

POLSKIE TEATRY W MOSKWIE (1915–1918)

Od lipca 1915 w Rosji zaczęły pojawiać się – częściej niż dotąd – informacje na temat Polaków. Sytuacja ta miała bezpośredni związek z przybyciem tam wielkiej fali uciekinierów, opuszczających tereny przyfrontowe, osób przymusowo ewakuowanych z terenów Królestwa Polskiego oraz internowanych obywateli państw nieprzyjacielskich.¹ Wśród nich, a trzeba dodać, że Rosjanie nie rozróżniali wspomnianych kategorii, nazywając wszystkich Polaków napływających na tereny imperium uchodźcami-bieżeńcami, znaleźli się przedstawiciele środowisk artystycznych, także teatralnych: Stefan Jaracz, Juliusz Osterwa, Wojciech Brydziński, scenograf Wincenty Drabik, Arnold Szyfman, dyrektor teatru w Poznaniu Bolesław Szczurkiewicz z żoną, aktorką Nuną Młodziejowską, Mieczysław Limanowski i setki innych. Stosunkowo nieliczni dostali się do Piotrogradu, gdzie istniała w owym czasie dobrze zorganizowana, duża kolonia polska, grupująca Polaków zamieszkałych tu od dawna², inni kierowali się do centralnej i południowej Rosji. Polacy partiami trafiali do Odessy, Charkowa, Samary (np. Osterwa i Drabik, którym dopiero po kilku miesiącach udało się przedostać do Moskwy), Saratowa, Ufy, Riazania, Kazania, Smoleńska, Kijowa, wreszcie Moskwy.

Do najważniejszych zadań powstających wówczas organizacji pomocy uchodźcom z Komitetem Polskim Pomocy Ofiarom Wojny na czele, któremu prezesował zasłużony działacz Aleksander Lednicki, należało materialne wsparcie

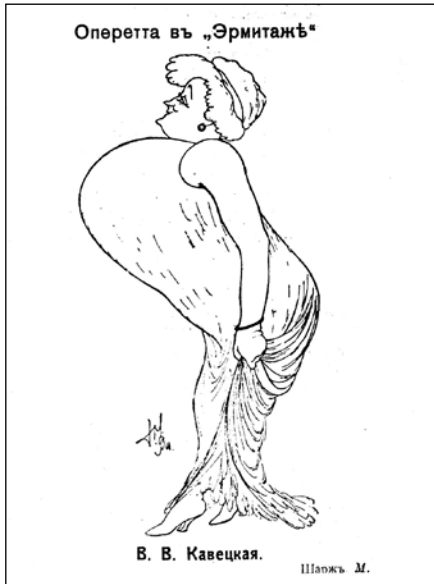
¹ Ogólne informacje na temat uchodźstwa polskiego do Rosji podczas I wojny światowej zob. A. Patek, *Polska diaspora w Rosji do 1917 roku*, [w:] *Polska diaspora*, red. A. Walaszek, Kraków 2001, s. 275–292.

² Temat polskiej diaspory w Piotrogradzie podjęła jeszcze w latach sześćdziesiątych Irena Spustek, autorka wielu prac dotyczących obecności Polaków w Rosji, zob. I. Spustek, *Polacy w Piotrogradzie. 1914–1917*, Warszawa 1966. Z kolei w znanej książce Ludwika Bazyłowa *Polacy w Petersburgu* (Warszawa, 1984) można znaleźć niewiele informacji na temat okresu I wojny światowej. Zob. też: D. Tarasiuk, *Polacy w Piotrogradzie w latach I wojny światowej*, polska-ipetersburg.pl/images/upload/biblioteka/Polacy_w_Piotrogradzie_w_latach_I_wojny_swiatowej_Dariusz_Tarasiuk.pdf

dla setek tysięcy ludzi, którzy w pośpiechu opuścili swe domy. Oprócz realizowania najbardziej elementarnych potrzeb (zapewnienia dachu nad głową i zasiłków, tworzenia darmowych jadłodajni, łączenia rodzin), od początku akcentowano konieczność ratowania Polaków przed wynarodowieniem. Nikt nie był w stanie przewidzieć, jak długo ludność polska będzie musiała żyć w diasporze, dlatego troską działaczy było także organizowanie szkół oraz – jak deklarowali – „niesienie światła myśli polskiej w postaci pogadanek, odczytów, tanich wydawnictw”. Zaczęto wydawać nowe polskie pisma, obok wychodzących wcześniej. Do najważniejszych i najbardziej poczytnych należały: w Moskwie – tygodnik „Echo Polskie” (w 1917 przekształcony w dziennik) oraz codzienna „Gazeta Polska”, w Kijowie – „Dziennik Kijowski”, a spośród wydawanych w Piotrogradzie – „Dziennik Petrogradzki” (w 1916 przekształcony w „Kurier Nowy”), „Sprawa Polska” i „Głos Polski”. Na terenie całej Rosji ukazywało się w owym czasie kilkadziesiąt polskojęzycznych tytułów.

W Moskwie działalność polskich organizacji koncentrowała się w okolicach kościoła św. Piotra i Pawła, w pobliżu Łubianki. W niedalekim zaułku Milutyńskim istniał założony jeszcze przed wojną Dom Polski – siedziba ważniejszych instytucji oraz Biblioteki Polskiej.³ Stąd wychodziły inicjatywy społeczne i oświatowe. We wrześniu 1915 rozpoczął się rok szkolny w kolejnych szkołach, podstawowych (ludowych) i średnich, powstających z inicjatywy Wydziału Szkolnego, na czele którego stał Wacław Liebert, znany działacz Polonii moskiewskiej. W siedzibie Domu Polskiego od jesieni 1915 organizowane były regularnie (2–3 razy w tygodniu) odczyty i wykłady z różnych dziedzin: od literatury i historii sztuki po językoznawstwo czy ekonomię. W działalność tę angażowali się znani krytycy, literaci, uczeni, jak Mieczysław Limanowski, Tadeusz Miciński, historyk sztuki Marian Morelowski, historyk Kazimierz Chodynicki, językoznawca, ówczesny profesor Uniwersytetu Moskiewskiego Wiktor Jan Porzeziński i inni. Z inicjatywy Domu Polskiego odbywały się liczne koncerty poza siedzibą Domu, najczęściej w sali Muzeum Politechnicznego, z udziałem polskich aktorów, śpiewaków, muzyków. Regularnie uczestniczył w nich chór „Lutnia” kierowany przez Wacława Lachmana. Wielkim powodzeniem cieszyły się popisy zespołu polskiej operetki, występującego od początku września 1915 w Moskwie. A polscy śpiewacy operetkowi, w tym Lucyna Messal (nazywana przez rosyjską prasę poufałym zdrobnieniem Lucy), Kazimiera Niewiarowska i Władysław Szczawiński czy Wiktoria Kawecka zyskali pozycję gwiazd, podobnie jak soliści operowi – Ada Lenczewska, Ignacy Dygas, Stanisław Bogucki i inni. Uwagę przyciągał także polski repertuar prezentowany podczas cyklicznych koncertów symfonicznych orga-

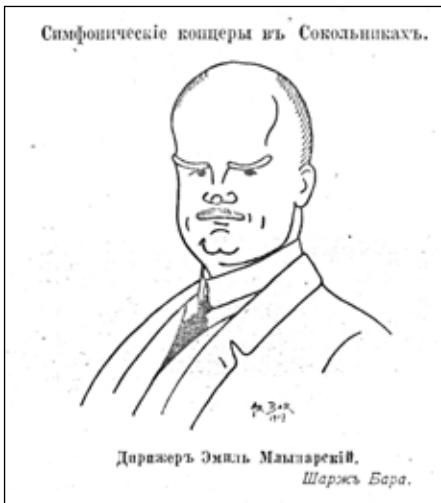
³ Ustalenia na temat działalności polskich instytucji oraz wydarzeń kulturalnych, także teatralnych, w środowisku polskim w Moskwie na podstawie m.in. kwerend w polskiej prasie, ukazującej się w Rosji zob. Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski (1876–1948). Kronika życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1990 z. 1–2.



Wiktoria Kawecka, karykatura
M., „Rampa i życie” 31 VII 1916



Stanisław Bogucki, karykatura Chalico,
„Rampa i życie” 31 I 1916



Emil Młynarski, rys. Bar,
„Rampa i życie” 2 VII 1917



Paweł Kochański, rys. Teper,
„Rampa i życie” 26 VI 1916

nizowanych w parku Sokolniki oraz jego wykonawcy, przede wszystkim Emil Młynarski i skrzypek Paweł Kochoński.⁴

Z największym bodaj zainteresowaniem, tak w prasie rosyjskiej, jak i polskiej, spotykał się teatr dramatyczny, co znajdowało odbicie w recenzjach, omówieniach, notach. Najwięcej uwagi polskim spektaklom poświęcały rosyjskie tytuły „branzowe”: „Rampa i żyźn”, „Tieatr”, „Tieatralnaj gazieta”, „Tieatr w karrikataturach”, ale też poczytny moskiewski dziennik „Russkije wiadomości”, natomiast spośród tytułów polskich stałe zainteresowanie moskiewskim życiem teatralnym wykazywały „Gazeta Polska” i „Echo Polskie”. W „Gazecie Polskiej” recenzje publikowali: Jerzy Bandrowski, Tadeusz Miciński, w „Echu Polskim” o teatrze pisali: Mieczysław Limanowski, Zygmunt Stefański, Wacław Grubiński.

Rosyjska prasa z lipca i sierpnia 1915 odnotowała fakt przybycia do Moskwy dużej grupy polskich artystów teatru. „Russkije wiadomości” w końcu lipca 1915 informowały:

Obecnie w Moskwie znajduje się szereg wybitnych polskich artystów z warszawskich teatrów: Fertner, Osterwa⁵, Szymański (z warszawskich teatrów rządowych), pani Starska, Brydziński, Jarracz z Teatru Polskiego. W związku z tym napływem polskich aktorów, powstała myśl o otwarciu we wrześniu polskiego teatru w Moskwie.⁶

Przybycie Polaków spotykało się nie tylko z zainteresowaniem, ale też budziło troskę o warunki materialne, w jakich znaleźli się polscy artyści (a także uciekinierzy z innych terenów, objętych wojną, a należących do Rosji, głównie Litwini i Łotysze). Stąd próby organizowania akcji pomocy, do których włączali się czołowi rosyjscy artyści. „Rampa i żyźn” z końca sierpnia 1915 apelowała:

Proponujemy, by artyści [Moskiewskiego] Teatru Artystycznego i [Pierwszego] Studia przygotowali szereg spektakli i koncertów na rzecz uchodźców. Organizacja tego zadania zostanie powierzona specjalnemu komitetowi, na czele którego stanie K. S. Stanisławski.⁷

Aktorzy Teatru Artystycznego, a także innych teatrów moskiewskich, niejednokrotnie brali udział w rozmaitych koncertach dobroczynnych i akcjach charytatywnych. Podejmowano też działania skromniejsze. Przykładem może być odnotowana w protokole posiedzenia Rady Teatru Artystycznego uchwała podjęta przez Władimira Niemirowicza-Danczenkę, Iwana Moskwiną, Wasilija Kaczało-

⁴ Omówienie polskiego życia muzycznego w Moskwie w tym okresie zob. K. Osińska, *Polskie życie muzyczne w Moskwie (1915–1916)*, „Muzykalia IX” 2010, Zeszyt rosyjski 1, demusica.pl/?Pismo_Muzykalia:Muzykalia_IX%2FZeszyt_rosyjski_1.

⁵ Również „Tieatralnaja gazieta” podała, że w Moskwie znalazł się Osterwa. Z kolei wg Szczublewskiego od sierpnia 1915 do lutego 1916 Osterwa wraz z rodziną przebywał w Samarze – zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971, s. 106–109.

⁶ „Russkije wiadomości” 1915 nr 171. Przekłady wszystkich cytowanych fragmentów z języka rosyjskiego – K. O.

⁷ „Rampa i żyźn” 1915 nr 35. Tę samą informację podaje, powołując się na gazetę „Tieatr”, I. Winogradskaja, *Żyźn i tworczeństwo K. S. Stanisławskiego. Letopis*, t. 2, 1906–1915, Moskwa 1971, s. 486.

wa, Aleksandra Wiszniewskiego i Nikołaja Rumiancewa, która stanowiła odpowiedź na apel ogłoszony w prasie.

Gazety zamieściły list N[ikołaja] F[iodorowicza] Monachowa z wezwaniem udzielenia pomocy znajdującemu się w potrzebie choremu aktorowi polskiemu. Postanowiono przekazać mu za pośrednictwem redakcji gazety „Russkoje słowo” 100 rubli: 50 rubli od Towarzystwa [Udziałowego MChT], a K[onstantin] S[iergiejewicz] Stanisławski i A[leksiej] A[leksandrowicz] Stachowicz wezmą na siebie wypłatę po 25 rubli każdy.⁸

Irena Schiller wyjaśniła, że chodziło o aktora Kazimierza Brzezińskiego i że uchwała została wykonana. W jej książce można też znaleźć wiele informacji na temat stosunku Stanisławskiego, Niemirowicza-Danczenki i całego zespołu MChT-u do Polaków w tym okresie – stosunku pełnego życzliwości, szacunku i przyjaźni.⁹

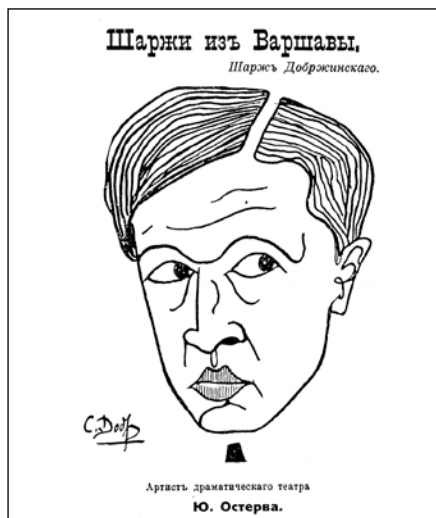
Pierwsze wiadomości o planach stworzenia teatru polskiego ukazały się w moskiewskiej prasie teatralnej – rosyjskiej i polskiej – w połowie sierpnia 1915. „Teatralnaja gaziet” z 12 sierpnia donosiła, że w Moskwie przebywa szereg wybitnych artystów scen polskich, zarówno z warszawskich teatrów rządowych: Jan Szymański, Antoni Fertner, jak i z Teatru Polskiego Arnolda Szyfmana: Halina Starska, Stefan Jaracz, Wojciech Brydziński. Sytuacja ta budziła zainteresowanie Rosjan, zwłaszcza, że niektórzy z polskich aktorów byli już znani w rosyjskich kręgach artystycznych. Przed wojną informacje o polskich teatrach, działających w zaborze rosyjskim, docierały także do Moskwy, na przykład w 1914 w moskiewskim periodyku „Teatr w karrikaturach” trafiamy na rysunkowy portret Juliusza Osterwy autorstwa Stanisława Dobrzyńskiego, podpisany skromnie: „Artysta teatru dramatycznego J. Osterwa”, bez dodatkowych komentarzy, co nasuwa przypuszczenie, że Osterwa był już w Moskwie znany. Na pewno – co potwierdzają późniejsze rosyjskie publikacje prasowe – nie były Rosjanom obce nazwiska Stefana Jaracza i Arnolda Szyfmana, zaś aktor komediowy Antoni Fertner cieszył się ogromną wprost popularnością, był jednym z najczęściej wymienianych w rosyjskiej prasie polskich aktorów. Występy Fertnera nieraz zapowiadano w oddzielnych anonsach, traktując je jako specjalną atrakcję. Trzeba jednak pamiętać, że Fertner był również aktorem filmowym i występował w filmach rosyjskich, tworząc popularną postać Antoszy i zyskując miano „rosyjskiego [!] Maxa Lindera”.¹⁰

Pierwszy polski teatr w Moskwie rozpoczął działalność we wrześniu 1915. Powołany został z inicjatywy Komisji Kulturalno-Oświatowej przy Domu Polskim. 12 sierpnia zawiązało się teatralne towarzystwo udziałowe pod kierownictwem administracyjnym Bronisława Skąpskiego. Na jego czele stanęli: Stefan Jaracz, Wojciech Brydziński, Józef Zieliński, Jan Szymański. Ponadto w zespole znaleźli

⁸ Muzeum MChAT 2152/87, 238.

⁹ I. Schiller, *Stanisławski a teatr polski*, Warszawa 1965, s. 197 i dalej.

¹⁰ Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 163–164.



Juliusz Osterwa, rys. S. Dobrzyński,
„Teatr w karykaturach” 1914 nr 6 (22)



Antoni Fertner, „Rampa i żyziń” 21 IX 1916

się: Julia Elsner, Helena Larys-Pawińska, Halina Starska, Stanisław Bryliński, Emil Chaberski, Ludwik Dybizbański, Antonii Fertner, Bolesław Szczurkiewicz; dekoratorem został Karol Homolacs. Dla teatru wynajęto budynek przy Twerskim Bulwarze 23. Było to miejsce znane moskiewskiej publiczności teatralnej, tu bowiem 12 grudnia 1914 premierą indyjskiego dramatu Kalidasy *Siakuntala* rozpoczął działalność Teatr Kameralny Aleksandra Tairowa. Po pierwszym sezonie Tairow popadł w tarapaty finansowe, jego teatr nie przynosił spodziewanych dochodów, dlatego właściciele budynku, bracia Parszyninowie, postanowili wynająć go zespołowi polskiemu.¹¹

Żywot pierwszego polskiego przedsięwzięcia teatralnego w Moskwie był krótki: po dwunastu przedstawieniach, wśród których dominowały lekkie komedie i farsy z udziałem Antoniego Fertnera¹², i po wygaśnięciu kontraktu z Parszyninami, towarzystwo udziałowe rozwiązało się. Jednak powołanie do życia polskiego

¹¹ Budynek ten – to zbudowany w końcu XVIII wieku i wielokrotnie przebudowywany „osobniak” (nie mająca ekwiwalentu w języku polskim nazwa dużej willi o charakterze pałacowym). W 1911 właścicielami budynku zostali bracia Parszyninowie; w 1914 zwrócił się do nich Aleksandr Tairow, szukający pomieszczenia dla tworzonego wówczas teatru. Właściciele zgodzili się na przebudowę i tak powstała scena, z którą związał się Teatr Kameralny. Polskie spektakle były tu pokazywane w październiku i listopadzie 1915, a następnie od marca do czerwca 1916 – przez zespół działający pod kierunkiem Arnolda Szyfmana. Teatr Kameralny Tairowa kontynuował działalność w tym miejscu do 1949, kiedy to został z polecenia władz zlikwidowany. Od 1950 scena ta nosi nazwę: Moskiewski Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Puszkina.

¹² Gazeta „Teatr” 1915 nr 1731 w osobnej nocie informowała, w których spektaklach polskich artystów, występujących w Teatrze Kameralnym weźmie udział Antoni Fertner.

teatru zwróciło uwagę rosyjskiej opinii publicznej na fakt obecności w Moskwie czołówki polskich aktorów teatralnych, co z kolei sprzyjało wzrostowi zainteresowania Polakami w moskiewskim środowisku teatralnym. Z najżywszą reakcją spotkało się przedstawienie inauguracyjne działalności sceny: *Wesele* Wyspiańskiego, którego premiera odbyła się 8/21 września. Wydarzenie to zostało odnotowane nie tylko przez polską prasę, ale też przez większość gazet rosyjskich. Niektóre z nich – „Rampa i żyzn”, „Teatralnaja gazieta”, „Teatr”, dziennik „Russkije wiadomości” – zamieściły noty, informujące szczegółowo o przebiegu premiery, a w kilku przypadkach obszerne recenzje.¹³

Przed wszystkim – zgodnie z ówczesnym obyczajem – informowano, kto pojawił się na widowni i jak przedstawienie zostało przyjęte. Odnotowano fakt nadesłania na adres polskiego zespołu telegramu podpisanego przez obu dyrektorów Moskiewskiego Teatru Artystycznego, Niemirowicza-Danczenkę i Stanisławskiego:

Moskiewski Teatr Artystyczny wita towarzyszy w sztuce z pięknej Polski, wydanej na najcięższe próby, jakie tylko mogły być udziałem szlachetnego narodu.¹⁴

Stanisławski nie poprzestał na telegramie i pojawił się na widowni osobiście. Do polskiego zespołu docierały też wyrazy poparcia i solidarności z innych teatrów, a wieść o premierze dotarła do Piotrogradu, gdzie gazeta „Dień” informowała o powitaniu polskich artystów przez przedstawicieli Teatru Małego oraz Kameralnego, skąd przysłano także kwiaty.

Warto dodać, że tego rodzaju kurtuazyjne gesty miały miejsce również w późniejszym okresie. 13 grudnia 1915 „Echo Polskie” donosiło, iż na przedstawienie *Ślubów panińskich* przybyła delegacja MChT-u w osobach Grigorija Burdżałowa i Nikołaja Rumiancewa, którzy:

w obecności wszystkich artystów z dyr. Szczurkiewiczem na czele w gorących słowach złożyli życzenia z powodu świąt n.[owego] st.[yłu] wręczając kwiaty, owoce i cukry. Wspomnieli przy tym o miłym wrażeniu, jakie odnieśli z pobytu swego i gościnności polskiej w Warszawie. Przemówienie swe zakończyli okrzykiem „Jeszcze Polska nie zginęła!”. Publiczność zaskoczona tym improwizowanym występem, wysłuchała stojąc przemówień i nagrodziła je niemilkącymi oklaskami.¹⁵

1 stycznia 1916 odbyła się rewizyta. Z życzeniami noworocznymi przybyła do MChT-u delegacja polskich artystów:

W imieniu kolegów przemówił do zgromadzonych w sali przyjąć swego teatru artystów p. Władysław Lenczewski i na pamiątkę chwili wręczył dyrektorowi Stanisławskiemu od polskich arty-

¹³ W Aneksie, poza recenzjami z *Wesela*, przedrukowano krótką notę z premiery *Karykatur* Kisielewskiego; nie udało się odnaleźć w rosyjskiej prasie recenzji z innych przedstawień wystawianych w Teatrze Kameralnym w pierwszym okresie działalności teatru polskiego.

¹⁴ Cyt. za: „Scena Polska” 1938 z. 2–3, s. 302.

