obserwacją psychologii pewnych sfer społecznych”. Recenzent zarzuca scenom końcowym pewien sentyment, doceniając jednocześnie szczerłość, prostotę, szlachetność postępowania Julki. Za ważne uznał praktyczne pojmowanie życia i głębokie poczucie obowiązku.

w dramatach Hauptmanna i Tołstoja, a mianowicie moralność prostego człowieka. Bohaterowie z *Na marne* wykazują wyraźne powinowactwo z bohaterami *Hanusi* i *Woźnicy Henszla* Hauptmanna oraz *Potęgi ciemnoty* Tołstoja. Rydlowi nie chodziło jednak o nobilitację bohatera z niższych warstw społecznych, ponieważ w literaturze dokonało się to już znacznie wcześniej, ani tym bardziej o pokazanie moralnego zdrowia ludu.

Pierwsze sceny *Z dobrego serca* mają charakter ekspozycji. Widz dowiaduje się o śmierci Andzi, starszej córki mistrza Kulińskiego, która zdarzyła się przed dwoma miesiącami, a następnie o krążącej plotce, że wdowiec po niej chce się ponownie ożenić, co szybko doprowadza do ostrego konfliktu z teściem. Okazuje się, że Julka decyduje się wyjść za mąż za swego szwagra, chociaż jest on człowiekiem prostym, niewykształconym, wykazującym skłonności do alkoholu. Dziewczyna, która ma, jak mówią o niej, jakąś wielką delikatność w sobie, dawniej lubiła zabawę i stroje, pracuje w magazynie i myśli o wyjściu za mąż za drukarza, zdaje sobie sprawę, że jeżeli nie dokona takiego wyboru, to rodzina jej siostry pójdzie „na marne”. Wojciechowa, którą Antoni najął do pomocy w domu, zamiast mu pomóc, katowała dzieci. Dlatego „żeby nie ta Julka! Tobo to w brud pozarastało”⁵³. Antoni tym tłumaczy chęć szybkiego i ponownego ożenku: „Mnie nijakie romanse nie w głowie. Ja porządek w domu mieć muszę, robotę zrobioną. Baby mi w domu trza, bo inaczej z dzieckami żywcem zgniję...”⁵⁴, „mnie trza gospodyni od świtu do nocy”⁵⁵. Antoni czuje się całkowicie bezradny wobec tego, co spotkało jego rodzinę. Nie potrafi odnaleźć się w nowej, trudnej sytuacji. Zakłada, że jeśli macocha nie będzie dobra dla dzieci, wtedy biciem wymusi na niej zmianę postępowania. Julka wie, że z takiego postanowienia nic dobrego nie może wyniknąć. Tak o tym mówi:

Ma się tata cieszyć, że macochę dzieciom sprowadzasz? Jak będzie zła, cóż z nią zrobisz? Kijem jej nie opędzisz, osiodła cię, ujeździ cię, a dzieciom będzie krzywda. [...] Pamiętasz ty, jak Andzia umierała? Jak do mnie o dzieciach mówiła? Już oddechu złapać nie mogła i oczy jej zachodziły, a jeszcze na dzieci pokazywała. Te Andzine oczy, to się mi po nocach śnią – i rano je widzę – i wieczór – i ciągle – i ciągle. [...] i powiedziałam sobie, że póki na świecie jestem, to się tym dzieciom krzywda nie stanie. I robię już, co tylko mogę, co sił mam, żeby wszystko było dobrze⁵⁶.

Julka postanawia, że podziękuje za pracę w magazynie. Wie, że nie ma innego wyjścia. Musi ratować rodzinę siostry nawet za cenę własnego, osobistego szczęścia. Stanowczo stwierdza, że „dzieci nie będą miały macochy. Ja nie pozwolę – póki życia mojego – nie pozwolę”⁵⁷. Podejmuje ostateczną decyzję o wyjściu za mąż za Antoniego. Stanowczo stwierdza: „ja muszę pójść za ciebie...”⁵⁸. Antoni nie chce się

⁵³ L. Rydel, *Z dobrego serca*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1902, t. 1, s. 94.

⁵⁴ Tamże, s. 111.

⁵⁵ Tamże, s. 115.

⁵⁶ Tamże, s. 114–115.

⁵⁷ Tamże, s. 116.

⁵⁸ Tamże, s. 123.

na to zgodzić, widząc w tym obrazę Boską. Jednak pod wpływem nieustępliwości Julki zaczyna się wahać: „Ino sobie myślę, żebym ja tak młodszy był... i inszy... nie taki... [...] Ja wiem – ty pójdziesz za mnie dla tych dzieciek, bez litości nad sierotami”. Julka mu odpowiada „Czy ja wiem? Czy ja wiem? Teraz Toś mi jakoś... Naprawdę ja już teraz nie wiem sama... [...] Ty... ty... mój stary!”⁵⁹. On jej z miłością odpowiada „Juliś – Juleńko moja...”⁶⁰.

Kolejne sceny dramatu przynoszą bardziej pogłębione portrety psychologiczne Julki i Antoniego. Obydwoje szlachetnieją w oczach widza. Przekonujemy się, że decyzja Julki nie jest wynikiem egzaltacji młodej, naiwnej dziewczyny. Antoni postanawia się zmienić, aby nie być dla niej ciężarem i wstydem przed ludźmi. Fabuła omawianej sztuki oparta jest na figurze dojrzewania do ofiary, której źródłem jest miłość bliźniego. *Z dobrego serca* staje się rodzajem studium obyczajowo-psychologicznego opartego na analizie doskonalenia się charakterów, jak również jest opisem rodzącej się powoli trudnej miłości między dwojgiem pozornie niedobrych osób. Ciekawa psychologizacja postaci bohaterów sztuki Rydla wywodzi się niewątpliwie z tradycji popularnych wtedy bardzo i chętnie granych na scenach europejskich dramatów Ibsena. Idea tej sztuki wyrosła z krytyki dramaturgii Maeterlincka oraz z fascynacji dramaturgią naturalistów, głównie Hauptmanna i Tołstoja. Okazuje się ważnym potwierdzeniem recepcji sztuk tych twórców przez polskich artystów. Jednocześnie Rydel w *Z dobrego serca* potwierdza charakterystyczną dla dramatów naturalistycznych psychologizację postaci, będącą funkcją rozwoju tego gatunku, na co zwracają uwagę badacze tej problematyki.

Tytułowe „z dobrego serca” ma zatem w wypadku sztuki Rydla głębsze znaczenie⁶¹. Nie chodziło mu bowiem o zachowywanie się w sposób życzliwy wobec drugiej osoby. Tytuł dramatu odnosi się do bezinteresownego, idealistycznego zachowania, empatii, altruizmu i ofiary. Julia jawi się jako wzór wyrzeczenia, którego źródłem jest pełna pokory miłość bliźniego. Jej czyn daje się odczytać w kategoriach miłości chrześcijańskiej – *caritas*.

Wkrótce po napisaniu tych dwóch dramatów nastąpiły poważne zmiany w życiu Rydla. Przełomowym momentem dla niego stał się rok 1900 – 20 listopada odbył się jego ślub z Jadwigą Mikołajczykówną. Wkrótce Rydel, pochłonięty pracą na rzecz ludu, rozpoczął batalię o teatr ludowy i odpowiedni dla niego repertuar. Sam zaczął pisać utwory z myślą o scenie ludowej zgodnie z propozycjami przedstawionymi przez siebie w artykule *O teatr wiejski przyszłości* (1903). Powstały też kolejne dramaty Rydla. Po *Z dobrego serca* napisał *Zaczarowane koło. Baśń dramatyczną w 5 aktach* (1899), a potem powstały *Jeńcy* (1902), *Na zawsze* (1902),

⁵⁹ Tamże, s. 134.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ S. Wyspiański w liście z 9 lutego 1897 r. (nr 87) proponował tytuł *Z dobrego serca – miłość*, twierdząc, że tytuł ten ma inną wymowę niż „miłość z dobrego serca” (s. 435). Tadeusz Pawlikowski dla odmiany zaproponował tytuł oparty na ludowym przysłowiu *Z litości – do miłości*. Ostatecznie przystał na tytuł wybrany przez Rydla *Z dobrego serca* (s. 445).

Betlejem polskie (1904), *Bodenhain* (1906) i trylogia *Zygmunt August* (1913)⁶². Coraz bardziej Rydel oddalał się od modernistycznego estetyzmu i elitaryzmu. Z pełną świadomością starał się realizować wzorzec pisarza społecznika, z powodzeniem łącząc swą twórczość literacką o charakterze dydaktycznym z pracą społeczną i oświatową⁶³.

Bibliografia

- Brzozowska T., *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 197–207.
- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972.
- Jankowski E., *Rydel: poeta „zaśmieszony”*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 3/2, s. 133–139.
- Leśniakiewicz I., *Co zostało z Rydla*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 27, s. 4.
- Listy L. Rydla do K.M. Górskiego, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 171–227.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, cz. 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszowski i M. Rydłowa, Kraków 1979.
- Matuszek G., *Dramaty naturalistyczne*, Kraków 2001.
- Olszewska M.J., *Głos Lucjana Rydla w sporach o teatr ludowy. („Teatr wiejski przyszłości”, „Betlejem polskie”)*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel i T. Linker, Gdańsk 2016, s. 87–118.
- Olszewska M.J., *Jeńcy – poetycka wizja historii według Lucjana Rydla*, [w:] *Wokół dramatu poetyckiego*, t. 1, red. M. Gabryś-Sławińska i G. Głąb, Lublin 2017, s. 125–150.
- Rydel L., *Utworki dramatyczne*, t. 1, Kraków 1902.
- Tatarowski L., *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. III–CVI.

‘And here the reality is screeching...’, or *Na marne* and *Z dobrego serca* by Lucjan Rydel

Abstract

Two dramas by Lucjan Rydel *Na marne* (1895) and *Z dobrego serca* (1897) were created during the poet’s stay in Western Europe. These pieces are a testimony to changes in his worldview and attitude to life. He left in them his youthful fascination with symbolic and mood drama modeled on Maurice Maeterlinck’s plays. The attempts to transpose these patterns were heavily criticized by his youthful works *Matka* and *Dies irae*. Rydel turned to realism in art. In this case, the patterns were provided by Gerhart Hauptmann and Leo Tolstoy. *Na marne* is based on the confrontation of two life attitudes. The Major, a former insurgent, symbolizes patriotic tradition and deed, and his grandson Adam is a decadent who has lost faith in the meaning of life. It pushes him to suicide. This drama is a warning

⁶² M.J. Olszewska, *Głos Lucjana Rydla w sporach o teatr ludowy. („Teatr wiejski przyszłości”, „Betlejem polskie”)*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel i T. Linker, Gdańsk 2016, s. 87–118; też, *Jeńcy – poetycka wizja historii...*, dz. cyt., s. 125–150.

⁶³ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., XCV–XCVII.

against passivity and fatalism. *Z dobrego serca* treats about the sacrifice of a young girl who, after her sister's death, decides to marry a much older brother-in-law to save her family. It becomes the personification of love of human being. For Rydel, the foundation on which we should build our life is Christian values. The choice made by the poet confirms his subsequent dramas mainly written for the folk theatre of which he was the initiator and creator.

Słowa kluczowe: dramat, realizm, ofiara, obowiązek, caritas

Key words: drama, realism, sacrifice, duty, caritas

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.8

Alois Woldan

Universität Wien

Lucjan Rydels poetische und journalistische Arbeiten während des Ersten Weltkriegs

Wie die meisten Vertreter der Młoda Polska erlebte auch Lucjan Rydel (1870–1918) den Ersten Weltkrieg und hatte unter dessen Gräueln zu leiden, wenn gleich er auch nicht als aktiver Soldat im Feld stand. Rydel starb kurz vor Kriegsende am 8. April 1918 an den Folgen einer schweren Krankheit, der Weltkrieg endete mit dem Waffenstillstand von Compiègne am 11. November 1918. Es war dem Dichter nicht mehr vergönnt, Jahre des Friedens zu erleben und seine geplanten künstlerischen Projekte zu verwirklichen¹. Im Vergleich zu manchen seiner Zeitgenossen wie K. Przerwa-Tetmajer, St. Przybyszewski, St. Żeromski oder A. Strug schrieb Rydel über den Krieg relativ wenig und dasselbe lässt sich sagen, wenn man Rydel mit Vertretern der jüngeren Generation vergleicht, wie etwa J. Kaden-Bandrowski oder Z. Nałkowska, in deren Werk der Krieg eine wichtige Stellung einnimmt, ganz abgesehen von den – heute zumeist in Vergessenheit geratenen – Vertretern der „Poezja legionowa“. Rydels Texte mit Bezug auf den Ersten Weltkrieg finden sich vor allem in der kurzlebigen Wochenschrift „Ilustrowany Tygodnik Polski, pismo poświęcone literaturze i sztuce pod redakcją Lucyana Rydla i art. Kierownictwem A.S Procajłowicza“ (Kraków, 1. sierpnia – 12. grudnia 1915), deren Chefredakteur Rydel war; dazu kommt ein Tagebuch, das der Dichter während des Krieges führte, das aber nicht veröffentlicht wurde; Ausschnitte daraus hat Józef Dużyk in seinem Buch *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu* (1968) veröffentlicht². Schließlich wären auch noch die Briefe zu berücksichtigen, die Rydel während des Krieges geschrieben hat, sie befinden sich heute im Besitz der Familie Rydel und sind nicht

¹ Zur Biographie des Dichters in der Kriegszeit vgl. J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, S. 320–336; idem, Rydel Lucjan Antoni Feliks (1870–1918), [in:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. 33, Wrocław 1991–1992, S. 414–419, 417.

² Vgl. J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, op. cit., S. 320.

öffentlich zugänglich³. Meine Untersuchung beschränkt sich daher auf die Materialien, die im „Ilustrowany Tygodnik Polski“ zu finden sind.

Wie bekannt, verließ Lucjan Rydel mit seiner Familie im September 1914 aus Furcht vor einer Belagerung Krakaus die Stadt, um in Tschechien (zunächst Pardubice, dann Prag) einige Zeit zu verbringen; in Prag wurde 1915 auch sein Drama *Zaczarowane koło* aufgeführt. Im Juni 1915 kehrte er nach Krakau zurück, wo er dann bis zu seinem Tod blieb; von September 1915 bis August 1916 war Rydel auch Direktor des Słowacki-Theaters. Bis zu seinem Tod war der Dichter unermüdlich tätig, schrieb eine kleine Geschichte Polens, hielt Vorträge und entwickelte Projekte für neue Dramen.

„Ilustrowany Tygodnik Polski, pismo poświęcone literaturze i sztuce“ wurde vom Naczelny Komitet Narodowy, das 1915 schon seinen Hauptsitz in Wien hatte (dort wurde Rydel auch mit der Redaktion des Blattes betraut), herausgegeben. Diese Zeitung vertrat ein politisches Programm, das offenbar auch den Vorstellungen des Dichters entsprach, der als Chefredakteur wohl auch an der programmatischen Erklärung „Nasz Posterunek“⁴ mitgearbeitet hatte. Die Zeitung sollte alle geistigen Kräfte mobilisieren, um denjenigen zu Hilfe zu kommen, die im Feld ihr Leben für das eine Ziel, die Eigenstaatlichkeit Polens („państwowość polska“), einsetzten. Diese polnische Eigenstaatlichkeit wird in der Zeit der Teilungen vom polnischen Militär repräsentiert (ähnliche Gedanken vertritt Tetmajer in seinem Buch *O żołnierzu polskim 1795–1915*, Oświęcim 1915). Garant aber für dieses Ziel waren die Polnischen Legionen, die vom NKN im Rahmen der österreichischen Armee aufgestellt wurden: „Jak niegdyś po upadku Rzeczypospolitej ostatnim jej znakiem widomym i relikwią było wojsko polskie, Legiony Dąbrowskiego – tak teraz, na odwrót, pierwszym znakiem i podwaliny do wskrzeszenia naszej państwowości, musiało być w dobie wojny – wojsko, Legiony“⁵. Auch wenn das NKN der österreichischen Regierung gegenüber absolut loyal eingestellt war, kam es dennoch zu zahlreichen Eingriffen der Zensur in die Zeitschrift, denen auch Gedichte Rydels zum Opfer fielen⁶.

Nur fünf Gedichte hat Rydel selbst im „Ilustrowany Tygodnik Polski“ veröffentlicht, die Bezug auf den Krieg nehmen, i. U. zu seinen jüngeren Kollegen, Dichtern aus dem Kreis der Legionäre, wie Stanisław Stwora, Tadeusz Szantoch, Henryk Zbierzchowski u.a., die dort häufiger vertreten sind – auch das entspricht dem Charakter des Blatts, das ja in den Legionären den Garanten für die polnische Sache

³ Vgl. *Rydel Lucjan (1870–1918)*, [in:] *Nowy Korbut*, T. 15, Warszawa 1977, S. 482–492, 484.

⁴ *Nasz Posterunek*, „Ilustrowany Tygodnik Polski, pismo poświęcone literaturze i sztuce pod redakcją Lucyana Rydla i art. kierownictwem A.S. Procajłowicza“ 1915, Nr. 1, S. 1–3.

⁵ *Ibidem*, S. 3.

⁶ Vgl. J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, op. cit., S. 320. In der Zeitschrift selbst zeigt zumindest ein Text, der von der Redaktion verfasst wurde, Eingriffe der Zensur: *Polska przedmurem Zachodu*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 4, S. 54.

sieht. Bereits in der ersten Nummer ist Rydel mit einem längeren Gedicht, *Przed oczy twoje, Panie...*⁷, entstanden in Bronowice im Juli 1915, vertreten.

Dieses Gedicht hat die Form eines Gebets und erinnert damit an manche andere Texte aus dem Bereich der „Poezja legionowa“⁸. Es beginnt mit der Klage über das aktuelle Leid, das zunächst in religiösen Vorstellungen ausgedrückt („W czyśćcowych mąk otchłanie“) oder abstrakt formuliert wird: „Te gwałty i uciski/ Nad miarę i nad siły,/ Ten ból rozpaczy bliski,/ Z którym się od kołyski/ Zmagamy do mogiły“). Mit dem Hinweis auf die Dauer dieses Leids über die Generationen hinweg („Od dziada i pradziada/ Z pokoleń w pokolenia/ Kłęska dziedzictwem spada...“) und auf die Treue der Leidenden zu ihrem Vaterland („A my, w sercu i w czynie/ Tej Matce wierni zawsze/ .../ W boje lecim najkrwawsze“) werden die Bezüge auf Polen hier und auf das damalige Polen, in der Situation des Krieges, deutlich.

Auf diese erste Anrufung folgt eine Art Lamentatio, eine Klage über den aktuellen Zustand des Landes, die mit 5 Strophen den längsten Teil des Gedichts bildet. Hier sind die Anspielungen auf den Krieg nicht zu überhören, die Erfahrungen des ersten Kriegsjahrs, das besonders für Galizien katastrophale Folgen hatte: verbrannte Häuser, eine vernichtete Landschaft, in Strömen vergossenes Blut und Hunger (vgl. Strophe V, VIII).

In den letzten beiden Strophen wird das Thema, die Bitte an den Herrn, vor dessen Angesicht man dieses gewaltige Leid erträgt, wieder aufgegriffen (Strophe 10) und zugleich der Glaube an ein gutes Ende, das auf diese Kataklysmen folgt. Aber auch diese bessere Zukunft ist abstrakt und metaphorisch gestaltet („Że z tej krwawej topieli,/ .../ Jutrznia złota wystrzeli!“), von einer Wiedererstehung Polens ist nicht die Rede. Auch fehlt die für die „Poezja legionowa“ so typische tyrtäische Aufforderung zum Kampf um jeden Preis – an ihre Stelle ist das Gebet getreten: In dieser Situation ist der Mensch machtlos, es kann nur mehr Gott helfen.

Eine deutlich religiöse Sprache ist auch aus einem anderen Gedicht zu hören, *Przed krucyfiksem wawelskim*,⁹ das Rydel wenig später im „Ilustrowany Tygodnik Polski“ zusammen mit einer Fotografie des berühmten Jadwiga-Kruzifixes aus der Wawel-Kathedrale veröffentlichte – als wollte er dem Leser jenes Bild vor Augen führen, auf das sich das Gedicht bezieht, welches zunächst emblematisch wirkt: Auf den Titel als Inscriptio folgt das Bild, das vom Text als Subscriptio ergänzt wird. Dazu kommen die Anspielungen im Text auf das Bild, dessen silbernen Hintergrund und den dunklen Corpus des Gekreuzigten („przygwożdżony do krzyża

⁷ L. Rydel, *Przed oczy twoje, Panie*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 1, S. 10. Schon ein Jahr später wurde dieses Gedicht in eine Anthologie von Kriegstexten aufgenommen: L. Szczepański, *Pieśń polska w latach Wielkiej Wojny*, Kraków 1916, S. 88.

⁸ Mehrere solcher Gedichte in Gebetsform finden sich in der von Ludwik Szczepański herausgegebenen Anthologie *Pieśń polska w latach Wielkiej Wojny*, op. cit.: *Modlitwa podczas bitwy, Modlitwa legionisty, Modlitwa wygnańca*.

⁹ L. Rydel, *Przed krucyfiksem wawelskim*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 5, S. 80–81.

na tej srebrnej blasze/ i tak śmiertelnie czarny, jak niedole nasze“¹⁰). Aber auch eine ekphrastische Lesart dieses Textes liegt nahe, er lässt sich als ganzer als eine Bildbeschreibung verstehen, welche die Leiden des abgebildeten Christus verdeutlicht. Diese Besonderheit rückt den Text in die Nähe jener früheren Texte Rydels, die deutlich ekphrastischen Charakter haben¹¹.

Es ist der gekreuzigte Herr, der in dieser Situation des Krieges angerufen wird, weil sein Leid den leidenden Menschen Trost bietet in diesem Krieg. Der Text besteht aus zwei Sonetten, einer Gattung, die in der Dichtung über den Krieg eher selten ist. Auf die Anrufung des „Königs aller Leiden“ („O Królu wszech boleści“¹²) und die Versicherung vom Wissen um dieses Leid („Znamy ból od korony Twej – uwitej z cierni“¹³) folgt in der ersten Terzine des ersten Sonetts der messianistische Vergleich zwischen dem gekreuzigten Herrn und seinem polnischen Volk: „Przez tyle już pokoleń co ciebie, nasz Chryste,/ wciąż ten sam ból serdeczny o to samo żebrze“¹⁴. Diese Parallele wird im zweiten Sonett noch verstärkt – wenn die Polen ihrem Herrn im Leiden gleichkommen, dann auch in der Auferstehung (ursprünglich ein paulinischer Gedanke): „Gorzką my żółci z octem dopijamy czasę,/ by wstać, bo już twe sądy grzmą na naszym grobie“. In der letzten Terzine sind Anspielungen auf das Schicksal Polens nicht zu überhören, wenngleich Polen explizit nie genannt wird: „My, pogrzebani żywcem, rozdarci na troje, zmartwychwstania czekając, narodów Łazarze, błagamy: wskrzesicielu, przyjdź królestwo twoje“¹⁵. Obwohl dieser Text rein in religiöser Terminologie gehalten ist und zunächst als ein Emblem auf das genannte Wawel-Kreuz verstanden werden könnte, sind dennoch die Anspielungen auf die Situation des Krieges nicht zu überhören¹⁶.

Aufgrund seines Duktus der Anrufung des gekreuzigten Herrn erinnert das eben zitierte Sonett an ein früheres Gedicht von Rydel, *Chryste, o Chryste* aus dem Jahr 1893. Der große Unterschied zwischen beiden Texten liegt darin, dass zum einen das Subjekt des früheren Textes im Singular steht („Z głębi mej duszy ... do Ciebie wołam...“¹⁷), was typisch für die Stimmung der Dekadenz vor 1900 ist, während Rydel im Jahr 1915 die Klage eines Kollektivs, des im Krieg leidenden polnischen Volks, zum Ausdruck bringt. Groß sind die Unterschiede auch, was die

¹⁰ Ibidem, S. 81.

¹¹ Hier sind vor allem jene Texte gemeint, die der Dichter auf Bilder von Jacek Malczewski geschrieben hat. Vgl. L. Tatarowski, *Poezja i sztuki piękne*, [in:] L. Rydel, *Poezje wybrane, wstęp, wybór i oprac.* L. Tatarowski, Kraków 2004, S. 46–54.

¹² L. Rydel, *Przed krucyfiksem wawelskim*, op. cit., S. 80.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, S. 81.

¹⁶ Nicht von ungefähr wurde dieses Gedicht in mehrere zeitgenössische Anthologien aufgenommen: *Dla Ciebie Polsko! Zbiór poezji Polsce i bojom o nią poświęconych*, Piotrków 1915, S. 9–10; *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny*. Wydali S. Łempicki i A. Fischer, Lwów 1916, S. 295.

¹⁷ L. Rydel, *Chryste, o Chryste*, [in:] idem, *Poezje wybrane*, op. cit., S. 127.

Beschreibung der Umwelt, aus der die Klage kommt, angeht: Im Gedicht aus 1893 ist es eine abstrakte Dunkelheit, ein Reich der Schatten und Schemen („nie daj mi zginąć w ciemnościach bezbrzeźnych“¹⁸), während im Sonett aus 1915 die Anspielungen auf die vom Krieg gezeichnete Welt deutlich sind: „Gdy potopem krew bluzga na ziemskim obszarze,/ gdy na oślep świat leci w potępieńcze boje“¹⁹.

In der gleichen, emblematisch-ekphrastischen Weise wie auf das Jadwiga-Kreuz greift Rydel in einem weiteren Sonett, *W Kaplicy Zygmuntowskiej*, auf die Begräbnisstätte der letzten beiden Jagiellonen auf dem Wawel, zurück. Auch in diesem Text ist die Wirklichkeit des Kriegs nur sehr vage und abstrakt angesprochen und dennoch nicht zu übersehen.

Während die erste Strophe nur das Innere der Kapelle beschreibt und eigentlich Ekphrasis ist, wird in der zweiten Strophe über den Gegensatz zwischen innen und außen auch die Wirklichkeit des Krieges eingeleitet, mit ganz ähnlichen Bildern wie im Gedicht zuvor („jakby tam, nad światem/ z krwi, ognia i żelaza nie szalały burze“²⁰).

In den Terzinen wird dieser Gegensatz von stiller Majestät im Innern der Kapelle und dem Rasen des Krieges in der Welt draußen mit den antiken Vorstellungen von den Zeitaltern verbunden: Das Goldene Zeitalter polnischer Geschichte ist im Innern der Kapelle noch anwesend, während draußen das eiserne angebrochen ist („Nasz wiek stopą żelazną po sercach nam depcze...“²¹). Von der Größe jener Zeit ist noch eine Sehnsucht geblieben, die der Autor nicht benennt („żar tęsknoty,/ jak tęskniący za słońca złotym blaskiem – ślepce!“²²), der Leser aber sehr wohl zu benennen wüsste – das Verlangen nach einem neuen, unabhängigen Polen. Es ist beeindruckend, wie sehr es der Verfasser versteht einen Topos, der absolut nichts mit dem Krieg gemein hat, zum Träger für Reflexionen über diesen Krieg zu machen.

Ein weiteres Sonett, das Rydel im „Tygodnik“ veröffentlichte, stellt aufgrund seiner Leitmetapher im Kontext der „Poezja legionowa“ eine Besonderheit dar: Im Gedicht *O wierzbo polska* werden die Qualitäten eines Baumes – Lebensfähigkeit trotz aller Verstümmelung – auf das polnische Volk, in dem dieselbe geheimnisvolle Kraft wohnt, übertragen. Die Weide kann, auch wenn sie keine Person ist, als eine Allegorie gesehen werden, die alle wichtigen Qualitäten des polnischen Volkes verkörpert: „Ty w sobie życie chowasz – uporczywa,/ wciąż zmartwychstajesz i z wiosny powrotną/ ssiesz korzeniami moc z ziemi wilgotną“²³. Die erste Terzine stellt diese Parallele explizit heraus: „Narodzie Polski, jakaż niespożyta/ jaka cudowna w tobie tkwi potęga!“²⁴ Vom Krieg als solchem ist nicht die Rede, die Anspielungen

¹⁸ Ibidem, S. 128.

¹⁹ L. Rydel, *Przed krucyfiksem wawelskim*, op. cit., S. 81.

²⁰ L. Rydel, *W kaplicy Zygmuntowskiej*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 10, S. 154.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ L. Rydel, *O wierzbo polska*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 2, S. 15.

²⁴ Ibidem.

auf Polen sind jedoch nicht zu überhören, wenn der Phönix der Wiedergeburt die silberne Farbe des polnischen Wappentiers trägt: „Ptak srebrny nad pożogą świta,/ feniks twój, z krwią się i ze zgliszcz wylęga!“²⁵

Das letzte Gedicht, das Rydel im August 1915 in dieser Zeitung publiziert hat, einmal mehr ein Sonett, greift auf eine Gestalt aus der griechischen Mythologie zurück, Prometheus, der zunächst in der bekannten Pose gezeigt wird, dann aber in der Transformation durch den Dichter eher zum Schmerzensmann wird, der sein Leid still erträgt, zum gegeißelten „ecce homo“ („członki mu bezlitosna chłoscze zawierucha“²⁶) und damit auch an den Gekreuzigten erinnert. Diese Kontamination von antiken Prometheus („obsiadły go i trzewia targają mu sępy“²⁷) und alttestamentarischem Schmerzensmann, der alle Qualen geduldig erträgt („a jemu w męce nawet nie zadrgnie powieka“²⁸), mündet in einen messianistischen Glauben an die Unsterblichkeit („zna swoją nieśmiertelność – wierzy w nią i – czeka!“²⁹). Jeder direkte Hinweis auf Polen und sein gequältes Volk fehlt, eine Deutung, die diesen Prometheus als eine Allegorie Polens im Sinn des Messianismus – Polen hat den Völkern die Freiheit gebracht und muss nun dafür leiden – sieht, liegt nahe. Die Aufnahme dieses Gedichts in eine der vielen Weltkriegsanthologien³⁰ bestätigt eine solche Lesart.

Rydels Kriegsliryk unterscheidet sich deutlich von der „Poezja legionowa“, als sich bei ihm keine Schilderung des Kampfgeschehens, kein tyrtäischer Aufruf zum Kampf, keine expressionistische Schilderung der Gräuel findet. Sie zieht der plastischen Darstellung abstrakte Bilder mit symbolischem und allegorischem Charakter vor. Anstelle des Aufrufs zum Kampf steht die Anrufung des leidenden Herrn – Hilfe für Polen in dieser schweren Stunde ist nur von Gott zu erwarten. Das Leiden steht in diesen Texten im Vordergrund, die Gewissheit einer siegreichen Auferstehung tritt dahinter zurück. Auch die Form des Sonetts, die der Dichter mit Vorliebe für seine Gedichte mit Bezug zum Krieg wählt, ist für diese Thematik ungewöhnlich – in der „Poezja legionowa“ dominieren einfache Formen, häufig Liedformen, die den agitatorischen und nicht – wie bei Rydel – den reflexiven Charakter der Texte unterstreichen. Ungeachtet dessen hat Rydel als Chefredakteur des „Ilustrowany Tygodnik Polski“ in dieser Zeitung primär junge Dichter zu Wort kommen lassen, die eindeutig Vertreter der „Poezja legionowa“ sind – Tadeusz Szantoch, Henryk Zbierzchowski, Stanisław Stwora, Józef Jedlicz u.a, deren lyrische Beiträge zahlenmäßig Rydels Gedichte bei weitem übertreffen. Zweifellos haben die Gedichte dieser Autoren auch der offiziell-patriotischen Ausrichtung des Blatts mehr entsprochen, ganz abgesehen davon, dass das NKN bemüht war, die Aktionen der Legionen an der Front zu leiten und zu koordinieren.

²⁵ Ibidem.

²⁶ L. Rydel, *Prometeusz*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 7, S. 103.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ L. Szczepański, *Pieśń polska w latach Wielkiej Wojny*, op. cit., S. 28.

Ein Blick auf einige dieser Kriegsgedichte soll den Unterschied zu den vorgestellten Texten Rydels verdeutlichen. Tadeusz Szantroch benennt in seinem Gedicht *O Tobie, Polsko* das Ziel des Kriegs ganz eindeutig – es ist Polen, das als Allegorie die polnischen Soldaten überall begleitet: „O Tobie nasi śnią żołnierze/ nad Wisłą, Dniestrem, czy u Bugu,/ czy gdzie im wojna ściele leże,/ by się iścili z oj-ców długu“³¹. In Rydels Lyrik ist Polen nie direkt angesprochen, sondern immer nur in Anspielungen präsent. Ein Gedicht von Piotr Rysiewicz, „To się pamięta!“ ist voll Kriegsbegeisterung, die Rydels Gedichten völlig fremd ist: „Idą szeregi, szumią sztandary,/ w słońcu się srebrzy bagnetów stal,/ z pieśnią potężnej, młodzieńczej wiary/ wzrok się w świetlaną wpatruje dal...“³². Und auch dort, wo in der „Poezja legionowa“ Sterben und Tod angesprochen sind, wie in Rajmund Bergels „Bezimenne Groby“, dominiert das konkrete, nicht symbolische Bild: „Smutne groby bez nazwiska,/ nad którymi krzyż połyska,/ z białej brzozy uciosany,/ próchniejący, zapomniany krzyż“³³. Die kurze, einprägsame Liedform dieses Gedichts kontrastiert zudem deutlich mit der komplexen Form des Sonetts, die von Rydel zur Beschreibung des Kreuzes auf dem Wawel verwendet wurde.

Größere Ähnlichkeiten zwischen einem Text der „Poezja legionowa“ und den genannten Gedichten Rydels bestehen zwischen Stanislaw Stworas Gedicht *Zygmunt-Dzwon* und Rydels *W Kaplicy Zyguntowskiej*, die beide auf eine Realie der Wawel-Kathedrale zurückgreifen, um diese aus der Situation des Ersten Weltkriegs zu deuten. Während das Innere der Kapelle bei Rydel eine Alternative zur Welt des Krieges draußen darstellt, wird die Sigmundsglocke bei Stwora zum Symbol für die Kraft des polnischen Volkes, die auch in den schwierigsten Zeiten nicht versagt: „Ja moc narodu, sława, Zygmunt Dzwon!/ Ale uderzę w krew tę... w waszą dzielność,/ z której piorunem wskrzeszę – nieśmiertelność“³⁴. Der größte Unterschied zwischen beiden Gedichten liegt vielleicht in der Form – das Rydelsche Sonett verfügt nicht über den Impetus von Stworas Gedicht, es verzichtet bewusst auf jeden agitatorischen Ton.

Lucjan Rydels Beitrag zum „Ilustrowany Tygodnik Polski“ besteht nicht nur in den wenigen Gedichten, die er für diese Zeitung verfasst hat, sondern auch in den viel zahlreicheren Prosa-Beiträgen, die er dort veröffentlichte. Ein Blick auf diese Publikationen zeigt, dass Rydel hier viel deutlicher Stellung bezieht als in seinen Gedichten: Er bringt jene polnisch-patriotische, im Einklang mit der österreichischen Kriegspropaganda stehende Haltung zum Ausdruck, die für die ideologische Position des NKN charakteristisch ist. So kommt Rydel, was die Ausrichtung seiner Publizistik betrifft, auch den in der „Poezja legionowa“ vertretenen Positionen viel näher als in seinen Gedichten.

³¹ T. Szantroch, *O Tobie, Polsko*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 16, S. 247.

³² P. Rysiewicz, *To się pamięta!...*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 5, S. 75.

³³ R. Bergel *Bezimenne groby*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 6, S. 88.

³⁴ S. Stwora, *Zygmunt – dzwon*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 6, S. 86.

Das geht schon aus seinem ersten publizistischen Beitrag, „Legiony Polskie“ hervor, in dem der Dichter Gedanken aufgreift, die schon in der Erklärung der Redaktion mit dem Titel *Nasz Posterunek* zu finden waren. Er unterstreicht die Bedeutung der Legionen, ein Jahr nachdem diese am 16. August 1914 vom NKN offiziell ins Leben gerufen worden waren. Er erinnert an jene Polen, die unter Kościuszko gekämpft hatten, an die Aufständischen von 1830/31, an die, die in den napoleonischen Armeen gedient hatten, an den Fürsten Józef Poniatowski und dessen Heldentod. Die Erfahrung der Generationen nachher, und damit auch die des Autors, aber ist eine andere: Der Kampf mit der Waffe ist passé, nun gilt es Polen mit anderen Mitteln der friedlichen Arbeit zu dienen; der bewaffnete Kampf wird zur schönen Tradition, zum Bildinventar eines polnischen Patriotismus. Das ändert sich schlagartig mit 1914: Diejenigen, die noch wenige Jahre vorher über die auf den Błonie exerzierenden Schützen gelacht haben, sind heute davon überzeugt, dass aus diesen jungen Leuten jene militärische und politische Kraft geworden ist, welche die Wiedergeburt Polens gewährleistet. Das aber wäre nicht möglich gewesen ohne den Willen und die Weitsicht Józef Piłsudskis, der das innerste Streben des polnischen Volkes verkörpert: „Z dniem wybuchu wojny światowej myśl ta Piłsudskiego stawała się potrzebą narodową, jego zamiar jedyną drogą do polskiego czynu na miarę europejską“³⁵. So endet das Lob der Polnischen Legionen mit der Glorifizierung der Verdienste Piłsudskis, dessen Foto auch in diesen Text eingebaut ist.

Die Fotos, mit denen dieser Beitrag illustriert ist, verdienen besondere Beachtung (generell kommt den Fotografien, der Hauptquelle der Illustration in der Zeitung, große Bedeutung für die ideologische Ausrichtung des Blatts zu, die aber an dieser Stelle nicht näher erläutert werden kann). Neben dem Porträt des „Komendant“ finden sich drei Abbildungen, die Reiter aus der Kavallerie der ersten Brigade, legendäre Belina-Ulanen, zeigen – diese Ulanen stehen symbolisch für die ganze Bewegung der Legionen. Sowohl Józef Piłsudski wie auch Władysław Belina-Prażmowski sind zentrale Topoi in der Dichtung³⁶, wie auch in der Ikonographie der Legionen³⁷.

Einen anderen Topos der Legionen-Literatur greift Rydel in seinem Beitrag „Dokumenty współczesne“³⁸ auf, der als Einleitung zu Berichten aus polnischen Klöstern gedacht war, die in der damaligen Situation des Krieges ihre patriotische Aufgabe ähnlich vorbildlich erfüllen wie in vergangenen Zeiten, als etwa Abt Kordecki das Kloster Częstochowa gegen die Schweden verteidigte. Rydel greift bei seiner historischen Retrospektive auch auf literarische Gestalten wie Jacek Soplica

³⁵ L. Rydel, *Legiony polskie*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 3, S. 47.

³⁶ Nach Andrzej Romanowski symbolisiert Piłsudski mit seiner einfachen, grauen Uniform die heroische Tradition Kościuszkos, während Belina mit der farbenprächtigen Ulanenuniform die Tradition des Józef Poniatowski verkörpert. Vgl. idem, „*Przed złotym czasem*“. *Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990, S. 45–50.

³⁷ Zu den zahlreichen Piłsudski- bzw. Belina-Abbildungen in der Kunst der Legionen vgl. W. Milewska, M. Ziętara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999.

³⁸ L. Rydel, *Dokumenty współczesne*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 7, S. 113–114.

aus *Pan Tadeusz* und den Kapuzinerpater Marek aus Słowackis gleichnamigem Drama zurück, um dann auf reale, heldenhafte Priestergestalten der Gegenwart einzugehen, die unter den Legionären zu finden sind, wie etwa den Kapuziner Kosma Leszczowski, Kaplan der I. Brigade, der auch in einer Zeichnung von Leopold Gottlieb abgebildet ist. Auch diese Personen gehören zu den Helden der polnischen Legionen und sind Teil jener Vorstellung von Patriotismus, die von der „Poezja legionowa“ kultiviert wird. Der Rückgriff auf die Literatur der Romantik stellt zudem ein konstitutives Element dieser Dichtung dar³⁹.

Auch der Nekrolog auf Jerzy Żuławski („Jerzy Żuławski“⁴⁰), einen großen Dichter der Moderne, der 1915 an Typhus verstarb, passt in die Konvention der „Poezja legionowa“. Żuławski, ein schon vor 1914 bekannter Autor, ist einer jener Vertreter der Moderne, die sich bei allem Zweifel an ideologischen Sinngebungen, dennoch eindeutig der Sache Polens verschrieben hatte, sobald diese aktuell wurde. Er meldete sich als Freiwilliger zu den Legionen, fiel aber nicht heroisch in der Schlacht, sondern starb von allen verlassen in einem elenden Lazarett. In Rydels Nekrolog stellt der Dienst bei den Legionen eine Erfüllung des Lebens, aber auch einen Höhepunkt im poetischen Schaffen des Dichters dar: „Porzucił rodzinę, zaciągnął się pod sztandar Legionów. Odżył, odmłodził, promieniał męstwem i zapałem. I w tem podniesieniu serca wy dobył z siebie wiersz jeden z najpiękniejszych, a może ostatni z wszystkich:

Synkowie moi, poszedłem w bój,
jako wasz dziadek, a ojciec mój,
jako ojca ojciec i ojca dziad,
co z Legionami przemierzył świat...⁴¹

Der Tod des Legionärs nicht an der Front, sondern im Lazarett irgendwo im Hinterland ist auch ein Motiv der „Poezja legionowa“, etwa in Józef Andrzej Teslars Gedicht *Pogrzeb szpitalny*⁴². Dass der nicht-heroische Tod des Soldaten nicht weniger Bedeutung für die Sinnhaftigkeit seines Einsatzes für die Freiheit Polens hat, zeigt auch die Prosa aus dem Kreis der Legionen, am eindrucksvollsten vielleicht Andrzej Strugs Erzählung *Odznaka za wierną służbę* (1921).

Rydels Nekrolog auf Jerzy Żuławski erfüllt eine ähnliche Funktion wie jene lyrischen Texte im *Ilustrowany Tygodnik Polski*, die dem Andenken der bei Rokitna Gefallenen, dem Rittmeister Zbigniew Dunin-Wąsowicz und seiner Schwadron, gewidmet sind. *Pogrzeb ułanów Wąsowicza*⁴³ von Henryk Zbierzchowski und

³⁹ Vgl. I. Maciejwska, *Inter arma. Okolicznościowa poezja polska okresu I wojny światowej*, „Odra“ 1696, Nr. 4, S. 37–42; Z. Kloch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław – Warszawa, 1986, S. 17.

⁴⁰ L. Rydel, *Jerzy Żuławski*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 4, S. 64.

⁴¹ *Ibidem*, S. 65.

⁴² J.A. Teslar, *Rymy wojenne 1914–1916*, Kraków 1916, S. 16.

⁴³ H. Zbierzchowski, *Pogrzeb ułanów Wąsowicza*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 1, S. 4.

*Rokitna*⁴⁴ von Stanisław Stwora gehören in die Reihe jener Texte, die dem „Mythos Rokitna“⁴⁵ zuzurechnen sind – sie stehen im Dienst der Verklärung einer kurzen Episode zum Inbegriff polnischen Heldentums im Ersten Weltkrieg und sind literarische Epitaphien⁴⁶ auf unvergessliche Helden. Rydels Nekrolog auf Żuławski hat, wie auch andere Nachrufe auf Gefallene in dieser Zeitung, eine ähnliche Funktion.

Schon von Anfang seiner Tätigkeit im „*Ilustrowany Tygodnik Polski*“ ist Rydel auch mit literarischen Stadtporträts vertreten, was auf den ersten Blick erstaunlich anmutet – was haben diese mit dem Geschehen an der Front zu tun? Das wird aber klar, wenn man den ersten Beitrag mit dem Titel „*Caput Regni – Varsovia*“⁴⁷ betrachtet: Warschau ist seit den Erfolgen der Deutschen Armee bei Kriegsausbruch wieder von den Russen frei, es ist nicht länger eine russische Provinzstadt, die Hauptstadt des „*Kraj Przywiślanski*“ und der Sitz eines General-Gouverneurs, sondern es kann wieder werden, was es seit Jahrhunderten war – „*Caput Regni Poloniae*“. Auch diese Sicht der Hauptstadt deckt sich mit der Auffassung der „*Poezja legionowa*“, der zufolge Warschau immer das ersehnte Ziel des polnischen Freiheitskampfes ist – mit der Befreiung der Hauptstadt ist auch die Wiedererrichtung des polnischen Staates möglich.

Während Rydel im ersten Teil seines Stadtbilds den Aufstieg Warschaus zur Hauptstadt und die damit verbundene Entwicklung der Stadt schildert, kommt er in den folgenden drei Teilen, die mit *Wojenne dzieje Warszawy*⁴⁸ übertitelt sind, auf die Stadt als Subjekt eines heroischen Abwehrkampfes zu sprechen, der immer auch symbolisch für den Kampf des ganzen Landes um seine Unabhängigkeit steht. Warschau fällt und steht wieder auf, es ist die „*stolica niezłomna*“, wie man das später formulieren wird. Während der Schwedeninvasion 1655 wird die Stadt mehrfach erobert und auch wieder entsetzt, während des Kościuszko-Aufstands geht sie dem ganzen Land mit leuchtendem Beispiel voran, das Blutbad, das Suworow nach der Eroberung von Warschau im November 1794 anrichtet, ist die nächste Station im Leiden der vielgeprüften Hauptstadt. Der Novemberaufstand, der 1830 in Warschau ausbricht und wenig später das ganze Königreich Polen erfasst, ist ein weiteres Blatt in der Ruhmesgeschichte der Stadt, deren Heldentum noch bei der Verteidigung vor den Russen sichtbar wird, kurz bevor die Stadt kapituliert.

Deutlich antirussische Züge nimmt die Wiedergabe der Geschichte der Stadt Warschau in der Zeit vor und während des Jänneraufstands an – die vielen unschuldigen Menschen, die während der Demonstrationen 1860 erschossen wurden, die Hinrichtungen führender Persönlichkeiten des Aufstands in der Warschauer Zitadelle – all das unterstreicht den grausamen und unmenschlichen Charakter der russischen Herrschaft in Polen. Und diese dauert – vom kurzen Schimmer

⁴⁴ S. Stwora, *Rokitna*, „*Ilustrowany Tygodnik Polski*“ 1915, Nr. 2, S. 6.

⁴⁵ Zob. A. Romanowski, „*Przed złotym czasem*“, op. cit., S. 89–113.

⁴⁶ In Bezug auf lyrische Texte, die das Heldentum Gefallener glorifizieren, spricht Kloch von „*wiersze-epitafia*“. Vgl. idem, *Poezja pierwszej wojny*, op. cit., S. 29.

⁴⁷ L. Rydel, *Caput regni – Varsovia*, „*Ilustrowany Tygodnik Polski*“ 1915, Nr. 3, S. 35–40.

⁴⁸ L. Rydel, *Wojenne dzieje Warszawy*, „*Ilustrowany Tygodnik Polski*“ 1915, Nr. 4, S. 56–58; Nr. 5, S. 76–79; Nr. 6, S. 93–94.

der Hoffnung des Jahres 1905 unterbrochen – bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs und zum „denkwürdigen Tag des 6. August 1914“, jenem Tag, da die Schützeinheiten Piłsudskis hinter Krakau die russische Grenze überschritten.

Dieses Stadtbild von Warschau, das im selben Jahr auch als eigenständige Broschüre veröffentlicht wurde, ist also weniger eine kulturgeschichtliche Skizze, als ein Lehrstück in Patriotismus, Heldentum und Leidensfähigkeit. Aus dem historischen Aufriss wird ein Plädoyer für die Bedeutung Warschaus für ein neu zu errichtendes Polen.

Schon in der ersten Nummer der Zeitung ist ein äußerst pathetischer Text *Na zdobycie Warszawy* zu finden, der mit „Redakcja“ gezeichnet ist – Rydel als Chefredakteur dürfte daran seinen Anteil haben. An die Stelle des Aufzeigens historischer Größe der Hauptstadt ist nun die Begeisterung über deren Befreiung getreten, wobei allerdings kein Wort darüber gesagt wird, wer Warschau befreit hat – die deutschen Streitkräfte. Umso intensiver ist der Eindruck, den die Botschaft von der Befreiung in dem vom Krieg gezeichneten Land hervorruft: „I głośno wieść: Warszawa zdobyta! Nad bory ciemne leci, potrzaskane kułami, jak na strunach, gra na druzgotanych pniach, w konarach połamanych szumi... Skrzydły orlemi z wichrem uderza o granitowy pancierz Tatr – i oddbity, wraca ku dolinom głośno im wieść: – Warszawa, Warszawa zdobyta!“⁴⁹ An diese freudige Botschaft schließt sich das nicht weniger pathetische Warschau-Gedicht *Warszawo* von Henryk Zbierzchowski an, in dem die Hauptstadt als Ziel des Kampfes der Legionen beschworen wird: „Warszawo, dziejów już zahuczał dzwon/ I zbrojne mieczem podniosły się pięście,/ Ruszyły hufce na chwałę lub zgon/ Za wolność Twoją, za Ojczyznę szczęście.../ To marsz Legionów...“⁵⁰

Es sind aber auch weniger prominente Orte, die Rydel beschreibt, weil sie im Kriegsjahr 1915 direkt an der Front liegen, wie z.B. Puławy. Die Plünderung der ehemaligen Residenz der Czartoryski-Familie 1794 in Folge des Kościuszko-Aufstands durch russische Truppen macht den barbarischen Charakter der Russen deutlich, der sich auch mehr als hundert Jahre später, im Ersten Weltkrieg, nicht geändert hat: „Tak od rozbiorów po dziś dzień przelewa się przez Polskę co pokolenie powrotny potop rosyjskiej dziczy, zmywa pracę wieków, niszczy dorobek cywilizacyjny!“⁵¹

Diese aus polnischer Perspektive verständliche, negative Sicht der Russen bedient aber auch ein im Ersten Weltkrieg auf österreichischer Seite gepflegtes Feindbild, das den militärischen Gegner zum kulturell minderwertigen, aufgrund seiner asiatischen Barbarei für Europa lebensgefährlichen Feind stilisiert. Die Redaktion des Blattes machte sich eine solche Sicht zu eigen und demonstrierte damit einmal mehr ihre absolute Loyalität zu Österreich. In einem vom Redaktionsteam verfassten Leitartikel wird unter dem programmatischen Titel *Polska Przedmurzem*

⁴⁹ *Na zdobycie Warszawy*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 1, S. 17.

⁵⁰ H.Z. [Henryk Zbierzchowski], *Warszawo!*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 1, S. 18.

⁵¹ L.R. [Lucjan Rydel], *Puławy i X.X. Czartoryscy*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 2, S. 4.

Zachodu die Bedeutung Polens für Europa herausgestellt: Seit den Zeiten Ivans IV. hätte Polen die russischen Aggression nach Westen bekämpft und aufgehalten – und sei dafür nur schlecht bedankt worden. Die Analogie zur Situation von 1915 liegt auf der Hand, wird aber in diesem Artikel, der zahlreiche Eingriffe der Zensur zeigt, nicht ausformuliert: Auch damals kommt den polnischen Soldaten in den Armeen der Mittelmächte eine entscheidende Bedeutung im Kampf gegen Russland zu. Dieses Russland aber ist nicht nur Feind, es wird als ein negativer Gegenpol zu Europa schlechthin gezeichnet: „... z Rosji bowiem płynęły azyatyckie metody, nihilizm życiowy, absolutyzm religijno-państwowy, ów najohydniejszy wytwór władzy, płynęła na Europę gangrena społeczna i narodowościowa. Ta polska idea polityczna zasłaniania Zachodu przed orientalnym zalewem – przetrwała upadek Rzeczypospolitej“⁵². So wie sich das spezifisch polnische Argument des „antemurale christianitatis“ bestens mit einem stereotypen Feindbild verbinden lässt, so stellt sich das NKN in den Dienst der österreichischen Kriegspropaganda.

Auch die ausführliche Beschreibung der Stadt Wilno dient primär nicht landeskundlichen, sondern patriotischen und propagandistischen Zwecken. Einmal mehr kommt im Rahmen der ausführlich rekonstruierten – polnischen – Stadtgeschichte die Bestialität der Russen zum Ausdruck, als die Truppen des Zaren Aleksej Michajlovič im Jahr 1654 die Stadt einnehmen und ein Blutbad unter den Einwohnern anrichten: „Moskale w sierpniu wdzierają się do miasta i wyprawiają niesłychaną rzeź mieszkańców: 25.000 trupów zalega ulice zrabowanego miasta“⁵³.

Aus einer anderen historischen Reminiszenz, einer Verordnung des polnischen Königs Zygmunt August über die Dreisprachigkeit von öffentlichen Verordnungen in der Stadt Wilno, die in krassem Gegensatz zur Unterdrückung des Polnischen durch das Russische heute steht, leitet der Autor eine weitgehende Schlussfolgerung über die Höherstellung der polnischen Kultur gegenüber der russischen ab: „Jakaż różnica pomiędzy nam a nimi; bez próżnochwalstwa możemy sobie powiedzieć, że nasza sprawa jest dobra i słuszna nie dlatego, że jest nasza, ale dlatego, że jest sprawą cywilizacyi, wolności, sprawiedliwości, które za naszych rządów były tu już przed czterema wiekami, gdy oni dziś, po czterech wiekach zdolni tylko niszczyć, gnębić i gwałcić wszelkie prawo boskie i ludzkie“⁵⁴.

Ein Besuch Rydels in Wilno im Frühling 1914, ein halbes Jahr vor Kriegsausbruch, lässt den Verfasser der Skizze zu der Erkenntnis kommen, dass diese Stadt, ungeachtet ihrer russischen Oberfläche, polnisch geblieben ist: „...miasto na wskroś jest polskie, jak Warszawa lub Kraków, i tego zmienić ani ukryć nie mogą sztucznie narzucone pozory moskiewszczyzny“⁵⁵. Bei einer solchen Antithese von Polnisch und Russisch übersieht der Verfasser allerdings andere ethnische Gruppen, die im kulturellen Leben der Stadt ihre Spuren hinterlassen haben – Juden, Weißrussen und

⁵² *Polska przedmurzem Zachodu*, op. cit., S. 54.

⁵³ L. Rydel, *Wilno*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 8, S. 125.

⁵⁴ L. Rydel, *Wilno*, „Ilustrowany Tygodnik Polski“ 1915, Nr. 9, S. 144.

⁵⁵ *Ibidem*, S. 141.

Litauer. Jetzt aber, im späten Herbst 1915, müssen sich die Russen aus dieser Stadt zurückziehen (dass diese von deutschen Truppen besetzt ist, wird nicht erwähnt), es kann also für Wilno nur besser werden.

Polnische Geschichte, die Rydel zunächst an den erwähnten Stadtbildern exemplifiziert, bevor er diese in eine eigene kleine Geschichte Polens eingehen ließ, wird in der Zeit des Weltkriegs zum patriotischen Lehrstück und zum Lob auf die heroischen Tugenden des eigenen Volkes. Die Heldentat aus der nicht weit zurückliegenden Vergangenheit wird zur Hoffnung auf und zum Garanten für eine bessere Zukunft, sie führt zur Wiedererrichtung des polnischen Staats. Mit einer solchen Ansicht kommt der Dichter dem Programm der „Poezja legionowa“ sehr nahe, zu dem er in seiner eigenen Lyrik eine größere Distanz aufweist. Rydel ist überzeugt, dass am Ende des großen Kriegs, dessen Grausamkeiten er sehr wohl sieht, die Wiedererstehung Polens steht, auch wenn er selbst sie aufgrund seines angegriffenen Gesundheitszustands nicht mehr erleben wird. So schreibt er in seinem letzten Brief an seine Schwester: „Szkoda, że nie dożyję wolnej, zjednoczonej, niepodległej Polski“⁵⁶.

Bibliografia

- Dla Ciebie Polsko! Zbiór poezji Polsce i bojom o nią poświęconych*, Piotrków 1915.
 Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968.
 Kloch Z., *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław – Warszawa 1986.
 Maciejewska I., *Inter arma. Okolicznościowa poezja polska okresu I wojny światowej*, „Odra” 1696, Nr. 4.
 Milewska W., Ziętara M., *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999.
Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny, Lwów 1916.
 Romanowski A., *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990.

Poezja i publicystyka Lucjana Rydla podczas pierwszej wojny światowej

Streszczenie

Niniejszy tekst przedstawia wojenny dorobek Lucjana Rydla. Jego wojenne wiersze (m.in. *Przed krucyfiksem wawelskim*, *W kaplicy Zyguntowskiej*, *O wierzbo polska*, *Prometeusz*) interpretowane są w kontekście poezji legionowej pióra Henryka Zbierzchowskiego, Tadeusza Szantrocha, Stanisława Stwory, Józefa Andrzeja Teslara. Wkład Lucjana Rydla w wydawany w czasie wojny „Ilustrowany Tygodnik Polski” nie ograniczył się tylko do tych kilku wierszy, ale objął także liczne teksty prozatorskie, w których autor zajął dużo wyraźniejsze stanowisko ideowe niż w swojej poezji. Już od samego początku swojej pracy w „Ilustrowanym Tygodniku Polskim” Rydel przedstawiał portrety miast, które nie pozostają bez związku z bieżącymi, wojennymi wydarzeniami, co zostało omówione w artykule.

Słowa kluczowe: poezja, pierwsza wojna światowa, Lucjan Rydel, polityka, historia

⁵⁶ J. Dużyk, op. cit., S. 336.

Lucjan Rydel's poetry and journalistic work during the First World War**Abstract**

This paper presents the war-related output of Lucjan Rydel. His poems, including *Przed krucyfiksem wawelskim*, *W kaplicy Zygmuntofskiej*, *O wierzbo polska*, *Prometeusz*, are interpreted in the context of legion poetry written by Henryk Zbierzchowski, Tadeusz Szantoch, Stanisław Stwora, Józef Andrzej Teslar. Rydel's contribution to *Ilustrowany Tygodnik Polski*, which was published during the war, was not limited only to those few poems, but also included numerous prose texts, in which the author expressed much stronger views than in his poetry. From the very beginnings of his work in *Ilustrowany Tygodnik Polski*, Rydel presented the images of cities that were connected with current war events, which has been discussed in the paper.

Key words: poetry, World War I, Lucjan Rydel, politics, history

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.9

Kazimierz Gajda

ORCID 0000-0002-2560-480X

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Zaczarowane koło w streszczeniu Konecznego

„W drodze do arcydzieła” – tak można by zatytułować recenzję¹ Feliksa Konecznego z premiery *Zaczarowanego koła* w Teatrze Miejskim 15 kwietnia 1899 roku. Obszerny tekst na łamach „Przeglądu Polskiego”, objętościowo porównywalny ze sprawozdaniami z wystawienia sztuk Stanisława Wyspiańskiego, zawiera wersje inicjalnej cytacji – poniekąd klamry kompozycyjnej segmentów wypowiedzi powiadającej czytelników galiczyjskiego miesięcznika:

Nie pamięta nasz nowy teatr takiego uniesienia, jak na pierwszym przedstawieniu *Zaczarowanego koła*, baśni dramatycznej w 5 aktach Lucjana Rydla [...]. Patrząc na ten zapał, trudno było sobie wyobrazić, co też zrobiłaby ta krakowska publiczność, gdyby się pojawiło na scenie wykończone arcydzieło poezji dramatycznej? [...] Do arcydzieła bowiem jeszcze daleko [...]; spostrzegła jednak publiczność, że nowy utwór należy do takich, które kiedyś w historii literatury można będzie zebrać razem pod napisem: „W drodze do arcydzieła”².

Niniejszy artykuł dotyczy wybranych elementów konstrukcyjnych *Zaczarowanego koła* w recepcji Konecznego. Środkową część tekstu – ponad dziewiętnaście stron bitego pisma – wybitny krytyk przeznaczył na problematyzujące streszczenie utworu, postrzeganego tu właśnie z tej perspektywy. Konecznemu dane było zobaczyć w Krakowie najwybitniejsze spektakle z lat 1896–1905, kiedy zajmował fotel recenzenta sceny miejskiej, a zarazem śledzić rozkwitanie talentów pokolenia modernistycznego. Jak wielu młodopolan tak i on żywił nadzieję, iż Rydel przysłuży się odrodzeniu dramtopisarstwa. Już wystawienie jednoaktówki *Z dobrego serca* pozwoliło mu zauważyć oznaki zdolności artystycznych jej autora³.

¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, z. 396, s. 531–565. Zamiennie używał nazw: sprawozdania, krytyki, referaty.

² Tamże, s. 532–533.

³ Łącznie biorąc, recenzował cztery sztuki Rydla: *Z dobrego serca* (1897), *Zaczarowane koło* (1899, 1900, 1903), *Matka* (1903), *Na zawsze* (1903). Po premierze 1 maja 1897 roku obrazka scenicznego *Z dobrego serca* krytyk chwalił autora za podjęty temat (wdowiec wycho-

W przewidywaniach nie był jednak pewny dalszego rozwoju twórczości Rydla. Oczekiwał przedsięwzięcia o większym zakresie. Po sukcesie *Zaczarowanego koła* sądził, że się zmaterializowało, toteż gotów był potwierdzić wstąpienie pisarza na szlak wiodący do rywalizacji z Wyspiańskim i teatralną aktywnością Stanisława Przybyszewskiego.

1

Podstawą wyobraźni dramaturgicznej krytyka był czynnik wzajemnego przenikania się treści i formy. Rozumiany dynamicznie, wobec talentu i natchnienia, stanowił podstawowe kryterium analizy utworu i jego wartościowania. Badając implikacje treściowo-formalne dzieła pod kątem faktury, sceniczności, wartości literackiej⁴, usiłował Koneczny złączyć postawę projektującą (programową) z krytyką jako analizą wad⁵. Symptomatyczne jest dla recepcji Rydla, iż tylko raz pojawiło się w nagłówku sprawozdań Konecznego nazwisko autora i tytuł utworu – tak było z *Zaczarowanym kołem*. Tekst odnoszący się do tej sztuki jest na ogół dyskursywny. Krytyk przyglądał się zastosowaniu „środków scenicznych”⁶, objaśniając uwarunkowania kompozycyjne akcji oraz fabuły. Dużo miejsca zajmują spostrzeżenia dotyczące różnych aspektów procesu twórczego – od zamiaru, przez pomysł, do realizacji – z rzutem oka na genezę dzieła i jego oryginalność.

Koneczny, zgodnie z wyznawaną przez siebie metodą krytyki naukowej, która otwiera się na argumenty, a nie na subiektywną wrażeniowość, filologicznie streszczał⁷ akt po akcie, jakby chciał uwidocznic odbiorcy tkankę dramatyczną

wujący pięcioro dzieci – „zwyczajni ludzie”), prostotę faktury („bez jakichkolwiek sztuczek”), realizm „prawdziwy”, „sceniczność i doskonałą charakterystykę”. Doceniając jego umiejętność prowadzenia tzw. akcji wewnętrznej, radził mu jednak, iżby wszystko, „co się dzieje wewnątrz, okazało w scenach wyrażających to na zewnątrz za pomocą szeregu faktów, w których biorą udział rozmaite osoby” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, z. 372, s. 553, 555). O scenie dramatycznej *Matka* przygotowanej przez G. Zapolską dla Teatru Ludowego tylko wspominał: „Na drugim przedstawieniu wystawiono *Matkę*, pierwociny Lucjana Rydla (tchnące silnie Maeterlinkiem i dosyć naiwne)” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, z. 442, s. 169). Czteroaktowy dramat *Na zawsze* zainteresował Konecznego wątkiem powstańczym, ale rozczarował rozwlekłością akcji, którą proponował uszczuplić „przynajmniej o połowę” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, z. 444, s. 553).

⁴ Przez fakturę rozumiał kompozycję z uwzględnieniem form podawczych. W sceniczności widział efekt zaciekawienia odbiorców. Wartość literacką pojmował jako umiejętność precyzowania idei lub przesłańek moralnych, a także estetyzowania.

⁵ Do krytyki jako analizy wad Koneczny uciekał się, kiedy pomimo ogólnie ujemnej oceny odsonił jakieś zalety utworu, albo gdy waloryzował go dodatnio, lecz pragnąłby jeszcze udoskonalić. Określenie zob.: M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963, s. 39.

⁶ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 539.

⁷ Pierwodruk dramatu w „Bibliotece Warszawskiej” 1899, t. 1–4, wydanie książkowe w 1900. Na stronie redakcyjnej warszawskiego miesięcznika trzeci tom – zawierający (s. 138–166) końcową część aktu trzeciego – jest datowany 9 czerwca (kalendarz juliański).

utworu. Nie jest to rutynowy komunikat recenzeni o wątkach *Zaczarowanego koła*. Owszem, ten cel Koneczny zrealizował – nawet z nadstatkiem. Ponad tym jednak widać ambitniejszy plan – analitycznego wniknięcia w strukturę⁸ dzieła na płaszczyźnie zdarzeń, konstruowanych postaci oraz ich charakterystyki. To jest przykład streszczenia *par excellence* dramaturgicznego, które sprzyja realizowaniu funkcji interpretacyjnej.

2

Już od sprawozdawczego ujęcia pierwszego aktu dostrzega się wielokierunkowe odczytanie⁹ tekstu dzieła. Koneczny najpierw krótko informuje, iż oto do drzwi szafasu Leśnego Dziadka dobija się Głupi Maciuś „z gomółką i bułką”¹⁰, wysłannik Maryny Młynarki usiłującej pozyskać życzliwość samotnika. Po zapoznaniu czytelnika z osobami inicjującymi akcję krytyk coraz bardziej szczegółowo odwzorowuje relacje fabularne sekwencji zwanych przezeń scenami. Nie pomija okazji do prezentowania wątków w oświetleniu sytuacyjnym i zarazem – szerzej – kulturowym:

Gdy odszedł wreszcie Maciuś, zjawia się Kusy, diabeł *chłopski*, złośliwy a komiczny, nic nie mający w sobie demonicznego. Jakoż rzeczywiście polskie diabły niewiele w sobie mają Szatana, psotniki raczej niż duchy przeczenia [...]. Kusy upaja chłopów, świeci przechodniom błędnymi ognikami, sprowadza ludzi na bagniska i na tym niemal koniec jego sztuczek; oczywiście, że przy nadarzającej się sposobności dopomoże człowiekowi do prawdziwego złego, ale sam z siebie nie jest tak dalece groźny. Te rysy Kusego zgodne są najzupełniej z polskim folklorem¹¹.

„Przegląd Polski” w czerwcu 1899 roku opublikował recenzję z pierwodruku, więc mógłby znać Koneczny co najwyżej trzy akty. Podstawą streszczenia stał się chyba skrypt – z datą 13 czerwca 1898 – będący własnością Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (rkps BTJS, sygn. 642). W razie potrzeby – oczywiście pominąwszy niuanse pisowni, interpunkcji, artykulacji – zostaną odnotowane rozbieżności pomiędzy nim a edycją: *Zaczarowane koło*, [w:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.

⁸ *Streszczenie*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, dodr. 4 wyd. bez zm., Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 525. Językoznawca uściśla: „Dobre streszczenie zmierza do uchwycenia idei organizującej tekst oryginalny na nadrzędnym poziomie semantycznym, do wydobycia »makrostruktury«”. *Streszczenie*, [w:] J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, 3 dodr. 1 wyd., Warszawa 2012, s. 305. Na międzywojennym materiale zob. artykuł: E. Kalembe-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981.

⁹ Aluzja do dawnej i wciąż inspirującej pracy: I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.

¹⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 540. Ściągnięcie dwóch przytoczeń, drugie w brzmieniu: „Naści séra dwie gomółki/ I z psennej mąki dwie bułki” (*Zaczarowane koło*, s. 46).

¹¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 541 (podkreślenia w cytatach – zachowano kilka cech dawnego języka – pochodzą z recenzji). Źródła zob.: O. Kolberg,

Do grona dołączył „czarci magnat” – Boruta. Widzimy zatem „dwóch diabłów, osobnego chłopskiego i osobnego szlacheckiego”. Pomysł znakomity, orzekł Koneczny, ponieważ sprawa będzie się rozgrywać „i w szlacheckim, i w chłopskim świecie”. Żadna wszelako z początkowych scen (oddzielone są rozbudowanymi didaskaliami), ani pierwsza (Głupi Maciuś – Leśny Dziadek), ani druga (Kusy – Leśny Dziadek), ani trzecia (Kusy – Boruta), jeszcze nie ujawnia polotu „dramatycznego”, powtórzył recenzent, projektując je na przebieg spektaklu. Są w nich natomiast inne wartości, dla Konecznego równoważne kinetycznej formie ekspresji:

A jednak widzowie nie nudzą się, przeciwnie – trwa istne napięcie u słuchaczy. *Wysłuchują się* bowiem ze skupioną uwagą i lubują się w tym słuchaniu, bo ze sceny wieje coś, co pieści zmysł słuchu. Wieje stamtąd muzyka pięknego polskiego słowa. A słowo to inne jakieś, odmienne od zwykłego, a co chwila inne. Innym językiem mówi Kusy, inaczej zgoła wyraża się Boruta; przedtem Dziadek Leśny archaizował trochę z XVII wieku, a Głupi Maciuś gwarzył ludową gwarą. Dialekt na scenie *wierszem* – coś nowego, niebywałego¹².

Zadziwiający rezultaty zabiegów stylizacyjnych, rekompensujących niedowład konstrukcyjny tych scen, które niby prolog mogłyby się zakończyć spuszczeniem kurtyny – to nie wszystko. Zdaniem recenzenta wiersz ośmiozłotkowy – „tak piękny, że podobnego ze sceny nie słyszano, ani w tym, ani w poprzednim pokoleniu, a piękniejszy jest tylko u Słowackiego” – udatnie harmonizuje z liryzacją zwłaszcza dialogowanych partii Leśnego Dziadka i Głupiego Maciusia. „Lirykę bowiem mamy przed sobą na wstępie *Zaczarowanego koła*”¹³.

Jak ważne okazało się dla recepcji słowne ukształtowanie baśniowego utworu Rydla, dowodzi już streszczenie pierwszego aktu. Oprócz nawiązań do poezji romantycznej są tam wzmianki o innych aspektach literatury europejskiej. Koneczny powołuje się na Carla Goldoniego, który epatując rodaków „wszystkimi włoskimi narzeczaniami, [...] miał w tym polityczną tendencję”. Rydłowi natomiast – wierzył niezłomnie – przyświecają wyłącznie „artystyczne motywy”. Wymienia także Pedra Calderona de la Barca. Rozmaitość jego wiersza, „pieszczenie się” mową było naturalne w teatrze hiszpańskim. U nas – stawia diagnozę recenzent – dopiero trzeba zakorzenić taki nawyk, ale Rydel udowodnił, iż to jest możliwe i rodzima publiczność „wcale na to wrażliwa”, a polszczyzna „nadaje się do tego doskonale”¹⁴.

Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, t. [właśc. serie] 3, 7, 15, 17, Warszawa 1865 – Kraków 1890. Zob. też: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, przypisy s. 47, 51, 59, 62, 64, 221, 228.

¹² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 542. (W podobnym kontekście na s. 557 krytyk odsyłał również do XVIII stulecia).

¹³ Tamże, s. 540.

¹⁴ Tamże, s. 542. Paralelę widać też w przybliżaniu realiów drugiego aktu, od wprowadzenia Wojewodzianki. Krytyk snuł rozważania nad tym, jak frazesy, synonimy i zdrobnienia – pasujące do jej mentalnego zabawiania się w „pasterkę” – korespondują z fasonem „ubioru” i fantazyjnego „umeblowania głowy”. Odsyłając do dziejów obyczajowości – X.M.R. [ks. M. Radziwiłł], *Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeddzieckich ks. Radziwiłłowa)*,

Akt pierwszy – kontynuował sprawozdawca – rozpoczyna się, prawdę mówiąc, od sceny czwartej, wraz z przybyciem Młynarki chcącej prosić Leśnego Dziadka „o jaki środek, ażeby serce Jaśka na nowo się ku niej zwróciło”¹⁵. Tutaj również dostrzegł Koneczny i podkreślił zalety językowe utworu – używanie gwary przez Młynarkę. Głównie jednak zainteresowało go opracowanie wewnętrznych przeżyć tej postaci, objaśnianej w recenzji wielostronnie, co nie przesądza, iż jedynie aprobująco. Na razie nie zgłaszał zastrzeżeń:

Charakterystyka kobiety wyborna, widzimy, że ona cała przejęta na wskrós namiętnością, nie odczuwa nawet wyrzutów sumienia o zdradzanego starego męża, nie zastanawia się w ogóle, a wahać się nie umie; jej miłość to żywiołowa siła. Demonicznego pierwiastku jest w tej kobiecie bez porównania więcej niż w Kusym i w Borucie. [...] Pod względem dramatycznym scena jest porywająca, a ułożenie bardzo dobre, krótko stosunkowo i bez zboczeń od swego założenia¹⁶.

Podążając za rozwojem fabuły, którą najchętniej widziałyby jako akcję w sensie teleologicznym, krytyk odkrywał przed czytelnikiem motywy postępowania zdesperowanej bohaterki. Mimochodem podsunęty przez Leśnego Dziadka środek „ostateczny” na tęsknoty miłosne, skwapliwie podchwycony przez Kusego, który wyjawia jej, że „krwawy ślub” znaczy: „zabić męża w zмовie z kochankiem parobkiem”, ma dla sprawozdawcy strukturalne i psychologiczne uzasadnienie. Wspólnota zbrodniczego czynu Maryny oraz Jaśka połączy ich „jak najściślej i na zawsze”. Koneczny wnika w zamysł twórczy autora i patrzy na wypadki oczyma odbiorcy: „O czymś podobnym nie myślała Młynarka. [...] Ona nie może zrazu zrozumieć, o co chodzi, a gdy zrozumiała, ucieka wystraszona”¹⁷. Epizod, nazwany w recenzji sceną pokusy, uznał za napisany „doskonale”, czyli „krótko, jędrnie, nader dramatycznie”. Wyciągnął stąd daleko idące wnioski:

Mamy tu urywek z dramatu ludowego i podziwiamy Młynarkę, jako postać prawdziwie ludową, zupełnie typową; w charakterystyce jej i w sposobie wprowadzenia jej na scenę nie ma żadnych naleciałości literackich; to chłopka żywcem wzięta, której wieśniaczej duszy autor nic nie ujął, nic nie przydał. To jest rzecz naprawdę nowa w naszej literaturze dramatycznej, bo dotychczas wszyscy chłopcy stylizowali. Utwór p. Rydla jest pod tym względem wielkim postępem; on trafił pierwszy na właściwą drogę¹⁸.

Lwów 1892 – dał taki komentarz: „Z wejściem na scenę Wojewodzianki wchodzi zarazem nowy pierwiastek w *Zaczarowanym kole*. Po rubasznych i zamaszystych postaciach daje autor figurkę – porcelanową, po obrazach mazurskiej wsi i szlacheckiej biesiady obrazek *à la Watteau*” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 546). W książce księcia Radziwiłła zob. np. barwne opisy sukni, białych loków, kapelusika (s. 256).

¹⁵ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 542.

¹⁶ Tamże, s. 542–543.

¹⁷ Tamże, s. 543.

¹⁸ Tamże. Takich uogólnień (kwantyfikatorskich) będzie jeszcze kilka, m.in. w analizie ostatniego aktu.

Tak w sukcesywnym ujmowaniu świata przedstawionego doprowadza Koneczny czytelnika do sceny piątej oraz szóstej. Tym partiom tekstu Rydla, obejmującym folklorystyczne zmagania Głupiego Maciusia z Kusym o dostęp do jeziornych wód mających nadać fujarce „czarownej mocy”, dla odmiany – znów brakło ładunku „dramatycznego”. Wskazał kilka przykładów: poświęcenie tafla jeziora, wrzucenie Kusego przez Borutę do palącej toni, finałny „balet” Topielców i Topielic płasających „przy dźwiękach dzwonów i Maciusiowej fujarki”¹⁹. Z tej racji cechy gatunkowe *Zaczarowanego koła* ujął następująco:

Autor pisał poemat w ogóle, a nie wyłącznie dramat. Cokolwiek mu się nasunęło poetycznego, wszystko brał, z liryki czerpał pełną garścią, nie zaniechał nawet epiki; dbał tylko o to, żeby to wszystko było sceniczne, żeby nie nużyło w teatrze. Słowem, za pomocą czysto mechanicznych środków teatralnych zrobił ze swego poematu widowisko sceniczne²⁰.

Krytyk, dokonawszy co prawda częściowego – niemniej przecież zaskakującego – odseparowania pierwiastków dramatycznych od sceniczności, pozostającej dla niego kategorią dosyć mylącą²¹, rozwinął wyobrażenia genologiczne ze stanowiska interakcyjnego i normatywnego. Sygnalizując niezgodę na to, iżby cechy zjawiskowe (teatralność) uważać za sedno rzeczy (dramatyczność), bez ogródek oświadczył:

Widać jasno, że autor zna się na scenie i potrafi nią zawładnąć, skoro ten pierwszy akt nie jest nudny. Ale to bądź co bądź pochwała tylko dla technicznej strony kompozycji. Dramat musi posiadać przede wszystkim pewne warunki wewnętrzne. Scena z Młynarką wskazuje, że p. Rydel potrafi nie tylko układać sceniczne rzeczy niedramatycznie napisane, ale też naprawdę *pisać dramatycznie*²².

Ponieważ jednak – oprócz wskazanej sekwencji – tych immanentnych jakości Koneczny niewiele stwierdził w początkowym akcie, nasunęło mu się spostrzeżenie, iż to „dopiero ekspozycja”²³. Za jej nadrzędny cel uznaje się dostarczenie odbiorcy dzieła niezbędnych informacji o tym, co poprzedza akcję właściwą. Lecz w pierwszym akcie jest jedynie – jak wynika z ustaleń krytyka – raczej „podmalowanie tła, na którym ma się rozegrać sprawa”²⁴. Rzeczywistość baśniowa (Leśny Dziadek, Kusy i Boruta) pozostaje bez ściślejszych odniesień do „kompozycji właściwej” jako efektu całości, a nie pojedynczych scen, nawet gdy są nad wyraz udatne (zadzierzgnięcie wątku Młynarki).

¹⁹ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, w didaskaliach (s. 98) jest: „Maćkowej”.

²⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 543–544.

²¹ Recenzując dwa lata wcześniej *Żabusię*, dobitnie upewniał się: „Ci wszyscy, którzy w literaturze dramatycznej szukają przede wszystkim tzw. sceniczności, powinni by okrzyknąć sztukę p. Zapolskiej arcydziełem”. Ale to „ściśle teatralna robota i nic więcej” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, z. 368, s. 430).

²² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 544.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 540.

Konecznego analityczno-interpretacyjna próba dotarcia w głąb²⁵ tekstowych znaczeń stanowi niejako krytyczną matrycę ujęcia przezeń pozostałych części *Zaczarowanego koła*.

3

Zostaną one teraz ukazane pod kątem zagadnień wybranych, ale istotnych dla recenzenta. Wobec czytelników Koneczny odsłaniał – według następstwa tekstowego – etapy budowania postaci scenicznych. W drugim akcie (szlachta tłumnie obecna na zamku Wojewody świętuje jego imieniny, także i Boruta) zwraca uwagę na logikę wydarzeń i eksponowanie pierwiastków obyczajowych. Chwali motywację w scenie paktu zawieranego przez Wojewodę z Borutą, wytyka zaś jej brak w spotkaniu się „jakby na zawołanie”²⁶ Wojewodzianki z Klucznikiem Chojnackim (motyw ścięcia jaworu). Uwydatnia „zasadniczy” przymiot osobowości Wojewody i Młynarki – „wolną wolę”²⁷. Młynarka wprawdzie nie pojawi się w tym akcie, ale wcześniej judzona przez Kusego, zrealizuje wątek symetryczny wobec wątku Wojewody. Sprawozdawca wysoko lokował w swej hierarchii „wartości” estetycznych taki układ elementów konstrukcyjnych. W objaśnianiu pogranicza ludzkich losów i diabelskich forteli przekonywał:

Tak Młynarka, jak Wojewoda muszą wpieryw spełnić jakiś czyn, sami od siebie, zanim spełnią się ich życzenia; czart jest tylko ich pomocnikiem, a nawet narzędziem. „Krwawy ślub” musi Młynarka sama urządzić, i Wojewoda również musi sam przyprowadzić o życie swego stryjecznego. Autor zdawał sobie doskonale sprawę z tej psychologicznej zasady dramatu, sam bowiem z naciskiem to podnosi i wkłada w usta Boruty, diabła inteligentniejszego, tę właśnie teorię o stosunku złego ducha do człowieka. Łęczycki diabeł sam potem przyznaje, że byłby bezsilnym, gdyby nie wola do złego u człowieka²⁸.

Koneczny doceniał „psychologiczne”²⁹ opracowanie postaci Wojewody, gdy ten – w piątym akcie słuchając Kasztelana uderzającego w konkury i mającego „rzecz publiczną” do przekazania – po „chwilowej refleksji” (sprowadził śmierć na Hieronima) już znajduje się w „wyśmienitym humorze” (nareszcie „jest hetmanem”). Podobnie „uzasadniona psychologicznie” (honor słowa „choćby w zbrodniczej”³⁰ intrydze) była dla sprawozdawcy finalna scena uścisku dłoni Wojewody

²⁵ Z rozdziału powieści K. Irzykowskiego pt. *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Lwów 1903.

²⁶ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 546.

²⁷ Tamże, s. 545.

²⁸ Tamże. *Zaczarowane koło*, akt drugi, paktowanie z Borutą (zwłaszcza s. 129); akt piąty – *expressis verbis* – przed zakończeniem: „Jam narzędzie, / Co spełniło twoją wolę” (s. 284). Frazeologizm „przyprawić o życie” zupełnie wyjątkowy, aczkolwiek zachował się (pozytywnie konotowany) zwrot: „O sławę przyprawić”. Zob.: M.S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, wyd. fotootsetow, t. 4, Lwów 1858, s. 674.

²⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 556.

³⁰ Tamże, s. 559.

z Borutą. I przeciwnie – dostrzegął Koneczny partie tekstu szwankujące w zakresie motywacji. Egzemplifikację stanowił między innymi trzeci akt (polowanie z udziałem imieninowych gości Wojewody). „Niewytłumaczone niczym” pojawienie się Leśnego Dziadka, który wygłasza wobec Drwala orację o zgubnym działaniu topora, uznał krytyk za wadliwy – rzec można – chwyt anagnoryzmu. Drwal z trudem identyfikuje mówcę, który sam „przedstawić się musi”. Koneczny wytknął ten błąd rozpoznania, bez ogródek i najprościej – przez odwołanie się do konwencji odbioru: „Jest to niekonsekwencja; jakżeż bowiem publiczność w teatrze ma się poznać na Dziadu [?], jeżeli leśni drwale poznać go nie mogą”³¹.

Czynności streszczania z elementami nagany udzielonej Rydlowi wydobywają na jaw niemało cech poetyki *Zaczarowanego koła*. Wzmiankowany powyżej odcinek utworu ma rozleglejszy kontekst. Liczący ponad sześćdziesiąt linijek początkowy segment³² tyrazy Leśnego Dziadka recenzent tak ocenił:

Bardzo to ładnie napisane, ale na scenie niepotrzebne; jest to najślabsza scena z całego utworu. Deklamacja ta przypomina nieco ustęp z *Satyry* Kochanowskiego; w epicznym dziele może to być ciekawe, w dramacie jest trochę nudne. Ten ustęp jest też – jedyny w dziele – niesceniczny; Drwal stoi na boku i słuca, nie rozumiejąc, o co chodzi; powinien by się od razu domyśleć, że to Leśny Dziadek, ale autor, uniesiony własnym wierszem, nie zezwala na to, żeby Dziadowi nie [?] przerywać deklamacji³³.

Żywioł epicki, jak i liryzacja fabuły, w rozmaitym stopniu przenikające *Zaczarowane koło*, były skrupulatnie obserwowane przez krytyka. Jego ciekawość wzbudziło spotkanie Wojewodzianki z Głupim Maciusiem. Konecznemu odpowiadał „znamienny” sposób prezentacji zauroczenia panny, która kochając muzykę, w nędznie odzianym grajku chwilowo gotowa widzieć „przebranego królewiczka”³⁴. Odnośny urywek – przeciętnej długości – pod piórem recenzenta odzwierciedlił się w akapicie z puentą ambiwalentnie wartościującą:

Ustęp ten jest bardzo piękny, pełen drobnych, delikatnie wycieniowanych rysów; znać tu filigranową robotę. Jest jednak za to ten ustęp najbardziej z całego utworu stylizowany; nie ma w nim ani głębszego tonu, ani żwawszego zacięcia, czasem przechodzi autor na chwilę aż w elegijny ton i znowu liryka góruje nad dramatem³⁵.

Wiele innych fragmentów – i to z różnych miejsc *Zaczarowanego koła* – wprost już wadziło krytykowi w celowościowym pojmowaniu akcji oraz kierowaniu się

³¹ Tamże, s. 548.

³² L. Rydel, *Zaczarowane koło*, akt trzeci, od didaskaliów (s. 162) dotyczących Leśnego Dziadka: „ukazuje się w głębi, wpośród zwałonych pni” – do didaskaliów (s. 164) dotyczących Drwala: „zaskoczony zjawieniem się Dziada, wypuścił z rąk siekiere i stał w zdumieniu i przerażeniu”. W skrypcie (k. 117–120) jest: „Dziadka” (k. 120).

³³ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 547–548.

³⁴ Tamże, s. 548.

³⁵ Tamże, s. 549. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 171–175.

pryncypium czystości gatunków. Koneczny zaznajamiał czytelnika nie tylko z przebiegiem zdarzeń na kanwie lektury dzieła. Niejednokrotnie napomynał też o spektaklu, zwłaszcza gdy dostrzegał pozytywne efekty skreśleń reżyserskich. Niekiedy aprobował je bez zastrzeżeń, jak w początkowym akcie. Sporadycznie zaś wnikał w kompozycyjne aspekty takich ingerencji. Bywało, że sam proponował redukcję tekstu. Przykładów jest kilka, zaczynając od piątej³⁶ sceny pierwszego aktu, w którym Głupi Maciuś wygrywa z Kusym kolejno „trzy zakłady”. Ten rozwlekły passus słusznie – według recenzenta – opuszczono na krakowskim przedstawieniu³⁷. Także w trzecim akcie dostrzegł „cały szereg epizodów, nie wiążących się z sobą organicznie”³⁸. Myślał chyba o podniosłym dialogu Leśnego Dziadka z Drwalem, a może też o kwestiach Wojewody, Klucznika Chojnackiego i Miecznika Brzechwy. Niemal każdego wieczoru – informuje sprawozdawca – autor skracał ten akt, a niektóre fragmenty kazał „zupełnie nawet opuszczać”.

Na marginesie uwag o rutynowej praktyce skreśleń w utworach Koneczny uwytklił okoliczność, że twórca podjął obowiązki należące do reżyserii. Taką postawę ochoczo komplementował. Zainteresowanie się Rydla tekstem w teatrze świadczy „bardzo zaszczytnie” o jego zdolnościach, skoro potrafił „wysnuć sobie naukę” z inscenizacji swojego dzieła – podkreślał. Jest oznaką „wyższego stopnia talentu”, a zarazem „miłości przedmiotu większej niż własnej osoby”.

Dalsze segmenty utworu gdzieś tam również wydawały się recenzentowi posklejane, ze śladami teatralnej „roboty”. W akcie czwartym zaleca więc pominąć „przejście przez wieś”³⁹ kasztelańskiego Dworzanina, który z kompanami szuka sto-

³⁶ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, didaskalia, s. 89: „Wchodzi Maciuś i z fujarą w rękę idzie ku jezioru”. Historyk sceny krakowskiej (J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1, vol. 2: *Teatr Miejski*, Kraków – Wrocław 1985, s. 253) dodaje jeszcze „rozmowę Maciusia z Leśnym Dziadkiem”, ale nie wspominał o nich Koneczny.

³⁷ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 543. Warto nadmienić, że prapremiera *Zaczarowanego koła* zakończyła się o godzinie pół do pierwszej. Zob.: W. Prokiesz, „*Zaczarowane koło*”. *Baśń dramatyczna w pięciu aktach wierszem. Napisał Lucjan Rydel*. (Odznaczone pierwszą nagrodą na konkursie Paderewskiego), „Nowa Reforma” 1899, nr 88, s. 2. Informację potwierdza J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie...*, dz. cyt., s. 276.

³⁸ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 548. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, prawdopodobnie s. 162–168. Monografista teatru krakowskiego (J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie...*, dz. cyt., s. 253) wskazał „tyrady Leśnego Dziadka” (*Zaczarowane koło*, s. 162–166). Ze sprawozdania wynika, iż to następny ciąg luźnych wyimków (s. 166–168). Niewykluczone skróty w obu zakresach, nawet łącznie z rozmową między Kusym a Borutą, który zapowiada (s. 171) pojawienie się Wojewodzianki.

³⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 554. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 211–214. Nieco wcześniej Koneczny powiadał: „Epizodyczne przejście Kasztelana przez scenę opuszczono na następnych przedstawieniach; pod scenicznym względem jest ono dla utworu obojętne, lecz potrzebne dla faktury” (tenże, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 552). Przed dopełniaczem „Kasztelana” najpewniej miał być leksem „Dworzanina”, jako że chwila gdy Kasztelan zawita do Wojewody, „ważnym będzie wypadkiem”. Kasztelan w czwartym akcie jest tylko podmiotem wypowiedzi Dworzanina kasztelańskiego (L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 212–213).

sownego miejsca na okres pobytu swego pana. Ów rekonesans – wyjaśniał – nie ma „literackiej wartości”, lecz jest niezbędny do zrozumienia aktu piątego, w którym Kasztelan ma zajechać do zamku Wojewody „uroczyście, dwornie, oficjalnie”. Z troską o nieodzowność skrócenia spektaklu, a równocześnie jego spójność, dobitnie uzewnętrznił Koneczny traktowanie krytyki jako konstruktywnej analizy wad. Hipotetycznie rozważał:

Czyż nie dałoby się w jakiś sposób, nie wprowadzając nowej figury (Dworzanina), nie tworząc niepotrzebnego zgoła epizodu, słowem bez scenicznego aparatu, zachować jednak treść tej sceny? Czy nie byłoby może najlepiej, żeby Boruta dojrzał z daleka jadący orszak i kilkoma słowy dał poznać, co to znaczy? Nie szkodziłoby nawet rzucić ze sceny wyrazu „buława”; skoro się spełniło życzenie Młynarki, tym lepiej właśnie byłoby wiedzieć na pewno, że już się też wypełnia czas Wojewody⁴⁰.

Odwzorowanie schematu fabularnego i zarazem szukanie dramaturgicznego uzasadnienia działań osób jest właściwością recenzji w „Przeglądzie Polskim”. Spośród licznych zastosowań takiej narracji warto przytoczyć opinię, w której Kasztelan stał się obiektem, rzecz można, funkcjonalnej ewaluacji. Po tym jak „bardzo zgrabnie wysiadł z karety”⁴¹, załatwił sprawę z Wojewodą i nawet zdążył się oświadczyć jego córce, podsumował Koneczny – głównie z perspektywy chwytu retardacyjnego – tekstową realizację obecności pompatycznego młodzieńca:

Postać Kasztelana jest najsłabsza z całego *Zaczarowanego koła*; indywidualności prawie nie znać, jest jakby uosobieniem tylko studiów nad językiem i obyczajem XVIII wieku [...]. Usterka ta niewiele jednak znaczy, bo Kasztelan jest podrzędną figurą i na akcję w niczym nie wpływa. Jego przyjazd opóźnia egzekucję, przeniesioną do miasteczka. Dla rzeczy samej obojętnym jest, gdzie Drwała powieszą, ale gdyby nie ta zmiana miejsca, Wojewoda nie mógłby za chwilę pocieszać się nadzieją, że egzekucję zdoła jeszcze odwołać! Wprowadzenie tedy Kasztelana na scenę dobrze jest obmyślane; ma na celu wywołanie zwłoki, bez czego nie mógłby potem autor przedstawić kilku najbliższych scen⁴².

4

Śledzenie wątków związanych z Kasztelanem stanowi analityczno-interpretacyjny przyczynek do ponownego ukazania postaci Młynarki. Nie tylko za pomocą wydanej opinii – tak postąpił Koneczny przed⁴³ zreferowaniem treści utworu – ale przez pryzmat kolejnych sytuacji dramatycznych, zwłaszcza opisu jej obłąkania w piątym akcie, oraz rozwiązania akcji śmiercią Wojewody rażonego piorunem. Zanim jednak

⁴⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 554.

⁴¹ Tamże, s. 556.

⁴² Tamże, s. 557.

⁴³ Gdyby nie „dramat Młynarki”, przekonywał się krytyk, autor „nie byłby mógł stanąć w drodze do arcydzieła” (tamże, s. 536).

to nastąpi, krytyk starannie przygotowuje odbiorców na fakt, „tym razem należący do akcji, a nawet rozpoczynający katastrofę”⁴⁴. Sekwencja trzech scen (Młynarka i Jasiek – Drwal i Młynarz – ponownie Jasiek i Młynarka)⁴⁵, z ujawnionymi dwukrotnie knowaniami Kusego i Boruty, zawiera moment zapowiadający zawiązanie i rozwój intrygi. Recepcyjnie odzwierciedlają to trzy obszerne akapity, niby wyjęte z kart dziewiętnastowiecznej etnopsychologii. Nakreśliwszy tło przyszłych wydarzeń (Jasiek, „sył Młynarki”, daremnie⁴⁶ chce uciec od niej), podziwiał Koneczny dosadność i wartki tok rozmowy prowadzonej przez kochanków. Tłumaczył: „Sytuacja staje się wielce dramatyczną, gdy nadchodzi stary Młynarz, nie chce Jaśka puścić [...]. Rozpoczyna się bójka; [...] Młynarka podnosi siekiere porzuconą przez Drwala i podaje ją Jaškowi ze słowami: »Bij, tnij!«”⁴⁷. Na uobecnioną fazę zbrodniczego czynu parobka rzutował krytyk uwagi dotyczące języka dramatu, teraz pod kątem wartości literackiej:

Cała ta część aktu od przymówek Młynarki z Jaškimi, aż do dokonanego morderstwa, jest tak groźna, że aż brutalna: niebezpieczeństwo przekroczenia estetycznych granic wisi wciąż na włosku. Należy też ominięcie tego niebezpieczeństwa uważać za największy dowód artystycznego poczucia, większy od trioletów i deklamacji Macusiowych. Jest w tych scenach *niepospolita* siła, akcja zaś podniesiona tu do potęgi⁴⁸.

Streszczeniu unaoczniającemu towarzyszy streszczenie zorientowane aksjologicznie. Nagromadzenie superlatywów, w stopniu rzadko u Konecznego spotykanym, wynika z dokonanej przezeń analizy procesów emocjonalnych bohaterów. Uwydatniając cechy natywistyczne protagonistów, za pierwotne źródło ich zachowań recenzent uznał jeden czynnik: namiętność. Ten motyw przewija się w sprawozdawczym ujęciu charakterystyki pośredniej, którą traktował chyba komplementarnie jako charakterystyczność i zarazem typowość. Może nieco na wyrost – konstatował:

Po raz pierwszy widzimy chłopca przedstawionego po prostu jako człowieka, na tle namiętności ogólnoludzkich. Nie szukał autor chłopskiego jakiegoś specyfiku, chwycił się najzwyczajszego tematu, tego samego, który spotykamy w tysiącu komedii i dramatów o nie-chłopach. Zamiast polować za wynalezieniem na okaz jakiejś „wieśniaczej” sytuacji, wołał autor okazać, jak się chłop zachowuje w zwy-

⁴⁴ Tamże, s. 549.

⁴⁵ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, akt trzeci, s. 175–182, 186–198.

⁴⁶ Usłyszysz dobyte „gardłowym, zdławionym szeptem” złowróźbne napomnienie: „– Wróć się ino.../ Stań se wiecorem za węglem.../ Siekiéra... będzie u płota.../ Miarkujes!... Wies?...” (L. Rydel, *Zaczarowane koło*, s. 181). W skrypcie (k. 137) jest znak zapytania, nie wykrzyknik.

