

JOLANTA WILCZEK

WSP w Bydgoszczy

INGERENCJA TEATRU KRAKOWSKIEGO ZA DYREKCJI LUDWIKA SOLSKIEGO  
W TEKST GŁÓWNY DRAMATU

W niniejszym rozważaniach postaramy się wskazać pewne prawidłowości rządzące ingerencją w tekst główny wystawianych dramatów. Zdajemy sobie sprawę, iż nasze postępowanie traktujące rozdzielnie ingerencję w tekst główny i poboczny nie jest w pełni uprawnione. W widowisku teatralnym oba poziomy tekstu literackiego realizowane są w zupełnie innych subkodach /głos, muzyka, dekoracja itp/, wchodzących jednak ze sobą w ścisłe związki i wzajemnie na siebie oddziałujących. Takie stanowisko wynika z trzech przesłanek:

- 1) podstawą rozważań są zachowane egzemplarze reżyserskie mogące nas poinformować jedynie o tzw. tłumaczeniu wewnątrzjęzykowym /tekst autorski: egz. reżyserski/, nie posiadamy natomiast dostatecznych materiałów informujących o przekładzie intersemiotycznym /język tekstu literackiego: język teatru/, recenzje tylko częściowo wypełniają tę lukę;<sup>1</sup>
- 2) w badanym okresie model teatru krakowskiego pozostaje w ścisłym związku z szeroko rozumianą konwencją realistyczną, w której „na płaszczyźnie tłumaczenia wewnątrzjęzykowego dąży się do maksymalnej imitacji tekstu literackiego”<sup>2</sup> z wyraźnie wyodrębnioną warstwą tekstu głównego i pobocznego — postanowiliśmy i my zastosować ten podział;
- 3) nie chcemy opisywać skutków ingerencji w tekst główny dla interpretacji pojedynczych dramatów, przykłady posłużą nam jako środki do wykazania ogólniejszych prawideł, przeto nasza metoda pozwalająca rozpatrywać równoległe kilka tekstów dramatycznych, może okazać swą przydatność.

Ponieważ każda próba uogólnienia zakłada pewne uproszczenia interpretacyjne jesteśmy świadomi, że pojawią się one w naszych rozważaniach, dlatego jedynie w wyjątkowych przypadkach, zbudujemy wnioski dotyczące całokształtu odczytania pojedynczych dramatów, poprzestając na zasygnalizowaniu cech charakterystycznych tak pojętej ingerencji.

Jedną z nich była likwidacja wszelkich wypowiedzi odbiegających od głównego węzła dramatycznego i opóźniających jego rozwój. Pomijano nie tylko uogólniające pointy kończące dłuższe monologi, lecz również pojedyncze zdania, jeśli nie zmieniały toku zdarzeniowego. W egzemplarzu reżyserskim komedii A. de Musset *Świecznik* skreślono wypowiedź Claverocha mającą pewien sens uogólniający /s. 22/ /do Żakliny/: „Wszystko, czego się zupełnie

X  
Część pierwsza niniejszego artykułu dotycząca ingerencji w tekst poboczny dramatu drukowana była w 24 zeszycie „Studiów Filologicznych”. Generalna strategia ingerencji teatru krakowskiego w okresie Młodej Polski w tekst dramatyczny została także zwięźle nakreślona przez Jana Michalika, *Dzieje Teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Wolumin 2. Kraków 1985, s. 253–260.

nie wie, jest niewiadome, a tym samym nie istnieje. Wygląda na to, jak gdybym powiedział niedorzeczność, ale zastanów się, a zobaczysz, że to prawda". Późniejszy przebieg zdarzeń jest jakby egzemplifikacją tego stwierdzenia; mistrz Andrzej domyśla się, że żona go zdradza; nie zdoławszy jednak złapać jej in flagranti, decyduje się w końcu swoje domysły uznać za urojenia sprzeczne z rzeczywistością. Natomiast w obrazie 6 *Nocy Listopadowej* pominięto naukę moralną udzieloną Lelewełowi przez umierającego Ojca /s. 132/: „Goń szybko myśl – myśl lotny puch/ przegania wichrem świat/, o spiesz się, spiesz, myśl lotny puch/ gnana w przestrzeniach wichrem burz”.

Dąży się, by to, co czytelnik uzyskuje poprzez lekturę, było wygrane przez aktorów, nie zaś opowiedziane. Prowadzić to mogło do jednostronności polegającej na zawężeniu przekładu wewnątrzsemiotycznego do sfery akcyjnej dramatu.

Przekonanie o wyższości słowa działającego nad komentującym zadecydowało także o eliminacji wypowiedzi /najczęściej monologów/ mogących wprowadzać do tkanki dramatu pierwiastki liryczne. I tak, w *Rycerzach północy* H. Ibsena pominięto monolog Jördis /s. 85/ o narodzinach i charakterze uczucia do Sygurda. Duże nagromadzenie takich pierwiastków spotkać można zwłaszcza w gatunkach dramatycznych, które choć zakwalifikowane przez autora jako tragedie, swą wewnętrzną konstrukcją daleko odbiegały od klasycznego rozumienia tego terminu,<sup>3</sup> jak choćby *Krakus Książę Nieznany* Norwida, w którym L. Solski pominał fragmenty liryczne i refleksyjne<sup>4</sup>.

Dbałość o jednolitość stylu podtykowała sposób ingerencji w tekst główny *Odwiecznej* baśni St. Przybyszewskiego: wyeliminowano przede wszystkim fragmenty, których zasób leksykalny sięgał do języka archaicznego /np. wypowiedź Krzyżana z s.I sc. 2 /s. 29/: „Prędzej dam sobie obuchem albo toporem czerep rozwalić<sup>5</sup>, zanim wykonam ten obłąkany rozkaz” /uznanie Sonki za prawowitą władczynię/. Najbardziej dobitnych przykładów dostarcza egzemplarz reżyserski *Balladyny* J. Słowackiego. W roku 1909, zgodnie z tradycją sięgającą prapremiery w 1862 r., potraktowano ją jako tragedię. Kwalifikacja taka miała swoje dalsze konsekwencje: skreślono wszystkie partie tekstu niezgodne z klasyczną definicją tragedii, a takich fragmentów świadczących o zastosowaniu różnorodnych konwencji literackich jest w dziele Słowackiego mnóstwo<sup>6</sup>. Podajmy dwa skreślone:

- żartobliwe zarzuty Pustelnika oskarżającego Filona, iż właśnie przez takich egzaltowanych młodzieńców /tyle zestarzałych panien/ Dotąd się mężów swych nie doczekali<sup>7</sup> /a.I. sc. 1/
- a.I., sc. 2 /s. 38/ – wypowiedź Chochlika wymieniającego niskie prace, jakie każe jemu i Siekierce wykonać „ta jędza Goplana”.

Tu o likwidacji zaważyło zabarwienie satyryczne, natomiast opuszczenie wypowiedzi *Balladyny* /a.IV, sc. 1, s. 149/ określającej Grabca mianem wiejskiego dudarza wynikało zapewne z bezradności teatru wobec przemieszania w dziele Słowackiego różnorodnych konwencji kulturowych.

Chcąc określić stosunek teatru krakowskiego do tekstu dramatycznego w świetle przytoczonych przykładów posłużmy się wnioskami współczesnego teoretyka dramatu, P. Szondiego. Twierdzi on, iż począwszy od Arystotelesa piętnowano epickość i liryczność w formie dramatycznej. Wyznawano bowiem pogląd, że w dziele z góry nadana forma dramatu realizowała się przez połączenie z wybranym pod jej kątem tematem. Z góry nadana forma była



historycznie obojętna, historyczny był pierwotnie tylko temat, a sam dramat stanowił jedynie powstałą w określonym czasie realizację ponadczasowej formy. Było to tzw. niehistoryczne rozumienie dramatu<sup>9</sup>. Wydaje się, iż takie właśnie niehistoryczne rozumienie dramatu stanowiło jedną z motywacji ingerencji, której przykłady przytoczyliśmy.

Inną, nie mniej istotną była dążność do osiągnięcia jak największej dynamiki przebiegu zdarzeniowego, stąd eliminacja czynników opóźniających rozwój akcji, pełniących w odniesieniu do niej funkcję retardacyjną.

Duże ich nagromadzenie występuje w tragedii St. Wyspiańskiego *Meleager*. Rolę retardacyjną pełni m.in. skreślona wypowiedź Ojneusa w sc. 3 /s. 16/ tuż przed relacją Pastucha o przebiegu łowów: „Lubię taką chwilę, gdy mam się dowiedzieć wieści miłej, zatrzymać się i napawać treścią wymyśloną /zanim się dowiem prawdy, jaka się stała—/— Tak przetrzymuję szczęście i rozkoszuję się/ szczęściem i nigdy potem prawda nie wyrówna/ tej chwili szczęścia, jaką wyobraźnia mi dała”. Podobną rolę pełni kwestie zawierające elementy autotematyczne wplecione w relację Pastucha<sup>10</sup>, w egzemplarzu reżyserskim również wyeliminowane: /s. 202/ „Pastuch: Był to tylko wywijas drobny w toku opowieści o twym synu /.../ Widzę, że nie lubisz wykwintnej mowy. Ojneus: Gdy mówisz do lepszych od siebie, mów prosto, zwięźle, a będą uważali twoją mowę za wykwintną”. Być może konsekwentne pomijanie podobnych fragmentów w przedstawieniu stanowiło swoistą próbę scenicznego ożywienia dramatu, który tak charakteryzuje A. Okońska: „Pisany równocześnie z innymi dramatami o charakterze librett operowych, /.../ *Meleager* obfituje w obrazy sceniczne, których celem jest utrwalić się w świadomości widza i dlatego większość scen jest statyczna”<sup>11</sup>.

