

Dorota Jarząbek-Wasył
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0003-3097-9830

Filozof w teatrze

Wincenty Lutosławski mógłby uchodzić, obok kilku innych uczonych-filozofów, za odszczepieńca gatunku *homo ludens*. Tak przynajmniej chciał być postrzegany.

Poczytuję sobie za kalectwo moją zupełną niemuzikalność. Prawie równa niewrażliwość cechuje mnie względem malarstwa i rzeźby. [...] Ta obojętność lub słaba wrażliwość na wszelkie piękno jest w związku z nadzwyczaj ograniczoną rolą wrażeń zmysłowych w moim życiu. [...] Aby jeszcze umniejszyć wrażenia od ciała idące, lubię się pogrążyć w elastycznym fotelu, i wtedy zanika świadomość pośrednictwa zmysłów między autorem, którego czytam, a moją myślą. W tej postaci, ze stołem książek na sąsiednim stoliku, widzieli mnie przeważnie wszyscy ci, co mnie znają lub ze mną żyli¹.

Nie trzeba dodawać, że „elastyczny fotel” niewiele miał wspólnego z numerowanymi miejscami na gwarnej widowni teatrów.

W autobiograficznym wywodzie Lutosławskiego tkwi oczywista przekora. W tej samej książce filozof broni doniosłości sztuki i zrównuje ją w prawach z nauką², zaś w wykonawcach różnych profesji dostrzega spełnionych

- 1 W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot*, Warszawa 1933 [reprint z 1994, z posłowiem Janiny Lutosławskiej], s. 21–23.
- 2 „Artystą pod żadnym względem nie jestem, ale kocham sztukę i uważam twórczość artystyczną za najwyższy szczyt działalności życiowej [...]”. „Sztuka i nauka służą potrzebom duchowym, które są ważniejsze niż cielesne”. Tamże, s. 21, 67.

artystów (i jest to najwyższy komplement w jego ustach)³. Raz po raz także dowodzi, że miał ze sztuką, w tym z teatrem, sporo do czynienia. Trudno sobie wyobrazić, by syn ziemiańskiej rodziny, na którego wykształcenie nie szczędzono pieniędzy i trudów, zupełnie stronił od teatru stanowiącego wówczas podstawę edukacji kulturalnej.

Przyszły gimnazjalista w Mitawie najpierw jeździł z ojcem do Warszawy i tam oglądał przedstawienia, najpewniej w Teatrach Rządowych (które cieszyły się wówczas świetnym zespołem aktorskim). W porze letniej mogli też poznać któryś z teatrów ogródkowych, ściągających tłumy mieszkańców stolicy. W czasie pierwszej wyprawy za granicę w latach 80. XIX wieku zwiedzał włoskie muzea, a wieczorem, „prawie co dzień”⁴ – teatry, głównie operę, do dziś narodową sztukę italską. Najsłynniejszym jej ośrodkiem była mediolańska La Scala. W trakcie wielu dłuższych i krótszych pobytów w Paryżu stał się z kolei bywalcem narodowego teatru francuskiego: Comédie Française, która wyróżniała się z jednej strony reprezentacyjnym klasycznym repertuarem, z drugiej – wysokim poziomem gry aktorskiej. Na początku XX wieku Lutosławski odwiedził z córką Janiną nowo otwarty teatr plenerowy w uzdrowisku termalnym w Cauterets w Pirenejach. Tamtejszy *Théâtre de la nature* cieszył się sławą ośrodka łączącego walory krajobrazu, sztuki i ludzkiej wspólnoty. W trzy dekady po wizycie Lutosławskiego inny gość tak pisał o okolicy: „Nie znałem dotąd Teatru Natury w Cauterets, ale nie dam się dłużej prosić o potwierdzenie, że jest to jedno z najpiękniejszych i najlepiej przystosowanych tego typu miejsc we Francji. Scena jest widoczna ze wszystkich rzędów publiczności, aktorów dobrze słyhać, a oko nieustannie radują widok gór na horyzoncie, najprawdziwsza łąka schodząca ku teatrowi i wreszcie drzewo z przerzedzoną koroną, które jakby specjalnie wyrosło tuż przy scenie”⁵. Lutosławski zapamiętał z wizyty w Cauterets solenność gestu scenicznego: „uderzyła mnie powaga, z jaką znak krzyża robiony na scenie wzruszał słuchaczy. Głębsze znaczenie

3 Zob. opinia o twórcy zakładu leczniczego w Kosowie, Apolinarym Tarnawskim, tamże, s. 252–253.

4 Tamże, s. 87.

5 J. Dyssord [wł. baron de Bellaing], „Gazette de Cauterets”, 14 sierpnia 1929, cyt. za: R. Flurin, F. Boyrie, *Histoire de Cauterets. Des origines à nos jours*, [przeł. D. J.-W.], Gif-sur-Yvette 1999, s. 487. Teatr w Cauterets założył na początku XX wieku doktor Alfred Maillon, dostarczając kuracjom podwójnej rozrywki: oglądania gościnnych występów profesjonalnych aktorów, jak i udziału w amatorskich przedstawieniach. Było to także miejsce rekonstrukcji historycznych oraz okolicznościowych przedstawień z okazji lokalnych świąt.

i doniosłość tego znaku w pełni się w tym związku z bohaterską postacią [męczennika Polieukta w dramacie Corneille'a] ukazywały”⁶.

Zarówno w czasie swych licznych podróży, jak w okresach stabilizacji Lutosławski oglądał rozmaite widowiska w takich miastach jak: Mediolan, Rzym, Paryż, Warszawa, Kraków, Wilno (o których będzie mowa w dalszej części tego artykułu). Pogardził Melpomeną chyba tylko w Madrycie i w Londynie (pochłonięty pracą nad Platonem i zafascynowany zbiorami British Library). Odwiedzał raczej teatry cieszące się powszechną renomą, nie zauważył istnienia aktywnych wówczas w całej Europie reformatorskich „wolnych scen”. Interesował się natomiast twórcami dramatycznymi młodego pokolenia, ze Stanisławem Przybyszewskim, Stanisławem Wyspiańskim i Tadeuszem Micińskim na czele, a za granicą między innymi George'em Bernardem Shaw.

Była to typowa edukacja kulturalno-artystyczna człowieka urodzonego w drugiej połowie XIX wieku, dość szeroka, ale i powierzchowna. Teatr nie zostawił, na pozór, silniejszych rys i wzruszeń w pamięci filozofa; sztuka sceniczna często abdykowała przed teatralnością samego życia, różnaitością masek, języków i form, jakie przybierają ludzie w różnych kulturach i jakie przyjmował sam Lutosławski, usiłując dotrzeć do swoich przygodnych rozmówców⁷. Dorobek pisarski filozofa, liczący setki pozycji: wielojęzycznych książek, rozpraw i wykładów, obejmuje tylko kilka recenzji lub wypowiedzi poświęconych wyłącznie teatrowi. Naliczyłam ich raptem dziesięć. Mimo to spróbuję wykazać, że związki autora *Plato's Logic* ze sztuką teatru były o wiele głębsze, niż na to wskazują pobieżne dane. A przebiegały na trzech poziomach: zainteresowań słowem mówionym, literaturą romantyczną oraz pewnym konkretnym teatrem działającym w Polsce w latach 1919–1939.

Żywe słowo. Ćwiczenia prototeatralne

Lutosławski zbliżył się do teatru, prawdopodobnie sam o tym nie wiedząc, gdy odkrył znaczenie głośnego czytania – nie tyle jako obyczaju salonowego

6 W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot*, dz. cyt., s. 278.

7 W autobiografii nie opisuje dokładnie żadnego przedstawienia, za to bardzo sugestywnie odmalowuje sytuacje, w których „grał” przed obcym audytorium różne role: skończonego filologa przed gremium egzaminacyjnym Uniwersytetu w Dorpacie, sławnego pisarza polskiego w salonach madryckiej śmietanki towarzyskiej, psychologa przedsiębiorczości w Ameryce (przed miliarderaami), przewodnika po Wiecznym Mieście albo zwykłego opryszka przed stosownymi gremiami w Rzymie.

czy prywatnego, ile jako postawy przyjętej wobec słowa. Już w czasach studenckich zauważył, że czytanie na głos z jednej strony ułatwia zrozumienie sensu zdań, a z drugiej strony daje bezpośredni wgląd w doświadczenie, które złożyło się na określony tekst. Ten, kto czyta na głos nie tylko retorycznie, ale też uczuciowo, utożsamia się z głosem i sytuacją jego autora. Wyglądało to tak: najpierw Lutosławski brał oryginalny tekst grecki lub łaciński i zestawiał go z kilkoma tłumaczeniami w różnych językach, by dobrze pojąć każde zdanie; potem czytał „głośno po kilkadziesiąt razy wybrane kilkadziesiąt stron, coraz to płynniej, rozumiejąc coraz to lepiej każdy szczegół”⁸; ta procedura wywoływała psychiczne reakcje: „Przemawiając głośno zdaniami, które kiedyś wypowiadał jako wyraz swych myśli Cyce-ron, budziłem w głębi mej duszy reminiscencję minionego żywota, w którym jako Rzymianin Cyce-rona nieraz słuchałem. Osiągałem taką postawę ducha, taki nastrój, który w pełni odpowiadał mowie Cyce-rona i przez to uzyskiwałem możliwość bezpośredniego zrozumienia łaciny z pominięciem tłumaczenia”⁹. Głośne czytanie po wielokroć tego samego tekstu doprowadziło Lutosławskiego, jak wiadomo, do brzemiennego w konsekwencje przeżycia mistycznego. To, co dostarczyło filozofowi podstaw do przeżycia anamnezy, na innym planie było zwyczajną techniką interioryzacji tekstu. Filozof „[...] bezpośrednią intuicją sięga poprzez słowa do myśli, myśl przeżywa jako swoją i wyraża ją nie jako mozolnie budowane tłumaczenie obcego autora, lecz jako myśl własną, samorzutnie zgodną z myślą [...] autora”¹⁰ – to zdanie mógłby wypowiedzieć wówczas niejeden aktor.

Dziewiętnastowieczni artyści sceniczni w procesie nauki, a następnie przypominania sobie roli czytali ją na głos lub w myśli, ale zawsze ze świadomością fonicznych walorów tekstu. Rekordziści powtarzali w ten sposób rolę po kilkadziesiąt razy¹¹. Stwarzanie postaci scenicznej polegało nie tyle na szperaniu w bibliotekach i konsultacjach ze znawcami ani na bliżej nieokreślonym przemyśliwaniu – lecz właśnie na nieustannie ponawianym odczytywaniu tekstu, póki nie zagnieździł się na dobre w pamięci. Ta metoda mnemotechniczna była zarazem metodą interpretacji słowa jako przeżytego – i być może (bo o tym aktorzy niechętnie mówią, jak o wszystkich tajemnicach zawodu) – przenoszącego wykonawcę w wyimaginowany obszar jaźni postaci.

8 W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot*, dz. cyt., s. 105.

9 Tamże, s. 106.

10 Tamże, s. 106–107.

11 Pisałam o tym w książce: D. Jarząbek-Wasył, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków 2016, s. 312–318, 355–359.

Akcent dramatyczny – pisał Anastazy Trapszo – to najwyższy szczebel artyzmu i ten tylko może go sobie przyswoić, kto posiada zdolność badania ludzi żyjących lub należących do historii. [...] Jaśniej mówiąc jest to zdolność wniknięcia głosem swoim w cudzą duszę, w cudzy ton, w dykcję obranej osobistości; zrzec się należy zupełnie własnej intonacji, tak aby słuchacz nie słyszał mówiącego aktora, lecz istotne indywiduum wskrzeszone przez autora lub wprost ze świata żyjącego sprowadzone na scenę¹².

Oczywiście głośne czytanie tekstów filozoficznych nie robiło jeszcze z Lutosławskiego człowieka teatru. Bardziej się do tego zbliżał poprzez zainteresowanie poezją. I znów: była to poezja czytana na głos, a raczej deklamowana – samemu sobie lub wobec grona zebranych potajemnie w samokształcącym kółku adeptów: „[...] i zanurzyłem się w poezji, czytając poetów polskich, francuskich, niemieckich, włoskich, a nawet rosyjskich – i robiąc z ich dzieł wypisy, które zawierały najpiękniejsze wiersze. Wiersze te z rozkoszą wiele razy głośno czytałem [...]”¹³. Lektor, deklamator i aktor – na trzy różne sposoby dokonywali upublicznienia poezji, przenosząc ją ze sfery druku czy rękopisu (często i jeden, i drugi był politycznie zakazany) – w sferę aktywnego odbioru, nieraz przy udziale ogromnych zbiorowych emocji, które udzielały się niemal tak samo jak łzy i oklaski w teatrze¹⁴.

W czasie studiów na politechnice ryskiej Lutosławski wygłosił w stowarzyszeniu akademickim swój pierwszy odczyt – „O celach poezji”. Prawdopodobnie od tamtego 1882 roku do 1945, gdy podjął po raz ostatni obowiązki wykładowe w Uniwersytecie Jagiellońskim, Lutosławski gromadził spostrzeżenia na temat specyficznego performansu, jakim jest wykład publiczny. Stopniowo odkrywał, słuchając sorbońskiego kursu Gastona Paris oraz samemu występując *ex cathedra* w Kazaniu i w Krakowie, różnicę między wykładem czytany a improwizowanym, między mówieniem jednostajnym, zdystansowanym, a prowadzeniem zmiennej gry z odbiorcą. Fascynował go problem kontaktu między oratorem i audytorium, techniki perswazji i sugestii (także autosugestii¹⁵), znaczenie gestu i aranżacji

12 A. Trapszo, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wybór i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpracy A. Narębskiej, Kraków 2007, s. 391–392.

13 W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot*, dz. cyt., s. 101.

14 Por. D. Jarzabek-Wasył, *Za kulisami*, dz. cyt., s. 81–108.

15 „Odczytywanie ich [wykładów kazańskich] z katedry było dla mnie udręką, gdyż niepodobna zapalać słuchaczy, gdy sam prelegent się nudzi”. W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot*, dz. cyt., s. 184.

przestrzennej. Przygotowanie do funkcji retora skłaniało do podglądania maestrii aktora¹⁶. Właśnie przy tej okazji uderzył Lutosławskiego styl deklamacji w Comédie Française: precyzja, klarowność i „opanowanie formy” – w pierwszym rzędzie logiczne, werbalne, ale też brzmieniowe i mimiczne. Składnia tekstów francuskich wydawała mu się krystalicznie czysta, jasna, a zarazem wyrafinowana i mistrzowska stylistycznie, co narodowy teatr francuski szczególnie uwypuklał.

We własnych wykładach w Krakowie w 1900 roku Lutosławski szedł jeszcze krok dalej: ku silnej perswazyjności wypowiedzi. Jego żarliwe półimprovizacje na tematy narodowe budziły zgorznienie władz uniwersyteckich nie tylko przedmiotem, ale też performatywną tkanką wykładu. Teatralizował swe kontakty z uczniami i z władzami rektorskimi.

Dziwaczny on coraz bardziej. Chodzi w góralskim ubraniu! Kiedy Szczepanowski umarł, to na jakimś wykładzie wywoływał jego duszę. Innym razem przyszedł do rektora w góralskim ubraniu, nie podawał ręki, lecz kapeluszem kłaniał się nisko i mówił z chłopską „Magnificencyjo!...”, prosił, aby godziny wykładowe zmienić na 6 z rana! –

takie pogłoski na temat Lutosławskiego szeptano sobie z ucha do ucha w środowisku profesorskim¹⁷. Jan Baudouin użył nawet określeń teatralnych, porównując sympatyków filozofa do *corps de ballet*, któremu przewodzi solista Lutosławski¹⁸.

Zaczęto mówić o prof. L., że jest wariatem – pisał po latach Jan Bartosiński – [...] Sam widziałem, jak po nabożeństwie za Kościuszkę wiózł w stroju góralskim wieniec dorożką na Kopiec. Profesor uniwersytetu krakowskiego, zdradzający anormalne objawy umysłu na tle miłości do Polski. Uważałem to za fakt przedziwny, który należy zbadać i ewentualnie coś zaradzić¹⁹.

Warto podkreślić, że w krakowskiej uczelni nigdy nie brakowało ekscentrycznych osobowości, poziom dziwaczności często był wprost

16 Jedne z pierwszych europejskich traktatów pośrednio traktujących o sztuce aktorskiej to, jak wiadomo, prace Cycerona i Kwintyliana poświęcone sztuce oratorskiej.

17 *Listy Jana Baudouina de Courtenay do Henryka Ułaszyzna z lat 1898–1929*, oprac. M. Smoczyńska, Kraków 2007, s. 148–149. Cyt. za: P. Biliński, *Między sympatią a antagonizmem – o współpracy Wincentego Lutosławskiego z Polską Akademią Umiejętności i Uniwersytetem Jagiellońskim*, [w:] *Wincenty Lutosławski 1863–1954*, red. R. Majkowska, E. Fiałek, przedmowa L. Szczucki, Kraków 2010, s. 115.

18 *Listy J. Baudouina de Courtenay do A. Černego*, red. T. Bešta, Wrocław 1972, s. 115–116.