¹⁵ „Echo Polskie” 1915/1916 nr 15–16, s. 31. Ten i inne fakty, dotyczące kontaktów Polaków z MChT-em zob. I. Schiller, op. cit., s. 204.

stów teatralnych obraz Pieńkowskiego, przedstawiający scenę z *Warszawianki*. Wzruszony do głębi dyrektor Stanisławski dziękował w serdecznych wyrazach, a obraz polecił umieścić w Muzeum Teatru. Po drugim akcie granej tego dnia w Teatrze Artystycznym *Mirandoliny* Goldoniego odbyła się wspólna herbatka.¹⁶

Wzajemne kontakty, a przede wszystkim dowody sympatii i życzliwości ze strony Rosjan miały zapewne dla polskich artystów duże znaczenie. Przypomnijmy, że część z nich trafiła do Moskwy jako internowani obywatele krajów, z którymi Rosja była w stanie wojny. Urodzeni i wychowani przeważnie na terenie Galicji, nie znali – poza wyjątkami – języka rosyjskiego. Jadąc na przymusowe – i nie wiadomo jak długie – osiedlenie do Rosji, mieli prawo nie spodziewać się wiele dobrego. Dlatego każdy odruch życzliwości i sympatii ze strony rosyjskich „towarzyszy w sztuce” był przyjmowany z wdzięcznością i zapamiętany na długie lata. W listach, artykułach i wspomnieniach, pisanych w okresie międzywojennym, Osterwa, Limanowski, Jaracz, Szyfman utrwaliли wiele śladów moskiewskich przeżyć. Do najważniejszych należały kontakty ze światem artystycznym Moskiewskiego Teatru Artystycznego i zwłaszcza z samym Stanisławskim.¹⁷

Przyjęcie przez Rosjan premiery *Wesela* z 8 września 1915 można określić jako nadzwyczaj życzliwe. Recenzenci podkreślali wysoki poziom gry zespołu. Wyróżniano role Starskiej – Racheli, Brydzińskiego – Poety, Jana Szymańskiego – Gospodarza i przede wszystkim Jaracza – Jaśka. „Teatralnaja gazeta” zamieściła rysunek przedstawiający właśnie Jaracza oraz Józefa Zielińskiego jako Stańczyka i Ludwika Dybizbańskiego w roli Czepca.¹⁸

Najwięcej miejsca poświęcił przedstawieniu poczytny dziennik moskiewski „Russkije wiadomości”. Autor podpisany Я. Т-дъ, czyli Jakow Tugendhold w obszernej recenzji streścił dramat, zwrócił uwagę na jego znaczenie dla polskiej kultury i fakt, że jest nieznan w Rosji, jako że dopiero niedawno został dopuszczony przez carską cenzurę na sceny rządowe. Jednocześnie krytyk podkreślił trudności w przeniesieniu dramatu na scenę, a także jego „nieprzejrzystość” dla „wychowanego na Czechowowskiej prawdzie” rosyjskiego widza, co, jego zdaniem, nie tylko nie umniejsza, ale niekiedy wręcz potęguje fascynację tym jakże odmiennym światem.¹⁹ W przeciwieństwie do innych rosyjskich komentatorów polskiej premiery, kurtuazyjnie piszących o zaletach przedstawienia i jego „sukcesie u publiczności”, co stało w sprzeczności z opinią Mieczysława Limanowskiego, za-

¹⁶ „Echo Polskie” 1916 nr 2, s. 20.

¹⁷ Zob. wspomnienia M. Limanowskiego, S. Jaracza, J. Osterwy zamieszczone w poświęconym Stanisławskiemu numerze „Sceny Polskiej” 1938, z. 3–4. Zob. też: I. Solska, op. cit.; M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wstęp, wybór i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1994 (w tomie znalazły się dwa teksty poświęcone Stanisławskiemu: *Ze wspomnień o Stanisławskim i Stanisławski*); E. Krasiński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983; idem, *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, Warszawa 2013.

¹⁸ „Teatralnaja gazeta” 1915 nr 37.

¹⁹ J. T-d, *Polskije spiektakli w Kamiernom tieatrze*, „Russkije wiadomości” 1915 nr 208.



Jakow Tugendhold

mieszczoną w „Echu Polskim” („Publiczność w Moskwie pozostała zimną, prawie że obojętną”²⁰), Tugendhold nie poprzestał na zdawkowych uwagach i pokusił się o refleksje nad inscenizacją, wskazując także jej słabe strony.

Zdaniem Limanowskiego *Wesele* nie zostało zrozumiane z powodu błędów inscenizacji, ściśle powtórzonej według wzoru krakowskiego z 1901, podczas gdy

czasy wojny, czasy katastrof zewnętrznych zaostrzyły i wewnętrzny wzrok, i nauczyły szukać głębi, których wczoraj nie dostrzegano; trzymanie się recepty krakowskiej, przepływanie ponad głębią sztuki, posiadającej wszelkie warunki istotnej tragedii, nie mogło wzbudzić dla niej entuzjazmu.²¹

Jakow Tugendhold, autor recenzji z *Wesela* oraz *Sędziów* i *Warszawianki* z listopada 1915, a przede wszystkim obszernego artykułu na temat polskiego dramatu romantycznego i Wyspiańskiego na łamach gazety „Kijewskaja mysl”²², był wybitnym historykiem i krytykiem sztuki, znawcą sztuki zachodniej. Urodził się w Moskwie w 1882 w rodzinie lekarza Aleksandra Tugendholda i Felicji, nauczycielki arytmetyki. Studiował na wydziale filologiczno-historycznym Uniwersytetu Moskiewskiego i jednocześnie w słynnej Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby

²⁰ M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*, zebrał i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 120. Wszystkie przywoływane teksty Limanowskiego zostały przedrukowane w tym tomie. Recenzję Limanowskiego zamieściło „Echo Polskie” 1915 nr 1.

²¹ Ibidem.

²² Zob. Aneks I. Tekst z 1916, przedruk: *Polskij teatr sto let nazad w opisaniu Jakowa Tugendholda*, publ. K. Osińska, „Teatr” 2011 nr 5, numer poświęcony w dużej części polskiemu teatrowi.

i Architektury. Aresztowany w 1902 z powodu uczestnictwa w ruchu politycznym i po pół roku wypuszczony z więzienia, wyjechał do Monachium i tam podjął studia prawnicze, kontynuując naukę w szkołach artystycznych oraz w pracowni Aleksieja Jawlenskigo. W 1905 przeniósł się do Paryża, gdzie rozwijał zainteresowania i umiejętności rysownicze, litograficzne i malarskie, ucząc się w Akademii Ransona oraz w pracowni Théophilea Steinlena. Nie zapisał się w historii jako artysta, ale jego pasje miały zapewne wpływ na jakość uprawianej przez niego krytyki artystycznej. Artykuły o sztuce publikował od 1905, współpracował m.in. ze znakomitym czasopiśmie rosyjskim „Apollon”. W 1911 ukazała się jego pierwsza książka – zbiór tekstów *Sztuka francuska i jej przedstawiciele (Francuskoje iskusstwo i jego predstavitieli*, Petersburg 1911). W 1913 wrócił do Moskwy i podjął ścisłą współpracę z wybitnym kolekcjonerem Siergiejem Szczukinem. Podczas wojny w 1916 przebywał w Kijowie, gdzie pracował dla Wszechrosyjskiego Związku Ziemskiego (organizacji powołanej w 1914, zapewniającej i koordynującej pomoc charytatywną dla żołnierzy walczących na frontach i ich rodzin). To tu napisał obszerne studium poświęcone polskiemu dramatowi. W dramatach Słowackiego i Wyspiańskiego dostrzegł „czysto teatralne wartości”, odnotowując zarazem niezdolność ówczesnego teatru do przełożenia ich na język sceny. Nie wiadomo, dlaczego krytyk sztuki Tugendhold zainteresował się polskim teatrem, a przede wszystkim twórczością Stanisława Wyspiańskiego. Z pewnością znał malarstwo polskiego artysty, można się zastanawiać, czy jego dramaty czytał po rosyjsku (w pierwszych latach XX wieku ukazało się kilka przekładów Wyspiańskiego na rosyjski, w tym *Sędziowie* i *Warszawianka*), czy też w oryginale.

Po rewolucji bolszewickiej 1917 roku Tugendhold pracował dla Narkomprosu (Ludowego Komisariatu Oświaty), pełnił wiele funkcji w instytucjach do spraw sztuki i jej ochrony. Zmarł w 1928, pozostawiając ogromną spuściznę: kilkaset artykułów i ponad dziesięć książek o sztuce.²³

Fakt publikowania obszernych recenzji z przedstawień polskich na łamach poczytnych „Russkich wiadomości”, z którymi w różnych okresach współpracowali najwybitniejsi rosyjscy pisarze, jak Lew Tołstoj, Antonii Czechow, Michaił Sałtykow-Szczedrin, niewątpliwie miał znaczenie dla recepcji polskiej kultury w Rosji.

²³ Autor noty biograficznej Tugendholda w antologii tekstów o sztuce pisał o nim: „Największe zainteresowanie z całej ogromnej spuścizny Tugendholda – około 600 pozycji – budzą jego książki, poświęcone współczesnej sztuce zachodniej. Erudycja, wszechstronne wykształcenie, obejmujące nie tylko wiedzę teoretyczną, lecz także praktyczne zajęcia sztuką, uczyniły z Tugendholda zjawisko wyjątkowe pośród znawców sztuki tego okresu. Rozumienie specyficznych problemów sztuki szło u niego w parze z umiejętnością budowania historycznych analogii oraz dążeniem do tego, by nie tyle opisać zjawisko, ile przemyśleć je, znaleźć dlań miejsce w historii sztuki. W latach, gdy sztuka impresjonizmu i postimpresjonizmu poddawana była w Związku Radzieckim krytyce jako «burżuazyjna», książki Tugendholda dla młodych historyków sztuki były bodaj jedynym źródłem obiektywnych i niestandardowych informacji” – *Iskusstwo. Kniga dla cztienija. Żywopis’, skulptura, grafika, architektura*, red. M. W. Ałpatow, N. N. Rostowcew, M. G. Niekludowa, izd. 3, Moskwa 1969; cyt. za: belousenko.com/wr_Tugendhold.htm.

W drugiej połowie 1915 i w całym roku 1916 ta gazeta pilnie odnotowywała premiery w Teatrze Polskim, poświęcając ważniejszym z nich oddzielne teksty. Publiczność rosyjska raczej nie odwiedzała polskiego teatru, przedstawienia były bowiem grane w języku polskim, brakowało pieniędzy na wydawanie przekładów dramatów lub choćby ich streszczeń, jakkolwiek istniały takie plany, zrealizowane jedynie w małym stopniu. Zatem właśnie dzięki recenzjom inteligencja rosyjska dowiadywała się o istnieniu całych obszarów polskiej kultury, jak choćby polski dramat romantyczny. Twórczość polskich romantyków była na rosyjski tłumaczona i wydawana, zwłaszcza od końca XIX wieku, jednak ich dramaty nie były wystawiane (nie tylko przed pierwszą wojną, ale i potem, aż po dziś dzień: ani polski dramat romantyczny, ani Wyspiański nie znalazł – poza kilkoma wyjątkami – miejsca na rosyjskich scenach).

Po rozwiązaniu się pierwszego teatralnego towarzystwa udziałowego część zespołu postanowiła kontynuować działalność artystyczną: zaczęto organizować przedstawienia w sali Biblioteki Katolickiego Towarzystwa Dobroczynności w Domu Polskim, miały się one odbywać w niedziele i święta. 12 października 1915 miała miejsce pierwsza premiera: *Dla szczęścia* Stanisława Przybyszewskiego. Anonimowy autor notatki w „Echu Polskim” (1915 nr 4) pisał: „Byłoby rzeczą pożądaną, aby w przyszłości przedstawieniom tym nadano charakter popularny i odpowiednio do tego ułożono repertuar”.

W apelu tym dała o sobie znać tendencja, dominująca wśród działaczy organizacji polskich, dotujących częściowo przedstawienia teatru polskiego, popierana przez część prasy. Domagali się oni popularnych przedstawień, repertuaru atrakcyjnego dla szerokiej publiczności. Na kolejnym poranku w Domu Polskim pokazano widzom komedię Korzeniowskiego *Majster i czeladnik*.²⁴

Kultura uchodźców zdominowana była przez treści narodowe i patriotyczne, bądź przez rozrywkę niezbyt wysokich lotów. Przedsięwzięcia ambitne, prawdziwie artystyczne nie miały zbyt wielkich szans, co jest zrozumiałe, jeśli się uwzględni wojenną rzeczywistość. W sytuacji opresji i ogromnych potrzeb materialnych od artystów oczekiwano przedsięwzięć, które przyniosą dochód, stąd w kalendarzu imprez kulturalnych dominowały akademie i różnego rodzaju koncerty dobroczynne. Z drugiej strony, część środowiska artystycznego podejmowała próby wprowadzenia do repertuaru wartościowych pozycji. Ponawiano wysiłki stworzenia narodowej sceny z inscenizacjami Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego. W związku z planami otwarcia nowego teatru Limanowski pisał:

Mała scenka musi się stać na drodze rozwoju naszego teatru istotnym etapem: teatr nie może być kopią tego, co w ojczyźnie często podawało się za sztukę teatru, a było tylko brutalizacją polskiej twórczości dramatycznej przez teatr.²⁵

²⁴ Przedstawienia polskie pokazywane w sali Biblioteki w Domu Polskim nie znalazły odzwierciedlenia w prasie rosyjskiej.

²⁵ M. Limanowski, *Duchowość i maestria...*, op. cit., s. 123. Artykuł Limanowskiego związany z otwarciem Teatru Polskiego i premierą *Dla szczęścia* Przybyszewskiego zamieściło „Echo Polskie” 1915 nr 6.

Tymczasem trwały poszukiwania nowej, odpowiedniej sceny, Biblioteka nie spełniała bowiem elementarnych warunków. Przy Komitecie Polskim powstała Komisja do Popierania Teatru Narodowego w Moskwie, w której skład wszedł między innymi hr. Franciszek Ksawery Pułowski; do kierowania nowym teatrem zaproszono Bolesława Szczurkiewicza, przed wojną dyrektora teatru wileńskiego i poznańskiego. Komitet Polski przyznał mu 5 tysięcy rubli na organizację stałej sceny polskiej, dla której wynajęto salę IRTO²⁶ przy ulicy Bolszaja Nikickaja 19. „Echo Polskie” zapowiadało:

Teatr Polski w Moskwie rozpocznie przedstawienia w sali biura teatralnego „Irto” przy ul. Nikickiej 19, we wtorek dnia 10 listopada b.r., pod dyr. Bolesława Szczurkiewicza.

Zespół artystów stanowią panie: Daniłowicz Jadwiga, Glinczanka Iza, Kacicka Helena, Kalitowicz Iza, Karska Leontyna, Kopczewska Zofia, Larys-Pawińska Helena, Mirska Maria, Młodziejowska Nuna, Pomorska Helena, Poświtówna Hanna, Rawiczówna Helena, Starska Halina, Szymańska Helena, Wrześniowska Józefa, panowie: Brydziński Wojciech, Bryliński Stanisław, Chaberski Emil, Czapski Tadeusz, Durzyński Antonii, Jaracz Stefan, Kornobis Józef, Kroński Aleksander, Krotke Aleksander, Lechowski Tadeusz, Lenczewski Władysław, Peter Kazimierz, Skąpski Bronisław, Socha Roman, Szymański Jan, Zieliński Józef. Na pierwsze przedstawienie wybrano ze względu na rocznicę zgonu Stanisława Wyspiańskiego dramaty *Warszawianka* i *Sędziowie*. Uroczystość rozpocznie *Prolog*, napisany przez Franciszka Xawerego Pułowskiego.²⁷

W tym samym numerze „Echa Polskiego” ukazał się artykuł wstępny, podpisany inicjałami M.L. Mieczysław Limanowski chwalił nowe pomieszczenie: „wielką stylową salę dla przedstawień, ze sceną bardzo wytworną, dyskretną, przeznaczoną nie tyle dla wielkich widowisk, ile dla sztuk o bardziej kameralnym zabarwieniu”.²⁸ Z powodu małej widowni (ok. 250 miejsc) przedstawienia dla szerszej publiczności planowano urządzać w Teatrze „Akwarium”. Do zespołu Teatru Narodowego, jak oficjalnie została nazwana nowa scena, w skład którego wchodził aktorzy występujący wcześniej w Teatrze Kameralnym, dołączyli m.in.: Maria Mirska, Nuna Młodziejowska, Władysław Lenczewski.

10 listopada 1915 zainaugurowano działalność teatru – który ostatecznie przyjął nazwę Polski Teatr Narodowy – premierą *Sędziów* i *Warszawianki* Wyspiańskiego w reżyserii Stefana Jaracza. Dekoracje do *Sędziów* wykonane zostały według szkiców Kornela Raczyńskiego, do *Warszawianki* – według rysunków Ferdynanda Ruszczyca. Otwarcie nowej polskiej sceny odnotowały „Russkije wiadomości” oraz pismo teatralne „Rampa i żyźń”; warto dodać, że recenzja z polskiego

²⁶ Impieratorskoje russkoje tieatralnoje obszczestwo – Imperatorskie Rosyjskie Stowarzyszenie Teatralne założone w 1883 jako stowarzyszenie pomocy artystom sceny, kontynuowało po części działalność wcześniejszego Stowarzyszenia Pomocy Wzajemnej Artystów Teatru, istniejącego od 1877 dla wspomagania artystów teatru w upowszechnianiu ich twórczości (mogli doń należeć dramaturdzy, aktorzy, malarze rzeźbiarze, kompozytorzy itp.). Nieprzerwanie istnieje do dziś: obecnie znane jest pod nazwą: Sojuz tieatralnych diejatelej – Związek Działaczy Teatralnych (STD).

²⁷ „Echo Polskie” 1915 nr 9, s. 16.

²⁸ M. Limanowski, *Duchowość i maestia...*, op. cit., s. 123.

przedstawienia w „Rampie i żyzni” została zamieszczona między omówieniami najnowszych premier w Teatrze Niezłobina i w Teatrze Korsza, obok fotografii z planu filmu *Portret Doriana Grey’a* w reżyserii Meyerholda i z nim samym w roli Lorda Henry’ego.

Nowy teatr, a zwłaszcza jego ambitniejszy repertuar, nie cieszył się dostatecznym zainteresowaniem polskiej publiczności. Po kolejnej premierze, *Ślubach panińskich* Fredry, w których, sądząc po głosach krytyki, w tym także recenzenta rosyjskiego z gazety „Russkije wiadomości”, zespół stanął na wysokości zadania, a publiczność mimo to nie dopisała, Limanowski apelował:

Według nas obowiązkiem polskiej publiczności jest wypełniać Teatr Polski: niedomagania sceny [...] są minimalne – aktorowie są pierwszorzędni i rywalizować mogą z najlepszymi aktorami moskiewskich teatrów. Trzeba naprawdę nie mieć nic z polskością, aby nie cisnąć się do sali, w której Fredro króluje. Żaden naród na świecie nie śmiałyby takiej zniewagi uczynić swojemu najgenialniejszemu komediopisarzowi. Sztuka Fredry jest odwieczną: Polak słuchać jej może tysiące razy, zawsze jest bezbrzeżnie swojską i bezbrzeżnie czarującą; cóż dopiero, kiedy, jak w Moskwie, ma pierwszorzędnymi interpretatorów, doskonały zespół.²⁹

Dyrekcja teatru starała się przyciągnąć publiczność kolejnymi premierami komedii polskich: *Dam i huzarów* Fredry w reżyserii Szczurkiewicza, *Wicka i Wacka* Przybylskiego, *Domu otwartego* Bałuckiego w reżyserii Lenczewskiego. Odrębne miejsce w repertuarze zajęło *Betlejem polskie* Rydla³⁰ przygotowane na pierwsze Boże Narodzenie polskich uchodźców w Moskwie. „Rampa i żyzn”, zamieszczająca płatne reklamy, w pierwszym numerze z 1916 ogłaszała:

Od 27 grudnia 1915 roku CODZIENNIE słynne misterium Lucjana Rydla „BETLEJEM POLSKIE”. Nowe dekoracje!! Nowe kostiumy!! Nowe rekwizyty!! Chór Domu Polskiego. Orkiestra pod kierunkiem W. Lachmana. Balet pod kierunkiem baletmistrza teatru warszawskiego G. Szatkowskiego. Reżyser p. Jaracz. Początek spektakli o godzinie 8 wieczór.

Zdaniem Limanowskiego w przedstawieniu tym, choć wyrastającym ze źródła narodowego misterium, zaznaczyły się – przede wszystkim w sferze dekoracji i kostiumów, których autorem był Ignacy Pieńkowski – wpływy sztuki rosyjskiej:

Obramieniem była tu rama zielona ze stylizowanymi wołami przyklękającymi jasełkowo. Tak w tym obramieniu, jak i w tle czuć było, że Teatr Polski zaczyna dekoracyjnie wychodzić z szablonów; w tych pierwszych wysiłkach widać wpływ Teatru Kameralnego (*Stakuntala*), zarazem jednak i drogę poprzez polskie motywy sztuki ludowej, dotąd ogólnie w teatrze nie wyzyskanej.³¹

²⁹ M. Limanowski, *Duchowość i maestria...*, op. cit., s. 134–135. Recenzję Limanowskiego ze *Ślubów panińskich* zamieściło „Echo Polskie” 1916 nr 11.

³⁰ Premiery: *Domu otwartego*, *Mężczyzny* Zapolskiej i *Betlejem polskiego* nie zostały omówione w rosyjskiej prasie.

³¹ M. Limanowski, *Duchowość i maestria...*, op. cit., s. 143. Recenzję Limanowskiego z premier: *Mężczyzny* i *Betlejem polskiego* zamieściło „Echo Polskie” 1916 nr 1.