Aby wyeliminować czynniki retardacyjne, pomijano też wypowiedzi stanowiące aluzje literackie. W obrazie 2 /s. 57/ *Nocy Listopadowej* skreślono fragment odwołujący się do *Don Kichota* Cervantesa: Makrot: Trzeba, żeby sam książę podszedł, jak w romansie, /by mi zaufał, poległ... Książę: Jak na Sanczo Pansie”. W przedstawieniach *Ślubów* Przybyszewskiego pominięto wypowiedź Zygmunta /s. 137/, w której poprzez warstwę stylistyczną łatwo odczytać nawiązanie do *Pieśni nad Pieśniami* Salomona /do Klary/: „Na oścież otwieram ci mą duszę, na oścież jej triumfalną bramę, najkosztowniejszym kwieciem wysypałem gościniec na przyjęcie mej oblubienicy — napróżno”.

Dotąd zaprezentowane przykłady pozwalają dostrzec, iż skreśleniom ulegały fragmenty:

- 1) mające charakter refleksyjny i uogólniający,
- 2) zawierające elementy oceny i komentarza,
- 3) wprowadzające w tkankę dramatyczną pierwiastki liryczne,
- 4) zawierające elementy autotematyczne i aluzje literackie.

Wszystkie miały jedną wspólną cechę: wzbogacały wewnętrzną problematykę dramatu, ale zmniejszały dynamikę przebiegu zdarzeniowego, a ta w teatrze kierowanym przez L. Solskiego stanowiła podstawowy wyznacznik sceniczności dramatu<sup>12</sup>.

Likwidacja wypowiedzi i zdarzeń odbiegających od głównego wężła dramatycznego miała dalsze konsekwencje interpretacyjne; dążność do skupienia akcji wokół jednego wątku, zdarzenia doprowadzała do traktowania dramatu w kategoriach personalistycznych. Klasycznym wprost przykładem było przedstawienie *Cara Samozwańca* A. Nowaczyńskiego. Dramat, obok prezentacji losów głównego bohatera, zawiera szeroką panoramę polskiej szlachty łaknącej moskiewskiego tronu. L. Solski wraz z A. Grzymałą-Siedleckim skreślił wszystkie partie tekstu nie odnoszące się bezpośrednio do Cara Dymitra /ok. 70%. Wzbudziło to protesty

ze strony recenzentów: „Obok postaci Dymitra interesował p. Nowaczyńskiego obraz szaleńczego kuligu polskiego, który wesoło i buńczucznie, z hulaszczą fantazją wdarł się w ponury /.../ świat moskiewski: Tu jednak ołówek reżyserski poczynić musiał najwięcej skróceń, pozostawiając niemal panoramiczne tło”<sup>13</sup>.

Chęć skupienia akcji wokół określonej postaci powodowała w niektórych przedstawieniach opuszczenia całych scen, czy obrazów. To zadecydowało prawdopodobnie o pominięciu a. III, sc. 1 *Balladyny* /wokół pogorzelska domu Wdowy/. Lud wiejski komentuje tu zmiany w zachowaniu Balladyny i Wdowy od momentu, gdy zapadła decyzja o małżeństwie z Kirko-rem. Część pospólstwa postanawia jednak odwiedzić je w pałacu. Konsekwentnie skreślono więc pierwotnie ten fragment /a. III, sc. 2 /s. 107/, w którym sługa informuje Balladynę o przybyciu „hołoty ze wsi”. Potem przywrócono wypowiedź sługi; replika Balladyny każącej odprawić dawnych sąsiadów stanowi ważny przyczynek do charakterystyki bohaterki, rozpoczyna łańcuch zdarzeń doprowadzających ją do samouniżenia. Opuszczono też a.IV, sc. 2, w której postacią centralną jest Wdowa skarżąca się Pustelnikowi na postępowanie córki, a jednocześnie w pełnych liryzmu słowach opowiadająca o swej nieograniczonej miłości macierzyńskiej<sup>14</sup>;

W przedstawieniu *Pawła* / D. Mereżkowskiego opuszczono nie tylko wypowiedzi mające sens filozoficzny, lecz całą I odsłonę a. IV – zebranie spiskowców oskarżających Cera o zepsucie moralne szerzące się w wojsku rosyjskim. Zebranie w innym aspekcie naświetla finałowe zamordowanie Pawła: nie wynika ono tylko z osobistych kalkulacji hr. Pahlena, lecz ma swoje głębsze uzasadnienie w zaistniałej w kraju sytuacji. Po zastosowanej ingerencji na czoło dramatu wysunięto animozje w obrębie rodziny carskiej oraz konflikt między Pawłem i hr. Pahlenem. Dostrzegł to W. Feldman, tak oceniający skrót poczynione przez L. Solskiego: „W czytaniu sztuka jest głębsza, wyraźnie występuje jej podkład filozoficzny i dręczące autora pytanie bóg czy antychryst w duszy rosyjskiej; ołówek reżyserski wykreślił pierwiastek refleksyjny, wysunął „walory” sceniczne i te działają potężnie, przynajmniej na nerwy”<sup>15</sup>. Recenzent *Słowa* warszawskiego podkreślał natomiast, że Paweł dźwiga na swych barkach cały dramat, „reszta to tylko tło”<sup>16</sup>.

Można podać co najmniej dwie cechy charakterystyczne zaprezentowanych skreśleń; służyły one:

- 1) eliminacji wątków pobocznych,
- 2) skupieniu akcji dramatycznej wokół określonej postaci, najczęściej bohatera głównego.

Dążono do jak największej konsekwencji i logiki wprowadzonych zmian. Taki stosunek L. Solskiego do tekstu dramatycznego /on zazwyczaj był autorem ostatecznej redakcji/, wynikał zapewne z chęci uczynienia go jak najbardziej komunikatywnym dla widza i miał związek ze sposobem kreowania przezeń postaci. „Postać przez niego ukazana nie może mieć wielu znaczeń, zbyt wielu płaszczyzn, wzorem klasyków woli ją sprymityzować, aby jasno postawić przed oczyma widza” – pisał J. Wołoszyński<sup>17</sup>.

Wpływ założeń poetyk klasycznych nietrudno dostrzec też w sposobie rozumienia dramatu w teatrze krakowskim, toteż najwięcej zmian wprowadzono w utworach nie mieszczących się w ramach klasycznej klasyfikacji gatunkowej /np. dramaty romantyczne/. Niemały wpływ wywierały też nawyki publiczności tak scharakteryzowane przez L.H. Morstina: „Widz żąda, by akcja dramatyczna od początku do końca rozwijała się jasno, konsekwentnie, logicznie



/podkr. J.W./, od ekspozycji do rozwiązania. Od czasów starożytnych, od narodzin dramatu /.../ niezmiennie są te prawa, które nim rządzą. I co dziwniejsze, że widz w teatrze znajduje dopiero wtedy pełne zadowolenie, gdy akcja dramatu rozwija się logicznie, według tych praw i zasad tradycyjnie przekazanych<sup>18</sup>.

Śledząc skreślenia w egzemplarzach reżyserskich, można zauważyć także inne prawidłowości, jak choćby konsekwentne opuszczanie wypowiedzi odnoszących się do przedakcji dramatu, informujących o prehistorii *dramatis personae*<sup>19</sup>. Jeśli informacje takie zawarte były w wypowiedzi krótkiej, całą wypowiedź skreślano, jeśli pojawiały się w dłuższym monologu, eliminowano tylko fragmenty mówiące o przedakcji. Czasem ich usunięcie osłabiało motywację pewnych działań i zachowań postaci przedstawionych na scenie. Najwyraźniej widać to w utworach zbliżających się do poetyki i założeń filozoficznych naturalizmu. Przykładem realizacja sceniczna *Dzieci słońca* M. Gorkiego – jedną z bohaterek jest Melania, siostra weterynarza starającego się o rękę Lizy. Cechuje ją olbrzymią wrażliwością na krzywdę ludzką, prawość, wysokie wymagania moralne zarówno wobec siebie jak i otoczenia. Jednocześnie jednak w a. I dramatu pada informacja, iż jest to wdowa po starym zniechęconym przez otoczenie handlarzu mięsem /s. 64/. Decyzja wyjścia za mąż za człowieka o takiej kondycji społecznej ma swoje uzasadnienie w kolejach życia bohaterki. Pominięcie w przedstawieniu opowieści Melanii o smutnym i samotnym dzieciństwie w Kazaniu /s. 55/ i jej monologu w a. II /s. 12/, z którego wnika, że małżeństwo było dla niej jedynym ratunkiem przed głodem i samotnością, stawiało pod znakiem zapytania moralne kwalifikacje jej postępowania. Kierując się podobnymi intencjami, w egzemplarzu reżyserskim dramatu B. Shawa *Przemysł /Profesja/ pani Warren* skreślono wypowiedź Vivie, córki tytułowej bohaterki, rozpoczynającą się od słów: „Czasu mojego pobytu w biurze przy Chancery Lane miałem sposobność poznać kilka dam, podobnych do mej matki”. /a.I, s. 7/

W niektórych opuszczonych wypowiedziach łączących się z przedakcją, na plan pierwszy wysunięte są elementy charakterystyki pośredniej: np. pominięta kwestia Ścibora w a. I, sc. 1 *Odwiecznej baśni* St. Przybyszewskiego /s. 21/: „A widziałem ci ja raz tego Wityna, a nawet z nim mówiłem. Poza tą słodczą mędrca kryje się żelazny hart, poza jego rozważnym milczeniem, bystre oko, które wszystko snadź widzi, rozważa i pilnie w wszystko wgląda”. W tym samym dramacie skreślono też opowieść Zbigniewa o dziwnej sympatii ze strony zmarłej królowej /a więc umieszczoną w przedakcji dramatu/<sup>20</sup> oraz relację Bogdana w a. III. Król wysłał go na poszukiwania zaginionego kanclerza, w sc. 4 powraca z wędrówki i w przemowie rozpoczynającej się od słów: „Widziałem ja panie w moich licznych wyprawach dziwne zjawiska na lądzie i wodzie...”, składa sprawozdanie ze swych bezowocnych wysiłków /wypowiedź dotyczy międzyakcji/.