19 J. Bartosiński, *Koledzy i znajomi młodości*, [w:] *Wypiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. I, Kraków 1971, s. 271.

proporcjonalny do geniuszu umysłowego. Legendy krążyły zwłaszcza o wybitnym matematyku Stanisławie Zarembie, który notabene również objął katedrę w Krakowie w 1900 roku. Opowiadano, że zdarzyło mu się zamienić mowę na pogrzebie przyjaciela w wykład teoretyczny o potencjale matematycznym; zastąpił również jako osobliwy komentator *Wesela*. „Jedni wchodzą, inni wychodzą, a tu oto okazuje się, że komuś zginęła jakaś trąbka”²⁰ – rozważał uczony po wyjściu z premiery dramatu Wyspiańskiego. Przypadki profesora Zaremby zakwalifikowano jednak jako przypadłość humorystyczną, niczym nieumniejszającą jego talentu naukowego i pedagogicznego, podczas gdy Lutosławskiego uznano za ofiarę choroby umysłowej i *persona non grata*. Nie rozstrzygając, dlaczego tak się stało i jak złożone mogły być okoliczności całej sprawy, proponuję, by na zachowanie filozofa spojrzeć jak na oryginalny i, co ważne, frekwencyjnie skuteczny teatr. Nawet jeśli wywołał skandal, to był to teatr artystycznie dopracowany w szczegółach takich jak strój, który demonstracyjnie wyróżniał prelegenta, gest, tok wykładu, nieliczący się z zegarem, wreszcie – sceneria: wyprowadzenie słuchaczy w plener (prelekcja w parku Jordana związana z ceremonią uczczenia powstańców listopadowych)²¹. Ostateczne fiasko tej strategii nie zależało od Lutosławskiego, lecz wynikało z komunikacyjnego dysonansu, który ciekawie zdefiniował Wyspiański:

20 W. Krygowski, *W moim Krakowie nad wczorajszą Wisłą*, Kraków 1980, s. 137.

21 Jak bardzo zmieniły się w trzy dekady obyczaje oraz tolerancja dla niekonwencjonalnych zachowań publicznych, świadczy inny skandal na krakowskiej akademii, który jednak nikogo nie kosztował utraty stanowiska ani zesłania na badania psychiatryczne. W 1934 roku w tej samej sali Kopernika, która gościła Lutosławskiego, miały miejsce odczyty i zebrania komunizującej inteligencji. Adam Polewka, który był jednym z mówców, spodziewał się sabotażu młodzieży prawicowej: „Kiedy mój poprzednik skończył przemówienie i zapowiedziano mój występ, bojówkarze poruszyli się do ataku. Nagle osłupieli. Stałem bowiem na katedrze w białym lekarskim fartuchu [...]. Równocześnie jeden z towarzyszy podał mi koszyk pełny jaj. Postawiłem go na katedrze. Sala ryknęła śmiechem. Uciszyłem ręką oklaski i ryk śmiechu, po czym przemówiłem tymi słowami: »Podczas odczytu mego kolegi Leona Kruczkowskiego zaszło małe nieporozumienie. Oto grupka słuchaczy wyobraziła sobie, że tylko audytorium posiada przywilej obrzucania prelegenta jajami, prelegent zaś jest pozbawiony tego wysoce kulturalnego prawa [...] prelegent ma co najmniej takie same uprawnienia jak bohaterscy słuchacze, o ile – oczywiście – posiada jaja. Ja mam te imponderabilia w tej oto kobiałce. Umieję celnie rzucać, jako dziecię dzielnicy Zwierzyniec, więc proponuję moim przeciwnikom pakt o nieagresji. [...] Zarazem przepraszam szanownych słuchaczy, panów profesorów i Kopernika za to, że nie z mojej winy jestem na tym sławnym uniwersytecie pierwszym prelegentem z jajami«”. (A. Polewka, *Kocham i nie nawidzę*, Kraków 1955, s. 39–40). Mylił się Polewka, to zaszczytne miano należy się bezspornie Wincentemu Lutosławskiemu.

Jest on [Lutosławski] zupełnie zdrow. Odczuwa tylko, że społeczeństwo potrzebuje i czeka na c z ł o w i e k a. Mickiewicz swych słuchaczy w Collège de France przez 3 kursy przygotowywał do tego, co im mówił na czwartym. Publiczność wypełniająca salę, zwabiona tym, że Lutosławski będzie mówić na pewno o czym innym, jest przypadkową i nie przygotowaną. Profesorowi zaś co pewien czas brakuje tematu, a że z próżnego nie należy, więc przerywa wykłady i znika. Po przerwie wraca, ale do innej publiczności. Stąd stałe nieporozumienie²².

Sam Lutosławski nie winił audytorium, lecz władze zwierzchnie uniwersytetu.

Po krakowskim doświadczeniu wykładowym ponownie miał okazję nauczyć się czegoś nowego w dziedzinie oratorstwa w połowie lat 20. Poznawszy się z Juliuszem Osterwą oraz jego zespołem, dostał dostęp do technik aktorskich niejako od środka.

Bywałem też na próbach i zastanawiałem się nad grą teatralną. Toteż gdy nastrożczała się sposobność powtarzania jednego wykładu lub kursu w wielu miejscach, zrozumiałem, że na to trzeba naśladować dobrego aktora i uważałem takie wykłady za sztukę teatralną, której autor gra wszystkie role. Przestałem ufać jak przedtem każdorazowemu natchnieniu i zacząłem opracowywać sposób wypowiedzenia różnych ustępów moich przemówień tak, aby najlepiej skupiały uwagę słuchaczy²³.

W Krakowie na początku wieku Lutosławski nauczył się mówić z pamięci i absorbować uwagę odbiorców. Jednak w pełni angażować publiczność, „grać” na strunach jej emocji, władać nie tylko sobą, a słuchaczami – uczył się w Wilnie od Osterwy. Do jak przejmującego artyzmu może dojść zwyczajny uniwersytecki wykład, o tym świadczy pierwsze po kilkudziesięciu latach, ale też po nocy okupacyjnej, spotkanie Lutosławskiego z krakowskimi studentami.

Wykład ten wygłoszony został w sali, w której wiekowy filozof rozpoczynał kiedyś swą profesorską karierę. Owego pamiętnego dnia stanął na podium przed niezwykłym audytorium – przed chłopcami, którzy dopiero co powychodzili z lasu, dopiero co zrzucili mundury lub obozowe pasiaki, przed dziewczętami, które jeszcze wczoraj przemykały się między żandarmskimi patrolami z bibułą zatkniętą za staniki albo w zatłoczonych pociągach przewoziły ciężkie walizy pełne granatów. Stanął przed nimi jak widmo przywołane z jakiejś nieprawdopodobnej zamierzchłej epoki. Podobno milczał bardzo długo – tak długo, że po

22 Cyt. za: J. Bartosiński, *Koledzy i znajomi młodości*, dz. cyt., s. 271–272.

23 W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot*, dz. cyt., s. 333.

sali rozszedł się wreszcie szmer niepokoju. Ale potem przemówił głosem całym jeszcze mocnym. „Dawno temu – powiedział – przed pięćdziesięciu z górą laty, wygłaszałem z tego miejsca mój pierwszy wykład. Zacząłem go od słów, że nigdy nie wolno tracić nadziei. Bo człowiek jest słaby i błędzi, ale błędząc, szuka, by znaleźć. Dziś, utwierdzony w tym przekonaniu doświadczeniem długiego życia, zacznę tymi samymi słowami”. A dalej mówił o Platonie²⁴.

Teatralna lekcja wieszczów

Sztuka żywego słowa wydaje się dyskretnym, zaledwie widocznym ogniwem, które łączyło poszukiwania Lutosławskiego z doświadczeniem artystów scenicznych. Natomiast bezpośrednio do teatru doprowadziła go (musiała doprowadzić) twórczość polskich romantyków. Utwory Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego czytał sam, z kolegami, z braćmi, potem z członkami zakładanych przez siebie stowarzyszeń. Kiedy osiedlił się w Krakowie, mógł je zobaczyć na scenie. Nie trzeba legitymacji teatromana, by zainteresować się teatralną konkretyzacją tego, co dotąd było jedynie treścią intelektualnych dyskusji i grą czystej wyobraźni.

Choć w teatrze lwowskim i krakowskim wystawiano utwory Słowackiego od 1851 roku²⁵, dopiero na przełomie XIX i XX wieku nastąpił zwrot w podejściu do ich scenicznej materii. O włączenie romantycznego dziedzictwa do żywego teatru walczyli głównie aktorzy, zwłaszcza aktorki. Z mniejszym entuzjazmem podchodzili do tej idei krytycy, badacze i znawcy literatury. Dyrektor Stanisław Koźmian dał się wprawdzie przekonać Antoninie Hoffmann, zakochanej w dziełach Słowackiego, do wystawienia m.in. *Balladyny*, sam jednak uważał jej autora za olśniewającego poetę, mistrza słowa, a nie sceny. Rzekome nieprzystosowanie dzieł wieszczów do warunków teatru ciążyło nad każdą próbą realizacji.

Ich »niesceniczność« wynikała nie tylko z lekceważenia kanonów dramaturgii realistycznej, co mogło ważyć na opinii przeciętnego czytelnika i widza, ale także z wyjątkowych walorów literackich oraz intelektualnych, do których przedstawienia scena – w ocenie historyków i krytyków literatury, a także

24 J.J. Szczepański, *Obiady przy świecach*, Warszawa 2004, cyt. za: T. Mróz, *Ostatnie lata Wincentego Lutosławskiego w Krakowie*, [w:] tegoż, *Wincenty Lutosławski 1863–1954*, dz. cyt., s. 41.

25 W tym roku przedstawiono *Mazepę* na benefis aktorki Teofili Ceneckiej. Zob. J. Got, *Mickiewicz i Słowacki w teatrze krakowskim w latach 1865–1885*, [w:] tegoż, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 29–49.

teatru – zupełnie się nie nadawała, po prostu je zacierała, gubiła, wydobywając tylko to, co drugorzędne, a często także i to, co nieudane²⁶.

Teatr mógłby sprofanować świętość poezji. Uważano go za zbyt zmysłową formę ekspresji, rządzącą się prawami przyziemnej materii i twardego rzemiosła. Inscenizować znaczyło skracać, a skracać – to „bizuterie dać poprawiać cieśli”²⁷. To przekonanie usiłował obalić swoim programem repertuarowym Józef Kotarbiński, aktor znany z ról poetycko-deklamacyjnych i dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie w latach 1899–1905. Dzięki niemu na afiszu pojawiło się dziewięć sztuk Słowackiego, w tym cztery prapremiery, doprowadził także do historycznej inscenizacji *Dziadów* we współpracy z Wyspiańskim i wreszcie przedstawień *Nie-boskiej komedii* i fragmentu *Irydiona*. Konsekwentna promocja utworów romantycznych i obrona ich walorów scenicznych wywołały żarliwe debaty, ale też pobudziły talent twórczy Wyspiańskiego.

I właśnie z tego czasu pochodzą dwie recenzje Wincentego Lutosławskiego, obie zamieszczone jako korespondencje w lwowskim „Słowie Polskim”²⁸. Pierwsza opublikowana anonimowo na dwa tygodnie przed rozpoczęciem wykładów uniwersyteckich, druga – w pół roku po ich zawieszeniu, podpisana już własnym nazwiskiem. W zakresie interpretacji dziedzictwa literatury romantycznej stanowią integralną całość z poglądami Lutosławskiego wyrażonymi w późniejszych wykładach i książkach o filozofii narodowej. Interesujące dla teatrologa wydaje się co innego: na ile recenzent pozostaje wrażliwy na właściwości artystycznego medium. Albo mówiąc słowami Jana Michalika, skoro „wszyscy bez wyjątku, pytali wtedy o straty literatury, [a] nikt nie pytał o zyski sceny”²⁹, jakie wobec tego stanowisko przyjął Lutosławski?

Odpowiedź nie jest łatwa. Lutosławski jako krytyk był wierny nieco anachronicznej metodzie streszczania akcji/treści dzieła. Siłą rzeczy akcentował więc myślową, ideową osnowę utworów, traktując przedstawienie jako pretekst do zajęcia się problemami moralnymi i społecznymi, których nośnikiem pozostawały dla niego fabuła i charakterystyka postaci. Trudno rozstrzygnąć, czy był entuzjastą spektaklu, czy też pozateatralnych

26 J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, cz. I, vol. 2: *Teatr Miejski*, Kraków 1985, s. 48.

27 S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970, s. 198.

28 Maciek, „Kordian” na scenie w rocznicę listopadowego powstania, „Słowo Polskie”, 4 stycznia 1900, nr 6; W. Lutosławski, *Wesele*, „Słowo Polskie”, 4 maja 1901, nr 207.

29 J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, dz. cyt., s. 50.

idei, na których usługach działał teatr. Poza tym obie wspomniane recenzje mają charakter otwarcie polemiczny – rozsadzają je reakcje na opinie „kliki arcyhipokrytów” krakowskich, prowokacyjne zaczepki (niekiedy *ad personam*), bezceremonialne komentarze, „A tymczasem niech przyjeżdżają do Krakowa z całej Polski patrzeć na uscenizowanego *Kordiana* ugodowcy wszystkich trzech zaborów, ale nie w rocznicę naszych powstań”³⁰ – woła. Są to już sygnały bliskiego konfliktu ze środowiskiem stańczykowskim, które pozbawi go pracy wykładowcy, przy czym ton wypowiedzi Lutosławskiego sytuuje się blisko widowni teatru z jej gorączkową atmosferą, która wielokrotnie i przy różnych okazjach wybuchała protestami, manifestacjami, prowokacjami i skandalami³¹.

Ze spotkania filozofa z żywą sceną wypływają „zyski dla teatru”. Nie należy ich jednak szukać w warstwie opisu aparatu scenicznego czy gry aktorskiej (bo tego Lutosławski nie potrafił lub nie chciał robić – jak przełożona część ówczesnej krytyki), lecz w myśleniu o społecznym znaczeniu teatru, w rozważaniu jego uwarunkowań, potrzeb i samego trybu komunikacji z odbiorcą. I tak w recenzji z *Kordiana* filozof próbował wpłynąć na koncepcję repertuarową Kotarbińskiego. Słusznie przewidywał, że *Kordian* stanowił rodzaj paktu zawartego z widownią, „moralne zobowiązanie” do wskrzeszenia kolejnych dzieł romantycznych. Recenzowane przez filozofa przedstawienia splotały się w sieć ogniw, nawiązań i repetycji ideowych: *Kordiana* czytał przez *Dziady*, *Wesele* również odnosił do arcydramatu Mickiewicza i *Przedświtu* Krasińskiego³².

Przy okazji Lutosławski zdradził, że dobrze orientuje się w krakowskiej polityce „rocznicowego repertuaru”. Na obu galicyjskich scenach istniał zwyczaj dawania w święta narodowe specjalnie przygotowanych, a niekiedy napisanych na zamówienie utworów o tematyce historycznej i patriotycznej. Dla oglądania tych „pamiętek z przeszłości” zjeżdżały się pielgrzymki widzów z pozostałych zaborów. Przez lata taką uświetniającą rolę pełniły *Kościuszek pod Racławicami* czy *Gwiazda Syberii*, sztuki okolicznościowe, popularne, średniego lotu. Repertuar *stricte* romantyczny mógł wynieść teatr rocznicowy na nowy poziom, nie tylko nabożnych ceremonii,

30 Maciek, „*Kordian*” na scenie w rocznicę listopadowego powstania, dz. cyt.

31 Uwielbiał tę atmosferę sporu poprzedni dyrektor teatru w Krakowie Tadeusz Pawlikowski, który pozwolił m.in. Gabrieli Zapolskiej podrzucić do łoża niechętnych autorce krytyków – kagańce dla psów. To tylko jeden z ekscesów, którymi żyła scena przełomu wieków.

32 Między samymi tekstami Wyspiańskiego także śledził – już po latach – paralele i związki, czytając *Wesele* i *Wyzwolenie* jako uzupełniające się części dylogii.

lecz twórczych sporów i dyskusji. Taki tryb odbioru narażał jednak teatr na ingerencję władzy oraz strażników moralności. W recenzji z *Wesela* Lutosławski interesująco rozbroił chybione mechanizmy cenzury politycznej i obyczajowej. Dużą odwagą było już samo wytknięcie tej pierwszej³³. A co do drugiej – Lutosławski słusznie wskazał, że w *Weselu* liczą się nie osobista plotka biograficzna, anegdota czy aluzja, lecz utajone archetypowe treści. „*Wesele* we Lwowie, w Warszawie, w Poznaniu, w Chicago, będzie grane z tym samym powodzeniem lub jeszcze większym, niż w ospałym Krakowie, choć tam już nikt nie pozna ani Tetmajerów, ani Rydla, ani Przybyszewskiego [...]”³⁴ – wieszczęł filozof – i miał rację, ponieważ sam Wyspiański uznał wyższość lwowskiej premiery sztuki. Lutosławski, znając również inne utwory autora *Legionu*, cenił go właśnie za całokształt twórczości, a nie tylko za *Wesele*³⁵.

Namiętne zainteresowanie dramatem poetyckim (jego problematyką), polemiczny nerw recenzji, sympatia dla ludzi teatru i ich wysiłków nie zmieniały faktu, że Lutosławski potrafił w najbardziej ostentacyjny sposób przejść do porządku nad plastyką i inscenizacją, a więc zagadnieniami *par excellence* estetycznymi. Oto dwa tego przykłady. We wspomnianym już *Kordianie* na dziesięć obrazów trzy scenerie były całkiem nowe. W prapremierze brało udział około dziewięćdziesięciu statystów. Ale wszystko to było za mało, i w scenach zbiorowych posłużono się starą sztuczką – malowanych na tylnym prospekcie rzędów wojska. Widzowie w lot zwiertzyli ten podstęp służący (już wówczas mało przekonująco i niepotrzebnie) utrzymaniu iluzji. Tylko Lutosławski po swojemu „patrzył się inaczej”: uznał, że owo fałszywe wojsko to demaskacja blichtru, poźloty i kiepskich

33 „Wszędzie mowa o *Weselu*, choć mało kto pojął treść sztuki i głębsze intencje autora. Starosta krakowski, z powodów zrozumiałych tylko dla ciężko ograniczonych ludzi, którzy za to przyjmują na siebie odpowiedzialność, wykreślił wiele niewinnych ustępów, które śmiało można by grać, bo sztuka cała jest w najwyższym stopniu cenzuralna, żadnym słowem do buntu nie pobudza – i owszem, zdaje się na końcu jasno wskazywać, że u nas wojownicze zamiary kończą się tańcem, według aforyzmu Baudouina de Courtenay: tańczę, więc jestem”. W. Lutosławski, *Wesele*, dz. cyt. Według wspomnień aktorów cenzura przewencyjna interweniowała m.in. w scenie relacji ze snu Panny Młodej, gdzie padały słowa o Polsce.

34 W. Lutosławski, *Wesele*, dz. cyt.

35 Wiadomo skądinąd, że filozof odwiedził Wyspiańskiego. Podając się za „rzeźbiarza dusz”, proponował mu porównanie doświadczeń i chyba wzbudził w interlokutorze zainteresowanie. Musiał znajdować się stosunkowo blisko kręgów teatralnych, skoro znał treść rozmów poety z Tadeuszem Pawlikowskim o kosztach wystawienia *Legionu* (może usłyszał to od samego Wyspiańskiego?). Istnieje też tradycja doszukiwania się w postaci Samotnika z *Wyzwolenia* portretu właśnie Lutosławskiego.

gustów politycznych tych z widzów, którzy historie sprowadzają do batalistyki i triumfalnych pochodów ku czci imperiów. „Toż car Mikołaj i wielki książę prezentują się wspaniale na scenie – liczne wojsko (malowane) słucha ich rozkazów – a nawet Kordian nie śmie się opierać, gdy go naczelnik znieważa. To się podoba tym rozważnym naturom, dbałym o czyny w służbie Mikołaja lub Wilhelma. Malowane wojsko będzie im imponowało tak, jak im imponuje papierowe wojsko dzisiejsze wielkich mocarstw”³⁶.

Drugi zapowiedziany przykład nonszalancji profesora ujawnił się po latach. Pisząc w styczniu 1926 sprawozdanie z premiery *Wyzwolenia* w Wilnie w wykonaniu zespołu Reduty, Lutosławski zauważył:

W ogóle mamy tu nadzwyczajne uproszczenie dekoracji, zredukowanych może koniecznością i ubóstwem do minimum. Nawet „choinka oświetlona i ustrojona”, która miała być wedle wskazówek Wyspiańskiego „zawieszona u stropu”, została usunięta, kołyska nie zawiera nawet lalki, a na miejsce aniołów, czuwających nad matką i dzieckiem wprowadzone są niewiasty, o tyle niezwykle, że milczą, bo nie są przewidziane w tekście. Podziemia Wawelu to prosta kłapa w podłodze, pod którą widać jaskrawe światło całkiem niepotrzebne.