Limanowski należał do tych, nie tak znów licznych, przedstawicieli polskiego środowiska teatralnego, którzy uświadamiali sobie znaczenie rosyjskich poszukiwań w zakresie sztuki scenicznej. Już w pierwszych miesiącach pobytu w Moskwie zwracał uwagę polskich aktorów na wysoki poziom teatrów rosyjskich, nawołując, by skorzystali z możliwości obserwowania rosyjskich artystów. Omalwając słabe kreacje aktorskie w przedstawieniu *Dla szczęścia* Przybyszewskiego, pisał:

Reszcie aktorów [poza Wielhorską – K.O.] radzimy, jeśli istotnie pragną być czymś w teatrze, aby w Moskwie, której teatry są jedną wielką szkołą, uczyli się, uczyli i jeszcze raz uczyli prostoty i szczerości w grze.³²

Obok Limanowskiego, głos w tej sprawie zabierał dramaturg i publicysta Wacław Grubiński: z uznaniem pisał o *Świerszczu za kominem* według Dickensa wystawionym w Pierwszym Studiu MChT³³, stawiając polskim artystom za wzór wypracowane w Studiu zasady zespołowości:

Stanisławski zdaje się uczyć swą artystyczną młodzież, że w symfonii panuje równość wszystkich instrumentów, że jednakże każdy instrument musi tu być wirtuozem, że zatem panuje tu równość w arystokratyzmie.³⁴

Zachwycał też Grubińskiego fakt przywrócenia przez Stanisławskiego teatru autorom, co pociągało za sobą dogłębną analizę wystawianego dramatu lub adaptacji. Tego rodzaju opinie należały jednak do wyjątków.

Do najbardziej aktywnych w nawiązywaniu kontaktów z Rosjanami należał, obok Limanowskiego, Tadeusz Miciński. Władał dobrze językiem rosyjskim, był uczestnikiem i inicjatorem wielu polsko-rosyjskich spotkań, a także członkiem zarządu Towarzystwa Kultury Słowiańskiej w Moskwie. Limanowski i Miciński wzięli udział w dwóch spotkaniach dyskusyjnych na temat sytuacji w teatrze rosyjskim, zorganizowanych w Teatrze Kameralnym z inicjatywy Fiodora Sołoguba. Pierwsze z nich odbyło się 18 stycznia, a drugie – 8 lutego 1916. Gazety rosyjskie zamieściły wzmianki lub nawet obszerniejsze sprawozdania z obu spotkań, podczas których głos zabierali: Walerij Briusow, Fiodor Sołogub, Konstantin Balmont, Wiaczesław Iwanow, Nikołaj Bierdiajew, Aleksandr Tairow, hr. Aleksiej Nikołajewicz Tołstoj, Jakow Tugendhold, a także „polscy pisarze” – Tadeusz Miciński oraz Mieczysław Limanowski, który jako jedyny mówił po polsku. Udział dwóch Polaków w dyskusji na temat aktualny, ważny, angażujący czołowych rosyjskich artystów i intelektualistów wiele mówi o otwartości tych środowisk, o zaciekawieniu tym, co przybysze z Polski mają im do powiedzenia na temat ich własnej kultury. Z krótkiej relacji wnika, że wypowiedź Limanowskiego spotkała

³² Ibidem, s. 125.

³³ Zob. K. Osińska, *Klasztory i laboratoria. rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003.

³⁴ W. Grubiński, *Stanisławskiego „Studjo” – teatr autorów*, „Echo Polskie” 1916 nr 2, s. 9–10.

się z większym zainteresowaniem, bądź też lepiej została zrozumiana, mimo iż publiczność domagała się jej przekładu; spotkała ją za to „reprimenda” poety Konstantina Balmonta, zarzucającego jej, że „nie zdążyła przez półtora roku wojny nauczyć się polskiego”. Jednozdaniove streszczenie wypowiedzi Limanowskiego świadczy o tym, że po półrocznym pobycie w Rosji dobrze orientował się on w sytuacji moskiewskiego teatru i trafnie potrafił zdefiniować najważniejsze jego nurty; nazwał je „teatrem gestu”, określając tym mianem Teatr Kameralny Aleksandra Tairowa oraz „teatrem słowa”, przypisując to określenie Pierwszemu Studiu MChT. Dodać trzeba, że działo się to w epoce sprzed rewolucji – przed pojawieniem się w Moskwie Meyerholda i jego teatru montażu.

W końcu stycznia 1916 Teatr Polski w sali IRTO został zamknięty. Według „Gazety Polskiej” przyczyną likwidacji była zbyt mała frekwencja, która z kolei wynikała z faktu, że „założenie artystyczne nie odpowiadało warunkom, nie chciało i nie umiało się z nimi liczyć”. Specjalna Komisja przy Komitecie Polskim doszła do wniosku, że trzeba zreorganizować zespół, a jego kierownictwo powierzyć Szyfmanowi, z którym wiązano nadzieje, że postawi polski teatr na dobrym poziomie pod względem sił artystycznych, repertuaru, dekoracji.³⁵ W dyskusji na temat kształtu nowego teatru, dla którego Komitet Polski ponownie wynajął gmach Teatru Kameralnego, wzięli udział: Miciński, Szyfman, malarz Kazimierz Stabrowski, hr. Pusłowski. Szyfman zapowiedział ściągnięcie do Moskwy z występów gościnnych z Kijowa Juliusza Osterwy, Wojciecha Brydzińskiego, Antoniego Fertnera, a z Samary – scenografa Wincentego Drabika. Na otwarcie nowej sceny zaplanowano premierę *Zemsty* Fredry, a w następnej kolejności dramaty Słowackiego, Wyspiańskiego. Arnold Szyfman miał ambicje popularyzowania polskiego dramatu w Rosji, planował wydanie w języku rosyjskim broszurek o każdej z planowanych sztuk oraz organizację odczytów po rosyjsku na temat polskiej dramaturgii dziewiętnastowiecznej. Jego plany spotykały się z krytyką części prasy i organizacji polskich, nalegających na wystawianie lekkiego repertuaru, który mógłby przyciągnąć do teatru szeroką publiczność, jednak Szyfman tych rad nie posłuchał i spośród dziewięciu premier tylko dwie były komediami obyczajowymi: *Klub kawalerów* Bałuckiego i *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego.³⁶

Z Szyfmanem jako dyrektorem nowego polskiego teatru nadzieje wiązała także prasa rosyjska, był on bowiem – jako założyciel i dyrektor warszawskiego Teatru Polskiego – osobą w Moskwie znaną. Przedstawiając szczegółowo plany artystyczne Szyfmana, korespondent gazety „Russkije wiadomości” pisał:

Organizatorzy liczą nie tylko na polską publiczność, jakiej teraz w Moskwie dużo, ale i na rosyjską. Spektakle te zostały zaplanowane między innymi po to, by zaznajomić widza rosyjskiego z naj-

³⁵ „Echo Polskie” 1916 nr 5, s. 19. Pobyt Arnolda Szyfmana w Moskwie i jego działalność w Rosji szczegółowo omawia Edward Krasiński w książce *Arnold Szyfman. Portret dyrektora...*, op. cit.

³⁶ E. Krasiński, *Arnold Szyfman. Portret dyrektora...*, op. cit., s. 113–114.

lepszymi przykładami polskiej dramaturgii, mającej tak wybitnych przedstawicieli, jak Słowacki czy Wyspiański, ale pozostającej mało znaną w szerokich kręgach Rosjan. Obecnie zainteresowanie życiem duchowym i twórczością Polaków znacznie się nasiliło, a cykl przedstawień w Teatrze Kameralnym jest odpowiedzią na nie. Aby ułatwić widzom rosyjskim, nie znającym polskiego, odbiór spektakli, zostaną wydane oddzielne, obszernie programy ze streszczeniami dramatów, z charakterystykami autorów i ich twórczości. Niektóre, najważniejsze sceny zostaną opublikowane w całości po rosyjsku tak, by widz mógł lepiej poznać literacki styl danego autora. Wszystko to powinno ułatwić zadanie: przyciągnięcia rosyjskiego widza, odsłonięcia przed nim bogatego, oryginalnego, pełnego głębi i mocy świata polskiej dramaturgii.³⁷

Spektakle w teatrze Szyfmana były przyjmowane z zainteresowaniem, o czym świadczy duża liczba recenzji. Wszystkie premiery (poza *Wieczorem ku czci Szekspira* z pokazem fragmentów *Hamleta* i *Ryszarda III* z 4/17 maja 1916) doczekały się omówień w „Tieatralnoj gazietie” i „Russkich wiadomościach”. Szczególnie te ostatnie poświęcały polskim przedstawieniom sporo miejsca, zamieszczając obok streszczeń sztuk uwagi na temat inscenizacji i aktorstwa, przeważnie pochlebne. Zatem nie były to recenzje zdawkowe. Wynikało z nich, że postulaty Szyfmana, dotyczące umożliwienia rosyjskiej publiczności zrozumienia spektakli, zostały częściowo uwzględnione. Autor relacji w gazecie „Russkije wiadomości”, podpisujący się inicjałem K., informował, że rosyjska publiczność otrzymała programy z krótkim streszczeniem sztuki oraz z tekstem jednego dialogu przełożonego na rosyjski przez Włodzimierza Wysockiego.³⁸ Inne gazety zamieszczały noty i krótkie kronikarskie relacje.

Teatr działał do połowy czerwca 1916. Za największe wydarzenia uznano przedstawienia *Wesela* i *Lilli Wenedy*. Na premierę *Wesela* przybył Stanisławski, zaproszony przez Szyfmana i przyprowadzony przez Limanowskiego. W ogłoszonych w 1938 roku *Notatkach do wspomnień* Osterwa napisał:

Zaczęło się. Stanisławski był u nas na *Weselu*. [...] W kilka dni potem przyszedł znów na *Dziady*. Zachwycał się Mickiewiczem i grą polskich aktorów. W przerwie odwiedził nas w przebieralni. Gratulował Brydkowi [Wojciechowi Brydzińskiemu], który kreował Konrada i mnie przyjaźnie komplementował za postać ks. Piotra. Był niezwykle czarujący i ojcowsko dobry, kiedy proponował wstąpienie do swego zespołu na deski Teatru Artystycznego.

- Nie umiem po rosyjsku...
- Można się nauczyć...
- Trudno będzie...
- A nasz – a wasz Bolesławski...
- Ja bym tak nie umiał...³⁹.

³⁷ „Russkije wiadomości”, 31 I 1916 [brak numeru], s. 6.

³⁸ „Russkije wiadomości” 1916 nr 52, s. 7.

³⁹ J. Osterwa, *Notatki do wspomnień*, „Scena Polska” 1938 nr 2–3, s. 360. Osterwa przywołuje wieszczór poezji Mickiewicza z fragmentami *Dziadów*, 3 VI 1916.

Osterwa do Teatru Artystycznego nie przysłał, ale kontakt ze Stanisławskim, jego teatrem i Pierwszym Studiem otworzył przed nim, przed Limanowskim i wieloma innymi artystami nowe perspektywy: coś istotnego rzeczywiście się dla nich zaczęło.

Pod koniec sezonu wydarzeniami w teatrze Szyfmana stały się dwa wieczory literacko-artystyczne: jeden, wspomniany już, poświęcony Shakespeare'owi (4/17 maja), drugi – poezji Mickiewicza (21 maja/3 czerwca), powtórzony pięciokrotnie. Widownia w skupieniu – co poświadczali recenzenci – wysłuchała *Litanii pielgrzymkiej*, fragmentów *Pana Tadeusza*, *Konrada Wallenroda*, *Dziadów* (sceny w więzieniu; Konrada grał Brydziński, księdza Piotra – Osterwa) i *Ody do młodości* w wykonaniu Tarasiewicza. Szczególnie silne, wręcz wstrząsające wrażenie wywarły na widzach, zarówno polskich, jak i przedstawicielach rosyjskiej prasy, sceny więzienne z *Dziadów* oraz *Litania pielgrzymka*. Recenzent gazety „Russkije wiadomości”, podpisujący się L. Stanski, wcale nie bezkrytycznej wobec całego programu wieczoru, pisał o *Litanii*:

Scena przestała być sceną, widzowie i artyści połączyli się w jednym wspólnym modlitewnym porwywie, ściany teatru rozwarły się, zniknęły i półmrok w nim panujący złą się z przedświtem, w którym na historycznej już scenie rozgrywa się obecna tragedia narodu polskiego. I nie jak w teatrze, ale jak w świątyni rozległo się: „Boże coś Polskę”.⁴⁰

Trudno uwierzyć, że słowa te zostały wydrukowane w rosyjskiej gazecie: ani kilka lat wcześniej, ani w parę lat później nie byłoby to możliwe. Pierwsza wojna światowa to w dziejach polsko-rosyjskich stosunków okres wyjątkowy. Interes polityczny podyktował zmianę stanowiska Rosji wobec Polaków i ich żądań niepodległościowych: Rosja potrzebowała sojusznika, a nie wroga. Jednak – trzeba to wyraźnie powiedzieć – stanowisko polityczne Rosji zadziałało jak katalizator i znalazło natychmiastowe odbicie w opiniotwórczych kołach demokratycznie nastawionej inteligencji rosyjskiej. Sprzyjające warunki pozwoliły ujawnić się propolskim sympatiom, które wcale nie należały do rzadkości.

Z początkiem czerwca polska scena w Teatrze Kameralnym zakończyła działalność. Latem wielu aktorów wyjechało na występy gościnne, większość z nich – w tym Osterwa, Jaracz, Larys-Pawińska, Tarasiewicz, Wanda Osterwina – do Moskwy już nie powróciła. W Moskwie zostali m.in. Brydziński, Fertner, Starska, Lenczewski⁴¹, którzy związali się z filmem. Sukcesy w Rosji ciągle odnosili

⁴⁰ „Russkije wiadomości” 1916 nr 119, s. 4.

⁴¹ Władysław Lenczewski stał się w Rosji znany jako reżyser, aktor i scenarzysta filmowy; od 1915 związany z wytwórnią Chanżonkowa, zrealizował w latach 1915–1917 około czterdziestu filmów (głównie lekkie komedie, farsy, filmy przygodowe). Był autorem ekranizacji dwóch opowiadań Czechowa (zob. S. Ginzburg, *Kiniematografija doriewolucyjnojoj Rossii*, Moskwa 1963, s. 246), a także scenarzystą, reżyserem i wykonawcą głównej roli w ekranizacji dramatu Przybyszewskiego *Topiel* (ros. *Biezdna*), z udziałem Heleny Bożewskiej i Marii Mirskiej, wyprodukowanej (1917 lub 1916) przez wytwórnię filmową „Polonia Moskwa”. Ten film, jak większość produkcji Lenczewskiego z tego okresu, nie zachował się, a jego nazwisko we współczesnej historii polskiej kinematografii jest nieobecne, w nowym opracowaniu *Historii kina* pod red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej, R. Syski nie pojawia się w indeksach dwóch pierwszych tomów.

przede wszystkim śpiewacy operowi i operetkowi: Ignacy Dygas, Lucyna Messal, Niewiarowska i Szczawiński, tancerka Halina Szmolc.

W listopadzie 1916 reaktywowano – już po raz czwarty – teatr polski w Domu Polskim, pod kierownictwem administracyjnym Tadeusza Lechowskiego i reżyserkim Józefa Cornobisa. Na działającej od listopada 1916 do kwietnia 1917 scenie wystawiano głównie komedie, farsy, jednoaktówki.

W kwietniu 1917 podjęto kolejną próbę stworzenia sceny polskiej, tym razem w gmachu Teatru Korsza. Nowy Teatr Polski – tak brzmiała jego oficjalna nazwa – rozpoczął pracę pod dyrekcją Bronisława Skąpskiego i kierownictwem artystycznym Kazimierza Dunin-Markiewicza. Działał około sześciu tygodni, a w skład zespołu weszli m.in.: Brydziński, Szymański, Lenczewski, Zieliński, Maria Brydzińska, Julia Elsner, Irena Horwath, Józef Poręba Jaracz. „Echo Polskie” zapowiadało sprzedaż biletów abonamentowych na *Kordiana* Słowackiego, komedię Józefa Korzeniewskiego *Panna mężatka*, na *Miłość czuwa* Flersa i Caillaveta. Rozpoczęto ambitnie – od *Kordiana* w reżyserii Józefa Zielińskiego. Prasa rosyjska, zdominowana po rewolucji lutowej przez wydarzenia polityczne, nie reagowała już tak żywo na polskie przedstawienia. Do wyjątków należała „Tieatralnaja gazieta”, która w związku z premierą *Kordiana* donosiła:

To wielkie wydarzenie w życiu polskiego teatru: utwór ten nie tylko nie ujrzał dotąd światła ramy w rosyjskiej Polsce, ale nawet nie był wydany w dziełach zebranych genialnego polskiego poety.⁴²

Nie był to w Nowym Polskim Teatrze jedyny dramat dotąd nie wystawiany w zaborze rosyjskim z powodu zakazu cenzury. Zainteresowanie publiczności – jak twierdził recenzent rosyjskiej gazety – wywołała premiera dramatu Józefa Maskoffa (pseudonim Gabrieli Zapolskiej) *Tamten*. Sztuka ta, opowiadająca o warszawskiej ochronie, grana była wcześniej z ogromnym powodzeniem jedynie w Krakowie. Wystawiona w Moskwie pod tytułem *Ochranka* (*Ochrana*), wyreżyserowana przez Zielińskiego, z rolami Lenczewskiego, Brydzińskiego, Szymańskiego, przyciągała publiczność sensacyjnym tematem.

Wreszcie przyszedł czas na *Dziady*. Szyfman w Teatrze Kameralnym wystawił tylko fragmenty III części, tym razem inscenizacja obejmowała prawie całość utworu. Przedstawienie oparte na inscenizacji Wyspiańskiego reżyserował Zieliński, w Gustawa-Konrada wcielił się Brydziński. Recenzent „Tieatralnoj gaziety” odniósł się do przedstawienia powściągliwie, wskazując na jego nieczytelność, którą potęgowało mechaniczne przeniesienie inscenizacji Wyspiańskiego. Zarazem jednak wskazywał na emocjonalne oddziaływanie Mickiewiczowskiego dramatu.

Niezależnie od tego, jak oceniano naprędce przygotowane przedstawienie, za wydarzenie niezwyklej wagi należy uznać sam fakt wystawienia *Dziadów* w Mo-

⁴² „Tieatralnaja gazieta” 1917 nr 18–19, s. 8.

skwie – był to pierwszy i jedyny wypadek zaistnienia naszego arcydramatu na moskiewskiej scenie. Pozytywny w gruncie rzeczy ton recenzji zamieszczonej w rosyjskiej gazecie był zapewne wynikiem przychylnego stosunku do Polaków, zrozumienia ich aspiracji i dążeń, a także prawdopodobnie antycarskich nastrojów po rewolucji lutowej. To ostatnie mogło mieć wpływ na odbiór *Dziadów* – a przynajmniej najtrudniejszych do zaakceptowania przez Rosjan scen, jak „Bal u Senatora”. Moment historyczny sprawił, że mogły one być odbierane nie jako antyrosyjskie, lecz jako antycarskie.

Z początkiem czerwca 1917 zakończył działalność ostatni polski teatr w Moskwie. Na przełomie 1917 i 1918 Polacy mogli wracać do kraju. Nieliczni zostali dłużej, na przykład Mieczysław Limanowski do końca 1918.

Arnold Szyfman rozpoczął w 1917 współpracę z wytwórnią Biofilm, a poza tym, dzięki znajomości z aktorem i reżyserem Jurijem Ozarowskim⁴³, zaproszony został do pracy w Moskiewskim Teatrze Dramatycznym (wcześniej znanym jako Teatr Suchodolskich). „Tieatralnaja gazieta” w rubryce „Moskwa” informowała:

J. E. Ozarowski zakończył ustalanie repertuaru na przyszły sezon dla Moskiewskiego Teatru Dramatycznego, który zostanie rozpoczęty nie później niż 4 września. [...] Drugą premierą będzie *Paweł I* Mereżkowskiego z I[wanem] Piewcowem w roli tytułowej, wystawi sztukę Ozarowski. [...]

Kolejna premiera – to komedia polskiego pisarza Aleksandra Fredry *Damy i huzary*. Wystawiać ją będzie zaproszony do zrealizowania kilku przedstawień polski reżyser A. Szyfman.⁴⁴

Edward Krasieński wspomina, że Ozarowski (błędnie nazywany Ożarowskim) zaproponował Szyfmanowi także wystawienie *Damy kameliowej* Dumasa (syna). Z pewnością wczesną wiosną (prawdopodobnie w końcu marca) 1918 odbyła się premiera Fredry. Rosyjski recenzent *Dam i huzarów*, podpisujący się W. Wolin (prawdopodobnie ten sam, który recenzował *Zemstę* w tej samej „Tieatralnej Gazietie” w 1916, posługując się inicjałem W.) nie był już tak łaskawy wobec Szyfmana jako reżysera. Nie obowiązywała już taryfa ulgowa, którą zapewne stosowano wcześniej, omawiając polskie przedstawienia. *Damy i huzary*, przełożone – podobnie, jak *Zemsta* – przez Włodzimierza Wysockiego, zostały wystawione z udziałem znanych i lubianych aktorów rosyjskich, jak komik Boris Borisow czy Maria Blumental-Tamarina. Ale właśnie kreacje aktorskie zostały negatywnie ocenione przez recenzenta, który zarzucał Szyfmanowi, iż skupiając się na wizualnej stronie spektaklu, na kostiumach i dekoracji, nie podołał zadaniom reżysera, zwłaszcza w pracy z aktorami.

⁴³ Jurij Erastowicz Ozarowski (1869–1924) – aktor i reżyser związanym przede wszystkim z Teatrem Aleksandryjskim w Petersburgu, do dziś pamiętany jako pedagog, wybitny specjalista od mowy scenicznej, a także kolekcjoner przedmiotów antykówarskich. W latach 1915–1917 współpracował z Moskiewskim Teatrem Dramatycznym; po rewolucji wyemigrował do Paryża, gdzie zmarł.

⁴⁴ „Tieatralnaja gazieta” 1917 nr 26–27, s. 5.

Czy działalność polskich teatrów w Moskwie zostawiła ślady w rosyjskiej kulturze teatralnej? Nie. Trzeba to wyraźnie powiedzieć. Zainteresowanie polskim teatrem przybierze na sile dopiero w drugiej połowie XX wieku, kiedy występy polskich zespołów w Związku Radzieckim, spektakle Erwina Axera, Józefa Szajny, Adama Hanuszkiewicza i innych staną się sensacyjnymi wydarzeniami, kiedy na rosyjskich scenach pojawi się polska dramaturgia współczesna, przede wszystkim Sławomir Mrożek, kiedy działalność Jerzego Grotowskiego stanie się punktem odniesienia dla wielu rosyjskich twórców, a on sam żywą legendą.

