

JOLANTA WILCZEK  
WSP w Bydgoszczy

INGERENCJA TEATRU KRAKOWSKIEGO W TEKST DRAMATYCZNY ZA DYREKCJI  
LUDWIKA SOLSKIEGO<sup>x</sup>

Uwagi wstępne

Autorka przygotowując materiał do niniejszej pracy korzystała głównie ze zbiorów Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Niestety w zbiorach tych brak kilku nader istotnych pozycji, które mogłyby bądź przedstawić w innym świetle, bądź uzupełnić obraz teatru krakowskiego za dyrekcji L. Solskiego widziany poprzez pryzmat ingerencji w tekst dramatyczny. Do takich pozycji należą m.in. teksty z premier *Beatrix Cenci* J. Słowackiego /prem. 13 IV 1908/, *Zawiszy Czarnego* J. Słowackiego /prem. 26 XI 1910/. Nie zachował się też egzemplarz reżyserski z premiery *Judasza z Kariothu* K. H. Ros-tworowskiego (22 II 1912), który mógłby być wyjątkowo przydatny ze względu na bezpośredni udział autora w opracowywaniu scenicznym dramatu (**skrót**em objęto wówczas ponad połowę tekstu)<sup>1</sup>. Brak również egzemplarzy z prapremiery *Moralność pani Dulskiej* (15 XII 1906), oraz z premier innych dramatów G. Zapolskiej<sup>2</sup>. Zarówno ze względu na naturalistyczny rodowód, jak i pierwszą sceniczną redakcją byłyby one cennym materiałem dokumentalnym. Poszukiwania w zbiorach Muzeum **Historycznego m.** Krakowa także zakończyły się niepowodzeniem. Co prawda udało się uzyskać egzemplarz reżyserski *Legionu* St. Wyspiańskiego

---

<sup>x/</sup>Praca drukowana w niniejszym zeszycie stanowi fragment większej całości. Pozostała część zostanie wdrukowana w kolejnym numerze Studiów Filologicznych, *Filologia Polska* z.../.../

z 28 XI 1911, lecz pozostałych braków materiałowych nie zdołano uzupełnić. Autorka dotarła do około 80 % egzemplarzy reżyserskich dramatów wystawianych jako premiery w teatrze krakowskim w latach 1905-1913. Niestety większość z nich zaopatrzona jest w uwagi na tyle szkicowe i niekompletne, że nie mogły być one wykorzystane w pracy; drogą eliminacji wybrano około 30 dramatów, których opracowanie sceniczne było najbardziej wyczerpujące. Choć ranga literacka dramatów stanowiła kryterium drugorzędne, w trakcie badań okazało się, iż właśnie utwory takich autorów jak Eurypides, J. Słowacki, C.K. Norwid, St. Wyspiański są najlepiej opracowane, przeto na nie powołuje się najczęściej.

W trakcie zbierania materiałów wyłoniła się też inna poważna trudność - wszelkie przeróbki, uwagi nanoszono w egzemplarzach pismem ręcznym. Należało więc ustalić poszczególnych autorów. Niestety, często uwagi ograniczały się do kilku słów, rzadko stanowiły pełne zdanie, dlatego autorce nie udało się do końca rozwiązać tego problemu. Dodatkowym utrudnieniem było nanoszenie uwag piórem tzw. rondowym (ze ściętą stalówką), które zniekształcając w pewien sposób charakter pisma, uniemożliwiało porównanie go z istniejącymi w Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego autografami. Ustalono jedynie pismo L. Solskiego, a częściowo pismo A. Grzymały-Siedleckiego, L. Rydla, St. Przybyszewskiego. W pozostałych wypadkach starano się ustalić autora metodą pośrednią, to znaczy poprzez informacje podane na afiszu (nazwisko reżysera), wspomnienie, pamiętnik itp. Ale istnieją egzemplarze, w których autorstwa uwag nie zdołano rozstrzygnąć.

Problemem badawczym okazała się też praktyka przywożenia z innych scen (zwłaszcza ze Lwowa) egzemplarzy dramatów z nanieśionymi już zmianami. W jego rozwiązaniu pomógł zwyczaj podpisywania egzemplarzy suflerskich. Suflerem we Lwowie był w omawianym okresie R. Raczek. Jeśli więc podpis ten pojawił się w egzemplarzu, wiadomo było, że tekst pierwotnie służył za podstawę lwowskiej premiery dramatu, potem dopiero krakowskiej. W omawianych wypadkach należy postępować bardzo ostrożnie - trudno bowiem przypisywać L. Solskiemu założenia inscenizacyjne, których autorem bądź koordynatorem był T. Pawlikowski<sup>3</sup>, choć nie bez znaczenia dla obrazu teatru krakowskiego pozostaje takie bezkrytyczne korzysta-

nie z osiągnięć sceny lwowskiej.

Nie mniej istotną trudnością jest brak odzwierciedlenia w badanych egzemplarzach działalności zewnętrznej cenzury prewencyjnej. Z innych źródeł wiemy natomiast, że jej ingerencja była nader ważkim elementem tworzącym ostateczny kształt przedstawień w teatrze krakowskim<sup>4</sup>. Zdołano jedynie w czterech tekstach na ostatniej stronie zaobserwować charakterystyczny dopisek cenzora wyrażającego zgodę na wystawienie określonego dramatu. Są to egzemplarze *Pięknej Mirandoliny* C.Goldoniego (premiera 12 X 1907), *Wielkiego Fryderyka* A.Nowaczyńskiego (prapremiera 31 XII 1909, *Żydów* E.Czirikowa (premiera 25 XI 1905), oraz komedii Arystofanesa *Gromiwoja* wystawionej na scenie krakowskiej (20 XI 1909). A przecież wiadomo, że każdy dramat musiał być zatwierdzony przez cenzurę. Czym więc wytłumaczyć brak zgody namiestnictwa w badanych egzemplarzach (także *Legionu* St.Wyspiańskiego, w którym skreślenia cenzury zaważyły na scenicznej interpretacji dramatu<sup>5</sup>).

Wydaje się, iż rozpowszechnioną **praktyką** w teatralnej działalności L.Solskiego była praca na dwóch egzemplarzach tego samego dramatu. Dwóch egzemplarzy żądała także cenzura. W liście do Z.Przesmyckiego-Miriama z 18 III 1906 Solski prosi go o nadesłanie dwóch egzemplarzy przetłumaczonego przezeń na język polski dramatu Maeterlincka *Pelleas i Melisandra*<sup>6</sup>.

Zwyczajowi takiemu Solski pozostał wierny także w późniejszej pracy reżyserskiej. **Świadczy** o tym prośba wyrażona w liście do A.Grzymały-Siedleckiego z 4 XI 1946 o przysłanie do Warszawy dwóch egzemplarzy sztuki *Ludzie są ludzie* - m i<sup>7</sup>. W Bibliotece Teatru im.J.Śłowackiego znajdują się najczęściej tylko pojedyncze egzemplarze premierowe, być może więc drugi egzemplarz dramatu przechodzący w prywatne posiadanie L.Solskiego zaopatrzony był w pieczęć namiestnictwa.

Kolejna trudność **wyłoniła** się przy analizie tekstów dramatów tłumaczonych. Niestety panującym zwyczajem było nieumieszczenie na karcie tytułowej nazwiska tłumacza. A przecież ustalenie, z czyich tłumaczeń teatr korzystał, mogłoby stanowić istotny element dla charakterystyki sceny krakowskiej. **Nagminną** praktyką

było wykorzystywanie w przedstawieniach tłumaczeń dokonywanych pośpiesznie, już po dokonaniu wyboru repertuaru. Olbrzymie ilości kalek językowych, niekiedy pozostawianie składni charakterystycznej dla języka oryginału, czy wreszcie małe walory literackie tłumaczeń świadczą o tym nader dobitnie. Status teatralnego tłumacza nie był zresztą zbyt zaszczytny, zawód ten traktowano bardziej jako rzemiosło, niż współautorstwo dramatu<sup>8</sup>.

Niewątpliwie jednak największą trudnością dla każdego, kto zajmuje się działalnością L.Solskiego, jest znikoma ilość **materiałów dokumentalnych**. Poza recenzjami /często omawiającymi przedstawienia w sposób ogólnikowy) i egzemplarzami reżyserskimi innych próżno by szukać. Reszta materiałów znajdowała się w jego warszawskim mieszkaniu, które spłonęło w czasie ostatniej wojny. Były tam (jak wspominają współcześni) setki listów od Modrzejewskiej, cała korespondencja Solskiego, skrupulatnie skompletowane tomy recenzji, rachunki, rozliczenia finansowe, teksty dramatyczne itp., a także przedmioty posiadające olbrzymią wartość muzealną: pastele Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, rysunki Sichulskiego, rzeźba Dunikowskiego<sup>9</sup>. Ta dotkliwa dla polskiej kultury teatralnej strata sprawia, że historyk teatru zajmujący się badaniem życia i działalności L.Solskiego, mając do dyspozycji dużą ilość **materiału wspomnieniowego**, posiada jednak znikomą ilość materiału dokumentalnego. A to najlepsza droga dla stworzenia jeszcze jednej legendy L.Solskiego.

Czy uda nam się tego uniknąć?

Na wstępie podajemy kilka założeń metodologicznych. Są one konieczne ze względu na dużą ilość i niejednorodny charakter badanego materiału. Czym są teksty mające służyć za podstawę rozważań zawartych w niniejszej pracy? Mamy do wyboru trzy możliwości:

- 1) scenariusz,
- 2) egzemplarz inspicjencki,
- 3) egzemplarz reżyserski.

Lektura tekstów zakwalifikowanych przez ówczesną dyrekcję jako scenariusze dowodzi, iż zawierały one najczęściej ostatnie kwestie mówione przed zmianą dekoracji (obrazów, aktów), niekiedy posiadały też spis koniecznych rekwizytów<sup>10</sup>. Dziś określilibyśmy je mianem egzemplarzy inspicjenckich. Wydaje się, że najwygodniej bę-

dzie zaliczyć omawiane teksty do tzw. egzemplarzy reżyserskich. Przemawiają za tym nanoszone przez reżysera uwagi dotyczące jak najszerszej pojętych działań scenicznych (także scenografii) oraz fakt, iż pojęcie takie nieobce było myśli teatralnej pocz. XX wieku<sup>11</sup>. Funkcjonowało ono jako bardzo nieostre i jako takie jest najbardziej przydatne dla określenia tekstów o charakterze bardzo niejednorodnym. Niektóre z nich (np. *K r ó l K a n d a u l e s* A. Gide'a z 1908) zaopatrzone są jedynie w schematy wejść i wyjść aktorów, inne (np. "Lilla Weneda" J. Słowackiego z 1909) zawierają kompletny schemat inscenizacyjny. Większość tekstów zaopatrzona była w określenie "egzemplarz suflerski". Jakość naniesionych uwag daleko jednak odbiegała od kompetencji suflera, przynajmniej w dzisiejszym rozumieniu i dlatego określenie to jako mylące i nieprawdziwe odrzucamy. Cóż bowiem mógł mieć wspólnego sufler ze szkicami dotyczącymi rozplanowania przestrzeni scenicznej, lub wskazówkami zawierającymi interpretację charakterów *dramatis personae*?. Potraktujmy więc omawiane teksty jako egzemplarze reżyserskie.

Tematem pracy jest ingerencja teatru w tekst dramatyczny za dykcji L. Solskiego. Ingerencja - jak podaje słownik wyrazów obcych Wł. Kopalińskiego - "od łac. *ingere* - wprowadzać, nalegać, to mieszanie się do czegoś, wtrącanie się, wpływ na coś"<sup>12</sup>. Przyjmując w zasadzie takie rozumienie terminu ingerencja, pragniemy dodać, że w naniesionych uwagach interesować nas będzie wszystko, co w jakikolwiek sposób "uobecnia" teatr w tekście dramatycznym, a niekoniecznie zmienia zamysł inscenizacyjny wpisany w literacki kształt dramatu. Uwagi zawarte w egzemplarzach reżyserskich zawsze jednak miały wpływ na sceniczną konkretyzację tekstu literackiego, a więc mieszczą się w pojęciu "ingerencja".

Celem pracy jest nie tylko wskazanie pewnych prawidłowości rządzących stosunkiem teatru do tekstu dramatycznego, lecz również próba określenia modelu sceny krakowskiej wyłaniającego się z owych prawidłowości. Przeto postanowiliśmy omawiać **określone teksty problemowo, a nie rozpatrywać je jako samodzielne, odrębne i niepowtarzalne dzieła**. Interesować nas będzie w równej mierze i tekst główny i poboczny dramatu, choć przy analizie drugiego częściej będziemy musieli nasze przemyślenia wspierać o recenzje omawiające realizację sceniczną efektów, których wprowadzenie, czy

zastosowanie postulują naniesione uwagi. Chcemy bowiem, aby wnioski przez nas wysnute dotyczyły zamierzeń przynajmniej po części urzeczywistnionych w konkretnym przedstawieniu, a nie jedynie postulatów, choć ich prześledzenie musi również wchodzić w zakres naszych zainteresowań badawczych.

Większość analizowanych egzemplarzy reżyserskich to rękopisy. Numerowano w nich nie strony, lecz kartki. Lokalizując cytaty, autorka pracy zachowuje taki system numeracyjny, dla odróżnienia stron wprowadza literę A. I tak np. strona 1A w rękopisie odpowiada stronie 2 w tekście drukowanym.

Poszczególne inscenizacje reżyserowały najczęściej różne osoby /najbardziej rozpowszechniony był system dwóch reżyserów/. Zebrany materiał wspomnieniowy akcentuje jednak zwierzchnią rolę L.Solskiego zarówno w pracy nad tekstem, jak i nad całością przedstawienia. A.Grzymała-Siedlecki wspomina: "Jakkolwiek dany tekst przystosowaliśmy do sceny, zawsze okazywało się, że można to zrobić inaczej"<sup>13</sup>. Takie stwierdzenie wspiera również materiał dokumentalny; wśród badanych tekstów prawie nie spotkano takiego, w którym nie byłoby śladów ingerencji L.Solskiego. To on niekiedy przywracał fragmenty wykreślone /dopiski, "valet", "idzie"/, a inne skreślał. W ponad połowie egzemplarzy zdołano ustalić, że nawet jeśli nie był reżyserem /zgodnie z informacją podaną na afiszu/, wprowadzał zmiany ostatni /być może podczas próby generalnej/. Dlatego uwzględniając w pewnych wypadkach nazwisko reżysera, będziemy się starać poprzez omówienie egzemplarzy reżyserskich określić model sceny krakowskiej kierowanej przez L.Solskiego - do niego bowiem należał decydujący i ostatni głos. W całym materiale wspomnieniowym podkreśla się renesansową wszechstronność dyrektora i jego wpływ na kształt przedstawienia od słowa, gestu, rekwizytu począwszy, a na efektach malarskich skończywszy. Wręcz mówczą pracowitość L.Solskiego tak opisuje J.Leszczyński: "wszędzie był obecny i wszędzie był pierwszy. Próby zaczynały się o dziesiątej, on był o siódmej; przedstawienia kończyły się o wpół do dziesiątej, on wychodził z teatru o dwunastej. Często sypiał na kanapie w swoim gabinecie teatralnym, bo już za późno było wracać do domu. Trzeba było przez noc przeczytać trzy sztuki, określić, obsadzić i odpisać na tuzin listów przynajmniej"<sup>14</sup>.