W teatrze krakowskim fabułę dramatu zawężono do wydarzeń, akcji zaprezentowanej na scenie, stąd eliminacja odwołań do przed- i międzyakcji. Postaci miały się charakteryzować poprzez działanie, a nie przez opowiadanie; jedynym dozwolonym był czas teraźniejszy, „co bynajmniej nie oznaczało statyczności”<sup>21</sup>. Wyrazem dążności do koncentracji fabuły wokół wydarzeń rozgrywanych na scenie, przed oczami widza, była też eliminacja relacji posłanniczych. Pojęcia posłańca rozumiemy bardzo szeroko nie tylko w znaczeniu nadanym mu przez dramat antyczny; będziemy nim określać wszystkie *dramatis personae* wypowiadające słowa relacjonujące wydarzenia spoza terenu sceny. Najczęściej liwiduje się w ten sposób wątki rozbijające jedność akcji. Tym należy zapewne tłumaczyć usunięcie opowiadania Achiora,

wysłannika Holofernesa w a.I „Judyty” Fr. Hebbła, o przykrościach, na jakie naraża się każdy obcy, chcący wstąpić do świątyni Hebrajczyków /s. 18/: „Byliby mnie nieomal ukamieniowali, bo gdy /.../ wstałem, poczułem niepohamowaną żądzę wstąpienia do ich przybytku najświętszego, a za to u nich jest kara śmierci. Jakaś piękna dziewczyna ostrzegła mnie nie wiem, czy z litości dla mnie, czy z obawy, aby ich świątyni nie skalał poganin”. W a.II opuszczono całą relację Mirzy, piastunki Judyty opisującej okrutne postępowanie wroga, /s. 37–38/ — chcąc zmusić naród hebrajski do poddania miasta, poodcinał on wszystkie wodociągi przy studni, a w a. III rozmowę dwu mieszczan z Betui. Jeden z nich opowiada o zdarzeniu, jakie miało miejsce w obozie wroga: Holofernes powierzył swemu wodzowi wojsk jakąś tajemnicę, a potem kazał obciąć uszy żołnierzowi z warty, który był tego świadkiem /s. 42/. Najbardziej bezlitosny był ołówek reżyserski dla tych wypowiedzi relacjonujących, w których jedna osoba ze świata przedstawionego /postańcie/ przytacza słowa innej. Podajmy choćby dwa przykłady: jeden to skreślenie w a.I sc. 1 *Balladyny* fragmentu przemowy Pustelnika /s. 32/ przytaczającego Kirkorowi słowa Scyty, króla wracającego „niegdyś od Betlejem żłobu”. Nie zlikwidowano całej kwestii Pustelnika, lecz jedynie 13-wersowy fragment rozpoczynający się od słów: „więc zabłądziwszy rzekł „Wyprowadź Boże ...” i zawierający cytowaną wypowiedź Scyty.

Drugiego przykładu dostarcza egzemplarz reżyserski *Cyda* Corneille’a — Wyspiańskiego; mianowicie w a.II. sc. 1 /s. 26/ zlikwidowano nie całe opowiadanie Don Ariasa o stosunku króla do zajścia między Don Gomezem i Don Diego, lecz jedynie przytoczenie słów Don Fernanda: „Jaką wymierzę karę /przyjąć ją będzie trzeba/ Chcę, aby był posłuszny /Rodryg/ /królewskiej mojej woli/. Chcę! — **Posłuszeństwa żądam**”.

W teatrze krakowskim świat przedstawiony zawęża się do rzeczywistości zaprezentowanej na scenie. Łatwo to dostrzec przy lekturze egzemplarza reżyserskiego *Hipolitosa-Fedry* Eurypidesa. Jak każdy dramat antyczny, także ta tragedia swój wątek fabularny zawdzięczała mitowi, o klątwie Afrodyty wywołanej przez matkę Fedry, Pasyfae utrzymującą stosunki z bykiem. Za karę bogini miłości poraziła Fedrę uczuciem do syna jej męża — Tezeusza i królowej Amazonek, Hipolity. Według innego mitu Tezeusz wybawiając od śmierci Posejdoną, zyskał od niego obietnicę spełnienia trzech życzeń; jedno dotyczyło uśmiercenia Hipolity. Choć Eurypides stare legendy ateńskie traktował sceptycznie, a elementy bohaterstwa sprowadzał do zwyczajnych proporcji dnia powszechnego<sup>22</sup>, jego twórczość, zwłaszcza ta tragedia, nie jest bynajmniej oderwana od kontekstu mitologicznego. Tymczasem po ingerencji L. Solskiego ów kontekst mitologiczny wypadł znacznie mniej wyraziście. Skróty objęty w Prologu /s. 12–18/ opowieść Afrodyty o kolejach życia Fedry i fragment, w którym bogini przepowiada, iż Hipolit zginie za sprawą Posejdoną: „/.../ spełnia łaska /władcy mórz, Posejdoną, albowiem nie próżne/ śluby bożka, iż ziści mu /Tezeuszowi/ trzy prośby różne”. Te i podobne skreślenia<sup>23</sup> odniesień do kontekstu mitologicznego sprawiły, że w krakowskim przedstawieniu odpowiedzialnością za tragiczny przebieg wydarzeń obarczono ludzi ze swoimi namiętnościami. Tragedia kończyła się śmiercią Hipolita, gdy Eurypides dołączył jeszcze wypowiedź Artemis prorokującą tragicznie zmarłemu wieczną sławę, czyniącą zeń patrona młodych mężatek /s. 72/: „Tobie zaś, o niebogi za żywota klęski /czcią zapłaci najwyższą gród ów troidzeński: /gdyż w przededniu zaślubin dziewczki pełne krasy /tobie obcinać będą swój włos w późne czasy/ i nad sobą zawodzić długo i boleśnie; /zawždy na dziewic wargach smętne rodzić pieśnię, /niedola będzie twoja, nie zbędziesz imienia: /miłość Fedry ku Tobie przetrwa pokolenia”.



Jak już wcześniej stwierdziliśmy, jedną z konsekwencji niehistorycznego rozumienia dramatu było uznanie czasu teraźniejszego za jedyny możliwy czas rzeczywistości przedstawionej. W teatrze krakowskim starano się powiązać go z kategorią prawdopodobieństwa życiowego. Jeśli tak rozpatrywana logika zdarzeń dramatycznych wymagała rozdzielania ich w czasie, wykorzystywano w tym celu antrakt. Najbardziej charakterystycznego przykładu ilustrującego to stwierdzenie dostarcza egzemplarz reżyserski *Sędziów* St. Wyspiańskiego. Zgodnie z didaskalią autora, akcja dramatu miała się toczyć w karczmie żydowskiej, w piątek po rozpoczęciu szabasu. L. Solski /wzorując się na lwowskiej prapremierze z 11 XI 1908 r./ chcąc uprawdopodobnić nagłe zjawienie się sędziów zaraz po zabójstwie, rozciągnął akcję na dwa dni. Pierwsza część /do zamordowania Jewdochy/ rozgrywała się w czwartek, druga w piątek. W ten sposób zabójstwo od sądu oddzielał okres jednego dnia. Być może konieczność wprowadzenia dwu odstępów wyniknęła z potraktowania utworu Wyspiańskiego jako dramatu realistycznego, jeśli nie naturalistycznego. Zdaniem A. Okońskiej dekoracja wzorowana w dramacie na rzeczywistej karczmie żydowskiej ma u Wyspiańskiego właśnie funkcję naturalistyczną – określa środowisko. Ale już kompozycja przestrzeni scenicznej pozornie tylko zachowuje charakter właściwy dla dramatu naturalistycznego; wprowadzone w didaskaliach troje drzwi rozszerzają przestrzeń o alkierz, sieni i komorę. „Alkierz to świat Samuela i Joasa; tam płoną świece szabasowe, komora należy do Jewdochy; sieni długa i ciemna prowadzi do świata z zewnątrz, do wsi, do miasta”<sup>24</sup>. Za realistycznym odczytaniem przemawiał też fakt, iż osnowa fabularna dramatu wzięta była z autentycznego wydarzenia zanotowanego przez kroniki sądowe na Huculsczyźnie; Wyspiański przekształcił je jednak w sposób daleki od realistycznego ujęcia konfliktu. Słusznie też interpretuje A. Okońska śmierć Joasa: „Ofiara z krwi za krew w *Sędziach* i ofiara oczyszczenia przez ogień w *Kłątwie* dalekie są od realistycznie odtworzonych środowisk wsi galicyjskiej z końca XIX w., tkwią raczej w najgłębszych podkładach wyobrażeń religijnych i moralnych, w przykładach z Tory i pierwotnych rytuałach religii pogańskich. Zawarta jest w nich siła i okrucieństwo odwiecznych mitów i obrzędów. W ostatniej wypowiedzi Samuela pojawia się odległy świat – góra Synaj: Tam powstały prawa rządzące losami ludzi w karczmie”<sup>25</sup>. W takim ujęciu interpretacyjnym ma swoje uzasadnienie i nagłe zjawienie się sędziów; zabawny sposób prowadzenia indagacji przez Wójta, Sędziego i Nauczyciela: „karykaturalna niezdarność, maluczkość sędziów ziemskich, z głębokim celem zamierzona ich marionetkowość służy ku uwydatnieniu wydatnej niewspółmierności rachub, ocen i sądów ludzkich – i wyższych nieprzeniknionych wyroków”<sup>26</sup>. Po rozbiciu akcji na dwa dni zanikła w pierwszej osłonie głęboka antynomia między podniosłym nastrojem szabasowego święta a wydarzeniami uzyskującymi przez to odniesienie także wymiar sakralny, natomiast przeniesienie rozmowy Wójta z Parobkiem do izby do sieni /s. 58/ świadczy, iż nie bardzo umiano sobie w Krakowie poradzić również z antynomią zarysowaną przez St. Kołaczkowski. Dodanie w scenie sądu /s. 61/ tłumy wciskającego się do izby to zapewne jeszcze jeden zabieg mający urealnić tę sytuację dramatyczną. Realistyczne potraktowanie dramatu kazało pominąć w przedstawieniu prawie połowę Psalmów Samuela /na 57 wersów, usunięto 24/ budujących zupełnie inną, biblijną perspektywę zdarzeń dramatycznych,<sup>27</sup> m.in. fragment przywołujący odległy świat góry Synaj: /s. 63/:

„Ty Bóg, coś zwał Filistyny, /dla nas prawując wyroki, / coś się zatulał w obłoki/  
na Horeb, na Synaj/ płomienną szat kolumną”. Zmiany zastosowane w „*Sędziach*” jeszcze raz

wskazują na żywotność konwencji realistycznej dążącej na płaszczyźnie przekładu intersemiotycznego /tekst literacki: język teatru/ do imitacji substancji życia<sup>28</sup>.