Bezpośrednie kontakty polskich artystów z Rosjanami, szczególnie z kręgu Moskiewskiego Teatru Artystycznego, wywarły natomiast niezaprzeczalny wpływ na polski teatr w okresie międzywojennym. W 1938 Stefan Jaracz wspominał lata pierwszej wojny światowej i przymusowy pobyt w Rosji:

W tym nieszczęściu jedno było szczęście; zetknąłem się z Teatrem Artystycznym. To było wielkie przeżycie. Grano *Wiśniowy sad* Czechowa. To pierwsze przedstawienie nie dało mi już spokoju. Długo błądziłem po Moskwie i rozbrajałem myślą, na czym polega ten specjalny czar przedstawienia.[...] Na czym polega, że każda scena miała pełnię wyrazu? Jakimi środkami wydobyto, że jakiś balik na trzecim planie drgał życiem, choć aktorzy statystowali. Dlaczego u nas nie można osiągnąć tego poziomu? Oblężony tymi pytaniami, na które nie umiałem sobie dać odpowiedzi, usnąłem dopiero nad ranem.⁴⁵

Wspomnienie Jaracza opublikowane zostało w „Scenie Polskiej” w 1938, w numerze wydanym po śmierci Konstantina Stanisławskiego, w czterdziestą rocznicę powstania Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Wielu spośród autorów wspomnień poświęconych Stanisławskiemu, w tym Juliusz Osterwa, Mieczysław Limanowski, Stanisława Wysocka, Aleksander Zelwerowicz, Waław Grubiński, zetknęło się ze Stanisławskim, a też z wieloma innymi twórcami i ich dziełami osobiście podczas przymusowego pobytu w Rosji. Owe spotkania miały szczególne znaczenie dla Polaków z innych niż rosyjski zaborów. Juliusz Osterwa pisał, przywołując lata sprzed pierwszej wojny, kiedy to po raz pierwszy zetknął się z rosyjskim teatrem, oglądając w Warszawie spektakle Teatru Artystycznego (podczas zbojkotowanych przez społeczeństwo polskie gościnnych występów teatru):

Co my aktorzyki spod zaboru austriackiego mogliśmy wiedzieć o Rosji? Zналиśmy Moskali z *Kościuszki pod Raclawicami*, widzieliśmy ich na obrazach Matejki, Grottgera, Malczewskiego i Kossaka, dowiadywaliśmy się o nich z dziejów porozbiorowych, z dramatycznych kronik, z patriotycznych wizyj poetyckich... [...] Zналиśmy z *Dziadów* Nowosilcowa, emisariusza szatana i zналиśmy z *Kordiana*, z *Nocy listopadowej* W. Ks. Konstantego... Wiedzieliśmy, jakim arcyplesem był Murawiew Wieszatiel.

⁴⁵ S. Jaracz, *Wspomnienie*, „Scena Polska” 1938 z. 2–3, s. 370–371.

Moskale! Sępy nad bohaterskimi postaciami Kościuszki, Łukasińskiego, Traugutta! [...] Kto by tam czytał w Galicji Dostojewskiego, Tołstoja... Kto by tam w Warszawie wystawiał Gorkiego, Czechowa...⁴⁶

Bezpośrednie kontakty z Rosjanami zmieniły tę sytuację, a okres międzywojenny – to nie tylko działalność Reduty, powstałej w 1919, i nie tylko przenieszenie na polski grunt doświadczeń Stanisławskiego, ale też zainteresowanie rosyjskim repertuarem, czy radzieckim teatrem, czego liczne dowody można znaleźć w polskiej prasie tego okresu.⁴⁷

ANEKS

Materiały są efektem kwerend przeprowadzonych przeze mnie w Moskwie w Bibliotece Stowarzyszenia Działaczy Teatralnych oraz w Rosyjskiej Bibliotece Państwowej (dawniej: Biblioteka im. Lenina; „Russkije wiadomości”). Wykorzystano następujące gazety i czasopisma:

– „Kijewskaja mysl” (Jeżedniewnaja gazieta s ilustrirowanymi priloženijami) – gazeta codzienna wydawana w Kijowie w latach 1906–1918; wydawcą był R. K. Łubkowski; redaktorem w 1916 – I. I. Tarnowski (1916 nr 314);

– „Russkije wiadomości” – codzienna gazeta społeczno-polityczna wydawana w Moskwie od 1863 do 1918, w latach 1916–1918 redaktor – P. W. Jegorow, zawiera dział kulturalny i w latach 1915–1916 stosunkowo dużo miejsca poświęcała sprawom polskim (roczniki: 1915, 1916, 1917, początek 1918);

– „Rampa i żyżn” (Jeżenedielnyj teatralnyj żurnał s ilustracyjami) – tygodnik wydawany w Moskwie w latach 1909–1918, wydawca i redaktor – L. G. Munsztejn (Lolo), w 1918 redaktor – L. G. Munsztejn, wydawca – W. N. Lniarska (roczniki z brakami: 1915, 1916, 1917);

– „Tieatr. Jeżedniewnaja teatralnaja gazieta” – gazeta codzienna wydawana w Moskwie w latach 1907–1919, od 1917 roku drukowała programy i libretta wszystkich moskiewskich teatrów, redaktor – S. N. Aleksiejew, wydawca i redaktor – A. A. Lewenson (roczniki z brakami: 1915, 1916, 1917);

– „Tieatralnaja gazieta” (Jeżenedielnoje izdanije, poswiaszczonnoje iskusstvu i bytu tieatra) – tygodnik wydawany w Moskwie w latach 1913–1917, redaktor – E. M. Bieskin, wydawcy – E. M. Bieskin i A. I. Ratner (roczniki: 1915, 1916, 1917).

⁴⁶ J. Osterwa, *Notatki do wspomnień*, „Scena Polska” 1938, z. 2–3, s. 356.

⁴⁷ Zob. m.in.: K. Osińska, *Świadkowie i świadectwa. Polska recepcja Meyerholda do roku 1939*, „Pamiętnik Teatralny” 2001 z. 3–4; K. Osińska, Z. Osiński, *Michail Czechow w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 2009 nr 1–2.

Jakow Tugendhold

O POLSKIM TEATRZE

Właśnie teraz, kiedy opinia publiczna interesuje się losami Polski, powinno się porozmawiać o polskim teatrze. W sytuacji, gdy naród nie ma innych instytucji narodowej samoidentyfikacji, teatr staje się najwyższym wyrazicielem kultury duchowej, najskrytszych tęsknot narodu. Tymczasem ani my, ani Zachód nie znamy polskiego teatru w takiej mierze, w jakiej na to zasługuje. Nie ma wielu przekładów polskiej literatury, która zresztą jest trudna do przekładania, bowiem specyfika jej obrazów i języka wymaga jakiegoś kongenialnego tłumacza. Z drugiej strony, polskie teatr jako fenomen narodowo-artystyczny rozwinął się w Krakowie. W Warszawie, gdzie prawie do samego początku wojny nie mogły być realizowane na scenie najlepsze dzieła Słowackiego i Wyspiańskiego, i dlatego kultywowany był repertuar międzynarodowy, ujawniła się inna strona polskiego teatru – jego ogólnoeuropejska tradycja, jego bliskość kulturze francuskiej. I tylko przez przypadek – w Piotrogradzie, Wilnie, Kijowie – mogliśmy zyskać jakieś wyobrażenia o arcydziełach polskiej dramaturgii.

Rzecz jasna, także i dziś wichry, które przywiały do Kijowa warszawskich artystów, nie pozwalają nam wyrobić sobie zdania o polskim teatrze w jego prawdziwej postaci: czas wojenny musi odcisnąć ślad na spektaklach i ich obsadzie. Jednak należy oddać sprawiedliwość trupie kijowskiej, kierowanej przez p. Osterwę¹, wybitnego spadkobiercę krakowskich szkół, gdyż znajduje się w niej kilka znakomitych talentów, a jej inscenizacje cechuje dobry gust oraz prostota, przyjemnie kontrastująca z przeładownością, jakim grzeszą kijowskie sceny. Polacy potrafią uniknąć zbędnej, nadmiernej oprawy inscenizacyjnej, odwracającej uwagę od samego żywiołu gry. A w charakterze polskiego aktorstwa jest istotnie jakaś lekkość, która czyni strawnym – nawet w przypadku słabego aktora – zarówno afektowany łaciński patos, jak i sentymentalną intymność. Tu wyraźnie widać wpływ Zachodu.

Jednak prawdziwa osobliwość polskiego teatru nie polega na europejskości aktorów, a tym bardziej na sztuce inscenizacji. Jeśli chodzi o tę ostatnią, to zdecydowanie więcej życia znajdziemy na naszej stołecznej scenie, otwartej na wszelką pomysłowość malarzy i reżyserów. Punkt ciężkości teatru polskiego generalnie

¹ Według Józefa Szczublewskiego Juliusz Osterwa po pobycie w Samarze i Moskwie przyjechał do Kijowa w sierpniu 1916 roku na zaproszenie Franciszka Rychłowskiego, dyrektora Teatru Polskiego w Kijowie. Rychłowski zaangażował do kijowskiego zespołu, poza Osterwą (który został kierownikiem artystycznym teatru), jego żonę – Wandę Osterwinę, Stefana Jaracza, Michała Tarasiewiczza, Eugeniusza Drabikę, Emila Chaberskiego, Józefa Porembę (brata Jaracza), Halinę Kacicą (późniejszą Gallową). Przed wyjazdem z Moskwy zakupił dekoracje, kostiumy i rekwizyty, które pozostały po zlikwidowanym teatrze Szyfmana. Na otwarciu sezonu 14 IX 1916 wystawiono *Wesele*, będące powtórzeniem moskiewskiej inscenizacji. Zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971, s. 114–115.

umiejscowiony jest gdzie indziej – a mianowicie na literackich wyżynach jego repertuaru. Mam na myśli nie polską komedię, lekką, wykwinną, jednak w znacznym stopniu błyszczącą francuskim czarem, lecz oryginalny polski dramat. Słowacki i Wyspiański (1869–1907), których utwory wystawiane są teraz w Kijowie – oto gdzie należy szukać prawdziwej narodowej dumy i skarbcza polskiego teatru. Możliwe, że problemy scenicznego wizerunku, tak bardzo nas zajmujące, w polskim teatrze znajdują się na drugim planie, ponieważ jest on bogaty wewnętrznie. Prawdą jest, że owo bogactwo literackie kryje w sobie też nowe, czysto teatralne wartości. Jednak współczesne pokolenie nie znalazło na razie sił, by przełożyć je na odpowiednie formy sceniczne, ponieważ trzeba, by problemy najgłębiej życiowe, to wszystko, co poruszało Wyspiańskiego, przestało oddziaływać w sposób bezpośredni, by przekroczyło granicę, za którą możliwa staje się interpretacja estetyczna.

Albowiem szczęście polskiego teatru, ów wysoki repertuar narodowy powstał na skutek historycznej niedoli Polski, smutnego jej losu. Tragedia ma swoją cenę: rodzi się ona na glebie spulchnionej przez ciężkie próby, nasyconej trudnym doświadczeniem narodu. „Po całym świecie możesz szukać Polski, panno młoda, i nigdzie jej nie najdziecie” – mówi Poeta w *Weselu* do Panny Młodej i dodaje, że to, co puka w jej piersi – „to Polska właśnie”. I właśnie to skoncentrowane, przykazane i przekazywane od dziadów do wnuków bicie serca dało Polsce to, za czym tęsknimy my, którzy mamy tylko Czechowa: dało *p a t o s t r a g e d i i*. Któż z nas marzył o tym, by zobaczyć *Hamleta* w kontekście rosyjskiej przeszłości? Tymczasem Wyspiański zaprojektował *Hamleta* na tle Wawelu – krakowskiego Akropolu, symbolu dawnej polskiej świetności i obiektu polskiej tęsknoty.

Dramaturgia Wyspiańskiego nasycona jest ironią i smutkiem. Do pewnego stopnia jest ona protestem poety przeciwko duchowi przystosowania się i małostkowości, jaki opanował austriacką Polskę, przeciwko obywatelom kulturowi poezji, który odciągał polską młodzież od realnej walki. Główny temat jego dramaturgii – to pasywność naszej duszy, konflikt między bezwolnym rozumem a wolą działania, a jest to temat najgłębiej polski i słowiański (kto nie pamięta „słowiańskiej nieproduktywności” u Sienkiewicza). Jednak wzniosłszy się ponad to, co lokalne, narodowe, polityczne, geniusz Wyspiańskiego dotarł do sfer wiecznych i uniwersalnych. W jego dramatach słychać echa mitów antycznych, Szekspira, polskich legend; ale istotna ich wartość polega na tym, że są to tragedie współczesnego człowieka, współczesnego losu, nie tego, co na zewnątrz, lecz tego, co tkwi wewnątrz nas i czyni nasz teatr teatrem bierności.

Nawet jeśli nie rozumie się języka polskiego, nie sposób nie odczuć hipnotyzującego piękna i rytmu *Wesela*, osobliwie łączącego wzniosłe ze śmiesznym, realne z mistycznym, subtelną lirykę z archaicznym eposem, wszystko to, czego nie udaje się Polakom zainscenizować, ponieważ wszystko to jest jeszcze zbyt bliskie życia, żeby mogło stać się „estetyką”. *Wesele* narodziło się jako satyra, ale urosło do rangi tragedii. Temat został wzięty z prawdziwego wydarzenia: ożen-

ku młodego Tetmajera z galicyjską chłopką, jak to było swego czasu w modzie wśród polskich poetów i artystów, marzących o odzyskaniu zdrowia i prostoty pośród ludu. W wesołej chacie weselnej ukazuje nam Wyspiański rozmaitych przedstawicieli polskiej inteligencji. Marzycielka Rachel podsuwa młodym, by wypróbowali przekazywaną przez ludowe wierzenia magiczną siłę i zaprosili na wesele duchy: to, co się komu śni. I, śmiejąc się, Panna Młoda rzuca wyzwanie nocy. Żart ustępuje miejsca misterium. Z dna duszy bohaterów powstają widma ukryte w ich nieświadomości, w najskrytszych rozmyślaniach. Marysi ukazuje się jej pierwsza miłość; Dziennikarzowi – dawny królewski błazen, miłujący prawdę Stańczyk, wyrzucający Dziennikarzowi gaszenie i mącenie polskiego ducha; Poecie – rycerz spod Grunwaldu, nawołujący muzę czynu i działania; staremu Tetmajerowi – legendarny lirnik Wernyhora, który wręcza mu Złoty Róg, każe wysłać gońca, zwołać o świcie uzbrojony lud i czekać końskiego tętentu od strony Krakowa: ma się zacząć wielka sprawa... Tetmajer wyprawia chłopca Jaśka ze Złotym Rogiem, a sam zasypia. Rankiem zarówno on, jak i inni ledwie pamiętają o nocnych odwiedzinach. Tymczasem gromadzą się uzbrojeni w kosy chłopci, którzy szybciej i mocniej uwierzyli w bliskość długo oczekiwanego Czynu. Goście weselni zarażeni tą wiara, pragnący cudu, w napięciu, z drżeniem nasłuchują stukotu kopyt z Krakowa: czy nie jadą Wernyhora i Archanioła na czele ognistego wojska... Zamiast Wernyhory pojawia się zakłopotany Jasiek: zgubił Złoty Róg, kiedy schylał się po czapkę z pawimi piórami. Pojawia się słomiany Chochół i do jego żalobnej śpiewki: „Miałeś Złoty Róg... ostał ci się ino sznur” krążą niczym marionetki znieruchomiali weselni goście. Cud się nie dokonał; ludzie – panowie i chłopci – nie potrafili uwierzyć weń do końca, okazali się niezdolni do działania. I nadal trwa korowód sennego bytu...

Podczas gdy *Wesele* rozwija się przy akompaniamencie chłopskiej muzyki, inna tragedia Wyspiańskiego, *Warszawianka*, rozgrywa się na tle gromkich dźwięków wojny, w napiętej atmosferze dnia bitwy o Olszynkę Grochowską. Ale i tu działanie przeniesione zostało do wnętrza ludzkiej duszy. Bohater tragedii, generał Chłopicki, prawie cały czas nie rusza się z miejsca, będąc żywym, wspaniałym, monumentalnym ucieleśnieniem epoki empire. Stary legionista napoleoński zarzuca zebranemu polskiemu oficerstwu wyczerpanie „marsowej” energii, niezdolność do wspólnego działania, brak ducha dyscypliny, „miazmy” romantycznej uczuciowości i indywidualnej dumy. Jednak sam Chłopicki nie wierzy już w wygraną bitwę i posyła młodego Rudzkiego na pewną śmierć po to tylko, by z całą bezwzględnością wypełnić rozkaz Radziwiłła. Maria, narzeczona Rudzkiego, początkowo naiwnie marzy, że wyróżni się on w boju. Domyśla się jednak – w wewnętrznym widzeniu – jego śmierci i w ekstazie rozpaczy wieszczy krwawy koniec sprawy, a własne jej nieszczęście i tragedia Polski stapiają się z dźwiękami *Warszawianki*. Patos beznadziejności, melancholia niewiary, oddech śmierci przenikają tę wyjątkową w swej muzyczności jednoaktową tragedię.

Jednak pesymizm Wyspiańskiego nie równa się poczuciu beznadziejności.

Prześwit pojawia się w pokazywanej obecnie w Kijowie tragedii *Bolesław Śmiały*², bardzo scenicznej i energicznej. Napotykamy w niej na żywiołową, życiową moc króla, który wytoczył wojnę samej opatrności, nie ukorzył się nawet przed gniewem niebios. Prześwit taki pojawia się też w *Wyzwoleniu*, gdzie Konrad symbolizujący młodego Mickiewicza i nawołujący inteligencję, by ponad kult poezji postawiła czyn, wierzy w naród i „dziewkę bosą”. W istocie teatr Wyspiańskiego nie jest teatrem śmierci; porusza się w nim dusza pragnąca czynu, ta sama, która uczyniła Sienkiewicza apologetą polskiej witalności. Charakterystyczne, że kiedy w 1905 roku – jak się wydawało – nad rosyjską Polską zaświtała nowa jutrenka, Wyspiański sprzeciwił się wystawieniu *Wesele* w Warszawie, podkreślając jej lokalny i czasowy charakter, jako że nie chciał „studzić” polskiego społeczeństwa. Oczywiście nie miał racji, bowiem *Wesele*, jak wszystko co genialne, przekracza ograniczenia miejsca i czasu. Jakże jednak jest poruszająca ta niezachwiana – mimo wszystkich doświadczeń i rozczarowań – wiara polskiego poety w niewyczerpane możliwości narodowego odrodzenia.

I oto znowu i Polska, i my wszyscy – czekamy jutrenki. Czy znowu będziemy krążyć i krążyć jak marionetki w korowodzie sennego bytu i bezsilnych marzeń, czy znowu prześpimy, zgubimy Złoty Róg? Czy też stanie się cud, nastąpi długo oczekiwany poranek twórczego czynu i zniknie „słowiańska nieproduktywność”? Czy nastanie w teatrze epoka działania i namiętności – zamiast współczesnej tragedii bezczynności, którą tak wspaniale ukazał Stanisław Wyspiański.

„Kijewska myśl” 1916 nr 314.

II

TEATRALNE TOWARZYSTWO UDZIAŁOWE POD KIEROWNICTWEM ADMINISTRACYJNYM BRONISŁAWA SKĄPSKIEGO

1

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, 8/21 IX 1915

W Teatrze Kameralnym rozpoczęły się spektakle polskiej trupy, która zainaugurowała swą działalność popularnym w polskim repertuarze *Weselem* Wyspiańskiego. Pierwszy spektakl, do tego *Wesele*, domagające się wzniosłego, patetycznego tonu, nie pozwala wyrobić sobie zdania o poszczególnych członkach zespołu. Ale nawet to, co zostało pokazane w pierwszym spektaklu, było w znacznej mierze interesujące i świadczy o istnieniu w teatrze poważnych sił. *Wesele* grane było zespołowo – na dobrym poziomie, nie tylko pod względem zgrania, ale – co szczególnie ważne – tonu. Nie słychać było dysonansów, spektakl był muzycznie

² Podobnie jak *Wesele*, inscenizacja *Bolesława Śmiałego* była powtórzeniem moskiewskiego spektaklu zrealizowanego w teatrze Arnolda Szyfmana, zob. J. Szczublewski, op. cit., s. 115–116.

zharmonizowany, co – nawiasem mówiąc – ujawniło wspaniale postawione głosy, dało możliwość grania spektaklu na odpowiednim tonie, bez krzyku i bez znużenia. Również plastyczny rysunek gestów i ruchów był dopracowany. Spektakl odniósł wielki sukces u publiczności.

„Teatralnaja gazieta” 1915 nr 37, s. 8.

Polscy artyści zainaugurowali swój sezon 8 września sztuką, najbardziej godną doniosłości przeżywanej chwili – *Weselem* Stanisława Wyspiańskiego, w którym oddane zostały najwyższe moralne i artystyczne zmagania współczesnej Polski. Sztuka wielkiego polskiego dramaturga i malarza, dopiero niedawno dopuszczona w całości na scenę rządową, wieńczy teatralne życie ewakuowanej Warszawy. Przesycona heroiczną przeszłością Polski, przeniknięta żalem z powodu jej długiej niemocy i tęsknotą za „wielkimi czynami”, rzeczywiście wydaje się dziś ona bardziej wieloznaczna niż za życia Wyspiańskiego (zm. 1907). Gorzkie słowa jednego z bohaterów: „Nigdzie jej [Polski] nie najdziecie, a tylko w sercu własnym” brzmią, jak gdyby dziś zostały powiedziane.

Bezmiar inteligentkiej niemocy, zwyczajstwo ukazanej w postaci chochoła duchowej śpiączki nad nakazami honoru i sumienia – oto główna kanwa dramatu. Jednak na byto-psychologicznej kanwie został utkany gęsty, bogaty wzór narodowej i neoromantycznej mistyki, nasycona ona została tak wielkim bogactwem muzycznej frazy, że *Wesele* stało się prawie nieprzetłumaczalne, z trudem da się je przyswoić i urzeczywistnić na scenie. Widz rosyjski, wychowany na Czechowowskiej prawdzie, z ogromnym zainteresowaniem i z niemniejszym napięciem śledzi nieoczekiwane przeplatanie się bytu i fantastyki, szybkie pochody symbolicznych dialogów, z których zbudowana jest sztuka; raz po raz zmieniają się żywe, wyraziste typy inteligentów i chłopów, majaczące się im pozagrobowe widma, i o ile te pierwsze przemawiają do nas dzięki aktorom, to te drugie wydają się scenicznie nieprzekonujące. Ta przepaść między bytem i pozaziemskimi zjawami być może mogłaby być zasypiana dzięki innej, bardziej umownej i harmonijnej inscenizacji niż ta, jaką przedstawił nam polski teatr.