Pomimo tych nadzwyczajnych uproszczeń, a może właśnie dzięki nim, wrażenie widza jest silne, a gra Konrada trafia do sumienia współczesnej Polski [...]”³⁷.

Chwaląc zespół i publiczność, Lutosławski nie omieszkał upomnieć się na końcu tekstu raz jeszcze: „Na przyszłość jednak warto choinkę i aniołów do sceny rodzinnej w 2-m akcie przywrócić, a światło w rzekomych podziemiach zgasić”³⁸.

Recenzja ta wywołała nieoczekiwany rezonans – odpowiedź Osterwy, reżysera i odtwórcy roli Konrada. Artysta bronił – przed zapatrzonym w „literę tekstu” filozofem – praw i konwencji teatru. Domagał się swobody w reinterpretacji dramatu poprzez znaki sceniczne, w tym również te najskrajniejsze, polegające na ascezie, redukcji środków, obnażeniu terenu sceny jako sceny. Był to spór o „teatralność teatru”, ale także, co ciekawe, o pamięć prapremierowego spektaklu. Zarówno Lutosławski, jak Osterwa sięgali wspomnieniami do 1903 roku. Ten ostatni przeżył zresztą w związku z *Wyzwoleniem* coś, co można nazwać inicjacją w teatr. Opisał to szerzej

36 W. Lutosławski, „Kordian” na scenie w rocznicę listopadowego powstania, dz. cyt.

37 W. Lutosławski, Noworoczne „Wyzwolenie”, „Słowo” 1926, nr 2.

38 Listy Juliusza Osterwy do Wincentego Lutosławskiego z lat 1925–1943, oprac. D. Jarząbek-Wasył, „Pamiętnik Teatralny” 2020 z. 2, s. 133, wersja cyfrowa: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/131>.

po latach w sekretnej powieści autobiograficznej, ale też właśnie w owym liście, którego obszerny fragment warto przytoczyć. Stanowi on dowód na to, o co mogli się spierać rasowy aktor z rasowym filozofem. Osterwa wspominał:

Tak się złożyło, że przed wielu laty, więc w roku 1903, jako uczeń VII klasy gimn. statystowałem w „premierze” *Wyzwolenia*. – Chodziłem za Wyspiańskim jak cień, jak wierny pies. Pamiętam wszystkie jego (nieliczne zresztą) słowa. Pamiętam próbę generalną ze światłem. Istotnie. Była tam na scenie w II akcie choinka oświetlona, – ale też było i światło w trzecim akcie, jaskrawie z grobów królewskich oświetlające Geniusza i Chór. Były aniołki w II akcie ze skrzydełkami – tu zaś bez skrzydeł, – tam w białej szacie – tu w redutowej, – nucące Kolendę. Natomiast lalki w kołysce u nas nie było, ale nie było jej i w Krakowie.

Jeżeliby jednak koncepcja *Wyzwolenia* za życia Wyspiańskiego w Krakowie nie była miarodajna, – to niewątpliwie miarodajnym powinien być tekst. Ale tekst składa się z dwóch, że tak powiem, spraw: 1) Sprawa słów ze sceny wygłaszanych i 2) sprawa informacji, których się ze sceny nie słyszy. Inscenizatora obowiązuje tekst, który będzie słyszany ze sceny. Otóż: tej informacji o niewielkiej izbie mieszkalnej i drzewku oświetlonym i matce dającej ssać piersi dzieciątku – nie słyszy się ze sceny, i ona inscenizatora nie obowiązuje. Obowiązują natomiast słowa:

– „Oto dziecko w kolebce, – matka nad nim schylona.

Około niej Anieli?”

Gdyby aniołkowie mieli skrzydełka, to może by Konrad nie stawiał pytania³⁹.

Dyskusję wzbudziło nie tylko odmienne podejście do tekstu pobocznego, ale i cała koncepcja estetyczna widowiska. Postulowanemu przez filozofa realizmowi scenograficznemu Osterwa przeciwstawił poetycką sugestię i obrzędową prostotę:

Redukcja skrzydeł i lalki nie jest podyktowana ubóstwem. Reduta nie miała zamiaru wprowadzenia realistycznej złudy. Toteż i upostaciowanie Dzieciątka Bożego w leżącym manekinie uważamy w żywym teatrze za niewłaściwe. Według naszego pojęcia doświadczeniami podpartego: – kołyska pusta dostarczyć może więcej pola nie tylko dla wyobraźni, ale i dla wiary i żarliwości. Kolega Witold Hulewicz przypomina mi epizod z życia Kraszewskiego, kiedy odwiedzisz w Paryżu nędzne mieszkanie Norwida, zobaczył nad jego łóżkiem drewniany krzyż bez figury Chrystusa, a ze znakami od gwoździ i krwi w miejscach,

39 *Listy Juliusza Osterwy do Wincentego Lutosławskiego z lat 1925–1943*, oprac. D. Jarząbek-Wasył, „Pamiętnik Teatralny” 2020, z. 2, s. 133, wersja cyfrowa: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/131>.

gdzie były ręce i nogi, – i widokiem tym był wstrząśnięty głębiej niż widokiem jakiegokolwiek figury⁴⁰.

Artysta wyjaśniał przyjacielowi wymiennosc i symbiozę znaków teatralnych, obowiązujące w dawnej tradycji teatralnej, zwłaszcza misteryjnej, a polegające na swoistej tautologii słowa i obrazu. „Również sprawa owej smugi błękitnej w III akcie nie jest wprawdzie uwzględniona w »informacji« autora, – ale słyszy się w tekście: – Geniusz: „Patrzcie, kędy łuna błękitna... Chór: Przepaść grobu?” a skoro się słyszy, to musi być i widoczne – bez względu, czy i autor to widział w czasie przedstawień”⁴¹.

Na koniec, po raz kolejny Osterwa bronił swego zespołu przed zarzutem niezawinionego ubóstwa. Reduta nie była zbyt biedna, by inwestować w dekoracje i rekwizyty (taki protekcyjny argument wysuwa się często do dzisiaj wobec trup amatorskich) – asceza formalna wynikała ze świadomie przyjętych założeń.

Jest duża różnica pomiędzy premierą krakowską, innymi inscenizacjami, książką a inscenizacją wileńską – to prawda, – ale ta różnica nie wynika z zredukowań podyktowanych koniecznością materialną, istnieje raczej na skutek przejścia się rozmową Konrada z aktorami i zwłaszcza rozmową Konrada z maskami – i na skutek czynionych doświadczeń.

Wyzwolenie w innych warunkach, w innym czasie, w innym mieście będzie prawdopodobnie wymagało formy innej niż wileńska. Ta jest zbudowana „z rzeczy lotnej, jak słowo i lotniejszej, niż puch”⁴².

Lutosławski dał się przekonać. I nawet zastosował argumenty Osterwy, promując jego teatr za granicą:

Reduta wprowadziła nową koncepcję wystawiania sztuk Wyspiańskiego, którego grano według wskazówek danych przez poetę za jego życia, jako że Wyspiański był inscenizatorem swoich sztuk, utalentowanym malarzem i również autorem dekoracji na scenie krakowskiej u początku naszego wieku. Nikt nie śmiał niczego zmienić w tej żywej tradycji, która regulowała każdy szczegół sceniczny i niemal każdy gest aktora. Osterwa, występując w głównych rolach w tych sławnych sztukach, w setce miejsc na obszarze całej Polski, dowiódł, że czasem zręczny reżyser może głębiej pojąć znaczenie sztuki, niż sam autor

– pisał „korespondent z Dzięgielowa” do brytyjskiego „Timesa”⁴³.

40 Tamże.

41 Tamże.

42 Tamże.

43 W. Lutosławski, *The Reduta*, „The Times Literary Supplement”, 21 lipca 1932, nr 1590, s. 532 [przekł. – D.J.-W].

Kontakt z Redutowcami i prywatnie przyjaźń z Osterwą⁴⁴ wciągnęły Lutosławskiego, dotąd okazjonalnie zasiadającego na widowni, w nieomal codzienne obcowanie ze sceną, w wir spraw zarówno artystycznych, jak materialnych tego wyjątkowego zespołu. W 1925 roku filozof został bezsprzecznie przyjacielem teatru.

Przyjaciel Reduty

Założona w listopadzie 1919 roku przez Osterwę i Mieczysława Limanowskiego Reduta korzystała z sal koncertowo-balowych (zwanymi redutowymi) Teatru Rozmaitości w Warszawie (sam teatr był zamknięty z powodu pożaru). Gdy w 1924 roku otwarto Teatr Narodowy, Redutowcy utracili lokum, ale też swojego dyrektora (Osterwa stanął na czele sceny narodowej). Po roku rozpoczęto rozmowy na temat przeniesienia siedziby Reduty, działającej jako Instytut, do Wilna lub w jego okolice. Rozważano oddanie gościom pałacu w Werkach, tego samego, w którym przed stu laty przebywał Wojciech Bogusławski. Redutowcy przybyli do Wilna w lipcu 1925, zajęli budynek teatru na Pohulance, który musieli wyremontować dzięki dużemu nakładowi środków, przy okazji borykając się z brakiem mieszkań i innymi niedoborami⁴⁵. Przebudowa Pohulanki opóźniła otwarcie sezonu w normalnym czasie, czyli w październiku. By nie popaść całkiem w długi i bezczynność, artyści Reduty wyruszyli ze spektaklami na prowincję wileńską, a także do Łotwy. W ten sposób premiera *Wesela* Wyspiańskiego odbyła się na przykład w Suwałkach. Dopiero 23 grudnia rozpoczęto regularne występy w Wilnie od wspomnianego już *Wyzwolenia*. W ciągu sezonu

44 Ich bezpośrednie spotkanie nastąpiło około 1925 roku. O pokrewieństwach duchowych, niezwyklej przyjaźni, wymianie intelektualnej i towarzysko-rodzinych kontaktach Wandy i Juliusza Osterwów oraz Wandy i Wincentego Lutosławskich pisałam wielokrotnie przy innych okazjach, toteż pominę ten wątek w niniejszym artykule. Zob. D. Jarząbek-Wasył, *Wincenty Lutosławski i Juliusz Osterwa. Dzieje kontaktów*, „Pamiętnik Teatralny” 2020, nr 2, s. 99–129, wersja cyfrowa: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/131>; też, *Od Kuźnicy do Reduty. Wincenty Lutosławski i Juliusz Osterwa w kręgu chrześcijańskiego monastycyzmu*, [w:] *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II*, red. ks. E. Mateja, Z.W. Solski, Opolska Biblioteka Teologiczna 155, Opole 2016, s. 245–261; też, „*Uniwersytet zdrowia*” w Kosowie. *O działalności Apolinarego Tarnawskiego*, „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe”, Wrocław 2015, nr 1, s. 81–95.

45 Lutosławski apelował w prasie do wilnian o objęcie artystów pomocą finansową i gościnnością. Zob. tenże, *Wesele*, „Słowo” 1926, nr 16.

Reduta zagrała 18 sztuk, 10 z nich było premierami, pozostałe – wznowieniami z poprzednich lat działalności⁴⁶.

Przez kilka tygodni 1926 roku Wincenty Lutosławski oddał swoją energię i pióro przybyszom. Zaangażowanie wileńskiego profesora w akcję recenzencką mogło powstać z inicjatywy samej Reduty, która z rezerwą odnosiła się do profesjonalnych krytyków teatralnych w Wilnie. W każdym razie Lutosławski obejrzał i skomentował siedem premier z rzędu, kolejno: *Wyzwolenie* („Słowo” 1926, nr 2 z 3 stycznia), *Dom otwarty* oraz *W małym domku* („Słowo” 1926, nr 10 z 14 stycznia), *Wesele* („Słowo” 1926, nr 16 z 21 stycznia; Lutosławski wygłaszał także prelekcję przed spektaklem), wznowienie *W małym domku* w zmodyfikowanej obsadzie („Kurier Wileński” 1926, nr 21 z 27 stycznia), *Przechodnia* („Kurier Wileński” 1926, nr 22 z 28 stycznia), *Fircyka w zalotach* („Kurier Wileński” 1926, nr 27 z 4 lutego). Nie są to oczywiście wszystkie propozycje repertuarowe Reduty; z niewiadomych powodów Lutosławski nie napisał ani słowa o tak ważnych przedstawieniach (i przebojach kasowych) jak *Uciekła mi przepióreczka* czy sławny *Ksiądz niezłomny* na dziedzińcu uniwersyteckim, przygotowany na zamknięcie pierwszego sezonu. Być może nie mógł ich zobaczyć z powodu swoich częstych wyjazdów albo uznał, że inni sprawozdawcy wystarczająco omówili te widowiska. Poza tym był już wówczas niechętnie widziany przez innych sprawozdawców, o czym przyjdzie jeszcze powiedzieć w tym tekście. Nie zmienia to faktu, że właśnie w 1926 roku filozof stał się prawdziwym teatromanem i odnalazł w Reducie ucieleśnienie idei społecznych i duchowych, które od lat go pasjonowały.

Reduta okazała się warsztatem twórczego ducha na wzór propagowany przez filozofa.

Twórca Eleusis, Eleuterii i Kuźnicy przyglądał się z sympatią „zakonnej” wspólnocie teatralnej⁴⁷, w której cele zawodowe i artystyczne (zwykle ponadjednostkowe) łączyły się z etyką codziennego funkcjonowania, pracy, nauki. Razem mieszkano, pracowano, jedzono, uczono się i pełniono najrozmaitsze funkcje. Reduta unikała podawania imion poszczególnych wykonawców na afiszu, występując jako zespół, kolektyw, a także rezygnowała z tradycyjnych hołdów po przedstawieniu, nie wychodząc do finalnych

46 M. Białota, *Pierwszy sezon teatralny Reduty w Wilnie*, [w:] *Od strony Kresów. Studia i szkice*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1994, s. 71–83. Zob. też: Z. Osiński, *Reduta w Wilnie*, [w:] tegoż, *Pamięć Reduty*, Gdańsk 2003, s. 161–190.

47 Nie wiadomo jednak, czy jako krytyk wszelkich hermetycznych „kółek” i orędownik wiedzy jawnej Lutosławski spodziewał się, że Osterwa ulegnie pokusie nadania swojemu zespołowi charakteru ezoterycznego stowarzyszenia.

ukłonów. Osterwa podkreślał znaczenie aktorstwa jako służby, a nie popisu i pokazu; poszukiwania zespołu krążyły głównie wokół realizmu psychologicznego i przejęcia się rolą (choć w łonie wileńskiej grupy znaleźli się też eksperymentatorzy w zakresie awangardowej, czystej formy). Lutosławski nie wnikał w tajniki aktorskiej sztuki przemiany, choć najbardziej, jak się zdaje, cenił nurt przedstawień niwelujących różnicę między fikcją i światem pozateatralnym. „Widzimy nie teatr, ale rzeczywiste zdarzenie, takie jakie mogło się wydarzyć”⁴⁸. Jednocześnie ze stoickim spokojem reagował na przewrotne prawa teatru, w którym postać bywa stypizowanym konstruktorem, a bulwersujące zdarzenia – trybem w mechanizmie fabularnym. Gdy widzowie zalewali się łzami, on najspokojniej w świecie oglądał w realizacji Rittnerowskiej sztuki:

komiczne zabójstwo na scenie, i zbyteczne samobójstwo poza sceną. Widzowie nie będą płakać na tych ofiarach, bo wiedzą, że one rychło zmartwychwstaną jako nieśmiertelne komiczne typy bałamutnego doktora i łatwej do zbałamucenia bezdusznej młodej kobiety, nie mającej ani treści, ani celu w życiu⁴⁹.

Przy tym wszystkim teatr pozostawał dla filozofa narzędziem „wielkiej przemiany”. Widział, że Redutowcy traktują słowo dramatyczne nadzwyczaj poważnie, poświęcając mu godziny prób analitycznych i ćwiczeń, póki to słowo nie stało się realnością psychiczną i duchową każdego wykonawcy i po części również wrażliwego odbiorcy. Sposób podejścia artystów na przykład do dzieł Wyspiańskiego wzbudzi w Lutosławskim jednoznaczne przekonanie: „The Reduta Theater is the most convincing representation of the Polish Spirit in our times”⁵⁰.

Zaabsorbowany działalnością wykładową na terenie całego kraju filozof obserwował, jak pokrewne zadanie – objazdów w najmniejszych miejscowościach, które często nigdy nie gościły teatru – wypełnia Reduta. W recenzjach Lutosławskiego powtarza się wątek oddziaływania na odbiorców czy to w „ospałym Wilnie”, czy w miasteczkach o zróżnicowanym składzie etnicznym. „Prawdziwy teatr narodowy jest warsztatem siły twórczego ducha, jest siłą, której skutki sięgają daleko. Jednym z nich jest otworzenie

48 W. Lutosławski, „Przechodzień” Katerwy, „Kurier Wileński” 1926, nr 22.

49 W. Lutosławski, *Dom otwarty i Mały domek*, „Słowo” 1926, nr 10. Ten fragment recenzji wywołał małą burzę w szklance wody w prasie wileńskiej; zareagowali nań zawodowi krytycy, odmawiając Lutosławskiemu znajomości konwencji teatralnych.

50 *Listy Wincentego Lutosławskiego do Stefana Mierzwy*, oprac. T. Pudłocki, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2015, t. XIV, s. 88.

tajemnic polskiego ducha tym wygnańcom, których zbyt łatwo i często uważamy za wrogów, a których Wyspiański w *Weselu* nazywa »takimi przyjaciółmi, co się nie lubią«. Otóż chodzą oni do teatru Reduty bardzo chętnie, a gdy przez sztukę naszą zrozumieją Polskę, przestaną być wrogami” – to uwagi po *Weselu*⁵¹. Relacja z *W małym domku* kończy się akapitem:

Reduta gra wybitnie polskie sztuki i pomimo to przyciąga dużo bardzo widzów, dotąd mało z polskim teatrem obeznanych. To stanowi zjawisko bardzo godne uwagi i dużą narodową zasługę. Fakt pobytu Reduty w Wilnie jest pod względem narodowym najdonioślejszym faktem w życiu naszego miasta w ciągu ostatnich lat. Niestety nie jest on dostatecznie oceniony w prasie wileńskiej, gdyż dla niektórych recenzentów operetka ma większy urok. Trzeba by pobudzić szczególnie te warstwy ludności, które dotąd prawie teatru polskiego nie znają (a mówię nie tylko o Żydach, lecz także o wielu miejscowych rodzinach o polskich nazwiskach, lecz z bardzo słabą świadomością narodową), aby z obecności Reduty w Wilnie korzystały i poznały piękno polskiego gestu i słowa⁵².