⁴⁷ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 549. Zob.: L. Rydel, *Zaczarowane koło*: „Bijże, Jasiu, bij, co siły!” (akt trzeci, s. 196).

⁴⁸ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 549. (Po wyrazie „brutalna” był raczej niewyraźny dwukropek, nie średnik).

kłej sytuacji ogólnoludzkiej. Namiętności wychodzą na jaw bez osłonek, porywają człowieka całego, refleksja nie ma prawie żadnego znaczenia, zjawia się chyba, gdy jedna namiętność krzyżuje się z drugą⁴⁹.

Jasiek, Młynarz i Młynarka – perswadował krytyk długo na następnej stronie – bez reszty ulegają „porywom i żądzom”. W nich „nie ma ani odrobiny sentymentalności, nie ma nawet uczuć, a są tylko namiętności”⁵⁰. Toteż w „raptownej scenie katastrofy” nikt inny, tylko oni – przez myśli, słowa i czyny – ujawniają własne reguły postępowania. Za doskonały koncept, racjonalizujący ideę, uznał Koneczny to, iż Jasiek „w gniewie sam wyjawia prawdę” Młynarzowi, nie zważając na kobietę, którą „już uważa za niepotrzebną dla siebie”, ona zaś zachowuje trzeźwość umysłu, gdyż „na srom dla niej nie pora, ale na działanie!”⁵¹.

Rozpatrując wpływ skłonności wrodzonych na egzystencję, dopatrzył się recenzent w *Zaczarowanym kole* nadzwyczajnych osiągnięć rodzimej twórczości. Uogólniał: „Nigdy jeszcze u nas nikt nie zgłębił tak psychologii ludu i nie wyzyskał ani w przybliżeniu nawet tak świetnie tego szału namiętności nie hamowanego względami na uczucia”⁵². Jednocześnie socjologizował, równie stanowczo twierdząc, że namiętność jako „czyn gwałtowny” częściej jest spotykana „wśród ludu niż wśród warstw wykształconych”. Aż dotarł dzięki środowiskowemu oglądowi baśni do elementów jej heroizacji – na poziomie mitologicznym:

Bohaterowie dramatu wybrani z ludu wydają się też [...] postaciami większymi, potężniejszymi duchowo, niż są w rzeczywistości, właśnie przez to, że umieją pożądać z całych sił. Ten rys znamieny przedstawił autor *Zaczarowanego koła* w sposób zaiste znakomity. Jego ludowe postacie olbrzymieją w naszych oczach, każda z nich, kowana z jednego głazu, staje się typem niezrównanym. Homeryczni bohaterowie chyba mieli te same właściwości!⁵³

Koneczny z satysfakcją przeprowadzał obserwacje charakterologiczne i o ile to było nieodzowne dla konkretyzacji czytelniczej, o tyle uzasadniał ocenę wskazaniem trafności form podawczych dzieła. Kiedy w czwartym akcie Kat pytający o drogę do zamku Wojewody zahaczył o dom Młynarki będącej z Jaśkiem, a ona z zimną krwią „wytrzymuje słowa Kata: »Nie bójcie się; wszak macie czyste sumienie«, i odsuwa podejrzenia, tak że Jasiek się nie zdradził – krytyk nie szczędził autorowi uznania: „Faktura tej sceny doskonała; ani jednego frazesu, żadnego słówka celem podpowiedzenia widzom, o co tu właściwie chodzi, żadnej wykrzyknikowej interpretacji

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 550.

⁵¹ L. Rydel, *Zaczarowane koło*, akt trzeci, zwłaszcza s. 178, 194.

⁵² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 550.

⁵³ Rydel uprzytomnił współczesnym, jak „bogata kopalnia mogą się stać [...] tematy ludowe, byle tylko nie wmawiać i nie wpisywać w lud tych wszelkich zawiłych procesów duchowych, których on nie doświadcza, [...] szukając do osiągnięcia celu zawsze bezpośredniej, najkrótszej drogi” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 550–551).

ani rozwodzenia się nad stanem tych dusz. Akcja tylko sama, a niezrównana w swej lapidarności”⁵⁴.

Przykładów dodatniego wartościowania jest więcej, ale specjalną wagę przywiązywał krytyk do historii obejmujących znaczą partię aktu piątego, odkąd Młynarce „pomieszły się zmysły”. Jak poprzednio, tak i w tym fragmencie recenzji wskazywał punkty odniesienia tekstowej kreacji protagonistki:

Wielka scena obłąkania wymagałaby zbyt długiego opisu, ażeby wykazać, jak każdy ustęp w niej, każde zdanie, dobrze jest umotywowane. Nie jest to wiejska Ofelia ani Lady Macbeth przebrana za wieśniaczkę; to prawdziwa wieśniaczka, oryginalna w literaturze postać, od tamtych niezależna. Czy w kompozycji im równorzędna? Nie, ona słabsza od tamtych – lecz samo zadanie tego pytania jest dla niej arcypopularnym świadectwem⁵⁵.

Jako wyznawca krytyki towarzyszącej poczynaniom autorów nie zbagatelizował Koneczny okazji do podsunięcia Rydlowi pomysłu, którego wykonanie – tak mniemał – podniosłoby walory artystyczne osoby działającej interpersonalnie:

I zapewne gdyby szaleństwo Młynarki przedstawione było bardziej w skupieniu, gdyby autor mniej [...] rozwlekał każdy ułamek tej pomyłonej asocjacji wrażeń i myśli, gdyby skrócił tę scenę, skoncentrowawszy bardziej jej pierwiastki psychiczne – Młynarka urosłaby do olbrzymiej postaci. Gdyby zaś zamiast dać się jej rzucać swobodnie po scenie [...], wprowadzić ją w akcję, uczynić świadkiem toku wypadków i okazać jej szaleństwo nie samym szeregiem wspomnień, ale przez jej zachowanie się wobec akcji, określić stanowisko jej w tym szaleństwie wobec osób i wypadków bezpośrednio, żebyśmy to widzieli [...] – natenczas byłaby to pierwszorzędna postać literatury w ogóle, byłaby wielkim dziełem twórczości poetyckiej⁵⁶.

Ważąc opinię o stworzonej przez Rydla bohaterce, która przesadnie w czynach, a biernie w wyobraźni „jątrzy swe rany”, owładnięta „liryką” obłądu, rzecz zakończył mimo zastrzeżeń jednak aprobująco: „Bądź co bądź jest ona znakomita i taka, jaka jest. Grozy w niej niemało, w niektórych chwilach staje się aż demoniczną”⁵⁷. Że będzie chlubą „naszego piśmiennictwa” – o tym nie wątpił.

5

Rozległe partie sprawozdania, również pogłębione w części poprzedzającej streszczenie oraz w części po nim następującej, zasadniczo przybierają formę trybu

⁵⁴ Tamże, s. 553. *Zaczarowane koło* – kwestia dotyczy Jaśka: „Nie bójże się,/ Przecie masz sumienie czyste!” (s. 235).

⁵⁵ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 557. (Tu i wyżej był raczej niewyraźny średnik, nie dwukropek).

⁵⁶ Tamże. (Przed wyrazem „Młynarka” brak interpunkcji, symetrycznie wstawiono półpauzę).

⁵⁷ Tamże, s. 558.

orzekającego lub trybu przypuszczającego – ten był profilowany życzeniowo, a najczęściej warunkowo. U schyłku lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia Koneczny znalazł się na rozdrożu przeświadczeń o stanowisku Rydla w twórczości scenicznej. Jeszcze się wahał, jak przystało na krytyka wymagającego, czy oczekiwanym twórcą, zdolnym pchnąć polską dramaturgię na nowe tory, jest autor *Zaczarowane koła*, czy faworyt środowiska artystycznego Przybyszewski jako autor sztuki *Dla szczęścia*, czy może wreszcie Wyspiański z *Warszawianką*. Najzdolniejszy wydawał mu się Wyspiański, najbardziej pracowity – Rydel, o Przybyszewskim sąd miał podzielony. Ale do prapremiery *Wesela* to *Zaczarowane koło* szczególnie zaprzętnęło uwagę krytyka.

Rozważnie sugerując czytelnikom „Przeglądu Polskiego”, iż Rydel jest już na drodze do „arcydzieła”, temuż arcydziełu stawiał bardzo wysokie wymagania. *Zaczarowane koło* w recepcji Konecznego jawi się jako fakt tekstowy i jako konstrukt myślowy. Recenzent zdawał sprawę z badanego obiektu i zarazem projektował (rekompozycja⁵⁸) pożądane zmiany. Dopiero co objaśniony sposób zapoznawania odbiorców z wątkiem Młynarki jest dostatecznie wymowny. Koneczny dostrzegł tu wiele zalet językowych, dramaturgicznych, psychologicznych... Na kilku zaś przekrojach utworu – świetne oznaki warsztatu pisarskiego: „W drodze do arcydzieła nie potrzebuje już p. Rydel wyrabiać sobie lepszej techniki; wszak nawet liryczne ustępy, z akcją zgoła związką nie mające, [...] są ciekawe do *widzenia i słyszenia*”⁵⁹. Tym niemniej – zgodnie z wyobrażeniem sztuki scenicznej jako struktury jednorodnej gatunkowo i scalającej artystycznie obrobione tworzywo folklorystyczne – konkludował:

Dziwując się jednak wszystkim pięknościom tej baśni dramatycznej, drugiej sobie już spod tego samego pióra nie życzymy. Scena symbolizm baśni znosi, ale nie można temu rodzajowi nadać równouprawnienia z dramatem prostym. Arcydziełem poezji dramatycznej żaden utwór symboliczny być nie może⁶⁰.

⁵⁸ Określenie zob.: K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, tekst oprac. i indeks sporz. A. Lam, Kraków 1976, s. 345.

⁵⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, s. 559.

⁶⁰ Tamże, s. 560. (W sztuce scenicznej Koneczny preferował logiczne przestrzenno-czasowe rozplanowanie akcji oraz motywację charakterystyki). Bardziej surowi byli inni sprawozdawcy. Tego samego dnia kiedy odbyło się pierwsze przedstawienie, wydrukowano w krakowsko-lwowskim periodyku: „Baśń dramatyczna p. L. Rydla nie jest dziełem samodzielnie, oryginalnego, nie oglądającego się na niczyją pomoc i oparcie talentu. To produkt mozolnej pracy i kultury estetycznej, zdobytej na świetnych wzorach Szekspirowskich, na polskiej poezji romantycznej i niemieckim dramacie nowoczesnym. W *Zaczarowanym kole* roi się od reminiscencji i zapożyczeń, zwłaszcza u Słowackiego i Hauptmanna. [...] Sztuka da się rozłamać i rozłamuje się istotnie na dwa ogniwa dramatyczne, z których jednym jest historia butnego Wojewody, co to diabłu duszę zaprzeda za cenę buławy hetmańskiej – drugim o wiele oryginalniejsza, głębsza w pomyśle i lepsza w wykonaniu tragedia opętania miłosnego młodej Młynarki, która się kocha w parobku, pomocniku swojego męża. [...] Te dwa ogniwa spaja i łączy w jedną dramatyczną całość, co prawda, bardzo słabo – trzecie. Jest nim świat fantastyczny [...]. I w niczym bardziej nie zdradza się ubóstwo wyobraźni

Z krytycznej powściągliwości w pochwałach okazuje się, że Koneczny – uczciwy wobec własnych założeń – był równie lojalny wobec twórcy recenzowanego tekstu. Wytykając usterki *Zaczarowanego koła*, wskazał ich genezę oraz możliwość poprawy, optymistycznie oszacował zadatki uzdolnień, otwierających przed Rydlem wyboistą drogę do upragnionego „arcydzieła”.

Bibliografia

- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, 3 dodr. 1 wyd., Warszawa 2012.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, dodr. 4 wyd. bez zm., Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
- Gołaszewska M., *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963.
- Irzykowski K., *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Lwów 1903.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Beniaminek*, tekst oprac. i indeks sporz. A. Lam, Kraków 1976.
- Kalemba-Kasprzak E., *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981.
- Kolberg O., *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. [właśc. serie] 3, 7, 15, 17, Warszawa 1865 – Kraków 1890.
- Koneczny F., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, z. 396.
- Linde M.S.B., *Słownik języka polskiego*, wyd. fotooffs., t. 4, Lwów 1858.
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1, vol. 2: *Teatr Miejski*, Kraków – Wrocław 1985.
- Prokesch W., „*Zaczarowane koło*”. *Baśń dramatyczna w pięciu aktach wierszem. Napisał Lucjan Rydel. (Odnaczone pierwszą nagrodą na konkursie Paderewskiego)*, „Nowa Reforma” 1899, nr 88.
- Rydel L., *Zaczarowane koło*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.
- Sławińska I., *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
- St.W. [S. Wyrzykowski], „*Zaczarowane koło*”, *baśń dramatyczna w 5 aktach wierszem, przez Lucjana Rydla*, „Życie” 1899, nr 8.
- X.M.R. [ks. M. Radziwiłł], *Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeździeckich ks. Radziwiłłowa)*, Lwów 1892.

twórczej p. L. Rydla, jak właśnie w tych postaciach fantastycznych. [...] Artystyczna wartość i oryginalność *Zaczarowanego koła* ogranicza się wyłącznie do scen i typów ludowych. Tu p. Rydel ma istotnie kilka postaci, których genealogię tylko z jego wyobraźni twórczej wyprowadzić można”. St.W. [S. Wyrzykowski], „*Zaczarowane koło*”, *baśń dramatyczna w 5 aktach wierszem, przez Lucjana Rydla*, „Życie” 1899, nr 8, s. 161.

Zaczarowane koło in the abstract by Koneczny**Abstract**

Feliks Koneczny regarded Lucjan Rydel as a talented and hard-working writer. After the stage success of *Zaczarowane koło* (1899), he was convinced that the author could rival with Stanisław Wyspiański. In his broad review, published in *Przegląd Polski*, while reflecting a plot scheme of the work, he was at the same time looking for structural justification of action process. He noticed dramatic, linguistic and psychological values of Rydel's 'dramatic fairy tale.' He appreciated Rydel's writing skills. However, he also expected the type of art which was uniform in terms of genre. Looking into the way in which realistic and symbolic elements were combined with folklore, he discovered the cause of compositional imperfections of *Zaczarowane koło*, which he analysed deeply and assessed objectively.

Słowa kluczowe: akcja, arcydzieło, genologia, Koneczny, wartościowanie

Key words: action, masterpiece, genology, Koneczny, valuation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.10

Urszula Kowalczuk

ORCID 0000-0002-0867-3184

Uniwersytet Warszawski

Kwestia miary. O pierwszych odczytaniach *Zygmunta Augusta* Lucjana Rydla

1

Lucjan Rydel miał bardzo dużo czasu, żeby trylogii o Zigmuncie Auguście nadać kształt, na którym mu zależało. Pomysł jej napisania narodził się we wczesnych latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, ponoć już w 1892 roku¹. Zrealizowany został dwadzieścia lat później, u schyłku raczej niż brzosku dramatopisarskiej kariery poety. Całość została wydana w Krakowie w 1913 roku, a tylko nieco wcześniej poszczególne części miały swoje pierwodruki prasowe. *Królewski jedynak* we fragmentach został opublikowany w „Przeglądzie Powszechnym” w 1911 roku (t. 109), *Złote więzy* (także we fragmentach) w „Museionie” (nr 1) i „Wiśle” (nr 1–2) w 1912 roku, a fragment części trzeciej *Ostatni* w „Przeglądzie Powszechnym” w 1911 roku (t. 110), „Przeglądzie Polskim” w 1912 (t. 186) oraz w tym samym roku w „Romanisie i Powieści” (nr 47).

O ile przygotowania do napisania utworu trwały bardzo długo, o tyle historia jego inscenizacji ma szybsze tempo – *Królewskiego jedynaka* wystawiono w Krakowie 26 października 1912 roku, a w Warszawie 28 stycznia 1914, *Złote więzy* w Krakowie 9 listopada 1912 roku, w Poznaniu 13 marca 1914 roku, a w Warszawie 31 marca 1914 roku. Część trzecia (pod rozbudowanym tytułem *Ostatni z Jagiellonów*) została wystawiona w Krakowie 23 listopada 1912 roku, a w Warszawie (ze względów cenzuralnych) dopiero 1 stycznia 1916 roku. Do libretta opartego na tekście *Trylogii* skomponował Tadeusz Joteyko operę wystawioną w Warszawie w 1925 roku. To zatem jesień 1912 roku stała się czasem, w którym utwór Rydla uzyskał szerokie grono odbiorców i popularność.

¹ L. Tatarowski, *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. XCVI. Zob. też: J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 303.

Na ten też czas przypada początek krytycznoliterackiej recepcji dzieła, imponującej zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym. Pierwszych odczytań było około sześćdziesięciu i szkicowano w nich interesujące wątki problemowe. Niektóre z nich zostały powtórzone w pracach historyków literatury. Dysproporcja między reakcją krytyków na trylogię Rydla a późniejszym zainteresowaniem badaczy jest wszakże ogromna. Tradycji badawczej w odniesieniu do tego dzieła w zasadzie nie mamy, są tylko wzmianki; *Zygmunt August* nie został nawet zamieszczony w BN-owskim wydaniu dramatów, nie cieszy się też raczej uznaniem specjalistów. Według Teresy Brzozowskiej dzieło Rydla to zaledwie tylko „udramatyzowana kronika i barwna wizja Wawelu”². Także dla Lesława Tatarowskiego, autora opracowania dramatów poety, *Zygmunt August* to erudycyjna co prawda, ale tylko „kronika teatralna” czy „teatralna ilustracja historii”³, niewytrzymująca próby porównania z tekstem Stanisława Wyspiańskiego na ten sam temat. Listy Wyspiańskiego bywają tu zresztą niejako świadectwem przeciw Rydłowi, bo Wyspiański wspierał Rydla w pomyśle dramatu o ostatnim Jagiellonie, prognozując, że będzie to najlepszy utwór autora *Zaczarowanego koła*, po czym, jakby zawiedziony w takich nadziejach, sam w 1907 roku napisał własnego *Zygmunta Augusta*. Jerzy Waligóra sugerował, że Rydłowi nie udało się zrealizować zamysłu utworu i przypominał jego ambicje, wyrażone w liście do Hoesicka: „historię wezmę za łeb i przekreśląc będę bez wahania, gdzie tego artyzm wymagać będzie, za to chcę rozwinąć tło cywilizacyjne i obyczajowe”⁴. Tylko Józef Dużyk był przekonany o „wielkiej teatralności sztuki”, w której „żywe obrazy wzorowane na słynnych płótnach Jana Matejki i Simmlera”⁵ stanowiły „wielkie patriotyczne widowisko”⁶.

Przedmiotem mojego artykułu są wczesne teksty krytyczne, głównie recenzje, przy czym zajęłam się przede wszystkim tymi, które koncentrowały się na trylogii jako całości, a nie licznymi recenzjami poszczególnych części. Od razu na początku można stwierdzić, że wypowiedzi na temat *Zygmunta Augusta* układają się w ciekawą dyskusję o możliwościach i potrzebach polskiego dramatu historycznego, której ramą jest z jednej strony – nieustające, jeszcze dziewiętnastowieczne w swych źródłach oczekiwanie na wielki dramat narodowy, będący syntezą polskiej tożsamości w sztuce⁷, a z drugiej – rozpoznanie potrzeby i pożytków dramatu popularnego, podnoszącego świadomość patriotyczną. Nie była to rama – trzeba to podkreślić –

² T. Brzozowska, *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 206.

³ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCVII.

⁴ J. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993, s. 24. List do Hoesicka, cyt. za: Z. Jasińska, *Wokół trylogii „Zygmunt August” Rydla*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 3–4, s. 355.

⁵ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 309.

⁶ Tamże, s. 312.

⁷ Nie bez znaczenia był tu kontekst poszukiwania modelu tragedii narodowej. Zob.: M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku. Wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.

korzystna dla Rydla, bo z jej powodu sytuacja pierwszych ocen sprzyjała sytuowaniu jego tekstu wobec wyabstrahowanego wzorca kumulującego wygórowane, a niesprecyzowane ambicje, którym z założenia niejako trudno było sprostać, a zarazem przesuwanie trylogii z rejestru wysokoartystycznego do popularnego, mimo podejmowania prób nowego zdefiniowania popularności, wciąż kojarzyło się z deprecjonowaniem⁸. Choć, jak pisała znawczyni tematu, „większa część historyzmu naszego dramatu w XIX i XX wieku miała wymiar popularny”⁹.

Pierwsze odczytania trylogii zostały zatem zawieszane między takimi oto diagnozami:

Stwierdzam natomiast, że nadzieja narodowego dramatu snuje się, niby marzenie złote, przez ciąg XIX wieku do ostatniej jego doby. W rozmyślaniach teoretyków literatury i artystów o scenie narodowej nie tyle samo pojęcie dramatu podlegało dyskusji; szukano norm zastosowania tego pojęcia do plemiennego charakteru; silono się na odnalezienie w dziejowej przeszłości przedmiotu godnego **przetworzenia na kształty poetycznych obrazów**; spierano się o to, czy w rzewne lub smutne wspomnienia przeszłości trzeba wlewać dyszący niepokój chwili, lecącej wartkim pędem w przyszłość (podkr. U.K.)¹⁰.

W tym ujęciu trylogia Rydla zbliżała się ku realizacji tego marzenia. W inny porządek wpisywał jego utwór Wilhelm Feldman, twierdząc, że „twórczość Rydla jest u nas doskonałym wyrazem przeciętności”, i dodając:

Przeciętność to u Lucjana Rydla – w dobrym znaczeniu słowa. **Tylko nie krzywdźmy go miarą dla niego niestosowną**. Gdy dzieło jego, będąc eklektycznym zbiorem wszystkich przez przodowników osiągniętych form, nierozumni wielbiciele chcą uczynić datą w historii dramatu polskiego lub inny jego utwór – heroldem ideowym, wywołują tym samym reakcję popadającą nieraz w przeciwną krańcowość. Jedno i drugie niesłuszne (podkr. U.K.)¹¹.

Jakkolwiek sądy takie mogły wydawać się krzywdzące dla Rydla, krytyk dbał o to, żeby zostać dobrze zrozumianym. Wyjaśniał:

Z dwojakiego stanowiska można sądzić literaturę danego narodu lub okresu: ze stanowiska jej szczytów i przeciętności. Pierwsze będzie za miarę uważało tylko dzieła geniuszów, z natury swojej dostępne tylko garstce przodującej kulturą i śmiałością ducha, drugie będzie wchodziło niejako w sam środek społeczeństwa i śledziło, co ten złoty środek wydaje i kocha, co zasymilował z dorobku cywilizacyjnego wieków, o ile się znosi nad niekulturalne niziny. Pierwsze będzie torowało nowe drogi,

⁸ Zob.: L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCVII.

⁹ D. Ratajczakowa, *Po co dramatowi historia – po co historii dramatu*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat. Problemy lektury*, red. M.J. Olszewska i D.M. Osiński, Warszawa 2016, s. 21.

¹⁰ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla (pt. „Zygmunt August”)*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 1, s. 521.

¹¹ (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka”, t. 36: 1912, s. 364.

zatrzymując się na ich skrętach jako na miejscach bitew i wspomnień, jako na punktach zwrotnych; drugie posuwa się gładkim, utorowanym gościńcem, aby z przyjemnością sprawdzić, że pionierzy, którzy to miejsce wyrwali barbarzyństwu, nie pracowali nadaremnie, aby z satysfakcją rzucić wzrokiem na roztaczające się dokoła widoki dobrostanu materialnego i umysłowego, osiągniętego przez przeciętność, i pospieszyć dalej, właśnie ku szczytom¹².

Przy tym drugim podejściu dzieła Rydla można było przypisać niebagatelną rolę, pod warunkiem wszakże dobrego zrozumienia sensu poświęcenia talentu i erudycji „dla wszystkich”.

Porządki te i związane z nimi kryteria oceny trudne były do uzgodnienia. Dyskurs krytycznoliteracki rozwarstwiało dodatkowo to, że zwykle jednocześnie próbowano mówić i o tekście, i o scenicznym widowisku. Bardzo często przedmiot wypowiedzi niemożliwy jest do uchwycenia, bo bywa nim – mam wrażenie – jakiś konstrukt zawieszony między nieznanym w całości tekstem a modyfikującą go adaptacją. Zachowanie właściwej „miary” oceny mogło być w tej sytuacji faktycznie sporym wyzwaniem. Biorąc pod uwagę ówczesną praktykę krytyczną i specyficzny status recenzji teatralnej, trzeba stwierdzić, że nie była to sytuacja wyjątkowa. Niewyraźność różnicy między wypowiedzią krytycznoliteracką a krytycznoteatralną (mimo autonomizowania się tej ostatniej) oraz dominacja w artykułach i szkicach z rubryk „teatralnych” refleksji na temat tekstów dramatycznych nad analizami warsztatu aktorskiego, sztuki reżyserskiej czy wartości artystycznej dekoracji to zjawiska na początku wieku XX częste. Badane przeze mnie teksty krytyczne pełnią oczywiście typową dla recenzji teatralnej funkcję informacyjną czy dokumentacyjną, ale w stopniu zaledwie podstawowym. Znacznie ciekawsze są w nich sądy na temat potencjału literackiego i scenicznego trylogii Rydla oraz uwagi czy sugestie teoretyczne odnoszące się do specyfiki dramatu historycznego¹³.

Wszyscy krytycy, nawet jeśli nie wyrażali tego wprost, zdają się zgodni, że Rydel podjął się zadania wymagającego i trudnego. Zamknięcie w formie dramatu całej biografii Zygmunta Augusta na tle blisko trzydziestoletniej historii kraju było faktycznie, jak twierdził Tarnowski, „przedsięwzięciem śmiałym”¹⁴ i nie można było temu zaprzeczyć. Nie ulegała też wątpliwości ranga Rydla jako twórcy utalen-

¹² Tamże, s. 365.

¹³ Na temat specyfiki wypowiedzi krytycznoteatralnych zob. m.in.: S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979, s. 40–45; M. Gumkowska, *Refleksje nad warszawską krytyką teatralną przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, dz. cyt., s. 116–117; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 27; E. Udalska, *Źródła i przedmiot badań*, [w:] tejsze, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 12–24. Zob. też: T. Budrewicz, *Recenzja*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: N–Z, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016, s. 444–454.

¹⁴ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”. *Trylogia Lucjana Rydla*, „Przegląd Polski” 1912, z. 186, s. 408.

owanego, której nie próbowali kwestionować nawet krytycy oceniający jego dzieło negatywnie. Grzymała-Siedlecki pisał w „Museionie”:

Z przykrością, jaką uczuć musi krytyk, gdy mówi o niepospolitym pisarzu, o autorze takiej perły jak *Z dobrego serca*, jak pierwszy i trzeci akt *Betlejem polskiego*, z przykrością, jaką nasuwa spór z jednym z pierwszych dziś pracowników literatury, ale w imię przekonania stwierdzić muszę, że cała trylogia o Zygmuncie Auguście wydaje mi się pod względem dramatycznym utworem niezdecydowanym¹⁵.

Wszystko inne podlegało skrajnie różnym ocenom, a ich jednoznaczność utrudniało niewątpliwie to, że niejako równolegle próbowano dokonywać wartościowania dzieła Rydla jako dramatu historycznego i ustalać normy, jakie na początku wieku XX powinny taki dramat obowiązywać. Mimo relatywnie późnego, w porównaniu z rytmiką pisarstwa autorów z pokolenia Rydla, opublikowania *Zygmunta Augusta* młodopolskie dyskusje na ten temat bynajmniej nie były zakończone, a komplikująca się sytuacja polityczna przed pierwszą wojną światową dodatkowo wzmagająca namysł nad dramaturgią o profilu narodowym czy – zwłaszcza – nad patriotyczną rolą polskiego teatru jako instytucji publicznej¹⁶.

2

Centrum zróżnicowanych wypowiedzi krytycznych stanowiło pytanie o zależność między historią a poezją w dramacie, o relację prawdy o przeszłości do jej wyobrażenia (czy też literackiego, fantazyjnego – jak pisano – przekształcenia)¹⁷. Już krótki przegląd opinii pokazuje skalę ocen i charakter diagnoz krytyków. Interesuje mnie nie tylko możliwość rekonstruowania poglądów, lecz także odsłonięcia inwencyjności języka krytyki (uchwycenia różnorodności autorskich formuł, za pomocą których mówi się o dystynktywnych kwestiach związanych z kondycją dramatu historycznego w ogóle i z propozycją Rydla w tym zakresie), a z drugiej strony – ukazania widocznej w nim powtarzalności¹⁸. Stąd relatywnie dużo w moim artykule cytatów i przytoczeń. Jak bowiem słusznie zauważyła Eleonora Udalska, „Język krytyki jako system środków i reguł posługiwania się nimi umożliwia dotarcie do głębszych me-

¹⁵ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, „Museion” 1912, z. 12, s. 97, 98.

¹⁶ Zob.: M. Gumkowska, *Refleksje nad warszawską krytyką...*, dz. cyt., s. 121.

¹⁷ Jak wykazał Jerzy Waligóra, zagadnienie prawdy historycznej stanowiło centrum problemowe młodopolskiej dyskusji o dramacie historycznym. Ważne tu było przy tym nie tylko nasilanie się tendencji rewizjonistycznych wobec dokumentaryzmu, lecz także redefinicja prawdy historycznej jako funkcji syntetyzującego myślenia o przeszłości, a nie zgodności z faktografią. Zob.: J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 16–29. Zob. też: I. Gosik-Kapeleńska, *Dramat historyczny*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, dz. cyt., t. 1: A–M, s. 222–223.

¹⁸ Bliski mi jest taki sposób badania krytyki, skoncentrowany na dyskursie krytycznym, jaki przyjęto ostatnio w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918* (t. 1–2). Zob. też: E. Kalembe-Kasprzak, *Krytyka – między polityką a sądem*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, dz. cyt., s. 70, 81.

chanizmów myślenia i wyrażania, manifestowania poglądów oraz argumentowania sądów i ocen"¹⁹. Ma to szczególne znaczenie w odniesieniu do tekstów, w których wciąż jeszcze poszukiwało się właściwej terminologii i metod opisu tekstu dramatyczno-teatralnego.

Tarnowski, podkreślając, że trylogia to efekt „lat pracy książkowej” i „pracy wyobraźni”, twierdził: „Ta podwójna, połączona praca wydała dzieło, w którym rzeczywistość ukazuje się w swojej prawdzie, a wyobraźnia owiewa i złoci prawdę poezją”²⁰. Utwór Rydla ma więc i „prawdę historyczną”, i „prawdę poetycką”. W tym wskazaniu na równoważność odmiennych jakości był Tarnowski zdecydowanie odosobniony. Dla większości piszących o *Zygmuncie Augustcie* przewaga historyczności (czy estymy dla historii i historiografów) nad artyzmem była oczywista. Grzymała-Siedlecki dowodził:

Autor *Trylogii* rozkochał się w przedmiocie, z prawdziwą żarliwością wkopał się w dzieje zyguntowskie, posiadał o nich wiedzę historyka, historyka wszystkich gałęzi od literatury do dyplomatyki, wżył się w język – i całe to bogactwo ogarnął rzewnym pietyzmem: wszystko to wydało mu się wspomnieniem tak drogim, tak klejnotem, że za rodzaj świętokradztwa miałby pominąć cokolwiek, co tylko tym lub innym sposobem da się dla dramatu zatrzymać. Nie śmiał zbyt przeinaczać świętości dziejów ani poetycko nad nimi rezonować. Stąd powstały dwie naczelnne cechy trylogii: uległość wobec historiografii i brak selekcji w pierwiastkach anegdotycznych²¹.

Feldman twierdził, że „poeta wyrzekł się twórczości, niczego prawie nie wynisnął ze swej fantazji, udialogował pewne momenty z historią”²². Lorentowicz, choć omawiając pierwszą część trylogii, pisał, że Rydel przystąpił do pracy „z całym pietyzmem badacza i całym kunsztem poety”²³, to już oceniając część drugą, orzekł: „Poeta bał się swobody marzenia, poświęcił prawdzie historycznej twórczość poetycką, siłę i rozmach dramatyczny – kunsztowności rymopisarskiej”²⁴, a przy okazji trzeciej dodawał: „Rydel-poeta chciał napisać tragedię bez prawdziwej poezji”²⁵. Można też było przeczytać, że Rydel „mówi o wielkich wypadkach dziejowych, ale ich nie tworzy”²⁶, a do tego „gwałci nieraz prawdę historyczną i, co gorsza, jeszcze

¹⁹ E. Udalska, *Źródła i przedmiot badań*, dz. cyt., s. 23.

²⁰ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 410.

²¹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96. Ta wierność faktom historycznym pozwoliła Jerzemu Waligórze określić *Zygmunta Augusta* jako „tradycyjny dramat realistyczny”. J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 121.

²² (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 366.

²³ J. Lorentowicz, *Trylogia zyguntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1].

²⁴ Tamże, nr 3, s. [1].

²⁵ Tamże, nr 4, s. [1]. W tym wskazywaniu na poezję w dramacie czy na kondycję poety-dramaturga chodzi rzecz jasna nie tylko o odwoływanie się do kompetencji twórczych Rydla jako znanego poety. Jest to także sygnał tego, że „włączanie dramatu w obręb szeroko rozumianej poezji” było ówczesną normą. J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 121.

²⁶ Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla*, „*Zygmunt August*”, „Prawda” 1913, nr 1, s. 14.

prawdę psychologiczną²⁷. Nieosiągalnym ideałem wydawało się to, o czym przenikliwie pisał Woroniecki:

W stosunku do historii dramat wymaga rozwiązania scenicznego, ujęcia treści danej epoki w pewne problemy, wskazania wytycznych jej linii rozwojowych. Nie pomogą tu kopiowanie i prawda formalna. Pisarz musi zbadać epokę analitycznie, wyczuć intuicją ducha jej i kierunek dziejowy, a z danej przeszłości stworzyć zwięzłą, plastyczną terażniejszość dramatyczną²⁸.

Jedynie Mazanowski sugerował w „Bibliotece Warszawskiej”, że to jednak żywioł artystyczny dominuje u Rydla nad uległością wobec faktów historycznych, a doznania estetyczne unieważniają pytanie o wierność przedstawienia²⁹. Interesujące wydaje się to, że takie podejście otwierało lekturę krytyka na oryginalność formalną dzieła i pozwalało wykroczyć poza pytania o fortunność realizacji założeń dramatu historycznego. Tylko Mazanowskiemu zatem udało się dostrzec różnorodność estetyczną tekstu Rydla:

Zespolił [...] w trylogii nastroje liryki, żartu i satyry, eposu, wprowadził z wielką ekonomią i rezerwą akcenty dramatyczne, uniknął szczęśliwie afektacyjnych grzy-

²⁷ Tamże, s. 15.

²⁸ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna „Zygmunt August”, „Sfinks” 1913*, t. 1, s. 424.

²⁹ Zob.: A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 527. Warto odnotowania jest to, że gdy w odniesieniu do Rydla pojawiała się sugestia nadmiernego ulegania historii, często towarzyszyło temu kontekstowe wskazanie na Józefa Szujskiego jako historyka oraz teoretyka i praktyka dramatu historycznego, patronującego niejako *Zygmuntowi Augustowi*. Zob. np.: W. Feldman, *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365; J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1]; J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, s. [1]. Interesująco korespondują z tym takie wypowiedzi krytyków, w których zwracano uwagę na „krakowskość” dzieła Rydla. Jan Lorentowicz na przykład nie bez ironii pisał, że poeta „uległ wpływom tradycji tej pseudo-dostojności stylowej, która ustaliła się w strefach uniwersyteckich Krakowa” (J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, dz. cyt., nr 3, s. [1]). W tekście Józefa Kotarbińskiego zaś można było przeczytać, że „najnowsze dzieło dramatyczne Lucjana Rydla jest charakterystycznym wynikiem atmosfery i kulturalnego podłoża gleby krakowskiej. [...] Tylko poeta wykształcony pod działaniem tradycji i humanizmu podwawelskiego mógł stworzyć szeroko zakrojoną i misternie wykonaną budowę dramatyczną”. J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”, „Książka” 1913*, nr 8, s. 389. O dramaturgii Szujskiego jako podstawowej matrycy odniesienia dla uwag o młodopolskim dramacie historycznym zob.: J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 15–16. Zob. też: M. Dybizbański, *Od „historiozofii” do „archeologii” pod patronatem Williama Szekspira. Józefa Szujskiego projekcja nowoczesnego dramatu w „Samuelu Zborowskim” w programowej przedmowie*; R. Stachura-Lupa, *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)* – oba artykuły w książce: *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009, s. 275–297.

Mazanowski także sytuuje Rydla w tym kontekście, ale w swojej lekturze Szujskiego eksponuje, podobnie jak w odczytaniu sensów *Zygmunta Augusta*, nie dokumentaryzm, lecz psychologizm, znaczenie „charakterów, odsłoniętych do najgłębszych tajników duszy” (A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 524).

tów, stopniował umiejętnie wrażenie i nie gardził kontrastami. Nie chciał tworzyć tragedii czy ponurego dramatu i nie stworzył³⁰.

Co ważne, jakkolwiek w ówczesnym dyskursie krytycznym „prawda psychologiczna” jest funkcją „prawdy artystycznej”, to od niej zależy historyczna wiarygodność przedstawianej przeszłości; wiarygodność przeżyć i doświadczeń, będąca alternatywą dla historiograficznych faktów. To zatem „względy psychoznawcze”³¹, jak pisał Siedlecki, decydują o wartości dramatu historycznego, dlatego choć przywoływane przez Rydla różne szczegóły są „autentyczne, dają wierną kronikę czasu, ale tak je zestawiono, że w tłumie drobnych szczegółów wymknęła się dusza epoki”³². Przekonania takie przekładają się na oceny postaci³³, zwłaszcza – rzecz jasna – Zygmunta Augusta. Nie przypadkiem jest tak, że do wizerunku psychologicznego postaci nie mają zastrzeżeń Tarnowski i Mazanowski, który jako bodaj jedyny nie tylko nie dostrzegał niekonsekwencji psychologicznych w kreowaniu bohatera (skutkujących nieumotywowanymi zachowaniami), lecz nawet postrzegał jego rozdwojenie jako charakterystyczne dla postaci hamletycznej³⁴. Dla porównania – Lorentowicz z „galerii figur wykombinowanych po literacku”³⁵, którą widział w trylogii Rydla, nie wyłączył bynajmniej także bohatera tytułowego, w innych tekstach można było przeczytać określenia wyraźnie deprecjonujące – manekin³⁶ i komediant³⁷. Wielu krytyków mogłoby zapewne podpisać się pod opinią Józefa Kotarbińskiego, który twierdził, że

Psychiczna charakterystyka figur nie dorównuje znakomitej plastyce, barwności i ruchliwości scen zbiorowych. Całość nie jest może arcydziełem, ale posiada momenty, które przenikają dreszczem i wspaniale odczują powagą wielkich momentów dziejowych³⁸.

Na tle tych wypowiedzi bardzo interesująco wybrzmiewają słowa Edwarda Woronieckiego, który „jasną i mocną linię psychologiczną” uważał za dystynktywną wartość dramatu jako rodzaju literackiego, a nawet twierdził, że „[p]rzecież w każdym dramacie działają i decydują czynniki psychiczne [...]. Wobec tego upada, jako rodzaj osobny, także i dramat historyczny”³⁹. Nie pytania o gatunkowe odmiany są zatem dla niego ważne, gdy zajmuje się dziełem Rydla, lecz o „metodę dramatu w stosunku do historii jako fabuły”⁴⁰.

³⁰ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 538.

³¹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 90.

³² Tamże, s. 96.

³³ Zob. np.: Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14–15.

³⁴ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 530.

³⁵ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1].

³⁶ Tamże, s. 14.

³⁷ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 90 i 91.

³⁸ J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, „Książka” 1913, nr 8, s. 391.

³⁹ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 424–425.

⁴⁰ Tamże, s. 425.

Jakkolwiek zdaniem wielu krytyków bez poezji nie ma prawdziwego dramatu, to zarazem nikt nie ma wątpliwości, że dramatyczność nie jest i nie powinna być tożsama z poetyckością. Nie było w tym bynajmniej sprzeczności – o poezji raz się tu mówi jako o najwyższej, najdoskonalszej formie twórczości, a raz zrównuje się ją z lirycznością. Tarnowski pisał na przykład o dziele Rydla:

Zanim się ukazało, zdarzało się nam słyszeć przewidywania, że to będą piękności liryczne, ale bez dramatycznego zmysłu i wrażenia. Wyznajemy, że bez lirycznych piękności nie umiemy sobie wyobrazić dramatu i takiego nie znamy. Sytuacja sama nie wzbudzi współczucia lub zgrozy, jeżeli jej nie ożywi uczucie⁴¹.

I przekonywał: „Liryzm jest, ale jest i dramat, i jeden drugiemu nie przeszkadza, tylko pomaga”⁴². Przy odbiorze negatywnym można było rzecz ujmować tak, jak robił to Grzymała-Siedlecki, twierdząc, że Barbara Radziwiłłówna jest bohaterką dramatyczną tylko w akcie pierwszym *Złoty chleb*, później staje się „lirycznym nieużytkiem”⁴³, a więc postacią, która może dostarczać wzruszeń, ale nie wpływa na dynamikę dramatycznych zdarzeń.

Trzeba przyznać, że ówczesni czytelnicy tych wypowiedzi mogli czuć się jednak zdezorientowani taką poetyckością *in plus* i *in minus*. Największą trudność mogli mieć wszakże wtedy, gdy chcieli się w ogóle dowiedzieć, jakim – w sensie wartości artystycznej, odmiany genologicznej, budowy – dramatem jest *Zygmunt August*. Otóż przeważnie przyszło im przeczytać, że *Zygmunt August* w ogóle dramatem nie jest. Kłopotu nie mieliby jedynie wówczas, gdyby zaczęli od lektury tekstu Stanisława Tarnowskiego, który nie tylko nie miał wątpliwości, że utwór Rydla dramatem jest, i to w jego odmianie najtrudniejszej, czyli dramatem historycznym, lecz także mianował go „najlepszym, jaki dotąd mamy, dramatem historycznym”⁴⁴.

Tak wyznaczone miejsce w hierarchii wartości i ważności nie wyczerpywało jednak sprawy. Najczęściej okazywało się bowiem, że *Zygmunt August* to zaledwie „udramatyzowana kronika”⁴⁵. Dla Edwarda Woronieckiego jest to wręcz „powieść historyczna do warunków widowiska teatralnego przystosowana”⁴⁶. Kryteria będące podstawą takich kwalifikacji dają się wyczytać przede wszystkim z bogatej listy braków, jaką tworzy się w odniesieniu do tekstu Rydla. Można by żartobliwie

⁴¹ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 423.

⁴² Tamże, s. 423.

⁴³ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 97.

⁴⁴ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 421. Bezpośrednio z tym sądem Tarnowskiego polemizował Jan Lorentowicz, twierdząc, że Rydłowi brakuje „bezwzględnej wielkości talentu”, by jego dziełu można było przyznawać taką wartość. J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1]. O trwałej tradycji wysokiej waloryzacji formy dramatu historycznego zob.: D. Ratajczakowa, *Po co dramatowi historia...*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁵ Zob.: Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96; J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, s. [1]; Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14; J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 389.

⁴⁶ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 434.

powiedzieć, że to, czym się ów tekst nie charakteryzuje, jest (czy powinno być) własnością dramatu. Trylogii *Zygmunt August* brakuje między innymi: „wewnętrznej konieczności”⁴⁷, „koniecznych walorów akcji” i „wyrazu scenicznego”⁴⁸, idei przewodniej, konsekwencji, „siły dramatycznej, co umiałaby wskrzesić i ożywić ludzi”⁴⁹, wreszcie – cokolwiek to znaczy – „nerwu dramatycznego”⁵⁰. Rzadziej można było przeczytać spójną definicję dramatu, która niestety raczej nie pasowała do Rydla, co jasno wynikało z wywodów krytyków. Grzymała-Siedlecki pisał:

[...] dramat jest tą kategorią sztuki, gdzie wszystko od malowidła zewnętrznego epoki, aż po wewnętrzny konflikt nie przez co innego się może wyrazić, jak tylko przez czynne psychiczne wkroczenie człowieka, jego woli wyzyskanej na walkę i jego na walkę wystawionej namiętności⁵¹.

Woroniecki przekonywał, że Rydel chciał „udramatyzować powieść” i że: „Właściwie mamy tu kilka widowisk na ten sam temat ze zmianą dekoracji i personelu niewieściego. Czyli »trylogia dramatyczna« Rydla ani trylogią, ani dramatem nie jest”⁵².

Za wyjątkowo istotne, choć krytycy nie mówią tego wprost, uznawano kryterium spójności. Świadczy o tym pośrednio, i znów zgodnie ze wskazaną przed chwilą regułą braku, ogromna ilość określeń sygnalizujących zbyt słabe powiązanie poszczególnych komponentów (lub w ogóle kolejnych części) w utworze Rydla. Można było na przykład przeczytać, że jest w tym utworze zaledwie „szereg obrazów, scen łądnych, ale luźnych”⁵³, „kilkadziesiąt postaci historycznych, [...] poszatkowanych z musu na drobniutkie epizody, stają się w rezultacie dodatkiem do kostiumu, który na sobie noszą”⁵⁴, autor „upaja się blaskiem zewnętrznym i niesłychanie barwnym kalejdoskopem zdarzeń”⁵⁵. Lista niedoskonałości przypisywanych dziełu Rydla była bardzo obszerna. Oprócz Tarnowskiego jeden tylko autor równie stanowczo jak krakowski „promotor” Rydla wyrażał aprobatę dla jego trylogii jako dramatu historycznego:

Historyczny dramat pozostanie po wszystkie czasy jednym z najtrudniejszych zadań twórczych, wymagającym genialnego lotu wyobraźni i myśli, by przeszłość

⁴⁷ (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365.

⁴⁸ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1].

⁴⁹ Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14.

⁵⁰ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 424.

⁵¹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96.

⁵² E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 434.

⁵³ Z opinią taką, jako szczególnie często się pojawiającą, polemizował w swoim tekście S. Tarnowski („*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 413).

⁵⁴ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96.

⁵⁵ W. Feldman, *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 364. Dla dzisiejszej badaczki dramatu historycznego jego kalejdoskopowość jest neutralnie postrzeganą cechą wynikającą z obecności w nim elementów różnogatunkowych (np. charakterystycznych dla komedii, tragedii, melodramatu). Zob.: D. Ratajczakowa, *Po co dramatowi historia...*, dz. cyt., s. 13.

mogła całą głębią swą przemówić do potomnych [...]. Niebezpieczeństwo udramatyzowanej kroniki czai się zawsze poza wysiłkami w tej dziedzinie. Jednak Rydel zdołał dać coś znacznie więcej niż kronikę dramatyczną, coś więcej niż same tylko wzrokowe efekty. Trylogia jego ma silny nerw życia, a jeśli nie daje całej możliwej perspektywy psychicznej, to jednak w smętnych dziejach jednego z Jagiellonów przynosi akcenty głęboko ludzkie⁵⁶.

3

Nikt spośród krytyków nie odmawiał Rydłowi talentu, erudycji, zrozumienia epoki zygmuntońskiej. A zarazem – nagromadzenie takiej ilości jeśli nie zarzutów, to przynajmniej zastrzeżeń dawało niewątpliwie podstawy do uznania artystycznej klęski Rydla. Tak jednak – czym znowu i ówczesny, i dzisiejszy czytelnik mógłby się zdziwić – nie było. Osobnym niejako nurtem, i to obecnym także w recenzjach o wyraźnych akcentach negatywnych, płyną bowiem pochwały, żeby nie powiedzieć zachwyty, pod adresem *Zygmunta Augusta* – nie jako dramatu wprawdzie, ale jako „widowiska”⁵⁷.

Choć rację miał Edward Woroniecki, gdy pisał: „ztracono prawie zdolność rozróżniania dramatu od widowiska scenicznego”⁵⁸, na co zresztą już w tym artykule zwracałam uwagę i co widać w przywoływanych cytatach, to zarazem trzeba przyznać, że niekiedy pojedyncze akapity czy wręcz zdania tekstów (zwykle końcowe) pozwalają na konstatację, że ostatecznie to wrażenia wywoływane przez inscenizację rozstrzygały o wartości trylogii Rydla. Przedstawienie sceniczne dostarczało wzruszeń, wobec których wybaczało się Rydłowi wszystkie faktyczne lub domniemane braki. Nawet krytycznie nastawiony Grzymała-Siedlecki twierdził, że sztuka „przetrzymała już próby teatru”⁵⁹, a Feldman pisał o „widowisku na wielką skalę”, mimo że wielkość ta nie wspierała się na „kompozycji twórców-reżyserów”⁶⁰, lecz na wiernym wobec tekstu przygotowaniu kosztownych dekoracji. Mimo ogólnikowości uwag sens komunikatów wskazujących na niebagatelne wartości przedstawień był oczywisty. Oto jeden z ciekawszych przykładów „miary” zachwyty:

Poeta [...] ustroił obrazy swe w taki przepych naszej kultury złotego wieku, że nam przypomniał, czym byliśmy, że odsłonił i w takie cudne barwy poezji przybrał jedną kartę ukochanych dziejów, przeto nic dziwnego, że na widowni krakowskiej ze

⁵⁶ Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Ostatni”, dramat w 5 aktach L. Rydla. Część trzecia trylogii „Zygmunt August”, „Świat” 1912, nr 49, s. 18.*

⁵⁷ O różnych relacjach między dramatem a przedstawieniem zob.: W.B. Worthen, *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2013, s. 29–79.

⁵⁸ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 424.

⁵⁹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 99.

⁶⁰ [x] [W. Feldman], *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365.

smętnym zamyśleniem śledzono rozwój dramatu, z głębokim wzruszeniem odczuwano niedolę, z okiem dumą płonącym spoglądano na doniosłe dzieła, z rozkoszą estetyczną podziwiano efekty zdobnicze i krasy natury [...]. I to był niemały triumf poezji⁶¹.

Na triumfie poezji się jednak bynajmniej nie kończyło, bo równie często okazywało się, że wzruszenia to nie zasługa Rydla, tylko psychiki ogółu skłonnego do wzruszeń, a propozycja poety to jednak ani dramat, ani widowisko, tylko „podręcznik obrazowy”⁶² i „służba oświatowa w teatrze”⁶³. W określeniach tych zapisywały się cechy charakterystyczne dla dramatu popularnego, tak jak był on wówczas definiowany, a więc w ścisłym związku z misją popularyzacji ważnych społecznie kwestii. Powołując się na artykuł Adolfa Nowaczyńskiego, który przypisywał tego typu dramatowi strategiczne funkcje w zakresie edukacji narodowej, Woroniecki twierdził:

Pogląd ten o tyle ma słuszność, że ożywiając na scenie namacalnie, plastycznie, różne fragmenty historyczne, wpływa się niewątpliwie dodatnio na widzów. No i oczywiście dowiadują się widzowie czegoś z dziejów Polski, co samo już jest korzyścią pewną. Takie zadanie popularyzatorskie w stosunku do pewnej epoki dziejów naszej sztuka Rydla wypełnia niewątpliwie z powodzeniem⁶⁴.

Autor odwoływał się do znanego tekstu Nowaczyńskiego, zatytułowanego *O dramacie z przeszłości*, w którym dokonane zostało rozróżnienie na dramat historyczny popularny i dramat historyczny dla inteligencji⁶⁵. Wobec zatrzważąco niskiego poziomu oświaty w polskim społeczeństwie autor „Krytyki” przypisywał dramaturgii przeznaczonej dla mas ogromne znaczenie. Zarazem jednak podwyższał poprzeczkę dla utworów z adresem inteligenckim, postulując zajmowanie się tematami dotychczas pomijanymi, dalekimi od historii heroicznej, utrwalania wizji dominacji szlacheckiej i ortodoksji kościelnej, a dotyczącymi spraw problematycznych czy kwestii mniejszości. Interesujące w tym kontekście wydaje się to, jak sam Rydel mógłby sytuować się wobec takiego rozróżnienia. Z jednej strony bowiem poprzez swoją erudycję i znaczące dedykacje, sugerujące wpisywanie się w tradycję profesorską⁶⁶, wzmacniał sygnały „inteligenckie”, niekojarzone wszakże z wyzwaniem, jakim w założeniu Nowaczyńskiego była radykalna rewaloryzacja przeszłości.

⁶¹ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 539.

⁶² J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 4, s. [1].

⁶³ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 99.

⁶⁴ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 436.

⁶⁵ A. Nowaczyński, *O dramacie z przeszłości*, „Krytyka” 1906, nr 11–12.

⁶⁶ Poszczególne części trylogii opatrzone zostały takimi dedykacjami: cz. I: „Cieniem/ Józefa Kremera/ żołnierza spod Grochowa/ profesora Uniwersytetu Jagiell./ z najrzewniejszym uczuciem/ z niewygasłą pamięcią/ składa w ofierze – wnuk/ Lucjan Rydel”; cz. II: „Pamięci/ Lucjana Rydla/ profesora Uniwersytetu Jagiell./ z czcią, miłością i żalem/ Syn”; cz. III: „Stanisławowi Hr. Tarnowskiemu/ Prezesowi Akademii Umiejętności/ swemu Czcigodnemu Profesorowi/ w hołdzie gorącej wdzięczności/ najwierniejszy Uczeń”.

Z drugiej zaś – nieobce mu były przecież popularyzatorskie działania edukacyjne, zwłaszcza zorientowane na odbiorcę ludowego, i choć wzmógł je już po napisaniu trylogii, warto o nich myśleć jako o jej ważnym kontekście⁶⁷. Być może zresztą, biorąc pod uwagę refleksje krytyków, należałoby myśleć, że trylogia Rydla nadawała się do – posłużmy się kwalifikacjami z epoki – inteligenckiego odbioru czytelniczego i do popularnego odbioru scenicznego. Te dwa modele recepcyjne nie tylko rozbiły spójność dyskursu krytycznego skoncentrowanego na dziele autora, lecz także – niezależnie od jego zamierzeń – odzwierciedlały bliskie mu przeświadczenia o mentalnym i kulturowym rozwarstwieniu polskiego społeczeństwa.

Trzeba też pamiętać, że Rydel niewątpliwie wpisywał się ze swoim dramatem w trudny dla polskiego teatru czas po rewolucji 1905 roku. Już w epoce zwracano uwagę na paradoks, że złagodzenie cenzury, umożliwiające podejmowanie w Królestwie Polskim, gdzie dotychczas warunki były znacznie gorsze niż w Galicji, tematów patriotycznych, odsłoniło zerwanie ciągłości dziedzictwa narodowej sceny. Nazbyt pospieszne zapełnianie tych braków przyniosło sztuki, których „znaczenie polegało nie na doniosłości artystycznej i ideowej – ale na manifestacji narodowości”⁶⁸. W ujęciu bardziej przenikliwych diagnostów Rydel stawał się wręcz egzemplaryczny dla tego typu zjawisk. Bolesław Leśmian pisał, że upraszczające strategie inscenizacyjne teatrów warszawskich nie służą tekstom nowatorskim, lecz raczej wspierają anachroniczne już z punktu widzenia rozwoju dramatu modernistycznego sztuki w stylu Rydla⁶⁹. W efekcie Słowacki czy Wyspiański wkładani są w „powłokę Rydlowską”⁷⁰.

Bez względu na ostateczną ocenę trylogii i to, o jakim spektaklu pisał dany krytyk, szczególnie potencjał znaczeniowy i sceniczny dostrzegano powszechnie w scenie unii lubelskiej, w której kumulowały się i sensy biografii publicznej Zygmunta Augusta, i dzieła Rydla⁷¹. Doceniano jej plastyczność, zgodność z przedstawieniem tego wydarzenia na obrazie Jana Matejki, a także wartość historyczną łatwo poddającą się aktualizującym komentarzom. Szczególnie wyraziście te jej cechy zostały wyeksponowane przez Michała Synoradzkiego, recenzującego pierwsze warszawskie przedstawienie *Ostatniego* (wystawionego pod tytułem *Ostatni z Jagiellonów*). Krytyk nie tylko podkreślał znaczne opóźnienie inscenizacji w Warszawie, spowo-

⁶⁷ Trzeba tu przywołać następujące teksty autora: L. Rydel, *Teatr ludowy w Krakowie*, [w:] L. Rudzki, *Teatr dla ludu i jego narodowo-społeczne znaczenie*, Kraków 1901. Pierwodruk: „Czas” 1901, nr 202; tenże, *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966. Pierwodruk: „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3; tenże, *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, Kraków 1913; tenże, *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, Warszawa 1919.

⁶⁸ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 248.

⁶⁹ Na diagnozę Leśmiana zwracała już uwagę D. Ratajczakowa. Tamże, s. 248.

⁷⁰ B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 217.

⁷¹ Choć trzeba odnotować, że np. dla Woronieckiego scena unii była tylko „epizodem oderwanym”. E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 431.

dowane względami cenzuralnymi⁷², lecz także aprobatywnie odnosił się do decyzji wystawienia trzeciej części dzieła bez ostatniego aktu, zawierającego scenę śmierci Zygmunta Augusta:

Widz, po wysłuchaniu go, opuszczałby teatr przygnębiony, z uczuciem bolesnego upokorzenia. Usunięcie nad wyraz smutnego obrazu, przedstawiającego ostatniego Jagiellona w okresie duchowego upadku, pozwala widzowi wynieść z teatru radosne, krzepiące uczucia, wzbudzone wspomnieniem Unii Lubelskiej, wspomnieniem drogim, relikwijnym, związanym z nadzieją doczekania się odrodzenia Ojczyzny w granicach zaprzysiężonego zjednoczenia braterskiego⁷³.

Zaawansowanie działań wojennych, urealnijające ambicje niepodległościowe, wzmagało zapewne nadzieje na odrodzenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Krzepiąca siła przedstawienia mogła być wszakże tym większa, im bardziej te nadzieje miały podłoże tyleż życzeniowe, ile polityczne. Zważywszy bowiem na wzrastające aspiracje wolnościowe Litwinów⁷⁴, trudno było przecież być w tej sprawie bezwzględny optymistą, choć myślenie, które skryształizowało się ostatecznie w federacyjnej koncepcji Józefa Piłsudskiego, miało niewątpliwie wielu zwolenników⁷⁵.

Znamienne też jest, że właśnie scena lubelska prowokowała reżyserów do ważnych ingerencji w tekst Rydla. Również bowiem w przedstawieniu krakowskim, o którym pisał Tarnowski, dokonano istotnego przesunięcia w samym akcie czwartym. Tak ocenia to krytyk:

W druku ta rozmowa [króla z siostrą – U.K.] kończy akt; w przedstawieniu wtrącona jest w scenę Unii, przed ostatnią przemową króla. Poeta mówi, że to ja doradziłem tę zmianę, bo słowa króla będą piękniejszym końcowym efektem. Rada była zła, a przyznając to, sędzę, że lepiej zostawić rozmowę z Anną na końcu. Bo taki koniec nie zniża wzniosłości sceny poprzedniej, a dodaje potrzebny rys smutku, tragedii⁷⁶.

W interpretacji sceny chodziło, jak widać, nie tylko o historyczne przesłanie (Anna mówi, że dzieło brata będzie miało większe znaczenie niż grunwaldzkie

⁷² Dzieje warszawskich zmagania z cenzurą przedstawiała Zofia Jasińska, publikując interesującą korespondencję Rydla z lat 1912–1916, skoncentrowaną na tej właśnie sprawie. Listy te są też bardzo dobrym świadectwem tego, z jaką pieczołowitością i autor, i jego współpracownicy dbali o rzetelność i wartość artystyczną (w zakresie dekoracji, oprawy muzycznej, obsady) inscenizacji w różnych miastach. Zob.: Z. Jasińska, *Wokół trylogii „Zygmunt August”* ..., dz. cyt., s. 358–374.

⁷³ m.dz. [M. Synoradzki], „*Ostatni z Jagiellonów*”, „*Biesiada Literacka*” 1916, nr 2, s. 26. Recenzje części I i II autorstwa Synoradzkiego ukazały się znacznie wcześniej: „*Biesiada Literacka*” 1914, nr 18, 20.

⁷⁴ O konsekwencjach tych dążeń zob. np.: A. Chwalba, *Samobójstwo Europy. Wielka Wojna 1914–1918*, Kraków 2014, s. 600–601.

⁷⁵ Na temat wojennego kontekstu trylogii zob.: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 313–319.

⁷⁶ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 420.

zwycięstwo pradziada), lecz także o dominujący ton emocjonalny, oceniany albo w porządku emotywnym, albo estetycznym.

O sile emocjonalnej sceny pisano zwykle w tonie wzniosłości. Możemy się o tym przekonać, czytając choćby artykuł Józefa Kotarbińskiego: „Ten moment jest wierzchołkiem ideowym dramatu, przejmując dreszczem czytelnika polskiego, jako wskrzeszenie najpiękniejszych wspomnień tradycji narodowej”⁷⁷. Była w tym zapewne intencja wzmocnienia poczucia narodowej wielkości. Nie wszyscy jednak z równą łatwością ulegali sile takiego przekazu. O dziedzictwie unii można było myśleć też jako o wartości tym cenniejszej, że utraconej. W przejmujący sposób pisał o tym wcześniej recenzent „Humanisty Polskiego”:

Smutna, udręczona dusza ostatniego Jagiellona jest nam dziś bliższą i droższą, niż kiedykolwiek była jego współczesnym. Cień fatalnych przeznaczeń, który zamroził jej istnienie, spłynął w jedno z posępną dolą naszego bytu: nie było szczęścia, a było dużo winy i grzechu! Na dnie niewyjawionych uczuć i myśli tała się głęboka świadomość tego, żal i zgryzota, może prorocze jasnowiedzenie daleko w przyszłość odsuniętej, lecz nieuniknionej Nemezis, ognistym palcem wypisującej straszne słowa zatraty. [...] Dziś, gdy w proch się rozsypało najszczytniejsze dzieło, poczęte i dokonane mocą tego wielkiego ducha, warto przypomnieć słowa testamentu twórcy Unii Lubelskiej⁷⁸.

Tradycja pesymistycznej i optymistycznej interpretacji dziejów Polski znajdowała niewątpliwie odzwierciedlenie w tych różnicach lektury trylogii Rydla. Ale sam poeta dawał podstawy do tak różnych interpretacji. W akcie czwartym części trzeciej król ma poczucie wypełnienia politycznej i kulturowej misji (nieniwelującej wszakże jego egzystencjalnego smutku spowodowanego brakiem potomstwa). Akt piąty, a zarazem i cały dramat, kończy się zaś bolesnym krzykiem niepewności co do własnego dzieła:

O Boże litości,
Co po mnie z Polską, co się z Litwą stanie? ...
W grobie drzeć o nie będą moje kości...⁷⁹

Być może zresztą i ów głos niepewności Rydłowego *Zygmunta Augusta*, i różnice lektury krytyków miały swoje źródło nie w historii, lecz w terażniejszości wojennych przewartościowań. Wszystkie niemal przywoływane przeze mnie wypowiedzi krytyczne mają za prasowe sąsiedztwo doniesienia o niepokojach wojennych i konflikcie bałkańskim. W znaczącą sekwencję układa się to na przykład w 49 numerze „Świata” z 1912 roku, gdzie tekst Chołoniewskiego *Z teatru krakowskiego* jest bezpośrednio poprzedzony artykułami *Z teatru wojny* i *Z kalejdoskopu wojny*⁸⁰. Tożsamość tytułowej leksyki i różnica przedmiotu refleksji mają charakter tyleż tragiczny, ile ironiczny.

⁷⁷ J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 391.

⁷⁸ Sad, *Z literatury. „Królewski jedynak”*, „Humanista Polski” 1914, nr 3, s. 10–11.

⁷⁹ L. Rydel, *Ostatni*, Kraków 1913, s. 148.

⁸⁰ F. Kupczyński, *Z teatru wojny*, „Świat” 1912, nr 49, s. 14–16; S., *Z kalejdoskopu wojny*, „Świat” 1912, nr 49, s. 16–17.

4

Choć analizowane teksty krytyczne dostarczają informacji o różnych przedstawieniach dzieła Rydla, to jednak najciekawsze wydają się te uwagi, które są rodzajem uogólnionej refleksji na temat potencjału i wartości inscenizacji scenicznej i jej wyższości nad tekstem pod względem siły oddziaływania na odbiorcę⁸¹. I w odniesieniu do sceny lubelskiej, i w ogólnych sądach o wartości teatralnych adaptacji podkreślano znaczenie wizualności, piękna obrazu (obrazów), wpływających na widza.

Zarazem jednak podczas lektury tekstów krytycznych trudno nie dostrzec wysokiej częstotliwości deprecjonujących określeń związanych z komponowaniem przez Rydla „obrazów” właśnie. Oto kilka przykładów. Feldman zarzucał autorowi trylogii, że traktuje on sceny jak obrazy, a nie jak „środki dramatu”⁸². Lorentowicz dostrzegwał w *Złotyach więzach* i w *Ostatnim* „zbiór obrazów”: „wyrazistych, dobrze zbudowanych, niekiedy pełnych ruchu i plastyki, ale – tylko obrazów”⁸³, pozbawionych ducha⁸⁴. W „Prawdzie” zwracano uwagę na to, że „kilka obrazów pięknych, stylowych” może co prawda przypomnieć fakty historyczne, ale nie jest w stanie ożywić przeszłości⁸⁵. Obrazowość kojarzona jest tu ze statycznością scen, będących bardziej ilustracją niż wydarzeniem dynamizującym akcję dramatyczną. Sposób, w jaki krytycy posługiwali się pojęciem „obrazu” w odniesieniu do dzieła Rydla, wskazywał na inną jego funkcjonalizację niż ta, która w artystycznym i krytycznym dyskursie modernistycznym miała konotacje pozytywne, wiążąc się z nastrojowością i sugestią jako kategoriami obrazowania symbolicznego⁸⁶.

Jest kwestią interesującą, że to, co bywało przez krytyków wskazywane jako słabość dramatu, okazywało się siłą przedstawienia, a nawet można by powiedzieć, że dostrzeżenie w przedstawieniu „wielkiego malowidła dziejowego”⁸⁷ pozwalało na docenienie obrazu jako wartości literackiej. Dlatego na przykład Synoradzki pisał o obrazowości Rydla z aprobatą, którą odnosił zarówno do dramatu, jak i do przedstawienia:

Dużo tu ruchu, życia, olśniewających wspaniałością obrazów przeszłości, które już samą stroną zewnętrzną przemawiają do uczuć patriotycznych, a uzupełnione szczęśliwie pięknie wierszowanym komentarzem, tym silniejsze wywierają wraże-

⁸¹ Z tego między innymi względu nie skupiam się na różnicach wynikających z tego, czy uwagi krytyków odnosiły się do krakowskich czy do warszawskich przedstawień, choć są one widoczne w tym, co piszę. Uwzględnianie tych różnic wydaje mi się ważniejsze przy lekturze recenzji skupionych przede wszystkim na poszczególnych częściach trylogii, które pomijam w swoim tekście.

⁸² W. Feldman, *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365.

⁸³ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, s. [1].

⁸⁴ Tamże, nr 4, s. [1].

⁸⁵ Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14.

⁸⁶ Zob.: O. Krysowski, *Sztuki wizualne a literatura*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, t. 2, s. 618.

⁸⁷ Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego*, dz. cyt., s. 18.

nia. Całym tłumem wprowadzonych osób autor kieruje i porusza zręcznie, sceny przesuwa kalejdoskopowo⁸⁸.

Można by więc dostrzec taką regułę – atrakcyjność widowiska umożliwia docenienie sztuki dramatycznej. Potwierdzenie stosowania tej reguły daje się odnaleźć – co ciekawe – także w wypowiedzi wobec niej polemicznej. Antoni Chołoniewski, jakby odpowiadając na niektóre zarzuty krytyków, pisał z pełnym przekonaniem, że trylogia Rydla „Jest nie tylko pięknym widowiskiem, lecz także dramatem z krwi i kości, o akcji napiętej, o scenach nieraz porywająco silnych”⁸⁹.

Różne aspekty dzieła Rydla i różne wątki ocen interesująco spotykały się w wypowiedzi Józefa Kotarbińskiego:

[Rydel – U.K.] wzbogacił literaturę dramatyczną kompozycją szeroką, w której grają i mienia się tęcze barw matejkowskich. Nie jest to kronika dziejowo-polityczna, lecz spójny szereg obrazów i scen, skomponowanych z przepychem malarskim, odtwarzających wewnętrzną, obyczajową i kulturalną stronę życia danej epoki⁹⁰.

Pozwala ona zwrócić uwagę na to, że zestaw „obrazowych” formuł pojawiał się w wypowiedziach krytycznych bynajmniej nie tylko na zasadzie skojarzeń czy jako terminologiczny ekwiwalent. Rydel dał podstawy do takich malarskich odniesień, decydując się na taką monumentalność sceny unii lubelskiej (potwierdzają to bardzo rozbudowane didaskalia przed aktem czwartym części trzeciej), by możliwe było skojarzenie ze słynnym dziełem Matejki. Pociągnęło to za sobą z jednej strony próby przenoszenia cech stylu malarza na różne aspekty sztuki (można było na przykład napisać, że Rapacki grał „z matejkowskim rozmachem”⁹¹), a z drugiej prowokowało do poszukiwania innych wzorców malarskich wpisanych w trylogię. Dlatego na przykład Tarnowski wskazywał nie tylko na to, że na deskach teatru został „obraz Matejki powtórzony”⁹², lecz także zauważał, że w jednej ze scen miłosnych król podaje Barbarze „znany z portretu perłowy diadem”⁹³. Uwagę Lorentowicza z kolei zwracał „piękny obraz śmierci królowej, zakończony wizją simmlerowską”⁹⁴. Dzięki odwołaniom nie tylko do bardzo dobrze znanych faktów historycznych, lecz także do ich malarskich wyobrażeń w *Zygmuncie Augustcie* uległo wzmocnieniu charakterystyczne dla dramatu historycznego „estetyczne niby-powtórzenie” i nastawienie na porządkowanie doświadczeń odbiorców poprzez rytualizację. Wzmagało to też

⁸⁸ m.dz. [M. Synoradzki], *„Ostatni z Jagiellonów”*, dz. cyt., s. 26.

⁸⁹ Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Królewski jedynak”, komedia historyczna w 5 aktach Lucjana Rydla. Część pierwsza trylogii „Zygmunt August”, „Świat”* 1912, nr 45, s. 13.

⁹⁰ J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 391.

⁹¹ m.dz. [M. Synoradzki], *„Ostatni z Jagiellonów”*, dz. cyt., s. 26.

⁹² S. Tarnowski, *„Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 420.

⁹³ Tamże, s. 417.

⁹⁴ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmontowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, s. [1]. Autor wskazuje tu na znany obraz Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* z 1860 roku.

efekt widzialności historii⁹⁵. Na efekcie tym z pewnością Rydlowi bardzo zależało, zważywszy to, jaką wagę przywiązywał do przygotowywania scenografii, której podstawą miały być i obrazy Matejki, i fotografie komnat wawelskich⁹⁶.

Wobec ograniczeń i możliwości tkwiących w trylogii Rydla oraz z powodu nakładających się na siebie modeli odbiorczych trudno było zapewne ujednoznaczyć „miarę”, którą należałoby mierzyć to dzieło. Niemożność odpowiedzi na pytanie, czy „rozkosz estetyczna”, „duma narodowa” czy „pożytek edukacyjny” jest tu najwyższą stawką, mogła być kłopotliwa dla autora. Wydaje się jednak bardzo symptomatyczna dla formacji modernistycznej, której jedną z cech dystynktywnych było przecież nie tylko różnicowanie się, lecz także trudna rozróżnialność porządku elitarnego i egalitarnego (w tym wypadku przekładająca się na niekonsekwencje widoczne w dyskursie krytycznym)⁹⁷. Najważniejsze jest natomiast to, że bez względu na kryteria oceny dominowała optyka wspólnotowa. Nawet jeśli pisano o Zygmuncie Augustcie i o innych postaciach dramatu, szukano przede wszystkim obrazu epoki i próbowano oszacować jego znaczenie dla konsolidowania narodowej zbiorowości. Nie doceniono zaś, że podstawą struktury dramatu u Rydla był prywatny i publiczny porządek biografii jednostki oraz że stwarzało to szansę na zupełnie inne, niż zakładano, porozumienie między epokami. Szukając dramatu narodowego i dramatu dla całego narodu, unieważniano dramat człowieka. I zamknięto tę ostatnią kwestię w nawiasie, z którego potem trudno ją było wydobyć. Tymczasem być może najbardziej nowatorskie w ujęciu Rydla, którego wizja historii w oświetleniu krytycznym wydawała się zdecydowanie anachroniczna, było właśnie wyakcentowanie (inne pytanie, czy artystycznie fortunate) doświadczeń prywatnych króla. Wyraźnie eksponowana w wielu kluczowych scenach trylogii kwestia silnie przeżywanego doświadczenia bezdzietności, jakkolwiek ważna z powodów dynastycznych, ma u Rydla zdecydowanie wydźwięk egzystencjalny. Nawet dla dobrze współbrzmiejącego z Rydlem Tarnowskiego w scenie rozmowy z Anną po unii lubelskiej najważniejsze wydaje się wskazanie na wyższą wartość tego aktu niż zwycięstwa grunwaldzkiego. Tymczasem siostra w pierwszej kolejności mówi: „Więcej Koronie Wy swojej dajecie/ Niżli potomka”⁹⁸, odnosząc się do tego, co najważniejsze dla brata. Tym zresztą różni się trylogia od sposobu ujmowania postaci króla w innych pracach autora, gdzie kwestia ta nie ma żadnego znaczenia i nie przyćmiewa – tak jak tu – wielkości dzieła unijnego⁹⁹. Ogromne znaczenie w *Zygmuncie Augustcie* ma też ukazywa-

⁹⁵ Na temat tych aspektów dramatu historycznego pisała interesująco D. Ratajczakowa w przywoływanym już tekście *Po co dramatowi historia...*, dz. cyt., s. 13. Badaczka odwołuje się w tym miejscu do teorii Herberta Lindenbergera. Zob. też: s. 19.

⁹⁶ Zob.: Z. Jasińska, *Wokół trylogii „Zygmunt August”...*, dz. cyt.

⁹⁷ Zob.: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 31; *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.

⁹⁸ L. Rydel, *Ostatni*, dz. cyt., s. 117.

⁹⁹ Zob.: L. Rydel, *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, s. 18–22; tenże, *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, wyd. 2, Warszawa 1921, s. 127–131.

nie relacji rodzinnych (a nie tylko miłosnych) króla oraz dbałość o odzwierciedlenie dworskiej codzienności i obyczaju w części pierwszej trylogii.

Jeśli coś, to właśnie ta próba ukazania prywatyzacji doświadczenia postaci historycznych, nawet jeśli namiastkowa, zbliżała Rydla do najważniejszych tendencji w historiografii modernistycznej, zapoczątkowanych przez Jacoba Burckhardta jako twórcę nowego wzorca przedstawiania historii w *Kulturze Odrodzenia we Włoszech*¹⁰⁰. Tymczasem ten wzorec został w odczytaniach trylogii wpisany w jej oceny krytyczne, co najlepiej widać w tej, przytaczanej już, formule Woronieckiego postulującego ideał przedstawiania dawności: „[...] z danej przeszłości stworzyć więźłą, plastyczną terażniejszość dramatyczną”¹⁰¹. Przypominam o tym bynajmniej nie po to, by dopisywać do wczesnej recepcji dzieła konteksty, których nie uruchomiono. Raczej w tym celu, żeby wskazać, że kwestie przemilczane czy nieuwzględnione równie dużo mówią o kondycji ówczesnej krytyki jak eksploatowany w niej katalog powtarzalnych formuł, chętnie bazujących na atrakcyjności metafory. Tymczasem to, co zauważono przy okazji trylogii Rydla, świetnie nadawało się do namysłu nad tym, na ile i w jaki sposób dramat historyczny (w tym omawiane dzieło) skorzystał z przemian w historiografii i narracji historycznej lub dłaczego skorzystał nie mógł. Jeśli *Zygmunt August* był dziełem – powiedzmy eufemistycznie – nienowatorskim, to towarzyszący mu dyskurs krytyczny daleki był od pełnej diagnozy przyczyn tego faktu. Choć odsłaniał zagadnienia fundamentalne dla literatury i kultury modernistycznej, to nie problematyzował ich w sposób, który uzasadniałby wyższościowy ton wobec Rydla. Podobne zastrzeżenia można by zresztą zgłosić także pod adresem apologetów poety...

Bibliografia

- Brzozowska T., *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967.
- Budrewicz T., *Recenzja*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: *N–Z*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
- Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Królewski jedynak”, komedia historyczna w 5 aktach Lucjana Rydla. Część pierwsza trylogii „Zygmunt August”, „Świat” 1912, nr 45.*
- Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Ostatni”, dramat w 5 aktach L. Rydla. Część trzecia trylogii „Zygmunt August”, „Świat” 1912, nr 49.*
- Chwalba A., *Samobójstwo Europy. Wielka Wojna 1914–1918*, Kraków 2014.

¹⁰⁰ Zob. na ten temat np.: J. Kolbuszewska, *Mutacja modernistyczna w historiografii polskiej (przełom XIX i XX wieku)*, Łódź 2005, s. 13–60; Z. Kuderowicz, *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980, s. 33–110; U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011, s. 33–126.

¹⁰¹ Zob.: przypis 28.

- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968.
- Dybizbański M., *Od „historiozofii” do „archeologii” pod patronatem Williama Szekspira. Józefa Szujskiego projekcja nowoczesnego dramatu w „Samuelu Zborowskim” w programowej przedmowie*, [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa i J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009.
- Dybizbański M., *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku. Wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Gosik-Kapelińska I., *Dramat historyczny*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1: A–M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
- Gumkowska M., *Refleksje nad warszawską krytyką teatralną przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.
- Jasińska Z., *Wokół trylogii „Zygmunt August” Rydla*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 3–4.
- Kalemba-Kasprzak E., *Krytyka – między polityką a sądem*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.
- Kolbuszewska J., *Mutacja modernistyczna w historiografii polskiej (przełom XIX i XX wieku)*, Łódź 2005.
- Kotarbiński J., *Trylogia „Zygmunt August”*, „Książka” 1913, nr 8.
- Kowalczuk U., *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011.
- Krysowski O., *Sztuki wizualne a literatura*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: N–Z, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
- Kuderowicz Z., *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980.
- Kupczyński F., *Z teatru wojny*, „Świat” 1912, nr 49.
- Leśmian B., *Teatry warszawskie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Lorentowicz J., *Trylogia zyguntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2–4.
- m.dz. [M. Synoradzki], „Ostatni z Jagiellonów”, „Biesiada Literacka” 1916, nr 2.
- Mazanowski A., *Trylogia Lucjana Rydla (pt. „Zygmunt August”)*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 1.
- Nowaczyński A., *O dramacie z przeszłości*, „Krytyka” 1906, nr 11–12.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla „Zygmunt August”*, „Prawda” 1913, nr 1.
- Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, „Museion” 1912, z. 12.
- Ratajczakowa D., *Po co dramatowi historia – po co historii dramat*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat. Problemy lektury*, red. M.J. Olszewska i D.M. Osiński, Warszawa 2016.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Rydel L., *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, Warszawa 1919.

- Rydel L., *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, wyd. 2, Warszawa 1921.
- Rydel L., *Ostatni*, Kraków 1913.
- Rydel L., *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, Kraków 1913.
- Rydel L., *Teatr ludowy w Krakowie*, [w:] L. Rudzki, *Teatr dla ludu i jego narodowo-społeczne znaczenie*, Kraków 1901, pierwodruk: „Czas” 1901, nr 202.
- Rydel L., *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966, pierwodruk: „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3.
- S., *Z kalejdoskopu wojny*, „Świat” 1912, nr 49.
- Sad, *Z literatury*. „Królewski jedynak”, „Humanista Polski” 1914, nr 3.
- Skwarczyńska S., *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.
- Stachura-Lupa R., *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)*, [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa i J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009.
- Tarnowski S., „*Zygmunt August*”. Trylogia Lucjana Rydla, „Przegląd Polski” 1912, t. 186.
- Tatarowski L., *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.
- Udalska E., *Źródła i przedmiot badań*, [w:] *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000.
- Waligóra J., *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993.
- Woroniecki E., *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna „Zygmunt August”*, „Sfinks” 1913, t. 1.
- Worthen W.B., *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, Kraków 2013.
- (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1912, t. 36.

The question of measure. On the first readings of *Zygmunt August* by Lucjan Rydel

Abstract

The paper presents an early literary critical reception of *Zygmunt August*, a trilogy by Lucjan Rydel. The analysis includes, above all, reviews whose subject is a literary work as whole, rather than its particular sections. It has been proven that critical remarks on Rydel's work could be included in the discussion on the possibilities and needs of the Polish historical drama. The most essential problems of the text revolve around the difficulties connected with finding the right assessment and description criteria of Rydel's work by professional readers. They were situated either against the pattern of national drama, or it was qualified as a popular drama. Some crucial discrepancies related to 'measure,' according to which Rydel's work should be evaluated, also appeared, depending on whether it was treated as a drama or 'performance.'

Słowa kluczowe: dramat historyczny, krytyka literacka, Lucjan Rydel, dramat narodowy, literatura popularna

Key words: historical drama, literary criticism, Lucjan Rydel, national drama, popular literature

Tadeusz Kornaś

ORCID 0000-0002-1114-6393

Uniwersytet Jagielloński

Jerzy Ronard Bujański – powojenne pół sezonu w Starym Teatrze

Jerzy Ronard Bujański dyrektorował w Starym Teatrze tylko pół sezonu, od końca stycznia do sierpnia 1945 roku. Okres ten jest stosunkowo dobrze opisany, ukazała się w 1974 roku książka Emila Orzechowskiego *Stary Teatr i Studio*¹ oraz jedenaście lat później wspomnieniowa książka samego Bujańskiego *Starego Teatru druga młodość*². Jest też sporo wspomnień innych osób. A sięgając do czasopism z 1945 i 1946 roku, odnajdziemy zaskakująco dużo materiałów, recenzji, dyskusji na temat dyrekcji Bujańskiego.

Lecz mimo tej obfitości, w większości syntez dotyczących historii teatru polskiego, temu „epizodowi” dyrektorskiemu Bujańskiego poświęca się dwa, maksimum cztery akapity³. Moim zdaniem jednak to nie „epizod”, lecz swoisty „akt założycielski”.

Trzy lata po zakończeniu wojny Zygmunt Kałużyński w zamieszczonym w „Twórczości” artykule *Problemy powojennego teatru w Polsce* napisał, że czas odbudowy polskiego teatru podzielić można na trzy fazy, pokrywające się z kolejnymi sezonami. Pierwsza faza – „gospodarki bezładnej” – została nazwana przez niego „okresem dzikim”⁴. Trwał on, jego zdaniem, od czasu wkroczenia armii radzieckiej na terytorium obecnej Polski do mniej więcej września 1945 roku. Cała dyrekcja Jerzego Ronarda Bujańskiego w Starym Teatrze, o której będę opowiadał, daje się ściśle zamknąć w tej „dzikiej” fazie. (Dla porządku powiem tylko, że kolejny sezon, według Kałużyńskiego, będzie czasem porządkowania ustroju teatrów w Polsce, a trzeci – stopniowym kierowaniem teatru na „właściwą”, czyli komunistyczną drogę).

¹ E. Orzechowski, *Stary Teatr i Studio*, Kraków 1974.

² J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, Kraków 1985.

³ Już po napisaniu mojego tekstu ukazała się książka Elżbiety Morawiec *Teatr Stary jaki był 1945–2000* (Kraków 2018), w której autorka przedstawiła dyrekcję Bujańskiego nieco obszerniej (s. 9–13).

⁴ Z. Kałużyński, *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „Twórczość” 1947, nr 10, s. 27.

Po przejściu frontu w kolejnych miastach zakładano teatry. Jednak te nowe instytucje miały co najmniej dwuznaczny charakter. Wciąż przecież istotną rolę odgrywał rząd w Londynie, który jednak stracił możliwość oddziaływania na społeczeństwo i nawet na żołnierzy AK na „wyzwalanych” przez Armię Czerwoną terenach. Zaś Rząd Tymczasowy, powszechnie zwany lubelskim, zależny od władz ZSRR, powstał dopiero 31 grudnia 1944 roku, a więc na niespełna trzy tygodnie przed wkroczeniem wojsk radzieckich do Krakowa. W konserwatywnym Krakowie, jak można domniemywać, większość mieszkańców wierzyła, czy chciała wierzyć, że komuniści nie będą jednak decydować o przyszłości kraju. Ale zdarzenia biegły swoim trybem i nawet z takim przekonaniem trzeba było szybko podejmować decyzje.

Podejmowano je właściwie bez wahania. Niecały tydzień po wkroczeniu do Krakowa wojsk radzieckich, 24 stycznia, odbyła się tu narada teatralna, mająca zająć się organizacją życia teatralnego pod Wawelem. Rząd z Lublina reprezentował wiceminister kultury i sztuki major Jan Karol Wende i to on wręczał nominacje dyrektorom krakowskich teatrów. W pewien sposób te dyrektorskie nominacje potwierdzały, nawet może wbrew intencjom samych zainteresowanych, akceptację nowej władzy przez środowisko teatralne (skoro je odbierano). Ale Wende działał rozważnie i nie forsował natychmiastowego przejścia do modelu komunistycznego – nominacje były całkowicie „po myśli” środowiska teatralnego. Nikt nie wiedział, albo nie chciał wiedzieć, jak ukształtuje się później ustrój i charakter państwa. W środowiskach teatralnych powszechnie wierzono, że polska kultura będzie kontynuowała tradycje dwudziestolecia, ale zrobi to lepiej i mądrzej. Wiele wskazywało, że tak może się stać także pod skrzydłami władzy zależnej od ZSRR, choć sygnałów budzących niepokój pojawiało się z miesiąca na miesiąc coraz więcej. W pierwszym numerze „Odrodzenia” we wrześniu 1944 roku można było przeczytać niesłychanie budujące stwierdzenia, mające stanowić program łagodnej rewolucji proponowanej przez nowy rząd:

[...] potrzebujemy sztuki silnego ducha i donośnego głosu; a póki współcześni artyści nasi nie stworzą obrazu losu naszego, zwracamy się do tych, co kiedyś byli sumieniem narodu. W okresie dobrobytu była nasza wielka literatura li tylko pozycją historyczną, w chwili nieszczęścia i zapału narodowego staje się znów żywą, i okaże się, że *Dziady*, *Kordian*, *Nie-boska*, *Róża*, znów ze sceny będą budzić w nas poczucie odpowiedzialności, a przed światem wołać o sprawiedliwość dla narodu⁵.

W zasadzie, jak się okaże, w tym pierwszym, „dzikim” sezonie rzeczywiście łatwiej było sięgnąć po wielki repertuar, po pozycje eksperymentujące z formą. Z każdym rokiem będzie z tym gorzej.

Wracając do nominacji... Teatr im. Juliusza Słowackiego objął Karol Frycz, przedwojenny dyrektor tej sceny. Zamierzano przywrócić do pracy wszystkich zatrudnionych tu przed wojną aktorów (o ile nie kolaborowali z okupantem). Budynek pozostawiony przez teatr niemiecki był w stosunkowo dobrym stanie.

⁵ Z. Kałużyński, *Zapolska na scenie lubelskiej*, „Odrodzenie” 1944, nr 1.

O wiele bardziej skomplikowane zadanie stanęło przed Jerzym Ronardem Bujańskim, który został mianowany dyrektorem Starego Teatru. Na początek należy sprawę postawić jasno: dorobek artystyczny Bujańskiego przed wojną nie był imponujący. Swoją nominację, jak sam przyznaje, zawdzięczał poparciu Adama Ważyka⁶, poety, ale też, a może w tym czasie przede wszystkim, oficera politycznego przy I Armii Wojska Polskiego.

Jerzy Ronard Bujański w momencie objęcia dyrekcji Starego Teatru miał czterdzieści jeden lat (ur. 29 września 1904 r.)⁷. Przed wojną łączył – jak dzisiaj byśmy to określili – teorię i praktykę. Skończył Miejską Szkołę Dramatyczną w Krakowie (1923), która zresztą mieściła się notabene na trzecim piętrze w budynku Starego Teatru. Ale jak sam określał, ukształtowała go przede wszystkim Reduta – choć tak naprawdę był tylko przez półtora sezonu członkiem Reduty Wileńskiej. Jednak, jak się okaże, powojenna krakowska dyrekcja Bujańskiego rzeczywiście odwoływać się będzie do tej reductowej tradycji. Także poprzez związki osobiste – Osterwa poprowadzi zajęcia w Studio, wyreżyseruje też tutaj w 1945 roku spektakl *Teoria Einsteina*. W zespole aktorskim zatrudnieni zostaną: Maria Dulęba, Halina Gallowa, Kazimierz Brodzikowski, Jan Ciecierski... W Starym znajdzie się poznany w Reducie Jerzy Zawieyski, autor *Męża doskonałego* – pierwszej premiery Starego Teatru.

Po odejściu z Reduty Bujański grał i reżyserował w kilku teatrach (Teatrze Miejskim w Łodzi, Teatrze na Pohulance w Wilnie, Teatrze Kameralnym w Warszawie). W sezonie 1938/1939 miał zostać dyrektorem Teatru na Pohulance, ale pomimo podpisania jego nominacji nie objął stanowiska.

Drugie skrzydło jego kariery związane było z życiem naukowym. Bujański był z wykształcenia polonistą, w 1930 roku obronił doktorat na UJ, później kontynuował studia teatrologiczne i reżyserskie w Berlinie.

Gdy obejmował w 1945 roku Stary Teatr, natychmiast dobrał sobie bardzo znaczących współpracowników. Kierownikiem artystycznym został Andrzej Pronaszko, wybitny scenograf, niekwestionowany autorytet artystyczny jeszcze z czasów dwudziestolecia. Było też w tym pierwszym sezonie dwóch kierowników literackich: Wojciech Natanson i Tadeusz Breza.

W Starym Teatrze wszystko trzeba było zacząć od nowa – i to dosłownie. Znów powrócę do określenia „dzikość”, bo dotyczyło ono także skomplikowanych spraw związanych z prawem użytkowania budynku. „Dzikie” spory o to, kto i w jakim celu przejmuje konkretny budynek, toczyły się w wielu miastach Polski, nie tylko w Krakowie. Wystarczy powiedzieć, że sztandarowy teatr nowego państwa, czyli Teatr Wojska Polskiego, musiał w Łodzi toczyć boje z miastem o prawo do użytkowania budynku, bo miasto wcześniej powołało już dyrektora, który kompletował zespół Teatru Miejskiego. Ale żołnierze właściwie siłą zatrzymali budynek⁸.

⁶ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 27–28.

⁷ Biogram w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, vol. 1: A–Ł, Warszawa 2017, s. 125–127.

⁸ Por.: S. Mrozińska, *Karabin i maska*, Łódź 1964, s. 105–113.

Podobnie działo się w przypadku Starego Teatru w Krakowie, spór kompetencyjny toczyć się tu będzie przez sezon 1945 roku i po części będzie powodem odejścia Bujańskiego, a konsekwencje tego sporu sięgną kolejnego sezonu – 1945/1946. Bo władze miasta wciąż nie będą chciały się pogodzić z decyzją ministerstwa, że w tym budynku ma być repertuarowy teatr. Przypomnę bowiem, że po wybudowaniu i oddaniu do użytku w 1893 roku Teatru Miejskiego (obecnie im. Juliusza Słowackiego) Stary Teatr przestał być użytkowany jako budynek teatralny. Miasto wykorzystywało go na okolicznościowe imprezy, rauty, koncerty, spotkania... I taką salę chciało mieć też po wojnie. Konflikt interesów był oczywisty.

Pod koniec wojny, jeszcze za okupacji niemieckiej, Adam Świechło otworzył w tym budynku jawny Teatr Powszechny, który grał do 15 stycznia 1945 roku. Dziesięć dni później, czyli 25 stycznia, już po przejściu frontu, Bujański nominalnie został dyrektorem Starego Teatru. Sytuacja na początku nie była optymistyczna. Nie było zespołu, budynek był wyszabrowany – wybite szyby, brak ogrzewania, brak zaplecza. Na dodatek sytuacja organizacyjna teatru była nieuregulowana. Co prawda Wende z ramienia rządu mianował Bujańskiego dyrektorem, ale jak napisał sam Bujański, „teatr nasz w tamtych czasach nie był właściwie jeszcze ani państwowy, ani miejski. Status jego był niejasny”⁹. I tak będzie do końca dyrekcji Bujańskiego. Z ministerstwa co prawda będą spływać dotacje, miastu Bujański nie będzie chciał płacić za budynek i zyski z biletów. Ten stan zawieszenia będzie trwał długo, aż do wymuszonego odejścia Bujańskiego (a nawet i później miasto będzie go nękało za niezapłacone czynsze).

Wszystko w tym pierwszym powojennym półroczu potoczyło się w niewyobrażalnie szybkim tempie. To, co udało się zrobić w Starym Teatrze od końca stycznia do sierpnia 1945 roku, wydawać się może z dzisiejszej perspektywy nieprawdopodobne.

Zasadniczy zgrub zespołu aktorskiego został już skompletowany po dwóch tygodniach – w połowie lutego. Wcześniej jeszcze, bo na przełomie stycznia i lutego uruchomione zostało w Starym Teatrze Studio aktorskie. Na egzamin wstępny przyszło prawie czterysta osób. Planowano przyjąć czterdzieści, a przyjęto sto. Jak napisał Bujański w swoich wspomnieniach: „Ci młodzi nie mieli, to prawda, przeważnie żadnego przygotowania do startu w teatrze. Niewątpliwie pierwszy raz przestąpili próg teatru, zjawiając się u nas na egzaminie. Nie oklaskiwali nigdy aktorów. Nie widzieli żadnej sztuki. Trzeba więc było nam oceniać ich zgoła inaczej, niż to się zwykło robić w normalnych warunkach”¹⁰. Gwoli ścisłości dodać należy, że jednak niektórzy z adeptów grali w teatrach podziemnych, więc teatr – choć co prawda specyficzny – znali.

Nabór ten był niezwykle także z innego punktu widzenia. Chyba żadnej późniejszej szkole nie udało się zgromadzić naraz tylu indywidualności i wpuścić ich na sceny w tak krótkim czasie. Emil Orzechowski podaje w swoim opracowaniu nazwiska

⁹ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 85.

¹⁰ Tamże, s. 77–78.

wszystkich¹¹, ja wspomnę tylko o kilku, alfabetycznie: Irena Babel, Andrzej Hiolski, Tadeusz Huk, Juliusz Kydryński, Wanda Laskowska, Tadeusz Łomnicki, Halina Mikołajska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Jerzy Passendorfer, Wiktor Sadecki, Marta Stebnicka, Andrzej Szczepkowski, Stanisław Zaczyk... Studio miało niezwykle sposób kształcenia. Bujański już od pierwszych miesięcy zatrudniał uczniów w spektaklach Starego Teatru. Wszystkie sceny zbiorowe były obsadzone uczniami szkoły. A już w drugiej premierze Starego Teatru (kwiecień 1945), *Teorii Einsteina* w reżyserii Osterwy, w bardzo dużej roli Włodka wystąpił – jak podawano na afiszu – „słuchacz Studia”. Był to Tadeusz Łomnicki.

Na marginesie dodać też należy, że kilku słuchaczy studia Osterwa włączy do swojej nowej inicjatywy, która miała zastąpić Redutę, czyli do Dali. Pośród nich też będzie Tadeusz Łomnicki. Grupa pracowała z Osterwą nad *Dziadami*¹².

W Starym Teatrze zatrudniony został na etacie scenografa Tadeusz Kantor. Prowadził też ze studentami zajęcia. W ich ramach przygotował nową wersję wystawianego w podziemnym Teatrze Niezależnym *Powrotu Odysa*. W obsadzie byli między innymi Andrzej Szczepkowski, Irena Babel, Adam Mularczyk, Marian Cebulski, Marta Stebnicka, Wiktor Sadecki, Stanisław Zaczyk – wtedy studenci Studia, dziś, z perspektywy lat, obsada gwiazdorska.