W aspekcie tej kwalifikacji ciekawe wydaje się prześledzenie związku ingerencji w tekst główny dramatu z tzw. czterościennym modelem teatru, ukształtowanym co prawda na bazie poetyki naturalistycznej, ale korzeniami tkwiącym w konwencji realistycznej. Mamy na myśli przede wszystkim stosunek do tych fragmentów tekstu, które pozostając w luźnym związku ze sferą zdarzeniową dramatu, stanowiły próbę zbudowania pomostu między sceną i widownią. W egzemplarzach reżyserskich nie stwierdzono prób dopisywania takich fragmentów, spotkano się natomiast z wielokrotną likwidacją wypowiedzi mogących pełnić opisaną funkcję: pośrednio funkcję tę pełniły kwestie refleksyjne i uogólniające, konsekwentnie pomijane w przedstawieniach. Opuszczano też wypowiedzi poprzedzone didaskaliami odautorskimi czyniącymi z publiczności bezpośredniego ich adresata. Na s. 20 egzemplarza reżyserskiego *Fedry* Eurypidesa skreślono monolog Piastunki opatrzony wskazówką: „Piastunka po niejakim milczeniu odwraca się od niemo leżącej Pani /Fedry/ ku publice/, a zaczynający się od słów: „Zaiste niemoc lepsza niż opieka! Tamto ból jeden, tu jedno i drugie” ...

Dotąd zaprezentowane przykłady wskazywałyby, że teatr krakowski kierowany przez L. Solskiego zachował tradycyjnie utożsamiany z rampą, przedział między sceną i widownią. W niektórych przedstawieniach jednak stan świadomości widza stanowił dla reżysera ważniejsze kryterium od świadomości *dramatis personae*. Mianowicie, jeśli jakaś informacja istotna dla rozwoju konfliktu powtarzana była w kilku różnych sytuacjach dramatycznych i odbiorcami jej były różne osoby, powtórzenia opuszczano, choć nieraz tworzyły ważniejszy człon akcji.

W a.1, sc. 5 *Cyda* Corneille'a – Wyspiańskiego skreślono fragment, w którym Don Diego relacjonuje Rodrygowi przebieg zajścia z Don Gomezem /s. 19/ pozostawiając tylko zdanie: „Musiśz mię pomścić, pomścić – policzek mi dano / o nieszczęsna starości”.

Wcześniej /sc. 3/ wydarzenie to ukazane było na scenie, reżyser uznał za stosowne skreślić opowiadanie Don Diega, choć Rodryg nie widział pojedynku. Ponieważ jednak były to wypadki sporadyczne, wolno stwierdzić, że w teatrze krakowskim zachowywano zamknięty charakter przedstawienia, widza nie włączano nigdy w obręb świata przedstawionego.

Oczywiście truizmem trąci stwierdzenie, że teatr nie może istnieć bez publiczności, która stanowi odbiorcę komunikatu, a więc element niezbędny dla zaistnienia procesu nadawania. Więzy teatru z publicznością musiała być szczególnie żywa w sytuacji, gdy teatr był instytucjonalnie /finansowo/ uzależniony od swej widowni, jak za dyrekcji L. Solskiego.

Leon Schiller charakteryzując jego działalność podkreślał: „Liczyłeś się z widownią /.../ Teatr dobry, twój teatr był zawsze głęboko związany z publicznością”<sup>29</sup>.

Najbardziej ewidentnych przykładów liczenia się z opinią publiczności dostarcza /poza sposobem konstruowania repertuaru/ ten rodzaj ingerencji, którego główną motywacją stanowiło respektowanie wymogów cenzury społecznej i moralnej.

Oba wymienione rodzaje były silnie związane z działalnością zewnętrznej cenzury instytucjonalnej. Spośród egzemplarzy reżyserskich *Wielki Fryderyk* A. Nowaczyńskiego /opatrzony pieczętką Namiestnictwa/ zawiera najwięcej zmian i skreśleń dokonanych właśnie przez cenzurę zewnętrzną. Ponieważ zagadnienie to wykracza poza zakres naszych rozważań, zdecydowaliśmy się je pominąć. Natomiast ingerencja zastosowana w egzemplarzu reżyserskim *Żydów* Czirikowa ma ścisły związek z cenzurą wewnętrzną, której dokonywał zazwyczaj



L. Solski. Tutaj ma ona przede wszystkim oblicze społeczne. W przedstawieniu opuszczono drastyczne zakończenie dramatu, w którym rodzinę żydowską napada grupa rosyjskich nacjonalistów, gwałci córkę zegarmistrza i niszczy całe jego dobytek; Laja nie mogąc znieść hańby, popełnia samobójstwo.

Nie powstrzymało to manifestacji publiczności teatralnej, choć przed premierą dyrekcja teatru wiedziona złymi przeczuciami wydrukowała ulotkę z prośbą, aby „dla dobra sztuki zaniechać wszelkich manifestacji”<sup>30</sup>. Mimo podjętych środków „po drugim akcie rzucono z galerii moc kartek w duchu syjonistycznym”<sup>31</sup>. Przytoczona informacja wskazuje, jak napięte musiały być wzajemne stosunki między Polakami a Żydami, skoro byle pretekst doprowadzał do pewnego wybuchu wzajemnych niechęci. Dyrekcja teatru, zwłaszcza L. Solski, w pełni uświadamiała sobie ten niełatwy problem /ludność żydowska stanowiła ok. 40% ludności Krakowa/: Już na wstępie kariery aktorskiej dane mu było odczuć fatalne dla teatru skutki bojkotu żydowskiej publiczności<sup>32</sup>.

Uprzedzenie Solskiego okazało się trwalsze, w 1907 r. odezwało się przy lekturze *Sędziów* St. Wyspiańskiego. Wydarzenie relacjonuje A. Grzymała-Siedlecki: „Solski przeczytał dramat i przeląkł się: ubrdał sobie, że motyw zabicia Jewdochy, pachnie mordem rytualnym” Mówił: „Szkoda, że A. Trapszo już umarł, on by wam powiedział, czy *Sędziów* można grać, czy nie”. Wątpliwości nie rozwiał autor dramatu, zagadnięty przez Solskiego odpowiedział ponoć: „Nie mogę ci dać odpowiedzi, która by cię zadowoliła” i zagadkowy uśmiech przemknął mu po twarzy”<sup>33</sup>. Być może tak opisany stosunek Solskiego miał związek z opuszczeniem w przedstawieniu *Psalmów* odwołujących się do biblijnych korzeni narodu żydowskiego. W egzemplarzu reżyserskim tylko jeden wers brzmiący: „kędy wybiła śmiertelna godzina” /s. 63/ przekreślono dwukrotnie, zapewne przywiązywano wyjątkową wagę do jego likwidacji. Z podobnych pobudek pominięto w przedstawieniu „Balladyny” słowa Kirkora /s.I, sc. 1 s. 30/ „Bezprawie gorzej od Mojżesza plagi/ kala tę ziemię i prędzej się szerzy”. Przykładów mogłyby dostarczyć też inne egzemplarze reżyserskie<sup>34</sup>, wybraliśmy najbardziej ewidentne, świadczące, że wewnętrzna cenzura dyrektorska L. Solskiego sprawowana była konsekwentnie i dość skrupulatnie. Pozostawało to w bezpośrednim związku ze statusem teatru, który musiał na siebie zarobić. Ponieważ od ilości widzów zależało jego istnienie, dbano, by nikogo nie urazić, niezależnie od przynależności narodowej czy kondycji społecznej.

Natomiast dyrektorska cenzura obyczajowo-moralna dotyczyła fragmentów zbyt jawnie wkraczających w sferę życia erotycznego. O tym, że publiczność krakowska nie była zwolenniczką zbytnej emancypacji w tej dziedzinie niech świadczy choćby krytyczna ocena *Ijoli* J. Żuławskiego, zamieszczona na łamach *Krytyki*: „Sprawa obraca się wokół wierności małżeńskiej i rozpatrywana jest pod tym względem z dokładnością /.../ narzędzi ginekologicznych. Wywołuje to w widzach wrażenie przykre i wprost nieprzystojne”<sup>35</sup>. Być może chęć uniknięcia „nieprzystojnego wrażenia” zdecydowała o opuszczeniu w przedstawieniu *Topiel* Przybyszewskiego, kwestii Eugenii, której mąż zarzuca rozbicie małżeństwa: „Moje piersi za młode, by wiecznie oddychać pyłem książkowym” /a. II, sc.9, s. 131/.