Uwagi te mają nieobojętne znaczenie dla współczesnej, to znaczy XXI-wiecznej dyskusji o fenomenie Reduty. Część teatrologów rada byłaby widzieć objazdową kampanię Reduty na Kresach jako ślepe narzędzie polityki nacjonalistycznej polskiego rządu w międzywojniu; padają oskarżenia o kulturowe i polityczne kolonizowanie mniejszości zamieszkujących tereny ówczesnej wschodniej Polski⁵³. Tymczasem jeśli spojrzeć na ten problem z perspektywy poglądów Lutosławskiego, które zapewne pod wieloma względami były bliskie Redutowcom, należałoby odłączyć pojęcie narodu od etniczności. Dla Lutosławskiego-mesjanisty naród jest utopijną „wspólnotą duchów”, a nie „realnością empiryczną”, tworzy się i zmienia, a nie istnieje raz na zawsze jako zamknięta całość, opiera się wprawdzie na tendencjach zmierzających do integracji wokół jednego (głównego) języka lub tradycji, ale też polega na dobrowolności udziału⁵⁴. Plemiona, etnosy, jednostki i grupy składają się w tym ujęciu na naród z mocy wolnego wyboru, którego podstawą jest zrozumienie. Takie stanowisko wobec konfliktogennych relacji narodowościowych w II Rzeczypospolitej brzmi z dzisiejszej perspektywy naiwnie optymistycznie. Ale w teatrze łączyło się ono z zasadą

51 W. Lutosławski, *Wesele*, dz. cyt.

52 W. Lutosławski, *Cuda w małym domku*, „Kurier Wileński” 1926, nr 21.

53 Zob. K. Duniec, *Książę niezłomny, czyli Polak-katolik*, „Didaskalia” 2016, nr 133–134.

54 Zob. W. Jaworski, *W stronę filozoficznego maksymalizmu. O filozofii Wincentego Lutosławskiego*, [w:] *Wincenty Lutosławski 1863–1954*, s. 20–22.

wieloperspektywizmu: scena jest na humanistyczny sposób otwarta, stwarza neutralny obszar dla stykających się kultur, obyczajów, wartości, środowisk, co bywa zdecydowanie ciekawsze od indoktrynacji i publicystycznej doraźności. Sam Lutosławski pisał równie chętnie o kaszubskim dramacie ludowym⁵⁵, jak i o kontrowersyjnej sztuce wywracającej do góry nogami stosunki uczniowsko-nauczycielskie oraz instytucję matury⁵⁶. Nie unikał więc trudnych zagadnień, podobnie jak to robiła Reduta.

Wśród sprawozdań teatralnych napisanych dla wileńskiego „Słowa” szczególnie ciekawa wydaje mi się recenzja *Fircyka w zalotach*. Już z samego rozpoczęcia wynika, że uczoney zauważył coś, na co, jak sam przyznawał, nie był nadto wrażliwy, to znaczy scenerię: perspektywiczny widok z sieni pałacu Arysta na wersalski ogród. Zaskakuje też sposób oglądu aktorów – nie tylko w danej roli, ale jakby w przekroju ról dotychczasowych.

Świstak, służący Fircyka, to pan Ratusiński, znany jako aptekarz tak zabawny w *Domu otwartym* Bałuckiego, a potem jako zapalczywy Syn rwący się do Harfiarki w *Wyzwoleniu*. Pustak to pan Pągowski, którego podziwialiśmy jako Hołysza w *Wyzwoleniu*, jako Dziada w *Weselu*, jako Fujarkiewiczza w *Domu Otwartym* i jako Pedrillo w *Nowym Don Kiszocie*⁵⁷.

Akapit po akapicie, przyglądając się najpierw postaciom służących staropolskich: Pustaka i Świstaka, Lutosławski zanurza się w refleksji nad historycznością obyczajów, niuansami i odcieniami wesołości, feudalnego posłuszeństwa, dworskiej fantazji i uczuciowości (zazdrości), które w swoim dawnym antropologicznym kształcie już zanikły, wymarły wraz ze światem przedrozbiorowym, a jednak teatr jest w stanie wskrzesić te zamierzone formy. Ni stąd, ni zowąd w toku recenzji wspomniany na początku widok na ogród staje się tunelem czasoprzestrzennym, prowadzącym w inną rzeczywistość. Lutosławski patrzy „na naszych prapradziadków i na nasze praprababki z dawnych czasów niepodległej Polski”; „gdy ich postacie się nam tak wiernie ukazują, możemy odgadnąć w nich coś większego i głębszego niż tą widzialną pustotą i wesołością. Postacie te są owocem, choć może trochę nadpsutym, wiekowego rozwoju tej szlacheckiej swobody i wolności, która nie zawsze wpadała w swawolę. W grze Reduty nawet postacie służących uwidoczniają tego polskiego ducha i różnią się od

55 W. Lutosławski, *Kaszubski teatr*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 229.

56 W. Lutosławski, *Szkoła w teatrze*, „Dzień Polski” 1931, nr 84.

57 W. Lutosławski, *Fircyk w zalotach*, „Kurier Wileński” 1926, nr 27.

postaci służących Moliera”⁵⁸. Magnetyzm widowiska musiał być istotnie nadzwyczajny, skoro w teatrze – sztuce czystego „teraz”, Lutosławski odnalazł tego typu doświadczenie namacalnej przeszłości. Uniesienie recenzenta nie ustało i w finale spektaklu:

Zakończenie *Fircyka* teatrem na scenie, przedstawieniem opery warszawskiej z XVIII-go wieku⁵⁹, śpiewanej po włosku i baletem sprowadzonym na zaręczyny Podstoliny – było prawdziwie magicznym uzupełnieniem całości, gestem nadzwyczajnej hojności, która się symbolicznie wyraziła deszczem świeżych kwiatów podających ze sceny na widzów.

Ten teatr w teatrze, operę włoską, wolno było też, wbrew obyczajom Reduty, oklaskiwać po dawnemu i publiczność skorzystała z tej swobody, a śpiewacy i baletniczki dziękowali za uznanie im wyrażone tradycyjnymi ukłonami, których słusznie się wyrzekają artyści Reduty, gdyż oni na scenie przeżywają rzeczywistość i nie chcą, aby im przypominano, że są aktorami⁶⁰.

Ironią losu jest, że tak żarliwe wyznanie było też jedną z ostatnich interwencji prasowych Lutosławskiego w sprawie teatru. W końcu lutego 1926 roku swoim zwyczajem naraził się kolejnemu gronu: krytykom teatralnym. Jego interpretacje spektakli (komizmu Rittnera, obrzędowości *Fircyka*), a jeszcze bardziej głos w otwartej dyskusji zorganizowanej w Reducie i poświęconej kompetencjom krytyki teatralnej wywołały gorączkową reakcję „zawodowych” recenzentów, którzy poczuli się dotknięci posądzeniem o dyletantyzm⁶¹. „Nie wiem czy ten zarzut dyletanctwa stosował się do wszystkich piszących o teatrze w Wilnie bez wyjątku (a więc i szan. Prof. Lutosławskiego) i czy był to sąd fachowca o wtrącających się w rzeczy nieswoje laikach. W tym ostatnim wypadku należałoby sprostować pogląd na krytykę teatralną, zaliczaną dotychczas do dziedziny literatury,

58 Tamże.

59 Była to scena z osiemnastowiecznej opery *Il matrimonio segreto* Domenica Cimarosy.

60 W. Lutosławski, *Fircyk w zalotach*, dz. cyt.

61 „Na samym wstępie nieco polemiki: niesłychanie oryginalne koncepcje teatralne czcigodnego prof. Lutosławskiego [...] traktujące wstępny dramat Rittnera *W małym domu* – jako zabawną komedię, arcywesołego zaś i trzpiotowatego *Fircyka* – jako uroczysty religijny obrządek kultu przodków, jako »scenę z Dziadów« wprowadziły zupełnie zrozumiałe pomieszanie pojęć wśród teatralnej publiczności”. T. Łopalewski, *Komedia o Fircyku*, „Kurier Wileński” 1926, nr 29. Jeszcze ostrzej zaatakowała adwersarza Helena Romer: „[...] komu np. sztuka gdzie są aż dwa morderstwa, wydaje się humorystyczną, a epoka rozbiorów Polski, obrazem jej potęgi, ten nie tylko o krytyce, ale o psychologii i historii nie ma pojęcia”. Pisząca zastanawiała się, dlaczego „narażać ludzi fachowych lub kształcących się w dziedzinie recenzji teatralnych na impertyncję dyletantów, nie mających żadnych kwalifikacji do dawania nauk w tej dziedzinie”. H. Romer, *Krytyka krytyków przez sympatyków*, „Kurier Wileński” 1926, nr 29.

i umieścić ją w rzędzie dyscyplin filozoficznych, z takim pożytkiem i sławą uprawianych od lat czterdziestu przez chlubę naszej filozofii prof. W. Lutosławskiego” – pisał Tadeusz Łopalewski. Zadbano także, by szczególnie ogrozić dominium krytyki:

Krytyki teatralne mogą pisać ludzie, którzy odebrali specjalne, fachowe w tym kierunku wykształcenie dziennikarsko-literacko-artystyczne, którzy poza tym znają „rzemiosło” aktorskie, sami grali lub reżyserowali sztuki. Tacy zdołają w całej pełni ocenić i zrozumieć wysiłek artystyczny, odróżnić na premierze tremę od niedociągnięcia, nie dać się oszołomić dekoracjami ani nowością, ale odczuć rzetelne pragnienie poszukiwania bezpośredniego zespolenia się z widzem-słuchaczem [...] ⁶².

Mogło to oznaczać nieformalny zakaz wypowiadania się o scenie dla niesformnego filozofa.

Lutosławski zaprzestał pisanie recenzji, ale nie przestał chodzić do teatru w Wilnie, a następnie w Krakowie (w latach 1932–1935 dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego został Juliusz Osterwa); z relacji Janiny Lutosławskiej, a także z zachowanych listów wynika, że rodzina filozofa korzystała z zaproszeń do teatru, dostawała specjalną lożę, śledziła sukcesy i przedsięwzięcia Osterwy. Choć nie natrafiłam na trop recenzji Lutosławskiego z późnych lat 30., nie stanowi to dowodu jego zubożenia wobec teatru. Prasa odnotowała na przykład obecność filozofa na premierze *Axela* Auguste’a de Villiers de l’Isle-Adam, którą 24 czerwca 1939 roku dał kolejny dyrektor sceny krakowskiej, Karol Frycz ⁶³.

Stosunki Lutosławskiego z Osterwą zacieśniły się w okresie okupacji niemieckiej, którą obaj spędzali pod Krakowem. I tu zaczyna się osobny, pasjonujący rozdział tej historii. Autor *Ludzkości odrodzonej*, który dotąd pisywał o scenie z perspektywy bieżącego repertuaru, w okresie wojny walnie przyczynił się do wykuwania idei „teatru przyszłości”. Lutosławski zyskał wpływ na to, jaki mógłby być polski teatr po wojnie – bo właśnie tym zagadnieniem z pasją zajmował się w liczących tysiące stron notatkach Osterwa.

Okupacja i związany z nią bojkot oficjalnych scen zabrały większości aktorom i reżyserom możliwość uprawiania zawodu, stąd rozrost najróżniejszych podziemnych inicjatyw: teatrów laboratoryjnych, studyjnych, ale także dyskusji, planów i projektów podejmowanych indywidualnie i zbiorowo – a dotyczących nowej organizacji życia teatralnego po wojnie. Czytając

62 Tamże.

63 Zob. L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 345.

pożyczone z ul. Szwedzkiej książki Lutosławskiego, Osterwa żył w przekonaniu, że kataklizm wojenny jest w istocie oczyszczeniem, nowym początkiem. Snuł plany odrodzenia społecznego i kulturalnego poprzez teatr. Opracował zasady powołania religijnych wspólnot aktorskich: Dali i Genezy oraz ideę Teatru Społecznego – instytucji, która działałaby w całej Polsce, dysponując wszędzie jednolicie rozplanowanym budynkiem teatru połączonym z ośrodkiem kultury, grając repertuar ściśle połączony z cyklem przyrodniczym oraz kalendarzem świąt narodowych i religijnych. W pismach Osterwy teatr z jednej strony pozostawał urządzeniem społecznym służącym zbiorowości w jej rozwoju cywilizacyjnym i kulturowym, z drugiej był jednak czymś zdecydowanie więcej – bo narzędziem jednostkowej przemiany, przekroczenia, transgresji. Zwłaszcza ta ostatnia idea pozostaje ważna dla rozwoju powojennej awangardy teatralnej w Polsce. Akuszerem wielu okupacyjnych rozważań i projektów Osterwy był Wincenty Lutosławski, jeden z niewielu polskich filozofów, który realnie, choć skrycie, oddziałował na rodzimy teatr.

Wincenty Lutosławski: wypowiedzi o teatrze

„*Kordian*” na scenie w rocznicę listopadowego powstania
„Słowo Polskie” 1900, nr 6 (4 stycznia 1900)

Korespondencja „Słowa Polski[iego]”
Kraków, 2 stycznia.

Gdy Słowacki pisał *Kordiana*, miał ambicję dorównania *Dziadom* Mickiewicza. Próba wypadła niepomyślnie, choć poeta włożył dużo własnej duszy w to swoje dzieło. Słaby jest Kordian i dziecinny kochanek w porównaniu z Gustawem – słaby i śmieszny konspirator w porównaniu z Konradem. Wielka piękność wiersza w rozmaitych ustępach poematu zasłania przed czytelnikiem zasadniczą słabość kreacji.

Kordian, podobnie jak *Dziady*, uchodził za fragment nie nadający się do przedstawienia na scenie i nigdy jeszcze nie był widziany przez tłumy. Dopiero Józef Kotarbiński w Krakowie ośmielił się wprowadzić na scenę *Kordiana* z wielkim powodzeniem na kilka dni przed listopadową rocznicą⁶⁴ – a w sam dzień 29 listopada grano *Kordiana* w teatrze krakowskim

64 Premiera 25 listopada 1899.

po raz trzeci, z wyraźną wzmianką na afiszach, że to przedstawienie ma być uczczeniem pamiętnej rocznicy.

Z punktu widzenia teatralnego rzecz się najzupełniej udała. Główna rola była grana przez pana Tarasiewicza⁶⁵ z głębokim zrozumieniem charakteru Kordiana. Widzieliśmy tu prawdziwego neurastenika, nie umiejącego liczyć się z własną słabością, trawionego ciągłym rozmyślaniami o swym stanie, a pozbawionego tej pokory, która większym duchom każe wybrać sobie najskromniejsze zadanie i wznosić się powoli ku wyższym celom. Kordian chce od razu wielkich rzeczy, a potyka się o małe. Toteż dochodzi do smutnego wniosku, że „nie móc – to piekło”.

Podział poematu na dziesięć obrazów, z opuszczeniem epizodów zbyt cichych dla właściwej akcji, uprzyściplenił *Kordiana* szerszym kołom widzów i należy się wdzięczność za to dyrektorowi krakowskiej sceny – bo choć Kordian nie jest wzorem do naśladowania, to widok jego na scenie może być pouczającą przestrogą dla tych licznych Kordianów, dziś jeszcze ciągle występujących na scenie życia. Ale dlaczego urągać bohaterom z 29 listopada, przedstawiając na scenie *Kordiana* w rocznicę ich odważnego i konsekwentnego działania?

W taką rocznicę pragnęlibyśmy widzieć na scenie Konrada, nie Kordiana – filaretów Wileńskich raczej niż tych urojonych spiskowców, wymyślonych przez Słowackiego, a nigdy nie istniejących w naszej historii.

Przedstawiwszy *Kordiana*, dzieło napisane pod wpływem *Dziadów* i dla konkurencji o sławę z Mickiewiczem, p. Kotarbiński zaciągnął moralne zobowiązanie względem publiczności krakowskiej: pokazał parodię przejścia od miłości kobiety do miłości ojczyzny – pokazał, jak umie przezwyciężyć przeszkody sceniczne, dla przedstawienia fragmentu przeważnie lirycznego – p. Kotarbiński winien jest nam wystawić *Dziady* na scenie⁶⁶, pokazać nam potężnego męża, który w miłości kobiety znalazł nie źródło neurastenii, lecz prawdziwe źródło siły ducha, wznosząc się od miłości jednej osoby do tej wielkiej miłości, która tłumy ogarnia. Pan Tarasiewicz w swej interpretacji Kordiana złożył obfite dowody, że zdoła też oddać nam Gustawa i Konrada⁶⁷. Przy doskonałym składzie artystów, jakimi się

65 Michał Tarasiewicz (1871–1923), uczeń Józefa Kotarbińskiego, występował w Krakowie w sezonie 1899/1900; wybitny odtwórca ról w repertuarze romantycznym, grał m.in. Sawę (*Sen srebrny Salomei*), Zbigniewa (*Mazepa*), Fantazego, Ferdynanda (*Księżę Niezłomny*), Don Karlosa, Hrabiego Henryka (*Nie-Boska komedia*).

66 Na premierę *Dziadów* w inscenizacji Wyspiańskiego publiczność krakowska musiała poczekać jeszcze dwa lata (do 31 października 1901).

67 Tarasiewicz przeniósł się od 1900 roku do Lwowa, w krakowskiej inscenizacji rolę Gustawa-Konrada grał Andrzej Mielewski.

w teatrze krakowskim pan Kotarbiński otoczył, nie zbraknie sił i dla innych ról w naszym dramacie narodowym, którego przedstawienia oczekujemy d. 25 marca w rocznicę powstania Kościuszki.

A tymczasem niech przyjeżdżają do Krakowa z całej Polski patrzeć na uscenizowanego *Kordiana* ugodowcy wszystkich trzech zaborów, ale nie w rocznice naszych powstań. Dla ugodowców *Kordian* jest rozczulającym, pouczającym, prawdziwym dramatem z życia wziętym. Toż według nich każdy ruch narodowy jest nerwowym, niezdrowym porywem Kordianów z motyką na słońce. Toż car Mikołaj i wielki książę prezentują się wspólnie na scenie – liczne wojsko (malowane) słucha ich rozkazów – a nawet Kordian nie śmie się opierać, gdy go naczelnik znieważa. To się podoba tym rozważnym naturom, dbałym o czyny w służbie Mikołaja, lub Wilhelma. Malowane wojsko będzie im imponowało tak, jak im imponuje papierowe wojsko dzisiejsze wielkich mocarstw.

Dla tych, co wierzą w naród, *Kordian* może być tylko smutną przestrożką – przestrożką nieopartą bynajmniej na historycznych faktach, tylko na tle indywidualnej psychologii dekadentów.

Maciek

Wesele

„Słowo Polskie” 1901, nr 207 (4 maja 1901)

Od kilku tygodni Kraków cały chodzi na *Wesele* Wyspiańskiego, wiele osób po dwa i trzy razy, a w drugi dzień świąt popołudniowe ósme z rzędu przedstawienie *Wesela* odbyło się wobec szczelnie zapełnionego teatru, tak że na kwadrans przed podniesieniem kurtyny już nie można było dostać żadnego miejsca, nawet na galerii⁶⁸. Wszędzie mowa o *Weselu*, choć mało kto pojął treść sztuki i głębsze intencje autora. Starosta krakowski z powodów zrozumiałych tylko dla ciężko ograniczonych ludzi, którzy za to przyjmują na siebie odpowiedzialność, wykreślił wiele niewinnych ustępów, które śmiało można by grać, bo sztuka cała jest w najwyższym stopniu cenzuralna, żadnym słowem do buntu nie pobudza – i owszem, zdaje się na końcu jasno wskazywać, że u nas wojownicze zamiary kończą się tańcem według aforyzmu Baudouina de Courtenay: tańczę, więc jestem.