W ramach Studia powstała grupa dramatopisarzy, filmowców, radiowców (Bujański przygotowuje jako słuchowisko *Akropolis* Wyspiańskiego, kilkakrotnie emitowane w Polskim Radiu). Powstanie też osobna grupa tworząca teatr dla dzieci (spektakl uczniów szkoły *Beksa* w reżyserii Marii Biliżanki zostanie włączony do stałego repertuaru Starego Teatru).

Bujański przez pierwsze półrocze doprowadzi dużą scenę do „jako takiego” stanu oraz otworzy małą scenę, głównie do dyspozycji Studia (choć tutaj też odbyła się trzecia premiera Starego Teatru – *Dzień jego powrotu* Zofii Nałkowskiej).

Jako oddzielną inicjatywę Bujański powoła miesięcznik „Front Teatralny”¹³, którego artykuły ogniskować się będą wokół kolejnych premier Starego, choć nie tylko. W pierwszym numerze (kwiecień 1945) Bujański w rozpoczynającym zeszyt tekście *Chwila osobliwa* sformułuje program swojego teatru. Napisze: „[...] pozostawiając firmę Stary Teatr, przyznajemy z radością naprawdę – i bez fałszu żadnego, że młodym jesteśmy teatrem. Bardzo młodym. A na razie prawie jeszcze – namigim. Pracowaliśmy w nader ciężkich warunkach. Bez węgla i szyb – do niedawna. Próbowaliśmy w chłodzie dość przeraźliwym, naprawdę jeno młodością grzejąc sztukę młodego autora, którą wzięliśmy na warsztat”¹⁴. Owa sztuka „młodego aktora”, próbowana w końcu zimy 1945 w nieogrzewanych pomieszczeniach, to *Mqż doskonały*, a autor to Jerzy Zawieyski.

¹¹ E. Orzechowski, *Stary Teatr i Studio*, dz. cyt., s. 177–180.

¹² Por.: tamże, s. 127–128.

¹³ Bujański redagował czasopismo „Front Teatralny” także przed wojną (w latach 1932–1937 w Wilnie i w Warszawie). Ukazało się w sumie 14 numerów.

¹⁴ J.R. Bujański, *Chwila osobliwa (Przed podniesieniem kurtyny)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1.

Gdy odbywała się pierwsza premiera w Starym Teatrze w Krakowie (1 kwietnia 1945), ofensywa radziecka była wciąż jeszcze sześćdziesiąt kilometrów od Berlina. Prawie do końca tego sezonu Bujańskiego będzie trwała wojna. Nie można o tym zapomnieć, opisując artystyczne dokonania. Nie można zapomnieć o tym także w związku z tematyką *Męża doskonałego*. Sztuka Zawieyskiego, który wówczas jeszcze był postrzegany jako katolicki autor, łączyła w sobie historię starotestamentowego Hioba z odwołaniami do powstania warszawskiego i spustoszenia czasów wojny.

Powstanie to temat bardzo osobisty i dla Bujańskiego (reżysera), i dla Zawieyskiego (autora). Bujański w 1944 roku pracował w powstańczej radiostacji w Warszawie. Po upadku powstania znalazł się w obozie w Pruszkowie, skąd uciekł do Krakowa. Zawieyski też powstanie spędził w stolicy, którą opuścił dopiero po jego upadku, przebywając krótko w obozie przejściowym.

Odnosząc się do tej premiery, najpierw należy zadać pytanie: co robi Hiob w kontekście powstania warszawskiego? Przypominam – w starotestamentowej narracji Hiob był mężem Bożym, Bóg mu błogosławił, miał on wielkie dobra, synów, stada... Szatan jednak, będąc na audyencji u Boga, powiedział, że Hiob czci Go, bo mu błogosławi. „Ale wyciągnij rękę Twoją i dotknij wszystkiego, co ma, czy nie będzie wtedy w twarz przeklinał Ciebie?”¹⁵ – mówił Szatan. Bóg godzi się na taką próbę, wierząc w wierność Hioba – mówi do Szatana: „Oto jest w twojej mocy, tylko życie jego zachowaj”¹⁶.

Zawiejski deklarował:

Mój dramat powstał – czemu sam nie mogę dać wiary – po powstaniu w Warszawie. Chciałem to bolesne, tragiczne „wszystko” zamknąć w kształt artystyczny [...] Jest stara i nieobalona dotąd konwencja, aby szukać odpowiedników lub aluzji w przeszłości. Wybrałem motyw Hioba. Ruiny, zło, niezawinione cierpienie – a zwłaszcza ruiny – czyż to nie wyraźna, nieomal jaskrawa analogia?¹⁷

Dramat napisany został bardzo specyficznym językiem. Zawiejski chciał akcję skryć gdzieś w głębi zdarzeń, na pierwszy plan zamierzał wysunąć dialog, udramatyzowaną rozprawę filozoficzną. Powstał więc dramat retoryczny, by nie powiedzieć rapsodyczny. Zawiejski pisał: „Chciałem, aby język był prosty, czysty, kadencja zdania równa, jednolita”¹⁸.

Skromna akcja nie jest prostą trawestacją starotestamentowej historii, choć odwołania są wyraźne. Hiob (Janusz Warnecki) jest szczęśliwy, ma wszystko. Ale nagle pojawia się Cudzoziemiec (Eugeniusz Fulde), który mówi o wstrząsających zdarzeniach w ziemi Chaldejczyków:

¹⁵ *Księga Hioba*, przeł. z hebrajskiego C. Miłosz, Kraków 1998, s. 64.

¹⁶ Tamże, s. 66.

¹⁷ J. Zawieyski, *Wyznanie autora (Przed premierą „Męża doskonałego”)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1, s. 5.

¹⁸ Tamże, s. 8.

Widziałem, idąc tutaj, na granicy dwóch krajów rzeczy potworne. Co pewien czas spotykałem szkielety ludzkie, wyjedzone z ciała przez ptaki i zwierzęta. Były tam także szkielety dzieci. Drobne, niewinne istoty. Podobno w Chaldei rzeki masami wyrzucają opuchłe szkielety na brzeg. Lepiej jest utonąć, niż siedzieć w omdleniu i być jeszcze na żywo pokarmem dla żywych bestyj. Ziemia tam jest niepłodna, spalona, wstrętna¹⁹.

W dramacie wszystko to stanie się za chwilę także w krainie Uz, w której gospodarzem jest Hiob. Okazuje się, że nagle można stracić wszystko i wszystkich, nawet wiarę.

Scenografem był Andrzej Pronaszko. Stworzył on jednolitą przestrzeń gry, w której w kolejnych scenach zmieniały się jedynie pewne elementy. Główne elementy stanowiły: pochylona kolumna, zwalony krzyż, ruiny miasta. Pronaszko wykorzystał też swoje charakterystyczne pomysły jeszcze z okresu teatru monumentalnego – podesty, zróżnicowanie sceny. Były to ledwie zaznaczone pochyłości i wzniesienia. Kostiumy zaprojektowane zostały tak, by przypominały jakies archaiczne stroje, ale nie odwzorowywały żadnej epoki. Na dodatek zostały wykonane – z braku innego materiału – z worków papierowych. Ograniczały możliwość ruchu aktorów, więc choćby z tego powodu zmuszały do gry ruchowo niemal minimalistycznej. Paradoksalnie stwarzało to wrażenie hieratyczności gestu i ruchu.

Bujański, przystępując do pracy, deklarował, że *Mąż doskonały* nie ma być ani traktatem politycznym, ani esejem historiozoficznym²⁰. Ale czymże był – należy zapytać? Chyba wszak i jednym, i drugim. Dokładnie w tym okresie, gdy powstawał i był grany, NKWD aresztowało tysiące żołnierzy AK, wielu straciło życie, wielu pojechało w transportach na wschód. Wciąż walczyła podziemna partyzantka, która występowała przeciw władzom komunistycznym. Rozpamiętywanie spraw powstania warszawskiego nie było i nie mogło być sprawą politycznie neutralną. Gdy próby *Męża doskonałego* zbliżały się do premiery, najpierw Leon Kruczkowski, a później Arnold Szyfman, pełniący funkcję dyrektora departamentu teatralnego w MKiS, zasugerowali Bujańskiemu, by premierę odwołać. Szyfman zadeklarował nawet, że jeśli nie odbędzie się ta premiera, teatr otrzyma specjalną dodatkową subwencję.²¹ Bujański doprowadził spektakl do premiery. Nie przez przypadek napisałem na początku, że był to okres „dziki”, rok później zapewne już by z dyrektorem nie dyskutowano, lecz zakazano prób.

Mąż doskonały okazał się wielkim sukcesem artystycznym. W prasie komplementowano Janusza Warneckiego, grającego Hioba, i Zofię Małynicz, występującą w roli Ruth – jego żony. Akcja w dramacie jest, jak już wspomniałem, drugoplanowa, niezbyt wartka. Bujański postawił więc na słowo. Był on typem reżysera analizującego, wsłuchującego się w intencje dramatopisarza – to trochę dziedzictwo Reduty,

¹⁹ J. Zawieyski, *Mąż doskonały*, Kielce 1948, s. 24.

²⁰ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 93.

²¹ Tamże, s. 112.

a może też teatru radiowego. Jednak w dramacie Zawieyskiego dokonał mimo wszystko sporych skrótów. Niezwykle precyzyjnie pracował nad rytmem, nad muzycznością (dodać należy, że muzykę skomponował Roman Palester). Zmienił we współpracy z Zawieyskim też kończącą mowę Hioba, który stracił bliskich, który oglądał wokół siebie tylko zgłiszcza, a w końcu znów wchodzi na górę i godzi się z Bogiem. Wokół rozkwita wiosna – co też miało niebagatelne znaczenie w podjęciu decyzji. Hiob mówi:

Idę do Ciebie. Jest mi ciężko, jakbym dźwigał na sobie całą ziemię Uz. Niosę Ci wielką ofiarę – cały mój ból, moje cierpienia, wszystkie łyzy, które użyźnią ziemię [...] Nie jestem już dawnym Hiobem. Wyszedłem z ruin i stoję jakby na szczycie świata. Ja jestem nowy człowiek, którego zrodził ból!²²

To – w dzisiejszej lekturze nieco patetyczne – zakończenie stanowiło swoiste podsumowanie tego, z jakim nastrojem wchodziło w powojenne czasy. A przynajmniej wchodziła w nie część popowstaniowego pokolenia. Po premierowym przedstawieniu najpierw zapadła cisza. Zawieyski uciekł z teatru. Potem owacja – dwudziestominutowa.

Z powodu spektaklu rozgorzał w prasie potężny spór. Od samego początku Stary Teatr zaatakowali krytycy nastawieni lewicowo. Leon Kruczkowski pisał w „Odrodzeniu” o „odgrzewanym mesjanizmie”, ganił za „Sięgnięcie do metaforyki najbardziej wieloznacznej, relatywistycznej i niezdyscyplinowanej, jaką zna historia piśmiennictwa: do Biblii”²³. Pisał, że Zawieyski stworzył rzecz „artystycznie chybiłą i społecznie nieodpowiedzialną”²⁴.

Najbardziej przekonująco bronił jego wymowy Tadeusz Kudliński w „Tygodniku Powszechnym”²⁵. O tej premierze pisały i recenzowały ją właściwie wszystkie gazety. Lecz pomimo zarzutów dotyczących wymowy właściwie wszyscy krytycy chwaili, bez względu na orientację. Wspomniany przed chwilą Kruczkowski pisał, że spektakl miał wyraz „szlachetnie skomponowany, pełny i czysty”²⁶. Adam Włodek w „Dzienniku Polskim” pisał, że to „teatr doskonały”²⁷.

Podsumowując zaś sezon, Kazimierz Wyka stwierdził: „Sztuka wiele dyskutowana i atakowana, lecz reżysersko rozwiązana doskonale. Pozostaje jedyną dającą do myślenia prapremierą tego ułomkowego sezonu w całej Polsce”²⁸.

Kolejne premiery Jerzego Ronarda Bujańskiego stanowiły najważniejsze dokonania Starego Teatru za jego półsezonowej dyrekcji. Wyreżyserował jeszcze *Dzień jego powrotu* Zofii Nałkowskiej i *Cyda* Corneille’a w wersji Stanisława

²² J. Zawieyski, *Mąż doskonały*, dz. cyt., s. 118.

²³ L. Kruczkowski, *Mesjanizm odgrzewany*, „Odrodzenie” 1945, nr 20, s. 2.

²⁴ Tamże.

²⁵ T. Kudliński, *Człowiek nowy – z bólu zrodzony*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 3.

²⁶ L. Kruczkowski, *Mesjanizm odgrzewany*, dz. cyt.

²⁷ A. Włodek, „Dziennik Polski”, 11.04.1945, cyt. za: *Głosy prasy*, „Front Teatralny” 1945, nr 3, s. 35.

²⁸ K. Wyka, *Pozycja Krakowa*, „Twórczość” 1945, nr 2.

Wyspiańskiego. Do obu spektakli scenografię opracował Tadeusz Kantor. Szczególne wrażenie zrobił *Cyd*, grany na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej. Choć kolejne premiery (także *Teoria Einsteina* Antoniego Cwojdzńskiego w reżyserii Osterwy) były szeroko komentowane, choć ustaliły mocną pozycję Starego Teatru, Bujański został w końcu sierpnia odwołany (gdy już przygotowywał nowy sezon). Zakomunikował mu tę decyzję wiceminister kultury i sztuki Leon Kruczkowski. Jak napisał Bujański: „Byłem niewątpliwie jednym z pierwszych artystów, który podpadł tej formie kierowania sprawami sztuki. Pierwszym, ale niestety nie ostatnim”²⁹. Rzeczywiście. Później przyjdzie pora na Scenę Poetycką Wiercińskiego, na Horzycę, wielu innych. Nawet na Schillera.

Pikanterii tej decyzji o odwołaniu dodaje fakt, że zanim zwolniony został Bujański, zapadła decyzja, że dyrektorem zostanie Andrzej Pronaszko. Wiemy o tym na pewno, gdyż Andrzej Pronaszko w liście do Bohdana Korzeniewskiego już z 22 lipca 1945 roku pisze: „Zostałem zawiadomiony przez Kruczkowskiego, że na posiedzeniu Zarządu Miasta, Rady Miejskiej i Ministerstwa (Kruczkowski – Szyfman) zapadła decyzja powierzenia mi dyrekcji Starego Teatru na sezon 1945–46”³⁰. W tym samym liście pisze, że musi się spotkać z Korzeniewskim i z Dziuniem, czyli Edmundem Wiercińskim. Jako pierwszą premierę planował *Odysa u Feaków* Flukowskiego w reżyserii Wiercińskiego (na otwarcie swojego sezonu). Dodaje też, że „Ronard [Bujański] dokłada wszelkich starań, aby moją akcję storpedować. Działa via Nałkowska – Borejsza – Ważyk – Zalewski. Trudno mi jest odgadnąć, o ile go biorą na serio. Facet jest mocno skompromitowany, ale szkodzić jeszcze potrafi”³¹. Ten konflikt między dyrektorem i dyrektorem artystycznym nabrzmiewał już wcześniej. Dziś, z perspektywy lat, trudno ostatecznie wyrokować, które argumenty – osobiste czy polityczne – były decydujące.

Jakkolwiek było, Bujański musiał odejść. Związał się wówczas z Polskim Radiem. Reżyserował i grał też gościnnie w różnych teatrach. Chyba najbardziej symboliczne znaczenie ma premiera *Dziadów*, która odbyła się 17 grudnia 1945 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Opolu³². Brak z niej recenzji, ale była to pierwsza po wojnie i ostatnia przed rokiem 1955 premiera utworu (fragmenty odegrał 7 listopada 1954 roku Zespół Teatru Akademickiego przy KUL)³³.

Bujański po kilku latach wrócił do Starego Teatru, ale wyłącznie jako reżyser. W październiku 1949 roku przygotowuje w budynku Starego *Krzyk jarzębiny* Wacława Kubackiego, a w latach 1955–1963 będzie reżyserował przynajmniej po jednej sztuce w sezonie.

²⁹ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 198.

³⁰ A. Pronaszko, *Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1976, s. 274.

³¹ Tamże, s. 275.

³² M. Misiorny, *Teatry dramatyczne Ziem Zachodnich 1945–1960*, Poznań 1963, s. 109.

³³ M. Fik, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1981*, London 1989, s. 49.



Il. 1. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945



Il. 2. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945



Il. 3. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945



Il. 4. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945

Bibliografia

- Bujański J.R., *Chwila osobiwa (Przed podniesieniem kurtyny)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1, s. 2–4.
- Bujański J.R., *Starego Teatru druga młodość*, Kraków 1985.
- Fik M., *Kultura polska po Jaćcie. Kronika lat 1944–1981*, London 1989, s. 49.
- Głosy prasy*, „Front Teatralny” 1945, nr 3, s. 35–36; nr 4, s. 26–27.
- Kałużński Z., *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „Twórczość” 1947, nr 10, s. 27–60.
- Kruczkowski L., *Mesjanizm odgrzewany*, „Odrodzenie” 1945, nr 20, s. 2.
- Księga Hioba*, przeł. z hebrajskiego C. Miłosz, Kraków 1998.
- Kudliński T., *Człowiek nowy – z bólu zrodzony*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 3.
- Misiorny M., *Teatry dramatyczne Ziem Zachodnich 1945–1960*, Poznań 1963.
- Mrozińska S., *Karabin i maska*, Łódź 1964.
- Orzechowski E., *Stary Teatr i Studio*, Kraków 1974.
- Pronaszko A., *Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1976.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, vol. 1: A–Ł, Warszawa 2017, s. 125–127.
- Wyka K., *Pozycja Krakowa*, „Twórczość” 1945, nr 2.
- Zawieyski J., *Wyznanie autora (Przed premierą „Męża doskonałego”)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1, s. 5–8.

Jerzy Ronard Bujański – postwar half-season in Stary Teatr

Abstract

Jerzy Ronard Bujański was the first director of the Old Theatre after the Second World War (from the end of January to August 1945). The article presents turbulent beginnings of this management (the war was still in progress). Besides, the first premiere of the Old Theatre – *Mąż doskonały* by Jerzy Zawieyski – directed by Bujański, stage design by Andrzej Pronaszko. This performance referred to the character of Job from the Old Testament and was related to the Warsaw Uprising context. This show was one of the most important artistic events of the first season after the war.

Next to the Old Theatre, Bujański established the Studio, which educated about one hundred people. The teachers included: Juliusz Osterwa and Tadeusz Kantor, while the students were, for example Tadeusz Łomnicki, Halina Mikołajska, Andrzej Hiolski, Kazimierz Mikulski and Jerzy Nowosielski.

In August 1945, Jerzy Ronard Bujański was dismissed as a result of a conflict with the city authorities. However, during the time of his management, the theatre gained a high artistic position.

Słowa kluczowe: Jerzy Ronard Bujański, Stary Teatr, Jerzy Zawieyski, teatr po drugiej wojnie światowej, recenzja

Key words: Jerzy Ronard Bujański, the Old Theatre, Jerzy Zawieyski, theatre after the Second World War, review

Wanda Świątkowska

ORCID 0000-0002-8470-5643

Uniwersytet Jagielloński

Czy Jan Kott stworzył mit?**Jeszcze raz o *Hamlecie* '56 Romana Zawistowskiego**

W historii teatru polskiego *Hamlet* Williama Szekspira w reżyserii Romana Zawistowskiego, którego premiera odbyła się 30 września 1956 roku w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, zapisał się jako „*Hamlet po XX Zjeździe*” – przede wszystkim za sprawą głośnej recenzji Jana Kotta, opublikowanej w 41 numerze „Przeglądu Kulturalnego” (11–17 października 1956). Krytyk wielokrotnie powracał do tego przedstawienia i do samej recenzji, publikując ją w *Szkicach o Szekspirze* (1961) pod tytułem *Hamlet '56*, a w *Szekspirze współczesnym* (1965) jako część eseju zatytułowanego *Hamlet połowy wieku*¹. Polityczna interpretacja Kotta zawładnęła też wyobraźnią czytelników europejskich i amerykańskich, kiedy książkę Kotta przetłumaczono w 1962 roku na język francuski, a w 1964 na angielski (*Shakespeare Our Contemporary* ukazał się w 1964 roku w Nowym Jorku z przedmową Martina Esslina, w 1965 roku w Londynie z przedmową Petera Brooka; szkic znalazł się w tomach jako „*Hamlet*” of the Mid-Century). W artykule będę odwoływała się do pierwodruku recenzji, choć historia jej redakcji i zmian, jakie wprowadzał Kott, zasługiwałyby na osobne studium.

Przypomnę pokrótce kontekst i główne tezy Kotta: premiera Zawistowskiego była pierwszym wystawieniem tragedii po śmierci Józefa Stalina (5 marca 1953) i zniesieniu zakazu grania kronik historycznych i politycznych tragedii Szekspira (pomiędzy rokiem 1951 a 1956 nie odbyła się w Polsce żadna premiera *Hamleta*). Była to zarazem pierwsza inscenizacja (co tak błyskotliwie wykorzystał Jan Kott) po XX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego (14–25 lutego 1956), kiedy to Nikita Chruszczow wygłosił tajny referat *O kulcie jednostki i jego następstwach*, w którym po raz pierwszy głośno powiedziano o terrorze i zbrodniach

¹ Przedruk recenzji pod jej pierwotnym tytułem ukazał się w trzecim tomie *Pism wybranych* Kotta, zob.: J. Kott, *Pisma wybrane*, wybór i układ T. Nyczek, t. 3: *Fotel recenzenta*, Warszawa 1991, s. 125–131.

systemu stalinowskiego. Przyczyniło się to do rewizjonizmu kursu Partii i doprowadziło w konsekwencji do tak zwanej odwilży – liberalizacji systemu, zwolnień więźniów, zelżenia cenzury. W Polsce do przełomu przyczyniły się wystąpienia robotnicze i demonstracje uliczne (w czerwcu 1956 r. w Poznaniu), które doprowadziły do „polskiego Października” i do wyboru Władysława Gomułki na I sekretarza KC PZPR (podczas VIII Plenum KC PZPR, 19–21 października 1956), co dawało nadzieję na liberalizację kursu Partii i „socjalizm z ludzką twarzą”. Złudne nadzieje.

Kott był jeszcze wówczas członkiem Partii, z której wystąpił w 1957 roku, ale swoich szkiców o Szekspirze nie pisał już z pozycji „dyżurnego ideologa”. Jak zauważa Tadeusz Nyczek we wstępie do edycji *Pism wybranych* Kotta, to właśnie Szekspir pomógł mu uporać się z własną przeszłością i uwikłaniem: „własne i polskie problemy duchowo-polityczne z czasów największego przełomu – krachu stalinowskiej wizji świata – rozwiązał Kott... Szekspirem”². Nie miejsce tu, by dokonywać lustracji Kotta – kluczowe jest jednak, że jak pisała Zofia Sawicka: „Bez osobistego przeżycia lat powojennych, doświadczenia okresu stalinizmu i spojrzenia nań »od wewnątrz« Kott nie mógłby napisać *Szekspira współczesnego*”³. Marta Fik w recenzji jego *Pism wybranych* potwierdzała, że *Szekspirem współczesnym* Kott napisał biografię nie tylko swoją, ale całego pokolenia⁴. Interpretacje Kotta rodziły się z jego osobistego doświadczenia – jak sam stwierdzał w przedmowie do drugiego wydania *Szekspira współczesnego*: „Historia jest biografią narodu. Ale w tym ostatnim półwieczu była również biografią osobistą. *Szekspir współczesny* przyszedł po doświadczeniu wojny, zagłady i terroru”⁵.

To, co najłatwiej Kottowi zarzucić, było zarazem najbardziej odkrywczym w jego czytaniu Szekspira. Małgorzata Dziewulska pisała: „Największą wadą *Szkiców o Szekspirze* był aktualizm. W rezultacie zawiadamiały, iż o stalinowskich kacykach pisał nawet Szekspir”⁶. Kott nie wahał się nazwać Rosenkranza i Gildensterna w spektaklu Zawistowskiego ubekami.

Jednak to właśnie owo przeczytanie Szekspira przez doświadczenia totalitaryzmu było największym objawieniem dla czytelników, przede wszystkim zachodnich. Peter Brook w przedmowie do angielskiego wydania *Szekspira współczesnego* podkreślał wagę tej perspektywy: „To człowiek, który pisze o stosunku Szekspira do życia na podstawie własnego doświadczenia. Kott jest z pewnością

² T. Nyczek, *Jan Kott: na wielkiej scenie*, [wstęp do:] J. Kott, *Pisma wybrane*, wybór i układ T. Nyczek, t. 1: *Wokół literatury*, Warszawa 1991, s. VIII.

³ Z. Sawicka, *Jan Kott – droga do Szekspira*, 2009, <http://culture.pl/pl/arttykul/jan-kott-droga-do-szekspira> (dostęp: 14.10.2017).

⁴ Zob.: M. Fik, *Członek rzeczywisty związku ukąszonych*, [w:] tejże, *Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po Październiku 1956*, Warszawa 1997, s. 141.

⁵ J. Kott, *Przedmowa autora do drugiego wydania*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 10.

⁶ M. Dziewulska, *Złoty osioł – w krajobrazie Jana Kotta*, „Tygodnik Powszechny”, 9.06.2002, nr 23, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/276123/dziewulska.html> (dostęp: 14.10.2017).

jedynym badaczem epoki elżbietańskiej, który przyjmuje jako rzecz najzupełniej oczywistą, że każdego z czytelników wyrwała kiedyś ze snu w środku nocy policja”⁷.

Impuls do aktualizującej lektury Szekspira, którą Kott zasłynął na całym świecie, dało mu właśnie krakowskie przedstawienie Zawistowskiego. Anna Cetera określiła recenzję „*Hamlet*” po *XX Zjeździe* jako „najstłynniejszy esej” Kotta, „esej-matkę, z którego wnętrza wysuwała on wszystkie późniejsze »Szekspiry współczesne«”⁸. To właśnie przedstawienie Zawistowskiego zapoczątkowało polityczne myślenie Kotta o Szekspirze i zainspirowało go do napisania *Szekspira współczesnego*. Posłużyło mu do rozliczeń z „polityką, której w porę nie zdołał przejrzeć, i teatrem, który nie nadążał za jego frustracją”⁹. Kott rozprawia się z własnym uwiedzeniem komunizmem z pomocą Szekspira, który posłuży mu do obnażenia i napiętnowania „Wielkiego Mechanizmu”. Jak słusznie zauważa Cetera: „zamyśl reżyserski trafił na zgłodniałego krytyka. Kott czekał na taki spektakl”¹⁰.

Również z tych osobistych powodów Kott odczytał *Hamleta* Zawistowskiego jako przestawienie „drapieżne, współczesne i konsekwentne, ograniczone do jednej sprawy”, jako „dramat polityczny w całości i bez reszty”¹¹.

Hamlet Zawistowskiego w ocenie Kotta toczył się w państwie policyjnym, gdzie bohaterowie albo śledzą, albo są śledzeni i wszyscy są trybikami i ofiarami Wielkiego Mechanizmu (sformułowanie to powstało właśnie na użytek recenzji z *Hamleta*; doprecyzował je Kott rok później w eseju *Królowie*, 1957). Historyczna konieczność determinuje działania wszystkich postaci. Z tego mechanizmu nie wyplącze się Hamlet, jego ofiarą padnie Ofelia. W państwie przeżartym przez politykę nie ma miejsca na miłość ani na przyjaźń. W 1956 roku to okrucieństwo historii wydało się Kottowi bardzo współczesne, najbardziej aktualne – *Hamlet* Zawistowskiego obnażał według krytyka mechanizm władzy, stanowił obraz wielkich karier politycznych wszystkich czasów i odsłaniał pesymizm ludzkiego losu uwikłanego w historię. Dla Kotta Poloniusz był tajnym agentem, Król despotą – z jawnymi aluzjami do radzieckich decydentów, a policyjny Elnor społeczność polskie oglądało za oknami. Dla niego *Hamlet* krakowski był spektaklem o strachu, tyranii i zniewoleniu jednostki – o jej prawach do buntu i próbach walki z reżimem. Po latach, w przedmowie do drugiego wydania *Szekspira współczesnego*, Kott pisał:

Od tego Elnoru, w którym „ściany mają uszy”, ale ludzie uszu nie mają, zaczęły się wszystkie moje późniejsze, aż do ostatnich lat, interpretacje *Hamleta*. Wtedy uświadomiłem sobie, że nie tylko aktorzy, ale i widzowie tego krakowskiego *Hamleta* są

⁷ *Przedmowa* Petera Brooka, [w:] J. Kott, *Szekspir współczesny*, dz. cyt., s. 12.

⁸ A. Cetera-Włodarczyk, *Znajomość. O korespondencji Jana Kotta i Macieja Słomczyńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 51–52, w dodatku „Odnalezione w tłumaczeniu”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/znajomosc-25206> (dostęp: 14.10.2017).

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. Kott, „*Hamlet*” po *XX Zjeździe*, „Przegląd Kulturalny”, 11–17.10.1956, nr 41, s. 3.

w Elsynorze. [...] W Elsynorze ogłoszono wtedy zbrodnie Stalina. Był to najbardziej polityczny i najbardziej aktualny ze wszystkich *Hamletów*, jakich oglądałem¹².

Przedstawienie Zawistowskiego stało się za sprawą Kotta emblematem odwilży i sztandarowym przykładem wykorzystania dramatu Szekspira w „teatrze aluzji”, kiedy to dzieło klasyczne jest traktowane jako komentarz do aktualnej sytuacji politycznej i eksponuje się jego aluzyjność, doraźność i interwencyjność. „Szekspira w teatrze aluzji” zapoczątkowało według Marty Fik przedstawienie *Miarki za miarkę* Krystyny Skuszanki (prem. Teatr Ziemi Opolskiej, 1953; inscenizację powtórzono w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, 1956)¹³, ale jego najgłośniejszym przykładem stał się właśnie za sprawą recenzji Kotta krakowski *Hamlet*. To Kott ochrzcił później Leszka Herdegena w tytułowej roli „Hamletem polskiego Października”¹⁴.

I o ile dla Kotta idea tego spektaklu była jednoznaczna, o tyle dla innych odbiorców i krytyków już niekoniecznie. Zastanowiły mnie słowa Jerzego Grotowskiego, który twierdził z przekonaniem:

„Sensy spektaklowi nadaje widownia”. Klasycznym przykładem na to może być recenzja Jana Kotta *Hamlet po XX Zjeździe*, z przedstawienia w Starym Teatrze, w reżyserii Romana Zawistowskiego, z Leszkiem Herdegenem w roli tytułowej. „Byłem asystentem reżysera¹⁵ przy pracy nad tym przedstawieniem i wiem, że było ono bardzo konwencjonalne i z założenia nie miało nic wspólnego z tym, o czym pisał Kott” [podkr. J.G.]¹⁶.

Również Marta Fik z perspektywy czasu stwierdziła, że recenzja Kotta „narzucała jednoznaczną interpretację przedstawieniu, które w istocie było o wiele bardziej złożone”¹⁷. Wielu recenzentów nie zająknęło się na temat polityczności tego spektaklu, inni byli zdecydowanie przeciw; kilku poparło interpretację Kotta i wręcz cytowało go w swoich opisach. Bardzo często za daną interpretacją stały poglądy polityczne piszących czy profil czasopisma, w którym publikowali. Co jednak ciekawe, ta wielość głosów nie istnieje w późniejszej recepcji spektaklu, kiedy właściwie wszyscy historycy teatru powtarzają bezkrytycznie ustalenia Kotta, szczególnie silnie zaś jego interpretacja funkcjonuje w tekstach obcojęzycznych – między innymi za sprawą licznych przekładów pism Kotta. Można powiedzieć, że jedna recenzja zaważyła na recepcji tego spektaklu i ustanowiła jego miejsce w historii teatru polskiego.

¹² J. Kott, *Przedmowa autora...*, dz. cyt., s. 9.

¹³ Zob.: M. Fik, *Szekspir w teatrze aluzji*, [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993, s. 232–243.

¹⁴ J. Kott, *Hamlet połowy wieku*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 82.

¹⁵ Gwoli ścisłości należy dodać, że tu Grotowski prawdopodobnie konfabuluje – żadne dokumenty nie potwierdzają, by był „asystentem reżysera” przy tym spektaklu. W programie przedstawienia jako asystent reżysera figuruje Aleksandra Mianowska.

¹⁶ Cyt. za: Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013, s. 158.

¹⁷ M. Fik, *Szekspir w teatrze aluzji*, dz. cyt., s. 235.

Przygotowałam opis tego przedstawienia do internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*, gdzie omawiam przebieg spektaklu, kreacje aktorskie, scenografię i jego znaczenie¹⁸, tu pozwolę sobie przedstawić wnioski z badań i argumenty przemawiające „za” i „przeciw” interpretacji Kotta oraz podsumować recepcję tego spektaklu.

Tezy Kotta znajdują potwierdzenie po pierwsze w tekście, który wykorzystano w przedstawieniu. Zawistowski wybrał do realizacji pierwszy powojenny przekład *Hamleta* autorstwa Romana Brandstaettera (1950). Okazało się to doniosłą i niezwykle trafną decyzją. Choć filolodzy krytykowali ten przekład, zarzucając tłumaczowi odstępstwa od litery tekstu, błędy językowe i stylistyczne, brak wystarczającej wiedzy na temat języka epoki i kultury oryginału¹⁹, to przekład ten znakomicie przyjął się w teatrze²⁰. Według Anny Cetery to Brandstaetter jako pierwszy zerwał z kanonicznym stylem dziewiętnastowiecznych tłumaczeń Szekspira i „wyposażył swego Hamleta w język współczesnego intelektualisty: skondensowany, błyskotliwy i ostry. Jego Hamlet mówił językiem ówczesnych dysydentów, wyrażał ich obawy i dzielił ich złudzenia”²¹. Brandstaetter modernizuje frazeologię, składnię i rejestr wypowiedzi, nie ucieka od wulgaryzmów, mowy potocznej, uproszczeń, dba o warstwę brzmieniową i łatwość wypowiedzenia tekstu ze sceny. Jego tłumaczenie ma „współczesny tok zdania i współczesny klimat”²². Agnieszka Romanowska w analizie porównawczej czterech przekładów *Hamleta* stwierdza:

Przekład Brandstaettera charakteryzuje się klarownością i naturalnością wiersza, co wpływa na atrakcyjność jego tekstu jako języka potencjalnie mówionego. Do najczęściej u niego spotykanych modyfikacji należy amplifikacja emocjonalności wypowiedzi oraz dążenie do uzyskania tekstu jednoznacznego pod kątem dystrybucji wypowiedzi²³.

W przekładzie Brandstaettera, co zauważył Kott, wyeksponowane zostało słowo „śledzić”, potwierdzają to też ustalenia Cetery, która twierdzi, że „przewaga pola semantycznego czasownika »obserwować« rozumianego jako »czuć, śledzić,

¹⁸ Zob.: W. Świątkowska, *Hamlet*, reż. R. Zawistowski, Stary Teatr, Kraków 1956, opis przedstawienia: <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20703/hamlet-rez-zawistowski-roman> (dostęp: 24.11.2017).

¹⁹ Zob.: A. Romanowska, „*Hamlet*” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Kraków 2005, s. 19–20.

²⁰ Po Zawistowskim docenili go również następní reżyserzy – w latach 1956–1963 wystawiono go siedem razy (na osiem premier *Hamleta* w tym okresie), kolejno latach: 1956, 1959, dwa razy w 1960 roku i trzy razy w roku 1963; zob.: Z. Majchrowski: *Pytania o polskie Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, dz. cyt., s. 13.

²¹ A. Cetera, „*Polacks on the Ice*”. *On Translating “Hamlet” in Postwar Poland and the Birth of Kottian Criticism*, „*Global Shakespeare Journal*” 2014, nr 1, s. 34–35. Cytaty z tekstów anglojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w moim przekładzie.

²² J. Kott, *Jeden ze współczesnych Hamletów*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, dz. cyt., s. 187.

²³ A. Romanowska, „*Hamlet*” po polsku, dz. cyt., s. 254.

strzec, podsłuchiwać» dokonywana była wręcz kosztem zmiany znaczeń oryginalnego tekstu²⁴. Język *Hamleta* Brandstaettera jest przesycony idiomem ówczesnej polityki – znanym widzom 1956 roku z gazet i z radia. Hamlet mówił językiem opozycji, dwór – nowomową. Na przykład gdy Klaudiusz tłumaczy Gertrudzie zamiar podsłuchania Hamleta i Ofelii, mówi: „Ja i jej rodzic – wszak wolno nam śledzić – tu się skryjemy” (III.1)²⁵. Poloniusz, planując podsłuchiwanie rozmowy Hamleta z matką, zwraca się do Króla: „Ja zaś, królu,/ Jeśli pozwolisz, w ucho się zamienię./ Jeśli królowa nic w nim nie wyśledzi/ Pchnij go do Anglii” (III.1)²⁶. W metodach Poloniusza Cetera odnajduje aluzje do działań tajnych służb²⁷.

Trzeba zaznaczyć, że zwrot Króla do Rosenkranza i Gildensterna (II.2), który Kott mocno wyekspozował w swojej recenzji: „Pomóżcie nam, **towarzysze**, może zdołamy go jeszcze uleczyć”, nie pada w przekładzie ani w egzemplarzu sztuki. To jeden ze zwrotów, który Kott „chciał” słyszeć ze sceny, ale prawdopodobnie on z niej nie padł. Jak zauważa Cetera: „siła politycznych metafor Kotta wynikała właśnie z jego odmowy zajmowania się niuansami, które mogłyby rozmyć ideologiczne paralele”²⁸.

Współczesność *Hamleta* Zawistowskiego w dużej mierze była wykreowana w języku, w krótkiej, potocznej i kolokwialnej niekiedy frazie, którą mówili bohaterowie. Widzowie odbierali tekst płynący ze sceny tak jak język, którym posługują się na co dzień. Był to przekład niezwykle świeży i zrozumiały. Hamlet '56 mówił nowoczesnym językiem i sam dzięki temu był nowoczesny.

Doceniając nowatorstwo przekładu, należy dodać, że do wykrystalizowania się intencji Zawistowskiego przyczyniły się liczne i znaczące skróty, których reżyser dokonał w tekście tragedii. Dzięki zachowanemu w Archiwum Dokumentacji Artystycznej Narodowego Starego Teatru egzemplarzowi suflera²⁹ można zauważyć, że reżyser usunął prawie połowę tekstu tragedii³⁰. Oczyścił ją – jak pisał Henryk Vogler – z „ciemnej mgławicy niedomówień, z osadu »niemieckiego« pedantycznego filozofowania”³¹. W efekcie Hamlet nie był refleksyjnym filozofem, lecz człowiekiem czynu (z wyjątkiem „Być albo nie być” wszystkie monologi skrócono o połowę, mo-

²⁴ A. Cetera, „*Polacks on the Ice*”, dz. cyt., s. 38.

²⁵ W. Szekspir, *Hamlet: królewicz duński. Tragedia w pięciu aktach*, przeł. R. Brandstaetter, Warszawa 1951, s. 102.

²⁶ Tamże, s. 109.

²⁷ Zob.: A. Cetera, „*Polacks on the Ice*”, dz. cyt., s. 39.

²⁸ Tamże, s. 29.

²⁹ Egzemplarz suflera „William Szekspir/ *Hamlet/ Królewicz duński/ Tragedia w pięciu aktach/ Przekład: Roman Brandstaetter*”, sufler: Maria Wnękówna, maszynopis 127 kart zapisanych jednostronnie + 2 nienumerowane, sygn. 65, Archiwum Dokumentacji Artystycznej Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

³⁰ Przepisany egzemplarz był krótszy o 1289 wersów od oryginału; dokonano na nim odręcznie dodatkowych skreśleń, usuwając jeszcze 517 wersów. Łącznie wykreślono więc 1806 wersów wobec 3834 wersów *Hamleta*, co daje skróty na poziomie 47 procent.

³¹ H. Vogler, *Słuchając „Hamleta”*, „Dziennik Polski”, 11.10.1956.

nolog ze sceny spotkania z kapitanem wojsk norweskich usunięto w całości wraz z tą sceną). Akcja dramatu została skondensowana i skoncentrowana wokół **działań** tytułowego bohatera. Jak pisał Tadeusz Kudliński: „Nie komplikowano akcji poetyzującym rezonerstwem czy moralizatorstwem bohatera [...]. Hamlet budził zaciekawianie **nie tym, co myśli, lecz – jak sobie poradzi**” [podkr. W.Ś.]³².

Znaczącym skrótom uległy także: rozmowy Horacego z wartownikami (I.1), pożegnanie Laertesza z Ofelią (I.3), monolog Hamleta o pijaństwie jako skazie (I.4), rozmowa księcia z Duchem (I.5), z Rosenkranzem i Gildensternem o zespółach dziecięcych (II.2), kwieciste przemowy Poloniusza (II.2), uwagi Hamleta do aktorów (III.2), kwestie z „Morderstwa Gonzagi” i uszczypliwości Hamleta wobec Ofelii podczas przedstawienia (III.2), rozmowa Hamleta z matką (III.4), obłąd Ofelii (IV.5), dowcipy grabarzy i rozmowy Hamleta z Horacym na cmentarzu (V.1), utarczki Hamleta z Ozrykiem i jego wahania przed pojedynkiem (V.2).

Usuвано też zwroty o zabarwieniu religijnym, wykrzyknienia: „O Boże!”, „Na matkę przenaświętszą”, „Na Boskie imię!”, „Na Boga!”, „Zastępy Pańskie!”; skrócono modlitwę Króla w miejscach, gdy ten mówi o skrusze i o kojącym działaniu modlitwy czy wzywa na pomoc aniołów („Pomóżcie anieli”); z rozmowy z Duchem także zostały wycięte rozważania o czyścicu i ostatnich sakramentach. Tekst został zeświecczony, na ile to było możliwe.

Zredukowano również wulgaryzmy, których nie brakuje u Brandstaettera – ze sceny nie padły pojawiające się w oryginale określenia: „kurwa” czy „skurwysyn”, zachowano jedynie łagodniejszą „cholere” jako przekleństwo w ustach grabarzy.

Dokonywano ponadto zmian i skrótów czysto funkcjonalnych, na przykład gdy Fortynbras rozkazuje w ostatniej scenie, by żołnierze ułożyli ciało księcia na katafalku, w egzemplarzu widnieje: „Czterech dowódców żołnierskim zwyczajem, / **Niechaj na barkach** poniesie Hamleta” (zamiast oryginalnego „Tam, na katafalk”), co wiązało się ze scenicznym rozwiązaniem finału. Królowa podczas pojedynku też nie mówi o Hamlecie „Jest tęgi. Krótki ma oddech”, gdyż brzmiałoby to śmiesznie wobec szczupłego Herdegena.

Co ciekawe, w kilku miejscach Zawistowski wykorzystał cytaty z przekładu Józefa Paszkowskiego – włączył do scenariusza „skrzydlate słowa”, oswojone i znane dobrze polskiemu widzowi (co dostrzegli recenzenci) – jak na przykład fragment: „Niech ryczy z bólu ranny łoś...” (III.2) czy sentencjonalne: „Biada podrzędnym istotom, gdy wchodzą/ Pomiędzy ostrza potężnych szermierzy” (V.2).

Zachowano natomiast w egzemplarzu fragmenty aluzyjne, które widzowie mogli odnieść do sytuacji we własnym kraju. By podać dwa przykłady: w scenie cmentarnej, komentując to, co stało się z Aleksandrem Wielkim, Hamlet mówi: „Potężny cesarz³³ umarł i zmieniony w glinę/ Zatyka w porę burzy w chałupie szczyelinę./ Ach, pomyśleć, że taki potężny władcyka/ Teraz może szczelinę przed wichrem

³² T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957, s. 63, 60.

³³ Warto dodać, że w egzemplarzu był w tym miejscu „car”, przerobiony na „cezara” długopisem.

zatyka!" (V.1); natomiast na służalczość Ozryka książkę reaguje słowami: „szaleje za nimi nasz obskurny wiek! – przybrali ton naszej epoki i jej zewnętrzne formy życia. Dzięki tej mętnej pianie płyną sobie swobodnie przez najbardziej wytarte i puste frazesy. Lecz wystarczy tylko dmuchnąć, a już po bańkach" (V.2)³⁴. Te aluzyjne fragmenty wychwycili i akcentowali poza Kottem także inni recenzenci, na przykład Jan Paweł Gawlik pisał, że reżyser wydobyl z tekstu

[...] **wszystko**, co na zasadzie aktualności znajdzie u odbiorcy ciepły odzew. Słowa: „Jeśli z każdym obchodzić się będziemy według jego zasługi, któż uniknie chłosty?” albo: „Szubienica to dobra rzecz. Lecz dlaczego jest dobra? Bo dobrze robi tym, co źle czynią” – przyjmowane są przez dzisiejszego widza jako aluzja. Aluzji takich jest w *Hamlecie* więcej. Stają się one tytułem przedstawienia do współczesności³⁵.

Do aktualizującego odczytania spektaklu przyczyniła się także koncepcja scenograficzna Tadeusza Kantora. Składająca się ze schodów, pomostów i rusztowań dekoracja przywodziła krytykom na myśl wnętrze potężnej fabryki; kojarzyła się raczej z „wielkim piecem hutniczym” (Jędrzejczyk), „pomostem okrętu” (Greń) i scenografią do *Brygady szlifierza Karhana* (Gawlik, Vogler) niż z realistycznie oddaną, historyczną przestrzenią dworu królewskiego. Krytycy docenili „rezygnację z operowej widowiskowości” (Vogler), z feeryczności, „z tej strasznej »operowości«, jaką nadmuchiwało u nas Szekspira [przed wojną]” (Grey) – na rzecz „ascetyzmu sytuacyjnego, wstrzemięźliwości w komponowaniu grup” (Vogler). Plany gry wydzielały żółte kotary podwieszane pod pomostem, całość wieńczyła lśniąca konstrukcja z zarysem baszty. Ta umowna, ascetyczna scenografia – o proweniencji konstruktywistycznej i industrialnej – zachęcała do uniwersalizujących odczytań miejsca akcji. Henryk Vogler pisał: „Świat, w który nas wprowadza wizja Kantora, jest mroczny, kręty, powikłany, niby labirynt. [...] Jest to świat rozpaczy i absolutnego, metafizycznego tragizmu istnienia”³⁶. Kostiumy były stylizowane na historyczne, choć niektóre z nich były całkowicie abstrakcyjne, jak na przykład tunika Poloniusza w żółte geometryczne wzory, która upodabniała go do „mandarynów chińskiej opery” (Kott) albo „tybetańskiego lamy” (Kudliński). Stroje przykuwały wzrok przede wszystkim kolorem, który był intensywny i nasycony, tworząc z postaci barwne, wyraziste plamy na tle mrocznej, minimalistycznej przestrzeni. Aktorzy nosili współczesne fryzury: „[...] sztuka nie jest kostiumowa – pisał Kott. – Głowa aktora pozostaje nowoczesna. [...] Hamlet ma przystrzyżoną ciemną grzywkę nad czołem, niemal jest Fanfanem. Ofelia nosi koński ogon. Bohaterowie demonstrowują świadomie typ nowoczesnej urody”³⁷. Z tym spostrzeżeniem zgadzało się wielu krytyków, choć dla niektórych z nich koncepcja plastyczna Kantora wydawała się nazbyt eksperymentalna i abstrakcyjna.

³⁴ Trzeba nadmienić, że w przekładzie np. Paszkowskiego oba te fragmenty nie brzmią tak jednoznacznie aluzyjnie.

³⁵ J.P. Gawlik, *Hamlet 1956*, „Nowa Kultura”, 28.10.1956, nr 44, s. 3, 7.

³⁶ H. Vogler, *Słuchając „Hamleta”*, dz. cyt.

³⁷ J. Kott, *„Hamlet” po XX Zjeździe*, dz. cyt.

Zgodnie chwalona kreacja Leszka Herdegena w tytułowej roli wybijała się ponad inne postaci, które były rozwiązywane dość schematycznie i konwencjonalnie. Hamlet Herdegena był współczesnym chłopakiem: „Nareszcie pierwszy raz w życiu zobaczyliśmy Hamleta młodego!”³⁸ – pisała z entuzjazmem Alina Świdarska. Wielu recenzentów podkreślało jego witalność, żywą ekspresję, aktywność i zdecydowanie w działaniu. Jak zaznaczyłam wcześniej, ten zapał bohater zawdzięczał między innymi radykalnym skrótom tragedii. To reżyser pozbawił go w dużej mierze wań i niepewności. Decydująca była tu też osobowość Herdegena, jego młody wiek (miał dwadzieścia siedem lat) i doświadczenie literackie (był wówczas kierownikiem literackim teatru, a także poetą i publicystą). Krytycy podkreślali autentyzm i pasję, które rekompensowały brak aktorskiego doświadczenia. Jadwiga Siekierska relacjonowała:

Po raz pierwszy widziałam Hamleta tak jeszcze niedojrzałego aktorsko, a zarazem tak przekonywującego siłą temperamentu intelektualnego, politycznego i bezpośredniością gry bez cienia rutyny. Hamlet Herdegena był bardzo męski (czemu sprzyjały warunki zewnętrzne), obciążony mądrością starca i zarazem młodzieńczo porywczy³⁹.

Młodość, dynamiczność i szczerść Herdegena wpłynęły zasadniczo na interpretację postaci i recepcję tego przedstawienia. Młodzi widzowie mogli widzieć w nim swojego reprezentanta, bohatera swoich czasów, rówieśnika⁴⁰.

Grotowski po tej kreacji nazwał Herdegena „aktorem publicystycznym”, komentując:

W *Hamlecie* ujawnił się zasób osobistych doświadczeń Herdegena, jego przemyśleń, filozofii. Narodził się Herdegen – **aktor współczesny, bo wypełniony racjami współczesności, nimi atakujący widownię, prowadzący z nią dialog**. Nadrzedną cechą tego dialogu jest zaangażowane moralnie „szyderstwo”, mówione (jak w *Hamlecie*) niejako wprost, słowami roli [...]. Herdegen wypowiadał **swoje** racje, ale w tym celu nie wystarczyło po prostu być sobą; trzeba było świadomie komponować postać sceniczną, budować jej formę, wtopić ją w syntetyczną tkanę spektaklu. To zadanie zostało wykonane [podkr. J.G.]⁴¹.

³⁸ A. Świdarska, *Hamlet w Krakowie*, „Słowo Powszechne”, 1–2.12.1956, nr 288.

³⁹ J. Siekierska, *Czy „Hamlet” współczesny?*, „Trybuna Ludu”, 12.10.1956.

⁴⁰ Coś takiego powtórzyło się później w 1970 roku w legendarnej kreacji Daniela Olbrychskiego, który został idolem młodych widzów. Po bilety do Teatru Narodowego – jak wspominał Zdzisław Pietrasik – ustawiały się wówczas kolejki. Hamlet Olbrychskiego był bohaterem pokolenia Marca '68, tak jak Hamlet Herdegena stał się bohaterem pokolenia Października '56. Zob.: Z. Pietrasik, *Hamletyzowanie po polsku*, „Polityka”, 30.05.2012, nr 22, <http://archiwum.polityka.pl/art/hamletyzowanie-po-polsku,434676.html> (dostęp: 17.10.2017).

⁴¹ J. Grotowski, *Leszek Herdegen. Aktor publicystyczny*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Polastrelli, T. Richards i I. Stokfiszewski, Warszawa 2012, s. 103.

Tu tkwił najwyraźniejszy rys współczesności tego Hamleta – w ekspresji, wdzięku, energii aktora i umiejętności nawiązania kontaktu z młodą publicznością. Hamlet Herdegena odpowiadał ówczesnej wrażliwości: „Jest to Hamlet naprawdę i bez reszty współczesny – współczesny z naszym wiekiem telewizji, radia i filmu”⁴² – pisał Gawlik.

Dla Kotta Hamlet Herdegena był „zarażony polityką”, był buntownikiem i opozycjonistą, jak „młodzi chłopcy z »Po Prostu«⁴³”. W innych recenzjach ta kwestia nie jest tak jednoznaczna – o ile doceniano dynamizm i temperament postaci, jej bezkompromisowość i pasję, to już niekoniecznie kojarzono to politycznie. Chyba przede wszystkim za sprawą głównego oponenta Hamleta, czyli Zdzisława Mrożewskiego w roli Króla. Wbrew temu, co chciałby Kott, nie nosił on rysów współczesnego satrapy, ani tym bardziej kremlowskiego kacyka. Mrożewski był w tej roli raczej wytwornym renesansowym władcą niż tyranem i mordercą, dodatkowo rudy zarost i „chorobliwie blada maska” charakteryzowały go jako stereotypowego złoczyńcę⁴⁴. Według niektórych recenzentów nie stworzył godnego przeciwnika Hamleta (zob. Gawlik, Greń), a ujęcie roli było „patetyczne i deklamatorskie” (Vogler). Natomiast Poloniusz Alfreda Szymańskiego był prędeż starym, groteskowym błaznem niż groźnym agentem i zausznikiem królewskim (co zresztą uczciwie przyznał sam Kott). Zaś dopatrzenie się w rolach Rosenkranza i Gildensterna dwóch „ubeków” wymagało sporo determinacji ze strony Kotta – dla innych recenzentów były to postaci nieznaczące, niemal komparsi, statyści, wykonani „bez wyrazu i charakterystyki”, którzy stanowili tło dla wyrazistego Hamleta.

Podobnie rozwiązywanie roli Fortynbrasa – która lada moment nabierze symbolicznego politycznego znaczenia – było konwencjonalne. Zawistowski nie obciążył norweskiego księcia współczesnym wydzźwiękiem, który mógłby zostać odebrany aluzyjnie. Na marginesie dodam, że pierwsze odczytanie roli Fortynbrasa jako najeźdźcy zza wschodniej granicy, *Kriepkoj Ruki* (jak określi go Jacek Trznadel⁴⁵), przypada w teatrze na początek lat sześćdziesiątych: w inscenizacji Tadeusza Aleksandrowicza (prem. 20 czerwca 1960, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza

⁴² J.P. Gawlik, *Hamlet 1956*, dz. cyt.

⁴³ Studenckie czasopismo „Po Prostu” ukazywało się od lipca 1947 roku w Warszawie; od września 1955, kiedy redaktorem naczelnym został Eligiusz Lasota, pismo jako „Tygodnik Studentów i Młodej Inteligencji” stało się symbolem odwilży, angażując się w ruch na rzecz reform ustrojowych; odegrało znaczącą rolę w procesie destalinizacji Polski i w wydarzeniach Października 1956. W październiku 1957 zostało zlikwidowane przez władze, co wywołało w Warszawie rozruchy studenckie i zamieszki uliczne i było pierwszym sygnałem zmiany kursu politycznego Partii i „zamarzania” poodwilżowej liberalizacji.

⁴⁴ Zob.: T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, dz. cyt., s. 61.

⁴⁵ W wierszu *Polski Hamlet* (1984–1986): „Fortynbras czyli Kriepkaja Ruka/ mówi nu da/ i nakazuje kolejny salut zwycięstwa/ bolszewii nad Polską”; „Klaudiusz zaciera ręce/ Kriepkaja Ruka znów mu pozwala/ polerować tyłkiem tron”, http://jacektrznadel.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=32&limit=1&limitstart=1 (dostęp online: 15.10.2017). Por.: J. Trznadel, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Paris 1988, s. 186–188.

Słowackiego, Koszalin – Słupsk) Fortynbras będzie przedstawiony jako „cyniczny kondotier” i „pozbawiony skrupułów rabuś”. Także Andrzej Wajda w swym pierwszym *Hamlecie* (prem. 14 sierpnia 1960, Teatr Wybrzeże w Gdańsku) pokaże najeźdźcę, który na czele barbarzyńskiej, objuczonej łupami hordy plądruje zamek. Nie pozostawiało to złudzeń co do charakteru przyszłych rządów w Danii, ani kogo reżyserzy mieli na myśli, pokazując takich „wyzwolicieeli” (obie inscenizacje wykorzystały przekład Brandstaettera)⁴⁶.

Poza wielką kreacją Herdegena aktorstwo nie było najmocniejszą stroną przedstawienia – zabrakło pomysłu na nowe odczytania bohaterów i konsekwencji w stylu aktorskim. Joanna Grey pisała: „Kłóca się tu dwie szkoły – tradycyjna, ciężająca ku świetnej niegdyś konwencji (Poloniusz Szymańskiego), z odmianą surowej powściągliwości (Król Mrożewskiego) – i szkoła »nowoczesnego« aktorstwa, najbliższa Zawistowskiemu, której typowym reprezentantem był Leszek Herdegen”⁴⁷.

Po analizie recenzji osób, które widziały to przedstawienie, rodzi się nieodparte wrażenie, że Kott doszukał się w nim czegoś, czego nie planowali i nie przewidzieli sami twórcy. Sam Zawistowski deklarował przed premierą: „Hamlet nie jest niezdecydowany ani szalony. On jest normalnym młodym człowiekiem i tylko bada najpierw wszystkie »za« i »przeciw«, aby w końcu winnym wymierzyć karę”⁴⁸. Na szerszy wymiar konfliktu tragicznego wskazywali między innymi Tadeusz Kudliński, Zygmunt Greń, Henryk Vogler czy Wojciech Natanson. Nie dziwi, że przeciw jednoznacznie politycznej interpretacji Kotta protestowała recenzentka „Trybuny Ludu”, atakując Kotta i sugerując mu nadinterpretację:

Nie podzielałam tym razem zachwytów Jana Kotta nad ostrością polityczną tej inscenizacji, jednoznaczną wymową, współczesnością. [...] Według mnie *Hamlet* w inscenizacji Zawistowskiego nie był bynajmniej ani przejrzysty, ani konsekwentny. [...] Kott, chociaż pisze świetne recenzje (i nie tylko recenzje), nieraz w przedstawieniu widzi to, co chciałby dojrzeć, i dlatego mija się z rzeczywistością⁴⁹.

⁴⁶ Niemal równocześnie z premierą Zawistowskiego, dokładnie pomiędzy 8 a 9 września 1956 roku Zbigniew Herbert pisze słynny *Tren Fortynbrasa*, który po raz pierwszy ukazuje się na łamach „Po Prostu” w 1957 roku (nr 12, s. 6), a następnie w tomie *Studium przedmiotu* w roku 1961 (zob.: M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 121). Natomiast w najmroczniejszych latach stalinizmu Herbert pisze esej *Hamlet na granicy milczenia* (ukończył go we wrześniu 1952), przeznaczony dla „Tygodnika Powszechnego”, ale nieopublikowany. Pierwodruk tekstu ukazał się już po śmierci poety [w:] Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002.

⁴⁷ J. Grey, *Hamlet 1956*, „Przemiany”, 28.10.1956, nr 3, s. 8.

⁴⁸ o.d., *W Teatrze Poezji „gwoździem” sezonu będzie „Hamlet” Szekspira. Teatr Stary wystawi niedługo „Don Bernardy’ego”, „Echo Krakowskie”, 1-2.01.1956, nr 312. W tytule artykułu jest błąd, chodziło o *Dom Bernardy Alba* Federica Garcíi Lorki, który miał swą premierę 14 marca 1956 roku w reżyserii Haliny Gall.*

⁴⁹ J. Siekierska, *Czy „Hamlet” współczesny?*, dz. cyt.

Jadwiga Siekierska podkreślała uniwersalny wymiar buntu Hamleta, który jest wymierzony nie tylko w system i tyrańskie rządy, ale – szerzej – skierowany jest przeciwko złu i nieprawości świata. W *Hamlecie* Zawistowskiego recenzentka dostrzegła nie tyle tragedię polityczną, ile tragedię egzystencjalną: „polityczny i moralny bunt Hamleta przeciwko złu w państwie duńskim – to tylko fragment jego »świętej wojny« przeciwko złu świata i ułomnej naturze człowieka”⁵⁰. „Inscenizacja Zawistowskiego nie jest dostatecznie klarowna i nie brzmi jednoznacznie jako dramat polityczny” – konstatowała. Siekierską można by podejrzewać o polityczną stronniczość, gdyby nie to, że podobnie twierdził na przykład Henryk Vogler, pisząc w „Dzienniku Polskim”, że krakowski Hamlet jest przede wszystkim „młody, zbuntowany tą swoją młodością, która po raz pierwszy widzi na własne oczy nieprawości świata”⁵¹. Zygmunt Greń w „Życiu Literackim” również podkreślał przede wszystkim wartość tego buntu, niekoniecznie kierując go w stronę władzy i opresyjności systemu. Pisał:

Hamlet to w literaturze światowej największy przykład „człowieka zbuntowanego”, człowieka, który [...] wychodzi naprzeciw życiu, naprzeciw naturze, naprzeciw konwencjonalnej uległości. [...] Bunt Hamleta przeciwko normom, przeciwko potokowi zwykłego życia, w którym nikt już nie rozróżnia rzeczywistych wartości – to także było gdzieś w koncepcji Zawistowskiego i zespołu⁵².

Na temat polityczności spektaklu nie zająknął się również Tadeusz Kudliński, twierdząc, że reżyser wybrał „linię dyskretnej wierności” wobec Szekspira, „uwypuklił życiowy historyzm epoki” i skoncentrował się na dramacie młodego królewicza na tle walk dynastycznych⁵³. Osia związłej akcji była według niego żałoba Hamleta i obowiązek zemsty na królu, sprawa matki i Ofelii. „Podejście reżysera – pisał Kudliński – określić można ogólnie jako próbę *Hamleta* »popularnego« w dobrym słowa tego znaczeniu, to znaczy tłumaczącego się jasno, choćby w pewnym uproszczeniu problematyki, granego w płynnym rytmie scen zmienianych kalejdoskopowo czy filmowo, trzymającego widza w nieustannym napięciu”⁵⁴. Zawistowski „nie akcentował – według krytyka – psychologicznej analizy jako zagadki osobowości bohatera ani socjologicznego podłoża”⁵⁵.

Także dla Wojciech Natanson „zasadniczy węzeł problemu moralnego” w *Hamlecie* miał charakter bardziej uniwersalny, sprowadzający się do tego, że „wszyscy się nawzajem krzywdzimy, życie jest pełne starć i konfliktów”⁵⁶, ale Hamlet jest usprawiedliwiony, gdyż burzy się przeciw strategii zbrodni i działaniu

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ H. Vogler, *Słuchając „Hamleta”*, dz. cyt.

⁵² Z. Greń, *Hamlet*, „Życie Literackie”, 21.10.1956, nr 43, s. 5, 10.

⁵³ T. Kudliński, *Pod teatralną szminką*, dz. cyt., s. 63.

⁵⁴ Tamże, s. 64.

⁵⁵ Tamże, s. 63.

⁵⁶ W. Natanson, „*Hamlet*” widziany nowymi oczami, „Teatr” 1957, nr 3.

z premedytacją (Klaudiusz działa z rozmysłem, precyzyjnie, natomiast zabicie Poloniusza czy skrzywdzenie Ofelii przez Hamleta to dzieła niejako ślepego przypadku, niezawinione i nieumyślne).

Cytowany już Grotowski stanowczo orzekł, że przedstawienie „nie miało nic wspólnego z tym, o czym pisał Kott”⁵⁷, polityczny wydźwięk *Hamleta* przypisując całkowicie momentowi historycznemu i widowni, która chciwie wyłapywała aluzje i **chciała** dostrzec w tragedii Szekspira dramat o politycznym buncie i zniewoleniu jednostki przez system. Hamlet, widziany jako buntownik w „zgniłym państwie”, sprzeciwiający się tyranowi i wołający o pomstę, stał się w 1956 roku idealnym medium ówczesnych frustracji, ale nie miał według Grotowskiego wiele wspólnego z przedstawieniem Zawistowskiego.

Jednak niektórzy recenzenci poparli Kotta i odwoływali się do jego argumentów, na przykład Olgierd Jędrzejczyk pisał wprost o „stalinizmie króla Klaudiusza”, a o Rosenkranzu i Gildensternie jako o szpiegach i „usymbolizowaniu totalnego systemu rządzenia”⁵⁸. Tezy Kotta potwierdzał także Jan Paweł Gawlik, wymieniając aluzje polityczne w krakowskim *Hamlecie* i twierdząc, że jego „związki z klimatem naszych czasów są niezaprzeczalne”, a Kott „nie na darmo” nazwał go *Hamletem po XX Zjeździe*⁵⁹. Natomiast Greń, przywołując interpretację Kotta, ironizował:

Jan Kott odnalazł w [tym *Hamlecie*] treści jak ulał pasujące do politycznego kabaretu na Krakowskim Przedmieściu. Zobaczył nawet swoje wygnanie do Wrocławia. Zawistowski pokazał jeszcze to, co jest dziś pasją wszystkich publicystów: konflikt władzy i człowieka. Bunt przeciwko okrucieństwu i bezprawiu. Olśnienie działaniem maszyny państwowej.

Ale krytyk zarazem przestrzegał: „Tęsknota do współczesności objawia się dziś w teatrze aktualizacją klasyki i aluzyjnością pomysłów reżyserskich. Daje to rezultaty interesujące – nie nudne, chociaż nie zawsze głębokie”⁶⁰.

To jednak właśnie recenzja Kotta zaciążyła na recepcji tego przedstawienia. W licznych syntezach historii teatru polskiego opisywano *Hamleta* Zawistowskiego jako inscenizację o politycznej zbrodni i nie podawano tej interpretacji w wątpliwość. Kazimierz Braun pisał: „Była to jedna z najbardziej znaczących współczesnych, politycznych interpretacji Szekspira, jakie często pojawiały się wtedy na naszych scenach”⁶¹, natomiast o kreacji Herdegena twierdził: „zinterpretował postać duńskiego królewicza jako intelektualistę, jednostkę czystą i wrażliwą, refleksyjną i mądrą, uwikłaną w mechanizm zbrodni politycznych”⁶².

⁵⁷ Cyt. za: Z. Osiński: *Spotkania z Jerzym Grotowskim*, dz. cyt., s. 158.

⁵⁸ O. Jędrzejczyk, *Jaki Hamlet?*, „Gazeta Lokalna”, 16.10.1956, nr 247.

⁵⁹ J.P. Gawlik, *Hamlet 1956*, dz. cyt.

⁶⁰ Z. Greń, *Hamlet*, dz. cyt.

⁶¹ K. Braun, *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 96.

⁶² Tamże.

Marta Fik, analizując obecność dzieł Szekspira w teatrze po 1956 roku, pisała:

Najchętniej sięgano jednak do *Hamleta*. Młody, zbuntowany bohater zamknięty w „więzieniu Elsynoru”, w którym „szubienica mocniej jest zbudowana niż kościół”, wydaje się, najlepiej oddawał niepokoje towarzyszące rozrachunkom z latami panowania stalinowskiego terroru. Właściwie każda z trzynastu ówczesnych [1956–1965 – W.Ś.] realizacji utworu miała odniesienia polityczne, nawet wówczas gdy nie uciekała się do nazbyt „uwspółcześniających środków”. Tak przyjęty zostaje pierwszy głośny *Hamlet* tego okresu, wyreżyserowany przez Romana Zawistowskiego w 1956 w Krakowie⁶³.

Zbigniew Majchrowski dodaje: „Szekspir w tym okresie urasta nagle, nieomal z dnia na dzień, do rangi najbardziej współczesnego z polskich (!) dramatopisarzy – głównie jako teatr politycznej metafory, teatr historycznej paraboli”⁶⁴.

Dla Andrzeja Żurowskiego polityczność *Hamleta* Zawistowskiego nie budziła wątpliwości:

Był przeto ów *Hamlet* zinterpretowany w optyce jednej, wybranej sprawy – był spektaklem w całości i *tout court* **politycznym**. Krakowski Elsynor stawał się figurą totalitarnego państwa, policyjnego kraju-więzienia, w którym każdy szpieguje i każdy jest zarazem śledzony. Polityka stanowiła pryzmat, poprzez który ogląda się i pojmuje każdy ludzki uczynek, każde uczucie. [...] *Hamlet* Zawistowskiego ogniskował narastającą w Polsce atmosferę buntu i jawnego już piętnowania politycznej zbrodni. Był to spektakl, z którego recenzje nie bez kozery ukazywały się w tych samych numerach pism, których czołówki wypełniały zdjęcia Gomułki, relacje z VIII Plenum i przebiegu dni Polskiego Października [podkr. A.Ż.]⁶⁵.

Opinia Kotta była powielana, aż w końcu stała się pewnikiem i powraca na zasadzie oczywistości także we współczesnych analizach⁶⁶. Funkcjonuje ona również w publikacjach obcojęzycznych, przeznaczonych dla odbiorcy zagranicznego – przede wszystkim dzięki przekładom książki Kotta, jak i pracom polskich badaczy⁶⁷.

⁶³ M. Fik, *Szekspir w teatrze polskim. Lata 1918–1989*, „Teatr” 1997, nr 2, s. 28; por.: też, *Kultura polska po Jałcie: kronika lat 1944–1981*, t. 1, Warszawa 1991, s. 302.

⁶⁴ Z. Majchrowski, *Pytania o polskiego Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, dz. cyt., s. 23.

⁶⁵ A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Gdańsk 2001, s. 80.

⁶⁶ Zob. np.: A. Matkowska, *Koniec referencyjności „Hamleta”*, „Porównania” 2005, nr 2, s. 79–92; M. Wiszniowska-Majchrzyk, *Rozliczanie „Hamletem”*, [w:] *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, red. K. Kujawińska Courtney i M. Sosnowska, Łódź 2014.

⁶⁷ Zob. np.: K. Braun, *A History of Polish Theatre 1939–1989. Spheres of Captivity and Freedom*, Westport, CT – London 1996; Z. Stróżny, *Shakespeare and Eastern Europe*, Oxford – New York 2000; *Hamlet East-West*, red. M. Gibińska i J. Limon, Gdańsk 1998; K. Kujawińska Courtney, K. Kwapisz Williams, *“The Polish Prince”. Studies in Cultural Appropriation of Shakespeare’s Hamlet in Poland*, Hamlet Works, red. B.W. Kliman, USA 2008, www.hamletworks.org; K. Kujawińska Courtney, *Influence or Irrelevance? Jan Kott and the Multicultural Shakespearean Context*, [w:] *RuBriCa’s Shakespeare Studies. A Collection of Essays*, red. I.S. Prihod’ko, Moscow 2006; A. Cetera, *“Be Patient till the Last”: The Censor’s Lesson on Shakespeare*,

W tym krótkim szkicu starałam się pokazać, że nie była to wcale opinia jednogłośna i podzielana przez wszystkich ówczesnych widzów, a także wskazać, że na nośność i skuteczność interpretacji Kotta złożyło się wiele elementów: nowy przekład tragedii, radykalne skróty dokonane w tekście, kreacja aktorska Leszka Herdegena i umowna, ahistoryczna koncepcja plastyczna Kantora. Lecz przede wszystkim moment historyczny, w którym ten *Hamlet* powstał, i oczekiwania widzów, w które utrafił. Po latach sam Kott przyznawał: „Wyrazistość polityczną i współczesność temu krakowskiemu przedstawieniu dopisała historia”⁶⁸. Nawet bardziej niż po lutowym XX Zjeździe KPZR był to *Hamlet* polskiego Października, zapowiadający powolną i przebiegającą zmiennym rytmem destalinizację systemu⁶⁹. W dużej mierze to okoliczności powstania spektaklu zaważyły na jego odbiorze i dopisały interpretacji Zawistowskiego drugie, aluzyjne dno. Sprawcą tego fenomenu był Jan Kott, który potrzebował tego przedstawienia także do własnych rozliczeń biograficznych i wyklarowania koncepcji szekspirowskich, które za parę lat przyniosą mu światową sławę.

Odpowiadając na tytułowe pytanie: „Czy Jan Kott stworzył mit?”, trzeba powiedzieć, że tak – to on uprawomocnił i spopularyzował polityczną interpretację krakowskiego *Hamleta*; to on pozostanie już na zawsze jego najważniejszym recenzentem. Wsparły go w tym pragnienia i oczekiwania publiczności, głosy niektórych krytyków, a opinię tę ugruntowali badacze teatru. Przedstawienie to jest dowodem i ikonicznym argumentem na to, że teatr jest instytucją społeczną i polityczną, kreuje afektywne wspólnoty, oddziałuje na zbiorową wyobraźnię i postawy społeczne, odpowiada na potrzeby czasu i może zainspirować zmiany.

Bibliografia

- Braun K., *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994.
- Cetera A., „*Polacks on the Ice*”. *On Translating “Hamlet” in Postwar Poland and the Birth of Kottian Criticism*, „Global Shakespeare Journal” 2014, nr 1.
- Fik M., *Szekspir w teatrze polskim. Lata 1918–1989*, „Teatr” 1997, nr 2.
- Gawlik J.P., *Hamlet 1956*, „Nowa Kultura”, 28.10.1956, nr 44, s. 3, 7.
- Greń Z., *Hamlet*, „Życie Literackie”, 21.10.1956, nr 43, s. 5, 10.
- Grey J., *Hamlet 1956*, „Przemiany”, 28.10.1956, nr 3, s. 8.
- Grotowski J., *Leszek Herdegen. Aktor publicystyczny*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Polastrelli, T. Richards i I. Stokfiszewski, Warszawa 2012.
- Jędrzejczyk O., *Jaki Hamlet?*, „Gazeta Lokalna”, 16.10.1956, nr 247.

[w:] *“In Double Trust” Shakespeare in Central Europe*, red. J. Bžochová-Wild, Bratislava 2014; wstęp do wydania z serii Arden Shakespeare: William Shakespeare, *Hamlet*, red. A. Thompson, N. Taylor, London 2006.

⁶⁸ J. Kott, *Listy o Hamlecie*, [w:] tegoż, *Kamienny Potok. Szkice*, Warszawa 1981, s. 111.

⁶⁹ Por.: A. Cetera, *“Polacks on the Ice”*, dz. cyt., s. 29.

- Kott J., „*Hamlet*” po XX Zjeździe, „Przegląd Kulturalny”, 11–17.10.1956, nr 41, s. 3.
- Kott J., *Listy o Hamlecie*, [w:] tegoż, *Kamienny Potok. Szkice*, Warszawa 1981.
- Kott J., *Pisma wybrane*, wybór i układ T. Nyczek, t. 1: *Wokół literatury*; t. 3: *Fotel recenzenta*, Warszawa 1991.
- Kott J., *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965; Kraków 1997.
- Kudliński T., *Pod teatralną szminką*, Warszawa 1957.
- Natanson W., „*Hamlet*” widziany nowymi oczami, „Teatr” 1957, nr 3.
- Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 1993.
- Osiński Z., *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013.
- Romanowska A., „*Hamlet*” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Kraków 2005.
- Siekierska J., Czy „*Hamlet*” współczesny?, „Trybuna Ludu”, 12.10.1956.
- Szekspir W., *Hamlet: król wic duński. Tragedia w pięciu aktach*, przeł. R. Brandstaetter, Warszawa 1951.
- Świdarska A., *Hamlet w Krakowie*, „Słowo Powszechne”, 1–2.12.1956, nr 288.
- Vogler H., *Słuchając „Hamleta”*, „Dziennik Polski”, 11.10.1956.
- Żurowski A., *Myślenie Szekspirem*, Gdańsk 2001.

Did Jan Kott create the myth? Once again about *Hamlet* ‘56 by Roman Zawistowski

Abstract

The article presents the origins of *Hamlet* directed by Roman Zawistowski at the Sary Theatre in Krakow (1956) and is an attempt at answering the question: to what extent the famous Jan Kott’s review influenced its reception. The author analyzes the translation of the tragedy, the script of the play, acting, scenography and the historical context. By comparing the reviews with Kott’s interpretation, it is possible to indicate the areas where critics disagree, and at which point Kott’s review becomes opinion-oriented and establishes the reception of Zawistowski’s *Hamlet* – actually to this day.

Słowa kluczowe: *Hamlet*, William Szekspir, Jan Kott, Roman Zawistowski, polityka, odwilż gomułkowska

Key words: *Hamlet*, William Shakespeare, Jan Kott, Roman Zawistowski, politics, Gomułka’s thaw

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.13

Paulina Kwaśniewska-Urban

ORCID 0000-0003-2306-7841

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

SocGoldoni. “Il servitore di due padroni” nell’interpretazione di Krystyna Skuszanka

La presenza della commedia in Polonia prima del 1957

La storia della fortuna del “Servitore di due padroni” in Polonia data al Settecento, giacché l’arte di Goldoni era nota al pubblico polacco già durante il regno di Augusto III di Polonia¹. Il primo contatto tra la Polonia e il commediografo veneziano è il suo famoso incontro con Federico Cristiano di Sassonia, il maggiore dei figli sopravvissuti di Federico Augusto II Re di Polonia e Maria Giuseppa d’Austria. Il principe polacco dimorò a Venezia tra il dicembre 1739 e il giugno 1740 e lì assistette per due volte alla messa in scena della tragicommedia “Enrico re di Sicilia”. Goldoni, su richiesta del principe, gli regalò il testo della pièce². Vale la pena notare che la tragicommedia non era considerata un’opera di grande valore ma nonostante tutto fu apprezzata dal pubblico, probabilmente grazie alle capacità attoriali di Antonio Sacchi. La scarsa qualità della pièce viene sottolineata da Nicola Mangini: “per noi è difficile comprendere quali pregi egli abbia mai trovato in quel Baggio di cattiva lettura teatrale, onde riteniamo che presumibilmente il maggiore merito di quel successo vada attribuito alla valentia degli attori, tra i quali eccellea il già celebre Truffaldino”³. I legami tra Goldoni e la Polonia divennero più stretti con l’inizio dell’attività della compagnia dei Bertoldi, che mise in scena gli spettacoli di Goldoni presso la corte di Augusto III di Polonia negli anni 1738–1756⁴. La ricerca di Mieczysław Klimowicz

¹ Cfr. M. Klimowicz, W. Roszkowska, *La commedia dell’arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748–1756)*, Venezia 1988, p. 19–25.

² Cfr. N. Mangini, *Goldoni e la Polonia*, [in:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a c. di L. Cini, Venezia 1963, p. 204.

³ Ivi.

⁴ Le informazioni sulla compagnia di comici giunti in Polonia prima dei Bertoldi si trovano in: J. Łukasiewicz, *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1997, p. 11–12; M. Brahmmer, *Venezia nella vita teatrale polacca del Settecento*, [in:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a c. di L. Cini, Venezia 1963, p. 21; N. Mangini, *Goldoni e la Polonia...*, op. cit., p. 207.

e Wanda Roszkowska, ma anche quelle di Bohdan Korzeniowski e Julian Lewański⁵ confermano che era una delle compagnie della commedia dell'arte migliori in Europa e che i Bertoldi usufruivano degli scenari goldoniani (nonostante il fatto il suo cognome non appaia in nessuno degli argomenti). Tra gli argomenti delle loro commedie troviamo il riassunto dell'"Arlecchino servo di due padroni", messo in scena a Dresda il 16 gennaio 1753. La pièce viene adattata dalla compagnia e così: Cesare Darbes recita la parte di Pantalone, Pietro Moretti quella di Brighella, Zanetta Casanova recita la parte di Rosaura (in Goldoni: Clarice), Paola Falchi è Colombina (in Goldoni: Smeraldina); il dottor Lombardi diventa Taberino e la parte viene recitata da Giovanni Camillo Canzaghi, Gioacchino Limpergher è Florindo (in Goldoni: Silvio), Marta Bastona Focher recita la parte di Aurelia (in Goldoni: Beatrice); La parte di Celio dal Sole (in Goldoni: Florindo) viene assegnata a Bernardo Vulcani, Andrea Bertoldi recita la parte di Arlecchino (in Goldoni: Truffaldino)⁶. Il secondo capitolo della storia della fortuna di Goldoni sui palcoscenici polacchi lo aprono le commedie di Franciszek Bohomolec ispirate al teatro goldoniano (i legami tra Goldoni e Bohomolec sono stati analizzati da Adolf Stander-Petersen⁷). Il drammaturgo gesuita scrisse nell'epoca dell'illuminismo di Stanislao II Augusto Poniatowski, uno dei fondatori del Teatro Nazionale Polacco. Il re stabilì obiettivi chiari per lo sviluppo dell'arte teatrale: il palcoscenico doveva svolgere una funzione didattica, stigmatizzando i vizi nazionali e creando un nuovo tipo di eroe positivo. Le messe in scena dovevano essere adatte a un vasto pubblico al fine di insegnare e intrattenere, mostrando vari aspetti della vita contemporanea. Le traduzioni, gli adattamenti e i rifacimenti delle commedie francesi e italiane, adattati alla realtà polacca, venivano usati per scopi di propaganda. Le commedie straniere riempirono la lacuna del repertorio polacco, costituendo il centro del nostro polisistema letterario. L'introduzione delle opere seguì lo scenario più tipico: il vuoto nel repertorio nazionale fu eliminato grazie ad un elemento 'trapiantato' da una letteratura considerata egemonica⁸. Vale la pena ricordare che le pièce venivano presentate sul palcoscenico polacco non solo in lingua nazionale (cioè tradotte da altre lingue europee) ma anche in lingua originale: tedesco, francese e italiano. Wojciech Bogusławski allestì "Il servitore di due padroni" a Lviv in tedesco il 9 novembre 1796 e il 4 febbraio 1798. Si esibirono gli attori più

⁵ J. Lewański, *Miscellanea z czasów saskich (1706-1760)*, "Pamiętnik Teatralny" 1965, n. 1 (53), p. 12-19; J. Lewański, *Komedia dell'arte w Warszawie. Pięć nieznanych argumentów warszawskich. Polski argument „Il marito tormentato”*, "Pamiętnik Teatralny" 1965, n. 1 (53), p. 62-77; B. Korzeniowski, *Komedia dell'arte w Warszawie*, "Pamiętnik Teatralny" 1954, n. 3-4 (11-12), p. 29-56; M. Klimowicz, W. Roszkowska, *La commedia dell'arte...*, op. cit., tab. XCVI-XCVIII.

⁶ Sulla compagnia di Dresda: M. Surma-Gawłowska, *La commedia dell'arte in Polonia*, [in:] *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a c. di A. Martino, F. De Michele, Pisa - Roma 2010, p. 173-175.

⁷ A. Stander-Petersen, *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec P.J.*, Heidelberg 1923.

⁸ Cfr. I. Even-Zohar, *The position of translated literature within the literary polysystem*, "Poetics Today" 1990, n. 1, p. 45-51.

celebri: Schöninger (Truffaldino), Inkanowitz (Franciszek), Anna Lampel (Amalia)⁹. Sempre a Lviv Bogusławski presentò la commedia anche in polacco, il 10 febbraio 1797¹⁰. La traduzione polacca di Michał Andrzej Horodyski si basava sulla versione tedesca di Friedrich Ludwig Schröder dal titolo “Der Diener zweier Herren”¹¹. Il 15 aprile 1803 a Varsavia fu presentata la commedia “Kartofel Pałka” con Alojzy Gonzaga Fortunat Żółkiewski. La traduzione è considerata persa¹², tuttavia disponiamo di un manifesto che ci informa che lo scenario fu tradotto dal tedesco e ci fornisce i nomi dei personaggi (molti non corrispondono all’originale goldoniano): il mercante Pandolfo (Pantalone de’ Bisognosi), sua figlia Rozaura (Clarice), il dottore Lombardi, suo figlio Sylwio, Izabella (Beatrice) nelle vesti di Aleksander Rosponi (Federigo Rosponi), Florindo, il proprietario della locanda, Bukszpan (Brighella), la servetta di Rosaura, Blondynka (Smeraldina) e Kartoffel (Truffaldino). Come nota Justyna Łukaszewicz, i nomi di Pandolfo, Rosaura e Blandina erano presenti già nella traduzione di Schröder pubblicata nel 1794. Il rifacimento di Schröder, utilizzato poi dai traduttori polacchi, fu realizzato in chiave popolare, per lo più sacrificando le parti serie, riducendo la trama al gioco scenico del protagonista e costruendo il testo intorno al ruolo della maschera¹³. Poiché la versione tedesca fu la base del testo polacco, possiamo supporre che “Kartofel Pałka” seguisse lo stesso modello. L’altro rifacimento polacco fu messo in scena il 28 novembre 1814. Il traduttore, Jan Nepomucen Kamiński, spostò l’azione a Vilnius e Minsk e tra i personaggi ci sono: Cnotliwski, Amalia, Zacniewski (amante di Amalia), Bonifacy Statecznikiewicz e Cecilia (sua moglie e figlia del mercante Izydor), Boromeusz Pałka (il cognome del servo è uguale a quello usato nel rifacimento di Horodyski)¹⁴. Un evento molto importante per la fortuna della commedia in Polonia fu lo spettacolo inaugurale del Teatr Rozmaitości a Varsavia, che alzò il sipario l’11 settembre 1829. A Lviv lo spettacolo venne presentato di nuovo nel 1985 nella traduzione e regia di Adolf Walewski. La seconda metà dell’Ottocento, per ovvi motivi socio-politici, fu un periodo difficile per la ricezione polacca di Goldoni, che tornò sulle scene nel 1907 con la prima de “La locandiera”. “Il servitore di due padroni” riapparve il 15 gennaio 1921 presentato a Cracovia dal regista e autore della traduzione: Teofil Trzcziński. Sei anni dopo, il

⁹ Cfr. J. Got, *Antrepreneur w kłopotach, czyli Dwa teatry Wojciecha Bogusławskiego*, “Pamiętnik Teatralny” 1966, n. 1-4, p. 326.

¹⁰ Sbaglia Nicola Mangini quando sostiene che la prima traduzione polacca risale al 1803. Cfr. N. Mangini, *Goldoni e la Polonia*, op. cit., p. 211.

¹¹ Un altro eventuale testo su cui potrebbe essersi basata la traduzione è la versione tedesca della commedia di Franz Hieronimus Brockmann. I nomi dei personaggi suggeriscono però la discendenza del testo polacco dalla versione di Schröder.

¹² Cfr. “Parecchi testi manoscritti che hanno servito ai vari teatri sono stati senza dubbio distrutti, soprattutto durante l’ultima guerra” (M. Brahmer, *Goldoni e la Polonia...*, op. cit., p. 242).

¹³ Cfr. V. Gallo, *Nota sulla fortuna*, [in:] *Il servitore di due padroni*, C. Goldoni, Venezia 2011, p. 295-296.

¹⁴ Cfr. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800-1842*, Warszawa 1967, p. 291-383.

27 gennaio 1927 la commedia fu messa in scena a Varsavia dal famoso regista polacco Leon Schiller. Nella versione di Schiller apparvero in modo palese i riflessi dello spettacolo reinhardiano¹⁵. Nel periodo del primo dopoguerra la commedia goldoniana tornò di nuovo in voga con dieci prime negli anni '50¹⁶ e il famoso "Arlecchino" di Giorgio Strehler ospitato dai palcoscenici polacchi nel 1958. Occorre notare che, nonostante la plurisecolare fama dell'arte goldoniana in Polonia, la traduzione della commedia venne pubblicata solo nel 1957 e questa fino ad oggi rimane l'unica pubblicazione sul mercato editoriale polacco. L'anno del giubileo di Goldoni – 1957 – fu molto importante per la ricezione de "Il servitore di due padroni", che in Polonia godeva di grande fama. Tra le sei prime della commedia presentate in quell'anno, tutte basate sulla traduzione di Zofia Jachimecka, le più interessanti risultarono quella della regista Krystyna Skuszanka, che allestì la pièce il 9 marzo presso il Teatro di Nowa Huta a Cracovia¹⁷ e quella di Zygmunt Hübner presentata il 13 giugno presso il Teatro di Wybrzeże a Danzica.

Skuszanka e la sua visione del teatro popolare nel "Servitore di due padroni"

Krystyna Skuszanka (1924–2011), regista teatrale, negli anni 1955–1963 ricoprì la carica di direttrice del Teatro Popolare, il primo teatro nel quartiere di Nowa Huta, inglobato nella città di Cracovia solo nel 1951. Vale la pena sottolineare che si trattava di un quartiere particolare, creato nei dintorni rurali della città trasformati in un grande complesso industriale con lo scopo di ampliare la capacità siderurgica polacca. Il Teatro Popolare, istituito nel 1955, fu un 'dono' delle autorità socialiste alla popolazione operaia. Skuszanka, insieme a suo marito Jerzy Krasowski, che lavorò come direttore artistico e allo scenografo Jerzy Szajna, costruirono il teatro da zero, proponendo al pubblico di operai delle Acciaierie 'Lenin' (al leader sovietico era infatti intitolato il complesso) un repertorio classico e impegnativo. Anziché spettacoli di intrattenimento per le masse, la regista propose le rappresentazioni

¹⁵ „[Q]uesta terza prova polacca [è] più chiaramente ispirata alle declinazioni reinhardiane della commedia” (V. Gallo, *Nota sulla fortuna...*, op. cit., p. 321).

¹⁶ I dati riguardanti le prime de „Il servitore di due padroni” negli anni 1927–2017 sono stati ricavati da Encyklopedia teatru Polskiego, sul sito: <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/1066/sluga-dwoch-panow> [consultazione: 29.08.2018].

Le prime negli anni cinquanta: 8.12.1951 reg. Włodzimierz Kwakowski, Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź; 7.06.1954 reg. Maria Szczęsna, Pomorski Teatr Młodego Widza, Bydgoszcz; 6.12.1954 reg. Maria Szczęsna, Teatr Miejski, Grudziądz; 28.12.1955 reg. Stefan Orzechowski, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz; 9.03.1957 reg. Krystyna Skuszanka, Teatr Ludowy, Kraków-Nowa Huta; 11.05.1957 reg. Zbigniew Sawan, Teatr Ludowy, Warszawa; 1.06.1957 reg. Zbigniew Stok, Teatr im. Adama Mickiewicza, Częstochowa; 12.06.1957 reg. Leonia Jabłonkówna, Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa; 13.06.1957 reg. Zygmunt Hübner, Teatr Wybrzeże, Gdańsk; 5.10.1957 reg. Irma Czaykowska, Teatr Polski, Bielsko-Biała.

¹⁷ Nella "Nota sulla fortuna" Valentina Gallo sbaglia il cognome della regista ("Skuszanka") e secondo il suo commento Nowa Huta (un quartiere di Cracovia) sarebbe una città nei dintorni di Varsavia. Cfr. V. Gallo, *Nota sulla fortuna...*, op. cit., p. 337.

trattanti temi politici, il potere e la moralità, nonché questioni nazionali¹⁸. Il Teatro Popolare cercò di presentare spettacoli moderni ed espressivi usando spesso elementi simbolici in contrasto con lo psicologismo e il realismo. La prima direttrice del teatro riassume così il suo ruolo nel processo di sviluppo del quartiere: “la complicata struttura sociale di Nowa Huta rende particolarmente difficili e carichi di responsabilità i compiti del teatro. La specificità di Nowa Huta è legata alla sua ‘gioventù’, alla mancanza di qualsiasi tradizione viva nell’ambiente e proprio per questo il teatro, come ogni altro ente culturale appena fondato, assume il ruolo di creatore della cultura. È proprio in questo che consiste la difficoltà: nella mancanza di un legame con lo status quo e nella piena responsabilità per il programma proposto. Siamo del parere che per entrare a far parte di un ambiente giovane bisogna proporre un teatro spettacolare ed emozionante, il quale deve essere poi arricchito e approfondito con elementi di riflessione”¹⁹. Secondo il teorico del teatro socialista francese Romain Rolland, se il teatro aspirava a essere nazionale, non poteva essere un prodotto di lusso ma doveva diventare un nutrimento morale della gente comune e nello stesso tempo doveva anche funzionare come intrattenimento per il popolo stanco della dura esistenza quotidiana²⁰. Le opere dei poeti avrebbero dovuto moltiplicare la gioia e non la tristezza; solo il teatro, considerato la più diretta tra le arti, poteva raggiungere la gente comune. Nel programma di quell’arte appartenente al popolo, creata dal popolo e per il popolo, si inserisce perfettamente la commedia goldoniana, una delle prime opere presentate a Nowa Huta. Bisogna però sottolineare che lo scopo di Skuszanka non fu mai quello di abbassare il livello artistico delle sue messe in scena e adeguarlo alle capacità ricettive degli abitanti di Nowa Huta. Anzi, la regista cercò sempre di sposare le esigenze del pubblico non abituato all’arte teatrale con l’estetica dell’avanguardia e l’orientamento ai problemi contemporanei, lo fece anche quando allestì “Il servitore di due padroni”. Nel suo programma Skuszanka presentò esplicitamente i quattro gruppi tematici degli spettacoli allestiti negli anni 1955–1958: il problema del potere e degli abusi del potere, della solitudine dell’uomo contemporaneo, dei vizi nazionali e infine gli spettacoli che avevano lo scopo di attivare l’immaginazione teatrale del pubblico attraverso l’estetica della

¹⁸ Cfr. M. Wąchała-Skindzier, *Teatr w mieście socjalistycznym. Przypadek Nowej Huty*, [in:] *Teatr Nowej Huty*, a c. di M. Baran, Kraków 2013, p. 28.

¹⁹ Tutte le traduzioni dal polacco in italiano sono dell’autrice dell’articolo. Si citano per completezza nella versione originale (polacca) dei passi più lunghi delle recensioni. „Skomplikowana struktura społeczna Nowej Huty czyni zadania teatru szczególnie trudnymi i odpowiedzialnymi. Specyfika Nowej Huty leży w jej młodości, w braku jakichkolwiek tradycji środowiska, dlatego też teatr, jak i każda nowo powstająca instytucja kulturalna, nabiera tutaj znaczenia placówki kulturotwórczej. W tym właśnie leży trudność – w braku nawiązania do zastanego i pełna odpowiedzialność za proponowany program. Wydaje się nam, że do młodego środowiska wejść należy z teatrem widowiskowym i wzruszeniowym, który w perspektywie nasycić trzeba i pogłębiać elementem refleksji”. K. Skuszanka, *Teatr na straży młodości*, “Dziennik Polski” 1955, n. 22, p. 8.

²⁰ Cfr. R. Rolland, *Teatr ludowy*, Gdańsk 2008, p. 108.

commedia dell'arte in vesti contemporanee²¹. Come nota Dariusz Kosiński, la commedia dell'arte fu allora per il pubblico polacco un teatro esotico, sfruttato dagli artisti che cercavano di prendere le distanze dalle tendenze realiste²². Paradossalmente il pubblico 'naive', non preparato e senza esperienza teatrale, era più adatto a trattare tutto quello che vedeva accadere sul palcoscenico con la dovuta serietà. La mancanza di aspettative e pregiudizi, nonché di abitudine alle convenzioni teatrali, facilitava la presa di coscienza del pubblico di Nowa Huta, che già dal primo anno di attività di Teatr Ludowy veniva abituato al fatto che il teatro era un'arte intellettuale, emozionale, e che il piacere di farne parte non stava nel trattare il dramma come specchio fedele della vita. Skuszanka non nascondeva che alcuni dei suoi spettacoli costituivano un gioco con il pubblico e che proprio giocando preparava gli spettatori ad affrontare un repertorio molto più esigente e difficile. Così nacque una serie di spettacoli chiamati da Dariusz Kosiński 're-kolekcje' ('esercizi spirituali'): "Turandot" di Carlo Gozzi (21 I 1956), "Il servitore di due padroni" di Carlo Goldoni (9 III 1957), "Nuovo Don Chisciotte" di Aleksander Fredro (4 VII 1957) e "La dodicesima notte" di Shakespeare (2 IX 1961). Attraverso la messa in scena secondo i modi della commedia dell'arte, considerata allora in Italia uno degli elementi di un pietrificato *systeme d'antant*, la regista polacca cercava di combattere il regime del realismo, la cui poetica veniva considerata la più adatta al teatro popolare. La comicità delle vecchie commedie italiane messe in scena nel contesto attuale creava nel pubblico un sentimento di profondo distacco dalla vita quotidiana. L'antirealismo del "Servitore di due padroni" di Skuszanka, così lontano dalla pratica del teatro socialista, faceva corrispondere le linee guida del teatro di Nowa Huta con quelle contenute nel testamento artistico e con la visione del teatro 'puro' di un altro uomo di teatro polacco, anch'egli regista della commedia goldoniana: Leon Schiller. Per un pubblico abituato ad assistere a uno spettacolo che rappresentava la vita 'reale', che in modo chiaro divideva la platea dal palcoscenico, che non perdeva mai l'illusione del mondo tangibile, tale interpretazione doveva apparire una totale novità come dimostrano le recensioni pubblicate dopo la prima. Nel suo articolo intitolato *Spór istnieje* (*La polemica esiste*), pubblicato su "Gazeta Krakowska" il 22 marzo 1957, Olgierd Jędrzejczyk sottolinea l'utilizzo di una poetica grottesca che però secondo lui non aiuterebbe gli attori a recitare bene le loro parti²³. Anzi, le capacità attoriali del gruppo erano a suo dire il punto più debole della messa in scena²⁴. Jędrzejczyk nota che "i tentativi di deformazione [della commedia di Goldoni]"²⁵ da lui criticati non hanno però can-

²¹ K. Skuszanka, *O zasadach działania i doświadczeniach Teatru Ludowego w Nowej Hucie*, [in:] *Teatr Ludowy Nowa Huta*, Kraków 1962, p. 26.