Pomocą w przygotowywaniu egzemplarzy reżyserskich służyli

mu zapewne kierownicy literaccy; L.Solski jako pierwszy wprowadził tę funkcję w teatrze krakowskim. Pełnili ją kolejno: w sezonie 1905/06 L.Rydel, do roku 1911 A.Grzymała Siedlecki, a w latach 1911-1913 K.Rakowski. Niestety ani dyrektor, ani pełniący kolejno tę funkcję doradcy nie mieli jasno sprecyzowanych zadań. Świadczy o tym choćby fakt, iż funkcja ta nie miała do końca ustalonej nazwy (kierownik repertuaru, doradca repertuarowy, kierownik literacki, doradca literacki, dramaturg teatru, doradcy sceny, konsultant repertuaru). A.Grzymała-Siedlecki wspomina: "Zadaniem naszym było przed rozpoczęciem sezonu **wyszukać** szereg sztuk podstawowych na cały sezon tak, by do nich niejako stosować **angażowanie** nowych sił aktorskich"<sup>15</sup>. Ponadto kierownik repertuaru zaopatrywał teatr **we wszelkie** "nowinki" rodzime i obce, choć wydaje się, iż decydujący głos dyrektor zawsze pozostawiał dla siebie. Bardzo często **doradca repertuarowy** stawał się pierwszym pośrednikiem między autorem dramatycznym (zazwyczaj debiutantem) i dyrekcją teatru. **Znajomość** między L.H.Morstinem i L.Solskim została nawiązana przez L.Rydla pełniącego opisaną funkcję<sup>16</sup>. Prawdopodobnie również **konsultant repertuaru na polecenie dyrektora tłumaczył określone** dramaty obce. Potwierdza to fakt, iż wystawione 7 X 1905 r. *S a w a n t k i* Moliere tłumaczył L.Rydel, dramat Maeterlincka *A g l a w e n a i S e l i s e t t a* (premiera 0 IV 1911 r) przełożył A.Grzymała-Siedlecki, natomiast K.Rakowski był autorem przekładu *B o h a t e r ó w S h a w a* wystawionych w Krakowie 4 XI 1911 r.

Lektura egzemplarzy reżyserskich potwierdza sąd Grzymały, że **kierownik repertuaru** czynił wstępne skreślenia w tekstach<sup>17</sup>. W prawie żadnym z nich nie mamy do czynienia ze zmianami dokonywanymi przez jedną osobę, najczęściej nanosiły je dwie osoby (jedną z nich był zwykle L.Solski). Przy analizie *C a r a S a m o z w a ń c a* A.Nowaczyńskiego (premiera 28 III 1908 r.) i *N o c y L i s t o p a d o w e j* St.Wyspiańskiego (premiera 28 XI 1908 r)) zdołano ustalić, iż pierwszych zmian dokonał Adam Grzymała-Siedlecki. Być może była to praktyka bardziej rozpowszechniona. Niemożność ustalenia autorstwa niektórych uwag nie pozwala jednak na szersze uogólnienia. Jednak można stwierdzić z całą pewnością: pierwszy rodzaj ingerencji ma często naturę ogólniej-

szą, gdy drugi dotyczy konkretnych szczegółów tekstu literackiego. Autor wstępnej ingerencji często przez podkreślenie wyodrębnił kwestie szczególnie istotne w dramacie. On również w takich dramatach jak *B o d e n h a i n R y d l a* (premiera 20 X 1906 r.) czy *N e r w o w a a w a n t u r a* G.Zapolskiej (premiera 16 III 1912 r.) podaje obok tekstu obcojęzycznego (francuskiego i niemieckiego) właściwą wymowę fonetyczną. Wreszcie zadaniem wstępnej ingerencji jest wyjaśnienie terminów, których niezrozumienie uwarunkowane jest odrębnością kulturową, Dotyczy to w równej mierze tekstu głównego, co pobocznego. W *M e l e a g - r z e* Stanisława Wyspiańskiego, którego prapremiera odbyła się 14 III 1908 r., na stronie 19 dopisano wyjaśnienie terminu "lekitkos" - "słoik cienki z długą szyjką, bywał gliniany, albo alabastrowy" (przedmiot ten ma podnosić Althea), a na s.58 egzemplarza reżyserskiego *F e d r y* Eurypidesa (premiera 18 III 1911) znajdujemy dopisek, że "Sinie i Skejron (o których opowiada Tezeusz) to groźni bandyci zwyciężeni i ubici przez młodego Tezeusza". Spotykamy też przypadki **poprawiania** błędów ortograficznych i rzeczowych wkradających się do rękopisów za pośrednictwem teatralnych "przepisywaczy". Być może autor wstępnej ingerencji, był właśnie doradcą literackim. L.Solski nie do końca chyba ufał zatrudnionym przez siebie doradcom, skoro do niektórych przedstawień zapraszał specjalnych kierowników literackich. Miało to miejsce przy prapremierze *L e g i o n u* St.Wyspiańskiego, a zaproszoną osobą był L.H.Morstin, natomiast kierownictwo literackie inscenizowanego dramatu *P e l l e a s i M e l i s a n d a* miał objąć Z.Przesmycki<sup>19</sup>, z powodu śmierci ojca Miriama nie doszło jednak do realizacji tego projektu<sup>20</sup>.

Wydaje się, iż określenie "doradca reprertuarowy" jest najbardziej odpowiednie, gdyż działania osób powoływanych do wykonywania tej funkcji miały charakter postulatów nie zawsze akceptowanych i respektowanych przez dyrektora - głównego autora przedstawień w teatrze krakowskim.

Zarówno zasób materiałów jak i charakter pracy zadecydowały o wyborze zagadnień, które chcielibyśmy omówić w niniejszej pracy.

Na wstępie zajmiemy się ingerencją w tekst przy udziale



autora dramatycznego. Analizowane egzemplarze reżyserskie zawierają mało informacji odzwierciedlających wpływ autora na rodzaj **ingerencji** zastosowanej w trakcie przygotowywania przedstawienia; zagadnienie wydaje nam się jednak warte odnotowania. Jeśli wprowadzone zmiany spotykały się z całkowitą aprobatą autora - nie istniała rozbieżność między zamysłem inscenizacyjnym a tekstem literackim; jeśli natomiast (jak w przypadku "Ślubów" St. Przybyszewskiego) ingerencja rodziła konflikt między autorem a teatrem, wyraźna stawała się nieprzystawalność języka literatury i języka teatru.

Następnie omówimy zmiany wprowadzone w obręb tekstu dramatycznego w trakcie ustalania obsady oraz opracowywania działań scenicznych i modulacji głosowej zespołu aktorskiego. Interesować nas będzie szczególnie opracowywanie scen zbiorowych oraz **stosowanie** efektów budujących złudzenie, **jakoby** akcja dramatyczna **rozgrywała** się za kulisami i w podsceniu teatru. Przy analizie modulacji głosowej skoncentrujemy się przede wszystkim na akcencie i intonacji<sup>21</sup>

#### Ingerencja w tekst przy udziale autora dramatycznego

Trudnością w omówieniu tego zagadnienia jest brak materiałów dokumentalnych. Chcemy bowiem zająć się ingerencją, która:

- 1) dotyczy tekstu dramatycznego o kształcie literackim nie do końca określonym,
- 2) zakłada udział autora dramatycznego<sup>22</sup>.

Nie ma odzwierciedlenia tak pojętej ingerencji w egzemplarzach reżyserskich, nie ma też w recenzjach. Za podjęciem tego problemu przemawia jednak fakt, że teatr przełomu XIX i XX wieku odważniej może niż dziś decydował się na wystawianie utworów dramatycznych autorów żyjących, często debiutantów. "To była jedna z ważniejszych naszych misji" - stwierdzi później słusznie L. Solski<sup>23</sup>.

Początkujący autorzy zwykle nie mieli owego "zmysłu scenicznego", który nabywa się wraz z doświadczeniem pisarskim i teatralnym. Dyrektor teatru musiał wyciągać do nich przyjazną dłoń, musiał wraz z autorem przystosowywać jego tekst (najczęściej w rękopisie) dla potrzeb sceny.

Jeśli nawet konsultacje nie doprowadzały do konkretnej in-

scenizacji, były bardzo pomocne dla dramaturga: "Zawsze co jakiś czas pisałem sztuki i zanosilem do teatru w Krakowie (...). Po- dziwiam jeszcze dziś cierpliwość tych ludzi (dyrektora i doradcy repertuarowego), którzy nie tylko czytali moje nieudolne próby, ale przeprowadzali też ze mną długie rozmowy, by mi wykazać, na czym polega sceniczność utworu, której brak było w moich sztukach" - wspomina jeden z początkujących wówczas autorów dramatycznych<sup>24</sup>.

Bodaj pierwszym krakowskim dyrektorem tak odważnie wpro- wadzającym na scenę utwory młodych dramaturgów był T.Pawlikowski (za jego dykcji zrealizowano przecież pierwszy utwór St.Wyspia- ńskiego, **W a r s z a w i a n k ę w 1898r./.** **Szczególną opieką** otaczał J.A.Kisielewskiego, którego 700-stronicowy dramat **W s i e c i** tak dostosował do wymogów sceny, że krakowska prapremiera stała się olbrzymim sukcesem i teatru, i debiutującego autora<sup>25</sup>. Solski twierdzi, jakoby właśnie Pawlikowski nakłonił Zapolską do napisania dramatu "W przywiślańskim kraju" znanego powszechnie jako **T a m t e n**<sup>26</sup>. Ostateczny kształt sceniczny **D r a m a t u K a l i n y**<sup>27</sup> Z.Kaweckiego czy **L e k k o m y - ś l n e j s i o s t r y** W.Perzyńskiego stanowił także wspól- ne dzieło dyrektora i autora<sup>28</sup>.

Solski - pierwszy reżyser Pawlikowskiego-był bardziej niż ktokolwiek inny zaznajomiony z tą praktyką. Być może właśnie stąd wyniósł on zwyczaj konsultacji z autorami dramatycznymi scenicznej redakcji ich utworów, Zapewne też jego ingerencja sięgała głęboko w tekst dramatyczny, będąc bowiem bardziej aktorem niż znawcą literatury, dawał daleko idący prymat zmysłowi scenicznemu nad wartością literacką. Maryla Wolska przedstawiła kiedyś Sol- skiemu sztukę L.Staffa **S w a n t a**. Pisała potem o swojej wizycie do Staffa: "Solski zaczął od pochwał wiersza, potem powoli robił coraz większe zarzuty o niescenicznosci rzeczy i konieczności przeróbek (...). Była to bardzo grzeczna o d m o w a"<sup>29</sup>. Dramat, o którym mowa, nigdy nie doczekał się re- alizacji scenicznej, dziś nie znamy nawet jego treści.

Ciekawym przykładem współdziałania autora i dyrektora przy opracowywaniu scenicznym tekstu dramatycznego są zmiany wpro- wadzone do **C y d a Corneille'a - Wyspiańskiego, wystawionego** w Krakowie 26 X 1907 r. Początkowo, w wydaniu książkowym<sup>30</sup> opuś-

cił Wyspiański **słynne** opowiadanie Rodryga (sc. 4A IV) o przebiegu bitwy i zwycięstwie nad Maurami. W rękopisie *C y d a* to opowiadanie było natomiast zawarte<sup>31</sup>. Gdy Solski zdecydował się wystawić dramat, zwrócono się do Wyspiańskiego, by nieco rozszerzył ramy utworu.

Wydarzenie sprzed lat opisuje Grzymała-Siedlecki: "Zwróciłem się do Wyspiańskiego, by swój przekład uzupełnił (...) aktualnym prologiem. Wtedy przeczytał przekład **Morsztyna** (nie znał go) i rzekł: "W prologu Morsztyna Janowi Kazimierzowi do stóp składają zdobyte w polskich zwycięstwach sztandary. Dziś nie mamy Jana Kazimierza i nie mamy sztandarów - jakoż by mi przyszło pisać prolog"<sup>32</sup>.

W końcu Wyspiański napisał jednak proponowany wstęp, a całość zdecydowano się umieścić w następującej kolejności:

- 1) introdukcja Wyspiańskiego (44 wersy),
- 2) prolog J.A.Morsztyna,
- 3) *C y d* w nowym tłumaczeniu St.Wyspiańskiego.

Poprzez dodanie obu prologów dramat zyskał nowe perspektywy. Wyspiański tłumaczenia Morsztyna nie znał, swojej transpozycji dokonał wprost z j.francuskiego. Prologi "sytuują" dramat w określonej tradycji literackiej i kulturowej. Tłumaczenie Morsztyna odegrano przed Janem Kazimierzem i Marią Ludwiką w momencie, gdy Polska stojąca dotąd u szczytu potęgi politycznej i militarnej, zaczyna chylić się ku upadkowi. Introdukcja Wyspiańskiego nawiązuje wprost do tego momentu dziejowego:

"W sali zamku, w Warszawie  
przed Janem Kazimierzem na  
teatrze czasu obrad Sejmowych  
odegrano *Cyda Roderyka*.  
Król poglądał dookoła.  
Miał tam wielu równych jemu  
prawie, którym wience na czoła  
Mars przydarzył i rozdał łaskawie."

Taki ton introdukcji pozostaje w zgodzie z prologiem Morsztyna mającego formę szeroko stosowanego w epoce baroku panegiryku. Wyspiański wydobywa jednak z tej chwili historycznej inny aspekt - już tu zaczyna się upadek Polski:

"Miła sercu pociecha /ale niejedno ciąży/ ówdzie uśmiech zdradziecki, słodycz wszystko kłamliwa /ówdzie zdrada już jawna/, którą tylko łaskawość królewska pokrywa".

Powstała w ten sposób antynomia tonów jest jednym ze środków umożliwiających traktowanie *C y d a* w kategoriach dramatu narodowego. W zgodzie z naszym spostrzeżeniem pozostaje następujący fragment prologu J.A.Morsztyna:

Wisła; "Oddaję Wam /królewskiej parze/ pokłony (Za byt oswobodzony) I za zdjęte okowy /U Torunia, Grudziądza, Malborka i Głowy/. Życzę, aby ich sprawy /poszczęścił Bóg łaskawy/ i dał im w długim wieku /Takim pokojem rządzić to krainą/ Jak ja spokojnie na leniwce płynę". W roku prapremierowej inscenizacji *C y d a* Corneille'a - Wyspiańskiego ziemie, o których mowa, pozostawały we władaniu zaborcy. W krakowskim teatrze z *C y d a* rodzą się jakby dwa dramaty: jeden o zwycięstwie Roderyka nad Maurami, drugi o upadku państwowości i rozbiórce ziem polskich.

W późniejszych inscenizacjach *C y d a* Corneille'a - Wyspiańskiego na scenie krakowskiej<sup>33</sup> nie uwzględniano prologu Morsztyna. Nie jest więc chyba dziełem przypadku, że w 1907 r. wykorzystano oba wstępy<sup>34</sup>. Wyspiański przywrócił również wspomniane opowiadanie Rodryga<sup>35</sup>.

Prośbę Solskiego podyktowała w tym wypadku troska o konsekwentny **roswój** psychologiczny *dramatis personae*, monolog Rodryga nie może być bowiem ze swej natury efektowny dla aktora w sferze działań zewnętrznych. Jest on jednak bardzo pomocny dla zrozumienia przemiany charakterologicznej - *Cyda* - Rodryga, a także postaci Szimeny i Infantki. Solski zazwyczaj dłuższe monologi skracał, lub też wprowadzał w ich obręb grę z rekwizytem (uwagi: "bierze papier", "lusterko" itp.) lub zmieniał przestrzenne usytuowanie aktora (uwagi: "siada", "wstaje", "przechodzi bliżej widowni"). Obok włączonego do egzemplarza *C y d a* opowiadania Rodryga nie ma żadnych takich uwag. Napięcie wewnętrzne monologu było tak wielkie, że Solski nie skorzystał z zewnętrznych możliwości "uatrakcyjnienia" wypowiedzi.

Przesadą byłoby stwierdzenie, jakoby konsultacje dyrektorskie przyczyniły się do sukcesu scenicznego tego dramatu. Natomiast właśnie one, połączone z opieką nad młodym dramaturgiem,

miały duży wpływ na sukces, jaki osiągnęła prapremiera **J u d a s z a z K a r i o t h u** K.H.Rostworowskiego (22 II 1913 r.). Rostworowski debiutował za dyrekcji Solskiego dramatem **P o d g ó r ę**, wystawionym 22 I 1910 r. Niestety sztuka okazała się bardzo słaba, niespójna dramaturgicznie, ba! spowodowała gwałtowny protest krakowskiej arystokracji przedstawionej w dramacie w wyjątkowo niekorzystnym świetle<sup>36</sup>. Młody autor był załamany już po pierwszym przedstawieniu; Solski, mimo protestów, dał jeszcze dwa następne, po czym rzeczywiście zdjął sztukę z afisza. Przykre doświadczenie nie spowodowało **oziębienia** wzajemnych stosunków. 1 IV 1911 r. wystawiono kolejny dramat tego samego autora - **E c h o**. Solski dał wyjątkowo silną obsadę (L.Solski, E.Weychert, A.Siemaszko). Niestety sztuka padła po trzech przedstawieniach.