Najwięcej skreśleń zawierają egzemplarze reżyserskie komedii, których akcja najczęściej obraca się wokół schematu trójkąta małżeńskiego. Jedną z jego wersji prezentuje komedia Machiavellego *Mandragora*, z wyjątkową śmiałością traktująca o życiu erotycznym, ołówki reżyserski okazał się jednak bezlitosny dla wypowiedzi bohaterów charakteryzujących się

zbytnią dosłownością w tej dziedzinie. W a.I, sc. 5 /s. 52/ pominięto zwierzenia Pandolfa bezowocnie starającego się zostać ojcem: „Z żalem patrzę wstecz, /com się natrudził, namozolił/ wciąż ani rusz./ Pomyślcie tylko: pierwszy, lepszy chłop, /Gdy tylko zechce... zawsze może! Mieć dzieci tuzin, setkę, dziewięć kop! /Ja zaś wyznaję Wam w pokorze, że ani tycio...”. W ostatniej scenie /14 a.III/ s. 284/ opuszczono wypowiedź Dromia zachęcającego przyjaciela, Floris do podjęcia męskiej decyzji: „Takżeś, nie bez win! /Milcz gębą zamiast działać / Zdobądź się nie na słowo, Lecz na śmiały męski czyn /Dołóż starań”.

Tekst wygłaszany ze sceny jest przykładem specyficznej sytuacji językowej. Inaczej niż w obcowaniu z dziełem czytany, gdy czytelnik ma możliwość tzw. powrotu wstecztekstowego, w teatrze możliwość taka nie istnieje. Jeśli komunikat językowy nadawany ze sceny nie zostanie dostatecznie zrozumiany, widz nie może przerwać procesu nadawania, aby otrzymać konieczne wyjaśnienia. W dramacie traktowanym jako tekst literacki, wiele fragmentów wymaga powrotu wstecztekstowego. Prześledźmy, jak w badanych egzemplarzach reżyserskich uwidacznia się dążność do „uprzystępnienia” publiczności tekstu dramatycznego i jak daleko tego rodzaju ingerencja sięgała w sferę świata przedstawionego; czy nie zmianała kształtu nadanego mu przez autora?

Jednym z najpowszechniejszych zabiegów w celu zwiększenia komunikatywności tekstu, było przydawanie niektórym jego fragmentom **signum deiktyczności**<sup>36</sup>.

Wyjątkowa przydatność ingerencji mającej taki cel polegała na tym, że wydatnie zwiększała ona komunikatywność słowa, a nie powodowała przedłużenia czasu trwania spektaklu, dlatego spotykamy ją prawie w każdym egzemplarzu reżyserskim. Podajmy kilka przykładów:<sup>37</sup>

W *Rycczach północy* H. Ibsena Ernulf zwraca się do Sygurda: /s. 6/ „Ustąp stamtąd wojownikowi” /dopisany przysłówek konkretyzował miejsce, wiązał wypowiedziane słowo z konkretną przestrzenią sceniczną/. Podobną funkcję pełniły dodane w a. III zaimki ukonkretniające czas /s. 85/: Sugurd /do Jördis/: „Kochałem Ciebie dawniej. To już dziś zapomniane”.

W *Aglawenie i Selisette* M. Maeterlincka użyto zaimka ukonkretniającego miejsce – a. II, sc. 2 /s. 41A/ Aglawena /do Selisetty/: „Chodź tu: Niech Cię okryję, drzysz bardziej ode mnie” a w *Przemysle pani Warren* B. Shawa zaimka deixis ad fantasma a. I /s. 3A/, Praed przypominając czasy młodości mówi: „Tak! To był istotny czyściec dla dusz szczerych i prawych”, na to odpowiedziała Vievie: „Tak, to prawda. A ile namarnowało się drogiego czasu”. Dodany zaimek wypowiedzi Praeda i Viyie zespałał w jeden ciąg myślowy.

W a. III, sc. 1 *Mandragory* Macchiavellego dodano zaimek ukonkretniający miejsce /s. 109/: Matka krytycznie oceniając Biankę: do Beatrycze: „Bezczelna, głupia i fałszywa! /Za długo u Was tu przebywa”. Funkcję deiktyczną pełnił też zaimek dzierżawczy, konkretyzując stosunek przynależności, jak w s. 1 a. I *Aglaweny i Selisetty*, gdy Meleander czytał list od Aglaweny /s. 3/: „Nie wychodźcie na me spotkanie. Jeśli chcecie mnie przyjąć nie jako obcą, oczekujcie mnie w sali, gdzie zwykle razem czas spędzacie.” Wyprzedzając nieco tok linearny wypowiedzi, zaimek zwiększał komunikatywność, ujednoznaczał ją. Podobnych przykładów dostarcza prawie każdy egzemplarz reżyserski.

Podczas lektury egzemplarzy, zauważyliśmy też dążność do eliminacji słów obcojęzycznych. Najczęściej dotyczyło to kalek językowych lub zwrotów wziętych z języka łacińskiego. Eliminacja zazwyczaj nie dotyczyła całych zdań, lecz tylko słów obcojęzycznych; np. na s. 321 egzemplarza reżyserskiego *Wielkiego Fryderyka* A. Nowaczyńskiego – król w rozmowie z Krasickim tłumaczy mu sens zaciągniętych pożyczek: „Myśmy pożyczali in *necessitate*”. Zwrot łaciński zastąpiono polskim „z potrzeby”. Skreślono natomiast całą partię wypowiedzi po francusku o Marii Teodorówny w *Pawle I* D. Mereżkowskiego /s. 19/<sup>38</sup>, a w II akcie *Bodenhain* Rydla niemiecki tekst kochanki Kazimierza zastąpiono polskim tłumaczeniem.



Widownia nie lubiła, gdy tekst wypowiedzany w przedstawieniu nie był komunikatywny. Nie lubił tego i L. Solski: „Nie lubię domysłów. Chcę zawsze wszystko dokładnie wiedzieć. Złości mnie każda niejasność”<sup>39</sup>. Tak określony stosunek krył w sobie niebezpieczeństwo przeinterpretowania dramatów, zwłaszcza tych, w których wewnętrzny świat idei nie jest egzemplifikowany poprzez jednoznacznie określoną sferę działań zewnętrznych. Publiczność zaś żądała od teatru i dramatu rozwiązań jednoznacznych. Charakterystyczny jest zarzut poczyniony przez recenzenta H. Rostworowskiemu; o jego niedojrzałości scenicznej świadczy m.in. to, że w Echu przy wzajemnych rekryminacjach małżonków nie daje widzom „bezwzględnej pewności /podkr. J.W./ co do istotnych pobudek działania wzajem oskarżających się stron”<sup>40</sup>.

W teatrze krakowskim każda informacja dotycząca opisu zawarta w wypowiedzianym tekście musiała mieć ilustrację albo w postaci odpowiedniej wystawy, albo określonych działań scenicznych. Wiemy np. z recenzji, że w przedstawieniu *Balladyny* J. Słowackiego nie pokazano na scenie lasu, otaczającego chatkę pustelnika<sup>41</sup>. Wskutek tego, gdy w a. I sc. 2 Skierka powiada do Goplany /s. 43: „Ktoś idzie tutaj lasem”, skreślono okolicznik miejsca. Wiadomo, że w tej inscenizacji sc. 2 a. II umiejscowioną u Słowackiego przed gankiem chaty Wdowy, przeniesiono do wnętrza domu. Konsekwencją była zmiana wypowiedzi Kirkora /s. 87/ „... Miło— na tym— ganku czekać wieśniaczej małżonki”. Okolicznik miejsca zastąpiono zaimkiem przysłownym „tak”. Ingerencję podobnej natury dostrzec można w egzemplarzu reżyserskim *Krakusa Księcia Nieznanego*. Rakuz wskazuje Szołomowi: obraz X, s. 125 „Patrz za onym padłem /smokiem/ Postaci jakieś i jakieś ogniska/ Ludzie czy widma”. Ogniska usunięto z opisu Rakusa. Można było pokazać na scenie postaci, trudniej zapalić na niej ogień.

W funkcji uwierzytelniania wypowiedzianego słowa używano w teatrze krakowskim efektów akustycznych i wizualnych. W egzemplarzu reżyserskim *Meleagra* St. Wyspiańskiego obok zapowiedzi Starca II /a. I. sc. 1, s. 9/: „Oto wschodzi Diany srebrny sierp nad czarny/ wyziera ostrym krojem błysku rogatego”, znajduje się uwaga reżysera: „ukazuje się księżyc”. W tym wypadku pojawienie się srebrnego globu miało swoją motywację w tekście głównym dramatu, nieco mniejsze uzasadnienie posiadało wprowadzenie błyskawic w momencie, gdy w *Ślubach* St. Przybyszewskiego /a. I, sc.2, s. 28/ Zygmunt opowiadał Klarze „Tak, tak, to moja choroba /rzeźbienie/ — czuję, że umiałbym potężniejsze błyskawice wskrzesić, jak tam te wężyki, co nam jutro pogodę zwiastują”. Takie traktowanie tekstu literackiego prowadziło niekiedy do skrajności, mianowicie wówczas, kiedy działanie zasady „odpowiedzialności za słowo” obejmowało przyrodzone cechy aktora odtwarzającego daną postać. Rolę tytułowej bohaterki tragedii Eurypidesa odtwarzała w Krakowie ciemnowłosa St. Wysocza, toteż kiedy Fedra zwracała się do Piastunki /s. 21/: „Łaknę szczuć zajadłe psy /cisnąć o płowych /podkr. J.W./ wspartą włosów sploty”, przymiotnik „płowych”, zastąpiono w egzemplarzu „ciemnych”, by widok włosów aktorki nie zadawał kłamu wypowiedzanemu słowu.

Ingerencja taka zwiększała komunikatywność wypowiedzianego tekstu. Wiążąc bowiem słowo z zewnętrznymi działaniami scenicznymi, pozwalała widzowi na łatwiejszą konkretyzację tekstu dramatycznego.

Na szczególne problemy napotykał reżyser chcąc zwiększyć komunikatywność tekstów tłumaczonych /o poziomie literackim niektórych tłumaczeń pisaliśmy w pierwszej części artykułu. Najczęstsza forma ingerencji polegała na likwidacji kalek językowych wynikających ze zbyt dosłownego przekładu. W wypowiedzi Frencha, jednego z bohaterów dramatu B. Shawa *Obłudnicy*, tłumacz zachował konstrukcję zdaniową zawierającą czas zaprzeszczy /Past Perfect/ charakterystyczną dla III okresu warunkowego w języku angielskim; w języku polskim używano tego czasu tylko w wypowiedziach archaizujących. Reżyser wyeliminował

go z kwestii Frencha /do Bianki; s. 27/ „słowem honoru ręczę, że nie byłbym ani drgnął, gdyby pani sama nie **była** mi ułatwiła zbliżenia”, w egzemplarzu reżyserskim dokonano przebudowy: „Słowem honoru ręczę, że ani bym drgnął, gdyby pani sama nie **ułatwiła** mi tego zbliżenia”.