²² Cfr. D. Kosiński, *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie 1955-1962*, [in:] *Teatr w Nowej Hucie*, Kraków 2013, p. 70.

²³ Cfr. O. Jędrzejczyk, *Spór istnieje*, "Gazeta Krakowska" 22 III 1957, p. 4.

²⁴ Ne scrive nella sua recensione anche Henryk Vogler, Cfr. H. Vogler, *Przygody w teatrze*, Kraków 1960, p. 241-243.

²⁵ „[...] deformacja w przypadku Goldoniego zaciemnia istotę konfliktów obyczajowych”. O. Jędrzejczyk, *Spór...*, op. cit.

cellato la commedia di carattere o come egli afferma “la commedia realistica”²⁶ nel “Servitore di due padroni”. Verso la fine della sua recensione Jędrzejczyk si chiede se lo spettacolo di Skuszanka vada letto come un errore, uno sbaglio, o come una successiva tappa dello sviluppo artistico del Teatro di Nowa Huta. Opta per la seconda interpretazione, vedendo nella messa in scena una scelta cosciente della regista, che però non valuta positivamente²⁷. Nella recensione la commedia di Goldoni viene paragonata alla favola di Gozzi. Questo tipo di paragone lo troviamo in tante recensioni de “Il servitore di due padroni”, che viene interpretato come un continuum del progetto intrapreso con la messa in scena della “Turandot”. Mentre secondo Jędrzejczyk la decisione di Skuszanka di non mettere in rilievo i legami della commedia con la realtà sociale e la verità storica ha influenzato la messa in scena in modo negativo, Henryk Vogler ne vede i lati positivi. Confessa di aver avuto paura che Truffaldino sarebbe diventato una satira politica molto attuale, mentre Skuszanka ne fa “uno spettacolo pieno di colori e vita” il cui scopo era un puro, “santo e inutile Divertimento”²⁸. Secondo il critico, il coraggio di Skuszanka si manifesterebbe nello spogliare il teatro della tradizione, di tutto quello che è popolare e reale²⁹. La regista rinuncia al più noto e superficiale strato della commedia, ossia quello sociologico, e basa la sua messa in scena sull’essenza della commedia e sullo schema della trama (un po’ astratta e molto futile), per creare uno spettacolo “fuori dal tempo e dalla storia”³⁰. È interessante che il suo Truffaldino, che non è per niente portatore di idee politiche, proprio per il fatto di non essere ‘politicizzato’ alla fine diventi un personaggio ‘impegnato’. Henryk Vogler, al contrario di Olgierd Jędrzejczyk, ritiene che la regista di Nowa Huta sia riuscita a creare un mondo insieme storico e politico; Vogler mette in risalto il fatto che il teatro politico non deve per forza essere impegnato socialmente. Anzi, un teatro che dona al pubblico la possibilità di commuoversi, stupirsi, di scoprire un mondo nuovo, pieno di colori, suoni e pensieri inconsueti, è un vero teatro politico³¹. Il critico sottolinea inoltre come lo spettacolo di Skuszanka dimostri che anche una futile commedia può diventare un’importante opera teatra-

²⁶ „[...] nie pomogą żadne wybiegi reżyserskie, próby deformacji, groteski i tym podobne zabiegi – Goldoni nawet w reżyserii Skuszanki, nawet w teatrze Nowej Huty, pozostanie pisaną komedią charakterów, komedią realistyczną [...]”. Ivi.

²⁷ Cfr. Ivi.

²⁸ „Muszę przyznać, że na premierę *Sługi dwóch panów* Goldoniego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie wybierałem się z pewnym niepokojem. [...] Widzę już, jak zrećcznie i nowocześnie można by to w tym wypadku zrobić. Plebejski Truffaldino okazuje się symbolem współczesnego działacza politycznego, który dla celów taktycznych stosuje to taką, to inną linię postępowania. Kościołowi świeczkę, a komunizmowi ogarek. Bardzo aktualna i ostra satyra polityczna”. H. Vogler, *Goldoni w Nowej Hucie*, “Dziennik Polski” 19 III 1957 [articolo riportato nel: H. Vogler, *Przygody w teatrze*, Kraków 1960, p. 241].

²⁹ Cfr. Ivi.

³⁰ „Skuszanka zrezygnowała z tej zewnętrznej, socjologicznej niejako, warstwy komediowej. Zbudowała czysty, jakby trochę abstrakcyjny schemat fabularny, sam ekstrakt i koncentrat zabawnej intrygi. Była to zapustna gra trochę poza czasem i historią”. Ivi, p. 242.

³¹ Cfr. Ivi.

le³². Quasi tutte le recensioni, tranne la prima citata, valutano lo spettacolo di Skuszanka agile e di alto livello artistico. Il 12 giugno 1957, sulla "Trybuna Ludu" viene pubblicato un articolo molto interessante che paragona tre messe in scena delle opere goldoniane presentate recentemente in Polonia, ossia due de "Il servitore di due padroni" e una de "I Rusteghi"³³. Gli spettacoli recensiti, allestiti sulla base della traduzione di Zofia Jachimecka, vengono presentati al Teatro Popolare di Varsavia e al Teatro Popolare di Nowa Huta. Joanna Ritt definisce lo spettacolo varsaviano di Swan "modesto"³⁴ se paragonato a quello cracoviano di Skuszanka. Mentre il primo viene descritto come "modernizzato, allegro e abbastanza ben congeniato"³⁵ ma non recitato bene e in cui tante idee del regista sfuggono³⁶, il secondo rappresenterebbe una moderna fiaba filosofica armoniosa e riprodotte perfettamente l'invenzione della regista. Ritt sottolinea l'importante ruolo nella messa in scena cracoviana delle splendide scenografie, opera di Liliana Janowska e Antoni Tośta. Queste presentano una sinfonia di colori e luci che fanno nascere nella mente del pubblico associazioni sempre nuove. La poetica di Skuszanka viene descritta come vicina a quella della commedia dell'arte, anche se rinuncia a lazzi grossolani e movimenti circensi, proponendo invece la danza, il balletto e la pantomima. I personaggi sembrano dei pupazzi che fanno parte di un corteo, in uno spettacolo in cui predomina un movimento sempre cosciente e studiato. Secondo Ritt, la pantomima degli attori di Nowa Huta, così naturale e spontanea, svolge una funzione paragonabile all'improvvisazione nella commedia dell'arte³⁷. Il recensore non è d'accordo con altri critici, giacché secondo lei tutta la compagnia ha contribuito al successo della commedia, ogni attore ha portato un tassello che ha arricchito la visione della regista. Sembra molto attuale la critica di Zygmunt Greń, presentata nell'articolo *Bawcie się (Divertitevi)*, pubblicato sul settimanale "Życie Literackie" il 31 marzo 1957. Greń vede nella rappresentazione comico-grottesca una prova di rinuncia alla vita grigia e opprimente che soffoca l'uomo in un paese socialista. Nel testo della recensione si accenna ai problemi dell'arte contemporanea con la censura e con le aspettative del governo, per il quale il teatro avrebbe dovuto essere il portavoce delle idee socialiste. Anche nella stessa struttura dell'articolo possiamo notare un gioco ironico con tale atteggiamento, che a mio parere è parallelo al gioco di Skuszanka con l'esigenza di realismo nel teatro da parte del pubblico: Greń ironizza sul fatto che la comicità di Skus-

³² Cfr. Ivi, p. 243.

³³ Basato sulla traduzione di Jerzy Jędrzejewicz e presentato presso il Teatr im. Juliusza Słowackiego a Cracovia.

³⁴ „Sympatyczne przedstawienie warszawskie w porównaniu z czarodziejskim fajerwerkem na scenie nowohuckiego teatru wydaje się... skromne”. J. Ritt, *Trzy razy Goldoni*, "Trybuna Ludu" 12 VI 1957, p. 6.

³⁵ „Warszawskie przedstawienie *Sługi* w inscenizacji Zbigniewa Swana jest »unowocześnione«, wesołe i dość zgrabne”. Ivi.

³⁶ „Ginie jednak wiele pomysłów reżysera spektaklu. Poza Gajdą, przedstawienie jest aktorsko zaledwie poprawne”. Ivi.

³⁷ Cfr. Ivi.

zanka servisse al pubblico solo come forma di rilassamento necessario per l'aumento della produttività sul lavoro. L'autore cita le parole di Meyerhold, secondo il quale il teatro aiuterebbe a creare un uomo nuovo e sviluppa questa idea aggiungendo che il divertimento funziona come la ginnastica: ci rilassa e ci stimola ad affrontare le "nuove sfide dei compiti produttivi"³⁸. Non possiamo però farci ingannare, perché tale interpretazione della commedia goldoniana non ha lo scopo di far addormentare la coscienza. Secondo il critico, lo spettacolo di Skuszanka, dandoci la possibilità di staccarci dai problemi quotidiani, non svolge la funzione del prozac ma insegna al pubblico a compiere atti di coraggio. Viene letto come tale la decisione della regista di rompere con il legame storico della commedia da una parte e con la poetica realista dall'altra. Se lo spettatore fosse in grado di cogliere il messaggio non lo sappiamo. Greń chiude l'articolo con una scena molto amara: al momento dell'uscita dal teatro sente la voce degli altoparlanti e si ricorda della realtà in cui vive³⁹. L'ultima frase suona in maniera molto apocalittica: "Divertitevi, chissà se il mondo durerà ancora tre settimane"⁴⁰.

"Il servitore polacco" a Venezia

L'invito al XVI Festival internazionale della Biennale di Venezia, che celebrava il 250° anniversario della nascita di Goldoni, fu un grande onore per il teatro di Nowa Huta nato solo due anni prima. Lo scopo del direttore Adolfo Zaiotti era quello di "includervi [...] una serie di spettacoli che in qualche modo attestasse l'ammirata considerazione in cui il grande commediografo è tenuto in tutto il mondo"⁴¹. Il festival cerca di dare un'idea di "come si svolge, fuori dalle capitali, la vita del teatro drammatico straniero, come si sorregga, quali mete ambisca, quali risultati attinga, su quali elementi – attori, registi, ecc. – riposino affermazioni non dubbie, consentendo raffronti colla vita del teatro [italiano]"⁴². Vale la pena ricordare che molti tra i teatri inizialmente invitati a parteciparci non sono giunti a Venezia a cause della difficoltà di "conciliare le esigenze del Festival con quelle delle varie Compagnie nei riguardi del calendario"⁴³, il che a mio parere intacca un po' il prestigio della presenza di Skuszanka a Venezia. Questo particolare però viene taciuto in Polonia perché senza alcun dubbio c'erano, da parte di molti, grandi speranze rispetto la messa in

³⁸ „Miejmy odwagę zerwać z rzeczywistością, brudną i płaską, która przygniata człowieka, zamiast go odradzać, duchowo, a także fizycznie. Gdyż, jak pisał niegdyś Meyerhold, a którego każdy nowoczesny chętnie się powoła, »teatr pomaga zorganizować nowy trening ludzi«, zabawa i rozrywka jak gimnastyka odprężają człowieka i mobilizują do nowych zadań produkcyjnych". Z. Greń, *Bawcie się*, "Życie Literackie" 12 VI 1957, p. 5.

³⁹ Cfr. Ivi.

⁴⁰ „Bawcie się, kto wie, czy świat potrwa jeszcze trzy tygodnie". Ivi.

⁴¹ G. Damerini, *Goldoni onorato da complessi teatrali stranieri al XVI Festival internazionale della Biennale*, "Il dramma" 1957, n. 251–252, p. 58.

⁴² Ivi.

⁴³ Ivi.

scena italiana dello spettacolo di Nowa Huta. Nell'articolo già menzionato Ritt ammette che questa volta le aspettative erano più alte del solito perché la compagnia che andava in Italia poteva essere considerata una delle più interessanti compagnie polacche di allora⁴⁴. Lo spettacolo polacco però viene valutato dalla maggior parte della critica italiana come un'edizione "pacchiana e mimicamente sconclusionata"⁴⁵ dal ritmo "incredibile e disumano"⁴⁶. I recensori italiani non apprezzano per niente la poetica della rottura con il realismo e non capiscono la visione della regista che decide di servirsi dell'estetica della commedia dell'arte, del balletto e della musica: "[...] questo "Servitore di due padroni" [è] riuscito una bislacca miscellanea, troppo spesso di pessimo gusto, di motivi d'ogni genere, mimo-musicali-danzanti, che hanno il loro fulcro nel clownismo"⁴⁷. Anche la stessa scelta della commedia è stata valutata in modo molto negativo dal recensore Gino Damerini, secondo il quale "Il Servitore di due padroni" sarebbe l'opera prediletta di quelli che non rispettano la Riforma e vogliono riportare indietro, alla commedia dell'arte, il teatro di Goldoni, "facendolo passare per quello che non è, che si è sempre rifiutato di essere"⁴⁸. Concorde su ciò anche Nicola Mangini, per il quale "è sintomatico che la commedia più tradotta e rappresentata nei paesi del nord Europa sia "Il servitore di due padroni"⁴⁹. Sembra che ancora più degli esperimenti di un espressionismo contaminato, alla critica italiana dispiaccia la scelta dell'interprete del protagonista, ossia Wojciech Rajewski. Mangini sottolinea la presenza del clownismo nella sua interpretazione: "[s]ulla linea di un linguaggio violentemente antinaturalistico, ed ispirato ad un anacronistico gusto espressionista e ballettistico, l'attore Wojciech Rajewski, più clown che zanni, si è mosso piroettando da provetto acrobata in un sostanziale «a solo», cui non potevano sfuggire le precise indicazioni comiche del testo"⁵⁰. Ma il giudizio più severo è quello di Damerini, secondo il quale: "[s]e Goldoni avesse potuto immaginare che in suo onore il dialettoso e grazioso Servitore, innocuo compromesso fra la riva a cui voleva approdare e quella da cui s'era distaccato, o stava distaccandosi, sarebbe divenuto l'allucinato e insieme farsesco Pierrot del Rajewski, si sarebbe guardato bene, probabilmente, dallo scriverlo"⁵¹.

Mentre gli articoli apparsi sulle riviste teatrali appena menzionate non apprezzano lo spettacolo di Skuszanka, nei giornali polacchi e nelle monografie sul Teatro Popolare di Nowa Huta⁵² vengono citate solo ed esclusivamente le recensioni po-

⁴⁴ Cfr. J. Ritt, *Trzy razy Goldoni...*, op. cit.

⁴⁵ G. Damerini, *Goldoni onorato...*, op. cit., p. 65.

⁴⁶ N. Mangini, *Rassegna goldoniana*, "Lettere italiane" 1958, n. 1, p. 524.

⁴⁷ G. Damerini, *Goldoni onorato...*, op. cit., p. 65.

⁴⁸ Ivi, p. 60, 65.

⁴⁹ N. Mangini, *Rassegna goldoniana*, "Lettere italiane" 1958, n. 1, p. 524.

⁵⁰ Ivi, p. 524-525.

⁵¹ G. Damerini, *Goldoni onorato...*, op. cit., p. 65.

⁵² L'elenco delle recensioni e la traduzione dei brani delle recensioni vengono riportati nel volume: *Teatr Ludowy Nowa Huta 1955-1960*, a c. di J. Timoszewicz, A.W. Kral, Kraków 1962.

sitive (o i brani ricavati dalle recensioni che presentano i lati positivi dello spettacolo). In particolare, si citano recensioni apparse sui quotidiani, come quelle di Paolo Emilio Poesio pubblicata su “La Nazione Italiana” il 17 luglio 1957, di Alberto Bertolini pubblicata su “Il gazzettino” a Venezia il 17 luglio 1957 e di Gastone Geron pubblicata su “Gazzettino Sera” a Padova il 17–18 luglio 1957. Nella recensione riportata dai giornalisti polacchi (ad esempio da Jerzy Pomianowski)⁵³ Poesio ammette che lo spettacolo degli attori del “deserto di cemento”⁵⁴ poteva suscitare reazioni negative da parte dei tradizionalisti, ma aggiunge che a suo parere sembrava molto interessante per coloro i quali cercavano un’interpretazione nuova e attuale. Un po’ meno positiva risulta l’opinione di Gastone Geron – anch’egli ripreso in Polonia – conclusasi con la constatazione che il coraggio arbitrario di Skuszanka è senza nessun dubbio migliore della tendenza degli epigoni del XIX secolo, che in Italia finora copiano l’estetica del *systeme d’antant*⁵⁵. Molto interessante è anche la valutazione della compagnia polacca da parte della critica italiana che, basandosi sulla lettura delle riviste sopracitate, non apprezzò per niente l’interpretazione di Rajewski. Secondo la recensione di Bertolini invece – anch’essa citata da Pomianowski⁵⁶ – Rajewski sarebbe un Truffaldino eccellente⁵⁷ e non un clown malriuscito come lo descrive Damerini.

Per quanto riguarda le recensioni polacche della commedia presentata alla Biennale, sono tutte molto entusiastiche. Già la prima notizia da Venezia pubblicata sul “Dziennik Polski” il 17 luglio 1957⁵⁸ annota che la prova dello spettacolo è stata accolta bene e che alla critica italiana, secondo la quale il “Servitore” polacco sarebbe la proposta più interessante tra quelle straniere, sono piaciuti sia gli attori sia l’interpretazione registica di Skuszanka⁵⁹. L’autrice dell’articolo, Krystyna Zbijewska, segnala anche che alla conferenza stampa sono venuti più di venti giornalisti, a riprova che lo spettacolo ha suscitato grande interesse. Vale la pena notare che Zbijewska giudica male le capacità degli organizzatori del festival di pubblicizzare l’evento. L’invia a Venezia sottolinea che ci sono pochi manifesti dello spettacolo sparsi in città e quelli che sono stati esposti non si trovano in centro; la maggior parte delle fotografie portate con sé dalla compagnia, che avrebbero potuto essere mostrate al pubblico, non sono mai state esposte per mancanza di spazio. Secondo Zbijewska anche il pubblico di Venezia non sembra molto interessato al festival

⁵³ Citazione in: J. Pomianowski, *Wenecja i Skierniewice*, “Świat” 1957, n. 43 [articolo riportato nel: J. Pomianowski, *Sezon w czyścicu*, Warszawa 1960, p. 149–156].

⁵⁴ P.E. Poesio, *Gli attori del „Deserto di cemento” interpretano Goldoni in polacco*, “La Nazione Italiana” 17 VII 1957, segue: *Teatr Ludowy Nowa Huta 1955–1960...*, op. cit., p. 11.

⁵⁵ Cfr. G. Geron, *Goldoni polacco in chiave espressionistica*, “Gazzettino Sera” 17–18 VII 1957, segue: *Teatr Ludowy Nowa Huta 1955–1960...*, op. cit., p. 11.

⁵⁶ Citazione nel: J. Pomianowski, *Wenecja...*, op. cit.

⁵⁷ Cfr. A. Bertolini, *Così i polacchi di Nova Huta nel “Servitore di due padroni”*, “Il Gazzettino” 17 VII 1957, segue: *Teatr Ludowy Nowa Huta 1955–1960...*, op. cit., p. 11.

⁵⁸ K. Zbijewska, *Polski teatr w Palazzo Grassi*, “Dziennik Polski” 17 VII 1957, p. 1.

⁵⁹ Ivi.

e i prezzi dei biglietti sono molto alti ("un biglietto costa tanto quanto un paio di scarpe con tacco oppure quattro paia di collant di nylon"⁶⁰) perciò lo spettacolo della compagnia jugoslava è stato visto da meno di cento spettatori. Sembra che l'autrice del resoconto voglia giustificare una eventuale mancanza di interesse del pubblico italiano verso lo spettacolo di Nowa Huta. Nel suo secondo articolo, pubblicato il giorno dopo, parla però del successo del Teatro Popolare. Nonostante gli ostacoli (la sopramenzionata mancanza di pubblicità, il prezzo alto dei biglietti e il disinteresse del pubblico veneziano) la platea era quasi piena. Le prove che la commedia è piaciuta al pubblico per Zbijewska sono: il lungo applauso, i fiori regalati agli attori, il fatto che tante persone si sono presentate alla compagnia dopo lo spettacolo per congratularsi e soprattutto le recensioni positive pubblicate sui quotidiani già menzionati: "Il Gazzettino", "Il Giorno" e "La Nazione". Il secondo spettacolo, annota Zbijewska, è riuscito ancora meglio, poiché gli attori erano meno stressati⁶¹. È interessante notare che nel suo resoconto del 18 luglio l'autrice parla di un eventuale terzo spettacolo, perché "nessun altro teatro straniero ha suscitato un così grande interesse nel pubblico di Venezia"⁶², mentre nella nota del 20 luglio l'eventualità non viene più menzionata⁶³. Non sappiamo però se ciò possa essere una prova del fatto che lo spettacolo non fosse stimato tanto quanto lo voleva Zbijewska. Gli artisti polacchi si esibiscono due volte sul palcoscenico veneziano. Solo Jerzy Pomianowski sottolinea che la tournée avrebbe potuto essere organizzata meglio. Il teatro fu mandato in Italia esclusivamente per recitare la commedia goldoniana alla Biennale e si presentò solo a Venezia. Poiché i costi del viaggio della compagnia erano molto alti, il teatro di Nowa Huta avrebbe potuto presentare anche altri suoi spettacoli ed esibirsi in più città⁶⁴.

Concludendo, vale la pena sottolineare il distacco tra la ricezione dello spettacolo di Skuszanka in Polonia e in Italia. Mentre nella Repubblica Popolare di Polonia, dove come si è dimostrato "Il servitore di due padroni" era da secoli presente sul palcoscenico, la messa in scena viene vista dalla critica come una prova di rottura con l'onnipresente realismo dei teatri popolari e al contempo come una proposta relativamente rivoluzionaria e valida, in Italia viene valutata come poco originale, ripetitiva e non rispettante le indicazioni e la concezione del teatro di Goldoni. I critici italiani, abituati alla lettura strehleriana di Goldoni e alle proposte dei seguaci del Piccolo Teatro di Milano, non riuscivano a prendere le distanze dalla pratica

⁶⁰ „Jeden bilet to damskie pantofelki, albo 4 pary nylonów”, K. Zbijewska, *Włosi oklaskują „Sługę dwóch panów”*, "Dziennik Polski" 18 VII 1957, p. 1.

⁶¹ La stessa opinione viene presentata da Stefan Otwinowski nel: S. Otwinowski, *Wenecja próba*, "Życie Literackie" 1957, n. 32, p. 1.

⁶² „W komitecie festiwalowym mówi się o ewent. trzecim spektaklu *Sługi dwóch panów* – jako że żaden inny zagraniczny teatr nie zainteresował dotąd do tego stopnia weneckiej publiczności co teatr polski", K. Zbijewska, *Włosi oklaskują...*, op. cit.

⁶³ Cfr. K. Zbijewska, *Arrivederci, Venezia*, "Dziennik Polski" 20 VII 1957, p. 1.

⁶⁴ Cfr. J. Pomianowski, *Wenecja...*, op. cit.

teatrale attuale e a notare nel procedere a ritroso di Skuszanka una tattica ben pensata, non casuale e per niente naïve. La proposta polacca, anche se ripete a volte i luoghi comuni sulla commedia dell'arte e sulle opere goldoniane, si lascia alle spalle la coltre dell'attualità depositatasi sul teatro ritenuto canonico e riesce a ribellarsi contro la poetica imposta dalla censura polacca. Basandosi sulle recensioni apparse nei quotidiani italiani e polacchi possiamo invece notare che le reazioni del pubblico polacco e quello italiano sono simili. Lo spettacolo è stato rappresentato a Nowa Huta 64 volte e visto da 21087⁶⁵ spettatori ed è stato uno dei più grandi successi della compagnia di Skuszanka, fatto che viene spesso messo in risalto dai recensori. Sembra che anche il pubblico della Biennale fosse riuscito a percepire gli elementi innovativi della proposta polacca e l'avesse accolta bene. Bisogna anche sottolineare la predilezione degli spettatori per le messe in scena esteticamente vicine alla lettura straniera, più semplificata, della commedia dell'arte. La differenza tra il giudizio della critica e quello del pubblico italiano a mio parere è da imputarsi tra l'altro anche alla convinzione, da parte dei critici di professione, di essere gli unici titolati a interpretare l'arte goldoniana e alla poca conoscenza della realtà artistica polacca; l'accoglienza positiva da parte del pubblico invece fu probabilmente dovuta all'entusiasmo e ospitalità tipici del pubblico del festival teatrale, ma anche alla poetica grottesca dello spettacolo che riesce a varcare i limiti della barriera linguistica.

Bibliografia

- Brahmer M., *Venezia nella vita teatrale polacca del Settecento*, [in:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a c. di L. Cini, Venezia 1963, p. 19–30.
- Even-Zohar I., *The position of translated literature within the literary polysystem*, "Poetics Today" 1990, n. 1, p. 45–51.
- Gallo V., *Nota sulla fortuna*, [in:] *Il servitore di due padroni*, C. Goldoni, Venezia 2011, p. 271–384.
- Got J., *Antrepreneur w kłopotach, czyli Dwa teatry Wojciecha Bogusławskiego*, "Pamiętnik Teatralny" 1966, n. 1–4 (57–60), p. 277–341.
- Klimowicz M., Roszkowska W., *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748–1756)*, Venezia 1988.
- Korzeniowski B., *Komedia dell'arte w Warszawie*, "Pamiętnik Teatralny" 1954, n. 3–4 (11–12), p. 29–56.
- Kosiński D., *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie 1955–1962*, [in:] *Teatr w Nowej Hucie*, Kraków 2013, p. 63–97.
- Lewański J., *Komedia dell'arte w Warszawie. Pięć nieznanych argumentów warszawskich. Polski argument „Il marito tormentato”*, "Pamiętnik Teatralny" 1965, n. 1 (53), p. 62–77.
- Lewański J., *Miscellanea z czasów saskich (1706–1760)*, "Pamiętnik Teatralny" 1965, n. 1 (53), p. 12–19.

⁶⁵ Dati riportati nel volume *Teatr Ludowy Nowa Huta 1955–1960*, a c. di J. Timoszewicz, A.W. Kral, Kraków 1962.

Łukaszewicz J., *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1997.

Mangini N., *Goldoni e la Polonia*, [in:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a c. di L. Cini, Venezia 1963, p. 203–217.

Rolland R., *Teatr ludowy*, Gdańsk 2008.

Skuszanka K., *O zasadach działania i doświadczeniach Teatru Ludowego w Nowej Hucie*, [in:] *Teatr Ludowy Nowa Huta*, Kraków 1962, p. 26.

Skuszanka K., *Teatr na straży młodości*, "Dziennik Polski" 1955, n. 22, p. 8.

Stender-Petersen A., *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec P.J.*, Heidelberg 1923.

Surma-Gawłowska M., *La commedia dell'arte in Polonia*, [in:] *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769. Storia, testi, iconografia*, a c. di A. Martino, F. De Michele, Pisa – Roma 2010, p. 159–182.

Teatr Ludowy Nowa Huta 1955–1960, a c. di J. Timoszewicz, A.W. Kral, Kraków 1962.

Wąchała-Skindzier M., *Teatr w mieście socjalistycznym. Przypadek Nowej Huty*, [in:] *Teatr Nowej Huty*, a c. di M. Baran, Kraków 2013, p. 9–62.

Recensioni

Bertolini A., *Così i polacchi di Nova Huta nel "Servitore di due padroni"*, "Il Gazzettino" 17 VII 1957.

Damerini G., *Goldoni onorato da complessi teatrali stranieri al XVI Festival internazionale della Biennale*, "Il dramma" 1957, n. 251–252.

Geron G., *Goldoni polacco in chiave espressionistica*, "Gazzettino Sera" 17–18 VII 1957.

Greń Z., *Bawcie się*, "Życie Literackie" 12 VI 1957.

Jędrzejczyk O., *Spór istnieje*, "Gazeta Krakowska" 22 III 1957.

Lasocka B., *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967.

Mangini N., *Rassegna goldoniana*, "Lettere italiane" 1958, n. 1.

Otwinowski S., *Wenecka próba*, "Życie Literackie" 1957, n. 32.

Pomianowski J., *Wenecja i Skierniewice*, "Świat" 1957, n. 43.

Ritt J., *Trzy razy Goldoni*, "Trybuna Ludu" 12 VI 1957.

Vogler H., *Przygody w teatrze*, Kraków 1960, p. 241–243.

Zbijewska K., *Arrivederci, Venezia*, "Dziennik Polski" 20 VII 1957.

Zbijewska K., *Polski teatr w Palazzo Grassi*, "Dziennik Polski" 17 VII 1957.

Zbijewska K., *Włosi oklaskują „Sługę dwóch panów"*, "Dziennik Polski" 18 VII 1957.

Sitografia

<http://encyklopediateatru.pl/sztuki/1066/sluga-dwoch-panow> [consultazione: 29.08.2018].

SocGoldoni. *Sługa dwóch panów* w interpretacji Krystyny Skuszaneki**Streszczenie**

Niniejszy artykuł traktuje o realizacji scenicznej komedii Carla Goldoniego *Sługa dwóch panów* wystawionej w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Spektakl wyreżyserowany przez Krystynę Skuszanekę zostaje osadzony w historii polskiej recepcji komedii weneccjanina. Przedstawiona w artykule analiza uwag i komentarzy publikowanych przez polskich recenzentów, którzy *Sługę* widzieli w Nowej Hucie w marcu 1957 roku, oraz włoskich recenzentów, którzy oglądali spektakl kilka miesięcy później na weneckim Biennale, jest próbą ukazania zasadniczych różnic w odbiorze przedstawienia oraz odpowiedzi na pytanie o ich przyczynę. W tak krótkiej formie nie sposób przyjrzeć się wszystkim zawiłościom odczytywania Goldoniego w Polsce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku przez pryzmat (anty)ideologiczny ani nakreślić szerszy kontekst historyczno-kulturowy, tekst jest wycinkiem pogłębionych badań prowadzonych przez autorkę.

Słowa kluczowe: Krystyna Skuszanka, Carlo Goldoni, *Sługa dwóch panów*, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, komedia

SocGoldoni. *The Servant of Two Masters* as interpreted by Krystyna Skuszanka**Abstract**

The following paper is devoted to the performance of Carlo Goldoni's comedy *The Servant of Two Masters*, which was staged in Teatr Ludowy (the Ludowy Theatre) in Nowa Huta. The play, which was directed by Krystyna Skuszanka, is set in the history of the Polish reception of Goldoni's comedy. The analysis of remarks and comments, which were published by Polish reviewers who watched the play in Nowa Huta in 1957, as well as Italian reviewers who saw the performance a few months later in the Venetian Biennale, is an attempt at showing some basic discrepancies regarding the reception of the play and answering the question about the cause of such differences. In such a short form it is not possible to investigate all the intricacies of reading Goldoni in Poland in the period 50s–60s from an anti-ideological perspective, or to determine a broader historical-cultural context. The paper is only a section of in-depth research conducted by the author.

Key words: Krystyna Skuszanka, Carlo Goldoni, *The Servant of Two Masters*, Ludowy Theatre in Nowa Huta, comedy

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.14

Magdalena Sadlik

ORCID 0000-0002-1839-9246

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Teatr musi być komunikatywny” – Waldemar Krygier jako dyrektor i reżyser Teatru Ludowego w Nowej Hucie

Twórczość tego wszechstronnego artysty, parającego się malarstwem, reżyserią, scenografią, została nieco zapomniana, najczęściej bywa przywoływana w opracowaniach poświęconych Teatrowi 13 Rzędów i Laboratorium oraz w monografiach dotyczących teatru studenckiego¹. Waldemar Krygier zapisał się we wdzięcznej pamięci kolegów, artystów debiutujących w trudnych, socjalistycznych czasach. Krzysztof Jasiński wspominał reżysera jako najwybitniejszego twórcę studenckiego teatru awangardowego², Mieczysław Czuma podobnie – jako artystę, który za-fundował krakowskiej widowni „ożywczą burzę estetyczną”³. Jako utalentowanego, choć „duchowo trochę pokręconego człowieka”⁴ przedstawiał Krygiera Grotowski. W liście adresowanym do Jurija Zawadzkiego, polecając jego pedagogicznej opiece swego współpracownika, tak oto szkicował portret artysty:

Przez długi czas Krygier był kierownikiem i reżyserem jednego z lepszych teatrów w Polsce, teatrów studenckich (w Krakowie), a jego nazwisko jest znane w kręgach teatralnych. Jest on utalentowanym scenografem, ma ciekawą wyobraźnię teatralną, częściowo z teatru poetyckiego. Jego charakter jest nieco ekscentryczny i dla-

¹ Zob.: S. Dziedzic, T. Skoczek, *Teatr 38. Awangardowy zespół Waldemara Krygiera*, Bochnia 2007.

² *Legenda Teatru STU zaczęła się od „Spadania”* [wywiad z K. Jasińskim], <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/217613,druk.html> (dostęp: 20.05.2018). Bogatą historię niepokornego teatru studenckiego obfitującą w interesujące, często eksperymentalne przedstawienia otwiera Studencki Teatr Satyryków (1954–1973). Zob.: P. Szlachetko, J.R. Kowalczyk, *STS był pierwszy*, [w:] *STS tu wszystko się zaczęło*, Warszawa 2014, s. 11–15. O teatrach studenckich jako wpisujących się w ruch kontrkultury pisał Sławomir Magala, zob.: tenże, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*, Warszawa 1988. Zob. też: *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, red. E. Chudziński, Kraków 2011.

³ Zob.: M. Czuma, *Z kroniki żałobnej*, „Dziennik Polski” 2006, nr 26.

⁴ J. Grotowski, *Korespondencja*, [w:] tegoż, *Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009*, Gdańsk 2009, s. 59.

tego potrzebna jest mu szczególnie czujna, uważna i twarda ręka pedagogiczna. Głównym jego problemem jest nauczyć się pracować z aktorem⁵.

Nowohucki okres teatralnej aktywności Krygiera jak do tej pory nie zainteresował badaczy, wzmianki o nim pojawiają się jedynie w tekstach dotyczących historii Teatru Ludowego⁶, toteż w niniejszym artykule właśnie tej jego zapomnianej, dyrektorskiej kadencji przede wszystkim poświęcę uwagę. Jednak zarówno jej prezentacja, jak i tym bardziej ewentualna ocena jest niezwykle trudna. Zważywszy bowiem, że przedstawienia nie były utrwalone na taśmie filmowej, jedyne zachowane materiały to scenariusze, afisze, programy, czarno-białe zdjęcia oraz recenzje. Nie dość, że rekonstrukcja spektaklu, choćby tylko w zarysach, na podstawie subiektywnych ze swej istoty recenzji nie jest zadaniem łatwym, to kolejnym, dodatkowym utrudnieniem okazuje się ich niedostatek. O ile na samym początku dyrekcji Krygiera dziennikarze, krytycy często odwiedzali Nową Hutę, o tyle z czasem ich zainteresowanie położonym na peryferiach Krakowa teatrem zaczęło słabnąć, a wraz z nim zmniejszała się zasadniczo liczba recenzji, artykułów poświęconych jego działalności.

Od młodych lat związki z Krakowem tego urodzonego w Łodzi artysty stopniowo się zacieśniały. To tutaj studiował scenografię w Akademii Sztuk Pięknych, tutaj też założył słynny Teatr 38, którym kierował w latach 1957–1959. To właśnie na jego scenie po raz pierwszy w Polsce wystawiono sztuki Becketta. W zgrzebnych, PRL-owskich czasach odbiorca dzięki repertuarowi proponowanemu przez ten młody, ambitny teatr miał szansę zapoznać się ze współczesną światową awangardą. *Samuelem Zborowskim* Krygier definitywnie pożegnał się z teatrem, który stworzył, jego odejście przebiegło w niemiłej atmosferze, sam zainteresowany nie tał związany z tym rozgoryczenia i pewnego poczucia krzywdy. Zaniepokojony – jak się wydaje – bardziej o przyszłość zdolnego artysty niż kierowanego przez niego Teatru 38 zaprzysięgły „teatral” Tadeusz Kudliński zapytywał:

Istnieje dalej studencki Teatr 38 [...]. Jak wiadomo, impreza ta znajduje się w stanie przesilenia w związku ze zmianą kierownictwa. Trudno na razie ocenić nową perspektywę tego teatryku. Ale tymczasem co się dzieje z jego zdymisjonowanym twórcą i animatorem W. Krygierem? Czyżby ten twórczy, awangardowy reżyser miał się zmarnować w powszechnej obojętności?⁷

Na tym etapie artystycznej biografii obawy Kudlińskiego okazały się bezzasadne, gdyż Krygier szybko odnalazł się u boku Jerzego Grotowskiego⁸, z którym współ-

⁵ Tamże.

⁶ Zob.: M. Klotzer, *Przekorna historia*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, Kraków 2013, s. 164–166; J. Woźniak, *Trzydzieści lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, [w:] *30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, oprac. Teatr Ludowy, Kraków 1988, s. 15–17.

⁷ T. Kudliński, *O kabaretach i awangardzie. Spotkania teatralne*, „Dziennik Polski” 1960, nr 159.

⁸ Zob.: W. Krygier, *Uwagi o współpracy z Grottem*, „Notatnik Teatralny” 2001, nr 22–23, s. 76–78; *Krygier Waldemar*, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/krygier-waldemar> (dostęp: 14.08.2019).

praca trwała niemal dziesięć lat – najpierw w Opolu, w Teatrze 13 Rzędów, później we Wrocławiu w Teatrze Laboratorium⁹. Prócz tego nadal działał w Krakowie, jak wspominał tamten okres Krzysztof Jasiński:

Już na pierwszym roku ściągnęli mnie do Teatru Politycznego. Stworzył go Waldemar Krygier, w odwecie za wyrzucenie go z Teatru 38. Działał dwa lata. Wystawiali Biblię, do której zostałem zaangażowany. Grałem amanta w *Pieśni nad pieśniami*. Krygier był wtedy współpracownikiem Grotowskiego. Pół tygodnia spędzał w Krakowie, pół – w Opolu, a potem we Wrocławiu. A ja piłem z nim codziennie herbatę i nie tylko. Byłem jego takim, powiedzmy, powiernikiem, przed którym wyładowywał wszystkie stresy związane z Grotowskim¹⁰.

Niewątpliwie na czasy kierowania Teatrem 38, jak i współpracy z Grotowskim przypadają złote lata Krygiera – reżysera i scenografa. „Był na topie”¹¹ – skonstatuje lakonicznie po latach Jan Güntner, wspominając artystę z czasów młodości: „Był wtedy uroczym zapaleńcem, wytrwałym, pełnym energii, z drobną skłonnością do uporu i egotyzmu”¹².

W 1965 roku, co zapewne nie pozostało bez związku z doskwierającym mu poczuciem stagnacji¹³, Krygier podjął studia w moskiewskim Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS) i – jak podkreślał Jasiński – „uczciwie je skończył”¹⁴. Po uzyskaniu reżyserskiego dyplomu artysta powrócił do Krakowa, gdzie został zatrudniony na stanowisku reżysera w nowohuckim teatrze. Etat otrzymał w roku szczególnym dla tej placówki, kiedy to hucznie obchodzono 15-lecie jej istnienia. Jubileusz skłaniał krytyków do podsumowań, ocen i dyskusji dotyczących kierunków rozwoju, dróg, którymi teatr powinien podążać¹⁵. Wielu z nich z sentymentem wspominało pierwsze lata jego funkcjonowania, kiedy to położony na peryferiach teatr zyskał

⁹ Zob.: W. Krygier, *Na mieście w Opolu*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 157.

¹⁰ *Z kontynentu na kontynent – rozmowa z Krzysztofem Jasińskim* [rozmawiał: J.R. Kowalczyk, luty 2016], <https://culture.pl/pl/artykul/z-kontynentu-na-kontynent-rozmowa-z-krzysztofem-jasinskim> (dostęp: 20.05.2018).

¹¹ J. Güntner, *Scena NURT 71*, „Zdanie” 2006, nr 1–2, s. 91.

¹² Tamże.

¹³ Zob.: W. Krygier, *Uwagi o współpracy z Grottem*, dz. cyt.

¹⁴ *Z kontynentu na kontynent – rozmowa z Krzysztofem Jasińskim*, dz. cyt.

¹⁵ Całą, dość burzliwą dysputę dotyczącą teraźniejszości i przyszłości Teatru Ludowego zainicjował „Teatr”. W miesiąc po jubileuszowych obchodach zamieszczono odredakcyjny artykuł pod prowokacyjnym nieco tytułem *Nie o jubileuszu*, w którym z niepokojem konstатовano ewolucję „tej placówki, która z teatru świetnego, głośnego, twórczego przemieniła się powoli w skromną scenę peryferyjną, uczciwie spełniającą swe obowiązki [...], mającą swe miejsce wśród scen krakowskich, rzetelnie służącą swej nowohuckiej widowni – ale znajdującą się jednak z dala od nurtu żywej, poszukującej, twórczej sztuki teatru”. Zob.: *Nie o jubileuszu*, „Teatr” 1971, nr 2. Owo niebezpieczeństwo dla teatru, wynikające z podążenia za gustem mniej wybrednego odbiorcy, sygnalizował Marian Sienkiewicz na marginesie swej recenzji *Bluesa dla Pana Charlie*, zatem już na początku kadencji Babel. Zob.: M. Sienkiewicz, *Baldwin i Zabłocki w Nowej Hucie*, „Współczesność” 1967, nr 5.

szybko uznanie¹⁶. Ambitne, odważne, zaangażowane politycznie, niestroniące od eksperymentów przedstawienia Skuszancki i Krasowskiego gromadziły miłośników Melpomeny. W konfrontacji z artystycznymi, śmiałymi wizjami poprzedników¹⁷ eklektyczny repertuar proponowany przez Irenę Babel¹⁸, podporządkowany celom dydaktycznym, stopniowemu oswojaniu mieszkańców peryferyjnej dzielnicy ze sztuką, wypadła blado. Zatrudnienie Krygiera napawało niektórych krytyków nadzieją, iż pozyskanie pełnoetatowego reżysera ułatwi zespołowi wypracowanie własnego, jednolitego stylu inscenizacyjnego¹⁹, czemu nie sprzyjały wcześniej ciągłe rotacje. Nie upłynął nawet rok od jego przyjęcia, a reżyser został dyrektorem nowohuckiego teatru, zastępując na tym stanowisku Babel²⁰. Jeszcze za czasów jej dyrekcji na deskach Teatru Ludowego miała miejsce premiera *Dwóch teatrów Szaniawskiego* (27 lutego 1971), przyjęta przez krytyków jako dobry omen dla teatru – zwiastujący zwrot ku ambitnemu repertuarowi. Krzysztof Miklaszewski, nowohucki debiut Krygiera, interpretował jako uwieńczoną sukcesem próbę przywrócenia polskiej scenie dramatu już nieco zapomnianego, pokrytego patyną czasu²¹, Marian Sienkiewicz zaś pisał:

Krygierowskie *Dwa teatry* po raz pierwszy odkrywają jakiś przejmujący, gorzki komizm tej przypowieści o życiu i złudzeniu. [...] Odejście od historycznych uwarunkowań pozwoliło Krygierowi zademonstrować teatr filozoficznej myśli, cienkiej ironii i cierpkiego komizmu²².

22 lipca 1971 roku odbyła się premiera *Dam i huzarów* w reżyserii i scenografii Waldemara Krygiera, zamykająca sezon teatralny 1970/1971. „Fredro »porno« w operowym sosie”²³ – dosadnie spointowała nowohucki spektakl Krystyna

¹⁶ Zob.: D. Kosiński, *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie*; M. Wąchała-Skindzier, *Teatr w mieście socjalistycznym. Przypadek Nowej Huty*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, red. M. Baran, Kraków 2013, s. 99–120; J. Woźniak, *Trzydzieści lat Teatru Ludowego...*, dz. cyt., s. 5–32.

¹⁷ Po odejściu Skuszancki i Krasowskiego funkcję dyrektora objął ich współpracownik (scenograf i współinscenizator) Jerzy Szajna realizujący teatr autorski. Jednak po trzech latach zrezygnował on z funkcji, a wówczas rządy w tej borykającej się z różnymi trudnościami kulturalnej placówce, zwłaszcza zaś z malejącą systematycznie liczbą widzów, przejęła Irena Babel.

¹⁸ Jak nie bez ironii przedstawiał repertuar proponowany przez Babel Marian Sienkiewicz: „Sezonowy układ repertuaru jest łatwy i prosty w konsumpcji. Jedna bajeczka, jeden quasi-musical w typie *Ballady wigilijnej* Brylla, *Ballady o tamtych dniach* Grodzieńskiego i Jurandota, *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego, dwie, trzy sztuki współczesne, czterech klasyków”. Zob.: M. Sienkiewicz, *Trzy dyrekcje i trzy teatry. O modelu nowohuckiego Teatru Ludowego*, „Teatr” 1971, nr 18.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob.: *Babel Irena*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, vol. 1: A–Ł, Warszawa 2017.

²¹ J. Miklaszewski, *Szaniawski w Krygierowskim zwierciadle*, „Teatr” 1971, nr 14.

²² Tamże.

²³ K. Zbijewska, *Szkoda...*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/188577/szkoda> (dostęp: 20.07.2018).

Zbijewska, zarzucając reżyserowi pomieszanie konwencji, natłok pomysłów. W opinii krakowskiej dziennikarki zarówno *Damy i huzary*, jak i wcześniejsze *Dwa teatry* padły ofiarą nadmiernie wybujałej wyobraźni artysty. Nie odmawiając racji istnienia takim reżysemskim odczytaniom, skłonna jednak była je sytuować na deskach teatru eksperymentalnego, a nie zawodowego, w dodatku usytuowanego w robotniczej dzielnicy. Podobne wątpliwości zgłaszano wcześniej względem przedstawień Skuszaneki.

Kolejna inscenizacja Krygiera – *Sennik współczesny* (10 listopada 1971), zapewniła sobie uwagę krytyki jako setna sztuka wystawiona na nowohuckiej scenie i pierwsza reżyserowana przez artystę jako dyrektora, symbolicznie zatem otwierająca nowy rozdział w historii Teatru Ludowego. W związku z powyższym krytycy mieli duże oczekiwania względem tego właśnie przedstawienia, jednak – jeśli sądzić na podstawie zachowanych recenzji – spektakl im nie sprostał. Bronisław Mamoń zarzucał sprowadzenie powieści Konwickiego do banału: „parę rodzajowych obrazeczków, ilustrujących powszechnie znaną prawdę, że Polak pije wódkę i świętuje przy każdej nadarzającej się okazji”²⁴. Wtórował mu Greń, określając *Sennik...* w wydaniu Krygiera jako „katalog grzechów głównych” okraszony sentymentalizmem²⁵. „Przydługawy wyciąg z *Sennika współczesnego*”²⁶, streszczenie powieści, przedstawienie, w którym „naturalnie brzmi tylko głos suflera”²⁷, czy wreszcie, by odwołać się do tytułu recenzji Bobera: „półśrodek półsezonu”²⁸ – zapewne nie takich podsumowań życzyłyby sobie reżyser. Jako interesujący określił ten spektakl Stefan Otwinowski, choć sformułowana przez niego zachęta nie wystawiała najlepszego świadectwa samej inscenizacji. Swoją recenzję kończył bowiem konkluzją sugerującą, że wielowymiarowa powieść Konwickiego została sprowadzona wyłącznie do realistycznego wymiaru: „Łaskawi Czytelnicy, jeśli od teatru wolicie film – jedźcie koniecznie do Nowej Huty! Zapewniam Was, że zobaczycie tam sceny z naszego życia atakujące wyobraźnię ostrą wizualnością niczym w filmie Zanussiego”²⁹. Krygier na plan pierwszy wysunął uwarunkowania społeczno-polityczne determinujące losy jednostki, która usiłuje się odnaleźć w nowej sytuacji³⁰. Spektakl nie oddał tego, co decydowało o sile prozy Konwickiego: specyficznego klimatu jego dzieła, „atmosfery dusznej i męczącej, subiektywności koszmarnej majaku”³¹.

Recenzenci wytknęli również pewne techniczno-organizacyjne niedociągnięcia. Ponoć jeszcze tydzień po premierze widzowie nie otrzymali programu spektaklu, a jedynie ulotki, pozostawiono więc domyślności widza nazwiska

²⁴ B. Mamoń, *Z wizytą w Nowej Hucie*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 8.

²⁵ Zob.: Z. Greń, ... *naszych wielkich czasów*, „Życie Literackie” 1971, nr 50.

²⁶ J. Pieszczachowicz, *Polskie sny i koszmary*, „Echo Krakowa” 1972, nr 59.

²⁷ M. Fik, *Sennik? Współczesny?*, „Teatr” 1972, nr 3.

²⁸ J. Bober, *Półśrodki półsezonu*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 36.

²⁹ S. Otwinowski, *Notes krakowski*, „Życie Literackie” 1971, nr 49.

³⁰ *Stefan Otwinowski o kolegach*, rozmawiał M. Sienkiewicz, „Teatr” 1972, nr 6.

³¹ M. Fik, *Sennik? Współczesny?*, dz. cyt.

występujących na scenie aktorów, autorów muzyki i scenografii³². W udostępnionym z pewnym opóźnieniem programie znalazł się ważny, w wersji skróconej przedrukowany w „Głosie Nowej Huty”, tekst nowego kierownika literackiego: Krzysztofa Miklaszewskiego – następcy Jerzego Broszkiewicza związanego z Teatrem Ludowym od jego początku. Szczególnie często krytycy przywoływali poniższy fragment, traktując go niczym *credo* nowego kierownictwa, zapowiedź kierunku rozwoju, w którym podąży teatr:

Krygier, przykładając dużą wagę do recepcji widza i jej zasadniczo podporządkowując charakter pracy z aktorem, pragnie – jak wynika nie tylko z teoretycznych deklaracji, ale i konkretnych propozycji scenicznych – wyzwolenia instynktu współczesności zarówno w wyborze repertuaru, jego scenicznej interpretacji, jak i jego odbiorze. Oznacza to wykorzystanie doświadczeń eksperymentu Szajny, zasymilowania zdobyczy Krasowskich i zdroworoządkową syntezę z popularyzatorską pasją Ireny Babel. Oby taka synteza okazała się możliwa!³³

Tak ambitnie zakreślonego planu Krygier nie zdołał zrealizować, inna sprawa, że synteza, o której marzył kierownik teatralny, bliższa była utopijnej wizji niż realnemu programowi³⁴.

W pierwszym sezonie teatralnym swej dyrektorskiej kadencji Krygier po raz kolejny postanowił się zmierzyć z *Idiotą* Dostojewskiego³⁵, którego wystawił już wcześniej w Teatrze 13 Rzędów. Spektakl wywołał wówczas gorące dyskusje i spore kontrowersje³⁶, toteż trudno się dziwić, iż nowohuckie przedstawienie chętnie konfrontowano z tym pamiętnym opolskim. Krygier przyjął jednak całkowicie odmienną koncepcję. W odróżnieniu od wcześniejszej krakowska inscenizacja emanowała dynamizmem. W statycznym, opolskim przedstawieniu akcja rozgrywała się przy stole gromadzącym bohaterów, co mogło budzić skojarzenia z Ostatnią Wieczerzą. W nowohuckim spektaklu oglądane w nieustannym ruchu, formułujące taneczny korowód postaci zdają się opowiadać „jakąś historię wesołą, a ogromnie przez to smutną”:

Reżyser stara się stworzyć feerię zdarzeń, myśli i uczuć ludzkich zatopioną w zmiennych nastrojach, pełną gwałtownych spięć i przeskoków. Rozpad więzi międzyludzkich, męki duszne bohaterów, tragizm obcości wśród innych, namiętne poszukiwanie sensu życia, asceza i rozpasanie, świętość pomieszana ze zbrodni-

³² Z. Greń, ... *naszych wielkich czasów*, dz. cyt.

³³ K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy Teatru Ludowego*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 6.

³⁴ K. Miklaszewski, *Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Historia i dzień dzisiejszy*, [w:] Państwowy Teatr Ludowy Nowa Huta. *Sennik współczesny*, Nowa Huta 1971 [program].

³⁵ Zob.: K. Miklaszewski, *Nowohucka wersja „Idioty”*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 14.

³⁶ Zob.: L. Flaszen, „*Idiota*”. *Na marginesie inscenizacji W. Krygiera*; Z. Bednorz, *Dostojewski współcześnie widziany*; J. Falkowski, *Dostojewski pożarty*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczienia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler i G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 43–44, 141–146.

czością przybrane zostały w szatę groteski, nawet – burleski, spontanicznej ekscentryczności karnawału, błazenady³⁷.

Takie przedstawienie wynikało z inspiracji Krygiera interpretacją Michaiła Bachtina, co zaakcentowano w programie spektaklu, zamieszczając w nim fragment książki *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Nie odmawiając oryginalności takiemu ujęciu powieści, wskazywano jednakże, iż Bachtinowską tezę o karnawalizacji *Idioty* zinterpretował nazbyt dosłownie³⁸, naiwnie. Reżyser sięgnął po metaforę dość już wyeksploatowaną, przedstawiając życie jako nieustanną maskaradę. Swoją sukces spektakl zawdzięczał w znacznej mierze dwójce aktorów wcielających się w główne role: Czesławowi Wojtale (książę Myszkini) i Aleksandrowi Bednarzowi (Rogożyn). Wystawienie *Idioty* wiązało się z nie lada wyzwaniem także dlatego, że w pamięci miłośników teatru, recenzentów zapisała się świetna inscenizacja *Biesów* Wajdy, co kolejnych reżyserów sięgających po Dostojewskiego skazywało nieuchronnie na porównania, nie uniknął ich i Krygier³⁹. Przedstawienie zostało dość dobrze przyjęte przez krytykę, a co najistotniejsze – Teatr Ludowy znów przypomniał o swoim istnieniu. *Idiotę* zaprezentowano podczas jedenastych Rzeszowskich Spotkań Teatralnych. Spektakl postrzegano jako powrót do chlubnych tradycji z czasów dyrekcji Skuszanki i Krasowskiego, kiedy to kolejne przedstawienia budziły ożywione dyskusje⁴⁰. Zbigniew Podgórzec skłonny był postrzegać inscenizację *Idioty* – nieco na wyrost, jak się potem okazało – jako „moment zwrotny”⁴¹, przesądzający o dalszym kierunku rozwoju nowohuckiej sceny. Zdaniem krytyka w tym przedstawieniu najpełniej wybrzmiało artystyczne credo twórcy⁴². Jednak według niektórych recenzentów w pogoni za awangardową formą umknął reżyserowi tak znamieny dla prozy Dostojewskiego psychologizm: „resztki po Dostojewskim”⁴³ – skwitowała lapidarnie spektakl Krystyna Świerszczewska. Entuzjazmu nie budziła przygotowana przez reżysera scenografia, zwłaszcza zaś irytowała błyszcząca folia drzew⁴⁴. Pomimo tych wszystkich zastrzeżeń z perspektywy czasu i tak *Idiotę* uznano za najlepsze przedstawienie Krygiera z okresu jego nowohuckiej dyrektorskiej kadencji.

³⁷ J. Pieszczachowicz, *Karnawałowy Dostojewski*, „Echo Krakowa” 1972, nr 2.

³⁸ Tamże.

³⁹ Zbigniew Podgórzec równie wysoko oceniał oba przedstawienia (zob.: Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, „Za i Przeciw” 1972, nr 17). Z kolei Bober z uwagi na rozmach i „wprost kosmiczny wymiar spektaklu” przedkładał *Biesy* (zob.: *Interesujący „Idiota”*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 95).

⁴⁰ Zob.: D. Kosiński, *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, dz. cyt., s. 99–120.

⁴¹ Zob.: Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, dz. cyt.

⁴² Tamże.

⁴³ K. Świerszczewska, *XI Rzeszowskie Spotkania. Spragnionej dziennik łagodny*, „Widnokrąg. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1972, nr 24. Zob. też: E. Salomon, *Złote jabłko?*, „Życie Literackie” 1972, nr 19.

⁴⁴ Zob.: K. Świerszczewska, *XI Rzeszowskie Spotkania...*; J. Bober, *Interesujący „Idiota”*; K. Zbijewska, *A jednak Dostojewski*, „Dziennik Polski” 1972, nr 134.

Kilka lat później na kanwie powieści Dostojewskiego Andrzej Wajda przygotowuje w Starym Teatrze przedstawienie *Nastazja Filipowna* (1977)⁴⁵.

Już w listopadzie 1971 roku, a więc na samym początku pierwszego dyrektor-skiego sezonu Krygiera, z myślą o młodych zdolnych dramaturgach powołano do życia Scenę NURT 71, aby umożliwić im tym samym debiut⁴⁶. Miały tam również zaistnieć prapremiery ważnych sztuk światowych, tak aby widzowie mieli szansę zapoznać się z najnowszymi kierunkami sztuki współczesnej. Krygier pokładał niemałe nadzieje w nowym projekcie. Scena powstała dzięki aktorowi Teatru Ludowego – Janowi Güntnerowi, który na jednym z posiedzeń rady artystycznej zaproponował jej utworzenie, on też przygotował tekst programowy *Scena NURT 71, założenia i kierunki działania*. Sama nazwa odwoływała się do teatralnych, nowohuckich tradycji, do jej „prapoczątków romantycznych”⁴⁷, czyli do amatorskiego teatru funkcjonującego pod nazwą „Nurt”, a założonego przez Jana Kurczaba⁴⁸ z myślą o propagowaniu sztuki teatralnej w robotniczej dzielnicy Krakowa:

Nazwa sceny NURT wyraża szacunek do heroicznego okresu budzenia zainteresowania teatrem w Nowej Hucie. Liczba „71”, przypominająca, ile czasu minęło od tamtych romantycznych dni, ma mówić dobitnie o lękach i niepokojach, radościach i nadziejach, które obecnie i w dającej się przewidzieć przyszłości stanowią treść naszego **teraz**⁴⁹.

Wyrażając podziw dla pionierskiej pracy Kurczaba, Güntner deklarował także gotowość do kontynuacji jego dzieła. Swą decyzję o udostępnieniu sceny przede wszystkim młodym twórcom motywował przekonaniem, że to właśnie im, przez wzgląd na pokoleniową wspólnotę, będzie najłatwiej nawiązać nić porozumienia z nowohucką widownią.

Plan był ambitny, może nawet nadmiernie, jak na małą placówkę na obrzeżach miasta, czym prawdopodobnie można po części tłumaczyć finalne niepowodzenie całego przedsięwzięcia. Na inaugurację działalności nowej sceny⁵⁰ wybrano *Dzień*

⁴⁵ Zob.: J. Walaszek, *W kręgu Dostojewskiego*, [w:] tejsze, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, Kraków 2003, s. 126–132.

⁴⁶ To nie była pierwsza krakowska tego typu inicjatywa. U schyłku dwudziestolecia międzywojennego o powstanie takiej sceny dla debiutantów, młodych dramaturgów zabiegał Adam Bunsch (A. Bunsch, *O teatr grzechu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 64, s. 3). W efekcie z inicjatywy Tadeusza Kudlińskiego powstało Studio 39, kres jego działalności położył wybuch drugiej wojny światowej. Zob.: T. Kudliński, A. Bunsch, *Memoriał w sprawie utworzenia studium teatralno-dramatycznego* [maszynopis: BJ, sygn. 106678 III].

⁴⁷ K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy...*, dz. cyt.

⁴⁸ Zob.: J. Kurczab, *Nurt. Opowieść o pewnym teatrze*, Kraków 1955; tenże, *Kronika serdeczna*, Kraków 1963.

⁴⁹ J. Güntner, *Scena NURT 71, założenia i kierunki działania*, [w:] tegoż, *Scena NURT 71*, dz. cyt., s. 92–93.

⁵⁰ Zob.: D. Terakowska, „Nurt 71”. *Nowa scena Krakowa*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 258; B. Natkaniec, *Uwagi o inauguracji Nurtu 71. Co ma do powiedzenia pokolenie 71?*,

dobry, Mario Aleksandra Bednarza (reż. autor sztuki)⁵¹ oraz *Samokrytykę* Leona Pawlika (reż. J. Güntner)⁵². Zasadność takiego doboru budziła pewne wątpliwości, bowiem Scenę NURT 71 powołano do życia z myślą o debiutach, tymczasem obie sztuki miały już swoje prapremiery⁵³. Po spektaklach odbywały się dyskusje z publicznością, realizujące misję propagowania sztuki tak bliską Kurczabowi.

Ponieważ współpraca z Krygierem nie układała się najlepiej, Güntner dość szybko zrezygnował z kierowania sceną i opuścił Teatr Ludowy, z którym związany był przez kilkanaście lat⁵⁴. Po jego rezygnacji zagrano jeszcze dwa spektakle: *Powrót z Elby* Daniela Christoffa w reżyserii Wojciecha Boratyńskiego oraz *Wieczór zbrodniarzy* José Triany w reżyserii Jacka Grucy. Najbardziej udanym spektaklem okazała się sztuka otwierająca działalność sceny – *Dzień dobry, Mario* Bednarza⁵⁵, przez niego również wyreżyserowana, przedstawiająca historię młodej, zakochanej pary, wchodzącej dopiero w dorosłe życie, uwikłanej w trudne relacje⁵⁶. Przedstawienie obok *Cyrulika sewilskiego* oraz *Zaczarowanych kwiatów* (reż. A. Bednarz) z uwagi na liczbę przedstawień wpisało się w krąg największych premier z czasów dyrektorskiej kadencji Krygiera. Scena NURT 71, choć niewątpliwie należała do niszowych przedsięwzięć kulturalnych, warta jest pamięci jako cenna inicjatywa, zrodzona ze szlachetnych pobudek, z gotowości do podejmowania artystycznych wyzwań⁵⁷. Już ze sporej perspektywy czasowej Güntner tak ocenił jej działalność:

„Echo Krakowa” 1971, nr 275; *Debiuty dramaturgiczne. Prapremiery współczesne na drugiej scenie Teatru Ludowego*, „Echo Krakowa” 1971, nr 251.

⁵¹ Zob.: J. Bober, *Propozycja nie nowa, ale interesująca*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 301; B. Natkaniec, *Uwagi o inauguracji Nurtu 71. Co ma do powiedzenia pokolenie 71?*, „Echo Krakowa” 1971, nr 275.

⁵² Zob.: J. Güntner, *Parę uwag o pracy nad „Samokrytyką”*, [w:] tegoż, *Scena NURT 71*, s. 94–95.

⁵³ *Dzień dobry, Mario* wystawiono na Scenie Inicjatyw „Reduta 71” w Teatrze im. Juliusza Osterwy, zaś *Samokrytykę* w Starym Teatrze. Dlatego też Morawiec nie bez pewnej ironii pisała w kontekście obu sztuk o „wtórnym debiucie”. Zob.: E. Morawiec, *Teatr nasz powszedni*, „Życie Literackie” 1972, nr 6.

⁵⁴ Zob.: J. Güntner, *Scena Nurt 71*, „Zdanie” 2006, nr 1–2, s. 95.

⁵⁵ Zob.: J. Bober, *Propozycja nie nowa, ale interesująca*, „Gazeta Krakowska” 1971, nr 301; K. Zbijewska, *Powody do radości*, „Dziennik Polski” 1971, nr 288.

⁵⁶ Interpretację sztuki przedstawiła Elżbieta Morawiec w recenzji poświęconej lubelskiej prapremierze. Zob.: E. Morawiec, *Poetycki teatr Brauna*, „Życie Literackie” 1971, nr 20. Zob. też: O. Hutnicki, *Zamiast recenzji. „Dzień dobry Mario”*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 2.

⁵⁷ Warto wspomnieć, że na początku lat 70. równie interesującą inicjatywę podjęto w Lublinie, gdzie po kilku latach przerwy, za dyrekcji Kazimierza Brauna reaktywowano małą scenę Reduta działającą przy Teatrze im. Juliusza Osterwy, przyjęła ona nazwę „Reduta 70”. Na tej scenie otwartej na artystyczne eksperymenty współpracownicy Grotowskiego Rena Mirecka i Zbigniew Cynkulis wystawili wspólnie z młodymi aktorami lubelskiego teatru *Jałowca* (1973). Zob.: J. Cymerman, *Z Mekki do Medyny. Rena Mirecka i Zbigniew Cynkulis w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie*, <http://www.grotowski.net/performer/performer-11-12/z-mekki-do-medyny-rena-mirecka-i-zbigniew-cynkulis> (dostęp: 15.05.2019); K. Sielicki, *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna*, „Akcent” 2004, nr 1–2.

Potrafiła zaproponować rzeczy wtedy nowe, poszerzyć ofertę artystyczną, stworzyć szansę autorom, tłumaczom, aktorom, reżyserom. Jak w *Locie nad kukułczym gniazdem* na zarzut „nie udało ci się”, mogę z czystym sumieniem odpowiedzieć jak Mc Murphy: „ale próbowałem!”⁵⁸.

Działania podjęte przez dyrektora na początku jego kadencji pozwalały na optymistyczne rokowania co do przyszłości teatru⁵⁹, by przywołać znamienity tytuł jednego z artykułów: *Powtórne narodziny teatru*⁶⁰. Zwłaszcza w pierwszym sezonie rządów Krygiera na marginesie kolejnych recenzji, na podstawie jego pierwszych poczynań, repertuarowych wyborów, próbowano przepowiedzieć przyszłość teatru, czasami konfrontując też inicjatywy nowego dyrektora z działalnością jego poprzedniczki. Przy czym, o ile już uciekano się do takich porównań, o tyle wypadały one dość często na niekorzyść Ireny Babel. Mamoń, formułując cele stojące przed kierownictwem nowohuckiego teatru, jednocześnie bardzo surowo, wręcz krzywdząco oceniał pracę reżyserki:

Nowe kierownictwo ma sytuację niełatwą: bo niby był teatr, a właściwie go nie było. Trzeba go tworzyć od nowa. Nie wystarczy przyjąć określonej możliwości budżetu ilości aktorów, trzeba ich jeszcze natchnąć jednym myśleniem [...] trzeba zmontować zespół, który wypracowałby własną koncepcję teatru w środowisku miejskim, zdominowany przez dwie grupy społeczne: robotników i inteligencję techniczną. Trudność w tym, że właściwie nie ma do czego nawiązywać. Pięcioletni okres działalności Ireny Babel był pod tym względem czasem martwym. Nie tylko nie zarysował możliwości takiej koncepcji, ale zmarnował kapitał poprzedniego kierownictwa⁶¹.

Optymistyczne prognozy, że inscenizacja *Idioty* otworzy nowy okres w dziejach Teatru Ludowego, w którym odzyska on niegdysiejsze znaczenie, nie ziściły się. Kolejne inscenizacje nie wzbudziły żywszego zainteresowania teatralnej krytyki, pamiętne zaproszenie kierownika literackiego do „pełnych polemicznej pasji i reformatorskiego zaangażowania dyskusji i wymiany myśli”⁶² pozostało już właściwie bez odpowiedzi. A przecież po wystawieniu *Idioty* przyszła kolej na dalsze ambitne i ciekawe propozycje repertuarowe, których nie oferowały inne teatry, wydawałoby się więc, że powinny zainteresować przynajmniej koneserów.

⁵⁸ J. Güntner, *Scena NURT 71*, dz. cyt., s. 95.

⁵⁹ Zob.: K. Zbijewska, *Powody do radości*, dz. cyt.; M. Sienkiewicz, *Stary i nowy teatr krakowski*, „Literatura” 1972, nr 4. Natomiast sceptycyzmu względem poczynań Krygiera nie tańczyła Małgorzata Ruda, zarzucając teatrowi nowohuckiemu pod jego dyrekcją pretensjonalność oraz intelektualną pozę: „Uciekając przed tanią popularnością, niebezpiecznie przybliżył się do granicy, poza którą rozpościera się grząska kraina niespełnionych ambicji, gdzie przestają obowiązywać już kryteria dobrego i złego smaku. Ponieważ Teatr Ludowy nie chce dać się sprowadzić do roli teatralnego Kopciuszka, więc próbuje kokietować publiczność i krytykę intelektualną pozą”. M. Ruda, *Kłopoty z popularnością teatru*, „Życie Literackie” 1973, nr 7.

⁶⁰ Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, dz. cyt.

⁶¹ B. Mamoń, *Z wizytą w Nowej Hucie*, dz. cyt.

⁶² Zob.: K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy...*, dz. cyt.

Na uwagę zasługuje zwłaszcza inscenizacja *Wesela hrabiego Orgaza* – powieści Romana Jaworskiego podejmującej problematykę kryzysu europejskiej cywilizacji. Zainteresowanie twórczością tego niedocenianego wcześniej prozaika, autora *Historii maniaków*, rośnie systematycznie, począwszy od lat siedemdziesiątych XIX wieku, a wraz z nim także liczba artykułów i monografii⁶³ poświęconych jego dziełu. Już w XXI wieku Jan Klata, doceniając potencjał tej powieści, aktualność jej przesłania, wystawił ją w Starym Teatrze (2010) na podstawie adaptacji przygotowanej wraz z Sebastianem Majewskim. Spektakl zyskał niemało recenzji, jednak na ich marginesie nie przywoływano tej sprzed lat, pierwszej inscenizacji *Wesela hrabiego Orgaza*, tym bardziej więc warta jest przypomnienia. Jerzy Bober, który jako jeden z nielicznych ówczesnych recenzentów docenił sam fakt zaistnienia *Wesela...* na teatralnych deskach, choć wątpił w sceniczną nośność dzieła, z uznaniem pisał o odkryciu przez Krygiera „i autora, i jego dzieła”⁶⁴. Podkreślając, że może być ono docenione tylko przez wymagającego, wysmakowanego odbiorcę, jako miejsce bardziej właściwe dla jego wystawienia wskazywał małą scenę. Swemu spektaklowi nadał Krygier operowe ramy, odwołał się również do chwytów rodem z teatru jarmarcznego. Kreśląc krytyczną recenzję *Wesela hrabiego Orgaza*, Maciej Szybist zamknął ją wymownym zdaniem adekwatnym także w kontekście innych reżyserskich poczynań Krygiera z czasów jego dyrekcji w Teatrze Ludowym: „Przedstawienie Krygiera nie jest udane, ale jako nieudane marzenie o rzeczach nieosiągalnych zasługuje na sympatię, a przynajmniej na myślową przychylność”⁶⁵.

Już u schyłku swojej kadencji w Nowej Hucie Krygier udzielił wywiadu dla „Dziennika Polskiego”. W rozmowie z Krystyną Zbijewską utyskiwał na brak zainteresowania zarówno władz lokalnych, jak i dyrektora nowohuckiego kombinatu sprawami teatru. Przyczyn niskiej frekwencji upatrywał także we wszechwładnym królowaniu telewizji, w konkurencji, z którą – jak dowodził – teatr ulokowany w tak specyficznym miejscu jak Nowa Huta nie ma żadnych szans. Argumenty Krygiera jednak nie do końca przekonują. Tak samo zresztą jak jednego z aktorów tłumaczącego pustki na widowni położeniem teatru na peryferiach Krakowa⁶⁶. W podobnych bowiem warunkach, a także w tym samym miejscu funkcjonował teatr za czasów Babel, a widownia była pełna. Przyczyn należałoby więc upatrywać raczej w repertuarowych wyborach. Krygier po trzech latach kierowania placówką nie krył swego zniechęcenia, płynącego z miernych rezultatów jego wysiłków. Scena NURT 71, przeznaczona dla debiutantów, z którą wiązał tyle nadziei, świeciła pustkami. Ten stan rzeczy tłumaczył reżyser faktem, że nie znaleźli się autorzy zainteresowani wy-

⁶³ Zob. m.in.: J.Z. Maciejewski, *Konstruktor dziwnych światów (Groteskowe, ludyczne i karnawałowe aspekty prozy Romana Jaworskiego)*, Toruń 1990; R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003; K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja, brzydota, groteska*, Kraków 1992.

⁶⁴ J. Bober, *Spóźnione odkrycie*, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 125.

⁶⁵ M. Szybist, *Wesele hrabiego Orgaza*, „Echo Krakowa” 1973, nr 122.

⁶⁶ Zob.: *Aleksander Bednarz*, rozmawiała Halina Gugałowa, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 124.

stawieniem swoich sztuk. Ale i takie wyjaśnienia nie w pełni satysfakcjonują, wszak pierwotnie na scenie planowano także prapremiery sztuk światowych prezentujące nowe kierunki w sztuce współczesnej⁶⁷. Jak z nutą rozgoryczenia konstatawał Krygier, zawiodły również repertuarowe poszukiwania – wprowadzenie na scenę *Wesela hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego czy *Papugi* kubańskiego twórcy Nicolasa Doora⁶⁸ nie przyniosło oczekiwanych rezultatów.

Za czasów Ireny Babel zabiegano o młodego widza, za dyrekcji Krygiera o tej grupie odbiorcy jakby zapomniano, ograniczając repertuar przeznaczony dla dziecięcej widowni do jednej bajki na rok⁶⁹. Wprawdzie pewną inicjatywę podjęto, inscenizacji *Kubusia Puchatka* towarzyszył konkurs na najpiękniejszą ilustrację z przedstawienia. Cieszył się on dużą popularnością wśród najmłodszych odbiorców – przesłano ponad trzysta prac. Jak przyznał sam dyrektor: „Jakoś jednak ten pierwszy zapal minął”⁷⁰, co był gotów tłumaczyć również brakiem entuzjazmu zespołu dla wcielania się w bajkowe postaci. Paradoksalnie dopiero u schyłku swojej kadencji Krygier publicznie zdradził założenia, które mu przyświecały, wcześniej czynił to zazwyczaj przywoływany już tutaj Miklaszewski. Podważając zasadność odwiecznych etykiet, sporów o kształt sztuki: elitarnej bądź egalitarnej, towarzyszących zresztą Teatrowi Ludowemu od jego zarania, konstatawał z mocą:

Teatr musi być dla widza w ogóle. A więc tym samym musi być w jakimś sensie eklektyczny. Podejmować różnorodne próby, mieścić w sobie różne sceniczne gatunki, starać się o atrakcyjność, o atakowanie widza z różnych stron. I warunek zasadniczy: teatr musi być komunikatywny. [...] Tylko sztuka komunikatywna ma sens, bo tylko ona jest odbierana. A praca dla nikogo, żonglerka artystyczna dla samej zabawy nie może przecież zadowolić żadnego artysty. Mnie Beckett już nie imponuje⁷¹.

Pod taką deklaracją podpisałyby się zapewne z pełnym przekonaniem także poprzedniczka Krygiera na dyrektorskim stanowisku – Irena Babel. Powyższe sformułowania w ustach niegdysiejszego awangardowego twórcy brzmiały niczym wyzwanie, choć – co warto podkreślić – harmonizują one z przekonaniem wyrażonym w pamiętnej, programowej deklaracji Teatru 38: „Dobre widowisko jest to widowisko zrozumiałe dla każdego, wykluczające elitarność”⁷².

Krygier szczególną chęcią do udzielania wywiadów nie pałał, prócz tego w przeciwieństwie do innych dyrektorów nie był skory do ogłaszania planów repertuarowych u progu nowego sezonu⁷³. Można więc przypuszczać, iż odstępianie od tego zwyczaju wiązało się ze świadomością trudnej sytuacji Teatru Ludowego, notujące-

⁶⁷ Zob.: K. Miklaszewski, *Historia i dzień dzisiejszy...*, dz. cyt.

⁶⁸ Zob.: J. Bober, „Papugi”, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 41.

⁶⁹ Zob.: *Teatr musi być komunikatywny. Rozmowa z Waldemarem Krygierem* (rozmowę przeprowadziła Krystyna Zbijewska), „Dziennik Polski” 1973, nr 298.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² W. Krygier, *Teatr 38 wyjaśnia*, „Teatr” 1959, nr 2.

⁷³ Zob.: Z. Podgórzec, *Powtórne narodziny teatru*, dz. cyt.

go systematycznie od czasów odejścia Babel zmniejszającą się liczbę widzów. Toteż wywiad, w sumie dość gorzki, bo układający się w rejestr straconych złudzeń dyrektora, zamykała informacja o sztukach planowanych na kolejny sezon, udanych przedsięwzięciach i planach na przyszłość. Zatem pomimo braku zadowalających efektów Krygier do końca swej kadencji nie rezygnował z prób pozyskania większej liczby odbiorców. W ostatnim sezonie jego dyrekcji proponowano chętnie opery i spektakle muzyczne, na ogół skutecznie zapewniające widownię. Aby zapewnić sobie profesjonalne wsparcie, zatrudniono nawet kierownika muzycznego – Joannę Wnuk. Spośród wyreżyserowanych przez Krygiera przedstawień największą liczbę widzów zgromadził właśnie *Cyrulik sewilski* (20 631), wystawiony na nowohuckiej scenie sześćdziesiąt trzy razy. Jednak popularność tej sztuki mierzona liczbą sprzedanych biletów nie miała prostego przełożenia na zainteresowanie krytyków teatralnych tym spektaklem. Opery, przedstawienia muzyczne cieszyły się dużą popularnością za dyrekcji Babel, której wówczas część krytyków zarzucała brak repertuarowej ambicji i dążność do łatwego sukcesu. Znamienne, że w końcu sięgnął po nie także i Krygier...

W sumie dla Teatru Ludowego Krygier wyreżyserował dwanaście przedstawień, oferując odbiorcom bardzo zróżnicowany repertuar: od polskich twórców poczynając, przez światową klasykę, po adresowane dla najmłodszych *Niezwykłe przygody Kubusia Puchatka*. Z nowohucką widownią pożegnał się *Carem Fiodorem* Aleksieja Tołstoja (28 kwietnia 1974)⁷⁴. Krygier sam przygotowywał scenografię do swoich sztuk, był też autorem adaptacji. Pełnił nie tylko rolę dyrektora, ale i kierownika artystycznego. Za jego czasów na deskach Teatru Ludowego zagościły sztuki często młodych, nieznanymi szerszemu kręgowi odbiorców literatów, reżyserowane przez Andrzeja Bednarza, Andrzeja Dobrowolskiego, Jerzego Sopoćkę, Lecha Komarnickiego, Wojciecha Jesionkę.

Kierowanie nowohuckim teatrem było wyjątkowo niewdzięcznym zadaniem. Kolejni pełniący dyrektorskie funkcje artyści musieli zmierzyć się zarówno z niegdysiejszą legendą, jak i z bieżącymi trudnościami związanymi z jego funkcjonowaniem. Teatrowi Ludowemu od czasów powstania towarzyszyła nieprzerwana dysputa na łamach prasy dotycząca jego kształtu, formuły, co w skrócie ujmując, sprowadzało się do kwestii: elitarny czy egalitarny. Ponieważ każdy z tych dwóch modeli miał swoich żarliwych propagatorów, w efekcie Teatr Ludowy był nieustannie pod ostrzałem krytyki: „[...] bito go i wtedy, gdy miał pomysły, i wtedy, gdy pokornie realizował zgrzebny program teatralnej oświaty. Teatr Ludowy jak żaden inny w Polsce był atakowany, pouczany i wyśmiewany”⁷⁵.

⁷⁴ Po latach wcielający się w główną rolę Aleksander Bednarz wspominał spektakl jako „piękne i mądre przedstawienie” podejmujące problem władzy, imponujące „wspaniałą, wręcz bizantyjską scenografią” (Wywiad z Aleksandrem Bednarzem, [w:] *Teatr jest w nas. Migawki z dekady pierwszej nowego półwiecza*, Kraków 2015, s. 80). Zob. też: Z. Greń, *Car Fiodor i inni*, „Życie Literackie” 1974, nr 19; E. Morawiec, *Przypowieść o dobrym carze Fiodorze, szlachetnym Iwanie i mocnym Borysie*, „Teatr” 1974, nr 13; J. Orłowski, *Car Fiodor na polskiej scenie*, „Życie Literackie” 1974, nr 25.

⁷⁵ M. Ruda, *Kłopoty z popularnością teatru*, dz. cyt.

Krygier wybrał inną drogę niż jego poprzedniczka na dyrektorskim stanowisku Irena Babel, której propozycje repertuarowe na ogół były dostosowane do percepcyjnych możliwości nowohuckiej widowni i wpisywały się w jej oczekiwania, a sama dyrektorka wcielała w życie ostrożny plan powolnego przyzwyczajania odbiorców do ambitniejszego repertuaru. Postulatu komunikatywności teatralnej sztuki Krygier nie wiązał z gotowością do artystycznych kompromisów: „Miał ambicje tworzenia teatru, a nie produkowania przedstawień”⁷⁶. Proponował widzowi teatr nastroju i emocji, umacniał pozycję aktora⁷⁷. Praca z Krygierem była cennym doświadczeniem dla zespołu nowohuckiego teatru. Po latach Aleksander Bednarz rolę Rogożyna w *Idiocie* zaliczył do kilku najistotniejszych w swoim życiu, tych, które ukształtowały go nie tylko jako aktora, ale i człowieka⁷⁸. Krygier podejmował ambitne poszukiwania repertuarowe, wyprzedzające znacznie epokę, w której mu przyszło tworzyć, by raz jeszcze przypomnieć *Wesele hrabiego Orgaza*.

Tak Bednarz wspominał nowohucki teatr Krygiera: „Był to teatr łagodnego plastyka [...]. Wspaniały wizualnie, niezwykły w światłach, dziwny w repertuarze, ale nieograniczający aktora, jak to często bywa u malarzy”⁷⁹. Ta plastyczność łączyła go z teatrem poprzedników Babel: Skuszanek, Krasowskiego i Szajny. W przeciwieństwie do założycielki i pierwszej dyrektorki Teatru Ludowego Krygiera nie interesowała sztuka zaangażowana w kwestie polityczne. Natomiast jego następca Ryszard Filipiński opowie się za modelem teatru walczącego, związanego z dniem codziennym i problemami współczesności⁸⁰.

Bibliografia

- Czuma M., *Z Kroniki żałobnej. Zmarł Waldemar Krygier z Teatru 38*, „Dziennik Polski” 2006, nr 26.
- Dziedzic S., Skoczek T., *Monografia Teatru 38*, Kraków 1985.
- Dziedzic S., Skoczek T., *Teatr 38*, Kraków 2018.
- Dziedzic S., Skoczek T., *Teatr 38. Awangardowy zespół Waldemara Krygiera*, Bochnia 2007.
- Güntner J., *Scena NURT 71*, „Zdanie” 2006, nr 1–2.
- Kosiński D., *O teatr naprawdę ludowy. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Nowej Hucie*, [w:] *Teatr w Nowej Hucie*, Kraków 2013, s. 99–120.
- Kultura Studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, red. E. Chudziński, Kraków 2011.
- Magala S., *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*, Warszawa 1998.
- Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler i G. Ziółkowski, Wrocław 2006.
- Morawiec E., *Teatr nasz powszedni*, „Życie Literackie” 1972, nr 6.

⁷⁶ M. Sienkiewicz, *Stary i nowy teatr krakowski*, dz. cyt.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Zob.: Wywiad z Aleksandrem Bednarzem, dz. cyt., s. 80.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Zob.: Rozmowa Wojciecha Janickiego z Ryszardem Filipińskim: *O tradycji i współczesności*, „Kierunki” 1977, nr 28.

- Natkaniec B., *Uwagi o inauguracji Nurtu 71. Co ma do powiedzenia pokolenie 71?*, „Echo Krakowa” 1971, nr 275.
- Ruda M., *Kłopoty z popularnością teatru*, „Życie Literackie” 1973, nr 7.
- Sienkiewicz M., *Stary i nowy teatr krakowski*, „Literatura” 1972, nr 4.
- Sienkiewicz M., *Trzy dyrekcje i trzy teatry. O modelu nowohuckiego Teatru Ludowego*, „Teatr” 1971, nr 18.
- Teatr jest w nas. Migawki z dekady pierwszej nowego półwiecza*, Kraków 2015.
- Teatr Ludowy. Nowa Huta 1955–1960*, oprac. J. Timoszewicz i A.W. Kral, Kraków 1962.
- Teatr musi być komunikatywny. Rozmowa z Waldemarem Krygierem*, rozmowę przeprowadziła K. Zbijewska, „Dziennik Polski” 1973, nr 298.
- Teatr w Nowej Hucie*, red. M. Baran, Kraków 2013.
- Walaszek J., *W kręgu Dostojewskiego*, [w:] tejsze, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, Kraków 2003.
- Woźniak J., *Trzydzieści lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, [w:] *30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, Kraków 1988.

‘The theatre must be communicative’ – Waldemar Krygier in the Ludowy Theatre

Abstract

This paper presents the period of artistic activity of Waldemar Krygier in Nowa Huta. Krygier was a director and manager of the Ludowy Theatre from 1971–1974 and before that time he founded a famous student’s theatre, Studio 38, and also cooperated with Jerzy Grotowski. The author briefly analyses those performances by Krygier which became interesting for theatre critics, especially *Biesy* – his greatest theatrical achievement. As a manager and director, he ambitiously searched for the repertoire. During his term, the stage Nurt 71 was created – an interesting niche initiative.

Słowa kluczowe: Waldemar Krygier, Teatr Ludowy, teatr, dramat, krytyka teatralna

Key words: Waldemar Krygier, the Ludowy Theatre, theatre, drama, theatre criticism

Maria Makaruk

ORCID 0000-0002-9210-5533

Uniwersytet Warszawski

„Krakowska prowokacja”? O *Dziadach* Adama Mickiewicza w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego**1**

Inscenizacja *Dziadów* dokonana przez Bohdana Korzeniewskiego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 1963 roku nie zapisała się w historii tak dobrze, jak mogła i powinna. Mimo tego, że sprawiedliwość oddali jej badacze tej rangi co Marta Fik i Stanisław Marczak-Oborski¹, po upływie pięćdziesięciu sześciu lat od premiery można śmiało stwierdzić, że interpretacja Korzeniewskiego została zapomniana, a słowa Marii Czanerle o „krakowskiej prowokacji” i „najbardziej szokującym zabiegu, jakiego kiedykolwiek dokonano na *Dziadach*”², nie odsyłają do konkretnych wyobrażeń nawet historyków teatru. Szkic Marii Prussak, stanowiący jedyną jak dotąd próbę analizy romantycznych inscenizacji Korzeniewskiego, jest wobec nich tak krytyczny, że zniechęca do dalszego zgłębiania tematu³. Lektura egzemplarzy teatralnych i recenzji, a także relacje świadków uświadamiają jednak niebywały potencjał tej inscenizacji, która – gdyby miała szansę zostać zrealizowana w innym czasie – być może zupełnie zmieniłaby historię sceniczną *Dziadów*.

Przedmiotem mojego zainteresowania była nie tylko rekonstrukcja spektaklu i jego recepcji, lecz także prześledzenie historii zabiegów o wystawienie *Dziadów*, podejmowanych przez Bohdana Korzeniewskiego od jesieni 1953 roku. Szkic ten w większej mierze składa się z pytań i wątpliwości niż z gotowych odpowiedzi; w wielu kwestiach – ze względu na braki dokumentacji – jesteśmy skazani na domysły i hipotezy. Duża część osób, z którymi można by porozmawiać na temat procesu

¹ Por.: M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 181–182; S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985, s. 334.

² M. Czanerle, *Krakowska prowokacja, czyli „Dziady” Korzeniewskiego*, „Teatr” 1963, nr 14.

³ Por.: M. Prussak, *Wielka przepaść*, „Teatr” 2006, nr 7–8.

powstawania spektaklu Korzeniewskiego, nie żyje od lat. Aktorzy pamiętają spektakl fragmentarycznie lub nie pamiętają go w ogóle – tylko nieliczni świadkowie zachowali w pamięci żywy obraz krakowskiej inscenizacji. Niemalże nie zachowały się dokumenty, w których twórcy spektaklu pisaliby wprost o swoich zamierzeniach. Lektura recenzji jest zaś pomocna przede wszystkim w uświadomieniu sobie, czego w koncepcji Korzeniewskiego nie zrozumiano i nie dostrzeżono.

2

O powrót dramatu romantycznego na polskie sceny walczył bezskutecznie od 1945 roku Leon Schiller⁴. Konieczność przygotowania nowej inscenizacji *Dziadów* podkreślano w związku z przygotowaniem do obchodów sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza. W październiku 1948 roku, podczas opisanej przez Andrzeja Pronaszkę „narady w Belwederze”⁵, Bolesław Bierut zdecydował jednak, że „najlepszym wyjściem jest odłożenie sprawy nowej inscenizacji na parę miesięcy, lecz bez obciążania twórców jakimkolwiek terminem”⁶. Problem *Dziadów* powrócił do debaty państwowej wkrótce po śmierci Józefa Stalina, niespełna dwa lata przed kolejnym „rokiem mickiewiczowskim”, obchodzonym na pamiątkę stulecia śmieci poety. We wrześniu 1953 roku rozpisano w Ministerstwie Kultury i Sztuki tajny konkurs na przygotowanie nowej inscenizacji *Dziadów*. Na temat okoliczności przeprowadzenia konkursu wiadomo wciąż bardzo niewiele. Zdaniem Marii Napiontkowej „trudno zresztą mówić o rezultatach owego konkursu, gdyż nie zachowały się żadne resortowe dokumenty na ten temat”⁷. Nie ma zatem pewności, czy oficjalnym zwycięzcą konkursu okazał się Aleksander Bardini, który w listopadzie 1955 roku wystawił *Dziady* na scenie Teatru Polskiego w Warszawie⁸. Elżbieta Kalemba-Kasprzak, powołując się na publikacje „Życia Warszawy” i „Teatru”, podaje jednak, że „początkowe projekty przewidywały podobno kandydaturę Bohdana Korzeniewskiego, potem Korzeniewskiego przy współpracy Jana Kotta”⁹. Kilka lat później sam reżyser, donosząc Tymonowi Terleckiemu o niemożności realizacji *Nie-Boskiej komedii*, pisał: „Sprawę *Nie-Boskiej* przeszedłem ciężiej, niż przypuszczałem. Może dlatego, że poprzedziły ją podobne *Dziady*. Na półce leży

⁴ Por.: J. Timoszewicz, *Dziady w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970, s. 61.

⁵ Por.: A. Pronaszko, *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981, nr 6.

⁶ Cyt. za: J. Timoszewicz, *Dziady w inscenizacji Leona Schillera*, dz. cyt., s. 71.

⁷ M. Napiontkowa, *Powojenne „czytanie” romantyków w teatrze: od „Grunwaldu” Kotlarczyka do „Nie-Boskiej komedii” Swinarskiego. Uwagi nie do końca uporządkowane*, [w:] *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007, s. 299.

⁸ Stanisław Witold Balicki w wystąpieniu na zebraniu członków Oddziału Warszawskiego ZLP powiedział: „Konkursy nie dały rezultatu”. Cyt. za: M. Wojtczak, *Teatr na scenie polityki 1944–1969*, Warszawa 2016, s. 421.

⁹ E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*, Wrocław 1991, s. 53.

ich inscenizacja z r. 1955¹⁰. Korzeniewski z pomysłem inscenizacji *Dziadów* jednak się nie rozstał. W 1961 roku bezskutecznie próbował doprowadzić do realizacji spektaklu w Teatrze Polskim w Poznaniu – w archiwum domowym reżysera zachowały się jego odręczne notatki i plany obsadowe. Ostatecznie do swojej interpretacji *Dziadów* udało mu się zjednać Bronisława Dąbrowskiego, dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Dąbrowski wspominał: „Nie bardzo chciałem zdecydować się na tę propozycję, gdyż niedawno ukazało się interesujące i bardzo pozytywnie ocenione przez prasę przedstawienie tego arcydzieła w Nowej Hucie. Ale Korzeniewski przekonywał mnie, że ma zupełnie inną koncepcję¹¹.”

Premiera spektaklu odbyła się 5 czerwca 1963 roku. Na scenie występował niemalże cały zespół Teatru im. Juliusza Słowackiego i dodatkowo zatrudnieni statyści. Obsada liczyła dwieście sześćdziesiąt postaci, zatem prawie wszyscy aktorzy grali po kilka ról. Inscenizacja wzbudziła mieszane uczucia: zachwycali się nią filolodzy, większość krytyków zachowała daleko posuniętą powściągliwość, często wyciągając ze spektaklu skrajnie różne wnioski. Zdania dotyczące reakcji publiczności były podzielone, również aktorzy zapamiętali spektakl odmiennie. Marek Walczewski wspominał: „To było coś niezwykłego. I rzeczywiście powstało przedstawienie wysokiej marki¹², tymczasem według Małgorzaty Dareckiej „Geniusz Korzeniewskiego poniósł klęskę, jego koncepcja mogła być nieczytelna nawet dla wyrobionej widowni; ludzie byli umęczeni tym spektaklem, brakowało mu spójności¹³.”

3

Bohdan Korzeniewski z wyjątkiem jednego krótkiego wywiadu, opublikowanego w dniu premiery *Dziadów*, nie pozostawił żadnych komentarzy dotyczących swojej koncepcji reżyserskiej. Najważniejsze tezy dotyczące lektury *Dziadów* reżyser wyłożył jednak w szkicu zatytułowanym *W obronie aniołów*, który stanowił polemikę z inscenizacją dokonaną w 1955 roku przez Aleksandra Bardinię. Pisany nie bez rozżalenia, ironiczny i złośliwy tekst zawiera koncept, który najprawdopodobniej stanowił podstawę egzemplarza konkursowego z 1953 roku i który w niezmienionym kształcie Korzeniewski powtarzał potem przy różnych okazjach. Ukryty zgrabnie pod metaforycznym zdaniem, że „złote klucze do *Dziadów* spoczywają w rękach aniołów¹⁴”, polegał nie tylko na obronie „sfery nadziemskiej”, której wyrugowanie Korze-

¹⁰ List B. Korzeniewskiego do T. Terleckiego z 13.12.1957, [w:] *Tymon Terlecki. Korespondencja teatralna 1955–1991*, wybór i oprac. M. Kuraś, Warszawa 2016, s. 89–90.

¹¹ B. Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, t. 3: *Erynie zrzucają maski*, Kraków 1981, s. 203. Poza Skuszanką i Krasowskim *Dziady* wystawił w 1961 roku w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie Mieczysław Kotlarczyk.

¹² M. Walczewski, *Mnogie muszą być ćwiczenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1–2, s. 157–158.

¹³ Wszystkie cytaty z wypowiedzi Małgorzaty Dareckiej pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziłyśmy 4 sierpnia 2018 roku w Krakowie.

¹⁴ B. Korzeniewski, *W obronie aniołów*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1, s. 8.

niewski uważał za zaprzeczenie istoty gatunku dramatu romantycznego, lecz także na dowiedzeniu, że anioły i diabły symbolizują w *Dziadach* wolność i despotyzm. Pisząc, że „to niebo, które Mickiewicz rozpiął [...] nad światem gwałtu i upodlenia, jest niebem wolności”¹⁵, autor sytuował sferę metafizyczną *Dziadów* w wymiarze metaforyki teatralnej i – co za tym idzie – akcentował polityczny wymiar swojej lektury. Warto przypomnieć, że to właśnie Korzeniewski zwrócił w omawianym szkicu uwagę na aktualizację, która dokonywała się na początku lat trzydziestych w *Dziadach* Schillera¹⁶.

Główna myśl wskazywana przez reżysera w jego lekturze *Dziadów* sprowadzałyby się zatem do stwierdzenia faktu, że Mickiewiczowski Konrad – wzorem bohaterów zachodnioeuropejskiego romantyzmu – dał się zwieść siłom piekielnym, nie zauważwszy, że wolność jest wartością zawsze reprezentowaną przez Boga.