W 1912 roku Rostworowski przynosi do teatru kolejny tekst - jest to **J u d a s z z K a r i o t h u**. Solski decyduje się na wystawienie, przedtem wprowadza zmiany w tekście: "Przez dwa tygodnie ślęczałem z autorem nad egzemplarzem, przekonując go o konieczności zmian, uzupełnień i poprawek"<sup>37</sup>. W wypadku tego dramatu omawiana ingerencja zatoczyła zresztą szersze kręgi - naturalną jej konsekwencją był udział autora w próbach. Rostworowski chętnie przeprowadzał wówczas korekty tekstu, gdy wyczuł, że aktorowi nie odpowiada jakaś kwestia, czy sytuacja<sup>38</sup>. Ingerencja wyszedłszy poza ramy konsultacji dyrektora z autorem, **towarzyszyła** całemu procesowi kształtowania przedstawienia - od próby czytanej do premiery.

Powstała w ten sposób ścisła zależność twórcy dramatycznego i teatru - autor mógł uczestniczyć w realizacji scenicznej swego pomysłu. Oczywiście w sytuacji, gdy dyrektor i dramaturg byli równie nieustępliwi, dochodziło do różnych spięć<sup>39</sup>. W latach 1905/1913 nie było jednak wypadku, by jakiś autor korzystając z należnego mu prawa, zakazał grania swoich dramatów w teatrze **krakowskim**. Solski nawiązawszy raz kontakt z młodym autorem, konsekwentnie popierał jego poczynania twórcze (przykładem Nowaczyński, Morstin). Autor natomiast miał możliwość poznania życia teatralnego widzianego nie tylko poprzez pryzmat działalności artystycznej.

Dążność do współdziałania z autorem dramatycznym przy wprowadzaniu zmian w tekście pozostała zresztą trwałą cechą pracy re-

żyserskiej L.Solskiego. W 1946 r. w liście do A.Grzymały-Siedleckiego proponuje dokonać w sztuce "Ludzie są ludźmi" koniecznych skrótów. "Z tego ogromu filozoficznych zwrotów i głębokiej **znajomości** dusz ludzkich należałoby wyłuskać istotne walory, które nadają sztuce rozpęd zainteresowania, bez zbytnich obciążeń. Mam już w głowie cały plan i gdybyś mi pozwolił, uczyniłbym wszystko ze znaną Ci skrupulatnością nie uszkadzając zasadniczych myśli, ale owszem, nawet podkreślając aktualność (...). Jestem przekonany, że mi się to uda, a jeśli się uda, p r z e d ł o ż ę C i do a p r o b a t y (...). W tej pasji jestem obecnie godnie usposobiony"<sup>40</sup>.

Ciekawym przykładem rozbieżności zamysłu literackiego autora dramatu i scenicznej konkretyzacji utworu jest ingerencja zastosowana w przygotowywaniu scenicznej redakcji tekstu dramatu St.Przybyszewskiego *Ś l u b y*. Chcielibyśmy omówić ją nieco szerzej, kierując się co najmniej dwoma przesłankami:

- 1) zachowany materiał dokumentalny (egzemplarz reżyserski, list Przybyszewskiego, notatka Solskiego) dostarcza wyjątkowo wyczerpujących informacji;
- 2) dramat Przybyszewskiego należy do szeroko rozumianego nurtu modernistycznego; jest więc reprezentantem kierunku literackiego współczesnego wobec omawianego okresu teatru. Analiza wprowadzonych zmian pozwoli odpowiedzieć na pytanie, w jakim stosunku pozostawał teatr L.Solskiego wobec ówczesnej literatury dramatycznej coraz dalej odchodzącej od poetyki realistycznej.

Wyjątkowa przydatność egzemplarza reżyserskiego *Ś l u b ó w* polega m.in. na tym, że obok poprawek L.Solskiego, znajdują się w nim wskazówki reżyserskie Przybyszewskiego, nie drukowane w późniejszych wydaniach dramatu. Koncentrują się one wokół sposobów interpretacji charakterów dramatis personae, a pierwszy ich fragment zamieszczony na s.1 kończy rozpaczliwe wykrzyknienie autora: "Psiakrew, jakie to trudne do grania! "Przekonanie o trudnościach, na jakie napotykają aktorzy i reżyserzy próbujący dokonać scenicznej adaptacji **dramatów Przybyszewskiego**, było w początkach XX wieku zjawiskiem bardziej powszechnym. Zapolska w recenzji z lwowskiego przedstawienia *Z ł o t e g o r u n a*

pisała m.in.: "Grać Przybyszewskiego to ciężkie dla artysty zadanie. Stokroć gorsze od Maeterlincka (...). W Maeterlincku akcja najczęściej odbywa się bez czasu. Bez przestrzeni!... Ot, nie wiadomo, kto, gdzie. Po prostu - uczucia. **Przybyszewski wizjom swoim** nadaje pozory ludzkie, każe im żyć w jakimś otoczeniu, stanowisku - pełnić funkcje społeczne. I w tym leży trudność dla artysty. On czuje, że jest abstrakcją, a musi poruszać się na realnym **gruncie**<sup>41</sup>.

Spróbujmy prześledzić, jak uporał się z tym niełatwym problemem L.Solski. Przybyszewski swoje uwagi naniósł przed wskazówkami L.Solskiego, wolno więc wnosić, iż autor uczestniczył (przynajmniej pośrednio) w tworzeniu teatralnej konkretyzacji dramatu. Natomiast list zawierający pretensje co do mylnej interpretacji utworu napisał autor już po premierze, na której zresztą nie był obecny. Ponieważ stanowi on punkt wyjścia naszych rozważań, postanowiliśmy przytoczyć go wraz z notatką L.Solskiego w aneksie.

Rozpatrzmy te sceny, których kształt sceniczny wzbudził największe wątpliwości autora. W a.I, sc.2 (s.29A) znajdują się didaskalia odautorskie - "Pola wychodzi", kierunek jej wyjścia nie jest sprecyzowany, choć zgodnie z praktyką teatralną oczywiście jest, że powinna wyjść za kulisy. We wcześniejszych fragmentach tekstu zawarte są jednak dwie przesłanki motywujące odejście Poli. W tej samej scenie (s.25A) Klara decyduje, że wybiorą się z Polą na przechadzkę (za kulisy), ale na s.28A Pola powodowana tęsknotą za dawno nie słyszaną muzyką, chce zagrać na fortepianie. Solski kierując się drugą informacją, posyła Polę do fortepianu znajdującego się na scenie, realizuje więc jeden z postulatów autora. Natomiast autorstwo dopisanego do a.I.sc.4 (s.37A) fragmentu dialogu między Krzyckim, Klarą i Zygmuntem dotyczącego gry Poli słyszalnej na scenie, należy (chyba?) przypisać **St.Przybyszewskiemu**.

Główne ostrze pretensji autora koncentruje się wokół wprowadzonego do III aktu fortepianu budującego jego zdaniem "tani **krucek** teatralny". Na s.109 egzemplarza reżyserskiego **znajduje się** szkic rozplanowania przestrzeni scenicznej z usytuowanym w jej centrum **fortepianem**.

Jest on konsekwencją dopisanych obok didaskaliów, których **autor-**

stwo trudno do końca restrygując, choć autorce pracy wydaje się (inaczej niż Z.Greniowi)<sup>42</sup>, że wyszły one spod ręki L.Solskiego; stwierdzenie to nie może wyjść jednak poza ramy przypuszczenia. Jeśli nawet przytoczone zmiany wynikały z naniesionych uwag autora, pozostałe efekty inscenizacyjne, o których pisze w liście Przybyszewski (przejrzyste rolisy, muzyka Szopena), były dziełem reżysera przedstawienia. Z.Greń twierdzi, że to właśnie L.Solski namówił Przybyszewskiego w czasie jednej z nocnych pijatyk do poprawek, gdyż wiązało się to z wyobrażeniem ówczesnego dyrektora, jak się powinno grać modernistów<sup>43</sup>.

Nie wnikając w merytoryczną wartość motywacji Z.Grenia, spróbujmy zastanowić się nad sposobem wystawienia dramatu Przybyszewskiego na scenie krakowskiej. Uderza przede wszystkim chęć zbudowania nastroju opartego na łatwo czytelnym efektach pozasłownych. Wprowadzona w a.I sc.4 (s.37A) postać Poli snująca się za tiulową kurtyną i towarzyszący jej dźwięk nokturnu szopenowskiego są tego dobitnym przykładem, podobnie jak przebudowa a.III.sc.1 (s.109). Pierwotnie Pola miała stać "przy oknie z zaciśniętymi rękoma", jedynym objawem jej niepokoju było "straszne łkanie". W krakowskim przedstawieniu siedziała przy fortepianie (umiłowanie muzyki), "patrzyła długo na pierścień, odwracała się tyłem do fortepianu, obracała machinalnie pierścień" (uczucie do Krzyckiego), "zdejmowała go i wkładała znowu, znów patrzyła na klawiaturę po czym "zakrywała twarz rękami i nagle opadała całym ciałem na klawiaturę w strasznym łkaniu". Obserwujemy znaczne rozbudowanie sceny mimicznej z wykorzystaniem rekwizytów pomocnych przy wewnętrznej egzemplifikacji stanu duszy bohaterki.

Zabieg taki stosowano w teatrze krakowskim częściej (szerzej omówimy to w rozdziale: Ingerencja w tekst a wystawa sceniczna i muzyka teatralna), tu szczególnie widoczna staje się jego funkcja w budowaniu tzw. nastroju. Specyficzny klimat przedstawienia L.Solski chciał też osiągnąć przez bardzo częste użycie pauz<sup>44</sup>. Najczęściej towarzyszyły one fragmentom tekstu niedokończonego, zawieszono, lub pojawiały się obok słów posiadających sens symboliczny. Ma rację Z.Greń twierdząc, iż "pauzy, przeciągania, dodawanie znaczeń przez aktorów przyprawiające o dreszcz nieprzyjemny"<sup>45</sup> stanowiły cechę charakterystyczną przedstawień Przybyszew-



skiego. W rozważaniach dotyczących zespołu aktorskiego postaramy się pokazać, że pauzę wykorzystywał L.Solski także przy scenicznym opracowywaniu dramatów o innej, niemodernistycznej proveniencji.

Pretensje Przybyszewskiego świadczą o  **pewnej** rozbieżności między zamysłem literackim, a jego teatralną konkretyzacją. Zawartość didaskaliów odautorskich ~~potwierdza~~ niechęć autora do efektów zewnętrznych, łatwo czytelnych, nazwanych przezeń "taniami **kruczkami** teatralnymi". Takie zastosowano natomiast w krakowskim przedstawieniu. Zamyśl inscenizacyjny dramatu Przybyszewskiego wynikał z określonego modelu sceny krakowskiej. Skończyła się epoka deklamacyjności. Samoistną i autonomiczną semantykę słowa zaczęto łączyć z odpowiednim działaniem pozasłownym (sceny mimiczne, rekwizyt, dekoracja). Nieprzypadkowo L.Solski wyjątkowo starannie i szczegółowo opracował właśnie efekty pozasłowne. Tymczasem w utworze Przybyszewskiego przede wszystkim słowo ma odsłaniać dramat wewnętrzny - "dramat duszy". Ponieważ teatr kierowany przez L.Solskiego nie ufał mocy słowa, a jednocześnie bał się zbyt daleko ingerować w tekst główny dramatu (stanowiący dominantę kompozycyjną większości widowisk), szukał ratunku albo w efektach zewnętrznych, albo w nadawaniu słowu cech niedomówienia, zawieszenia, wieloznaczności. Podkreślamy raz jeszcze: był to rys charakterystyczny teatru krakowskiego w latach 1905-1913, nie tylko przedstawień modernistycznych.

Analiza zmian wprowadzonych w obręb tekstu dramatycznego w trakcie ustalania obsady oraz opracowywania działań scenicznych i modulacji głosowej zespołu aktorskiego

Obejmując dyрекcję teatru krakowskiego, L.Solski stanął przed najpoważniejszym bodaj zadaniem, którego rozwiązanie miało olbrzymie znaczenie dla oblicza sceny krakowskiej - mam na myśli dobór odpowiedniego zespołu aktorskiego. Zaangażował wielu nowych aktorów (m.in. Wiktor Bojnarowski, Józef Żelawski-Bogdański, Leonard Bronicz, Leon Czechowski, Kamil Prejssner, Józef Węgrzyn, Janina Janiczówna). Znakomitą większość personelu przejął jednak po Kotarbińskim (m.in. Marian Jednowski, Bolesław Puchalski, Je-

rzy Leszczyński, Sobiesław, Józef Sosnowski, Adolf Walewski, Aleksander Zelwerowicz, Jadwiga Csechowska, Władysława Ordon-Sosnowska, Maria Sokolica, Helena Sulima i Stanisława Wysocka). Zespół poważnie wzmocniła też Irena Sol ska, która wraz z mężem przybyła ze Lwowa.

Dyrektor dysponował więc silnym i wszechstronnym zespołem aktorskim; wspomnijmy takie nazwiska, jak choćby Sol ska, Wysocka, Sosnowski, czy wreszcie sam Sol ski. Lektura egzemplarzy reżyserskich dowodzi, iż role odtwarzane przez w s z y s t k i c h członków personelu artystycznego opracowywano z jednakową starannością. Skróty wprowadzane w obręb tekstu dramatycznego wynikały z zamysłu inscenizacyjnego nie zaś z chęci wyróżnienia określonego aktora. W egzemplarzu reżyserskim L i l l i W e n e d y J. Słowackiego (prem. 24 I 1909 r.) zauważono np. dość drastyczne skreślenie roli Gwalberta odtwarzanej przez L. Stępowskiego.

W a. III sc. 6 (s. 70) likwidacji uległo opowiadanie Gwalberta skarżącego się na służbę, który podpalił mu namiot, a w a. V wyeliminowano całą scenę 4 (Gwalbert z Lechem ogląda ciało zamordowanego Sygonia), oraz scenę 6 (Ślaz po licznych perypetiach godzi się z Gwalbertem). Nie moglibyśmy w ten sposób interpretować wymienionych skreśleń, gdyby nie fakt, że w przypadku pozostałych ról nie skracano tekstu Słowackiego. Główną motywacją była chęć wyeliminowania fragmentów, których zbyt niski ton nie przystawał do tragedii łączonej przede wszystkim z kategorią patosu. Tylko dwie role w 1909 roku odtwarzane były przez te same osoby, które grały w przedstawieniu z 1887 r.; Ślaz (Sol ski) i św. Gwalbert (Stępowski). Stępowski w 1909 r. miał 57 lat, a w 1912 pożegnał scenę, zmarł w 1914. Być może bano się obarczać zasłużonego aktora zbyt długim tekstem roli, a może powodem skreśleń było przekonanie o nikłej roli św. Gwalberta w rozwoju głównego węzła dramatycznego<sup>46</sup>. Spotkano natomiast dwa przykłady szczególnie starannego i drobiazgowego opracowania ról. Pierwszego dostarcza egzemplarz reżyserski tragedii Fryderyka Hebbła J u d y t a, wystawionej na scenie krakowskiej 25 IX 1909 r. Rolę tytułowej bohaterki odtwarzała wówczas St. Wysocka. Olbrzymią uwagę musiano przywiązywać do opracowania tej roli, skoro zaopatrzono ją w niespotykane ilości wskazówek dotyczących intonacji, modulacji głosu, roz-

planowania ruchu scenicznego itp. Podobnie staranne opracowanie zastosowano w komedii **Machiavellego Mandragora** (premiera 31 V 1910 r.) przy przygotowywaniu roli Bianki odtwarzanej przez Honoratę Leszczyńską, aktorkę Warszawskich Teatrów Rządowych. Szukając motywacji takiego postępowania w drugim przypadku należy zaznaczyć, że aktorzy występujący gościnnie, często przyjeżdżali do teatru już w trakcie **końcowego** etapu przygotowywania przedstawienia. Wanda Siemaszkowa np. grająca Panią w **Liliach L.H. Morstina** **przyszyła se Lwowa we czwartek na dwa dni** przed premierą, gdy próby trwały już od poniedziałku<sup>47</sup>. Być może więc szczegółowe wskazówki dotyczące modulacji głosowej, ruchu itp. wynikały z nieobecności aktora na próbach i umożliwiały mu zapoznanie się z usytuowaniem jego roli w odniesieniu do innych ról i całego spektaklu<sup>48</sup>.