Natomiast likwidacja kalki językowej zawartej w tłumaczeniu *Czajki* A. Czechowa wynika nie tyle z chęci zwiększenia komunikatywności tekstu, co z dbałości o właściwy „poziom literacki” słowa wypowiedzianego ze sceny: w s. 1 a.1 /s.2/ Miedwiederko ustosunkowuje się do stwierdzenia Maszy, jakoby szczęście duchowe było niezależne od bytu materialnego: „W teorii, ale w praktyce wychodzi tak: ja, matka, dwie siostry, brak, a całej pensji 23 ruble”. Czasownik podkreślony, powstały zapewne ze zbyt dosłownego tłumaczenia<sup>42</sup> zastąpiono w egzemplarzu reżyserskim orzeczeniem „wygląda” bardziej przystawalnym do leksyki języka polskiego.

Zaprezentowane dotąd zmiany wprowadzone w egzemplarzach reżyserskich służyły uczynieniu tekstu literackiego jak najbardziej komunikatywnym dla widza. W dramacie traktowanym jako tekst literacki jest zwykle wiele fragmentów, które w myśl założeń teorii informacji można by określić jako tzw. informację naddaną pełniącą olbrzymią rolę dla całkowitego zrozumienia komunikatu<sup>43</sup>.

Lektura skreśleń w egzemplarzach reżyserskich pozwala wnioskować, iż elementy redundantne zazwyczaj pomijano w przedstawieniu, raz podana informacja z reguły się nie powtarzała. Największą konsekwencję dostrzec można w eliminacji informacji identycznych podawanych przez te same, lub różne dramatis personae /n. *Wielki Fryderyk* /s. 9/ *Śluby* /a. II, sc. 9, s. 144/, *Echo* /a. I, sc. 2, s. 9/.

Ponieważ wiadomość obudowana jest określonym kontekstem i konsytuacją, przeto każde jej powtórzenie staje się nośnikiem nowej wartości semantycznej, zniszczonej przy likwidacji informacji naddanej. Jeden z dramatów Przybyszewskiego nosi tytuł *Śluby*. Tytuł ma w utworze wiele odniesień, określa rodzaj stosunków łączących wszystkie dramatis personae. W redakcji scenicznej tekstu opuszczając informację naddaną, pozbawiono tytuł jednego z uzasadnień. Przytoczmy fragment rozmowy Poli z Klarą z a. I, /s. 13A/ „Klara: Straszne!” Pola: **To było straszne. Słowa nie mówił – nie potrzebował słów. Oczy jego krzyczały /.../ „Tyś mnie śluby zawarła” – wybełkotał**”. Zdania podkreślono wyeliminowano. Nigdy już potem w dramacie stosunek Poli i Zygmunta nie był w ten sposób nazwany. Poprzez wprowadzone zmiany zniszczeniu uległa umowna konstrukcja dialogowa /dialog pełniący funkcję monologu wewnętrznego/, będąca ważnym ogniwem teorii dramatycznej St. Przybyszewskiego. „Jeśli sytuacja dramatyczna koncentruje się wokół dwu postaci, jedną stanowi najczęściej alter ego drugiej, a pozorny dialog jest wówczas narzędziem zewnętrznej egzemplifikacji skomplikowanych powiązań wewnętrznych między dramatis personae”<sup>44</sup>.

W dramatach, w których warstwa językowa zbudowana była w oparciu o zasady mowy związanej /wiersza/, eliminacja informacji naddanej powodowała niekiedy miejscowe rozerwanie struktury rymowo-rytmicznej. Zawartość semantyczna opuszczonych fragmentów była dla reżysera kryterium ważniejszym niż zasady konstruujące sferę językową. Zjawisko takie łatwo zaobserwować w scenicznej redakcji niektórych dramatów Wyspiańskiego – powtarzalność określonych części tworzących refreny pełniła przecież ważną rolę w tworzeniu specyficznej muzyczności wiersza. W monologu Elwiry /*Cyd*, s. 9, a. I/ poczyniono następujące skreślenia: „Zaś, gdy się Rada skończy, /Rodrygo ojca skłonił /aby o twoją rękę / natychmiast hrabię prosił. /Czas więc już bardzo krótki / od przeszłości nas dzieli, / by szczęście twoje głosił./ – w weselnym dźwięku fletni / zakończył twoje smutki”.

Oba zdania złożone mają podobną składnię, w obu występują trzy zdania pojedyncze. Powstająca w ten sposób paralela intonacyjno-składniowa stanowi czynnik umuzyczniający wiersz.



Jeszcze łatwiej dostrzec to w egzemplarzu reżyserskim *Legionu*. Z wypowiedzi Matki Makryny w o. I /s. 94/ wyeliminowano podkreślony fragment:

„Oto jestem szczęśliwa u tronu /przede dniem mojego zgonu/, jużem skargi ziemskiej zapomniała: /szczęśliwa przede dniem zgonu, / że u twego tronu/ tym szczęściem cała się modli”. Rymy zbudowane są zgodnie ze schematem a,a,b a,a,c,; tworzą się dwie sekwencje rymowe z końcową pointą zawartą w rymie c. Po zastosowaniu zmian pozostała tylko jedna sekwencja pozbawiona parareli i pointy, osłabiono w ten sposób muzyczność wiersza. Winą za jej brak obarczano po premierze aktorów: *Legion* jest poetycką transpozycją muzyki uczuć dramatycznych. Chodzi więc o wydobywanie w grze muzyki wiersza. /.../. Większa część grających wrażenia tego nie uwydatniła” – pisał w 1911 r. recenzent *Krytyki*<sup>45</sup>. Być może do takiego potraktowania wiersza w przedstawieniu prapremierowym przyczyniły się też zmiany w tekście, których ilustrację stanowi zaprezentowany przykład<sup>46</sup>.

Można dostrzec dwie sprzeczne tendencje w zaprezentowanych zmianach: z jednej strony służyły one zwiększeniu komunikatywności tekstu dramatycznego wypowiedzianego ze sceny, z drugiej zaś, przez likwidację informacji naddanej; wskaźnik komunikatywności ulegał obniżeniu. Sprzeczność wynikała z dwu przesłanek:

- 1) ograniczonego czasu przedstawienia,
  - 2) chęci uczynienia z dramatu jako tekstu literackiego prymarnego elementu widowiska.
- Chcąc bowiem zachować w egzemplarzu reżyserskim ładunek semantyczny tekstu literackiego i stosunkowo rzadko decydujące się na opuszczenie całych scen czy obrazów, powszechnie likwidowano informację naddaną, ponieważ pozwalało to skrócić czas przedstawienia bez uszczerbku dla zawartości semantycznej tekstu. Uznanie teatru za tłumacza literatury zrodziło paradoks: maksymalnie wierny przekład tekstu literackiego okazywał się niemożliwy ze względu na odmienne prawa rządzące językiem przedstawienia.

Konsekwencja w skreśleniach oraz dążność do zachowania zewnętrznych wyznaczników konstrukcyjnych dramatu miała ścisły związek z piętnem literackości ciążyącym na obliczu teatru krakowskiego. Nieprzypadkowo w latach 1905–13 tylekroć zapraszano znanych krytyków i historyków literatury do wygłoszenia okazjonalnych odczytów przedpremierowych. W jednym z listów do Z. Przesmyckiego, L. Solski wyrażał życzenie, by Miriam zorganizował prelekcję przed premierą *Peleasa i Melisandy* w 1906 r.<sup>47</sup>. Zamiar krakowskiego dyrektora nie został zrealizowany /Miriamowi zmarł ojciec/, sama propozycja jest jednak zjawiskiem symptomatycznym. Zapewne takie odczyty należały do obowiązków osób powołanych na stanowisko doradcy repertuarowego. Często streszczenia wygłoszonych publicznie odczytów drukowano na łamach prasy krakowskiej, co umożliwiało zapoznanie z ich treścią szerokich rzesz czytelników. Odczyt A. Grzymały-Siecleckiego pt. *Metamorfozy Cyda*, „urządzone staraniem Czytelni artystów teatru miejskiego”, został potem wydrukowany w dwu kolejnych numerach krakowskiego *Czasu*<sup>48</sup>. W tym samym dzienniku ukazała się prelekcja L.H. Morstina o *Legionie* St. Wyspiańskiego wygłoszona 23 XI 1911 roku w sali Teatru Starego<sup>49</sup>. Premiera *Fedry* Europidesa została poprzedzona wprowadzeniem filologicznym prof. T. Sinki również drukowanym w *Czasie*<sup>50</sup>.

Często prasa krakowska podejmowała samodzielne próby zaznajomienia czytelników z tematyką i konstrukcją utworu dramatycznego, którego premiera miała się wkrótce odbyć; postulat ten realizowała m.in. *Krytyka*<sup>51</sup>. Czasopismo to również w inny sposób popularyzowało dramaty znajdujące się w repertuarze teatru krakowskiego. Na jego łamach drukowano w początkach 1906 r. wyjątki ze *Ślubów* St. Przybyszewskiego, których premiera odbyła się 17 II 1906 roku<sup>52</sup>.

Można więc przypuszczać, że przeciętny, stały bywalec teatru przychodząc na przedstawienie, posiadał określony zasób wiadomości na temat problematyki, struktury, recepcji krytycznej dramatu i informacje te konfrontował z dokonaną przez teatr konkretyzacją.