Więc cóż tak zaciekawia tłumy? Czemu biegają na *Wesele* i wśród śmiechu łąza u niejednego zabłyśnie? Co w tym dziele jest za urok społeczny? Bo

68 Rzeczywiście przedstawienie z 8 kwietnia zebrało 712 widzów, prawie tyle co premiera, nie był to jednak komplet na widowni liczącej 936 miejsc. Zob. J. Michalik, *O premierze „Wesela” inaczej*, [w:] tegoż, *Teatr w sejmie*, Kraków 2009, s. 132.

wielka piękność wiersza, subtelna charakterystyka osób, głęboka myśl autora to przecie nie przynęty dla teatralnych tłumów. Dotąd Wyspiański pisał dla wybranych, co go za największego wśród młodych poetów uznawali. Jakiż utrafił ton, który skłania znawców do tego, że po dwa i trzy razy wracają, by sztukę jeszcze lepiej poznać, a jednocześnie ciągnie młodzież i kobiety tak, że się o bilety na galerię nawet rozbijają przy kasie?

Złośliwy jaki recenzent z łona panującej w Krakowie kliki arcyhipokrytów, którzy nawet po cichu grozili, że *Wesele* po kilku przedstawieniach, jako rzecz skandaliczną, usuną całkiem ze sceny, a dopiero wobec panującego powodzenia skapitulowali – taki krytyk stańczykowski może by powiedział, że *Wesele* to paszkwil, w którym chwalony przez Tarnowskiego Rydel jest ośmieszony, w którym jeden filar partii, konserwującej własne stanowiska, jest bezczelnie przedrzeźniany i przedstawiony jako prosty deklamator, z pogardą traktowany przez historycznego Stańczyka, w którym za jednym też zamachem nawet patriotyczne porywy gorętszych mas są wydane na bezlitosne pośmiewisko, w którym Polacy są przedstawieni jak durnie, a Żydzi jeszcze gorzej, w którym wielcy poeci, współzawodnicy autora, w cyniczny sposób traktowani, w którym malarz, pasowany na bohatera, okazuje się prostym safandulą, w którym autor, zły za to, że mu nie przedstawiono *Legionu*⁶⁹, rzuca się z pianą na ustach i wszystkich kąsa gryzącą ironią i t. d., i t. d.

Wiele takich zarzutów mógłby przeciętny krytyk krakowski stawiać i bronić z pewnym prawdopodobieństwem i musielibyśmy mu przyznać, że ten element jasełek krakowskich, te charakterystyczne obrazy znanych w Krakowie osobistości, wzbudzą pewne zaciekawienie w niektórych, choć stanowią najsłabszą stronę dramatu. Lecz dla poważniejszego krytyka trwałe powodzenie *Wesela* nie zależy od tych usterek arcydzieła, od lokalnych aluzji zrozumiałych dla Krakowian. *Wesele* we Lwowie, w Warszawie, w Poznaniu, w Chicago będzie grane z tym samym powodzeniem lub jeszcze większym niż w ospałym Krakowie, choć tam już nikt nie pozna ani Tetmajerów, ani Rydla, ani Przybyszewskiego, którego zresztą w roli Nosa sam autor nie miał zamiaru przedstawić, a tylko przypadkiem chcąc dać sylwetkę jednego z Przybyszewiaków, narysował samego Przybyszewskiego – oni są tak do siebie podobni!

A czemu zawdzięcza to *Wesele* swe znaczenie?

69 Wyspiański miał czytać *Legion* w końcu 1900 roku Pawlikowskiemu we Lwowie i na uwagę o kosztowności dekoracji zaoferował, że sam je sporządzi za 500 guldenów. Zob. nota edytorska, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, Kraków 1958, s. 248–249.

Tym samym motywom co *Kordian*, *Dziady*, *Przedświt*, mianowicie, że autor, jak nikt w Polsce od śmierci trzech wieszczów, uchwycił ton różniący nas od sąsiadów, stanowiący o najgłębszej istocie naszego charakteru, ten ton, co echem drga natychmiastowym w duszy każdego rodaka, co „tętnem jest stuleci”, jak żąda od poety Konopnicka – i „milion serc wzruszonych pieśnią”⁷⁰ budzi.

Wesele to nie farsa, to nie cofnięcie się autora ze stanowiska, które w *Legionie* zajmował, to szczery dramat narodowy, ukazujący jasno w zarysach typowych te dusze, skore do tańca i różańca, zawsze gotowe mieszać z codziennym swym szarym życiem postaci bohaterów jak w *Kordianie*, zjawiska upiorów jak w *Dziadach* i budować w jednej chwili zamki uroczych nadziei jak w *Przedświcie*.

Tyle nitek autor wplótł w tę misterną kanwę, że można by tom cały napisać ciężkiego komentarza do tych trzech aktów lotnych wierszy. Jest tu i filozofia małżeństw między artystami a chłopkami, i głęboka porównawcza analiza charakteru Polaków i Żydów, i sprawiedliwa krytyka polityki Stańczyków, i niszcząca odprawa zdechlaczków (dekadentów) naśladowujących francuskie wzory, i surowy sąd nad Targowicą, i moralna nauka o słomianych strachach na Lachy, i wiele, wiele innych rzeczy, i oprócz tego wszystkiego jeszcze jednolita osnowa samego dramatu, przedstawiającego jedną z najsilniejszych namiętności ludzkich, silniejszą niż miłość kobiety, jak odkrył Gustaw, gdy się zamienił na Konrada.

Zaczyna to się wszystko nader malowniczo i po prostu od zabawy ludowej na weselu poety z wiejską dziewczyną. Snują się tu postacie z różnych stanów, wymieniają krótkie charakterystyczne zdania; stosunki osób, ich uczucia, nadzieje, obawy są tu po mistrzowsku odmalowane. I chłop, i szlachcic, i panna z towarzystwa, i wiejska dziewczucha, i Żyd zwyczajny, i jego delikatna córka Rachela, co zna „ganz Przybyszewski”, a jednak nie wstydzi się w domu sama prać swe brudy, i ksiądz (zmieniony przez delegata c. k. namiestnictwa na świeckiego, aby religia nie ucierpiała), i poeci, artyści, całe społeczeństwo realne przesuwają się przed oczyma widza. Lecz gdzie my się bawimy, gdzie my się zbieramy, gdzie my po naszymu czujemy, tam marna rzeczywistość nie wystarcza, tam kraina marzeń bliska.

Z dziwną finezją autor jednak kładzie wezwanie tego świata upiorów w usta Żydówki, która z polskiej literatury, z polskiej myśli to, co najgrubsze, sobie przyswoiła. Więc owa Żydówka proponuje państwu młodym, by na wesele zaprosili Chochoła, krzak róży słomą obwinięty. To odpowiada

70 M. Konopnicka, *Poezje: seria pierwsza*, Warszawa 1888, s. 123.

jej fantazji egzotycznej, kapryśnej i powierzchownej. Ale panna młoda z polską gościnnością dodaje, by Chochół przywiódł, „kogo chce”. I nadchodzi o północy Chochół, ten Chochół, który w dalszym ciągu okazuje się jako złośliwy, obcy chochlik, paraliżujący naturalne poruszenie ludu. Małe dziecko spostrzega Chochóła pierwsze i naturalnym instynktem wiedzione, wypędza go miotłą bez strachu. Wtedy inne duchy nadchodzą, pełne to grozy, to liryzmu, aż nareszcie na białym koniu ze złotymi podkowami nadjeżdża lirnik ukraiński. A choć to niby widmo, to jednak nie tak całkiem urojone, bo koń stracił jedną z podków złotych u drzwi chaty i gdy gospodarz chce pokazać wszystkim ten znak namacalny bytności dostojnego gościa, gospodyni skwapliwie chowa podkowę jako symbol szczęścia. Wernyhora żąda rozmowy z gospodarzem, donosi mu, że nadeszła „chwila osobliwa” i powierza mu złoty róg, którego głos ma zbudzić lud o świcie naza jutrz, gdy na skutek rozesłanych wici zewsząd zjadą się liczniejsi goście. Ale gdy już wszyscy czekają z zamierającym tchem na tętent koni od Krakowa, zjawia się wysłaniec i oświadcza, że złoty róg, szlachcie powierzony przez wieszczka, został zgubiony!

Wtedy straszny ból dręczy obecnych i winowajca myśli, jakby ich „zwolnić od tych mąk” wyczekiwanie i zawiedzionych nadziei. Bezmyślny trębacz słucha cynicznej rady Chochóła, zakreśla koło zaczarowane, wyjmuje z rąk im broń i łączy pary do tańca. Wśród tego tańca kurtyna spada i publiczność idzie do domu w przekonaniu, że to był zwykły taniec. Ale kto czytał świeżo *Dziady*, ten wie, że ten przez Chochóła słomianego wywołany taniec sztuczny to przejściowy szal pod wpływem uroku złego. Oni się przebudzą z tego bezmyślnego krążenia w kółko i znajdą złoty róg. A jak go znaleźć, sam autor misternie wskazał w drugim akcie, gdzie żywi z umarłymi rozmawiają.

Jeśli dziś mało kto to *Wesele* pojmuje, jeśli wielu widzi w nim szopkę lub jasełka krakowskie, to tylko dlatego, że mało kto czyta dziś *Dziady* i zastanawia się nad ich nieśmiertelną treścią. W *Weselu* mamy te same pierwiastki, co w *Dziadach*, na inny ład wyrażone: prawdziwe zespolenie żywych z nieboszczykami, prawdziwe ich wspólne dążenie do tego jednego celu, o którym Krasiński powiedział:

Przez ojców waszych życie,
Porywani dotąd skrycie,
Mimo wiedzy wy musicie
Ku królestwu iść Bożemu,
Co ma jaśnieć na tym świecie:
My szli tamże po staremu

Wy dziś z młodu tam idziecie,
 Jedną spójnią, w jednym duchu,
 Juk ogniwa na łańcuchu,
 Pan powiązał ojców z syny.
 Ni ten łańcuch kiedy pęknie,
 Wszystkim razem dobrze pięknie!⁷¹

To wieczne piękno wśród ciemnej nocy przejściowych epok dziejowych tylko wieszcz prawdziwy rozpoznaje i Wyspiański w *Weselu*, podobnie, jak w *Legionie*, stanął jako dziedzic naszych wieszczów, nie poeta tylko, lecz widzącą wiarą oświecony wieszcz. Miejmy nadzieję, że pan Kotarbiński, zyskawszy sobie wielką zasługę przedstawieniem *Wesela*, zachęcony powodzeniem, odważy się na przezwycięzenie technicznych trudności, jakie pociąga za sobą przedstawienie *Legionu*, i że wkrótce ujrzemy na krakowskiej scenie *Legion** Wyspiańskiego. Śmiało mu rokować możemy jeszcze większe powodzenie niż to, jakie ma *Wesele*.

* Według zdania pana Pawlikowskiego, dyrektora sceny lwowskiej, dekoracje do *Legionu* kosztowałyby kilkanaście tysięcy, lecz Wyspiański twierdził, że podjąłby się wymalować sam wszystkie dekoracje za cztery tysiące rubli⁷². Oby się znalazł jaki miłośnik sztuki, co by tę drobną kwotę na ten cel przesłał poecie. Nigdzie *Legion* nie miałby takiego powodzenia jak w Warszawie.

Wincenty Lutosławski

Noworoczne Wyzwolenie
 „Słowo” 1926, nr 2 (3 stycznia 1926)

W dzień Nowego Roku 1926-go, w teatrze miejskim na Pohulance w Wilnie grano po raz czwarty *Wyzwolenie* Wyspiańskiego⁷³ w nowym układzie, z licznymi skreśleniami.

Teatr był poza pierwszymi rzędami parteru i bocznymi łóżami prawie pełny, co stanowi triumf nie lada, jeśli sobie przypomnimy, jak dwadzieścia dwa lata temu Kraków przyjął oryginalne *Wyzwolenie* w reżyserii samego Wyspiańskiego. Przychodziło ono po *Weselu*, *Warszawiance*, *Kłątwie*, *Legionie*, *Kazimierzu Wielkim*, *Bolesławie Śmiałym* i zawiodło całe miasto, choć

71 Cytat z *Przedświtu* Zygmunta Krasińskiego.

72 Zob. przyp. 6.

73 Premiera *Wyzwolenia* stanowiła oficjalną inaugurację pierwszego sezonu Reduty w budynku teatru na Polulance w Wilnie, 23 grudnia 1925.

zawierało takie perły, jak „Boże, wielki Boże, Ty nie znasz nas Polaków, Ty nie wiesz, czym być może straż polska u Twych znaków”⁷⁴.

Sam Wyspiański przewidywał, że ten najgłębszy jego utwór będzie wymagać skrótów koniecznych, bo w końcu aktor mówi: „myślę, by sztukę skrócić, gdy jutro powtórzą, w momencie, kiedy Konrad wychodzi na scenę” – na co Muza odpowiada: „chcesz biżuterie dać poprawiać cieśli”. Ale nowy układ nie tylko na skrótach polega. Całość jest uwydatniona jako próby aktorskie na scenie i dlatego wszystkie grupy w 1-m akcie pozostają na scenie, jakby widzowie poszczególnych scen. W ogóle mamy tu nadzwyczajne uproszczenie dekoracji, zredukowanych może koniecznością i ubóstwem do minimum. Nawet „choinka oświetlona i ustrojona”, która miała być wedle wskazówek Wyspiańskiego „zawieszona u stropu”, została usunięta, kołyska nie zawiera nawet lalki, a na miejsce aniołów, czuwających nad matką i dzieckiem wprowadzone są niewiasty, o tyle niezwykle, że milczą, bo nie są przewidziane w tekście. Podziemia Wawelu to prosta kłapa w podłodze, pod którą widać jaskrawe światło całkiem niepotrzebne. Pomimo tych nadzwyczajnych uproszczeń, a może właśnie dzięki nim, wrażenie widza jest silne, a gra Konrada trafia do sumienia współczesnej Polski, której poeta wyrzuca, że tyle robi dla pozorów, a tak mało dla istotnych celów życia.

Wyzwolenie pozostaje wiekuiście aktualnym i pobudza do myśli, a nawet do postanowień zbawiennych. Jest to dramat teatralności w życiu, która nas więzi. Jest to zarazem dramat samej poezji, która ukazując zaświaty, prowadzi do martwych podziemi. Jest to śmiała w 1902-m roku rzucona zapowiedź niepodległości Polski i z wieszczego ducha poczęta przepowiednia wszystkich tych cierpień i zawodów, których dziś jesteśmy świadkami. Karmazyn daje chłopu karabelę i lity pas, a Hołysz zapowiada, że chłopci posiedzą szlacheckie błędy. Rozmowa Konrada z maskami to najgłębszy obraz rozterek duszy polskiej, które nie ustały z pozyskaniem niepodległości, lecz urosły i wzmożyły się.

74 Słowa z tzw. modlitwy Konrada robiły nadzwyczajne wrażenie w interpretacji Osterwy: „stoi pośrodku sceny [...] profilem ku widowni i mówi wiersz prawie bez gestykulacji, z twarzą nieruchomą. Gra samym głosem, piersiowym, aksamitnym, o niebywałej rozpiętości i bogactwie tonów. W pewnej chwili oko zaczyna mu świecić coraz intensywniej, widać jedną, drugą łzę staczającą się po policzku. Stopniowo głos nabiera siły: »O Boże, wielki Boże, Ty...« razem ze słowami »straż polska« – Konrad obraca się ku widzom i wznosił krótkim, lecz zdecydowanym gestem prawą dłoń w górę [...]” – wspominał Tadeusz Łopalewski, cyt. za: J. Szczublewski, *Żywy Osterwy*, Warszawa 1973, s. 288.

Przedstawienia *Wyzwolenia* są budzeniem sumienia narodu, a jeśli skracając i upraszczając niesłychanie zawiły i trudny dramat, można skłonić obojętną publiczność do wysłuchania tylu nieśmiertelnych prawd, to sam Wyspiański to uprawnił, gdy kładł w usta reżysera słowa: „sztuka będzie, gdy przyjdzie publiczność i kwita. Teatr dla publiczności jest – publika ceni. Trzeba umieć ją zająć – entuzjazm jest, jeśli ktoś umie na tych strunach zagrać jak na harfie; jeśli nie umie, nie ma na co się porywać”. Otóż zespół Reduty widać umie, skoro w mieście ospałym zdołał w ciągu 10 dni duży teatr prawie napełnić, grając tak niedostępną w czytaniu rzecz, jak *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Wszak nie uczestnicy dzisiejszego pseudowyzwolenia na to hasło się stawili!

Na przyszłość jednak warto choinkę i aniołów do sceny rodzinnej w 2-m akcie przywrócić, a światło w rzekomych podziemiach zgasić.

W. Lutosławski

Dom otwarty i Mały domek

„Słowo” 1926, nr 10 (14 stycznia 1926)

[Od redakcji pisma:] *Pomimo ukazania się recenzji naszego sprawozdawcy p. W. Piotrowicza, drukujemy za jego zgodą nader interesujące wywiady [sic!] prof. Wincentego Lutosławskiego na temat Domu otwartego i Małego domku, ujęte w formę recenzji.*

Rzecz się dzieje czterdzieści lat temu, a wszystkie typy tej doskonałej komedii Bałuckiego pozostają tak aktualne, jakby w tym roku była napisana. Zazdrosny mąż, który ma specjalną metodę ochraniańa żony przed pokusami i jest pewny jej wierności, choć ona go prawie jawnie zdradza i wysyła go na schadzki na cmentarz, aby bezpiecznie przyjąć kochankę w mieszkaniu – młode małżeństwo, które ulega pokusie urzędzenia większego przyjęcia i ma z tego powodu wiele przykrości – baba plotkarka, mająca cztery niepowabne córki na wydaniu – aptekarz małomiejski, szukający w stolicy posażnej żony – stary pułkownik, patrzący z oburzeniem i pogardą na zepsucie młodzieży – nawet kontrast między dawnymi a nowymi tańcami – to wszystko można i dziś spotkać w aktualnym życiu.

Gra całego zespołu bez zarzutu wszystkie te postacie tak żywo stawała przed oczyma widzów, że ciągle wybuchy zdrowego śmiechu bardzo dobrze zastępowały oklaski i świadczyły o zadowoleniu publiczności, wypełniającej teatr na Pohulance prawie zupełnie. Śmiech z próżności ludzkiej porusza myśli w kierunku społecznie pożądanym, a wywołanie takiego śmiechu staje się społeczną przeto zasługą. Komedie Bałuckiego zasługuje na to, aby

w czterdzieści lat po epoce, którą przedstawia, jeszcze gromadziła tłumy, żądne wesołości. Jest to rzecz wcale nie mniej udana niż najlepsze komedie Fredry i pozostanie prawdziwie zabawna jeszcze za drugie czterdzieści lat i więcej.