Śladów podanych praktyk nie stwierdzono przy okazji innych występów gościnnych, których zwłaszcza w późniejszych sezonach dyrekcji Solskiego organizowano coraz więcej. Przeto wolno nam stwierdzić, iż Solski nie organizował przedstawień dla określonych ról. Różnie potem oceniano jego pomysły reżyserskie, ale dla teatru krakowskiego lat 1905-1913 epoka gwiazd to już przeszłość. Zresztą sam dyrektor nie gardził rolami drugoplanowymi, czy epizodycznymi (**Ślaz w "Lilli Wenedzie"**, Łukasinski, Potocki, Satyr w **Nocy Listopadowej**), jeśli tylko wydały się mu interesujące. Nietrudno dowiedzieć, że chciał widza olśnić, zaszkowić zarówno poprzez wystawę sceniczną, jak i łatwo czytelne efekty pozasłowne. Wynikało to ze specyficznego rozumienia sceniczności, o którym powiem w dalszym ciągu pracy. Trudno jednak zarzucić mu **zbyt** faworyzowanie niektórych aktorów; **naturalna** jest przecież częsta obsada takich aktorów jak: Solska, Wysocka, Sobiesław, Sosnowski w rolach najbardziej interesujących.

Przy przygotowywaniu przedstawień zawierających sceny masowe, obok stałego zespołu aktorskiego wykorzystywano przygodnie angażowanych statystów. Za dyrekcji Pawlikowskiego wykorzystywano najczęściej w tym charakterze młodzież akademicką. Zamysł okazał się wyjątkowo szczęśliwy: pracowano z wrażliwym, a tanim zespołem pomocniczym. **J.K. Tarbiński uznał jednak**, iż "stałe wciąganie młodzieży w wir i zamęt życia zakulisowego jest (...) niepedagogicz-

ne"<sup>49</sup>. Solski musiał (**nacisk** opinii publicznej) pozostać wierny tej zasadzie, dopiero przy inscenizacji **N o c y l i s t o - p a d o w e j** zdecydował się zaangażować studentów. Wyszukiwanie statystów stało się jednym z głównych obowiązków inspicjenta. Spędzano przypadkowych ochotników z miasta. Nie mieli oni pojęcia o pracy teatralnej, trzeba więc było olbrzymiego wysiłku by "**stworzyć z nich drużynę statystów, która nie raziłaby widowni**"<sup>50</sup>. Przeto nie dziwi częsta redukcja liczby statystów.

W obrazie VI (s.110-11) **K r a k u s a K s i ę c i a N i e z n a n e g o** C.Norwida (premiera 6 VI 1908 r.) zgodnie ze wskazówkami autora "mają się przez korytarz chóry **pogrzebane ciągnąć**; za każdym z chórów mają iść orężne poczty osób, niekiedy **chorągwie**". Solski obraz VI połączył z V, całość umieścił w komnacie wawelskiej, eliminując w ten sposób rzesze statystów. Nieco głębiej w sferę interpretacyjną utworu sięga podobny zabieg **w L i l l i W e n e d z i e. Słowacki wprowadza dwunastu harfiarzy**. Jest to oczywiście nawiązanie do tradycji antycznego chóru - u Eurypidesa występowało dwunastu chóreutów. Obok chóru **harfiarzy** w tragedii uczestniczy dwunastu wodzów. Być może ich wprowadzenie ma związek z przekonaniem Słowackiego, iż naród Wenedów składał się z dwunastu plemion. Na czele każdego plemienia stoi Harfiarz i Wódz uosabiający pierwiastek anhelliczny i czynny (por. też antynomię Lilla-Roza). Solski dwunastu wodzów zastąpił w przedstawieniu jednym ich reprezentantem (Tadeusz Rojewski). Niknie w ten sposób odwołanie, o którym mówiliśmy. Ilościowe zmiany w obsadzie zastosowano także w egzemplarzu reżyserskim dramatu **u.Zapolskiej "Nerwowa awantura"**; trzech inspektorów domu gry zastąpiono dwoma, wyeliminowano parę chłopów, liczbę siedemnastu młodych kokot zamieniono na dziesięć, usunięto księcia anamickiego, amantkę, pięciu Polaków i sześciu Anglików. Na sześćdziesiąt pięć osób obsady usunięto siedemnaście, a więc około 25 %. Wyeliminowane osoby nie mają wpływu na rozwój głównego wątku. Niemniej naturalistyczny dramat Zapolskiej prezentuje też przekrój społeczny i narodowy bywalców salonu gry w Monte Carlo. Po zastosowanych zmianach jest on zubożony.

Podobnych przykładów można by przytoczyć więcej - dostarczają ich wszystkie egzemplarze reżyserskie dramatów wymagających

użycia tzw. tłumów. Zazwyczaj zmiany takie nie powodowały niekonsekwencji i nie zmieniały w zasadniczy sposób linii interpretacyjnej dramatu.

Innym zabiegiem reżyserskim wynikającym z chęci zredukowania ilości osób biorących udział w spektaklu, była komplikacja kwestii wypowiedzianych przez różne postacie i tworzenie jednej roli epizodycznej. I tak w "Skarbie" L.Staffa (s.30) kwestię Głosu I - "Biada" - powierzono Strażnikowi Nieufnemu, a Głosu II - Klęską - Strażnikowi Trwożliwemu, eliminując dwie osoby z wymaganej obsady. W Bałładyńce J.Słowackiego natomiast aktor grający sługę zamkowego z a.IV sc.1 (s.138) odtwarzał jednocześnie postać sługi Kostryna występującego w a.I sc.1 (Leon Czechowski).

Czasem rolę drugoplanową czy epizodyczną powierzano aktorowi odtwarzającemu postać pierwszoplanową. Tak uczyniono w przedstawieniu Odwiecznej bańki St.Przybyszewskiego - kwestię Jednego z pozostałych przy królu (a,II.sc.17 s.160) wypowiedział Zbigniew. Pozostawało to w zgodzie z rozwojem akcji dramatycznej, bo Zbigniew jako jeden z nielicznych postanowił pozostać przy królu i zapłacił za to życiem. Natomiast w spektaklu Judyty Fr.Hebbla rozmowę prowadzoną w a.III.(s.30) przez dwóch mieszczan, zastąpiono dialogiem Hozei i Amnona; konsekwentnie na s.42 wyeliminowano tych samych mieszczan opowiadających o okrucieństwie Holofernesa. Podobnie w Liliach L.H.Morsztina (a.III.s.16) słowa: Głosu z ludu "Ustąpcie się ludzie" wypowiedział Sąsiad I, a Głosu drugiego "Hej idą państwo młodzi" - Sąsiad II.

W teatrze krakowskim stosowano więc bardzo urozmaicone zabiegi w celu zmniejszenia liczby aktorów występujących w przedstawieniu. Były to środki elastyczne, dostosowane do tonu i tematyki dramatu. Z reguły nie powodowały one niekonsekwencji w rozwoju wązła dramatycznego. Działo się tak dlatego, że w omawianych dotąd utworach tłum był jedynie tłum, lub biernym komentatorem prezentowanych wydarzeń.

Czy działanie zasygnalizowanej prawidłowości można poszerzyć też o dramaty, w których tłum stanowił niezbędny, niekiedy aktywny element rozwoju akcji? Najbliżej do takiej kwalifikacji

chórowi antycznemu, przeto nie od rzeczy będzie omówienie podobnych zmian w dramatach antycznych i utworach nawiązujących **konstrukcją do dramatu antycznego. We wszystkich zauważono dążność do zmniejszenia udziału chóru w przedstawieniu. Co było tego przyczyną?**

Problemem do dziś nierozwiązanym jest sposób, w jaki chór antyczny winien wypowiadać tekst. Specyficzna struktura akcentowa j. greckiego pozwalała zeń wydobyć w recytacji aspekt meliczny. W j. polskim zjawisko takie zajść nie może (nie występuje iloczias). Potrzeba bardzo długiej i wytężonej pracy nad ustawieniem głosów, by zbiorowa recytacja chóru była czymś więcej, niż tylko mechanicznym wypowiedaniem, nastawionym na równe rozpoczynanie i kończenie fazy. W teatrze krakowskim przezwyciężono tę trudność głównie poprzez:

- 1) melorecytację,
- 2) rozbicie kwestii chóralnych na pojedyncze głosy - chór wypowiadał wówczas tylko pointę, ostatecznie wykrzyknienie, które dość łatwo zbiorowo wyartykułować.

W partiach dialogowych, gdy chór prowadził rozmowę z jakąś osobą dramatu, zastępował go koryfeusz (np. s. 38 - Epejsodion II - z **Fedra** rozmawiał nie chór, lecz tylko Przewodnik). Usunięto większość partii chóralnych nie związanych bezpośrednio z rozwojem zdarzeń, mających sens ogólnych refleksji filozoficznych; np. s. 43 skreślono następującą antistrofę chóru: "Żałosny nam los, **niwlastom** padł: /w doliśmy złej uwięzły!/. Jest ci nadzieja gdzie? /Jakich nam szukać rad?/ Nie dadzą rozwidlić się już więzy". Być może eliminacja partii chóralnych wynikała z dość luźnego ich związku z akcją<sup>51</sup>. Postanowiono więc kwestie bezpośrednio związane z rozwojem **zdarzeń** przypisać **Przodownicy**, niektóre fragmenty **liryczne** uczynić melorecytacją do muzyki B. Raczyńskiego, inne zaś całkowicie usunąć.

Jeśli chór był czynnym uczestnikiem akcji, **ołówki** reżyserski miał dlań dużo więcej wyrozumiałości - np. w egzemplarzu reżyserskim komedii Arystofanesa **G r o m i w o j a** (premiera 20 XI 1909 r.) nie stwierdzono skreśleń partii chóralnych. Natomiast w prapremierowym przedstawieniu **M e l e a g r a** St. Wyspiańskiego (14 III 1908 r.) dwa półchóry zastąpiono koryfeuszami,

Starcami. Ponadto skreślono około 70 % partii chóralnych (m.in. ś.32: Stasimon II i s.50: Stasimon III).

Podczas dyrekcji L.Solskiego wystawiono na scenie krakowskiej także drugi dramat St.Wyspiańskiego, korzystający z pewnych założeń konstrukcyjnych dramatu antycznego; *L e g i o n*. I tu widoczna jest dążność do eliminacji chóru (z obrazu I usunięto np. chór mniszek). W obrazie II zastosowano rozbitcie kwestii chóralnych na **pojedyncze głosy**:

T e k s t	M ó w i a c y	
	u Wyspiańskiego	w teatrze krakowskim
Daj pić, daj mnie, to mój to mój, daj pić, to mój	CHÓR	- chłop II (Puchalski)
Gdzie rosą trzeźwy łan ...		- chłop I (Nowicki)

Często przy rozbijaniu kwestii chóralnych stosowano następujący schemat: Chór = 1 głos, 2 głos, ..., N głos, chór (powtarzający partię N głosu).

Chór najczęściej uwypuklał wówczas pointę dłuższej wypowiedzi, czasem powtarzał jakiś motyw, przykładem Obraz VII.

T e k s t	M ó w i a c y	
	u Wyspiańskiego	w teatrze krakowskim
Nie widzi, nie widzi Mendoga. Wielkość kona, słonice kona. Gaśnijcie - a kysz - dzwony, kościelne dzwony	CHÓR	STARZEC + Wszyscy 2 x "A kysz, a kysz"

Podobne rozmieszczenie partii chóralnych spotykamy w obrazie I Nocy Listopadowej Wyspiańskiego (s.25):

T e k s t	M ó w i ą c y	
	u Wyspiańskiego	w teatrze krakowskim
1) Dla nas sława, sława niepodzielna	CHÓR PODCHORA-	Polak I Polak II +
2) Wyżeniem księcia precz	ŻYCH	<b>Wszyscy</b> <b>/wiersz nr 2/</b>

Realizacja zaprezentowanego schematu pozwalała na pozostawienie partii chóralnych w przedstawieniu, a jednocześnie zwiększała komunikatywność wypowiedzianego tekstu, zarówno poprzez rozbicie na pojedyncze głosy, jak też powtórzenie określonego fragmentu wypowiedzi. **Konsekwencją** było potraktowanie chóru jako echa postaci działających, co najwyżej ich **alter ego, nigdy zaś jego** równorzędnego partnera w kształtowaniu akcji dramatycznej. W żadnym dramacie nie spotykamy całkowitego usunięcia chóru.

Utwór dramatyczny wygłaszany ze sceny rządzi się oczywiście innymi prawami, niż ten sam tekst traktowany jako literacki<sup>52</sup>. **Dodatkowe ograniczenie** stwarzał określony czas trwania **przedstawienia**, który zdaniem komisji teatralnej nie powinien przekraczać trzech godzin, choć zdarzały się liczne odstępstwa od tej **zasady**<sup>53</sup>. Walcząc z trudnościami, Solski wykorzystywał różnorodne metody dostosowane do określonego zamysłu inscenizacyjnego. Pomocą służyli mu w tym względzie pewnie kierownicy literaccy, zwłaszcza A.Grzymała-Siedlecki. Techniczne rozwiązania dotyczące działania tłumy na scenie pozostaną natomiast zasługą dyrektora.

Panuje opinia, iż mistrzem w tym zakresie był T.Pawlikowski. A.Grzymała-Siedlecki **twierdzi** nieco inaczej: "Próbowano entuzjazm **Pawlikowskiego** dla **L w i e j** u c z t y<sup>54</sup> wyjaśnić tym, że sztuka dwukrotnie daje reżyserowi sposobność do operowania na scenie tłumami, a więc rzekomo pasją reżyserską T.Pawlikowskiego. Piszący te słowa nie mógł znaleźć potwierdzenia owej pasji (...). Gdy się dziś ogląda reżyserski egzemplarz **L w i e j**



u c z t y, to widzi się, że właśnie sceny z tłumami pozostawił dyrektor do załatwienia Solskiemu, bo Solskiego ręką są pisane dość liczne w tych scenach uwagi i znaki scenariuszowe<sup>55</sup>. Dziś nie możemy do końca **rozstrzygnąć tego problemu, lektura egzemplarzy reżyserskich** utwierdza nas jedynie w przekonaniu, że L.Solski potrafił radzić sobie z tym kłopotem.

W **T e r a s k o i** **Takedy** Izumo jest scena (s.65), gdy rodzice zaniepokojeni pogłoskami o zamordowaniu jednego z uczniów, chcą zabrać swoje dzieci z wiejskiej szkółki Genzy. Zgodnie z **diadaskaliami** odautorskimi ojcowie jednocześnie podają imiona dzieci; L.Solski zdecydował, by każdy chłop wypowiadał kolejno imię swojego dziecka, przy czym scena ta zaopatrzona jest w wyjątkowo dużą ilość wskazówek reżyserskich dotyczących przede wszystkim usytuowania przestrzennego; jednolity tłum zostaje w ten sposób zindywidualizowany.