Takie traktowanie tekstu literackiego wynikało i z określonego modelu teatru, i z przyzwyczajeń publiczności. Lektura recenzji przekonuje, iż stosunek skreśleń i zmian reżyserkich do kształtu dramatu zamierzonego przez autora był jednym z najrzadziej podejmowanych problemów, jeśli już się nim zajmowano, czyniono to w odniesieniu do dramatów posiadających szczególnie wysoką rangę literacką<sup>53</sup>, nie omawiając całościowo tego zagadnienia<sup>54</sup>. Świadomość całkowitej odrębności systemów języka literackiego i języka teatru nie istniała, scenę traktowano jako pośrednika między dziełem literackim a jego odbiorcami.

## ZAKOŃCZENIE

Na zakończenie naszych rozważań, zawartych zarówno we wcześniej drukowanej jak i niniejszej części dotyczącej ingerencji teatru w tekst dramatyczny za dyrekcji L. Solskiego, chcielibyśmy zwrócić uwagę na najczęściej spotykane typy zmian wprowadzonych do tekstu dramatycznego.

W tekście głównym zmiany i skreślenia dotyczyły zazwyczaj pojedynczych zdań i jednostkowych słów wypowiedianych przez aktorów. Miały one na celu:

- likwidację informacji naddanej;
- eliminację słowa opisującego lub zapowiadającego określone zewnętrzne działania;
- eliminację wyrażen kolokwialnych;
- eliminację tekstu obcojęzycznego – często zastępowano go dosłownym polskim tłumaczeniem;
- zmianę archaicznych końcówek deklinacyjnych i koniugacyjnych wymaganego, naturalnego akcentu logicznego poprzez zmianę kolejności uszeregowania wyrazów w zdaniu.

Rzadziej spotykamy skreślenia większych całości tekstualnych, te najczęściej pojawiały się przy scenicznym opracowaniu dłuższych wypowiedzi, np. monologów. Obejmowały one fragmenty nie związane bezpośrednio z przebiegiem akcji dramatycznej, zawierające:

- pierwiastki liryczne, filozoficzne, refleksyjne;
- informacje odnoszące się do przed- i międzyakcji;
- informację naddaną.

Skreślenia dotyczyły zarówno wypowiedzi pojedynczych, jak i zbiorowych /chóralnych/. Wypowiedzi zbiorowe dzielono też na fragmenty wypowiediane przez aktorów pojedynczych.

W wyjątkowych tylko wypadkach zauważyć można eliminację całych scen czy obrazów; starano się ją przeprowadzić w ten sposób, by zachować linearny układ tekstu literackiego. Przekład nastawiony na substancję tekstu, nie zaś jego wewnętrzną strukturę, najtrudniej przeprowadzić w dramatach o przewadze metaforyczno-symbolicznego sposobu wypowiedzi. W tych egzemplarzach reżyserkich /np. *Krakus książę Nieznany* C.K. Norwida/ dostrzegamy pewne zmiany toku linearnego powstałe w wyniku kompilacji odległych scen i obrazów.

O ile dość często do wypowiedzi dramatis personae dodawano pojedyncze słowa zwiększające komunikatywność tekstu, czy budujących pożądany akcent intonacyjno-zdaniowy,



o tyle stosunkowo rzadko dopisywano dłuższe fragmenty zdaniowe, wnoszące odrębną wartość semantyczną:

- w niektórych egzemplarzach dodawano krótkie dialogi uzasadniające, sankcjonujące przeniesienie akcji za kulisy, lub wynikające z konkretnych zmian wprowadzonych w wystawie scenicznej i scenografii;
- w innych do dłuższych monologów i dialogów dopisywano wyraziste pointy eksponujące czy konkretyzujące główną myśl, ideę, informację.

Zmiany zastosowane w tekście pobocznym służyły przede wszystkim scenicznemu ukonkretnieniu dramatu, stworzeniu scenariusza teatralnego. Mamy na myśli:

- precyzyjne dookreślenie kierunku ruchu i rozplanowania przestrzennego postaci /metoda graficzna i opisowa/;
- szczegółowe opracowanie wyglądu postaci;
- opracowanie modulacji głosowej aktorów – fragmenty tekstu głównego zaopatrywano we wskazówki reżyserskie dotyczące siły, tembru głosu oraz sposobu intonacji/;
- opracowanie oprawy muzycznej /najczęściej muzykę sygnalizowano jedynie odpowiednim znakiem, rzadziej posługiwano się metodą opisową – wówczas podawano albo konkretny tytuł wykorzystanego utworu muzycznego, albo precyzowano jego rodzaj i tematkę, np. wykorzystana w przedstawieniu *Cara Samozwańca* A. Nowaczyńskiego „Stara pieśń urlopicza, śpiewana do dziś w Warszawie”/
- wykorzystanie światła /odpowiedni znak, lub słowny opis symulowanego efektu: np. „ściemnia się”, „księżyc wschodzi”, „zachód słońca” itp./;
- dopisane w niektórych egzemplarzach reżyserskich do aktów i obrazów zestawy wykorzystanych rekwizytów.

Poza zamysł ukonkretnienia scenicznego tekstu dramatycznego wykaczały:

- szczegółowe wskazówki dotyczące albo wprowadzonych samoistnie przez reżysera, albo znacznie rozbudowanych przezeń scen mimicznych;
- całkowita lub częściowa przebudowa didaskaliów autorskich omawiających konstrukcję przestrzeni i wystawę sceniczną. W niektórych egzemplarzach znajdują się szkice rozplanowania przestrzeni, zawierają one także opracowaną z różną dokładnością i szczegółowością konkretyzację wystawy, a w egzemplarzu *Lilli Wenedy* J. Słowackiego umieszczono szczegółowy opis słowny. Każdy egzemplarz reżyserski posiada ponadto szereg wskazówek inspicjenckich określających miejsce i czas antraktów, sygnalizujących opuszczenie i podniesienie kurtyny, informujących o czasie trwania przedstawienia.

Oglądany poprzez pryzmat ingerencji w tekst, teatr Ludwika Solskiego wydaje się być reprezentantem konwencji realistycznej w kształcie, jaki jej przede wszystkim nadał na krakowskiej i lwowskiej scenie Tadeusz Pawlikowski. Niektóre przedstawienia zrealizowane za dyr. L. Solskiego swój ostateczny kształt sceniczny zawdzięczały bezpośrednio T. Pawlikowskiemu, w innych realizacjach wpływ ten był pośredni. Prawdopodobnie we wspólnej pracy obu dyrektorów mają swoją genezę takie rozwiązania inscenizacyjne, jak: częste rozszerzanie działań scenicznych za kulisami, staranne pełne dynamizmu opracowanie scen zbiorowych. Wspólne dla obu dyrektorów jest też specyficzne poszanowanie tekstu literackiego, skrupulatne wykorzystanie wszystkich rekwizytów sygnalizowanych w didaskaliach, wreszcie duży nacisk położony na aspekt zespołowości w twórczej pracy zespołu aktorskiego.

Teatr L. Solskiego osiągnął pewien punkt krytyczny konwencji realistycznej. Stąd droga wiodła ku naturalizmowi, a w innej płaszczyźnie ku realizacji przymyślnych pierwszych wielkich

informatorów walczących o przyznanie teatrowi statusu samodzielnej dyscypliny artystycznej. Wydaje się, że o ile w niektórych nowatorskich rozwiązaniach dotyczących konstruowania przestrzeni scenicznej /projekty F. Siedleckiego do cyklu przedstawień J. Słowackiego/ widać pewien pogłos idei Apii, Fuschy, Craige'a, o tyle aktorstwo i sposób traktowania tekstu literackiego ewoluuje w kierunku naturalizmu. Do tego kierunku zbliża też teatr Solskiego akcent, jaki kładzie się na grę pozasłowną /fermaty, sceny mimiczne, eliminacja słowa opisującego działanie/, oraz funkcja tłumacza dzieła literackiego, jaką teatr ten sam sobie wyznacza poprzez określony sposób ingerencji w tekst dramatyczny.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup>Por. Zb. Osieński: Przekład tekstu literackiego na język teatru, W: *Dramat i teatr /Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie/*. Wrocław 1967 s. 119–157
- <sup>2</sup>Ibidem
- <sup>3</sup>Mamy na myśli zwłaszcza teorię „czystości gatunków” ukutą przez teoretyków francuskiego klasycyzmu, a powstałą w wyniku dość jednostronnej interpretacji traktatu Arystotelesa *Poetyka*.
- <sup>4</sup>M.in. *Odsłona II*, s. 95 i 97
- <sup>5</sup>Podkr. J.W.
- <sup>6</sup>Krytycy literatury długo jeszcze nie mogli sobie poradzić z zakwalifikowaniem *Balladyny*, St. Tarnowski ukuł termin „bluszczowartości” Słowackiego, Kleiner jeszcze w 1956 r. widział zbieżność *Balladyny* z kronikami historycznymi Szekspira, a dopiero K. Górski zaproponował, by traktować ją jako wielką aluzję literacką.
- <sup>7</sup>Być może wpływ na tę ingerencję wywarła również cenzura moralna – obawa, by publiczność nie odebrała słów wygłaszanych ze sceny zbyt personalnie bardzo często miała wpływ na rodzaj skreśleń. Będzie jeszcze czas, by o tym pomówić bardziej wyczerpująco.
- <sup>8</sup>A. III, sc. 6
- <sup>9</sup>P. Szondi: *Teorie nowoczesnego dramatu*. Warszawa 1976 s. 5–6
- <sup>10</sup>Terminem tym określamy nie refleksje odautorskie dotyczące celów i sposobów pisania, lecz zawarte w wypowiedziach *dramatis personae* elementy oceniające, czy charakteryzujące konstrukcję tych wypowiedzi.
- <sup>11</sup>A. Okońska: *St. Wyspiański*. Warszawa 1971 s. 207
- <sup>12</sup>Podobne poglądy na tzw. sceniczność dramatu nieobce były krytykom. W recenzji z Lilli L.H. Morstina F. Batyżowiecki /pseudonim Florian Sobieniowski/ pisał: „W pierwszym akcie żywszą winna być gra i krótsze pauzy, w których scena jest pusta /.../ nie ma jeszcze z natury rzeczy /.../ nastroju, który pustą scenę mógłby /.../, wypełnić, /.../ stąd akcja winna iść szybko, winna żywo piętrzyć te warstwy grozy, która w akcie drugim chwilami dech zapiera”. Fr. Batyżowiecki z teatru. *Ilustrowany Kurier Codzienny* z 12 V 1911 r. s. 3.
- <sup>13</sup>J. Sten /pseudonim Ludwika Brunera/: *Teatr Krakowski, Krytyka* 1909, T. 1 s. 97
- <sup>14</sup>Charakterystyczne, że pierwotnie zamierzano wprowadzić wiele skrótów do roli *Balladyny* /St. Wysocka/, potem większość skreślonych fragmentów opatrzone dopiskiem „valet”, pozostawiając prawie w nienaruszonym stanie monologi w a. III, sc. 5 /s. 131/, a. IV, sc. 4 /s. 161 i a. V. sc. 4 /s. 179/.