4

Maria Wosiek, która zajmowała się badaniem historii tekstu scenicznego *Dziadów*, pisała o spektaklu Korzeniewskiego:

Inscenizacji tej nie można porównać ani zestawić z żadną poprzednią próbą wystawienia dramatu Mickiewicza. Reżyser budował swoje dzieło, posługując się wybranymi fragmentami utworu, w zupełnie niezależnej od autora kolejności, podporządkowując je tylko własnej koncepcji. Elementem, na którym opierała się konstrukcja przedstawienia i który nadawać mu miał wewnętrzną jedność, była postać Gustawa-Konrada, stale obecnego na scenie i przeżywającego przed oczyma widza swoje wspomnienia, więzienną terażniejszość i marzenia podobne niekiedy do gorączkowych majaków¹⁷.

Rozmiar i charakter tego szkicu nie pozwalają na dokonanie szczegółowej analizy egzemplarza reżyserskiego krakowskich *Dziadów*¹⁸. Żeby jednak zrozumieć, na czym polegała „prowokacja” dokonana przez reżysera, warto opowiedzieć o najważniejszych zabiegach dokonanych na tekście Mickiewicza. Korzeniewski, podobnie jak konstruujący przed nim kanoniczne inscenizacje *Dziadów* Stanisław Wyspiański i Leon Schiller, zdecydował się na wykorzystanie wszystkich części poematu dramatycznego Mickiewicza, zrobił to jednakże w sposób całkowicie od nich odmienny. W liście do Tymona Terleckiego pisał :

[...] porywam się na eksperyment tak zuchwały, iż czasem skóra mi cierpnie. Wychodzę mianowicie ze stwierdzenia, że wszystkie części *Dziadów* stanowią całość

¹⁵ Tamże, s. 11.

¹⁶ Por.: tamże, s. 20.

¹⁷ M. Wosiek, *Historia tekstu scenicznego „Dziadów”*, [w:] *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, red. T. Sivert, Wrocław 1968, s. 45.

¹⁸ Zajmuję się tym w książce poświęconej romantycznym inscenizacjom Bohdana Korzeniewskiego. Informacje o kształcie inscenizacji podaję na podstawie egzemplarza reżyserskiego, znajdującego się w archiwum reżysera, a także egzemplarzy inspicjenckiego i muzycznego, które są przechowywane w Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

integralną i nieprzypadkową. Nie jest to po Schillerze odkryciem, ale nowy jest użytek, jaki z tej zasady robię. Korzystam mianowicie z nowych konwencji i swobód teatru, aby prowadzić akcję części II, III, IV i I równolegle, przy zachodzeniu na siebie i przenikaniu się scen z różnych partii dramatu¹⁹.

Potraktowanie *Dziadów* jako scenariusza dla rozgrywającej się symultanicznie akcji w praktyce sprowadziło się do podzielenia materiału na trzy części, określone przez recenzentów metaforycznie godzinami „miłości, rozpacz i przestrogi”. Na zawartość poszczególnych „godzin” składały się wybrane przez reżysera, najczęściej bardzo krótkie fragmenty *Dziadów*. Takie bezceremonialne potraktowanie Mickiewiczowskiego dzieła spotkało się z dużym oporem krytyków. August Grodzicki określił strategię reżysera mianem „pozbawionej sensu rąbki”²⁰, Tadeusz Kudliński przyrównał układ tekstu do „rozbitego zwierciadła, którego części poskładano”²¹, Jaszcz wytykał Korzeniewskiemu, że „zgrzeszył pychą”, tworząc przedstawienie, które „jest klęską źle zastosowanych i wygórowanych ambicji”²². Ten sam Jaszcz zwrócił jednak w swojej recenzji uwagę na ważny trop: że Korzeniewski, dokonując tak radykalnej segmentacji tekstu, nawiązał do interpretacji *Dziadów* pióra Juliana Przybośa, który postulował symultaniczną lekturę dramatu Mickiewicza²³.

Wyszktałenie filologiczne dawało reżyserowi nie tylko narzędzia do pracy nad kształtem partytury teatralnej, lecz także ułatwiało mu śledzenie najnowszego stanu badań nad dramaturgią romantyczną. Choć praca wykonana przez Korzeniewskiego ma charakter całkowicie oryginalny, w analizie tekstu można wskazać echa lektury prac dawnych i współczesnych Korzeniewskiemu interpretatorów *Dziadów*. Dbałość o filologiczny potencjał inscenizacji nie pozostała bez echa – Maria Czanerle pisała, że „profesor Kubacki [...] uznał ją za rewelację”²⁴, Zygmunt Greń podkreślał, że poprzez wyeksponowanie równoczesności wszystkich części dramatu „Korzeniewski spełnił wreszcie marzenie historyków literatury i krytyków”²⁵.

Co jednak można wyczytać z układu tekstu *Dziadów*, który zaproponował Korzeniewski? Warto zwrócić uwagę na kilka tropów, które nie mogły być obojętne dla interpretacji spektaklu. Z ballady *Upiór*, którą reżyser wybrał jako sposób wprowadzenia na scenę bohatera, wycięto określenia sugerujące, że Gustaw-Konrad

¹⁹ List B. Korzeniewskiego do T. Terleckiego, dz. cyt., s. 115.

²⁰ A. Grodzicki, „*Dziady*” *krakowskie*, „*Życie Warszawy*” 1963, nr 158.

²¹ T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, „*Dziennik Polski*” 1963, nr 141, s. 3.

²² Jaszcz [J.A. Szczepański], *Reżyser zgrzeszył pychą*, „*Trybuna Ludu*” 1963, nr 190.

²³ Julian Przyboś pisał w 1947 roku: „Układ scen nie jest ważny w tym dziele. Poeta wahał się z ustaleniem ich następstwa [...]. Jakikolwiek byłby porządek scen, nie byłby doskonały, chyba żeby były podane w jakiś sposób synchroniczny, a tego w druku uwidocznic nie sposób. Bo sceny dzieją się równocześnie”. J. Przyboś, *Okolo „Dziadów”*, [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 121.

²⁴ M. Czanerle, *Krakowska prowokacja...*, dz. cyt.

²⁵ Z. Greń, „*Ja, proch, będę z Panem gadał*”. *Nowe „Dziady” krakowskie*, „*Życie Literackie*” 1963, nr 25.

jest postacią z zaświatów – Korzeniewski mówił zresztą Małgorzacie Szejnert, że „Bohaterowie trzeciej części *Dziadów* nie są zjawami, lecz ludźmi”²⁶. Dużo bardziej znaczący dla interpretacji był jednak fakt osadzenia obrzędu dziadów, który pełnił w przedstawieniu funkcję klamry, w tekście pochodzącym z *Widowiska*. O ile bowiem ludowa gromada, która pod wodzą Guślarza przywołuje dusze czyścowe w *Dziadów* części II, spotyka się, zgodnie z powszechnie akceptowanymi zasadami „wiary”, żeby ulżyć duszom czyścowym, o tyle obrzęd w *Widowisku* dotyczy zarówno „zmarłych”, jak i „umarłych dla świata”, a ponadto jest tajny i zakazany („Spieszmy cicho i powoli,/ Poza cerkwią, poza dworem/ Bo ksiądz guseł nie dozwoli,/ Pan się zbudzi nocnym chorem”). Obrzędnicy podążający za Guślarzem nie mają w sobie wiary w sprawczą moc zaklęć. Guślarz mówi: „Wszak nie nucim po kołędzie,/ Nucimy piosnkę żałoby;/ Nie do dworu z nowym rokiem,/ Ze łzami idziem na groby”). Ze „sceny więziennej”, która powraca kilkakrotnie w pierwszej części przedstawienia, reżyser zdecydował się pozostawić te fragmenty, które dotyczą dokonywania nagłych aresztowań niewinnych filomatów, osadzania ich w więzieniach i prowadzenia przez rząd tajnego śledztwa, a jednocześnie z opowiadania Sobolewskiego usunął partie niosące ładunek mesjanistyczny. Więźniowie zamknięci w bazylikańskim klasztorze dwukrotnie śpiewają *Piosenkę Feliksa*, niosącą skądinąd wallenrodyczny przekaz. Gustaw-Konrad wykonuje na zakończenie części pierwszej spektaklu *Pieśń zemsty*. Dobór tekstu, który rozpoczyna część drugą przedstawienia, każe koncentrować uwagę widza wokół wagi decyzji, którą musi samodzielnie podjąć więzień. Symultaniczne przenikanie się wszystkich części *Dziadów* w spektaklu Korzeniewskiego prowadziło w praktyce do zawieszenia przemiany „kochanka kobiety” w „kochanka ojczyzny” – grający Gustawa-Konrada Marek Walczewski sygnalizował przejścia od rzeczywistości więzienia do świata wspomnień poprzez obrócenie na drugą stronę płaszcza. Słowa przeobrażenia, ograniczone przez inscenizatora do frazy – „D.O.M. Gustavus – hic natus est Conradus” – Walczewski wypowiadał na głos. Nowe imię, któremu patronuje nie tylko Mickiewiczowski Wallenrod, lecz także Byronowski korsarz, bohater Korzeniewskiego przybierał świadomie, jako rodzaj pseudonimu, nie wyzbywając się jednak cech swojej dawnej osobowości. *Widzenie Senatora* było jedyną częścią *Dziadów* pozostawioną przez reżysera bez skrótów. Z *Improwizacji* wyciął Korzeniewski te fragmenty, które dotyczyły kwestii poety i poezji – pozostawił natomiast większość tekstu, którym Gustaw-Konrad zмага się z obojętnością milczącego Boga. Z *Widzenia* reżyser usunął te elementy, które pozwalają widzieć w Gustawie-Konradzie „zbawcę narodu” (wycięta zostaje całkowicie sentencja z „czterdzieści i cztery”), wyeliminował także jego potencjał mesjanistyczny. W trzeciej części, wśród znaczących skreśleń IX sceny *Dziadów* części III, znalazło się usunięcie frazy o ranach zadanych przez „narodu nieprzyjaciół” (Korzeniewski pozostawił tylko ranę na czole Konrada, którą bohater „sam sobie zadał”). Scena 29, kończąca spektakl, była skomponowana z fragmentów *Drogi do Rosji* przenika-

²⁶ *Sława i infamia*, z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert, Kraków 1988, s. 203.

jących się z piosenką chóru Młodzieńców z *Widowiska*. Korzeniewski wracał więc w finale do przewodniego motywu walki między siłami wolności i despotyzmu, dobra i zła, podkreślając jednak otwarte zakończenie *Dziadów*. Jednocześnie słowa Młodzieńców sugerowały, że bohater *Dziadów*, udający się na zesłanie do Rosji, jest „umarty dla świata”.

Dokonując takich zabiegów na tekście *Dziadów*, Korzeniewski postawił przed krytykami nie lada wyzwanie. Trudno się zatem dziwić, że próby interpretacji spektaklu prowadziły do wniosków skrajnych, nierzadko wzajemnie się wykluczających – od opinii Tadeusza Kudlińskiego, że skoro „nie ma zerwania z przeszłością, nie ma wyzwolenia osobistego, tego kulminacyjnego przeobrażenia dramatu osobistego w narodowy”, rodzi się pytanie, czy wierzyć mamy spowiedzi samego Mickiewicza, czy – Korzeniewskiemu, który „wyspowiadał poetę w konfesjonale freudyzmu”²⁷, po obserwację Augusta Grodzickiego, że „inscenizator, całkowicie niewierny wobec samego tekstu literackiego, pozostał wierny wobec jego ducha i sensu”²⁸. Jerzy Bober uważał, że Korzeniewski „zrezygnował z ostrego dramatu politycznego – na korzyść dramatu intelektualnego, wplecionego w romantyczną wizję śpiewno-muzycznego obrzędu »obcowania z duchami«”²⁹, zaś Bogusław Mamoń dostrzegł „zaakcentowanie warstwy martyrologicznej *Dziadów*”³⁰. Według Lesława Eustachiewicza tymczasem „Korzeniewski zrealizował sceniczną wizję, w której gniew buntu i żar walki są silniejsze niż bierna postawa martyrologiczna i w której anioły walczą przez ludzkie czyny o wolność, a demony starają się utrwalić tyranie”³¹.

5

Dotychczasowe uwagi dotyczyły wyłącznie tekstu *Dziadów*. Równie istotnym, o ile nie istotniejszym elementem inscenizacji, który miał ogromny wpływ na recepcję spektaklu Korzeniewskiego, była jednak strona wizualna spektaklu, autorstwa znakomitego malarza Tadeusza Brzozowskiego. Nie ma wątpliwości co do tego, że zarówno scenografia *Dziadów*, jak i kostiumy były niezwykle nowoczesne i awangardowe; w kolorystyce dominowały monochromatyczne szarości i odcienie srebra. Syn malarza Wawrzyniec Brzozowski, który jako dziewięcioletni chłopiec był obecny na premierze, zapytany o swoje emocje sprzed lat, mówi dzisiaj o wrażeniu zgrzebności, a zarazem estetycznego wyrafinowania³². Można sądzić, że także ten aspekt inscenizacji mógł się przyczynić do oporu krytyki, nie było bowiem zgody ani co do tego, co dzieje się na krakowskiej scenie, ani jaką wartość należy temu

²⁷ T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, dz. cyt.

²⁸ A. Grodzicki, „*Dziady*” *krakowskie*, dz. cyt.

²⁹ J. Bober, *Kłopoty z „Dziadami”*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 147.

³⁰ B. Mamoń, *Wielkie narodowe zaduszki*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 25.

³¹ L. Eustachiewicz, „*Dziady po raz trzeci*”, „Kierunki” 1963, nr 33.

³² Wszystkie cytaty z wypowiedzi Wawrzyńca Brzozowskiego pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziliśmy 10 sierpnia 2018 roku.

przypisać. Świadcowie przedstawienia byli jednak zgodni co do tego, że scenografia stanowiła jego dominantę. Zdaniem Tadeusza Kudlińskiego:

T. Brzozowski dał jednolity obraz sceniczny, rozróżniony na proscenium i głębię, wykorzystane zmianą światła czy symbolicznymi sprzętami. Rozbudowana wznwyż głębia sceny tworzyła urozmaiconą, imponującą bryłę, przydatną do rozwinięcia scen zbiorowych, z wyraźnym miejscem centralnym dla scen wizyjnych. Natomiast stroje „ponadczasowe”, ze szkicowymi tylko akcentami epoki, czy stroje fantastyczne zalecały się raczej interesującą kolorystyką niż charakterystyką postaci. Myślę, że ten sposób interpretacji plastycznej został już w teatrze zarzucony³³.

Felietonista „Dziennika Polskiego” Ryszard Kosiński pisał tymczasem:

Jest to maszyna doprawdy wielka i można powiedzieć nie z tej ziemi. To ostatnie porównanie jest o tyle na miejscu, że scenograf, a jest nim znany malarz z Zakopanego Tadeusz Brzozowski, przebrał aktorów za Marsjan. I tak to mieliśmy już kiedyś w Krakowie *Hamleta* październikowego, teraz zaś mamy *Dziady* wkomponowane w erę atomową i wszystkie rozdarcia czasów podbojów kosmicznych³⁴.

Według samego reżysera centralnym elementem scenografii był „kurhan z dwoma krzyżami u stóp”³⁵. Ci z recenzentów, którzy poszli za sugestią Korzeniewskiego, stanęli przed zadaniem zinterpretowania nie tylko figury „kurhanu”, lecz także dwóch krzyży, których umieszczenie w przestrzeni scenicznej z pewnością nie było gestem pozbawionym znaczenia. W inscenizacji Leona Schillera, którą Korzeniewski znał i cenił, trzy krzyże, odsyłające zarówno do figury „polskiej Golgoty”, jak i do krajobrazu Wilna, symbolizowały także rzeczywistość trzech rozbiorów i niosły znaczenie pasyjne. Zasadne jest zatem pytanie, co miały symbolizować dwa proste krzyże zbite z desek, które na jednym ze szkiców Tadeusza Brzozowskiego sprawiają wręcz wrażenie odwróconych?

Bronisław Dąbrowski wspominał, że „abstrakcyjna i udziwniona scenografia do *Dziadów* skomplikowała koncepcję reżysera, który zresztą jakby się zabłąkał, realizując swą intelektualną wizję spektaklu. Te *Dziady* [...] nie spotkały się z aprobatą opinii krakowskiej, a może zbyt wyprzedziły epokę swym skomplikowanym kształtem scenicznym i koncepcją”³⁶. Podobnie krytyczna jest Małgorzata Darecka, upatrująca przyczyn klęski inscenizacji przede wszystkim w scenografii, która potęgowała wrażenie niespójności koncepcji Korzeniewskiego.

Anna Polony, która uczestniczyła w większości prób do *Dziadów*, a następnie wróciła do obsady wkrótce po premierze, miała rzadką wśród aktorów możliwość zobaczenia całego przebiegu spektaklu z widowni. Być może w związku z tym doświadczeniem nie tylko uważa, że kształt scenograficzny *Dziadów* Korzeniewskiego zaważył na odbiorze tego przedstawienia, lecz także upatruje w nim klucz do jego interpretacji:

³³ T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, dz. cyt.

³⁴ R. Kosiński, *Listy z linii A-B*, „Dziennik Polski” 1963, nr 135.

³⁵ K. Zbijewska, „*Dziady*” po raz trzeci, „Dziennik Polski” 1963, nr 132.

³⁶ B. Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, dz. cyt., s. 203.

Było to przedstawienie pełne symboli. Może dlatego, że chodziło o to, żeby trudniej było rozpoznać, co się do czego odnosi i dlaczego tak jest. Bo to było oszałamiające, tak bardzo nowoczesne w formie, stworzonej przez Brzozowskiego, że trudno się w tym było połapać [...]. Przypuszczam, że doświadczenia i przeżycia Korzeniewskiego musiały bardzo wpłynąć na jego stosunek do rzeczywistości i na obraz tego spektaklu. Pod tym względem patrzę teraz zupełnie inaczej na to przedstawienie i uważam je za bardzo wartościowe. Ale przez to, że było zamknięte w takiej trudnej inscenizacji, w takim trudnym obrazie, że było bardzo formalne w gruncie rzeczy, dla zwyczajnej publiczności musiało być bardzo trudne do zrozumienia. Wtedy niemalże równocześnie Krasowscy zrobili swoje *Dziady* w Nowej Hucie i to było zupełnie inne przedstawienie, znacznie bardziej przystępne³⁷.

Do jakich skojarzeń mógł odsyłać widzów zbudowany na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego kurhan, wokół którego odprawiano obrzęd dziadów? Sądzę, że w 1963 roku w Krakowie kurhan mógł wywoływać mgliste i raczej pozbawione konkretyzacji skojarzenia z mogiłą czy miejscem kultu zmarłych. Gdyby jednak założyć, że ta koncepcja nie pojawiła się dopiero podczas realizacji przedstawienia krakowskiego, ale towarzyszyła Korzeniewskiemu od samego początku myśli o wystawieniu *Dziadów*, wówczas ten element scenografii mógłby nabrać innego charakteru. Zwłaszcza mieszkańcom Warszawy kurhan mógł się jednoznacznie kojarzyć ze zbiorową mogiłą, którą usypano w 1946 roku na Woli z dwunastu ton popiołów ofiar powstania. Cmentarz powstańców Warszawy, na którym zaczęto chować zmarłych, ekshumowanych ze zbiorowych mogił, od początku swego istnienia był przedmiotem niechęci władz. Fałszowano dane dotyczące pochówków, zatajano tożsamość ofiar, podtrzymując ich anonimowy status, utrudniano rodzinom odwiedzanie grobów i upamiętnianie zmarłych; likwidowano stawiane po kryjomu krzyże. Cmentarz był pilnie strzeżony i aż do początku lat sześćdziesiątych celowo utrzymywano go w stanie zaniedbania³⁸.

6

Jedyna właściwie recenzja, w której – choć w sposób zakamuflowany – pojawiła się sugestia, co może stanowić właściwy temat przedstawienia, została opublikowana w „Tygodniku Powszechnym”. Jej autor Bronisław Mamoń był zdania, że *Dziady* w interpretacji Bohdana Korzeniewskiego są „dramatem postaw narodowych, wierności i zdrady, pomnikiem prześladowań i męczeństwa narodu”³⁹. Jego zdaniem jednak zaakcentowanie warstwy martyrologicznej spektaklu, choć bliskie Mickiewiczowi, mogło wywołać dystans części publiczności („Inny problem, czy taka interpretacja tekstu Mickiewicza nie oddala go od widza, przynajmniej tego młodszego

³⁷ Wszystkie cytaty z wypowiedzi Anny Polony pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziłyśmy 20 lipca 2018 roku w Krakowie.

³⁸ Por.: K. Mórański, *Przewodnik historyczny po cmentarzach warszawskich*, Warszawa 1989, s. 147–149.

³⁹ B. Mamoń, *Wielkie narodowe zaduszki*, dz. cyt.

go, który ze sceptycyzmem wysłuchuje powstańczych opowieści swoich ojców”). O problematyce *Dziadów* Korzeniewskiego mówi dziś wprost Anna Polony, podkreślając przy tym, że sens przedstawienia dotarł do niej po upływie wielu lat od premiery:

Na środku sceny był ogromny kurhan, dookoła którego chodziła Maryla – jakby to był grób Gustawa-Konrada i tych wszystkich, którzy zginęli w czasie wojny i powstania. Walczewski stał na szczycie kurhanu w snopie światła, mówił improwizację i wyglądał jak duch. Niósł w sobie cały dramat, i ból, i sprzeciw wobec Boga, który zesłał takie cierpienia na ten naród. „Samotność, cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?” – oni przecież w tej walce byli samotni, całkowicie samotni.

Na potwierdzenie takiej interpretacji spektaklu Anna Polony przywołuje historię, która wydarzyła się w trakcie prób sytuacyjnych do *Dziadów* między reżyserem a grającą rolę Rollisonowej Marią Malicką:

Rollisonową grała jedna z naszych ówczesnych gwiazd, starsza już aktorka, Maria Malicka. Miały grać razem z Jaroszewską na zmiany, ale Jaroszevska odmówiła i Rollisonową grała Malicka, z którą pan profesor miał dość trudną relację. I właśnie wtedy nastąpiło coś znamiennego. Trwała próba sceny u Senatora. Ja tej próby nie zapomniałam, bo było w niej coś wstrząsającego – zarówno dla mnie, jak i dla całego zespołu. Malicka zaproponowała dość oczywistą interpretację wynikającą z tekstu, który jest o tym, że matka przychodzi do Senatora i prosi, żeby się zlitował nad jej synem. Malicka robiła to w dosyć zbolaty i płaczący sposób. W pewnym momencie profesor jej przerwał i powiedział: proszę pani, Polki w czasie wojny i powstania nie biadoliły przed okupantem i nie płakały – zachowywały jednak godność. [...] Zrozumiałam wtedy, że on całe *Dziady* w 1963 roku przeczytał i zinterpretował poprzez okupację i powstanie. Było to z jednej strony oczywiste – niosło temat bardzo dobrze, bo było wymierzone przeciwko okupantowi, ale z drugiej strony miało to w sobie charakterystyczny dla jego sposobu myślenia stosunek. Korzeniewski interpretował tekst przez swoje spojrzenie na świat, przez stosunek do tego, co się wtedy tutaj działo, czyli do rosyjskiej okupacji. I do tego, czym była polska inteligencja, jakie niosła w sobie wartości. On poprzez te wartości interpretował *Dziady*.

Nie ulega wątpliwości, że nie wszyscy widzowie Teatru im. Juliusza Słowackiego mogli dostrzec zakamuflowany potencjał inscenizacji Korzeniewskiego. Złożyło się na to bardzo wiele czynników – poczynając od świadomych uników, dokonywanych przez reżysera, poprzez trudności wynikające z przyczyn technicznych, które uniemożliwiły realizację wszystkich zamierzeń artystycznych⁴⁰, na potknięciach artystycznych jego twórców kończąc.

Początek lat sześćdziesiątych zapisał się w historii polskiej kultury jako czas fascynacji teatrami eksperymentalnymi i alternatywnymi, dokonującymi

⁴⁰ Wawrzyniec Brzozowski wspomina, że wedle zamysłu Korzeniewskiego i Tadeusza Brzozowskiego pierwotnie w przedstawieniu miała zostać użyta scena obrotowa i craigowski „słup światła”, czemu na przeszkodzie stanęły problemy techniczne.

charakterystycznych rozliczeń z dziedzictwem romantycznym⁴¹. Polska szkoła filmowa miała już za sobą okres największych triumfów – do głosu dochodziły tymczasem filmy tak zwanego trzeciego nurtu, w których sięgano do problematyki egzystencjalnej tekstów wczesnoromantycznych⁴². W klubach i piwnicach artystycznych królował jazz, młodzież zaczytywała się tekstami egzystencjalistów i fascynowała kulturą Zachodu. Małgorzata Darecka, zapytana o wyczerpanie krakowskiej publiczności na czytanie zakamuflowanych w spektaklach znaków, odpowiedziała: „niekoniernie tak było, ludzie byli zmęczeni, piętnaście czy osiemnaście lat po wojnie to już kawał czasu”. Sam Korzeniewski pytany o to, jak zapamiętał przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wspominał:

Takie wyciszenie, przygłuszenie. Nikt się niczego nie domagał, zapomniano nawet o tym, by żądać sprawiedliwości wobec zbrodniarzy. Jakoś się ugnieźdzono, ludzie próbowali być zadowoleni [...] Nadziei wielkich nie było, raczej zmęczenie, ale i o buncie nie było mowy. [...] To nie był czas na politykę⁴³.

Na scenach teatralnych święcił triumfy dramat absurdu. Znacznie bardziej ceniono sobie język ironii i groteski niż posługiwanie się wielkimi słowami i sięganie do patetycznych wydarzeń z historii narodowej. Lata te nie bez przyczyny przeszły do historii jako okres „małej stabilizacji”. Można sobie przy tym wyobrazić, że gdyby doszło do realizacji tej samej koncepcji w roku 1953, oddziaływałaby ona na publiczność zupełnie inaczej.

Korzeniewski – przed wojną historyk teatru, krytyk teatralny i bibliotekarz – rozpoczął pracę w zawodowym teatrze od funkcji kierownika literackiego w legendarnej *Elektrze* Giraudoux, wyreżyserowanej przez Edmunda Wiercińskiego w 1946 roku na Scenie Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi. Inscenizacja Wiercińskiego i Korzeniewskiego przeszła do historii jako jedno z najwybitniejszych osiągnięć teatralnych lat powojennych – nie tylko ze względu na wartość artystyczną⁴⁴, lecz także na wywołany przez nią spór światopoglądowy, który przyczynił się do likwidacji Sceny Poetyckiej. Dokonana przez Korzeniewskiego interpretacja *Elektry* może stanowić próbkę sposobu jego myślenia o inscenizowanym tekście literackim. Zapytany przez Małgorzatę Szejnert, co mówi *Elektra*, Korzeniewski odpowiedział:

Mówi, że bogowie to nie jest ani wielka sprawiedliwość, ani wielka miłość, ani wielkie współczucie, tylko wielka obojętność. [...] *Elektra* to jakby przeczcucie tych

⁴¹ Por. np. inscenizacje krakowskiego „Teatru 38” (*Nie-Boska* komedia – 1959, *Samuel Zborowski* – 1960) i „Teatru 13 Rzędów” w Opolu (*Dziady* – 1961, *Kordian* – 1962).

⁴² Por. Yelizaveta Startšava, *Poza paradygmatem. Tropy romantyczne w polskim kinie początku lat 60. XX wieku*, Warszawa 2016, archiwum prac dyplomowych Uniwersytetu Warszawskiego.

⁴³ *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 186.

⁴⁴ Maria Napiontkowa referowała, jak o *Elektrze* pisali recenzenci: „podkreśla się doskonałość formy artystycznej przedstawienia, mistrzowską grę aktorów, idealne przyleganie dekoracji i kostiumów do koncepcji inscenizacyjnej”. M. Napiontkowa, *Trzy dyskusje zaraz po wojnie*, „Dialog” 1983, nr 6.

pociągów jadących do Trebłinki, w których Żydzi, katolicy, śpiewali *Serdeczna Matko*. Bo były wagony do Trebłinki rozbrzmiewające takim śpiewem. I obojętny Bóg spoglądał na te transporty. Elektra dąży do integralnej sprawiedliwości i domaga się jej w chwili najmniej odpowiedniej [...]. Więc proszę sobie wyobrazić, jaką to wymowę miało w Łodzi w 1946 roku. Mimo wszystkich ozdób antyku i elokwencji francuskiej. Publiczność postawiona wobec dylematu – integralna sprawiedliwość i zagłada miasta czy ratowanie miasta kosztem kompromisu z mordercą – musiała myśleć o dramacie Powstania Warszawskiego i Armii Krajowej. Wierciński w swojej inscenizacji, do której się przyczyniłem jako kierownik literacki, przyznawał zresztą rację Elektrze⁴⁵.

Na spotkaniu, które zorganizowano po premierze w łódzkim Klubie Pickwicka, Korzeniewski bezskutecznie próbował bronić inscenizacji przed atakami Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Wandy Żółkiewskiej, Leona Pasternaka i Adama Ważyka⁴⁶. *Elektra*, zdjęta ostatecznie ze sceny po czterdziestu czterech przedstawieniach, stała się nie tylko „stroną w sporze o powstanie warszawskie, któremu dała zresztą istotny impuls”⁴⁷, lecz także sprowokowała dyskusje o wartości dziedzictwa romantycznego i „laickim tragizmie” bohaterów Conradowskich („Conradowska wierność jest przecież istotą wierności Elektry”⁴⁸). Zdaniem Joanny Krakowskiej bowiem:

Kott, występując przeciwko *Elektrze*, nie sięgał do argumentów politycznych, lecz rozliczał się z dramatem romantycznym: „dla nas *Elektra* to jeszcze jedno wydanie *Dziadów* i *Kordianów*, czyli »tragedia bytu narodowego«. Stwierdzał, że jesteśmy dziedzicznie obciążeni: „wystarczy małeńkie słowo »świtanie«, aby dojrzeć na scenie drama narodowe i jeszcze jedną historyczną próbę wyjaśnienia tragedii powstań”⁴⁹.

Warto pamiętać, że swoistej kontaminacji problematyki romantycznej i conradowskiej dokonał jeszcze przed wojną w cyklu głośnych wykładów, a następnie w rozprawie *O Konradzie Korzeniowskim* Józef Ujejski – uniwersytecki mistrz Bohdana Korzeniewskiego. Stefan Zabierowski pisał:

Książka Ujejskiego o Conradzie [...] skodyfikowała w dwudziestoleciu międzywojennym jeden z głównych sposobów polskiego ujęcia Conrada. Autor *Lorda Jima*

⁴⁵ *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 70–71.

⁴⁶ Zapytany przez Małgorzatę Szejnert, co dla niego i dla Wiercińskiego oznaczało doświadczenie z *Elektrą*, Korzeniewski odparł: „Powiedzieliśmy sobie, każdy na swój sposób, że zrobimy wszystko, co się da, żeby ratować tradycyjną kulturę polską, tę, która akcentuje swą przynależność do źródeł śródziemnomorskich, która ma za sobą 500 lat łaciny. – I wierzyli Panowie, że będzie taka szansa? – Tak. Przypuszczaliśmy, że ucisk będzie się opierał na bardzo prymitywnych środkach, że mimo iż nadciąga już centralizacja, władza będzie miała dużo kłopotów z rugowaniem tradycji. Zawsze będzie się można gdzieś tam okopać. Nie dadzą sobie rady ze wszystkim naraz”. *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 87.

⁴⁷ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 42.

⁴⁸ Tamże, s. 65.

⁴⁹ Tamże, s. 64.

został w tej monografii ukształtowany w myśl paradygmatu romantyczno-symbolicznego [...]. Kontekstem dla pisarstwa Korzeniowskiego stała się w tej monografii twórczość wielkich romantyków polskich – Mickiewicza, Krasińskiego, Norwida...⁵⁰.

To wpisanie bohaterów Conradowskich w paradygmat polskiego romantyzmu, które nasiliło się jeszcze w latach wojny, miało zapewne również wpływ na sposób czytania przez Bohdana Korzeniowskiego tekstów romantycznych. Korzeniowski, podobnie jak inni przedstawiciele jego generacji, nie tylko „myślał”, ale także „mówił” Conradem – echa lektury jego powieści znajdują się w licznych wypowiedziach dotyczących wierności, odwagi, honoru i „męskich” cnót. Niebezasadne zatem wydaje się zadanie pytania, na ile Konrad-Gustaw z inscenizacji Korzeniowskiego może zostać zinterpretowany jako bohater conradowski? Takie ujęcie tłumaczyłoby, dlaczego tak duży nacisk został położony w spektaklu na problematykę wyborów moralnych⁵¹. Konieczność stoczenia „między myślami” bitwy, której jedna chwila „wyrzeka na całe życie o losach człowieka”, jest niewątpliwie jednym z głównych tematów inscenizacji Korzeniowskiego, która łączy się w jakiejś mierze z problematyką *Elektry*. Czy zatem można pójść o krok dalej i powiedzieć, że Gustaw-Konrad w inscenizacji Korzeniowskiego skupiał w sobie dylematy akowców, których powojenne dzieje historia pisała „na Sybirze, w twierdzach i więzieniach”? A może interpretacja Korzeniowskiego sięgała jeszcze głębiej i wykraczała poza horyzont doświadczeń pokolenia Kolumbów?

7

Wbrew tradycji, zapoczątkowanej przez Wyspiańskiego i podtrzymanej przez Schillera, Korzeniowski nie uczynił z Gustawa-Konrada *alter ego* autora *Dziadów* – świadczy o tym zatarcie śladów Mickiewiczowskiej „kreacji autolegandy”⁵². Mając w pamięci myśl przewodnią szkicu *W obronie Aniołów*, a także formułowany przy różnych okazjach stosunek reżysera do inscenizacji klasyki⁵³, warto zapytać, czy rola Gustawa-Konrada mogła nieść ze sobą jakiś potencjał autobiograficzny i czynić z *Dziadów* rodzaj spektaklu rozliczeniowego. Czy i na ile zatem „kompleks Wallenroda”, a także doświadczenie pychy i nadmiernej wiary we własne siły, które legły u podstaw pomyłki Konrada, mogły być w jakiejś mierze doświadczeniem samego Bohdana Korzeniowskiego?

⁵⁰ S. Zabierowski, „Lord Jim” *Conrada w Polsce*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008, s. 123.

⁵¹ Stefan Zabierowski pisał: „Należy zaznaczyć również, że Conrad podjął w swojej twórczości jako kluczową problematykę wierności i zdrady, zagadnienie, którego archetypem jest Mickiewiczowski *Konrad Wallenrod*”. S. Zabierowski, *Joseph Conrad i „izmy”*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, dz. cyt., s. 91.

⁵² Por.: E. Szymanis, *Adam Mickiewicz – kreacja autolegandy*, Wrocław 1992.

⁵³ Por. np.: *Autor a inscenizator*, rozmowa T. Kantora, B. Korzeniowskiego, K. Pużyny i A. Tarna, „Dialog” 1957, nr 11.

Próbując udzielić odpowiedzi na to pytanie, poruszam się wyłącznie w sferze domysłów – myślę jednak, że warto dokonać takiego eksperymentu, żeby sięgnąć do najbardziej zakamuflowanej warstwy *Dziadów*, która być może zdecydowała o tym, że Bohdan Korzeniewski bardzo niechętnie wracał do swojej inscenizacji. Pierwsze dziesięciolecie po zakończeniu wojny, nie wyłączając lat stalinizmu, było okresem największych sukcesów w jego karierze reżyserskiej. Kolejne inscenizacje były obwoływane sukcesami – począwszy od debiutanckiej *Szkoły żon* Moliera, przez *Męża i żonę* Fredry, wyróżniony nagrodą państwową *Grzech* Żeromskiego, aż po Molierowskiego *Don Juana* i Fredrowską *Zemstę*, by poprzestać tylko na kilku najbardziej wyróżniających się tytułach. Mówiąc o śmiałym zamiśle zrealizowania w 1956 roku *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, wspominał:

Odrzucałem z góry wszelki kompromis. Zamierzałem robić *Nie-Boską* jako człowiek całkowicie wolny. Liczyłem się z tym, że zamiar może okazać się zbyt zuchwały. Ale lubiłem walkę, lubiłem grę. Nawet w okresie najgorszym dla teatru, dla kultury, żyłem w dobrym, nie powiem może – radosnym, ale dobrym podnieceniu⁵⁴.

Prowadzone przez reżysera wallenrodczne „gry” przynosiły efekty: w kolejnych spektaklach udawało mu się przemycać nieprawomyślne treści. W ślad za docenianiem jego dorobku twórczego przez władze szły równocześnie przywileje i możliwość prowadzenia życia pozbawionego trosk materialnych. Przypuszczalnie to właśnie sukces *Grzechu* zdecydował, że Włodzimierz Sokorski w 1952 roku zaproponował Korzeniewskiemu objęcie dyrekcji artystycznej Teatru Narodowego – funkcję tę reżyser pełnił do jesieni 1954 roku⁵⁵. W *Sławie i infamii* wspominał, że dymsję złożył całkowicie dobrowolnie i że odchodził „z ulgą”, zdawszy sobie sprawę, że „aktorzy tracą w niego wiarę”⁵⁶. Za niewątpliwą zasługę Korzeniewskiego w tym okresie można uznać fakt przywrócenia przez niego na scenę narodową klasyki i stworzenia znakomitego zespołu. Ogromnym powodzeniem cieszyły się *Zemsta*, *Rewizor*, *Fircyk w zalotach*. O przedstawieniach, które zrealizował w Teatrze Narodowym, Korzeniewski mówił jednak, że choć „miały wielkie powodzenie”, nie były „twórcze” i „żywe”. Ceną za realizację własnych planów repertuarowych stała się konieczność wyreżyserowania *Człowieka z karabinem* Pogodina. Po latach nie żałował jednak wyborów artystycznych, lecz życiowych. Tego, że „snując wallenrodczne zamiary”, nie skupił wokół Teatru Narodowego Schillera, Horzycy, Wiercińskiego – swoich współpracowników i przyjaciół, którzy w okresie stalinizmu nie cieszyli się względami władz.

⁵⁴ *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 172.

⁵⁵ Axer pisał do Wiercińskiego: „Chwilowo sprawa Narodowego, który jak Panu wiadomo, zaproponowano w następstwie odmowy Janka [Krzeczmarza], wzgl[ędnie] naszej – Korzeniewskiemu, jest w zawieszaniu, ale wydaje mi się, że napięcie ambicji Korzeniewskiego każe mu prędzej czy później przyjąć propozycję”, tamże, s. 34, 37. M. Napiontkova, M. Raszewska, *Bohdan Korzeniewski. Kronika życia i działalności (1905–1992)*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1/2.

⁵⁶ *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 168.

W 1952 roku nie podniecały mnie już marzenia. Polskiej inteligencji wydawało się wówczas, że stalinizm będzie trwał wiecznie. Myślałem o ratowaniu tego, co się jeszcze da uratować, i byłem przekonany, że z tymi zamiarami nie należy się zdradzać. Taki wallenrodyzm, którego dzisiaj żałuję [...]. Chciałem utrzymać kierownictwo teatru, aby zaznaczyć nasze miejsce w kulturze europejskiej. A należało pójść za odruchem, jaki dyktowały moje przyjaźnie, zobowiązania i wychowanie. Pójście za takim odruchem oznaczałoby prawdopodobnie rozstanie z dyrekcją teatru. Sądzę, że skończyłoby się na jednej rozmowie z ministrem. Ale mam żal do siebie, że tej rozmowy nie było⁵⁷.

W dorobku reżyserskim Bohdana Korzeniewskiego – uważanego za człowieka o niezłomnym charakterze i cieszącego się opinią niekwestionowanego autorytetu moralnego – brak jest spektaklu rozliczeniowego, tak częstego u innych artystów, święcących triumfy zawodowe w okresie stalinizmu. Odpowiedź reżysera na pytanie, dlaczego to nie on wyreżyserował w czasie odwilży *Święto Winkelrieda*, stała się dla Joanny Krakowskiej powodem do oskarżenia Korzeniewskiego o konformizm⁵⁸:

Dejmek zapalczywie wierzył w *Brygadę*, a ja robiłem *Człowieka*, bo tego zażądało Ministerstwo Kultury. Obie sztuki wystawione przez Dejmka wyrażały jego polityczną namiętność. Ja zaś poprzez *Człowieka* wyrażałem raczej zgodę na pewne układy. Dejmek, który upaprał się w ideologii z całym zapałem, miał jakby większe prawo do odnowy niż ci, którzy nawet w tak niewielkim stopniu jak ja wzięli udział w grze w poprzednim okresie⁵⁹.

Być może jednak odpowiedzią Korzeniewskiego na falę teatralnych „torsji” miały być projektowane w okolicach przełomu październikowego inscenizacje dramatów romantycznych? *Dziadów*, których bohater dał się uwieść siłom szatańskim, i *Nie-Boskiej komedii*, w której Henryka i Pankracego oskarżały o obojętność duchy „zameczonych w podziemiach”⁶⁰? W żadnej z wyreżyserowanej po doświadczeniach z *Elektrą* sztuk – z wyjątkiem *Nie-Boskiej komedii* z 1959 roku – Korzeniewski nie odwoływał się wprost do przeżyć z czasów wojny i powstania. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę rzeczywistość historyczną przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Tym bardziej imponuje jednak fakt, że pomysł nawiązania do doświadczeń okupacyjnych w inscenizacji *Dziadów* mógł się pojawić w 1953 roku, kiedy polskie więzienia pełne były jeszcze więźniów politycznych.

⁵⁷ Tamże, s. 157.

⁵⁸ J. Krakowska, *PRL*, dz. cyt, s. 303.

⁵⁹ *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 190.

⁶⁰ Por.: M. Makaruk, „Kraśiński nowocześniejszy od Sartre’a?”. *O pierwszej powojennej inscenizacji „Nie-Boskiej komedii”*, [w:] Zygmunt Kraśiński. *Życie czy literatura?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019, s. 317–318.

8

Nowoczesność formy dotyczyła wszystkich warstw krakowskich *Dziadów*: awangardowa scenografia i „elektronowa” muzyka korespondowały ze śmiałą lekturą tekstu. Koncepcja symultaniczności prowadziła do zakwestionowania obiektywnego porządku narracji scenicznej: udratyzowane wspomnienia i majaki dręczące bohatera w celi więziennej nie poddawały się prawom chronologii i porządku przyczynowo-skutkowego. Podwójna motywacja spektaklu („klamrą całości był obrzęd, jako przywoływanie pamięci o przeszłości, a równocześnie drugą klamrę tworzył motyw nieszczęśliwej miłości, która w rezultacie zdominowała problematykę niewoli”⁶¹) stanowiła zdaniem Marii Prussak jedną z przyczyn kłęski inscenizacji. Gdyby spojrzeć jednak na konstrukcję spektaklu Korzeniewskiego jako na konsekwencję wprowadzenia zabiegu symultaniczności, można by ową „podwójną motywację” potraktować jako skrzyżowanie perspektyw dwóch wymiarów rzeczywistości *Dziadów*: tych, którzy gromadzą się na tajnym obrzędzie, żeby dochować wierności swoim zmarłym, i tego, który – zamknięty w więzieniu, dręczony majakami i skazany na śmierć za życia – jest przedstawicielem świata umarłych.

August Grodzicki pisał: „[...] przedstawienie od początku dzieje się na kilku równoczesnych planach: miłość, walka patriotyczna, okrucieństwo tyraństwa, oportunistyczny salon warszawski i wileński – to wszystko miesza się ze sobą. Sceny są nie tylko poprzestawiane, ale i pocięte na strzępy. Poukładane w ciągu myślowym i skojarzeniowym niby w *Kartotece Różewicza*”⁶². Trop Różewiczowski jest tu, jak sędzę, nie do przecenienia – koncepcja zdeintegrowanego bohatera, którego „biografię zastępuje »kartoteka«, w której fiszki są pozycyjnie równoważne i wymieszane homogenicznie”⁶³, stanowiła jeden ze sposobów ujęcia doświadczenia wojennej traumy. Język realizmu okazał się całkowicie nieprzydatny do mówienia o doświadczeniach martyrologii, czego dowiodła kłęska hiperrealistycznych *Dziadów* Bardinięgo. Trudno sobie właściwie wyobrazić powojenną lekturę *Dziadów*, w której nie pojawiałyby się echa doświadczeń wojennych – „trzecia część dla naszego pokolenia, które przeżyło okupację, to dramat przede wszystkim polityczny”, pisał Julian Przyboś, niemalże rówieśnik Korzeniewskiego.

Na koniec wypada zadać kilka pytań, na które nie ma dobrych odpowiedzi. Dlaczego spektakl, który miał przepiękną scenografię i muzykę, nowoczesną formę, który swego czasu był wydarzeniem kulturalnym Krakowa, został niemalże całkowicie zapomniany? Czy zadecydowały o tym przesłanki natury artystycznej – błędy aktorskie, a może monumentalność koncepcji, która w samym zamyśle wykraczała grubo ponad to, co można było osiągnąć w teatrze? Na ile *Dziady* Korzeniewskiego były spektaklem, który w zakamuflowany sposób przywoływał tragedię powstania warszawskiego, doświadczenia wojny i okupacji, a także rzeczywistość

⁶¹ M. Prussak, *Wielka przepaść*, dz. cyt.

⁶² A. Grodzicki, *„Dziady” krakowskie*, dz. cyt.

⁶³ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, [w:] T. Różewicz, *Teatr*, Kraków 1988, cz. 1, s. 17.

stalinowskich więzień? Na ile stanowił przykład spektaklu rozliczeniowego – wyrażającego postawę „torsji” wobec systemu stalinowskiego? Czy rzeczywistość „małej stabilizacji” sprawiła, że wśród publiczności krakowskiej – która jeszcze w 1957 roku żywo reagowała na *Wyzwolenie* w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego – zniknęła umiejętność czytania zakamuflowanych znaków? Czy fakt, że reżyser poniósł klęskę, nie nawiązując porozumienia z publicznością, stanowił wystarczający powód, by do tego przedstawienia nie wracać? A może o dystansie do *Dziadów* zdecydował ów biograficzny potencjał, stanowiący głęboko ukrytą warstwę spektaklu? Czy wreszcie – gdyby Korzeniewskiemu udało się przeforsować swoją koncepcję w Warszawie w 1953 roku – miałyby ona szansę wybrzmieć inaczej?

Dopóki nie uda się odnaleźć dokumentacji konkursu z 1953 roku, większość stawianych przeze mnie hipotez będzie obciążona ryzykiem błędu. Nie wiadomo, jaką obsadę planował Korzeniewski, marząc o wystawieniu *Dziadów* na scenie Teatru Polskiego w 1955 roku. Nie ma pewności, czy koncepcja scenografii, którą stworzył Tadeusz Brzozowski dla sceny krakowskiej, miała podstawy w pomysłach reżysera sprzed dekady. Pozostaje uwierzyć samemu Korzeniewskiemu, który zwierzał się Tymonowi Terleckiemu, że pragnie sprawdzić na scenie koncepcję, którą nosi w sobie od dziesięciu lat⁶⁴, a także aktorom i przyjaciółom reżysera, którzy twierdzą, że do teatru przychodził z gotowym pomysłem, domkniętym pod każdym względem, i nigdy swojej koncepcji nie zmieniał.

Bibliografia

- Autor a inscenizator*, rozmowa T. Kantora, B. Korzeniewskiego, K. Puzyny i A. Tarna, „Dialog” 1957, nr 11.
- Bober J., *Kłopoty z „Dziadami”*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 147.
- Czannerle M., *Krakowska prowokacja, czyli „Dziady” Korzeniewskiego*, „Teatr” 1963, nr 14.
- Dąbrowski B., *Na deskach świat oznaczających. 3: Erynie zrzucają maski*, Kraków 1981.
- Eustachiewicz L., *„Dziady po raz trzeci”*, „Kierunki” 1963, nr 33.
- Fik M., *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981.
- Greń Z., *„Ja, proch, będę z Panem gadał”. Nowe „Dziady” krakowskie*, „Życie Literackie” 1963, nr 25.
- Grodzicki A., *„Dziady” krakowskie*, „Życie Warszawy” 1963, nr 158.
- Jaszcz [Szczepański J.A.], *Reżyser zgrzeszył pychą*, „Trybuna Ludu” 1963, nr 190.
- Kalemba-Kasprzak E., *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*, Wrocław 1991.
- Kelera J., *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, [w:] T. Różewicz, *Teatr*, Kraków 1988, cz. 1.
- Korzeniewski B., *W obronie aniołów*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1.
- Kosiński R., *Listy z linii A–B*, „Dziennik Polski” 1963, nr 135.
- Krakowska J., *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016.

⁶⁴ List B. Korzeniewskiego do T. Terleckiego z 2.11.1962, [w:] Tymon Terlecki, dz. cyt., s. 115.

- Kudliński T., *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski” 1963, nr 141.
- Makaruk M., *Krasiński nowocześniejszy od Sartre’a? O pierwszej powojennej inscenizacji „Nie-Boskiej komedii” w reż. Bohdana Korzeniewskiego z roku 1959 na tle dziejów scenicznych dramatu*, [w:] Zygmunt Krasiński. *Życie czy literatura?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019.
- Mamoń B., *Wielkie narodowe zaduszki*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 25.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985.
- Mórawski K., *Przewodnik historyczny po cmentarzach warszawskich*, Warszawa 1989.
- Napiontkowa M., *Powojenne „czytanie” romantyków w teatrze: od „Grunwaldu” Kotlarczyka do „Nie-Boskiej komedii” Swinarskiego. Uwagi nie do końca uporządkowane*, [w:] *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007.
- Napiontkowa M., *Trzy dyskusje zaraz po wojnie*, „Dialog” 1983, nr 6.
- Napiontkowa M., Raszevska M., *Bohdan Korzeniewski. Kronika życia i działalności (1905–1992)*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1–2.
- Pronaszko A., *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981, nr 6.
- Prussak M., *Wielka przepaść*, „Teatr” 2006, nr 7–8.
- Przyboś J., *Okolo „Dziadów”*, [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998.
- Sława i infamia*, z B. Korzeniewskim rozmawia M. Szejnert, Kraków 1988, s. 129–130.
- Startsava Y., *Poza paradygmatem. Tropy romantyczne w polskim kinie początku lat 60. XX wieku*, Warszawa 2016, archiwum prac dyplomowych Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szymanis E., *Adam Mickiewicz – kreacja autolegandy*, Wrocław 1992.
- Timoszewicz J., *Dziady w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.
- Tymon Terlecki. *Korespondencja teatralna 1955–1991*, wybór i oprac. M. Kuraś, Warszawa 2016.
- Walczewski M., *Mnogie muszą być ćwiczenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1–2.
- Wojtczak M., *Teatr na scenie polityki 1944–1969*, Warszawa 2016.
- Wosiek M., *Historia tekstu scenicznego „Dziadów”*, [w:] *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, red. T. Sivert, Wrocław 1968.
- Zabierowski S., *Joseph Conrad i „izmy”*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008.
- Zabierowski S., *„Lord Jim” Conrada w Polsce*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008.
- Zbijewska K., *„Dziady” po raz trzeci*, „Dziennik Polski” 1963, nr 132.

‘Krakow provocation?’ On Adam Mickiewicz’s *Forefathers’ Eve* directed by Bohdan Korzeniewski

Abstract

This essay is an analysis and interpretation of Bohdan Korzeniewski’s June 1963 staging of *Forefathers’ Eve* in the Juliusz Słowacki Theatre in Krakow. Korzeniewski’s spectacle, named by Maria Czanerle ‘the most shocking thing ever done to *Forefathers’ Eve*’, with awe-inspiring stage design by Tadeusz Brzozowski and Krzysztof Penderecki’s avant-garde music, did not earn a lasting place in the history of theatre. It received rather lukewarm

reviews and did not gain the favour of actors, either. Despite being received enthusiastically by such distinguished critics as Marta Fik and Stanisław Marczak-Oborski, Korzeniewski's *Forefathers' Eve* has largely been forgotten. This essay is an attempt at reconstructing the performance based on the remaining theatrical copies, reviews and memories of those who collaborated on the production. The essay's author poses the question about what part of Korzeniewski's failure was due to the historical context and the impossibility to realize this concept in another reality and on another stage. As, indeed, Korzeniewski created his interpretation in 1953 and it was part of a secret ministry competition for the first post-war staging of *Forefathers' Eve*. Analyzing the implicit signs present in the director's concept, which refer to the reality of the war, occupation and Stalinist period, the author also asks how Polish romantic drama staging history would have unfolded if it was Korzeniewski and not Aleksander Bardini who staged *Forefathers' Eve* in 1955 in the Polish Theatre in Warsaw.

Słowa kluczowe: Bohdan Korzeniewski, *Dziady*, kurhan, Powstanie Warszawskie, stalinizm

Key words: Bohdan Korzeniewski, *Forefathers' Eve*, kurgan, Warsaw Uprising, Stalinism

Grzegorz Eckert

ORCID 0000-0002-7538-3590

Uniwersytet Śląski

Kartoteka w Grotesce – wyimek z twórczości Zofii i Władysława Jaremów**1**„Jarema idzie!”¹

Założeniem niniejszego artykułu jest zaznaczenie niebagatelnej roli, jaką we współczesnym teatrze lalek w Polsce odegrali Zofia i Władysław Jaremowie. Jednak już na samym początku należy poczynić kilka zastrzeżeń, *teatr Jaremów* bowiem jest terminem bardzo pojemnym, zawierającym wiele składowych: przedwojenne dokonania Władysława Jaremy², jego działalność w czasach wojny w Grodnie, współpraca i w pewnym sensie ukształtowanie artystyczne Zofii Jaremej³, czy ostatecznie wspólnie Jaremów budowanie Teatru Groteska. Teatru, w którego działalności również można dostrzec przynajmniej dwie drogi: scenę z repertuarem kierowanym do dzieci (od którego artyści próbowali się w pewnym sensie odciąć) i twórczość „eksportową” – teatr lalek i masek dla dorosłych.

I właśnie wyimkowi z tego ostatniego obszaru (ukazującego teatr formy jako medium dla awangardowej, nieoczywistej, posługującej się skrótem literatury, w którym prawdziwie uwydatniała się też poetyckość teatru lalek i jego siła oddziaływania scenograficznego) będzie poświęcony niniejszy tekst.

2

Szczegółowe opisanie losów obojga Jaremów pod kątem historiograficznym wykracza poza ramy tego artykułu, zwłaszcza jeśli chcielibyśmy omówić okres przedwojenny

¹ Tym żartobliwym okrzykiem – jak pisał profesor Henryk Jurkowski – zapowiadano zbliżanie się artysty. H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremowie – dokumentacja działalności*, Łódź 2001, s. 92.

² Zob.: *Władysław Jarema*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2610/wladyslaw-jarema> (dostęp: 28.04.2018).

³ Zob.: D. Mlekicki, *Zofia Jarema*, <http://www.encyklopediateatru.pl/scenograf/7126/zofia-jarema> (dostęp: 28.04.2018).

i czasy okupacji⁴. Dość powiedzieć, że pod koniec 1944 roku, po ucieczce z obozu Altvorwerk Władysław i Zofia Jaremwie osiedlają się w Krakowie i z pomocą tamtejszych kupców oraz symbolicznej dotacji ministerialnej rozpoczynają artystyczne i materialne budowanie Grotkeski⁵. Pierwsza premiera: *Cyrk Tarabumba*⁶, rewia lalkowa inspirowana jeszcze dokonaniem z działalności na Białorusi, gdzie Jaremwie tworzyli przez mniej więcej półtora roku – odbyła się 2 czerwca 1945 roku. Tak rozpoczęła się mozolna walka o możliwość dalszego wprowadzania w życie estetycznych wizji Jaremy i stworzenia ambitnego teatru lalek dla dorosłych. Zmagano się z biurokracją i z brakiem środków finansowych, z niską frekwencją wynikającą ze słabego zrozumienia przez widownię języka nowo powstałego teatru. Należy również pamiętać, że narodziny Grotkeski przypadają historycznie na czasy pełne chaosu, skrajnie niekorzystne.

Mimo trudności dość szybko Jaremwie nawiązują współpracę z krakowskim środowiskiem teatralnym. Z teatrem z czasem zaczynają współpracować między innymi awangardowy młody kompozytor Krzysztof Penderecki czy plastycy: Andrzej Stopka, Jerzy Skarżyński, Lidia Minticz, Kazimierz Mikulski⁷.

Tu warto podkreślić znaczenie artystycznych inspiracji samego Władysława Jaremy, który w 1945 roku jest artystą ukształtowanym: jego upodobanie w teatrze Siergieja Obrazcowa⁸ i współpraca z teatrem Cricot⁹ miały niebagatelny wpływ na późniejszą pracę w Grotcesce. Choć akurat wprowadzenie masek było przede wszystkim zasługą Jaremwiej.

Cricot korzystał głównie z tych środków wyrazu, które istniały poza mieszczańskim teatrem realistycznym, a więc rodem z kabaretu, i z gatunków zapomnianych, jak np. z teatru masek. Maski stosowane w przedstawieniach Cricot były nieproporcjonalnie duże w stosunku do postaci, zawierały w sobie elementy karykatury i parodii¹⁰.

⁴ Zob.: H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremwie*, dz. cyt.

⁵ Założony przez Jaremwów Teatr Lalki i Aktora „Grotkeska” wielokrotnie zmieniał nazwę; funkcjonował kolejno jako Teatr Lalek „Grotkeska”, Teatr Lalki i Maski „Grotkeska”, Teatr Lalki, Maski i Aktora „Grotkeska”. Dziś, od 2012 roku, nosi nazwę Teatr Grotkeska i pod tą nazwą jest wzmiankowany w niniejszym artykule.

⁶ *Cyrk Tarabumba*, premiera 9.06.1945, reż. W. Jarema, lalki Z. Jarema, dekoracje A. Stopka.

⁷ „Patrząc na realizacje Grotkeski łatwo zauważyć, że pani Zofia miała bardzo cenny dar i umiejętność angażowania wybitnych twórców. Scenografię, lalki, maski projektowali m.in.: Ali Bunsch, Andrzej Stopka, Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, Kazimierz Mikulski; wśród nazwisk autorów muzyki byli m.in. Krzysztof Penderecki, Jerzy Katlewicz, Zbigniew Jeżewski, Lucjan Kaszycki, Zygmunt Konieczny”. A. Stafiej, „Kraków”, nr 1, 30.01.2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66102,druk.html> (dostęp: 28.04.2018).

⁸ Siergiej Obrazcow (1901–1992), rosyjski aktor i reżyser teatru lalek, pedagog. Za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Obrazcow-Siergiej-W;3949425.html> (dostęp: 29.04.2018).

⁹ Zagrał tam między innymi z tytułową rolą w *Farsie o Mistrzu Pathelenie* w przekładzie Adama Polewki i reżyserii swojego brata Józefa Jaremy.

¹⁰ H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremwie*, dz. cyt., s. 44.

Ta maska miała się stać „nową jakością”, unikatem polskiego teatru. Po latach to owe maski pozwoliły na swoiste – *nomen omen* – ukrycie się Teatru Groteska, który pod płaszczem zadziwiających form, daleko od socrealistycznego czy sztampowego – „mieszkańskiego” – myślenia przepracowywał intelektualnie tematy trudne i politycznie niewygodne.

Dzięki maskom i za ich pomocą Groteska dawała sobie przyzwolenie na tworzenie poetyckiego teatru dla dorosłych; teatru biegłego w ironii, grotesce właśnie, opisywaniu rzeczywistości przez jej przerysowanie. Świadczyły o tym realizacje sztuk Sławomira Mrożka¹¹, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego¹², Bertolta Brechta¹³ czy Tadeusza Różewicza. Po kilku dziesięcioleciach teatr lalek nie potrzebuje już takiego przyzwolenia.

3

Z biegiem lat Władysław Jarema coraz bardziej oddalał się od Groteski, przekazując ją w ręce żony – teatr zaczął być kojarzony z Zofią Jaremową, która prowadziła go przez ponad dwadzieścia lat. W tym okresie wyreżyserowała wiele głośno komentowanych, niejednokrotnie wybitnych i nagradzanych przedstawień. Jednym z przykładów kształtującego się nowoczesnego teatru lalek, będącego pełnoprawnym uczestnikiem współczesnego teatralnego dialogu, była inscenizacja *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, którą wystawiła Jaremowa w bliskiej współpracy ze scenografem Kazimierzem Mikulskim. Mimo iż ów jeden z najlepszych i najwnikliwiej analizowanych dramatów Tadeusza Różewicza w inscenizacji Zofii Jaremowej i Kazimierza Mikulskiego nie odbił się takim echem i nie rozgrzał publiczności, tak jak chociażby *Igraszki z diabłem* Jana Drdy¹⁴ czy inscenizacje tekstów Gałczyńskiego, a Henryk Jurkowski opisał ją „tylko” jako „wyważone, kulturalne przedstawienie”¹⁵, to jednak po zbadaniu dokumentacji spektaklu można uznać, iż była to realizacja z wielu powodów ważna.

Po pierwsze, miała miejsce na początku roku 1961¹⁶ – niecały rok po prapremierze w warszawskim Teatrze Dramatycznym¹⁷, co dowodzi świadomości artystycznej twórców Groteski, którzy – świadomi poetyki uprawianego teatru – dostrzegli szansę na jej urzeczywistnienie w otwartym i plastycznym tekście Różewicza. Po

¹¹ M.in. *Męczeństwo Piotra Ohey'a*, premiera 20.12.1959, reż. Z. Jaremowa, scen. K. Mikulski.

¹² M.in. *Gdyby Adam był Polakiem*, premiera 31.12.1955, reż. Z. Jaremowa, lalki L. Minticz.

¹³ *Opera za trzy grosze*, premiera 29.10.1958, reż. Z. Jaremowa, dekoracje K. Mikulski, lalki L. Minticz.

¹⁴ *Igraszki z diabłem*, premiera 22.06.1952, reż. W. Jarema, lalki L. Minticz, dekoracje K. Mikulski, J. Skarżyński.

¹⁵ H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremowie*, dz. cyt., s. 80.

¹⁶ *Kartoteka*, premiera 10.02.1961, reż. Z. Jaremowa, K. Mikulski, scen. K. Mikulski.

¹⁷ *Kartoteka*, premiera 25.03.1960, reż. W. Laskowska, scen. J. Kosiński, kostiumy Z. Pietrusińska.

wtóre, *Kartoteka* była ucieczką (bardziej lub mniej świadomą) i kolejnym manifestem przeciwko socrealistycznej rzeczywistości, z której teatr dramatyczny wychodził powoli. Po trzecie, był to kolejny świadomy krok we współpracy z nadwornym scenografem Grotowski Kazimierzem Mikulskim; *Kartoteka* doskonale wpisywała się w jego spojrzenie na sztukę i była konsekwencją praktyczną, „przestrzenną realizacją” obrazów artysty.

3.1

Materiały archiwalne dotyczące *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego obejmują: zdjęcia, szczerpkowe projekty scenografii, szczerpkowy spis i kolejność wykonywanych utworów i dźwięków oraz teatralny maszynopis dramatu z odręcznymi notatkami Zofii Jaremowej; a także – co oczywiste: subiektywne – recenzje czy w końcu notatki prasowe z czasów premiery. Niestety dotkliwie odczuwalny jest brak jakiegokolwiek nagrania wideo omawianego spektaklu, jednak wydaje się, że dostępne materiały pozwalają na dostatecznie szczegółowy jego opis, a właściwie zrekonstruowanie – przynajmniej w części – obrazu inscenizacji.

Artyści Grotowski w swym „programowym” oświadczeniu, wprowadzając widza w problematykę *Kartoteki*, wychodzą od wspomnienia maski, elementu, który bezspornie kojarzy się z ich teatrem i odcisnę silne piętno na dramacie Różewicza. Wychodząc, chcąc nie chcąc, od antyku, szukają miejsca maski we współczesności:

Maska to symbol teatru. Od maski się zaczęło. Dziś owa „sztuczna twarz” wydaje się już pewną egzotyką, może nawet minoderią, a przecież wyraża ona samą istotę aktorstwa, najbardziej podstawową zasadę teatralnej idei. Jest to idea „podniesionej rzeczywistości”. [...] Do dziś dnia teatr toleruje ją tylko jako godło na frontonach swych gmachów i w nagłówkach swych afiszów.

My, teatr groteskowy, traktujemy maskę z powagą, świadomi nie tylko wielkości jej tradycji, ale i żywej nadal siły jej scenicznego przeznaczenia. W naszych czasach teatr, w zgodzie z innymi sztukami, coraz częściej próbuje przenikać i tłumaczyć rzeczywistość nie poprzez poddawanie się jej, ale poprzez tworzenie jej metaforycznych, zsyntetyzowanych modeli. W tych konstrukcjach, chociażby karykaturalnych, znowu powraca uogólnienie, znowu pojawia się koncepcja losu, człowiek zaś staje się bardziej przedmiotem niżli twórcą dramatu, bardziej typem niżli indywidualnością. Nie twierdzimy, że jest to punkt widzenia prawdziwszy lub lepszy. Wiemy jednak (a tradycja teatru udziela nam wymownego poparcia temu przekonaniu), że rzeczywistość potrzebuje rozmaitych metod obserwacji, rozmaitych odbić. Toteż maska nie jest dla nas wykrętem od myślenia i mówienia serio. Jest innym, równie dobrym środkiem¹⁸.

Wnioskując z zachowanych zdjęć dokumentujących sztukę, pomysł na maskową inscenizację *Kartoteki* i – przede wszystkim – na usprawiedliwienie oraz conceptualne umotywowanie zastosowania takiego rozwiązania wywiedziono bezpośrednio z kondycji samego Bohatera. Wewnętrzny świat postaci, który przekłada

¹⁸ J.J. Szczepański, z programu *Kartoteki*.

się na „zewnątrzne” rozmowy prowadzone jakoby z samym sobą¹⁹. Maski pojawiających się postaci są identyczne (ewentualnie z małymi dodatkami: np. broda itp.) jak maska Bohatera, który staje się tym samym odbiciem całego otaczającego go świata. Dzięki temu zabiegowi umożliwiono prowadzenie specyficznego autodialogu i stworzono możliwość podjęcia autorefleksji (to, czy jej próg zostaje ostatecznie przekroczony, jest innym zagadnieniem). Maski stają się lustrem, a raczej groteskowym krzywym zwierciadłem, „wzmaga absurdalność tej dramaturgii nonsensu, stając się dodatkowym i dobitnym środkiem wyrazu”. Multiplikuje się na twarzach kolejnych osób i pozwala na stworzenie pomiędzy aktorami przestrzeni niezwerbalizowanej, w której zaczynają działać problemy zawarte w dramacie. „Wszystkie maski są ponoć sobowtórami jego [Bohatera – G.E.] fizjonomii”²⁰.

Maska jako pojęcie oraz jako klucz do odczytania dramatu Różewicza zdaje się nad wyraz pojemna. Z perspektywy samego Bohatera znosi jakoby granicę pomiędzy życiem a śmiercią²¹. Między tym, co życiem było (obecnie zaś pozostaje jedynie we wspomnieniach Bohatera i w ulotnych relacjach z nawiedzającymi go postaciami z przeszłości), a śmiercią wyrażoną przez marazm, beznadzieję i brak możliwości dalszego rozwoju. Maski utrzymuje Bohatera w jego fantasmagorycznym świecie; poprzez odbicie w innych maskach – w formach kroczących nieprzerwanym strumieniem przez pokój gości – Bohater może zidentyfikować siebie. Pozostając niejako w pozycji pasywnej, może spojrzeć na własne „Ja” z innej perspektywy. Perspektywy atakującej, żądającej, słowem – aktywnej. Takie spojrzenie na tę specyficzną relację, jaka się tworzyła również pomiędzy samymi aktorami, zdaje się podzielać Ludwik Flaszen: „Pozostałe postacie były emanacją jego [Bohatera – G.E.] stanów, odbić, sugestii. Występowały w funkcji tła, w roli ilustracji pewnych generaliów”²².

W tym miejscu można przywołać Waltera Otto piszącego o masce w teatrze greckim. Wprawdzie według Władysława Jaremy maska w Grotesce miała być inna od tej antycznej, jednak wydaje się, że ta charakterystyka bardzo dobrze koresponduje z Różewiczowskim bohaterem i z jego sytuacją w omawianej inscenizacji:

Wielkość i godność tych, którzy odeszli, przenika zamaskowanego. Jest on sobą, a jednocześnie innym. Został naznaczony boskim szaleństwem, natchniony tajemnicą szalonego bóstwa oraz duchem dwoistości istnienia, który żyje w masce i którego ostatnim potomkiem jest aktor²³.

Prześledziwszy tekst inscenizacji, jaki zachował się do czasów współczesnych, można stwierdzić dość jednoznacznie, że – wykluczając drobne różnice – jest on jednorodny z pierwszym wydaniem *Kartoteki* z 1961 roku i z wersją opublikowaną

¹⁹ Zwraca na to uwagę chociażby K.M. – prawdopodobnie Krystyna Mazur – w artykule *Różewicz w krakowskiej „Grotesce”*, „Teatr” 1961, nr 1.

²⁰ L. Flaszen, *Różewicz w maskach*, „Echo Krakowa” 1961, nr 53.

²¹ Zob.: K. Kerényi, *Człowiek i maska*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2005, s. 647–657.

²² B. Mamoń, *Różewicz w „Grotesce”*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 10.

²³ Za: K. Kerényi, *Człowiek i maska*, dz. cyt., s. 649.

w numerze czasopisma „Dialog”. Jaremowa i Mikulski korzystali więc z pierwszej wersji dramatu – „najprawdziwszej”, najczystszej i najświeższej.

Największą różnicą między tekstem zawartym w maszynopisie teatralnym, znalezionym w archiwum²⁴, a wydaniem²⁵ z 1961 roku jest brak w tekście wydanym sceny z Panem w Cyklistówce i Panem w Kapeluszu, którzy z namaszczeniem mierzą pokój Bohatera. Sceny tej nie ma również w „Dialogu”²⁶ z 1960 roku. Z dużym prawdopodobieństwem można domniemywać ingerencję samego Różewicza w ostateczny obraz scenariusza. Taką możliwość dopuszcza w swoim artykule Tadeusz Kudliński²⁷, sugerując dopisanie kilku scen na potrzeby tej realizacji. Trzeba tu zaznaczyć, że istniały duże związki Różewicza z neoawangardową Grupą Krakowską II²⁸, w której skład wchodził Kazimierz Mikulski, a co za tym idzie – można przypuszczać, że artyści mogli porozumiewać się w pewnych kwestiach dotyczących omawianej inscenizacji²⁹.

Odnosząc się do wspomnianej powyżej sceny: obaj Panowie przejmują – czytając notatki Bohatera (z pewnymi skreśleniami poczynionymi już na egzemplarzu teatralnym) – tekst, który w wydaniu³⁰ i w „Dialogu” należy do Bohatera. Odginają Bohaterowi palce³¹ i tak „wchodzą w posiadanie notatek”.

Scena rytualnego morderstwa, którego Bohater dokonuje na Chórze Starców, odradzającym się niczym feniks z popiołów, stanowi kulminację całej inscenizacji *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego, ale jest krótsza niż w tekście dramatu. Bohater mówi: „Ja z nimi skończę!”. Bierze kuchenny nóż i sztyletuje siedzący nieruchomo Chór.

Wspomniana wyżej scena z Panami w Kapeluszu i Cyklistówce ma miejsce przed sceną z dziewczyną – Niemką, i następuje po przerwie, której Różewicz nie przewidział w utworze, a która została wprowadzona właśnie przez inscenizatorów. Jest to zatem kolejna wyraźna zmiana, podyktowana przypuszczalnie trudnością w utrzymaniu odpowiedniej percepcji widza, co (sądząc po objętości scenariusza) wynikało

²⁴ Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział w Spytkowicach.

²⁵ T. Różewicz, *Zielona róża, Kartoteka*, Warszawa 1961.

²⁶ T. Różewicz, *Kartoteka*, „Dialog” 1960, nr 2, s. 5–20.

²⁷ T. Kudliński, *Nasz Ionesco*, „Dziennik Polski” 1961, nr 56.

²⁸ W skład grupy wchodził także m.in. Tadeusz Kantor i Jerzy Nowosielski.

²⁹ Dość znaczne zmiany można zauważyć także w scenie Bohatera z Wujkiem: w „Dialogu” scena urywa się na słowach Bohatera: „tak jak dziewczęta”, i następuje skrót do kończącej rozmowę kwestii Wujka: „Dzidek! To ja już sobie pójdę. Zostań z Bogiem” – następnie wchodzi Pan z przedziałkiem. U Jaremowej i Mikulskiego natomiast scena trwa bez skrótów: Wujek: „Co, Kaziu, wrócisz już? Wszyscy na ciebie czekamy...” itd. Bohater opowiada o „łykaniu” świata, o niemożności nacieszenia się nim.

³⁰ Korzystam z wydania: T. Różewicz, *Zielona róża, Kartoteka*, Warszawa 1961.

³¹ Cytowany zapis pojawia się w tekście teatralnym, w didaskaliach. Obecnie nie sposób ustalić, na ile precyzyjnie realizowano go na scenie.

raczej z zaproponowania formalnego sposobu odczytania tekstu, jego wartości i poziomu skomplikowania niż z długości spektaklu.

Za kolejną, bardzo specyficzną wersję tekstu groteskowej *Kartoteki* można uznać egzemplarz z pieczęcią Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Cenzura dość subtelnie obeszła się z przesłanym tekstem – zwłaszcza gdy spojrzymy na to z perspektywy samej objętości skreśleń. Usunięte zostały dwa fragmenty: o klaskaniu w scenie z wujkiem, od słów Bohatera: „Bo widzi wujek... szkoda mówić, klaskałem”, do kwestii Wujka: „Sumienie masz delikatne. Ja ciebie rozgrzeszam”, oraz dwie kwestie Bohatera w dalszej części dramatu: „Piłeś czarną kawę na poprzednim etapie i co? Lepiej napij się wody. W tej wodzie moczył nogi uczciwy, prosty człowiek. Pij. To lekarstwo na takich jak ty. Jak my... chciałem... (Pan z Przedziałkiem wysuwa po psiemu język i zamierza pić wodę z miednicy)”.

To oczywiście jedynie hipoteza, ale paradoksalnie – jak to zostało odnotowane wcześniej – wydaje się, że eksponowanie akcentów groteskowych w dramacie, pozornie humorystyczne podejście do zawartej w nim problematyki, realizacja w maskach, w teatrze, który kojarzył się z krotochwilami i z niewymagającymi spektaklami kierowanymi do widowni dziecięcej, mogło uchronić inscenizatorów przed większymi ingerencjami w tekst. A co za tym idzie – otworzyła się droga do ukazania nieskrępowanego potoku myśli osnutych wokół szarości powojennych dni, lęku przed jutrem. Potoku myśli, który za sprawą środków inscenizacyjnych i samego dramatu stanowił pełną marazmu i niepewności wypowiedź everymana, niekorzystną dla ówczesnej władzy, promującej niepodważalne szczęście w socjalizmie.

Na programie groteskowej *Kartoteki* z 1961 roku zaznacza się wyraźnie: reżyseria i inscenizacja – Zofia Jarema i Kazimierz Mikulski. Groteska lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to wprawdzie teatr Jaremów, ale bliskimi ich partnerami byli wielcy scenografowie, obok Mikulskiego także Lidia i Jerzy Skarżyńscy. Można dyskutować, czy teatr lalek jest przede wszystkim teatrem scenografów, czy też środek ciężkości inscenizacji przesuwa się coraz bardziej ku reżyserom – wizjonerom. Wiesław Hejno we Wrocławskim Teatrze Lalek, Krzysztof Rau w Białostockim Teatrze Lalek czy Janusz Ryl-Krystianowski w poznańskim Teatrze Animacji – oni wszyscy (m.in. dzięki swoim funkcjom dyrektorskim) mieli możliwość bezpośredniego wpływania na rozwój polskiego teatru lalkowego, podobnie jak współcześni dramatopisarze. Jednak tym prekursorom zmian towarzyszyli zawsze wybitni scenografowie. Tu dochodzimy do roli Kazimierza Mikulskiego w realizacji groteskowej *Kartoteki*. Prace teatralne były u tego artysty częścią większej całości, pełnoprawnym fragmentem ogólnej myśli twórczej.

Scenografię do omawianego spektaklu można na podstawie tej zależności porównać do twórczości samego Różewicza i jego zwrócenia się ku dramatowi, spojrzenia w stronę teatru, który wizualizował myśli, kiedy środki poezji i prozy przestały wystarczać.

Należy odpowiedzieć sobie na pytanie: jakie zatem było malarstwo Mikulskiego, tak spójne z działalnością scenograficzną? Mieczysław Porębski³² określał malarza jako „chirurga świadomości”, „matematyka imaginacji”, „podróżnika struktur mentalnych”³³. W pierwszym okresie³⁴ ukształtowanej twórczości przeważało w nim dążenie do abstrakcji, w następnym (kształtującym się ok. 1950 r.) pojawia się zainteresowanie formami figuratywnymi. Oba okresy łączy „atmosfera nasycona poetycką magią, ale również i plastyczna metoda tworzenia tej atmosfery. [...] Metoda ta polega na takim wprowadzeniu w rozległą pustą przestrzeń kilku przedmiotów, by nabrały one tajemniczej i niepokojącej urody”. Chodzi o zabiegi kompozycyjne i „gładki” sposób malowania. Twarze jakby porcelanowe, bez zmarszczek, bez rysów, mimo to ogromnie wyraziste, posągowe, ukryte za własnym istnieniem – przypominające maski. Maski te istnieją tam, gdzie się ich nie spodziewamy. Podobnie dzieje się w *Kartotece*.

Mikulski-malarz określa też metaforyczne rekwizyty umieszczone tak, by nie ukazywały jakiejś realnej sytuacji, ale stan psychiczny, „nastrój, nastrojenie uczuć, myśli i pobudliwości zmysłowej na pewien wspólny ton”. Mówi się o literackiej treści obrazu i o reżyserowaniu poetyckich nastrojów w obrazie³⁵. W takim opisie z łatwością można znaleźć znamiona teatralności i w istocie jest ona dostrzegalna w obrazach Mikulskiego. Tak jak jego obrazy i rządzące w nich zasady są łatwo dostrzegalne w projektach scenografii.

W wizualnym planie *Kartoteki* próżno szukać zbędnych punktów, nawet z pokoju umieszczonego na środku ulicy, a raczej wewnątrz rozwibrowanego podwórza bije ład i pewna skończona określoność elementów. Dostrzegalny jest kompozycyjny kontrapunkt. Na projekcie, u góry, tuż nad podestem, gdzie funkcjonuje Chór Starców, widnieje okno z błękitnym wypełnieniem. Umieszczono je w otoczeniu budzących lęk niesymetrycznych linii (balustrad, balkonu), prowadzonych na czarnym tle z lekka w lewo od osi symetrii. Okno otwarte na nowy świat, prowadzące ku wolności – okno w psychice Bohatera, ukazanej nam, widzom, od wewnątrz.

Rekwizyty także są doskonale widoczne, wyeksponowane, jednak nie przesłaniają pojawiających się twarzy-masek, z których każda niesie swoją historię, buduje świat wewnętrzny od zewnątrz³⁶ (odmiennie, niż byłoby to w teatrze dramatycz-

³² Mieczysław Porębski (1921–2012), polski krytyk, teoretyk i historyk sztuki. Współpracował z teatrem podziemnym Tadeusza Kantora.

³³ *Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego*, red. T. Bryjowa, wstęp M. Porębski, Warszawa 1963, brak numeracji stron.

³⁴ Za: J. Bogucki, *Mikulski*, Kraków 1961, s. 6–32.

³⁵ Tamże.

³⁶ „Artyści Groteski podejmują takie decyzje w oparciu o ugruntowane, choć ciągle sprawdzane przez nich rozumienie teatralności. Uwięziony w masce grymas – w zestawieniu z ruchliwością kończyn ludzkich i charakterystyczną deformacją korpusu aktora – daje moż-

nym) i staje się częścią składową psychiki, i – ponad wszelką wątpliwość – wybija na pierwszy plan stan emocjonalny Bohatera.

O reżyserii groteskowej *Kartoteki* na pierwszy rzut oka wiadomo niewiele. Opinie zazwyczaj odnoszą się raczej do inscenizacji. Wśród recenzji pozostają zatem szczątkowe informacje, takie jak ta: „Reżyserię i inscenizację *Kartoteki* poprowadzono konsekwentnie”³⁷.

Nie do końca wiadomo, czy chodzi o konsekwencję prowadzenia postaci, motywowanie ich bytności na scenie, funkcjonowanie w przedstawionym miejscu i czasie scenicznym, czy o pieczołowite przepisywanie znaków literackich na znaki teatralne.

W innej recenzji możemy przeczytać o „urozmaiceniu obrazu scenicznego”; rzeczywiście, porównując to stwierdzenie z dostępnymi fotografiami należy zauważyć wiele wypracowanych przez scenografię miejsc na stosunkowo małej przestrzeni. Scena na całej szerokości podzielona niewidoczną poziomą linią. Dół sceny jest aranżacją pokoju: wyposażone w pościel łóżko Bohatera (którego rama z białych elementów przywołuje skojarzenia z łóżkiem szpitalnym), pod łóżkiem ukryta balia z wodą i pantofle. Po lewej, na wyciągnięcie ręki Bohatera, szafka nocna-toaletka z owalnym lustrem. Na środku dywan. W klasycznej pudełkowej scenie mieści się także (z prawej strony) kawiarnia, zaznaczona okrągłym stolikiem i barowym lustrem z rysunkiem lodów w waflu. Całe wnętrze urządzone z dbałością o szczegóły, również z pewną dozą, jak się wydaje, humoru, czego przykładem może być zdjęcie dziewczyny w śmiałej pozie, umieszczone na filarku tuż nad łóżkiem Bohatera.

Powyżej, w górnej części podzielonej optycznie sceny, ciągnące się przez całą szerokość poddasze – balkon z drewnianą balustradą, na który prowadzą schodki umiejscowione po lewej stronie za łóżkiem. Ta sub-scena jest we władaniu Chóru Starców, który zdaje się mieć pełną kontrolę nad Bohaterem i jego „gośćmi”, na co wyraźnie wskazuje kompozycja przestrzeni. Obecność tak wyeksponowanego Chóru urozmaicono inscenizacyjnie i reżysersko, wykonywał on wiele pozatekstowych działań. Zabiegiem szczególnie ciekawym było wprowadzenie jako jednego z trójcy Starców kukły, stanowiącej surrealistycznego współpartnera i jednocześnie element niezwykłego tła dla działań dwójki pozostałych.

Podobał mi się Chór Starców. Maski, niby z popiersi antycznych, a przy tym figlarne jak profesor Filutek. Jeden ze Starców – zewnętrznie taki sam jak dwaj pozostali – jest kukłą, co stanowi okazję do szeregu zabawnych gagów. Chór ma w sobie coś z dobroduszości przysłowiowych staruszków, coś ze zdziecinnienia belfrów i coś ze wścibstwa szpiclów³⁸.

Nad balkonem rozpięte sznurki z suszącym się praniem, przez poręcz balkonu przewieszona pościel w paski.

liwość budowania roli od zewnątrz, organizacji działania aktorskiego w każdej sekundzie spektaklu”. K.M., *Różewicz w krakowskiej „Grotesce”*, dz. cyt.

³⁷ B. Mamoń, *Różewicz w „Grotesce”*, dz. cyt.

³⁸ L. Flaszen, *Różewicz w maskach*, dz. cyt.

Zaletą inscenizacji jest duża inwencja w urozmaiceniu obrazu scenicznego i dobitne uwydatnienie wątków, więc tła „chóralnego”, głównych postaci reprezentujących tematy i wtrąconych epizodów. W ogóle typowość postaci uległa mocnemu, wyrazistemu scharakteryzowaniu. [...] Także zakończenie sztuki, nawracające do jej początku jako motyw beznadziejnego kręcenia się w kółko, jest pomysłem teatru, nie autora. Przypomina ono *Lekcję* Ionesco, którego przypomina też cała faktura *Kartoteki*³⁹.

Kostiumy utrzymane były w konwencji współczesnej (nie odbiegały od mody lat 60. XX w.), rzeczywistej. Zapewne było to zabiegiem świadomym: zespolenie i współistnienie teatralnego „tu” i „teraz” z okołoteatralną rzeczywistością, i służyło przekonaniu widzów, że przeglądający się w zastygłych, maskowych twarzach Bohater przegląda się także w nich samych. I być może tylko ta maska stanowi różnicę, łatwo zbywalną, bo zarysowaną umownie przez kontury teatralnej rampy.

Przywołując do życia z archiwalnych pólek inscenizację *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego, należy pochylić się nad sztuką aktorską. Opinie czerpane z recenzji są różne. Próbę uchwycenia problemu można rozpocząć od podkreślanego w recenzjach zastrzeżenia:

[...] pewne braki w rzemiośle aktorów (przewyciężających zresztą ogromne trudności – są to aktorzy teatru lalek, grający przeważnie w spektaklach dla dzieci, w innych konwencjach, innymi środkami) potęgują uczucie niedosytu u widza⁴⁰.

W tym miejscu trudno pominąć kwestię warsztatu aktora lalkarza; praca nad budową tego warsztatu trwała od końca lat czterdziestych XX wieku, a początków tego procesu można doszukiwać się właśnie w ambitnych poszukiwaniach artystów pokroju Jaremów. Ogniskowały się one wokół wybitnej literatury, wokół dramatów szukających odpowiedzi na rozwibrowane, emocjonalne pytania, jakich dostarczała rzeczywistość. Stwierdzić trzeba, że budowanie świadomości warsztatowej lalkarzy skończyło się sukcesem; dzisiaj – choć nie można mówić o całkowitym zwycięstwie nad stereotypem infantylności – praca nad rolą w teatrze dramatycznym i lalkowym różni się tylko elementami, które pozostają dla tego ostatniego specyficzne, a nie wynikają z braku doświadczenia lub odpowiedniej wiedzy. Na potwierdzenie można przywołać wypowiedź Krzysztofa Raua⁴¹; realizując w 1972 roku *Kartotekę*⁴² w Białostockim Teatrze Lalek, musiał on do roli Bohatera zaangażować Henryka Dłużyńskiego, aktora białostockiego Teatru Dramatycznego. Dziś – jak mówi⁴³ – taki zabieg byłby niepotrzebny⁴⁴.

³⁹ T. Kudliński, *Nasz Ionesco*, dz. cyt.

⁴⁰ K.M., *Różewicz w krakowskiej „Grottesce”*, dz. cyt.

⁴¹ Krzysztof Rau (ur. 1937), reżyser, pedagog wielu pokoleń aktorów i reżyserów teatrów lalek, wieloletni dyrektor Białostockiego Teatru Lalek.

⁴² *Kartoteka*, premiera 26.02.1972, reż. K. Rau, scen. i lalki W. Jurkowski.

⁴³ Rozmowa przeprowadzona przez autora w lutym 2017 roku.

⁴⁴ Oprócz pojawiających się możliwości obcowania z wysoką literaturą na warsztat aktora lalkarza w Polsce wpływ oczywiście miało również powstanie w szkołach teatralnych kierunków dedykowanych teatrowi lalek i proponowany model edukacji, który – przynaj-

Jaki jednak był Bohater Stanisława Urbaniaka? „[...] miał w sobie cechy typowości. Był abstrakcją przy pozorach konkretności, utkaną z przerażenia, niemocy, lęku, obsesji”⁴⁵.

Tadeusz Kudliński pisze natomiast o nonszalancji odwróconego do świata Bohatera, o interesującej roli noszącej znamiona schizofrenii i melancholii, które przemieniają się w drwinę i porywające przez chwilę marzenia⁴⁶.

Poza tym stworzono wiele charakterystycznych postaci, wykorzystując styl masek i stosując doń pomysłowo grę i wygłoszenie. Więc – głupawy w swym skostnieniu Ojciec (J. Wolski) – rozkoszny pomyleniec Wujek (L. Kubanek) – tępy krótkowidz Nauczyciel (T. Walczak), bezduszni Urzędnicy (J. Jachniewicz i L. Kubanek), a już szczególnie dwaj Starcy (F. Puget i S. Rychlicki) – świetni w karykaturze wzniosłości i liryzmu, połączonej z uwiędnięciem starczym⁴⁷.

Najwięcej zarzutów odnoszących się do gry aktorskiej dotyczyło – paradoksalnie – gry aktorów w masce.

Teatr masek jest niewątpliwie ideą frapującą, ale muszą z niej płynąć jakieś wnioski i dla aktorstwa. Cóż bowiem za sens posługiwać się maską, skoro wszystko ogranicza się tylko do jej noszenia? Ruch i gest aktora pozostawiono naturalizmowi, życiowej dosłowności. W zestawieniu z maską, która przez swój rozmiar i nieruchomość, przez swą formę ostrą – syntetyzuje postaci, ruch życiowo-dosłowny jest zbyt mało nośny, a gest niemal niedostrzegalny. Maska domaga się wielkiej umownej plastyki ciała. Jej syntetyczność woła o syntetyczność działań.

Wydaje się jednak, że zarzut ten kierowany winien być raczej do reżysera, gdyż posiadający duże doświadczenie z grą w masce zespół musiał być konsekwentnie, w sposób łagodzący wyrazistość i pantomimiczną ekspresję ruchów ciała prowadzony przez reżysera, jeśli efektem był stonowany i może niewystarczający wyraz cielesności. Na pewno nie wiązało się to z brakami w warsztacie i doświadczeniu w aktorskiej konstrukcji tego składnika roli. A decyzja reżyserska, która prowadziła w stronę naturalizmu, musiała być przemyślana – wydaje się, że dla inscenizatorów już sama maska była tak silnym znakiem plastycznym, niosącym w swej idei tak wiele odniesień i skojarzeń, że stała się znakiem jedynym i wystarczającym.

Dla porządku należy wspomnieć o zarzutach Flaszera dotyczących zacierania się tekstu, do czego prowadziła silna charakteryzacja (maski – G.E.), brak różnicowania głosów i – znowu – brak wyraźnego zaznaczania wypowiedzi gestem. Groziło to, zdaniem redaktora, gubieniem wątku przez widza:

mniej w ostatnich latach – wbrew utartym wyobrażeniom promował właśnie rozumienie teatru formy jako teatru dedykowanego widzowi dorosłemu – ale to już zupełnie inna problematyka.

⁴⁵ B. Mamoń, *Różewicz w „Grotesce”*, dz. cyt.

⁴⁶ T. Kudliński, *Nasz Ionesco*, dz. cyt.

⁴⁷ Tamże.

Inne utrudnienie leży w stłumieniu przez maskę emisji głosu, grożącym zatarciem tekstu lub zagubieniem point. Tak i w omawianym przedstawieniu – opartym głównie na dialogu – zdarzały się podobne potknięcia, ale w całości próbowano ich uniknąć⁴⁸.

Jedyna uwaga znaleziona o muzyce Zbigniewa Bujarskiego: „Ilustracja muzyczna skłócona i nieco obłąkana, kojarzyła się z absurdalną atmosferą sztuki”⁴⁹, nie świadczy bynajmniej o niewielkim jej znaczeniu w omawianej inscenizacji. Analizując egzemplarz tekstu z notatkami Jarekowej, nie można nie zauważyć, że kwestia muzyki jako narzędzia do budowania atmosfery inscenizacji była istotna i pomagała konstruować scenicznie zaznaczoną już w tekście dramatu surrealistyczną atmosferę niepokoju. Świadczą o tym takie archiwa jak spis wykorzystanych utworów muzycznych i zaznaczone „wejścia” ich wybrzmiewania. Nie bez znaczenia była również warstwa dźwięków pomagających budować przestrzeń i teatralne miejsce (podwórze w nieokreślonej kamienicy):

Tematy Dźwiękowe⁵⁰

rąbanie chodnika
zapuszczanie motoru
tramwaj
głosy dzieci
[...]
śpiew służącej
hałas (meble)
awantura małżeńska
stuk za ścianą
przybijania
gwoździa
hejnał
rozmowy
[...]

Z uwag i opisów spektaklu, jakie pozostawili po sobie recenzenci, a nade wszystko na podstawie tekstu scenariusza, można wywnioskować, że inscenizacja z dużą dokładnością przenosiła na scenę linię poszczególnych sekwencji dramatu. Oczywiście można to interpretować jako zabieg i rozwiązanie niezbyt ambitne, zachowawcze, jednak należy zarazem pamiętać, że w zadanych okolicznościach teatralnych, a także w określonej rzeczywistości społecznej już samo podjęcie się teatralizacji takiego

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Wybrane, zawarte w tekście notatki Zofii Jarekowej dotyczące warstwy dźwiękowej spektaklu.

awangardowego tekstu było wyzwaniem i narzucało artystyczne poszukiwania w nieznanach obszarach. Przestrzenie te były pełne pytań nie tylko do aktorów, ale także do widza, który przewycięzał stereotypizację teatru lalek jako teatru dziecięcego i jednocześnie w trakcie spektaklu musiał się zmagać z intelektualnym wyzwaniem, jakie stawiało przed nim zastosowanie masek, czy też tekst inscenizacji.

Według mnie największa siła *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego tkwiła w pewnej – pozwalającej na swobodę istnienia – bliskości powstającej między maską a twarzą lustrzanej przestrzeni. Dzięki powstałym również zależnościom w relacji aktor – aktor / maska – maska mogły się uwydatnić podobne obszary, pełne intelektualnej głębi, ukryte pomiędzy linijkami tekstu Różewicza.

Waga tej i podobnych (choćby ze względu na rodzaj podejmowanego tekstu teatralnego) inscenizacji dla rozwoju teatru lalkowego w Polsce jest oczywista. Ambitne spektakle dla widzów dorosłych pojawiały się i pojawiają coraz częściej w wielu teatrach lalek w Polsce (m.in. w Białymstoku, Poznaniu, Opolu, Lublinie czy Rzeszowie), a środkami inscenizacyjnymi właściwymi teatrowi lalkowemu coraz częściej interesują się także twórcy, którzy wyrosli z kręgu teatru dramatycznego, jak chociażby Paweł Passini czy Anna Augustynowicz.

4

Dyrekcja Zofii Jaremowej trwała do roku 1975, po czym okres „panowania” Jaremów na Skarbowej⁵¹ się zakończył. Kolejni dyrektorzy: Freda Leniewicz, Jan Polewka i Adolf Weltschek – co oczywiste – poprowadzili teatr według własnego zamyślenia i w odpowiedzi na zapotrzebowania zmieniającej się przez lata widowni. Czas Jaremów minął. Ich myśl, idee kręgu artystów, których wokół siebie zgromadzili, jest nadal żywa, choć na pierwszy rzut oka może być niewidoczna (ale to już temat wymagający odrębnego opracowania). W historii teatru ważne bowiem są nie tylko konkretne spektakle, lecz także połączenia – mosty budowane pomiędzy twórczymi wyspami – tworzenie kontekstu i ciągłe poszukiwanie bogatych, niebanalnych rozwiązań, czego świadectwem jest również opisany spektakl *Kartoteki*.

Bibliografia

Bogucki J., *Mikulski*, Kraków 1961.

Flaszen L., *Różewicz w maskach*, „Echo Krakowa” 1961, nr 53.

Jurkowski H., Stafiej A., *Zofia i Władysław Jaremowie – dokumentacja działalności*, Łódź 2001.

⁵¹ Teatr Groteska zaczynał swoją działalność w budynku przy ulicy Skarbowej 2, gdzie również dzisiaj znajduje się jego siedziba. Za czasów Jaremów spektakle grane były także w kamienicy przy ulicy Świętego Jana.

- Kerényi K., *Człowiek i maska*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2005.
- Kudliński T., *Nasz Ionesco*, „Dziennik Polski” 1961, nr 56.
- Mamoń B., *Różewicz w „Grotescie”*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 10.
- Mazur K., *Różewicz w krakowskiej „Grotescie”*, „Teatr” 1961, nr 1.
- Mlekicki D., *Zofia Jarema*, <http://www.encyklopediateatru.pl/scenograf/7126/zofia-jarema> (dostęp: 28.04.2018).
- Różewicz T., *Kartoteka*, „Dialog” 1960, nr 2.
- Różewicz T., *Zielona róża; Kartoteka*, Warszawa 1961.
- Stafiej A., *Dama w fioletach*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66102,druk.html> (dostęp: 28.07.2019).
- Szczepański J.J., *Z programu „Kartoteki”. Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego*, red. T. Bryjowa, wstęp M. Porębski, Warszawa 1963.
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Obrazcow-Siergiej-W;3949425.html> (dostęp: 29.04.2018).