Jednak składając w ofierze prawdę sceniczną polski teatr być może chciał pozostać wierny Wyspiańskiemu. Genialny romantyk, nawołujący do „wielkich dzieł” ducha, owładnięty obrazami, mitami, ideami, nie myślał o przzerwuceniu mostu między życiem a sennym marzeniem, lecz w jednej chwili przzerwuczał człowieka z ziemi do nieba. Oto dlaczego *Wesele* odbieramy przede wszystkim jako dzieło o wyjątkowej sile literackiej, jako muzykę pięknego, lecz nieprzydatnego w życiu „Złotego Rogu”.

Ten weselny Róg otrzymał realny Gospodarz weseliska od widma narodowego bohatera – wieszczą Wernyhory. Gospodarz miał rzucić hasło do jakiejś bitwy i oczekiwać rankiem tętentu Archanioła. Gospodarz zasypia, zapomina. Chłop gubi Róg i zamiast oczekiwanego „wielkiego dzieła”, wszystko zostaje po staremu. Chochoł intonuje senny taniec, a goście weselni krążą niczym marionetki.

Cud się nie ziścił, trwa wesele, by trwało życie... A jednak – w osobie Czepca, w melancholii Wyspiańskiego czujemy jakiś prześwit. Oto prosty chłop mocniej od innych uwierzył w „tętent” Archaniola, on jeden uzbroił się, by bić się za nową Polskę, on zbudził śpiącego gospodarza. I kiedy słyszysz melancholijne słowa o sercu – że „to Polska właśnie”, wspominasz, że istnieje jeszcze naród polski.

J. T-d [Jakow Tugendhold]

„Russkije wiadomości” 1915 nr 208, s. 4–5.

2

Karykatury Jana Augusta Kisielewskiego, 10/23 IX 1915

Wczoraj polscy aktorzy dramatycznie dali drugi spektakl ze swego repertuaru – *Karykatury* Kisielewskiego. Sztuka ta, stanowiąca swoistą mieszankę melodramatu i satyry, niegdyś zyskała sławę jako teatralna reakcja na artystyczną bohemę. Teraz może wydać się zbyt prymitywna, jednak ogląda się ją z zainteresowaniem dzięki dobrej grze, zwłaszcza p. [Haliny] Kacickiej (Zosia) i p. Jaracza (Borkowski).

„Russkije wiadomości” 1915 nr 208, s. 4.

III

POLSKI TEATR NARODOWY
 POD KIERUNKIEM BOLESŁAWA SZCZURKIEWICZA

1

Sędziowie i Warszawianka Stanisława Wyspiańskiego, 10/24 XI 1915,
 reżyseria Stefan Jaracz

W sali towarzystwa teatralnego [IRTO] odbył się pierwszy spektakl polskiego teatru prawie w całości poświęcony twórczości Stanisława Wyspiańskiego – jego *Sędziom* i *Warszawiance*. W porównaniu do obejrzanego przez nas *Wesela*, *Sędziowie* wydali się niewyszukaną, epicką sztuką, w której życie ludu ukazane zostało zbyt prymitywnie i schematycznie, a znaczenie symboliczne nie wykracza poza triumf sumienia nad grzeszną świadomością. Być może wewnętrzna doniosłość *Sędziów* ujawniłaby się w mniej naturalistycznej inscenizacji. Najbardziej znaczące postaci dramatu – to chłopka Jewdocha, z wielkim temperamentem zagrana przez p. Marię Mirską, żydowski chłopiec Joas zdolny do gry na skrzypcach i do śpiewu dopóki wierzy w świętość ojca i umierający na widok znaku przestępstwa na ojcowskim czole. Z kolei druga rzecz Wyspiańskiego, *Warszawianka*, przesycona jest tragicznym w istocie patosem, za to nie całkiem poddającym się uszczelnieniu. Akcja toczy się podczas bitwy pod Olszynką Grochowską (w 1831) przy dźwiękach *Warszawianki*. Generał (Chłopicki), stary napoleoński gwardzysta, wątpiący w sukces polskiej sprawy i zdolność Polaków do dyscypliny, uchyla

się od przywództwa i podporządkowując się księciu Radziwiłłowi, posyła całą dywizję na pewną niemal śmierć. Maria, narzeczona jednego ze skazanych na zgubę i zabitych oficerów, w jasnowidzeniu domyślająca się nieszczęścia – śmierci ukochanego, czyni wyrzuty Chłopickiemu. Stary generał, urażony słowami dziewczyny, w której widzi nową Józefinę, przezwycięża swą niewiarę w sukces powstania i ustępując przed błaganiami wojska i ludu, przyjmuje dowództwo. Patos nadciągającej zguby, atmosfera nieuchronnej śmierci, jasnowidzenia Marii i heroiczne dźwięki *Warszawianki* przenikają ów wzorzec wysokiego stylu Wyspiańskiego, rzecz w swej istocie, być może, bardziej literacką niż sceniczną.

J. T. [*Jakow Tugendhold*]

„Russkije wiadomości” 1915 nr 260, s. 5.

Otwarcie sezonu dokonało się 10 listopada w pomieszczeniu IRTO. Wystawione zostały dwa dramaty wybitnego polskiego dramaturga Stanisława Wyspiańskiego: *Sędziowie* i *Warszawianka*. Wybór tych dwóch sztuk można uznać za trafny. *Sędziowie* nie należą co prawda do najlepszych utworów utalentowanego dramaturga-poety, bo choć sztuka ta nie jest pozbawiona wybitnych wartości literackich, to od strony scenicznej nie można jej uznać za udaną. Wykonanie było nierówne. Duże wrażenie pozostawiła utalentowana aktorka Maria Mirska (Jewdocha), grająca z subtelnym wyczuciem artystycznym. Postać starego Żyda Samuela dobrze oddał Jaracz. Z wielkim talentem odegrana została scena, w której starzec płacze nad umarłym synkiem, pomstując na wyższe siły, które odebrały mu ostatnią radość jego życia: „poetę”, „muzykanta”, „czystą duszę”. Dobrze grał p. [Emil] Chaberski (Natan). Pozostali wykonawcy okazali się słabi. Choć trzeba brać pod uwagę, że grali na zbyt małej scenie, do jakiej nie przywykli.

Lepiej wypadła *Warszawianka*. Prawdziwy i stylowy obraz nieszczęśliwej narzeczonej, dręczonej domysłami, dowiadującej się wreszcie o śmierci narzeczonego-oficera przedstawiła pani [Nuna] Młodziejowska. Ze szczerością zagrała Annę pani [Zofia] Kopczewska. Rola generała, z mocą i dużym dramatyzmem zagrał p. [Jan] Szymański. Bardzo dobry w niemej roli rannego żołnierza był p. [Józef] Zieliński. Pozostali wykonawcy uzupełnili dobry zespół. Spektakl dzięki dobremu wykonaniu w końcu porwał widzów.

Przed rozpoczęciem przedstawienia pani [Halina] Starska odczytała prolog Franciszka Pułowskiego specjalnie napisany na tę okazję.

Spektakl zapewne będzie grany z sukcesem i można mieć nadzieję, że w przyszłości te drobne, ale istotne niedociągnięcia zostaną usunięte, a wykonawcy przyzwyczają się do rozmiarów sceny.

Adamow

„Rampa i żyźń” 1915 nr 46, s. 12–13.

Śluby panięskie Aleksandra Fredry, 17/30 XI 1915

Drugim spektaklem wystawionym przez Teatr Polski była komedia hr. Fredry *Śluby panięskie*. Zbudowana na intrydze i sprowadzająca się do tego, „że im mniej kochamy kobietę, tym bardziej się jej podobamy”, owa dobrodusznna komedia-żart ze starych, dobrych czasów, wydała się obecnie zbyt rozwlekła; można by zamknąć ją w jednym-dwóch aktach, zamiast pięciu. Grana była nie dość żywo; dopiero pod koniec ożywiła się. Należy jednak odnotować pp. Stefana Jaracza i Władysława Lenczewskiego, którzy stworzyli charakterystyczne postaci dobrego stryjaska i jego młodego krewnego – spryciarza. Pewne zdziwienia budzi zakończenie tej wesołej sztuki zastygłym żywym obrazem. Tak samo kończyło się *Wesele* i zaczynała *Warszawianka* Wyspiańskiego; ale tam miało to sens. Trzykrotne powtórzenie tego reżyserskiego chwytu obniża wartość jego teatralno-symbolicznego znaczenia.

„Russkije wiadomości” 1915 nr 266, s. 7.

Wicek i Wacek Zygmunta Przybylskiego, 26 XI/9 XII 1915,
reżyseria Stefan Jaracz

Duże ożywienie wywołał trzeci spektakl polskiego teatru w sali IRTO – komedia Zygmunta Przybylskiego *Wicek i Wacek*, niegdyś pokazywana na scenie rosyjskiej. Polskim aktorom udało się wnieść dużo ciepła, temperamentu i zdrowego śmiechu do tej staroci, napisanej w czasach, gdy gniazdom szlacheckim zaczęli po raz pierwszy zagrażać kupieccy kułacy, ale w odróżnieniu od *Wiśniowego sadu*, tu zakończenie przynosi szczęśliwe wybawienie od grożącego niebezpieczeństwa. To komediowe zakończenie szkodzi sztuce w istocie swej dramatycznej, ale tu jest do przyjęcia dzięki wybitnej, odznaczającej się wyjątkowym temperamentem grze p. Stefana Jaracza.

„Russkije wiadomości” 1915 nr 272, s. 7.

Ostatnia inscenizacja teatru polskiego – komedia Przybylskiego *Hultaje i lek-koduchy*³ [*Wicek i Wacek*] okazała się bardzo udana. Treść tej nieskomplikowanej, a zarazem niewymuszonej komedii łatwa jest do opowiedzenia. Jeden z „hultajów”, wiecznie rozjeżdżający się po jarmarkach, zakochuje się w córce sąsiada, któremu grozi całkowita ruina. Proponując jej swoje serce i rękę, ratuje od zguby jej ojca. Autor sztuki wspaniale nakreślił charakter polskich ziemian. Cała sztuka opiera się na kanwie z jednej strony dramatycznej (w wątku znajdującego się na

³ Autor notatki podaje tytuł, pod którym komedia Przybylskiego była grana w Rosji: *Оболтусы и ветрогоны* (Obolтусy i wietrogony).

granicy bankructwa ziemianina Żymalskiego), a z drugiej – komicznej. Wspaniale zagrali role „hultajów” Wicka i Wacka pp. Lenczewski i Jaracz. Bardzo dobry w roli ich ojca Klepackiego był p. Szczurkiewicz. Nieźle wypadli w roli córki Żymalskiego p. Kacicka oraz w roli samego Żymalskiego p. Szymański. Sztuka spotkała się z dobrym przyjęciem.

A-w [Adamow]

„Rampa i żyźń” 1915 nr 49, s. 11.

4

Spotkanie dyskusyjne o teatrze współczesnym, 18/31 I 1916⁴

Urządzona wczoraj w Teatrze Kameralnym dyskusja o teatrze współczesnym okazała się prawie wyłącznym, a przy tym wyjątkowo surowym teatru tego bicowaniem. Nie było takiego ciężkiego oskarżenia, jakie nie padłoby pod adresem współczesnego teatru ze strony uczestników dyskusji. Określenie „teatr króliczy”⁵, jakiego użył w słowie wstępnym Fiodor Sołogub nie należało do najmocniejszych. Konstantin Dmitrijewicz Balmont, mówiący o „teatrze młodości i piękna”, z całym przekonaniem twierdził, że współczesny teatr bezwzględnie powinien zostać zlikwidowany. A na jego miejscu powstanie inny teatr, teatr, w którym będzie tylko młodość i piękno. Niektórzy z referentów wskazywali na perspektywę przemiany teatru w przyszłości, uskrzydlenia go dla nowego i pięknego życia po przeżywanym teraz przez świat wielkiej wojennej burzy.

Przez wszystko, co zostało powiedziane w dyskusji, w sposób oczywisty przebiegało głębokie niezadowolenie z obecnego teatru, „zdegenerowanego, burżuazyjno-

⁴ 15 I 1916 „Russkije wiadomości” (nr 11, s. 1) zamieściły ogłoszenie: „Teatr Kameralny. 18 stycznia. Dyskusja o współczesnym teatrze prowadzona przez Fiodora Sołoguba. W dyskusji udział wzięli: K. D. Balmont, N. A. Bierdiajew, W. J. Briusow, W. Iwanow, M. Limanowski, T. Miciński, A. J. Tairow, hr A. N. Tołstoj, J. A. Tugenhold. Początek o 20.30”.

⁵ Określenia „teatr króliczy” i „teatr królików”, nie spotykane – jako związek frazeologicznych – u innych autorów, pojawiają się również w publicystyce Fiodora Sołoguba z tego okresu. Objaśnienie znaczenia tego określenia znaleźć można w jego artykule *Teatr królików (Teatr krolikow, „Teatr i iskusstwo” 1914 nr 51)*. Artykuł ten – jak pisze autorka publikacji tekstów Sołoguba – nawiązywał do dyskusji, toczącej się u progu sezonu 1914/1915 na łamach prasy, w tym w gazecie „Birżewyje wiadomości”, dotyczącej sytuacji i zadań teatru w obliczu wojny, repertuaru itp. Sołogub charakteryzuje króliki jako „miłe zwierzątka”, którym los nie dał „srogich środków dla obrony i ataku, i dlatego króliki najczęściej stają się ofiarami okrutnych drapieżników. Aby wynagrodzić im tę przykrość, los na pocieszenie obdarzył je zdolnością zakochiwania się i rozmnażania”. Sołogub krytykuje teatr za niezdolność do podjęcia wyzwania, jakie niesie epoka: „Nie należy dziwić się, że w czasach heroiczych, gdy dokonywane są czyny zdolne porwać czystym zachwytem nawet najbardziej obojętne serca, w czasach tych teatr nie dąży do tragedii, lecz staje się teatrem zakochanych królików”. Prorokuje, że teatr wysokiej tragedii – to sprawa przyszłości, a póki co dominuje (i tego widocznie chce historia) teatr, który bawi i odwraca myśli od mrocznych stron rzeczywistości; kończy swój artykuł słowami: „A na razie śpiewajcie i tańczcie, miłe króliki!” – F. Sołogub, *Statji i ocerki 1914–1918*, przygotowanie tekstu i komentarze M. M. Pawłowa, [w:] *Politika i poetika: russkaja litieratura w istoriko-kulturnom kontiektie pierwoj mirowoj wojny. Publikacii, issledowanija, materialy*, Moskwa 2014, s. 37–39).

-kapitalistycznego”, a w konsekwencji – odrzucanie go i tęsknota za teatrem innym. Jednak ów ideał, w imię którego neguje się teatr współczesny, rysował się mniej konkretnie, z niepomiernie mniejszą wyrazistością. Ledwie przechodzono od dziedziny surowej krytyki, a nawet nie tyle krytyki, ile ogólnych oskarżeń, do sfery pozytywnych postulatów, brzmiały one mgliście; mówiono o zastąpieniu teatru nudnie naśladowującego rzeczywistość teatrem pięknego marzenia, ekstatycznego zapomnienia bądź teatrem młodości – teatrem, w którym będzie królować tragedia, kończąca się nie katastrofą, lecz triumfem bohaterów itd. Marzenie o teatrze przyszłości najwyraźniej zarysowało się u Wiaczesława Iwanowa, który łączy je z ideą „soborności”⁶, z żywym uczestnictwem widzów w przedstawianych przez nich działaniach.

Fiodor Sołogub w obszernej wypowiedzi napadał nie tylko na teatr, ale i na publiczność parteru, i na teatralną krytykę, na redaktorów dużych gazet, którzy jakoby popychają teatr ku trywialności i błahości. Spośród wszystkich współczesnych teatrów p. Sołogub wyróżnił – jako zasługujące na uwagę i pochwałę – dwa moskiewskie: Teatr Kameralny i Komissarzewskiego⁷, a z piotrogrodzkich – jeden: Krzywe Zwierciadło⁸. Studio Teatru Artystycznego⁹ zostało przez mówcę uznane za pozbawione jakiegokolwiek wartości artystycznej z tego powodu, że jakoby króluje tam prostacki naturalizm... Teatrowi Artystycznemu mówca nie poświęcił uwagi, nawet o nim nie wspomniął.

W rozmowie wzięli udział dwaj polscy pisarze: poeta Tadeusz Miciński, który wygłosił płomienną mowę po rosyjsku i krytyk Limanowski, który po polsku, w krótkiej przemowie scharakteryzował Studio i Teatr Kameralny – jako dwa nurty teatralne.

⁶ „Soborność” – pojęcie (dla którego nie istnieje odpowiednik w języku polskim) zakorzenione w rosyjskiej filozofii religijnej XIX i początku XX w., odnosi się zarówno do prawosławnego rozumienia wspólnoty kościoła, jak i do wspólnotowych koncepcji społecznych. Posługiwali się nim przedstawiciele słowianofilskiego nurtu myśli religijnej i społecznej (jak Aleksandr Chomiakow, Konstatin Aksakow), przeciwstawiając je zachodniej „filozofii indywidualizmu”; przy czym „soborność” nie oznacza – np. w ujęciu Aksakowa – negowania indywidualizmu, a jedynie eliminowanie zeń egoizmu. Wspólnota żyjąca wg zasad „soborności” to wspólnota wolnych ludzi, nie poddanych przymusowi, odpowiedzialnych za siebie nawzajem i za świat, także w jego duchowym wymiarze (Nikołaj Bierdiajew powiadał, że nie można dostąpić zbawienia w pojedynkę). Poeta symbolista Wiaczesław Iwanow dopatrywał się możliwości odrodzenia teatru, opanowanego przez dekadenski indywidualizm, w powrocie do jego źródeł „wspólnotowych” rozumianych jako tradycje antycznego chóru, a także w odnowieniu idei „soborności”.

⁷ Fiodor Fiodorowicz Komissarzewski (1882–1954) – reżyser, teoretyk teatru; brat aktorki Wiery Komissarzewskiej. W 1910 przeniósł się z Petersburga do Moskwy, gdzie stworzył studio, w oparciu o które powstał Teatr im. Wiery Komissarzewskiej, o tym teatrze mówił w swym wystąpieniu Fiodor Sołogub.

⁸ Teatryk małych form założony w Petersburgu w 1908 przez krytyka teatralnego Aleksandra Kugła, jego żonę, aktorkę Zinaidę Chołmską; działał do 1918, a po przerwie w latach 1922–1931. W pierwszych latach działalności zasadniczy wpływ na jego oblicze artystyczne wywierał Nikołaj Jewrieinow, wystawiający tu różnego rodzaju parodie (m.in. legendarną *Wampukę Afrykańską narzeczoną*, na motywach felietonu Michała Wołkońskiego o „wzorcowym librecie operowym”, 1910), małe formy satyryczne, skecze. Z czasem Jewrieinow zaczął na scenie Krzywego Zwierciadła wypróbowywać nowe koncepcje dramaturgiczne, m.in. teorię monodramatu. Z teatrem współpracował też Wsiewołod Meyerhold.

⁹ Chodzi o Pierwsze Studio Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

Kiedy wśród publiczności rozległy się prośby o przekazanie treści przemówienia p. Limanowskiego po rosyjsku, p. Balmont wystąpił z reprimendą: zarzucając publiczności, że nie zdążyła przez półtora roku wojny nauczyć się polskiego.

Dyskusja została przerwana przed planowanym końcem – wybiła północ i trzeba było zwolnić salę.

„Russkije wiadomości” 1916 nr 14, s. 4.

Dyskusja ta odbyła się w Teatrze Kameralnym. Niezwykła frekwencja, tłum, który nie dostał się do teatru – wszystko to dowodzi, że teatr w dzisiejszych czasach – to temat paląco aktualny, domagający się rozwiązań. Niestety, wątpliwe, by ktokolwiek wyszedł z Teatru Kameralnego, wynosząc gotowe recepty uzdrowienia repertuaru i metod pracy scenicznej współczesnego teatru rosyjskiego, niewątpliwie przechodzącego kryzys. Konsylium wybitnych lekarzy z Fiodorem Sołogubem na czele, bezradnie rozkładało ręce i bezlitośnie ganiło to, co jest w imię tego, czego nie ma, a co być powinno. Niemiłosierne biczowanie parteru i ulicy szło w parze z wymyślaniami pod adresem głównych wrogów teatru – redaktorów dużych gazet, kierowników przedsiębiorstw teatralnych i krytyków. Z całej różnorodności życia teatralnego referent Fiodor Sołogub wyodrębnił w Moskwie zaledwie dwa pocieszające zjawiska: Teatr Kameralny i Teatr im. Komissarzewskiej. O Studiu rzucono kilka pogardliwych uwag, o Artystycznym i Małym – nawet nie wspomniano.

Zbyt rozciągnięte wystąpienie obfitowało w iskry właściwego autorowi poczucia humoru i złośliwości, jednak ideowy rysunek wywodu był splątany i pod wieloma względami nieprzekonujący.

Uczestniczący w dyskusji polski krytyk Limanowski, mówiący po polsku, wydzielił z różnorodności elementów teatru dwa podstawowe: gest i słowo. Przechodząc do charakterystyki współczesności, powitał istnienie w Moskwie Teatru Kameralnego i Studia: oto dwa nurty teatralności, które powinny połączyć się w jeden.

Polski poeta Tadeusz Miciński wygłosił mowę na temat: teatr – świątynia.

Wiaczesław Iwanow w krótkiej, ale bardzo treściwej replice skupił się na analizie pojęć: wartości literackie, sceniczność i przydatność utworu dramatycznego dla teatru. Jeżeli dwa pierwsze można uznać za wielkości stałe, to trzecie – przydatność dla teatru – jest całkowicie związane z epoką; cała rzecz polega na kontakcie, istniejącym między sceną a widzami. Musimy przezwyciężyć indywidualizm: widz nie powinien utożsamiać się z Hamletem, lecz uczestniczyć w tragedii, powinien współczuć mu, stać się jednym z członków chóru.

Porywczy Balmont mówił o teatrze młodości, mówił pięknie, w natchnieniu, opowiadając dwie legendy: polską i syjamską, ale nie wskazał, jak leczyć niedostatki współczesnego teatru.