W sytuacjach, gdy na scenie zjawiały się wyjątkowo liczne zgromadzenia ludzkie, L.Solski dzielił je na plany. Przykładem prapremiera **N o c y** **L i s t o p a d o w e j**. Przygotowaniu do niej poświęcono wyjątkowo 14 prób. Nominalnym reżyserem był J.Sosnowski, **reżyserię** tłumy dyrektor pozostawił dla siebie. W obrazie 4 (Salon Belwederski), spiskowców usiłujących zabić ks.Konstatnego podzielono na dwa plany (s.86). Przebiegali oni przez salon na przemian w przeciwnych kierunkach. Takie rozplanowanie **działań** podchorążych pozwoliło dobitnie zwiększyć dynamizm sceny - podkreślało niecierpliwie i nadaremne usiłowania schwytnia księcia, który zdążył zbiec z pałacu. Podobną metodę zastosowano przy podziale tłumy rycerzy w **a.II.sc.4. L i l l i** **W e n e d y** (s.64); I plan kierował się za Derwidem, II plan za harfą. Przy opracowywaniu scen masowych wykorzystywano często efekty budujące iluzję, **jakoby** akcja dramatyczna rozgrywała się również za kulisami sceny. W obrazie VI "Judyty" Hebbła (s.104) zgodnie z diadaskaliami autorskimi winien występować tłum mieszczan zgromadzony na centralnym placu Betui; w krakowskim przedstawieniu tłum umiejscowiono za kulisami, stamtąd dochodziły jego odgłosy, na scenie pozostawiono tylko dwóch przedstawicieli ludu. W obrazie VII **L e g i o n u** St.Wyspiańskiego (s.193) podobne zbudowanie budował skandowany za kulisami okrzyk "Caesar! Caesar!"

w momencie, gdy chór na scenie wypowiadał kwestię: "Potęga Caesara zginie, wyzwolimy Rzym od Caesara". W obrazie I "Judyty" Hebblla wykorzystano również motyw powtarzania okrzyku, tym razem przez pojedynczy głos, gdy odchodził **poseł** Nabukenazara, Irabant i Holofernes kazał mu wychwalać jego pana, reżyser dopisał (s.13): "słysząc jego głos coraz dalej i ciszej powtarzają: Nie masz Boga nad Nabukenazara". Głos przeniesiony **za kulisy** stwarzał **iluzję**, iż płaszczyzna akcji dramatycznej wykracza daleko poza teren ograniczony kulisami i ramą prosceniową. Efekty takie przygotowywano zazwyczaj bardzo starannie, a w ich urzeczywistnieniu wykorzystywano nie tylko za - lecz i podscenie teatru. Powstawało złudzenie rozszerzenia akcji nie tylko w przestrzeni poziomej, lecz i pionowej. Sc.5a.III R y c e r z y p ó ł n o c y H.Ibsena zaopatrzona jest w dodatkową notkę reżysera: (s.106) "Pod sceną silny gwar, dzikie piski przechodzą na drugą stronę sceny". Czasem tak pomyślany zabieg stanowił substytucję działań, które ze względu na techniczne ograniczenia sceny krakowskiej nie mogły być na niej pokazane. W obrazie 7 "Nocy Listopadowej" wykonywanie przez tłum wyroków na zdrajcach Makrocie, młodym Genre i Potockim przeniesiono za prawą kulisę (s.148)<sup>56</sup>. Jak starannie przygotowywał Solński tego rodzaju efekty, niech świadczy fragment tekstu głównego dopisany przezeń do s.160 dramatu Nowaczyńskiego C a r s a m o z w a n i e c (s.8). Zgodnie z **didaskalią** autora, bojarzy mający składać nowemu władcy hołd, powinni od momentu podniesienia kurtyny znajdować się w jego namiocie. Solński zrazu umieścił ich za kulisami i kazał im tam wznosić okrzyki, a dopisany fragment nie tylko zapowiadał ich przybycie, lecz również wyjaśniał cel wizyty, pełnił więc funkcję ekspozycyjną. "Baczyński (w namiocie): Już idą! idą! Mniszek starosta: Tu mu (Dymitrowi) będą **przysięgę** poddańczą składać! (wchodzi Dymitr i deputacje, na scenie krzyczą) : Hurra! hurra! Sławno! Sławno! Massalski: Pociśzej, pociśzej drechy! Bojarzyn Tatiszczew w imieniu wszystkich złoży wiernopoddanie (padanie na ziemię)". Wielokrotne zastosowanie takich zabiegów wynikało zapewne z przeświadczenia o niewystarczalności zamkniętego terenu gry wyznaczonego przez scenę pudełkową dla inscenizacji przynajmniej niektórych dramatów. Nietrudno też wskazać rodowód tych rozwiązań: pierwszym

teatrem, który je zastosował i zapoznał z nimi całą Europę podczas triumfalnych występów objazdowych, był zespół księcia Jerzego II z Meiningen. Nie wiemy, czy Solski widział ten teatr niemiecki. Przez ponad dziesięć lat pracował jednak z T.Pawlikowskim. Choć J.Michalik dowiódł, iż niesłuszny jest pogląd, jakoby brał on bezpośredni udział w pracach zespołu ks.Jerzego II<sup>57</sup>, to wiele rozwiązań inscenizacyjnych T.Pawlikowskiego wykazuje zbieżność z założeniami tego teatru.

Solski opracowując sceniczne działanie tłumy, wykorzystywał rozwiązania bardzo różnorodne. Niektóre z nich były na tyle nowatorskie, że późniejsi inscenizatorzy chętnie je wykorzystywali. Podpis inspicjenta z datą 1920 r. w egzemplarzu reżyserskim **N o c y    L i s t o p a d o w e j** pozwala przypuszczać, iż w przygotowywaniu premiery z 22 VIII 1920 r. wykorzystano zamysł inscenizacyjny z 1908 r.

Nie mniejszą uwagę poświęcono w teatrze krakowskim opracowaniu modulacji głosowej aktorów. L.Solski jako aktor osiągał w tej dziedzinie wspaniałe rezultaty: "Najbardziej czarował swym głosem: tenorowym i giętkim, niemal śpiewnym (...), który to dar umiał wykorzystać mistrzowsko przez nieopisane modulacje, kadcencje, intonacje, tony imperatywne i czułe, żałosne i rozpaczliwe, liryczne i tragiczne, młodzieńcze i starcze"<sup>58</sup>. Niekiedy jego praca z aktorami nad właściwym ustawieniem głosu dochodziła aż do granic tyranii. W.Biegański przytacza anegdotyczne wręcz zdarzenie z prób dramatu D.Mereżkowskiego **P a w e ł    I** (prapremiera odbyła się 17 XII 1910 r.). Solski uznał mianowicie, że Krysiańska odtwarzająca postać żony cara źle akcentuje słowa "Pahlen zdrajca". Kazał jej to wykrzyknienie powtarzać w kółko 48 razy<sup>59</sup>. Analiza niektórych zmian dokonanych w obrębie tekstu głównego dramatu wskazuje, iż przy opracowywaniu modulacji głosowej koncentrowano się przede wszystkim na akcencie i intonacji. Często chcąc wywołać akcent logiczny na pożądane słowo, zmienia się uszeregowanie wyrazów w zdaniu. W egzemplarzu dramatu **S k a r b** (s.42) spotykamy następujące oznakowanie:

Dziwna: Czy od jakich <sup>2</sup> łez?<sub>1</sub><sup>60</sup>

Intonacja w zdaniu pytającym ma charakter wznoszący (antykadencji) z najmniejszym akcentem na ostatni wyraz szeregu (pierwotnie: łez).

Zmiana kolejności wyrazów umożliwiła naturalne, acz silne zaakcentowanie słowa "łez". Podobnie na s.140 zmienioną kolejność słów wypowiedzianych przez strażnika (do Wodza): "Drogi tędy szukasz" Naturalny, najsilniejszy akcent logiczny pada na "tędy". Ten sam rodzaj ingerencji zastosowano w egzemplarzu reżyserskim Rycerzy północy H.Ibsena (prem. 1 II 1907 r.) (s.8): Sygurd (do Ernulfa) "Dobrze by było, gdyby się to spełniło". Ponieważ w zdaniu oznajmującym intonacja ma charakter wznosząco-opadający, zmiana kolejności zapewnia zaakcentowanie czasownika "spełniło". Dążność do uzyskania naturalnego przycisku akcentowego okazała się tu ważniejsza od rymu wewnętrznego (było: spełniło), który uległ rozerwaniu. Wymagane usytuowanie akcentu logicznego w zdaniu osiągnęto również przez zastąpienie wyrazów monosylabicznych wielosylabicznymi. W ten sposób przebudowano wypowiedź Przodownika do rady w Skarbie (s.21):

u Staffa	w teatrze krakowskim
Ja go przeto winię. Zestrój enklityczny-akcent pada na "ja"	Jego przeto winię. Akcent przeniesiony na "jego".

oraz Lecha w obrazie II Lilli Wenedy (s.38)

U Słowackiego	w teatrze krakowskim
Ja komar i krew z niego wycodziłem.	A ja jak komar krew zeń wycisnąłem.

Zastąpienie zdania złożonego współrzędnie - zdaniem pojedynczym umożliwiło uzyskanie wyrazistego zestroju akcentowego obejmującego grupę podmiotu i orzeczenia. Dąży się więc do takiego przekształcenia wypowiedzi, by akcent logiczny padł na żądane słowo w sposób naturalny, niewymuszony, zgodny z tokiem wypowiedzi. Świadczy to o odejściu od tradycji teatru deklamacyjnego, w którym wykorzystywano tzw. akcent emocjonalny (amfatyczny), często nie pokrywający się z akcentem logicznym. Chęć zrównania

obu zestrojów ujawnia realistyczne oblicze sceny krakowskiej.

Objawem szczególnej wagi, jaką przywiązywano do ustawienia głosu, są też bardzo częste wskazówki dotyczące zwłaszcza mocy wypowiedzianych słów. Dużą ich ilość zawierają egzemplarze *G r o - m i w o i* Arystofanesa i *D z i e c i s ł o Ń c a* M.Gorkiego. Często zauważa się chęć wydobycia nastroju opartego na skrajnych siłach głosu, np. w przedstawieniu "Sędziów" (27 XI 1909 r.) s.29 egz. reż., Jewdocha swoim wykrzyknieniem "Śmierć"! wywołała wypowiedzianą szeptem przepowiednię Dziada: "To śmierć cię woła", czy w obrazie 1. "Nocy Listopadowej" (s.19), gdzie obok zapytania chóru Nie skierowanego do Ateny: "Jakoż zwycięstwo się ziści", znajduje się dopisek L.Solskiego "(chór) mówi prawie szeptem". Budowanie nastroju osiągnęto również poprzez zastosowanie pauzy w wypowiedzianym tekście. Wydaje się, iż częstotliwość jej użycia była w teatrze krakowskim wyjątkowo duża. W egzemplarzu reżyserskim *A g l a w e n y i S e l i s e t t y* M.Maeterlincka (premiera 8 IV 1911 r.) użyto pauzy aż 42 razy.

Stosuje się ją najczęściej w momentach tekstu sugerujących niedomówienie, niedokończenie, oraz obok słów naznaczonych piętnem symbolicznym. Najprawdopodobniej służyła wówczas wydobyciu nastroju. Być może spowodowane przez nią rozerwanie tekstu umożliwiało wprowadzenie innych środków gry aktorskiej (gest, ruch, mimika)<sup>61</sup>. Świadczy to o chęci zrównania w widowisku słowa i działań pozasłownych i stanowi kolejny dowód na odejście sceny krakowskiej od modelu deklamacyjnego (wrażny prymat wypowiedzianego słowa)<sup>62</sup>. Zewnętrznym działaniem aktorskim L.Solski przypisywał olbrzymią rolę w spektaklu teatralnym. Tak pojmowana sceniczność niesie pewne niebezpieczeństwa - pauza stosowana nazbyt często i mało elastycznie, powoduje ujednolicenie sposobu wypowiedziania tekstów o bardzo różnej proweniencji<sup>63</sup>.

PRZYPISY

- <sup>1</sup>L.Solski "Wspomnienia", T.2 Kraków 1956, ss.289-290
- <sup>2</sup>"Ich czworo" (30 XI 1907 r.), "Skiz" (17 X 1908 r.)
- <sup>3</sup>Mamy na myśli przede wszystkim dwa pierwsze sezony dyrekcji L.Solskiego (1905/06 r. i 1906/07 r.), kiedy to przenoszono na grunt sceny krakowskiej niektóre inscenizacje zrealizowane w teatrze lwowskim za dyrekcji T.Pawlikowskiego.
- <sup>4</sup>"Krytyka" w 1911 roku podaje "Zapolską cenzura zmusiła do zmiany tytułu "Metresa" na "Panna Maliczewska". (Teatr krakowski, "Krytyka" 1911, T.4 ss.349-352).
- <sup>5</sup>Sigma (T.Świątek), Jak cenzurowano Wyspiańskiego, "Gazeta Literacka" 1932 nr 3 s.36-38
- <sup>6</sup>List L.Solskiego do Z.Przesmyckiego - Miriama, Biblioteka Narodowa, Rps. sygn.III - 2860, k.86
- <sup>7</sup>List L.Solskiego do A.Grzymały-Siedleckiego, Izba Pamięci A.Grzymały-Siedleckiego, Bydgoszcz Rps. sygn.1003
- <sup>8</sup>W początkach XX wieku status tłumacza w ogóle nie był zbyt wysoki. Alfred Wysocki wspomina: "Sprawa honorariów przedstawiała się nader skromnie. Za przekład "Rycerzy północy" Ibsena wypłacił mi Alfred Altenberg 80 (...) koron (...). Honorarium Kasprowicza za jeden z pierwszych tomów poezji "Krzak dzikiej róży" wynosiło 300 koron". (Alfred Wysocki, Sprzed pół wieku. Kraków 1956 s.133).
- <sup>9</sup>A.Grzymała-Siedlecki, L.Solski 1875-1935, Warszawa 1935 s.16-20
- <sup>10</sup>A.Grzymała-Siedlecki definiuje w taki sposób pojęcie scenariusza: "Scenariusz - w dawniejszej gwarze teatralnej to opracowanie wejść, wyjść każdej z postaci pojawiającej się na scenie, jej umiejscowienia, jej (...) zmiany miejsca. W ówczesnych latach (...) sporządzanie scenariusza było jednym z ważniejszych zadań reżysera". (A.Grzymała-Siedlecki, Na orobicie Melpomeny. Warszawa 1965 s.102). Zbigniew Osiński natomiast korzystając z terminologii wziętej z teorii filmu wprowadza rozróżnienie na: s c e n a -

r i u s z (ostateczną wersję tekstu przeznaczoną do realizacji) i s c e n a r i u s z r e ż y s e r s k i (egzemplarz reżyserski) definiując go jako "egzemplarz scenariusza, w którym reżyser-inscenizator zaznacza wszystkie uwagi dotyczące spektaklu teatralnego: efekty sceniczne, kostiumy, działania aktorów itd. Ponieważ jednak interesuje nas tutaj sposób zachowania twórcy teatralnego wobec tekstu literackiego i dokonane w nim różnorodne zmiany identyczne z natury rzeczy w scenariuszu i w scenariuszu reżyserskim, dlatego też to dodatkowe rozróżnienie nie ma decydującego znaczenia (...). Umówmy się zatem, że s c e n a r i u s z t e a t r a l n y t o o s t a t e c z n a w e r s j a t e k s t u i s t n i e j ą c a z a r ó w n o w s c e n a r i u s z u , j a k i s c e n a r i u s z u r e ż y s e r s k i m", "Wprowadzenie do nauki o teatrze". T.2. Wrocław 1976 s.165

<sup>11</sup>L.Solski, Wspomnienia, T.2. Kraków 1956 s.342

<sup>12</sup>Wł.Kopaliński, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, Warszawa 1978 s.430

<sup>13</sup>A.Grzymała-Siedlecki, L.Solski, op.cit, s.57

<sup>14</sup>J.Mącierakowski, W.Natanson, L.Solski. Warszawa 1954, s.26-28.