Sam tekst autora już jest wielce udany, a w tym wypadku jest on nadzwyczaj udanie ilustrowany pomysłowymi gestami aktorów, nawet tych, którzy mają rolę niemą, jak cztery córki Ciuciumkiewiczowej. Były one bardzo trafnym uosobieniem takich bezdusznych panien, tyranizowanych przez pełną poczucia swej władzy i znaczenia matkę. Mąż zazdrosny i jego niewierna żona, gospodynie domu otwartego i wujaszek pułkownik, nawet stary służący – to wszystko było żywe i rzeczywiste, a jedyny szczegół, który psuł to wrażenie rzeczywistości, to schody między przedpokojem a salonem. Drzwi od przedpokoju i drugie drzwi od pokoju gospodarza mogłyby być przeniesione na scenę, również jak stolik służący do gry w karty lub szachy.

Niepodobna opisać słowami licznych trafnych pomysłów, jakie w tej sztuce aktorzy wykonali ku wielkiej ucieście publiczności. Typy śmieszne i zabawne zostały przedstawione bez przesady i złośliwości, w sposób pobudzający nawet tępych widzów do namysłu, a może nawet do zbawienych postanowień. Ta zdolność wywołania młodzieńczej wesołości w zespole, który zarazem jest w stanie wystawić *Wyzwolenie* – dobrze świadczy o duchu panującym w Reducie. Podział aktorów na komików i tragiczków jest sztuczny – doskonały tragiczek powinien umieć także wyrazić komizm, bo „nic z tego co jest ludzkim, nie jest mu obcym”. Komedie, nawet farsa, dobrze grana nie jest niższym gatunkiem sztuki, jeśli należy do prawdziwej Sztuki. I owszem, śmiech jest bardziej wyłącznie ludzkim objawem niż wycie z bólu. A zdolność do śmiechu i budzenia śmiechu jest jednym z warunków równowagi duchowej i patrzenia z właściwej perspektywy na zawiłość, które nam utrudniają życie.

Więc dawna klasyczna proporcja grecka trzech tragedii na jedną komedię w naszych ciężkich do zniesienia czasach może z pożytkiem być trochę zmieniona w ten sposób, aby dobrą komedię uznać za równoważną dobrej tragedii. Dlatego radosna wieść, że można się ubawić i uśmieć zdrowo na przedstawieniu *Domu otwartego* warto szerzyć, aby dotarła do wszystkich, co mogą jeszcze sobie pozwolić na odwiedzinę teatru.

*

W małym domku jest to komedia pełna wesołości pomimo strzałów na scenie i poza sceną. Główne dwie postacie to marzyciel, rozkochany nauczyciel i przedmiot jego miłości, trzeźwa i rozsądna, panująca nad sobą

Wanda. Kontrast tych dwóch typów stwarza sytuacje nadzwyczaj komiczne. Wszystko się kończy najlepiej, triumfem wytrwałej miłości, wzajemnością panny i jej poślubieniem.

W innym sensie komiczną jest inna para, która ten mały domek, scenę miłości Wandy zamieszkuje. Czyż nie zabawna jest doktorowa, która najprzód dała się uwieść lokatorowi swej matki, a gdy za niego wyszła równie łatwo w osiem lat później ulega lokatorowi swego męża i w przeciwstawieniu do Wandy manifestuje w skandaliczny sposób swoje uczucia do tego stopnia, że nawet tępego męża pobudza do zazdrości? A czyż nie jest komicznym ten mąż, który przez 8 lat żonę zupełnie zaniedbuje, pozostawia ją w domu, jakby służącą, nie mającą udziału w jego życiu towarzyskim i zawodowym – tak dalece, że jedyną jej rozrywką są rozmowy ze służącą i że ona sama przez obcą osobę wchodzącą do domu jest wziętą za służącą – a potem zapominający o wrażliwości na lokatorów uwiedzionej przez siebie i poślubionej dziewczyny, i oddający ją na pastwę całkiem niepotrzebnego mu lokatora, inżyniera?

Równie śmiesznym jest ten inżynier, kochliwy i tchórzliwy zarazem, uciekający od doktorowej, gdy się przekonał o jej wrażliwości. Także komiczną rolę ma służąca, przekomarzająca się ze swoją panią i nadmiernie z nią poufała. Wesołej tej atmosfery, w której nadzwyczaj trafnie są także scharakteryzowani sędzia filozofujący o sprawiedliwości i medycynie oraz zalotna sędzina – wcale nie zdoła zamącić komiczne zabójstwo na scenie, i zbyteczne samobójstwo poza sceną. Widzowie nie będą płakać na tymi ofiarami, bo wiedzą, że one rychło zmartwychwstaną jako nieśmiertelne komiczne typy bałamutnego doktora i łatwej do zbałamucenia bezdusznej młodej kobiety, nie mającej ani treści, ani celu w życiu.

Zespół Reduty gra *W małym domku* wyśmienicie i bez zarzutu. Rzecz, która w czytaniu może się wydawać tragiczną, jest uwydatniona jako wykwintna komedia, w której wyraziście występują śmieszne strony mieszkańców małego miasteczka. Jeśli sztuka *Dom otwarty* wywoływała głośne wybuchy śmiechu, to patrząc na sceny *W małym domku*, szczerze zapełniona widownia rozkwitała ustawicznie uśmiechami. Komizm Rittnera jest subtelniejszy i oryginalniejszy niż komizm Bałuckiego. Trudniej dobrze grać *W małym domku* niż *Dom otwarty*. A jakkolwiek *Dom otwarty* jest grany nadzwyczajnie, to trzeba wyznać, że aktorzy *W małym domku* grają jeszcze lepiej – i ktokolwiek widział *Dom otwarty* z zadowoleniem, ten powinien skosztować więcej subtelnej wesołości, bez obawy o strzały na scenie – patrząc na wnętrza „małego domku”.

„Wesele” Wyspiańskiego

„Słowo” 1926, nr 16 (21 stycznia 1926)

[Od redakcji pisma] *Ze względu na to, iż nadesłany nam przed premierą artykuł prof. Lutosławskiego porusza zagadnienia ideowo-filozoficzne Weseła, zamieszczamy na skutek propozycji naszego referenta teatralnego p. W. Piotrowicza artykuł ten, przed jego uwagami, które dotyczyć będą inscenizacji utworu w Reducie.*

W dwadzieścia pięć lat po pierwszym przedstawieniu *Weseła*, znikły wszelkie wątpliwości co do stałej wartości artystycznej i narodowej tego arcydzieła. Gdy się pojawiło, wielu krytyków, jak np. Stanisław Tarnowski, a nawet Sienkiewicz, potępiło Wyspiańskiego. Płód wielkiego twórczego natchnienia uznawali za wybryk chciwego nowości ambitnego młodzieńca. Lecz choć po *Weselu* Wyspiański żył i tworzył tylko siedem lat i umarł, mając lat trzydzieści osiem, dziś w osiemnaście lat po śmierci zajmuje ten ongi nieśmiały, milczący, często dowcipny i złośliwy młody malarz i poeta jedno z pierwszych miejsc w panteonie narodowej sławy, obok Mickiewicza i Matejki, z których wyrósł i na których jego tak na wskroś oryginalna twórczość stoi.

Wesele jest obok *Warszawianki* i *Legionu* próbką tej wielkiej narodowej sztuki, którą Konrad zapowiada w *Wyzwoleniu*. Choć *Wyzwolenie* napisane było we dwa lata po *Weselu* i stanowiło jakby komentarz do poprzednio wydanych utworów, będąc usprawiedliwieniem źle rozumianego przez współczesnych poety – to stanowi ono zarazem wstęp i jakby wtajemniczenie widza na drodze nowej sztuki.

Budowa *Weseła* i *Wyzwolenia* jest ściśle równoległa. W obu sztukach mamy w pierwszym akcie obraz Polski, jaką jest obecnie, w drugim działaniu pewnej wielkiej przemiany od środka i z głębi idącej, a w trzecim owoce tej przemiany – duch podniesiony rwący się do czynu – w końcu zaś tragiczne załamanie się wysiłku – Jasiak traci złoty róg, Konrad jest gnany przez Erynie. Wizja ogniska domowego, która się ukazuje Konradowi w *Wyzwoleniu*, jest ziszczona w *Weselu*. Mamy tu gościnny dom gospodarza, który skupia wszystkie stany – i kojarzy nowe stadła, nowe stwarzając ognisko życia narodowego.

Wesele jest tak dalece pełnym treści wyrazem Polski, że mnóstwo wierszy pozostaje w pamięci czytelnika lub słuchacza, stanowiąc hasła mające częste zastosowanie. Któż zapomni, że „Polska to jest wielka rzecz, podłość odrzucić precz”. Ileż razy mamy sposobność komuś wołać „miałeś chamię złoty róg – został ci się ino sznur”. Albo wobec złośliwej obmowy, tak częstej niestety wśród nas, czyż nie godzi się przypomnieć: „asan jako spowiedź

czyni, spowiedź widzę cudzych grzechów”. Jakże gorzka prawda brzmi w tym sławnym wierszu: „chłop potęgą jest i basta”. Takich wierszy lapidarnych łatwo zebrać kilkadziesiąt, gdy uważnie czytamy *Wesele*. Wiekuiste nasze bóle, słabości, skargi znajdują tu wyraz dobitny i nieśmiertelny.

Najwięksi wieszczowie zachodu nawet gdy się wznosili na najwyższe szczyty poezji, jak Dante, lub klasycy francuscy Corneille i Racine, zawsze nam przedstawiali świat i życie jako coś niezmiennie istniejącego, w tej swej niezmienności wzniosłego i potężnego. Polska poezja zaś we wszystkich swych najszczytniejszych dziełach ukazuje nam rzeczywistość jako niewystarczającą i sięga ponad nią, poza nią do ciągle oczekiwanej wielkiej Przemiany, mającej sprowadzić Królestwo Boże na ziemię. A źródłem tej siły, co „zjadaczy chleba” ma w aniołów przerobić jest dla nas nie mądrość rozumu, lecz natchnienie płynące z serca lub raczej przez serce z Boga. Czy ten charakter polskiej poezji wyraził Mickiewicz, gdy mówił „ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam, tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam. W piersi tylko uderzę, wnet źródł słów wytryśnie, a jeśli na tym prądzie iskra Boża błysnie, nie wynik to rozumu, ani płód marzenia: od Boga ją przyjąłem, na skrzydłach natchnienia; nim widzę przyszłość, chwytam myśli, czuciem rządę, nim silny, grzechy nasze i przyszłość osądzę... Wiedźcie, że dla poety jedna tylko droga: w sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga!”⁷⁵. Ten charakter polskiego ducha, potrzeba związku bezpośredniego z wyższym duchowym światem, świadomość niezniszczalności jaźni, która dochodzi z Bożą pomocą do wszechmocy woli i wciela w czyn swe pomysły – to wielkie rozszerzenie horyzontów doczesnych przez zjawy wieczności – to wszystko mamy w *Weselu* cudownie objawione Słowem godnym wielkiej sprawy.

Występują na scenie wszelkie typy współczesne – szlachta, chłopci, Żydzi, duchowieństwo, mieszczenie, inteligencja, a wśród niej poeci. W ścisłym z nimi związku są zjawy duchów, jak Stańczyk, Zawisza, Hetman, Szela, widmo narzeczonego Marysi. Charakterystycznym i głębokim ujęciem rzeczy Wyspiański czaruje nas i przykuwa. Bardzo trafnie pomysł wyzwania chochoła wychodzi od Żydówki Racheli, która to czyni żartobliwie, nie zdając sobie sprawy z tego, co czyni. Lecz samo wezwanie upiornych gości równie trafnie kładzie poeta w usta państwa młodych.

Związek życia doczesnego ze światem duchów jest jednym z naczelných dogmatów polskiego poglądu na świat. Przykazanie narodowe związku żywych z umarłymi, którzy wszak nie tylko pozostają żywymi, ale mają

75 Słowa z improwizacji Konrada w *Dziadach*.

wzmoczone życie, znajduje swe naturalne uzupełnienie w przykazaniu społecznym harmonii i łączności wszystkich klas i stanów w narodzie. Oba te przykazania są wymownie ilustrowane w *Weselu*, podobnie jak w *Wyzwoleniu*. Trzeci nakaz wspólny obu dziełom, to przejście od pustych słów do natchnionych czynów – więc potępienie poezji, która by tylko słowem była, nie zaś czynem. Aby czyn był natchnionym, trzeba rozkazu z góry, głosu archanioła, zapowiedzianego przez wieszczka i proroka. Trzeba rogu złotego i wytężenia słuchu, aby usłyszeć tętent od Krakowskiego gościńca. Harmonię klas i stanów wytwarza prawdziwa hierarchia, polegająca na dobrowolnym uleganiu sił materialnych hasłom Ducha. Te wiekiste prawdy polskiego życia i zmartwychwstania są wyrażone w *Weselu* w sposób tak do serca widzów idący, jak wytłumaczenie poety pannie młodej, gdzie szukać Polski. Właśnie dlatego, że Wyspiański umiał najtrudniejsze do zrozumienia prawdy oblekać w symbole serce rozgrzewające, *Wesele* jest i pozostanie arcydziełem sztuki narodowej.

Pokazać to arcydzieło na scenie godnie i święcie jest zadaniem ogromnie trudnym i otwiera pole dla coraz to nowych prób inscenizacji doskonałej, w której każdy ruch i gest jest prawdziwym⁷⁶. Poszczególne rozmowy w pierwszym akcie ukazują nam typy ludzi prawdziwie żyjących. Ale wedle intencji autora prawdziwe osoby dramatu to duchy i zjawy, i te są jeszcze prawdziwiej rzeczywiste niż żywi ludzie. Chochół to uśpione w krzaku róży życie, symbol czasowego zimowego uśpienia, po którym nastąpi wiosenne przebudzenie, jeśli nasi Jaśkowie przestaną dbać o czapki, a będą czujnie strzec złotego rogu, gdy im się w ręce dostanie. W rozmachu życia czasem bezwiednie i lekkomyślnie wyzywamy chochoła i to się mści. Ale w tej walce z obezwładniającym zimnem samolubstwa, zwycięstwo jest nie tylko możliwe, ale nawet pewne. Muzyka chochoła usypia i obezwładnia, lecz gdy złoty róg zagrzmi, ludzie się pobudzą i porwą do czynu, który nas zbawi.

76 Redutowe *Wesele* cechował oryginalny układ plastyczny wymyślony przez Iwo Galla. „Mamy więc plan drugi – mały, i plan pierwszy – wielki. To tylko w książce do jednej i tej samej chaty przychodzą żywi i umarli, na scenie jest mała chata i wielka chata. Ze wspaniałą prostotą prymitywu podała nam to Reduta. Plan pierwszy powtarzał niejako plan drugi – w powiększeniu. Małemu oknu odpowiadało wielkie, małej skrzyni – wielka skrzynia, małemu wieńcowi dożynkowemu – wielki. [...] Reduta pierwsza pokazała nam »osoby dramatu« we właściwej skali. Dotąd (abstrahując od wartości aktorskiej poszczególnych wykonawców) były to tylko »osoby«, różniące się od innych tym przede wszystkim, że spacerowały we włączających się za nimi po podłodze kółkach sinego światła. Teraz znalazły własny teren, własne ramy, skalą odpowiednie; na zaklętym proscenium Reduty wyrastały jak olbrzymy. Nigdy się ich już nie zapomni” – pisał S. Srebrny. Cyt. za: M. Białota, *Pierwszy sezon teatralny Reduty w Wilnie*, [w:] *Od strony Kresów. Studia i szkice*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1994, s. 78.

Ogromne powodzenie *Wyzwolenia* w Wilnie budzi nadzieje, że i *Wesele* w swej wileńskiej inscenizacji przyciągnie licznych widzów. *Wyzwolenie* i *Wesele* stanowią jedną całość, dwojako wyrażają te same prawdy. A gdy patrzymy na doskonałą w każdym szczególe, najstaranniej opracowaną grę Reduty, nie zapominajmy, że nigdy przedtem Wilno nic podobnego nie widziało, i że nie wiadomo, jak długo da się utrzymać ten cud, gdy miasto tylko bierze, a zbyt mało daje. Wszyscy artyści Reduty powinni mieć do wyboru liczne zaproszenia, zapewniające im w najzasobniejszych domach miasta najwygodniejszą gościnność, czułą opiekę nad ciałami tych, co ducha naszego unoszą na szczyty życia polskiego. Tymczasem ci pracownicy nie mają gdzie się podziąć i żyją w tak nieznośnych warunkach, że wielu się rozchorowało i nadludzkim wysiłkiem grają, choćby powinni położyć się do łóżka⁷⁷.

Oby szczególnie ci, co jeszcze sami nędzy nie cierpią, otworzyli swe domy dla tych rycerzy Ducha, którzy nam ukazują jedyną drogę wybawienia z popolitości życia, przez umiłowanie takiego Piękną, które w sobie zawiera i Dobro i Prawdę. Obyśmy dowiedli, że Wilno nie jest ospałym miasteczkiem prowincjonalnym, lecz stolicą życia duchowego. Wszak Ateny były znacznie mniejszym miastem, a zmieściły po kolei takich olbrzymów, jak Ajschylos, Sofokles, Arystofanes, nie licząc Peryklesa, Sokratesa i Platona. Prawdziwy teatr narodowy jest warsztatem siły twórczego ducha, jest siłą, której skutki sięgają daleko. Jednym z nich jest otworzenie tajemnic polskiego ducha tym wygnańcom, których zbyt łatwo i często uważamy za wrogów, a których Wyspiański w *Weselu* nazywa „takimi przyjaciółmi, co się nie lubią”. Otóż chodzą oni do teatru Reduty bardzo chętnie, a gdy przez sztukę naszą zrozumieją Polskę, przestaną być wrogami. Co do nas Polaków, to my od dawna wszystkich wrogów kochamy i gotowi jesteśmy im służyć. Odpuszczenie win cudzych jest warunkiem koniecznym wybawienia nas od skutków naszych grzechów.

W. Lutosławski

Cuda w małym domku

„Kurier Wileński” 1926, nr 21 (27 stycznia 1926), s. 2

Świetna sztuka Rittnera *W małym domku* w nowym ukazała się kształcie w teatrze Reduty dzięki udziałowi w niej Marii Dulębianki⁷⁸. Jakkolwiek

77 Redutowcy znaleźli lokum przy ul. Uniwersyteckiej, ale były to pomieszczenia wymagające remontu, bez kuchni, jadalni, pralni, prawdopodobnie także odpowiedniego ogrzewania.