Z powodu późnej pory, wielu oponentów nie zdążyło się wypowiedzieć.

W-old

„Tieatralnaja gazieta” 1916 nr 4, s. 5–6.



Tadeusz Miciński, rys. Elski, „Rampa i żyźń”
10 VII 1916



Konstantin Balmont, rys. Elski,
„Rampa i żyźń” 10 VII 1916

5

Druga część dyskusji o teatrze współczesnym, 8/21 II 1916

Wczoraj w Teatrze Kameralnym odbyła się druga dyskusja o teatrze, będąca kontynuacją tej, na której Fiodor Sołogub wystąpił ze swoimi hymnami ku czci „teatru mszy” i z anatema, rzuconą na „teatr króliczy”, mająca jednak niewiele wspólnego z tendencjami tej pierwszej. Wczorajsza rozmowa okazała się bardziej treściwa i niejednokrotnie przybliżała się do istoty zjawiska, które od dawna nazywane jest „kryzysem teatru”.

Co prawda Walerij Briusow w mowie wstępnej podszedł do tego tematu od strony dość nieoczekiwanej, mówiąc o niestałości, nietrwałości sztuki teatralnej i jego wytworów, które nigdy nie staną się *aere perennius* [trwalsze od spiżu]. I podejście to sprawiło, iż stracono mnóstwo czasu i uwagi na to, co w istocie nie miało wiele wspólnego z samym tematem, zaś głównemu tematowi poświęcono zaledwie krótką, podsumowującą część przemówienia. Padły w niej dwa istotne twierdzenia. Z samej swej istoty sztuka teatralna nie może obyć się bez widza, tęskni do niego, jak poezja do czytelnika. Teatr, aby mógł istnieć, powinien być w danej chwili komuś potrzebny. I dlatego każdy teatr nieuchronnie musi przylgnąć do jakiegoś najbliższego mu obszaru społecznego, w którym znalazłby oparcie i swoją publiczność. Drugie twierdzenie dotyczyło aktora jako najważniejszego, podstawowego żywiołu teatralnego, któremu wszystko inne powinno zostać podporządkowane.

Wielką, płomienną mowę wygłosił p. Tairow, sprzeciwiający się panowaniu literatury w teatrze. Dominująca we współczesnym teatrze dramaturgia służy ra-

czej lampie, niż rampie, nie tylko nie jest potrzebna, ale wręcz szkodliwa – odwodzi teatr od jego prawdziwych przeznaczeń. Od czasu, kiedy zaczęła zanikać *commedia dell'arte*, która wyniosła do rangi królewskiej aktora i sztukę aktorską, zaczęło się ich zwyrodnienie i upadek. I dopiero teraz przeczuwamy ich renesans, znakiem którego jest zwrócenie uwagi na pantomimę. To w niej bowiem – a tak powinno być w prawdziwym teatrze – emocja aktora poprzez gest, będący prawomocną formą teatralną, rozpala emocje widza. Dlaczego gest w większym stopniu niż słowo jest uprawomocniony w teatrze jako most od emocji aktora do emocji widza, jako narzędzie oddziaływania i pobudzania? Poglądowi temu nie towarzyszyła argumentacja, został on podana jako aksjomat, jako oczywistość, choć właśnie tu napotykaamy na najbardziej sporne, najsłabsze miejsce apologii pantomimy i całej tej teorii „dla lampy, a nie dla rampy”.

P. Bierdiajew pogłębił problem kryzysu teatru, łącząc go z pytaniem o kryzys istniejącej i ożywającej formy życia narodu. Kryzys teatru jest tylko jednym z przejawów ogólnego rozproszenia życia, jego atomizacji. Jak tylko nadejdzie nowa, na razie tylko niejasno przeczuwana forma, epoka krytyczna zostanie zastąpiona przez organiczną. I w owej zmianie znajdzie się miejsce dla odrodzenia teatru i wyjścia z kryzysu. P. Tugendhold swoje wystąpienie poświęcił głównie panowaniu w teatrze malarstwa. Przyjście malarza do teatru traktowane było jako ratunek i szansa na odnowę. Jednakże malarstwo nadużyło swych praw w teatrze i zabrnęło w ślepią uliczkę, a tym samym zamiast przyczynić się do odnowy, doprowadziło do zguby. Wiaczesław Iwanow zakończył dyskusję swoim podsumowaniem, w którym nie tylko sformułował wypowiedziane opinie, ale i wskazał na ich krańcową jednostronność.

„Russkije wiadomości” 1916 nr 31, s. 4.

IV

TEATR POLSKI W MOSKWIE POD KIEROWNICTWEM ARNOLDA SZYFMANA

1

Zapowiedź repertuaru

Dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie Arnold Szyfman organizuje w Moskwie w okresie przed postem i w okresie Paschy cykl inscenizacji polskiego dramatu.¹⁰ Zostanie wystawionych pięć reprezentatywnych dla polskiego re-

¹⁰ „Echo Polskie” (1916 nr 8, s. 19) informowało o przygotowaniach do otwarcia teatru pod kierownictwem Szyfmana. Wg tygodnika: do Moskwy przybył Drabik (przygotowuje dekoracje i kostiumy do *Zemsty*), profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, J. Pieńkowski (pracuje nad „inscenizacją malarzką i kostiumową” do *Fantazego*), Kazimierz Stabrowski (przygotowuje projekt malarski do *Lilli Wenedy*) i Osterwa, oczekiwani są: M. Tarasiewicz, Brydziński, Bolesławski, A. Fertner, M. Mirska.

pertuaru dramatów: dwa utwory Słowackiego – tragedia *Balladyna* i komedia *Fantazy*, historyczna sztuka Wyspiańskiego *Król Bolesław* [!], dramat Mickiewicza *Dziady* i komedia Fredry *Zemsta*. Cykl będzie grany kilka razy. Zespół utworzą polscy aktorzy, obecnie rozrzucony po różnych miastach Rosji. Kilka osób mieszka teraz w Moskwie, inni – w Kijowie, Riazaniu, Saratowie. Powstanie mocny zespół, który zdoła zmierzyć się z trudnymi zadaniami, jakie stawia proponowany repertuar. Spektakle będą grane w Teatrze Kameralnym.

Organizatorzy liczą nie tylko na polską publiczność, jakiej teraz w Moskwie dużo, ale i na rosyjską. Spektakle te zostały zaplanowane między innymi po to, by zaznajomić widza rosyjskiego z najlepszymi przykładami polskiej dramaturgii, mającej tak wybitnych przedstawicieli, jak Słowacki czy Wyspiański, ale pozostającej mało znaną w szerokich kręgach Rosjan. Obecnie zainteresowanie życiem duchowym i twórczością Polaków znacznie się nasiliło, a cykl przedstawień w Teatrze Kameralnym jest odpowiedzią na nie. Aby ułatwić widzom rosyjskim, nie znającym polskiego, odbiór spektakli, zostaną wydane oddzielne, obszernie programy ze streszczeniami dramatów, z charakterystykami autorów i ich twórczości. Niektóre, najważniejsze sceny zostaną opublikowane w całości po rosyjsku tak, by widz mógł lepiej poznać literacki styl danego autora. Wszystko to powinno ułatwić zadanie: przyciągnięcia rosyjskiego widza, odsłonięcia przed nim bogatego, oryginalnego, pełnego głębi i mocy świata polskiej dramaturgii.

„Russkije wiadomości” 1 I 1916 [brak numeru], s. 6.

2

Zemsta Aleksandra Fredry, 2/15 III 1916, reżyseria Arnold Szyfman

Przedwczoraj odbyła się inauguracja nowego polskiego teatru w Moskwie. Organizatorzy tego przedsięwzięcia – to aktorzy prywatnego polskiego teatru w Warszawie „Teatr Polski” [w artykule nazwa ta pisana jest po polsku] na czele z jego reżyserem p. Szyfmanem. W ostatnich latach „Teatr Polski” wyróżniał się na tle warszawskiego życia teatralnego starannym wyborem repertuaru oraz artyzmem inscenizacji. Pozostając wierny swoim ideom, „Teatr Polski” postanowił przedstawić na scenie szereg najlepszych utworów polskiej literatury dramatycznej. W realizowaniu tej idei teatr nie może być tym, czym był u siebie w Warszawie, ponieważ tu pozbawiony jest środków, znacznej części sił artystycznych, dekoracji. Nie można tracić tej kwestii z pola widzenia, oceniając przedsięwzięcia polskich artystów w Moskwie. Jednak, sądząc po pierwszym spektaklu, aktorzy zdołali wyjść z honorem z trudnej sytuacji i stworzyć sceny, które sprostały gustom wymagającego widza.

Na inaugurację została wybrana sztuka z repertuaru klasycznego – komedia „polskiego Moliera” hrabiego Aleksandra Fredry *Zemsta*. Fredro, pisarz pierwszej połowy XIX wieku, czerpał dla swej satyry materiał z życia polskiego wieku

XVIII i nadawał mu ramy dramatu pseudoklasycznego, zachowując zasady jedności czasu i miejsca. Jednak ukryte w tych staroświeckich sztukach źródło humoru dodaje im życia i do dziś wywołuje u widza zdrowy, dobry, szczery śmiech. Taki śmiech rozlegał się w sali polskiego teatru przedwczoraj dzięki znakomitej grze pp. Fertnera i Jaracza. P. Fertner nieco szarżował w roli Papkina – samochwały i tchórza; p. Jaracz, grający notariusza Milczka – piniacza, sknerę i bigota – był wspaniały. Dobra była p. [Julia] Elsner w roli wdówki – kokietki. Kostiumy utrzymane w stylu epoki dawały poczucie jedności stylu. Rosyjskiej publiczności rozdawano ulotki z krótkim streszczeniem sztuki oraz z jednym dialogiem przełożonym na rosyjski przez p. [Włodzimierza] Wysockiego. Zadowolona publiczność po zakończeniu spektaklu urządziła owację aktorom i reżyserowi.

K.

„Russkije wiadomości” 1916 nr 52, s. 7.

Komedią Fredry *Zemsta* zainauguował swą pracę w pomieszczeniu Teatru Kameralnego polski „teatr uchodźców”, na czele którego stanął doświadczony reżyser warszawski Arnold Szyfman. Zadania, które Szyfman postawił przed sobą są skromne: ma on bowiem do dyspozycji zaledwie 30 wieczorów i w tym czasie zostanie wystawionych pięć nowych przedstawień. Problem zatem polega na wyborze. I tu p. Szyfman przejawiał swój smak i dowiódł, że do całego zadania ma stosunek serio. Wybrane dramaty: dwie tragedie Juliusza Słowackiego *Fantazy* i *Lilla Weneda* oraz *Bolesław Śmiały* i *Wesele* Wyspiańskiego – umożliwią rosyjskiej publiczności zaznajomienie się z najwybitniejszymi osiągnięciami polskiego teatru. Komedia hr. A. Fredry jest początkiem pracy artystycznej zespołu, utrudnionej przez niesprzyjające okoliczności.

Ogromny wpływ Moliera na Fredrę, najlepszego polskiego autora komediowego, jest oczywisty i bezsporny, ale jakże organicznie ów wpływ molierowskiej formy zespolił się z czysto polskim materiałem artystycznym! Oto przed nami wszystkie właściwości – zalety i wady – polskiej sceny: jej deklamacyjny patos i jej prawdziwie narodowy charakter. Czuje się tu tradycję, czuje się szkołę, jeden nurt sztuki narodowej, niwelujący możliwość chaotycznych poszukiwań poszczególnych, niewielkich grup. Powoli toczy swe wody naprzód cały polski teatr, nie rozdzielając się na poszczególne nurty artystyczne, na dyletanckie grupy.¹¹

Zemsta została wystawiona wspaniale. Dwaj sąsiedzi, skłonny do uniesień, wybuchowy, porywczy Cześnik Raptusiewicz (p. Jan Szymański) i obłudny, spokojny, przebiegły Rejent Milczek (p. Stefan Jaracz) nienawidzą się i każdy gotów utopić wroga w łyżce wody. Są to jakby dwie strony polskiej duszy, odstonięte z wielką psychologiczną wnikliwością przez autora komedii. W walkę sąsiadów

¹¹ Autor przeciwstawia sytuację teatru polskiego – teatrowi rosyjskiemu, w którym doszły do głosu, począwszy od przełomu wieków, różne tendencje artystyczne.



Zemsta Fredry. Raptusiewicz – J. Szymański, rys. I. Teper, „Rampa i żyźń” 13 III 1916

wmieszani są wszyscy domownicy, pośród których wyróżnia się samochwał, łgarz, impertynent i niewiarygodny tchórz Papkin (p. Antonii Fertner). Intryga miłosna, udatnie wpleciona w komedię, stopniowo coraz bardziej gmatwa akcję i doprowadza wrogość sąsiadów do punktu kulminacyjnego, po którym następuje szczęśliwe rozwiązanie – ku wspólnemu zadowoleniu autora, aktorów i widzów. Publiczność zachłannie śledziła perypetie, często przerywając akcję oklaskami, co zupełnie nie peszyło aktorów.¹²

W.

„Tieatralnaja gazieta” 1916 nr 11, s. 8.

Nasi domorośli Gordonowie Craigowie mogliby wiele nauczyć się i przejąć od doktora Szyfmana, reżysera polskiej trupy dramatycznej, która *Zemstą* Fredry rozpoczęła cykl przedstawień w Teatrze Kameralnym. Wyjątkowa harmonijność wykonania, wycucie stylu, wspaniały zespół, artystyczne dekoracje i kostiumy zapewniły sztuce polskiego Moliera ogromny sukces. Spośród wykonawców głównych ról na pierwsze miejsce wysuwa się utalentowany p. Fertner, choć momentami zdarzało mu się szarżować. [...] Finałowy akt sztuki został zagłuszony gromem oklasków przez publiczność wypełniającą teatr.

„Tieatr” 1916 nr 1825, s. 8.

¹² Następne akapity, poświęcone *Weselu* zob. Aneks IV, 3.

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, 8/21 III 1916, reżyseria Juliusz Osterwa

Wczoraj w teatrze polskim zagrano *Wesele* Wyspiańskiego. W ubiegłym roku podjęto próbę inscenizacji dramatu Wyspiańskiego, ale była to próba na tyle nieudana, że wczorajsze przedstawienie *Wesela* w Moskwie powinno zostać uznane za pierwsze. Nie było ono pozbawione defektów o charakterze technicznym, ale gra aktorów wynagrodziła owe defekty, momentami porywała widzów i wytworzyła wspianą atmosferę.

„Russkije wiadomości” 1916 nr 56, s. 6.

O *Weselu* Wyspiańskiego dużo mówiło się w polskiej kolonii w Moskwie w ubiegłym roku, kiedy podjęta została pierwsza próba wystawienia jednego z najbardziej oryginalnych dzieł nowej polskiej literatury. O *Weselu* wygłaszano referaty, toczyły się wokół niego spory, próbowano nawet wydobyć z niego prorocze odniesienia do współczesnych wydarzeń. Dramat ten, którego premiera odbyła się w 1901 roku w Krakowie, zrodził obszerną literaturę krytyczną; czytał go każdy wykształcony Polak, często cytowane są wersy z niego pochodzące, jednak rzadko był wystawiany z powodu trudności, jakich nastęrcza jego inscenizacja.

Wesele domaga się niezwykle subtelnego, natchnionego aktorstwa oraz bogatych środków technicznych; jest to utwór na wpół realistyczny i na wpół symboliczny, dramat obyczajowy, a jednocześnie baśń. Mieszą się tu wydarzenia rzeczywiste i senne majaki, a żywi ludzie z widziadłami; każdy obraz jest symboliczny, a każde słowo brzmi niczym aluzja. Mamy tu satyrę na współczesność, wspomnienia o wielkich i krwawych dziejach przeszłości, przecucia nowych i groźnych zdarzeń. Rzecz rozpoczyna się od prawdziwego, radosnego wesela w domu bogatego chłopa, wydającego córkę za pana-poetę, a kończy się niesamowitym tańcem umarłych. Podjęta w ubiegłym roku próba wystawienia w Moskwie dramatu Wyspiańskiego była całkiem prymitywna i nikogo nie zadowoliła. Próba podjęta przedwczoraj przez teatr p. Szyfmana miała już inny, poważny charakter. Teatrowi polskiemu w Moskwie nie starczyło środków technicznych, by nadać dramatowi-baśni atmosferę feeryczności i stworzyć odpowiednią iluzję, jednak gra aktorów pod kierunkiem utalentowanego p. Osterwy była całkiem dobra. Był w niej temperament, konieczny w scenach żywiołowej wesołości, a także rozumienie sensu dramatu, poruszającego napięte struny polskiej duszy. Ostatnia scena porwała widownię.

W ostatnim akcie *Wesela* najwyższe napięcie osiąga walka, która toczy się przez całą sztukę: walka między snem i jawą. Jeszcze chwila, a dokona się cud i szara pospolitość minie niczym ciężki, zły sen, a sen piękny przekształci się w rzeczywistość, człowiek przebudzi się do nowego życia – i nagle wszystko kończy sarkastyczny śmiech. Gospodarz chaty, w której odbywa się weselne pijaństwo, zasypia przed świtem ciężkim snem i w śnie tym zapomina o cudownym widzeniu, które zdarzyło mu się tej nocy.

Z dalekich stron przybył doń baśniowy wieszcz, starzec Wernyhora, wręczył mu złoty róg i nakazał, by przed świtem zebrał uzbrojony lud i czekał na rozkaz. Gospodarz posłał ze złotym rogiem parobka, a sam legł spać. Śpi, a w izbie kłębią się pijani goście, nie podejrzewający cudu, który się ma zdarzyć. I oto wpadają do izby chłopci uzbrojeni w kosy, budzą gospodarza, żądają, by ich poprowadził. W izbie zamieszanie, nikt nie rozumie, dlaczego podniósł się ten szum, dokąd iść, co znaczą te kosy. Ale wiara prostego ludu, gotowego do działania, zaraża zdziwionych i wątpiących. Gospodarzowi zaczynają niewyraźnie przypominać się nocne majaki: kiedy zapieje kur, znów pojawi się Wernyhora i da rozkaz. Wszyscy czekają na Wernyhorę, patrzą w okno i widzą cudowne zjawisko: Kraków cały w płomieniu stoi, po niebie niesie się powietrzne wojsko... rozlega się stukot kopyt. Koń nagle się zatrzymał, jakby w ziemię wryty, u samych wrót... zaraz wyjdzie Wernyhora... i wchodzi słomiany chochoł, którym przykryty był krzak róży pod oknem. Powraca parobek wysłany ze złotym rogiem. Zgubił parobek złoty róg, został mu tylko sznur.

Zaczarowani w swym oczekiwaniu goście nie widzą tego wszystkiego, stoją i czekają cudu. Wówczas chochoł każe parobkowi wyjąć kosy z dłoni chłopów, postawić je do kąta, a gości połączyć w pary jak do tańca. Zaczyna grać muzyka i pary bez życia, wolno niczym umarli zaczynają krążyć w tańcu.

Jest coś przerażającego w tym tańcu umarłych – którzy mogli obudzić się do życia, a się nie zbudzili...

„Chamie, miałeś przecie złoty róg!” – mówi chochoł do gospodarza izby...

Chwila została przegapiona, nic się nie zdarzyło, cud się nie spełnił.

Tak się kończy ten dramat fantastyczny, który w napięciu oglądała polska publiczność.

Rosjan na pierwszym przedstawieniu prawie nie było. Widocznie wstrzymuje ich nieznamość języka. Dyrekcja polskiego teatru jednak zatroszczyła się o to, by przyjść z pomocą Rosjanom, którzy zechcą zaznajomić się z dramatem Wyspiańskiego i przygotowała szczegółowe streszczenie sztuki wraz z jej fragmentami w przekładzie W. Wysockiego.

K.

„Russkije wiadomosti” 1916 nr 59, s. 6.

Wesele Wyspiańskiego, wystawione w Teatrze Polskim 8 marca, odniosło wielki sukces dzięki starannej inscenizacji, trafnej obsadzie oraz emocjonalnemu nastawieniu publiczności, która szczelnie wypełniła Teatr Kameralny i przysłuchiwała się z uwagą głębokim aforyzmom, w które obfituje dramat.

Cała Polska, od chłopca po wytwornego poetę – przedstawiciele wszystkich duchowych sił narodu zebrałi się w rozśpiewanej i roztańczonej chacie na weselu poety z prostą chłopką. Jednak refleksja – nieubłagana współtowarzyszka inteligenta – zatruwa dusze biesiadników. Przed oczami widzów przewija się szereg zjaw, które rozdrapują rany uczestników uczt.



Wesele Wyspiańskiego – Jaracz, Zieliński, Dybizbański,
rys. Wenti, „Teatralnaja gazieta” 1915 nr 37

Patos, wspaniała deklamacja i płynny gest tak charakterystyczne dla polskiej sceny – wyraziście ujawniły się w *Weselu*. Wspaniała gra M. Mirskiej, H. Starckiej, pp. Osterwy, Jaracza, Szymańskiego i innych tworzyła dobry zespół. Do tego piękne dekoracje. Publiczność ciepło przyjęła wykonawców.

W.

„Teatralnaja gazieta” 1916 nr 11, s. 8.

4

Fantazy Juliusza Słowackiego, 21 III/3 IV 1916, reżyseria Arnold Szyfman

W poniedziałek, 21 lutego [powinno być: marca], w Teatrze Kameralnym odbyło się pierwsze przedstawienie dramatu Słowackiego *Fantazy*. Dramat ten należy do mniej znanych utworów wielkiego polskiego poety, napisany został w późnym okresie jego działalności literackiej, a opublikowany po jego śmierci. W osobach bohaterów, w czysto wodewilowych niekiedy sytuacjach, w ciągłych aluzjach pod adresem literackich wrogów samotnego poety, wyczuwa się satyryczny charakter dramatu. A jednak geniusz Słowackiego udziela się aktorom, udziela się widzom, a postaci i sytuacje pod jego magicznym wpływem stają się materiałem dla prawdziwej tragedii. Na tym polega sztuka i czar Słowackiego.