***Kartoteka* in the Grotoska Theatre – a fragment of Zofia and Władysław Jarema’s work**

Abstract

Zofia and Władysław Jarema – the founders of the Grotoska Theatre – from the beginning of their artistic work in Krakow distanced themselves from perceiving the theatre of dolls as exclusively children-oriented. By gathering around themselves a group of distinguished artists, they consistently and reasonably built up the repertoire and Grotoska stage for the adult audience. In their search, they included Konstanty Ildefons Gałczyński, Sławomir Mrożek, and Tadeusz Różewicz. This paper is an attempt at analysing and reconstructing the performance of *Kartoteka* (a drama by Różewicz), which was staged in Grotoska Theatre (interpretation by Zofia Jarema, stage design by Kazimierz Mikulski) a few months after its Warsaw preview in the Drama Theatre. The author of the paper also discusses the type of influence which this performance and the Jaremas’ activity in general had on the contemporary theatre of dolls.

Słowa kluczowe: Jarema, Mikulski, teatr lalek, Teatr Grotoska, Różewicz

Key words: Jarema, Mikulski, the theatre of dolls, Grotoska Theatre, Różewicz

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.17

Ewa Łubieniewska

ORCID 0000-0003-1796-6365

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Praca z aktorem w reżyserskiej sztuce Lidii Zamkow

„Wielka indywidualność, jedna z największych w historii teatru, bardzo kontrowersyjna przez swój styl bycia, zachowania, ale ze wspaniałą wizją teatru. Miała niezwykle dar czynienia zalet z wad aktora. Niepozorni aktorzy tworzyli u niej kreacje”. Tak w roku 2011 charakteryzował Lidię Zamkow aktor Arkadiusz Bazak, odpowiadając na pytanie dziennikarza: „Kto z krakowskich reżyserów był dla Pana najważniejszy?”¹.

Od śmierci artystki w roku 1982 minęło trzydzieści siedem lat; coraz już mniej tych, którzy współtworzyli jej teatr i byli świadkami jego świetności. W ciągu kilkunastoletniej współpracy z czołowymi scenami Krakowa (zwłaszcza od końca lat pięćdziesiątych do początku siedemdziesiątych) zrealizowała ona wiele wybitnych, głośnych w całym kraju spektakli. Z uwagi na ich wizyjność, bogactwo obrazowania i odwagę intelektualnej refleksji zasłynęła jako bezkompromisowa i oryginalna inscenizatorka. Natomiast jej reżyserską umiejętność pracy z zespołem, widoczną tyleż w precyzyjnym prowadzeniu indywidualnego aktora, ile w efektownej i znaczącej organizacji scen zbiorowych – przyjmowano jako dar naturalny, niewymagający dodatkowych komentarzy. Świetne aktorstwo było poniekąd oczywistym składnikiem wyrazistego „pisma scenicznego” Zamkow. A przecież jej zasługi w formowaniu nowoczesnego warsztatu aktorskiego były równie ważne jak osiągnięcia w zakresie kształtowania teatralnego języka, którym głosiła światu swoje moralistyczne, egzystencjalne, społeczno-polityczne przesłania. Zmiany, jakie zaszły w teatrze polskim po przełomie politycznym lat pięćdziesiątych XX wieku, uitorowały na pewien czas drogę różnorodności estetycznej; był to okres wielkich inscenizatorów i wybitnych aktorów. Wszakże miernikiem wartości tych ostatnich – tyleż w opinii widzów, ile krytyków – była zdolność do maksymalnego uwiarygodnienia postaci,

¹ *Krzysztof Lubczyński rozmawia z Arkadiuszem Bazakiem, aktorem filmowym i teatralnym*, *Pisarze.pl*. e-Dwutygodnik Literacko-Artystyczny, 30.04.2011, <https://pisarze.pl/2011/04/30/krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-arkadiuszem-bazakiem-aktorem-filmowym-i-teatralnym/> (dostęp: 14.08.2019).

czyli uczynienia jej w odbiorze widza możliwie najbardziej „autentyczną”, „prawdziwą”. Prawdę sceniczną gry utożsamiano zaś na ogół z dążeniem do realizmu. Teatralna umowność nie kłóciła się w świadomości powszechnej z tymi oczekiwaniami, chyba że inscenizowany utwór zakładał demonstracyjne odejście od weryzmu. Wówczas uznawano prymat konwencji, wymagając ścisłego przestrzegania reguł. Heterogeniczność, zamierzone operowanie na scenie wieloma aktorskimi stylami gry, zyskała ostrożną aprobatę dopiero w latach siedemdziesiątych, za sprawą Becketta i Ionesco². A po części też Witkacego, choć jeszcze wówczas Konstanty Puzyna, zrażony bezradnością inscenizatorów wobec poetyki twórcy, postulował, by wystawiać jego dramaty „po bożemu”, czyli realistycznie, w nadziei, że to właśnie odśłoni ich absurdalny wymiar.

Na tle tak tradycjonalistycznych przyzwyczajęń widowni poszukiwania Zamkow w zakresie nowych form aktorskiego wyrazu ujawniają całe nowatorstwo reżyserki³, widoczne zresztą już na etapie odczytywania tekstu, który w jej lekturze odślaniał nieoczekiwane warstwy i sensy. Zaskakiwały one widza swoją trafnością, a zarazem świeżością refleksji, czy była to wielka literatura światowa (Sofokles, Eurypides, Szekspir, Gorki, Tołstoj, Dostojewski, Wyspiański), czy klasyka rewolucyjna (Brecht, Wiszniewski, Szołochow), czy twórczość pisarzy współczesnych nurtu egzystencjalnego (Kafka, Dürrenmatt, Camus)⁴. To, że była również aktorką (w tym zawodzie zaczynała sceniczną karierę, póki do studiów reżyserkich nie przekonał jej Leon Schiller), stanowiło dodatkowy atut. Występując niekiedy w realizowanych przez siebie przedstawieniach, demonstrowała pewien wzorzec stylu gry, który starała się ukształtować w pracy z zespołem aktorskim. „Jest to dość istotne dla teatru, jaki uprawiam”⁵ – wyjaśniała, charakteryzując własną koncepcję sztuki.

Pomijam tu ułatwienia, czysto warsztatowe, jakie mi daje umiejętność techniki aktorskiej. Ważniejsze jest, że grając, proponuję pewien gatunek aktorski, zazwyczaj drastyczniejszy od moich kolegów-partnerów. Podkreśla to moje zamierzenia reży-

² Pisała o tym m.in. Maria Napiontkowa, „... należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993, s. 53.

³ Przedmiot niniejszego artykułu dotyczy wyłącznie jednego z aspektów sztuki reżyserkiej Zamkow – jej szczególnej umiejętności pracy z aktorem. Natomiast opracowaniem całości kształtu krakowskiego okresu twórczości artystki zajęłam się w publikacji *Krakowskie sezony teatralne Krystyny Skuszanek, Ireny Babel, Lidii Zamkow*, przygotowanej wraz z Krystyną Łatawicz i Magdaleną Sadlik. Interesujący mnie tu temat wykraczał poza wspólnie przyjęte ramy monografii, jednak kwestię zasygnalizowaną w tytule uważam za tak ważną, że warto poświęcić jej osobne studium, stanowiące rodzaj swoistego „dopełnienia” wspomnianej książki, która ukazała się w 2019 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

⁴ Szczegółowe dane zamieszczam tylko w wypadku przedstawień omawianych w artykule, natomiast informacje o większości inscenizacji Zamkow, wraz z częstkową dokumentacją, zawiera m.in. strona internetowa www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp: 14.08.2019).

⁵ L. Zamkow, *Moje mądre przyjemności*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007.

serskie i proponowaną przeze mnie estetykę, która jeszcze nie zawsze i nie wszystkim aktorom trafia do przekonania⁶.

Jakie byłyby szczególne rysy tej estetyki? Trafnie scharakteryzował ją Marian Sienkiewicz, opisując Zamkow w przygotowanym i granym przez nią monodramie o Edith Piaf, *Urodziła się jak wróbel*⁷.

Środkiem wypełnionej sali Fontany krakowskiego Klubu Dziennikarzy kroczy szczupła postać aktorki w skromnej czarnej sukni. W rękę trzyma torebkę. Jest bez charakteryzacji, bez teatralnego makijażu. Naturalna i skupiona. Idzie „robić monodram”, jak szła niegdyś „robić ulicę” nikomu nie znana mała Edith Gassion. Wchodzi na estradę, gdzie stoją dwa krzesła i stolik. Reflektory oświetlają miejsce jej pracy. Aktorka wyrzuca zawartość torebki na stolik ze stosu damskich rekwizytów wyjmując zielony dowód osobisty, Czyta dane personalne swojej Edith. I od tego momentu zaczyna stwarzać nie postać wielkiej Edith Piaf, lecz jej osobowość. Z programową konsekwencją unika grania Edith Piaf. Ani przez moment nie ulega – nęcącej przecież w takich przypadkach – pokusie transformacji, wcielenia się w postać wielkiej gwiazdy. Podpatrzyła jednak „swoisty klimat” zachowania się na estradzie Piaf, jej charakterystyczny rozkrok i zwisające wzdłuż wątego ciała ręce. To wszystko. Reszta jest tylko i wyłącznie jej własnością, własnością jej teatru. Piaf to przecież ciągle ta sama kobieca postać agresywnego i myślącego teatru Lidii Zamkow⁸.

Sienkiewicz nazwał go jej „własnym teatrem epickim”, wskazując tym samym doktrynę Brechta jako źródło artystycznej inspiracji, ale też podkreślając całkowicie autonomiczne, oryginalne wykorzystanie tej inspiracji przez reżyserkę. Ona sama przyznawała w cytowanej wyżej wypowiedzi, że budując rolę, świadomie wyostrza cechy stylu proponowanego pozostałym wykonawcom. A łączyła w nim środki oddziaływania z założenia sprzeczne. Perspektywa dystansu, dominująca w jej interpretacji, nie wykluczała kontrapunktów emocjonalnych w grze ani dookreślenia postaci działaniami scenicznymi, nadającymi jej sensy metaforyczne, a nawet symboliczne. W rozumieniu części krytyki było to sprzeniewierzenie się brechtowskiej wizji teatru, często pojmowanej dość powierzchownie: jako dany do naśladowania wzorzec estetyczny, ściśle zresztą związany z wyrazistym społeczno-politycznym przesłaniem twórcy *Wartości mosiądzu*. Tymczasem Zamkow przejęła pewne elementy metody Brechta (zwłaszcza intelektualny dystans wobec granej postaci) jako składnik preferowanego przez siebie stylu aktorstwa, niezależnie od materiału, który stanowił podstawę literacką przedstawienia. Na zarzuty o uprawianie teatru kosztem literatury odpowiadała jednak twardo: „Nie uznaję teatru bez tekstu”⁹.

⁶ Tamże.

⁷ *Urodziła się jak wróbel – rzecz o Edith Piaf* (S. Bertrand, J. Cocteau, E. Piaf, przeł. T. Meissner), adaptacja L. Zamkow, T. Żukowska, reż. L. Zamkow, premiera 2.02.1975, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn – Elbląg, Scena Margines.

⁸ M. Sienkiewicz, *Piaf*, www. Hypatia.pl (dostęp: 14.08.2019).

⁹ *Nie uznaję teatru bez tekstu. Z Lidią Zamkow rozmawia Krzysztof Miklaszewski*, „Scena” 1971, nr 1.

Daleki od interpretacyjnej tradycji sposób jego czytania mógłby się zresztą kojarzyć z praktykami reżyserów epoki postdramatycznej, z jedną wszakże różnicą: okazywanego przez artystkę szacunku dla problematyki dzieła. Zamkow nie stosowała zabiegów dekonstrukcji, ignorujących jego myślową zawartość, lecz konfrontowała literackie przesłanie utworu z wybranym społecznie ważnym tematem, któremu nadawała współcześnie nośny kształt teatralny. Jego fundamentalnym elementem było „epickie” aktorstwo, stosowane w budowaniu roli Matki Courage Brechta lub wyrosłej z kręgu podobnej estetyki Klary Zachanassian Dürrenmata, czy też Medei Eurypidesa albo Szekspirowskiej Lady Makbet. Nie osłabiało to bynajmniej prawdy wewnętrznej postaci; jej koncepcję poprzedzała zawsze gruntowna analiza, odsłaniająca motywy postępowania. Posługiwanie się epickim dystansem czyniło bardziej wielowymiarowymi bohaterów dramatu. W interpretacji Zamkow postaci realistyczne (np. Nastka z *Na dnie* Gorkiego) ukazywały nie tylko konkretny ludzki los, ale i sytuację egzystencjalną człowieka rzuconego w obojętny byt. Z kolei figury absurdu teatru Kaliguli (jak Caesonia w dramacie Camus) zyskiwały przekonującą i przejmującą motywację psychologiczną. Epicki dystans – potrzebny reżyserce z tych samych powodów, które deklarował twórca *Małego Organon dla Teatru*, czyli do pobudzenia intelektualnej refleksji widza – objawiał się więc poprzez prowadzenie precyzyjnej gry z iluzyjnością świata przedstawionego. Zbiorowemu świadkowi owej gry nie pozwalano zapomnieć, że uczestniczy w celebrowanym otwarciu akcie teatralnej kreacji, a przecież co pewien czas sugestywność aktorskiej interpretacji uchylała tę samoświadomość, wyzwalając emocje. Aktor harmonijnie łączył środki wyrazu ujawniające stany uczuciowe postaci z perspektywą ich opisu, budowaną w kontakcie z partnerami gry, wspomaganą przez znaczącą organizację scenicznego obrazu, działanie, ruch grup ludzkich i wtórujący temu dźwięk.

Ciekawy przykład omawianej strategii stanowiła wspomniana wyżej *Medea* z 1960 roku¹⁰, szeroko komentowana w kraju i – jak zwykle w wypadku Zamkow – oceniana niejednoznacznie przez publicystów. W prowadzonej przez nich dyskusji widać, jak ścierają się ze sobą przekonania krytyków i praktyków sceny na temat tego, czym teatr powinien być, jakie obowiązki ciążyą na osobie reżysera, czemu służy i jak przebiega proces odchodzenia od scenicznych przyzwyczajęń widowni ku nowym, często świadomie kontestatorskim, rozwiązaniom. W przypadku krakowskiej premiery Teatru Kameralnego kością niezgody stała się właśnie odbiegająca od tradycji koncepcja gry aktorskiej, konsekwentnie przez reżyserkę zrealizowana, zarówno w interpretacji poszczególnych ról, jak i w sposobie poprowadzenia figury „zbiorowej”, czyli chóru.

Głosy zachwytu i potępienia słychać było w prasie lokalnej i ogólnopolskiej. Na łamach „Teatru” próbowali dać odpór sporej fali recenzenckiego entuzjazmu „trzej biblijni mędrzy” – czyli „Kasper, Melchior i Baltazar” – pod którymi to pseudonimami

¹⁰ Eurypides, *Medea*, przeł. S. Miler, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, w Krakowie, scena Kameralna, premiera 4.02.1960, reż. L. Słomczyńska (Zamkow), scen. A. Cybulski, muz. L.M. Kaszycki, chor. W. Szczuka.

kryli się ówcześni prominentni ludzie teatru¹¹. Ich trójgłos ujawnia nie tylko indywidualne gusta, ale stanowi wiele mówiący dokument ówczesnego pojmowania sztuki teatralnej. Wszyscy okazali rezerwę wobec spektaklu, choć zmuszeni byli uznać wyraźną fascynację nim sporej części recenzentów oraz potwierdzić jego szeroki, pozytywny rezonans społeczny. Już na wstępie sformułowano zatem znaczące pytanie: nie „czemu”, ale „komu” przedstawienie się podobało, „w jakim kręgu ludzi wywołało uznanie”¹²? Odpowiedź – szybka i stanowcza – padła z ust „Baltazara”: „Wyznawcom »nowoczesności« w stylu prezentacji teatralnych przywiezionych niedawno do Warszawy przez teatrzyk z Opola”¹³ (czyli Teatr 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego). Wprawdzie obaj pozostali dyskutanci ostrożnie zdystansowali się od tak radykalnego poglądu, przypominając zainteresowanie i aprobatę przypadkowych widzów, wolnych od snobistycznej potrzeby wspierania teatralnych eksperymentów, ale i tak kategorią kluczową w opiniach całej „trójcy” stała się owa, nacechowana pejoratywnie, „nowoczesność”.

Jej przejawy na ogół nie budziły oporu w warstwie estetycznej przedstawienia. Alina Świdarska (skądinąd bliska stanowisku cytowanych wyżej komentatorów) tak opisywała początek spektaklu: „Scenografia nadzwyczaj prosta, bo ograniczona tylko do dwóch potężnych kolumn doryckich po obu bokach sceny i do sklepienia”¹⁴. „Dominujący kolor popielato-szary. W górze ciemne, poszarpane plamy, symbolizujące atmosferę grozy i niepokoju” – dopełniał opis Bronisław Mamoń¹⁵. Oryginalność scenografii Andrzeja Cybulskiego, wynikającą między innymi z operowania ruchomymi efektami plastycznymi, podkreślał mocno Kazimierz Barnaś:

Raz więc np. grają tylko popielate chusty, raz tylko czerwone trykoty kostiumów Chóru, a w finale perspektywa sceniczna niespodziewanie się pogłębia: Medea ukazuje się w zaułku narożnika utworzonego przez dwie płaszczyzny zimnych, sta-

¹¹ Z rozmów trzech króli o teatrze, „Teatr”, nr 11, 4.02.1960. Niestety mimo poszukiwań w słownikach pseudonimów, jak również konsultacji z teatrologami nie udało mi się jeszcze ustalić, kto ukrywał się pod imionami „trzech mędrców”. Standardy przez nich wyznawane sugerowałyby (w moim odczuciu), że rekrutowali się raczej ze środowiska akademickiego niż teatralnego, bądź też obracali się swobodnie w obu kręgach. Nieprzychylny stosunek „Melchiora” do nowoczesności, połączony z wysokimi artystycznymi wymaganiami wobec sztuki, zwłaszcza klasycznej, mógłby wskazywać na człowieka teatru, uprawiającego czynnie zawód reżysera (co tłumaczyłoby wygłaszanie własnych opinii pod pseudonimem). Wedle prof. Kuligowskiej mógł to być Jerzy Kreczmar. Także w wypadku Edwarda Csató („Baltazar”?) odpowiedniejsze byłoby wypowiedzanie się incognito niż arbitralnie, z pozycji ówczesnego redaktora „Teatru”. Natomiast bardziej otwarty stosunek „Kaspra” do inscenizatorskich innowacji, podjęta przez niego próba polaryzacji między dość ortodoksyjnymi poglądami obu rozmówców, a także wyczulenie na reakcje publiczności wydały mi się bliższe postawie Stefana Treugutta. Są to jedynie hipotezy; być może dalsze badania zdołają je zweryfikować.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. Świdarska, *Medea w Krakowie*, „Słowo Powszechnie”, 7.03.1960, nr 58.

¹⁵ B. Mamoń, *Młodość „Medei”*, „Tygodnik Powszechny”, 20.02.1960, nr 8.

lowych ścian. Ta scenografia zmienna, narastająca – to jeszcze jedna propozycja nowego¹⁶.

Z powszechnym uznaniem spotkało się także opracowanie muzyczne, zwłaszcza partie chóralsne, ale element muzyczny wprowadzono też w obsadzie indywidualnych ról aktorskich: „Zróżnicowano role według rejestrów głosowych. Pewne wersety chóru były śpiewane, inne recytowane, a jeszcze inne rozbite na pojedyncze głosy. [...] Muzyka Lucjana Kaszyckiego, operująca dysonansem, uwydatniała »nerwowość« akcji, podkreślała spięcia dramatyczne” – komentował Mamoń. Uwydatnił on także szczególny rys przedstawienia: Zamkow zbudowała *Medeę* „na zasadzie pomieszania różnych porządków, poetyk, stylów – był to równocześnie teatr ekspresjonistyczny, intelektualny i wyobraźniowy” – twierdził. „Pewne partie [...] przerysowane, przeciągnięte w kierunku naturalizmu – miały w sobie krzykliwość surowość”, tworząc zamierzony dysonans wobec sekwencji, grających „celnością gnomicznych sformułowań”; te zaś, „wypowiadane w ciszy, brzmiały jak odwieczne i niewzruszone pewniki (komentarze chóru)”. Wyobraźnię widza pobudzano także „poprzez umowny gest, symboliczny znak”. Zdaniem recenzenta „Tygodnika Powszechnego” „to pomieszanie dało dobre efekty artystyczne”¹⁷.

„Biblijna” trójca polemistów oceniła ową polifoniczność zgoła odmiennie. Wprawdzie dwu z nich przyznało, iż znalazła się w widowisku niejedna, „bardzo pięknie rozwiązana scena”:

Pamiętacie to wyjście Medei z domu, z głębi sceny, po zabiciu dzieci: idzie wolno, ze znieruchomiałą twarzą, ku przodowi, ciągnąc za sobą wstęgę czerwonej materii. Ta wstęga krwi ich dzieci rozdziela na zawsze byłych małżonków. Toczą swą ostatnią rozmowę, brzmiącą jak milknący, elegijny akord, na przeciwnych krańcach sceny, a potem mijają się, odchodząc w przeciwnych kierunkach, donikąd

– pisał o finale tragedii „Kasper”. Mimo to zarzucił reżyserce „niedoskonałe skoordynowanie artystyczne spektaklu”, jednak nie z uwagi na ekstrawagancje formalne (których zresztą – przy całym uznaniu oryginalności poszczególnych pomysłów – trudno było się tu dopatrzeć), lecz z powodu bulwersującego odczytania starożytnego dzieła, o czym rozstrzygnęła kreacja głównej postaci. To „sposób ujęcia i zagrania tytułowej roli”¹⁸ zaważył na jej ocenie, a co za tym idzie – i na ocenie koncepcji spektaklu.

Do jej prezentacji posłużyły krytykowi fragmenty zamieszczonego w programie teatralnym *Medei* artykułu ówczesnego kierownika literackiego Starego Teatru Henryka Voglera. Przypisał on bohaterce motywy postępowania „właścicielki, posiadaczki, dla której mąż jest »rzeczą«, którą sobie kupiła. Kiedy owa »rzecz« wymyka się jej z władania [...] bohaterka Eurypidesa woli ją zniszczyć, »niżby ktokolwiek inny miał jej używać«!”. W parafrazowanych cytatach tezy Voglera nabrały

¹⁶ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, „Gazeta Krakowska”, 1.03.1960, nr 51.

¹⁷ B. Mamoń, *Młodość „Medei”*, dz. cyt.

¹⁸ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

jednoznacznej ostrości: „Oto filozofia plemienia barbarzyńców, starożytnych, a także współczesnych” – streszczał je „Kasper”. „Oto filozofia systemu społecznego, obyczajowego, etycznego, który w skrócie nazywamy mieszczaństwem”. I zamykał swoje *résumé* oskarżycielską konkluzją: „Teraz już rozumiemy: krakowska *Medea* 1960 roku sprowadza tragedię Eurypidesa do sprawy »mieszczańskiej«, w celach – antymieszczańskich”. Kąśliwie też dodawał, że „tylko ów [...] ton z Zapolskiej brzmiał w przedstawieniu autentycznie”. Basowali rozmówcy pozostali interlokutorzy: taki sposób lektury „prymitywizuje, a nawet fałszuje dzieło Eurypidesa”, bo popospolituje zbrodnię („Baltazar”); „nie ma w tym spektaklu wielkiego, ogólnoludzkiego oddechu tej tragedii” („Melchior”)¹⁹.

Z punktu widzenia badacza, który próbuje po latach zrekonstruować sceniczny kształt przedstawienia i oszacować jego wartość, trzeba stwierdzić, że Vogler oddał inscenizatorce niedźwiedzią przysługę. Posłużył się bowiem językiem osadzonym w ideologicznym dyskursie czasów PRL-u (pamiętajmy, że adresatem wypowiedzi była wówczas nie tylko publiczność, ale też „czynniki decyzyjne”). Dzięki temu retorycznemu zabiegowi łatwo było zbanalizować problematykę krakowskiej *Medei*, czego konsekwencją stał się zarzut, że straciła ona swój tragiczny wymiar. Tymczasem w przywołanym szkicu Voglera omówienie dostrzeżonego przez Zamkow problemu wykraczało znacznie poza przedstawione wyżej upraszczające konkluzje. Jego autor oddał wprawdzie trybut ideologiczny należny swoim czasom, przy tym jednak celnie scharakteryzował groźne oblicze zjawiska, wyrażającego pewien ponadczasowy typ ludzkiej mentalności. W figurze *Medei* znalazło ono swą kwintesencję:

[...] rewolucyjna wielkość i nowoczesność Eurypidesa – pisał – polega na tym, że potrafi on wytropić i obnażyć rosnącą u korzeni potężnej namiętności małość [...], nieludzki, niehumanistyczny brak wyrozumiałości i tolerancji, bestialskie, zaborcze ograniczanie strefy wolności osobistej drugiego człowieka. I logiczną konsekwencją takiej postawy staje się zbrodnia, najohydniejsza, jaką sobie można wyobrazić, zbrodnia dzieciobójstwa²⁰.

Zamiast „wielkości” spektakl ujawnić miał zatem „małość” podobnego sposobu myślenia, skazę charakteru *Medei*, jej swoistą ślepotę moralną. Eurypides – idąc tropem myśli Voglera – stworzył wprawdzie postać „nieprzeciętną”, w tym jednak sensie, że doprowadził do skrajności konsekwencje podobnej postawy emocjonalnej, będącej też udziałem ludzi „przeciętnych”.

Owa „przeciętność” była elementem szczególnie drażniącym dla rozczarowanych widowiskiem, choć najbardziej „spolegliwy” z całej trójki „Kasper” przyznawał, że można było znaleźć dla tej interpretacji pewne uzasadnienia: oto opuszczona kobieta, pozbawiona środków do utrzymania potomstwa, w trywialnej sytuacji, raniącej miłość własną. Jednakowoż – twierdził – bohaterka w pewnej chwili przekracza ów upokarzający status: „Zamordowanie [...] własnych dzieci jest tym momentem,

¹⁹ Tamże.

²⁰ H. Vogler, *Medea* 1960, Stary Teatr, Program teatralny.

który umieszcza akcję w innych wymiarach, wymiarach nic nie mających wspólnego z pospolitością i codziennością²¹. To sprawia, że konieczne jest rozpatrywanie jej czynu w kategoriach tragicznego wyboru. Tymczasem Zamkow zakwestionowała równoprawność racji moralnych, między którymi miota się Medea. Klasyczna formuła tragizmu jako sytuacji, w której zderzają się ze sobą równorzędne sfery wartości, w oczach reżyserki nie miała zastosowania w dramacie Eurypidesa. Poczucie godności, w imię którego staje bohaterka, niebezpiecznie bliskie okazywało się fałszywie pojętej dumie i zaborczości osoby nawykłej do sprawowania nad innymi kontroli. Krzywdy, których zaznała, były ogromne, ale popełniony przez nią czyn stanowił obronę iluzorycznego dobra za cenę realnego zła. Dlatego reżyserka odebrała temu wyborowi znamiona tragiczności, wołąc odsłonić „banalność zła”, niż epatować jego demonizmem²².

Czy takie postawienie sprawy uchylało tragizm? Tym pytaniem Vogler kończył swój esej, zaznaczając, iż po obejrzeniu inscenizacji każdy z widzów odpowie na nie sam. Warto dodać, że choć większość komentatorów (zwłaszcza niechętnych spektaklowi) powoływała się na autorytet Eurypidesa, to przecież pomijali fakt, iż odszedł on od rozumienia wielu założeń formy tragicznej fundamentalnych dla Ajschylosa czy Sofoklesa. Ostatni z tragików greckich niejednokrotnie dokonywał w swoich utworach spektakularnej deheroizacji mitu, osadzając go w codzienności; rozbudowywał żywioł epicki; uwewnętrznił fatum, czyniąc człowieka odpowiedzialnym za własną klęskę w walce namiętności z rozumem, a interwencję bogów w finałach traktował z zagadkową dezynwolturą, uchylając poniekąd efekt oczyszczającego *katharsis*. Dlatego starożytna tragedia skończyła swój żywot na Eurypidesie, zaś wprowadzone przez niego innowacje utworowały drogę dramatomu nowożytnemu. Zamkow je uwypukliła, odczytując ich sens przez pryzmat własnej epoki.

Stało to jednak w sprzeczności z zakorzenionym w pamięci kulturowej wyobrażeniem tragedii. Wszak jej bohaterka: „to kobieta piękna i w dodatku czarodziejka”, a tymczasem: „Twarz krakowskiej Medei sucha i zacięta – opisywał »Kasper« – niesympatyczna, oschła powierzchowność, pod którą czujemy skłębione i zapiekłe »wnętrze«; głos niemiły i nieco schrypnięty, w którym drgają jednak żywe uczucia”²³. Nad tym, że „warunki zewnętrzne” aktorki nie predysponowały jej „do roli tak potężnie demonicznej”²⁴, ubolewała też Świdarska. Zwolennicy przedstawienia postrzegali sprawę inaczej: to, że reżyserka objęła tę rolę wbrew trady-

²¹ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

²² Hannah Arendt, zajmując się analizą faszyzmu w swojej książce *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, analizowała pewien typ mentalności ludzkiej, który charakteryzuje ucieczka przed refleksją, a zarazem powierzchowność ocen i przymus emocjonalnego reagowania. Tę swoistą „ślepotę moralną” scharakteryzowała jako zjawisko powszechne. Wydaje się, że pewne cechy owej mentalności Zamkow dostrzegła w charakterze Medeji, stąd dążenie do „oddemonizowania” postaci, świadomie pozbawianej przez aktorkę rysów, które mogły ukazać bohaterkę jako figurę fascynującą i „dowartościować” uczynione przez nią zło.

²³ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

²⁴ A. Świdarska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

cyjnemu wizerunkowi bohaterki, wynikało z przewartościowania niesionego przez postać problemu. Dlatego grająca tę rolę Zamkow „nie jest Medeą, ale zdaje sprawę z działań Medei i z procesów intelektualno-moralnych, jakie zachodzą w jej świadomości”, po to by widz dostrzegł ów proces. Nie oznacza to rezygnacji z różnorodnych form ekspresji: „Czasem to »sprawozdanie« przerwie jęk bólu, krzyk rozpacz”, ale „nie chodzi przecież o wyrażenie wielkości zbrodni odpowiednio hałaśliwymi środkami aktorskimi i efektami naturalistycznymi. Idzie o dysputę moralną, która jest ilustrowana gestyczną tylko, bez udziału dzieci, rekonstrukcją zbrodni” – dowodził Kazimierz Barnaś²⁵. Zarzut, iż „zamiast przeżywać”, bohaterka „opowiada tylko o swoich przeżyciach”, co „nie zdoła zastąpić działania”²⁶ – wynikał więc z nieporozumienia. Poruszenie widza nie stanowiło głównego celu przedstawienia – epickie środki aktorskiego wyrazu miały służyć ukazaniu drogi postaci do wewnętrznego samopoznania.

Zresztą nie ograniczały się one do „pięknej i pełnej wyrazu” recytacji. Medea Zamkow – pisał Bronisław Mamoń – „ma wiele twarzy. Trudno zliczyć jej maski. Jak umie je nakładać, zmieniać, jest kobietą żywą: impulsywna, gwałtowna, ruchliwa. Wstrząsa, kiedy gra ciszą, spokojem, bezruchem”²⁷. Obaj z Barnasiem gorąco bronili zaproponowanej interpretacji; nieoczekiwanie wsparł ją również Ludwik Flaszen (na ogół surowy krytyk teatru Zamkow). Zaznaczył wprawdzie, iż mamy tu do czynienia „z typowym aktorstwem reżysera, gdzie inteligencja i jasno podany zamysł wetuje chwilami niedowcielenia ekspresji”, lecz ocenił zarówno rolę, jak i koncepcję spektaklu – bardzo wysoko. W przeciwieństwie do trójki „mędrców” przyjął z aprobatą fakt, że udało się „ściągnąć bohaterkę z koturnu, nadać jej potoczność i prostotę”, dodając: „O monumentalność nie trzeba tu dbać – sama wyjdzie”. W swoim szkicu utrwalił też obraz Medei znacznie bardziej zniuansowany niż poprzednicy: „jest niespokojna, rozdyktowana – z sobą, z chórem, z widzami, z Jazonem. Przydaje jej to drapieżności – lecz nie czysto uczuciowej, rykliwej, jak to często wyobrażają sobie u nas w teatrze wielkie namietności; drapieżności – intelektualnej”. Wprawdzie i on przyjął z niesmakiem „antymieszkańskie” założenia inscenizacji, które groziły ściągnięciem Medei „do wymiarów pani Dulskiej”²⁸, ale – uspokajał zbulwersowanych – „na szczęście klimat antyku, tak pięknie w innych miejscach wydobywany, tłamsi tu nadmierną pomysłowość Słomczyńskiej-reżysera. I w rezultacie jej Medea utrzy-

²⁵ K. Barnaś, „Medea»” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

²⁶ A. Świdorska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

²⁷ B. Mamoń, *Młodość „Medei”*, dz. cyt.

²⁸ Zabawne, że nastawieniu „antymieszkańskiemu” (w szerokim znaczeniu tego słowa) Zamkow dała wyraz kilka lat później, rzeczywiście realizując *Moralność pani Dulskiej* w Teatrze Słowackiego w Krakowie. Jej bohaterka, grana przez Zofię Jaroszewską, pozbawiona „histeryczności”, była też przeciwieństwem „kołtuństwa” pani domu w brudnym szlafroku, do czego przyzwyczała widownię tradycja inscenizacyjna. Elegancka, zadbana, w salonie wyfroterowanym na błysk (po którym domownicy poruszali się farsowym „ślizgiem” na szmatkach), prezentowała współczesną wersję niezniszczalnej mentalności „strasznych mieszczan”.

muje się w stylu »monumentalnej prostoty«²⁹. Nie podzielał też zdania Świderskiej, że epicki styl gry zubożył postać, na plan pierwszy wysuwając Chór i czyniąc go „dominującym w akcji”³⁰. Najdobitniej przeciwstawił się temu stwierdzeniu Barnaś: „Przeniesienie reakcji aktora na komparsa [...] jest kapitalnym znaleziskiem [...], wyczutym w tradycjach rozwojowych teatru europejskiego, że wymienię chociażby schyłkową komedię rzymską i teatr mimów”³¹ – konkludował.

Owo szczególne uprzywilejowanie Chóru („złożonego z szeregu kobiet bardzo dobrze dobranych powierzchownością”³²) oraz sposób zaaranżowania jego scenicznej aktywności były kolejnym przedmiotem sporów w dyskusji o przedstawieniu. Tego, że Chór „komentuje wydarzenia, cenzuruje pod względem moralnym, współczuje bohaterom, a nieraz wciela się w nich”, nie kwestionowano, bo „tak [...] sobie [...] życzyli starożytni Grecy”. Na ogół z aprobatą przyjęto także fakt, że chórzystki wykonują przy tym „różne ewolucje taneczne, zawodzą zestrojonymi głosami pod wtór orkiestry, komponują figury plastyczne, demonstrują rzeźbę w procesie jej powstawania”. Jednak ów walor estetyczny wzbogacony został o nową funkcję: psychologicznego dopełnienia sylwetki Medei. Chór kobiet „w tym intelektualnym przedstawieniu łamie ręce, podnosi je do bogów, ukrywa twarze w chustach, słowem zachowuje się tak, jakby się zachowała Medea, gdyby była tylko podmiotem tragedii, a nie podmiotem i przedmiotem zarazem”³³. Walor tego, że reżyserka uczyniła z Chóru zbiorowego, „żywego aktora przedstawienia”, podnosił Flaszen. Pisał:

Gdy trzeba, jest on dyskutantem Medei: z nim rozważa bohaterka swe zamysły, w nim szuka rady i oparcia, od niego domaga się potwierdzenia siebie. I chór reaguje na losy Medei nie tylko słowem, ale i nieustannym ruchem. Gdy trzeba, staje się tłem, scenografią niemal – kolumnadą pałacu. Gdy trzeba, staje się wcieleniem przeżyć wewnętrznych bohaterki; kiedy tę opanowuje niszczycielska furia, falujące czerwienią ręce chóru są jak włosy bogiń zemsty, Eumenid. Gdy trzeba, staje się ilustracją muzyczną; śpiewa swe teksty, jak w teatrze antycznym. I wtedy nawet lamentsy, które razić by mogły swoim bebechowatym patosem, brzmią prawdą – poprzez sztuczność właśnie, przez podporządkowanie regułom muzycznego kontrpunktu i konwencji lamentu jako rodzaju poetyckiego.

Wreszcie wyznawał: „Nie sądziłem, że z chóru tyle można wydobyć za jednym zamachem; myślałem, że partie chóralne trzeba cierpliwie przetrwać – trybut, złożony antycznym umownościom...”³⁴. Barnaś zaś podsumowywał: „Taka Medea to pierwsza w polskim teatrze propozycja nowoczesnej, aktorskiej interpretacji antyku”³⁵.

²⁹ L. Flaszen, *Antyk ze Słomczyńską*, „Echo Krakowa”, 19.02.1960, nr 41.

³⁰ A. Świdrska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

³¹ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

³² A. Świdrska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

³³ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

³⁴ L. Flaszen, *Antyk ze Słomczyńską*, dz. cyt.

³⁵ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

Akceptacja tak daleko idącej zmiany kanonu inscenizacyjnego wymagała czasu, a także korekty żywionych wobec teatru oczekiwań. Zygmunt Greń, ostro i jednoznacznie odcinający się od sposobu myślenia i działania reżyserki, której spektakl nazwał „porażką, ambitną, co prawda, porażką”, twierdził: „Jej pomysły inscenizacyjne nie dały tragedii nic”, stanowiąc raczej przykład tego, „jak nie należy grać dramatu antycznego, niż jak się go grać dziś powinno”³⁶. Zanim wczytamy się w dalszą część cytowanego wywodu, warto zauważyć, iż dla Grenia (podobnie jak dla Świdorskiej czy dla trójcy teatralnych „biblijnych mędrców”) o wartości spektaklu decydowało to, „jak należy” bądź „jak nie należy” grać utwory starożytnych, czyli kwestia konwencji. „Przyjęta u nas obecnie zasada modernizacji arcydzieł klasyki i romantyki wydaje mi się zupełną omyłką” – narzekala recenzentka „Słowa Powszechnego”, określając krakowskie widowisko „próbą unowocześnienia tego, co się zmodernizować nie da”. Ostatecznie dodawała jednak, iż próba ta „bardzo jest interesująca i stanowi ważny krok w naszych poczynaniach teatralnych”³⁷. „Melchior” z trójki dyskutujących o *Medei* nie był w swoich ocenach tak łaskawy; uznał ów krok za „oszustwo wobec widza”, „mystyfikację, a nawet falsyfikat artystyczny”, dobitnie dając wyraz swemu niezadowoleniu: „To właśnie najbardziej mnie irytuje: spektakl, zachowując Eurypidesowe pozory, daje widzowi coś innego, coś mniejszego i mniej ciekawego niż tragik grecki”³⁸. To stwierdzenie (bliskie konkluzji Grenia, że odczytanie utworu przez Zamkow „nie dało tragedii nic”) wyrażało najlepiej różnice w rozumieniu zadań teatru. W mniemaniu nastawionej tradycjonalistycznie części krytyki było owym zadaniem takie ukazanie arcydzieła, aby zajaśniało blaskiem swej ponadczasowości, nie tracąc zarazem nic z utrwalonej przez wieki formy. To jego kształt i zawarte w nim przesłanie miało się znaleźć w centrum uwagi reżysera. Tymczasem Zamkow zależało nie na tym, aby jej odczytanie „dało coś tragedii”, lecz aby temat, zapisany w tragicznym micie, „coś dał” widzowi, do którego mówili aktorzy tu i teraz. To zaś założenie wiązało się z przewartościowaniem mitu, ze zmianą w dotychczasowym postrzeganiu jego moralistycznego wymiaru, na co nie wyrażali zgody „tradycjoniści”, zgodnie z przekonaniem, że mit winien zachować swą misję uwznioślenia duchowości człowieka.

Charakter tych żądań bodaj najtrafniej określił Greń; pragnął on takiej kreacji głównej bohaterki, która mogłaby „porwać współczesną widownię”. I tłumaczył: „Porwać, a nie tylko zbliżyć się do niej, do jej poziomu. Porwać – a więc być kimś większym, władnym nakazać posłuszeństwo i wzruszenie. Porwać – a więc być kimś, kogo nie można zrozumieć bez trudu, kto nie mieści się w konwencjonalnych ramach”, wykraczających poza przeciętność. Ilustrowała to przeprowadzona dalej interpretacja postaci:

Medea rozpala ogień, który ma pożreć wszystko – ją samą także. Spełnia czyn okrutny i straszliwy, ale w jakimś sensie bezinteresowny, czyn, który nikogo, nawet jej

³⁶ Z. Greń, *Medea znaczy: miłość*, „Życie Literackie” 1960, nr 9.

³⁷ A. Świdorska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

³⁸ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

samej nie ocali. Podpala świat, który ją skrzywdził. To nie jest zazdrosna, histeryczna mieszcza. Medea to wyzwolenie w człowieku sił groźnych i niesamowitych. Medea to najwyższa w jakiś sposób i najokrutniejsza manifestacja człowieczeństwa. To odwaga samozagłady.

Gdy czyta się dziś słowa krytyka o owej „jakże niebezpiecznej odwadze”, znanej z doświadczeń *hic et nunc* człowieka „drugiej połowy XX wieku”³⁹, można odnieść wrażenie, iż Greń chciał wpisać w mit o Medei sprawę o znacznie większym, historycznym (politycznym?) zasięgu niż „kwestia kobieca”. Sprawę zdolną nakłonić do uczuciowej identyfikacji wszystkich zdradzonych, oszukanych, pozbawionych prawa do swego miejsca na ziemi. W tym kręgu rozważań mogłyby się znaleźć choćby spór o wartość powstania warszawskiego, z jego – na pewnym etapie już wyłącznie straceńczym – etosem. Być może w tych warunkach godność warta była ceny, jaką stanowi samozagłada. Przyjęta optyka sprzyjała nobilitacji i heroizacji bohaterki Eurypidesa, która otrzymywała prawo do – przerażającej wprawdzie, lecz uwznioślającej – wielkości.

Zrozumiała jest potrzeba ludzi kultury tamtych czasów, aby wśród rozpanoszonej przeciętności, w rzeczywistości historycznej niedającej nadziei na zmiany, zatrzymowała czasem – choćby w teatrze – jednostka wybitna, gotowa w obronie swego imienia „podpalić świat, który ją skrzywdził”. Odpowiedzią na te postulaty stał się w jakimś stopniu wystawiony przez Zamkow osiem lat później *Król Edyp*. Jednak w przypadku *Medei* propozycja Grenia wydaje się w wielu punktach „interpretacją naddaną”, ignorującą te elementy fabuły, które podważały wykładnię komentatora. Medea nie ginie wszak w akcie samospalenia, aby zademonstrować światu ogrom zaznanej niesprawiedliwości, lecz zabija własne dzieci. Cóż warta jest „odwaga samozagłady”, skoro dokonuje się kosztem niewinnych? Czy zasługuje na miano „czynu bezinteresownego” i „manifestacji człowieczeństwa” gotowość zabicia własnego człowieczeństwa, nawet w proteście przeciw tym, którzy je wcześniej pogwałcili? To odczytanie dramatu równie dyskusyjne jak krytykowana koncepcja „Medei spłaszczonej, histerycznej jak Ksantypa, którą winien się zająć sąd i psychiatra”. Psychologiczne motywy postępowania bohaterki, ujawnione przez Zamkow, poirytowany krytyk sprowadził do łatwej diagnozy: hysterii, szaleństwa, które „nie jest namiętnością, lecz aberracją”, niegodną „ani sztuki, ani człowieka”⁴⁰. Krakowski spektakl (o czym świadczy gorąca reakcja widzów i większości publicystów) nie ukazywał jednak chorobliwego przypadku „histerycznej mieszcza”, ale wyostrzony obraz postawy ludzkiej, obecnej w każdym czasie, a skumulowanej w osobowym wizerunku Medei. Reżyserka połączyła społeczną diagnozę zjawiska z jego osobowościowym przykładem, używając przy analizie postaci klucza psychoanalitycznego.

Z osiągnięć psychoanalizy korzystała zresztą Zamkow niejednokrotnie; zwłaszcza wobec dzieł klasycznych: *Snu nocy letniej* (1963), *Makbeta* (1966), *Króla Edypa* (1968), *Troillausa i Kresydy* (1971). W tamtym czasie było to kolejne *novum*

³⁹ Z. Greń, *Medea znaczy: miłość*, dz. cyt.

⁴⁰ Tamże.

w aktorskiej pracy nad rolą, traktowane często ze sporą rezerwą, choć zdarzali się też entuzjaści. O nowohuckiej premierze komedii Szekspira⁴¹ z 1963 roku, emanującej niespokojną aurą sennego koszmaru, pisał Mamoń: „Reżyser pokazuje, jak pękają granice między snem a rzeczywistością, fantazją a realizmem, prawdą a złudą. Jak przenikają się piony, tasują płaszczyzny. Sen staje się rzeczywistością. A rzeczywistość snem”. Podkreślał też walory scenografii Józefa Szajny; jego dekoracje, łączące elementy malarstwa renesansowego z doświadczeniami „współczesnej plastyki: abstrakcji, tasyzmu”, atakowały wzrok „zmysłową intensywnością, kontrastem zestawień linearnych i kolorystycznych, wypukłością płaszczyzn. »Natrętne, obsesyjne«, były już teatrem samym w sobie”. Wizja ta stanowiła swego rodzaju uzewnętrznienie drzemiących w naturze sił, co znalazło wyraz w wyeksponowaniu mrocznych stron erotyki. To „nieużyte w żadne ramy żywioł, który sprowadza burze, niszczy” – komentował, dodając, że „powiązania i powikłania” między czworgiem bohaterów „rozgrywają się na najwyższych tonach. Miłość i nienawiść. Brutalność i łagodność. Uniesienie i obojętność. Pożądanie i obrzydzenie. Upojenie i trwoga. [...] Paruje z nich jakieś zaczadzenie i histeryczny spazm”⁴².

Freudowskie oświetlenie znanego tekstu, zrywające z odbiorczymi nawykami, stało się naturalnie celem krytycznego ataku części komentatorów. Pisał rozdrażniony Flaszten: „natura w komediach Szekspira nie była zła ani demoniczna. Była tylko kapryśna i płocha, jak salonowa kokietka”, tymczasem bohaterowie nowohuckiego *Sen nocy letniej*, stylizowani na przedstawicieli współczesnego pokolenia, zamiast „uciesznej komedii, w której figlarny traf pomieszał im role”, przeżywają „dramat miłości, w którym uczucie rozmija się ze swoim przedmiotem”. Szczególną manifestacją takiego postrzegania natury ludzkiej była organizacja warstwy dźwiękowej. „Refrenem przedstawienia – pisał recenzent – są chóralne nawoływania, niby zew strasznej, od trzewiów napierającej tęsknoty – a wołający i wołani wzajem się nie słyszą”. Krytyk zaciekle bronił się przed dociekaniem sensów ukrytych pod fasadą fabularnych igraszek, powtarzając: „Zabawa starczy tu za całą filozofię”. Tymczasem inscenizatorka na różne sposoby zabawę mu popsowała; pokazała człowieka uwięzionego w drapieżnych sidłach natury, wobec których kultura – sublimująca jakoby ich potęgę – stanowiła nikłą opozycję. Jej wyrazem stał się farsowy, znacząco zreinterpretowany, wątek trupy rzemieślników wystawiających tragedię *Pyram i Tyzbe*. Domorosłych artystów przeciwstawiono odbiegającemu od tradycji obrazowi dworu. „W inscenizacjach dawnych szekspirowski dwór widziano pełnym wykwitu, przepychu kolorów i form. Tu hołdowano weselu, sztukom i miłości”. Tymczasem tutaj – narzekał Flaszten – dworzanie, „o twarzach martwo uróżowanych”, „odzia- ni w metal”, „kłaszczą i reagują żywo tak, jak kłaszczce i reaguje książę”. Ten zaś to „ograniczony ponurak i żołądek”, wygłaszający „płaskie uwagi o sztuce, niby to jej

⁴¹ W. Szekspir, *Sen nocy letniej*, przeł. K.I. Gałczyński, Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta, premiera 15.03.1963, reż. L. Zamkow-Słomczyńska, scen. J. Szajna, muz. L.M. Kaszycki, asyst. reż. J. Güntner.

⁴² B. Mamoń, *Szekspir żywy*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 13.

mecenas, a w istocie pełny dla niej pogardy”. W takim stanie rzeczy kompani Spodka stali się naiwnymi obrońcami ludzkich wartości i „orędownikami swobód sztuki”⁴³, a śmiech widza, daleki od beztroski, nabrał gorzkiego posmaku...

Dostrzeżony aspekt politycznego osadzenia bohaterów w aktualnym czasie był zawsze w teatrze Zamkow dyrektywą obowiązującą, choć nie objawiał się w epatowaniu łatwo uchwytnymi aluzjami do bieżących wydarzeń. Stawiając aktorowi zadania, szukała ona analogii pomiędzy sytuacją psychologiczną interpretowanej osoby a podobnymi uwarunkowaniami motywującymi postępowanie ludzi współczesnych. Psychoanaliza dawała po temu dogodne narzędzia. Świetnie ilustruje to list do Ewy i Andrzeja Mrożewskich, w którym inscenizatorka dokonała reżyserskiej egzegezy ról granych przez oboje adresatów w katowickim wystawieniu *Troillusa i Kressydy*⁴⁴. W swoich „obserwacyjkach” wskazywała na złożony wewnętrznie obraz osobowości Diomedesa, którego elegancki sposób bycia pokrywał okrutne, psychopatyczne cechy bohatera. „Materiału pozornie mało, bo rozrzucony, ale przebadalam to dokładnie, to jest materiał na indywidualność”, i to „atrakcyjną, fascynującą”. „Nie bądź taki grzeczny – pisała do Mrożewskiego. – To jest wykwinny brutal. Jego wytworność to maniery, wyniosłość, pycha, inteligencja, ironia – ale nie układność”. Po czym, „idąc po tekście”, odrzucała te elementy interpretacji aktora, które czyniły postać tuzinkową, wskazując inne, głębsze motywy jej postępowania: „[...] kiedy każą ci iść po Kressyde, odzywa się dworak, układnie dajesz do zrozumienia, że to lubisz. Otóż nie, trzeba wyrzucić układność mimo słów, które ciągną (»chętnie mój władco«), ja muszę zobaczyć ubeka, ja muszę zobaczyć, kto idzie zabrać Kressyde”. I jak będzie ją traktował: „Ty masz ją od razu, z miejsca uwodzić swoją ochotą”, którą dodatkowo „podbija miłość wyraźna Troillusa. To jest dla niego bodziec, pewna perwersja – trzeba ją rwać – a jak to się robi, jakimi sposobami – to ja Pana uczyła nie będę”. Przyjęte w spektaklu założenie deklarowała otwarcie: „Wszyscy staramy się uplasować naszych bohaterów w takim miejscu, w którym może i powinna nastąpić tonacja współczesna”. O Helenie granej przez Ewę Śmiałowską pisała: „[...] cała sprawa polega na tym, że rola mała w sensie scenariuszowym, a w znaczeniu fabularnym kolos. Wystarczyłoby pozbierać, ile razy to imię Helena pada w sztuce – kilkadziesiąt. Bo ona jest Gdańsk, Sarajewo, powód i pretekst rzezi”, choć ta świadomość do niej nie dociera. „Już wiem – prowadziła dalej swój wywód – ona jest niewinna! Dlatego wesoła i lekka. Niewinna zdrady, niewinna ucieczki, niewinna wojny, bo pokochała”⁴⁵.

Zaprezentowany sposób czytania tekstu przez Zamkow odkrywał bogate możliwości interpretacyjne także figur pozornie epizodycznych. Wpływał też na odświeżenie warsztatu aktorskiego nawet w wypadku wybitnych artystów,

⁴³ L. Flaszen, *Moralistka w krainie elfów*. „Radosne gaje, do których wprowadzał nas Szekspir...”, „Echo Krakowa” 1963, nr 154.

⁴⁴ W. Szekspir, *Stawna historia o Troillusie i Kressydzie*, przeł. B. Korzeniewski, reż. L. Zamkow, scen. J. Moskal, muz. S. Radwan, asyst. reż. S. Brudny.

⁴⁵ List do Ewy i Andrzeja Mrożewskich, www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp: 14.08.2019).

o ukształtowanej osobowości scenicznej. O Zofii Jaroszewskiej w roli Validy (dyktatorki fikcyjnego państwa z *Baby-Dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej⁴⁶) pisał Mamoń: „Porzuca stare konwencje psychologiczno-realistyczne, w których wyrosła, dojrzewiała, kształciła swój styl, zdobyła wielkość. [...] W ostatniej, narkotycznej scenie opadają z niej wszystkie maski. Staje się sobą. Jest prawdziwa”. I z uznaniem komentował koncepcję roli: „Podłożem i źródłem wszystkich czynów były osobiste kompleksy, urazy, resentymenty. Ten klucz psychoanalityczny [...] dobrany został wyśmienicie”. I jak zwykle udało się reżyserce analizą psychologiczną wesprzeć diagnozę społeczną zjawiska, które jest wypadkową rządów totalitarnych: konformizmu. Totalitaryzm przybrał w spektaklu groteskowe formy, jednak wedle słów recenzenta to nie dyktatorka, lecz konformista Gordon stał się postacią pierwszoplanową. „Gordon Hugo Krzyskiego to wielka kreacja. Odpycha, budzi wstręt, obrzydzenie, kiedy wygłasza patetyczne pochwały na cześć znenawidzonej władczyni, by być słyszany na ulicy” – relacjonował Mamoń, jednak „wywołuje w widzu także odruch – litości, współczucia. Jest ofiarą systemu”⁴⁷.

Analiza jego mechanizmów nigdy nie była dla Zamkow tak interesująca jak badanie ludzkich postaw – wyrazu wyznawanej sfery wartości. Z jednym może wyjątkiem: utworów Sławomira Mrożka. Tu olbrzymim sukcesem był wystawiony w 1961 roku *Indyk*, w swej ironicznej, antyromantycznej poetyce odpowiadający intelektualnej drapieżności i nieokiełznanej wyobraźni reżyserki. Parodia romantycznego stylu pozwalała w grze aktorskiej złączyć epicki dystans z farsowym rozmachem. Podobnego klucza nie udało się jednak zastosować z powodzeniem w wystawionym następnego roku *Postępowcu*⁴⁸, złożonym z trzech popularnych w tym czasie jednoaktówek: *Na pełnym morzu*, *Karol* i *Strip-tease*. W odmienną scenografię każdej z nich „wkomponowano emblemat nawiązujący do poprzedzającego fragmentu”: na ścianie gabinetu okulisty z *Karola* wisiała więc miniaturka trójki rozbitków z pierwszej jednoaktówki; widoczek ten, wraz z „emblematem wielkiego oka”, wmontowano też „w ascetyczną przestrzeń sceniczną” ostatniej części. Tak powstał obraz groteskowej „całości systemu”, generującego absurdalne sytuacje i reakcje bohaterów. Część krytyków (np. Leonia Jabłonkówna⁴⁹) chwaliła żywe, „przenikliwe psychologicznie” aktorstwo – co w odniesieniu do teatru absurdu było komplementem nieco wątpliwym. Z dzisiejszej perspektywy wypadałoby raczej zawierzyć spostrzeżeniom Ludwika Flaszena, który pisał o „fałszywej tonacji” spektaklu. „Zagrano Mrożka niby farsę tradycyjną, z uproszczeniem postaci, ze sprowadzeniem ich do pary rysów zasadniczych”, zachowując „życiowe sytuacje, życiowy ruch, życiowy gest” i „motywacje czynów”. Zagrano „psychologicznie – by

⁴⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, Teatr im. Juliusza Słowackiego, premiera 26.07.1968, reż. L. Zamkow, scen. J. Boni-Marczyńska, muz. F. Barfuss, chor. Z. Więclawówna, asyst. reż. S. Szramel.

⁴⁷ B. Mamoń, *Baba-Dziwo*, „Tygodnik Powszechny” 1968.

⁴⁸ S. Mrozek, *Postępowiec*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, premiera 31.03.1962, reż. L. Zamkow, scen. L. Minticz i J. Skarżyński, współpr. reż. J. Sopoćko.

⁴⁹ L. Jabłonkówna, *Krakowskie peregrynacje*, „Teatr” 1962, nr 11.

tak rzec – biologicznie”⁵⁰. Tym razem stop diametralnie różnych stylów aktorskich nie dał chyba przekonujących rezultatów, choć kolejna próba zastosowania w grze zasady heterogeniczności – *Kaligula* Alberta Camusa – przyniosła kreację Leszka Herdegena w roli tytułowego bohatera i wspaniałe role Jerzego Nowaka (Helikon), Wojciecha Ziętarzkiego (Młody Scypion), Kazimierza Witkiewicza (Herea) i samej Zamkow jako Caesonii.

Aktorzy teatru Zamkow – zwłaszcza główny jego bohater, Herdegen – to temat wymagający osobnego opracowania. Iluż z nich (obok już wymienionych w artykule) należałoby wskazać jako dłużników reżyserki w procesie tworzenia artystycznych karier! Na przykład: Piotr Pawłowski, Izabella Olszewska, Irena Szramowska, Jerzy Sagan, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Anna Dymna. Ta ostatnia, jeszcze jako studentka, zadebiutowała w *Weselu* w roli Isi.

Była ogromnie wymagająca – wspomina reżyserkę – ale podczas pracy nad spektaklem Wyspiańskiego traktowała mnie niezwykle łagodnie. Ostrzegła nawet resztę aktorów: „Jeśli temu dziecku coś się stanie, jakaś przykrość, to zabiję”. Miała niezwykle temperament artystyczny, właściwie nic poza teatrem dla niej nie istniało. Uchodziła za potwora, który potrafi wrzeszczeć na aktorów, rzucać mięsem bez żadnych zahamowań, ale w gruncie rzeczy była niezwykle wrażliwym człowiekiem. W mojej obecności powstrzymywała się przed gwałtownością i, co najważniejsze, ogromnie we mnie wierzyła. Żartowała często, że chętnie by mnie zaadoptowała. Taka atmosfera pracy sprawiała, że rosły mi skrzydła. Myślę, że ta pierwsza rola w sztuce Wyspiańskiego, którą powierzono mi już na starcie, miała ogromne znaczenie dla pogłębienia mojej fascynacji zawodem⁵¹.

Zamkow (poza dwuletnim dyrektorowaniem w Gdańsku) nie miała „swojego teatru”, choć niejednokrotnie udawało się jej skonsolidować zespół wokół drogich sobie idei i wyrazistej stylistyki. Celny, wnikliwy, zaskakujący sposób interpretowania postaci przez pryzmat współczesności; trafne, lecz nienachalne korzystanie z psychoanalitycznej motywacji ludzkich zachowań; umiejętne oscylowanie w konstrukcji roli między umownością a weryzmem; dar łączenia w harmonijną kreację aktorską heterogenicznych środków wyrazu (epickiego dystansu i wielobarwnej ekspresji); zdolność prowadzenia pewną ręką indywidualnego aktora i dużej grupy wykonawców – to cechy osobowości artystki, uprawiającej w tamtym czasie jeszcze zdecydowanie „męski” zawód⁵². „Kiedy reżyserowałam pierwszą sztukę – wspomni-

⁵⁰ L. Flaszen, *Jak grać Mroźka?*, „Echo Krakowa” 1962, nr 135.

⁵¹ A. Dymna, *Warto mimo wszystko. Pierwszy wywiad rzeka*, rozmawia W. Szczawiński, Kraków 2006.

⁵² W historii polskiego teatru zdarzały się naturalnie kobiety-reżyserki: Helena Modrzejewska, Stanisława Wysocka, Wanda Siemaszkowa. Wszystkie były zarazem aktorkami i – powiedzmy to wyraźnie – gwiazdami. Ich uroda, osobowość i styl uprawiania zawodu, w pełni aprobowany przez zafascynowaną publiczność, dawał im władzę nad zespołem. Zamkow, obdarzona innymi przymiotami, zawsze będąca w kontrze, zostawiająca, jak mawiała, „w domu” własną kobiecość, miała zupełnie inną, znacznie trudniejszą sytuację, którą jednak zdołała obrócić na swoją korzyść.

nała swój debiut sprzed dwudziestu paru lat – koledzy-aktorzy, którzy z góry założyli, że baba-reżyser to jakieś nieporozumienie, na próbach demonstracyjnie czytali gazety. Odkładali je dopiero w momencie wejścia na scenę”. I komentowała:

Pracuję już bardzo długo i szalenie intensywnie. Ciągłe jest zapotrzebowanie na moją pracę. To [...] uważam za pewien sukces. Przecież w ciągu tych lat przybyło wielu młodych reżyserów. Mimo to mnie pracy nie ubywa, wręcz przeciwnie – powiedziałabym, że mam jej coraz więcej. Oznaczałoby to moją długowieczność i przydatność w sztuce⁵³.

Jakie czynniki zaważyły na tym, że kapryśna, często w swych wyborach niezrozumiała, kulturowa pamięć współczesnych w tak niesprawiedliwy i krótkowzroczny sposób zignorowała ową „długowieczność i przydatność w sztuce” Lidii Zamkow? Właściwie przychodzi mi do głowy tylko jedna odpowiedź: w swoim nonkonformizmie Zamkow była „niewygodna” dla wszystkich. Dla władzy od lewa do prawa, dla krytyków, których swoimi pomysłami zawsze wyprzedzała o krok, dla części publiczności, nieskorej do porzucania nawyków odbiorczych, dla kolegów-reżyserów, których „próżność na wysokiej skale,/ w swojej własnej śpiąca chwale” z trudem tolerowała konkurencję. Ostała się trwale w pamięci aktorów – i malejącej z dnia na dzień grupy widzów, niegdysiejszych entuzjastów talentu artystki. Należę do tych, którzy byli świadkami wielu jej teatralnych dokonań; do tych, dla których ocalenie ich od zapomnienia to nie tylko moralny obowiązek, ale przede wszystkim radość ponownego obcowania z fenomenem, jaki stanowiła Lidia Zamkow, i z artystycznym bogactwem, jakie wniosła do historii polskiego teatru.

Bibliografia podmiotowa

Nie uznaję teatru bez tekstu. Z Lidią Zamkow rozmawia Krzysztof Miklaszewski, „Scena” 1971, nr 1.

Trzeba wiedzieć, po co i dla kogo, notowała A. Borkowska, „Teatr” 1974, nr 11, s. 11.
www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp:14.08.2019).

Bibliografia przedmiotowa

Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1998.

Barnaś K., „*Medea*” *Słomczyńskiej*, „Gazeta Krakowska”, 1.03.1960, nr 51.

Dymna A., *Warto mimo wszystko. Pierwszy wywiad-rzeka*, rozmawiał W. Szczawiński, Kraków 2006.

Flaszen L., *Antyk ze Słomczyńską*, „Echo Krakowa”, 19.02.1960, nr 41.

Flaszen L., *Jak grać Mroźka?*, „Echo Krakowa” 1962, nr 135.

Flaszen L., *Moralistka w krainie elfów. „Radosne gaje, do których wprowadzał nas Szekspir...”*, „Echo Krakowa” 1963, nr 154.

⁵³ *Trzeba wiedzieć, po co i dla kogo*, notowała A. Borkowska, „Teatr” 1974, nr 11, s. 11.

- Greń Z., *Medea* *znaczy: miłość*, „Życie Literackie” 1960, nr 9.
- Jabłonkówna L., *Krakowskie peregrynacje*, „Teatr” 1962, nr 11.
- Krzysztof Lubczyński rozmawia z Arkadiuszem Bazakiem, *aktorem filmowym i teatralnym*, *Pisarze.pl*. e-Dwutygodnik Literacko-Artystyczny, 30.04.2011, <https://pisarze.pl/2011/04/30/krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-arkadiuszem-bazakiem-aktorem-filmowym-i-teatralnym/> (dostęp: 28.07.2019).
- List do Ewy i Andrzeja Mrożewskich, www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp: 14.08.2019).
- Mamoń B., *Baba-Dziwo*, „Tygodnik Powszechny” 1968.
- Mamoń B., *Młodość „Medei”*, „Tygodnik Powszechny”, 20.02.1960, nr 8.
- Mamoń B., *Szekspeare żywy*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 13.
- Napiontkowa M., „... należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993, s. 53.
- Świdorska A., *Medea w Krakowie*, „Słowo Powszechnie”, 7.03.1960, nr 8.
- Vogler H., *Medea*, 1960, Stary Teatr, Program teatralny.
- Z rozmów trzech króli o teatrze*, „Teatr”, 4.02.1960, nr 11.
- Zamkow L., *Moje mądre przyjemności*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007.

Working with the actor – Lidia Zamkow as a theatre director

Abstract

Lidia Zamkow, a great individual in the theatre, a hero of numerous press arguments in the 60s and 70s of the 20th century, is mainly remembered as a shocking stage arranger with innovative ideas. Classics (Sophocles, Euripides, Shakespeare, Gorki, Dostoyevsky, Wyspiański) and contemporary period (Wiszniewski, Kafka, Brecht, Durrenmatt, Mrożek), were crucial for her achievements as a director. However, she was underappreciated as an actress with a few brilliant roles. Little did one realize how great her influence was on actorship, both as a director and an actress. This paper is an attempt at filling this gap; the author discusses some statements, which could be regarded as Zamkow's aesthetic *credo*; she describes the characters played by Zamkow (especially Medea from the performance in the Kameralny Theatre); different critical opinions, as well as fragments of letters from the artist to actors, which show her skills. She was a rebellious, but curious and meticulous observer of Brecht's work. By modifying the rules of epic play, she worked out her own methods of building roles. Distance and expression, elements of realism and symbolism, irony and pathos created in them a harmonious combination, against the contrasts which separated them.

Słowa kluczowe: brechtyzm, sztuka aktorska, symbolizm, realizm, psychoanaliza, patos

Key words: Brecht's thought, actorship, symbolism, realism, psychoanalysis, pathos

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.18

Bartłomiej Juszcak

ORCID 0000-0001-7116-9549

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Teatr jako esej o człowieku. O wczesnej twórczości Rudolfa Zioly w latach 1983–1989

Cztery. Tyle przedstawień w latach 1983–1989 zrealizował Rudolf Zioly w Krakowie. Chociaż z dzisiejszej perspektywy ta liczba wydaje się niewielka, to trzeba zaznaczyć, że każda z tych premier była ważnym wydarzeniem na krakowskiej scenie teatralnej. *Psie serce*, *Mały bies*, *Oni* i *Republika marzeń* to spektakle pokazujące na scenie rzeczywistość wynaturzoną we wszystkich wymiarach: psychologicznym, społecznym i metafizycznym. Zioly, uważany przez ówczesną krytykę za orędownika „czystego teatru”, z rzadkim zmysłem realizmu, tworzy przedstawienia, które – jak pisze Grzegorz Niziołek – „pozwalają odczuć realność zdeprawowanego świata”¹. Pierwsze spektakle Zioly są nieco surowe, chwilami niezgrabne, celowo pozbawione efekciarstwa i fajerwerków, za to mocno osadzone na literackim pierwowzorze, prowokujące do niewygodnych pytań i rozmyślań. W nielicznych wywiadach reżyser *Psiego serca* opowiada o swoich artystycznych upodobaniach, którymi kieruje się przy wyborze sztuk. To wiara w sztukę i antropocentryczna postawa sprawiają, że – jak sam przyznaje – „teatr może być esejem o człowieku, świecie, rozważaniem o ludzkim smaku, może być polemiką albo refleksją nad skarleniem inteligenta...”². Przywołane tutaj krakowskie spektakle wpisują się w ten nurt myślenia o teatrze. Poniższa praca, odwołująca się do jedynych dostępnych autorowi źródeł dotyczących twórczości Zioly z lat 1983–1989, a więc do recenzji, materiałów archiwalnych, zdjęć i tekstów krytycznych poświęconych jego teatrowi, ma stanowić krótki zarys wczesnej twórczości Rudolfa Zioly i skupia się głównie na analizie wyborów artystycznych dokonywanych przez reżysera.

Urodzony w 1952 roku w Oleśnicy Śląskiej Rudolf Zioly kończy najpierw filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, a następnie podejmuje

¹ G. Niziołek, *Rudolf Zioly: Świat z cytatów, teatr bez świata*, „Dialog” 1993, nr 9, s. 102.

² *Rudolf Zioly – życie i twórczość*, 2001, <https://culture.pl/pl/tworca/rudolf-zioly> (dostęp: 14.05.2018).

studia na Wydziale Reżyserii Dramatu w leningradzkim Instytucie Teatru, Muzyki i Kinematografii w latach 1977–1982. Jest uczniem Lwa Dodina i Gieorgija Towstonogowa oraz asystentem Erwina Axera. Jako absolwent debiutuje niewielkim spektaklem na podstawie *Baśni jesiennej* Tadeusza Słobodzianka w Kaliszu i trafia pod skrzydła nowo wybranego dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie Mikołaja Grabowskiego. To w Teatrze im. J. Słowackiego Ziolo przygotowuje swój pierwszy spektakl uważany za właściwy debiut sceniczny i dwa kolejne spektakle, które w poczet z przedstawieniami wystawionymi w Starym Teatrze stanowić będą niezmiernie ważny okres w twórczości tego reżysera. Na początku swojej drogi artystycznej Ziolo sięga głównie po klasykę rosyjską (Bułhakowa, Tołstoja, Sołoguba) i tak zwaną dobrą literaturę, a więc między innymi Schulza, Szekspira czy Czechowa. Do wymienionych autorów, jak i do wyreżyserowanych w latach osiemdziesiątych spektakli, w tym głównie *Psiego serca* i *Onych*, będzie jeszcze w późniejszym czasie kilkakrotnie powracał w innych teatrach oraz w teatrze telewizji.

W szkole teatralnej w Petersburgu, wybranej – jak sam przyznaje – z przekory i ze względu na fascynację literaturą rosyjską oraz spektaklami teatrów radzieckich³, Ziolo uczy się nie tylko zawodu reżysera, ale także bycia aktorem na scenie. W jednym z wywiadów wspomina, że w tamtejszej szkole teatralnej wszystko sprowadza się do rzemiosła i inżynierii, eliminując metafizykę⁴. Przyszły reżyser *Psiego serca* otwiera się więc przede wszystkim na pracę z aktorem. To zacięcie do budowania głębokiej psychologicznej motywacji postaci i doprowadzania aktorów do właściwej ekspresji na podstawie wnikliwej analizy, widoczne już od pierwszego spektaklu w Teatrze im. J. Słowackiego, będzie stanowiło przez długie lata znak rozpoznawczy teatru Zioly.

Do premiery *Psiego serca*, krakowskiego debiutu Zioly, dochodzi pod koniec pierwszego sezonu pod kierownictwem Mikołaja Grabowskiego, 26 czerwca 1983 roku na scenie Miniatura. Rudolf Ziolo, zatrudniony w charakterze konsultanta programowego z prawem realizacji reżyserskich, przygotowuje adaptację słabo znanej w Polsce satyrycznej noweli filozoficznej Michaiła Bułhakowa *Psie serce*. Na pozór błaża historia o eksperymencie profesora Preobrażeńskiego, który próbuje uczłowieczyć psa metodą transplantacji, staje się dla reżysera pretekstem do krytyki mentalności sobie współczesnych. Od samego początku Ziolo interesują ciemne strony ludzkiej psychiki. Eksploatuje problematykę zła i ludzkiej podłości, a *Psie serce* to właśnie „przedstawienie o niegodziwości i wzniosłości człowieka”⁵. Jest próbą metaforycznego ukazania tego, do czego może prowadzić wynaturzenie ludzkości. Ziolo najbardziej zdaje się ciekawić funkcjonowanie jednostki w konkretnym, nieprzychylnym mu, chorym świecie, którego skazy dopatrywał się głównie w ludzkich

³ R. Ziolo, *Teatralność służy wartościom*, rozm. przepr. E. Baniewicz, „Notatnik Teatralny” 1997, nr 14.

⁴ Tamże.

⁵ B. Winnicka, *Czy można uczłowieczyć zwierzę?*, „Życie Literackie” 1983, nr 45.

duszach. Jak podaje recenzentka „Życia Literackiego” Bożena Winnicka, już sama scenografia, z pozoru konwencjonalna, mocno wpisuje się w realistyczny charakter widowiska i uwydatnia reguły rządzące światem prozy Bułhakowa: „Dekoracje Anny Sekuły są obrzydliwe. Nawet światło wydaje się brudne. Obskurny zaułek uliczny, ponure mieszkanie profesora. Ta ohyda jest zamierzona”⁶.

Ze zderzenia umownych teatralnych chwytów z psychologią, groteski z liryką i śmieszności z publicystyką rodzi się jakość przedstawienia, zbierającego bardzo pochlebne recenzje w prasie. W swojej inscenizacji Ziolo skupił się przede wszystkim na wydobyciu satyrycznej warstwy utworu Bułhakowa. W rolach głównych wystąpili Jan Peszek, Krzysztof Jędrysek, Jerzy Grałek, którzy stworzyli mocno zarysowane, a wręcz czasami wyjaskrawione kreacje aktorskie, co przyczyniło się do podkreślenia tragikomicznego charakteru spektaklu. W recenzjach podkreślano, że „krakowski spektakl, grany brawurowo, wprost skrzy się ironią i szyderstwem. Wywołuje salwy śmiechu”⁷. „Ziolo realizuje to poprzez aktorów z rzadką w naszym teatrze umiejętnością i niezawodnym wyczuciem na wszelki fałsz”⁸.

Recenzenci zgodnie przyznają, że spektakl wywoływał bardzo żywe reakcje widowni: od śmiechu do zadumy. Co znamienne, w późniejszych wywiadach sam reżyser będzie przyznawać, że jest to jedna ze strategii budowania struktury spektaklu, która jest mu bliska. W wywiadzie dla „Rzeczpospolitej” udzielonym w 1996 roku stwierdza: „Nawiązanie kontaktu z widzem wymaga pewnej daniny, u mnie zwykle pewne pasmo spektaklu służy zabawie, teatralności. Nie zawsze da się zacząć od metafizyki, czasami trzeba podać rękę, zachęcić, nawet oczarować, by można było potem porozmawiać”⁹.

Po sukcesie *Psiego serca* Ziolo przygotowuje jeszcze dwie premiery w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego wystawione w 1985 roku. Pierwszą z nich jest adaptacja powieści *Mały bies* rosyjskiego symbolisty Fiodora Sołoguba, której premiera odbyła się 9 lutego. Podobnie jak w przypadku poprzedniego spektaklu zamysł inscenizacyjny *Małego biesa* rodzi się długo poprzez – jak sam określa to Ziolo – „akuszerowanie”, to jest świadomy wybór tematu z wyraziście nakreśloną problematyką; poprzez wnikliwe poznanie okoliczności powstania utworu i jego dogłębną analizę¹⁰. W przypadku adaptacji nie da się oczywiście uniknąć cięć w warstwie fabularnej utworu, ale jak podkreślali recenzenci – Ziolo udowodnił, że „umie myśleć obrazami, sceną i że wie, czego w tym tekście szuka i co w nim może znaleźć. Znalazł przede wszystkim wiedzę o szczególnym doświadczeniu człowieka, poddanego ciśnieniu zła, nienawiści, kłamstwa”¹¹. Istotne wydaje się, iż w inscenizacji celowo zre-

⁶ Tamże.

⁷ M. Sienkiewicz, *Na obrzeżach dużych scen*, „Tak i Nie” 1986, nr 14.

⁸ B. Winnicka, *Czy można ucztowieńczyć zwierzę?*, dz. cyt.

⁹ R. Ziolo, *Laboratorium duszy*, rozm. przepr. E. Baniewicz, „Rzeczpospolita” 1996, nr 201.

¹⁰ *Rudolf Ziolo – życie i twórczość*, dz. cyt.

¹¹ B. Mamoń, *Przy Placu Św. Ducha*, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 15.

zygnowano z nawiązań do wielkiej literatury rosyjskiej, koncentrując się na próbie uchwycenia uniwersalnych mechanizmów działania zła, które w prozie Sołoguba jawi się jako zjawisko immanentne, wszechogarniające i niezniszczalne. Podobnie jak w *Psim sercu* tak i w *Małym biesie* Ziółę interesuje przede wszystkim indywidualna jednostka ze swoimi słabościami i problemami, funkcjonująca w wynaturzonej rzeczywistości. Świat pełen strachu, szyderstwa, kłamstw, donosicielstwa i pomówień, w którym także miłość staje się erotycznym rozpasaniem, zostaje przedstawiony na scenie za pomocą scenografii, nastroju oraz gry aktorskiej (w rolach głównych Jan Frycz i Anna Tomaszewska). Jak czytamy w recenzjach:

Na scenie ponury, brudny zaułek prowincjonalnego miasteczka, obrzydliwe mieszkanie, zamknięta, przerażająca przestrzeń, w której poruszają się równie odrażający bohaterowie przedstawienia. Ludzie w wymiętych ubraniach, o wymiętych twarzach. [...] Wielką zaletą krakowskiego spektaklu jest nastrój. Utwór jest mroczny, niepokojący, z elementami groteski; czasami nawet nieodparcie śmieszny, ale przede wszystkim przerażający. Wiwisekcja chorej psychiki odbywa się w podkreślającej duszną atmosferę scenografii, mdlącym zapachu cerkiewnego kadzidła, przy dźwiękach pełnej dysonansów muzyki Janusza Stokłosa¹².

Ziółę sięga po konwencję ostrej groteski, nazywaną też przez innych recenzentów „tandetą” lub „estetyką brzydoty”, która staje się metodą transmisji koszmarów przeżywanych przez bohaterów *Małego biesa*. W ten sposób, tak jak w przypadku *Psiego serca*, reżyserowi udaje się wykazać podobieństwo między literackim pierwowzorem a rzeczywistością społeczno-polityczną. W dodatku nie robi tego w sposób nachalny, nie ucieka się do środków takich jak aluzja czy metafora zbiorowego uniesienia wciąż jeszcze obecnych w teatrze lat osiemdziesiątych. Ziółę zbliża się do modelu teatru „czystego”, uwolnionego od swoich funkcji politycznych, ale też nieoderwanego zupełnie od rzeczywistości. Pokazuje w swoich wczesnych inscenizacjach świat zdegenerowany, przeżarty strachem, oglądany jednak przez pryzmat przeżyć indywidualnych, a nie zbiorowych, jak to miało miejsce w wypadku spektakli chociażby Mikołaja Grabowskiego (*Irydion*, 1983) czy Andrzeja Wajdy (*Antygona*, 1984). Grzegorz Niziołek w artykule poświęconym twórczości Rudolfa Ziółę tak wspomina to przedstawienie:

W *Małym biesie*, przedstawieniu według powieści Fiodora Sołoguba, scenografia miała być programowo brzydka i tandetna. [...] A to przecież zaledwie rama, tło, na którym pojawiają się ludzie głupi, źli, gnuśni, mali, nikczemni, okrutni – cała ta Sołogubowa ludzka fauna, która do dzisiaj przeraża swoją mieszanką zła i głupoty. U Sołoguba i ludzie, i świat cały zdają się ulepione z tej samej substancji. Pamiętam, że Rudolfowi Ziółę wiele z tej dławiącej, ohydnej i nędznej rzeczywistości udało się w Teatrze im. Słowackiego pokazać. Rok był 1985 i – jakkolwiek wzdrzgam się przed takimi analogiami – rzeczywistość poza teatrem mogła wyzwać podobną odrazę.

¹² A. Sawicka, *Śmieszny straszny Mały bies*, „Dziennik Ludowy” 1985, nr 76.

Zdaniem ówczesnych recenzentów spektakl odbierano jako gorzki i okrutny. Zioło zagłębia się we wnętrza bohaterów, aby w ten sposób przyjrzeć się otaczającemu go światu. Ten rodzaj teatru rozliczającego się z rzeczywistością poprzez pryzmat indywidualny jest szczególnie bliski reżyserowi *Małego biesa*. W udzielonym znacznie później wywiadzie podkreślał on, iż:

[Celem teatru] powinno być bezinteresowne dążenie do prawdy, konieczność rozpoznawania otaczającej nas rzeczywistości, losu człowieka wobec datownika historii. Sens robienia teatru to wielkie historyczne pytanie, powinno służyć do rachunku sumienia artystycznego w dalekosiężnej perspektywie. Sukces teatru mierzy się nie grzeczными pochwałami krytyków albo liczbą nagród na festiwalach, tylko natężeniem myślowym. Teatr powinien drażnić, budzić sprzeciw, stawiać trudne pytania i prowokować do gorzkich odpowiedzi¹³.

Wiosną tego samego roku (1985) przygotowuje *Onych* Stanisława Ignacego Witkiewicza, ale spektakl doczeka się premiery dopiero na początku kolejnego sezonu. Zioły prawdopodobnie nie pociąga ani estetyka Witkacowska, ani potencjał reżyserski ukryty w jego sztukach. Nadaje on postaciom Witkiewicza psychologiczną motywację działania, a akcję utworu traktuje dosłownie, bez brania w nawias. Spektakl staje się kolejnym studium człowieczeństwa w dorobku reżysera. Na pierwszy plan, jak podano w programie teatralnym, wysunięta została perspektywa zaniku wartości kształtujących nowożytną europejską kulturę, a dla realizatorów spektaklu najistotniejsze okazało się odsłonięcie socjopolitycznej atmosfery towarzyszącej zdarzeniom zawartym w dramacie. *Oni* rozgrywają się bowiem „w przestrzeni społecznej nierówności, przestrzeni walki o władzę”¹⁴. W rolę teoretyka Czystej Formy Bałandaszka wciela się Janusz Łagodziński, natomiast Spikę, jego kochankę, gra Iwona Bielska. Z nielicznych recenzji przedstawienia dowiadujemy się, że:

Spektakl robi silne wrażenie. Już od pierwszej chwili wiadomo, że nie będzie tu żadnych udziwnień, szokowania wyszukaną formą. Dążenia do wydobycia sensów, znaczeń – oto, co go cechuje. Tekst sztuki Witkacego został potraktowany bardzo serio i wystawiony według zasad dobrego teatru realistycznego. Wyraziście zarysowane są sylwetki występujących postaci. Cały zespół gra tu wybornie, co już powtarza się w spektaklach reżyserowanych przez Rudolfa Ziołę¹⁵.

Nie wszyscy krytycy podzielają jednak tak pochlebne opinie. Bożena Winnicka z „Życia Literackiego” pisze, że spektakl toczy się gładko i logicznie, aktorzy wiedzą, kogo grają, ale Witkacowskie obsesyjne lęki stają się nieco zbyt sentymentalne

¹³ R. Zioło, *Portrecista narodowej mentalności*, rozm. przepr. J.R. Kowalczyk, „Rzeczpospolita” 2007, nr 233.

¹⁴ M. Stala, *Oni*, [w:] Program teatralny spektaklu *Oni* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1985.

¹⁵ B. Belusiak, *Teatr*, „Razem” 1986, nr 5.

i właściwie nudzą¹⁶. Niezmienna pozostaje jednak u Zioły kreacja przestrzeni, która także i tutaj w wyraźny sposób sygnalizuje miejsce akcji.

Szare ściany i zwyczajny parkiet. W ścianie naprzeciwko widowni oszklone, dwuskrzydłowe drzwi. Niewielki rysunek Picassa i biała, klasyczna rzeźba głowy – oto wszystko, co z galerii Bałandaszka znajduje się w saloniku¹⁷.

Po zmianie dyrekcji w Teatrze im. J. Słowackiego Rudolf Zioło wiąże się ze Starym Teatrem prowadzonym przez Stanisława Radwana, gdzie w 1987 roku wystawia adaptację opowiadań Brunona Schulza. Zioło podejmuje się zadania prawie niemożliwego, to jest przeniesienia na deski sceny prozy, której dominantą jest opis mieszący porządek realny z estetyką surrealistyczną; prozy, która sprzeniewierza się zamiarom inscenizatorów praktycznie na każdym kroku. Mimo to w Starym Teatrze powstaje spektakl będący serią obrazów na pozór luźno ze sobą związanych, gęstwiną metafor. W recenzjach zaznaczano, że jest to spektakl utrzymany w tonie lirycznego nastroju: symbolicznego i wizyjnego, odwołujący się do archetypów: ojca, matki, syna, i toposu domu rodzinnego, kościoła; spektakl czerpiący z tradycji teatru Tadeusza Kantora. Kilkanaście lat później Zioło tak będzie opowiadał o przygotowaniu *Republiki marzeń*:

[...] budowaliśmy nasze przedstawienie od źródeł wartości, takich jak: dzieciństwo, naiwność, wiara, głębokość przekonań, tradycji, pryncypiów, łącznie z grzeszną erotyką, niemodną rangą ojca i rodziny patriarchalnej, wolnością tworzenia, kreowania własnego świata. Uznaliśmy, że w czasach gdy człowiek nie ma wpływu na rzeczywistość, warto mówić o obszarach, gdzie jednak jest wolność indywidualna, wskazywać rejony, gdzie człowiek może zrealizować swoją potrzebę afirmacji życia. [...] Tytuł *Republika marzeń* miał wskazywać ten program myślowy – republikę wartości¹⁸.

Osią konstrukcyjną przedstawienia stał się rytm muzyczny, budowany z potwórzeń słownych, melodycznych, sytuacyjnych, gestycznych i ruchowych, oraz zestawienie przeciwieństw: czerni i bieli, cielesności i duchowości, grzeszności i niewinności, fizyczności i sakralności. Zioło starał się uchwycić świat Schulza z wielu perspektyw. Postać Józefa została zagrana przez dwóch aktorów: anonimowego chłopca wcielającego się w Młodego Józefa oraz Jacka Romanowskiego grającego Starszego Józefa. Jakuba zagrał Jan Peszek, wcielając się wręcz w rolę maga, kapłana teatralnych przeistoczeń. Krytyka doceniała w szczególności świetną rolę Adeli w wykonaniu Anny Dymnej.

W przygotowanych poprzednio inscenizacjach (*Psim sercu*, *Mały biesie* i *Onych*) realizm sceniczny odbierany był początkowo jako pozornie nieprawdopodobny, ale ostatecznie przeistaczał się w ostrą satyrę rzeczywistości. Tym razem przy

¹⁶ B. Winnicka, „Ten kochany, poczciwy Witkacy...”, „Życie Literackie” 1985, nr 45.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ R. Zioło, *Teatralność służy wartościom*, dz. cyt.

inscenizacji prozy Schulza Rudolf Zioło odchodzi od przedstawiania wydarzeń w znany sobie sposób na rzecz poetyki onirycznej wyrażanej za pomocą plastycznych obrazów, muzyki, klimatu i nastroju. Chwalona przez recenzentów scenografia Andrzeja Witkowskiego składała się z kilku poziomów:

Z prawej strony, na proscenium, wewnątrz domu kupca bławatnego Jakuba – zasygnalizowane skrótowo i bez zbędnej opisowości: stół, łóżko, rama okienna. Z lewej kupiecki kantor: wielka lada, z tyłu półki wypełnione belami tkanin. Wnętrze sceny puste, jedynie w oddali mający szary horyzont. Ta nieokreślona przestrzeń symbolizuje tajemniczy i nieogarniony świat zewnętrzny; może być zapomnianym ogrodem, miejskim placem; gdzieś pewnie niedaleko przebiega słynna ulica Krokodyli. Sceniczny obraz wieńczy wijąca się u szczytu ramy prosceniowej galeria¹⁹.

Zdaniem Elżbiety Baniewicz Zioło posługuje się w *Republice marzeń* tak zwaną bachelardowską konstrukcją przestrzeni, czyli przestrzenią zakrzywioną wokół świadomości. Reżyser konstruuje świat na pozór realistyczny, a jednak zdeformowany, który podniesiony do rangi snu staje się przestrzenią metafizyczną.

Inscenizacja *Republiki marzeń* w reżyserii Rudolfa Zioły podzieliła krytyków. Jedni doceniali zamysł inscenizacyjny, próbę stworzenia nostalgicznego spektaklu, inni podkreślali nieprzekładalność tekstu na język sceny lub wskazywali na nieumiejętne potraktowanie oryginału. Pisano między innymi, że „*Republika marzeń* budzi sympatię z paru powodów. Przyjemnie patrzeć, jak Rudolf Zioło z zespołem realizatorów, rozwiązując piekielnie trudny materiał literacki, myśli precyzyjnie i inteligentnie, jak doskonale przy tym panuje nad materią teatru”²⁰. A także, że „ostatecznego efektu pracy reżysera Rudolfa Zioło i grających w *Republice* aktorów nie można nazwać pełnym sukcesem. Nie można też określić tego słowem porażka”²¹.

Republika marzeń zamyka niejako pewien okres twórczości Rudolfa Zioły, gdyż – jak reżyser sam wyjaśnia – teatr po 1989 roku zostaje uwolniony od funkcji zastępczych. Zbigniew Majchrowski w pierwszym rozdziale publikacji zatytułowanej *20-lecie. Teatr polski po 1989* pisze, że „wraz z ponownym ukoronowaniem Orła Białego zakończyła się wzniosła misja teatru zakamuflowanej reduty narodowych marzeń o wolności, załamał się Wielki Teatr Aluzji [...] upadł teatr kostiumowych przerośni, owo łatwe porozumienie z widzem na gruncie polskiego partykularza, a więc aktorskie mruganie okiem, znaczące zawieszenie głosu. Wystudziły się emocje, jakie lata całe budził repertuar romantyczny i postromantyczny”²². Teatr, uwolniony od funkcji politycznych czy społecznych (manifestowanie wspólnoty narodowej i generacyjnej), mógł się wreszcie skupić na nowych wyzwaniach i poszukiwaniach nowych estetyk. Zioło ze swoimi krakowskimi spektaklami lat osiemdziesiątych sytuował się już gdzieś znacznie bliżej tego „uwolnionego” teatru. Sukcesu

¹⁹ A. Multanowski, *Szulz w Starym Teatrze*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 47.

²⁰ E. Baniewicz, *Labirynt i księga*, „Teatr” 1988, nr 1.

²¹ D. Krzywicka, *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1988, nr 235.

²² Z. Majchrowski, *Szczątki założycielskie*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak i G. Niziołek, Kraków 2010, s. 13.

jego krakowskich spektakli można upatrywać w bardzo zręcznej narracji scenicznej oraz w wykorzystaniu środków teatralnych mieszających patos z groteską. Tym, co niewątpliwie spaja przywołane spektakle, jest chęć poszukiwania odpowiedzi na zasadnicze pytania egzystencjalne dotyczące ludzkiej natury. Bohaterowie jego spektakli stawiani są w trudnych sytuacjach życiowych, zmagają się z różnego rodzaju lękami i niepokojami; znajdują się wobec zderzenia ze zdegradowaną rzeczywistością. Diana Poskuta-Włodek podkreśla, że w światach kreowanych przez Ziołę rządzi strach i poczucie zagrożenia²³. W *Psim sercu* niebezpieczeństwo czai się na zewnątrz, w *Małym biesie* agresja skutecznie zatruwa relacje międzyludzkie. W *Onych* zagrożenie stanowi świat spoza galerii Bałandaszka, a w *Republice marzeń* niedookreślony niepokój sprawia, że dla Józefa scena jest tajemniczym labiryntem zapomnienia-niebytu, w którym trzeba się odnaleźć.

Rudolf Zioło w swoich wczesnych inscenizacjach wykazał się umiejętnością konstruowania spektakli w taki sposób, aby konwencja realistyczna, nie tracąc nic ze swego realizmu, widziana była, po pierwsze, jako użyteczna sztuczność, jawna teatralność, a po drugie – jako punkt wyjścia do groteski, skrzywienia, mówienia o planie metafizycznym. Dzięki tym zabiegom reżyserskim oraz wydobywaniu z tekstów interpretacji skoncentrowanych na ludzkich ułomnościach Zioło skutecznie „uczłowiecza” swój teatr.

Bibliografia

- Majchrowski Z., *Szczałki założycielskie*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak i G. Niziołek, Kraków 2010, s. 7–19.
- Niziołek G., *Rudolf Zioło. Świat cytatów, teatr bez świata*, „Dialog” 1993, nr 9, s. 102–108.
- Poskuta-Włodek D., *Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*, Kraków 1993, s. 221–239.
- Poskuta-Włodek D., *Jak wyhodować strusiopawia, czyli Gra przestrzeni i przedmiotu oraz radość z bańki mydlanej na przykładzie krakowskich przedstawień Rudolfa Zioły i Andrzeja Witkowskiego*, „Na Głos”, czerwiec 1994, s. 154–163.
- Programy teatralne do sztuk: *Psie serce*, *Mały bies*, *Oni*, *Republika marzeń* w reżyserii Rudolfa Zioły.
- Rudolf Zioło – życie i twórczość*, 2001, <https://culture.pl/pl/tworca/rudolf-zioło> (dostęp: 14.05.2018).

Rozmowy

- Zioło R., *Laboratorium duszy*, rozm. przepr. E. Baniewicz, „Rzeczpospolita” 1996, nr 201, s. 22.
- Zioło R., *Portrecista narodowej mentalności*, rozm. przepr. J.R. Kowalczyk, „Rzeczpospolita”, nr 233, dod. s. 4.

²³ D. Poskuta-Włodek, *XVII... portret własny (1981–1985)*, [w:] tejże, *Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*, Kraków 1993, s. 221–232.

Zioło R., *Teatralność służy wartościom*, rozm. przepr. E. Baniewicz, „Notatnik Teatralny” 1997, nr 14, s. 27–35.

Zioło R. i in., *Dlaczego klasyka?*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 20, s. 12.

Recenzje *Psiego serca* w reżyserii Rudolfa Zioly w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Bober J., *Z pozycji psa*, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 238.

Miklaszewski K., *Nasza mała utopia*, „Dziennik Polski” 1983, nr 214.

Sienkiewicz M., *Na obrzeżach dużych scen*, „Tak i Nie” 1986, nr 14.

Winnicka B., *Czy można uczłowieczyć zwierzę?*, „Życie Literackie” 1983, nr 45.

Zacherska M.L., *Melodramaty i demony*, „Słowo Ludu” 1984, nr 1272.

Recenzje *Małego biesa* w reżyserii Rudolfa Zioly w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Bober J., *Mini-Piekło*, „Gazeta Krakowska” 1985, nr 58.

Buska K., *Kto się boi „Małego biesa”?*, „Słowo Powszechnie” 1985, nr 115.

Gawlik J.P., *Niespodzianka*, „Gazeta Krakowska” 1985, nr 57.

Henkel B., *Sukces: lęki codzienne*, „Radar” 1985, nr 16.

Kania K., *Gorzki i okrutny spektakl*, „Kierunki” 1985, nr 15.

Krzywicka D., *Mały bies*, „Echo Krakowa” 1985, nr 51.

Lis A., *Rację mają artyści*, „Przegląd Tygodniowy” 1985, nr 50.

Mamoń B., *Przy Placu Św. Ducha*, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 15.

Miklaszewski K., *Demony miłośności*, „Dziennik Polski” 1985, nr 81.

Sawicka A., *Śmieszny straszny Mały bies*, „Dziennik Ludowy” 1985, nr 76.

Sola B., *Teatr J. Słowackiego*, „Odra” 1985, nr 11.

Wanat A., *O „Małym biesie” z dwoma przypisami*, „Teatr” 1985, nr 11.

Winnicka B., *Granice strachu*, „Życie Literackie” 1985, nr 10.

Zinowiec M., *Mały bies*, „Przyjaźń” 1985, nr 19.