- <sup>15</sup>W. Feldman: *Teatr krakowski*, Krytyka 1911, T. 30 s. 130
- <sup>16</sup>Sztuka rosyjska w Krakowie, *Słowo* 1911 r. s. 43
- <sup>17</sup>J. Wołoszyński: *Ponad czasem*, W: Ludwik Solski 1875–1945. Kraków 1946 s. 16–17
- <sup>18</sup>L.H: Morstin: *Moje przygody teatralne*. Warszawa 1961 s. 88
- <sup>19</sup>Podobne zjawisko zaobserwować można w konstrukcji postaci w dramacie modernistycznym. Bohaterów zazwyczaj „pozbawiano” biografii i prehistorii.
- <sup>20</sup>A. II, sc.17, s. 152
- <sup>21</sup>P. Szondi, *op.cit.*, s. 14–15
- <sup>22</sup>A. Nicoll: *Dzieje dramatu*. T. 1. Warszawa 1971 s. 53
- <sup>23</sup>Por. też na s. 72 opuszczenie w przedstawieniu wypowiedzi Artemis dotyczącej przyczyn klątwy Afrodyty
- <sup>24</sup>A. Okońska, *op.cit.*, s. 233. Wcześniej na specyficzną konstrukcję przestrzeni w dramacie zwróciła uwagę i znalazła dla niej podobną motywację I. Sławińska. Zob. I. Sławińska: *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*. W: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1966 s. 164–167
- <sup>25</sup>*Ibidem*, s. 226
- <sup>26</sup>St. Kołaczkowski, St. Wyspiański: *Rzecz o tragedii i tragizmie*, W: *Pisma wybrane*, T. 2. Warszawa 1968 s. 132
- <sup>27</sup>Duży wpływ na skreślenie większości Psalmów miała cenzura społeczna, o której pomówimy szerzej w dalszym ciągu pracy.
- <sup>28</sup>Por. Zb. Osiński, *op. cit.*, s. 128
- <sup>29</sup>L. Schiller: *O Ludwiku Solskim*, *Pamiętnik Teatralny* 1955, z. 1. s. 9
- <sup>30</sup>Ulotka na papierze kredowym w posiadaniu Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.
- <sup>31</sup>Notatka prasowa, w posiadaniu Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.
- <sup>32</sup>W 1878 r. trupa A. Trapszy dała w Łodzi sztukę A. Ładnowskiego *Żyd w beczce* z L. Solskim w roli głównej, który zgrywał się do siódmego potu, by krańcowo ośmieszyć postać tytułowego bohatera. Obrażona publiczność zaczęła masowo opuszczać teatr, Solski cudem uniknął pobicia. Bojkot rozpoczęty w Łodzi dosięgnął trupę też w Częstochowie i Piotrkowie i zmusił aktorów do powrotu na tereny Warszawy. /A. Grzymała-Siedlecki: *Na orbicie Melpomeny*. Warszawa 1966 s. 190/.
- <sup>33</sup>*Ibidem*, s. 191
- <sup>34</sup>Por. np. skreślenie opowiadania *Judyty* o karygodnym postępowaniu Hebrajczyków, do którego doprowadza ich stan obłączenia: /obraz IV, s. 70/ „A wielka nędza skłania ich do nowej zbrodni. Chcę jeść świętą ofiarę, której nawet dotykać im nie wolno. W ich wnętrznościach stanie się ona ogniem”.
- <sup>35</sup>J. Sten, *Teatr krakowski*, Krytyka 1906, T.1, s. 91
- <sup>36</sup>Deixis to termin językoznawczy; pochodzi on z j. greckiego i oznacza wskazywanie. Każda wypowiedź ma miejsce w określonym czasie i przestrzeni, nadawca i odbiorca znajdują się w tej samej sytuacji czasowo-przestrzennej. Deiktycznymi są wszystkie te orientacyjne elementy języka, które nie posiadając samodzielnej semantyki, konteryzują sytuację wypowiedzi. Rolę taką pełnią najczęściej zaimki, oraz przyimki i partykuły. /J. Lyons: *Wstęp do językoznawstwa*. Warszawa 1976 s. 305–307/.
- <sup>37</sup>Zwroty podkreślone dopisał reżyser.
- <sup>38</sup>Maria Teodorówna: *Taizes vous, Monsieur, Cela ne conrientpas itd...*”

<sup>39</sup>L. Solski: Wspomnienia. T. 2. Kraków 1956 s. 175

<sup>40</sup>Notatka prasowa, w posiadaniu Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

<sup>41</sup>Por. Balladyna rozgrywa się po największej części w puszczy leśnej, o której zdaje się zupełnie zapomniano, czy też może wskutek oszczędności pominięto. Wskutek tego np. chatka pustelnika robiła wrażenie, jakby stała na głuchym stepie, przytykającym do jeziora, a nie wśród gęstwiny leśnej." /Z teatru. Notatka prasowa w posiadaniu Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie/.

<sup>42</sup>Rosyjski czasownik „wychodit” odpowiada polskiemu:

- a) wychodzić, wysiadać
- b) wychodzić, ukazywać się
- c) udawać się

Słownik polsko-rosyjski i rosyjsko-polski, opr. J. Mitronowa, H. Sinicina, H. Lipkies, Moskwa 1975 s. 320

<sup>43</sup>Przy odbiorze komunikatu ten, kto go odbiera dowiaduje się o wiele więcej ponad to, co uzyskuje bezpośrednio w procesie przyjmowania tego przekazu. Nadawca /autor dramatyczny/ posługuje się różnymi środkami w celu zwiększenia prawdopodobieństwa całkowitego zrozumienia przekazu. Najważniejszym jest powtarzanie tej samej informacji w kilku różnych wariantach. Komunikat /tekst/ usiany jest elementami, które dla treści zdają się być nieistotne, redundantne. Redundacja, czyli informacja naddana ma jednak olbrzymią rolę w procesie porozumiewania. Im więcej takich elementów, tym większa gwarancja, że przekaz zostanie odebrany prawidłowo, z maksymalnym zrozumieniem. Zob.: J. Lyons, op.cit., s. 104–107.

<sup>44</sup>St. Przybyszewski: O dramacie i scenie, W: Myśl teatralna Młodej Polski, antologia, opr. I. Sławińska, Warszawa 1966 s. 70

<sup>45</sup>Teatr krakowski, Krytyka 1911, T. 31, s. 138

<sup>46</sup>Zazwyczaj starano się zachować strukturę rymowo-rytmiczną wiersza, drobne odstępstwa od tej zasady omówione będą w dalszym ciągu pracy.

<sup>47</sup>List L. Solskiego do Z. Przesmyckiego z 18 III 1906 r. Biblioteka Narodowa, Dział Rękopisów III – 2860, k. 86

<sup>48</sup>A. Grzymała-Siedlecki: Metamorfozy Cyda /ewolucja historyczna i literacka/, Czas 1907 nr 246–247

<sup>49</sup>L.H. Morstin: Legion /odczyt/, Czas 1911 s. 538–540

<sup>50</sup>T. Sinko: Pierwsza grecka tragedia o miłości, Czas 1911 nr 128

<sup>51</sup>Por. np. J. Sz., Cyd Corneille'a w nowym tłumaczeniu Wyspiańskiego, Krytyka 1907, op. cit.

<sup>52</sup>Zob. Krytyka 1906, T. 1 s. 39 i 149

<sup>53</sup>Do wyjątkowych należą też wypadki, aby w recenzjach omawiano pojedyncze zmiany leksykalne wprowadzone w tekście dramatycznym. Zapewne efekt satyryczny powstały po zmianie zdecydował o podjęciu tego tematu w recenzji z przedstawienia Cara Samozwańca A. Nowaczyńskiego. „Zwrócić należy uwagę na pewien szczegół Dymitra w a. IV. Między śpiewnymi zwrotkami mazurskiego tańca w feście dworskiej, jedna ze zwrotek brzmi w dosłownym tekście książkowym: „I chociaż chciwy na nas /Słowiański nasz Satanas, / Jakaś to będzie z nami/ Panami Sarmatami”.

W przedstawieniu Dymitra na scenie warszawskiej słowo „Satanas” zastąpiono słowem „ananas”.

Dziwne jednak, że w niedzielnym przedstawieniu ów nieszczęsny „ananas” przywędrował do Krakowa”. /Notatka prasowa, w posiadaniu Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie/. W egzemplarzu reżyserskim na s. 305 widnieje słowo Satanas, widocznie zmiany dokonali aktorzy, nie reżyser.



This is the second part of the article about the theatre's interference into the dramatic text in the period between 1905 and 1913 /the first part was printed in 1987/.

The author pays the special attention to the scenic exhibition. She tries to show the influence of the technic possibilities of the theatre in Cracow in this subject.

The author asserts that in the Polish theatre at the beginning of XX – th Century the specific understanding of tragedy, action, conflict was obliged, and it was a very important motivation of doing some changes in dramas, too.