78 Maria Dulębianka (1881–1959), współpracowniczka Reduty, artystka Teatru Narodowego, występowała w Wilnie gościnnie w styczniu 1926.

była grane bardzo dobrze i przedtem, to trzeba przyznać, że gra wyrazista Dulębianki nowe rzuca światło na możliwą interpretację intencji autora. Typ Maryli, zaniedbanej i spoufalonej ze służącą żony doktora, jest uwytklony w grze Dulębianki, może aż do przesady w scenie kolacji, podczas której ona zbyt natarczywie się narzuca nasycenemu jej wdziękami inżynierowi, co go nareszcie pobudza do ucieczki, gdy spostrzega, że rozpalil ogień, którego nie umie stłumić ani zgasić.

W tej interpretacji Marysia jest dziewczyną wstrzymaną w rozwoju przez katastrofę uwiedzenia przez lokatora matki. Spóźniony wybuch temperamentu, wywołany w 8 lat później przez innego lokatora, głównie tym, że on na nią zwrócił uwagę – wytrąca ją z równowagi i naraża na smutne konsekwencje. Taką grę usprawiedliwiają słowa doktora w rozmowie z sędzią, że zabił on dziecko.

Wykwintna gra państwa Wiercińskich⁷⁹ zyskała także kilka nowych rysów, które świadczą, że w Reducie się odbywa ustawiczna praca nad udoskonalaniem wyrazu rzeczywistości. Nauczyciel jest typem, jakiego w życiu nie spotykamy, ale gra pana Wiercińskiego czyni go żywym i prawdopodobnym. Jego szlachetność – i egotyzm Doktora, równie charakterystycznie oddany przez nadzwyczajną grę pana Chmielewskiego⁸⁰, to kontrasty, które pomimo tragicznego końca nadają sztuce charakter wzniosłej komedii, przedstawiającej ciasne horyzonty małego miasteczka. Sędzia, szczególnie w ostatniej rozmowie z doktorem, gdy filozofuje na temat medycyny i sprawiedliwości, jest nadzwyczaj wiernie i zgodnie z rzeczywistością życia przedstawionym. Nie mniej udatna jest i sędzina.

Całość robi duże wrażenie właśnie dlatego, że wszyscy doskonale grają i przez to wartość dzieła podnoszą. Obecność widza na takiej sztuce jest i miłą rozrywką, i zarazem pobudką do namysłu nad pewnymi zagadnieniami życiowymi. Czy doktor, gdyby nie uległ spóźnionemu szałowi zazdrości, a uznał trochę wcześniej swą własną winę, nie mógłby jeszcze zaznać szczęścia w pożyciu z przebudzoną żoną? Wszak łatwo było ją przekonać, że afekt inżyniera był nieszczerym, i że sam inżynier zasługiwał na ostry sąd o nim panny Wandy. To dziecko igrające z ogniem, jakim jest Marysia, mogło jeszcze stać się dojrzałą kobietą, rozumiejącą odpowiedzialności

79 Edmund i Maria Wiercińscy; Wierciński (1899–1955) był jednym z najzarliwszych Redutowców, kierownikiem pracy zespołu.

80 Zygmunt Chmielewski (1894–1978) – aktor Reduty od jej założenia, pełnił też funkcję jej kierownika pod nieobecność Osterwy.

zyciowe i wybaczącą ciężką winę męża, która ją rzuciła na pastwę bezdusznego przybysza.

Nie dziwimy się, że teatr za każdym razem, gdy Reduta gra *W małym domku*, wypełnia się oceniającymi piękno tej gry widzami. Takie przedstawienie widzów nie tylko bawi, ale i podnosi. Reduta gra wybitnie polskie sztuki i pomimo to przyciąga dużo bardzo widzów, dotąd mało z polskim teatrem obeznanych. To stanowi zjawisko bardzo godne uwagi i dużą narodową zasługą. Fakt pobytu Reduty w Wilnie jest pod względem narodowym najdonioślejszym faktem w życiu naszego miasta w ciągu ostatnich lat. Niestety, nie jest on dostatecznie oceniony w prasie wileńskiej, gdyż dla niektórych recenzentów operetka ma większy urok. Trzeba by pobudzić szczególnie te warstwy ludności, które dotąd prawie teatru polskiego nie znają, (a mówię nie tylko o Żydach, lecz także o wielu miejscowych rodzinach o polskich nazwiskach, lecz z bardzo słabą świadomością narodową), aby z obecności Reduty w Wilnie korzystały i poznały piękno polskiego gestu i słowa. Doktor i doktorowa są typami, które mogą się wszędzie trafić, ale nauczyciel jest na wskroś Polakiem, szczególnie w tym ujęciu, jakie mu daje pan Wierciński.

W. Lutosławski

„Przechodzień” Katerwy

„Kurier Wileński” 1926, nr 22 (28 stycznia 1926)

Sztuka ta cieszy się w Reducie nadzwyczajnym i zasłużonym powodzeniem. Na czwartym przedstawieniu teatr był szczelnie zapełniony i to w bardzo znacznej części przez widzów, którzy zwykle na polskie sztuki nie uczęszczają, a zostali przyciągnięci przez urok wysokiego poziomu artystycznego, na którym Reduta stale utrzymują wszystkie swe widowiska. W ten sposób okazuje się zwycięstwo polskiego ducha nad zakorzenionymi uprzedzeniami. Jest to zasługa narodowa Reduty niepospolita, którą każdy bezstronny świadek powinien uznać. Piękno polskiej sztuki świeci tu w pełnym blasku i olśniewa nawet tych, co jej dotąd wcale nie znali. Śmiało można twierdzić, że krótki dotąd pobyt Reduty w Wilnie dla polskości miasta więcej uczynił niż inne dawniejsze i dłużej trwające poczynania.

Przechodzień jako utwór dramatyczny nie jest dziełem pierwszorzędnym, ale nadaje się do subtelnej gry, bo przy małej ilości osób mamy tu głębokie konszachty charakterów i wykwinne rozmowy o temacie wiecznie interesującym, jakim jest miłość i przyjaźń.

Mamy obraz przenikającej dusze miłości dwóch mężczyzn do jednej kobiety, ich szlachetne współzawodnictwo i rozwiązanie konfliktu w cudowny sposób, zapewniający szczęście miłości i przyjaźni wszystkim trojgu. Przechodzień, który przypadkiem dostał się wskutek nieporozumienia do mieszkania nieznaney mu osoby i spotkanie to uznał za opatrnościowe zrządzenie, podnosi i zbliża ku sobie dwie osoby, które nie umiały się porozumieć, zyskuje ich wierną przyjaźń. Choć swe uczucia dla pani domu za miłość uważał i nawet jej narzeczeństwo zachwiał, to w końcu znajdzie w jej córce to, czego szukał w matce, zachowa czystą przyjaźń matki i przyczyni się do jej szczęścia w małżeństwie z innym.

To wszystko się dzieje w szeregu scen prostych, pociągających i pobudzających do myślenia – wśród dekoracji pięknych i doskonale do treści zastosowanych. Widzimy nie teatr, ale rzeczywiste zdarzenie, takie jakie się mogło wydarzyć. Rola przechodnia była grana doskonale⁸¹ i łatwo zrozumieć urok, jaki on wywarł na panią domu i na jej córkę.

Matka i córka to również żywe pełne wdzięku postaci. Przyjaciółka ich, pani Steffi, robi wrażenie osoby, jaką w życiu spotykamy, zupełnie naturalnej, a serdeczne uczucia, jakie sobie wzajemnie te trzy niewiasty wyrażają, promieniają dziwnym ciepłem na salę, podobnie jak gorąca lecz opanowana i szlachetna miłość dwóch współzawodników. Widok tych osób budzi u widzów pragnienie obcowania z nimi.

Sam tekst sztuki na pewno nie mógłby wywrzeć tak silnego wrażenia. Podobnie jak muzyka przeobraża słowa piosenki, tak gest, ruch, spojrzenie, ton dopiero nadają wyraz słowom dialogu. Otóż widać, ile zdolni artyści teatralni mogą dodać od siebie do tego, co dał autor, pisząc sztukę. Nie ma jednego zgrzytu i widzowie opuszczając salę, tylko żalowali, że autor nie dodał czwartego, a nawet piątego aktu, w których mógł nam unaocznic, jak miłość ku matce przeobraża się w czystą przyjaźń w świetle rewelacji, jaką da artyście poznanie córki. Z matką spotkanie przechodnia było przypadkowe, z córką miał on się spotkać inaczej i pokochać ją goręcej, nic nie tracąc z czystych uczuć swych ku idealnej teściowej.

Co za wspaniałe sceny i sytuacje możemy sobie wyobrazić w niedopisanych dwóch aktach, na zasadzie aluzji rzuconych w trzecim akcie. Słuchając tak interesujących i naturalnych rozmów znieśliiby wszyscy słuchacze jeszcze dwa akty, skoro te trzy, któreśmy poznali, wydałyby się jedną chwilką, gdyby nie antrakty.

W. Lutosławski

„*Fircyk w zalotach*”

„*Kurier Wileński*” 1926, nr 27 (4 lutego 1926)

Przedstawienie *Fircyka w zalotach* Franciszka Zabłockiego w Reducie w wilię N.P.M. dnia 1-go lutego 1926 r. przeszło wszelkie oczekiwania i najśmielsze nadzieje. Już od podniesienia kurtyny, gdy się ukazała publiczność i gościnną sień wiejskiego pałacu, przedzieloną kolumnami marmurowymi od daleka w głąb sięgającego wersalskiego ogrodu, zdumienie, że można było w Wilnie taką wspaniałą dekorację i takie wykwintne umeblowanie improwizować – było powszechne.

W pierwszej scenie od razu zaznaczył się wysoki poziom artystyczny gry, gdyż role Świstaka i Pustaka były powierzone doskonałym aktorom. Świstak, służący Fircyka, to pan Ratusiński⁸², znany jako aptekarz tak zabawny w *Domu otwartym* Bałuckiego, a potem jako zapalczywy Syn rwący się do Harfiarki w *Wyzwoleniu*. Pustak to pan Pągowski⁸³, którego podziwialiśmy jako Hołysza w *Wyzwoleniu*, jako Dziada w *Weselu*, jako Fujarkiewiczza w *Domu Otwartym* i jako Pedrillo w *Nowym Don Kiszocie*. Oczywiście jedna sprawozdawczyni znana ze swych niedokładności, nie poznała się na tym i napisała, że role służących były gorzej obsadzone!⁸⁴ Ależ cała rozmowa tych służących, wszystkie ich gesty i tony tchną sprzed rewolucji francuskiej atmosferą, kiedy służący nie miał jeszcze pretensji, aby zostać panem, lecz wiernie służył fantazji swego pana.

Ta wierność i uległość wprawdzie z punktu widzenia demagogicznego będzie się nazywać niewolniczą, lecz z punktu widzenia sztuki jest harmonijnym podporządkowaniem jednych typów drugim, aby uwypuklić typ wyższy. Taki pan jak Fircyk, na to, żeby w pełni jaśnieć swoją beztrudną pustotą, która ma urok prawdziwej swobody i wolności, potrzebuje tak obrotnego służącego, jak Świstak, któremu może powierzyć całe swe nagłe zyskane bogactwo, aby zadowolnić kaprys szybkiego sprowadzenia opery ze stolicy.

Świstak jest rzadszym typem niż Pustak, ale i ten cierpliwie znoszący gniewy, kaprysy, nawet obelgi Arysta, a przy tym do pana swego

82 Stanisław Ratusiński, aktor Reduty od 1923 do 1926 roku (zmarł tragicznie w czasie jednej z wypraw zespołu).

83 Konstanty Pągowski (1890–1967), związany z Redutą niemal od początku do 1931, był też jej intendentem odpowiedzialnym m.in. za stroje.

84 Być może jest to przytyk do Heleny Romer-Ochenkowskiej, która też bardzo gwałtownie występowała przeciw recenzjom W. Lutosławskiego. Zob. też, *Krytyka krytyków przez sympatyków*, „*Kurier Wileński*” 1926, nr 29.

przywiązany i czujący prawo do pewnej z nim poufałości, jest potrzebnym uzupełnieniem magnata, który może sobie pozwolić na to, aby w zupełności być sobą.

Równoległą do sceny pierwszej charakteryzującej służących, jest następna scena między Arystem a Fircykiem. O grze Fircyka tylko zupełne milczenie da miarę hołdu⁸⁵. Ale godzi się upamiętnić, że pan Modrzewski⁸⁶ w roli Arysta był w zupełności godnym partnerem Fircyka. Podziwialiśmy go jako niezrównanego Stańczyka w *Weselu*, jako Wicherkowskiego w *Domu Otwartym*, jako żebraka w *Przechodniu*, jako Uleniewicza w *Przepióreczce*, a trochę mniej jako Samotnika w *Wyzwoleniu*. Tutaj jest w zupełności przekonującym okazem trochę zdegenerowanego, samowolnego, zazdrosnego, skąpego magnata, który ulega namiętności gry, ale umie znieść z godnością znaczną przegraną – który jest zazdrosny o żonę, lecz nie śmie jej powstrzymać od spaceru po ogrodzie z Fircykiem. Urok, może dla niektórych widzów nieświadomy, tej sceny, dał wyraz takiej swobody osobistej, jakiej w naszych czasach już nawet najbogatszy magnat nie posiada.

Panna Zielińska⁸⁷ t. j. Muza *Wyzwolenia* i Marysia z *Wesela*, była pełną godności, a zarazem zdolności Podstoliną, a rola daleko trudniejsza Klarysy była dobrze oddaną przez pannę Kuszlównę⁸⁸, którą widzieliśmy jako Smugoniową w *Przepióreczce*, jako Haneczkę w *Weselu*.

Dykcja staranna wszystkich osób komedii uwydatniała nieprzedawnione piękno wierszy sprzed stu czterdziestu lat. Ciągłość narodowego życia wymaga tej odległej perspektywy, ukazującej nam czasem na scenie utwory pisane w odległej przeszłości. Stanowi to niemałe bogactwo teatru polskiego, że komedia z XVIII-go wieku może być dla widzów współczesnych zupełnie aktualną. Te uczucia, które w niej są wyrażone, nie są nam obce, te charakterystyki spotykamy także między nami, tylko ta swoboda, beztrioska, niefrasobliwość, które cechowały towarzystwo francuskie i polskie za czasów króla Stasia, dziś mogą być jedynie przeżywane w złudzeniu scenicznym, a im rzadsze są w życiu naszym, tym więcej są urocze, ponętne i pożądane w teatrze.

Reduta gra *Fircyka* nie jako sztuczne przypomnienie zamierzchłej epoki, lecz jako żywą rzeczywistość. Patrzymy na prawdziwe osobistości z XVIII-go wieku, i z tego względu takie przedstawienie zyskuje odrębny charakter

85 Była to popisowa rola J. Osterwy.

86 Henryk Modrzewski (1897–1965) – związany z różnymi teatrami, w Reducie w sezonie 1923/1924, oraz w latach wileńskich 1925–1928.

87 Czesława (Sława) Zielińska, związana z Redutą od 1924 roku.

88 Zofia Kuszlówna (1902–ok. 1928), aktorka Reduty w latach 1925–1926.

uroczystego religijnego obrządku kultu przodków, sceny z *Dziadów*. Patrząc na naszych prapradziadków i na nasze praprababki z dawnych czasów niepodległej Polski, kiedy jeszcze pomimo pierwszego rozbioru była większą niż obecnie, poza ich postaciami widzimy całą tę utraconą świetność i potęgę Rzeczypospolitej, którą ich oczy oglądały, i która ich tak oślepiła, że nawet grom pierwszego rozbioru nie wydał im się jakąś ostateczną katastrofą, nie przerywając wesołego życia.

Można ich za to winić, ale zarazem na widok tych naszych przodków, gdy ich postacie się nam tak wiernie ukazują, możemy odgadnąć w nich coś większego i głębszego niż tę widzialną pustotę i wesołość. Postacie te są owocem, choć może trochę nadpsutym, wiekowego rozwoju tej szlacheckiej swobody i wolności, która nie zawsze wpadała w swawolę. W grze Reduty nawet postacie służących uwidoczniają tego polskiego ducha i różnią się od postaci służących Moliera.

Zakończenie *Fircyka* teatrem na scenie, przedstawieniem opery warszawskiej z XVIII-go wieku, śpiewanej po włosku i baletem⁸⁹ sprowadzonym na zaręczyny Podstoliny – było prawdziwie magicznym uzupełnieniem całości, gestem nadzwyczajnej hojności, która się symbolicznie wyraziła deszczem świeżych kwiatów podających ze sceny na widzów.

Ten teatr w teatrze, operę włoską, wolno było też, wbrew obyczajom Reduty, oklaskiwać po dawnemu i publiczność skorzystała z tej swobody, a śpiewacy i baletniczki dziękowali za uznanie im wyrażone tradycyjnymi ukłonami, których słusznie się wyrzekają artyści Reduty, gdyż oni na scenie przeżywają rzeczywistość i nie chcą, aby im przypominano, że są aktorami. Jakże z tego snu żywego jak jawa się nagle budzić, aby przed publicznością się kłaniać, jako pospolity aktor, gdy się jest pełnym tej wyższej rzeczywistości, którą aktor wcielał.

Inna rzecz niż oklaski to uznanie wyrażone w prasie poszczególnym aktorem. Reduta nie ogłasza na afiszu, kto gra jaką rolę, lecz nie robi też bezwzględnej z tego tajemnicy, i na pytania co do obsady przedstawionych już sztuk odpowiada, więc sprawozdawca nie jest związany, i wolno mu odsłonić przyłbicę tych, co się kolejno w różnych rolach ukazując, zawsze jednak pozostawali sobą, rzeczywistymi artystami. Hołd im za to się należy każdemu osobisty, szczególnie gdy chodzi o takie arcydzieło jak *Fircyk w zalotach* w interpretacji Reduty.

Wincenty Lutosławski

89 Do spektaklu włączono fragment opery *Il matrimonio segreto* Domenica Cimarosy.

Szkoła w teatrze

„Dzień Polski” 1931, nr 84 (26 marca 1931)

Dnia 6 marca w teatrze Lutni w Wilnie pod reżyserią dyrektora Zelwerowicza⁹⁰ grano po raz pierwszy z ogromnym powodzeniem sztukę pana Kazimierza Leczyckiego pod tytułem *Sztuba*, przedstawiającą stosunki w szkole średniej na Kresach.

Akt pierwszy przedstawia posiedzenie rady pedagogicznej. Rozmowa przed rozpoczęciem posiedzenia charakteryzuje dwie nauczycielki, stare panny Femcię i Basię, niezadowolone z losu i niemające żadnego powołania do nauczania. Przy nich siedzi w pół-drzemce stary pan Antoni, nauczyciel matematyki, prawie nieprzytomny i głuchy. Panny mówią w jego obecności o nim, nie krępując się, także o swych afektach, Basi do dyrektora, Femci do nauczyciela historii, p. Stanisława, który przybył trzy lata przedtem i wniósł nowe życie do szkoły – pozakładał różne kółka naukowe i literackie oraz sportowe, obudził zapał w uczniach i uczennicach (gdyż gimnazjum jest koedukacyjne) – a gorącą miłość w 20-letniej ośmioklasistce, Marychnie.