Recenzje *Onych* w reżyserii Rudolfa Zioly w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Belusiak B., *Teatr*, „Razem” 1986, nr 5.

Winnicka B., *„Ten kochany, poczciwy Witkacy...”*, „Życie Literackie” 1985, nr 45.

Recenzje *Republiki marzeń* w reżyserii Rudolfa Zioly w Starym Teatrze w Krakowie

Baniewicz E., *Labirynt i księga*, „Teatr” 1988, nr 1.

Bober J., *Pozory dramatu*, „Gazeta Krakowska” 1987, nr 273.

Krzywicka D., *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1988, nr 235.

- Mamoń B., *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46.
Misiorny M., *Ludzie cesarza i Schulz*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 276.
Mulanowski A., *Szulz w Starym Teatrze*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 47.
Riss B., *Na peryferiach życia*, „Kierunki” 1988, nr 6.
Wiktorowska B., *Republika marzeń*, „Razem” 1988, nr 23.
Winnicka B., *Republika bez marzeń*, „Życie Literackie” 1987, nr 47.

Theatre as an essay on man. About the early work of Rudolf Ziolo in the period 1983–1989

Abstract

Psie serce (1983), *Mały bies* (1985), *Oni* (1985) and *Republika marzeń* (1987) are the four very important performances directed by Rudolf Ziolo in Krakow. They clearly mark the scope of both formal and thematic search in the early period of the artist's work. The literary prototype that Ziolo is faithful to, becomes only a pretext for discussion with the audience about the surrounding reality and social inequalities, as well as the mechanisms behind evil. According to the reviews which have been preserved, Ziolo's performances made in Krakow in the period 1983–1989, were usually received enthusiastically and evoked a lot of emotions. His skill for building a deep psychological motivation of characters and constructing stage activities on the basis of an in-depth analysis will be a distinguishing feature of Ziolo's theatre for many years.

Additionally, a strong stage realism, strengthened by scenographic solutions, will be a starting point of a grotesque, deviation and talking about difficult life situations and humanity. In his opinion, it is only the theatre after 1989 that becomes liberated from alternative functions.

Słowa kluczowe: Rudolf Ziolo, dramat, teatr w Krakowie, realizm, recenzja

Key words: Rudolf Ziolo, drama, the theatre in Krakow, realism, review

Marek Pieniążek

ORCID 0000-0002-9390-1515

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wielopole wielokrotnie: przestrzenna reżyseria afektu

Odnajdywanie siebie w przestrzeni

Większość spektakli Tadeusza Kantora powstała w podziemiach dwóch krakowskich kamienic. Od założenia teatru Cricot 2 wszystkie tak zwane spektakle witkacowskie, później *Umarła klasa* i *Nigdy tu już nie powrócę* oraz *Dziś są moje urodziny* były pokazywane lub próbowane w podziemiach Pałacu Krzysztofora oraz w piwnicznej galerii Cricoteki przy ulicy Kanoniczej. „Podziemne” konotacje nasuwa cała działalność reżyserska i plastyczna Kantora. Teatr Cricot 2 przez trzydzieści lat próbował i grał swoje spektakle w Krakowie nie gdzie indziej, jak właśnie w starej krzysztoforskiej piwnicy, w przestrzeni surowej, nasyconej zapachem i wilgocią starych murów, ciasno zabudowywanej obiektami sztuki. W spektaklach happeningowych podziemna Galeria „Krzysztofora” wypełniona była stłoczonymi widzami i aktorami, przemieszanymi ze sobą w toku gry. W przypadku słynnej *Umarłej klasy* była to niedoświetlona przestrzeń piwnicy, pozwalająca nagle wynurzać się aktorom z półmroku¹. Najważniejsze wystawy plastyczne Kantora też miały miejsce w krzysztoforskich podziemiach.

Warto natomiast zaważyć, iż wielomiesięczne, długotrwałe próby spektakli Kantora, prowadzone najczęściej w mrocznych piwnicach, były poprzedzone silnym indywidualnym doświadczeniem artysty w przestrzeniach o zupełnie innym charakterze. Kantor rozpoczynał twórczy proces prowadzący do końcowej formy spektakli w okolicznościach mało teatralnych. W omawianym poniżej doświadczeniu inicjującym *Umarłą klasę* było to przeżycie mające miejsce w otoczeniu wiejskim, w okolicy dalekiej od rodzinnych stron Kantora, w przestrzeni wyjątkowo rozległej. W obserwacji tego procesu ciekawe jest również to, iż były to przestrzenie na pozór mało związane z miejscem lub tematem, o którym najpierw w odbiorze artysty, a następnie jako ukończone dzieła miały mówić.

¹ Zob. J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 82–96.

Spektakle Kantora, w kontekście wiedzy o poprzedzającym je procesie twórczym, pozwalają się rozważać jako finalne dyspozytywy afektu², zainicjowanego i narastającego w związku z głębokim, osobistym doświadczeniem artysty. Przedstawienie, które w małej laboratoryjnej przestrzeni piwnicy było prezentowane jako „seans” (*Umarła klasa*), czy kolejne – *Wielopole, Wielopole*³, prezentowane w formule „ponownego meblowania pokoiku pamięci i wyobraźni”, miały swój początek w gwałtownym Kantorowskim przeżyciu „siebie” w przestrzeni afektywnie reagującej z obecnością artysty. Spektakle w toku kolejnych prób stawały się także syntezą wielu emocji zespołowych. Przedstawienia Kantorowskie odsłaniają się wówczas jako powtórne odgrywanie uprzedniego doświadczenia, poruszającego emocje reżysera i członków zespołu jeszcze przed jego steatralizowaniem. W ujęciu szwedzkiego badacza Arnego Melberga możemy traktować takie „powtórzenie jako modus przekazującego się zdecydowania, dzięki któremu jestestwo egzystuje wyraźnie jako los”⁴. Kantor, zespół teatralny oraz widzowie następczo powstałego dzieła stawali się zatem uczestnikami lub świadkami doświadczenia takiej odkrywczej chwili powtórzenia siebie i własnego czasu.

Następujące po sobie spektakle Kantora określały kolejne etapy jego artystycznego rozwoju, były zwieńczeniem podjętych estetycznych poszukiwań i otwierały perspektywę dla kolejnych eksperymentów. Owe poszukiwania przebiegały w bardzo różnych przestrzeniach, podczas wakacyjnych wyjazdów nad Bałtyk, w krakowskich piwnicach, w dziesiątkach miejsc, gdzie Kantor wystawiał swoje prace i grał spektakle, za granicą, w miejscach, które aktywowały szczególnie istotne twórcze afekty. Proces ten wskazuje na fakt, że twórczość Kantora nie była tylko estetycznym eksperymentowaniem „wiecznego awangardzisty”. Przebiegała ona w ścisłych relacjach z artystycznym i historycznym otoczeniem, była odpowiedzią na dany czas, miała też w sobie ładunek odważnego wykroczenia poza doraźność. Czy były to awangardowe pomysły z czasów studenckich, gdy silne impulsy twórcze płynęły ze strony ulubionego wykładowcy z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Karola Frycza, czy teatr z czasów drugiej wojny i niezależna rozmowa artysty z historią poprzez dramaty Słowackiego i Wyspiańskiego, czy malarstwo metaforyczne, dające twórcom pierwszy światowy sukces wystawienniczy, czy wreszcie teatr Cricot 2, grupa artystyczna, której działania rozwijały się od lat pięćdziesiątych pod kierownictwem Kantora, zawsze jego proces twórczy przyswajał, a następnie transcendował czas i miejsce, w którym miał swój początek. Tajemnicą talentu artysty była właśnie owa umiejętność przetwarzania zbiorowych energii i działań w wypowiedź ściśle zindywidualizowaną, w której widzowie z całego świata z satysfakcją odnajdywali

² G.J. Seigworth, M. Gregg, *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg i G.J. Seigworth, Durham 2010, s. 1.

³ *Wielopole, Wielopole* (1980) jako jeden z nielicznych spektakli Kantora powstało poza galerią Krzysztoforów, artysta bowiem prowadził jego próby we Florencji. Ale co ciekawe, spektakl ten kontynuuje cykl Teatru Śmierci (zainicjowany *Umarłą klasą*, 1975), w podobnej „scenografii” i oświetleniu.

⁴ A. Melberg, *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 200.

swoje doświadczenia, a osobowość twórcy odślaniała swą niezależność i kreatywny wpływ na rzeczywistość.

Sztuka Kantora rodziła się w toku aktywizowania i świadomego ożywiania afektów w dialogu z sytuacją i ideami napędzającymi jego dążenia. „Był animatorem, organizatorem, inspirował ludzi”⁵ – wspominał Jerzy Bereś. Dlatego warto przyjrzeć się bliżej powstawaniu *Panoramicznego happeningu morskiego* Kantora, wykonanego w Łazach w 1967 roku, w kontekście późniejszej jego twórczości. Pozwoli to zauważyć zaskakujące i rzadko omawiane związki pomiędzy rzeczywistością bieżącego doświadczenia a biografią i sztuką artysty z Wielopola.

Etapy twórczości zwane przez Kantora teatrem zerowym, happeningowym, podróży, rozwijane w teatrze Cricot 2 na kanwie dramatów Witkacego, były najbliższym czasowym kontekstem dla *Happeningu morskiego*. Te awangardowe w formie eksperymenty we współczesnych badaniach odślaniają się jako ciągłe, performatywne „rozgrywanie” otoczenia, jako intensywna droga artysty ku sobie, poprzez coraz silniejsze dopuszczanie do głosu wątków biograficznych, wspomnieniowych, stłumionych narracji kulturowych⁶. Słynny *Koncert morski* i etapy jego artystycznej finalizacji sygnalizują potrzebę połączenia performatywnych i afektywnych aspektów twórczości Kantora z największymi jego osiągnięciami, a zwłaszcza ze spektaklem *Umarłej klasy* oraz z następnymi z cyklu Teatru Śmierci. Na mający dalekie konsekwencje dla dalszej twórczości charakter pobytu Kantora w Osiekach i spaceru w nieodległym Bielkowie wprost wskazują wypowiedzi artysty i jego przyjaciół.

Atmosfera plenerów osieckich była bliska wspólnotowej pracy⁷ w teatrze Cricot 2, gdzie główne role grali artyści malarze, równie jak Kantor przeniknięci najnowszymi koncepcjami twórczymi. Nad morzem na V Międzynarodowym Plenerze w Osiekach w sierpniu 1967 roku artysta przebywał w otoczeniu przyjaciół z Grupy Krakowskiej i artystów Galerii Foksal, wraz żoną Marią, Jerzym Beresiem, Zbigniewem Gostomskim i Wacławem oraz Lesławem Janickimi. Wszyscy oni byli współobecni w przygotowywanym w Osiekach projekcie happeningu⁸. To właśnie w ich towarzystwie Kantor natyka się podczas zwiedzania okolicy na budynek szkoły w Bielkowie, który natychmiast przypomni mu o jego własnej, przedwojennej szkole w Wielopolu.

W tej klasie Kantor miał zamiar zrobić happening z Wiesławem Borowskim jako nauczycielem, niemniej nie udało się zdobyć pozwolenia na udostępnienie szkoły do celów artystycznych. Jak uważa Jerzy Bereś, to właśnie owa próba dyrygowania w wiejskiej klasie szkolnej była „pierwszym momentem” *Umarłej klasy*⁹.

⁵ *Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek*, [w:] *Tadeusz Kantor: Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 190.

⁶ Por.: G. Niziołek, *Polski teatr zagłady*, Warszawa 2013.

⁷ Oczywiście nie wyklucza to wiodącej reżyserkiej roli Tadeusza Kantora w zespole.

⁸ Zob.: *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski i M. Wilk, Kraków 2008, s. 107–109.

⁹ Tamże. Por. też opinię Artura Sandauera o pomyśle na *Umarłą klasę* łączonym z opowiadaniem *Emeryt Brunona Schulza*. A. Sandauer, *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981, nr 3, s. 190.

Kantor po ponad piętnastu latach tak wspominał omawiane tu chwile swojego artystycznego i osobistego jednocześnie odkrycia:

Idąc ulicą, zobaczyliśmy dom, bardzo biedny, dookoła stały już budynki nowoczesne – ale ten dom się ostał. Przez brudne okna zobaczyliśmy wiejską klasę szkolną, opuszczoną – bo to były wakacje. Ławki pocięte szczyrzykiem, brudna podłoga, ściany pomalowane wapnem, czarna tablica jeszcze nie zmyta. Tak mnie urzekła nieużyteczna realność tego zamkniętego wnętrza, że patrząc przez te dwa okna, zacząłem myśleć o *Umarłej klasie*¹⁰.

Stojąc przed oknami szkoły w Bielkowie, jak będzie mówił w wywiadach i pisał w późniejszych artystycznych wypowiedziach, bardzo długo zaglądał w „głęb ciemną i zmaconą” własnej pamięci¹¹. Nagłe spotkanie ze sobą z przeszłości w szkole na Pomorzu, kilka kilometrów od Łazów i Osiek, stanie się punktem wyjścia do projektu zarówno happeningu morskiego, jak i *Umarłej klasy*. Niemniej warto rozważyć także wpływ tego impulsu na kolejne akcje artystyczne, spektakl *Nadobnisie i koczkodany* (1973) oraz scenografię do *Balladyny* (1974). Co ciekawe, właśnie owa ciągła otwarta postawa artysty na impulsy napływające z otoczenia, z miejsca i ze zmiennego środowiska, nieustające negocjowanie siebie z układem sił, zbiorowych afektów i relacji, dawały Kantorowi szerokie możliwości operowania realnością i przedmiotem. Problematyka „anektowania realności”, opanowania przedmiotu, odsłaniania procesualności rzeczywistości od lat pięćdziesiątych stała wszakże w centrum jego zainteresowań jako malarza, organizatora licznych happeningów, reżysera, scenografa. Ciągła wymiana energii z otoczeniem, rzutowanie swojej pamięci na to, co jest w pobliżu, zaznaczanie „swojej realności” za pomocą osobistego afektu prowadziły do artystycznego odzyskiwania przedmiotów i fragmentów rzeczywistości także dla uczestników wydarzeń, nawet jeśli to była szkoła, wybrzeże czy inny przestrzenny nośnik wspomnienia.

Przetwarzanie rozległych przestrzeni w plenerową salę koncertową, w której było też miejsce dla gwałtownych rajdów motocyklowych i jeźdźca na białym koniu, to solidna dawka dowodów posiadania przez artystę kompetencji do zbiorowego, ponownego „wytwarzania świata”. Wieloczęściowy *Happening morski*, który trwał ponad cztery godziny, prowadził ku wyraźnie określonej przez Kantora celowi: dotknięciu i opanowaniu realności na własnych warunkach. Po udanym nadmorskim eksperymencie uwaga Kantora skieruje się ku odzyskiwaniu świata pamięci, ku próbom ponownego spotkania się z nią w relacjach bezpośrednich, ponad czasem, praktykami społecznymi i pozorną niemożliwością powrotu, ponad gotowymi wzorami bycia.

¹⁰ Zob.: T. Kantor, *W Centre Pompidou i w Stodole*, „Twórczość” 1989, nr 2 (zapis spotkania z 2.12.1983 r. w Klubie studentów Politechniki Warszawskiej Stodoła w Warszawie).

¹¹ T. Kantor, *Klasa szkolna*, [w:] tegoż, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2004, s. 24.

Pod podłogą wielopolskiego pokoju dzieciństwa

Odkrywanie powiązań między problematyką sztuki Kantora i miejscami, w których artysta przebywał, wciąż może zaskakiwać. O rodzinnym Wielopolu i jego związkach z cyklem spektakli Teatru Śmierci napisano wiele. Natomiast chyba nikt dotąd nie zauważył, co mieści się pod podłogą domu, w którym Kantor się urodził, wychował i spędził pierwsze lata życia. Otóż w piwnicy, pod podłogą wielopolskiej plebanii mieści się... pre-egzystująca przestrzeń *Umarłej klasy*.

Zejsście do piwnic ponadstuletniej plebanii umożliwiła mi w sierpniu 2017 roku kustosz Ośrodka Dokumentacji i Historii Regionu – Muzeum Tadeusza Kantora w Wielopolu Skrzyńskim pani Barbara Wójcik. Wcześniej w czasie długiej rozmowy dowiedziałem się, że w pokoju nad tymi piwnicami Kantor się urodził, że tutaj mieszkał z matką i rodzeństwem do siódmego roku życia.

Gdy otwieraliśmy ciężką drewnianą kłapę drzwi umieszczoną w podłodze przedsionka, nie spodziewałem się, jak wiele nowych odkryć i emocji może przynieść ta wizyta. Ledwie stanąłem na pierwszych schodach prowadzących w dół, poczułem się, jakbym stanął we wnętrzach piwnic Krzysztoforów. Kilka kroków w głąb podziemi wielopolskiego domu Kantora od razu narzuciło skojarzenia z ciemną przestrzenią galerii Grupy Krakowskiej, czyli z miejscem powstawania spektaklu *Umarła klasa*. Schodząc w dół, natknąłem się na identyczny skrzyżny układ schodów, taki sam jak w krzysztoforskiej galerii. Wrażenie wchodzenia w głąb piwnic Pałacu Krzysztoforów przy jednoczesnym zanurzaniu się pod podłogę domu Kantora przyszło samo, powróciło ze wspomnieniem pracy w galerii Cricoteki, gdy z jasnego przedsionka zstępowałem do ciemnych podziemi, po drodze zapalając światło i wdychając zapach chłodnych murów.

Z zaskoczeniem i w gwałtownym poruszeniu emocjonalnym patrzyłem na kamienne i ceglane ściany wielopolskiej piwnicy położonej pod podłogą pokoju, w którym urodził się Tadeusz Kantor. Do tej pory w mojej pamięci to raczej pejzaż kamiennej krzysztoforskiej piwnicy wyznaczał tonację przestrzeni *Umarłej klasy*, teraz dotarło do mnie, że miał on swój realny, dotykalny pierwowzór, w który właśnie w tym momencie „naprawdę” wstąpiłem. Chłód i zapach wilgoci, który poczułem, wchodząc do dwóch kolejnych sal z łukowym przejściem oraz z podobnym jak w Krzysztoforach sklepieniem, złączył moją obecność z godzinami spędzonymi w krakowskiej piwnicy na oglądaniu wideozapisów spektakli Cricotu 2. Zdumienie przeszło w odczucie zupełnego obezwładnienia, gdy na końcu drugiej piwnicznej sali zobaczyłem małą niszę, nieco mniejszą od tej, z której w *Umarłej klasie* wysypywali się, niczym z głębi ciemnej pamięci, staruszkowie i dzieci. Piwnica pod domem dzieciństwa Tadeusza Kantora w Wielopolu okazała się węższą, ale niemal identyczną przestrzenią z tą, w której Kantor w 1975 roku prowadził próby *Umarłej klasy* w Krakowie i gdzie ostatecznie pokazał premierową wersję spektaklu (zob. il. 1). Skala różnic wymiarów tych dwóch piwnic dobrze ilustruje proporcję wymiarów świata dzieci i dorosłych.

Można sądzić, że droga do artystycznej aktywacji tej przestrzeni, do połączenia wnętrza piwnicy z klasą szkolną, pamięcią i rytuałami przeszłości musiała być długa i pełna estetyczno-egzystencjalnych eksperymentów. Kantor w Wielopolu mieszkał prawie dziesięć lat (od siódmego roku życia również w innych domach w Wielopolu), jako dziecko uczestniczył w pracach domowych, czyli także w codziennym użytkowaniu piwnicy. Tak tajemnicze wnętrza jak ciemne, podzielone ścianami i ledwie rozświetlone pokoje pod podłogami domu musiały fascynować dorastającego mieszkańca plebanii.

Aby Kantor mógł tę przestrzeń w sobie i na zewnątrz twórczo uaktywnić, aby wybuchła znaczeniami i mogła poddać się performatywno-happeningowemu powtórzeniu w piwnicach Krzysztoforów w Krakowie, musiało się jednak w jego artystycznym życiu bardzo wiele wydarzyć. Przecież poprzednie spektakle Cricotu 2 także odbywały się właśnie w tej podziemnej galerii. Jednak bez uczestnictwa w plenerach osieckich w 1967 roku, bez spaceru po Bielkowie i napotkania nad morzem „kliszy” swojej nieistniejącej już w Wielopolu szkoły, zapewne do powstania całego szeregu arcydzieł – naznaczonych osobistymi wspomnieniami – w ogóle by nie doszło.

Stojąc w półmroku przed ostatnią ścianą wielopolskiej piwnicy, w przestrzeni, w której zmieściłyby się rzędy kilku szkolnych pulpity, miałem wrażenie, jakbym za chwilę miał stanąć przed wynurzającymi się z ciemności postaciami dzieci i staruszków. Jakby poderwani moim wejściem mieli nagle wstać z ukrytej w mroku na końcu piwnicy ławki i wyjść mi na spotkanie. Z niepokojem zaglądałem w głębokie piwnice wielopolskiego domu Tadeusza Kantora. Powróciły wspomnienia łączące moją wieloletnią pracę w Cricotece na ulicy Kanoniczej w Krakowie, czyli w Archiwum Tadeusza Kantora, z zaskakująco dramatycznym momentem spotkania źródła opracowywanej latami dokumentacji Cricotu. Czy artysta, wędrując po nadmorskich wioskach, był tak dalece emocjonalnie otwarty na przyjęcie powracającej z przeszłości i jednocześnie nadchodzącej z przyszłości prawdy o sobie, że mógł dostrzec ją nagle, w tej przypadkowo napotkanej małej bielkowskiej szkole?

Kantor swoim gestem twórczym połączył dwie odległe szkoły w zainscenizowany w plenerze pomnik osobistej pamięci. Ale dopiero za osiem lat uda mu się doprowadzić do jego artystycznej realizacji i uczynić z niego centrum swego najważniejszego spektaklu. Centralnym i kluczowym dla nowego spektaklu obiektem będzie oczywiście ławka szkolna zobaczona w Bielkowie.

Siła i długotrwała, performatywna sprawczość tego gestu twórczego były także dla artysty zaskakujące. Od premiery *Umarłej klasy* w 1975 roku ławka, dzieci i staruszkowie spleceni w jednej „kliszy pamięci” staną się jednym z kanonicznych obrazów światowego teatru. Po kolejnych ośmiu latach rekonstrukcję klasy szkolnej i owego okna, przez które można zaglądać do wnętrza wspomnienia, Kantor będzie wystawiał w Paryżu (a później w wielu światowych galeriach) jako autonomiczny obiekt artystyczny. Także ławki z *Umarłej klasy* staną się samodzielnym dziełem sztuki. Dzieło zainicjowane pomysłem na szkolny happening przekształciło się

w spektakl oraz w obiekt syntetyzujący ponad geograficzną przestrzenią i czasem zbiorową pamięć dwudziestowiecznej kultury i jej traum.

Opis momentu aktywacji wspomnienia, prowadzący do pomysłu na dyrygowanie w klasie przestrzenią pamięci tak jak realną przestrzenią wypełnioną przedmiotami (o czym Kantor dyskutował z uczestnikami pleneru osieckiego po wizycie w Bielkowie), był tutaj kluczowy. Aprobatorywna odpowiedź artystów-przyjaciół na proponowany projekt również okazała się bardzo istotna, twórca mógł swoje impulsy twórcze przełożyć na performatywnie wytwarzaną realność, dostrzegł szansę na bycie w swojej powtórzonej przestrzeni, rozszerzonej także na innych jej uczestników.

Warto przy tym podkreślić, iż atmosfera plenerów, artystycznego zamieszkania w otoczeniu dworku w Osiekach¹², mogła być bliska sposobowi przeżywania przestrzeni kulturowej w Wielopolu. Wydarzeniowość, przepływanie pomysłów w realizację, artystyczne dyskusje i praca nad ich urzeczywistnieniem mogły przypominać rytualizację i powtarzalność rytmów życia przy wielopolskim rynku, gdzie Kantor także krótko mieszkał. Przypomnijmy, jak bardzo blisko z wielopolskiej plebanii było do szkoły, w której Kantor się uczył. Szkoła i plebania, kościół i rynek, położony nieopodal pierwszego i drugiego wielopolskiego domu Kantora, powodowały, że dzieciństwo artysty było podobne do obserwacji ciągłego kulturowego happeningu, wykonywanego przez ludzi odgrywających kolejne rytuały i nabożeństwa, które notabene celebrował wuj artysty. Przecież jedną z centralnych postaci życia religijnego w Wielopolu był proboszcz ksiądz Józef Radoniewicz, u którego Kantor na plebanii wraz z matką przeżył pierwsze sześć lat. Jako dziecko przez okna obserwował rytm codziennych zakupów, targów na rynku, funkcjonowanie żydowskich sklepików. Oglądanie z okna, z ganku i balkonu tych małomiasteczkowych rytmów dnia i nocy samo w sobie mogło się stać strukturą dla spektakli powracającej pamięci dzieciństwa. Uczestniczenie w takich rytmach musiało także dotyczyć małego Kantora i w nocy, gdy w niecierpiących zwłoki sytuacjach mieszkańcy przychodzili na plebanie po nagłą pomoc i z prośbą o wizytę duchownego.

Istotne też tutaj będzie spostrzeżenie, iż Bruno Schulz, artysta silnie inspirujący Kantora, a poprzez fragmenty *Sanatorium pod Klepsydrą* włączony w seans *Umarłej klasy*, także mieszkał przy rynku, a następnie w podobnej bliskości centrum swojego miasteczka. Kiedy w sierpniu 2016 roku zwiedzałem rodzinne okolice autora *Sklepów cynamonowych*, miałem wrażenie, że dom Schulza, stojący w cichej uliczce kilkaset metrów od rynku Drohobycza, był miejscem, z którego jak z ostatniego rzędu w teatrze można było przyglądać się rytmom dnia i nocy mieszkańców. Podobne wrażenie powróciło podczas mającej miejsce w następnym roku mojej wizyty w Wielopolu Skrzyńskim. Gdy stałem przed domem dzieciństwa Tadeusza Kantora, widziałem ruch wokół kościoła i rynku, a z ganku plebanii obserwowałem uliczki prowadzące do centrum miasteczka. Przed wielopolskim domem rozpościera się

¹² Zob. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008.

cały dziedziniec świątyni, można też domyślić się miejsca po pobliskiej, nieistniejącej już szkole.

Ale najciekawsze w tropieniu twórczych afektów Kantora jest odnajdywanie miejsc, w których widzenie cząstek krainy dzieciństwa jest odnotowywane przez niego w zupełnie innych przestrzeniach, podobnych, aczkolwiek geograficznie i historycznie zupełnie obcych doświadczeniom artysty.

Wielopole zobaczone w Bielkowie

Zwiedzanie pracowni artystów i domów twórców, odwiedzanie miejsc, gdzie powstawały ważne dzieła, gdzie dokonały się artystyczne przełomy lub pamiętne premiery, pozwala odkryć silne afektywne oddziaływanie ich *genius loci*. W takich miejscach, podobnie jak w opuszczonych laboratoriach, można ponownie wzbudzić pozostawione przez artystów energie, doznać wtajemniczenia w sposoby powstawania i funkcjonowania sztuki¹³. Podążanie za trudno uchwytnym głosem miejsca, jego mentalną silną grawitacją – to otwieranie się na splot uczuć, nastrojów, oczekiwań i pragnień, przez które prześwituje afektywna sprawczość sztuki. Odnaleziony w otoczeniu wybranego *genius loci* afekt jest sam w sobie dla znalazcy nagrodą, swoją odkrywczością nadaje także jego życiu nowej intensywności. Warto jednak podkreślić, że

[...] jako semantycznie pusta intensywność może być doświadczony i rozpoznany tylko wtedy, gdy nastąpiło po nim emocjonalne i kognitywne odczuwanie i rozumienie. Taki afekt może emanować zarówno z rzeczy, jak i z ludzi. To dlatego jest społeczny z definicji, nawet jeśli jego konsekwencje i interpretacja mogą być indywidualne¹⁴.

Aktywnie włączając się w oddziaływanie artystycznych i innych obecnych w kulturze afektów, uczestniczymy w najistotniejszych procesach kształtujących współczesność. Poprzez poszukiwanie „miejsc afektywnych” możemy też samodzielnie odkryć i przeżyć, inaczej niedostępne, elementy procesu twórczego, który doprowadził do interesujących nas utworów lub dzieł.

Irracjonalne przyciąganie tajemniczej siły afektu zainicjowanej w okolicach Osiek *Umarłej klasy* miałem okazję sprawdzić w lipcu 2015 roku, pod koniec nadmorskich wczasów spędzanych w pobliskich Łazach. Nie mogłem się wówczas oprzeć wciąż powracającemu pomysłowi nakazującemu wyruszyć na poszukiwanie legendarnej szkoły, wspomianej przez Kantora w tekście napisanym wiele lat po jej „odkryciu”. Zapewne spory dystans czasowy dzielący moment realnego

¹³ Nieco innym problemem jest współczesna komercjalizacja takich miejsc oraz zaburzenie muzealnymi koncepcjami wystawowymi specyfiki przestrzeni artystycznego doświadczenia.

¹⁴ M. Bał, *Afekt jako siła kulturowa*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka i R. Nycz, Warszawa 2015, s. 35.

spotkania z klasą szkolną w Bielkowie i czas pisania eseju wpłynął na nieprecyzyjne datowanie tego wydarzenia przez artystę:

Rok 1971 lub 72. Nad morzem. W małej mieścinie.
Prawie wieś. Jedna ulica. Małe biedne parterowe
Domki. I jeden chyba najbiedniejszy: szkoła.
Było lato i wakacje. Szkoła była pusta i opuszczona.
Miała tylko jedną klasę. Można ją było oglądać
Przez zakurzone szyby dwu małych nędznych okien,
Umieszczonych nisko tuż nad trotuarem¹⁵.

Silnie inspirowany wciąż powracającą myślą o bardzo blisko mnie znajdującej się „małej mieścinie”, bez większego trudu za pomocą map nawigacyjnych GPS odnalazłem w okolicach Osiek wieś Bielkowo. Dojechałem tam z Łazów w kilkanaście minut. Nie sądziłem wówczas, że owo przestrzenne studiowanie miejsc aktywujących twórcze afekty doprowadzi mnie także do ukrytych, „podziemnych” źródeł *Umarłej klasy* w Wielopolu, które omawiałem powyżej.

Odnalezienie szkoły w Bielkowie, którą Kantor miał zobaczyć podczas swojego odkrywczego spaceru, nie było już jednak tak proste. Tej nieistniejącej już szkoły nie było na żadnej mapie GPS. Dopiero po kilku rozmowach z mieszkańcami i dopytywaniu się w lokalnych sklepach trafiłem przed budynek, o którym pisał i mówił w wywiadach Kantor. Faktycznie, był zbudowany w obniżeniu gruntu, tuż przy drodze. Narożny pokój z białymi drewnianymi oknami, otoczony sadem, okazał się wnętrzem dawnej szkoły¹⁶. Szkołę sfotografowałem z miejsca, z którego mógł na nią patrzeć Tadeusz Kantor, czyli od strony głównej ulicy przebiegającej przez Bielkowo (zob. il. 2).

Dzięki uprzejmości gospodarzy zamieszkujących wnętrza byłej szkoły, obecnie oznaczonej numerem 25, miałem okazję wejść do dawnej bielkowskiej klasy. Z opowieści oprowadzającej mnie po mieszkaniu obecnej jego właścicielki dowiedziałem się i upewniłem, że dokładnie tutaj w latach sześćdziesiątych XX wieku funkcjonowała szkoła podstawowa. Zauważyłem w drewnianej boazerii miejsce po dużej tablicy, a gospodyni dodała, że stała tam jeszcze druga tablica, mniejsza, z podpórką (taką, jaką rysował i stworzył Kantor w instalacji *Klasa szkolna – Dzieło zamknięte* pokazanej po raz pierwszy w Paryżu w 1983 r.). Demonstrująca mi wnętrza byłej szkoły gospodyni w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku uczyła się w tej właśnie klasie, bez trudu przywołała z pamięci układ dwóch rzędów ławek w obecnie zupełnie inaczej urządzonej przestrzeni.

Jeśli w byłej bielkowskiej szkole nadal istnieje tyle śladów naprowadzających na afektywny tok przeżyć związanych z *Umarłą klasą* i *Wielopolem*, dostęp do takiego miejsca, w którym dokonało się ważne artystyczne odkrycie, warto atrakcyjnie

¹⁵ T. Kantor, *Klasa szkolna*, dz. cyt., s. 24.

¹⁶ Fotografię budynku byłej szkoły w Bielkowie oraz szkic szkoły z Wielopola z lat 30. XX wieku można porównać na podstawie: *Tadeusz Kantor nad morzem*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Gdynia 2009, s. 61–62.

oznaczyć, wyeksponować i upamiętnić. Emanuje ono energią dawnego wydarzenia, aktywuje zaciekawienie, inicjuje refleksję. Jakiż turysta, a tym bardziej koneksjer sztuki nie chciałby się wybrać trasą osieckich fascynacji Kantora, zaczynając od dworku, wędrując do Bielkowa, by przez plażę *Happeningu morskiego* w Łazach dotrzeć do kolekcji awangardy w Muzeum w Koszalinie? Możliwość powtórzenia Kantorowskiego odkrycia „siły wspomnienia” właśnie w Bielkowie, szansa na doznanie powrotu indywidualnych „klisz pamięci”¹⁷, z pewnością zachęci wiele osób do nawiązania kontaktu ze sztuką Kantora oraz do głębszego wejrzenia w źródła własnej tożsamości.

Bez wizyty w jeszcze raz odnalezionej bielkowskiej szkole nie znalazłbym powodu do napisania niniejszego szkicu, nie wsłuchiwałbym się w przestrzenną mowę otoczenia dworku w Osiekach, nie pojechałbym do Wielopola i nie zaglądał do starych piwnic plebanii. Chyba właśnie owo połączenie Bielkowa z Wielopolem oraz niedawna, podobnie motywowana, wizyta w Drohobyczu u Brunona Schulza kazały mi jeszcze raz wrócić do twórczości Kantora. Przekonałem się bowiem, że „czytając” życie artystów w plenerze, w bliskich im krajobrazach i wśród ważnych dla nich ulic, można doznawać równie silnych emocji i odkryć jak w teatrze, nad książką czy przed ekranem multimedialnym.

Klasa w Bielkowie oglądana przez zakurzone biedne, małe okna, nisko, poniżej trotuaru, wywołująca wrażenie, jakby „szkoła się zapadła poniżej poziomu ulicy”¹⁸ – jak wspominał w tekście-manifeście Kantor – niejako naocznie stymuluje odbiór jego sztuki w kategoriach podświadomości, pamięci-piwnicy, głębi, zaplecza, części ja ukrytej lub zapadłej pod podłogą. Szereg spotkań z piwnicznymi, ukrytymi, pogrążającymi się w niepamięć biograficznymi miejscami Kantora w nieunikniony sposób przywołuje więc i aktywuje wątek schulzowski, ale i freudowski, wbudowany w dzieła artysty w Wielopola. Z lękiem odkrywałem ich oddziaływanie raz jeszcze, tym razem nie tylko w Archiwum Cricoteki i nie tylko przy biurku, ale w pełni realnie, otwierając wejście do piwnic domu dzieciństwa Kantora po trosze jak do wnętrza własnej pamięci.

Pomyślałem wówczas, że umieszczenie ławek z *Umarłej klasy* dokładnie pod podłogą wielopolskiej plebanii, obecnie zmienionej w dom pamięci Tadeusza Kantora, byłoby powrotem dzieła sztuki do jego początku. Jeśli owa ławka szkolna z manekinami dzieci była prezentowana w muzeach na całym świecie, może przyszedł już czas, aby stanęła także tam, skąd „wyszła”, po drodze odwiedzając budynek dawnej szkoły w Bielkowie¹⁹. To wszakże spacer w okolicach Osiek otworzył

¹⁷ Por.: M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 344–350.

¹⁸ T. Kantor, *Klasa szkolna*, dz. cyt., s. 24.

¹⁹ Współpraca szkół Wielopola Skrzyńskiego i Bielkowa może wytworzyć atrakcyjne i nowe formy oferty kulturalno-turystycznej obu regionów. Z pomocą sztuki Kantora warto zbudować swoisty most kulturowy pomiędzy Pomorzem a Podkarpaciem. Uruchomienie edukacyjnej wymiany oraz turystycznego zainteresowania miejscami źródłowymi dla *Umarłej klasy* byłoby także zachętą do afektywnej i edukacyjnej kontynuacji gestu Kantora, który

Kantorowi oczy na realność wspomnienia i pamięci. Dzięki temu odkryciu artysta zobaczył część swojego podkarpackiego dzieciństwa, przystając przed oknami wiejskiej klasy na Pomorzu. Następne dwadzieścia lat jego twórczości było ciągiem dalszym tego spotkania, okazało się wielokrotnym reżyserowaniem, szkicowaniem, malowaniem i opisywaniem własnego powrotu do Wielopola, bowiem – jak podkreślał reżyser – „»mroczny« proceder POWTÓRZENIA [...] jest sednem sztuki!”²⁰.

W półmroku wielopolskiej piwnicy wynurzające się zza ostatniej ściany postaci wyszły mi naprzeciw, jak żywe, jak umarłe. Długo podtrzymywałem ciężkie drewniane drzwi, zanim zamknąłem ciemne i chłodne wnętrze²¹. Po głośnym huku opadającego wieka uderzyła mnie cisza. Pustka po wielkim artyście w miejscu jego urodzenia. Prawdziwa realność *Umarłej klasy*.



Il. 1. Piwnica domu Tadeusza Kantora w Wielopolu (2017), fot. M. Pieniążek

ponad pięćdziesiąt lat temu podczas pleneru w Osiekach rozpoczął swój nowy etap twórczy: „awangardę wspomnienia”. Dla młodych pokoleń to szczególnie inspiracja do transregionalnej koncepcji humanistycznego kształcenia. Por.: M. Pieniążek, *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności*, Kraków 2013.

²⁰ Zob. T. Kantor, *Iluzja i powtarzanie*, [w:] tegoż, *Wielopole, Wielopole*, red. B. Borowska, Kraków 1984, s. 13.

²¹ Gdy latem 2018 roku ponownie odwiedziłem plebanię wielopolską, okazało się, że zarówno budynek, jak i jego podziemia są w trakcie gruntownego remontu. Oczyszczone piwnice, położone tam nowe podłogi oraz zainstalowane galeryjne oświetlenie zmieniły charakter tych wnętrz. Moja wizyta w Wielopolu w 2017 roku odbyła się w ostatnim momencie pozwalającym zajrzeć w jeszcze nienaruszoną przestrzeń piwnicy pod domem dzieciństwa Tadeusza Kantora. Dziś nie mógłbym jej zamknąć tak jak wtedy, gdy zamykałem ją „naprawdę”. Po ukończonym wiosną 2019 roku kapitalnym remoncie „Kantorówka” jest nowoczesnym, multimedialnym muzeum i galerią, wypełnioną wieloma pamiątkami i eksponatami, związanymi także z prezentacją słynnego spektaklu Kantora w kościele w Wielopolu.



Il. 2. Dawna szkoła w Bielkowie (2015), fot. M. Pieniążek

Bibliografia

- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008.
- Bal M., *Afekt jako siła kulturowa*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka i R. Nycz, Warszawa 2015.
- Kantor T., *Klasa szkolna*, [w:] tegoż, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2004.
- Kantor T., *W Centre Pompidou i w Stodole*, „*Twórczość*” 1989, nr 2 (zapis spotkania z 2.12.1983 r. w Klubie studentów Politechniki Warszawskiej Stodoła w Warszawie).
- Kantor T., *Wielopole, Wielopole*, red. B. Borowska, Kraków 1984.
- Kłossowicz J., *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 82–96.
- Melberg A., *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.
- Niziołek G., *Polski teatr zagłady*, Warszawa 2013.
- Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski i M. Wilk, Kraków 2008.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 344–350.
- Pieniążek M., *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności*, Kraków 2013.
- Sandauer A., *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981, nr 3.
- Seigworth G.J., Gregg M., *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg i G.J. Seigworth, Durham 2010, s. 1–25.
- Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek*, [w:] *Tadeusz Kantor: Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000.
- Tadeusz Kantor nad morzem*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Gdynia 2009.

Wielopole again and again: spatial direction of affect**Abstract**

The article presents the forms of repetition in the creation and reception of Tadeusz Kantor's performances. Krakow cellars, Kantor's home in Wielopole and school class in Bielkowo near Łazy in Pomerania connect here the topic of affective searching and finding sources of identity and memory. The process may refer to both the artist and the viewer, seeking in the memory, art and landscape the traces of himself, recorded in the past and projected onto the surroundings. The author's discovery of the interiors of the cellars under the floor of the house in Wielopole, similar to the Krzysztofory cellars in Krakow where Kantor conducted the rehearsals of the famous *The Dead Class*, leads to the conclusion that the preexisting in Wielopole under the floor of a childhood room the space of Kantor's play can be the source of director's affective repetition. With the use of the repetition mechanism, numerous further artistic discoveries and meetings of the artist with the self and visions of his future performances have been made. The facilitation of this process for viewers of exhibitions and to the recipients of art, both in Bielkowo and Wielopole, seems to be the inclusion of another tool in theatrical and artistic education.

Słowa kluczowe: teatr, przestrzeń, Tadeusz Kantor, afekt, Kraków

Key words: theatre, space, Tadeusz Kantor, affect, Krakow

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.20

Katarzyna Woźniak

ORCID 0000-0002-2683-3217

Uniwersytet Wrocławski

Jedna, żadna i sto tysięcy. Włoszka jako medium

Stawką przebiegającej w napiętej atmosferze dyskusji wokół przywracania salentyńskiej kulturze tarantyzmu przez inicjatorów i uczestników projektu „Pająk tańczącego boga”, w tym Luigiiego A. Santora i Georges’a Lapassade’a¹, była re-interpretacja samego zjawiska: tarantyzm, postrzegany często jako relikwyt przeszłości i wstydlivy problem społeczny, miał zostać artystycznie przepracowany, czyli oderwany od życia i wystawiony na scenie. Nie mamy oczywiście pewności, czy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia można jeszcze było mówić o praktykowaniu tarantyzmu we właściwym tego słowa znaczeniu, co zresztą było kolejnym przedmiotem sporów stron zaangażowanych w projekt. Nie zmienia to jednak faktu, że zainteresowanie badaczy i artystów coraz mniej budziło performatywne, a więc ustanawiające pewną rzeczywistość zdarzenie, za jakie należy uznać domową meloterapię. Ważniejsza stała się jego artystyczna sublimacja w formie reprezentacji. Tarantyzm stawał się przedstawieniem.

Przyjmuje się, że tarantyzm na dużą skalę uprawiano we Włoszech od średniowiecza po schyłek XVIII wieku. Niemniej jednak świadectwa zebrane w XX wieku przede wszystkim przez Ernesta De Martina i Georges’a Lapassade’a stanowią dowód śladowego utrzymywania się zjawiska przynajmniej do końca lat siedemdziesiątych XX stulecia². Dopatrywano się w nim nawiązań do przedchrześcijańskich egzorcyzmów lub adorcyzmów, powiązań z kultami dionizyjskimi lub korybantyzmem. Ponieważ tarantystkami były głównie kobiety, a przyczyn charakterystycznych ataków, objawiających się w formie „tańca” odprowadzanych przy akompania-

¹ Por.: G. Pizza, *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Roma 2015. Zainteresowanych tematem odsyłam także do materiałów opublikowanych w 14. numerze czasopisma „Performer”, w bloku *Wokół apulijskiego tarantyzmu* pod redakcją Katarzyny Winiarskiej-Ścisłowicz i moją.

² Por.: E. De Martino, *Ziemia zgryzoty*, przeł. W. Marucha, Warszawa 1971; G. Lapassade, *Essai sur la trance*, Paris 1976.

mencie *pizziki*, doszukiwano się w traumatycznych urazach, powiązanych często z tłumieniem popędów³, z czasem zaczęto interpretować epizody tarantystyczne jako fazę liminalną – czas, w którym „porządna kobieta” mogła pozwolić sobie na emocjonalne, niekontrolowane zachowania, czasami nawet obsceniczne (nie bez przyczyny kościół św. Pawła w Galatinie, gdzie podjęto próbę powiązania ludowego rytuału z chrześcijaństwem i wypędzenia demonów w przestrzeni instytucjonalnej, okrył się złą sławą i został desakralizowany).

Dążeniom do konstruowania reprezentacji tarantyzmu towarzyszyły tendencje do jego uniwersalizacji, to znaczy uznania za konstytutywny element kultury salentyńskiej, bez specyficznego odniesienia do kondycji miejscowych kobiet⁴. Tymczasem domowa meloterapia zdawała się pełnić w silnie patriarchalnym społeczeństwie południa Włoch istotną funkcję performatywną: swoim tańcem kobieta wyznaczała granice przestrzeni wyjętej spod praw i obyczajów tego społeczeństwa, w której mogła stanąć o sobie. Co znamienne, koniecznym warunkiem skuteczności meloterapii była dobrowolna zgoda kobiety. Luigi Stifani, salentyński skrzypek ludowy, w rozmowie z Ginem Di Lecce⁵ mówi:

Stifani: Grałem tarantystkom i wiele z nich uzdrowiłem. [...] Leczyłem je dźwiękiem skrzypiec, który usuwa truciznę, która odłożyła się w żołądku. Ludzkie uszy są jak anteny; za ich pośrednictwem tarantystki odbierają grane przeze mnie dźwięki; a te z kolei zatrzymują się w żołądku i pobudzają tarantystkę; wtedy tarantystka zaczyna zwracać całą żołąć, całą truciznę.

Di Lecce: I jaką muzykę pan gra?

Stifani: To są tarantystki, więc jeśli nie trafisz w ich gusta, na nic całe twoje granie. Jeśli tarantystki przyjmą twoją muzykę, to bardzo dobrze, a jeśli nie, musisz zmienić muzykę i kiedy widzisz, że ta nowa muzyka im się podoba, grasz zawsze tylko tę jedną.

Kolejnym krokiem na drodze do uzdrowienia, ale – jak zaznacza w tym samym miejscu Stifani – dopiero po „zwróceniu całej żołąci” była pielgrzymka tarantystki do Galatiny, dobrowolny zatem powrót do społeczności. Powrót oznaczał też automatyczne, ponowne uprzedmiotowienie kobiety: tarantystka, odziana w białą, płócienną koszulę nocną, prosiła Świętego Pawła o łaskę uzdrowienia. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że opuszczając swój dom i wchodząc w przestrzeń publiczną,

³ Orędownikami tej interpretacji byli zwolennicy De Martina. Lapassade nie zgadzał się z tą tezą. Por.: K. Woźniak, *Przelamując tabu. Wokół apulijskiego tarantyzmu*, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/przelamujac-tabu-wokol-apulijskiego-tarantyzmu> (dostęp: 23.09.2019).

⁴ Por.: G. Pizza, *Psychodeliczny pajak Lapassade’a*, przeł. A. Koman i K. Woźniak, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/psychodeliczny-pajak-lapassade> (dostęp: 23.09.2019).

⁵ *Io, Luigi Stifani, mi sono miscelato con le tarantate*, [w:] M. Nocera, *Il morso del ragno. Alle origini del tarantismo e il mondo del fenomeno vissuto dall'interno. Interviste a tarantate e parenti*, Lecce 2013, s. 37–44. Przekład własny autorki artykułu.

kobieta przyjmowała przypisaną jej zwyczajowo rolę osoby podporządkowanej innym, wyższym instancjom. Przeszawała też mieć wpływ na swoje ozdrowienie: mogła jedynie mieć nadzieję, że otrzyma łaskę, o jaką prosi.

Odżegnywanie się od tarantyzmu jako praktyki ludowej i próby jego reprezentacji można zatem interpretować także jako odwracanie wzorku od problemów miejsca kobiety w społeczeństwie, nie proponując niczego w zamian. Postęp technologiczny i społeczny nie szedł bowiem w parze z emancypacją Włoszki.

W [międzywojennych] Włoszech – pisze Luisa Passerini w tekście *Ambiwalencja wizerunku kobiety w kulturze masowej* – idea obsadzenia kobiety w nowej roli kłóciła się z ustanowionym porządkiem, a zarazem w nim funkcjonowała, zresztą nie bez konfliktów. Program faszystowski z jednej strony skłaniał się do uniformizacji kobiet (i to nawet w sensie dosłownym: do przebierania ich w organizacyjne uniformy), z drugiej strony kreślił ideał wzorowej żony i matki, zdolnej unieść na swych barkach cały ciężar imperialnej polityki demograficznej. Kobiety miały być nowoczesne, a zarazem rodzić jak najwięcej dzieci oraz żywić i odziewać całą rodzinę ze źródeł dostarczanych przez samowystarczalną gospodarke⁶.

Jedyną różnicę w okresie powojennym, po upadku faszyzmu, stanowił większy dostęp do dóbr konsumpcyjnych i przejęcie promowanych na Zachodzie (przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych) modeli kulturowych. Symbolem tej przemiany była nylonowa koszula nocna.

Co symbolizowały te nylonowe halki, które [młoda mieszkanka południa Włoch] widziała w kinie? – zastanawiał się socjolog Francesco Alberoni, podsumowując przeprowadzone wywiady środowiskowe. – Nosić je lub choćby tylko zaakceptować oznaczało bunt. Płócienna koszula to w stabilnym społeczeństwie coś ustalonego raz na zawsze: jej biel i prostota jest wyrazem prostych małżeńskich powinności i cnót kojarzonych z małżeństwem. Wybór nowoczesnej bielizny byłby zatem gestem zerwania, gwałtownego odarcia koszuli z jej tradycyjnego dziedzictwa, czyli instytucji posagu. Dla kobiecej konsumentki stanowi to zatem manifest równości. Kobiety silniej jeszcze niż mężczyźni pragną obywatelstwa na nowych prawach, w nowym społeczeństwie⁷.

Rola mediów i reklamy⁸ w emancypacji kobiet w okresie powojennym doprowadziła więc do pewnego paradoksu: jednostkowe – jak to się dzisiaj mówi: „dyktowane” konkretnej kobiecie – produkty umasawiały ją, czyniąc równocześnie jedną, żadną i umasowioną. Odziana w nylonową koszulę i wyposażona w najno-

⁶ L. Passerini, *Ambiwalencja wizerunku kobiety w kulturze masowej*, [w:] *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz i M. Szpakowska, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 120.

⁷ Tamże, s. 122.

⁸ „Prasa kobieca stanowiła najsolidniejszą i najlepiej prosperującą gałąź włoskiej kultury masowej, do tego stopnia, że aż połowę objętości niektórych magazynów zajmowały reklamy (liczba poświęconych im stron od 1953 do 1963 roku podwoiła się, a w niektórych przypadkach potroiła)”. Tamże, s. 124.

wocześniejsze sprzęty Włoszka sama stała się „nośnikiem” nowych haseł emancypacyjnych, chociaż ramy wykuwanej przez nią wolności nadal były wyznaczane przez prawa i obowiązki ustanawiane przez patriarchalne społeczeństwo. Wolność ta była zatem jedynie połowiczna – była „wolnością do”, przy czym o tym, co było dozwolone, decydowały już inne instancje niż sam podmiot. Nie szła z nią w parze „wolność od” – ponieważ cały czas ten ktoś lub to coś poza podmiotem wyznaczało pole jego myślenia i działania. Trudno było zatem w powojniu, mimo postępu, który za kilka lat miał zaowocować we Włoszech cudem gospodarczym, znaleźć powszechnie sankcjonowane przestrzenie, w których Włoszka nie byłaby medium dla haseł publicystycznych, reklamowych – a także (dlaczego by nie?) propagandowych – tylko podmiotem wyznaczającym dla siebie zasady i granice. Włoscy dramaturdzy i dramaturżki – zarówno przed drugą wojną światową, jak i po niej – świetnie uchwycili to zjawisko.

W 1917 roku odbyła się we Włoszech prapremiera pierwszej wersji dramatu *Tak jest, jak się państwu zdaje* (pierwodruk 1918) Luigiiego Pirandella, na podstawie wydanego w 1915 roku opowiadania autora zatytułowanego *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* [*Pani Frola i pan Ponza, jej zięć*]. Sztuka okazała się na tyle nośna, że Pirandello powrócił do niej w roku 1925, gruntownie przebudowując pod kątem wystawień scenicznych, być może pod wpływem doświadczeń pracy z nowo utworzonym własnym zespołem teatralnym – Teatro d'Arte.

Znana polskiemu widzowi z dwóch realizacji w Teatrze Telewizji – z 1976 roku w reżyserii Laco Adamika, a przede wszystkim z wersji z 1967 (obie na podstawie przekładu Jerzego Jędrzejewicza), wystawionej w setną rocznicę urodzin autora w reżyserii Ireneusza Kanickiego i z modnym wówczas Zbigniewem Zapasiewiczem w roli Lamberta Laudisiego, postaci kluczowej dla całej konstrukcji dramatu – sztuka Pirandella tradycyjnie i nie bez racji bywa wpisywana w nurt jego twórczości poświęcony zagadnieniom dekonstrukcji struktury dramatu mieszczańskiego⁹.

Pirandello ukazuje oczom sobie współczesnych włoskie miasteczko, stolicę prowincji, która zyskuje troje nowych mieszkańców. Na temat ich przeszłości wiemy tylko tyle, że cały dobytek stracili podczas trzęsienia ziemi. Niczego nie można też odtworzyć na podstawie archiwaliów, ponieważ wszelkie zapisane ślady ich dawnego życia uległy zniszczeniu w wyniku tego samego kataklizmu. Pana Ponzę, panią Frolę i panią Ponzę łączą niejasne więzy rodzinne, których naturę ciekawscy tubylcy starają się za wszelką cenę wyjaśnić. Nie ulega wątpliwości, że pan Ponza był zięciem pani Froli. Nie można mieć jednak pewności, czy jest nim nadal, gdyż pani Frola twierdzi, że jej córka – Lina, jedynie udaje zmarłą żonę pana Ponzy. Tymczasem on – zaprzeczając słowom teściowej – stwierdza jednoznacznie, że to jego żona – Giulia – udaje zmarłą córkę pani Froli. Sfrustrowani mieszkańcy zawiązują w domu rajcy

⁹ Tę tradycyjną, szkolną interpretację znajdujemy np. u Józefa Heisteina, por.: tenże, *Wstęp*, [do:] L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, przeł. Z. Jachimecka, L. Chrzastowski i J. Jędrzejewicz, Wrocław 1978, s. III–LXXVI.

miejskiego Agazziego nieformalny, sąsiedzki komitet, przed którym wyjaśnienia składają kolejno „osoby” rodzinnego dramatu. Dialog z chórem mieszczan, przychylających się raz do zdania pana Ponzy, raz do zdania pani Froli, prowadzi Lamberto Laudisi – który pojawiając się w ostatniej scenie, odmawia zajęcia jednoznacznego stanowiska w sprawie, to podsycając zapały drobnomieszczańskiej społeczności, to bezlitośnie z niej szydząc.

Polscy recenzenci spektaklu, tacy jak Zbigniew Podgórzec¹⁰, świadomi byli anachronizmu nowatorstwa wpisanego w sztukę. Podkreślali natomiast wagę samego wpisanego w dramat pirandellizmu, czyli niemożności jednoznacznego określenia ludzi (choć I. Kanicki nazywa pirandellizmem „typ teatru”¹¹):

Reżyser widowiska telewizyjnego – pisze recenzent – położył mniejszy nacisk na relatywizm prawdy, eksponując przede wszystkim agresję otoczenia wobec jednostki. Precyzyjnie wyłożył w przedstawieniu tezę autora, że atakowanie człowieka, nawet w imię poszukiwania prawdy, jest okrutne i prowadzi nieuchronnie do zniszczenia świata stworzonego przez troje nieszczęśliwych ludzi.

I to jest chyba najważniejsze w dramacie Pirandella. Bowiem wymowa filozoficzna utworu, owa wywodząca się z Kanta względność prawdy, dziś już ma posmak nieco naiwny, podczas gdy sprawa tolerancji jest wciąż aktualna. Przesuwając akcenty sztuki, Kanicki uświadomił nam, jak bliski autorowi dramatu *Tak jest, jak się państwu zdaje* jest choćby Buñuel, który swymi filmami, np. *Viridianą*, opowiada się właśnie za tolerancją¹².

W innej recenzji czytamy:

Reżyser I. Kanicki potrafił ze sztuki Pirandella wydobyć to, co chyba zawsze pozostanie jej trwałą wartością, a mianowicie obraz tragedii dwojga ludzi zaszczutych przez małomiasteczkowe kołtuństwo. Tło, na którym rozgrywał się dramat pani Froli i pana Ponzy, było bardzo dobrze ukazane. Ich natrętni prześladowcy, z obrzydliwą ciekawością węszący tajemnicę dziwnej rodziny, choć zróżnicowani zewnętrznie, stanowili zwartą i jednorodną grupę jednakowo reagujących kołtunów. Efekt ten osiągał reżyser przez to, że często kazał im równocześnie siadać i wstawać jak marionetkom pociąganim na sznurku, równocześnie mówić itd. W ten sposób została podkreślona przeciwstawność między tym odrażającym świadkiem drobnomieszczańskim a dwojgiem nieszczęśliwych, całkowicie samotnych

¹⁰ Por.: Z. Podgórzec, *Przewrotna prawda Pirandella*, „Ekran”, 16.07.1967, nr 29, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/172473/przewrotna-prawda-pirandella> (dostęp: 8.05.2017). Chyba najbardziej radykalnie u SEG., *W plenerze* (fragm.), „Głos Olsztyński”, 30.06.1967, nr 154, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/172485/w-plenerze-fragm> (dostęp: 8.05.2017). Nie ma w tym zresztą nic dziwnego: trudno wymagać od recenzentów, by w 1967 roku, gdy na scenach eksperymentalnych rozprawiano się z teatrem mieszczańskim w sposób o wiele bardziej radykalny, niż proponował to Pirandello, podkreślali akurat te walory jego dramatopisarstwa.

¹¹ B.B., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 25.06.1967, nr 26, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172487/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017).

¹² Z. Podgórzec, *Przewrotna prawda Pirandella*, dz. cyt.

i bezradnych ludzi, oraz w pewnym sensie także rezonerem autora reprezentowanym przez pana Laudisiego¹³.

Spróbujmy sformułować intuicje recenzentów dobitniej: gra nie toczy się tu wcale o przekonania społeczne i relatywizowaną prawdę, lecz o status ontologiczny pani Ponzy i o jej prawo do samostanowienia o sobie, którego jej się odmawia. Żaden bowiem z bohaterów Pirandella nie podważał statusu męża i teściowej – co najwyżej wyrażał się z powątpiewaniem o ich zdrowiu umysłowym. Kluczowe było pytanie o to, kim naprawdę i dla siebie jest pani Ponza.

Domniemani matka i mąż wzajemnie „wyszarpowali” sobie panią Ponzę, ustanawiając alternatywne dyskursy dotyczące jej osoby. Doprowadzona do ostateczności lokalna społeczność wzywa w ostatniej scenie sztuki panią Ponzę, by sama określiła swój status. Kobieta staje przed „sąsiedzką komisją”. Pani Ponza, którą łatwo można uznać za kobietę obłąkaną, właśnie dlatego, że jej status ontologiczny jest niepewny, nie ustępuje. Odmawia przyjęcia narzucanej sobie roli, nie chce podjąć „gry ról”, której wymaga od niej to społeczeństwo. Zatem gdy w ostatniej scenie zjawia się w domu Agazziego, podejmuje próbę emancypacji:

– Czegóż państwo chcą jeszcze ode mnie [...]? Czego? Prawdy? Otóż prawda wygląda tak: jestem córką pani Froli... i drugą żoną pana Ponzy... Tak! A dla siebie jestem nikim! Nikim!

– To wykluczone! Dla siebie musi pani być jedną albo drugą!

– Nie, proszę państwa! Dla siebie jestem tą, za którą mnie się uważa!¹⁴.

Ostatnie słowo, zarówno w dramacie, jak i w spektaklu, należy do Laudisiego, gorzkiego komentatora, i przesuwano ono akcent z tego heroicznego aktu pani Ponzy na dociekanie prawdy, które podkreślali recenzenci. (Mówi Laudisi: „Słyszeli państwo? Tak przemawia prawda! Zadowoleni są państwo? Cha, cha, cha, cha!”¹⁵). Interpretację dramatu w duchu pirandellizmu musiała dodatkowo wzmocnić gra Zapasiewicza, który – jak podkreśla Joanna Krakowska – w każdych okolicznościach „potrafił grać tak, że zawsze miał słuszość”¹⁶. Podobnie zresztą w przypadku wszystkich wystawień *Tak jest, jak się państwu zdaje* od końca lat pięćdziesiątych do końca lat siedem-

¹³ A.O., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 9.07.1967, nr 28, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172465/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017). Ewa Łubieniewska odwraca tę interpretację, porównując do nadmarionety panią Ponzę. E. Łubieniewska, *Jakim się Pirandello wydawał Teatrowi Telewizji Polskiej*, referat wygłoszony podczas III Krakowskich Spotkań Italianistycznych, 11.04.2017. Tekst ogłoszony drukiem: E. Łubieniewska, *Telewizyjne gry Pirandellem*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XVII” 2017, s. 135–149.

¹⁴ L. Pirandello, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 360.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 633. Por.: Z. Podgórzec, *Przewrotna prawda Pirandella*, dz. cyt.; B. Sowińska, *Na szklanym ekranie*, „Żołnierz Wolności”, 28.06.1967, nr 150, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/172483/na-szklanym-ekranie> (dostęp: 8.05.2017); A.O., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, dz. cyt.

dziesiątych (1958, Teatr Ziemi Pomorskiej, Bydgoszcz, reż. Teresa Żukowska; 1961, Teatr Polski, Warszawa, reż. Maria Wiercińska; 1976, Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa, reż. Teresa Żukowska) w programach powtarzano raczej kanoniczne wykładnie myśli włoskiego noblisty, nie podejmując próby reinterpretacji dramatu w zmieniającym się kontekście teatralnym i społecznym¹⁷. Nikt nie dostrzegł chociażby powinowactwa pani Ponzy z Gombrowiczowską Iwoną, które można było łatwo zbudować, za punkt wyjścia przyjmując felieton Konstantego Puzyry:

[...] już na premierze [w 1957 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, reż. Halina Mikołajska] pogadywaliśmy sobie z Janem Kosińskim, że na dobrą sprawę trzeba by tę *Iwonę* zupełnie inaczej zrobić. Bez baśniówki i bez farsy. W realistycznie, wytwornie urządzonym salonie, we frakach i wieczorowych sukniach, jakby rzecz działa się na którymś z istniejących dworów królewskich, szwedzkim czy angielskim. I z całą powagą trzeba by grać dramat psychologiczny właśnie, gdzie wszyscy wzajemnie się stwarzają i przekształcają tylko dlatego, że patrzą na siebie, mówią do siebie, czują wzajemnie swoją obecność i muszą się do niej ustosunkować. Gdzie każdy każdemu robi „gębę”, każdy kręci się niepewnie pod spojrzem innymi, coś ukrywa, tai swoje kompleksy i głupawe myśli, chowa je we wstydlivych chichotach¹⁸.

Zupełnym zbiegiem okoliczności premiera drugiej telewizyjnej adaptacji sztuki włoskiego noblisty o rok poprzedziła premierę głośnego monodramu Franki Rame *Una donna sola* [*Kobieta samotna*], otwierającego cykl *Tuttacasa, letto, chiesa*¹⁹ [*Do tańca i do różańca*], który może stanowić wymowną kodę dla naszych rozważań.

Bohaterką napisanego na cztery ręce z Dariem Fo monodramu jest Maria – żona i matka. Mąż trzyma ją pod kluczem z powodu romansu, w jaki wdała się z bardzo młodym nauczycielem języka francuskiego, choć sam jest bohaterem licznych skandali obyczajowych. Maria stara się sprostać wyzwaniu bycia przykładną gospodynią domową. Jest to o tyle łatwiejsze, o ile ma do swojej dyspozycji wszelkie sprzęty elektryczne, jakie stały się symbolem umasowienia kobiet:

[...] kobiety – w odróżnieniu od mężczyzn – pisze Passerini – nigdy nie utworzyły zunifikowanej armii robotnic i urzędniczek, uległy za to standaryzacji na terenie prywatnym, domowym. Nowa pani domu, racjonalizująca swe zajęcia w kategoriach czasu i produktywności, stanowiła niejako dopełnienie mężczyzny, który stosował te same zasady uniformizacji i podziału pracy na zewnątrz. Funkcjonowanie domu musiało odpowiadać organizacji społeczeństwa. Począwszy od lat dwudzie-

¹⁷ Por.: M. Brahmer, *Spotkanie po 25 latach*, [w:] *Listy Teatru Polskiego. Sezon 1961–1962*, nr 51, s. 16–19, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf (dostęp: 8.05.2017); Program spektaklu *Tak jest, jak się państwu zdaje*, Teatr Ziemi Mazowieckiej, 1976, reż. Teresa Żukowska, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_12/54157/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_ziemi_mazowieckiej_warszawa_1976.pdf (dostęp: 8.05.2017).

¹⁸ K. Puzyra, *Pestka*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971, s. 41.

¹⁹ F. Rame, D. Fo, *Tutta casa, letto, chiesa. Sei monologhi*, Milano 2006.

stych, wraz z pojawieniem się elektryczności i nowoczesności wyposażenia, możemy mówić o istnej taylorzacji gospodarstwa domowego²⁰.

Pod tym względem postać grana przez Rame jest emblematiczna: ubrana w modną, nylonową koszulę nocną, stara się za wszelką cenę sprostać wyzwaniom, jakie przed nią postawiono, nie zastanawiając się nad tym, kim jest sama dla siebie. Pani Ponza odmówiła odpowiedzi na to pytanie. Sześćdziesiąt lat młodsza Maria nawet go nie usłyszała.

Franca Rame pisała, że „jedynym bohaterem [jej monologów] jest mężczyzna”²¹, a raczej patriarchalna kultura, której nie udało się wciąż przełamać, a nawet – uległa wzmocnieniu. Jak żartobliwie zauważyła, świat, w którym wulgarny „cazzo”, oznaczający męskie przyrodzenie, zastąpił inwokację do boga (por. włoskie „Oh, cazzo!” zamiast „Oh, mio dio!”), wydawał się jej szczególnie nieprzyjazny kobiecie²². W monodramach w sposób zabawny, ale niepozbawiony goryczy zwracała uwagę, że przestrzeń kobiecej wolności kurczyła się wprost proporcjonalnie do cywilizacyjnego postępu.

Bibliografia

- A.O., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 9.07.1967, nr 28, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172465/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017).
- B.B., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 25.06.1967, nr 26, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172487/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017).
- Brahmer M., *Spotkanie po 25 latach*, [w:] *Listy Teatru Polskiego. Sezon 1961–1962*, nr 51, s. 16–19, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf (dostęp: 8.05.2017).
- De Martino E., *Ziemia zgryzoty*, przeł. W. Marucha, Warszawa 1971.
- Heistein J., *Wstęp*, [do:] L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, przeł. Z. Jachimecka, L. Chrzanowski i J. Jędrzejewicz, Wrocław 1978, s. III–LXXVI.
- Lapassade G., *Essai sur la trance*, Paris 1976.
- Łubieniewska E., *Telewizyjne gry Pirandellem*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XVII” 2017, s. 135–149.
- Krakowska J., *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016.
- Nocera M., *Ukąszeni. Rozmowy z tarantystami*, przeł. A. Koman i K. Woźniak, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/psychodeliczny-pajak-lapassade> (dostęp: 23.09.2019).
- Passerini L., *Ambiwalencja wizerunku kobiety w kulturze masowej*, [w:] *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz i M. Szpakowska, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 103–127.
- Pirandello L., *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, przeł. Z. Jachimecka, L. Chrzanowski i J. Jędrzejewicz, Wrocław 1978.

²⁰ L. Passerini, *Ambiwalencja wizerunku kobiety...*, dz. cyt., s. 118.

²¹ F. Rame, D. Fo, *Tutta casa...*, dz. cyt., s. 7.

²² Tamże, s. 8.

- Pizza G., *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Roma 2015. Przedruk fragmentów w przekładzie na język polski: G. Pizza, *Psychodeliczny pajak Lapassade'a*, przeł. A. Koman i K. Woźniak, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/psychodeliczny-pajak-lapassade> (dostęp: 23.09.2019).
- Podgórzec Z., *Przewrotna prawda Pirandella*, „Ekran”, 16.07.1967, nr 29, <http://encyklopedia-teatru.pl/artykuly/172473/przewrotna-prawda-pirandella> (dostęp 8.05.2017).
- Puzyna K., *Pestka*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971, s. 41.
- SEG., *W plenerze* (fragm.), „Głos Olsztyński”, 30.06.1967, nr 154, <http://encyklopedia-teatru.pl/artykuly/172485/w-plenerze-fragm> (dostęp 8.05.2017).
- Rame F., Fo D., *Tutta casa, letto, chiesa. Sei monologhi*, Mediolan 2006.
- Woźniak K., *Przelamując tabu. Wokół apulijskiego tarantyzmu*, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/przelamujac-tabu-wokol-apulijskiego-tarantyzmu> (dostęp 23.09.2019).

One, none and one thousand. An Italian woman as a medium

Abstract

The stake in a heated discussion on reviving tarantism in the Salentian culture by initiators and participants of the project ‘The spider of a dancing god’ was the reinterpretation of the phenomenon itself: tarantism, which was perceived as a thing of the past and an embarrassing social problem, was to become artistically modified, namely isolated from life and displayed on stage. Rejecting tarantism as a folk practice and an attempt at representing it could also be interpreted as turning a blind eye to the problem of a woman’s position in society, without proposing anything in turn. Technological and social progress did not go hand in hand with the emancipation of an Italian woman. Luigi Pirandello in his drama, and Franca Rame in her monodrama captured this phenomenon brilliantly.

Słowa kluczowe: Pirandello, tarantyzm, kobieta w kulturze masowej, Franca Rame, dramat

Key words: Pirandello, tarantism, the woman in mass culture, Franca Rame, drama

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.21

Dariusz Piotr Klimczak

ORCID 0000-0002-2062-7551

Uniwersytet Jagielloński

The paradox of death and the Theatre of the Absurd

"ARTHUR: Śmierć – wspaniała forma!"¹

Sławomir Mrożek, Tango

1. Introduction

In this article² I presented a kind of panoramic research with reference to the pattern of eschatological problems in the Theatre of the Absurd. Generally, the main objective of this paper is to discuss the topos of Death in the Theatre of the Absurd.

The obsession with the end and the inevitability of Death, according to Martin Heidegger's *"Sein zum Tode"*³, are the main unifying ideas of content and form in the Theatre of the Absurd. In the works of Samuel Beckett, Eugenio Ionesco, Arthur Adamov, Fernando Arrabal, Sławomir Mrożek and many others, Death is given leitmotif significance. It has a great influence on the atmosphere and composition of plays. Moreover, it functions as a biological determinant and the only point of reference.

In a world created by the authors of the Absurd, *"women give birth astride a grave"* (Beckett) and everyone approaches Death beyond which there is only nothingness. This paradox of existence is an intrinsic feature of the "dissolving structure" of *Endgame* and *Krapp's Last Tape*, the enigmatic anticipation for Godot (*Waiting*

¹ Arthur's expression from *Tango* by Sławomir Mrożek ("Death – the splendid form!").

² This article is part of the whole included in "The Thanatical Trilogy of The Theatre of The Absurd" by Dariusz Piotr Klimczak and constitutes the basic thesis of his dissertation: D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta przestrzeni Misterium Mortis*, Narodowe Centrum Kultury, Instytut Wyd. „Maximum”, Warszawa – Kraków 2006; Idem, *Mistyka błękitu. Eugenio Ionesco dramatyczna eschatologia absurdu*, NCK, Instytut Wyd. „Maximum”, Warszawa – Kraków 2008; Idem, *Tango śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*, NCK, Instytut Wyd. „Maximum”, Warszawa – Kraków 2010.

³ Acc. to: Martin Heidegger's formula: *"Existing towards Death"*. See: M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1967.

for *Godot*) and Winnie buried in a mount (*Happy days*). It is an inherent attribute of Beckett's obsession *par excellence* of our planet getting cool and empty, and also creates the macrocosm of Ionesco's Absurd theatre (the swelling corpse of *Amédée / Amédée, or How to Get Rid of it/* and the mushrooms growing up in the dying king's apartment */Exit the King/*). It is also present in the discussion about certain Bobby, about whom the Smith family cannot tell for sure whether he is still alive or dead, whether he really existed or not (*The Bald Soprano*). It is also rooted in the sub-text of the "pseudo-political" plays of Adamov and in metaphysical and catastrophic dreams, like "*the whole world is dead, only I am left*" (*La Parodie*) etc. Eugenia's catafalque in Sławomir Mrożek's *Tango* and the cannibalistic roulette in *Out at Sea* [pol. *Na pełnym morzu*] make up the funeral and eschatological code of the Absurd theatre. Its whole intellectual message can be expressed in the following statement: No society has ever been successful in getting rid of unhappiness; no political system can free our lives from grief and the fear of Death⁴.

In this paper, I would like to pose some interesting and stimulating questions, refer to the eschatological and also apocalyptic sources of the Theatre of the Absurd⁵. Because the subject has not been explored enough so far, I will try to triangulate the Theatre of the Absurd within the genre of drama first, and then move on to a short reflection on chosen plays by Beckett and Ionesco, concentrating on the role that eschatological elements, funereal objects and eschatons play in them. The starting point of this paper could be phrased as "the eschatology of the Absurd" or "immortality deconstructed". Meaninglessness, as the value of absolute meaning, the meaning (*Sinn*) and significance (*Bedeutung*) of Death in the Theatre of the Absurd, will also be discussed. As a method of research, I propose a short "collective phenomenological analysis". To analyse the issue from a broader perspective, I take into account the relationship between the authors and their times, and refer to cultural sources, specifically to the Paradox of Death in the Theatre – especially in the Theatre of the Absurd.

2. Eschatological reflection according to the Absurd

This fear of the most final and critical sphere of existence sets the problem of Death not only in the context of a general, eschatological reflection taken *an block*, but most importantly is also associated with the emotions connected with the

⁴ See: Ionesco's reply to Kenneth Tynan's review, *Ionesco. A man of destiny?* ("The Observer", 22.06.1958), which appeared in the next issue.

⁵ See some interesting studies related to this problem: J. Kott, *The Memory of the Body. Essays on Theater and Death*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1992; M. Esslin, *Memento mori*, [in:] "*Plays and Players*" of November 1963; M.S. Barranger, *Death as Initiation in Exit the King*, [in:] "*Educational Theater Journal*" 1975, no. 27, pp. 504–507; R.C. Lamont, *The Double Apprenticeship: Life and the Process of Dying*, [in:] *The Phenomenon of Death*, ed. E. Wyschogrod, New York 1973, pp. 198–224; C. Sharp, *The Dance of Death in Modern Drama: Auden, Dürrenmatt and Ionesco*, "Modern Drama" 20 (1977), pp. 107–116; W. Shibles, *Death. An Interdisciplinary Analysis*, Wisconsin 1974; E. G. Wright, *The Vision of Death in Ionesco's Exit the King*, "Soundings" 54 (1971), pp. 435–449.

conviction that man has no direct experience of Death. Albert Camus expressed the idea explicitly, claiming that everything has been said on the issue. Surprisingly, everybody lives as if they knew nothing about it. That is because there is no experience of Death⁶. The dramatists of the Absurd fill in the gap of this missing experience by following Jean Paul Sartre's statement on the problem, "our birth is just as absurd as our death", which means that Death is as an authentic existential experience and a natural law which cannot be denied. By making Death and suffering free from layers of extra meanings that had been growing around them since antiquity, the authors of the Absurd have created the most convincing version of "the ever emptier existence".

Martin Esslin, an expert on the Theatre of the Absurd, noted the following: The Theatre of the Absurd forms part of the unceasing endeavour of the true artists of our times to breach this dead wall of complacency and automatism and to re-establish the awareness of man's situation when confronted with the ultimate reality of his condition⁷. In other words, the artists of the Absurd disclose the truth about our existence in the context of the "inflexible" reality⁸.

In the context of my approach to the problem, this remark seems quite helpful in defining the basic categories and – following more specifically, the use of the metaphor – the "eschatological tree", or a specific *axis mundi* (by Mircea Eliade) of the Theatre of the Absurd and the absurd of existence (and *vice versa*). The theater grows out of existence and (*vv*) existence grows out from the theater.

The analysis of funerary, mortuary, and eschatological elements that represent the topos of Death in the Theatre of the Absurd, is the subject of this thesis. The issue interests me at an academic level only, which makes it possible to assume a balanced approach to it, free from "the freshness of an untouched material". In my opinion, however, the subject is underexplored and, therefore, requires a careful examination. There is a stimulating question that needs to be answered, namely what is the area covered by the meaning of Death, starting with "Winnie's mount" (Beckett), "the corpse of *Amédée*" (Ionesco) and ending with "Euegenia's catafalque"

⁶ See: A. Camus, *Dwa eseje [Two essays]*, trans. into Polish by J. Guze, Warszawa, 1991, p. 20.

⁷ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Eyre&Spottiswoode Press, London 1962, p. 291. [M. Esslin, *Znaczenie absurdu*, trans. into Polish by P. Bikont, "Pamiętnik Literacki" LXVII, 1976, vol. 3].

⁸ As Esslin remarks, they place us in the Absurd space of time: "waiting between birth and death (Beckett's plays); man running away from death, climbing higher and higher in Vian's play, or passively sinking down toward death, in Buzatti's; man rebelling against death, confronting and accepting it, in Ionesco's (*Tuer Sans Gages*); man inextricably entangled in a mirage of illusions, mirrors reflecting mirrors, and forever hiding ultimate reality, in the plays of Genet (...) man trying to stake out a modest place for himself in the cold and darkness that envelops him, in Pinter's plays; man vainly striving to grasp the moral law forever beyond his comprehension, in Arrabal's; man caught in the inescapable dilemma that strenuous effort leads to the same result as passive indolence – complete futility and ultimate death – in the earlier work of Adamov". Ibidem, p. 292.

(Mroźek)? The meaning of Death is clarified by the presence of specific artifacts, symbols, marks, objects, absurd dialogues, and paradoxes; the components that build up the Macrocosm of the Theatre of the Absurd. Besides, it would be worthwhile to examine the “philosophizing with form” in the Absurd THEATRUM MUNDI and in MISTERIUM MORTIS, where the discourse on Death becomes a peculiar form of “the worn-out language tragedy”.

So far, this matter has not been studied with much insight. Quite often, only selected issues or works were taken into account, which resulted in fragmentary conclusions. This thesis is an aspiration for creating a more general horizon of eschatological problems in the Theatre of the Absurd by examining them from a specific perspective.

It is my objective to carry out a certain experiment, the idea of which was anticipated by Ionesco. I am convinced that every drama of the Absurd conveys the same message/idea of Death. If we had a closer look at any piece of art or drama in order to explore it in an existential, psychoanalytical or even religious (Buddhist, Christian or Judaistic) way, we would see that our object of study has no ideological limits, but rather passes on “the idea”. A play cannot be considered only as an illustration of religious, existential or psychoanalytical thoughts. Ionesco expressed the idea as follows: In other words, it was not Freud who inspired Sophocles, but Sophocles inspired Freud. Ideology is not the source of art. Art is the soil in which an ideology can grow. Art is a natural resource for ideologies⁹.

A question arises, whether a playwright has the right to know the truth about the reality or not. Does he have the right to define the fundamental antinomies of human existence?

A playwright has the right to express his obsessions and anxieties that stem from his observation of the world, but also to find out what his own limitations are. A piece of art has a variety of functions, among which there is one that intensifies dreams, anxieties and despairs of society. In other words, the basic function of every piece of art is to deepen our anxieties, that is, to disclose those spheres of life that only artists know about. To be more alert, one does not need to be happier¹⁰.

Of course, talking about Death in this context may sound melancholic, but in a world created by artists one can think of getting used to Death somehow. A recent study on Death in *Monty Python's Flying Circus* by Ester Singer is quite convincing in this respect. Death still inspires many scientists concerned with sociology of Death and dying, history of Death, thanatology, and, most importantly, eschatology. Outstanding works of Phillippe Ariès¹¹, Louis-Vincent Thomas¹², Gabrielle and

⁹ Acc. to: “Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej” Warsaw 1958, no. 7, p. 149.

¹⁰ See: Ibidem, p. 152.

¹¹ See: Ph. Ariès, *L'Homme devant La Mort*, Éditions du Seuil 1977.

¹² See: L. V. Thomas, *La cadavre. De la biologie a l'anthropologie*, Editions Complexe, Bruxelles 1980.

Michel Vovelle¹³, and Sigmunt Bauman¹⁴ are a major and remarkable source, without which the discourse on Death would lack the fundamental layer of methodology, historiography, philosophy, etc.

3. The Absurd, Death and Postmodernity

Introducing the ideas connected with Death into the discourse on the Theatre of the Absurd is only a small contribution to a comprehensive study of the modern drama and cultural changes of our *fin de siècle*. With such rich intellectual heritage and the avant-garde experience of the 1950s and the 1960s, and with the continuous discourse on postmodernism that rolls by like a snowball, one cannot but have the impression of “*speeding up in a vacuum*”¹⁵, as Jean Baudrillard puts it. At the same time, we seem to forget about the inevitable end. As a result, life becomes more and more secularized, which has been pointed out by the head of the Catholic Church, John Paul II in *Crossing the Threshold of Hope: “Modern man is somehow indifferent to eschatological problems. On the one hand, this indifference is caused by what we call secularization, secularism, and consistent consumerism”*¹⁶.

Commercialized lifestyle and globalization are other factors that enhance the “*speeding up in a vacuum*”, as well as the *lost identity in time and space where only transformations exist* – as expressed by Jean-Francois Lyotard¹⁷. It is a range of time and space where only the *hic and nunc* matters, or the ever present “*now*”, which lacks a philosophical distance and eschatological reflection. According to specialists on postmodernism, life enclosed in the “*open time and space*” can only take a dramatic course. This statement seems important as it reveals how dominant the play with the reality is, in which actors take specific roles. It is a metaphor as old as the theatre and the dramas of Sophocles, Shakespeare, Calderon de La Barca, and others.

As Sigmund Bauman points out, a drama does not need to have a fortuitous character, but to actors and spectators it seems much more fortuitous than the reality searched for by Rorty’s ‘naïve realists’ and their followers. It can be dramatic; it can make our hearts beat faster; it can bring about tears. All this, however (actions, emotions etc.) takes place within the theatre and during the performance. There is nothing irretrievable, irrevocable or irreversible about drama. The seemingly irreversible quality of a dramatic play is the play itself, a reliable and, therefore,

¹³ See: G. and M. Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence du XV au XX siècle*, “Cahiers des Annales” 1970.

¹⁴ See: Z. Bauman, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Polity Press/Blackwell Publishers 1992.

¹⁵ J. Baudrillard, *La Transparence du mal: essai sur les phenomenes extremes*, Galilee, Paris 1990, p. 4.

¹⁶ Jan Paweł II [John Paul II], *Przekroczyć próg nadziei*, Warszawa 1995, p. 45.

¹⁷ See: J. F. Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York 1988, pp. 31–32.

reversible action. It is a permanent, never-ending attempt at making people and things, our possessions and achievements immortal. It will always be an attempt; it will never be «real»¹⁸.

Can we say, then, that drama is an unreal attempt only? One should search for the answer not only in the reality of acting. The very core of drama needs to be explored, as well as the mystery of being thrown into existence. What is drama then? It does not matter how many times we ask this question, as every time we are bound to come across the rich heritage of antiquity and our times. We are bound to come across the richness of contribution made by playwrights, theoreticians, philosophers and, most significantly, drama specialists.

One can come up with countless definitions of drama, theatre, and performance. I could mention, for instance, the classical definition of Henri Gouhier, “*a play is the existence made present*”¹⁹ and “*The perspective of every drama ending Death*”²⁰.

Tadeusz Kantor’s Theatre of Death²¹, which obsessively negates this “existence in the present”, in a way, rejects Gouhier’s definition. The Theatre of Death negates “existence in the present” of a plot, drama, and characters or, as Krzysztof Pleśniarowicz points out, the presence of “the dead preexistence of the performance”²². Gouhier’s definition makes it clear that talking about the complicated reality of the play is inadequate and that the phenomena are not expressed clearly enough. There is a certain *ignotum per ignotum* to the issue, too.

Plotinus’, Plato’s and Shakespeare’s metaphors of the Theatre show that our Life is a form of Theatre, and *à rebours*, Theatre is a form of our Life: “All the world’s a stage, and all the men and women - merely players” (e.g. W. Shakespeare, *As You Like It*, Act II, Scene 7). However, The Theatre of the Absurd represent the unique metaphor of Life and Theatre, because everything is important there²³. The primary goal is to give back to the word ‘death’ its appropriate value which refers to man. Understanding death means understanding man as a dramatic being. As such, man lives through the time given to him among other people and with the earth as the stage under his foot²⁴.

¹⁸ Acc. to: Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości i strategii życia* (This section is my translation from the Polish edition by N. Leśniewski), Warszawa 1998, pp. 221–222. [orig. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies* – first published in 1992 by Polity Press in association with Blackwell Publishers].

¹⁹ See: H. Gouhier, *L’Essence du théâtre*, Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 15–20.

²⁰ Ibidem.

²¹ Tadeusz Kantor – founded avant-garde *The Cricot 2 Theatre* in Krakow. He was a very famous Polish and European performer. His Theatre was called “The Theatre of Death”.

²² K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora [The Tadeusz Kantor’s Theatre of Death]*, Chotomów 1990, p. 43.

²³ M. Maffesoli, *L’Ombre de Dionysos: contribution aune sociologie de l’orgie*, Paris 1985, pp. 16–18.

²⁴ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie [The Philosophy of Drama. Introduction]*, Société D’Éditions Internationales, Paris 1990, pp. 11–13.

Let us ask a very important question now, how can we talk “for real” about the world if it is permanently dramatic? How can we talk “for real” about drama, Death, about Death in drama in a continuous discourse on truth? Is drama “real”, or is it merely a game played with the reality? To what extent, therefore, can drama reveal the mystery of human existence that leads to Death? These questions are only some of the traps that await anyone who wishes to “digest” and understand the mystery of Thrownness (by Heidegger’s concept: *Geworfenheit*).

No matter how much we would concentrate on the dramatic condition of human existence, on Death taken as the only axiom, understanding the mystery of existence (or the state of being “thrown” into it) will always be connected with the idea of *Sein zum Tode**. It turns out, however, that an adequate understanding of Death is not possible as Death means ultimate emptiness and nonexistence that, absurdly enough, give birth to all beings. It is necessary to determine the category of the *Ganz Andere* (“*completely different*”) when referring to Death so that we can charge the truth about finality of our existence with a specific meaning. At this point, one could ask an important question: can Death be represented in any way or not?

Edmund Husserl would answer that it is not possible, for Death equals absolute nothingness, and “nothing” has no meaning. So, the perception of the “active subject”, impeded by Death, is impossible. The subject, facing its own limitations, can step into the play of metaphors, as Bauman says. As a matter of fact, metaphor is in the center of our interest, as revealed by the theatre and exemplified by the plays. Our discussion on Death in drama and in the theatre, therefore, may produce the most interesting alternative of the ‘different’, one that is valid in communication between the playwright, actor and spectator, that is, in the relationship between the performer and the observer.

It can be assumed that especially the Theatre of the Absurd acquired the most real, as it is absurd, or the most potential, as it is existential, form of deciphering the complicated code of reality. Is it actually a “valid” code? Certainly, it is achievable as a result of a “dice throw” (Gilles Deleuze claims that a metaphor is a dice throw; one can think here of the following statement of Robert Shaw: “*you do not see anything unless you have got the right metaphor which helps you to see what you are looking for*”²⁵).

The main purpose of my paper is to reveal the presence of Death in the Theatre of the Absurd. By doing so, a range of specific ideas and terms should emerge. They can be used in reinterpreting the old, theoretical approach to modern drama and the problem of Death therein.

The term ‘eschatology’, if referred to the Theatre of the Absurd, can easily be abused. One has to keep in mind that the poetics of the works written by major representatives of the genre come from the belief in the existence of the unquestionable ‘Absolute’, equal to Death, for there is nothing that could overturn the laws of biological determinism.

In fact, the creators of the Absurd always revolve around Death, supporting the idea of getting rid of soteriological and transcendent perspectives. The starting point

²⁵ Quoted after: J. Gleick, *Chaos. Narodziny nowej sztuki*, Poznań 1996.

of my work is about defining the so called eschatology of the Absurd or “immortality deconstructed”, related to the anthropological aspects of eschatology, concerning the final, ultimate issues important for a human being (on the condition that this “finality” refers to waiting in vain and being on the verge of Death, as exemplified in Beckett’s *Waiting for Godot* or *Endgame*).

The compositional axis of such an approach is based on reflections on the co-called “act of presence of Death and immortality”. Some examples have been taken from plays by S. Beckett, E. Ionesco, A. Adamov, Fernando Arrabal, Harold Pinter, Tom Stoppard, Jean Genet, S. Mrożek and many others. At this point, I am confronted with a crucial dilemma. I need to find out to what extent the observations provided by the authors of the absurd are relevant to theoretical, socio-philosophical reflections. And, *vice versa*, in what way are such reflections associated with the experience of the Absurd?

The fifty years that separate our times from the first performance of Beckett’s *Waiting for Godot* have created a temporal and historical distance helpful in reviewing the historical experience and the cultural and ideological movements of the period. With this experience it is much easier to re-place, as it were, the Theatre of the Absurd in eschatological macrocosm. The idea becomes clear in F. R. Ankersmit’s classification of the period as “post-postmodernist Romanticism”. He declares that Postmodernism is over. The autopsy made on it disclosed the birth of post-postmodernist romanticism²⁶.

The “post-postmodernist” or post-narravistic philosophy of history and religion, as well as methodology of sciences and literary theory *par excellence* try to reconstruct the lost meaning. F. R. Ankersmit uses the term *New Sensitivism* in examining this transformation. Thus, getting hold of the transcendent signs and markers, or deciphering the eschatological code in the Theatre of the Absurd, has, in a way, the same value as talking about drama and literature in a “new language”, although, as Theodor W. Adorno reminds us, the darkness of the Absurd is the old darkness of the new. It requires to be interpreted rather than substituted with a clear meaning²⁷. Keeping Adorno’s point in mind, it is still useful to search for the primary meaning in what is, according to the authors of the Absurd, seemingly meaningless. Art cannot be about recording the sings of the undermined meaning only. First of all, it should ‘discuss’ meaning. The discussion should be based on ‘the organized meaninglessness’ of art. Adorno illustrates this idea by interpreting Beckett’s plays, *Endgame* in particular. He says that to understand this play means no more than to understand its incomprehensibility²⁸.

²⁶ See: F. R. Ankersmit, *History and tropology: the rise and fall of metaphor*, University of California Press, Berkeley 1994.

²⁷ See: Th. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów* [*The Art and arts. Essays*], translated into Polish by K. Krzemieńczak, Warszawa 1990, p. 252.

²⁸ See: Th. Adorno, *Próba zrozumienia “Końcówki” Becketta*, [in:] *Sztuka i sztuki...*, op. cit., p. 252.

Per saldo, meaninglessness has the value of absolute meaning, which is crucial for the philosophy of the Absurd and a part of the "*quia per absurdum*".

This reflection is immensely rich. In a flash, I have listed the eight most prominent authors of the Absurd. A thorough study of one of them would certainly be an arduous work. Thus, the scope has to be limited to a couple of major works.

As I will try to prove, the definition of the Theatre of the Absurd is the first questionable issue. For example, it is difficult to apply the term to the works of Sławomir Mrożek, whose works have usually been compared to the plays of Beckett and Ionesco. For example – The Polish absurdist characters and the situations which he makes up for them may often seem strange, weird or even Absurd; Absurd in the most universal meaning of the word. The fact that Martin Esslin includes his analysis of Mrożek's drama only in the second edition (1969) of his immense work, *The Theatre of the Absurd*, makes it clear that the renowned critic must have had some dilemmas when classifying Mrożek's oeuvre as belonging to the poetics of the Absurd.

The term coined by Esslin, "The Absurd of the East", is somewhat unclear. I believe that "eastern Absurd" was determined more by politics, the communist experience and especially, Polish national mentality, than by general existential reflection emerging from the "western Absurd". Mrożek himself teases on the subject like a capricious maiden who wants to get on her fiancé's nerves and says, "I have always been boxed with the absurd"²⁹. It should be the first step in further exploration and research on the subject, including a range of ideas that had been emerging in philosophy and art not only during the 50s and the 60s, but also those of the earlier period. Moreover, a "*project for the future*", should be prepared to help reach far beyond the framework of diagnoses set up by the critics (such as Józef Kelera, for instance, who would like to see the Theatre of the Absurd as the "artistic development of its own time, that is, of the years 1950–1965"³⁰). The diagnosis of such *status quo*, looks fairly relevant: the absurd has been pacified twice – closed in the area of strictly classified dates, names, and titles. It has been analyzed in detail. Interestingly, it is evident that the Absurd helped a number of dramatists to step off the beaten track of conventions and thus, enabled a major breakthrough in the theatre. Who should be

²⁹ In this box we can find not only Mrożek but also several playwrights of east European origin. On Esslin's list in *Au dela' de l'absurde* there are, beside Mrożek and Stanisław Ignacy Witkiewicz as Witkacy (the latter being the forerunner of the Theatre of the Absurd), the names of Tadeusz Różewicz, Stanisław Grochowiak, and Zbigniew Herbert. It is quite surprising that the list does not include Witold Grombrowicz. In the light of recent studies, he is thought of as the forerunner of Postmodernism. Next, Esslin singles out neighbors of Poland, the Czech playwrights, such as Vaclav Havel, Ivan Klima, Milan Uhde, Peter Karvas, and Istvan Orkeny from Hungary. Obviously, the list is not complete and thus, open for adding on other names. For that reason, codifying and clarifying the definition of the Theatre of the Absurd is rather important. See: *O „Miłości na Krymie” ze Sławomirem Mrożkiem rozmawia Józef Opalski*, in "Teatr", 1994, no. 4, p. 10.

³⁰ J. Kelera, *Panorama dramatu*, Wrocław 1989, p. 124.

given credit for that? This question may be a good starting point for the discussion of the genre³¹. So, let us bring out the most important elements of the Absurd world.

Terry Hodgson's *The Batsford Dictionary of Drama* provides us with the following note on the Theatre of the Absurd: "Theatrical movement which flourished in the 1950s; it is associated particularly with the names of Samuel Beckett, Jean Genet, Eugene Ionesco, Fernando Arrabal, Arthur Adamov and Harold Pinter. It derives fairly clearly from the dada and surrealist art movements. Its originator was reputedly Alfred Jarry, author of *Ubu Roi (1896)*"³². According to the above, the heyday of the genre belongs to the 50s of the last century. Its beginnings, however, can be traced in experiments carried out by the Dadaists and surrealists, who were closely related to Alfred Jarry. As the dictionary informs, "The name absurd derives from one of the central feelings of French existentialism: a painful awareness of the absence of verifiable absolutes in the world. We ask questions of a god who is deaf and does not answer..."³³. Furthermore, Hodgson describes briefly the most important plays: Beckett's *Waiting for Godot* and Ionesco's *The Chairs*. By doing so, he outlines the range of issues and ideas that are pivotal for understanding the poetics of the Theatre of the Absurd. Overall, beginning with Jean Paul Sartre's existentialism or Søren Kierkegaard's pessimism, and ending with Albert Camus' existential analysis of the Absurd, we can find the base necessary to examine the most profound discourse on human condition; a discourse passed on to us by the dramatists of the Absurd³⁴.

Can we say, therefore, that Ionesco's theatre evolved from his obsessions and his inclination to create a new philosophical system; an inclination resulting from anxiety, depression, and frequently manifested hatred of dogma and authority?