<sup>15</sup>A.Grzymała-Siedlecki, L.Solski ..., op.cit. s.57

<sup>16</sup>L.H.Morstin, Moje przygody teatralne, Warszawa 1961 s.10

<sup>17</sup>A.Grzymała-Siedlecki, L.Solski... op.cit. s.57

<sup>18</sup>Błędy i nieścisłości wywoływały nieraz oburzenie autorów i tłumaczy. Na s.4 egzemplarza reżyserskiego komedii Arystofanesa "Gromiwoja" skreślono didaskalia: "widać werandę z okapem - stoją stół - ławki, krzesełka". Skreślenie opatrzone pytaniem: "kto to pisał? podpisany inicjałami E.C. Tłumaczem komedii był Edmund Żegata-Cięglewicz. Jego autorstwa jest więc zapewne ten pełen oburzenia komentarz. Ten i pozostałe egzemplarze reżyserskie, zob.: Alfabetyczny spis egzemplarzy reżyserskich, który wraz z datami premier i sygnaturami zamieszczony jest w aneksie.

<sup>19</sup>Rps. List L.Solskiego do Z.Przesmyckiego - Miriama z 18 III 1906 r. ..., op.cit.

- <sup>20</sup>Rps. List L.Solskiego do Z.Przesmyckiego-Miriamy z 31 III 1906r. op.cit. s.88
- <sup>21</sup>W następnym numerze omówimy ingerencję w tekst odzwierciedloną w scenografii. Za podstawę rozważań posłużą nam przede wszystkim zmiany zastosowane w tekście pobocznym dramatu. Rozważymy także zagadnienia związane ze sceniczną redakcją tekstu głównego. Wydaje nam się, iż rodzaj ingerencji wynikał ze sposobu rozumienia takich pojęć jak: tragizm, sceniczność dramatu, akcja, konflikt, węzeł dramaturgiczny itp. Czy dla reżysera dokonującego zmian i skreśleń ważniejsza była wartość informacyjna (semantyczna) tekstu dramatycznego wygłaszanego ze sceny, czy jego komunikatywność dla widza? Wreszcie postaramy się wykazać, że w przygotowywaniu scenicznej redakcji tekstu z reguły respektowano zasady konstruujące zewnętrzną sferę językową utworu (rytm, rytm itp).
- <sup>22</sup>Tak określona ingerencja jest w pewnej mierze pozostałością ścisłego współdziałania autora dramatycznego i teatru / którego konsekwencją było drukowanie tekstu dopiero po realizacji scenicznej. W niektórych pierwodrukach umieszczono notatki informujące o dacie i miejscu prapremiery, np. na str.4 "Skarbu" L.Staffa drukowanego we Lwowie w 1904 roku umieszczono uwagę: "odegrano po raz pierwszy w teatrze lwowskim I.Pawlikowskiego, a reżyserii L.Solskiego we wtorek dnia 19 IV 1904 r. w obsadzie podanej wyżej". Zob. też: J.A.Kisielewski, "W sieci", Z.Kawecki, "Dramat Kaliny". W tekście drukowanym po lwowskiej prapremierze uwzględniono zmiany wprowadzone w trakcie przygotowań do scenicznej realizacji dramatu.
- <sup>23</sup>L.Solski, Wspomnienia T.2. Kraków 1956 s.179
- <sup>24</sup>L.H.Morstin, Moje..., op.cit. s.10
- <sup>25</sup>L.Solski. Wspomnienia..., op.cit. ss.78-80
- <sup>26</sup>Ibidem, ss.60-61
- <sup>27</sup>Ibidem, ss.130-131
- <sup>28</sup>Ibidem, s.176
- <sup>29</sup>Leopold Staff, W kręgu literackich przyjaźni. Listy, Opr. J.Cza-



- chowska i J.Maciejewska, Warszawa 1966 s.291-292
- <sup>30</sup>St.Wyspiański, Cyd, parafraza dramatu P.Corneille'a, Kraków 1907
- <sup>31</sup>A.Okońska, St.Wyspiański, Warszawa 1971 s.420
- <sup>32</sup>A.Grzymała-Siedlecki, Na orbicie Melpomeny, Warszawa 1966, s.176
- <sup>33</sup>Mamy na myśli inscenizacje z 24 X 1923 (reż.St.Wysocka), 19 III 1931 i 5 X 1933 r.
- <sup>34</sup>A.Okońska dostrzega w prologu J.A.Morsztyna przede wszystkim nawiązanie do polskiej prapremiery "Cyda": "Przedstawienie zaczynało się żywym obrazem dworu Jana Kazimierza i Marii Ludwiki a więc nawiązywało do polskiej prapremiery "Cyda", przy czym prolog Morsztynowski wygłaszała aktorka w symbolicznym stroju Wisły (A.Arkawinówna)" (A.Okońska, Stanisław... op.cit. ..., s.424). Wydaje się jednak, iż jego rola w przedstawieniu krakowskim wykraczała poza aspekt zasygnalizowany wyżej.
- <sup>35</sup>W egzemplarzu reżyserskim "Cyda" do s.64 dołączono pięć karetek pisanych ręcznie, zawierających opowiadanie Rodryga
- <sup>36</sup>L.Solski. Wspomnienia op.cit..., T.2 s.260
- <sup>37</sup>Ibidem, s.289-290
- <sup>38</sup>Ibidem, s.291
- <sup>39</sup>Podobno A.Nowaczyński przysyłał Solskiemu zza granicy listy z trupią główką (L.Solski, op.cit. s.255)
- <sup>40</sup>List L.Solskiego do A.Grzymały-Siedleckiego z 4 X 1946 r. op.cit.
- <sup>41</sup>G.Zapolska, Dzieła wybrane. T.16. Kraków 1958 s.195
- <sup>42</sup>Por. "W s z y s t k i e (podkr. J.W.) zmiany, przeciw którym Przybyszewski się buntuje, zostały w egzemplarzu naniesione jego własną ręką". (Z.Greń, Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym, Kraków 1969 s.51
- <sup>43</sup>Ibidem, ss.52-53
- <sup>44</sup>Por.a.I.sc.1 (s.4 i s.9) Klara (do Poli): "Ależ oczywiście skąd ona" (Czerwona Krystyna) tu ☹ A wiesz, ☹ ona na mnie

zawsze dziwne wrażenie robiła ☹". Klara (w odpowiedzi na monolog Poli opiewający niezgłębioną moc uczucia macierzyńskiego): "Jakie to piękne! ☺ Mów, mów, ja cię głębiej rozumiem, aniżeli przeczuwasz"

<sup>45</sup>Z.Greń, Śluby... op.cit. s.53

<sup>46</sup>Dążenie do uzyskania jednowątkowości to jedna z głównych motywacji skreśleń tekstu głównego dramatu

<sup>47</sup>L.H.Morstin, Moje... op.cit. s.43

<sup>48</sup>W omawianym okresie rozpowszechniony był zwyczaj przepisywania konkretnych ról. Zapewne aktorowi zaproszonemu na występy gościnne wcześniej dostarczono przeznaczony dla niego fragment. Zaznaczono w nim jednak tylko zmiany dotyczące tekstu głównego, inne wskazówki reżyserskie nanoszono dopiero w trakcie prób.

<sup>49</sup>J.Kotarbiński, Potrzeby teatru krakowskiego, "Czas" 27 V 1905 s.4

<sup>50</sup>L.Solski, Wspomnienia, T.2 Kraków 1956 s.197

<sup>51</sup>Przytoczmy opinię wybitnego znawcy dramatu antycznego, Alladryce Nicolla, dotyczącą tego zagadnienia: "Chór był elementem teatralnym nie związanym z zasadniczą koncepcją Eurypidesa. (...) Jest on oderwaną grupą śpiewaków, którzy śpiewają pieśni tylko luźno związane z głównym wątkiem. (...) Jego sztuki są raczej dramatami zawierającymi szereg interludiów chóralnych, aniżeli zbudowanymi na zasadzie przeplatania się chóru i partii postaci (A.Nicoll, Dzieje dramatu, T.1. Warszawa 1975 s.54).

<sup>52</sup>Od teatru wymagano **ponadto**, by akcja dramatyczna w przedstawieniu płynęła wartko ku ostatecznej katastrofie, a chór pełnił z reguły funkcję retardacyjną. Por. I.H.Morstin, Moje... op.cit. s.88

<sup>53</sup>Przedstawienie "Wielkiego Fryderyka" A.Nowaczyńskiego trwało ponad cztery godziny.











<sup>54</sup>Mowa o francuskiej sztuce de Curela wystawionej w Krakowie 21 IX 1898

<sup>55</sup>A.Grzymała-Siedlecki, T.Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy. Kraków 1971 ss.253-254

- <sup>56</sup>Warto nadmienić, że od scen zabójstw i mordów Solski wymagał bardzo dużej dosłowności. Jak wspomina T.Kudliński, na przedstawieniu "Piotra I" D.Mereżkowskiego (17 XII 1910 r.) w scenie zamordowania tytułowego bohatera odtwarzanego przez L.Solskiego, autentyzm, jakiego wymagał dyrektor sprawił, że o mało go wtedy naprawdę nie uduszono. Zob.: T.Kudliński, Dawne i nowe przypadki - teatru . Kraków 1975 s.73. W "Nocy Listopadowej" rolę Potockiego zamordowanego przez tłum w obrazie 7 odtwarzał L.Solski.
- <sup>57</sup>Zob. J.Michalik. Legenda i prawda T.Pawlikowskiego, "Pamiętnik Teatralny" 1975 z.1
- <sup>58</sup>T.Kudliński, Przygody... op.cit. s.64
- <sup>59</sup>W.Biegański, Remanent życia starego aktora, Warszawa 1969 s.264
- <sup>60</sup>Wyjaśnienie pełnego sensu oznaczenia podajemy w aneksie.
- <sup>61</sup>Podobny pogląd reprezentuje R.Mayenowa, Organizacja wypowiedzi w widowisku teatralnym. Wprowadzenie do nauki o teatrze. Wybór i oprac. J.Degler T.1 Wrocław 1976 ss.171-175
- <sup>62</sup>Przypuszczenia te potwierdzają częste skreślenia fragmentów tekstu głównego, które opisują działania prezentowane na scenie. Por.np. skreślenie na s.51 egz.reż.dramatu L.Staffa "Skarb" kwestii Strażnika; następuje ono w momencie, gdy Wódz upuszcza nóż i tekst brzmi: "Nóż wypadł ci z ręki".
- <sup>63</sup>"Ustawianie" głosu stanowiło trwałą pasję reżyserską L.Solskiego. A.Grzymała-Siedlecki wspomina, jak to przygotowując w Warszawie jedno z przedstawień, domagał się on od Fertnera, by akcent logiczny przeniósł z podmiotu na orzeczenie. Trwało to z godzinę, aż doszło do akademickiej dyskusji, a potem prawie do bójki. Wówczas Grzymała zaproponował kompromisowo, by akcentować **przymiotnik**. (A.Grzymała-Siedlecki, Świat aktorski moich czasów, Warszawa 1973 ss.373-374).

ANEKS 1

SYSTEM OZNACZEŃ STOSOWANYCH W EGZEMPLARZACH REŻYSERSKICH

- 1)  - w muzyce: fermata - sygnalizuje przedłużenie dźwięku, przy którym stoi; w egzemplarzach reżyserskich stosowana dla oznaczenia pauzy w tekście (mówionym),
- 2)  - oznaczenia dwu dzwonek zawsze stosowanych przy spuszczeniu kurtyny;  
być może pierwszy pojawiający się na około 2 minuty przed spuszczeniem kurtyny był sygnałem dla inspicjenta lub brygadiera sceny; (oznaczenie inspicjenckie),
- 2a)  -
- 3)  - oznaczenia stosowane obok tekstu głównego lub pobocznego, sygnalizują wprowadzenie muzyki w obręb przedstawienia (muzyki antraktowej nie zaznaczano); jeśli znakom towarzyszyły określone numery, oznaczały wówczas określony temat muzyczny, w funkcji tej używano zazwyczaj oznaczenia 3 rzadziej 2a),
- 3a)  -
- 4)  - oznaczenia stosowane obok tekstu pobocznego (rzadziej głównego); sygnalizują wprowadzenie zmian oświetlenia; oznaczenie 4) sygnalizuje zastosowania oświetlenia pełnego (rampy), oznaczenie 4a) - ściemnienie światła kanałowego (rampy), oznaczenie 4b) - oświetlenie miejscowe,
- 4a)  -
- 4b)  -
- 5) valet - oznaczenia sygnalizujące przywrócenie fragmentu tekstu uprzednio skreślonego,
- 5a) idzie -
- 6)  - oznaczenie sygnalizujące zmianę kolejności wyrazów lub części zdania (część b przed częścią a),
- 7)  - oznaczenie stosowane tylko obok tekstu głównego, służy zasygnalizowaniu fragmentów szczególnie istotnych; najczęściej wykorzystywano je w tzw. wstępnej ingerencji.

ANEKS 2. WYKAZ EGZEMPLARZY REŻYSERSKICH

dramatów wystawionych na scenie teatru krakowskiego w okresie od 1 VIII 1905 do 28 V 1913<sup>1</sup>.

I. Rękopisy i maszynopisy

1. Arystofanes: Gromiwoja, kom. w 4a., z (?) tł. E. Żegota-Cięglewicz, rkps 1909 r. sygn. 1439, prem. 20 XI 1909 r.
2. Bahr H.: Majster, kom. w 3a., z niem.tł. J. Żuławski rkps 1905, sygn. 4518, prem. 21 X 1905 r.
3. Bałucki M.: Po śmierci cioci, kom. w 3a., rkps 1906 r. sygn. 3809, prem. 1 IV 1906 r.
4. Bataille H.: Panna głupia, szt. w 4a., z fr.tł. niezn., rkps 1911, sygn. 3885, prem. 4 II 1911 r.
5. Bąkowski K.: Komienicznik, kom. w 3a., maszynopis 1910, sygn. 4821, prem. 10 IX 1910 r.
6. Bernard T.: Nieznajomy tancerz, kom. w 3a., z fr. tł. E. Śliwińska, autograf 1911 r. sygn. 1469, prem. 11 III 1911 r.
7. Bernstein H.: Bakarát, szt. w 3a., z fr.tł. J. Pie- niązek, rkps 1906, sygn. 4618, prem. 26 I 1907 r.
8. Bisson A.: Małżeństwo aktorki, z fr.tł. E. Śli- wińska, kom. w 3a., rkps 1909, prem. 21 V 1910 r.
9. Björnson B.: Gdy młode wino zakwita, kom. w 3a., z niem. (?) tł. R. Ordyński, rkps 1906 sygn. 3761 prem. 16 IV 1910 r.
10. Björnson B.: Ponad siły, dram. w 2 cz., z (?) tł. J. Kasprowicz, rkps 1905, sygn. 3312 prem. 30 IX 1905 r.

---

<sup>1</sup> Wszystkie wymienione pozycje oprócz egz. reż. "Legionu" St. Wys- piańskiego znajdują się w Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. Obok poszczególnych egzemplarzy podajemy daty premier.

11. Bogusławski S.: Opieka wojskowa, kom. w 3a., rkps 1907, sygn. 5627, prem. I IX 1907 r.
12. Bracco R.: Źródełko, dram. w 4a., z wł.tł. O.Szretter-Borowska, rkps ok. 1905-1907, sygn.4074, prem. 29 II 1908 r.
13. Brieux E.: 0 Chrabąszcze, kom. w 3a., z fr.tł. J.Mrozowska, rkps 1908, sygn.3733, prem.7XI 1908 r.
14. Brieux E.: Simona, szt. w 3a., z fr.tł. G.Graybner, rkps 1908, sygn. 4519, prem. 7 V 1910 r.
15. Caillavet C.A. i de Flers: Gaj święty, kom. w 3a., z fr.tł. niezn., rkps 1910, sygn. 1464, prem. 8 X 1910 r.
16. Caillavet G.A. i de Flers R.: Ścieżki cnoty, kom. w 3a., z fr. tł. Z.Wójcicka-Chylewska, rkps 1907, sygn.1533, prem. 11 II 1911 r.
17. Czechow A.: Czajka, kom. w 4a., z ros.tł.niezn., rkps 1907, sygn. 6048, prem. 2 III 1907 r.
18. Davis G i L.Lipschutz L.: Małgorzatka, z niem.tł.niezn., rkps 1908, sygn. 3740, prem. 9 I 1909 r.
19. Dembińska A.: W trzęsawisku, kom. w 4a., autograf 1911 r, sygn. 4683, prem. 2 III 1912 r.
20. Donnay M.: Edukacja księcia, kom. w 4a., z fr. tł. Z.Sarnecki, rkps 1907, sygn. 3886, prem. 14 IX 1907 r.
21. Donnay M. i Sescares L.: Przelotne ptaki. szt. w 4a., z fr.tł. Z.Wójcicka, rkps 1906, sygn. 4522, prem. 3 III 1906 r.
22. Dregely G.: Dobrze skrojony frak, krot. w 4a., z (?) tł.niezn., rkps 1912, sygn. 1471 prem. 30 XI 1912 r.
23. Engel G.: W przystani, dram. w 3a., z niem. tł. Z.Wójcicka, rkps 1907, sygn. 5183, prem. 19 X 1907 r.