W dramacie opowiedziana została historia swatania lekkomyślnego hrabiego Fantazego i córki hrabiego Respekta, który niedawno wrócił z zesłania z Syberii i jest całkowicie zrujnowany. Jednak Dianna, córka hrabiego, zostawiła ukochanego narzeczonego w dalekiej Syberii. Hrabiego Fantazego również łączą czułe afekty z sąsiadką Respektów – hrabiną Idalią. Przyjazd z Syberii przyjaciela

rodziny Respektów, rosyjskiego majora Wołdemara Hawryłowicza i przywiezienie przezeń w przebraniu Baszkira narzeczonego Dianny, wnoszą zamieszanie w rodzinę Respektów. Szlachetny rosyjski major zapragnął pomóc swym przyjaciółom, ale od tego relacje się skomplikowały i w rezultacie następuje krwawe rozwiązanie. Śmierć szlachetnego majora staje się ofiarą złożoną w imię szczęścia Dianny i jej syberyjskiego narzeczonego Jana.

Rolę hrabiego Fantazego zagrał subtelnie, z wdziękiem p. Osterwa. Wspaniała p. Starska grała hrabinę Idalię. P. Szymański interesująco, treściwie, podniosłe przekazał obraz rosyjskiego majora. Pozostali aktorzy stworzyli zgrany zespół. Ku chwale polskich aktorów należy odnotować wspaniałą recytację wierszy.

Inscenizacja została przygotowana starannie; znakomicie wykonano dekoracje według rysunków I[gnacego] Pieńkowskiego.

„Teatralnaja gazieta” 1916 nr 13, s. 9.

5

Klub kawalerów Michała Bałuckiego, 11/24 IV 1916,
reżyseria Michał Tarasiewicz

Wskazywaliśmy niejednokrotnie na wartość artystyczną repertuaru Teatru Polskiego pod kierunkiem p. Szyfmana. Niestety, szerokiej publiczności nie zadawała klasyka – stara i nowa – i żąda ona dostępniejszej i lżejszej stawy. W efekcie, po Wyspiańskim i Słowackim, mamy Bałuckiego.

Klub kawalerów Bałuckiego – to jedna z najbardziej w Polsce popularnych lekkich komedii z uwagi na wartość akcji i ostrość sytuacji – to prawie farsa i jedynie typowość postaci oraz do pewnego stopnia psychologiczne ich potraktowanie dają prawo nazywać *Klub kawalerów* komedią. Fabuła jest bzdurna, intryga zawila, ale dość zabawna. Wszystko zależy od wykonawców, na których w całości spoczywa odpowiedzialność za sukces bądź klęskę przedstawienia.

Palma pierwszeństwa bez wątplenia należy się p. Stefanowi Jaraczowi, który z małej roli przewodniczącego klubu potrafił stworzyć piękny w swej artystycznej czystości obraz: wydawało się, że ożyła postać odmładzającego się staruszka z karykatury Kostrzewskiego.¹³

Wyraziście, ciekawie poprowadził swą rolę nieprzyjaciela kobiet p. [Wojciech] Brydziński. Rozśmieszali publiczność pp. Szymański, Lenczewski i Chaberski. Zabawny w roli nieśmiałego wielbiciela kobiet był p. J. Osterwa. Rolę Maryni błyskotliwie zagrała p. H[elena]. Rawicz. Z większą werwą mogłaby zagrać p. [Helena] Larys-Pawińska; z kolei p. I[rena] Horwath była wspaniała jako zagorzała propagatorka małżeństwa.

¹³ Franciszek Kostrzewski (1826–1911) – malarz i rysownik Warszawy o zacięciu humorystycznym; w jego rysunkach często pojawiały się akcenty krytyki społecznej.

Inscenizacja została zrealizowana dość starannie. Pewne chropawości w pierwszym spektaklu zostaną zapewne wygładzone w następnych przedstawieniach. Przepelniona widownia ciepło przyjęła wykonawców.

W.

„Teatralnaja gazieta” 1916 nr 16, s. 5.

6

Lekkomyślna siostra Włodzimierza Perzyńskiego, 16/29) IV 1916,
reżyseria Juliusz Osterwa

Sztuka Włodzimierza Perzyńskiego, wystawiona poza abonamentem, dała możliwość teatrowi, reżyserowi i aktorom ukazania w prawdziwym świetle współczesnej polskiej komedii. Po płaskim i banalnym *Klubie kawalerów* Bałuckiego, który odniósł sukces wyłącznie dzięki znakomitej grze aktorów, ostra i zła satyra Perzyńskiego wydała się jeszcze ostrzejsza. Aktorzy, którym właściwa jest poza i deklamacja w dramacie i tragedii, grając komedię, przeobrazili się: okazało się, że umieją być „rodzajowi” i „życiowo prawdopodobni”; inna rzecz, że życia nie uzdrowi się dzięki takiemu prawdopodobieństwu.

Polscy aktorzy potrafią grać współczesną komedię tak, jak rosyjscy aktorzy grają *Rewizora*. A przecież *Rewizor* na początku był grany przez aktorów „pozy i deklamacji”. Charakter tego wykonania dotarł do nas dzięki tradycji, którą niczym świętość przechował „dom Szczepkina”.¹⁴ Jeśli zaś *Rewizor* zrodził na rosyjskiej scenie realizm, to komedię jako taką grano w dalszym ciągu według wysokich wzorców pierwszych wykonawców – to znaczy aktorów „pozy i deklamacji”.

Nadzwyczaj trudno zdecydować komu z polskich aktorów należy się palma pierwszeństwa. Panie Mirska, Elsner, Wielhorska, panowie Jaracz, Osterwa, Szymański i Lenczewski utworzyli zgrany, na wyrównanym poziomie artystycznym zespół.

W.

„Teatralnaja gazieta” 1916 nr 17, s. 5.

7

Lilla Weneda Juliusza Słowackiego, 23 IV/6 V 1916,
reżyseria Arnold Szyfman

Inscenizacja *Lilli Wenedy* na scenie Teatru Polskiego w Moskwie okazała się wielkim wydarzeniem w życiu artystycznym kolonii polskiej w Moskwie.

¹⁴ Popularna nazwa Teatru Małego w Moskwie od nazwiska słynnego aktora Michaiła Szczepkina (1788–1863), który grał w nim od 1822 do końca życia; inna zwyczajowa nazwa tego teatru to „dom Ostrowskiego” od nazwiska dramaturga Aleksandra Ostrowskiego.

Wielu wyrażało wątpliwości: czy zdoła Teatr Polski z pomocą środków którymi tu, na miejscu dysponuje, poradzić sobie z trudnościami, jakie niesie inscenizacja tragedii Juliusza Słowackiego. Jednak bez przesady można stwierdzić, że Teatr Polski A. Szyfmana wspaniale uporał się z tym trudnym zadaniem.

Dekoracje według szkiców Kazimierza Stabrowskiego są istic wspaniałe i tworzą baśniowe tło, jakiego domaga się dramat-baśń Słowackiego.

Grota kapłanki Wenedów, królewski dąb z kamiennym tronem króla Derwida, widok na jezioro Gopło, sala w pałacu króla Lecha, chór starców z harfami, odcinających się sylwetkami na zamglonym tle – wszystko to zostało oryginalnie pomyślane, jest baśniowe i piękne.

Niektórzy znajdowali scenę za słabo oświetloną, ale ja sądzę, że ten niepokojący półmrok, panujący na scenie, tworzył nastrój harmonizujący z mrocznym charakterem tragedii, rozgrywającej się w przedświcie polskiej historii, na brzegach legendarnego jeziora Gopło.

Ginie lud Wenedów, lud, który chodzi w łapciach, walczy toporami, a rządzi się przy pomocy dźwięków harf i pieśni. Wenedów podbijają i niszczą Lechici, rycerze zakuci w zbroje. Do niewoli trafia sam siwowłosy król, pierwszy pieśniarz swojego narodu – Derwid, a wraz z nim dwaj jego synowie i największy skarb Wenedów – zaczarowana złota, harfa. Derwid staje się więźniem króla Lecha i jego złej żony Gwinony. Odważny i zapalczywy Lech jest jednocześnie miękki i podporządkowany okrutnej i wyrachowanej Gwinonie. Troszczy się ona o to, by umocnić władzę zdobywcy i nie ma litości dla podbitych. Każe wykluć oczy Derwidowi za to, że odmówił on grania w niewoli na harfie.

Oślepiiony król ma dwie córki – Rozę i Lillę. Roza – to surowa kapłanka, podtrzymująca heroicznego ducha w ginącym narodzie, bezlitośnie rani serca ludzi. Żywych ludzi nie żałuje, powinni albo zwyciężyć, albo zginąć; nie żałuje ani ojca, ani braci, przebywających w niewoli, lecz złotej harfy, która powinna przynieść zwycięstwo. Kiedy oślepiiony ojciec wraca z niewoli, wita go z wyrzutem, że przyszedł bez harfy.

Lilla Weneda – to całkowite przeciwieństwo siostry. Łagodna i delikatna, kocha żywych ludzi, ufa im i zna tylko jedną broń – miłość. Ratuje z niewoli ojca i braci, a następnie wraca do wrogów, do niewoli w zamian za harfę. Gwinona gotowa jest zwrócić złotą harfę w zamian za ukochanego syna Lechona, pojmanego przez Wenedów, ale Roza zabiła więźnia. I kiedy Lilla Weneda przychodzi do Gwinony bez Lechona, wzburzona królowa Lechitów zabija Lillę, a jej trupa każe odesłać Wenedom zamiast harfy.

Scena, kiedy przynoszą ciało Lilli Wenedy jest najbardziej tragiczna w całym dramacie. Toczy się bój Wenedów z Lechitami. Ślepy król oczekuje na harfę, w której struny powinien uderzyć, aby wlać nowe siły i męstwo w Wenedów, osłabionych w nierównym boju z Lechitami. Ma zagrać pieśń, której nie słyszały już trzy pokolenia, przy dźwiękach której martwi wstaną z grobów i ruszą do boju z wrogami. Ale... złotej harfy nie ma.

Królu, graj pieśń, Lechici nas zwyciężają – błagają synowie Derwida przybyli z pola bitwy.

Idźcie umierać, nie mam harfy! – odpowiada zrozpaczony król.

I nagle Roza Weneda słyszy kroki posłańca, który ma przynieść harfę. Zaraz zabrzmi pieśń wolności... Tymczasem w skrzyni leży trup Lilli. Król w rozpacz sam siebie zakłuwa. Wenedzi giną. Roza zostaje ostatnim żywym świadkiem zagłady całego narodu.

Dramat ten pełen tragicznego patosu powinien być grany z wielką mocą. I tak był grany na scenie Teatru Polskiego, w zespole którego znalazły się odpowiednie wykonawczynie dla trzech głównych żeńskich ról. Pani Larys-Pawińska zdołała wcielić się we wzruszającą postać łagodnej Lilli; pani Mirska z wielką siłą i jednocześnie z poczuciem miary zagrała złą Gwinonę. Być może trochę za dużo patosu było w monologach p. Starskiej jako Rozy Wenedy. Pani Starska grała w patetycznym stylu, charakterystycznym dla teatru francuskiego w wykonaniach tragedii Sofoklesa, Racine'a bądź Corneille'a, a styl ten jest zupełnie obcy teatrowi rosyjskiemu. Można go akceptować bądź odrzucać, ale trzeba przyznać, że p. Starska jest utalentowaną aktorką, dysponującą wspaniałą dykcją, bogatym głosem i pięknym gestem.

P. Tarasiewicz był dobry w roli majestatycznego starca Derwida, p. Jaracz z temperamentem odegrał rolę wybuchowego i dobrodusznego króla Lecha, a p. Osterwa, grający drugorzędną i komiczną postać Ślaza, stworzył prawdziwie artystyczną kreację.

Generalnie inscenizacja *Lilli Wenedy* wywarła duże wrażenie, które wzmacnia fakt, iż wiele słów tragedii Słowackiego skłania polskiego słuchacza do refleksji o obecnie przeżywanych tragicznych zdarzeniach. I kiedy chór starców do dźwięków harfy rzucał ze sceny słowa: „O! święta ziemio polska! arko ludu! / Jak zajrzeć tylko myślą, krew się lała” – to myśli słuchacza biegly nie ku baśniowym brzegom Gopła, lecz ku współczesnym brzegom Wisły.

L. Stanski

„Russkije wiadomosti” 1916 nr 105, s. 4–5.

Lilla Weneda – to narodowy mit przepuszczony przez pryzmat duszy genialnego poety. Ale we wspaniałym i błyskotliwym spektrum tragedii odnaleźć można dużo ogni ofiarnych. Sam Słowacki w liście do Krasińskiego wskazywał na niektóre źródła, z których zaczerpnął formalne środki dla swojej tragedii. Eurypides, Osjan, Shakespeare, Walter Scott, rzymskie, skandynawskie, starosłowiańskie, polskie mity i podania – stąd czerpał poeta obrazy, formy i barwy. Jednak potrafił to wszystko zespolić, scementować w jedną, nierozdzieloną całość i tchnąć w nią jedyne go ducha.

Trudno nie powitać z satysfakcją inscenizacji tragedii Słowackiego na scenie polskiego teatru. Utalentowany dyrektor i reżyser A. Szyfman włożył wiele wysiłku i starań, aby pokazać we właściwym kształcie arcydzieło polskiej literatury.

Kostiumy i dekoracje wg rysunków Stabrowskiego okazały się ciekawe i barwne. Obecność w zespole wybitnych artystów ułatwiła zadanie scenicznej realizacji tragedii: widzowie ujrzeni właściwie zinterpretowane charaktery, usłyszeli piękne w brzmieniu, wypełnione sensem dźwięczne strofy Słowackiego.

Pośród wykonawców na wyróżnienie zasługuje przede wszystkim pani Halina Starska, która z prawdziwie tragicznym patosem zagrała rolę polskiej Kсандry, prorokini i kapłanki Rozy Wenedy. Bardzo dobra była p. Mirska – Gwinona, żona Lecha, okrutna i żądna krwi. Wykonawczynie roli tytułowej pani Larys-Pawińska nie zadowolili nas: oczekiwało się więcej siły i patosu od tej białej westalki pod wieloma względami przypominającej Szekspirowską Kordelię.

Wybitną kreację stworzył Jaracz jako Lech – brat Rolanda, praszczur Sobieskiego, przypominający poza tym Makbeta – zgodnie z charakterystyką autora. P. Tarasiewicz przedstawił wspaniałą zewnętrzną postać starego króla Derwida i nieco chłodno, beznamiętnie czytał wiersz. Pp. [Stanisław] Czapelski i Kroński¹⁵ utworzyli piękną, trochę groteskową grupę synów Derwida. P. Zieliński niepotrzebnie śmieszył publiczność, zamiast ją wzruszać. Natomiast sługa Ślaz w wykonaniu p. Osterwy stał się postacią szekspirowską – był w miarę i śmieszny, i straszny – ten błotny bies. Wspaniale czytał wiersze koryfeusza chóru p. Szymański.

Inscenizacja tragedii w efekcie wywarła na widzach silne wrażenie.

W.

„Teatralnaja gazeta” 1916 nr 18, s. 8.

8

Bolesław Śmiały Stanisława Wyspiańskiego, 11/24 V 1916, reżyseria Juliusz Osterwa

Wybrany przez Teatr Polski na zakończenie sezonu dramat Wyspiańskiego *Bolesław Śmiały* oparty został na dramatycznym epizodzie polskiej historii; król Bolesław Śmiały zabił w 1079 krakowskiego biskupa Stanisława, który następnie został kanonizowany przez kościół katolicki jako męczennik za wiarę i stał się najbardziej czczonym świętym w Polsce.

Legenda przedstawia to zabójstwo jako zemstę ze strony rozpustnego i okrutnego tyrana za to, że biskup, obrońca prawdy i narodu, demaskował króla i wzywał go do pokajania się.

Ponieważ król nie zwracał uwagi na prośby biskupa, ten ostatni ekskomunikował go. Rozjuszony król nakazał swym rycerzom pochwycić biskupa podczas mszy i przyprowadzić go do zamku. Jednak członkom królewskiej drużyny nie starczyło odwagi, by dokonać takiego świętokradztwa i przerażeni uciekli z kościoła. Wówczas Bolesław w ataku wściekłości wdarł się do kościoła z obnażonym mieczem i zabił biskupa wprost na ołtarzu.

¹⁵ Nie jest znane imię tego aktora.

Historia rozpatruje owo krwawe zdarzenie jako jeden z epizodów walki władzy świeckiej i duchownej. Była to epoka starcia cesarza Henryka IV z papieżem Grzegorzem VII. Papież rzymski chciał podporządkować sobie cesarza, a przedstawiciel papieża w Polsce dążył do podporządkowania sobie polskiego króla. Jednak Bolesław Śmiały bardziej niż jakikolwiek inny z polskich królów bronił swej nieograniczonej władzy i pragnął podporządkować kościół państwu. Niektórzy polscy historycy tendencję tę objaśniają ruskimi wpływami. (Bolesław Śmiały, syn pochodzącej z Rusi księżniczki, sam był ożeniony z Rusinką¹⁶, uczestniczył w sporach na Rusi Kijowskiej i przez długi czas żył w Kijowie.) Jakby się rzeczy nie miały, Bolesław Śmiały nie poszedł do Canossy i na ekskomunikę odpowiedział zabójstwem biskupa, za co pozbawiony został tronu, bowiem naród stanął po stronie biskupa, a od króla wszyscy się odwrócili.

Wypiański nie odwołuje się konsekwentnie ani do legendy, ani do historii. Jego Bolesław nie jest przestępcą, ani nie utożsamia państwowej idei; to osobowość, która porywa się na grubiaństwa, oszołomiona świadomością swej odwagi, siły, nieograniczonej władzy, łamiąca wszelkie prawa boskie i ludzkie. Jest w tym królu coś żywiołowego i nieposkromionego, a także świadomie zuchwałego, w rezultacie wyzywa on na bój wszystkie moce, a umierając zwyciężonym przeklina Boga.

Niełatwo jest wcielić się w taką postać na scenie, tym bardziej, że w dramacie Wypiańskiego to Bolesław cały czas mówi i działa, a pozostałe postaci zaledwie przesuwiają się obok niego. Rola ta wymaga od wykonawcy wielkiego wysiłku i p. Tarasiewicz wykazał duży talent i wytrwałość w utrzymaniu napięcia. Niedostatek jego gry polega na tym, że miejscami zbyt dużo było krzyku. Gra taka co prawda odpowiada wymogom realizmu, bowiem niepoohamowany w swym gniewie król nie żałował rzecz jasna głosu, ale jest to męczące dla słuchaczy. Podczas gdy rola Bolesława wymaga zbyt dużego napięcia, to inne role nie pozwalają artystom rozwinąć skrzydeł. I tak pani Osterwa bardzo dobrze ukazała w kilku słowach i gestach postać łagodnej królowej, urażonej nieskrywanym rozpasaniem swego męża i opuszczającej go po jego ekskomunie, ale tych słów i gestów było mało. Pani Mirska okazała się efektowna w roli pięknej rusalki [Krasawicy], rozpalającej w królu zuchwałość, jednak gra z nim tylko w pierwszym akcie, w pozostałych pojawia się jedynie na chwilę. Inne postaci, na przykład biskup, z którym walczy Bolesław, jego nieprzyjaciel – brat Władysław [Królów Brat], również są mało obecne. Biskup pojawia się zaledwie dwa razy, a Władysław najczęściej jest milczącym świadkiem. W ten sposób otrzymujemy nie tyle dramat, ile szereg scen dramatycznych, na tle których działa jeden bohater. Jednak obrazy te

¹⁶ Autor recenzji powtarza tu wersję Wypiańskiego, który w *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława* pisał: „Bolesław-król [...] osiada po czasie w Krakowie, ożeniony (z Rusinką, bo i matka jego Rusinka) i wyprawę czyni na Ruś – do Kijowa” – S. Wypiański, *Dzieła zebrane*, t. 6, Kraków 1962, s.110.

są bardzo intensywne i wywierają silne wrażenie – szczególnie mroczna scena ekskomunikowania króla. Dekoracje i kostiumy są dobre. Niedostatki techniczne zauważalne w pierwszych przedstawieniach polskiego teatru w Moskwie, zupełnie zniknęły zarówno w *Bolesławie Śmiałym*, jak i w *Lilli Wenedzie*. I obie te inscenizacje odniosły zasłużony sukces wśród widzów.

L. Stanski

„Russkije wiadomości” 1916 nr 112, s. 6.

Ostatnia premiera Teatru Polskiego okazała się bodaj najbardziej interesująca. Szkoda, że utalentowany dyrektor teatru p. Szyfman nie dał *Bolesława Śmiałego* na pierwszy ogień. Rosyjska publiczność dzięki tej tragedii zaznajomiłaby się nie tylko z polską tradycją teatralną, której Wyspiański jest wierny, ale też z najnowszymi osiągnięciami i poszukiwaniami polskiej sceny. Podczas gdy *Wesele* Wyspiańskiego jest nieco ubogie pod względem formy i główne jego zalety skrywa treść, to *Bolesław Śmiały* olśniewa zarówno głębią wejrzenia w narodowy mit, jak i wspaniałą formą doskonałej tragedii.

W pracy reżysera p. Osterwy wyczuwa się wnikliwość i staranność. Piękne dekoracje p. [Wincentego] Drabika – sala królewska na krakowskim Wawelu – pozbawione są zbędnego archeologizmu, a jednocześnie prowadzą myśli ku legendarnej przeszłości; bardzo dobre były kostiumy i rekwizyty.

Wykonawca roli tytułowej p. Tarasiewicz uważany jest za jednego z najlepszych polskich aktorów tragicznych. Bolesława gra z niezwykle subtelnnością; król wydaje się mieć dużo uroku i widz wierzy, że są w stanie oddać za niego życie jego przybocznikowi, że jedno jego czułe słowo może uspokoić zazdrosną królową.

Czarodziejkę Krasawicę gra pani Mirska, wspaniała aktorka tragiczna, która tu zdołała stać się uosobieniem baśniowego piękna pogańskiej przeszłości. Pani Osterwa jako królowa, żona Bolesława, stworzyła wzruszający i delikatny obraz. Wspaniały był pan Brydziński w roli zakochanego w Krasawicy rycerza.

W roli średniowiecznego rycerza-biskupa Stanisława wystąpił p. [Janusz] Strachocki. Znakomity zespół wykonawców odegrał tragedię od początku do końca – harmonijnie i rytmicznie, imponując produktywnością swej pracy: próby do spektaklu, w którym występuje około czterdziestu osób trwały dziesięć dni.

Polski teatr zdobył się na niezwykle czyn artystyczny: inscenizacje takich arcydzieł, jak *Zemsta* Fredry, *Fantazy* i *Lilla Weneda* Słowackiego, *Wesele* i *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego dowiodły, że p. Szyfman wspaniale wykonał wzięte na siebie zadanie: zaznajomienia Moskwy z poszukiwaniami i osiągnięciami polskiego teatru.