As J.L. Styan³⁵ remarks, Eugene Ionesco (1912–1994) seems to be a better theoretician, than playwright. Like Beckett, he saw the world as something amusing and, sometimes, painful. In his early plays, this contradiction is expressed by illogical strings of words spoken by very stereotypical characters. Although his jokes were lengthy and dialogues somewhat dull, his plays always made people laugh and soon won the audience. Unlike Beckett, Ionesco never hesitated from speaking openly

³¹ See: D.P. Klimczak, *Od patafizyki do metafizyki dramatu i teatru absurdu [From the Pataphysics to the metaphysics of the Theatre of the Absurd]*, "Colloquia Communia", ed. J. Miżińska, K. A. Król, Wyd. A. Marszałek, Lublin 2003, no. 1/(74), pp. 467–498.

³² T. Hodgson, *The Batsford Dictionary of Drama*, London 1988, pp. 393–394.

³³ *Ibidem*, p. 393.

³⁴ As Nancy Lane points out in *Understanding Eugene Ionesco*, discussing *The Bald Soprano*, "The first place to look for a guide to understanding Eugène Ionesco is in his own writing; there are few writers who have commented as extensively on their own work as he (...). Certain themes surface again and again: his struggle with language; his lifelong obsession with the fundamental issues of meaning, time, death, and religion; his hatred of dogma and antipathy toward authority; his fervent defense of the individual's right to freedom". N. Lane, *Understanding Eugène Ionesco*, University of South Carolina Press 1994, p. 6.

³⁵ See: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, Cambridge University Press 1981.

about his intentions, which sometimes reached deeper than his plays³⁶. Ionesco aimed mainly at expressing the meaninglessness of life, often by using the character of modern everyman, the “counter-hero”, who in his plays appears as Berenger. Ionesco portrayed tragicomic attempts of somebody who identifies himself with humanity and whose attempts are destined to end in vain.

Let us not forget that Ionesco anticipated Beckett as the author of the first drama of the Absurd after World War II. *The Bald Soprano* was written in 1948 and two years later Nicolas Bataille staged the play in the *Theatre des Noctambules*. The “tragedy of language” produced in this play symbolically illustrates grotesque isolation of the characters and their inability to communicate. Later, Ionesco would proudly say about the drama that he got the idea while leafing through the pages of an English textbook. “*The surreal is right here*”, he said, “*within our reach, in our daily talks*”. As the aforementioned Nancy Lane says, “*Just as in his work, in these interviews impish wit and congenial warm exist side by side with pessimism and despair*”³⁷.

Absurd madness, the surreal “here”, tragicomic pessimism find their way to the Theatre of the Absurd through Ionesco, and thanks to him they become present in the works of others. In glorification of the Absurd, in the obsession with the end, Death seems to be just a necessity with no special meaning; it is an inborn element of the temporality of human existence. “*For Ionesco, time is a cancer leading to death, and habit is a gray cover that hides the virginity of the world*”³⁸. In his first play of complete acts, *Amédée, or How to Get Rid of it*, we are presented with the dead feeling of a married couple who do not live with each other anymore. This feeling becomes the material from which Ionesco constructs his turpistic and funeral macrocosm; it conjures up the fear of the dead and Death. An immense size of *Amédée's* corpse comically symbolizes aggressiveness that people associate with the dead, especially those that avenge themselves on the people who had brought about their Death, as L. V. Thomas comments³⁹. To complete the picture, let us mention the dreadful couplet sung by the senior in *The Chairs*. Taking that into account, can we assume that Ionesco is the author of the Absurd, funeral-eschatological code?

This question recurs when one examines his later works. There, the plot takes on a more traditional form and the characters fit into more realistic space and acting. These transformations are always charged with the inevitability of Death. Cruelty of Death surpasses all nightmares and illusions. *The Killer* (1958) shows ‘the shining city’ where perfect technology has created absolute beauty. In this town, however, a murderer creeps around, killing mercilessly without an end. Berenger resembles

³⁶ It became clear that Ionesco had his own version of the absurd when in 1958 he faced an attack from the British journalist, Kenneth Tynan in the “Observer”, who blamed Ionesco’s plays for having no message.

³⁷ N. Lane, op. cit., p. 6.

³⁸ Ibidem, p. 20.

³⁹ See: L. V. Thomas, *La cadavre. De la biologie à l’anthropologie*, Éditions Complexe, Bruxelles 1980. [Polish edition: *Trup. Od biologii do antropologii*, translated into Polish by K. Kocjan, Łódź 1991, p. 57].

one of Charlie Chaplin's heroes trying to fight the murderer who turns out to be a cripple. Instead of replying to Berenger's harangues, the murderer chuckles and pulls out his knife. Berenger's idealism does not shield him from becoming the next victim. Undoubtedly, the recurring motif of Death is pivotal for the eschatological reflection in the Theatre of the Absurd.

The theme of catastrophe and annihilation of the individual recurs in *Exit the King*, in a partly ritual murder of the Schoolgirl in *The Lesson*, in the absurd language of *The Bald Soprano*, or in the famous *Rhinoceros*, (in which the stamping of countless rhinos that can be heard off stage is the most comic and, at the same time, the most horrifying off-stage effect in the entire Theatre of the Absurd, as most critics maintain). What is important to us in reference to Ionesco's Theatre of Death? Jan Kott answered: "*We all know that we shall die. But Ionesco knows it even as he eagerly reaches for a menu in a restaurant. Even while he eats, he knows he is dying. Each of Ionesco's doubles, the Berengers in his comedies, knows it too. Not only is death constantly present in everything Ionesco writes, but it is present as dying – one's own and other people's, universal and incessant*"⁴⁰. It means, that Ionesco created a macrococosm of eschatology of the Absurd in the modern theatre, especially in the Theatre of the Absurd.

The great developments in the theatre all around the world that have taken place since the first performance of *Waiting for Godot* may be symbolized by the name of Samuel Beckett. These developments evolved from the atmosphere of the period⁴¹, characterized by moral anxiety and the conviction that "*after Auschwitz metaphysics is impossible*"⁴² (Adorno's famous thesis), the threat of a nuclear war and the existence of totalitarian systems.

Beckett's early dramas convey a farcical diagnosis of existence. Relativism of time and empty space, as well as disconnected plots are most visible in *Waiting for Godot*. One can say that they constitute the very core of the poetics of the genre. Anti-logic, admiration of nonsense and farce, poetic imagery and metaphysics of *reductio ad absurdum* most deeply express the meaning of Beckett's plays. These features are, in Paul Davies' words, the "leaven" of Beckett's imagination and his fictive mind: "*But Beckett's artistic characterization of metaphysical issues is anything but slothful, partly because it is so good at dismantling clichés. Although many of his characters are conspicuously apathetic, his art is one of unparalleled alertness*"⁴³.

The metaphysics of Beckett's dramas and his heroes' symbolism (which he repeatedly stressed and demanded to be present from the directors of his plays; with

⁴⁰ J. Kott, *Ionesco, or a Pregnant Death*, [in:] *The Dream and the Play. Ionesco's Theatrical Quest*, ed. M. Lazar, Undena Publications, Malibu 1982, p. 121.

⁴¹ This time had been marked by the first, symbolic performances of Beckett's *Waiting for Godot* (1952) and Ionesco's *Exit the King* (1962).

⁴² See: Th. Adorno, *Can one live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. R. Tiedemann, Stanford University Press, Stanford 2003, pp. 111–125.

⁴³ P. Davies, *The Ideal Real, Beckett's Fiction and Imagination*, Fairleigh Dickinson University Press, London–Toronto 1995, p. 22.

Waiting for Godot, for example, he emphasized, “Estragon stands on earth; belongs to the stone. Vladimir is light; thinks of heaven; belongs to the tree” – all this outlines a fairly original message of his philosophy, rendering man suspended in space between life and Death).

Symbolism of his characters is enriched by symbolism of objects. Garbage cans (*Endgame*), the huge mount in *Happy Days* are only a few elements that form the metaphor of constant transgression, the purpose of which is unknown. The dynamics of the plot in many of his plays or novels (e.g., *Malone Dies*) results from the confrontation of two values: metaphysical and aesthetic, and from the juxtaposition of life and imagination, ending and acting, linear and circular times. Thus, life gives the impression of being an unrepeated process of ceasing and dying. A man present in this process is one of the objects predestined to the never-ending destruction.

Other authors of the genre, such as Jean Genet, Arthur Adamov, Harold Pinter, or Thomas Stoppard, usually share this point of view. Every one of them took a different path, the theatre they all created is, nonetheless, described as the Theatre of the Absurd or the Theatre of Cruelty, or, most often, the “anti-theatre” or the “counter-theatre”, although it is, perhaps, the most “eschatolotheatrical” (D. K.) one in the whole history of drama.

4. The Phenomenological perspective of The Theatre of the Absurd and the New Sense

What is characteristic of the plays that belong to the Theatre of the Absurd is their minimalism, reduced use of objects and denial of verism in portrayal of characters and in stage setting (which becomes an additional spoken text). These features create a peculiar “metaphysics of codifying”, in which farce and philosophical discourse emerge side by side. Such a solution helps to bring together the antinomies of human existence. As Martin Esslin comments: “Ultimately, a phenomenon like Theatre of the Absurd does not reflect despair or a return to dark irrational forces, but expresses modern man’s endeavour to come to terms with the world in which he lives. It attempts to make him face up to the human condition as it really is, to free him from illusions that are bound to cause constant maladjustment and disappointment”⁴⁴. The Theatre of the Absurd, by depicting people who are unfortunate, crippled, lost, or alienated in the society, feeds on clownery, obsession, and perverse imagination which are all aspects of life’s absurdity. It is not only art, but, according to Alan Schneider, a condition of life as well⁴⁵.

The plays of the Absurd also focus on man’s downfall in a sense that a human being has been relegated from subject to object in an industrialized and materialistic world. In this way, the playwrights of the Absurd portray “post-modern models

⁴⁴ M. Esslin, op. cit., p. 313.

⁴⁵ See: A. Schneider, *Any Way You Like, Alan. Working with Beckett*, “Theatre Quarterly 5”, no. 19, 1975, and E. Brater, *After the Absurd. Rethinking Realism and Few Other Isms*, [in:] *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Michigan 1990.

of the individual”, one who is devoid of personality and resembles, in Erich Fromm’s words, a “sea anemone”. They do not idealize the reality; on the other hand, they peacefully look at the world devoid of metaphysical basis, meaning or purpose. This *Theatre Nouveau* accounts for somebody who struggles with the absurdity of the world. It is not a medium through which anathemas could be cast upon immorality or cruelties of social injustice done, nor could it bring about a revolution. The authors expressing themselves consistently with the poetics of the Theatre of the Absurd show the dramatic absurdity of the world, considering the Absurd as a “*spiritual suffering that gives birth to man*”⁴⁶. The question is, how can we, in an academic way, classify and bring to the surface this “spiritual suffering”?

This question calls for a specific methodology of research. One that will base this analysis on a literary ground, so that an artistic process can be explained as a specification of the subject matter that would determine the theatrical macrocosm. The method of research that I would like to propose in relation to the Theatre of the Absurd is called a “short collective phenomenological analysis”, that is, the juxtaposition, comparison and generalization of the studied phenomena and their characteristics, with reference to cultural sources. As a result, one should be able to come up with a perfect morphology of the Phenomenon; a profound survey of its origin and structure, shared by many specific, substantial expressions of eschatological and death-related subject matter in the Theatre of the Absurd.

A phenomenological method allows for a shift in the analysis from examining, for example, the corpse in Ionesco’s *Amédée, or How to Get Rid of It* (that is, from ethnographic and theatrical descriptions of particular characters or objects) onto a philosophical level on which one can generalize (or, philosophically speaking, “idealize”) and categorize the subject matter. Consequently, crystallization, using Max Weber’s term, of ideal types, funereal objects and the co-called *eschatons*⁴⁷, can be achieved. I would like to add, that the above section (referred to the structural or phenomenological analysis) could be a point of view in separate subjects of research⁴⁸.

They are specifically represented not only by episodes of the plot, stage setting and iconography or the way in which the characters are constructed, *Vorgeschichte* and *Nachgeschichte* of the play, but also by the signs that indicate *reductio ad absurdum* of Death.

Depending on a philosophical practice, one can see two different aspects of the phenomenon of dying, namely, the meaning (German *Sinn*) and significance (German *Bedeutung*) of Death. To give an insightful account of the tragic meaning of Death, one has to bring up the idea of dying as a life-long process (referring to

⁴⁶ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942. [Polish edition: *Mit Szyfya* in A. Camus, translated into Polish by J. Guze, Warszawa 1991, p. 9].

⁴⁷ *Eschatons* (from the Greek *eschate/on* – final, last) are ideas and reflections on the finality of human existence.

⁴⁸ See: D. P. Klimczak, *Death and the Theatre of the Absurd. Thanatological Motifs in the Selected Plays of Samuel Beckett, Eugenio Ionesco and Sławomir Mrożek*, dissertation defended at the Jagiellonian University (Uniwersytet Jagielloński) in Krakow (2004).

the whole life of an individual) and, conversely, of the moment of dying. For dying “as such” it is crucial that life gets more and more empty in time and, consequently, more and more desolate. There is no space to discourse the problem of Death in the sphere of a historical and philosophical reflection, reviewing the prevailing ideas on the problem since antiquity to our times. But, if we include the Theatre of the Absurd in the philosophy of existentialism, probably we would find a critical point for triangulating the Absurd vision of Death on the map of philosophy.

Outlining the eschatological reflection or, just as importantly, the vision of “de-eschatologizing” (Joseph Ratzinger’s term⁴⁹ – pope Benedict XVI), is also a major objective of my reflection⁵⁰. It is also important to emphasize two different aspects of dying mentioned above: its meaning and, secondly, its significance.

Examining Death on a phenomenological-existential basis, we will try to find one objective meaning of all the discussed plays, that is to say, their tragic message.

5. The details of Death

To demonstrate the tragic meaning of Death in the Theatre of the Absurd, one has to specify the categories of Death, such as: suicide, murder, and *Existence leading to Death* after Heidegger’s *Sein-zum-Tode*. The typical reactions of man to Death, specifically, different types of behavior functions – included in the Theatre of the Absurd (with reference to Camus’ categories, namely: suicide, hope, “the effort of Sisyphus”, rebellion, despair, or Heidegger’s *Existential anxieties / Die Angst*).

Funereal objects, charged with the significance (*Bedeutung*) of Death, are an inherent element of the eschatology of the Theatre of the Absurd. The role is to delineate the macrocosm of the scene (e.g., the catafalque in Genet’s *The Blacks* or in Mrožek’s *Tango*, Arrabal’s *The prayer*), as opposed to the eschatological motifs that outline the macrocosm of the Theatre.

A general analysis of the works within the genre makes it possible to distinguish a particular, funereal landscape that consists, among other things, of the following:

- the grave, reduced to a garbage can or in the form of a huge mount (Beckett’s *Happy Days* and *Endgame*, *Comedy* and other plays),
- the sarcophagus, as a room with no exit (Beckett’s plays, Ionesco’s *Exit the King*),
- the corpse (Ionesco’s *Amédée*, or *How to Get Rid of It*; Adamov’s *La Parodie*),
- the graveyard, reduced to a garbage dump site (e.g., Arrabal’s *The Automobile Graveyard*),
- *danse macabre* (the minuet played at the catafalque in Genet’s *The Blacks*; Mrožek’s *Tango*),
- the coffin and the catafalque (e.g. F. Arrabal, *The prayer*, Mrožek’s *Tango*),
- aspects of agony and elements of funeral ceremony (e.g., Ionesco’s *Exit the King*, Genet’s *Deathwatch*)

⁴⁹ See: J. Ratzinger, *Eschatologie. Tod und Ewiges Leben*, 2nd ed., Regensburg 1978.

⁵⁰ It can be done, for instance, by analyzing the talk between Vladimir and Estragon.

Funereal objects should be regarded as factors that reduce the meaning of Death *ad absurdum* and reference to the meaning of Death (*Sinn*).

One may wonder whether the authors of the genre made the presence of Death more palpable than ever by deconstructing immortality, transforming life into experience and by giving the absolute meaning to the meaninglessness of Death. How, and to what extent, have they reduced immortality that functioned as a category of eschatological hope? Has immortality become “mortal” in a sense of lacking a vertical base, but having horizontality of action instead? These are starting points (or points of view) in the eschatology of the Absurd created by authors.

How deep is the *Paradox of the strategy of life: Death and immortality* (Bauman’s phrase) rooted in the Theatre of the Absurd? Can we say that Death, as presented by the dramas in question, lacks the significance of dying? How much of the anxiety (*Die Angst*) of Death dissolves or, on the contrary, solidifies through parody and grotesque? These are only some of the questions that need to be asked at the beginning of the Paradox of Death in the Theatre of the Absurd.

The framework for the discussion, as outlined above, allows one to examine the attitude to Death shared by the authors of the Absurd. It originates, first of all, from existential philosophy, which evolves in a consistent and quite original way. Moreover, it derives from a particular theatrical technique that depicts Death and dying with the following tools:

- suspension of the plot in time (*Exit the King*),
- disappearance of “mortal” characters (e.g., Beckett’s *Happy Days* and Ionesco’s *Exit the King*),
- making the space of dying absurd on stage (Beckett’s, Ionesco’s, Adamov’s, Genet’s plays),
- silence; the co-called “tragedy of the worn-out language” (Ionesco’s plays – e.g. *The Bald Soprano*),
- eschatological dialogue (e.g., the talks between Vladimir and Estragon, Nagg and Nell; H. Pinter’s *Ashes to ashes*),
- eschatological perspective (scenography of J. Genet’s *Screens* – from *La Mort* cycle),
- reduction *ad absurdum* of funereal objects (e.g., *Amédée*’s corpse, death of hero N. from Adamov’s *La Parodie*),
- horrors (e.g. A. Adamov’s *Mort chaude* /trans. “Hot Death”/, *La Grande et la petite Manoeuvre* – dramatis persona of play Cripple suffered a terrible fate; Ionsco’s *Lesson* – a teacher killed a schoolgirl),
- the primary topos of Death, eschatological and funereal motifs (e.g., Ionesco’s *Exit the King*, *The Chairs*, *The Killer*, and T. Stoppard’s *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, H. Pinter’s *Ashes to ashes*) etc.

These elements arrange the macrocosm of phenomenological perspective of the eschatology of the Absurd.

Also, it would be helpful to characterize the main function of funereal and eschatological motifs. They can be divided into three groups, and within each group

the roles of the motifs can be explained with reference to a specific staging. The main roles are: expressive, semantic, and constructive.

The question of the expressive role involves clarifying the link between funereal motifs and employing objects on stage, movement, light, gesture, and the means of stage expression. In what way, for instance, can the maneuvers on stage make the presence of Death more noticeable and evident? What are the means used by dramatists to surprise the audience, to cause suspense, to control the viewer's emotions and his response to the play? The question of the semantic role will be determined by defining the meaning of funereal objects and eschatological motifs. In what way are they an additional text? What is their meaning within the verbal context of the play? What is, finally, the meaning of a theatrical, funereal sign? The question of the semantic role applies to the distribution of funereal objects within the drama, and to the limitations and the function of this important compositional practice.

A kind of "philosophizing with form" in the Absurd's THEATRUM MUNDI is also to be discussed. The study of this phenomenon as literature, as stage technique, as eschatological elements etc., must proceed from the examination of the works of the Absurd. Besides, one of the major issues of our reflection is the relationship between the authors and their time, considered with reference to eschatological motifs and ideas. In this research – perhaps – we could find the details of Death, probably the perception of Mystery.

6. Conclusion

In this article I presented a panoramic research reference to the pattern of eschatological problems in the Theatre of the Absurd.

One should not neglect the fact that the dramatists of the Absurd adopted Georges Bataille's thesis⁵¹ (*L'expérience intérieure*), rejecting salvation and levitating the man of the Absurd instead. Consequently, annihilation of salvation would be considered as the end of eschatological hope⁵².

The Significance of the Absurd is the kind of reflection above the existence. The reality of Death is the reality of our life. Esslin was trying to convince us about the arguments of the Theatre of the Absurd "*To-day, when death and old age are increasingly concealed behind euphemisms and comforting baby talk, and life is threatened with being smothered in the mass consumption of hypnotic mechanized vulgarity, the need to confront man with the reality of his situation is greater than ever. For the*

⁵¹ See: G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris 1979; also: Ibidem, *Erotism: Death & sensuality*, translated by M. Dalwood, 1st City Lights Books, San Francisco 1986.

⁵² This notion may be the next step in the study of the problem. In the process of my exploration, I will try to prove the existence of the unique eschatology of the absurd, one that is characteristic for particular authors and, as opposed to it, the general eschatology of the absurd, related to the Theatre of the Absurd *per se* (on the premise, of course, that the former is concerned with the finality of human existence, whereas the latter with the finality of the material world).

*dignity of man lies in his ability to face reality in all its senselessness; to accept it freely, without fear, without illusions – and to laugh at it*⁵³.

The Phenomenon of the Theatre of the Absurd can be traced within the so-called 'open formula'. The range of issues related to the subject is enormous. It can be studied from literary and historical perspectives, but it may also be a part of a larger philosophical discourse concerned with the nature and meaning of the Absurd aspects of human existence. The 'open formula' should not provide a mere analysis of the text; its purpose is to reach mysticism and poetry free from linguistic limitations, for, as Martin Esslin believes, "*As the mystics resort to poetic images, so does the Theatre of the Absurd*"⁵⁴. In this sense, the Theatre of the Absurd is open to languages and other media of artistic expression. According to Anna Krajewska, we are dealing with "*The experience of the world that comes from different cultures; one with a methodological awareness that helps to pinpoint the connection between the drama and the theatre*"⁵⁵. This 'experience' is quite different if we compare, for example, Ionesco and Beckett, but it is shared by all works of the genre and can be investigated in a comparative way, too. It can be called the unique image of Death – an inimitable topos that verifies the *Sinn und Bedeutung* of the Absurd.

At the beginning of our discussion one cannot but think of the words of Ionesco's countryman, Marcea Eliade, who commented on the myths that describe the emergence of Death in the world: Death seems absurd to people, because we are dealing with the transition from 'being to non-being', which seems unacceptable to us, or, in any case, incomprehensible. That is why a comical 'explanation' of the Phenomenon sounds more convincing as it is comically absurd⁵⁶.

It will not be an exaggeration if we associate this most reliable view on Death with the authors of the Absurd. It is the idea of being reconciled with Death; a state that compensates for the fear of Death. A farcical laughter, *lazzi*, *reductio ad absurdum* etc., included in the Theatre of the Absurd, creating the only reality: The MISTERIUM MORTIS (the Mystery of Death).

Bibliography

- Ankersmit F.R., *History and tropology: the rise and fall of metaphor*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości i strategii życia* (translation from the Polish edition by N. Leśniewski), Warszawa 1998 [oryg. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies* – first published in 1992 by Polity Press in association with Blackwell Publishers].

⁵³ M. Esslin, op. cit., p. 314.

⁵⁴ Ibidem, p. 313.

⁵⁵ A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce [The Theatre of the Absurd and Drama in Poland]*, Wyd. Nauk. UAM, Poznań 1996, p. 10.

⁵⁶ Based on: M. Eliade, *Occultism, witchcraft, and cultural fashions. Essays in comparative religions*, University of Chicago Press, Chicago 1976.

- Baudrillard J., *La Transparence du mal: essai sur les phenomenes extremes*, Galilee, Paris 1990.
- Brater E., *After the Absurd. Rethinking Realism and Few Other Isms*, [in:] *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Michigan 1990.
- Camus A., *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942. [Polish edition: *Mit Syzyfa* in A. Camus, translated into Polish by J. Guze, Warszawa 1991, p. 9].
- Davies P., *The Ideal Real, Beckett's Fiction and Imagination*, Fairleigh Dickinson University Press, London-Toronto 1995, p. 22.
- Eliade M., *Occultism, witchcraft, and cultural fashions. Essays in comparative religions*, University of Chicago Press, Chicago 1976.
- Esslin M., *The Theatre of the Absurd*, Eyre&Spottiswoode Press, London 1962.
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, Tübingen 1967.
- Hodgson T., *The Batsford Dictionary of Drama*, Batsford, London 1988.
- Klimczak D. P., *Death and the Theatre of the Absurd. Thanatological motifs in the chosen plays of Samuel Beckett, Eugenio Ionesco and Sławomir Mrożek*, dissertation defended on The Jagiellonian University (Uniwersytet Jagielloński) in Krakow (2004).
- Klimczak D. P., *Od patafizyki do metafizyki dramatu i Teatru Absurdu*, „Colloquia Communia”. *Idee i ludzie demokracji*, ed. J. Mizińska, K. A. Król, Lublin 2003, no. 1/(74), pp. 467-498.
- Klimczak D. P., *Medytacja nad Pustką. Konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach” Samuela Becketta*, „Przestrzenie Teorii”, ed. A. Krajewska, Wyd. Nauk. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004, no. 3/4, pp. 337-371.
- Kott J., *Ionesco, or a Pregnant Death*, [in:] *The Dream and the Play. Ionesco's Theatrical Quest*, ed. M. Lazar, Undena Publications, Malibu 1982.
- Krajewska A., *Dramat i teatr absurdu w Polsce [The Theatre of the Absurd and Drama in Poland]*, Wyd. Nauk. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1996.
- Lane N., *Understanding Eugène Ionesco*, University of South Carolina Press 1994.
- Lytard J. F., *Peregrinations*, Columbia University Press, New York 1988.
- Maffesoli M., *L'Ombre de Dionysos: contribution aune sociologie de l'orgie*, Paris 1985.
- Pleśniarowicz K., *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora [The Tadeusz Kantor's Theatre of Death]*, Chotomów 1990.
- Różanowski R., *Absurd nasz powszedni*, [in:] *Absurd w filozofii i literaturze*, ed. by the author, Wrocław 1998.
- Tischner J., *Filozofia dramatu. Wprowadzenie [The Philosophy of Drama. Introduction]*, Société D'Éditions Internationales, Paris 1990.

Paradoks śmierci i teatr absurdu

Streszczenie

Niniejszy tekst poświęcony został funkcjonowaniu toposu śmierci w teatrze absurdu. Temat ten jak do tej pory pozostawał na marginesie badawczych zainteresowań. Przedmiotem analizy, głębszej refleksji uczynił autor wybrane sztuki Samuela Becketta i Eugène'a Ionesco. Uwzględniona została perspektywa fenomenologiczna.

Słowa kluczowe: teatr absurdu, eschatologia, śmierć, Sławomir Mrożek, Samuel Beckett

The Paradox of Death and the Theatre of the Absurd

Abstract

The aim of the article is the presentation of some interesting and stimulating questions connected with the problem of eschatological codes in the Theatre of the Absurd. The main objective of this paper is to discuss the topos of Death in the Theatre of the Absurd. Because the subject has been underexplored so far, the author tries to triangulate the Theatre of the Absurd within the genre of drama first, and then moves on to the short reflection on chosen plays of Beckett and Ionesco, concentrating on the role that eschatological elements, funereal objects and eschatons play in them. The starting point of this paper could be called "eschatology of the Absurd" or "immortality deconstructed". Meaninglessness, as the value of absolute meaning, the meaning (Sinn) and significance (Bedeutung) of Death in the Theatre of the Absurd, is also discussed. As a method of research, he proposes a short "collective phenomenological analysis". To analyse the issue from a broad perspective, the author takes into account the relationships between the writers and their times, and refers to cultural sources, specifically the Paradox of Death in the Theatre –particularly in the Theatre of the Absurd.

Keywords: The Theatre of the Absurd, eschatology, death, Sławomir Mrożek, Samuel Beckett, Eugenio Ionesco, eschatology of the Absurd, Absurdist Misterium Mortis

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.22

VARIA

Tadeusz Budrewicz

ORCID 0000-0003-4557-7260

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Profesor Stanisław Burkot (1932–2019)

Stanisław Burkot¹ urodził się 4 października 1932 roku w Turzy, gmina Rzepiennik Strzyżowski, powiat Gorlice. Był synem Antoniego i Anny z domu Frysztak. Rodzice posiadali gospodarstwo rolne o powierzchni 4,95 hektara. Szkołę powszechną ukończył w Ciężkowicach podczas okupacji, naukę kontynuował w Gorlicach, gdzie zdał maturę w roku 1950. W tymże roku podjął studia polonistyczne w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie. Ukończył je w 1953 roku i od 1 września podjął pracę w macierzystej uczelni jako asystent na Wydziale Filologiczno-Historycznym. Studia magisterskie odbył w trybie indywidualnym, kończąc je jako ekstern (23 czerwca 1955). Pracę magisterską, wykonaną pod kierunkiem Wincentego Danko, napisał na temat *Powstanie styczniowe w powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Studia doktoranckie podjął w roku 1955 w Instytucie Badań Literackich. Pod kierunkiem Kazimierza Wyki przygotował pracę doktorską na temat: *Powieści współczesne Józefa Ignacego Kraszewskiego (po roku 1863)*, której obrona odbyła się 24 kwietnia 1960 roku. Habilitację, na podstawie monografii *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku* (1968), uzyskał w marcu 1968 roku na macierzystym wydziale krakowskiej WSP. Tytuł profesora nauk humanistycznych otrzymał 29 października 1977 roku.

Przez całe życie zawodowe był związany z uczelnią krakowską. W latach 1953–1957 był zatrudniony na stanowisku asystenta, w latach 1957–1960 był starszym asystentem, w latach 1960–1969 adiunktem, od 1969 do 1977 roku docentem, a od 1977 roku – profesorem w WSP w Krakowie. Po uzyskaniu uprawnień emerytalnych pracował w wymiarze pół etatu (2003–2005). W latach 1968–1982 dodatkowo prowadził wykłady i seminaria z dziejów dramatu i teatru w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. W macierzystej uczelni – obok zajęć dydaktycznych z zakresu literaturoznawstwa – pełnił odpowiedzialne

¹ Wszystkie dane biograficzne według teczeki personalnej w Archiwum Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie: Arch. AP – Kraków, sygn. 2071/5.

funkcje administracyjne: był kuratorem Koła Naukowego Polonistów (1967–1981), prodziekanem Wydziału Humanistycznego (1968–1969), dziekanem Wydziału Humanistycznego (1971–1972), prorektorem do spraw ogólnych (1984–1987), dyrektorem Instytutu Filologii Polskiej (1987–1990), kierownikiem Zakładu (następnie: Katedry) Literatury XX wieku (1993–2003). Od 1966 roku był członkiem Komisji Historycznoliterackiej PAN, pełnił funkcję redaktora „Rocznika Komisji Historycznoliterackiej PAN”, był też członkiem redakcji „Ruchu Literackiego”. Otrzymał Złoty Krzyż Zasługi (1973), Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1980), był odznaczony Medalem Komisji Edukacji Narodowej (1980).

Był literaturoznawcą, to jest: historykiem literatury i krytykiem literackim; teoretykiem literatury i edytorem; zajmował się tekstami paraliterackimi, takimi jak gatunek podróży, i arcydziełami literackimi. Równie kompetentnie pisał o twórcach wybitnych, takich jak Norwid czy Białoszewski bądź Różewicz, jak i o utworach piszących chłopów, jak choćby Feliks Boroń. Zawsze obok pasji poznawczej na jego tekstach dostrzega się stempel: zweryfikowane pod względem faktograficznym, bio-bibliograficznym i tekstologicznym. Jako historyk literatury zostanie w dziejach polskiej nauki znawcą biografii literackiej Józefa Ignacego Kraszewskiego. Był autorem monografii *Powieści współczesne 1863–1887 Józefa Ignacego Kraszewskiego* (1967), *Kraszewski. Szkice historycznoliterackie* (1988) oraz edytorem wielu powieści tego pisarza. Przede wszystkim jednak przygotował edycję listów Kraszewskiego do rodziny. Ktokolwiek chce i będzie chciał w przyszłości zrozumieć wiek zaborów w całej jego złożoności, ten musi sięgnąć po tę edycję.

Dla historii i dla teorii literatury niezwykle ważną wagę dokumentacyjną miała wydana przez Burkota książka *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści* (1962). Podobnie ważna jest edycja *Wspomnień Wołynia, Polesia i Litwy* Kraszewskiego (1985), która wręcz zapoczątkowała zainteresowania literackim obrazem Kresów oraz gatunkiem podróży jako formą antropologii łączącej egzotykę i codzienność. Do tej edycji wciąż wracają nowe pokolenia literaturoznawców, a monografia S. Burkota *Polskie podróżopisarstwo romantyczne* (1988) jest niezmiennie klasyczną lekturą każdego, kogo interesują formy literatury faktu.

Od pół wieku w ciągłym użytkowaniu jest *Obraz literatury polskiej*. Stanisław Burkot przygotował dla tej serii zarysy syntetyczne Józefa Rogosza, Władysława Sabowskiego, Włodzimierza Wolskiego, Franciszka Żyglińskiego. Jako historyk literatury najczęściej publikował w „Ruchu Literackim”. Jako krytyk literacki był przez dwie dekady stałym współpracownikiem „Miesięcznika Literackiego”. Publikował tu również studia teoretycznoliterackie, takie jak pionierskie wówczas prace o psychoanalizie czy o kategorii pokolenia w badaniach literaturoznawczych, głównie jednak skupiał się na literaturze nowych doświadczeń społecznych. Zajął się przede wszystkim poezją i prozą nurtu chłopskiego. Rozumiał ją jak mało kto, gdyż sam pochodził z rodziny chłopskiej. Był znawcą twórczości Tadeusza Nowaka, Juliana Kawalca, Stanisława Młodożeńca, Stanisława Piętaka. Przygotował cenną monografię o prowokacyjnym tytule *Marchołat na Parnasie* (1980), która przyniosła opis nurtu

chłopskiego uwzględniający perspektywy historyczne. Nie godził się na jednostronną interpretację tej literatury, obejmującą ów nurt wyłącznie jako odbicie przemian polityczno-socjologicznych w Polsce po drugiej wojnie światowej. Sięgał głębiej – do mitu inteligenta pochodzenia chłopskiego, do symboliki Ostapa Bondarczuka, do indywidualnych losów i postaw przedstawicieli ludu, którzy polską kulturę narodową nasycali wartościami kultury swych rodzinnych okolic na długo przed wojną. Profesor Burkot nie kwestionował nigdy autentyczności doświadczeń i tragicznego rozdarcia duchowego tego nurtu, był wielkim admiratorem Tadeusza Nowaka i Wiesława Myślińskiego, ale jako historyk literatury wnosił do opisu szeroką perspektywę dziejową. Z kolei jako przedstawiciel generacji, która doświadczyła wojny i okupacji, w książkach o Mironie Białoszewskim czy Tadeuszu Różewiczu wyjaśniał tajemnice ich poetyckiego obrazu świata nie samymi tylko doświadczeniami generacyjnymi, lecz rozpiętymi ponad tym porządkiem uniwersalnymi kategoriami etyki i estetyki.

Z uprawiania bieżącej krytyki literackiej oraz z potrzeb i doświadczeń nauczyciela akademickiego wyrosły zarysy syntetyczne literatury współczesnej. To *Współczesna literatura polska. Przewodnik i materiały* (1974, 1977); *Proza powojenna: 1945–1987. Analizy i interpretacje* (1984, 1991); *Spotkania z poezją współczesną* (1977); *Literatura polska w latach 1939–1989* (1993); *Literatura polska w latach 1939–1999* (2002, 2003); *Literatura polska w latach 1986–1995* (1996, 1997); *Literatura polska po 1939 roku* (2006, 2007, 2010). Każda z nich miała po 2–3 wydania – to dowód, że były potrzebne, a ich autor dobrze się przysłużył polskiej nauce i oświacie.

W dorobku pisarskim Stanisława Burkota znajduje się kilkanaście wypowiedzi dotyczących studiów polonistycznych oraz polonistycznej praktyki szkolnej. Autor był nie tylko profesorem uniwersyteckim. Żywo interesował się sprawami oświaty i szkoły. Przez wiele lat był przewodniczącym Komitetu Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Zabierał głos w publicznych dyskusjach przy okazji kolejnych reform w oświacie. I był to głos nacechowany troską o formacyjność nowych pokoleń, a także głos domagający się zmian odważnych, sięgających podstaw oświaty powszechnej. Tak jak to zdanie, które szczególnie dziś warto powtarzać: „Nasz system jest chory, bo zadowala się reformami pozornymi, jego zasadą pozostaje pouczanie”.

Przez lata pracy dydaktycznej w WSP (kolejne nazwy uczelni: Akademia Pedagogiczna, Uniwersytet Pedagogiczny) zajmował się literaturą XIX i XX wieku oraz teorią literatury. Atrakcyjny i błyskotliwy jako wykładowca; wymagający, ale sprawiedliwy egzaminator, cieszył się powszechnym szacunkiem zarówno współpracowników, jak i studentów i doktorantów. A miał też rzadką umiejętność ciekawego gawędzenia o sprawach tak od nauki odległych jak sport, zbieranie grzybów czy świat starych zegarów. Do końca życia utrzymywał kontakty z Instytutem Filologii Polskiej.

Zmarł w Krakowie 1 czerwca 2019 roku. Pogrzeb odbył się 7 czerwca na cmentarzu Batowickim.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.23

Krystyna Latawiec

ORCID 0000-0003-3334-6924

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Exodus Leszka Aleksandra Moczulskiego w Teatrze Stu

W 1974 roku Teatr STU miał już u krytyków opinię zaangażowanego po stronie młodego pokolenia, które nie ufa odgórnio programowanej wizji rzeczywistości i szuka własnego stylu, by dać wyraz potrzebie niezależności. Od *Spadania* (1970) na motywach poematu Tadeusza Różewicza, poprzez *Sennik polski* (1971), droga wiodła do *Exodusu* (1974) z jego zmetaforyzowanym przekazem etycznym. W odróżnieniu od dwu pierwszych części tryptyku, złożonych z fragmentów pochodzących od wielu autorów, tekst *Exodusu* w całości napisał Leszek Aleksander Moczulski. Spektakl w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego okazał się jednym z najważniejszych w historii teatru studenckiego. Został pokazany w wielu polskich miastach (Gdynia, Warszawa, Łódź, Poznań, Wrocław), na scenach europejskich (Szwajcaria, Francja, Belgia, Berlin Zachodni), a nawet w Ameryce Południowej¹.

Ze względu na rozplanowanie przestrzeni *Exodus* nosił cechy teatru obrzędowego, jak to opisał świadek wydarzenia:

Siedzimy po obu stronach sali, równoległymi rzędami, naprzeciwko siebie. Miejsce akcji, scena, łączy nas i dzieli jednocześnie, biegnąc środkiem. Gdzieś z tyłu, zza nas dobiega pierwsza pieśń. Śpiewa cały zespół, tym razem, jak na studencki teatr, spory, liczący bez mała trzydzieści osób. Potem krótki przerywnik „dramatyczny”. Potem znów pieśń. Rychło chwyta się zasadę inscenizacyjną: to „żywe obrazy”, raczej statyczne, niekiedy celowo zwolnione w czasie akcji, oparte w wielu momentach na delikatnym wyszukiwaniu wspólnych napięć emocjonalnych z widownią, współbrzmieniach wrażeniowo-uczuciowych².

Wbrew kreowanej przez ówczesną władzę wspólnocie „sformatowanej” w języku nowomowy ta, która rodziła się w trakcie widowiska, była autentyczna. Nadto intensywnie przeżywana w przeciwieństwie do jej uładowanych telewizyjnych

¹ Zob. *Teatr STU: analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*, red. E. Chudziński i T. Nyczek, Warszawa 1982.

² T. Nyczek, *Rewolta, sen, pożegnanie młodości*, [w:] *Teatr STU*, dz. cyt., s. 45.

substytutów³. Odnawiając wzór obrzędowy, sięgano do tradycji romantycznej, ale bez popadania w historyzm, jako że treści ukryte pod warstwą symboliczną miały wydźwięk jak najbardziej wówczas aktualny. Dziś tekst libretta, jak nazwał go sam autor, jest świadectwem czasu, w którym powstał, a który nie sprzyjał bezpośredniej komunikacji. Aby powiedzieć coś istotnego, trzeba było posłużyć się zmetaforyzowanym obrazem. Zatem egzystencja skazana na pół-istnienie przechodziła przez rytuały zrzucania fałszów. Nie mogło się to udać bez oczyszczenia języka z propagandowych klisz i z publicystycznej drętwy. Dopiero wtedy można było pomyśleć o odnowieniu pokoleniowej więzi ponad bieżącą polityką, jak też w polemice z jej ambicją formowania zideologizowanego kolektywu.

Krąg wyznaczony przez architekturę Barbakanu, gdzie odbywały się przedstawienia, sprzyjał obrzędowości widowiska tak skomponowanego, by przejście przez rytuał oczyszczenia stało się udziałem wszystkich obecnych. Obmywanie nagich ciał na równi z paleniem kłamliwych gazet miało poprowadzić zebranych od fikcji życia nieautentycznego do prawdy wypowiedzianych z powagą słów: chleb, sól, woda. Chodziło o odzyskanie języka dla komunikacji społecznej, choć w samym przedstawieniu słowo poety pozostawało w cieniu sugestywnie zagranych scen oraz intensywnej muzyki utrzymanej w rytmie rocka. Czytany dziś tekst libretta zadziwia śmiałością stawianych diagnoz, jednoznacznymi ocenami społecznego konformizmu, którego znakiem była maska: „Niosą ci już niosą twoją maskę”, jak głosi jedna z pieśni *Exodusu*. Wystarczy, że ją zaakceptujesz, a będziesz mógł żyć wygodnie w świecie, w którym „prawda przemienia się w złoto”. Zmaganie bohatera z naporem konformistycznych klisz to w istocie wołanie o prawo do samostanowienia, gdyż jak pisze Charles Taylor, „autentyczność jest sama w sobie ideą wolności; wzywa mnie do samodzielnego znalezienia planu mojego życia wbrew zewnętrznym wezwaniom do konformizmu”⁴.

Moczulski sięgnął po formę pieśni, które w spektaklu brzmiały niczym songi o sporym ładunku afektywnym. Większość z nich weszła potem do zbioru *Narzędzia i instrumenty* z 1978 roku. Teatralny rodowód tych wierszy sprawia, że są one przeznaczone bardziej do wygłaszania niż do kontemplacji. W przedstawieniu ich sugestywność została wzmocniona przez muzykę i głosy aktorów, dążących do wytworzenia więzi emocjonalnej z widzem. Był to zatem język gorący: „niecierpliwy tok żywej mowy, pełen kolokwializmów, retorycznych pytań, zwrotów do słuchacza, wyrażeń ekspresywnych”⁵. Przebijał z nich gniew, poczucie upokorzenia, towarzyszył im gest zdzierania maski przyrosłej do twarzy, która zatraciła indywidualne rysy na rzecz uspołecznienia. Postacie poematu manifestują emocje w słowach wzniosłych i trywialnych. Nie stronią od krzyku, od pytań retorycznych, litanijnych wyliczeń i modlitw. Przejść muszą przez ogień w znaczeniu dosłownym – spalając

³ Już wówczas zauważyli to krytycy, np. W. Szperl, *Jasiński i teatr STU*, „Teatr” 1974, nr 2, s. 23–24.

⁴ Ch. Taylor, *Kultura autentyczności*, przeł. A. Pawelec, „Znak” 1996, nr 5, s. 45.

⁵ B. Maj, „Tyle powitań w dłoni...”, [w:] *Odwitania z Poetą (Leszek Aleksander Moczulski)*, zebrał i oprac. Z. Fałtynowicz, Suwałki 2018, s. 280.

gazety – i w sensie metaforycznym, czyli przez moralne oczyszczenie. Droga wiedzie przez misteryjny rytuał zrzucania fałszów do słów scalających egzystencję w prawdzie rozumianej jako elementarna wartość ludzka. Brzmiało to wówczas doniośle, tym bardziej że w sferze publicznej był to czas pomieszania języków, używania ich w celu czysto instrumentalnym, by trafić w oczekiwania „ludu pracującego miast i wsi”. W latach siedemdziesiątych XX wieku retoryka ideologiczna wytraciła już swój mentorski impet, a jej miejsce zajął styl „swojski”, czyli bratanie się władzy z ludem na kanwie tradycji rodem z Sienkiewicza (ekranizacja *Potopu* w 1974).

W warstwie literackiej *Exodus* to tekst o wyraźnie zuniwersalizowanej treści, więc może być czytany jako utwór przejścia – od młodzieńczego idealizmu przez żywioł buntu do nadziei na życie autentyczne. Jego urzeczywistnieniem są symboliczne narodziny dziecka, które odnowi siły witalne, połączy dwa rozdzielone wcześniej doznania bólu i radości. Bohater zmierza do tego, by odkryć w sobie uczucia osobiste i wyzwolić je spod presji zewnętrznych przymusów. W tym celu potrzebna jest nagłość, dosłowna i metaforyczna, obnażenie postaw zarówno idealistycznych, jak i cynicznych. W ciągu zadawanych sobie pytań protagonista gorączkowo szuka drogowskazu, dzięki któremu omijałyby rafa dwu skrajności: idealizmu z jednej strony, a cynizmu z drugiej.

Poemat składa się z pieśni dialogujących ze sobą głosów i z wyodrębnionego Głosu. Jedną z pieśni-songów zamieszczono w późniejszej antologii Nowej Fali, przygotowanej przez Tadeusza Nyczka⁶. Stanowi ona wstęp do pierwszej części tomu zatytułowanej *Autobiografia*. Funkcjonuje zatem jako samookreślenie pokolenia przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W poemacie to fragment *Tłó i pochodnia*. Następuje po zarysowaniu teatru ludzkich postaw w przestrzeni ograniczonej ścianami milczenia, w świecie sztucznie przybieranych póz. Przemilczanie istotnych spraw było jednym z najbardziej dotkliwych doświadczeń życia w PRL-u. Zapewnianie powstałej w ten sposób pustki polegało na swoistej mimikrze, czyli udawaniu, że rzeczy toczą się zwykłym trybem, podczas gdy w sferze objętej milczeniem roiło się od wątpliwości i pytań. Zepchnięte w społeczną nieświadomość, powracały jednak szeregiem retorycznych zawołań, przebijając mur doskwierającej, bo wymuszonej politycznym naciskiem ciszy.

Utrzymany zasadniczo w wysokim tonie poemat Moczulskiego nie stronił jednak od sarkazmu wobec konsumpcyjnego marzenia o futrach, forsie i kiełbasie. Nie byłoby w tym pragnieniu dóbr nic szczególnego, gdyby nie to, że były one dostępne za cenę konformistycznych postaw. W trywializmach oddaje poeta szarość ówczesnego życia i spłaszczenie norm moralnych na skutek ich przystosowania do społecznej mimikry. Natomiast modlitewne inkantacje mają za zadanie przywrócić słowom sens, aby możliwy stał się o powrót do polszczyzny czystej, uświęconej przez romantyków. Im też szło o Polskę odnowioną, ale tym razem modlitwy wypowiedziane zostały w innym kontekście politycznym, gdy słowa uległy deprawacji, straciły zdolność komunikowania („słowa do wszystkiego”), nadto są nachalnie używane w gazetowej propagandzie („werble w gazetach”).

⁶ *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Wiersze i komentarze*, wybrał, ułożył i skomentował T. Nyczek, Kraków 1994.

Pod względem kompozycyjnym poemat jest całością ułożoną według klarownego zamysłu – od zbiorowego *Mówcie do ściany*, poprzez ostro stawiane pytania o rzeczy zasadnicze, aż do rewizji postaw ogólnie akceptowanych. Na planie formalnym dają się wyróżnić autoanalizy i monologi, fragmenty liryczne (kołysanki), wyznania-relacje z sennych marzeń. Do katolickiej mszy nawiązuje *Przeistoczenie*, a do religii natury *Pieśń poranna*. Nazwy pieśni uogólniają ważny etap wędrowania ku sobie i ku drugiemu człowiekowi, aby wspólnie odnaleźć zagubiony sens⁷. Droga wiedzie przez meandry zagubienia, bezradności, czasem napotyka spontaniczny krzyk czy oskarżenie. Nie ma na niej tylko pogardy, poeta wręcz przed nią ostrzega, gdyż ta nie jest niczym innym jak bliźniaczką nienawiści. Młodość nie chce utracić daru afirmacji świata, ale i nie zmierza ku krainie pięknoduchów, więc szuka wyjścia z impasu egzystencjalnego i etycznego, w jaki wpędza ją konsumpcyjny realizm. Pomocna okazuje się poezja niczym osłona, co chroni przed grą pozorów i pozwala w międzyludzkiej modlitwie odzyskać więź z marzeniem.

Publikowany po raz pierwszy w całości tekst *Exodusu* pochodzi z archiwum Teatru Stu i został udostępniony przez Krzysztofa Jasińskiego. Leszek Aleksander Moczulski autoryzował utwór w 2008 roku, nanosząc nieliczne poprawki uwzględnione w niniejszej publikacji.

Leszek Aleksander Moczulski

EXODUS

Poemat dramatyczny

Obszerne fragmenty libretta do przedstawienia
w inscenizacji i reżyserii Krzysztofa Jasińskiego
z muzyką Krzysztofa Sz wajgiera i Marka Grechuty

Premiera Teatr STU, Kraków 1974

Pieśń 1

Głosy:

Mówcie do ściany,
krzyczcie do ściany,
ściana was wysłucha.

Ściana nie krzyczy,
ściana nie płacze,
ściana was wysłucha.

⁷ Oto kilka tytułów z *Exodusu*: *Taka cisza jest w nas*, *Tłó i pochodnia*, *Wezwanie*, *Wstań*, *Na szarość naszych nocy*, *Przemycie oczu*, *Całą szarością w nas*, *Głód*, *Przeistoczenie*, *Niosą ci już niosą twój maskę*, *Ochroń nas Boże przed burzą*, *Uspokojenie*, *Pieśń poranna*.

Nie leczcie się z serca,
nie leczcie się z głosu.

Mówcie do ściany,
krzyczcie do ściany,
ściana was wysłucha.

Jesteście niesłyszalni,
nie jesteście samotni.

Pieśń 2: Osoby dramatu

Głos:

Ci, którzy oddają siebie na ofiarę
i
umierają.

Ci, którzy widzą bezsens ich ofiary, powstrzymują ich
i
umierają.

Ci, którzy duszą się, nie umieją oddychać, marzenie jest dla nich jedynym powietrzem
i
wtrącają swój świat w nowe szaleństwo
i przetrwają

i
będą poniżeni przez własne marzenia.

Ci, którzy im nie wierzą, bo widzą zbyt przenikliwie, depczą ich.

Nie chcą nowych ofiar, nowych sędziów i podtrzymują to co jest. Choć wokół huczy
cisza i spokój.

Ci, którzy są bezsilni, bezbronni, nienawidzą przemocy
i

takich samych jak oni – tych wszystkich bez nadziei, bezsilnych, bezbronnych
uzbrajają
w bezbronność.

Ci, którzy czuwają nad każdym uderzeniem ich serca,
bronią ich

i
biją ich w twarz.

Ci, którzy oddają siebie na ofiarę
i
umierają.

Ci, obdarzeni zbyt przenikliwym wzrokiem, którzy depczą ich.

Chcą ich zawrócić, widząc bezsens ich marzeń,
powstrzymują ich

i
wpadają w służalstwo,

ulepszają kajdanki i przemówienia staremu, niewzruszonemu światu
i
umierają.

Ci wszyscy, którzy zatrzymują, chociaż zatrzymać się nie da.

JAK ŻYJESZ?

Pieśń 3: Taka cisza jest w nas

Głosy:

Taka cisza jest w nas,
taka głucha w nas noc
i taka w nas bezsenność,
bezbarwność, bezimiennność.
Co, co rozpali się w nas,
co z nami będzie?

I taka przezroczystość
twarzy i serc.
Co, co się dopala w nas,
co, co w nas jest?

I taka cisza jest w nas
i taka cisza jest wszędzie.
Co, co jest w nas,
co z nami będzie?

Pieśń 4: Pod drzwiami

Głos:

Kogo szukacie?

Głosy:

Chcemy porozmawiać.

Głos:

Tutaj nikogo nie ma.

Głos:

Kłamiesz. On nas oczekuje. Powiedz jemu, że przyszliśmy.

Głos:

Za tymi drzwiami nikogo nie ma.

Głos:

On czeka na nas, tylko nie wie, że przyszliśmy wreszcie.

Głosy:

Jesteśmy.

Głos:

Już powiedziałem. Tutaj nikogo nie ma. Wszyscy są w ważniejszych miejscach, tam gdzie się pali. Nie tutaj. Tutaj jest cicho.

Głos:

Byłem tym, którym gasiło się pożar. Nie miałem czasu, aby doprosić się o odpowiedź na kilka pytań w życiu. Ciągłe wybuchały awarie i ktoś musiał biec do pożaru. Ale teraz musiałem znaleźć w sobie odrobinę ciszy i spokoju, na cichą rozmowę. Taką przy stole, bez podnoszenia głosu. Kiedy pod oknem nie słyhać wrzawy tłumu. Kiedy nie trzeba się spieszyć z tym, co się ma do powiedzenia. Nareszcie jest ta chwila spokoju, kiedy chcę usłyszeć – jak żyłem?

Głos:

Chcę zapytać, czy zrobiłem dobrze?

Głosy:

Chcemy się z nim zobaczyć.

Głos:

To niemożliwe. Ale jeżeli nie można inaczej, ja was poprowadzę.

*Pieśń 5: Tło i pochodnia*Głos:

Do którego zaliczycie mnie pokolenia?
 Bez skrzydeł czy bez oklasków?
 Jakim mnie zobaczycie?
 Z jakim wyrazem twarzy?
 W pozie powagi serca,
 czy z grymasem przyrosłym do twarzy?
 Z leciutką drwiną w kącikach ust?
 We wściekłym tupaniu nóg?
 W ogólnym śmiechu i gwizdach?

Czy byłem tylko tłem dla innych
 zawsze przed siebie w dal wpatrzony
 I poza wszystkich zmienne twarze
 i poza siebie wychylony?

Czy żyłem tylko na tym płótnie,
czy żyłem tylko na obrazie.
W nie swoich barwach i przestrzeniach,
w nie swoim, ale w cudzym czasie?

Czy to właśnie paliłem się ja,
mój świat wokoło płonął?
Czy byłem dla was tylko tłem,
czy płonąca pochodnią?

Do którego zaliczycie mnie pokolenia?
Do pokolenia pogardy czy wzruszenia ramion?
Do czego mnie przymierzacie?
Do buntu czy do grzeczności?
Którą opaskę zdejmiecie z moich oczu?
Opaskę ślepcy czy opaskę młodości?
Kim miałem być?

Mięsem na stosie ofiarnym?
czy też gnojem pod przyszłe pokolenia?
Czy miałem zapłacić
krwią własną?
Czy tylko własnym garbem?

Czy żyłem tylko na tym płótnie,
czy żyłem tylko na obrazie.
W nie swoich barwach i przestrzeniach,
w nie swoim, ale w cudzym czasie?

Czy to właśnie paliłem się ja,
mój świat wokoło płonął?
Czy byłem dla was tylko tłem,
czy płonąca pochodnią?

Pieśń 6: Wstań

Głosy:

Wstań!
Pomóż dźwigać ciężką kłodę drzewa
tym, którzy opadli z sił.
Pomóż im wierzyć,
bo stracą wiarę.
Zmęczonym daj chwilę wytchnienia
i sam zaprzęgaj się w kierat.

*Pieśń 7: Wstań*Głosy:

Wstań!

Pomóż dźwigać ciężką kłodę drzewa
tym którzy opadli z sił.

Pomóż im wierzyć,
bo stracą wiarę.

Zmęczonym daj chwilę wytchnienia
i sam zachowaj nadzieję.

Pieśń 8: Na szarość naszych nocy

Na szarość naszych nocy,
na naszą bezimiennność,
na szarość i nijakość
jutrzejszych naszych marzeń,
na twarzy przezroczystość,
na twarze bez wyrazu,
na nasze oddalenie,
na naszą nieobecność
i rozmów obojętność –
listek, iskierkę, cierń
jak kotwicę –
wbij w nasze serca.

Pieśń 9: Taka cisza jest w nas

Taka cisza jest w nas,
taka głucha w nas noc
i taka w nas bezsenność,
bezbarwność, bezimiennność.

*Pieśń 10: Przygotowanie*Głos:

Chcę ulgi, chcę uspokojenia.

Głos:

Wypocząć od siebie, nie widzieć, nie słyszeć.

Głosy:

Urodź go.

Wyдай go nam.
Co mu dasz?
Niech przyjdzie, aby nas zobaczyć.
Pozbądź się go.
Zasłoń go.
Obroń go.
Ochraniaj go.
Urodź go.
Co mu dasz już teraz?
Nie mogę się uspokoić.

Głos:

Boję się jego przenikliwego wzroku.

Głos:

Nie chcę zaczynać od nowej niepewności.

Głosy:

Urodź go.
Daj mu wzrok. Daj mu słuch.
Zabierz mu wzrok. Zabierz mu słuch.
Obroń go.
Ochraniaj go.
Pozbądź się go.
Urodź go.

Głosy:

Wybieram imię naszemu zwierzątku.
Odbieram imię naszemu zwierzątku.
Noszę nasze zwierzątko pod sercem.
Podnosi powieki i rani je świat.
Poranek świata przesywa go.
Urodź go.
Wyдай go nam.
Nie urodź go byle jak. Byle zbyć.
Znalazłem dla niego imię.
Odbierz mu to imię. Broń go. Zasłoń go przed światem.
Pozbądź się go.

Sen kobiety:

On zamieszkał w sercu moim
w brzuchu moim.
Jak róża.

On listek gałązki winnej
która rzuci swój cień
na udręczenie moje
na rozpalone wnętrze moje.

Noszę go w sercu moim
w brzuchu moim.

Kołysanka 1:

Bezbronny patyczku mój mały,
synku mój patyczku,
patyczku mój mały,
śpij przed światem śpij.

Dałam tobie oczy
dałam tobie ręce
synku mój patyczku,
patyczku mój mały
nic nie dałam więcej.

Bezbronny patyczku mój mały,
synku mój patyczku,
patyczku mój mały,
śpij przed światem śpij.

Ten świat jest ze skały,
świat nieprzejdny,
synku mój patyczku,
patyczku mój mały.

Dałam tobie rączki,
dałam tobie nóżki,
patyczku mój synku,
patyczku mój mały.

Głosy:

Chcę ulgi, chcę uspokojenia.
Nie mogę się uspokoić.
O co mnie zapyta?
Czy będzie jak my?

Głos:

Stworzyłem sobie prawa w obronie mojego dotychczasowego życia.
Nie chcę się już zmieniać.

Głos:

Ułożyłem się już ze sobą. Nie chcę się już zmieniać.

Głos:

Nie mam już dawnej wiary w niemożliwe.

Głos:

Mogę go łatwo oszukać jak siebie, ale nie chcę, aby żył jak ja, z zamkniętymi oczami, w łatwym i tanim świecie.

Głos:

Żyję w ciągłej walce o to, aby być lepszym, więc skąd ta udręka, że żyję podle. Gdzie to sprawdzić? W jakich pięknych bajkach ludzkości, w jakim lustrze, w czyich głosach?

Głosy:

Urodź go.

Wydadź go nam.

Zasłoń go.

Ochroniaj go.

Pozbądź się go.

Urodź go.

Wydadź go nam.

Ułóż mu nową pieśń.

Daj mu chleb.

Powitaj go.

Zobacz go.

Pozbądź się go.

Wyskrob go.

Nie urodź go byle jak. Byle zbyć.

Podziel się z nim imieniem.

Urodź go.

Sen kobiety:

Noszę go w sercu moim,
w brzuchu moim.

On listek gałązki winnej
która rzuci swój cień
na udręczenie moje
na rozpalone wnętrze moje.

On owoc, który płynie w mojej krwi,
który płynie, płynie, płynie
przeze mnie.

Głos:

Niech cię otuli trawa modlitw, trzcina modlitw,
wiotka roślina, delikatna dzisiaj narodzonych.

Kołysanka 2:

Gdzie mieszkasz nocy,
która nie przychodzisz do mnie,
nie chcesz mnie dotknąć,
nie chcesz mnie uciszyć,
omijasz mnie, omijasz.

Gdzie mieszkasz nocy,
która nie przychodzisz do mnie,
o nocy, nocy pomóż
zasnąć, odpocząć, zasnąć,
o ciszo, ciszo pomóż
oddychać, milczeć, oddychać.

Gdzie mieszkasz nocy,
która nie przychodzisz do mnie,
nie chcesz mnie dotknąć,
nie chcesz mnie uciszyć,
nie chcesz mnie uleczyć,
omijasz mnie, omijasz.

Gdzie mieszkasz nocy,
która nie przychodzisz do mnie,
o nocy, nocy pomóż
zasnąć, odpocząć, zasnąć,
o ciszo, ciszo pomóż
oddychać, milczeć, oddychać.

Głosy – zaklęcia:

Urodź go.
Urodź go.
Ochraniaj go.
Urodź go.

Głos:

Ty, który dajesz życie, ale w każdej chwili
możesz się rozmyślić.
Ty, który nigdy nie jesteś naiwny.
Ty, któremu łatwo o rację.
Ty, który przemawiasz i śpiewasz,

słyszysz, jak się z ciebie śmieje ta cisza,
jak przedrzeźnia twój sen,
ulgę i wytchnienie.

Głos:

Urodź go.

Głos:

Twój brzuch otwarty
z owocem twoim,
twój brzuch otwarty jest,
musisz urodzić go,
potrzebny nam jest,
musisz urodzić go,
powiększaj owoc twój,
powiększaj ból,
rozszerz źrenice,
wydaj go nam,
wydaj go nam,
urodź go.
Przez ból.
Łzy fałszywe są,
wydaj go,
wydaj go,
nakarm brzuchem swoim
krew twojej krwi,
kości twojej kość,
nakarm go.
Czy on przyjdzie, aby zerwać gałązkę winną?
Czy on obmyje nas?
Nakarm go,
krew twojej krwi.

Przebudzenie kobiety:

Nie mogę cię urodzić.

Pieśń 11: Taka cisza jest w nas

Głosy:

I taka cisza jest w nas
i taka cisza jest wszędzie.
Co, co jest w nas,
co z nami będzie?

*Pieśń 12: Przemycie oczu*Głosy:

Módlmy się do siebie,
jeżeli nie można inaczej.
Módlmy się do siebie
o słowa takie jak
„chleb”, „woda”, „sól”,
aby znaczyły
chleb, woda, sól.
Módlmy się do siebie
o powrót do zapomnianego polskiego języka,
módlmy się w tym narzeczu
jakie jeszcze ocalało.
Módlmy się w tym narzeczu
o prawdę, o jedną iskierkę
jaka się jeszcze tli
w tym wielkim zbiorniku
prawd sezonowych, świeżych,
o to, aby nas wysłuchano do końca,
aby starano się nas zrozumieć,
aby nas nie zabijano słowami do wszystkiego,
hasłami do krwi.
Aby nas nie naprawiano,
aby nas nie przepraszano,
aby nas nie rehabilitowano.
Abyśmy innych słuchali uważnie
z największym wysiłkiem,
abyśmy mogli się omylić,
ale bez udziału wojska,
abyśmy mogli zrozumieć swój błąd,
ale nie w takt historii,
abyśmy pracowali,
ale bez oszustwa,
bez werbli w gazetach.
Módlmy się do siebie,
ale bez religii
i bez karnawałów.

Wstań, Polsko,
wstań z donosów i anonimów,
wykrętów i morza kłamstw,
przebudź się, wstań.
Wstań, jak wstaje słońce,
obudź się wreszcie z naszych marzeń i westchnień,
z naszych modlitw i przemówień,

z naszych kawiarni i fabryk,
obudź się
Kraju mój.

Wstań Polsko,
wstań z donosów i anonimów,
wykrętów i morza kłamstw,
nagonek i wrzawy,
przebudź się.
Wstań, jak wstaje słońce,
obudź się wreszcie z naszych marzeń i westchnień,
z naszych modlitw i przemówień,
z naszych kawiarni i fabryk,
obudź się
Kraju mój.

Pieśń 13: Całą szarością w nas

Głosy:

Szarość naszych rozmów,
szarość naszych twarzy,
stwardniałych, dalekich,
zszarzeć, jeszcze zszarzeć.

Całą szarością w rozmowy,
w pancerz co chroni nas,
całą szarością w serca,
całą szarością w nas.

Byle zbyć marzenia,
byle zbyć pragnienia
i żyć jak przed burzą,
która nic nie zmienia.

Szarość naszych rozmów,
szarość naszych twarzy,
stwardniałych, dalekich,
szarzeć, śmieiej szarzeć.

Przyrośnięci do pochlebstw,
do małych swoich spraw,
całą szarością w ogień,
całą szarością w twarz!

*Pieśń 14: Głód*Głos:

Woła mnie głód.

Niczego mi nie brakuje. Mam swoją prawdę.

Mam w co wierzyć. Mam przyjaciół. – Głód przenika mnie całego.

Mam swoje miejsce. Mam dla kogo żyć. – Jestem głodny.

Głód. Głód.

Czy oczy mogą być głodne?

Czy serce może być głodne?

Ciało moje jest pełne. Napełnia się. Jestem syty.

Zrosłem się ze swoim miejscem w życiu, nie ruszam się.

Czuję, jak przyrastam do ulicy, którą idę.

Mam swoją prawdę. Taką, na jaką się zgodziłem i nieustannie wciąż się godzę.

Ale nie mogę oszukać głodu, który mnie rozpala. Parzy moje sny.

Woła mnie głód.

Nie dotykajcie mnie. Nie mam przyjaciół. Jestem głodny przyjaciół.

Jestem głodny siebie.

Boję się siebie i to mi wystarcza jakoś przeżyć ciągle do jutra.

Boję się siebie, że jestem mały, że łatwo klękam i przytakuję,

że boję się wciąż o wiele za mało, niż się ode mnie oczekuje

Więc boję się każdym drgnieniem mięśni.

Ale moje wnętrzości pali głód.

Głód siebie.

Woła mnie głód, którego nie da się zasypać, nie da się zatrzymać,

nie da się go pozbyć.

Jestem głodny. Czy ktoś ze mną porozmawia?

Jestem głodny. Czy ktoś cierpliwie wysłucha mnie do końca?

Całym błotem świata we mnie.

Całymi swoimi ustami we mnie, całym swoim śmiechem.

Skręca mnie głód.

Gdzie jest ta poezja?

Gdzie są moi świadkowie?

Nie widzę was. Kto z was przyszedł?

Kto jeszcze jest obecny?

Czuję was. Nie widzę. Nie słyszę.

Do was mówię. Nie do tych, którzy zostali w domu.

Woła mnie głód.

Gdzie są moje pieśni?

Kto jeszcze jest? Co zostało we mnie?

Nie widzę was.

Jestem głodny.

CHCĘ WIEDZIEĆ.

Pieśń 15: Taka cisza jest w nas

Głosy:

Taka cisza jest w nas
i taka cisza jest wszędzie.
Co, co jest w nas
co z nami będzie?

Pieśń 16: Przeistoczenie

Głos:

Widzę was.

To jest mój dom.
To jest ulica, którą idę.

Widzę was, jak powoli podnosicie się z kolan, jak powoli otwieracie powieki,
zdziwieni sobą, odzyskanym wzrokiem, jak powoli dostrzegacie
takich samych jak wy, jak oślepia was ta nagła obecność wszystkich,
jak osławiacie się ze swoim własnym głosem, który znaczy to, co znaczy,
jak przyglądacie się swojej ręce, w słońcu codzienności,
w zwyczajnym cudzie poranka.

Widzę, jak powoli, z namysłem ktoś próbuje wypowiedzieć
kilka najprostszych słów, tak jakby dzielił się chlebem.
Widzę, jak powoli, nieśmiali przyzwyczajacie się do cudu normalnej rozmowy,
i w wielkim skupieniu mówicie do siebie, uważnie patrząc sobie w oczy
czy to nie jest złudzenie.
Jesteście widzialni.

Widzę was, jak zdejmujecie sobie nawzajem maski z twarzy.
Jest poranek.
Wstają wszyscy głodni i wyklęci przez marzenia, umęczeni tęsknotą.
Oto cud i łaska przypadkowej rozmowy z nieznajomym.
Oto kobieta – czesze włosy i śpiewa.
Oto mężczyzna – kraje chleb.
Oto ci, którzy klęczą, i ci, którzy nigdy nie uklękli, nareszcie zrozumieli,
że ktoś chciał posiać między nimi ziarno nienawiści,
aby utrudnić im w życiu spotkanie.
Cichnie wrzawa i słyhać głos pojedynczego człowieka,
głos, którego wcale nie trzeba natężyć, a krzyk nie zabije i nie zdusi
jego zwykłej racji.
Oto kobieta modli się o spotkanie ojca z synem,
oddalających się po każdej rozmowie.
Dotyka nas poranek i poraża nas serca.

Głód przenika mnie do końca.
 Głód przenika i poraża mnie.
 Patrzam nam w oczy wszyscy, którzy odeszli, którzy opiekują się i prowadzą nas.

Oto zostajesz moją matką i w twoim wielkim bólu
 przychodzę na świat.
 Przyjmuję twój ból.
 Rodzę się.

Pieśń 17: Tylko ślicznie o mnie pomyśl

Tylko ślicznie o mnie pomyśl,
 tylko ślicznie o mnie mów,
 poprzez śmiech swój zapamiętaj,
 każdy grymas moich ust,
 oczyść, oczyść mnie z tych słów,
 poprzez śmiech swój zapamiętaj,
 taką utrwal moją twarz,
 papierową zdejmij łzę,
 zdejmij szminkę z mojej krwi,
 z każdej kropli zetrzyj rdzę.

Pieśń 18: Przesłanie

Głos:
 Chcesz mieć zawsze wytłumaczenie – miej
 Chcesz mieć zawsze rację – miej.
 Wszystko to masz za darmo
 od tych, co kamień w górę
 bez celu podnoszą.
 Od tych, których widzisz
 w roboczym ubraniu Syzyfa.
 Od tych co naprawiają,
 chociaż naprawić nie można.
 Od tych co kochają,
 chociaż miłości nie ma.
 Od tych którzy wierzą,
 chociaż taka wiara nie ma odrobiny sensu.

Pieśń 19: Niosą ci, już niosą, twoją maskę

Głos:
 Niosą ci, już niosą, twoją maskę,
 twarz ci przemieniają,

do siebie potajemnie już cię przymierzają.
Chciałeś być czysty, żyć jak człowiek, mieć swoje zdanie,
pytać się, mieć wątpliwości –
będziesz na sztandarach,
skończysz na plakacie.
Odbiorą ci twój wyraz twarzy.
To, co w tobie biło,
zepchną na sztandar,
poniżą marzenia.
Stawałeś w obronie pokrzywdzonych, biednych i nienasyconych?
Niosą ci, już niosą, twoją maskę.
Ciało twoje przemieni się w hasło
i slogan.
Dostępny dla każdego.
Każdy będzie mógł spojrzeć twoimi oczami.
Lecz ty będziesz milczał.

Zrozumiałeś już wszystko?

Pieśń 20: Ochroń nas Boże przed burzą

Głosy:

Ochroń nas Boże przed burzą,
która zamieni nas w sól,
gdy gniew mój topnieje jak wosk,
gdy prawda przemienia się w złoto.

Gdy prawda przemieni się w złoto
większych i mniejszych racji
i będę względnie uczciwy,
jeszcze nie cały wygodny.

Odwróć ode mnie tę burzę,
tę falę, gdy wreszcie się zgodzę,
gdy powiem, że macie rację,
gdyż tylko takie życie jest możliwe
kiedy wypłynę w bezkresną dal,
w samotnym rejsie bez końca.

A jeśli trzeba Boże,
uderz mnie w twarz,
abym nie zasnął,
kiedy odpłynie ta fala,
która mi niesie pogardę.

Ochroń nas Boże przed burzą,
przed utratą miłości do świata,
ochroń to bicie serca,
ochroń ten w oczach blask.
Nie odbieraj mi ust,
nie pozwól, by stwardniały.

Nie pozwól nam oślepnąć
w jasnym widzeniu świata,
nie pozwól nam ogłuchnąć
od słusznych wielkich haseł.

Ochroń nas Boże przed burzą,
po której będziemy łagodni,
po której wstaniemy pokorni,
na wszystko będziemy się zgadzać
w tanecznej euforii.

Ochroń nas Boże żeglarzy,
przed tą przystanią poważną,
przed rezygnacją z szaleństwa
i niemożliwym spokojem.
Nie daj nam chwili wytchnienia
i byle jakiej radości,
nie oszukuj nas pięknie
wiarą, prawdą, wolnością.
Ochroń nas Boże przed murem,
przed wyniosłością dla świata,
nie pozwól nam żyć jak wyspom,
zawróć nas w tej ucieczce,
zdejmij z nas pancerz i drwinę.

Potrąceni w najdłuższych kolejkach
po sprawiedliwość, pokój i prawdę,
deptani codziennie,
oszukiwani na nadziei i czerwieni róży,
przywoływani stale do porządku,
ustawiani w regularne szeregi,
poszturchiwani przez entuzjizm,
przez krzykaczy pierwszego lepszego zwycięstwa –
my,
wiecznie młodzi,
w ochronnych kolorach młodości,
pod ochroną skrzydeł i marzeń,
mimo upływu lat,
ciągle młodzi,
ciągle nie możemy się zestarzeć.

Nie pozwól nam opuchnąć
w oklaskach i wrzawie zebrań.
Nie pozwól nam umilknąć
w milczącej euforii,
nie zabierz nam myślenia
w kagańcu wiecznej zgody.
Na wszystkie szwindle, świństwa
nie pozwól nam skamienieć.

Pieśń 21: Uspokojenie

Anioł:

Kiedy nie będziesz mógł już dłużej wytrzymać,
kiedy utracisz wiarę, ale nie będziesz umiał, jak wielu, żyć na kolanach,
– krzyżeć, to znaczy być śmiesznym –
kiedy i to zrozumiesz,
kiedy nie będziesz mógł z nikim porozmawiać, chociaż nikt przed tobą nie zamknie
drzwi, lecz będą na ciebie czekali i nie będzie powodu, aby im nie ufać, to tylko roz-
mowy między wami staną się niemożliwe,
gdyż będziecie mówić do siebie w dwu różnych
językach.
Kiedy już nie będziesz miał do kogo wracać,
choć nie będzie to ogólny chaos i zamieszanie,
wtedy przyjdź do mnie,
lecz ja w zamian nie dam ci ulgi, ani ukojenia,
bo nie szukałeś w życiu łatwego pocieszenia.

Nie obiecuję ci niczego.

Pieśń 22: Pieśń poranna

Wszystkie głosy:

O czystości wód,
czystości poranku,
dotknij nas,
rozjaśnij nas,
czystości wód,
czystości poranku.

O strzało poranku,
strzało gór
przeniknij nas
do serca.
Otwórz nas.
Otwórz nam serca

ostrzem wschodzących wolno gór,
strzałą poranną powietrza,
łagodną linią wzgórz,
doliną poranku,
tchnieniem wiatru.

O niewidzialności marzeń,
o odbicie wszystkich świata wód,
przeładnij się w naszych sercach
czystości poranku.

Do nieznanego

Oto moje życie, z którego chcę się obmyć, przemyć swój wzrok,
abyśmy inaczej spojrzeli na siebie.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.24

RECENZJE

Daria Targosz

ORCID 0000-0001-6677-762

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Na marginesie *Dziejów grzechu* Ewy Stusińskiej

Ewa Stusińska, *Dzieje grzechu. Dyskurs pornograficzny w polskiej prozie XX wieku*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018

Michel Foucault pisał w roku 1976¹ o *scientia sexualis*:

wyduje się nadal, że wszystko to odgrywa zasadniczo jedynie rolę defensywną. Jak gdyby w gruncie rzeczy usiłowano maskować seks, tyle o nim mówiąc, odkrywając go – właśnie tam, gdzie go włączono – jako seks zredukowany, pokawałkowany i zaklasyfikowany: dyskurs byłby parawanem, rozproszenie – unikiem. [...] We wszelkiego rodzaju wypowiedziach, skrupulatnych zastrzeżeniach, szczegółowych analizach można dopatrzeć się unikania nieznośnej, nazbyt niebezpiecznej prawdy o seksie².

Od czasu wydania *Histoire de la sexualité* powstało sporo publikacji podejmujących próbę zmierzenia się z dyskursem o seksualności³. Jednakże na gruncie polskiej humanistyki – choć można wymienić kilka tytułów⁴ – walka o miejsce studiów

¹ Odnoszę się do pierwszego wydania *Histoire de la sexualité*, t. 1: *La volonté de savoir*, Paris 1976.

² M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Gdańsk 2010, s. 43.

³ Por. przykładowe publikacje: K. Millet, *Sexual Politics*, Champaign, IL 2000; *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, red. A. Snitton, Ch. Stansell, S. Thompson, New York 1983; J. De-Jean, *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago 2002; M. Perkins, *The Secret Record. Modern Erotic Literature*, New York 1992; E. Showaler, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*, London 2009; N. Strossen, *Defending Pornography. Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, New York 2000; S. Kappeler, *The Pornography of Representation*, Cambridge 1986; S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, London 2005; S. Bleier, *Körperlichkeit und Sexualität in der späten Lyrik Paul Celans*, Frankfurt am Main – New York 1998; P. Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge 1993; K. Hurlley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*, New York 1996; *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, red. K. Conboy, N. Medina i S. Stanbury – New York 1997; P. Cryle, *Geometry in the Boudoir. Configurations of French Erotic Narrative*, New York 1994.

⁴ Por. przykładowe publikacje: P. Dybel, *Ziemsy, słowni, cieleśni*, Warszawa 1988; A. Nęcka, *Cielesne o(d)stony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku*, Katowice

nad seksualnością, zwłaszcza w polonistyce, dopiero się rozpoczyna. Pojawił się co prawda wyczekiwany zaczątek krytycznej dyskusji o literaturze gejowskiej⁵, o którą batalia toczy się od kilkunastu lat, wciąż jednak nie udało się przeprowadzić rzeczowej debaty na temat *porn studies*. Drogę do takiej dyskusji otwiera monografia Ewy Stusińskiej *Dzieje grzechu. Dyskurs pornograficzny w polskiej prozie XX wieku*, wydana w 2018 roku nakładem Fundacji Terytoria Książki⁶.

Stusińska, literaturoznawczyni przyglądająca się zjawiskom wykluczonym w dyskursie publicznym, postawiła sobie za cel – obok nakreślenia historii literackiej pornografii w kontekście zakazu i cenzury – wypracowanie metodologicznej podstawy *porn studies* pozwalającej na przyjrzenie się pornografii jako kategorii kulturowej.

Książkę otwiera rozbudowana część teoretyczna: wprowadzenie, w którym autorka zarysowuje dzieje pojęcia „pornografia”, jego początki, związki z dziewiętnastowieczną prostytutką, jak również z pojawieniem się skandalizujących powieści, oraz rozdział pierwszy prezentujący trzy typy dyskursów pornograficznych. Rozdziały badawcze poświęcono utworom Stefana Żeromskiego, Emila Zegadłowicza, Mariana Pankowskiego i Rudolfa Niemca. Monografię zamyka aneks, w którym autorka przedstawia regulacje polskiego prawa dotyczące pornografii.

We wstępie i w pierwszym rozdziale Stusińska szkicuje historię literackiej pornografii, odsyłając do bogatej literatury przedmiotowej – korzysta z dorobku Waltera Kendricka, Susanne Kappeler, Herberta Marcuse’a, Michela Foucaulta, Sigmunta Freuda i innych czołowych reprezentantów studiów nad seksualnością. W swoich rozważaniach odnosi się między innymi do kontekstów estetycznych, kwestii cenzury, popularyzacji materiałów dotyczących pornografii, a także do feminizmu, co sprawia, że wprowadzenie spełnia kryteria syntetyczności, wieloaspektowości i kompleksowości.

Rozdział *Trzy typy dyskursu pornograficznego*, gruntownie podparty materiałem teoretycznym, zasługuje na osobną uwagę – autorka wypracowuje w nim

2011; A. Nęcka, *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*, Katowice 2006; B. Przymuszała, *Ciało jako przedmiot (?) badań humanistycznych. Problemy metodologiczne*, [w:] tejsze, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006; *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz i J. Bator, Warszawa 2007; *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem*, red. J. Bator i A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2008.

⁵ Za sprawą monografii Błażeja Warkockiego (B. Warkocki, *Homo niewiadomo: polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007), a także publikacji takich jak: M. Bielecki, *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*, „Kresy” 2007, nr 3; W. Browarny, *Pamiętnik znaleziony w pikiecie*, „Odra” 2005, nr 4; S. Gwóźdź, *Strategie melancholijne w prozie Michała Witkowskiego*, „Kresy” 2007, nr 3; K. Maliszewski, *Utracona cześć literatury polskiej*, „Czas Kultury” 2005, nr 1; W. Rusinek, *Estetyka i rozkład. O świecie przedstawionym w prozie Michała Witkowskiego*, „FA-art” 2008, nr 2–3; P. Sobolczyk, *My Queendom Is My Pride*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9; B. Warkocki, *Do przerwy 1:1*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10.

⁶ E. Stusińska, *Dzieje grzechu. Dyskurs pornograficzny w polskiej prozie XX wieku*, Gdańsk 2018.

narzędzia metodologiczne, wykorzystywane następnie w analizie dzieł literackich powstałych w różnych fazach modernizmu. Stusińska wyróżnia kluczowe rodzaje dyskursu pornograficznego, przypisując każdemu określone cechy, a także wskazując na ich społeczno-polityczno-filozoficzne podłoże. Pierwszy z wymienionych dyskursów – klasyczny – cechuje się systemowym traktowaniem języka, tradycyjnym pojmowaniem estetyki przeciwstawiającej klasyczne piękno brzydocie, bipolarnymi podziałami na dobro–zło, prawdę–kłamstwo itp. Dyskurs nowoczesny natomiast „oddał niebezpieczne treści z dziedziny seksualności w ręce wyspecjalizowanych urzędników”⁷, stawiając sobie za cel naukową neutralizację i funkcjonalizację seksu oraz wyznaczanie norm. Ostatni z wymienionych typów, najszerzej opisany – estetyczny – zakłada, że funkcjonująca w jego obrębie seksualność nie jest wynaturzeniem czy deformacją, lecz pełnoprawnym tematem literackim.

Odnosi się wrażenie, że skonstruowane przez badaczkę typy dyskursów opierają się na pewnej schematyczności, na zbyt arbitralnym podziale na pozytywne i negatywne (zdaje się, że autorka, dokonując rozróżnienia, wartościowała i stopniowała je ze względu na ich „postępowość”). Obie wspomniane wyżej części teoretyczne książki niewątpliwie mają bardzo bogatą podbudowę materiałową, a zaproponowana w nich typologizacja dyskursów bezsprzecznie jest przemyślana, solidnie opisana i metodologicznie uzasadniona, jednakże czytając te partie monografii, można odnieść wrażenie, że wkrada się w nie chaos, spowodowany nadmiarem cytatów oraz nie do końca umiejętnym połączeniem ich z tokiem autorskiej wypowiedzi. Dotyczy to zwłaszcza nader częstego wprowadzania do tekstu osobnych zdań będących w całości cytatami, co sprawia, że niekiedy wydają się one oderwane od wywodu. Jest to jednak drobna uwaga, odnosząca się wyłącznie do sposobu pisania, który utrudnia lekturę, ale nie umniejsza walorów merytorycznych omawianej publikacji.

Część analityczną monografii warszawskiej badaczki tworzą trzy rozdziały: początkowy – dotyczący *Dziejów grzechu* Żeromskiego, kolejny – w którym autorka przygląda się *Zmorom* i *Motorom* Zegadłowicza, oraz ostatni poświęcony analizie *Na paryskim sztrychu* Rudolfa Niemca i *Rudolfa* Mariana Pankowskiego. Warto zaznaczyć, że choć część teoretyczna monografii jest niezwykle rozbudowana, to rozdziały dotyczące utworów literackich są niedługie. Zdają się one służyć przede wszystkim tekstowej egzemplifikacji omówionych typów praktyk językowych. Choć omawiane dzieła domagają się głębszej interpretacji w kontekście pornografii literackiej, to zamysł monografii jest inny – autorka świadomie kładzie nacisk na jedną warstwę wybranych utworów i w ten sposób stara się zobrazować istotę wyodrębnionych przez siebie rodzajów dyskursów. Robi to wprawnie i efektywnie, a jednocześnie nakreśla kontekst powstania i recepcji omawianej twórczości, wiążąc wydźwięk utworu z oczekiwaniami epoki.

Stusińska umiejętnie łączy aparat teoretyczny z przykładami literackimi. Za pomocą dokonania dekonstrukcji pojęcia „pornografii”, a także ukazania jego dyskursywnego uwikłania udowadnia stawiane tezy wskazujące na potencjał polityczny

⁷ Tamże, s. 65.

i kulturowy pornografii mogącej służyć jako narzędzie krytyki form opresji oraz dominujących struktur reprezentacji. Ograniczenie obserwacji materiału badawczego do zagadnień najbardziej celowych z punktu widzenia założeń i tez pracy jest umotywowane. Ponadto autorka – co jest niewątpliwą zaletą monografii – w trakcie interpretacji wybranych dzieł nie ucieka od szerszej refleksji. Wskazuje chociażby na obsceniczność *Dziejów grzechu* Żeromskiego jako na symbol rozleglejszych przemian społeczno-obyczajowych, oznakę kryzysu, anomalię i próbę jej „egzorcyzmowania przez sztukę”⁸. Zadaje na przykład pytanie o stworzenie złej literatury przez „sztukę wysoką” i dostrzega w tym historyczne zadanie Młodej Polski⁹. Również w rozdziale dotyczącym twórczości Zegadłowicza autorka monografii nie ucieka od zarysowania szerszego kontekstu, przywołując tym razem kontrowersje związane z wydaniem *Zmór* i *Motorów*. Przypomina, że wpływ na recepcję obydwu powieści miały względy pozaliterackie¹⁰. W ostatnim rozdziale, dotyczącym *Rudolfa* Mariana Pankowskiego i *Na paryskim sztrychu* Rudolfa Niemca, Stusińska poświęca sporo miejsca zarówno zobrazowaniu i omówieniu dyskursu pornograficznego, ale ustosunkowuje się również do problemów z odbiorem dzieła, dodając trafne spostrzeżenia na temat tendencji krytyki do dokonywania ocen przez pryzmat politycznego uwikłania autora, ze stratą dla namysłu nad estetyką utworu. Ten szeroki ogląd sprawia, że *Dzieje grzechu* – łącząc podbudowę teoretyczną, analizę materiałową oraz rozmaite konteksty związane z powstawaniem i recepcją omawianych dzieł, a także z ich znaczeniem dla epoki – są opracowaniem nie tylko rzetelnym, ale i wieloaspektowym, a przez to na swój sposób pełnym.

Choć zagadnienia pornografii, erotyzmu czy seksualności traktowane bywają przez polską humanistykę „po macoszemu”, to coraz trudniej na jej gruncie zaprzeczać znaczeniu szeroko pojętej cielesności dla tożsamości człowieka. Georges Bataille określa erotyzm jako zaburzenie równowagi, prowokujące człowieka, by ten świadomie „postawił sam siebie pod znakiem zapytania”. Erotyzm pojawia się w świadomości człowieka jako to, co zdaje się kwestionować jego byt¹¹. Autor *Łez Erosa* powiada, że „wszelki erotyzm ma na celu osiągnięcie istoty w najczulszym punkcie, tak, by zamarło w niej serce”, a „przejście od stanu normalnego do stanu erotycznego pożądania zakłada względne roztopienie, rozprzężenie bytu usta-

⁸ Tamże, s. 149.

⁹ Tamże, s. 136.

¹⁰ Zgodnie z nakreśloną przez Stusińską specyfiką dyskursu klasycznego strategie krytyki, pomijając jakość artystyczną, skupiały się na względach politycznych. Środowiska prawicowe potępiały erotyzm powieści jako naruszający normy społeczne, zarzucając Zegadłowiczowi złą kondycję moralną, umysłową (choroba psychiczna), niepolskie pochodzenie, natomiast środowiska centrolewicowe zwracały uwagę na odwagę autora, łamanie tabu, rzucenie wyzwania Kościołowi i kołtunerii. Zarówno przychylne, jak i nieprzychylne Zegadłowiczowi środowiska wykazywały się fragmentarycznością interpretacji utworów i wykorzystywały retorykę skandalu do celów politycznych. Sprawę nagłaśniał także sam autor *Motorów*, wykorzystujący nastroje społeczne do propagowania swoich utworów.

¹¹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 31.

nowionego w porządku nieciągłym”¹². Warszawska historyczka literatury, pisząc swoją książkę dotyczącą praktyk reprezentacji, przez które kodowany i dekodowany jest obraz ludzkiej seksualności, podejmuje więc kwestię antropologicznie oraz literaturoznawczo nieoczywistą i niepokojącą, ale ważną i wymagającą pogłębionej refleksji. W swoich *Dziejach grzechu* dowodzi ważkości namysłu nad miejscem pornografii w literaturze, ilustruje złożoność kategorii pornografii literackiej, ukazuje potencjał, jaki niesie zę sobą krytyczna lektura tekstów literackich sytuujących się w przestrzeni pornografii lub w polu jej oddziaływania.

Omawiana propozycja badawcza Ewy Stusińskiej to – wedle słów Krzysztofa Kłosińskiego – „pionierskie i oryginalne opracowanie zagadnienia trudnego, dotąd tak rzetelnie i twórczo niepodejmowanego na naszym gruncie”¹³. Oznacza to między innymi, że autorka, pisząc swoją książkę – intelektualnie rzetelną, umiejętnie podbudowaną teoretycznie i materiałowo – nie tylko wskazała na lukę, która domaga się wypełnienia, ale rzuciła też wyzwanie polskiej humanistyce. Jej monografia toruje drogę kolejnym twórcom polskich *porn studies*, jest zaproszeniem do rozmowy o istocie i znaczeniu pornografii oraz o sposobach jej funkcjonowania w literaturze polskiej, a tym samym stawia nam wszystkim pod rozwagę kwestię istotną, wartą namysłu, chętnie jednak przez badaczy literatury zbywaną milczeniem.

¹² G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, [w:] *Odmieńcy*, red. M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 349.

¹³ Fragment recenzji wydawniczej na stronie: <https://terytoria.com.pl/1250-dzieje-grzechu-historia-polskiej-pornografii-literackiej.html> (dostęp: 20.12.2018).

Spis treści

Tadeusz Budrewicz Historiograficzne próby Lucjana Rydla	3
Agnieszka Kowalska Lucjan Rydel i teatr	21
Grzegorz P. Bąbiak Lucjan Rydel i piękna książka	35
Agata Moroz „Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawi, że Jezus urodził się w Palestynie” – <i>Betlejem polskie</i> Lucjana Rydla jako szopka literacka	58
Renata Stachura-Lupa Kremer, Tarnowski, Rydel – związki nie tylko tekstowe	66
Marta M. Kacprzak Lucjan Rydel jako badacz i wydawca literatury dawnej – dzieje edycji <i>Jerozolimy wyzwolonej</i> Torquata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego (Kraków 1902–1903)	79
Maria Jolanta Olszewska „A tu rzeczywistość skrzeczy...”, czyli <i>Na marne</i> i <i>Z dobrego serca</i> Lucjana Rydla	97
Alois Woldan Lucjan Rydels poetische und journalistische Arbeiten während des Ersten Weltkriegs	115
Kazimierz Gajda <i>Zaczarowane koło</i> w streszczeniu Konecznego	129
Urszula Kowalczuk Kwestia miary. O pierwszych odczytaniach <i>Zygmunta Augusta</i> Lucjana Rydla	145
Tadeusz Kornaś Jerzy Ronard Bujański – powojenne pół sezonu w Starym Teatrze	166
Wanda Świątkowska Czy Jan Kott stworzył mit? Jeszcze raz o <i>Hamlecie</i> '56 Romana Zawistowskiego	178

Spis treści	[359]
Paulina Kwaśniewska-Urban SocGoldoni. "Il servitore di due padroni" nell'interpretazione di Krystyna Skuszanka	194
Magdalena Sadlik „Teatr musi być komunikatywny” – Waldemar Krygier jako dyrektor i reżyser Teatru Ludowego w Nowej Hucie	209
Maria Makaruk „Krakowska prowokacja”? O <i>Dziadach</i> Adama Mickiewicza w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego	224
Grzegorz Eckert <i>Kartoteka</i> w Grotesce – wyimek z twórczości Zofii i Władysława Jaremów	243
Ewa Łubieniewska Praca z aktorem w reżyserskiej sztuce Lidii Zamkow	257
Bartłomiej Juszcak Teatr jako esej o człowieku. O wczesnej twórczości Rudolfa Zioły w latach 1983–1989	275
Marek Pieniążek Wielopole wielokrotnie: przestrzenna reżyseria afektu	285
Katarzyna Woźniak Jedna, żadna i sto tysięcy. Włoszka jako medium	298
Dariusz Piotr Klimczak The paradox of death and the theatre of the absurd	307
VARIA	
Tadeusz Budrewicz Profesor Stanisław Burkot (1932–2019)	327
Krystyna Latawiec <i>Exodus</i> Leszka Aleksandra Moczulskiego w Teatrze Stu	330
Daria Targosz Na marginesie <i>Dziejów grzechu</i> Ewy Stusińskiej Ewa Stusińska, <i>Dzieje grzechu. Dyskurs pornograficzny w polskiej prozie XX wieku</i> , Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018	353

Contents

Tadeusz Budrewicz	
Historiographical attempts by Lucjan Rydel	3
Agnieszka Kowalska	
Rydel – a man of theatre	21
Grzegorz P. Bąbiak	
Lucjan Rydel and a beautiful book	35
Agata Moroz	
‘Let no one in the nativity play show us that Jesus was born in Palestine’ – <i>Polish Bethlehem</i> by Lucjan Rydel as a literary nativity scene	58
Renata Stachura-Lupa	
Kremer, Tarnowski, Rydel – not only textual links	66
Marta M. Kacprzak	
Lucjan Rydel as a researcher and publisher of Old Polish literature – the edition of Torquato Tasso’s <i>Gerusalemme liberate</i> , translated by Piotr Kochanowski (Krakow 1902–1903)	79
Maria Jolanta Olszewska	
‘And here the reality is screeching...’, or <i>Na marne</i> and <i>Z dobrego serca</i> by Lucjan Rydel	97
Alois Woldan	
Lucjan Rydel’s poetry and journalistic work during the First World War	115
Kazimierz Gajda	
<i>Zaczarowane koło</i> in the abstract by Koneczny	129
Urszula Kowalczyk	
The question of measure. On the first readings of <i>Zygmunt August</i> by Lucjan Rydel	145
Tadeusz Kornaś	
Jerzy Ronard Bujański – postwar half-season in the Old Theatre	166
Wanda Świątkowska	
Did Jan Kott create the myth? Once again about <i>Hamlet</i> ‘56 by Roman Zawistowski	178

Contents	[361]
Paulina Kwaśniewska-Urban SocGoldoni. <i>The Servant of Two Masters</i> as interpreted by Krystyna Skuszanka	194
Magdalena Sadlik 'The theatre must be communicative' – Waldemar Krygier in the Ludowy Theatre	209
Maria Makaruk Cracow provocation? On Adam Mickiewicz's <i>Forefathers' Eve</i> directed by Bohdan Korzeniewski	224
Grzegorz Eckert <i>Kartoteka</i> in the Groteska Theatre – a fragment of Zofia and Władysław Jarema's work	243
Ewa Łubieniewska Working with the actor – Lidia Zamkow as a theatre director	257
Bartłomiej Juszcak Theatre as an essay on man. About the early work of Rudolf Ziolo in the period 1983–1989	275
Marek Pieniążek Wielopole again and again: spatial direction of affect	285
Katarzyna Woźniak One, none and one thousand. An Italian woman as a medium	298
Dariusz Piotr Klimczak Paradoks śmierci i teatr absurdu	307
VARIA	
Tadeusz Budrewicz Professor Stanisław Burkot (1932–2019)	327
Krystyna Latawiec <i>Exodus</i> by Leszek Aleksander Moczulski in the STU Theatre	330
Daria Targosz On a side note of <i>Dzieje grzechu</i> by Ewa Stusińska (a review)	353