24. Essmann G.: Ojciec i syn, kom. w 3a., z niem.tł. niezn. rkps 1908, sygn. 4152, prem. 12 XII 1908 r.
25. Feydean G.: Opiekuj się Amelią, krot. w 3a (4 odsł.) z fr.tł.niezn.m rkps 1912, sygn. 1537, prem. 20 I 1912 r.
26. de Flers R. i Caillavet G.: Logika serca, kom.w 1 a., z frł tł. T.Trzeciński. autograf 1908 r. sygn. 394, prem. 30 III 1908 r.
27. de Fler R i Caillavet G.: Michasia i jej matka, kom. w 3a., z fr.tł. Z.Sarnecki, rkps 1908, sygn. 24 X 1908 r.
28. Frydman F.: Majerowie, krot. w 3a., z niem.tł.niezn., rkps 1912, sygn. 4630, prem. 27 I 1912 r.
29. Fulda L.: Wolny Związek, kom. w 3a., z niem.tł. K.Rakowski, rkps 1910, sygn. 4170 prem. 21 I 1911 r.
30. German J.: Mściciel. dram. w 3a., maszynopis 1907 r. sygn. 4696, prem. 9 XI 1907r.
31. Gide A.: Król Kandaules, dram. w 3a., z fr,tł. A.Nowaczyński, rkps 1907, sygn. 1208, prem. 23 II 1907 r.
32. Goldoni C.: Piękna Mirandolina, kom. w 3a., z wł. tł. Z.Sarnecki, rkps 1907, sygn. 1226, prem. 12 X 1907 r.
33. Gorceyński B.: Bagienko, kom. w 3a., rkps 1904, sygn. 4625, prem. 14 X 1905 r.
34. Gorki M.: Barbarzyńcy, szt. w 3a., z ros.tł. niezn., rkps 1906, sygn. 4482, prem. 22 IX 1906 r.
35. Gorki M.: Dzieci Słońca, szt. w 4a., z ros.tł. niezn., rkps 1906, sygn. 4373, prem. 10 II 1906 r.
36. Graybner S.: Salamandra, szt. w 4a., rkps 1908, sygn. 4520, prem. 21 III 1908 r.
37. Hartleben O.E.: Poniedziałek karnawałowy, trag. w

- w 5a., z niem.tł.K.Rakowski, rkps 1906, sygn. 4056, prem. 24 II 1906 r.
38. Hauptmann G.: A Pippa tańczy, w 4a., z niem. tł.B. Hertz, rkps 1910, sygn. 4627, prem. 12 XI 1910 r.
39. Hauptmann G.: Szczury, grag.kom, w 5a., z niem.tł. niezn., rkps 1906, sygn. 4725, prem. 6.V 1911 r.
40. Hennequin A.: Dwadzieścia dni kozy, farsa w 3a., z fr. tł. E.Śliwińska, rkps 1908, sygn. 1313, p prem. 12 IX 1908 r.
41. Hervieu P.: Poznaj samego siebie, kom. w 3a., z fr. tł. N.Siennicka, rkps 1909, sygn. 1456, prem. 8 I 1910 r.
42. Hofmannsthal H.: Elektra, frag. w 1a., z niem. tł. T. Świątek, rkps 1909, sygn. 1456, prem. 2 I 1909 r.
43. Ibsen H.: Rosmersholm, szt. w 4a., z norw. (?) tł.niezn.. rkps 1905, sygn. 1136, prem. 9 XII 1905 r.
44. Izumo T.: **Terakoya** czyli wiejska szkółka, dram. histor. w 1a., z (?) tł. J.Żuławski, rkps. 1905, sygn. 1126, prem. 7 X 1905 r.
45. Jaroszyński J.: Podczłowiek, kom. w 4a., z epil.rkps 1908 r. sygn. 4181, prem. 5 IX 1908 r.
46. Kamp L.: Bocian, kom. w 3a., rkps 1913, sygn. 4596, prem. 26 IV 1913 r.
47. Kannenbarg T.: Marzyciel, szt. w 3a., maszynopis 1910, sygn. 4346, prem. 29 IV 1911 r.
48. Kawecki Z.: Pająk, kom. w 3a., rkps 1905, sygn. 4643, prem. 11 XI 1905 r.
49. Kiedrzyński S.: **Dzisiejsi**, szt. w 3a., rkps 1911, sygn. 4381, prem. 21 X 1911 r.
50. Kisielnicki M.: Związek nadpostępowy, kom. w 3a., rkps 1908, sygn. 3884, prem. 14 XI 1908 r.
51. Kistemaeckers H.: Instynkt, szt. w 3a., z (?) tł. B.Beaupre, rkps 1907, sygn. 1253, prem. 28 XII 1907 r.



52. Kistemaeckers H.: Szpieg, szt. w 3a., z (?) tł.niezn.rkps. 1912, sygn. 4124, prem. 14 XII 1912 r.
53. Klemensiewicz J.: Nowe pędy, dram. w 1a., maszynopis 1906, sygn.4493, prem. 7 IV 1906 r.
54. Konczyński T.: Białe pawie, kom. w 3a., rkps 1907, sygn. 4623, prem. 8 II 1908 r.
55. Konczyński T.: Demonstenes, trag. w 5a., rkps 1912, sygn. 3879, prem. 30 III 1912 r.
56. Konczyński T.: Pani Bella, kom. w 4a., rkps 1913, sygn.4629, prem. 1 II 1913 r.
57. Konczyński T.: Straceńcy, dram. w 4a., rkps 1912, sygn.4828, prem. 17 II 1912 r.
58. Kraatz K.: Zażarty automobilista, farsa w 3a., z niem. tł. M.Sachorowski, rkps 1907, sygn. 4872, prem. 11 V 1907 r.
59. Krechowicki A.:9 Syn Królewski, dram. w 3a., rkps 1908, sygn. 4112, prem. 31 X 1908 r.
60. Krzywoszewski S.: Diabeł i karczmarka, kom. w 3a., maszynopis 1911, sygn. 1649, prem. 21 XII 1912 r.
61. Krzywoszewski S.: Edukacja Bronki, kom. w 3a., maszynopis 1907, sygn. 4143, prem. 20 IV 1907 r.
62. Krzywoszewski S.: Przywódca, dram. w 3a., maszynopis 1908 r, sygn. 4354, prem. 30 I 1909 r.
63. Lange S.: Samson i Dalila, trag.kom. w 3a., z duń.tł.niezn., rkps 1212, sygn. 2917, prem. 16 XI 1912 r.
64. Larsen K.: Inez de Coimbra, szt. w 3a., z (?) tł. L.Rydel, rkps 1909, sygn. 3871, prem. 6 III 1909 r.
65. Lavedan H.: Pojedynek, szt. w 3a., z fr.tł. M.Kulczykowska, rkps 1905, sygn. 3800, prem. 21 V 1906 r.
66. Lengyel H. i Biro L.: Caryca, szt. 3a., z węg.tł.niezn., rkps 1913, sygn. 4549, prem. 12 IV 1913r.
67. Lipski S.: Ciocia Baruch, obr.dram. w 1a., rkps. 1907, sygn. 4508, prem. 16 XI 1907 r.

68. Macchiavelli M.: Mandragora, kom. w 3a., z wł.tł. Cz.J., rkps 1910, sygn. 6067, prem. 31 V 1910r.
69. Maeterlnick M.: Aglawena i Selisetta, dram. w 5a., z fr.tłum. A.Grzymała-Siedlecki, rkps 1911, sygn. 1545, prem. 8 IV 1911 r.
70. Maeterlnick M.: Pelleas i Melisanda, poem.dram. w 5a., z fr.tł. Z.Przesmycki, rkps 1906, sygn. 1911, sygn. 1545, prem. 8 IV 1911 r.
71. Marlowe K.: Złoty wiek rycerstwa, żart scen. w 3a., z ang. (?) tł.J.Żeleński-Boy, rkps 1910, sygn. 1483, prem. 17 IX 1910 r.
72. Mars A.: Na kwaterze, kom. w 3a., z fr.tł. J.Pieniążek, rkps 1902, sygn. 1460, prem. 5 II 1910 r.
73. Meilhac H. i Halévy L.: Tricoche i Cacolet, kom. w 3a., z fr.tł.J.Chorośnicki, rkps 1910, sygn. 1458, prem. 29 I 1910 r.
74. Mereżkowski D.: Paweł I, dram. w 8 obr., z ros.tł. niezn., rkps 1910, sygn. 1519, prem. 17 XII 1910 r.
75. Michalis S.: Wesele za czasów rewolucji, szt. w 3a., z duń.tł.G.Kempner, rkps 1910, sygn. 4362. prem. 12 III 1910 r.
76. Mirande Y. i Géroulle H.: Tajemniczy Dzems, szt. w 3a., z fr.tł.E.Śliwińska, rkps 1912, sygn.1620, prem. 19 IV 1913 r.
77. Mirbeau O.: Epidemia, kom. w 1a., z fr. tł. J.Pieniążek, rkps 1905, sygn. 4874, prem. 16 XI 1907 r.
78. Molier: Małżeństwo z musu, kom. w 1a., z fr.tł.J.Żeleński-Boy, rkps 1909, sygn. 1442, prem. 18 XII 1909 r.
79. Molier: Mizantrop, kom. w 5a., z fr.tł. J.Żeleński-Boy, rkps 1909, sygn. 1444, prem. 18 XII 1909 r.
80. Molier: Pan de Paurceaunac, kom. w 3a., z fr.tł.T.Zeleński-Boy, rkps 1911,

81. Molier: sygn. 1523, prem. 7.I.1911 r.  
Sawantki, kom. w 3a., z fr.tł.Z.Rydel,  
rkps 1905, sygn. 1127, prem. 7 X 1905 r.
82. Molnar F.: Diabeł, kom. w 3a., z (?) tł.niezn.,  
rkps 1909, sygn. 1364, prem. 16 I 1909 r.
83. Molnar F.: Oficer gwardii, kom. w 3a., z węg.tł.  
S.Bolesławska, rkps 1908, sygn. 4826,  
prem. 9 XII 1911 r.
84. Morstin L.H.: Lilie, dram, w 4 a., maszynopis 1912,  
sygn. 1618, prem. 13 IV 1912 r.
85. Musset A.: Świecznik, kom. w 3a., z fr. tł. L.Ry-  
del. rkps 1907, sygn. 1212, prem. 16  
III 1907 r.
86. Niccodemi D.: Wet za wet, szt. w 3a., z wł.tł.niezn.,  
rkps 1913, sygn. 4375, prem. 15 II 1913r.
87. Nikorowicz J.: Cenzor moralności, kom. w 3a., rkps  
1907, sygn. 4178, prem. 21 IX 1907 r.
88. Nowaczyński A.: Car Samozwaniec, dram. w 5a., rkps 1908,  
sygn. 4751, prem. 28 III 1908 r.
89. Nowaczyński A.: Jegomość p.Rej w Babinie, świecka kro-  
tochwila w przech.sprawach, rkps 1905,  
sygn. 1137, prem. 16 XII 1905 r.
90. Perzyński W.: Aszantka, kom. w 3a., rkps 1906, sygn.  
3753, prem. 12 I 1907 r.
91. Perzyński W.: Dług wdzięczności, kom. w 1a., rkps 1909,  
sygn. 3834, prem. 13 II 1909 r.
92. Picard L.: Synowiec stryjem, kom. w 3a., z fr.tł.  
W.Zora, maszynopis 1907, sygn. 4282.
93. Pinero A.W.: Ład domowy, kom. w 4a., z ang. tł.  
J.Ostoja-Sulnicki, maszynopis 1910,  
sygn. 4599, prem. 26 II 1910 r.
94. Porto-Ricke G.: Zakochana, kom. w 3a., z fr.tł.niezn.,  
rkps 1905, sygn. 4222, prem. 10 XI 1906r.
95. Przybylski Z.: Antkowe wesele, kom. w 1a., rkps 1907,  
sygn. 4745, prem. 16 II 1907 r.
96. Przybylski Z.: Sposób na żony, kom. w 3a., rkps 1908,  
sygn. 4608, prem. 3 X 1908 r.

97. Przybylski Z.: Wojna domowa, kom. w 3a., rkps 1907, sygn. 3750, prem. 24 X 1907 r.
99. Przybyszewski St.: Śluby, dram. w 3a., rkps 1906, sygn. 5700, prem. 17 II 1906 r.
100. Przybyszewski St.: Topiel, dram. w 3a., rkps 1912, sygn. 4130, prem. 27 IV 1912 r.
101. Rittner T.: Czerwony bukiet, kom. w 3a., rkps 1905, sygn. 1135, prem. 2 XII 1905 r.
102. Rivoire A.: Mój przyjaciel Tazio, szt. w 3a., z fr.tł. Z.Rytlińska, rkps 1911, sygn. 1546, prem. 22 IV 1911 r.
103. Rostworowski K.H.: Echo, studium dram. w 3a., maszynopis 1911, sygn. 5951, prem. 1 IV 1911 r.
104. Rydel L.: Bodenheim, dram. w 5a., maszynopis 1906, sygn. 4691, prem. 20 X 1906 r.
105. Rzewuski St.: Kobiety, gra i wino, krot. w 4a., rkps 1912, sygn. 4523, prem. 31 VIII 1912 r.
106. Rzewuski St.: Nasi na Riwierze, kom. w 3a., rkps 1911, sygn. 4748, prem. 9 IX 1911 r.
107. Salten F.: Z tamtego brzegu (3 jednoaktówki), z niem. tł. J.Ostoja-Solnicki, rkps 1909, sygn. 3751, prem. 2 X 1909 r.
108. Sardou V.: Nitka jedwabiu, kom. w 4a., z fr.tł. A.Kleczewski, rkps 1907, sygn. 993, prem. 19 I 1907 r.
109. See E.: Papla, kom. w 3a., z fr. tł. W.Nałęczówna, rkps 1905, sygn. 4527, prem. 28 X 1905 r.
110. Shaw G.B.: Kandida, szt. w 3a., z ang.tł. F.Mirandola, rkps 1907, sygn. 1107, prem. 5 II 1907 r.
111. Shaw G.B.: Klub Ibsena, szt. w 4a., z ang.tł. Z.S. Słupski, rkps 1908, sygn. 1349, prem. 5 XII 1908 r.
112. Shaw G.B.: Major Barbara, kom. w 3a., z ang. tł. R.Ordyński, rkps 1909, sygn. 1461, prem. 19 II 1910 r.