W-d

„Teatralnaja gazeta” 1916 nr 20, s. 6.

Wieczór poezji Mickiewicza, 21 V/3 VI 1916, inscenizacja Arnold Szyfman¹⁷

Na scenie półmrok – ni to sklepienia kościoła, ni to jego podziemia... Ksiądz klęczy przed księgą, za nim na kolanach tłum mężczyzn i kobiet, starców i dzieci... Ksiądz czyta, a tłum powtarza za nim słowa modlitwy – *Litanii pielgrzym-skiej*, którą Mickiewicz napisał ponad 80 lat temu, ale każde słowo której jak gdyby odnosiło się do naszych czasów:

„Boże Ojczy któryś wywiódł lud Twój z niewoli Egipskiej, i wrócił do ziemi świętej

Wróć nas do Ojczyzny naszej

Synu Zbawicielu, któryś umęczony i ukrzyżowany zmartwychwstał i królujesz w chwale,

Zbudź z martwych Ojczyznę naszą [...]

Przez krew wszystkich żołnierzy poległych w wojnie za Wiarę i Wolność,

Wybaw nas, Panie.

Przez rany, łzy i cierpienia wszystkich niewolników, wygnanców i pielgrzymów polskich,

Wybaw nas, Panie [...]

O śmierć szczęśliwą na polu bitwy,

Prosimy Cię, Panie”.

Scena przestała być sceną, widzowie i artyści połączyli się w jednym wspólnym modlitewnym porywie, ściany teatru rozwarły się, zniknęły i półmrok w nim panujący zlał się z przedświtem, w którym na historycznej już scenie rozgrywa się obecna tragedia narodu polskiego. I nie jak w teatrze, ale jak w świątyni rozległo się: „Boże coś Polskę...”.

To była zaiste wyjątkowa chwila, którą przeżyli w sobotę 21 maja zebrani na wieczorze poezji Mickiewicza w Teatrze Polskim. Wielka szkoda, że wieczór nie zakończył się właśnie po tych słowach. Publiczność rozeszłaby się w podniosłym nastroju, który rzadko udziela się w teatrze.

Inszenizacja ostatniego rozdziału *Pana Tadeusza*, która zakończyła wieczór, nie mogła już tego nastroju podtrzymać. Ten czysto epicki poemat nie poddaje się scenicznej adaptacji. Powstaje bowiem coś między żywymi obrazami a spektaklem. Działania dramatycznego brak, gubi się piękno wiersza...

¹⁷ „Echo Polskie” (1916, nr 22, s. 21) w notce podpisanej Zetes [Z. Stefański] podało informację o wieczorze poświęconym Mickiewiczowi w Teatrze Polskim. W części pierwszej Mirska, Szymański oraz Tarasiewicz recytowali inwokację do *Pana Tadeusza* i fragment z *Konrada Wallenroda*, Osterwa – *O czym tu dumać na paryskim bruku*; Tarasiewicz – *Odę do młodości*. Następnie wykonano fragmenty z *Dziadów* (sceny w więzieniu) z Brydzińskim (Konradem) i Osterwą (ks. Piotrem); *Litanie pielgrzymką* z Jaraczem, Szymańskim, Brylińskim; XII księgę *Pana Tadeusza*: prolog wygłosił Jaracz, Osterwina zagrała Zosię, Elsnerówna – Telimenę, Jaracz – Macieja, Zieliński – Wojskiego.

Bardziej od *Pana Tadeusza* do adaptacji nadaje się *Konrad Wallenrod* – fragmenty poematu zostały przedstawione w pierwszej części wieczoru. Jednak *Konrad Wallenrod* również nie wywołał pożądanego wrażenia. W deklamacjach aktorów zbyt dużo było patosu, nie pasującego do nadzwyczajnej prostoty wiersza Mickiewicza.

Jedna rzecz natomiast udała się, a mianowicie *Dziady*, które wprowadziły odpowiednią atmosferę na widowni, sprzyjającą wysłuchaniu *Litanii pielgrzymkiej*. *Dziady* – to szereg scen dramatycznych, dlatego teatr nie przerabiał ich, a jedynie skrócił. Teatr Polski¹⁸ wystawiał już *Dziady* w Warszawie w sezonie 1914/15; w przedstawionych dwóch scenach I aktu III części połączonych podczas wieczoru w jedną całość czuło się staranne przygotowanie i precyzję w interpretacji, a w grze aktorów – zdecydowanie. Główne role Gustawa-Konrada i Księdza Piotra oddane zostały dwóm bardzo dobrym aktorom: p. Brydzińskiemu i p. Osterwie; udało im się znaleźć właściwy ton dla tego dramatu, łączącego wielkie patriotyczne uniesienia i nastrój mistyczny. Gustaw-Konrad – młodzieniec i więzień, widząc cierpienia swej ojczyzny, popada w rozpacz, traci wiarę w Boga i rację świata. Duchy zła i dobra walczą o jego duszę w czasie, gdy wadzi się z Bogiem jak opętany. Przybywa go ratować jego przyjaciel-nauczyciel Ksiądz Piotr. On również kocha ojczyznę i rozpacza z powodu jej cierpienie, również gotów jest oddać życie w ofierze, jednak nie ulega zwątpieniu w Boga i w ostateczne zwycięstwo prawdy i miłości. Słowa Księdza Piotra o przyszłej męczeńskiej drodze Polski wypowiedziane z wielką siłą przez p. Osterwę wywołały ogromne wrażenie i wytworzyły wyjątkowy nastrój, w którym widownia wysłuchiwała *Litanii pielgrzymkiej*.

L. Stanski

„Russkoje wiadomości” 1916 nr 119, s. 4.

V

NOWY TEATR POLSKI POD DYREKCJĄ BRONISŁAWA SKĄPSKIEGO I KIEROWNICTWEM ARTYSTYCZNYM KAZIMIERZA DUNIN-MARKIEWICZA

1

Kordian Juliusza Słowackiego, 1/14 V 1917, reżyseria Józef Zieliński

W teatrze Korsza znalazł schronienie polski teatr, który zainaugurował sezon dramatem Juliusza Słowackiego. To wielkie wydarzenie w życiu polskiego teatru: utwór ten nie tylko nie ujrzał dotąd światła rampy w rosyjskiej Polsce, ale nawet nie był wydany w dziełach zebranych genialnego polskiego poety.

¹⁸ Autor przywołuje nazwę teatru warszawskiego, założonego i prowadzonego przez Arnolda Szyfmana; nazwa „Teatr Polski” funkcjonuje w przytaczanych tekstach zarówno w odniesieniu do warszawskiego teatru, jak i przedsięwzięcia powołanego do życia przez Szyfmana w Moskwie.

Kordian, bohater dramatu to rewolucjonista typu byronowskiego: wychowany w dawnej polskiej tradycji, przeżył w ojczyźnie dramat osobisty, wyjechał za granicę, objechał całą Europę i wrócił do Polski, by wziąć udział w powstaniu gnębnego narodu. Właśnie wtedy, kiedy dokonywała się koronacja Mikołaja I na króla Polski, Kordian dołącza do spiskowców z planem zabicia cara. I choć inni go od tego odwodzą, bierze na siebie tę krwawą misję.

Stojąc na warcie przed carską sypialnią, gotów jest przestąpić jej próg i zabić tyrana, ale Strach zastępuje mu drogę i młody oficer pada bez czucia. Car znajduje go w głębokim omdleniu. Podejrzewając intrygę ze strony brata Konstantego, kokietującego Polaków, car każe rozstrzelać Kordiana.

Przedtem Mikołaj musi stoczyć walkę z bratem. Jak rozjuszone zwierzęta miotają się w gabinecie królewskiego pałacu, wylewając na siebie żółć i nienawiść. Konstantemu udaje się wymóc ułaskawienia dla Kordiana, ale widz nie wie, czy rozkaz cara zdąży powstrzymać kaźń.

Kordian – to Polska, to polski duch narodowy, buntowniczy i liryczny, zdany na łaskę i gniew zwycięzcy. Konwulsje Kordiana – to spazmy polskiej duszy, wyczerpanej carską przemocą, dążącej do boskiej wolności.

Rolę tytułową grał znany Moskwie z działającego w ubiegłym roku Teatru Polskiego p. Szyfmana, utalentowany aktor p. Brydziński. Jego piękna i mądra gra dowiodła doskonałości technicznej, nienagannej deklamacji przepięknego wiersza Słowackiego, głębokiego wniknięcia w zamysł poety. Wszystkie dziesięć obrazów tego dramatu historycznego opiera się na Kordianie, zatem aktor nie schodził ze sceny przez prawie cały wieczór.

Bogatą pod względem faktury postać Konstantego przedstawił p. Szymański: wszystkie sceny artysta zagrał w nadzwyczajnym uniesieniu. Nieco chłodny był p. Czapelski w roli cara Mikołaja.

Zgodny zespół utworzyli aktorzy drugoplanowi, dowodząc starannej pracy reżysera, p. Zielińskiego. Udane, proste w swym zamysle okazały się stylowe dekoracje W. Rakowskiego.

Z przyjemnością należy podkreślić zdolność do szybkiej i skutecznej pracy polskich aktorów – dramat został wystawiony po kilku zaledwie próbach.

Miejmy nadzieję, że artystyczni kierownicy teatru pp. Dunin-Markowicz i Skąpski pokażą Moskwie jeszcze kilka arcydzieł polskiego teatru.

W.

„Teatralnaja gazeta” 1917 nr 18–19, s. 8.

2

Tamten Gabrieli Zapolskiej, między 7/20 a 14/27 V 1917,
reżyseria Józef Zieliński

Ochranka – pod takim tytułem Teatr Polski wystawił sztukę Gabrieli Zapolskiej *Tamten*. Pobudki są zupełnie zrozumiałe: chodzi o przyciągnięcie szerokiej

publiczności za pomocą widowiska, które odsłania tajemnice warszawskiej tajnej policji politycznej. I to się udało: Moskwanie chętnie odwiedzają teatr i z uwagą przysłuchują się na wpol rosyjskiej mowie żandarmów.

Mimo aktualnego tematu, sztuka bez wątpienie posiada wartości artystyczne. Wnikliwe psychologiczne motywacje, postaci jak z życia, burzliwie toczące się wydarzenia, wiarygodność artystyczna – wszystko to daje widzowi, poza intrygującym i interesującym widowiskiem, także materiał do rozmyślań.

„Tamten” – to młodzieniec, student, który trafił w łapy żandarmów i zdał się na łaskę zwycięzców; żandarmi wymogli na nim pod słowem honoru, że nie będzie zajmował się rewolucją. Stąd dramat: jego narzeczona, wierna ideałom „tamtego”, staje się żywym wyrzutem sumienia dla studenta, szukającego pocieszenia u dziewczyny z kawiarni. Spotkanie z adorującym dziewczynę policjantem rodzi intrygę, której ofiarą pada kółko młodzieży. Studenta zaczynają podejrzewać o szpiegowanie na rzecz Niemiec. Robi się z tego poważna sprawa polityczna, którą zaczyna zajmować się pólkownik żandarmerii Korniów. Następują sceny przesłuchań w ochronie, konfrontacji, tortur psychologicznych, przebiegłej gry na słabościach uwięzionych.

W rezultacie odsłania się prawda: niemieckim szpiegiem nie jest student-Polak, lecz rosyjski policjant. Generał żandarmerii nie może dopuścić do takiego pohańbienia Rosji i gotów jest skazać niewinnego studenta. Sprzeciwia się temu pólkownik Korniów, dostarczając niezbitych dowodów przestępstwa. Policjant dostaje możliwość zastrzelenia się, student wychodzi na wolność. Narzeczona studenta pójdzie na Syberię. Podczas ostatniego spotkania z ukochaną znękanym młodzieniec nie potrafi wytrzymać jej niemego wyrzutu i znowu staje się „tamnym”... Policzek wymierzony oficerowi – to pewny sposób, by udać się na zesłanie wraz z ukochaną...

Ta splełana intryga dramatu odegrana została przez aktorów żywo i wyraziście. Palma pierwszeństwa należy się niewątpliwie p. Lenczewskiemu, frapującemu pólkownikowi żandarmów. Każdy gest artysty, każda intonacja świadczą o zagłębieniu się w postać: przed widzami staje prawdziwy żandarm-śledczy, przypominający trochę Porfirego ze *Zbrodni i kary*.

P. Brydziński okazał się bardzo dobry w roli studenta, nieco flegmatyczny na początku i efektownie dramatyczny na końcu sztuki. Przekonujący był generał Gorn grany przez p. Szymańskiego.

Co do p. Larys-Pawińskiej, to chciałoby się, by grała z większym nerwem. Matka studenta, p. [Leontyna] Karska była wspaniała, jego siostra, p. Brydzińska – sympatyczna. Jawnie szarżował p. [Aleksander] Bogusiński w roli szpiega policyjnego i dopiero sceną samobójstwa odkupił nieco słabą grę w pierwszym akcie.

Praca reżysera p. Zielińskiego wyróżniała się starannością.

W.

„Teatralnaja gazeta” 1917 nr 20, s. 9.



Ochranka (Tamten) G. Zapolskiej. Lasocka – H. Larys-Pawińska, Pułkownik – W. Lenczewski, „Rampa i żyźń” 14 V 1917

3

Dziady Adama Mickiewicza, [data premiery nie ustalona],
reżyseria Józef Zieliński

Poemat dramatyczny Adama Mickiewicza uważany jest za jedno z arcydzieł polskiej literatury. Przeniknięty ideami polskiego mesjanizmu, pełen obrazów drogi krzyżowej polskiego narodu, jest zbyt nasycony literackim materiałem, by stać się teatralnym widowiskiem. To raczej traktat filozoficzny w formie poematu dramatycznego, niż dramat w wąskim, teatralnym sensie.

Przystosowanie poematu do teatru dokonane przez Wyspiańskiego niewiele pomogło widzom w przyswojeniu utworu Mickiewicza jako widowiska. Treść poematu nie odpowiada zaproponowanej formie i widz raczej odwołuje się do wspomnień i emocji z lektury poematu, niż percypuje skazaną na zniekształcenia inscenizację.

Nie bacząc na powyższą opinię, widzowie mimo wszystko z głębokim wzruszeniem śledzili akcję sceniczną. Emocje wykonawców udzieliły się widowni, patriotyzm i religijne uniesienie przenikały tę szeregową premierę i czyniły ze zwykłego spektaklu niezwykle dla naszych dni religijne misterium. Taka jest właściwość polskiego teatru: Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, u każdego z nich pojawia się to samo: Golgota umęczonego narodu.

Przedstawienie *Dziadów* w teatrze Skąpskiego jest niezwykle proste. To dobrze, ponieważ zbyt wystawny spektakl byłby nie na miejscu, odwracałby uwagę widza. Reżyser, p. Zieliński, dał aktorom możliwość wyrazistego podania tekstu poematu Mickiewicza, nie obciążając ich zbyt skomplikowaną inscenizacją. Efekty świetlne i techniczna strona – są na odpowiednim poziomie. Dekoracje – proste i stylowe.

Rolę Gustawa-Konrada precyzyjnie i wyraziście poprowadził p. Brydziński. Księżda wzruszająco zagrał p. Zieliński. Interesujący był p. Bogusiński w roli senatora Nowosilcowa. Sceny masowe zostały skomponowane sensownie; szczególnie wyróżniała się scena w przycmentarnej kaplicy.

W.

„Teatralnaja gazieta” 1917 nr 23, s. 6.

VI MOSKIEWSKI TEATR DRAMATYCZNY¹⁹

Damy i huzary Aleksandra Fredry, marzec 1918, reżyseria Arnold Szyfman

Po przedstawieniu *Damy kameliowej* [w reżyserii A. Szyfmana] skonsternowany pytałem, w imię jakich celów artystycznych Teatr Dramatyczny wystawił melodramat Dumasa-syna? Po premierze komedii Fredry *Damy i huzary* również jestem zdziwiony, ale nie zapytam reżysera A. J. [Arnolda Jakubowicza, syna Jakuba] Szyfmana o cel tego przedstawienia. Po obejrzeniu tych dwóch spektakli stało się dla mnie całkowicie jasne, że nadrzędną zasadą nowego w Moskwie reżysera jest scenograficzna²⁰ i kostiumowa strona spektaklu.

Dekoracja i kostiumy – to duża rzecz, a cała reszta – to śmieci.

Takie jest teatralne credo Szyfmana. Co prawda inscenizacja *Dam i huzarów* pod wieloma, a nawet bardzo wieloma względami ustępuje *Damie z kameliami*, ale także tutaj cały wysiłek reżysera był skierowany na stylowe kostiumy i klatki z jakimiś tam pieskami, kotkami, ptaszkami... Próbował A. J. Szyfman zachować styl sztuki za pośrednictwem aktorstwa: niektórzy z wykonawców zewnętrznie przypominają przedstawione przez Fredrę postaci dam i huzarów. Ale tylko ze-

¹⁹ Moskiewski Teatr Dramatyczny (nazywany dla odróżnienia od innych placówek o tej nazwie: Moskiewskim Teatrem Dramatycznym Suchodolskich) działał w Moskwie w latach 1914–1919 w ogrodzie Ermitaż. Był to teatr prywatny, finansowany przez Wasilija Suchodolskiego, radcę stanu i marszałka szlachty, znanego w Moskwie finansistę i dyskontera, wcześniej sponsorującego Wolny Teatr Mardźnowa. Na czele teatru stał Ozarowski, który zaprosił Szyfmana do współpracy, której efektem były dwie premiery wczesną wiosną 1918: *Dama kameliowa* Dumasa-syna oraz *Damy i huzary*. Szczegóły współpracy Szyfmana z rosyjskim teatrem zob. E. Krasieński, *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, Warszawa 2013, s. 123–125.

²⁰ Scenografię zaprojektował Stanisław Noakowski.

wnętrze do momentu wypowiedzenia pierwszego słowa, a czasem nawet do pierwszego gestu. W przypadku inscenizowania „żywych obrazów”, a w najlepszym przypadku scenariuszy filmowych, takie postacie są całkowicie do zaakceptowania. Ale w teatrze dramatycznym trzeba mówić, trzeba grą swoją wyrazić duszę granej osoby. Odniosłem wrażenie, że A. Szyfman słowa uważa właściwie za zbędne na scenie, że nie sądzi on, iż charakteryzują one postaci. Jak bowiem wyjaśnić to, że aktorzy i aktorki nie znaleźli odpowiedniego tonu i grali nie to, co napisał polski dramaturg.

Damy i huzary, sztuka, która łączy błyskotliwą akcją z prawdziwym śmiechem przekształciła się w najnudniejszy spektakl. Inna rzecz, że sama sztuka mocno się zestarzała i można było nie wykopywać jej z teatralnych archiwów pierwszej połowy XIX wieku, ale bez wątpienia Fredro zasługuje na lepszy los niż ten, który go spotkał w Teatrze Dramatycznym. Aby Fredro mógł zaistnieć potrzebne jest inne wykonanie.

Prawie wszystkie role w tej sztuce są komiczne. Centralną postacią jest stary Major, którego gra p. Borisow.²¹ Rola została dobrze napisana, jest autentycznie komiczna i trzeba ją grać nie skąpiąc barw, kładąc je gęstymi maźnięciami. Tymczasem Borisow cały czas trzymał się w ryzach (było to widoczne dla widza), bojąc się zbędnego gestu, zbędnego słowa. Cały czas myślał o tym, aby grać stylowo i zapomniał, że ma być śmieszny. W obawie przed „zagranieniem się” p. Borisow nie dograł. A szkoda, ponieważ rola ta mieści się w scenicznych możliwościach p. Borisowa i gdyby posłuchał własnego i tylko własnego scenicznego instynktu, mógłby stworzyć wyrazistą postać. Mimo to, ostatecznie p. Borisow okazał się zadawalający: właściwy mu komizm przebijał się przez warstwy reżyserskich chwytów i stosunkowo często wywoływał śmiech widzów.

W sztuce występują jeszcze cztery komiczne postaci męskie, w tym Rotmistrz i Kapelan, grali je pp. Wizarow, Goricz, Dmitrijew i Razwożajew [...].²²

Są tu też trzy żeńskie role komiczne, trzy siostry Majora. Najlepsza z nich – to Pani Orgonowa, najslabsza – Pani Dyndalska. W Teatrze występuje wspaniała aktorka komediowa pani Blumental-Tamarina.²³ I właśnie jej dali najslabszą rolę – Pani Dyndalskiej, którą – mimo niewątpliwego talentu komicznego – nie była w stanie zainteresować widza. A rolę Pani Orgonowej otrzymała Kasacka, całkowicie pozbawiona daru komizmu. Takimi decyzjami obsadowymi p. Szyfman dowiódł, że obce jest mu prawdziwe zrozumienie sztuki aktorskiej, że nie orientuje

²¹ Boris Samojłowicz Borisow (1873–1939) – znany aktor komediowy, w okresie, o którym mowa występował w Moskiewskim Teatrze Dramatycznym.

²² Mniej znani aktorzy rosyjscy; pominięto akapity, w których zostały szczegółowo omówione ich kreacje, a także role kobiece w wykonaniu aktorek: Kasackiej, Jegorowej, Walickiej, Bielewcewej i Smielkowej.

²³ Maria Michajłowna Blumental-Tamarina (1859–1938) – wybitna aktorka, znana przede wszystkim z ról na scenach moskiewskich teatrów: Korsza i Małego. W latach 1914–1915 i 1918–1919 grała w teatrze Suchodolskiego.

się w możliwościach aktorów z własnego zespołu. A w każdym razie orientuje się gorzej niż w nakryciach głowy huzarów. [...]

Damy i huzary wystawione zostały dość starannie, choć staranność ta dotyczyła głównie nakryć głów oraz kostiumów.

Komedie Fredry można wystawiać także dzisiaj, ale grać ją trzeba wesoło, z nerwem. Zespół Teatru Dramatycznego, w którym podjęto tak niezrozumiałe decyzje obsadowe, nie powinien być brać się do prezentowania Moskwie nieznanego jej dotąd autora. Doprawdy, niedźwiedzią przysługę wyświadczył Szyfman swojemu rodakowi.

W. Wolin

„Teatralnaja gazieta” 1918 nr 13, s. 8–9.

*Wybór, przekład i opracowanie
Katarzyna Osińska*