Po panu Stanisławie przychodzi ksiądz prefekt, i dyrektor; zaczyna się sesja. Omawiają stopnie w 8-mej klasie i wszczyna się ostra walka między p. Stanisławem, a dyrektorem o jednego ucznia, Stebelskiego, którego panny nazywają bolszewikiem. Stebelski ma nieznośne stosunki w domu, ojciec jego krzywdzi matkę i ciągłe starcia uniemożliwiają skupienie. Jest nerwowy, ambitny i zdolny. Opuszcza często lekcje bez usprawiedliwienia, do kościoła nie chodzi, nienawidzi dyrektora, który jest surowym pedagogiem starej szkoły, ściśle wymagającym szanowania przepisów. Stebelski nieraz mu hardo odpowiadał, a nauczycielowi matematyki wobec całej klasy raz powiedział, że jego nauczanie nic nie warte – co jest zresztą prawdą przez całą radę pedagogiczną uznaną. Pan Stanisław proponuje mu jednak przyznać czwórkę ze sprawowania ze względu na jego wybitne zdolności malarskie, aby mu nie zamykać drogi do matury. Nawet ksiądz prefekt na to się zgadza, lecz dyrektor jest nieubłagany – i mając po swej stronie obie panny, przeprowadza w głosowaniu trójkę, korzystając z roztargnienia prefekta, który, wbrew swemu poprzedniemu oświadczeniu, na zapytanie, kto jest za trójką, także podniósł rękę. To oburza p. Stanisława, który oświadcza, że w tych warunkach dalej pracować nie może i rzuciwszy obelgę dyrektorowi, wychodzi. Ksiądz

90 Aleksander Zelwerowicz był z początku, po odejściu Reduty, dyrektorem teatrów wileńskich (sceny na Pohulance oraz tzw. Teatru Lutnia), w 1931 roku zaś już tylko reżyserem.

prefekt wtedy wyznaje, że jest oczekiwany na preferansu u księdza dziekana i proponuje odroczenie posiedzenia, na co dyrektor się zgadza.

Wszyscy rozchodzą się, pozostaje dyrektor. Wraca p. Stanisław pod pretekstem zapomnianego parasola i następuje ciekawa rozmowa między przeciwnikami, która się kończy tym, że p. Stanisław oświadcza, że dyrektora szanuje, lecz go nie lubi, a dyrektor mu odpowiada, że go lubi, ale nie szanuje. Pan Stanisław mówi, że dyrektor powinien by zostać sędzią lub prokuratorem, a dyrektor na to, że p. Stanisław nadawałby się na redaktora pisma pedagogicznego, nie na nauczyciela. Po wyjściu dyrektora wpada Stebelski i rozmawia z p. Stanisławem, przy czym ta rozmowa obu nader trafnie charakteryzuje.

W drugim akcie mamy lekcję matematyki. Pan Antoni kreśli figury na tablicy i mówi nedorzecznosci – uczniowie i uczennice bawią się, śmieją, żartują, a nawet tańczą. Jeden z nich, wielbiciel Marychny Grabowski zaleca się do niej, potem podchodzi z tyłu do p. Antoniego i przypina mu do kołnierza dwa baloniki, które wznoszą się nad uszami. Pan Antoni tego nie spostrzega, z balonikami odwraca się do klasy, z zamiarem pytania się uczni. Wyrzywa kilku – mówią mu sami, że są nieobecni. Wchodzi dyrektor z wizytatorem, który przyjechał na maturę. Wizytator jest bardzo uprzejmy i wszystko chwali. Zaczyna się ostatnia lekcja p. Stanisława, który wraca po dwutygodniowej nieobecności i wita się z wszystkimi uczniami podając im rękę. Uczniowie i uczennice składają mu sprawozdania z kółek, on do nich przemawia, nazywając ich kolegami – Marychna zapytuje, czy jest zgodne z etyką użyć podstępu na maturze, gdy się ma nauczyciela, który niczego nie nauczył, a zadania nadesłane z kuratorium wymagają znajomości przedmiotu? Pan Stanisław, niby nie rozumie z początku, lecz daje do zrozumienia, że z uczniami współczuje.

Uczniowie się rozchodzą – zostaje Marychna, która w imieniu klasy wypowiada wdzięczność p. Stanisławowi tak wymownie, że on czuje potrzebę uściskania jej i wyraża to jej naprzód słowem, a pozyskawszy jej zgodę, także czynem. W tej chwili wchodzi p. Femcia, która oburza się, wymyśla na Marychnę i wygania ją, potem niedwuznacznie ofiarowuje swoją rękę p. Stanisławowi i dostaje kosza, ze złośliwą radą, by się do kogoś jeszcze młodszego zwróciła.

W trzecim akcie mamy maturę. Przedtem genialny 7-klasista Edison urządza z pomocą jednego z uczni instalację telefoniczną tak, że na każdym miejscu w ławkach są słuchawki, a stacja nadawcza w sąsiednim pokoju, gdzie zadanie będzie rozwiązane i telefonem przekazane. Wchodzi uczniowie i uczennice. Wszyscy, prócz Marychny i Stebelskiego nakładają

słuchawki i obwiązują głowy, pod pretekstem bólu zębów. Nadchodzi dyrektor z wizytatorem, który odczytuje zadanie. Potem dyrektor z wizytatorem wychodzą, zostaje z klasą p. Stanisław, który po jakimś czasie przyjmuje rozwiązania, zdając sobie sprawę z działania telefonu.

Uczniowie się rozchodzą – do pustej klasy wchodzi dyrektor, a wkrótce wbiega podniecony Stebelski, który domaga się odpowiedzi od dyrektora, czy jego rozwiązanie zadania dostateczne, a wobec odmowy grozi rewolwerem. Dyrektor zimną krwią pokonywa neurastenika, który broń upuszcza i dostaje ataku hysterii. Dyrektor go uspokaja i odprowadza. Przybywa p. Stanisław, który spotkał Stebelskiego wzburzonego i chce się dowiedzieć, co zaszło. Znajduje rewolwer na podłodze i następuje scena, w której dyrektor żąda od p. Stanisława, by się podał do dymisji, gdyż sam rozbudził nadmierną ambicję u Stebelskiego i tym spowodował zamach. Pan Stanisław zgadza się, a gdy wizytator nadchodzi, zaraz swoją dymisję zgłasza. Wizytator usiłuje pogodzić przeciwników, wpływa na poprawienie stopnia Stebelskiego i śpieszy do wyjazdu.

Ostatni akt przedstawia poczekalnię na dworcu po wakacjach – widzimy maturzystów wyjeżdżających na studia. – P. Stanisław rozmawia ze Stebelskim, potem z Marychną, która mu się oświadcza i oboje nie spostrzegają, że pociąg, którym mieli jechać, odchodzi, więc wracają razem do miasta, a koledzy, których Marychna wysłała pod jakimś pretekstem, już ich na dworcu nie zastają. Kończy się sztuka rozpaczą Grabowskiego, psotnika, który z Edisonem urządzał telefoniczną maturę, czyli audycję maturalną, a który teraz dopiero spostrzega, że Marychna woli nauczyciela niż kolegę.

Sztuka cała zbudowana mocno, sceny następują po sobie naturalnie i dają wyczerpującą charakterystykę typów nauczycieli i uczniów, z pewną przesadą, bo na pewno nigdzie telefonicznej matury nie było, skoro dawniejsze środki zupełnie wystarczają, aby powetować brak nauczania. Także ta lekcja matematyki, jaką autor przedstawia, jest karykaturalną, lecz ta karykatura rozśmiesza, nie rażąc, gdyż wyjaskrawia tylko to, co się istotnie zdarza, nieudolność starzejącego się nauczyciela.

Typy dyrektora, który 24 lata pracuje i stworzył szkołę, wizytatora, który, jak sam wyznaje, ślizga się po powierzchni zbyt licznych zadań, pana Stanisława entuzjasty, który się naraża na krytykę nawet ze strony umiłowanego ucznia – te typy są wzięte z życia i nader trafnie narysowane. Każde zdanie należy do akcji, nie ma nic zbytecznego. Owszem, autor musiał nadzwyczaj treściwie przedstawić sieć rozlicznych stosunków. Widzimy bardzo jasno wiele rzeczy, których na scenie nie ma, jak preferans u księdza dziekana, pożycie domowe Stebelskich, ciężkie przejścia osobiste

dyrektora, podróże wizytatora, kłopoty w ministerium wobec braku nauczycieli. Przesada w szczegółach jest tylko artystycznym podkreśleniem tego, co rzeczywiście się zdarza. Atmosfera małego kresowego miasteczka wiernie oddana.

Wszyscy aktorzy grali doskonale, szczególnie mężczyźni, wśród których Stebelski (p. Łubiakowski⁹¹), dyrektor (p. Wasilewski⁹²) i p. Stanisław (p. Balcerzak⁹³) się wyróżniali. Wśród kobiet Marychna była bardzo naturalną pensjonarką, pełną wdzięku, a panny Femcia i Basia odtwarzały typ nauczycielek bez istotnego powołania. Można powinszować panu Leczyckiemu, że nie tylko dobrą sztukę napisał, ale że znalazł dla niej tak wyjątkowo pomyślnie warunki teatralne pod reżyserią p. Zelwerowicza. Z tą sztuką można by objechać całą Polskę, wszędzie mając zapewnione powodzenie, gdyż temat interesuje zarówno młodzież szkolną, jak i rodziców, a przeprowadzenie tego tematu bynajmniej władzom szkolnym nie ubliża – i owszem, wprowadza z wielką bezstronnością trzy typy dodatnie, a karci łagodnie braki typów ujemnych nauczycielstwa⁹⁴. Widać, że autor przeżył i przemyślał zagadnienie szkoły polskiej współczesnej i nie jest wcale pesymistą. Wierzmy z p. Stanisławem, wbrew ostrzeżeniom dyrektora, że Stebelski i Edison wyrosną na ludzi, a Marychna z p. Stanisławem będą stanowić dobraną parę.

W. Lutosławski
Wilno, w marcu

The Reduta

„The Times Literary Supplement” 1932 nr 1590 (27 lipca 1932)

Szanowny Panie, wnioskuje na podstawie Pańskiej recenzji książki *The New Movement in the Theatre* ogłoszonej w „The Times Literary Supplement”

- 91 Józef Łubiakowski (1903–1932), aktor krakowski, później wileński, grywał mniejsze role.
- 92 Józef Wasilewski (1906–1961), aktor Reduty w latach 1926–1930, związany również później w różnych okresach z Wilnem.
- 93 Aleksander Balcerzak w sezonie 1930/1931 występował w Teatrze Miejskim w Wilnie, w drugiej połowie lat 30. Uczestniczył też w wyjazdach Redutowych. Został zamordowany przez Niemców w 1940 roku.
- 94 Opinia recenzentki „Kurier Wileński” była skrajnie przeciwna, zwłaszcza w ukazaniu nieporadnego starego pedagoga: „Widownia pęka ze śmiechu... Pęka panna i żrała niewiasta, ryczy matolek z galerii i jego piskliwe sąsiadki, zaśmiewa się profesor uniwersytetu, a niestare nauczycielki wołają: »Jakie to paradne«. Istotnie, paradne... wyśmianie starości to jest znakomita szkoła wychowawcza dla młodszego pokolenia”. H. Romer, *Stary idiota*, „Kurier Wileński” 1931, nr 59.

16 czerwca, że autorzy tej monumentalnej publikacji nie znają wspaniałych osiągnięć aktorskich, dekoracyjnych i reżyserskich grupy artystów występujących jako Reduta (słowo to oznacza przyczółek obronny w twierdzy, ale także *bal masqué* w teatrze), kierowanych przez wielkiego aktora i reżysera Juliusza Osterwę, obecnie dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie. Reduta stworzyła nowy styl inscenizacji, osiągając najlepsze efekty poprzez najbardziej oszczędne środki tak, że artyści pomieszczeni wraz z dekoracjami w trzech lub czterech wagonach kolejowych mogli podróżować po Polsce, wystawiając w ponad stu pięćdziesięciu małych prowincjonalnych ośrodkach, często w zwykłych budach, ale także na wolnym powietrzu. Wszędzie ściągali tłumy, niosąc sztukę aktorską i inscenizacyjną do tych wielu miejsc, gdzie jeszcze nigdy dotąd nie widziano teatru. Reduta wprowadziła nową koncepcję wystawiania sztuk Wyspiańskiego, którego grano według wskazówek danych przez poetę za jego życia, jako że Wyspiański był inscenizatorem swoich sztuk, utalentowanym malarzem i również autorem dekoracji na scenie krakowskiej u początku naszego wieku. Nikt nie śmiał niczego zmienić w tej żywej tradycji, która regulowała każdy szczegół sceniczny i niemal każdy gest aktora. Osterwa, występując w głównych rolach w tych sławnych sztukach, w setce miejsc na obszarze całej Polski, dowiódł, że czasem zręczny reżyser może głębiej pojąć znaczenie sztuki niż sam autor. Sceny i dekoracje Reduty często reprodukuje pisma ilustrowane i łatwo poprosić o te reprodukcje dyrektora teatru. Redutę założyli w Rosji w czasie wojny Osterwa i profesor Limanowski, ale głównym jej ośrodkiem po wojnie stało się Wilno, skąd organizowano *tournees* po całej Polsce. Na wystawie teatralnej w Grand Palais w Paryżu w 1931 roku znajdował się obszerny wybór dekoracji Redutowych.

W. Lutosławski
Dzięgielów, poczta Cieszyn, Śląsk⁹⁵

BIBLIOGRAFIA

Bartosiniński J., *Koledzy i znajomi młodości*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 1, s. 255–278.

Białota M., *Pierwszy sezon teatralny Reduty w Wilnie*, [w:] *Od strony Kresów. Studia i szkice*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1994, s. 71–83.

Biliński P., *Między sympatią a antagonizmem – o współpracy Wincentego Lutosławskiego z Polską Akademią Umiejętności i Uniwersytetem Jagiellońskim*,

[w:] *Wincenty Lutosławski 1863–1954*, red. R. Majkowska, E. Fiałek, przedmowa L. Szczucki, Kraków 2010, s. 97–125.

Duniec K., *Książę niezłomny, czyli Polak-katolik*, „Didaskalia” 2016, nr 133-134.

Flurin R., Boyrie F., *Histoire de Cauterets. Des origines à nos jours*, Créer 1999.

Got J., *Mickiewicz i Słowacki w teatrze krakowskim w latach 1865–1885*, [w:] tegoż, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 29–49.

Jarząbek-Wasyl D., *Od Kuźnicy do Reduty. Wincenty Lutosławski i Juliusz Osterwa w kręgu chrześcijańskiego monastycyzmu*, [w:] *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II*, red. ks. E. Mateja, Z.W. Solksi, Opolska Biblioteka Teologiczna 155, Opole 2016, s. 245–261.

Jarząbek-Wasyl D., „Uniwersytet zdrowia” w Kosowie. *O działalności Apolinariego Tarnawskiego*, „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe”, Wrocław 2015, nr 1, s. 81–95.

Jarząbek-Wasyl D., *Wincenty Lutosławski i Juliusz Osterwa. Dzieje kontaktów*, „Pamiętnik Teatralny” 2020, z. 2, s. 99–129, wersja cyfrowa: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/131>.

Jarząbek-Wasyl D., *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków 2016.

Jaworski W., *W stronę filozoficznego maksymalizmu. O filozofii Wincentego Lutosławskiego*, [w:] *Wincenty Lutosławski 1863–1954*, red. R. Majkowska, E. Fiałek, przedmowa L. Szczucki, Kraków 2010, s. 9–25.

Konopnicka M., *Poezje*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1888.

Krygowski W., *W moim Krakowie nad wczorajszą Wisłą*, Kraków 1980.

Kuchtówna L., *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 345.

Listy J. Baudouina de Courtenay do A. Černego, red. T. Bešta, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.

Listy Juliusza Osterwy do Wincentego Lutosławskiego z lat 1925–1943, oprac. D. Jarząbek-Wasyl, „Pamiętnik Teatralny” 2020, z. 2, s. 130–152, wersja cyfrowa: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/131>.

Listy Wincentego Lutosławskiego do Stefana Mierzwy, oprac. T. Pudłocki, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2015, t. XIV, s. 87–97.

Lutosławski W., *Cuda w małym domku*, „Kurier Wileński” 1926, nr 21.

Lutosławski W., *Dom otwarty i Mały domek*, „Słowo” 1926, nr 10.

Lutosławski W., „*Fircyk w zalotach*”, „Kurier Wileński” 1926, nr 27.

Lutosławski W., *Kaszubski teatr*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 229.

Lutosławski W., *Noworoczne „Wyzwolenie”*, „Słowo” 1926, nr 2.

Lutosławski W., „*Przechodzień*” Katerwy, „Kurier Wileński” 1926, nr 22.

Lutosławski W., *Szkoła w teatrze*, „Dzień Polski” 1931, nr 84.

Lutosławski W., *The Reduta*, „The Times Literary Supplement” 1932, nr 1590.

Lutosławski W., *Wesele*, „Słowo Polskie” 1901, nr 207.

Lutosławski W., „*Wesele*” *Wyspiańskiego*, „Słowo” 1926, nr 16. Lutosławski W., *Jeden łatwy żywot*, F. Hoesick, Warszawa 1933 [reprint z 1994, z posłowiem Janiny Lutosławskiej].

Łopalewski T., *Komedia o Fircyku*, „Kurier Wileński” 1926, nr 29.

Maciek [Wincenty Lutosławski], „*Kordian*” *na scenie w rocznicę listopadowego powstania*, „Słowo Polskie” 1900, nr 6.

Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, cz. I, vol. 2: *Teatr Miejski*, Kraków 1985.

Michalik J., *O premierze „Wesela” inaczej*, [w:] tegoż, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009.

Mróz T., *Ostatnie lata Wincentego Lutosławskiego w Krakowie*, [w:] *Wincenty Lutosławski 1863–1954*, red. R. Majkowska, E. Fiałek, przedmowa L. Szczucki, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2010, s. 27–51.

Osiński Z., *Pamięć Reduty*, Gdańsk 2003.

Polewka A., *Kocham i nienawidzę*, Kraków 1955.

Romer H., *Krytyka krytyków przez sympatyków*, „Kurier Wileński” 1926, nr 29.

Romer H., *Stary idiota*, „Kurier Wileński” 1931, nr 59.

Szczublewski J., *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973.

Trapszo A., *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wybór i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpracy A. Narębskiej, Societas Vistulana, Kraków 2007, s. 363–486.

Wyspiański S., *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970.

SŁOWA KLUCZOWE: Wincenty Lutosławski, Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Reduta, Wilno, kultura żywego słowa

THE PHILOSOPHER IN THE THEATRE

Abstract

The article presents the various forms of Lutosławski's interest in theatre: from his experiences with the "living word (famous texts, readings, lectures as a para-theatrical presentation), through the philosopher's occasional reviewing activity, initiated during Józef Kotarbiński's theatrical management in Cracow, to his personal contacts with Juliusz Osterwa and the Reduta company in Vilnius in the 1920s.

KEYWORDS: Wincenty Lutosławski, Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Reduta, Vilnius, culture of the living word