113. Shaw G.B.: Marnotrawny ojciec, kom. w 4a., ang. tł. T.Konczyński, rkps 1906, sygn. 1082, p prem. 29 IX 1906 r.
114. Shaw G.B.: Obłudnicy, kom. w 3a., z ang.tł.niezn., rkps 1908, sygn. 1312, prem. 19 IX 1908r.
115. Shaw G.B.: Przemysł pani Warren, szt. w 4a., z agn. zł.niezn., rkps 1907, sygn. 2032, prem. 5 X 1907 r.
116. Testoni A.: Modelka, kom. w 3a., w wł.tł.niezn., rkps 1909, sygn. 3829, prem. 6 II 1909r.
117. Thoma L.: Moralność, kom. w 3a., z niem.tł. M.Galalewicz, rkps 1909, sygn. 4590, prem. 13 III 1909 r.
118. Tołstoj L.: Żywy trup, dram. w 6a., z ros.tł.niezn., rkps 1911, sygn. 1582, prem. 16 XII 1911 r.
119. Wojnowic I.: Pani ze słonecznikiem, tryptyk w 3a., z chorw.tł. H.d'Abaucourt de Frangueville, rkps 1913, sygn. 4867, prem. 5 IV 1913 r.
120. Wied G.: 2 x 2 = 5 (Obrachunek), satyra w 4a., z duń.tł. W.Rabski, rkps 1908, sygn. 1314, prem. 26 IX 1908 r.
121. Wilde O.: Birbant, trywialna kom. w 4a., z ang. tł.niezn., rkps 1905, sygn. 1120, prem. 23 IX 1905 r.
122. Wileńczyk M. (pseud.) (W.Feldman): Rok 1812, trag. w 5a., maszynopis 1912. sygn. 4567, prem. 9.III 1912 r.
123. Wiśniowski J.: Lecą liście z drzewa..., 5 strof krwawej pieśni, rkps 1913, sygn. 1615, prem. 21 I 1913 r.
124. Wójcicka-Chylewska Z.: W latarni, dram. w 3a., rkps 1909, sygn. 4389, prem. 27 III 1909 r.
125. Kanrof L. i Chancel J.: Książę małżonek. farsa w 3a., z fr. tł.niezn., rkps 1911, sygn. 4521, prem. 18 II 1911 r.

126. Zalewski-Jastrzębiec Wł.: Moloch, cztery epizody z życia, rkps 1905, sygn. 3725, prem. 19 V 1906r.
127. Zalewski-Jastrzębiec Wł.: Syzyfowe potomstwo, tragikom. w 4 odsł., maszynopis 1906, sygn. 6684, prem. 4 V 1907 r.
128. Zapolska G.: Nerwowa awantura, szt. w 3a., rkps 1912,
129. Żuławski J.: Dyktator, wid. w 4a., z prologiem, rkps 1905, sygn. 3803, prem. 1 IX 1905 r.

## II. Druki

1. Ajschylos.: Dzieje Orestesa, trylogia w 3cz.: Agamemnon, Ofiary, Święto Pojednania, z gr.tł. J.Kasprowicz, Lwów, 1908, sygn. 1465, prem. 19 III 1910 r.
2. Arystofanes: Chmury, kom. w 33 sc. z prol., z gr.tł. E.Ż.Cięglewicz, Kraków 1907, sygn. 1323, prem. 1 II 1908 r.
3. Czirikow E.: Żydzi, szt. w 4a., z ros.tł. Z.Kłosiński, Lwów 1905, sygn. 7566, prem. 25 XI 1905r.
4. Eurypides: Hippolytos-Fedra, trag., z (?) tł. B.Butrymowicz, Kraków 1910, sygn. 1550, prem. 18 III 1911 r.
5. Feldman W.: My artyści..., kom. w 4a., Lwów 1909, sygn. 4212, prem. 28 I 1911 r.
6. Grabowski J.: Król Stanisław August, sygn. 1301, prem. 25 IV 1908 r.
7. Hebbel F.: Judyta, trag. w 5a., z niem. tł. K.Trzykowski, Złoczów (b.r.), sygn. 1441, prem. 25 IX 1909 r.
8. Ibsen H.: Gdy umarli obudzimy się (W dniu zmartwychwstania), dram. w 3a., z (?) tł. E.Rayner, Złoczów (b.r.), sygn. 6656, prem. 23 V 1908 r.
9. Ibsen H.: Rycerze północy, dram. w 4a., z norw.

- tł.A.Wysocki, Lwów 1902, sygn. 994,  
prem. 1 II 1907 r.
10. Kallas A.: Nędza albo Niewesołe życie, dram. w 3a.,  
Kraków 1905, sygn. 4862, prem. 26 IV  
1906 r.
11. Konczyński J.: Srebrne szczyty, pow.dram. w 4cz. War-  
szawa 1910, sygn. 4776, prem. 2 IV  
1910 r.
12. Kozłowski S.: Jeniec Napoleona, szt. hist. w 3a., Wa-  
rszawa 1912, sygn. 4450, prem. 2 V 1907r.
13. Krzywoszewski S.: Aktorki, kom. w 4a., Warszawa 1909,  
sygn. 639, prem. 12 II 1910r.
14. Marcinkowska J.: Piastowie, dram. w 4a., Kraków 1907,  
sygn. 5540, prem. 7 IX 1907 r.
15. Morstin L.H.: Szlakiem Legionów, dram. w 4a., Kraków  
1913, sygn. 1655, prem. 8 II 1913 r.
16. Nikorowicz J.: W gołębniku, kom. w 3a., Lwów 1912,  
sygn. 4762, prem. 7 IX 1912 r.
17. Norwid C.K.: Krakus Księżę Nieznany, trag., Lipsk  
1863, 1910, prem. 6 VI 1908 r.
18. Nowaczyński A.: Cyganeria warszawska, szt. w 4a., War-  
szawa 1911, sygn. 4736, prem. 30 IX 1911  
1911 r.
19. Nowaczyński A.: Starościc ukarany, tragikom. w 4a., Wa-  
rszawa 1906, sygn. 410, prem. 10 III  
1906 r.
20. Nowaczyński A.: Wielki Fryderyk, powieść dram., Warsza-  
wa 1910, sygn. 1295, prem. 31 XII  
1909 r.
21. Płażek F.: Eirene, dram. w 1a., Lwów 1907, sygn.  
4223, prem. 22 II 1908 r.
22. Przybyszewski St.: Gody życia, dram. w 4a., Warszawa 1910,  
sygn. 1462, prem. ) X 1909 r.
23. Przybyszewski St.: Odwieczna baśń, poemat dram. w 3a.,  
Lwów 1906, sygn. 1101, prem. 6 X 1906 r.
24. Rostworowski K.H.: Pod górę, dram. w 3a., Kraków 1910, sygn.  
6459, prem. 22 I 1910 r.

25. Słowacki J.: Balladyna, trag. w 5a., Borody 1908, sygn. 160, prem 3 IV 1909 r.
26. Słowacki J.: Księżę Niezłomny, trag. w 3 cz., Złoczów 1899, sygn. 1160, prem. 28 IV 1906 r.
27. Słowacki J.: Lilla Weneda, trag. w 5a., Borody 1906, sygn. 1053, prem. 17 IX 1909 r.
28. Staff L.: Lady Godiva, dram. w 3a., Lwów 1906, sygn. 4505, prem. 2 V 1908 r.
29. Staff L.: Skarb, trag. w 3a., Lwów 1904, sygn. 1417, prem. 16 IX 1905 r.
30. Staff L.: To samo, dram. w 3a., Lwów 1912, sygn. 4438, prem. 18 XI 1911 r.
31. Strindberg A.: Ojciec, dram. w 3a., z norw. tł. I. Suesser, Warszawa 1890, sygn. 4866, prem. 7 III 1908 r.
32. Wojnowic I.: Trylogia Dubrownicka, z chorw. tł. H.d'Abancourt de Franqueville, Kraków 1910, sygn. 4477, prem. 5 III 1910 r.
33. Wyspiański S.: Cyd. parafraza dram. P. Corneille'a, trag. w 5a., Kraków 1907, sygn. 5134, prem. 26 X 1907 r.
34. Wyspiański S.: Legion, scen 12, Kraków 1908, Muzeum Historyczne w Krakowie, sygn. 2471)II, prem. 28 XI 1911 r.
35. Wyspiański S.: Meleager, trag., Kraków 1902, sygn. 6354, prem. 14 III 1908 r.
36. Wyspiański S.: Noc Listopadowa, sceny dramatyczne, Kraków 1904, sygn. 1291, prem. 28 XI 1908 r.
37. Wyspiański S.: Sędziowie, trag., Kraków 1907, sygn. 5134, prem. 27 XI 1909 r.
38. Wyspiański S.: Zgon Barbary Radziwiłłówny, nakł. "Prze-  
glądu Powszechnego" 1907, sygn. 1325,  
prem. 14 III 1908 r.
39. Żuławski J.: Ijola, dram. w 4a., Lwów 1905, sygn. 1247, prem. 4 XI 1905 r.



ANEKS 3. LIST ST. PRZYBYSZEWSKIEGO DO L. SOLSKIEGO DOTYCZĄCY ZMIAN  
ZASTOSOWANYCH W PRZEDSTAWIENIU "SLUBOW" z 17 II 1906r.<sup>1</sup>

/brak daty/

Kochany Ludwiku!

Z opowiadań dowiedziałem się z ogromną przykrością, żeś mnóstwo rzeczy pozmieniał. Przede wszystkim okropne było to, że Pola w I Akcie wychodząc, nie wychodzi za kulisy, tylko na scenie już wchodzi do domu, w którym poza rolosami rysuje się jej postać i widać każdy jej gest. Otóż to właściwie, co całkiem sprzeciwia się mej intencji, a co najgorsze, żeś kazał Poli grać na fortepianie. To wprost straszne. Pomijając to, że w tym wypadku uwaga widza, która musi być skupiona na scenie i to właśnie na wypadki i słowa tak niezmiernie ważne całkiem rozproszona zostaje; staje się muzyka przez pół aktu niesłychanie męcząca /irytująca, a co najgorsze nie pozwala śledzić przebiegu akcji, mnóstwo słów i zdań się traci i powstaje dziura, a potem: na scenę wchodzi Krzycki, nowa, a tak ważna postać! Krzycki nie powinien nic wiedzieć, że ktoś jest w domu Zygmunta, cała rzecz na tem oparta, że on nie wie, tylko w jasnowidzeniu przeczuwa - a cała ta rzecz przez tę nieszczęśliwą muzykę zwichnięta, bo jakżeż? Przecież jeżeli słyszy muzykę i jeżeli ją na scenie słyszać, to przecież pierwsze co musiał powiedzieć i co by całą jego uwagę pochłonąć musiało to właśnie ta muzyka. A najstraszniejsze to właśnie to, że ta nowa, tak dla całego dramatu ważna postać ma wchodzić na scenę przy akompaniamencie jakiegoś Nokturna Szopenowskiego. brr! Jak mogłeś wpaść na podobny pomysł? A ta sylwetka za rolosami! Przez to cała tajemniczość zatracona, o którą tak mi chodziło, a kilka kwestii staje się bezpodstawnymi i zupełnie niezrozumiałymi. A psychologicznie byłoby konieczne, że rozmowa musiałaby się od samego początku

---

<sup>1</sup>List ten został po raz pierwszy opublikowany przez Z. Grenia, Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym, Kraków 1969

kręcić naokoło muzyki i Poli, a tego właśnie **n i e m a**  
**b y ć!**

A skąd się **wziął** fortepian w III Akcie? Skąd ta cała scena na początku III Aktu, która zupełnie wygląda na tani kruczek teatralny. Przecież ani słowa o tem nie było w mojej informacji. Dla czegoś postąpiłeś sobie tak samowolnie?

Przecież to wszystko wbrew moim intencjom, które takie właśnie **z e w n ę t r z n e**, teatralne efekty wykluczają wprost, bo rozrywają skupienia całej uwagi na dramat **w e w n ę t r z n y** - dramat duszy?

Mówiono mi, że cały III Akt upadł wskutek **przeciągania, że włókł** się bez końca.

Czyś całkiem nie zwrócił uwagi na szybkie tempo, prawie bez tchu, na namiętne uniesienia dialogu między Zygmuntem, a Klarą? Przecież właśnie przy końcu wszystkie rejestra rozpuszczone! Wielką krzywdę wyrządziłeś mojemu dramatowi i mam ciężki żal do ciebie, żeś tak mało dbał o moje intencje, o rysunek i czystość linii. Żeś poświęcił całą delikatność i **tajemniczość dramatu dla tanich** efektów scenicznych i dla dekoracji.

Ślę Ci pozdrowienia  
St.Przybyszewski

List zaopatrzony jest w następujące wyjaśnienie L.Solskiego:

Chowam ten list na pamiątkę, aby sobie kiedyś na przyszłość uprzytomnić, jak niesłusznie zarzutami obrzucają autorzy dyrektorów i reżyserów. Mam na myśli sprzeczność informacji od autorskiej w egzemplarzu.

ВМЕШАТЕЛЬСТВО КРАКОВСКОГО ТЕАТРА В ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ  
В ПЕРИОД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРЕКТОРА ЛЮДВИКА СОЛЬСКОГО

Резюме

Настоящая работа представляет собой первую часть статьи "Вмешательства краковского театра в драматургические тексты в период деятельности директора Людвика Сольского".

На основании анализа некоторых закономерностей, управляемых отношением театра к литературному тексту, даётся попытка выяснить вопрос о модели театра Сольского. В работе использованы режиссёрские экземпляры пьес, хранящиеся в библиотеке Театра им. Ю. Словацкого в Кракове, мемуары и театральные рецензии.

Особое внимание уделяется вмешательствам в текст при участии автора пьесы, а также анализу изменений драматургического текста в процессе разработки модуляции голоса и сценических действий актёров. Подробно анализируются режиссёрские изменения "Сида" Корнеля в польском переводе Станислава Выспяньского /первая постановка пьесы состоялась 26 октября 1907 года/. По просьбе Сольского, Выспяньски предпослал тексту "Сида" вступление, связанное с первой польской премьерой трагедии в переводе Яна Анджея Морштына. В результате использования в спектакле пролога Морштына к его переводу и вступления Выспяньского, трагедия приобрела *signum* национальной драмы.

В дальнейшем рассматривается сценическое вмешательство в текст драмы "Клятвенные обещания" Станислава Пшибышевского /и даётся попытка ответить на вопрос, в какой степени сценическая постановка пьесы Пшибышевского отвечала авторскому замыслу/. Особое внимание уделяется паузам в репликах персонажей, являющимся основным средством создания эмоционального настроения спектакля.

Затем анализируются изменения, направленные на уменьшение количества актёров, выступающих в представлении /напр. в режиссёрском экземпляре "Л. В. "Словацкого двенадцать персонажей - вождей заменяются одним их представителем; в спектакле "Кракус Князь Неизвестный" Циприана Камиля Норвида исключаются статистики/.

К числу режиссёрских приёмов, ведущих к уменьшению состава исполнителей пьесы принадлежат м.пр.:

- создание эпизодической роли в результате компиляции разных персонажей /напр. "Сокровище" Леопольда Стаффа, "Балладина" Словацкого/;
- поручение актёру-протагонисту второстепенной роли в одном и том же спектакле /"Извечная сказка" Пшибышевского, "Юдита" Францишка Хеббеля, "Лилли" Людвика Морстина/;
- устройство хоровых партий /"Федра" Еврипида/;
- распределение хоровых партий по отдельным голосам /"Легион" Выспянского/.

Особому рассмотрению подвергается роль голоса как средства, создающего иллюзию развертывания действия пьесы в оркестровой яме и аррьерсцене /напр. "Ноябрьская ночь" Выспянского " "Царь Самозванец" Адольфа Новачиньского/.

В краковском театре большое значение придавалось вопросам разработки модуляции актёрских голосов, акцента и интонации, а также частому употреблению инверсий, влияющих на перестановку логического ударения в предложении. Перечисленные выше приёмы свидетельствуют об уходе краковского театра от традиций театра декламационного, пользующегося главным образом эмоциональным /эмфатическим/ ударением. В большинстве случаев оба ударения не совпадают друг с другом. Попытка уравнения акцентных звуков вскрывает реалистический облик краковской сцены.

Во втором фрагменте настоящей статьи, который будет опубликован в следующем номере Научных записок, дается анализ вмешательства в текст на уровне сценического оформления, а также разрабатываются избранные вопросы сценической редакции главного текста /понимание понятий "трагизм", "театральность драмы", "действие"; "конфликт", "завязка драмы" и т.п./. К статье предлагается подробный перечень пьес, поставленных на краковском театре от 1 августа 1905 г. до 28 мая 1913 года/ с указанием дат премьер/.